

FIGYELŐ

LELETMENTÉS AZ EMLÉK-BÁNYÁBÓL

Illyés Gyula József Attiláról
Szerkesztette és az utószót írta Domokos Mátyás
Nap Kiadó, 2006. 168 oldal, 2688 Ft

„Múltunk pontosan annyi lehet, ahányszor elmondjuk.”
(*Illyés Gyula: NAPLÓJEGYZET, 1940*)

Többféle olvasata lehet a Nap Kiadó tavalyi könyvheti újdonságának, melyet Illyés Gyula többszörösen posztumuszának minősülő, zömében nem kiadásra szánt följegyzései alapján Domokos Mátyás, az író életművének legjobb ismerője és hűséges emléképolója segített a világra – immár másodjára, a korábbi töredékes közlések után, más műfajú írásokkal kiegészítve, önálló kötet formájában.

Egy közmondásos „újszülött”-re nyilván másképp hat az Illyés alkalmi följegyzéseiből tematikusan kiválogatott és egyívé szerkesztett emlékezőtorzó, mint a magamfajta, megszállott irodalmárra, aki az utókor által évtizedek óta napirenden tartott, jelképes „Illyés Gyula kontra József Attila per”-ben mindkét fél nézőpontjából igyekezett megismerni a „tényállást”. Számtalanszor végigböngésztem az író özvegye által közreadott feljegyzéseket: a *Tiszatáj*-ban 1985-ben publikált EMLÉK-BÁNYA című összeállítást éppúgy, mint a Szépirodalmi Könyvkiadónál, Domokos Mátyás szerkesztésében, 1986–1995 között, nyolc kötetben megjelent NAPLÓJEGYZETEK-et, hogy a több ezer oldalnyi szövegtengerben rálejek a József Attilára vonatkozó apróbb-nagyobb emlékezőszigetekre.

A szisztematikus olvasás során akarva-akaratlan nyomon követhetem, miként működött – és bicsaklott meg minduntalan – az írói emlékezőtechnika, amikor Illyésnek a tragikus sorsú költőbaráthoz fűződő, ellentmondásos kapcsolatáról kellett gondolkodnia. A huszadik századi magyar irodalom egyik legtermékenyebb írójának minduntalan kiújuló írás-

görcse – melyet a halott József Attilára való emlékezés kényszere és lehetetlensége váltott ki – mélylélektani és történeti vizsgáldásokra sarkallt. (Gondolatkísérletem EGY TABU FÖLTÁRULKOZÁSA címmel olvasható a *Holmi* 2005. áprilisi számában.)

Az eredetileg publikált naplófolyam tallózjaként a nekilendülések és megtorpanások láttán pontosan érzékelhettem a memóriáját folyamatosan ellenőrző, objektív szubjektivitásra törekvő író meditációi mögött az örökös öröklődést, a nehezen feldolgozható emlékek nyomasztó lelki terhét. Igaz, a hiátusok képzetét a szellős válogatás is előidézhetette – hiszen tudvalevően nem az egész kéziratot hagyatékot tették közzé az író jogutódjai –, a ritka megszólalásokat érzékeltető kontextus azonban sok mindent elárult a számadás kényszerét és kivitelezhetetlenségét egyszerre érzékelő Illyés dilemmáiról – s arról is: miért nem születhetett meg évtizedeken át tervezett emlékezőskötete tragikus sorsú költőtársáról.

Noha az író a hatvanas évek elején a párizsi Seghers kiadóval meg is állapodott egy általa írt József Attila-kötet megjelentetéséről, minden igyekezete ellenére csak emlékképváriánások, valamint a hiteles memoár lehetetlenségét bizonygató gondolattöredékek kerültek ki a keze alól. (Lásd írásunk mottóját.) Nyilván túl közel állt a modelljéhez; túlságosan sok személyes indulatot és utólag is nehezen tisztázható érzést kellett volna azonosítania magában ahhoz, hogy olyan érzékletes és hiteles képet alkosson róla, mint amilyen mindkettejük költőideáljáról: Petőfi Sándorról – még József Attila életében – sikerült.

Ha föltárná valaki a torzóban maradt könyvek háttértörténeteit, Illyés megiratlan József Attila-memoárját nyilván a fatális körülmények miatt abortált írásvázlatok közé sorolná. Persze, ahogy a biológiában, úgy alkotás-lélektani szempontból is többféle oka lehet a vártva várt, sőt mesterségesen is életre segítő magzat elvesztésének. A ritka illyési kudarcot személyiség-lélektani és irodalomszociológiai okok egyszerre motiválhatták. Föltehetőleg

nemcsak a bénító környezeti (kollektív lélektani) hatások, hanem legalább annyira a két költő alkati összeférhetetlensége, a kiszámíthatatlanul lobogó „tűz-” és a megfontolt, lassú „vízember” közti óhatatlan pszichés „nyelvezavar” megnyilvánulásai miatt halt el csírájában Illyés lélektani dokumentumregénye költőtársáról. Mert az ő tollából ilyesfajta, kettejük kapcsolati dinamikáját is érzékeltető, önvalomás-szerű emlékezést a nagyközönség – és nyilván Illyés is önmagától. Szemlélődő természete – és élete végéig tisztázatlan idegenkedése József Attilától – azonban megakadályozta a hiteles mű kiérlelésében.

A dátumozott naplójegyzetek tanúsága szerint – egyetlen, 1930-as följegyzés kivételével – Illyés Gyula csak a költő halála után, a személyes gyász és a külső „tetemrehívó”, bűnbakkereső közhangulat szorításában kezdett foglalkozni néhai barátja, majd ellenfele személyével. Közös életidejükben nem érzett készletet arra, hogy közös szakmai-magánéleti élményeikről vagy konfliktusaikról írásban beszámoljon – akár magának. (Vagy ha igen, nem maradt nyoma a hagyatékban.) Annál inkább rákényszerült az emlékezésre a szárszói tragédia után, a spontán-kollektív kultusz „ihletésében”, amikor a kortársak előbb lelkiismeretfurdalásuktól és őszinte veszteségérzetüktől vezérelve, majd – az ötvenes években, politikai nyomásra – külső „muszájból” is úgy érezték: kötelesek közreadni a kultusz kívánalmai szerint átszínezett emlékeiket az időközben kommunista pártköltővé maszkírozott József Attiláról.

A torz kegyelet diktátuma ellen azonban a jóérzés emlékezők természetes szégyenérzete lázadozott. Illyés ritkán szólalt meg, s akkor is jobbra versben, vagy a régi konfliktusokat a világ előtt tisztázni vágyó emléktörödékeit publikálva, hiszen állandóan érezte, hogy némelyik kortársa őt is felelősnek tartja a költő haláláért. Emlékezés közben is szüntelenül védekezésre kényszerült; szavait latra téve, nap mint nap mérlegelhette, milyen a szókimondás esélye ott, „*hol zsarnokság van*” – és nem csupán politikai értelemben, hanem folyamatosan érzelhető, kollektív ellenszenv formájában.

Az „írófejedlem” számára a stigmaként viselt bűnbakbíllog, valamint a markáns állásfoglalásra készítő, drasztikus szerepelvárások megnehezítették mind a kikerülhetetlen gyász-

munkát, mind az írói hivatás ibseni parancsolatának alkalmazását: „*írni annyi, mint itélőszéket tartani önmagunk fölött*”. Valójában sohasem tudott olyan őszinte lenni önmagához, hogy a másik fél tükrében is szemügyre vegye önnön cselekedeteit. Emlékezései az érdektelen apróságokban rendkívül pontosak, részletezők; telibe találó portrékat rajzolt költőbarátjáról – de amint kettejük eltérő önérvényesítési késztetéséről, elhidegülésük stációiról, Flóra iránt érzett közös szerelmükről, majd váratlan kibékülésük kulcsszituációiról kellett volna számot adnia – előbb önmagának, majd a nyilvánosságnak –, nem tudatosította magában tettei és indulatai valódi motivációit, és a szigorú önvizsgálat helyett elhárította magától fölzaklató emlékeit.

A Nap Kiadónál megjelent – „*a másik fél meghallgatásához*” bizonyítékokat szolgáltató – műben sem halványodnak el az anyagával viaskodó író mindennapi küszködésének nyomai, noha a kötet szerkesztője láthatóan arra törekedett, hogy ne csak a nehézkes-részleges posztumusz „*vizvezékiót*” érzékeltesse, hanem hogy folyamatában ábrázolja a két költő kapcsolatát, megismerkedésüktől csaknem Illyés haláláig – természetesen mindvégig az ő nézőpontjából, a művé formált, valamint az írói nyersanyagoknak tekintett szövegek alapján.

Domokos Máttyás, a posztumusz Illyés-könyv-újdonság szerkesztője, kitűnő dramaturgiai érzékkel három fejezetre (felvonásra) tagolta az írói életdrámát kijezolni szándékozó kötet anyagát: a már korábban publikált és a hagyatékából újonnan bevalogatott följegyzéseket. „*A kiadvány első két ciklusa a kapcsolat történeti időrendjében sorakoztatja egymás után a különböző időpontokban keletkezett írásokat. A harmadik ciklus viszont az egyes írások keletkezésének az időrendjét követi*” – informálta a kötet olvasóit az utószóban, kulcsot adva a kívánatos befogadáshoz: egy virtuális életdráma élményszerű olvasatát kínálva fel.

Egyetlen szépséghibája ennek a módszernek, hogy az így sugallt időrend nem egyidejű, szerves fejlődés lenyomata, hanem utólag rekonstruált: a valóban korabeli leveleken és egy-két naplórészleten kívül a többször is elkezdett, de torzóban maradt emlékezőkötet hosszabb-rövidebb fejezeteit, olykor csak bekezdéseit, később írt verseket vagy az író töprengéseit sorakoztatja egymás után – hogy az utolsó

fejezetben a nehéz emlékek súlyától és a memoírírás gyötrelmeitől szenvedő Illyés házaspár konkrét dátumhoz köthető hétköznapi élményeit, megnyilvánulásait érzékeltesse.

Miután százötvenöt könyvoldalon elférnek a többéves kihagyásokkal papírra vetett versek, levelek, följegyzések, a nonstop olvasás azzal az érzéki csalódással jár, mintha drámaian fölgyorsulnának az egyébként vánszorgó események. A különböző időpontokban keletkezett versek, levelek, cikkek, följegyzések kései olvasója csak fejlett elvonatkoztatási képesség birtokában érezheti át az *időbeliség* valódi élményét, illetve tragikumát: a barátját negyvenhat évvel túlélt író folytonos vergődését az évek-évtizedek múlásával egyre gyötrelmesebb és mind kivihetlenebbnek bizonyuló feladat súlya alatt. A formai folyamatosság gyors és problémamentes tartalmi váltások képzetét kelti – ahelyett, hogy egy elhúzódozó írói válságtörténetet, egy művészi kihívás lehetetlenségét és a kikerülhetetlen kudarc lassú belátását tükrözné a szöveg.

Mindez persze a választott forma műfaji sajátossága – és ha szerkesztő lennék, bizonyára magam is valamilyen koherens, áttekinthető, a folyamatot érzékeltető szerkezetet választanék. Sokkal fontosabb egy ilyen téma esetében, milyen új elemeket-alakzatokat tartalmaz a múlt fantáziabeli megidézésére alkalmas verbális kaleidoszkóp. A magamfajta, talán „belterjes” érdeklődésűnek tartott „egykori újszülött” amúgy is az érdekel elsősorban: van-e a kötetben olyan szöveg, amely az újdonság varázsával hat, amelyet először olvashatunk?

Nos, akad új publikáció, nem is kevés – hiszen a szerkesztő ezúttal szabadabban meríthetett a hagyaték eddig kiadatlan dossziéiból, mint a naplófolyam közreadása idején –, ám a friss szövegközlések csak megerősítik a korábbi benyomást Illyés Gyula óvatos és önfelmentésre hajlamos emlékidézésének természetéről.

Jó néhány szövegrészlet egyáltalán nem látott eddig nyomdafestéket, vagy más variációban vált ismertté a naplóban. Ilyen a kötetnyitó – és föltehetőleg a József Attiláról szóló kötet első fejezetének szánt – hosszabb írás, mely a két egykori barát megismerkedésének körülményeit eleveníti fel. Ebben a szövegben Illyés expressis verbis kijelenti: „*a fiatal József Attila nekem első pillanatra nem volt rokonszenves*”. A lábjegyzet szerint a kéziratban maradt em-

lékezés az ötvenes évek derekán keletkezett – amikor egy ilyen mondatot nem szívesen olvastak volna a korabeli irodalompolitika irányítói – és nyilván Illyés sem vallotta volna be szívesen –, ám még a nyolcvanas években, az Illyés-naplók publikálása idején is ajánlatos volt korlátozni a naplóírói ösztinteséget, ha a kánontól eltérő rokon- és ellenszenvek nyilvános megvallására vállalkozót valaki.

Nyilván hasonló önkorlátozási törekvésnek esett áldozatul a Szárszóra készülő költő és a Siesta szanatóriumban őt fölkereső Illyés Gyula búcsújának megindító leírása, mely filmszerű érzékletességgel jelenítette meg a barátságukat újra megpecsételő költők végső elválásának körülményeit. Kárpótlásul most elolvashatjuk az Illyés Nyugat-beli nekrológjának szövegéhez kapcsolódó, hiányzó részt: „*Kezét kellett fognom, állandóan szemébe néztem, mert úgy, mondta, nem érzi a fájdalmat, majd vánkósára dől-nöm, hogy fejét vállamra hajthassa, folyton könnyezett; én is: mindenünket felkínáltuk egymásnak, ő hagyatkozva, én hogy visszatartsam. Órákig kellett beszélnem, míg elszánta magát, hogy eszik valamit.*” (88.) A folytatás azonban – amelyben újra, immár sokadszor, megismerkedésük körülményeit taglalja az író – arra vall, hogy ez az 1940-ből származó, tintairásos kéziratföredék egyike a sokféle emlékezésvariációnak. Találgatásokra vagyunk utalva, mit keres a Nyugatban közölt nekrológ részlete a későbbi kéziratban – s csak arra gondolhatunk, hogy a halálhírt követően fogalmazhat, jól ismert sorok amolyan „hívószöveggént” funkcionáltak az emlékezete eresztékeit olajozó író számára.

A gyakran „*déja vu*” hatást keltő – részleteiben mégis új elemeket tartalmazó – szövegrészek láttán el kell ismerni: nem lehetett gyerekjáték egységes kötetet szerkeszteni a sokféle variációban fennmaradt – önellentmondástól sem mentes – jegyzeteket, kéziratokat. Ezt a műveletet kizárólag olyan professzionális Illyés-szakértő végezhette el, aki maximálisan élvezi a jogutódok bizalmát, s akinek szakértelmére, tanácsaira fenntartás nélküli bizalommal hallgatnak. Domokos Mátyás – aki fiatalkora óta élete meghatározó írójának tekintette Illyés Gyulát, s kiadói szerkesztőként a hatvanas évektől kezdve ő gondozta a Szépirodalmi Könyvkiadó lektoraként az életművét – mindent elkövetett, hogy a rejtőzködő író kéziratot hagyatékát is megismerje a nagykö-

zönség. Annak idején ő beszélt rá a megőrzé-
gyült Illyés Gyulánét férje naplójegyzeteinek
publikálására, sőt Flóra asszony József Attilá-
val kapcsolatos emlékezései közreadására is –
fölbecsülhetetlenül fontos, más forrásból pó-
tolhatatlan dokumentumanyaghoz juttatva így
az irodalomtörténeszeket és az érdeklődő ol-
vasókat.

A Nap Kiadó új kötetét is ő szerkesztette –
de a rá jellemző, szolgálattelévő szerénységgel
háttérbe vonult: neve csak a copyrightban – Illy-
és Gyula jogörökösai mellett –, illetve az utó-
szó alatt szerepel. Avillogóan hófehér címlapon
az öreg Illyés és a fiatal József Attila kisméretű,
jól ismert fotója látható – olyan látszatot kelt-
ve, mintha az író halála után huszonhárom év-
vel vadonatúj Illyés-kötet látott volna napvilá-
got. Valójában ez a könyv a mesterével azono-
suló, hűséges értékmentő szerkesztő műve is.
Az utószót is mintegy az író nevében, vele azo-
nosulva, az ő nézőpontjából fogalmazta, Seneca
híres intelmével indokolva a József Attila-
emlékév óriási könyvtermése után megjelent
kötet létjogosultságát: „*Audiatur et altera pars.*”

Nos, meghallgattattott a „másik fél” is. Az
„újszülöttek” számára fontos dokumentumot
szolgáltattott ahhoz, hogy a „perújrafelvételnél”
legyen elegendő, tanulmányozásra érdemes
érvanyaguk. Számomra sok részletében árnyal-
ta, színesítette, valójában azonban nem rajzol-
ta át a korábbi élmények alapján kialakított vé-
leményemet. Azon viszont érdemes talán eltű-
nődnünk: kinek is tartozunk köszönettel ezért
a könyvért: a szerzőnek vagy inkább a szer-
kesztőnek. Illyésnek – aki minden fontosnak
tartott gondolatát vagy kósza ötletét följegyez-
te, de megválogatta, mit ad közre a cikkeiért,
esszéiért versengő folyóiratokban – vagy in-
kább az író halála után is képviselő, neki posz-
tumuszt igazságot szolgáltatni vágyó irodal-
márnak: Domokos Mátyásnak, aki – Illyés Má-
ria tanúsága szerint – már a nyolckötetes nap-
lót fontos „regény”-nek és kordokumentumnak
tartotta?

Nyilván mindkettejüknek. Illyés Gyula szel-
lemi hagyatéka a szakavatott és lelkes közvetí-
tő nélkül is teljes egész – de hatni csak úgy ké-
pes, ha eljut az olvasókhoz. Domokos Mátyás
pedig módszeres következetességgel és zis-
zifuszi igyekezettel törlesztette egész életében
az utókor kollektív adósságát az érzése szerint
méltatlanul háttérbe szorított mesternek. Mint-

egy negyven írásában elemezte Illyés munká-
it, és a nagy „leletmentőkre” jellemző szívós-
sággal adta közre a lappangó irodalmi értéke-
ket is. Ezért rendezte sajtó alá Illyés naplójegyzeteit
éppúgy, mint a József Attiláról írt em-
lékezéseinek kötetét. A bővülő tartalom arra
utal, hogy egyre több, eddig publikálatlan do-
kumentum közzétételére sikerült rávennie az
írói óvatosságot családai örökségként érvénye-
sítő jogutódokat.

Talán úgy érezte: ez volt a maximum, amit
a József Attila halála után kezdődött s mind-
máig virtuálisan napirenden tartott költőper-
ben Illyés „rehabilitálásáért” megtehetett. S
miután a maga eszközeivel kiegyenlítette a há-
látlan utókor tartozásáról kiállított „adósság-
levél” utolsó részletét, a jól végzett munka
elégtételével, megpihent.

Fájdalom: örökre.

Így lett kétszeresen posztumusz mű Illyés
utolsó dokumentumköteté és Domokos Mátyás
szerkesztői hattyúdala. Az emlékkönyv hófehér
címlapjáról bennünket figyelő költők fényképe
mellé ezentúl óhatatlanul odaképzelnék a szel-
lemalakká vált láthatatlan „társ szerző” figyelő
tekintetét is.

Valachi Anna

A HELYREÁLLÍTOTT „VARÁZSFUVOLA”

Jan Assmann: *Die Zauberflöte.*

Oper und Mysterium

Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2005.

384 oldal

A VARÁZSFUVOLA az utóbbi évtizedekben Mozart
legmegcsúfoltabb műve. A „Bildungsbürger-
tum” elsorvadását a dolgok helyzeti energiája,
a hagyományok ereje jóvoltából egy ideig még
túlélte a kultúrája. A végső csapást a hatvanas
évek ellenkultúrája, az évtized végének újbal-
oldali mozgalmái és a vereségükre adott vála-
szuk mérte rá: a megsértődés a történelemre.
A „Bildungsbürgertum” kultúrájával lett szét-
verve A VARÁZSFUVOLA.

E kulturális forradalmat jól írja le Eric Hobs-
bawm A SZÉLSŐSÉGEK KORA című könyvében; ösz-

szefoglalom és támaszkodom rá. A XX. század második felében hatalmas mértékben megnövekedett azoknak a munkaköröknek a száma, amelyek középfokú vagy felsőfokú képeztést igényeltek. A hallgatók számának növekedése különösen a felsőfokú oktatásban volt számottevő, jóval meghaladta az ésszerűség határait. Ennek a legközvetlenebb és azonnali következménye az érezhető feszültség volt az egyetemre áramló első generációs diákok és az intézmények között, amelyek sem pszichikailag, sem szervezetenként, sem intellektuálisan nem voltak felkészülve erre az áradatra. A hatalom egyik fajtája – az egyetem – iránti ellenszenv könnyen ment át a hatalom minden fajtája iránti megvetésbe, és ez Nyugaton a baloldalra sodorta a diákokat. A többi, régen meggyökeresedett társadalmi osztállyal és csoporttal ellentétben nekik nem volt biztos helyük vagy bejáratott modelljük a társadalmi kapcsolatokban, mivel a középosztálylétnek még csak kezdeti korszakában jártak. Az új diákseregnek pusztán léte is számtalan kérdést vetett fel a társadalomra vonatkozóan; a kérdést a bírálattól pedig csak egy lépés választja el. Hogyan illeszkedjenek bele? Milyen is ez a társadalom? A diákság fiatalsága, a háború utáni generáció gyermekei és a szülők nemzedéke közötti szakadék mélysége még sürgetőbbé tette a választást, a fiatalok viszonyát pedig még kritikusabbá. Az új nemzedék elégedetlenségét nem lehetett azzal leszerelni, hogy tudatosították bennük a társadalom szédületes fejlődését, amelyről apáik álmodni sem mertek. Ezek a fiatalok csak az új időket ismerték. Úgy gondolták, a dolgok egészen másként, sőt jobban is lehetnének, bár a *hogyanra* általában nem volt válaszuk. Szüleik, akik hozzászoktak a nehézségekhez, és nem felejtették el még a megpróbáltatásokat, nem számítottak a tömeges radikalizálódásra akkor, amikor ők a legteljesebb jólétben éltek. A diákok elégedetlensége a gazdasági virágkor csúcán robbant ki, mivel homályosan és tapogatózva, de az ellen irányult, amit a fiatalok saját társadalmuk jellegzetes vonásának láttak, s nem érdekeltte őket, hogy a régi társadalom esetleg még több ellentmondást hordozott. A diákok tömegesen fordultak a forradalmi politikához és ideológiához. A polgári társadalom elleni utolsó nagy lázadás természetesen a polgári kultúrára is kiterjedt, annál is inkább, mert életforma-forrada-

lommal s autonóm és internacionális ifjúsági kultúra kialakulásával járt együtt. Ez az ifjúsági (tömeg)kultúra radikális tagadása a „Bildungsbürgertum” klasszikus kultúrájának; a résztvevők mindazt visszautasították, amit a középosztálybeli szülők értéknek tekintettek. A hatvanas évek végének diáklázadásai és újbaldali mozgalmak nem jártak sikerrel, a polgári társadalom kanalizálni és integrálni tudta őket. A kudarc frusztrálta képviselőit, legtöbbjük a szó szoros értelmében megsértődött a történelemre. Kisebbségük a hagyományos baloldali pártokhoz tért meg, a nagyobb az értelmiségi munkához. Sokan ragyogó karriert futottak be vagy az állam szolgálatában, vagy a kultúra területén. Itt nagy számban bukkantak fel radikális értelmiségiek, akiknek sértett radikalizmusa a modern társadalom kritikáját egy ösbűn kereséséig vitte vissza, s ezt meg is találta – a felvilágosodásban. A hatvanas–hetvenes évek fordulójára óta a kritikai értelmiség egyik legkedveltebb témája a felvilágosodás kritikája, destrukciója.

Mi sem természetesebb, mint hogy az a műalkotás, amely a legmagasabb esztétikai minőséggel *tisztán* képviseli a felvilágosodás szellemét, A VARÁZSFUVOLA, áldozatul esett ennek a tendenciának. Kétféleképpen: vagy kritika, lefokozás, vagy olyan megmentési kísérlet révén, amely benne magában a felvilágosodásnak nem megtestesülését látja, hanem kritikáját véli kimutatni. Az utóbbi évtizedek jellegadó VARÁZSFUVOLA-interpretátorai, rendezők és tudósok esszéisták egyaránt ahhoz a kritikai értelmiséghez tartoznak, amely a hatvanas évek egykori diákjai közül vagy azok szellemi holdudvarából került/kerül ki, s interpretációikban felismerhető a megsértett hitért bosszút álló újhittelen buzgalom. Legárulkodóbb jele az interpretációk alacsony színvonalára, a mű *közvetlen* történeti-szellemi kontextusának megismerését és megértését neglixáló inkorrekt hermeneutikai gondolkodás.

A széles szellemi kontextusban való kutakodás, az ezoterikus jelentések és utalások felderítése (vagy inkább konstruálása) persze már régen kedvelt foglalatossága A VARÁZSFUVOLA értelmezőinek; amatőr kultúrtörténészek és magukat amatőr kultúrtörténészé képző zene-történészek szívesen kalandoznak a mítoszok és kultuszok világában, s vélnek analógiákat felfedezni a legváltozatosabb szimbólumok s a szó-

vegkönyv és a partitúra legkisebb részletei között is. Ebben a közegben rendkívül jelentős tett, hogy egy fegyelmezett gondolkodású tudós filológiai tisztességgel vizsgálja meg, mi van jelen a parttalan szellemi kontextusból a közvetlen történeti-szellemi kontextusban, s ez utóbbi miként működött az előbbi elemeit. Ez a tudós Jan Assmann, a jelentős egyiptológus, aki egyrészt – mint A KULTURÁLIS EMLÉKEZET című, magyarul is megjelent könyvéből tudjuk – szilárd elméleti alapon, másrészt – mint MÓZES, AZ EGYIPTOMI című, magyarul szintén megjelent könyvéből már sejtthetjük – a XVIII. század kultúrájának szakszerű ismerőjeként, sőt imponáló zenei szaktudással is, optimális felkészültséggel tett – meggyőző – kísérletet A VARÁZSFUVOLA értelmzésére, mind az esztétikai, azaz zenei, nyelvi és drámai forma, mind a művet övező szellemi környezet lehető legátfogóbb vizsgálatával.

A szellemi környezetet két irányban világítja meg: egyrészt a késő XVIII. századi „egyiptománia”, másrészt az antik misztériumok – nem kizárólagosan, de nagymértékben – szabadkőműves kutatása és felfogása irányában. Nézete szerint az operában nem az illuminátus vagy rózsakeresztes testvérek bizonyos titkaira való rejtett vagy allegorikus utalásokról van szó, hanem arról, hogy az akkori körülmények között a titkos társaság formájában szerveződő felvilágosodás eszméi a műalkotás formájában a lehető legszelebb hatást fejtsék ki. A mű legfontosabb háttere és kontextusa kétségtelenül a szabadkőművesesség, a maga szimbolikájával, rítusaival s érték- és képzetvilágával. A VARÁZSFUVOLA nemcsak ezoterikus, hanem exoterikus értelemben is, sőt mindenekelőtt abban, tényleg szabadkőműves opera, kétértelmű üzenet, amely mind a beavatottakat, mind a profánokat el akarja érni. A szabadkőműves üzenetek és vonatkozások az operában egyáltalán nincsenek rejtjelezve, hanem nyíltan és plakátívan közszemlére vannak téve. Az opera a nyilvános hatás médiumaként a szabadkőműves eszmények szolgálatában áll. A nyilvános hatás uralkodóként, hivatalnokként, tudósként vagy művészként a szabadkőműves kötelességei és vilájobbító „játékonyságának” képzetei közé tartozik. A szabadkőművesesség nem obskuranista titkos társaság volt, hanem a kor intellektuális avantgárdja, különösen Bécsben, ahol egy tudományos akadémia szerepét töltötte be. Főleg a *Zur Wahren Eintracht* páholy, Mozarté-

nak (*Zur Wohltätigkeit*) testvérpáholya, amelyben a felvilágosodás Ausztriában kivált elkötelezett otthonra talált. Ez a felvilágosult szabadkőművesesség vagy szabadkőműves felvilágosodás nem a megoldás és rejtély értelmében tartozik A VARÁZSFUVOLÁ-hoz, nem a mű megfejtésének kulcsa; nem több, de nem is kevesebb, mint kontextus, talaj, ösztönző és jelekkel szolgáló közeg, amelynek ismerete természetesen sokat hozzáadhat a mű megértéséhez, anélkül azonban, hogy rejtett üzenetként behatolna a műbe, vagy allegóriaként alapjául szolgálna.

A korabeli források fényében nemcsak a mű egységes, mind a cselekményt, mind az operában egész különlegesen sokféle zenei formát megszervező alapgondolata világosodik meg, hanem az is kiderül, hogy Schikaneder és Mozart miért engedett be az összkoncepció keretei közé meglepően erős zenei és dramaturgiai kontrasztokat. Assmann értelmezése abba a hagyományba illeszkedik, amely az operát nem a mese és a misztérium többé vagy kevésbé sikerült kombinációjaként, hanem *teljes egészében* misztériumjátékként interpretálja. Szerinte A VARÁZSFUVOLA egy rituálét visz színre, s azt nemcsak lejátszatja a közönség előtt, hanem a közönséget éppoly szubtilis, mint intenzív módon be is vonja a rituális eseménysorba. A darab heterogén közönséghez fordul: gyerekekhez és idősekhez, egyszerű emberekhez és tanultakhoz, profánokhoz és beavatottakhoz, s így a maga esztétikai kétértelműségében reprodukálja azt a kétértelmű struktúrát, amely a korabeli misztériumelméleteket a pogány vallásokkal, különösen az egyiptomi vallással összekapcsolta. A *religio duplex* struktúrája a népi vallás és az elitvallás ellentétével A VARÁZSFUVOLÁ-nak mint gyerekoperának és misztériumjátéknak a kétarcúságában találja meg kifejezését. (Mint már a MÓZES, AZ EGYIPTOMI-ból tudhatni, William Warburton, Gloucester püspöke szolgáltatta a fő építőkövet a „*religio duplex*”, a kettős vallás hipotézisének megalkotásához, azzal, hogy kidolgozta a pogány vallások úgynevezett „nyílt” és „titkos” rituáléi éles ellentétének rendszerét. Alexandriai Kelemen-től vette át a „kis” és a „nagy misztériumok” megkülönböztetését. A kis misztériumok szimbolikus ikonokkal, érzékekre ható szertartásokkal szóltak a néphez. Váldói jelentésük viszont csak azok előtt tárult fel, akik képesnek bizonyultak arra, hogy a tarka külsőn mögött felismerjék a misztikus értelmet – ez általában

a lélek halhatatlanságáról és az eljövendő élet-ről szóló tanításokból állt, amely életben az erényesekre jutalom, a bűnösökre pedig büntetés vár. A nagy misztériumokat csupán annak a maroknyi beavatottnak szervezték meg, akiknek szelleme és erénye elég erős volt ahhoz, hogy az igazságot elviseljék, s akik ezért az uralkodásra voltak elrendelve. A VARÁZSFUVOLA keletkezésékor virágzó német és osztrák misztériumelméleti irodalom és publicisztika nagymértékben támaszkodott Warburton művére.) Kétarcúságának megfelelően A VARÁZSFUVOLA a szabadkőművesség mellett egy egészen másik hagyományban és egészen más társadalmi környezetben is gyökerezik: a bécsi népszínház hagyományában, amely az opera cselekményében és zenéjében ugyanolyan jelentőség-gel van jelen; Papageno a maga három áriájával és két kettőssel zeneileg főszereplője a darabnak. E két inspirációforrás és befolyásolási övezet, a magasrendűen intellektuális bécsi szabadkőművesség a maga misztériumkutatásaival és a nyers bécsi külvárosi színház, mindenekelőtt Schikaneder fejlett színpadtechnikája a maga gépezeteivel és speciális effektusaival első pillantásra kevés közösséget mutat; mégis találkoznak a *religio duplex* vallástörténeti koncepciójában és a beavatási rituáléknak mint a beavatandót intenzív és ellentétes érzelmekre indító folyamatos megrázkódtatásoknak esztétikai koncepciójában, amelybe az exoterikus műalkotás a nézőt is bevonja.

Assmann kérdései: A késő XVIII. században mit értettek „Ízisz misztériumain”? Miért, milyen érdekek és motívumok miatt folyamodtak e misztériumoknak nemcsak kutatásához, hanem esztétikai reprodukálásához is? A válaszok fényében a misztériumokba való beavatás nemcsak hogy az opera centrális motívumának bizonyul, de vezérlő, zeneileg és szövegeileg egész felépítését meghatározó elvénék is. A XVIII. század misztériumelmélete az, aminek fényében az egész operacselekmény rituáléként jelenik meg. Ezt az elméletet eddig nem kutatták. Feltárása jelenti azt a pontot, amelyből kiindulva meg lehet érteni az opera dramaturgiai logikáját és koherenciáját.

A felvilágosodás korában a „misztérium” a kinyilatkoztatás ellenfogalmává vált. A Mózes közvetítésével Istentől kapott és Izrael gyermekei által gyakorolt vallás kinyilatkoztatott vallás, szemben a Mózes előtti vallásokkal, amelyek a misztériumvallások struktúráját mutat-

ják. De minden misztérium anyjának az óegyiptomi vallás számított. A felvilágosodás százada mindinkább eltávolodott a kinyilatkoztatás eszméjétől egy természetes, az ember számára ésszel megközelíthető teológia eszméje felé. Az ész vallását az ókori Egyiptomban és a filozófusok istenét az egyiptomi misztériumokban keresték. A misztériumvallások döntő kritériuma a beavatás. Schikaneder korábbi darabjaihoz képest A VARÁZSFUVOLA-ban a beavatás az a vezérlő eszme, amely a diszparát elemeket formává szervezi. A rituáléstruktúra döntő eleme A VARÁZSFUVOLA kivételes esztétikai alkatának és kisugárzásának, a darab kultuszopera jellege struktúrájának kultikus jellegével függ össze. Az operának ezt az egységet teremtő formái és tartalmi alapeszméjét eddig nem ismerték fel. Csak ennek az egységnek a keretében tudja az opera a formák, a nyelvek és a stílusszintek egyedülálló sokféleségét kibontakoztatni és integrálni. De sajátos módon az opera keveset veszít hatásából, ha a rituálét mint az Egész szervező egységét már nem értjük, s az csak a II. felvonás centrális témájaként jelenik meg. A különös ellentmondás, amely így az I. felvonás első színei és a darab többi része között mutatkozik, és már korán ahhoz a legendához vezetett, hogy Schikaneder és Mozart a kidolgozás folyamán felborította a cselekmény tervét, nem csökkentette az esztétikai hatást, hanem inkább titokzatos komplexitás és mélység benyomását keltette. Az ellentmondás, amely A VARÁZSFUVOLA-t talányos művé tette, különösen világos, ha figyelmünket – mint ez drámai és zenedrámái művek esetén szinte elkerülhetetlen – a cselekmény és jellemek egy-egyé felé fordítjuk. Ha Az Éj királynője és Sarastro jellemére-figurájára kérdezzünk, nem értjük, hogy az előbbi, akinek gyilkos hatalomvágya és bosszúszomja a cselekmény folyamán egyre világosabbá válik, először miért Ízisz-szerű istennőként van ábrázolva, az utóbbi pedig, akit isteni bölcsnek és papkirálynak kell látnunk, hogyan tarthat szolgálatában egy Monostatost. Ez a kézenfekvő megközelítés A VARÁZSFUVOLA-nál megoldhatatlan ellentmondásokhoz vezet. De ha abból indulunk ki, hogy az opera egy rituálét visz színre, amelybe a nézőt is bevonja, kettős teatralitással, egyfajta „színház a színházban” fogással van dolgunk. A papok olyan szimbolikus cselekményt rendeznek, amely azt célozza, hogy a beavatandók, Tamino, Pamina, Papageno és a nézők, változó ké-

pek legmélyebb hatásának és az érzelmek, értékítéletek és újratájékoztató kényszerek igazi hideg-meleg fürdőjének legyenek kitéve. Ezért nem kérdezzük, hogy lényege szerint *ki és mi* Az Éj királynője *valójában*, hanem hogy miként *jelenik meg*. Egyszer így, másszor úgy *mutatják meg* nekünk, mert Taminóval együtt perspektíva-váltást kell megélnünk. Az eleuszi misztériumok beavatási rituáléi, amelyek az Ízisz-misztériumokéi mellett A VARÁZSFUVOLA alapjául szolgáltak, a XVIII. század misztériumkoncepciójában mindenekelőtt változó jelenségek keretét alkották. Ez a keret vagy horizont, amelyet „játék a játékban” módjára kell felfognunk, újra meg újra túllépendő egy magasabb komolyság szférája irányában, ahonnan a protagonistákkal együtt mi is bölcs tanításban részesülünk: szeretetről és testvéri szövetségről, elégedettségről és emberi boldogságról, a nő és a férfi isteni jelentőségéről, jó kormányzás és általános felvilágosodás jóvoltából az aranykor visszatéréséről és sok másról, míg a „játék a játékban” függőnye föl nem megy, s Taminóval és Paminával együtt be nem pillanthatunk a legnagyobb fény szentélyébe, sőt a „Napba”, amellyé a színi utasítás szerint a szín átváltozik. Látásmódunk vagy befogadói magatartásunk e pólusváltásával egy sor elentmondás feloldódik, ha mind nem is.

Ha A VARÁZSFUVOLA alapja az a rituáléstruktúra, amely a XVIII. század misztériumelméletéből származik, mi az oka, hogy ezt a struktúrát már a kortársak sem igazán értékelték? Az opera, a bécsi „szabadkőműves felvilágosodás” intellektuális közege már az 1791-es ősbemutató idejére úgyszólván felbomlott, néhány évvel később teljesen széthullott. Így az e körökben oly szenvedélyesen kutató és tárgyalt misztériumkoncepció is hamarosan feledésbe merült, s A VARÁZSFUVOLA cselekményének felépítése talánnyá változott. A titkos társaságok virágkora az abszolutisztikusból a polgári-demokratikus korszakba való átmenettel véget ért. Ezzel a felvilágosodás és a titok sajátos, XVIII. századi szövetsége érthetlenné, a „titokzatoskodás” pedig a felvilágosodásellenes üzemek foglalatává vált, s inkább Az Éj királynőjével, mint Sarastroval hozták kapcsolatba. A felvilágosodott elit „új misztériumait” egy olyan „új mitológia” keresése váltotta fel, amely a nemzetet és a népet nagy tettek tudnára mozgósítani.

A szellemi környezetnek ez az elhalványulása azonban a legkevésbé sem törte meg A VARÁZSFUVOLA diadalmas hatását és sugárzását. Az alapjául szolgáló rituáléstruktúra rejtetten is hatott. Ez a rituálé és az opera bizonyos közös vonásainak köszönhető, szemben a verbális színházzal. Az opera és a dráma között az a legfontosabb különbség, hogy a dráma egy ténylegesen végbemenő eseménysor illúzióját kelti, és a nézőt olyan módon vonja be ebbe a folyamatba, hogy az a jelölő művészetjellegét a jelölt – a cselekmény – kedvéért szem elől téveszti. A mondott szöveg mint hangesemény nem kerül az előtérbe, hanem transzparens a cselekmény felé. A szöveg teljesen az előrehaladó cselekményt szolgálja. Egészen más a helyzet az operában. Ez közszemlére teszi művészetjellegét, és a jelölő esztétikai jelenléte kedvéért a jelöltet, a cselekményt háttérbe szorítja. Az előrehaladó cselekmény újra meg újra mintegy felduzzad és jelenlétté változik. Valami hasonló különbözteti meg a rituális cselekményt a mindennapi cselekvéstől. A mindennapi cselekvés értelme: a célja. A rituálénál azonban a végrehajtás mikéntje, a gesztusok, az intonáció és a megfogalmazás a lényeg. A rituális cselekmény is célirányos, de ezt a célt nem lehet az egyik vagy a másik, hanem csak a pontosan előírt módon elérni, itt érvényes a jelszó: „Az út a cél.” A rituálé esztétizálja a cselekményt, és értelmére irányuló célratörésével szemben minden mozzanatában való végrehajtását állítja előtérbe. Az opera és a rituálé között tehát titkos affinitás van, amelytől az operákban nem ritka rituális jelenetek különös hatásra tesznek szert, s amelyen A VARÁZSFUVOLA hatásesztétikai titka is alapul. Az opera, ha úgy tetszik, ritualizált dráma, a misztériumoperát pedig ritualizált operának foghatjuk fel. Assmann a rituálé és az opera rejtett szövetségében látja az okát, hogy A VARÁZSFUVOLA minden ellentmondás ellenére, amely szellemi környezetének eltűnéséből és elfeledéséből adódik, oly meggyőző és fascinálo hatást fejt ki.

Assmann könyvének szubsztanciája nem e koncepció, hanem A VARÁZSFUVOLA szoros és sűrű leírása, amely azonban időről időre megszakad, és exkurzusok bontják ki az opera szellemi, kulturális és tematikus hátterét. A szerző a kétfelvonásos operát értelme szerint négy „felvonásra” osztja, mivel a két felvonás mind

a cselekmény felépítése, mind Mozart kompozíciója tekintetében két-két megközelítően egyforma hosszú részre tagolódik. Az első felvonásban a cezúra ott van, ahol a cselekmény Sarastro birodalmába helyeződik át, a II. felvonásban a „kis misztériumból” a „nagy misztériumba” való átmenetnél. A négy „felvonás” között „szünetek” adódnak, amelyeket Assmann arra használ fel, hogy kifejtse A VARÁZSFUVOLA szellemi környezetét és kulturális kontextusát. Három komplexumra összpontosít: az opera Egyiptom-képére, a szabadkőművességre mint legnyilvánvalóbb táptalajára és a kor elképzeléseire az antik misztériumokról.

Az első fejezet az „első felvonást”, vagyis az I. felvonás első részét elemzi, azokat a jeleneteket, amelyek Az Éj királynőjének birodalmában játszódnak. A második fejezet – az első „szünetben” – az opera cselekményének helyét és idejét s különösen a XVIII. század Egyiptom-képét tárgyalja. A harmadik fejezet a „második felvonásba” vezet, vagyis az I. felvonás Sarastro világában játszódó fináléjába. A második „szünet”, a „nagy szünet” a szellemi környezet további megvilágításának alkalma, e negyedik fejezet a misztériumokat mutatja be. Informál a szabadkőműves Mozartról és a páholyában folyó intenzív misztériumkutatásról, ami az opera közvetlen szellemi kontextusát adja. Az ötödik fejezet újra visszavezet az operába, mégpedig a próbajelenetek első szakaszába, amelyre már fel vagyunk készítve. E „harmadik felvonás” a II. felvonás első huszonhat jelenetét fogja át, tehát a fináléig mindet, és Papageno komikus „pokolra szállásával” végződik. Az utolsó „szünet” – a hatodik fejezet – témája újra az antik misztériumokkal való szabadkőműves foglalatalkodás s a „nagy misztérium” elképzelése és politikai teológiája. A misztériumokba való beavatásnak ez az utolsó és legmagasabb foka az opera nagy fináléjában következik el, az imaginárius „negyedik felvonásban”, s a hetedik fejezet tárgyalja. Egy nyolcadik fejezet még két témát érint: az opera felépítésének kérdését, s hogy a mű miként függ össze azzal a kulturális, részben ezoterikus háttérrel, amelyet a második, a negyedik és a hatodik fejezet megvilágított. E fejezetek anyaga mind mennyiségileg, mind filológiai lelkiismeretesség és meggyőző erő tekintetében lenyűgöző, az első, harmadik, ötö-

dik és hetedik fejezet szoros és sűrű műleírásai pedig bámulatosan érzékenyek és szakszerűek.

A VARÁZSFUVOLÁ-nak utóbb neuralgikussá vált problémái közül csupán egyet szeretnék kiemelni. Az Éj királynője az I. felvonásban egyetlen recitativo accompagnato és ária keretében jelenik meg. Az ária első, g-moll része (Mozart fájdalmas hangnemében) a lánya elrablását panaszló, szenvedő anyát idézi föl, továbbá mind három udvarhölgye, mind ő maga Sarastrot szörnyetegnek mutatja be. Sarastro birodalmába érkeve azonban Taminónak Sarastro egy papjával folytatott dialógusában megfordul a képlet, Az Éj királynője gonosz, Sarastro viszont bölcs és jószágos színben tűnik föl, s a további cselekmény ezt is igazolja. Assmann, aki – szerintem helyesen – kizárja, hogy Schikaneder és Mozart a kidolgozás folyamán megváltoztatta az eredeti tervet, a radikális fordulatot, amelyet a cselekménynek adtak, eleve eltervezett esztétikai elvként interpretálja. Mind a hős, mind a néző a perspektíva szinte sokkoló megváltozásának van kitéve. A fordulat nemcsak Taminót éri, míg a néző tudja, hogy Az Éj királynője kezdettől fogva rossz, hanem a közönséget is, amely ugyanannak a perspektíva-váltásnak és értelemváltozásnak van alávetve. A kognitív disszonanciát, amely a XIX. századnak elviselhetetlen volt, a szerző szerint az opera alkotói tudatosan idézték elő. Itt átgondolás, értelemváltozás, sőt konverzió megy végbe, amelyet az opera nemcsak a hőssel, hanem a közönséggel is végigcsináltat. Az előítéletektől, indulatoktól és illúzióktól való megszabadulásról vagy „megtisztulásról” van szó. A beavatás nem utólagos átterelése a cselekménynek, hanem kezdettől fogva előfeltételezi a hős illúziókba ringatását. A beavatás nemcsak a valóság/igazság megismerését jelenti, hanem az addigi csalás lealcázását is. A neofita nemcsak a nem tudásból jut el a tudásig, hanem a hazugságból, csalásból és illúzióból a valósághoz/igazsághoz. Az illúzióból a dezillúzióba való belső átfordulás beavatási folyamatán a közönségnek is keresztül kell mennie. A mű ezért helyezi bele az első képekben teljesen Az Éj királynőjének perspektívájába, ahol is a pozitív benyomás érdekében különösen ki vannak domborítva Ízisz-szerű vonásai. Nem a királynő átváltozásáról van szó, hanem annak a látó-

szögnek a megváltozásáról, amelyből Tamino és a közönség reá tekint. A változást nem tudjuk követni, mert túl gyorsan megy végbe: Tamino perspektívájának megváltozása úgyszólván két ütem alatt történik meg. Hogy azonban az opera alkotóinak éppen ez volt a szándéka, a korabeli misztériumelméletből következik, amely a „kettős vallás”, egy politeisztikus néphit és egy ezoterikus deizmus koncepciójával dolgozik. A neofítának, aki a beavatás utolsó fokozatán a filozófusok absztrakt istenével szembesül, előbb meg kell szabadulnia egy személyes istenvilág illúzióitól. A dezilluzionálásnak ezt a tisztán teológiai formáját, amely a XVIII. században a beavatás lényegéhez tartozik, a színpadon természetesen nemigen lehet hatásosan ábrázolni. A politeisztikus illúziót és a deisztikus dezilluzionálást Schikanedernél és Mozartnál a cselekmény nem annyira megvalósítja, mint inkább szimbolizálja. Az első két színben felépül az illúzió, amely a fináléban le lesz rombolva. A dramaturgiai műfogás azért különleges, mert az illúzió a nézőben is felépül. Az illuzionálás és a dezilluzionálás e kontrasztja kedvéért Schikaneder és Mozart először pozitív színben tünteti fel Az Éj királynőjének világát, s ezért tudatosan vállal néhány ellentmondást. A cselekmény belső logikájánál fontosabb volt számukra a benyomások és érzések hideg-meleg fürdője. Innen nézve lesz világos: anélkül, hogy tudtuk volna, kezdetől fogva egy rituáléban vettünk részt. Ebben a rituáléban nemcsak tanításról és felvilágosodásról van szó, hanem a belső alapbeállítottság és a világban való tájékozódás olyan fordulatáról, amelyet az antik rituáléban drámai, a neofita érzéseire erősen ható eszközökkel értek el. Schikaneder és Mozart a misztériumba való beavatásnak ezt a magas fokú dramái koncepcióját vitte színre.

Hogy az illuzionálás-dezilluzionálás-fordulat a maga teljes súlyosságában jelenjen meg előttünk – mint közönség előtt is –, Assmann tisztán pozitívnak tekinti Az Éj királynője I. felvonásbeli áriáját, és vitába száll azokkal, akik annak első, fájdalmas g-moll részéből is gyanús hangokat vélnek kihallani, amelyek mint ha a figura démoni természetéről árulkodnának. Gunthard Born, Mozart zenei nyelvének – egyébként autoidakta – elemzője ilyen gyanús pontnak tekintette az áriát vezető recitativo accompagnato „O zittre nicht” fordulatá-

ban a zenekarnak a „nicht”-re eső disszonanciáját (Gunthard Born: MOZARTS MUSIKSPRACHE. München, 1985, 321–322.). Assmann egyrészt arra hivatkozik, hogy az ott előforduló zenei megoldás a barokk zenében semleges közhelynek számít, másrészt idézi az I. fináléból Tamino szólamának e helyre visszautaló, „O ew’ge Nacht” fordulatát, ahol is a „Nacht”-nál megismétlődik a jelenség, és nem lehet leleplező. Az első eset nem konkluzív, a második pedig semmit sem bizonyít. A két kontextus egészen más: az első esetben Az Éj királynője el akarja úzni Tamino félelmét, biztatóan szól hozzá, tehát az éppen a „nicht”-re eső disszonancia egyáltalán nem természetes; a másik esetben viszont Tamino panaszkodóan szól az örök sötétségről, tehát a „Nacht”-ra eső disszonancia nagyon is adekvát. Born példája még az is kiegészíthető, hogy a megismételt „Durch sie ging all mein Glück verloren”, sőt később az „Ich mußte sie mir rauben sehen” szöveget is unisono kísérelő oboa-fagott szólam, a végén a trillával, tipikus negatív képlet – tipikus voltának és jelentésének bizonyítását Várnai Péternek köszönhetjük (Várnai Péter: „VA, DAL FUROR PORTATA...” In: [Szabolcsi Bence és Bartha Dénes:] W. A. MOZART EMLÉKÉRE. Zenetudományi Tanulmányok V. Akadémiai Kiadó, 1957. 301–440.; Várnai Péter: VERDI OPERAKALAUZ. Zeneműkiadó, 1978. 25–26.) Miért kellene nem meghallanunk ezeket az apró különösségeket, amelyek nem olyan volumenűek, hogy leleplezők volnának, de mégis enyhe és futó „unheimlich” érzést keltenek, anélkül, hogy ez az érzés tudatosodna, azaz nem zavarja meg az illuzionálás-dezilluzionálás-fordulat világosságát. Assmann zenei leírásában van néhány ilyen vitatható pont, de egy nem verbális nyelv verbális nyelvre való lefordítását aligha lehet úgy elvégezni, hogy minden ponton vitathatatlan legyen.

Ezek az apróságok nem változtatnak azon, hogy Assmann könyve A VARÁZSFUVOLA-irodalom egyik csúcsteljesítménye, amely helyreállítja a mű értelmét. Más kérdés, hogy ez a megértés, amely alighanem a lehető legközelebb jutott a mű eredeti értelméhez, nem esik-e áldozatul annak az általános idegenkedésnek, amelyet korunk a felvilágosodás iránt tanúsít, és hogy az aktualitás megszállottságában élő operarendezés-játszás a helyreállított VARÁZSFUVOLA-val mit tud kezdeni.

Fodor Géza

KÖNYVEK SHAKESPEARE-RŐL

*Peter Ackroyd: Tetszés volt célom.
William Shakespeare élete
Fordította Karáth Tamás
Partvonal Kiadó, 2005. 544 oldal,
ár feltüntetése nélkül (3999 Ft)*

*S. T. Coleridge: Shakespeare
Fordította Módos Magdolna
Gond–Cura Alapítvány, 2005. 446 oldal, 2400 Ft*

*Stephen Greenblatt: Géniusz földi pályán.
Shakespeare módszere
Fordította G. István László
HVG, 2005. 328 oldal, 3950 Ft*

Az irodalmi életrajz mára jóformán az egyetlen műfaj, amely az irodalomról az irodalommal hivatásszerűen nem foglalkozó nagyközönséghez szól, ráadásul elmondható róla, hogy az irodalomtudományos divatoktól és az irodalomtudomány csökkenő presztízstől érintetlenül virágzik (már ahol virágzik). Németországban Sigríd Dammnak a weimari klasszikusokról és a romantikus nemzedékről írott életrajzai aratnak sikereket, Amerikában Gerald Clarke Capote-életrajza ért meg új kiadást és hatalmas példányszámot az Oscar-díjas film nyomán. Shakespeare-ről alig egy év alatt legalább három fontosnak tartott új életrajz jelent meg angolul, melyek közül kettő már magyarul is olvasható. Ezekkel egy időben a régebbi Shakespeare-irodalom egyik máig meghatározó alakjának, Coleridge-nek Shakespeare-ről szóló írásai is hozzáférhetőkké váltak fordításban. Nemcsak azért lehet tanulságos ezt a válogatást együtt olvasni a mostani, széles közönségrétegeket megcélzó biográfiákkal, mert Coleridge műelemző eljárásainak hatása e könyveknek is javára vált (illetve válhatott volna), hanem mert a párhuzam ráébreszthet bennünket arra, hogy a népszerű műfajok szabta korlátok milyen merész gondolati újításokra sarkallhatják (illetve sarkallhatnak) a kritikus: végtére Coleridge sem filológusoknak vagy filozófusoknak, de még csak nem is egyetemi hallgatónak tartotta híres előadásait. Talán nem képtelenség a kritikai beszéd megújulását a szaktudományos publikációs csatornák megszűlése és közönségvesztése után megint a szakmán kívüliek sokaságához forduló formák-

tól remélni – bár a recenzens dolga nem az, hogy reménykedjen.

I

Peter Ackroyd rövid fejezetekre tagolt, világos stílusban megírt könyve szinte kínálkozna a buszon-villamoson-vonaton való olvasásra, ha nem lenne olyan hosszú, és ráadásul (valamiféle kiadói megfontolások következtében) kezelhetetlenül, pontosabban fél kézben tarthatatlanul nagy. No de nagy írónak nyilván dukál a vastag biográfia.

Ackroyd a nyolcvanas évek angol regényirodalmának fontos alakja, izgalmas történelmi regények szerzője. Egyik utolsó szépirodalmi vállalkozásában a királyság 1660-as restaurációja elől Új-Angliába menekülő Milton amerikai kalandjait meséli el, amelyekből a költő szigorú, protestáns társadalmi víziójáról éppúgy sok elgondolkodtató dolog kiderül, mint a kora újkori gyarmati világról. Persze Milton sosem járt Amerikában: Shakespeare viszont járt Londonban, sőt életének számunkra legfontosabb periódusát, azt a mintegy két és fél évtizedet, amíg drámaírással foglalkozott, szinte teljes egészében ott töltötte. Nem fikciós szerzőként pedig Ackroyd mindenekelőtt London írója, aki olyan londoniakról, mint Dickensről, Blakerről, Chaucerről és Morus Tamásról írott könyvei után megírta magának a városnak igen vastag életrajzát is.¹ Szemléltomást sietősen öszszelapátolt új Shakespeare-biográfiájában is kamatoztatja a történeti London újrateremtésében szerzett gyakorlatát. Érzékletesen írja le a várost, ahol a soha nem csillapodó zajt a „nem szűnő trágya-, ürülék- és izzadságszag keverékének” hatása tetézte – bár az a kijelentése, hogy „London átható bűze már 40 kilométerre előre jelezte” (109.) a várost az utazónak, azt a gyanút kelti az olvasóban, hogy a szerző tollát inkább a dickensi eredetű London-sztereotípiák vezetik, nem pedig a XVI. század végi világ körültekintő rekonstrukciója. A könyv legjobb lapjai ennek ellenére plasztikus képet adnak a színháznak a városban elfoglalt fizikai és kul-

¹ LONDON: THE BIOGRAPHY. London: Chatto & Windus, 2000. A korábban is több életrajzi művet jegyző Ackroyd a Chatto & Windusszal kötött szerződése nyomán életrajzi sorozatgyártásra rendelkezett be: a Shakespeare-könyv mellett 2000 óta a Chatto BRIEF LIVES sorozata számára megírta Dickens, Chaucer, Newton és Turner rövid életrajzát is.

turális helyéről, de megtudjuk belőlük azt is, hogy mit mondanak Shakespeare lakhelyváltoztatásai (például Shoreditchből Bishopsgate-be, 206.) a drámaíró társadalmi státusának emelkedéséről.

Am a londoni rutin kevésnek bizonyul ahhoz, hogy az életrajzot összefogja. Ackroyd könyve a szakirodalomból ismert adatokat adja elő terjedősen, sok ismétléssel és üresjárat-tal, ráadásul időnként (a számtalan futtában említett, tisztességesebben be nem mutatott XVI–XVII. századi figura váratlan felbukkanásainak és eltűnéseinek következtében) kifejezetten nehezen követhetően. Az Ackroyd által használt szakirodalom elsősorban két, a harmincas években megjelent kétkötetes könyvet jelent: E. K. Chambers WILLIAM SHAKESPEARE: A STUDY OF FACTS AND PROBLEMS és Edgar I. Fripp SHAKESPEARE: MAN AND ARTIST című munkáit,² amelyek együttesen nagyjából minden információt tartalmaznak, ami Shakespeare-ről a XX. század közepén hozzáférhető volt – és aminél sokkal többet ma sem tudunk. Chambers könyve csak rövid életrajzi elbeszéléssel szolgál, viszont ezt követően az első kötetben összefoglalja a Shakespeare egyes műveinek keletkezési körülményeiről, korabeli ki- és előadásairól tudottakat és feltételezetteket, a második kötetben pedig összegyűjti és közreadja mindazokat a dokumentumokat, amelyekből Shakespeare és családja életéről megtudható valami. Fripp ezzel szemben kronologikus rendet követ, rövid, néhány oldalas fejezetekben tállalva egy életrajz alkotóelemeit. A két mű közül Fripp munkája mára egyértelműbben elavult, részben a szerző elfogultságai, részben ezekből eredeztethető, egyébként igazolhatatlan sejtései és feltételezései miatt; ezzel szemben Chambers könyvét (bár ennek textológiai és színház-történeti fejezetei mára sokban meghaladottak mondhatók) csak részben váltja ki Samuel Schoenbaum WILLIAM SHAKESPEARE: A COMPACT DOCUMENTARY LIFE című életrajza.³ Ez a szigo-

rúan a primer forrásokra támaszkodó, azokkal igen szkeptikusan bánó munka húsz év elteltével Park Honan kiváló, Schoenbauménál kicsit bátrabban találgató könyvében talált versenytársra.⁴

E négy, talán legfontosabb XX. századi életrajzi munka közül Ackroyd a legtöbbet Frippre hivatkozik, de a két mű között a szerkezeti hasonlóság is szembeötlő. Egyik könyv sem rendelkezik olyan meghatározó, átfogó nézőponttal, kérdéssel, rendezőelvvel, amely a történetnek irányt és struktúrát adna. A többnyire tematikus fókuszú fejezetek töredezett, mozaikszerű krónikává állnak össze, amelyeket csak a főszereplő azonossága és az időrend szervez elbeszéléssé.

A sodró, bátran ívelő és főként: koncepciózus történetmondásnak ez a Shakespeare-életrajzokra gyakran jellemző hiánya részben ismereteink hiányából fakad. Nem mintha ne lenne igaz a régi közhely mára szintén közhellyé vált cáfolata, miszerint éppen hogy nem keveset tudunk Shakespeare életéről, sőt, az övéről sokkal többet tudunk, mint legtöbb pályatársáéról. Csak hogy ami rendelkezésünkre áll, az inkább kor-, mint életrajz írásra alkalmas. Elsősorban a kora újkori Anglia kiterjedt jogi írásbeliségének köszönhető információkról van szó, egy sikeres vidéki vállalkozócsalád periratokban, szerződésekből, végrendeletekben, beadványokban fennmaradt nyomairól. Nincsenek azonban levelek, naplójegyzetek vagy olyan kortársi feljegyzések, amelyekből megtudhatnánk, hogy a drámaíró mit olvasott, mit gondolt, mit mondott, kivel kiabált és kivel járt inni, mitől félt, és miben bízott. A népszerű életrajz sikere ilyenkor a szerzői leleményen és képzeleten múlik. Ackroyd állítólag azzal fordult egyszer az egyebek mellett Coleridge-életrajzáról ismert Richard Holmshoz, hogy „nem tudom, Richard, te hogy vagy vele, de én az egészet kitalálom”.⁵ A Shakespeare-könyv

² Oxford: Clarendon, 1930, illetve Oxford: Oxford University Press, 1938.

³ Oxford: Clarendon, 1977. Schoenbaum könyve a WILLIAM SHAKESPEARE: A DOCUMENTARY LIFE (Oxford: Clarendon, 1975) című munka szövegében bővített, illusztrációit tekintve rövidített változata: ennek következtében a „compact” verzió (mely 1987-ben új, javított kiadást ért meg) jelenti a sztenderd hivatkozási pontot.

⁴ SHAKESPEARE: A LIFE. Oxford: Oxford University Press, 1998. Honan könyvének függelékében tárgyalja részletesen a Shakespeare életrajzával foglalkozó irodalmat. A Greenblatt könyvének végén található tizennégy oldalas, kiváló, bár a magyar kiadásban sajtóhibáktól hemzseggő tematikus bontású bibliográfiai áttekintés 295–296. oldalain található az életrajzok részletesebb listája.

⁵ Idézi Hermione Lee: TRACKING THE UNTRACKABLE. *The New York Review of Books* 48. évf. 6. sz. (2001. ápr. 12.)

azonban mintha arról is árulkodna, hogy Ackroydnak se megy mindig olyan könnyen a kitalálás.

Íróról lévén szó, ott vannak persze a művek is, mint az életrajz hőse gondolkodásának lenyomatai és az életrajz maguktól értetődő forrásai. Ám a drámák nem vallomások, és ahhoz, hogy az ingatlantulajdonosról, kisvárosi gabona- és földspekulánsról, színházi részvényesről és gyermekei jövőjéről gondoskodó apáról tudható tények és Shakespeare életműve között érdekes és meggyőző kapcsolat létesüljön, nem elég néhány, a drámai összefüggésből kiragadott rövidke passzust Shakespeare személyes megnyilatkozásaként citálni: ehhez a drámák figyelmes és invenciózus olvasására van szükség. Ilyesmit azonban Ackroyd nál hiába keresünk. A könyvben például sok szó esik a londoni életről, de arról már nem, hogy a XVII. század elejének divatjával, Jonson és Middleton komédiáival szemben Shakespeare drámái csak elvétve játszódnak Londonban. Két, még az 1590-es években írott darab jelent kivételt: a VI. HENRIK 2. része és a Shakespeare közreműködésével készült MORUS TAMÁS. London mindkettőben úgy jelenik meg, ahogy egyetlen más kortársnál sem: a pusztítással fenyegető tömeg lázadásának és megfékezésének színhelyeként. London és a londoni írók biográfusától akár azt is várhatnánk, hogy erről eszébe jut valami. De nem.⁶

A könyvből jó és részletes képet kapunk a színház világáról, így arról is, hogy – szemben a személyes ihletből dolgozó szerzőről szóló elképzeléssel – milyen nagy szerepe lehetett a társulatnak a színdarabok szövegének alakításában. Ám jóformán semmit nem tudunk meg magukról a drámákról, amelyek miatt valakit egyáltalán érdekelhet Shakespeare életrajza – hacsak az afféle találgatásokat nem soroljuk ide, mint hogy a Globe színpadán mely szerepeket alakíthatta a szerző. Ackroyd a frenológjától (387.) a drámákban előforduló madárnevekből levonható következtetésekig számos eszközt bevet, ám az élet és a művek között ezek segítségével teremtett kapcsolatok még abban a ritka esetben is felszínesek maradnak, ha nem nyilvánvaló blöndik. Ehelyett be kell érünk annak folytonos és meglehetősen kény-

szeredett hangoztatásával, hogy Shakespeare művei tökéletesek, utolérhetetlenek és jellegzetesen shakespeare-iek, bár hogy ez akkor pontosan miben is állna, azt Ackroyd már nem árulja el. A könyv olvasása közben csak legritkább esetben van az embernek olyan érzése, hogy a szerző meghitt viszonyban volna a drámákkal, amelyeket emleget. A szöveg figyelmes szemügyre vételéből származó, újraolvasásra csábító meglátásokkal pedig végképp nem találkozunk: ilyenekért máshová kell fordulnunk.

II

A XIX. század legnagyobb hatású Shakespeare-értelmezője, Samuel Taylor Coleridge, nem írt könyvet Shakespeare-ről. Ma ismert irodalomkritikai életműve – a prózai főmű, az 1817-ben kiadott BIOGRAPHIA LITERARIA⁷ kivételével – elsősorban a művelt és még inkább elegáns nagyközönség számára tartott előadások formájában hangzott el 1808 és 1819 között: abban a formában tehát, amely a viktoriánus világban hasonló, a magaskultúrát és a szórakoztatást ötvöző szerepet töltött be, mint Lytton Strachey és Stefan Zweig korától napjainkig az életrajz. Az improvizatív, hosszú kitérőkkel tarkított előadásokat egykorú újságtudósításokból, a hallgatóság jegyzeteiből és Coleridge (legfeljebb kiindulásul használt) jegyzeteiből ismerjük. Coleridge margináliáiból és előadásvázlataiból Henry Nelson Coleridge kompilált IRODALMI HAGYATÉK címmel folyamatosan olvasható könyvprózát, a romantikus szóbeli performansz töredékes nyersanyagaiból viktoriánus klasszikust.⁸ A John Payne Collier által publikált hét előadással⁹ kiegészülve ez az erélyesen megszerkesztett szöveg vált az angol nyelvű irodalomkritika egyik megkérdőjelezhetetlen csúcsteljesítményévé.¹⁰ És ez az a szö-

⁷ A mű magyar fordításán Komáromy Zsolt dolgozik.

⁸ LITERARY REMAINS. London: William Pickering, 1836–39.

⁹ SEVEN LECTURES ON SHAKESPEARE AND MILTON BY THE LATE S. T. COLERIDGE. London: Chapman and Hall, 1856.

¹⁰ Az előadásokról és a szövegekről l. Jon Klancher TRANSMISSION FAILURE című kiváló cikkét. In: David Perkins (szerk.): THEORETICAL ISSUES IN LITERARY HISTORY. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991. 173–195. Köszönöm Ruttkay Veronikának, hogy felhívta rá a figyelmemet.

⁶ Greenblatt könyvének 123–127. oldalán ír erről, bár ő sem jut sokkal messzebb az összefüggés konstatálásánál.

veg, amely a mostani magyar fordítás alapjául is szolgál.¹¹

A kritikus Coleridge-ről szólva általában a képzeletről és a szerves formáról szóló elgondolásokat szokták rekonstruálni, esetleg azt próbálják meg eldönteni, ezek mennyiben ere-

¹¹ Hogy miért, az nem teljesen világos számomra: Módos Magdolna informatív fordítói utószava tárgyalja a szöveg történetét (429–432.), és értesülhetünk belőle a rendelkezésre álló újabb szövegkiadásokról, amelyek azóta előkerült további forrásokat is figyelembe vesznek, ám nem válaszol arra az ezek után óhatatlanul felmerülő kérdésre, hogy miért épp ezt a kiadást választották hát a magyar változat kiindulásául. A magyar fordítás alapjául szolgáló műként feltüntetett „LITERARY REMAINS. Ed. by H. N. Coleridge, *Everyman's Library*, London, 1907” kiadásnak nem sikerült nyomára bukkannom, ám találtam egy 1907-es *Everyman*-kiadást, amely a REMAINS szépirodalmi tárgyú részeit tartalmazza, kiegészítve a Collier által leírt előadásokkal. Ez a kötet a LECTURES ON SHAKESPEARE ETC. címet viseli (*Everyman's Library*. Essays and belles lettres, no. 162. London: J. M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., 1907; én e kiadás 1937-es utánnomását forgattam) – ahol az „etc.” a magyar változathoz kiharadt, nem shakespeare-i témájú szövegrészeket jelenti – és mind tartalmában, mind szerkezetében hűen követi az 1836-os LITERARY REMAINS-t, de annak csak a modern értelemben vett „irodalmi” részeit közli, azaz elhagyja a bölcséleti és teológiai tárgyú jegyzeteket és előadásokat. Nyilván értelmetlen lett volna e helyett például az R. A. Foakes által a Coleridge kritikai kiadás számára szerkesztett, hatalmas apparátussal felszerelt kétfüzetes LECTURES 1808–1819: ON LITERATURE (London: Routledge and Kegan Paul és Princeton: Princeton University Press, 1987; A COLLECTED WORKS OF SAMUEL TAYLOR COLERIDGE V/1–2. kötete) magyarra fordítása, már csak azért is, mert ez nem tartalmazza Coleridge-nak az előadások kontextusán kívül leírt elhangzott megjegyzéseit. De ha már a kiadó vagy a fordító nem vállalkozott a rendelkezésre álló anyagból egy saját válogatás elkészítésére, akkor is lefordíthatott volna egy a LITERARY REMAINS-nél jobb, áttekinthetőbb válogatást. Foakes szerkesztett egy ilyet is (COLERIDGE'S CRITICISM OF SHAKESPEARE: A SELECTION (London: The Athlone Press, 1989); és már 1959 óta rendelkezésünkre áll az ennél kicsit bővebb, Terence Hawkes által összeállított COLERIDGE'S WRITINGS ON SHAKESPEARE (New York: Capricorn Books), nem szólva a T. M. Raysor által sajtó alá rendezett, a Collier-é mellett mások előadásjegyzeteit is közlő COLERIDGE'S SHAKESPEAREAN CRITICISM (Cambridge: Harvard University Press, 1930, és későbbi *Everyman's Library*-kiadások) két kötetéről. Tény, hogy ezek a válogatások itt-ott felhasználnak egy-egy passzust az előbb-

detiek vagy derivatívák, ne adj' isten plagizáltak.¹² Ezt a szép hagyományt maga Coleridge iniciálta a kötetben is több helyütt felbukkanó, a saját és A. W. Schlegel nézetei közötti szembeötlő, időnként kínosan szó szerinti hasonlóságra vonatkozó magyarázkodásával (21., 220–21.). Ám drámatörténeti előadásaiiban Schlegel ritkán bocsátkozik részletes szövegelemzésbe: Coleridge kritikátörténeti jelentőségét viszont nem utolsósorban épp szövegelemzői, „gyakorlati kritikái”¹³ teljesítménye adja, és gyanítom, hogy mindazok, akik nem kifejezetten a XIX. század elejének esztétorténete iránti érdeklődéstől hajtva veszik kézbe a jelen kötetet, szintén ezeket a részeket fogják legnagyobb érdeklődéssel olvasni. Már csak azért is, mert a Péter Ágnes szerkesztésében néhány éve megjelent ANGOL ROMANTIKA című kötetben található, Coleridge kritikai életművéből Timár Andrea által válogatott és fordított összeállítás képében már rendelkezünk egy jó bevezetéssel a szerző költészetelméletébe.¹⁴

A hosszú XVIII. században Shakespeare-t műveinek sziporkázó részleteire hivatkozva volt szokás a klasszicista normák megszegésének vádjá alól szabálytalan zseniként felmenteni.¹⁵ Hasonló logika magyarázta a színpadon elterjedt Shakespeare-adaptációk szükségességét is:

utóbb magyarul is megjelenő BIOGRAPHIA-ból: mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy a fordítás alapjául szolgáló 1907-es *Everyman*-kiadással szemben ezek kiadásának jogai általában még nem jártak le.

¹² Fontos kivételt képez Ruttkay Veronika kitűnő cikke, az INTERPRETING HAMLET 1812–13: COLERIDGE'S ROMANTIC HERMENEUTICAL EXPERIMENT. In: *The AnaChronist*, 2002. 44–78., amely Coleridge interpretációs stratégiáit rekonstruálja.

¹³ A BIOGRAPHIA LITERARIA 15., Shakespeare VENUS ÉS ADONIS-át elemző fejezete nevezi „practical criticism”-nek a teória műelemzésben való alkalmazását.

¹⁴ ANGOL ROMANTIKA: ESSZÉK, NAPLÓK, LEVELEK. Válogatta és szerkesztette Péter Ágnes. Budapest: Kijárat, 2003. Timár Andrea Coleridge-összeállítása a kötet 189–253. oldalain található.

¹⁵ A hazai irodalomtörténészek körében a mai napig gyakran (is) a mostani Coleridge-kötet egyik ismertetésében (gy) felbukkan az a téveszme, hogy a XVIII. század legnagyobb angol kritikus, Samuel Johnson elmarasztalta volna Shakespeare-t a neoklasszicista poétikának a hely és idő egységére vonatkozó előírásainak megszegéséért. Dr. Johnson Shakespeare-kiadásának előszavában épp ennek az előírásnak az értelmetlenségéről beszél.

a vad természeti zseni képzeletének csiszoltalan drágaköveiből az átdolgozások csiszoltakfűztek volna most már hibátlan, szabályos ékszereket. Coleridge ezzel a nézettel szemben hoz fel érveket, amikor Shakespeare-nek a dráma megformálásában, elrendezésében megmutatkozó ítélőképességét hangsúlyozza (76., 224.): azt a képességet, amely a zseni önmagából fakadó törvényeit alkalmazza alkotására, és amelynek ezért a műalkotás szerves formája köszönhető. A költői remekmű a költészet szellemének megtestesülése: ám, mondja Coleridge, „*az eleven test szükségképpen szervezet; s ugyan mi más egy szervezet, mint az egészben és az egészért létező részek kapcsolódása olyan módon, hogy minden rész egyszerre cél és eszköz?*” (78.) Ha Shakespeare valóban a modern költészet éppén követhetlenségében tökéletes mintapéldája, akkor Coleridge-nek meg kell tudnia mutatni műveinek – első látásra korántsem nyilvánvaló – belső egységét: azt, hogy az egyes drámák összefüggésrendszerében minden mozzanatnak megvan a maga helye, funkciója, értelme és célja.

A romantikusok számára a legnagyobb kihívást és vonzerőt a XVIII. század második felében a Shakespeare-kánon csúcsára került HAMLET jelentette, és Coleridge legismertebb értelmezői teljesítménye is ehhez a drámához köthető.¹⁶ A kötetben olvasható HAMLET-elemzések közül az időrendben korábbi (421–428.) egy 1812. januári előadás John Payne Collier által lejegyzett szövege.¹⁷ Coleridge ebben arról igyekszik meggyőzni közönségét, hogy a főhős cselekedeteiben és megnyilatkozásaiban rejlő minden látszólagos ellentmondás eltűnik, amint felismerjük, hogy mi volt az az „igazodá-

si pont, amelyhez Shakespeare Hamlet esetében tartotta magát” (422.). Coleridge szerint Hamlet tudja, mit kellene tennie, de képtelen a cselekvésre, mert a túlzott intenzitású reflexió és képzelet a valóságtól visszahúzza mintegy saját belső világában tartja fogva. A gondolatok és valóságos észleletek között megbomlott egyensúly alapvető alkati vonásának felismerése S. T. Coleridge szerint egy csapásra segít eloszlatni Hamlet egyes tettei visszataszító voltának és viselkedése következtelenségeinek látszatát. A dráma egy fontos jelenetében például Hamlet saját szavai szerint azért nem végez az imádkozó Claudiuszal, mert az így megölt ember azonnal a mennybe jutna, az pedig nem bosszú lenne, hanem „szép jutalom”. Ezt a gondolkodásmódot dr. Johnson „*olyan gyalázatosnak ... találja, hogy kijelenti, ilyen mondatokat nem lehet emberi lény szájába adni*”. Csakhogy – mondja Coleridge – Hamlet számára ez a megfontolás pusztán ürügy arra, hogy újra elodázza „*a vágyva vágyott bosszút*” (426–427.). A Hamlet szavai mögötti, a szereplőben talán nem is tudatosuló lelki motiváció tételezésével Coleridge nem csak Johnson megjegyzésére válaszol, de egyúttal beilleszti a mozzanatot a drámának a cselekvésképtelen Hamletről szóló, a szereplő minden megnyilatkozását magyarázni hivatott átfogó értelmezési sémájába is, mégpedig úgy, hogy a szituáció értelmezése az átfogó értelmezési séma igazolásaként is szolgál.

A kötetben található másik HAMLET-elemzés a dráma első felvonása első színének olvasatát adja gyakorlatilag sorról sorra.¹⁸ Coleridge itt is a szereplők megszólalásainak lélektani hátterét vizsgálja: a türelmetlenség, amivel Francisco visszakérdez Barnardo „*Ki az?*”-ára: „*Előbb te mondd meg! Állj! Halljam: ki vagy?*” Coleridge számára annak a határozottságnak a példája, amely a bátor embert jellemzi akkor, „*amikor attól retteg, hogy hatalmába keríti a félelem*” (227.). Míg Hamlet jelleme rányomja bélyegét a halogatás következtében végtelen lassúsággal kibomló darab egészére (223.), addig a többi figura szavait és cselekedeteit egymással folytatott bonyolult interakciójuk eredményének mutatja az elemzés, amely egyszerre igyekszik

¹⁶ A Szenczi Miklós által Shakespeare kritikái recepciójának dokumentumaiból válogatott és szerkesztett, SHAKESPEARE AZ ÉVSZÁZADOK TÜKRÉBEN című (Budapest: Gondolat, 1965) összeállítás (melynek a XX. század közepe előtti írásokat közlő, nagyobbik része reprezentatív antológiaként máig haszonnal forgatható) mintegy felerészben szintén a HAMLET-ről szóló írásokat tartalmaz, köztük néhány rövid részletet Coleridge-től is.

¹⁷ Hogy az előadás lejegyzője a valaha élt legtermékenyebb és legkártékonyabb irodalmi dokumentum-hamisítók egyike volt, aki reneszánsz irodalmi kéziratok sorát állította elő, jelzi, milyen ingoványos talajon járunk, amikor Coleridge megnyilatkozásairól beszélünk.

¹⁸ 224–231. Ezek a passzusok Coleridge 1818–19-es jegyzeteiből származnak – részben előadásvázlatokból, részben a HAMLET egy példányába írt margináliából.

igazolni az ábrázolás valószínűségét és megmutatni az egyes mozzanatoknak a dráma egészében betöltött szerepét, illetve egymásra következtetésüknek a nézőkre tett hatását. Hasonló, a szövegközeli olvasást a szereplői és befogadói lélektannal kombináló, egyes művek terjedelmesebb részleteit górcső alá vevő elemzéseket olvashatunk a kötetben a II. RICHÁRD-ról (181–196. és 408–421.), A VIHAR-ról (108–117. és 390–406.), továbbá a LEAR-ról, a MACBETH-ről és az OTHELLÓ-ról (204–219.; 252–267. és 273–288.) is.

E Shakespeare-olvasatok a műveket zárt, elentmondásmentes egészeknek tekintő és ezt az előfeltevést beteljesítő elemzői munka példái, és mint ilyenek, alapvető orientációs pontul szolgáltak kritikusok egész generációi számára. Eliot is ezért a teljesítményéért tartotta őt a legnagyobb angol kritikusnak, miközben arról, ahogy a krónikusan munkaképtelen Coleridge Hamletből a reflexió világából a tettek mezejére kilépni képtelen Coleridge-et csinált, úgy gondolta, hogy az a kritikusok „*legveszedelmesebb*” fajtájára jellemző, a „*lehető legfélbreveztőbb*” kritikai manőver volt.¹⁹ Míg a főszereplő alakját illető nézeteik homlokegyenest ellenkeznek egymással, Eliot elemzése a HAMLET első jelenetéről a KÖLTÉSZET ÉS DRÁMA című esszé lapjain akár tudatos Coleridge-hommage-nak is tekinthető,²⁰ mutatva, hogy Coleridge mégoly töredékes „*gyakorlati*” kritikájának hosszú távon talán nagyobb jelentősége volt, mint az ennek ideológiájául szolgáló költészetelméletnek.

Coleridge Shakespeare-jegyzeteinek egy ritkábban emlegetett, de a jelen, viktoriánus összeállításban lépten-nyomon elének kerülő része az ellentmondásmentes egész létrehozásának más útját követi, amikor Shakespeare-től idegen hangzásukra hivatkozva, idegenkezűséget vagy szerzői figyelmetlenséget vélelmezve egyes szavak, sorok kiigazítására, átrendezésére, olykor egész passzusok az életmű szövegéből

való száműzésére tesz javaslatot. A shakespeare-i versnyelv és stílusérzék intuitív ismeretére támaszkodó javítások túlnyomó többségét egyetlen mai kritikai kiadás sem veszi komolyan, de ezekre a verselést, a szöveg tempó-, regiszter- és textúraváltásait követő érzékeny reakciókra mégis érdemes odafigyelni – igaz, a magyar Shakespeare-fordításokon keresztül gyakorlatilag hozzáférhetetlenek azok a nuance-ok, amelyekkel ezek a megjegyzések foglalkoznak.

Coleridge a Shakespeare-kortárs Beaumont és Fletcher szerzőpáros KING AND NO KING című drámájának egy rövid, nehezen érthető passzusához írt jegyzete mutatja talán legvilágosabban az ellentmondásos vagy épp érthetetlennek tűnő szövegrészek „kijavításának” két útja, a szöveg felszíne mögé (általában lélektan) mélységet projektáló értelmezés és a szövegjavítás közötti választás motivációit. A Coleridge által forgatott kiadás szerkesztője egy szó megváltoztatásával tette világossá a kérdéses szöveghelyet; a jegyzet ennek a döntésnek helyességét mérlegeli. Coleridge szerint az eredeti, komoly értelmezői kihívást jelentő változatnak két magyarázata lehetséges: vagy arról van szó, hogy a szerző még a tőle megszokottnál is meggondolatlanabb (*injudicious*) volt, vagy pedig „*a várhatóán sokkal, de sokkal mélyenszántóbb és shakespeare-ibb*”. Ha a mondat Shakespeare-nél fordulna elő, írja Coleridge, értelmezhetnének a nyelv homályosságát a beszélő zaklatott lelkiállapotának tüneteként – és néhány sorban meg is teszi ezt, a MINDENNAPI ÉLET PSZICHOPATOLÓGIÁJÁ-hoz méltó leleménnyel a szereplőn eluralkodott szenvedélyes ellenszenvből fakadó, „*félíg tudatos*” elszólásként olvasva a bakit. Ahogy Coleridge fogalmaz, Shakespeare-nél a szöveghely következtelensége a szerző következetességének lenne betudható. Ám mivel Beaumont és Fletcher nem érthettek fel erre az alkotói magasságra, Coleridge elveti saját hipotetikus olvasatát, és elfogadja az inkább tollhibának tekintett szó javítását.²¹ Coleridge-nél a feltételezett szerzői nagyságtól függ, milyen mélységben és mekkora leleménnyel kell olvasnunk.

A zseni az, akinek nem csak egyes művei alkotnak szerves egységet, de egész életműve is. A kortárs Ben Jonson Coleridge szerint

¹⁹ T. S. ELIOT: HAMLET. IN: SELECTED PROSE OF T. S. ELIOT. Szerk. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. 45. Magyarul: HAMLET. Ford. Takács Ferenc. In: T. S. ELIOT: KÁOSZ A RENDBEN: IRODALMI ESSZÉK. Szerk. Egri Péter. Budapest: Gondolat, 1981. 73.

²⁰ T. S. ELIOT: POETRY AND DRAMA. IN: SELECTED PROSE OF T. S. ELIOT. Szerk. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. 134–136. Magyarul: KÖLTÉSZET ÉS DRÁMA. Ford. Falvy Mihály. In: ELIOT: KÁOSZ A RENDBEN. 425–428.

²¹ LECTURES ON SHAKESPEARE ETC. 194. Ennek a megjegyzésnek nem sikerült a kritikai kiadásban nyomára bukkannom.

azért nem volt képes Shakespeare igazi nagyságát felmérni, mert csak külön-külön látta az egyes drámákat: nem állt még rendelkezésére az 1623-ban megjelent gyűjteményes kötet, amelyből a darabok egymáshoz való viszonyáról, az egészről alkotott volna magának képet.²² Ez az elgondolás felhívja a figyelmet a romantikában létrejövő modern irodalomfogalom könyvközpontúságára:²³ ugyanakkor félreértés lenne azt képzelnünk, hogy Coleridge szerint a kötéstáblák valamiképpen maguktól megteremtették a drámai életmű szerves formáját.

Coleridge több kísérletet tett az életmű időrendjének rekonstrukciójára, és mivel a „*külsődleges bizonyítékok*” (dokumentumok) alapján nem látta lehetségesnek a drámák sorrendbe állítását, úgy vélte, „*megbocsátható, ha figyelmünket a maguk a művek által felkínált belső bizonyítékok felé fordítjuk*” (101.). Egyik, Collier által nem lejegyzett előadásában arról beszél, hogy a VENUS és ADONIS-t akkor értjük helyesen, ha Shakespeare szelleme történetének egy töredékét látjuk benne: a költemény ábrázolási módjának látszólagos túlzásait is éppen az magyarázza, hogy a szerző fejlődése már ekkor a drámai ábrázolás irányába mutat.²⁴ Ugyanitt a magyar kötetben „*1810-es időrendkísérlet*”-ként (103–104.) szereplő sorrendet nem is „*kronológiainak*”, hanem egyenesen „*pszichológiainak*” mondja.²⁵ Az így keletkező, a szövegimmanens értelmezést alkotáslélektannal kombináló pályáiv-konstrukció azonban még annyira sem biográfia, amennyire A SZELLEME FENOMENOLÓGIÁJA nevelődési regény. A tökéletlen kezdetből a nagy tragédiák

csúcspontjára emelkedő, majd onnan a késői korok túléltségébe (vagy más elrendezésben: iróniájába) hajló alkotói pálya elsősorban a költői alkotásban részt vevő fakultások dialektikus játékának lenyomata. A drámák így megkonstruált egymásutánja már Coleridge idejében sem feltétlenül volt összegegyeztethető az életrajzról tudottakkal: az azóta megszaporodott ismereteink birtokában pedig egyenesen tarthatatlanná vált.

III

Stephen Greenblatt most megjelent könyve kritikai életrajz: a biográfia tényeit az életmű elemző számbavételével kombinálja. Coleridge és Ackroyd könyveihez hasonlóan ez is a művelt nagyközönséget veszi célba, ám azoktól eltérően itt egy kutató professzor munkáját olvassuk. De ez nem szabad, hogy bárkit elterentsen tőle: Greenblatt szűkebb szakmai közönséghez szóló könyveit is olvasmányos, gördülékeny próza jellemzi, és most is lendületesen, érdekesen megírt könyvet tartunk a kezünkben, G. István László élvezetes, figyelmes fordításában. A kötettervezés megint nem volt tekintettel az olvasóra, és a tördelés eleganciájának a főszöveg a laptükör méretéhez képest fászszerű apró szedése lett az ára: ennek ellenére jó pár évig nyilván ebből a könyvből fog készülni szigorlatra az angol szakos hallgató és HAMLET-órára a gimnáziumi magyartanár.

A magyar Shakespeare-kánont azonban nem ez a könyv fogja átrendezni. Greenblatt nem tárgyalt részletesen minden darabot, ám választásai akár meglepően konzervatívnak is tűnhetnek. Legtöbb mondanivalója a SZENTIVÁNEJI ÁLOM-ról, a VÍZKERESZT-ről, a RÓMEÓ ÉS JÚLIÁ-ról, a SZONETTEK-ről, a VELENCEI KALMÁR-ról, a HAMLET-ről, a MACBETH-ről, a LEAR KIRÁLY-ról és A VIHAR-ról van, meg Falstaff négy drámában is felbukkanó alakjáról: ennél a TROILUS ÉS CRESSIDÁ-t tananyagká tevő, a nyolcvanas években közkezen forgó gimnáziumi tankönyvünk jóval merészebb volt. Szinte szó sem esik a TITUS ANDRONICUS-ról, a CORIOLANUS-ról vagy az ANTONIUS ÉS CLEOPÁTRÁ-ról: a nagyközönséget megcélzó könyv elsősorban a színpadról közismert darabokról beszél, de a viszonylag ritkán játszott klasszikus témájú művek háttérbe szorulása annak is betudható, hogy ezek eleve nehezebben engednek a XVI–XVII. századi kor- és élettörténetbe való beágyazásnak.

²² H. J. Jackson és George Whalley (szerk): MARGINALIA. Princeton: Princeton University Press, 1992. III. köt. 187. (A COLLECTED WORKS XII/3. kötete.)

²³ L. Jonathan Arac: THE IMPACT OF SHAKESPEARE. IN: THE CAMBRIDGE HISTORY OF LITERARY CRITICISM. Vol. V: ROMANTICISM. Szerk. Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 272–295. és 291–292.

²⁴ L. LECTURES 1808–1819. I. köt. 250.

²⁵ Amennyire ez megállapítható, a LITERARY REMAINS-ban 1810-es időrendi besorolási kísérletként szereplő csoportosítást Coleridge az 1811–12-es, Collier által is követett előadás-sorozat 4., Collier által nem lejegyzett részében használta fel; a kronológiai (más változatban: történelmi) és pszichológiai sorrend szembeállítására is innen származik. L. uo. I. köt. 253. és 257.

A könyv talán legszembeötlőbb újdonsága a reformáció hatásának hangsúlyozása. Hogy ez újdonság lenne, az persze elég meglepően hangozhat: ám Greenblatt nem a reformáció „vívmányairól” beszél, hanem a reformációnak a katolikus hitben felnőtt, életüket katolikus rítusok által szervező emberek világára tett hatásáról, a katolikus hit elnyomásának kulturális szerepéről a lerombolt kolostorok földjeinek felosztásától Guy Fawkes 1605-ben, a Parlament nyitónapján a király és az ország összes főméltóságának felrobbantására tett kísérletéig. A téma természetesen nem Greenblatt találmánya és nem is igazán újdonság. Azt, hogy a probléma a Shakespeare-kutatásban az utóbbi években újra előtérbe került, két forrásra lehet visszavezetni. Egyfelől ott van Ernst Honigmann könyve Shakespeare elveszett éveiről, azokról az ifjúkori évekről, amelyekről semmilyen információval nem rendelkezünk: Shakespeare ekkor már elvégezte a városi iskolát, de még nem jutott el a londoni színházak világába.²⁶ Honigmann hipotézise szerint ezeket az éveket Shakespeare iskolamesterként, házitánítóként töltötte a katolicizmusát titokban őrző Lancashire-ben, ahová nem utolsósorban a család katolikus kapcsolatait felhasználva került. A katolicizmus problémájának felvetődését azonban egy másik okkal, a kora újkor történetének a nyolcvanas-kilencvenes években bekövetkezett fordulatával is magyarázhatjuk. Azt a történetírói közmegegyezést, mely szerint Anglia népszerűségének vallását a XVI. század első felében sikerrel és mélyrehatóan megreformálták, a katolicizmus pedig legfeljebb idegen hatásként és főúri huncutsággként élt tovább, a nyolcvanas-kilencvenes években felváltotta egy, a helyi levéltári anyagok vizsgálatára alapuló irányzat, amely szerint a felülről, hatalmi szóra történt reformáció korántsem volt olyan mélyreható, mint azt korábban véltük, főként a korabeli hivatalos és protestáns beszámolók alapján. Az ezek által sugalltakkal ellentétben a katolikus szokások és hiedelmek a lakosság széles körében és minden rétegében tovább éltek a XVI. században (ami az esetek nagy részében kiválóan összefért azzal, hogy eljárjanak a protestáns templomba), a protestantizmus egyértelmű, a köz-

gondolkozást mélyen meghatározó dominanciája pedig elsősorban a délkeleti területeken és a városi központokban volt jellemző.²⁷

Honigmann tézisének a történettudomány eme fordulatánál közvetlenebb hatása van a Shakespeare-iparra, ugyanakkor természetéből adódóan sokkal bizonytalanabb lábakon áll. A Shakespeare-t a katolicizmushoz fűző kapcsolatot bizonyítékai meglehetősen kétértelműek, és jó esetben is áttételesek: elsősorban apjának állítólagos templomkerülése és a XVIII. században romantikus körülmények között (a ház padlásán) felbukkant, majd újból elveszett „lelki végrendelete” jön itt számításba. Shakespeare életrajzának az utóbbi években megfigyelhető „katolizálódására” reagálva vannak, akik a stratfordi dokumentumokat újra áttanulmányozva azt állítják, hogy a papa feltehetőleg inkább üzleti nehézségei, mint felekezeti hovatartozása miatt kerülte az istentiszteleteket, ahol a gyülekezet tagjai sorában hitelezőivel is szembe kellett volna néznie.²⁸ A vita aligha fog egyhamar nyugvópontra jutni, de a katolicizmus hipotézise az életrajzírók számára láthatóan vonzó megoldást kínál a minden szempontból átlagos, konfliktuskerülő, üzleties és józan Shakespeare élete unalmas elbeszélhetlenségének problémájára. Nem véletlen hát, hogy Ackroyd is hosszan tárgyalja Shakespeare katolikus kapcsolatainak kérdését, ám Greenblatt az, akinél a téma az epizodikus jelentőségén túlmenő fontosságot nyer. Greenblatt azonban nem a kiszámítható, romantikus megoldást választja: nem arról akarja meggyőzni az olvasót, hogy Shakespeare rejtőzködő, kettős életet élő katolikus lett volna, hanem az elhunytak lelkei purgatóriumból való kiűzetésének a kor kultúráját alapvetően meghatározó problémáját a középpontba állítva köti össze Shakespeare életrajzát és életművét, a katolikus kapcsolatokra vonatkozó feltételezéseket a

²⁷ A reformáció ellentmondásos, tagolt és a népi valóságban komoly ellenállásba ütköző, fájdalmat okozó voltáról lásd Eamon Duffy nagy hatású *THE STRIPPING OF THE ALTARS* (New Haven: Yale University Press, 1992) című könyvét, illetve Christopher Haigh *ENGLISH REFORMATIONS* (Oxford: Oxford UP, 1993) című munkáját, amelyek megalapozták a ma domináns történelmi felfogást.

²⁸ Robert Bearman: *JOHN SHAKESPEARE: A PAPIST OR JUST PENNILESS?* *Shakespeare Quarterly* 56.4 (2005). 411–433.

²⁶ E. A. J. Honigmann: *SHAKESPEARE: THE LOST YEARS*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

költőnek az ország elfojtott, elveszített hiedelmei iránti feltételezett érzékenységének alátámasztására használva fel.

Greenblatt pályáján az életrajzi érdeklődés amolyan kései visszatérés a kezdetekhez. Első reneszánsz tárgyú könyve Walter Raleigh, az angol reneszánsz ember mintapéldányának szerepeit, önreprezentációját tárgyalta az életút egészét végigkövetve. Az áttörést azonban nem ez, hanem az 1980-as RENAISSANCE SELF-FASHIONING hozta meg számára.²⁹ Ez a Raleigh-tanulmány folytatásának indult, ám az énfórmálás szabadságát hangsúlyozó, a szerepjátást a reneszánsz individuum önteremtő kreativitásából eredeztető perspektíva itt átadja helyét az énfórmálás társadalmi és politikai meghatározottságait előtérbe helyező, azt érvényesítő, hatalmat vagy még inkább túlélést biztosító, korántsem szabadon választott társadalmi stratégiaként értelmező felfogásnak. A „reneszánsz ember” esztétikai önteremtésétől a hatalmi viszonyokhoz való alkalmazkodás és tágabban: a mindig politikai problémaként is értett kultúra problémái felé tett ezen elmozdulás jó két évtizedre meghatározta az angolszász reneszánszkutatás horizontját. Maga Greenblatt következő, máig legjobb könyvében, a Shakespeare-tanulmányokat tartalmazó SHAKESPEAREAN NEGOTIATIONS-ban³⁰ az énfórmálástól a történeti antropológia felé indult tovább. E kötet szempontjából a darabokat írhatta volna bárki, aki a korban drámaírással foglalkozott: az életmű belső logikájának, koherenciájának kérdése föl sem merül Greenblatt olvasataiban, amelyek azt vizsgálják, hogy a kora újkor világának néhány, számunkra esetleg idegennek tűnő, de a kor életét és gondolkodását alapvető módon meghatározó szokása, elgondolása, tapasztalata miként jelenik meg és válik problematikussá egyes Shakespeare-drámákban.

A SHAKESPEAREAN NEGOTIATIONS egyszerre történeti antropológia és irodalomelemzés: értelmezéseiben a dráma úgy jelenik meg, mint minden másnál gazdagabb és összetettebb történeti forrás (antropológiai dokumentum),

amely ugyanakkor éppen a jelentésüket veszített, kiüresedett kulturális gyakorlatok kisajátításából meríti a történeti pillanaton túl is hatni képes erejét. Ezt az elképzelést mindenél tömörebben fogalmazza meg egy régi eszszéje, amely a SZENTIVÁNEJJI ÁLOM tündérvilágát (és különösen a darab zárójelenetét, a nász-ágyakat megáldó tündérek éjszakai hatalomátvételét) értelmezte a katolikus rítus a protestáns Angliában kiüresedett formáinak újrahasznosításaként. 2001-es HAMLET IN PURGATORY című könyvében pedig úgy érvel, hogy a HAMLET értelmezőinek régóta problémát okozó Szellem is hasonló kulturális kisajátítás példája.³¹ A Coleridge-féle lélektani-dramaturgiai értelmezés által feloldhatatlan ellentmondás a következő: egy protestáns ország színpadán egy hangsúlyozottan protestáns (Wittenbergben tanult) fiatalember purgatóriumi lélekkel találkozik. Egy olyan jelenséggel tehát, amelyről mind neki, mind közönségének tudnia kellene, hogy nem létezik. Greenblatt 2001-es könyve szerint a megoldás abban a tényben keresendő, hogy a purgatórium intézményének a reformáció általi felszámolása a holtakkal való hagyományos közösségnek, a kulturális emlékezet alapvető folytonosságának zavarát okozta. A dráma a halottkultusz sajátos formájaként ölti magára a purgatórium érvényességét veszített szerepét, nyíltan vállalva e halottkultusz fikcionális voltát. (A könyv egy korábbi, személyesebb hangvételű előzményében Greenblatt még azt is megkockáztatta, hogy maga a modern psziché sem egyéb, mint a felszámolt purgatórium interiorizációja.)

Ám a probléma a kor drámaírói közül egyedül Shakespeare-t foglalkoztatja komolyan: a reneszánsz angol színpadon futkosó-huhogó szellemek közül Hamlet atyjáé az egyetlen, aki egyértelműen a purgatóriumból jön. Ha a katolikus egyház és az általa közvetített hitvilág államhatalom általi felszámolását általános kulturális krízisként értelmezzük, miért éppen Shakespeare drámája reflektál rá? Greenblatt mostani Shakespeare-életrajza úgy ad választ erre a kérdésre, hogy ezzel a feltételezhető élet-tapasztalat és az életmű között lényegi kapcsolatot is teremt. Ha Shakespeare-t családján és ifjúkori élményein keresztül személyes kapcsolatok fűzték a katolikus kisebbségéhez,

²⁹ SIR WALTER RALEIGH. THE RENAISSANCE MAN AND HIS ROLES. New Haven: Yale University Press, 1973. RENAISSANCE SELF-FASHIONING. FROM MORE TO SHAKESPEARE. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

³⁰ Berkeley: University of California Press, 1988.

³¹ Princeton: Princeton University Press, 2001.

a purgatóriumból való kiűzetést és a halottakkal való kapcsolattartás elvesztését aktívan, tudatosan átélő közösséghez, akkor ez magyarázatul szolgálhat arra, hogy miért volt másoknál érzékenyebb a reformáció okozta kulturális krízisre.

Júlia és Rómeó a csókolózást imádsággá és zarándoklattá metaforizáló párbeszéde is mutatja, hogy Shakespeare „*milyen tökéletesen kisa-játította*” apja és környezete feltételezett katolicizmusának „*metaforáit saját költői céljaira*” (82.), meggyőző példajaként a kulturális formák és diskurzusok a SHAKESPEAREAN NEGOTIATIONS lapjain is tárgyalt átfunkcionálódásának. Ám ahhoz, hogy a kultúra antropológiai ihletésű történeti poétikája igazi történeté formálja az életrajz tényeit, Greenblattnak erősen támaszkodnia kell a feltételes mód használatára. Kétségtelen, hogy Shakespeare darabjaiban a szenvedélyes vallási (és ideológiai) elhivatottságnak csak negatív példáival találkozunk, mint ahogy az is, hogy Shakespeare erotikus kontextusban is bátran kiaknázza a katolikus vallásosság nyelvezete kínálta lehetőségeket. Az sem valószínűtlen, hogy szerzőnkből hiányzott a vallási elhivatottság, és hogy szkeptikus távolságtartással figyelte a kor Angliájában felbukkanó jezsuita misszionáriusok buzgó hitét. Ám Greenblatt továbbmegy ezeknél az általános kijelentéseknél: abból a sokat vitatott feltételezésből kiindulva, hogy a fiatal Shakespeare esetleg tényleg eltöltött néhány hónapot Lancashire-ben egy katolikus főúri családnál, amely családnál talán az üldözött angol jezsuita misszionárius, Edmund Campion is megbújhatott vagy megszállhatott valamikor ezekben az években, megható és komplex jelenetet hoz össze, amelyben a színészi ambíciókkal és költői vénával megáldott fiatalember a jezsuita előtt térdepelve „*saját torzképét*” látja a bujdosás kényszerű szerepjátékának ékezzelő és szellemes virtuózában, mi több, a jezsuita is észrevesz „*valami felkavaró vonást*” az ifjú Shakespeare-ben (80.). És ha egy jelenet egyszer összeáll, nincs megállás: pár oldallal később már arról értesülünk, hogy a találkozás során a (nyilván még mindig térdeplő) fiatalember „*legbelül eliszonyodott és visszahőkölt*” attól, hogy csatlakozzon a katolikus hit üldözött harcosaihoz.

Bár nem az efféle, Walter Scott tollára való jelenetek dominálják a könyvet, az irodalomtudós Greenblatt sokkal leleményesebb és le-

bilincselőbb elbeszélőnek bizonyul, mint a regényíró Ackroyd, és ebben nagy szerepe van annak is, hogy Greenblatt kiváló olvasója a műveknek. Greenblatt az előszóban úgy beszél az életrajzról, mint a shakespeare-i teljesítmény magyarázatáról. A könyve első fele nagyjából meg is felel az ezáltal támasztott elvárásoknak: Shakespeare címvásárlásának történetét például a család eleinte frusztrált társadalmi feltörekvésének rekonstrukciójára használja, innen jutunk el a művekben megmutatkozó hasonló mobilitásigény körüljárásához. A későbbi fejezetekben azonban a hangsúly egyre inkább a művek irányába tolódik el. A katolicizmus problémájának tárgyalását végeredményben a HAMLET interpretációja motiválja. Hasonlóképp irányítja Greenblatt témaválasztásait a többi részletesen tárgyalt dráma is: immár nem kultúrantropológiai dokumentumként, hanem az életrajz keretei között tárgyalandó problémák forrása vagy mintája gyanánt; és nemegyszer a drámák segítenek az életrajzi fikciót illető esetleges hiteltlenségünk felfüggesztésében is.

Nem lehet véletlen, hogy Coleridge-hez hasonlóan Greenblatt is a VENUS ÉS ADONIS-t használja a sajátos shakespeare-i érzékenység bemutatására. Ez az érzékenység Greenblattnál is a próteuszi, ezer alakba rejtőző képzelet. Az immár klasszikussá vált romantikus toposz szerint Shakespeare egyszerre van jelen minden szereplőjében: Greenblatt megfogalmazásában, „*ha a vadnyúl meg tudná írni, amit vadászata közben érez*”, pontosan úgy fogalmazna, ahogy Shakespeare, aki alakjainak képes „*minden erőlködés nélkül legbensőbb lényükbe helyezkedni*” (180.). Ahelyett, hogy megpróbálnánk elképzelni Shakespeare-t, amint kényelmesen elhelyezkedik a vadnyúlban, vegyük inkább észre, hogy a próteuszi képzelet modellje szöges ellentétben áll a biografikus interpretáció hallgatólagos, Greenblatt által is lépten-nyomon felhasznált előfeltevésével. Amikor Greenblatt ugyanannak a fejezetnek a végén, ahol a VENUS ÉS ADONIS nyulának élményeiről megemlékezik, azt írja, hogy „*Shakespeare, legalábbis a szonettek életrajzi sugallatainak tanulása szerint, nem igazán találta meg a házasságban, amire teste-letke vágyott*” (188.), pontosan azt implikálja, hogy Shakespeare nem lehetett képes saját házasságától elvonatkoztatni verseiben, ezért az azokban megjelenő tapasztalat saját életéről árulkodik. A próteuszi képzelet hipotézise ez-

zel szemben titkos vágyaktól és késztetésektől hajtott fiktív emberek szavaiként értelmezi a drámai szereplők megnyilatkozásait, és ennek következtében nem teszi lehetővé, hogy Shakespeare saját késztetéseinek vagy vágyainak lenyomatát keressük a drámák szövegében.

Bár hatalmas történeti információanyagot mozgató könyvből jó képet kaphatunk a XVI–XVII. század fordulójára Angliájának társadalmi és kulturális viszonyairól és ezen belül a drámaírás és színjátszás anyagi körülményeiről s korántsem eszményi jellegű motivációiról, Greenblatt a drámákból kibomló életrajza nem áll messze Coleridge és a romantikus Shakespeare-olvasás pályáiv-konstrukcióitól sem. Megtévésztőnek mondja ugyan, „*ha a műveket a szerző lelki fejlődésének vélhető menete szerint rendezik el*” (225.), az utolsó fejezetben mégis a visszavonulás, az aktív életről való lemondás Shakespeare életében felmerülő problémáinak tárgyalására használja fel a LEAR és A VIHAR nyugdíjas uralkodó-főhősei dilemmáit. Greenblatt könyve a coleridge-i eredetű, a XX. század első felében kidolgozott, később gyakran életfilozófiai keretbe illesztett, máig nagy hatású, legérettebb formájában talán Harold Bloom és a magyar fordítás utószavát jegyző Géher István Shakespeare-könyveiben³² megjelenő, drámaelemzésekből koherens életműegészet felépítő modellt kombinálja a Greenblatt-től korábban megszokott historista, kontextuális megközelítéssel. Ez a kombináció teszi a könyvet kiváló olvasmánnyá, ugyanakkor ez váltotta ki az egyik vagy másik irányba hajló Shakespeare-értelmezők olykor meglepően heves kritikáját is.

A romantikus pályáivképzet mintha elkerülhetetlen összetevője volna a klasszikus, bölcsőtől a koporsóig vezető élettörténeteknek. A jelen ismertetés elején emlegetett három friss Shakespeare-életrajz közül a harmadik, James Shapiro magyarul nem hozzáférhető életrajzi könyve³³ azonban nem csak azért tartózkodik megidézésétől, mert egyetlen év történetét be-

széli el: a szerző ezen túlmenően is gondosan távol tartja magát minden olyan szentimentális életrajzi részlet felhasználásától, amely 1599-et valamiképp sajátosan és csakis Shakespeare-ivé tehetné. Az 1599: WILLIAM SHAKESPEARE ÉLETÉNEK EGY ÉVE, amely az idén Tony Judt POSTWAR című, az 1945 utáni Európa történetét feldolgozó hatalmas és valóban lenyűgöző könyvét megelőzve nyerte el a BBC által szponzorált Samuel Johnson *non-fiction*-díjat, az olyan historista biográfia példája, amely a személyest egyértelműen a kulturális-politikai tapasztalatot megtörő-fokuszáló, már-már áttetsző médiumnak tekinti. Shakespeare életének ez az éve Shapiro könyvében voltaképpen Anglia életének egy éve, a nyilvánosság számára hozzáférhető információk áramlásának fősodrában úszó Shakespeare perspektívájából elmondva. Szűk fókuszának, gondosan részletező elbeszélésének köszönhető, hogy a Greenblattéval nagyjából egyszerre, a Greenblattéhez hasonló háttérű szerző tollából (Shapiro is egyetemi tanár) megjelent könyv a legizgalmasabb a három életrajz közül. Az 1599 négy, feltehetőleg ez évben keletkezett darab köré szerveződő négy részből áll, és ezek mindegyikének az év egy-egy jelentős eseménye áll a középpontjában. Eseményekben pedig nem volt hiány: egyebek között a Globe Színház megnyílása, az ország ellen indított utolsó spanyol támadás híre és Essex végső kegyvesztése együttesen olyan csomóponttá teszik 1599-et a kora újkori angol politika- és kultúrhistoriában, amelyen keresztül a korszak egészének összefüggései is jól ábrázolhatók. Ahogy Greenblatt, úgy Shapiro könyve is bevallotta a nagyközöniség számára íródott. Újdonságukat és az „ismeretterjesztésen” messze túlmutató, a tudományos munkával is összefüggő fontosságukat a történelmi világnak az életrajz műfaja által lehetővé tett gazdag narratív rekonstrukciója adja: Shapironál ez teszi például lehetővé, hogy az V. HENRIK keletkezésének történetét tárgyaló részből, amely a darabot a népszerűsége tetőpontján álló Essex írországi hadjáratainak kontextusában, a gróffal kapcsolatos remények és várokozások tükréként értelmezve tárgyalja, minden eddigénél világosabban megértsük a XVI. század végi ír háborúknak a század vég angol politikai és irodalmi kultúrájára tett hatását. A nagy történetfilozófiai konstrukciók, fejlődés- és korszakelméletek gyanús-

³² Harold Bloom: SHAKESPEARE. THE INVENTION OF THE HUMAN. New York: Riverhead Books, 1998. Géher István: SHAKESPEARE-OLVASÓKÖNYV. TÜKÖRKÉPÜNK 37 DARABBAN. Budapest: Cserépfalvi, 1991.

³³ James Shapiro: 1599: A YEAR IN THE LIFE OF WILLIAM SHAKESPEARE. London: Faber and Faber, 2005.

sá válása után az életrajzhoz hasonló népszerű műfajok kínálják azt a keretet, amelyben a különböző történeti diszciplínák teljesítménye narratív egységre állhat össze.

IV

Az életrajzok magyar kiadásainak borítói remekül illeszkednek abba a könyvpiacot uráló trendbe, amely a rikító ízléstelenséget (ami persze régi korok auráját megidézni hivatott, a magaskultúra hazai reklámját általában meghatározó émelyítő ikonográfiának megfelelően kopott pergament imitáló, füstös-őszies színekkel nyakon öntött, historizáló giccsdizájnt is jelenthet) a kereskedelmi siker előfeltételének tekinti. Nem állítom, hogy ez sajátosan hazai jelenség volna, mint ahogy azt sem, hogy az egyetlen követhető modell a Coleridge-fordítást megjelentető, a másik két kiadványnál nyilvánvalóan kevesebb olvasóra számító Gutenberg tér sorozat eleganciája. És vannak sokkal szörnyűbb borítók is. De például jó lett volna, ha az Ackroyd-könyv angol kiadása fedéltervének lemásolása mellett (mely reprodukciót a magyar kiadásban valaki saját munkájaként jegyez – bizonyára a hazai normákkal összhangban) a könyv szövege megszerkesztésére is jutott volna idő. A fordítás olyan gondozatlan, annyi benne az elkapkodott fordítói munka nyomán benne maradt pontatlanság, leiterjakab, olykor a mulatságig groteszk képtelenség, hogy elképzelni sem tudom, mit csinálhatott a pénzéért a kolonban felütemezett szerkesztő. (A 255. oldalon például azt olvassuk, hogy Shakespeare „*újratámasztott*” darabokhoz írt „*elő-vagy utószót*” – itt az angolban régi darabok felújításaihoz, újbóli színreviteléhez írt prologusokról és epilógusokról van szó. Ben Jonson pedig a magyar fordítás 257. oldala szerint a következő szavakkal írta le egy lázasan dolgozó kortársát: „*éjt nappallá téve dolgozott, és olyannyira markolta az agyát, hogy végül elájult*”. Az angol eredetiben itt a magát szakadatlanul, az ájulásig hajtó emberről szóló, teljesen hétköznapi és értelmes szavak olvashatók.) Greenblatt könyve – a nyilvánvalóan jó fordítói munka eredményeképpen – valamivel jobban járt, bár ebben is akad, ha nem is minden oldalon, de majd’ mindegyiken valami apróság, amit a szerkesztőnek észre kellett volna vennie: ő helyett inkább tudáskereső lábjegyzeteket fűzött a szöveghez, ame-

lyek némelyike megint csak azt mutatja, hogy az illető egyszerűen nem olvasta el a könyvet. A két életrajz magyar címében megnyilvánuló kiadói sznobizmus ezek után különösen irritáló: Ackroyd könyvéng angolul a magabiztos „*William Shakespeare életrajza*” felirat olvasható, Greenblatté pedig (nagyjából) a „*Vili a világban: hogyan lett Shakespeare Shakespeare?*” címet viseli.³⁴ Az eredetit a Partvonal megfeleltette egy kényszeredetten fordításízű fordulattal, a HVG pedig a könyvtől teljesen idegen, viszont annál avittabban költőieskedő címet választott.

Szerkesztői teljesítmény tekintetében a Coleridge-könyv messze a legjobb állapotú a három közül, de azért ennek bibliográfiáján is lehetett volna bővíteni, az internetről és otthoni könyvespolcraól összeszedett vegyes kvalitású anyagokat némi könyvtári munkával kiegészíteni és a hasznos, ám kissé töredékes és csapongó utószókból kerek egész szöveget formálni. A másik két könyv is tartalmaz a magyar kiadó által a fordítás végére biggyesztett bibliográfiát. A Greenblatt könyvében található, „*Shakespeare-ről magyarul*” címet viselő lista (amely voltaképpen a magyar Shakespeare-kutatás néhány jelesebb egyéniségének névsora, egy-egy könyvük címével kiegészítve) azért is kiábrándító, mert a kötetben található másik, az eredeti kiadásból átvett annotált olvasmányjegyzék a legjobb, ami a témában ma magyarul hozzáférhető. Elkésérítő, hogy a szemközti oldalon ott egy kitűnő modell, melyet követve az OSZK-ban eltöltött egy nap alatt elkészíthető lett volna egy, a magyar Shakespeare-kutatás eredményeit és állapotát tükröző, tömören annotált bibliográfia, még ha úgy véljük is, nem feltétlenül Greenblatt könyve végén kellene ezt az adósságot törleszteni. A Partvonalnak még ezt a nívót is sikerült alulmúlnia egy olyan könyvjegyzékkel, amelynek legfrissebb tétele is tizenöt éves – igaz, nekik Ackroyd eredeti bibliográfiáját sem sikerült úgy beszkennelelniük, hogy nagyjából egy teljes oldalnyi rész ne ismétlődjön benne kétszer (ráadásul korrigálatlanul, sajtóhibásan). A megvásárolt könyvek egy ré-

³⁴ Ackroyd könyve eredetileg a WILLIAM SHAKESPEARE: THE BIOGRAPHY címet viseli, mintha bizony ez lenne „az” életrajz; a Greenblatt-könyvet angolul WILL IN THE WORLD: HOW SHAKESPEARE BECAME SHAKESPEARE-nek hívják.

szét persze egyáltalán nem olvasásra-használatra szánják a vásárlók, mint ahogy a műzeumjárók többsége is inkább a szuvenírboltban, esetleg a képaláírások böngészésével tölti az időt, mint a képeket nézve. De azért még illik a kiadóknak legalább úgy tenniük, mintha.

Kiséry András

ALLITERÁLJUNK!

Vladimir Nabokov: Szólj, emlékezzet!

Fordította Pap Vera-Ágnes

Európa, 2006. 340 oldal, 2400 Ft

Nabokov regényeiben perverz szörnyetegek, de legalábbis beteg lelkületű emberek a főhősök. Kit ne érdekelne egy emigráns orosz arisztokrata önéletrajza, aki abnormális csodabogarakkal népesíti be regényeit, és annyira, de annyira jól ismeri őket belülről? A SZÓLJ, EMLÉKEZET! oldalain mindenre választ kapunk, ha nem is egészen egyszerű választ.

Kezdjük mindjárt a címmel és az egész memoár bonyolult keletkezéstörténetével, amelyet Nabokov a részletekbe menően elmond előszavában. Az emlékezés csaknem négy évtizedet ölel fel, időhatárai: 1903 és 1940, a megírás közel harminc évig tartott, 1936 és 1966 között. Részletei a Nabokov életréhez díszlettől szolgáló négy alapvető ország közül háromban születtek és jelentek meg, nevezetesen Franciaországban, ahonnan 1940-ben elhagyta a háborúba sodródó Európát, az Amerikai Egyesült Államok több államában, ahol megalapozta hírnevét és azt az egzisztenciáját, amellyel végül Svájcban élhetett haláláig. A könyv tárgya viszont főleg a negyedik élettér, a legelső és eredendő, Oroszország. Nagyjából azonos időszakot, körülbelül húsz évet töltött az író mind a négy fenti helyszínen, bár a második, európai szakasz megoszlik a cambridge-i tanulmányok, a berlini íróvá érés és a párizsi évek között. Amerika után, Svájcban érkezett el az a nyugalom, amelyben Nabokov az elszórt esszéket egybeszerkeszthette, és azzá a könyvvé gyúrta össze, amelyet most magyarul a kezünkben tartunk. Az önéletrajz folytatása nem készült el.

Az életrajz és az életmű további összevetése, matematikai mérlegének megvonása az „orosz vagy amerikai” író problematikáját is árnyalhatja. Mielőtt Nabokov feleségével és hatéves kislányával felült a New York felé tartó hajóra, az 1926-os első próza, a MASENYKA után, tizenöt év alatt Párizsban kilenc kisebb-nagyobb terjedelmű, ma már klasszikusnak számító, zseniális regényt írt oroszul, valamint több jelentős novellát. Ami a verseket illeti, korai, 1916-os kamaszkötete után is folyamatosan ír verseket, szép, hagyományos formájú, Puskin, Tyutsev és Fet után a nagy orosz szimbolista líra hatását bölcsen felhasználó műveket, amelyeket azonban ritkán, életében összesen hét kötetben publikált. Amerikába már egy angolul megkezdett művel a poggyszában utazik, attól fogva mindent angolul ír, összesen hét regényt, valamint több, az önéletrajz és az esszé határán egyensúlyozó, de hozzá méltó telített prózanyelven szóló remekműveket. Az európai évek alatt Szirin álnéven publikálta regényeit, és erről a Szirinről harmadik személyben rövid elemzést is ad visszaemlékezésében. Nabokov életrajzainak és szépirodalmi műveinek bonyolult tartalmi kölcsönösségét és műfaji egymásba fonódását mi sem mutatja jobban, mint a SZÓLJ, EMLÉKEZET! ötödik és hetedik fejezete, amelyek MADEMOISELLE O, illetve COLETTE, később ELSŐ SZERLEM címen önálló novellákként is megjelentek, és később regényeibe is beépültek.

Nem a túlzott pontosság kedvéért és nem is recenzióm olvashatatlanul unalmassá tevésének érdekében, hanem egy alapvető gondolat bevezetőjeként hadd maradjak még egy pillanatig a SZÓLJ, EMLÉKEZET! kacifántos keletkezési történeténél. Nabokov olvasása közben amúgy is föl kell vértelnünk magunkat azzal a türelemmel, amely a szövegből bármely pillanatban előszökkenő rejtett utalás vagy akár megmásíthatatlan matematikai vagy szemérmetlenül szabályos sakkfeladvány megoldásához szükséges. A SZÓLJ, EMLÉKEZET! korábban publikált első angol változatát (1951) Nabokov és felesége Amerikában lefordította oroszra, és az 1954-ben meg is jelent MÁS PARTOK (DRUGIJE BEREGA) címmel. Ezt is több nyelvre lefordították később, így a két könyv, az orosz „partos” és az angol „emlékezetes” a legtöbb európai nyelvben párhuzamosan létezik. E kettő összehasonlítása igen érdekes irodalomtörténeti feladvány – melyik fejezet vagy mely mondat