

wards.) Cambridge University Press, Cambridge, 1985. (The New Cambridge Shakespeare, a továbbiakban EDWARDS.) 144.

19. I. m. 27.

20. I. m. 25–27.

21. Shakespeare: HAMLET. *Band 2: Kommentar.* (Hrsg. Holger M. Klein.) Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1984. (A továbbiakban KLEIN.) 154.

22. JENKINS, 491.

23. HIBBARD, 241.

24. NÁDASDY, 435.

25. JENKINS, 501.

26. I. m. 504–505.

27. NÁDASDY, 450.

28. HIBBARD, 272.

29. NÁDASDY, 462.

30. Erik H. Erikson: IDENTITY. YOUTH AND CRISIS. W. W. Norton & Company, New York, 1968. 236–240.

31. JENKINS, 553–554.

32. A. C. Bradley: SHAKESPEARE TRAGIKUS JELLEMEL. Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2001. 494.

33. ANGOL RENESZÁNSZ DRÁMÁK I. (Szerk. Szenczi Miklós.) Európa, 1961. 377.

34. MAGYAR SHAKESPEARE-TÁR VII. (Szerk. Ferencki Zoltán.) Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága, Budapest, 1914. 118.

35. EDWARDS, 131.

36. KLEIN, 210.

---

Balázs Zoltán

---

## „A VIHAR”: AZ ERKÖLCSI SZEMÉLYISÉG DRÁMÁJA<sup>1</sup>

### I. Bevezetés

A VIHAR, William Shakespeare utolsó befejezett, teljességgel saját munkája mindig is roppant népszerű, látványos és az állandóan újraértelmezett darabok közé tartozik. Különösen az teszi elgondolkodtatóvá, hogy lehetetlen egyetlen alapkonfliktusra visz-

<sup>1</sup> A VIHAR cselekménye röviden: Prosperót, Milánó hercegét jobban érdekelték a könyvek, mint az uralkodás, s ezt kihasználva fivére, Antonio elűzi őt lányával, Mirandával együtt. Egy szigetre vetődnek, ahol Prospero varázserejével kiszabadítja Arielt, a szellemet rabságából, és saját szolgálatába állítja. A sziget másik lakója, Caliban, az Arielt rabságra vető boszorkány félig ember, félig szörnyeteg ivadéka is őt szolgálja. Ariel nem lázong, bár vágyik a szabadságra, ellenben Caliban, a nyers, vad, nevelhetetlen ösztönlény folyton lázadozik. A sors a sziget felé kormányozza Antonio, valamint cinkosai – köztük Alonso, Nápoly királya, illetve annak testvére, Sebastian – hajóját. Prospero vihart támaszt, s az utazók a szigetre kerülnek. Mindannyian Prospero hatalmában vannak, aki Ariel segítségével tetszése szerint kelt életre szellemeket, válik láthatatlanná, bocsát álmot foglyaira. A dráma szereplői négy csoportra oszlanak. Az egyik csoport tagjai: Caliban s a beléje botló két részeges fickó, Trinculo és Stephano, akik Caliban felbujtására Prospero megölésére szövetkeznek. Alonso fia, Ferdinand külön vetődik a partra, neki mutatkozik meg Prospero először, s attól kezdve végig mellette marad. De ki kell állnia a próbát, hogy elnyerje Miranda kezét, akivel első pillantásra egymásba szeretnek. A harmadik, udvari csoportnak számos tagja van. Közülük Antonio és Sebastian összeesküszik Alonso ellen a nápolyi trón birtokáért, de sikertelenül. Alonso fia vélt veszte miatt lelkileg összeomlik. A negyedik csoport, a hajósok a zárójelenetig alszanak. Ebben a jelenetben Prospero föltárgya igazi valóját, miután elásta varázspálcáját, s tengerbe vetette könyveit. A szereplők közül egyesek bűnbánatot tartanak, mások megátalkodnak; egyesek jutalmat nyerne, mások büntetést kapnak – de Prospero mindenkinek megbocsát, és visszatér birtokára.

szavezetni, tehát igencsak tág tere van a különböző átfogó értelmezéseknek; jóformán nincs is cselekménye, tehát a szerző a művészi erőn kívül – tőle szokatlan módon – elsősorban a gondolati-filozófiai tartalomra támaszkodik. Ebben a tanulmányban egy lehetséges értelmezés vagy talán inkább az értelmezés egy lehetséges keretét igyekszem föltárni. Előbb azonban néhány általánosabb érvényű megfontolást adok elő az irodalmi művek filozófiai felhasználásáról, majd a színműről szóló irodalom fontosabb megállapításait, értelmezéseit mutatom be. Ezt követi saját kommentárom.

## II. A szövegértelmezés típusai

Mint minden szöveget, Shakespeare drámáit is többféleképpen lehet használni. Drámák esetében a lehetőségek megsokszorozódnak, hiszen minden színpadra állítás egy-egy szövegértelmezés, amely ráadásul az önálló, de ugyanúgy az esztétikai értékelés tekintélyének alávetett alkotás rangjára is igényt tart. A drámáról szóló irodalomban is találunk művészi továbbgondolást, A VIHAR esetében például verset, kamaradramát, operát és számos filmet.<sup>2</sup>

A nem szépirodalmi szövegértelmezések vagy kommentárok három típusba sorolhatók. Az első a szaktudományos elemzés. Ilyen például az esztétikai kommentár, amely az esztétika mint filozófiai tevékenység része. A szöveg nyelvi, poétikai, dramaturgiai megoldásainak elemzése elsősorban az esztétikai értékvilágról és nem magáról a szövegről ad új ismereteket. A szociológus, a történész, a pszichológus, a nyelvész, az irodalmi hagyományok kutatója szintén úgy találhatja, hogy az adott szöveg számára releváns információkat hordoz. A második a filológiai-egzegetikai szövegtípus, amely az eredeti szöveg keletkezésének körülményeit, a szerző forrásait és szándékait igyekszik minél teljesebben föltárni.<sup>3</sup> Végül a harmadik típus az értelmező kommentár. Ebben a műfajban legalább annyira fontos az értelmező filozófiai horizontja, mint a szerzőé. Előfordulhat, hogy a két horizont úgy olvad össze, hogy a szerző és az értelmező egyetlen meggyőző olvasatot látszik kínálni; de sokkal gyakoribb, hogy az értelmező óvakodik egy efféle összeolvasztástól, és hangsúlyozza, hogy a szöveg számára elsősorban illusztráció valamilyen elmélet, felfogás, megközelítés mellett. Természetesen nem véletlenül kiválasztott illusztráció, hiszen az értelmező továbbra is az *egész szövegre* (vagy legalábbis annak minél nagyobb részére) igyekszik tekintettel lenni (s nem csak egy-egy jelenetet, szereplőt, cselekedetet választ ki). Ennek pedig csak akkor van értelme, ha az értelmező a teljes szöveg és az értelmezés összhangját ki tudja mutatni, amivel föltétlenül azt sugallja, hogy a szöveg szerzője legalábbis nem tiltakozna az értelmezés ellen, még akkor sem, ha ő maga nem gondolt volna arra. Egy XVII. század eleji dráma esetében persze szerfölött körültekintően kell eljárni, a nyilvánvaló anakronizmust elkerülendő. Csak olyan értelmezés jöhet szóba, amelynek alapfogalmait a szerző is ismerte vagy ismerhette. Egy ilyen illusztratív-interpretáló

<sup>2</sup> Ezek áttekintéséhez lásd Vaughan, Vaughan (1999), 110–123.

<sup>3</sup> A VIHAR-nak, eltérően számos más Shakespeare-dramától, nincs egyetlen kitüntetett forrása, „eredeti” változata. A cselekmény alapötlete valós hajószerencsétlenség lehetett, a szöveg legfontosabb irodalmi előzménye talán Ovidius ÁTVÁLTOZÁSOK című műve (amelyre több részlet is utal); mások Vergilius AENEIS-ével igyekeznek szorosabb kapcsolatba hozni (ezek értékeléséhez lásd J. Bate, 1998). Egyértelműnek látszik, hogy Shakespeare Montaigne-nek a kannibálokról, a primitív társadalmakról írt esszéjét is ismerte, fölhasználta – és ebben a drámában tulajdonképpen vitatja is. A legfontosabb forrás azonban egyszerűen maga a shakespeare-i oeuvre.

megközelítésnek az az óriási előnye, hogy az adott elmélet vagy felfogás képviselője a szöveget lényegében az elmélet vagy felfogás melletti *érveléssé* képes alakítani.

Nem is kell talán mondani, hogy ezek a műfajok gyakran keverednek; valamennyi filológiai-egzegetikai előtanulmány például szinte valamennyi szövegtípushoz szükséges; s egyetlen szaktudományos kommentár, mégannyira száraz filológiai elemzés sem lehet meg az értelmező kommentárok által kínált fogalmi-filozófiai háttértámogatás nélkül. Ezek még a dráma színpadravitelénél, sőt más művészi értelmezésénél is fontosak lehetnek.

A jelen tanulmány olyan olvasatot mutat majd be, amely az értelmező kommentárok típusába tartozik; ezen belül pedig azok közé, amelyek a drámát (illetve annak bizonyos metszetét) nem valamilyen jól kimunkált elmülethez használják föl illusztrációul, hanem annak egész szerkezetét és minden szavát, gesztusát mérlegre teszik és komolyan veszik. Ez lehetővé teszi, hogy az alábbi olvasatot akár Shakespeare (egyik) mondanivalójának is tekintsük, még akkor is, ha erre semmilyen további bizonyíték nem hozható föl. De mindig szem előtt kell tartani, hogy ezt a módszert nem a szerző szándékaival való egybeesés igazolja, hanem az, hogy a kibontott olvasat mennyire vág egybe az olvasó számára ismert és elfogadott világnézettel. Mielőtt azonban ebbe belevágnék, hadd mutassak be röviden A VIHAR-ról keletkezett értelmező kommentárok közül néhányat, a főnti fejtegetések szárazságát és elvontságát is remélhetőleg enyhítve.

### III. Részletkommentárok

#### III. 1. Kolonializmus

Először tekintsünk át két olyan értelmezést, amely nyilvánvalóan csak a dráma töredékét képes magába foglalni. Az egyik Caliban figurája köré épít.<sup>4</sup> Közismert, hogy a XVIII. század végétől, a romantika korától jelentkeznek a „természetes ember” tulajdonságait, szabadságát dicsérő s a civilizációt természetellenessége miatt bíráló nézetek (sőt ezeknek a felvilágosodás civilizációbírálatában is megvoltak a fontos előzményei). A rabszolgaság elleni küzdelem, az amerikai abolicionista mozgalmak további lökést adtak Caliban „rehabilitálásához”, amit a XX. században a freudi pszichológia (Caliban mint az elnyomott libidó jelképe) tovább erősített. A II. világháborút követő antikolonialista mozgalmak, elsősorban Latin-Amerikában, pedig Calibant immár egyenesen saját hőssükké emelték, s A VIHAR-t egyre többször mint antiimperialista-antikolonialista drámát interpretálták. S mivel A VIHAR tulajdonképpen az egyetlen Shakespeare-dráma, amelynek forrástörténete Amerikában játszódik (az említett korabeli szerencsétlenség hajótöröttei a Bermudák egyik szigetére kerültek, ahol sikerült átvészelnük több hónapot), nem lehet csodálni, hogy az amerikai (ideértve a latin félt is) értelmezések számára ez kitüntetetten fontos szöveg. Prospero a fehér gyarmatosító, akinek nincs füle a helyi kultúrára, nem is érdekli, kizárólag saját civilizációjának szemüvegén nézi a környezetét. Mind ő, mind lánya elutasítóan viszonyul a bennszülött Calibanhoz,

<sup>4</sup> Föl sem lehet sorolni az ehhez a megközelítéshez tartozó elméleti és „alkalmazott”, vagyis színpadra állítási irodalmat. Átfogó ismertetéshez lásd Vaughan és Vaughan (1991), Carey-Webb (1999). Russ McDonald szerint ez a megközelítés az utóbbi évtizedben „Prosperót démonizálta, Calibant szementálta, a konferenciákra és folyóiratokra pedig éppolyan egyoldalú ortodoxiával telepedett rá, mint amelyet eredetileg le akart váltani”. (1998. 216.)

civilizálhatatlanságára hivatkoznak, gyötrik, és fizikai munkára kényszerítik, aki a maga részéről átkozódással, lustasággal, lázongással és gyűlölettel válaszol. A szigetre érkező további fehér emberek pedig egyrészt a morális romlás, másrészt a közöny és cinizmus képviselői. Stephano, aki saját társadalmának is a legaljához tartozik, az itallal sédítí meg Calibant – ebben a jelenetben pedig a gyarmatosítás valóságának másik alapvonását látják. Se szeri, se száma az ebben a felfogásban színpadra kerülő változatoknak.<sup>5</sup>

Ennek az értelmezésnek gyógyíthatatlan fogyatékosága, hogy a dráma alapvetően fontos mozzanatai maradnak ki belőle. Másképpen fogalmazva: egy-egy rendező számára kétségkívül látványos átértelmezést tesz lehetővé, de a szöveget magányosan olvasó számára a dráma ennél sokkal többről szól. Bár voltak próbálkozások arra is, hogy a sziget bennszülöttjeit ne sűrítsék egyedül a vonakodva szolgáló Caliban alakjába, hanem a látszólag készséges Arielben is meglássák – sőt inkább benne lássák meg – a független és méltóságteljes bennszülött prototípusát, ebből az értelmezésből a dráma egész cselekménye tulajdonképpen kimarad.

Ebből a szempontból sokkal sikeresebb, de továbbra is csak részértelmezésnek tekinthető a pszichológia felőli megközelítés. A dráma szövegében explicit módon csak Caliban kontrollálhatatlan nemi étvágyára történik utalás, aminek ellentéte természetesen Miranda és Ferdinand tiszta szerelme. De a pszichológia révén Prospero elfojtott szexualitása, féltékenysége is kibontható, elsősorban Calibanhoz és Mirandához fűződő kapcsolatából, de kisebb mértékben még az Arielhez való viszonyulásából is. Talán mondani sem kell, hogy az efféle Prospero-értelmezések különösen a filmipart ihlették meg.

### III. 2. Pszichológia

Nemcsak freudi, hanem jungi fogalmakkal is meg lehet közelíteni a drámát. B. Beck (2004) például Prospero önmagáért folytatott küzdelmét látja benne. A vihar lelki vihar, a belső világ összekuszáltságának és káoszának a jelképe. Ariel az intelligencia, Caliban a fizikai és primitív ösztönök képviselője és ágense, valójában Prospero mélyebb vagy öntudatlan énje, akit/amit nem hajlandó a magáénak elismerni, s ebből származnak a bonyodalmak. Caliban az egyetlen, aki képes Prospero elméjét is megzavarni. A darab végén pedig Prospero Arielt elengedi, Calibant viszont „magának kéri”. Ez a két kivetített, félig ember figura, akik Prospero lelkében vívják csatájukat, realisabb létező, mint a többi – valódi ember – szereplő, akik legfőljebb archetípusként léteznek. A dráma végére a csata eldőlt – nem úgy, hogy valaki nyer, hanem úgy, hogy Prospero képessé válik személyiségének minden elemét integrálni, érett személyiséggé válni.

Ez az értelmezés tetszetős, és abban minden kétséget kizáróan igaza van, hogy Prospero a darab kulcsfigurája, aki nem egyértelmű vagy változatlan jellem; s abban is, hogy Ariel és Caliban kiemelten fontos szereplők, akiknek különös közük van mind a szigethez, mind pedig Prospero belső világához. A jungiánus megközelítés azonban ugyanúgy csak részben képes a drámát földolgozni, mint az (anti)kolonialista értelmezés; ráadásul a legkevésbé sem világos, hogy a dráma végén Prospero miért volna „nyu-

<sup>5</sup> Nem éréktelen azonban az az elképzelés sem, amely Caliban alakjában nem annyira a bennszülött indiánt, hanem az elnyomott, angol szempontból barbár és kezelhetetlen *ír szigellakót* látja (lásd Vaughan, 1991).

godtabb”, „érettebb” személyiség, mint a dráma elején, csak azért, mert Calibant a „magának ismeri el”.<sup>6</sup> Végképp homályban marad a dráma kulcsmotivációja, Prospero sértettsége és haragja.

## IV. Átfogó kommentárok

### IV. 1. Általános megjegyzések

Az ebbe a csoportba tartozó értelmezések „konkurálnak” az általam alább kínálttal. Ezért a lehetséges átfedéseket és felfogásbeli különbségeket aprólékosabban kell tárgyalnom.

Az átfogó kommentárok többnyire valamilyen általános, univerzálisabb érvényre számot tartó tekintély nézőpontjából közelítik meg a drámát. Ilyen tekintély az erkölcs, a politika, a vallás vagy a művészet. Ezek a tekintélyek egész értékbirodalmakat határoznak meg és rendeznek, valamint mérvadó és követendő utasításokat fogalmaznak meg az élet legfontosabb döntéseinél. A VIHAR azért is kivételesen alkalmas arra, hogy egyszerre több átfogó interpretálást támasszon alá – annak ellenére, hogy mint szöveg a rövid Shakespeare-drámák közé tartozik –, mert számos korábbi dráma témáját, konfliktus- és szereptípusait összegzi. Erre sokan rámutattak már. A hatalom, a szerelem, a bosszúvágy (és megbocsátás), a képzeletbeli és a valóságos világ, a Gondviselés teljesen egyenrangú témaként jelentkezik A VIHAR-ban, míg a korábbi drámák – tragédiák, komédiák és „színhátékok” – rendszerint valamelyik alapkönfliktusra összpontosítottak (HAMLET: bosszú vagy nem bosszú; MACBETH, HAMLET, II. RICHÁRD: hatalomvágy, összeesküvés; III. RICHÁRD: testvérgyilkosság; SZEGET SZEGGEL: képmutatás és manipuláció; RÓMEÓ ÉS JÚLIA: szerelem; SZENTIVÁNÉJI ÁLOM, AHOGY TETSIK: természet és udvar [„civilizáció”]; HAMLET, SOK HÚHÓ SEMMIÉRT: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN; MACBETH, SZENTIVÁNÉJI ÁLOM: varázslás; a sort még lehetne folytatni, lásd Johnston, 2004). Sőt A VIHAR mint összegződráma maga is egy shakespeare-i típus utolsó darabja, hiszen a valamivel korábban íródott CYMBELINE és a TÉLI REGÉ ugyancsak többféle, egyenrangú konfliktus egyvelege, s mindkét dráma „happy endinggel” végződik. Prospero alakjának egyértelmű előzménye a saját hibájából országtalanná váló Lear király, a gonosz erők játékvá váló Cymbeline, a saját féltékenységének rabjává váló Leontes (a TÉLI REGÉ-ből) s a Gondviselést játszó Vincentio (a SZEGET SZEGGEL-ből). A többi szereplőnek is megvannak az előzményei, de ezeket itt fölösleges volna sorra venni. Ez az összegző jelleg teszi lehetővé, hogy A VIHAR-hoz több egyenrangú átfogó kommentárt lehessen fűzni. Azt talán mondani sem kell, hogy a dráma tökéletességét is elsősorban éppen ez a bámulatos, rövid, tömör utalásokon és hivatkozásokon alapuló egyensúly teremti meg, amelynek föltérképezésére valóban csak többszöri figyelmes olvasás révén van mód; miközben a darab színpadi szempontból is a leglátványosabb és legkölteibb Shakespeare-művek közé tartozik. (Királyi esküvőre készült, a látványosság és a zene nyilvánvalóan alapkövetelmény volt.)

### IV. 2. Politika

Az egyik lehetséges átfogó értelmezés a darabban *politikai* üzenetet lát. Ennek az értelmezésnek kétségtelen erőssége, hogy a darab kulcsszereplője – sok más elődjéhez hasonlóan – uralkodó, akinek a személye nemcsak a politikai tehetség és tevékenység

<sup>6</sup> Babits Mihály fordítása ezen a ponton eléggé félrevezető: az eredeti szövegben Calibant Prospero magának ismeri el (acknowledge), míg Babitsnál magának *kéri*.

tanulmányozásának a szempontjából érdekes, hanem a társadalmi béke megteremtésének és fenntartásának a szempontjából is – vagy talán még inkább. Ahogy többen is megjegyzik (Davidson, 1968; Cantor, 2000), Prospero száműzése Milánóból nem egyszerűen azért következik be, mert ellenségei gonoszak, hanem azért is, mert Prospero egyszerűen elhanyagolja uralkodói kötelességeit, beletemetkezik tanulmányaiba (hogy milyen jellegű tanulmányokról van szó, azt Shakespeare tulajdonképpen homályban hagyja). Prospero tehát bűnhődik, és pedig méltán. Bűnhődése azonban nem tragikus, mint Lear királyé, hanem „gyakorlás”, egyfajta második lehetőség. Prosperónak a szigeten kell rájönnie arra, hogy uralkodás nélkül nincs szabadság, nincs biztonságos tanulás; és itt kell megtanulnia az uralkodás helyes szabályait és technikáit. Amikor korábbi ellenségei a sors akaratából kezére kerülnek, Prospero tulajdonképpen „főpróbát” tart velük és fölöttük, mielőtt visszatérne Milánóba. A főpróba sikerül, Prospero immár a politikai tudás birtokában van. Megtanulta, hogyan kell uralnia a szabadság-szerető szellemet (Arielt), hogy hogyan kell uralnia a primitív, ösztönök vezérelte köznépet (Calibant), és hogy hogyan kell uralnia a jövőt (dinasztikus kapcsolatok alakítása: lányát sikerrel „szeretteti” bele Ferdinandba, ellensége fiába, akit pedig sikeresen „szelídít meg”).<sup>7</sup> A dráma tele van további politikai utalással. Ott van a nemeslelkű Gonzalo utópikus uralomálma; vele szemben Antonio és Sebastian cinikus, kezelhetetlen gonoszsága és uralomvágya. Ott van Trinculo és Stephano mini-„ellenállama”, a nyers erők és ösztönök állandóan változó érdekütközéséből keletkező „rend”. S ezekkel szemben áll Prospero uralma, amelynek stabil és tartós volta azonban erősen kérdéses (Cantor szerint olyannyira, hogy minden pozitív felhang ellenére a dráma politikai értelme inkább tragikus).

Grant (1983) a politikai dimenziót még tágabban érti, s a drámában – többek között – a különféle társadalmi tekintélyi viszonyok tipizálását és összehasonlító elemzését látja. A darab egyes csomópontjai, kulcsjelenetei egy-egy ilyen tekintélyi viszony lényegét tárják elénk. Az első jelenet, a viharban hánykolódó és már-már süllyedő hajó „társadalma” a nyers funkcionális alá-fölé rendeltség rendszerét jeleníti meg: a végveszély idején a (viszonylagos) hozzáértés és tudás minden társadalmi kapcsolatot felülír, a király és kísérete semmiféle hatalommal nem rendelkezik a hajósok fölött. Ezzel a szélsőséges helyzettel pontosan ellentétes pozícióban van Prospero, a sziget uralkodója (mellesleg a vihar okozója), akinek tekintélye abszolút többlétevényen alapul, kivéve lányát, Mirandát, aki fölött elsősorban szülői tekintélyt gyakorol. A szigetre vetődő „udvari csoporton” belül a vérségi-rokoni szálak és a hűség, a politikai lojalitás keveredését, latens konfliktusát figyelhetjük meg. Az egyszerű, közönséges népet reprezentáló Stephano–Trinculo–Caliban-csoportot a karizmatikus tekintély (vagy annak a paródiája) tartja össze, ideig-óráig, illetve úgy-ahogy. Grant szerint a karizmatikus tekintély önmagában csak a vezér („leadership”) jellegű uralkodást képes fenntartani, a stabil és rendezett uralmat („rule”) nyilvánvalóan nem. Ez a vezetés abszolút, az alattvalók minden szabadságát megszünteti (ami eleinte nincs is különösebben ellenükre), de csak addig tart, amíg a karizma forrása el nem apad (jelen esetben amíg az üveg ki nem ürül). Caliban „megtérése”, vagyis az a pillanat, amikor rájön arra, hogy Stephano királysága még rosszabb is, mint az uralomnélküliség, egyfajta virtuális Hobbes-korrektívó: a Prosperónak való önkéntes alávetése ugyan teljes, de nem annyira a természetes szabadságtól, mint inkább a természetes úton kialakuló elnyomástól

<sup>7</sup> H. V. Jaffa (2000) szerint a platonikus filozófiai uralom sikerességének a mércéje, az uralkodni tudás központi tükre a házasság rendezése.

való menekülés motiválja. Végül Ariel fölött Prospero tekintélye a hálán alapul, hiszen Prospero szabadította ki Arielt tizenkét évig tartó fogságából. Viszonyuk azonban sokkal partneribb, mivel Ariel tizenkét szolgálata végén visszanyeri szabadságát, amire Prospero kötelező ígéretet tett. Grant ebben egyenesen feudális reminiscenciákat lát, de a civil társadalomban élők polgárokat egymáshoz kötő kölcsönös ígéreteinek modelljeként fölépülő társadalmi rendre is utal. A VIHAR tehát az emberi társulási modellek gazdag tárházát mutatja be, a rövidség miatt értelemszerűen inkább csak tipizálva, semmint egymásra gyakorolt hatásukat elemezve.

Azt is érdemes állandóan észben tartanunk, hogy a dráma elsődleges közönsége a királyi udvar, a nagypolitika szereplői voltak, akikre a vitathatatlan tekintélyt élvező Shakespeare a maga rendkívül kifinomult eszközrendszerével talán nem is jelentéktelen hatást gyakorolhatott. Egy ilyen aktuálpolitikai értelmezést fejt ki Curt Bright (1990). Érvelése a késői Erzsébet kori, korai Stuart-kori politikai légkör és gyakorlat fölvázolásából indul ki. Az akkori Anglia végletesen megosztott ország vallási és politikai szempontból egyaránt. A megosztottság gyakorlatilag fölszámolhatatlan, királyok és királynők buknak bele. Az uralom fönntartása ilyen körülmények között olyan eszközrendszert „igényel”, amely egyszerre brutális és kifinomult. Ennek megfelelően a két legfontosabb eszköz az összeesküvések leleplezése és az árulás lehetőségének állandó napirenden tartása, majd végletesen szigorú törvényekre alapuló koncepciók perek és látványos, erőszakos kivégzések sorozata. Tudvalevő, hogy a hatalom gyakorló – akik közül az angol történelemben valóban többen estek merényletek áldozatául (Orániai Vilmos, III. Henrik, IV. Henrik), vagy éltek túl merényletkísérleteket – gyakran nyúltak a tudatos összeesküvés-gyártás fegyveréhez is, amelyet a társadalmi-politikai-vallási megosztottság mértéke miatt nem is volt nehéz forgatni, hogy a hisztérikus légkört fenntarthatassák. Márpedig A VIHAR „cselekménye”, már ha van ilyen, másból sem áll, mint összeesküvésekből és árulásból – éspedig valós és kreált összeesküvésekből. Bright fölhívja a figyelmet arra, hogy az udvari csoporton belüli összeesküvés (Antonio és Sebastian Alonso ellen) az alkalmat Prospero teremti meg azzal, hogy álmot bocsát Alonso és Gonzalo szemére. Ez persze nem menti föl Antoniót és Sebastianant, de félreérthetetlenül mutatja a külső manipulációs lehetőségeket. Figyelemre méltó, hogy Prospero abszolút módon a kezében tartja a *történeteket* is, mind Ariel, mind Miranda történetét lényegében tőle tudjuk meg – modern szóval Prospero a narratívák fölött is monopóliummal rendelkezik, s aktívan indoktrinál. A történetek – az igazság – közben tartásának szükségessége a XVI. században már sürgető, hiszen az írásbeliség egyre jobban terjed. Még ennél is nyersebben leplezi le a darab azt a technikát, amellyel a hatalom megkreálja magának az árulót és az árulást. Amikor ugyanis Ferdinand fölébred, s beleszeret Mirandába, Prospero azonnal megvádolja, hogy *kémkedni* jött, potenciális *áruló*, annak a nápolyi királynak a fia, aki elragadta tőle Milánót. Ferdinandnak semmit nem kell tennie azért, hogy kiérdemelje az áruló minősítést – nos, ez volt a gyakorlat a korabeli Angliában, amelyet a törvényt így is definiált (elég volt azt bizonyítani, hogy valaki hasznot húzhatott volna a király[nő] halálából, hogy árulásért elítéljék). Sőt Ferdinand haragos reakciója – kardot ránt a vádra – újabb manipulációs technika bemutatását teszi lehetővé Shakespeare számára. Prospero varázshatalmával mozdulatlaná bűvöli őt, de azt sugallja neki, hogy a bűntudat bénította meg – ismert korabeli magyarázat arra az anomáliára, hogy a rengeteg összeesküvés és merényletkísérlet miért is nem jár sikerrel. Arra is érdemes fölfigyelni, hogy bár Prospero utolsó szavai a megbocsátásról szólnak, még azokkal szemben is (Antonio és

Sebastian), akik *nem* bánják meg bűneiket; Prospero ennek ellenére biztonságban lehet felőlük, mert gyakorlatilag *megszarolja* őket: nem *árulja* el Alonsónak, hogy milyen *áruló* tervet forralt ellene a két másik szereplő, de ezért cserébe lényegében hallgatásukat és az udvari élettől való visszavonulásukat várja. Végül Bright álláspontja szerint az a jelenet, amelyben Prospero az általa Ferdinand és Miranda elé varázsolt mitológus élőképet azzal szakítja meg, hogy majd’ elfelejtkezett Caliban és társai ellen szótt összeesküvéséről, ezért távoznia kell, ugyancsak mesteri módon alkalmazott politikai manipulációs eszköz. Prospero a legkevésbé sincs megzavarva, hiszen ő a tulajdonképpeni szerzője vagy legalábbis facilitátora ennek az összeesküvésnek is. Szavai színtiszta machiavelliánus színészkedésnek minősítendőek: hiszen számára ugyanolyan fontos, hogy önmagát sebezhetőnek mutassa be – ugyanis csak így indokolhatja abszolút hatalmát –, mint az, hogy valójában sebezhetetlen legyen. Caliban és társai nevetségessé tétele és összeesküvésük félelmetesnek való beállítására olyan ellentmondás, amelynek hiteles bemutatása a politikai hatalomgyakorlás művészetének végső próbája. Ferdinand, Prospero leendő királykollégája a jövő kulcsszereplője, ezért kell Prosperónak erről a paradoxonról éppen őt meggyőznie. Így a zárójelenet lényegében a politikai manipuláció magaskolájának gálaelőadása, amelyben a morális elemek (megbocsátás, bűnhődés, megtérés) és szentimentális mozzanatok (Gonzalo megjutalmazása, Ferdinand és Miranda boldogsága) tökéletesen hitelesek, miközben a lehető legstabilabb hatalmi konstellációt rögzítik.

A bemutatott politikai értelmezések mindegyike megalapozott, és számos szövegrészlettel támasztható alá.<sup>8</sup> Semmi okunk kételkedni abban, hogy Shakespeare maga is gondolhatta így. Egy fontos zavaró tényező azonban fennmarad: az egész szituáció és cselekménysor a valóságos politikában meglehetősen irreális. Ha a szereplőket tényleg valós embereknek látjuk, akkor Prosperónak egyszerűen nem tulajdoníthatunk olyan hatalmat, amellyel a darab szerint rendelkezik; még akkor sem, ha a hatalomgyakorlás nagyon gyakran valóban retorika és erőszakmentes manipuláció kérdése. Prospero hatalmának természete továbbra is nyitott kérdés.

### IV. 3. Színház

A romantika óta kedvelt elképzelés, hogy Prospero voltaképpen Shakespeare alteregója, A VIHAR pedig a drámaíró búcsúja a színpadtól. Prospero nagy monológjai mind a káprázatról s annak elmúlásáról szólnak. Először Ferdinand előtt: „*Már ünnepünknek vége. / E színeszek / Szellemekek voltak, mondtam, szellemekek, / S a légbé tűntek, lenge légbé tűntek: / És mint e látás párányok, majdan / A felhősípkás tornyok, büszke várak, / Szent templomok, s e nagy golyó maga, / S vele minden lakósa, szertefoszlik, / S mint e ködpompa tűnt anyagtalan, / Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből / Vágyunk, mint álmaink, s kis életünk / Álomba van kerítve.*” (IV.) Aztán a híres varázspálca-elvetés monológja, magányosan: „*S mind a durva bűbájt / Megtagadom ma: még utolszor égi / Zenét igézek (égi zene, zengj!) / E nyomorultak szellemére, céloom / Elérni: s aztán pálcám eltöröm, / Több öltre ásom föld alá, s a*

<sup>8</sup> Mondani sem kell talán, hogy további lehetőségek is léteznek, köztük a korabeli külpolitikai kontextus, az itáliai és általában a kontinentális dinasztikus politika. II. Rudolf német-római császárról (és persze magyar királyról) például köztudott volt, hogy uralkodói kötelességeit egyre nagyobb mértékben elhanyagolta, jobban érdekelték az okkult tudományok, az alkímia és az asztrológia. Testvére, Mátyas szép lassan át is vette a kormányzás teendőit, majd Rudolf címeit is. Prospero és Rudolf hasonlósága tagadhatatlan. (Ehhez lásd például D. S. Kattan, 1998; B. A. Mowat, 1998 tanulmányait.)



*tenger / Mérőlánc által eddig el nem ért / Mélyébe hányom könyvemet.”* (V. 1.) Végül pedig az Epilógus, a közönségnek: „*Céлом a tetszés volt. S ma már / Oda a szellem, oda a báj; / S kétségbe kéne esni ma, / Ha nem könnyítene szent ima, / Mely a kegyelem kényszere, / S minden hibának gyógyszerere. / Ha vártok hát bocsánatot, / Nekem is megbocsássatok.*”

A dráma tehát a színház, a színművészet apoteózisa; a sziget maga is csupán színház, a bűbáj pedig csak ott működik (ezért kell Prosperónak, a nagy rendezőnek eltörnie a pálcáját: a valós világban más törvények uralkodnak). S mivel a darab egyik hangsúlyos témája az álom és a bűbáj által mássá varázsolt ember (nincs olyan szereplő, Mirandát is beleértve – de kivéve Calibant és Arielt, a két „benszülöttet”, akik teljesen a képzelet termékei –, aki ne aludna el vagy ne bénulna meg Prospero akaratából valamikor a cselekmény során), ennek az értelmezésnek igen erős holisztikus érvei vannak. S még ha igaz is, hogy Shakespeare A VIHAR befejezése után is dolgozott a színháznak, ez a dráma akkor is életművének – hozzátehetjük: tökéletes – záróköve, summázata, eszmeileg és esztétikailag egyaránt. Van még egy árulkodó jelenet: Miranda, aki apján és a néhány órája megismert Ferdinandon kívül nem ismer más embert (kisgyerekkorára már nem emlékszik), így kiált föl az összegyűlt (részben igencsak kétes értékű) társaság láttán: „*Istenem! / Hány kedves arcot látok itt! Be szépek / Az emberek! Ó, drága új világ, / Amelyben ilyen nép van!*” A híressé vált felkiáltásra: „*brave new world*” (magyarul inkább „szép” mint „drága” „új világ” Prospero lakonikus, ironikus reakciója: „*Új – neked.*” (V. 1.) Csakhogy az ironikusnak mondott jelenet – ennek az értelmezésnek a keretei között – úgy is érthető, hogy Miranda (a név jelentése is fontos: csoda, csodálatos), a színházban született ember számára a külvilág látszik színháznak, helyesebben úgy közelít hozzá, ahogyan a romlott és a legkevésbé sem szép világ polgárai közelítenek a színházhoz – legalábbis akkor, ha szívük még ismeri a csodálkozást, és képes az elragadtatásra. Ha igen, akkor a színháznak hatalma van felettük, pontosan úgy, ahogyan Prosperónak is hatalma van a saját körébe kerülők fölött.

A szöveg is telis-tele van a sziget világának különösségére való utalásokkal (furcsa, csodás világ, sírás-nevetés, álom-káprázat, zene, hangok és jelenések) és metamorfózisokra utaló ellentéppárokkal (szolgaság-szabadság, föld-levegő, abszolút hatalom, abszolút kiszolgáltatottság – ehhez lásd R. A. Brown, 1968). S természetesen az oly gyakori shakespeare-i téma, a személyazonosság kérdésessége, a „ki vagy te?” centrális szerepe ugyanerre a titokzatosságra, rejtettségre – végső soron pedig a szerepjátszárra utal, ami a színház lényege. A legfőbb szereplő, Prospero mindenki elől rejtőzik, s Ferdinand előtt is másnak mutatkozik be, mint aki valójában; a végső jelenet feszültségét éppen az önfeltárás adja meg, vagy talán inkább a szerepváltás, hiszen Prospero valódi énjét csak a drámát végigkövető közönség ismerheti. Az utolsó jelenetben a főszereplő kilép a saját maga teremtette színházból, s belép a valóságba – ami természetesen továbbra is színház, de a közönség számára az átlépés mozzanata már a „valódi valóságba” való átlépést fogja jelenteni. Shakespeare reméli: ugyanazzal a lelkiülettel, amellyel Prospero tér vissza Milánó valóságába. I. Johnston (2004) úgy gondolja, hogy ehhez Prospero két mintaszereplőt is „teremt”: Miranda és Ferdinand kapcsolata, szerelme és házassága ennek a szigetnek a hatása, de ennek a hatásnak a külvilágban is kovászként kell működnie. Ők azok, akik nemcsak a sziget, illetve Prospero „általános” varázslatában részesülnek, hanem „különös”, Prospero és Ariel által csak nekik bemutatott színjátékban is – ez már, ha szabad ilyet mondani, a harmadfokú színház, vagyis színház a színházon belüli színházban. Ilyen csavarra csak Shakespeare mert vállalkozni.

De nem mindenkin fog a varázs, a színház varázslata. Amikor az udvari csoport a színpadra lép, Adrian és Gonzalo nyomban érzékeli a sziget különösségét, báját, vonzerejét, olyannyira, hogy az Gonzalóban, az egyetlen igazán hű és igaz udvaroncban nyomban az aranykort idézi föl. Antonio és Sebastian, a megátalkodottak számára viszont a sziget „mocsár”, a szellő „rohadt” illatot hoz, a föld „fakó” – egyszóval pontosan az ellentétét érzékelik mindannak, ami Gonzalo számára nyilvánvaló tapasztalat. Shakespeare zseniálisan mutatja meg, hogy a színek, a zene, az illat ránk gyakorolt hatása nagyon is szubjektív, sőt az nemcsak az érzelmi hangulatunktól, hanem erkölcsi életünk színvonalától is függ. A csoda, ahogy a teológia mondaná, elsősorban jel, ami a hívő hitét nem okozza, hanem megerősíti – a hitetlen hitetlenségét pedig nem váltja meg, hanem még jobban megerősíti. S ez egyúttal figyelmeztetés is a közönség számára: ahhoz, hogy a színházból ne katarzisz nélkül, megváltatlanul távozzunk, át kell engednünk magunkat a színház hatalmának.

#### IV. 4. Vallás

A VIHAR mint a művészet hatalmának allegóriája típusú értelmezés mellett a dráma vallási értelmezése is olyan felfogás, amely – ellentétben a politikai értelmezéssel – elsősorban Prospero hatalmának a természetére koncentrál. Tudvalevő persze, hogy Shakespeare drámáiban a teológiai-vallási dimenzió közvetlenül szinte sohasem ragadható meg, sőt a mai olvasónak kifejezetten feltűnő, hogy Shakespeare-t mennyire hidegen hagyják az efféle témák. A korabeli Angliában persze késhegyig menő viták zajlottak az angol reformáció értelméről és tartalmáról, nem volna csoda, ha kiderülne, hogy Shakespeare egyszerű óvatosságból ezektől kifejezetten tartózkodni akart volna. Ennek ellenére nem is különösebben nehéz egyik-másik művét egyes központi jelentőségű vallási-teológiai kérdések feszegetéseként felfogni. A VIHAR egészen biztosan ezek közé tartozik.

Az egyik magától értetődő interpretációs kísérlet Prospero és a Gondviselés tevékenységének a hasonlóságából indul ki (R. A. D. Grant, 1983). Innen azonban két, teljesen eltérő irányban lehet folytatni a gondolkodást. Grant például úgy véli, hogy Prospero feladata a Gondviselés *utánzása*, egyfajta „helytartó”-szerepben, vagyis olyan uralom gyakorlása, amely nem lép a Gondviselés helyébe, hanem mintának tekinti. Prospero emberfölöttinek látszó képességei valójában emberi képességek. A dráma arról szól, hogy Prospero meg tudja-e állni, hogy a Gondviselés *helyébe lépjen*. Ez volna a hübrisz, a tiltott lépés. Hogy Prosperót valóban megkísérti a hübrisz, arra többnyire a varázspálca elvetését kísérő monológ első felét szokták idézni (megjegyezve ezzel kapcsolatban, hogy ez a szövegrészlet lényegében Ovidius MEDEA-ja egyik részletének parafrázisa, márpedig Medea a fekete mágia klasszikus képviselője): „...*déli napból / Éjet csináltam, s fellázítva minden / Szelet, zöld tenger és kék ég között / Bőgő harcot szítottam; lángot adtam / A vad dörgésnek, s Juppiter deli / Tölgyét saját nyílával széthasítám; / Erős sziklákat ráztam; és tövestül / Téptem fenyőt és cédrust; mély sírok / Nyíltak s riadt alvóikat kidobták / Hatós igémre. S mind e durva bűbájt / Megtagadom ma...*” (V. 1.) Ezek a szavak valóban „sötétek”, az isteni erők egyfajta kiforgatott használatára utalnak, sőt egyesenesen lázadásra Isten ellen (a Jupiterre való hivatkozásra és a halottak föltámasztására lehet gondolni). C. Corfield (1986) egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a varázspálca eltörése-elvetése lényegében azt jelenti, hogy Prospero belátja, engedett a kísértésnek, s mint varázsló kudarcot vallott: hatalmát rosszra használta, illetve a végső felvonás elején, amikor ellenségeit a sors a kezébe adja, rossz irányba indult el, a

bosszú és a sötét indulatok útján. Nem véletlen, mondja Corfield, hogy Prospero szabadon engedi Arielt, Calibant viszont – ahogy már idéztük – a magáénak „ismeri el”. A gesztus ennek a kudarcnak a beismerése. Amikor pedig Caliban és társai összeesküvése megzavarja, nyugtalanná teszi, az ugyanennek a kudarcnak a jele: képtelennek bizonyult arra, hogy a sötét erőket legyőzze, elsősorban önmagában. Indulatai erősebbek, mint varázshatalma. S bár Prospero belátja, hogy tévedett – a megbocsátás gesztusa nem erényességének bizonyítéka, hanem az „én sem vagyok jobb atyáimnál” illési tapasztalata által megerősített, Ariel sugallta gesztus. Tévedését már nem képes helyrehozni: arra van ítélve, hogy kudarcát élete végéig hordozza, s arról senkinek se tudjon beszámolni. Önmagát ugyan megismerte, s ebben az értelemben elérte azt a célt, amelyért küzdött, amelyért végső soron az uralkodói kötelességeit is elhanyagolta; ez az ismeret azonban nem juttatja boldogsághoz és erényességhez. A VIHAR Prospero bukásának a története.<sup>9</sup>

Ez az értelmezés minden bizonnyal túlságosan is sötét. Sem a nézőnek, sem az olvasónak nincs olyan érzése, hogy a Milánóba visszatérő uralkodó valójában megalázott és kudarcot vallott ember, hiszen gyakorlatilag összes célját eléri, s a legkevésbé sem egyértelmű, hogy Prospero eredeti szándéka valóban a valamilyen értelemben vett megistenülés lett volna – amihez képest csupán a végkimenetel, a varázspálca elvetése tekinthető bukásnak. De ha a mondott irányban indulunk el, vagyis a Gondviselés helyébe való lépésre tett kísérletnek fogjuk fel a drámát, akkor ez az értelmezés elkerülhetetlen. Mindazonáltal annak sincs akadálya, hogy Prosperóban ne a Gondviselés *helytartóját*, hanem tényleges *megszemélyesítőjét* lássuk. Ezt azzal szokták elutasítani, hogy Isten nem bosszúálló, bosszúvágyó, akinek elméjét „megzavarja” holmi összeesküvés, s akinek sietnie kell, hogy a csillagok kedvező állását kihasználja tervei végrehajtására. Csakhogy a bibliai felfogásba minden további nélkül belefér az antropomorfizáció. Bizonyos értelemben éppen a Gondviselés fogalma az, amely elszemélyteleníti az Istent, s megfosztja az emberi érzelmektől és indulatoktól s ezzel együtt az emberi világ iránti érdeklődésének a hitelességétől. Talán túl merésznek hat, de még az is elképzelhető, hogy a varázspálca elvetésének a gesztusa az Ó- és Újszövetség közötti határ átlépésének szimbóluma, az ószövetségi „*féltékeny*” és „*bosszúálló*” Jahve, aki haragra tud gerjedni, aki „*harcot szít*”, és „*tövestül tépi ki a cédrust*” (ez és néhány más kép a főnti idézetből nagyon emlékeztet a 28. zsoltárra), mintegy „megalázkodik”, tesztet ölt, emberré lesz, s magára veszi a világ bűneit, lemondva isteni hatalmáról.

Nem ezt az értelmezést kívánom azonban részletezni, csak jelezni akartam, hogy a

<sup>9</sup> Ugyanezt a koncepciót, illetve az ennek alapján bemutatott színpadi változatot elemzi R. Warren (1998). Prospero itt is megváltandó, bűnös, bocsánatra szoruló ember. Ez a felfogás azonban a kulcsjelenetben – a varázspálca elvetésénél – mondott szavak meglehetősen egyoldalú értelmezésére épít, az „égi zenét” Prospero ugyanis nem mint a megbocsátás jelét *esdekli ki*, hanem mint utolsó varázstettét *cselekszi*. S azt sem szabad elfelejteni, hogy Medea eredeti monológja, amelyre Shakespeare itt a reneszánsz szokása szerint mintegy „változatot ír”, nem gonoszított, hanem jótettet vezet be (apósát akarja férje kedvéért megfiatalítani). B. Mowat (1998) és J. Bate (1998) ugyancsak azon a véleményen van, hogy Prospero vívódik ugyan a „boszorkányság” és a „bölcesség”, a „fehér mágia” és a „fekete mágia” között, de az utóbbi csak megkíséríti, a kísértésnek pedig ellenáll. Sycorax, Caliban anyja a valódi boszorkány, akiről a dráma csak említést tesz. S még valami: azt a sort, amely a holtak föltámasztására vonatkozik, a legkedvezőbb kommentárok is súlyos vétekként vagy kísértésként tartják számon; ámde nem gondolnak arra, hogy Prospero szígeitén *nem voltak halottak!* S mivel Prospero hatalma csak a szígeiten és közvetlen környékén érvényesül, ezért arra kell gondolnunk, hogy a halottak föltámasztása inkább allegóriaként értelmezhető. Erről lásd lentebb a saját értelmezésemet.

vallásos értelmezésnek is több lehetősége van, noha mindegyik lehetőség csak a maga korlátai között érvényesíthető. A Prospero személyére való összpontosítás ugyanúgy hiteles ezekben az értelmezésekben, mint A VIHAR-t a (szín)művészet hatalmának allegóriájaként felfogó értelmezésekben, csak éppen ezekből a többi szereplő marad ki szinte teljes létszámban. Ahogy a politikai értelmezések Prospero hatalmának természetével nem tudnak kielégítően elszámolni, úgy a vallási és esztétikai értelmezések a szereplők jó részével nem nagyon tudnak mit kezdeni. Prospero abszolút hatalmát és tetteit valamilyen módon egyensúlyba kell hozni a szereplők tevékenységével és cselekedeteivel. Talán ez lehet az a fölismerés, amelyből kiindulva az etikai interpretáció előnyei a legjobban átláthatók.

## V. Az etikai olvasat

### V. 1. Általános megjegyzések

Magától értetődik, hogy az eddig bemutatott átfogó értelmezések nem úgy értendők, hogy bennük egyetlen szempont érvényesül csupán. A vallási értelemben vett üdvösség és a művészet hatalma által kiváltott katarzis egyaránt valamilyen erkölcsi értelemben vett jobbra tevésre irányul, a színházból kisétáló, elvarázsolt közönség fülében még ott csengenek Prospero szavai a megbocsátásról és a bocsánatkérésről, két olyan témáról, amelynek egyformán súlyos vallási és erkölcsi tartalma van. A társadalmi rend kialakítását és stabilizálását szem előtt tartó politikai értelmezés is logikusan támaszkodhat az erkölcsi rend eszméjére, hiszen Platón óta a politikai és morálfilozófia egymással szoros összefüggésben alakul: a jó polgár és a jó ember eszménye Platón és Arisztotelész szerint végső soron összefonódik. S ez Aquinói Szent Tamás számára éppúgy evidencia, mint a reneszánsz neoplatonikusai számára, akiknek szembe kellett nézniük a politikai közösségek automatikus teológiai és ekkleziológiai legitimációjának a meggyengülésével. A filozófiai legitimáció iránti igény növekedni kezdett, s vele együtt az emberi természet kutatása iránt is megélnékült az érdeklődés. Shakespeare korában ezek a problémák már erősen foglalkoztatták a politikát gondolkodva művelőket és megfigyelőket. Nem kell túl sok keresgélés ahhoz, hogy A VIHAR-ban is megtaláljuk a platonikus alapeszméket. A Trinculo–Caliban–Stephano-csoport a primitív ösztönök vezérelte lélek és társadalmi osztály megjelenítője; a két arisztokrata csoport (Alonso, Antonio, Sebastiano, Gonzalo, illetve Ferdinand és Miranda) a szenvedélyek és indulatok által vezérelt, de nevelhető és belátásra szorítható osztályt és lélekrészt reprezentálja. Magát Prosperót pedig természetesen közvetlenül a szellem irányítja, fő erénye a bölcsesség és a nevelni tudás. (Davidson, 1968; Jaffa, 2000.) Ezek a korabeli lélektan közhelyei voltak. Talán a közhelyességtől való óvakodás okozta az etikai olvasat háttérbe szorulását. De miért kellene ezen a valóban elvont szinten megrekedni, s miért kellene figyelmen kívül hagyni a legérdekesebb kérdést: azt, hogy a lélek alkotóelemei miképpen hatnak egymásra, hogyan kapcsolódnak a szellemhez, és hogyan alakítják ki az erkölcsi személyiséget? A VIHAR-ban megítélésem szerint nem annyira egyetlen „titkot”, végső mondanivalót célszerű keresni, hanem komolyan kell venni a benne zajló „eseményeket”, a lélek belső világának történéseit. Ez az értelmezés egyrészt elfogadja, hogy a dráma főszereplője, végső soron egyetlen cselekvője Prospero; másrészt viszont tekintetbe veszi a mellékszereplők minden rezdülését és egész viselkedését is.

## V. 2. Az erkölcsi személyiség fogalma

Az alaptézis tehát úgy szól, hogy A VIHAR egyrészt az ember erkölcsi személyiségének szinte teljes panorámáját nyújtja, másrészt megpróbál választ adni arra a kérdésre, hogy az ember hogyan képes erkölcsi személyiséget vagy karaktert kialakítani belső világának rendezése és integrálása során.

Mindenekelőtt néhány szó az erkölcsi személyiség fogalmáról. Ahhoz, hogy erről pontos fogalmat alkothassunk, célszerű megkülönböztetni a pszichológiai személyiségfogalomtól, annál is inkább, mert a mai, a tudomány által rendkívül erősen befolyásolt közbeszéd elsősorban az utóbbit ismeri és használja. A személyiség fogalmához ma főképp olyan elképzelések és fogalmak társulnak, mint a „hitelesség”, az „önmegvalósítás”, az „egyéniség” vagy „másság”, az „emberi méltóság”, az „autonómia”, a „szabad és korlátlan választás”, az „élménygazdagság” és így tovább. Ennek a felfogásnak két alapproblémája van. Az egyik az integrálás: hogyan tudjuk önmagunkat olyan személyiséggé alakítani, aki nem esik darabokra a választásra való kényszerítettsége miatt; aki nem hasonlik meg az ellentétes erők között; illetve nem válik kiszolgáltatottjává valamelyik belső erőnek. Ezt a feladatot igyekeznek ellátni, illetve ennek ellátásához segítséget nyújtani a pszichológia. Utaltam már rá, hogy A VIHAR ennek illusztrálására is használható: Prospero a dráma végére sikerrel „integrálja” személyiségébe a Caliban által képviselt ösztönvilágot és az Ariel által megszemélyesített szellemet – vagy inkább képzeletet. (Persze ebből az illusztrációból az összes többi szereplőt ki kell hagyni.) A másik alapprobléma még fogasabb, mivel itt magának a személyiségnek az eredetéről van szó: honnan tudhatom, hogy önmagam szerzője vagyok?, s nem tőlem független erők játékszere?, amelyek tőlem függetlenül integrálnak, rendeznek személyiséggé? Ha viszont ezt a kérdést komolyan vesszük, akkor a pszichológia is gyanúba keveredik előttünk, hiszen mi szavatolja, hogy a lélektani „törvényszerűségek”, illetve az őket föltáró pszichológus nem ver-e béklyóba minket, mondjuk az „egészséges személyiség” nevében? Ennélfogva kénytelenek vagyunk az ellene való lázadást is törvényesnek tartani.

Szerencsére most nem kell ezzel a két problémával megküzdenünk. Az erkölcsi személyiség ugyanis más fogalom.

A modern pszichológiai gondolkodás számára az erkölcsi személyiség fogalma kétes értékű, mert a pszichológiai gondolkodás az erkölcsöt elsősorban normák és szabályok együttesének tekinti, amelyeknek nem az egyéniség kialakítása, hanem korlátozása a feladata. Az erkölcsi normák érvényessége személyiségfüggetlen, tehát azok potenciálisan elnyomók, illetve személyiséggrombolók.

Igaz, a modern erényetika valamelyest rehabilitálta az erkölcs világát ebből a szempontból is. Megmutatta, hogy az emberi személyiség részben éppen az erkölcsi erények sokféleségéből táplálkozhat. Mivel ezek az erények nem rendezhetők olyan személyiségformába, amelyre az „erényes ember” megjelölés illenék, nincs okunk aggódni amiatt, hogy az erkölcsi normák és erények uniformizálnának minket.

Ez az érv a legkevésbé sem elhanyagolható, de vigyázni kell arra, nehogy az erényekben az erkölcsi személyiség végső titkát, az erényetikában pedig az erkölcsi személyiség kialakításának valamiféle receptjét kezdjük keresni. Az erkölcsi személyiség ugyanis több, mint erények gyűjteménye, illetve cselekvésre ösztönözni képes rendje. Az erkölcsi személyiség része az ösztön, a szenvedély, a hajlam, a tapasztalat, az emlékezet, a képzelet, a tudás, a belátás és a lelkiismeret. Ezek értelemszerűen más személyiségfogalmaknak is részei lehetnek. Persze nem arról van szó, hogy többféle szemé-

lyiségünk lehet – ez már-már a fogalommal való visszaélés volna –, hanem arról, hogy belső világunknak van egy erkölcsi leképeződése, metszete, vetülete, amelyet – mondhatni – az erkölcsi jó nézőpontjából készítünk. Az erkölcsi személyiséget integráló kérdés tehát nem az, hogy hogyan lehetek „egészségesen” vagy „meg nem hasonlottan” önmagam, hanem az, hogy hogyan lehetek jó ember. Nem ez az egyetlen lehetséges személyiségmetszet, az egyetlen lehetséges nézőpont. De ez a nézőpont régóta ismert, és ezt ismerte Shakespeare és a közönsége is.

### V. 3. Erkölcsi témák

Gyorsan áttekintve A VIHAR szűkebb értelemben vett (erényeket és erkölcsi hibákat tartalmazó) erkölcsi katalógusát, meglephet annak változatossága és sokfélesége, különösen, ha a szöveg viszonylagos rövidségét is figyelembe vesszük. Ennek persze az az „ára”, hogy a szereplőknek csekély „jellemfejlődési” lehetőségük van, szerepük tehát bizonyos erkölcsi tulajdonságok és helyzetek bemutatása és egymásra vonatkoztatása, Prospero belső színpadán. De vegyük sorra őket, máris csoportosítva. Az első csoportba az alábbiak tartoznak: 1. félelem, 2. alvási ösztön, 3. éhség, 4. nemi vágy, 5. fájdalomérzet, 6. düh, 7. szabadulásvágy. A másik csoportba tartozók: 1. iszákosság, 2. hiúság, 3. kapzsiság, 4. gyávaság, 5. becsvágy, 6. szabadságvágy, 7. harag, 8. hazugság, 9. állhatatlanság, illetve 10. engedelmesség, 11. kitartás, 12. szorgalom, 13. bánat, 14. töredelem, 15. szerelem, 16. tisztaság, 17. önuralom. Végül fölmerülnek olyan globális, az ember belső állapotának összefoglalására alkalmas fogalmak is, mint 1. lelkiismerettel rendelkezés vagy nem rendelkezés, 2. okosság, 3. örület.

Ez a csoportosítás lényegében megfelel a platonikus erkölcsi személyiségosztályozás szempontjainak, amely a vágyak, illetve ösztönök szintjét, a szenvedélyek vagy indulatok szintjét s végül az értelem, a belátás szintjét különíti el egymástól. Talán helyesebb volna mozzanatokról szólni, mert bár Platón egyértelműen azt tanítja, hogy ezeket a csoportokat hierarchikusan kell rendezni; hogy ez a rend dinamikus, egyes elemei át- és áthatják egymást, s mindegyikben részt vesz az egész személy.

### V. 4. Az ösztönvilág erkölcsi szerepe

Az ösztönök vagy vágyak csoportját az ember biológiai és elemi pszichológiai szükségletei alkotják.

Az első a *félelem* és a hozzá kapcsolódó *életösztön* – a dráma első jelenetében a hajósok és utasaik életükért rettegnek. A rettegés a túlélési ösztönre csupaszítja le vágyaikat, megszűnnek a társadalmi különbségek, ki-ki saját életéért küzd. A rettegést a partra jutásért folytatott kétségbeesett küzdelem zárja le, és a hajótöröttek szétzilálódnak. Új életre már mint Prospero bábjai kelnek. A halálfélelem egyszerűsíti le őket, s egyszerűsíti le mindenkit saját lényének lényegére. A halálfélelem nem váltja meg, hanem összezsugorítja és leegyszerűsíti a jellemet. (Fontos, hogy ezt a rettegést annak idején Prospero is átélte, amikor csónakját kilökték a tengerre: saját bevallása szerint lánya iránti szeretete tartotta életben.)

Az *alvás*, a pihenés szükséglete mindenkiben egyformán megvan, még ha a dráma szereplői közül vannak olyanok is, akik éberebbek a többiekénél: éberebb a valódi gonosz, aki éppen az alvást akarja kihasználni, és éberebb az igazi jó is, aki megéri a gonosz közeledtét. Az első felvonás második színében Prospero talán éppen ezt, az éberség fontosságát tanítja Mirandának, amikor újra és újra visszakérdez: figyelsz? – miközben saját történetüket meséli el neki.

Az *éhség*, a *kéjvágy* és a (fizikai) *fájdalomérzet* (vagy a tőle való reszketés) mintegy Calibanban sűrűsödik össze. Ezek azok az ösztönök, amelyek – az előbbiekkal együtt – már majdnem emberré teszik őt, vagy éppen megfordítva: egyes embereket hozzá hasonlatossá. Van olyan felfogás is (Skura, 1998), amely Calibanban nem a primitív bennszülöttet, nem is az elnyomott ösztönvilág megszemélyesítőjét, hanem egyszerűen a gyermeket vagy kiskamaszt látja (Caliban az egyetlen szereplő, aki többször említi anyját is), a maga fékezhetetlen nyelvével, vad őszinteségével, az érzékeknek való kiszolgáltatottságával. Caliban még nem tudja, hogy mindegyik vágnak megvan a civilizált, erkölcsileg ideális formája. Ariel az éhséget csillapító, gazdagon terített lakoma képét varázsolja a vendégek elé; Miranda, az egyetlen nőalak Ferdinand számára ugyan szerelme tárgya, de a házasságig szigorúan távol kell tartania magát tőle; Gonzalo pedig olyan utópiát vázol föl társai elé, a szigeten járva, amelyből minden fájdalom és szenvedés hiányzik. A lakoma azonban eltűnik, a szerelmesek mindvégig kerülnek minden közelebbi testi kapcsolatot, az utópia pedig marad utópia. Egyik vágy sem elégülhet ki, teljesebbé be tehát addig, amíg az erkölcsi rend nem rögzül, amíg Prospero tőprengéseinek vége nem lesz – s Calibant el nem ismeri a magáénak, miközben Caliban elismeri Prospero igazát.

A VIHAR-ban a *düh* és a *szabadulásvágy* az a két ösztön, amely a legdrámaibb kapcsolatban van a szenvedélyekkel, az erkölcs magasabb rendű mozzanataival. Maga a vihar is értelmezhető a fölkorbácsolt indulatok allegóriájaként. A düh tulajdonképpen a bántásra való azonnali reakció, megtorlási ösztön (ezért tör ki Stephano és Trinculo között verekedés, amelynek látványa Calibant is elégedettséggel tölti el). Ez az ösztön először akkor szabadul el, amikor Ariel láthatatlanul, Trinculo hangján megszólalva hazugsággal vádolja Stephanót. A bántás formája tehát morális sértés, ám a rá adott reakció – a morális fölháborodás – fölött a düh azonnal átveszi az uralmat, s lehetlenné teszi, hogy a fölháborodás indokoltságát az érintettek eszébe jusson vizsgálni. Az értelem által nem ellenőrzött szenvedély az ösztönök martaléka lesz, amelyek maguk alá gyűrik a lelket.

A szabadulásvágy megkülönböztetendő a szabadságvágytól, ami már szenvedély, de ami ebből nő ki. A szabadulásvágy az egyetlen konstans vágy, amely Calibant, az ösztönlényt vezérli, s amelynek képes a többit is úgy-ahogy alárendelni, sőt, amely még valamiféle intellektuális tevékenységre is rászorítja, hiszen ő az, aki kiterveli Prospero meggyilkolásának módját. Természetesen a gyilkosságot Caliban csak egyféleképpen tudja elképzelni: az egyetlen ösztön kihasználásával, amelynek tudomása szerint Prospero is alá van vetve, ez pedig az alvás. De rögtön föltűnik, hogy Caliban nem az egyetlen társadalma érdekében lázad. Tudja, hogy csak magasabb intelligencia birtokában lehet kivitelezni a gyilkosságot, ezért fordul Stephanóhoz, akit azonnal gazdájának, sőt istenének fogad – mert megérzi benne Prospero szellemét. Az ösztönök is ki vannak szolgáltatva a szellemnek, még akkor is, ha lázadnak ellene. A szabadulásvágy mint ösztön ezért örök kudarcra van ítéelve. Soha nem teljesebbé be, hiszen alapja paradoxon: Caliban elsősorban nem Prosperótól, hanem voltaképpen saját ösztöneitől akar megszabadulni – azaz önmagától. Ezzel a szabadulásvágy önmagát semmisíti meg, s ez Caliban titkos tragédiája: végső soron saját megsemmisítésére törekszik, s ezt sejtí is. Calibannak be kellett látnia, hogy létezése önmagában értelmetlen és folytathatatlan. A szabadulásvágy csak akkor teljesebbé be, ha az ösztönöket legyőzzük, köztük magát a szabadulásvágyat is. A dráma végén Prospero egyszerre engedi szabadon őt és veszi véglegesen birtokba – azaz tudja, hogy Caliban már nem önmaga, mert engedte, hogy legmesszebb mutató ösztöne, a szabadulásvágy megsemmisítse őt.

## V. 5. A szenvedélyek erkölcsi szerepe

Míg az ösztönök és vágyak önmagukban nem hordoznak pozitív vagy negatív erkölcsi értéket, addig a szenvedélyek igen. Ennek az az oka, hogy már létezésük is részben erkölcsileg tudatos elhatározás, döntés következménye. A szenvedély vagy indulat nem pusztán genetikai vagy biológiai adottság, hanem a nevelés, a jellemfejlődés jó vagy rossz gyümölcse. A szenvedélyek ezért erényekké és erkölcsi hibákká formálódhatnak, vagyis pozitív és negatív értékek hordozóivá lehetnek.

Caliban, Stephano és Trinculo kompániája az erkölcsi hibák tárháza. Caliban, mint tudjuk, szinte el sem éri a szenvedélyek szintjét, Prospero hangsúlyozza is, hogy hiába próbálkozott a nevelésével, hiába tanította meg beszélni: a szavakkal is csupán ösztöneinek ad hangot. Akiben nincs meg a magasabb rendű erkölcsi értékek iránti vágy, az nem alkalmas az erkölcsi nevelésre. Igaz, felelőssége sincs. Stephano és Trinculo ellenben ösztönei mellett hallgat a szenvedélyek szavára is. Ismerik az erkölcsi értékeket. Már láttuk, hogy a hazugságvádat sértésnek tekintik. Calibanban felismerik az ösztönlényt. Hetvenkedve megvetik a halált. De cselekvésükre a bélyeget mindenekelőtt az állhatatlanság, a kitartás hiánya nyomja rá. Az állhatatlanság közvetlen oka esetükben az iszákosság, ami miatt a sekély testi örömök, a talált díszruhákban való hiú pávaskodás, a bőbeszédűség, a szavak mágiája teljes mértékben kielégíti igényeiket. Nehéz rájuk igazán haragudni, hiszen bár erkölcsi hibáik komolyak, személyiségük annyira súlytalan és irreális, hogy az objektíve súlyos erkölcsi hibák „terhét” el sem bírják. Híján vannak az előrelátásnak, a számításnak, az aggodásnak, a körültekintésnek, az okosságnak – vagyis nem képesek önmagukat irányítani. Trinculo ezt föl is ismeri: azt mondja, ha az állam csak olyanokból állna, mint ők, nem volna képes fönnmaradni. Prospero erkölcsi személyisége mellett ők csupán árnyékszerűen léteznek. Stephano hitvallása a szerencse, ami ellentéte a szellem irányításának. Prospero velük kapcsolatos „politikája” egyszerű: ezek a hibák és ezek a jellemek végső soron önmagukat oltják ki, kijavításuk vagy legalábbis kordában tartásuk végeredményben fizikai büntetéssel megoldható.

Prospero rokonsága és annak nemesi környezete képviseli az erkölcsi szenvedélyek másik világát. Az igazi gonoszság és a jellemfejlődés lehetősége ebben a csoportban mutatkozik meg.

Alonso testvére, Sebastian, valamint Prospero fivére, Antonio alkotja a „gonoszság tengelyét”. A féktelen becsvágy, uralomvágy és nagyravágyás közismerten Shakespeare egyik kedvelt témája, innen sem hiányozhat tehát. Ellentétben más szenvedélyekkel (mint amilyen a féltékenység Othellónál, a szerelem Rómeó és Júlia kapcsolatában, az indulatosság vagy forrófejűség Rómeónál), de hasonlóan a kapzsisághoz (gondoljunk Shylockra) vagy a rosszindulathoz (Jágó), ezek az erkölcsi hibák éppen azért súlyosak, mert képessé teszik az embert arra, hogy az értelem, az emlékezet, a belátás erejét a gonosz szolgálatába állítsa. (Érdemes megjegyezni, hogy a bosszúvágy egyaránt lehet „szenvedélyes” és „hűvös”: bizonyos értelemben erről a kettősségről szól a HAMLET.) Míg Stephano és Trinculo alkatát, erkölcsi személyiségét olyan szenvedélyek uralják, amelyek önmagukat is összezilálják, addig Antonio és Sebastian erkölcsi személyisége „hűvös”; szenvedélyeik közül éppen az veszi át az irányítást, amelyik azt meg is tudja tartani, s ezzel nemcsak erkölcsi hibává alakul, hanem magát a személyiséget is gonosszá teszi. Számukra nincs is megváltás, ők a megátalkodottak. Antonio a rossz király archetípusa; annál kiáltóbb az ellentét a Gonzalo által megfogalmazott utópikus királyság és az Antonio által gyakorolt önző uralkodás modellje között. De Prospero Antoniónak és Sebastiannak is megbocsát. Ám ez a megbocsátás egészen más, mint



ami a megtérő osztályrésze lehet. Antoniónak vissza kell adnia Milánó trónját, akár tetszik neki, akár nem; fivére megtagadja vele a közösséget – ezek után a megbocsátás sokkal inkább a végleges elfordulás, közöny és eltasztás gesztusa. Antonio és Sebastian utolsó szavai is a pénzről szólnak, és sorsuk Stephanóéval és Trincolóéval fog összefonódni. Prospero világában nincs helye a gonoszszágnak, azt el kell űzni, meg kell tagadni. Legyőzni, diadalt ülni fölötte szükségtelen, mert a gonoszság abban az értelemben legyőzhetetlen, hogy önmagát nem képes megtagadni, tehát nem képes megtérni. Létezését el kell tűrni, s korlátok közé szorítani. Perbe szállni vele nem érdemes, mert ez az erkölcsi tökéletesedés akadályja lehet. Miranda a vele sakkozó Ferdinandnak azt mondja, hogy még akkor sem vádolná, ha „*egy tucat királyságot perelne tőle el*” – utalva a család lehetőségére –, mert szereti őt, és szeretetét nem érinti a másik esetleges gonoszsága sem. A szeretet számára a gonoszság nem ellenfél, legföljebb ellenség.

Alonso a megtérő, a dráma egyetlen radikális erkölcsi változáson átmenő figurája. Amikor Ariel hárpia képében a gonoszokat szembesíti bűneikkel, s Alonso megtudja, hogy fia vélt elvesztése bűnhődésének része, nem tiltakozik a bűnhődés ellen. A fia iránt érzett őszinte szeretet teszi őt alkalmassá arra, hogy pozitív és negatív értékek között különbséget tegyen, s hogy megértse, hogyan függenek össze az erkölcsi rend elemei. Prospero egy pillanatig arra utal, hogy ő is elveszítette lányát a viharban, miközben tudjuk, hogy lánya él. Alonso számára ez mégsem hazugság, hiszen amikor Prosperót száműzték, lányát is vele együtt lökték ki a tengerre, vagyis ugyanazt a sorsot mérték ki rá, mint amit a Prospero által támasztott vihar rótt Alonsóra. Az igazságosság erkölcsi alapelvéről van itt tehát szó, aminek tekintélyét – ahogy mondtuk – Alonso fenntartások nélkül elismeri. Ez, valamint az igaz bánat és a töredelem váltja meg őt, s adja vissza neki nemcsak fiát, hanem királyságát is, s válik ezzel egyenrangúvá Prosperóval. A szeretet tehát – nem a legnemesebb caritas formájában, hanem szenvedélyként, amely ebben az esetben a gyermek iránti szeretetet jelenti – előkészítheti az erkölcsi rend elfogadását, a jó és a rossz közötti különbség belátását.

Ferdinand, Alonso fia, akit a vihar a többiektől távol sodor partra, az első pillanattól fogva Prospero körében él. Igaz, Prospero igazi énjét és mivoltát titkolja előtte, vagyis bár egyedül az ő számára látható, de föl mégsem fogható, azaz viselkedése, tervei, céljai számára éppannyira rejtettek, mint a többiek számára. Ferdinand büntelen, nemes lelkületű, az erkölcsi nevelés eszményi alánya – s ebben az értelemben Caliban elmentéje. Prospero úgy bánik vele, ahogyan az erkölcsi kézikönyvekben meg van írva: próbáknak veti alá, amelyek során meg kell tanulnia vágyain, ösztönein uralkodni; a megalázó munkában engedelmesnek lenni, azaz egész erkölcsi személyiségét, amely még kialakulatlan, kiforratlan, indulatokból és szenvedélyekből áll csupán, alárendelni a tapasztaltabb, bölcsőbb Prosperónak. Amíg Alonso a megtérő bűnös prototípusa, addig Ferdinand a töretlen erkölcsi nemesedést példázza. De mindketten szenvedély uralta személyiségek, ezért útjuk mégis hasonló. Alonsót a fia iránt érzett szeretet vezeti el az erkölcsi rend elfogadásához. Ferdinanddal Miranda iránt érzett szerelme fogadtatja el Prospero tekintélyét. Alonsót a szeretetből fakadó bánat töri meg, Ferdinándot a szerelemért vállalt engedelmestség juházza. Mindketten azt mutatják be, hogy a helyesen használt szenvedélyekből hogyan alakulnak ki az erények, illetve milyen utak vezetnek az érett erkölcsi személyiség felé.

## V. 6. Az erkölcsi személyiség többi összetevője

Az V. 2. alfejezetben már említettem, hogy tévedés volna kizárólag az erényekkel és az erkölcsi hibákkal azonosítani az erkölcsi személyiség alkotóelemeit. A VIHAR

egyenesen kulcsszerepet tulajdonít két további összetevőnek: ez az emlékezet és a képzelet.

Az *emlékezet* nem mentális képességet, vagyis nem az események, személyek, benyomások, tapasztalatok minél részletesebb elraktározásának és földidézésének a képességét jelenti. Az emlékezet itt morális emlékezetet jelent, vagyis részben akarati tevékenységet. Vannak dolgok, amelyeket erkölcsi fontosságuk miatt nem felejtünk el, s nem is akarunk elfelejteni. S vannak dolgok, amelyeket ugyanebből az okból elfelejtünk, s el is akarunk felejtetni. Nem akarjuk elfelejteni a rosszat, vagy azért, nehogy újra megtörténjen, vagy azért, mert annak megtorlása éltet minket. De – legalábbis bizonyos értelemben – felejtetni akarjuk a rosszat, amikor megbocsátunk vagy bocsánatot kérünk. S nem akarjuk elfelejteni a jót, vagy azért, mert ez tartja bennünk ébren a hálát, a hálás lelkületet, vagy azért, mert viszonzni akarjuk majd.

A dráma első felvonása két nagy emlékidézést tartalmaz: Prospero föltárja a múltat Miranda előtt, és emlékezteti Arielt a fogságból való kiszabadulására.

Prosperót nyilvánvalóan az élteti, hogy egy nap megtorolhatja sérelmét, s helyreálíthatja az igazságot. A szerencse végre kezére adja ellenségeit. Ez az a pont, ahol döntenie kell: emlékeivel miként bánik. S tudjuk, mi következik. Prospero egyensúlyba hozza a megtorlást, a bűnök részleges nyilvánosságra hozatalát a megbocsátással, a felejtéssel. Egyiknek sem volna értelme, ha az emlékek kihunytak volna. De a megbocsátás az emlékek félretevését követeli meg: „*Csitt, elég, uram: / Minek terhelni bús memóriánkat / Régi terhekkel?*” – fordul Prospero a még mindig önvádtól gyötrődő Alonsohoz.

Ariel, a képzelet megszemélyesítője képes a legkevésbé emlékezni.<sup>10</sup> Prospero azt mondja, hogy havonta kell őt emlékeztetni arra, hogy kicsoda is ő – vagyis hogy milyen rabságból szabadult. A képzelet megöhlheti az emlékezést. A képzelet uralta ember legnagyobb kísértése, hogy elveszti morális azonosságát, értelmetlen lesz számára a hála, a bűnbánat, az igazságosság, a megbocsátás, mindaz, aminek elsősorban az időhöz van köze. Ariel tulajdonképpen azért van fogságban, helyesebben azért kell Prosperót szolgálania, hogy megtanuljon emlékezni, megtanulja számon tartani az időt.

Ugyanakkor viszont Ariel az a szereplő, aki a szereplőket *mozgatja*. A *képzelet* mindekelőtt hatalom, legalább olyan erőt képvisel, mint az ösztönvilág – vagy talán még nagyobbat is: Ariel nagyobb erő, mint Caliban. A képzelet nemcsak vizuális lehet: magába foglalja a hangok, illatok és ízek világát is. Caliban és társai Arielt mint hangot és zenét hallják. Antonio és társai elé Ariel lakomát varázsol, amelyet hárpia képében – az ókori történetnek megfelelően – ragad el előlük. Ferdinand és Miranda előtt egész színielőadás játszódik le, Iris, Juno, Ceres, táncoló nimfák és aratók részvételével, amely mintha a képzelet teljességét akarná megmutatni.

A képzelet első műve azonban maga a vihar. Prospero szeme előtt ellenségei életükért rettegnak, a halálra készülnek, de szenvedésük még nem bűnhődés, hiszen ők nem tudják összekapcsolni a nyomorúságukat a bűneikkel; ráadásul nem is mindannyian bűnösök. Az erkölcsi célok szolgálatában álló képzelet állandó ellenőrzésre szorul, s az ellenőrzés az emlékezés útján valósul meg.

Calibant és társait a zene ragadja magával. A zene szelídíti meg és vezeti őket, a zene az, aminek révén Caliban el tudja viselni a szigeten való életet, amely belőle sírást

<sup>10</sup> Ariel sokrétű figura. Neve a levegőre, az angyalokra, a szélre utal, de megvan benne a tűz, a vihar, a zene eleme is (Caliban a föld és a víz elemeit egyesíti). Nem szabad azonban azonosítani a szellemmel, amely irányít. Ariel irányításra szorul. Ahogy G. W. Knight (1968) írja: „*Mivel [Ariel] a képzelet finom és ellenállhatatlan hatalmát személyesíti meg, automatikusan a költészet megszemélyesítőjévé is válik.*” (137.)

és megnyugvást egyaránt ki tud váltani.<sup>11</sup> A zenei képzelet révén az ösztönvilág és a romlott szenvedélyek fölé tudunk kerekedni, legalábbis ideig-óráig. A hang keltette benyomás talán mélyebb, mint a látvány keltette hatás, ezért nem szabad elhanyagolni a hallás művelését.

Antonio és társai elé váratlanul terített asztal képe kerül. Ezt követi a reveláció, bűneik felsorolása, s a lakoma eltűnik. A kép allegória: ahogy ők Prosperót megfosztották Milánó trónjától, úgy fosztja meg őket is Ariel a gazdagon terített asztaltól. A képzelet segíthet tehát abban, hogy bűneink és erkölcsi hibáink természetére és súlyosságára ráébredjünk. Nem az elvont okoskodás, hanem a beleélés, az empátia, az analógia az igazán hatékony erkölcsi reflexió hajtóereje. Végző soron ezért van kulcsszerepe Arielnek a darabban, s ezért van, hogy gyakorlatilag ő mozgat mindent és mindenkit, nélküle semmi lényeges nem történik. Még Prosperót is Ariel indítja szánalomra, miután eléje tárta a varázslat miatt önmagukból kikelt emberek méltatlan látványát. Ha nem volna anakronisztikus, akár azt is mondhatnánk, hogy Shakespeare, a képzelet utolérhetetlen művésze, előre megcáfolja Hume szegényesebb, filozofikusabb elképzelését, amely az erkölcsi cselekvés hajtóerejét a szenvedélyekkel és az ösztönökkel azonosítja. Nem: Shakespeare tudja, hogy a képzelet nagyobb úr, mint az emlékezet (Hume szerint fordítva van), s nagyobb úr, mint a szenvedély és az ösztön. Ezért az erkölcsi nevelés mindenekelőtt a képzelet, majd az „elképzelés”, a „beleképzelés” módszerére épül.

Végül a Ferdinand és Miranda előtt lejátszódó betétszínmű mintha már a képzelet harmadik, legmagasabb rendű funkcióját, vagyis az erkölcsi eszmények és ideák világának a szemlélését mutatná be. Ez a morális Éden, amely azonban nem szabályok, normák és elvek száraz és geometrikusan tökéletes világa, hanem az erkölcsileg nemességé vált szenvedélyek és érzések, sőt ösztönök beteljesülése: Ceres, a föld termékenységének gondviselője és Juno, az égi áldás képviselője s Iris, a földet és az eget összekötő szivárvány együtt teremti meg ezt a világot, a keresztény caritas értelmében vett szeretet világát. Az erkölcsi útkeresés tehát egyúttal az üdvösség keresése is – s ennek belátásához is a képzelet segít minket.

## V. 7. Prospero

Milyen erkölcsi személyiség – vagy milyenné válik – Prospero? Az ösztönök nagy része őt nem befolyásolja. De a sokat idézett, talányos negyedik felvonás első jelenetbeli mondatai – amelyekben arra utal, hogy Caliban közeledtét érzi, s ez megzavarja, olyannyira, hogy arcát eltorzítja a düh, Ferdinand és Miranda pedig rémülten néznek rá – csak úgy értelmezhetők ebben a felfogásban, hogy Prosperóban is jelen vannak bizonyos elemi ösztönök. Ha tekintetbe vesszük, hogy (1) ezek a mondatok a Ferdinand és Miranda közelgő egybekelését jelképező betétszínárabnak vetnek véget, amelynek egyik fő üzenete a házasságig tartó tisztaság megőrzésének fontossága, amelyet Prospero sem győz eléggé hangsúlyozni; s hogy (2) a Prospero gondolataiban váratlanul felbukkanó Caliban fő bűne a Miranda elleni erőszak kísérlete volt, akkor talán nem

<sup>11</sup> Itt sem lehet szabadulni attól a gondolattól, hogy Shakespeare szándékosan utal Platónnak a zenéről alkotott felfogására. A gyermekkorból kilépő, de még a férfikor előtt álló ifjúság számára mindig, így ma is, a zene tűnik a legautentikusabb önkifejezési formának. Shakespeare a maga utolérhetetlen lélektani és művészi érzékével éppen Caliban szájába adja az oly sokszor idézett szavakat, amelyekben akármelyik mai kamasz is magára ismerhet: „*Ne félj: e sziget telistele hanggal, / Mézes dallal, mulattat és nem árt. / Száz zengő szernek zúg fülemből olykor / Zenebonája; máskor ringató dal, / Bár hosszú alvásból eszméltem éppen, / Elaltat újra: és álomban megnyíl / A felhő, látom kincsek záporát / Leesni készen: és ébredve sírok / S megint álmodni vágyom.*” (III. 2.)

belemagyarázás arra gondolni, hogy Prosperóban tényleg nemcsak a düh, hanem a kéjvágy is munkál – ez utóbbi persze igencsak elfojtott és túlkompenzált formában. Ez azonban már túlságosan is modern pszichológia, mindenesetre Prosperónak ebben a pillanatban könyveire kell fordulnia, azaz szellemében támaszt keresnie az ösztönök ellenében.

Prospero „zavara” vagy „zavartsága”, majd Caliban „befogadása” az utolsó jelenetben arra látszik utalni, hogy az ösztönök létfontosságúak az erkölcsi személyiség szempontjából. A varázspálca-elvetési monológ ádáz képei ebben az értelmezésben akár arra is utalhatnak, hogy Prospero saját ösztönei ellen vívott harca ért véget. Az ösztönvilágot nem elnyomni kell, nyers hatalommal, hiszen magának az elnyomásnak is lehet vágy, szenvedély a forrása – akárcsak a lázadásnak. De nem is engedhető szabadjárásra, hiszen az ösztönök képtelenek rá, hogy maguk között rendet teremtsenek, sőt arra is, hogy szabadságukat saját beteljesítésükre használják föl. Nem: az ösztönök jelképek; megváltásra, nevelésre váró vágyak; tükröt tartanak elénk; s végül túlmutatnak önmagukon.

Prospero ugyanolyan hús-vér ember, mint bárki más, akit szenvedélyek és indulatok mozgatnak. Ő maga mondja, hogy „...ismerem a szenvedély / Ízét” (V. 1.). Tudja, hogy hálával tartozik Gonzalónak. Megvan benne a szánalom, amely kioltja a haragot. Ellenségei gonoszsága pedig vérig sértette ugyan, és az utolsó pillanatig nem tudjuk, hogy Antoniót és Sebastiant nem fogja-e megbüntetni érdemük szerint az igazságosság iránti elkötelezettsége jegyében, hiszen megbocsátásra való eredeti elhatározása még feltételes: csak a bűnbánónak kíván bocsánatot adni. Nem sokkal később azonban mégoly indokolt és erkölcsileg helyénvaló haragját is „megtagadja”, s a gonoszoknak is megbocsát, bár azok „természettelenek”, s végső soron nem képesek arra sem, hogy a megbocsátás értékét fölismerjék vagy megértsék. Ahogy már említettem, ez a megbocsátás éppen ezért a közöny és az elvetés gesztusa. Ez a megbocsátás nem egyéb, mint tartózkodás attól, hogy a gonoszt meg akarjuk semmisíteni, hiszen ez semmiféle örömet nem nyújt, a gonosz ugyanis gonosz marad. Ez a titka a dantei soroknak is, amelyek a Pokol kapuja felett állnak, s amelyek még ezt a helyet is a szeretet művének állítják be. Igen, Shakespeare és Dante ugyanazt mondja: a szeretet még a gonoszság létét is elviseli. Prosperót erre a szintre persze senki sem követheti, mert ez már a teljes belátás és tudás szintje, ami a teljes értékű erkölcsi személyiség záróköve.

Prospero eredetileg könyveibe temetkezett, azokból akart *tudásra* szert tenni. Ez a kísérlete azonban csak félsikert hozott: a szellem végső soron nem a könyvekből szólt hozzá, hanem a *tapasztalatból*. A könyvek először kiszolgáltatták Prosperót a gonoszságnak, másodsor vizont megvédték tőle. A könyvek először tehetetlenné tették; de mégis általuk jutott el a tudás kategóriáihoz, azaz tett szert a gondolkodás, a reflexió hatalmára – ha tetszik, ez varázshatalmának a természete. Föltámaszthatta a halottakat – ösztöneit, indulatait, emlékeit –, és nevet adhatott nekik. De a tudás végső soron nem a könyvekben rejtett, hanem saját lelkében. Az erkölcsi tudás sem a jó és a rossz fogalmainak ismerete, sem a jó és a rossz működésének ismerete nélkül nem az, ami. S miután megszerezte a teljes értékű erkölcsi tudást, képessé válik az uralkodásra is, vagyis arra, hogy a jót úgy jutalmazza, hogy az igazságosság teljesüljön; a rosszat pedig úgy büntesse, hogy annak ne legyen hatalma fölötte. Prospero végső szavai – már a drámán kívül – azonban túlmutatnak az erkölcsi renden. Az erkölcsi személyiség nem áll meg önmagában. Az ember nem képes arra, hogy az erkölcsi tudás értelmét megismerje. Csak egyvalamire képes, amivel tülemelkedik az erkölcsi tudáson: bocsánatot adni és bocsánatot kérni.

*Irodalom*

- Bate, J.: FROM MYTH TO DRAMA. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. V. M. Vaughan, A. T. Vaughan (eds), London, etc.: G. K. Hall and Co., 1998. 39–59.
- Beck, B.: SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. A JUNGIAN INTERPRETATION. Drawn from [www.wynja.com/personality/tempest.html](http://www.wynja.com/personality/tempest.html) on 13. November, 2004.
- Breight, C.: TREASON DOTH NEVER PROSPER: THE TEMPEST AND THE DISCOURSE OF TREASON. *Shakespeare Quarterly* 41 (1990). 1–28.
- Brown, R. A.: THE MIRROR OF ANALOGY. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. D. J. Palmer (ed), Palgrave: MacMillan, 1968. 153–95.
- Cantor, P. A.: PROSPERO'S REPUBLIC: THE POLITICS OF SHAKESPEARE: THE TEMPEST. In: SHAKESPEARE AS POLITICAL THINKER. J. E. Alvis and Th. G. West (eds), Wilmington: ISI Books, 2000. 241–60.
- Carey-Webb, A.: NATIONAL AND COLONIAL EDUCATION IN SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. *Early Modern Literary Studies* 51 (May 1999). 31–39.
- Coleridge, S. T.: AN ANALYSIS OF ACT I. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 49–61.
- Corfield, C.: WHY DOES PROSPERO ABJURE HIS ROUGH MAGIC? *Shakespeare Quarterly* 36 (1986). 36–9.
- Davidson, F.: THE TEMPEST: AN INTERPRETATION. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 12–31.
- Grant, R.: PROVIDENCE, AUTHORITY AND THE MORAL LIFE IN THE TEMPEST. *Shakespeare Studies* 16 (1983). 238–44.
- Jaffa, H. V.: AN INTERPRETATION OF THE SHAKESPEAREAN UNIVERSE. In: SHAKESPEARE AS POLITICAL THINKER. 29–58.
- Johnston, I.: YOU CAN GO HOME AGAIN, CAN'T YOU? AN INTRODUCTION TO 'THE TEMPEST'. Drawn from [www.wala.bc.ca/~johnston/eng366/lectures/tempest.html](http://www.wala.bc.ca/~johnston/eng366/lectures/tempest.html) on 13. November, 2004.
- Kattan, D. S.: „THE DUKE OF MILAN / AND HIS BRAVE SON”: DYNASTIC POLITICS IN 'THE TEMPEST'. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 91–103.
- Knight, G. W.: THE SHAKESPEAREAN SUPERMAN. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 130–52.
- McDonald, Russ: READING 'THE TEMPEST'. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 214–33.
- Mowat, B. A.: PROSPERO, AGRIPPA, AND HOCUS POCUS. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 193–213.
- Murry, J. M.: SHAKESPEARE'S DREAM. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 109–21.
- Vaughan, A. T.–Vaughan, V. M.: SHAKESPEARE'S CALIBAN. A CULTURAL HISTORY. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Vaughan, A. T.–Vaughan, V. M.: INTRODUCTION TO THE TEMPEST. In: THE TEMPEST. Vaughan and Vaughan (eds), London: THE ARDEN SHAKESPEARE. 1999. 1–124.
- Ward, I.: SHAKESPEARE AND THE LEGAL IMAGINATION. London, Edinburgh, Dublin: Butterworth, 1999.
- Warren, R.: ROUGH MAGIC AND HEAVENLY MUSIC: 'THE TEMPEST'. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 152–92.