Hevesi Sándor

Amit Shakespeare álmodott

Válogatta és szerkesztette
József Gábor

TARTALOM

A szfinx titka
Shakespeare Hamletje
Hamlet Shakespeare-színpadon
Othello
A velencei kalmár
Amit Shakespeare álmodott
Sok hűhó semmiért
A makrancos Shakespeare
Shakespeare bécsi vígjátéka: Szeget szeggel
Királyok és színházak iskolája
Kleopatra, a szonettek fekete hajú hölgye
Naplemente Stratfordban
Shakespeare házassága
Shakespeare gazdasági vonatkozásban
Egy finomlelkű kézirathamisító
A költő virágoskertje
Shakespeare-játék és Shakespeare-fordítás
A huszadik század Shakespeare-je

A szfinx titka

1. NYOLC EMBERÖLTŐ ÉS A KÖLTŐ

Shakespeare majdnem száz esztendőn át legnagyobb tetszhalottja volt a világirodalomnak. Meghalt 1616-ban, alig 25 évvel később Cromwell beszüntette az összes színházakat, a kerek fejű, nyírott hajú puritánok leírhatatlan örömére. Cromwellnek nem kellett semmiféle színház, úgyhogy az Erzsébet-korabeli tüneményes dráma- és színjátszás katakombákban tengethette csak tovább összezsugorodott életét. A Franciaországban nevelkedett II. Károlynak kellett ugyan a színház - de nem a régi, nem az angol, hanem a francia. A restauráció vígjátékírói olyan felszabadultak voltak, hogy termésük java része ma színpadi pornográfiának hat. Viszont Shakespeare-t barbárnak érezték, elévültnek, túlhaladottnak, s Rymer, a tizenhetedik század kritikusa, egyszerűen műkedvelőnek mondotta a költőt, aki gazembernek írta meg Jagót, holott mindenki tudja, hogy az igazi katona nem lehet más, mint derék és becsületes.

A tizennyolcadik század elején indult meg Shakespeare restaurációja, s tévelyegve, botorkálva, egyet-mást sejtve, keveset tudva, homályos ösztönnel és idegen esztétikával költögeti a tetszhalottat, akire vakon alkalmazza a neoklasszikai hármas egység szabályait, s fejvesztve látja, hogy ebben a furcsa színi költőben nincs semmiféle egység. Néha cselekmény sincs a darabjaiban, néha két-három cselekmény is torlódik össze, térnek és időnek olyan műkedvelő és felemás igénybevételével, hogy ha egy-egy darabját előadják, teljesen újra kell szabni a megváltozott színpadra. Sok bajuk van a stílusával is. Szertelenül barokk, elviselhetetlenül dagályos, kertészollóval kell irtani benne a sok gyomot, míg a művelt, finom, úri közönség elé kerülhet. Aztán ez a tanulatlan és művészietlen Erzsébet-korabeli színműíró a verset összehányja a prózával, a legnagyobb tragédiákban röhögtetésre használja a misztériumok óta ördögből bohóccá züllött komikus színészt. Ezt is el kell távolítani, s még a világhírű Garrick is a sírások jelenete nélkül kénytelen eljátszani a temetőkerti találkozást az ő *Hamlet*-jében.

De jött aztán a nagy fordulat. A Sturm und Drang. Korszaknak és a romanticizmusnak egy régi zsenire volt szüksége, hogy igazolhassa önmagát - és a tizennyolcadik század második fele fölfedezte Shakespeare-t, hogy mint Homérosz és Dante méltó párját nyújthassa át a tizenkilencedik századnak, amely rájött, hogy a *Biblia* után a világ legfontosabb, legértékesebb és leggazdagabb könyve az a ma már csak 6000 font sterlingért kapható Folio, amelyben az 1623-ik év folyamán két színészkolléga Shakespeare 36 drámáját megmentette az utókor számára. A romantikusok megtalálták Shakespeare-ben a legnagyobb költőt, a képeknek és hangulatoknak leggazdagabb mesterét, a sokoldalú emberteremtőt, a szeszély és képzelet bűvészét, akihez fogható még nem volt a világon. Kibontakozott a Shakespeare-irodalom, amelynek végső eredménye a huszadik század küszöbén az lett, hogy a több mint száz éven át a sárga földig legyalázott, aztán több mint száz éven át a mennyei magasságokba lendített költőből - furcsán és ijesztően túlméretezett Szfinx lett, akinek a titkát a tudós magyarázók tízezrei próbálták megfejteni, de csak annyira jutottak, hogy szenvedélyesen hajba kaptak egymással, s a legellentétesebb dolgokat állapították meg róla.

Vannak könyvek az arisztokrata s vannak könyvek a demokrata Shakespeare-ről. Van katolikus, van anglikán, van protestáns és felekezet nélküli Shakespeare. Van royalista, és van republikánus Shakespeare.

Testes kötetek tanúsítják, hogy Shakespeare az objektív, a tárgyilagos, a hűvös és személytelen drámaíró, aki láthatatlanul és elérhetetlenül húzódik meg teremtményei mögött, és egész

kis könyvtár bizonyítja, hogy Shakespeare szubjektív, elfogult, szenvedélyes és minden drámaírók között a legszemélyesebb és legtapinthatóbb. Vannak, akik úgy beszélnek róla, mint filozófusról és tudósról, egész bölcseleti rendszereket és rendszeres tudományágakat emelnek ki a darabokból, mások viszont az adatok tömegével igazolják, hogy keveset olvasott, még kevesebbet tudott, másodkézből és hallomásból szerezte legfontosabb mondanivalóit. Az egyiknek útszéli Mimus, ami a másiknak csodatevő Mágus. Brandes és utóbb Frank Harris a drámákból kiszűrték az életrajzát, holott a költő életéről mindössze néhány száraz adat s nem éppen biztos anekdota egész örökségünk. Ezzel szemben Sir Sidney Lee, a legnagyobb, legpontosabb és leghivatalosabb Shakespeare-életrajz írója még a *Szonettek könyvé*-ről is azt állapítja meg, hogy az csak költői játék, s nem gyökerezik személyes és valódi élményben. Wordsworth kijelentette, hogy a *Szonettek*-ben Shakespeare kezünkbe adta a kulcsot lelki életének legtitkosabb rejtekeihez, mire Robert Browning azzal felelt, hogy annál rosszabb a költőre nézve. A szonettek legnagyobb része ugyanis egy szépséges ifjú arisztokratának szól, a tüzes barátság és a heves féltékenység hangján, s egész Anglia megborzongott, amikor ez nagy sokára kiderült, mert hosszú időn keresztül azt hitték, vagy azt hitették el magukkal, hogy Shakespeare egy ismeretlen nőhöz írta a szonetteket. Brandes a maga ezerlapos és gyakran csak lapos munkájában lehurrogta összes elődjeit, akik harminchét darabból, két elbeszélő költeményből és másfélszáz szonettből nem tudták kiolvasni a költő valóságos életét. Benedetto Croce pedig egy nagyobb szabású esszéjében lesajnálta Brandest, aki a művészi alkotás lélektanával szemben vak és süket, s véletlen életkörülmények alapján próbálja megfejteni a nagy poéta bonyolult és autonóm fantáziájának teremtő megnyilatkozását.

Nehezíti a kérdést, hogy nincs és nem volt olyan álláspont és magyarázat, amelyet magával Shakespeare szövegével ne lehetne támogatni. Ha elhisszük, amit Shakespeare Theseusszal mondat a *Szentivánéji álom*-ban, akkor a költészet játék, a költő a légi semmit ruházza fel névvel és lakóhellyel. De Hamlet királyfi szerint a drámaköltő feladata, hogy tükröt tartson a természetnek, hogy visszaadja a valóságot, megtestesítse a bűnt és az erényt, s felmutassa kornak és környezetnek hű lenyomatát. Másutt viszont úgy beszél Shakespeare a költészetről, hogy az sűrített, fokozott valóság, igazabb és mélyebb a természetnél, s hogy a művészet maga is természet. Ha Jagóval és Edmunddal tartunk, akkor Shakespeare a szabad akarat híve, ha Hamletnek és Macbeth-nek adunk igazat, akkor az embert a Gondviselés vagy a Sors irányítja. Egyszer - a Sztoa értelmében azt mondja, hogy „readiness is all”, amit a Sztoa úgy fejezett ki, hogy az ember csak vendég az élet asztalánál, s legyen minden pillanatban készen, hogy föl kell kelnie a lakomától. De másutt már azt írja, hogy „ripeness is all” - az embernek ki kell fejlődnie, meg kell érnie, ki kell élnie a maga életét - ami éppen ellenkezője a sztoikus tanításnak.

És mégis talán ennek az óriás szfinxnek a rejtélyét is meg lehet oldani - de ehhez először is tudni kell, hogyan keletkezett a megfejthetetlen Shakespeare.

2. GOETHE ÉS COLERIDGE

Majdnem ötvenesztendei Shakespeare-tanulmányozás után ki merem mondani, hogy a költő körül támadt bábeli zűrzavart két kiváló egyéniség idézte föl: a nagy Goethe és a kisebb, de jelentékeny angol, Coleridge. Amíg ők ketten hozzá nem nyúltak Shakespeare-hez, az egész világ azt hitte, hogy a *Hamlet* remek dráma, de semmi lényeges vonásában nem különbözik az *Olhelló*-tól, *Macbeth*-től vagy *Lear király*-tól. Dr. Johnson, a tizennyolcadik század nagy angol kritikusa sem látott még semmi különöset vagy éppen különlegest a dán királyfiról szóló nagyszerű színjátékban. Goethe és Coleridge közeledése Shakespeare-nek ehhez a drámájához

szellemtörténeti fordulópont volt, mert ők a királyfit kiemelték a darabból, s mint rendkívüli jelenséget s az egész világ drámairodalmának páratlanul álló, sokrétű és bonyolult karaktert - az akkori lélektani módszerrel akarták megfejteni. Ebben volt valami finom ösztön, sőt egészen kivételes kritikai szimat, mert Hamlet ma is még a legkomplexebb drámai ember - de ez a módszer mégis csak egy kritikai Pandora-szelencének bizonyult, amelyből ezer meg ezer furcsa és zavaros magyarázat rajzott ki az irodalmi világba, amelyektől máig sem sikerült megszabadulnunk.

Mindkét magyarázó, tudatuk alatt az óklasszikus és újklasszikus dráma elveivel, szabályaival és módszereivel, közös nevezőre akarta hozni a cselekvést és nemcselekvést, a tettet és a tétlenséget, amely Hamlet királyfi minden jelenetében megnyilatkozik. Fölfedezték a királyfi következetlenségeit, belső ellentmondásait, mert az óvatos, habozó, töprenkedő Hamlet nem vágott össze azzal a másikkal, aki hirtelen leszúrja Poloniust, s a legcsekélyebb lelkifurdalás nélkül meneszti halálba a két hűtlen barátot, Rosencrantzot és Guildensternt. Az a Hamlet, aki zokogva hallgatja végig apja szellemének sorsdöntő mondanivalóját, amelyet a következő pillanatban egy nagyszerű felkiáltásával igazol *(Ó, az én próféta lelkem!),* s aki gyors bosszút fogad, nem lehet azonos azzal a másik Hamlettel, aki - minden valódi ok nélkül - színlelt őrültségbe menekül, s egyetlen, igaz embere előtt kijelenti, hogy a látott szellem ördög is lehet. S a rejtvények számát szaporította, a karakterben való szakadást szélesítette Hamlet azzal is, hogy miután szemtől szemben állott apja szellemével, a híres nagy monológban a nem ismert tartományt emlegeti, melyből nem tért meg utazó.

Goethe a két különböző és egymásnak állandóan ellentmondó Hamletet egy varázsigével próbálta összeforrasztani, feloldani a sok ellentmondást egyetlen ellentmondás szintézisében. Hamletre Goethe szerint olyan feladatot ró ki a Szellem, amelyre a finomlelkű és nem hősies alkatú királyfi nem alkalmas. A feladat s a karakter e szélsőséges ellentéte hoz létre minden vergődést, és idéz föl minden ellentmondást a nagy belátással megszerkesztett darab főszereplőjében. A szövegből igen erősen lehet alátámasztani ezt a felfogást, hiszen az első felvonás két utolsó sora így szól:

> *Kizökkent az idő; - ó, kárhozat!*
> *Hogy én születtem helyre tolni azt.*

Coleridge viszont - ugyancsak a szövegnek döntően fontos helyeire támaszkodva - az egész problémát abban az egy mondatban foglalta össze, s Hamlet egész karakterének kulcsát abban találta meg, hogy Hamletben túlteng az intelligencia, a gondolkozás elgáncsolja a cselekvést, a megfontolás csírájában öli meg a tettet.

Idő folyamán a két rokonmagyarázat valahogy egymásba olvadt, s kikristályosodott belőlük a wertheri, melankolikus, fölényes, romantikus és feladatának hálójában vergődő Hamlet, a halál és öngyilkosság árnyékában tévelygő, az élettől a filozófiához és a művészethez menekülő királyfi, aki a preromantikusoktól kezdve a postromantikusokig, Werthertől kezdve Musset-n keresztül a reichstadti hercegig költők álma és modellje lett, és a Shakespeare-tudomány tovább fúrt és faragott az alakján, minden kommentátor egy új Hamlettel ajándékozta meg a világot, egy saját külön egyéni Hamlettel, akinek a köldökzsinórja azonban nem szakadt el Goethétől és Coleridge-től. Még a Shakespeare-tudomány mefisztói és luciferjei, a tagadó és lázadó szellemek sem tudtak a két alapvető magyarázó varázs alól szabadulni. Ijesztő módra szaporodó monográfiák jobb sorsra méltó apparátust mozgósítottak annak a bebizonyítására, hogy Hamlet nem tétlen, nem is habozó, sőt aktív, hősies és erőszakos, állandóan cselekszik, és küzdelme a bizonyosságért, harca Claudius királlyal egy pillanatig sem szünetel (ez a Karl Werder- és Rákosi Jenő-féle felfogás), amelyben szintén van valami Shakespeare *Hamlet*-jéből, hiszen Fortinbras a halott Hamletet katonai pompával temetteti el,

mint aki vitéz volt, s akiből nagy király vált volna. Természetes, hogy a végtelen sorból a pszichoanalízis sem maradhatott el. Ujjongva vetette rá magát Hamletre, mint az Oedipus-komplexum félre nem érthető megtestesülésére.

Ernest Jones szerint Hamlet szerelmes az anyjába, illetve az anyjába szerelmes. Ha engedne nagybátyjával szemben lobogó bosszúvágyának és gyűlöletének, amelyet apja szelleme gyújtott föl benne, ha az adott és alkalmas pillanatban ledöfné az imaszékében bűnei között hánykódó királyt (akinek mindenki számára van mosolya, de akinek ajkára fagy a mosoly, amikor szemtől szembe kerül Istennel és önmagával), akkor Hamlet abba a végzetes helyzetbe sodródnék, hogy visszafojtott erotikus vágyai tudatossá válnának benne. S mi lenne akkor? - kérdi a diadalmas pszichoanalitikus. De bármekkora képtelenség, bármily fantasztikus föltevésnek tűnik is föl ez a legmodernebb beállítás, Shakespeare szövegében erre is megvan az úgynevezett alap. A számonkérés őrjöngő jelenetében, amikor Hamlet rákényszeríti a királynét, hogy tekintsen a saját lelkébe, nézzen szembe a saját bűneivel: a királyfi a lázas erotika szótárából meríti szavait, s nem csoda, hogy az amerikai Frank Harris, aki mindenütt Shakespeare egyéni erotikája után szimatol - a kéjvágyó költőt emeli ki ezekből a szenvedélyes kitörésekből, s megállapítja, hogy itt Hamlet szájával maga Shakespeare beszél, az érzéki szerelmes, aki Othellóban, Angelóban és Kleopatra Antoniusában is a szonettek fekete hajú asszonyai iránt érzett, féktelen szerelmét tárta a Globe-színház közönsége elé. Amerika, amely ma már a Shakespeare-tudományban legelső sorba került, a világháború előtt azzal a hóbortos megoldással jelentkezett (ez már majdnem teljesen független Coleridge-től és Goethétől, csak abban nem, hogy szintén a racionális, közös és egységes nevezőt keresi) - szóval Amerika azt a szellemes megoldást vetette a világba, amely igazán méltó az amerikai eredetű Bacon-elmélethez: hogy Hamlet királyfi nem fiú, hanem leány, aki Horatióba szerelmes, amit természetesen a legcsekélyebb jellel sem árulhat el, de a gyilkosságtól való irtózatának, Opheliától való elhidegülésének, egész különös, nyugtalan és szokatlan viselkedésének ez az egyetlen elfogadható magyarázata.

Folytatni lehetne a sort, egyrészt nagyon éleselméjű, másrészt az őrültséggel határos magyarázatokkal, amelyeknek közös gyöngéjük, hibájuk, megölő betűjük, hogy a világ egyik legélőbb és legvalóságosabb emberét és egyéniségét - a klasszikai és lélektani dráma módjára - egy princípiumból, egy elvből, egy szenvedélyből vagy egy gyöngeségből próbálják megérteni és átvilágítani. De csak egy nagy fölfedezést akarok még említeni. A Shakespeare-tudomány rájött, hogy a dán királyfi minden következetlensége és ellentmondása egy forrásból fakad, abból a közismert shakespeare-i tényből, hogy a költő ezúttal is egy kezdetleges, középkori, kegyetlen mesét vett át készen mint parancsoló keretet, s abba helyezte bele a más szabású, gyengédebb szövetű, új embert, a reneszánsz Hamletet, akinek kardot kellene rántania, s ahelyett a szkeptikus, a finom Montaigne-t olvassa, s még harmincéves korában is a wittenbergi egyetemen tanul. Tehát: ami érthetetlenség és ellentmondás van a darabban, mese és karakter össze nem illő és össze nem egyeztethető természetéből fakad. Igaza volt Benedetto Crocének, amikor a magyarázók légióinak odakiáltotta: Megálljatok! Mit akartok! Hát nem látjátok, hogy Hamlet él, él, él - valóságosabb és élőbb, mint ti vagytok, akik őt olvassátok és agyonelemzitek. De azután Benedetto Croce is beállott a magyarázók közé. Az ő megfejtése és Goethéé között pontosan az a különbség, hogy Goethe Hamletje már az első pillanatban megrokkan a rászabott feladat kínos terhe alatt (*kizökkent az idő* stb.), az olasz esztétikus Hamletjének akarat- és tettereje lassan, fokozatosan morzsolódik le, a végzet és önnön lelkiismeretének gátlásai között...

Pedig a Shakespeare-probléma jóformán azonos a Hamlet-problémával. S hogy a majdnem kétszáz esztendős Hamlet-irodalom milyen gyöngén válaszolt a tetszhalottból életre kelt szfinxnek, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a legutóbbi másfél esztendő alatt három döntő

jelentőségű munka került a könyvpiacra olyan Shakespeare-ismerők tollából, akik évtizedeken át foglalkoztak a kérdéssel, s most egészen elölről kezdik vizsgálni Hamletet, mintha a királyfi most lépett volna a világba, és semmiféle priusz nem terhelné a múltját. Az egyik Dover Wilson, aki ezt a címet adta kimerítő könyvének: *What Happens in Hamlet - Mi történik Hamletben* - a másik angol Shakespeare-tudományban is nagyra tartott német Schücking professzor, akinek a munkája ezt a címet viseli: *Der Sinn des Hamlet.* - A harmadik Middleton Murry, akinek Shakespeare-könyvében *Hamlet* a legfontosabb fejezet. Akik ma számba jönnek, angol, amerikai és német kutatók, valamennyien érzik, hogy Hamlet királyfi megfejtésével Shakespeare talányát fogják megoldani - innen a hétről hétre gyarapodó Shakespeare-irodalom, amely az egykorinak és réginek egy szempontot, egy elvet kereső módszerével szemben az Erzsébet-korabeli élet, irodalom és színpad csodálatos ismeretével közeledik a költőhöz, akiről most már tudja, hogy: poéta, drámaíró és színpadi mesterember. Ez Shakespeare egyetlen hármas egysége - és csakis az övé -, mert éppen ez az ő saját külön hármas egysége teszi oly bonyolult és páratlan tüneménnyé az egyetemes irodalomban.

3. AZ ÖRÖKKÉ AKTUÁLIS KIRÁLYFI

Érdekes, hogy amit nagy történelmi példákkal igyekeztem részben illusztrálni, részben igazolni, már több mint száz évvel ezelőtt különböző költők homályosan érezték, és egész különös módon fogalmazták meg. Az a német költő, aki ujjongó örömmel állapította meg: *Hamlet ist Deutschland*; a lengyel poéta, aki Lengyelországot látta Hamlet alakjában, s a magyar Kazinczy, aki megállapította, hogy Hamlet Magyarország - a tudatuk alatt megérezték, hogy Hamletben - Shakespeare örök életre elevenítette a kiváló embert, a *reprezentative man*-t, egy rendkívüli egyéniségben nemcsak a természetnek tartott tükröt, nemcsak a kor és környezet lenyomatát adta, hanem beleteremtette magát az emberiséget, úgyhogy minden nemzetnek azt kell éreznie és hinnie, hogy Hamletet őróla mintázták, s hogy Hamlet csak ő, és senki más a világon. És itt önkéntelenül felmerül a *Faust*-kérdés, nem Goethe *Faust*-ja-e az egyetemes emberiség legigazibb kifejezése és költeménye, hiszen Goethe maga is annak szánta, Shakespeare pedig csak első nagy tragédiáját írta meg *Hamlet*-ben. Ez a kérdés igen könnyen eldönthető. *Faust* allegória, *Hamlet* szimbólum. Faustban több az emberi szellem, Hamletben sokkal több az emberi jellem. Faust bölcsebbeket mond, mint Hamlet, de Hamlet hús-vér ember. Faustban Mephisto és Gretchen is élőbbek, mint a költemény főszereplője, akiből Goethe személyes élménye beszél, Shakespeare drámai intuíciója és teremtőereje s a szorosra fogott mese kerete nélkül.

Shakespeare, ha csak a tudat küszöbe alatt is, a Hamlet-tragédiát megfosztotta minden történelmi színétől és jellegétől, jóformán elszigetelte a családot az országtól, az első felvonásbeli királyi tanácsot, a negyedik felvonásbeli Laertes-féle lázadást és a háttérben fel-felbukkanó Fortinbrast kivéve a dráma egy nagy családi titok gyűrűjébe zárva a királyi család kebelében játszódik, és éppen ez az elszigeteltség adja meg neki az egyetemesség atmoszféráját, amely egyúttal az egyetemesség minden misztériumával teljes. S ez a tragédia sokkal inkább az élet és a halál kérdése, mint a világnak bármely drámája.

Kezdődik a sírjából feljáró szellemmel, a halál örök rejtélyével, a purgatórium titkával, folytatódik azzal a kérdéssel: érdemes-e élni, és szabad-e meghalni úgy, hogy önnön kezünkkel vetünk véget az életnek? A befejezés küszöbén a temetőkertben vagyunk, ahol a sírból kigördülő koponyák láttára Hamlet élet és halálban csak az anyag örök körforgását látja. És az élet és halálkomplexum az egész tragédiát belengi, a folyton megújuló kérdés: Szabad-e ölni? - egészen az utolsó jelenetig, amikor a rendes medrébe visszazökkenő Élet a maga kérlel-

hetetlen parancsszavával Hamlet kezébe nyomja a gyilkoló kardot, és a gyorsan ölő mérget, hogy a trónbitorló és vérfertőző Claudius király pusztuljon a trónról, s a rothadó Dánia keljen új életre, miután a tragédia szereplői a jók és a gonoszok, a közömbösek és a könnyelműek, ártatlanok és bűnösök mind egyformán áldozatul estek a könyörtelen törvénynek.

És itt, az utolsó pillanatban, amely az utolsó ítélethez hasonlít, megint történik valami, aminek mását Shakespeare-nek semmiféle tragédiájában nem látni, s szinte érthetetlen, hogy ez a más-valami elkerülte a Hamlet-magyarázók figyelmét. Shakespeare egyetlen tragédiájának végső pillanatában sem szögezi szemét a túlvilágra. Az a harsonaszó vagy dobpergés, amely rend-szerint felzeng a tragédiák utolsó verssoraiban: az örökké diadalmas életet jelenti, a reneszánsz ujjongó életigenlését, amelybe még nem leng bele a barokk földet a mennyel összefogó lendülete.

Shakespeare többi tragédiája mind végleges leszámolás és teljes lezárás. Romeo és Júliának még a haláluk árán is üdvösséges szerelme meghozza két ellenséges család s egy civakodó város örök békéjét, Macbeth és Lady Macbeth halála megvilágítás nekik és egész Skótország-nak. Lear király kálváriája után késő vénségére megismeri az életet, visszanyeri Cordeliát, s abban a boldogító hitben hal meg, hogy Cordelia életben maradt. A brit birodalom gonosz kezekből a jóknak uralma alá kerül. Antonius úgy hal meg, mint valódi római, s Kleopatrának a halála áldás néki és szerencse Rómának - minden tragédia végén az Élet szava zárja le a múltat, és jelenti be a jövőt. De *Hamlet*-ben ennek az ellenkezőjét látjuk és halljuk. Bradley angol egyetemi tanárnak és Shakespeare-kutatónak van egy igen finom megjegyzése, hogy Hamlet Shakespeare-nek egyetlen hőse, aki megírhatta volna a költő darabját. De nem mondja, hogy azért, mert ő az egyetlen, aki egyszerre benne is áll a drámában, és mégis kívül van rajta, aki olyan mértékű felelősséget érez a cselekvéssel szemben, mint senki más a gazdag shakespeare-i galériában, aki oly szennyesnek látja a valóságot, s oly érdemtelennek érzi önmagát, hogy - ellentétben minden más shakespeare-i hőssel - nem éli ki az életet, nem juthat el a klimaxig, hanem bennszorul az önismeret üdvözítő poklában, s a végső pillanatban eszébe jut, ami egyetlen shakespeare-i drámában sincs meg, hogy mi lesz a jövőben. Dániában senki sem fogja tudni, hogy mi történt? A derék Horatio látja, hogy a királyfi halálra van sebezve, mindössze pár perce van még az életben, s mint hű barát és igazi sztoikus Hamlettel együtt akar halni. És akkor a királyfi ezeket a csodálatos szavakat intézi hozzá, az egyetlen emberhez, akiben hitt és bízott az életben, de aki érzésben nem ért föl hozzá, úgyhogy a magánosság hideg és forró atmoszférája mindig ott lengett Hamlet alakja körül.

Azt mondja a királyfi a derék Horatiónak:

Az égre! nem hagyom. - Ó, Istenem!
Horatio, mily sérelem marad,
Ha ez homályba vész, a nevemen!
Ha ápolál szivedben valaha:
Foszd meg az üdvtől egy kissé magad,
Szídd még e rossz világ kínos lehét,
Hogy elmondd esetem.

S valamivel utóbb:

Fortinbrasra száll
Az ország; övé haldokló szavam.
Beszéld el ezt neki, s minden körülményt
Mi okozá...

Tehát a helyzetet a tragédia után kell még tisztázni, mert a titoknak sűrű köde borított be minden alakot és mozdulatot, amíg előttünk, látó nézők előtt - lejátszódott a történet.

Amit Horatio mond Hamlet halála után, éppily szokatlan a Shakespeare-drámákban.

Jó éjt, királyfi;
Nyugosszon angyal éneklő sereg!

Shakespeare reneszánsz drámákat írt, amelyek teljesen lezáródtak, áttörhetetlen gyűrűvé formálódtak még itt a földön, Horatio ez egyetlen sora hatalmas barokk festmény, a földi történést kiegészíti az égi jelenés.

Még különösebben, még idegenebbül hangzanak Fortinbras befejező szavai. Shakespeare minden tragédiájának záró versei arról szólnak, ki volt a hős, milyen volt, mit rombolt, vagy mit alkotott. Egyedül Hamlet az, akiről a diadalmas, megtisztult, fennmaradó élet reprezentánsa feltételes módban nyilatkozik. Belőle, ha megéri, nagy király vált volna még, mondja Fortinbras, és szavai úgy harsognak, mintha csak Hamlet kudarcát hirdetnék, ki nem élt életét, el nem nyert trónját, a prezumptív trónörököst, aki nem tudta megszerezni a saját koronáját, amelyet Hamlet szavai értelmében a bitorló Claudius elcsent a polcról, és zsebre vágott.

Ez a különös befejezetlenség azonban, amely Shakespeare-nél sem *Hamlet* előtt, sem *Hamlet* után föl nem lelhető a tragédiákban: csak színleges kudarc és örök győzelem. *Hamlet* az egyetlen shakespeare-i tragédia, amelynek a hőse a darab befejezése után is folytatja életét az egész emberiségben és nagyszerű küzdelmét az igazságért.

4. GOETHE HAMLETJE

A nagy német költő, aki a tragédia egyes részleteit csodálatos invencióval és lélekbe látó megfigyelésekkel világította át, amelyek ma is élők és érvényesek, éppen a döntő ponton, az alapvető helyzet megítélésében, lefokozta, összezsugorította a királyfi egyetemes alakját. Goethe úgy látta, hogy egy finom és nemes lélek összeroppant a rája kiszabott s nem neki való súlyos feladat terhe alatt. Milyen szimpatikus, milyen érdekes, milyen egyéni és milyen kicsiny tragédia! De ez nem a shakespeare-i Hamlet, akinek alakjában maga a felelősségteljes Emberiség ütközik össze a könyörtelen és kikerülhetetlen végzettel. Aki figyelmesen olvassa el a Szellem beszédeit Hamlethez (amelyekben rövidlátó kritikusok, még az eszes Börne is csak bőbeszédűséget és szószátyárságot láttak), meg fogja ezt érteni. Claudius megölte bátyját, az öreg Hamletet, oly fortélyos módon, hogy nincs élő tanú, s egész Dánia szentül hiszi, hogy a kertjében alvó királyt halálosan megmarta egy kígyó. De amikor a gyilkos beül az elrabolt királyi székbe: megmozdul a Sors, a megölt király Szelleme kísérteni kezd a várfokon, amíg végre egy éjjeli őrségen odakerül Hamlet is, hogy beszélhessen apjával. A köztük folyó nagy jelenetnek van három sora, amelyet alapvetően fontosnak érzek, s amely teljesen ellentmond Goethének, aki egy Werthert és egy Tassót állít Hamlet helyébe. A Szellem fölfedi a titkot, és bosszúállást kíván, amit Hamlet esküvel ígér meg neki. Csakhogy a Szellem (aki itt maga a Végzet) a maga parancsát így szabja ki:

De bárhogyan látsz e bosszú művéhez,
Elméd maradjon tiszta, és ne törjön
Anyádra lelked.

Ezekből a szavakból kivilágosodik, hogy a Szellem nem nehéz feladatot ró ki Hamletre, a Végzet nem súlyos dilemma elé állítja az Embert, hanem egyszerűen a lehetetlent követeli tőle. Először is nem akar tanúk előtt szólni hozzá, csak titokban, négyszemközt, azután parancsoló módban kívánja a bosszút, de úgy, hogy az Ember ne szennyezze be a lelkét, végül azt kívánja tőle, hogy ne haragudjék anyjára, amikor éppen az anyában való szörnyű csalódás

idézi fel Hamlet melankóliáját és életundorát, holott még Claudius bűnéről nem is tudott a királyfi. A Szellem mindent Claudiusra hárít, mert a medréből kizökkent Életnek vissza kell térnie az erkölcsi rendhez és törvényhez. Hamletnek viszont égőbb sebe, egyénibb fájdalma az, amit az édesanyja követett el vele szemben. A Szellem parancsát csak egy félig melodramatikus gonosztevő teljesíthetné, egy III. Richárd, aki csak félig ember, félig mitológiai szörny, az Ember, a valódi, az igazi, a lelke legmélyéig ember nem döfheti le a bitorló királyt hideg megfontolással, amikor semmiképp sem tudná igazát bizonyítani az ország előtt, s így egy megoldhatatlan dilemmába kerül a királyfi, a Sors és az Ember végsőkig feszült erővel néznek farkasszemet egymással. Hamlet mindent megpróbál és kipróbál, de a lehetetlen dilemmából nem tud kitörni, s az utolsó szó a Végzeté, úgyhogy a darab vége: istenítélet... *Titus Andronicus*, Shakespeare első tragédiája még rémdráma volt, s az utolsó jelenet: mészárszék. *Hamlet*-ben eljut Shakespeare az első, igazi modern tragédiához, amelyben az emberiség harcol a sorssal, s amely istenítélettel végződik. Ő maga sem írt többé ilyen tragédiát. *Hamlet* egyetemességét akarta belevinni *Lear*-be, amely az emberiség kálváriája és a szenvedésekben való megtisztulása, de ott felborul a hamleti egyensúly, Lear belezuhan a valóságos őrültségbe, inkább szenvedő alanya, mint hőse a tragédiának, amely viszont helyenként *Hamlet*-nél is magasabb csúcsokra lendül.

Nem véletlen, hogy *Faust*-ból szebbnél szebb mondásokat idéznek, s hogy *Hamlet*-et sorozatos előadásokban nézik meg a színpadon, valahányszor egy igazi Hamlet akad a színjátszók között. *Hamlet* az emberiség legnagyobb drámája, s ma, 1937-ben szinte idegenszerűen hat Shakespeare egyik nagy felfedezőjének és apostolának, a német Herdernek, éppen *Hamlet* színielőadásával kapcsolatos kijelentése a tizennyolcadik században: Auch dieser grosse Schöpfer von Geschichte und Weltseele veraltet immer mehr. Mi húsz-huszonöt év óta nap nap mellett azt látjuk, hogy Shakespeare megújhodik színpadon, irodalomban és tudományban. Kevés ember Macbeth, aki gyilkol, hogy trónra jusson, még kevesebb Coriolanus akad, aki elárulja hazáját, sértett önérzetből, ritkák az Othellók, akik asszonyt ölnek becsületből, hogy tisztán maradjon a szerelem, még ritkábbak az Antoniusok, akik testi vágyuknak föláldoznak egy világbirodalmat. De minden jóravaló ember fiatal korában Hamlet, mert csalódik a világban, anyjától kezdve a női nemben, tétován áll Élet és Halál kérdései között, s ha nem enged idealizmusából: bűnbakja lesz az Életnek. Hamlet a világirodalom legnagyobb Everymanje. Az igazi „Jedermann”.

5. HAMLET ÉS A SZONETTEK

Hamlet mellett még egy Shakespeare-probléma szegeződik ránk, amelynek az utolsó húsz esztendő alatt hatalmas irodalma támadt, és ez a *Szonettek könyve.* Nem akarok itt a dráma és a szonettek kötetének ellentéteire utalni, inkább a rokonságra, az összefüggésre mutatok rá, amely néhol egyenesen megdöbbentő és megrázó - s bizonyos fokig azokat igazolja, akik a *Hamlet*-drámában leplezetlenebbül látják Shakespeare személyét, mint akármely más tragédiájában vagy komédiájában. Hamlet nagy monológjából és a híres 66-ik szonettből ugyanannak a lelki húrnak komor zengését halljuk, és ez lehet minden, csak nem véletlen.

Azt mondja Hamlet:

Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri
Balsorsa, minden nyűgét s nyilait;
Vagy ha kiszáll tenger fájdalma ellen,
S fegyvert ragadva véget vet neki?

S valamivel alább:

Mert ki viselné a kor gúny-csapásit,
Zsarnok bosszúját, gőgös ember dölyfét,
Útált szerelme kínját, pör-halasztást,
A hivatalnak packázásait,
S mind a rúgást, mellyel méltatlanok
Bántalmazzák a tűrő érdemet...

Egy előbbi monológjában ez olvasható:

Ó, mily üres, nyomasztó nékem e
világi üzlet.

S hogy szól a 66-ik szonett:

Nyomaszt a lét, vágyok csöndes síromba,
Érdem jutalma csak koldusnyomor,
A Fősilányt ékíti úri pompa,
A Hit a hitszegéstől haldokol.
Színbecsület a szégyenpadra dobva,
Sárba taposva sír a szűzerény.
Az emberi tökélyt lökik sarokba,
Erő elsikkad a gyöngék kezén.
Hatalmi szó bénítja a művészt,
Az igazságnak adnak csúfnevet,
Csigázza áltudás a tiszta észt,
A Jóság láncon, a Gonosz vezet.
Nyomaszt a lét - - - stb.

A 66-ik szonettben mintha csak Hamlet királyfi öntené ki a keserűségét, s Hamlet monológjaiban mintha Shakespeare szólalna meg a saját személyében. Ezt a problémát talán nem lehet végérvényesen megoldani, de kiküszöbölni sem lehet többé a napról napra erősödő Shakespeare-tudományból. Kár, hogy Shakespeare-nek nem volt Eckernannja.

6. NYELVÉSZETI INTERMEZZO

Majdnem szimbolikus jelentőségű, hogy a *Hamlet* körül folyó háborúba beleszólt végre a filológia is, amelynek önfeláldozó munkája nyomán Goethe és Coleridge óta - maga a shakespeare-i szöveg is érzékenyen megváltozott. Kiderült, hogy tömérdek shakespeare-i szónak nemcsak a kiejtése változott meg idő folyamán, úgyhogy ami valamikor szójáték volt, ma már nem az: hanem hogy a tárgyakat és valóságokat jelentő szavakat letudva, a szavak értelme is lényeges átalakuláson ment keresztül, s a mai átlagos műveltségű angol ember megfelelő szótár vagy lexikon nélkül egyszerűen nem tudja megérteni a legnagyobb költőjét, ha kedvezőbb is a helyzet, mint Chaucerrel szemben, akinek a nyelvét a mai művelt angolnak is éppúgy kell megtanulnia és elsajátítania, mint egy idegen nyelvet. Ezért mondotta nekem két ízben is Bernard Shaw, hogy könnyű a németeknek és a magyaroknak, nekik nem problémájuk Shakespeare nyelve, amely egyre nehezebbé válik az angol ember számára, s legendát csinál egy költőből, aki még ma is eleven valóság.

Hogy néhány példát említsek *Hamlet*-ből, Arany Jánosnak igazán mesteri *Hamlet*-fordításában ez áll: „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész harmattá e nagyon, nagyon merő hús.” Arany

János a maga angol Shakespeare-jéből a „solid flesh”-t nem is adhatta volna vissza tökéletesebben. Csakhogy a „solid flesh” hiba volt az angol szövegben, ahol eredetileg „sullied flesh” állott, vagyis merő helyett szennyes. Mert Hamlet szemében a hús, a testiség már az első monológban szennyes, s ő szennyes örökséget vett át anyjától, akit a testi vágy, forró vére hajtott Claudiushoz. Az egész tragédia képsorozatához is csak a szennyes szó illik, a merő hús csak logikus, de nem drámai, s nem szökken ki Hamlet feltüzelt fantáziájából... Az utolsó felvonás párbajjelenete alatt azt mondja Gertrud királyné Hamletről, hogy „tikkad, mert kövér”, s ez is tökéletes magyarsággal fejezi ki az angol szöveget, amelyből Arany fordított. He is fat - ma általában annyit jelent, hogy „ő kövér”, s még a nagyszerű Goethe is *Wilhelm Meister*-ben kissé hájasnak képzeli Hamletet, valószínűleg azért, mert ez illett az ő lágynak és puhának elgondolt dán királyfijához. A Shakespeare-bölcsek persze már réges-rég fölfedezték, hogy itt is ellentmondás van és következetlenség, mert hiszen Ophelia szavai szerint (a harmadik felvonásban) Hamlet királyfi „minta egy szoborhoz”. Viszont hogyan lehessen minta, ha kövér? Vagy azt kell hinnünk, hogy Ophelia szerelmi kábulatában Apollónak látja Silenust, vagy igazat kell adnunk a magyarázóknak, akik a lázas és aprólékos nyomozás után kiderítették, hogy Burbage, Shakespeare nagy színésze akkor már elhízott, s a költő egyszerűen azt csinálta, amit később Molière sem átallt megtenni a *Fösvény*-ben, ahol La Fleche sántít, mert a színész éppen akkor kificamította a lábát. A színész sántasága elmúlt, de az alak továbbra is sánta kutya maradt a színpadon mindmáig. Csakhogy a filológia elfűrészelte a kövér Burbage-t és a kövér Hamletet, mert a „fat” szó Erzsébet korában annyit jelentett, hogy az illető izzad, s Amerika némely részében, ahol a szót még ma is a régi, eredeti értelmében használják, arról, aki izzad, ma is változatlanul azt mondják: He is fat. A hájas, elhízott Hamletek ezzel végleg lekerültek a napirendről. De ezeknél a példáknál van egy különb, amely bonyolultabb, s amelynek eredeti, felemás és mégis megrázó értelme sem angolul, sem magyarul soha többé nem állítható helyre. Amikor Hamlet kolostorba küldi a szegény, gyámoltalan Opheliát, azt mondja neki az angol szöveg szerint: *Go to a nunnery!* - Eredj kolostorba! A fáradhatatlan filológia arra is rájött, hogy a kiélezett vallási ellentétek korszakában, amikor Erzsébet királyné, szíve és akarata ellenére, kivégeztette a rejtőzködő jezsuitákat, amikor a pápistákat puritánok és angolok egyformán gyűlölték és utálták, amikor kifosztották és elhajtották a szerzetes- és apácarendeket, a diadalmas rosszindulat kétértelmű szóvá formálta a „nunnery”-t, szégyenbélyeget ütött rá, s a „nunnery” nemcsak kolostort jelentett, hanem egyúttal bordélyt. És ez a kétértelműség nemcsak Hamlet tomboló keserűségéhez illik, hanem félreérthetetlen és megcáfolhatatlan magyarázata a színjátékot megelőző jelenetnek, amikor Hamlet úgy beszél Opheliával, mintha nyilvános házban volna. Ezt a szöveget Shakespeare kora után a színpad sohasem is merészelte eredeti formájában adni, hanem csakis mélyre ható enyhítésekkel. A filológia még ma is tovább kutat ebben a rejtélyes bányában, s egészen bizonyos, hogy sok új vonást fog szolgáltatni Hamlet királyfi valódi arcához és egyúttal - a legújabb Shakespeare-hez.

7. A VALÓSÁG PRÓBÁJA

Amióta Goethe és Coleridge fölfedezték, hogy Shakespeare Hamletje nagy lélektani probléma, s hogy a dán trónörökös minden más költői teremtménytől különböző, rejtélyes, furcsa, pszichológiailag alig megokolható, és mégis élő valaki, öt emberöltő olyan hatalmas könyvtárt írt össze a Hamletről, hogy egy emberi élet rövid volna az áttanulmányozásához. Hamlet a művelt emberiség rejtvénye lett, s mindenféle irodalmi módszerrel kísérleteztek, hogy egybeforraszthassák a felemásnak látszó királyfit, aki egyszer hirtelen cselekszik, máskor meg egyáltalában nem tud a tettig eljutni. Shakespeare megelőzte a régi lélektani tudományt, s olyan alakot teremtett, amelynek megértéséhez két évszázadra volt szükség.

Gondolatnak és tettnek, töprenkedésnek és cselekvésnek, intellektualitásnak és aktivitásnak összeférhetetlensége már jóval Freud tanár előtt megdőlt az irodalomban Dosztojevszkij Raszkolnyikovjával, aki intellektuális alapon gyilkol, töprenkedve cselekszik, s merő gondolattal követi el a legszörnyűbb tettet. És Dosztojevszkij legsikerültebb teremtményeiben fölszínre kerülnek Shakespeare-nek úgynevezett ellentmondásai és következetlenségei - és utána is, az irodalom már nem Arisztotelész szemszögéből nézi az emberi karaktert.

De most Hamlet királyfit a valóság és nem a költészet próbájának akarom alávetni, amire eddig kísérlet sem történt. Mint élő embert azokkal fogom összemérni, akik éltek, és még ma is élnek. Nem beszélek Cervantesről, aki hős volt és katona és egyben *Don Quijote* költője, sem Descartes-ról, aki harcolt Tilly seregében, és hadiszolgálata közben villant fel agyában bölcseleti rendszerének alapgondolata. Kezdem gróf Essexszel, akinek a legújabb magyarázók szerint is igen sok köze volt Hamlethez. Ez volt a legnagyobb bukás, a legszörnyűbb tragédia, amelyet Shakespeare közelről látott. Az angol nemzet szemefénye volt Essex, Shakespeare pártfogójának és szeretett barátjának, gróf Southamptonnak testi-lelki társa, a királynénak közeli rokona, akiben sokan s talán maga Erzsébet is az angol trón örökösét látta. A legszebb, a legelmésebb, a legtanultabb, a legbefolyásosabb, a legvitézebb angol főúr - akit az öreg királyné éppúgy imádott, mint egész London -, s az az ember, ki híven tükröződik Ophelia szavaiban Hamlet királyfiról:

Udvarfi, hős, tudós, szeme, kardja, nyelve;
E szép hazánk reménye és virága,
Az ízlés tükre, minta egy szoborhoz,
Figyelme tárgya minden figyelőnek...

S ez a diadalmas ember a magas trón lépcsőjéről lebukott a Tower rosszul kövezett udvarára - egyenesen a hóhér bárdja alá. Fordulópont volt Angliának, az öreg és beteg királynénak s szinte bizonyosan magának Shakespeare-nek az életében, akit azért irigyelt Goethe, hogy olyan korban élhetett, amikor szeme láttára zajlottak le a legnagyobb emberi tragédiák.

Hogy Essex modellül szolgált Hamlethez, ezt nagyon nehéz kétségbevonni. Southamptont is halálra ítélték, de fiatalságára való tekintettel Erzsébet beérte az életfogytiglan való bebörtönzéssel, ami szintén közelről érintette Shakespeare-t, mert társulatával együtt különben is bele volt keverve az Essex-féle lázadásba. De nem ez a fontos, hanem hogy Lytton Strachey előadása szerint (*Elisabeth and Essex* című könyvében) Essex vakmerő volt és habozó, vérmes és melankolikus, a csatában egyenesen belerohant a halálos veszedelembe, s odahaza a heverőn, kedvenc Vergiliusával a kezében, órák hosszat keservesen tűnődött és töprenkedett. Bacont halálra protezsálta, bőkezű és jó volt hozzá, s Erzsébet udvari orvosát, a zsidó eredetű Lopezt egyszerűen feláldozta politikai bosszújának. Jóságos volt és könyörtelen, intellektuális és aktív, tevékeny és tétovázó. Szóval: megvoltak benne Hamlet összes ellentmondásai, a melankóliájával együtt. De azért Hamlet mégsem ő, csak modellje a költőnek, aki a maga személyével és varázsával pótolja meg a valóságot, mert a modell múlandó, s a mű örökkévaló.

(1937)

Shakespeare Hamletje

A *Hamlet* első jelentős magyarázata Goethétől való, aki e tragédiáról szóló nézeteit beszélgetések alakjában szőtte a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* című regény egyes fejezeteibe. Hamlet jellemének alapkérdését: az úgynevezett talányt, Goethe a negyedik könyv tizenharmadik fejezetében feszegeti, s arra a következtetésre jut, hogy Hamlet tragikumát Shakespeare az első felvonás e soraiban tüntette ki:

Kizökkent az idő; - ó, kárhozat!
Hogy én születtem helyretolni azt.

Goethe felfogása szerint Hamlettől sorsa olyan tettet követel, melyre a finomlelkű királyfi nem termett, s ez a meghasonlás avatja Hamletet a tragédia hősévé. Gervinus, a híres Shakespeare-elemző nem győz eléggé csodálkozni amiatt, hogy Goethe megoldotta Hamlet jellemének talányát, amelyen oly hosszú ideig hiába törték fejüket a tudós magyarázók. Gervinus részletesen boncolgatja a goethei felfogást, s többek között ezeket mondja: Shakespeare e drámában arra a fényes föladatra vállalkozott, hogy fölmutatja azt a válságos szakadást, mely a kötelesség tudata és teljesítése között, az akarat és a cselekvés között, a belátás és elhatározás között, az elhatározás és a tett között tapasztalható. (Hier im Hamlet hat sich der Dichter die glänzende Aufgabe gestellt, die ungeheure Kluft zu schildern, die zwischen Pflichtgefühl und Erfüllung, zwischen Wollen und Thun, zwischen Einsicht und Entschluss, zwischen Entschluss und That gelegen ist.)

Látnivaló, hogy Gervinus nem mond többet, mint Goethe, csupán kibővíti a goethei felfogást, s elhomályosítja azt is, amit Goethe világosan fogalmazott meg.

Ez a magyarázat átvándorolt a magyar irodalomba is. Greguss minden habozás nélkül magáévá tette a goethei felfogást, s Gyulai Pál sem tartotta szükségesnek, hogy e magyarázatot megtoldja vagy módosítsa. A goethei alapgondolatot azonban saját szavaival fejtvén ki, ezeket mondja: Hamletben a fontolgatás és a beteges lelkiismeretesség megöl minden tetterőt, s midőn a körülmények cselekvésre sodorják: a legfontolatlanabb és leglelkiismeretlenebb tetteket követi el.

Gyulai fogalmazásában a goethei alapgondolatról kiderül, hogy voltaképpen fából vaskarika. Gyulai meghatározása hármas képtelenséget takar. Először is azt mondja Hamletről, hogy a fontolgatás elölte minden tetterejét, másodszor meg azt, hogy lelkiismeretlen tetteket követett el. De ha valaki cselekszik, miképpen foghatjuk rája, hogy tettereje kialudt, hiszen a cselekvés a tetterő jelenlétét föltételezi. Másodszor, ha valaki lelkiismeretes, akkor nem cselekedhetik lelkiismeretlenül, mert hiszen aki lelkiismeretlenül cselekszik, az nem lelkiismeretes jellemű; az ember nem tagadhatja meg önmagát. Harmadszor: az olyan jellem, akit a körülmények sodornak lényével ellenkező cselekvésre, az nem jellem, nem ember, s ha Hamlet valóban ilyen volna, akkor igazat kellene adnom Voltaire-nek, aki e tragédiát egy részeg vadember munkájának nevezte. Gyulai Pál *Hamlet*-magyarázata értelmében egyetlenegy drámai jellemet sem volna szabad többé a kritika ítélőszéke elé állítani. Gyulai szerint a lelkiismeretes ember bizonyos körülmények között lelkiismeretlenül is cselekedhetik, tehát a fehér bizonyos körülmények között fekete is lehet, s ennélfogva a következetlenség nem is hiba.

Beöthy Zsolt sokkal közelebb jár az igazsághoz. Ő tisztán látja, hogy Hamlet úgynevezett tétlenségének van valami mélyebb oka. Hamlet bizonyosságot akar, mielőtt ölne, s készebb megölni magát, mint igaztalanul mást. Beöthy rámutat legalább Hamlet mély erkölcsösségére, amelyen az egész tragédia épült. Vörösmarty az ő finom költői érzékével szintén megsejtette a

jellem alapkérdését. Szerinte Hamlet sokat tanult, de keveset tapasztalt, s nagyot követelt az emberektől. Nemes késedelme (a bosszúállásban) csak becsületére válhatik. Vörösmarty fölismeri a jellem erkölcsi alaptermészetét, de az Opheliával való jelenet elemzésében már teljesen elejti az alapgondolatot, s ezt a csodálatosan szép jelenést úgy fogja föl, mint egy megbántott szerelmes kifakadásait.

A magyar elemzők között Rákosi Jenő fejtette ki legtisztábban Hamlet jellemét. Az ő elemzésében a goethei felfogásnak semmi nyoma. Rákosi tiltakozik a tétlenség, a tettre való képtelenség vádja ellen, sőt éppen ellenkezőleg azt állítja, hogy Hamlet egész tragédiája nem egyéb, mint a gyors elhatározások és a gyors cselekvés szakadatlan láncolata. Ámde a talaj kisiklik Rákosi lába alól, amikor annak a kérdésnek a magyarázatába bocsátkozik: miért nem öli meg Hamlet Claudius királyt a színjáték után, amikor imazsámolya előtt találja őt fegyvertelenül, védtelenül. Rákosi Jenő úgy fogja föl a dolgot, hogy Hamlet föladata a bosszúállás, holott ha a király az említettem jelenetben megöli, ez a bosszúnak, melyre magát kötelezte: gúnyja lenne, s nem rettenetes végrehajtása. A király bukásának - mondja Rákosi - olyannak kell lennie, hogy ha száz a tanúja, mind a száz tétlenül nézze, egy kar ne mozduljon érte, s Hamlet részén legyen a bántalmazott erkölcs, a sértett igazság, melytől mindenki bámulva áll, s mely néki egy büntető kerub erejét adja. Hamlet bosszúja nem lehetett a királynak egyszerű elnémítása tőr által, hanem gazságának büntetése mellett egyszersmind kiderítése.

Rákosi a kérdést mellékútra terelte. Hogy Hamlet nemcsak bosszút akar állani, hanem a bűnt is nyilvánosan földeríteni kívánja: erről az egész tragédián keresztül egyetlenegy szót sem hallunk. Az ötödik felvonásban, amikor Claudius újabb gaztette kiderül, Hamlet egyetlen szót sem ejt a régi bűnről, hanem leszúrja a királyt, arra való tekintet nélkül, hogy ország-világnak tudtára kelljen adni, micsoda ember volt Dánia királya. Rákosi ugyan hivatkozik azokra a szavakra, melyeket a haldokló Hamlet mond Horatiónak:

Halott vagyok Horatio. -
Isten veled boldogtalan királyné! -
Ti, kik halványan és remegve álltok,
Néma személyek s nézők e darabnál,
Ha volna még időm...
Ó! majd beszélnék...
Horatio, halott vagyok; te élsz:
Győzd meg felőlem és igaz ügyemről
A kétkedőket.

Rákosi fölfogása szerint Hamlet e szavakban fejezi ki azt a vágyát, hogy a bűn földeríttessék. De e szavakban egészen más értelem lakozik. Hamlet leszúrta a királyt, mindenek szeme láttára. Igaz ugyan, hogy Laertes az egész udvar előtt kijelenti Claudius aljas cselszövését, a mérgezett szablyák történetét; de mégis Hamletet nyugtalanítja az a gondolat, hogy némelyek őt közönséges gyilkosnak fogják tartani. Pusztán önmagát akarja igazolni, amire más okból is szüksége van. Angliából már visszatérőben vannak a követek, s ki fog derülni az is, hogy miként tette el láb alól Hamlet az udvaroncokat, akik őt veszendőbe akarták vinni. Hamlet teljesen tisztán akar állani a világ előtt, ami ettől az erkölcsös embertől csak természetes kívánság.

Rákosi Jenő tévedése ott kezdődik, amikor azt hiszi, hogy Hamlet a harmadik felvonásban már meggyőződésben van Claudius bűnössége iránt. Ha ez tényleg igaz volna, ha Hamlet a harmadik felvonásban csupán azért tolja vissza hüvelyébe a kardot, mert a nagy nyilvánosság előtt akarja elvégezni a bosszúállás munkáját: akkor nem értem az előbbi felvonásokat.

Hamlet a tragédia felén keresztül nem azon töprenkedik, s nem amiatt gyötrődik, miképpen hozza a dolgot nyilvánosságra, hanem folyton azon tűnődik: miképpen szerezhetne bizonyságot Claudius bűnösségéről. Egyetlen szót nem hallunk tőle, mely Rákosi felfogására engedne következtetést vonni. Ki akarja deríteni a gyilkosságot, hogy bosszút állhasson, mert irtózik attól, hogy ártatlan embereket küldjön halálba.

Éppen ebben a lelkiismeretességben gyökerezik Hamlet tépelődése s egész meghasonlása. Ennélfogva az alak jellemzésénél erre a lelkiismeretességre kell a legnagyobb súlyt fektetnünk, s meg kell vizsgálnunk: miből fakad e szigorú lelkiismeretesség, mely Hamletet annyi tettől visszariasztja. Evégből azonban a tragédia magyarázatát nem is ott kell kezdeni, honnan Goethe kiindult. Goethe magyarázata a Szellem megjelenéséből indul ki, mert a német költő felfogása szerint a Szellem olyan terhet rak Hamlet vállára, melyet ez a finom szervezetű ember meg nem bír, s éppen ebből az áldatlan helyzetből fakad a tragédia egész cselekménye.

A tragédia ott és akkor kezdődik, amikor Hamlet Wittenbergából a gondolatok világából hazatér Helsingörbe, a cselekvés világába. A tiszta erkölcsű ember egy sereg fenevad közé kerül. Hamlet foglalkozik a filozófiával, hajlik a művészetekre, s a harmadik felvonásban pompás kis értekezést ád elő a színészi ábrázolás természetéről. Mindezek az apró és finom vonások az eszményi, az erkölcsi, a tiszta embert mutatják. Csodálnivaló-e, ha ez embert Helsingörben keserű csalódások érik? Legelső magánbeszédében már föltárja lelke nagy vívódását, egész benső meghasonlását. A világot gyomos kertnek nevezi, az életet rossznak mondja, a nőt törékenynek és esendőnek. Tiszta erkölcsi érzése fellázad a világi rosszaság ellen, finom természete irtózva fordul el attól a lelketlenségtől és alacsonyságtól, melyet az udvarban tapasztalt. Egy hónappal az édesatyja halála után anyja új házasságra lép. A holtak iránt való tiszteletlenség, a múlt hamaros feledése, a kegyeletesség lábbal tapodása ellen fölháborodik az erkölcsös ember tiszta lelke. Gyanú még nem kínozza, legföllebb ott lappang szíve homályos érzéseiben. Horatio és Marcellus hírei után éjszaka idején Hamlet megjelenik a vártán, hogy szembeszállhasson a Szellemmel, aki apja alakjában kísért. A várakozás ideje alatt a palotából kihangzik a trombiták harsogása s a dobok zaja. Hamlet keserű gúnnyal emlegeti a dánok részegeskedését, ami szöget is ütött némely magyarázó fejébe. Milyen különös alkotású ember az, aki olyan nagy esemény előtt állván, mint Hamlet, hideg fővel elmélkedik az emberi természetről? Shakespeare e jelenetben ismét csak kimutatja Hamlet erkölcsi természetét, mely oly erőteljesen nyilatkozott meg az első magánbeszédben.

Megjelenik a Szellem, s fölfedi Claudius király gazcsínyjét. Hamlet gyanúja most már testet öltött: a királyfi szemben találja magát a rút bűnnel, melyért igazságot kell vennie.

A goethei felfogás értelmében azonban Hamlet a tépelődésnél nem jut tovább, töprenkedése elöli benne a bosszú gyors végrehajtását. Ahelyett hogy a Szellemtől kapott utasításhoz képest megállná bosszúját a gyilkoson: a második felvonásban őrültséget színlel. Gervinus, aki Shakespeare e tragédiáját egyáltalában nem érti, Hamlet tettetése miatt egészen kétségbeesik. Mire való e színlelés? Mi a célja, mi a haszna? Hiszen csak föltartóztatja a cselekmény haladását. Némelyek vélekedése szerint az őrültség színlelése csak véletlenül került a darabba, azon a réven, hogy Shakespeare készen találta Saxo Grammaticus krónikájában, ahonnan tudvalevőleg a tragédia tárgyát merítette. Ámde a krónika szerint Hamlet színlelésének megvan a kellő alapja. Saxo Grammaticus elbeszéli, hogy Fengo (a tragédiában Claudius) nyíltan öli meg Amlethus atyját. Amlethus mindamellett az udvarnál marad, de mivel élete veszedelemben forog, őrültséget színlel, hogy ezáltal még a bosszú gyanújától is ment legyen.[1]

---

[1] Quod videns Amlethus, ne prudentius agendo patruo suspectus reddetur, stoliditatis simulationem amplexus, extremum mentis vitium finxit. *Saxonis Grammatici Historiae Dan. Libri* XVI. 49. l.

De miért színlel Shakespeare Hamletje? - kérdi Gervinus. Hiszen Claudiusnak sejtelme sem lehet arról, hogy Hamlet a gyalázatos bűn nyomára jött. Hamletnek nincs oka a félelemre, s ennélfogva a színlelés fölösleges.

De hát Shakespeare véletlenül hagyta volna Hamletben e vonást? Igaz, hogy a krónika szerint Amlethus király legyilkolása nyilvánosan ment végbe, a tragédiában pedig a gyilkosság a legszigorúbb titokban történik, de éppen e változtatásban mutatkozik meg Shakespeare szándéka, éppen e különbségben nyilatkozik meg a tragédia hatalmas alapgondolata. Shakespeare föld alá temeti a bűnt, s Hamlet, a tiszta erkölcsű ember nem láthat a bosszúhoz mindaddig, míg a bűnt minden kétséget kizárólag föl nem derítette. Igaz, hogy a Szellem igen bőven beszéli el, hogy miképpen ment végbe az orvgyilkolás, de vajon Hamlet megelégszik-e a Szellem szavával, s hajthat-e azonnal nógatásaira? Gervinus szerint Hamlet a halogatás által lassanként odakerül, hogy kételkedni kezd a Szellem szavaiban (Er ist durch die Zeit dahin gekommen zu zweifeln ob nicht der Geist seines Vaters der Teufel gewesen möchte.) Merőben hibás fölfogás. Hamlet kételkedése nem későbbi eredetű, mert hiszen közvetlenül a Szellem eltűnése után a királyfi azt mondja Horatiónak, hogy ezentúl ildomos lesz furcsa álcát öltenie. Hamlet tehát a Szellemmel való jelenése után arra gondol, hogy őrültséget fog színlelni. Mi ennek az értelme? Hamlet kétkedni akar, puhatolózni aziránt, amiről még nincsen meggyőződésben. Meglatolja a körülményeket, s belátja, hogy úgyszólván minden körülmény a Szellem ellen szól, s nem a nagybátyja ellen. Claudius kifogástalan modorú ember, eszes képmutató, s aki módfelett ért a bűn palástolásához. Hamletet arra kérte, hogy maradjon Helsingörben, s legyen első ember az udvarban. Ha Claudius gyilkos volna, nem törekednék-e inkább arra, hogy eltávolítsa Hamletet az udvartól?

Az eszes, alapos Hamlet, aki a Szellem jelenléte alatt jegyzőkönyvét veszi elő, s fölírja benyomásait, számba vesz minden apró körülményt, s egy pillanat alatt belátja, hogy neki a bűnről még előbb bizonyosságot kell szereznie. Ha nem volna erkölcsös ember, habozás nélkül állaná meg bosszúját, de Hamlet nem gyilkolhat hebehurgya módra, s nem büntetheti meg azt, akinek a bűnösségét még föl nem derítette. Hiszen ellentmondásba keverednék önmagával. Minden cselekvése, tettereje tehát arra a célra irányul, hogy a bűnt kiderítse. Ezért fordul az őrültség színlelésének fogásához. Ha ép ésszel lát a puhatoláshoz, könnyen gyanút ébreszt, míg ha őrültnek mutatja magát: gyanútlanul végezheti a vizsgálódás munkáját.

Ennélfogva a színlelés teljesen indokolt. Hamlet jól ismerte Claudiust, s tudta, hogy a legcsekélyebb körülmény is fölkeltheti gyanúját. De Claudius is, e ravasz róka, nagyon jól ismerte mostohafiát. Hamlet különös viselkedése nyugtalanítani kezdi. Sejtelme azt súgja, hogy Hamlet részéről veszedelem fenyegeti, s a királyfit kémekkel véteti körül. E leselkedő kémek, ez aljas szolgalelkek közepette Hamlet keserűsége még jobban megárad. A tisztalelkű ember undorral fordul el a léha udvaroncoktól, akiknek minden vágyát és gondolatát kitudja. Mily természetes Hamlet öröme, mikor beállítanak az udvarhoz a városi színészek. Az élet rosszaságaitól a művészet gyönyöreihez fordul. A színész előad egy élénk drámai jelenetet, mely Hamletet nagyon meghatja. Nagy magánbeszédében, mely a színészekkel való jelenete után következik, Hamlet amiatt gyötrődik: hogy miért nem tud ő elfeledkezni magáról, mint a színész, aki teljesen átengedi magát a szerepének? Miért nem tudja ő hozzátörni a lelkét a bosszú gondolatához? Miért lázad föl lelkiismerete a szerep ellen, melyet a végzet kiosztott neki? Szidja önmagát lágyszívűsége miatt, vádolja magát bujkálása miatt, s mennél inkább gyalázza magát e tépett lelkű királyfi, annál nagyobb hőssé magasodik a mi szemünkben. Hiszen Hamlet erkölcsi érzését akarná elhallgattatni, azt a hatalmas erőt, mely tiltakozik a ki nem derített bűn büntetése ellen. Hiszen Hamlet szidalmaival csupán a lelkiismeretét akarja túlkiabálni, mely meg nem nyugodhatik az elhamarkodott s talán igazolatlan gyilkolásban.

Hogy e jelenésben Hamlet tényleg a bizonyosság hiánya miatt gyötrődik: világosan kitetszik a jelenés végsoraiból. Hamlet lélekben kissé megnyugodva új tervet kovácsol, amely őt bizonyosságra vezesse. Ha benne oly nagy a lelkiismeretesség, hogy megállítja a bosszúban, kell hogy a királyban is meglegyen ez érzésnek legalább egy szikrája. Az őrültség színlelésével nem vitte előbbre a dolgot, tehát új módot próbál: a színjátékot. Meg akarja szólaltatni a király lelkiismeretét.

A harmadik felvonásnak három nagy mozzanata van, melyeket különbözőképpen magyaráznak. Az első, az Opheliával való jelenet, melyhez Gervinus azt a megjegyzést fűzi, hogy Hamlet gyötri a kedvesét. (Er quält seine Geliebte.) Legtöbben egyetértenek abban, hogy Hamlet beszéde egészen zavaros, s a királyfi szándékosan hord össze tücsköt-bogarat. E kérdésben kár volna vitatkozni. A dráma szövege minden kétséget kizáróan arra utal, hogy Hamlet beszéde értelmes. Magától Claudius királytól, aki a függöny mögött rejtőzködött volt, azt halljuk, hogy a beszéd, bár kissé laza volt is, de nem volt bolondság. Claudius tehát fölfogta Hamlet szavainak értelmét, noha Hamlet állapotáról és törekvéseiről nem tudhat annyit, mint a tragédia nézője vagy olvasója.

Hamlet, alighogy szóba ered Opheliával, máris tudja, hogy a leányt elébe küldték, s hogy a függöny mögött hallgatóznak. A színpadon akárhányszor úgy ábrázolják e jelenetet, hogy Polonius kidugja fejét a függöny mögül, s Hamlet ilyen módon veszi észre a turpisságot. Ez nagyon kicsinyes fogás, s azonkívül teljesen fölösleges. Emlékezzünk csak arra, hogy a második felvonásban Ophelia visszautasította Hamlet leveleit, s őt magát el nem fogadta.

Most ellenben Ophelia, alighogy üdvözölte Hamletet, e szavakkal fordul hozzá:

Uram, néhány emléke itt maradt,
Már rég óhajtám visszaküldeni,
Kérem, fogadja el.

Hamlet előtt e szavakra menten világossá válik, hogy Ophelia kereste a vele való találkozást, s ennélfogva az imakönyvben való lapozgatás csak ürügy volt az igazi szándék elpalástolására. Hamlet tudja, hogy Polonius a szerelem őrültjének tartja. Egy szempillantás alatt összevetvén Ophelia előbbi magatartását jelenlegi viselkedésével: hamar belátja, hogy a háttérben kik mozgatják az eseményeket. Opheliát csak úgy küldték rája kémkedés végett, mint a második felvonásban az udvari embereket. Ophelia szavaira egyelőre csak annyit válaszol, hogy ő szerelmi emléket nem adott. E szavakban az a gondolat lappang, hogy Hamlet immár leszámolt a szerelmével. Ophelia - ha öntudatlanul is - kegyetlen kézzel markol Hamlet szívébe, s éppen ott sérti meg, ahol a legérzékenyebb: erkölcsi érzéseiben.

Rákosi Jenő azt hiszi, hogy Hamlet a bosszú végrehajtása kedvéért győzi le magában a szerelmet. Szerinte Hamlet előtt az a kérdés állt: bosszuló útjára, melynek vége halál és gyilkosság, magához kösse-e a leányt, aki szereti. Az ész és erkölcs összes törvényei azt parancsolták neki, hogy szíve vonzalmán uralkodván, szükség nélkül ne vigye magával biztos katasztrófába Opheliát.

A magyarázat erőszakolt, mert az Opheliával való jelenet egészen mást mutat, mint amit Rákosi Jenő olvasott ki belőle. E felségesen szép jelenetben Hamlet szakít Opheliával, nem azért, mert bosszuló útjára nem viheti magával, hanem abból az egyszerű okból, mert Ophelia könnyelműen eljátszotta Hamlet minden bizodalmát és becsülését.

Amikor - a jelenet kezdetén - Ophelia meghallja, hogy Hamlet tudni sem akar róla, hivatkozást tesz a régi szerelemre. Hamlet keserűségét és haragját ezzel csak növelte. Hogyan mer e leány szót ejteni a szerelemről, amelyet elárult? Hamlet most már nyíltan beszél, s megmondja Opheliának, hogy mennyire csalódott benne. Valamikor azt hitte, hogy a becsületesség és

szépség megférnek egymás mellett, de most e hitét Ophelia kegyetlenül összerombolta.[2] Nem szeretheti többé, mert közönséges, alacsony teremtésnek mutatta magát. Ophelia szomorúan emlegeti, hogy ő is csalódott, mert hiszen Hamlet neki szerelmet ígért.

Hamleten hirtelen erőt vesz a szerelem gyöngéd érzése. Szidalmazni kezdi önmagát, káromolja a világot, s mentegeti a leányt, akit csak az emberek rontottak meg. Menj kolostorba, mondja Opheliának, menekülj e világból, ahol buján terem a bűn és a gazság. De aztán észreveszi gyöngeségét, ismét gyötörni kezdi az a gondolat, hogy Ophelia közönséges kémkedésre vállalkozott, s mintegy próbára akarván tenni a leányt, közömbösen s látszólag minden átmenet nélkül megkérdezi tőle, hol van Polonius. Ophelia azt feleli: otthon. E nyilvánvaló hazugság fölrázza Hamletet elérzékenyüléséből. Közte s Ophelia között immár az utolsó kötelék is elszakadt. E leánytól őt egész világ választja el. Nincs többé Opheliához egyetlen gyöngéd, szerelmes szava, csak átkozza hazugságai miatt. Még átkaiban is fölvillan az érzés, de meghátrál az erkölcsi szigorúság előtt, mely lelkét betölti, s amely ellen Ophelia nagyot, igen nagyot vétett. Még csak egyszer beszél Hamlet Opheliával: a színjáték alatt. Ahogy a leánnyal társalog, az merő udvariaskodás, minden melegség nélkül. Figyelme különben is a királyt lesi, mert a színielőadástól reméli a megbizonyosodást.

Hamlet fogása látszólag sikerül is, mert Claudius a színjáték derekán nagy fölindulásban hagyja el a termet. Ámde e fölindulás elegendő bizonyság-e Hamletnek? Aki Hamlet jellemével tisztában van, előre láthatja, hogy a színjátékkal való próba sem fogja Hamletet előbbre vinni a megbizonyosodásban. A király távozása után eleinte ujjong ugyan, de a diadal mámora elröppen, mihelyt fontolóra veszi Hamlet az eseményeket. Belátja, hogy most sem tud többet, mint színielőadás előtt. Lehetséges, hogy Claudius fölindulásában a lelkiismeret szólalt meg, de nem bizonyos. Az udvaroncok azt beszélik, hogy a királyt haragjában elöntötte az epe. Nem lehetetlen, hogy Claudius célzást látott a darabban magára, s e gonosz célzatért Hamletet teszi felelőssé. Hamlet az Opheliával való jelenetben elárul egyet-mást a törekvéseiből. Elejtett szavai szöget ütnek Claudius fejébe. Hamlet nagyon jól tudja, hogy Claudius sejti az ő terveit, s így be kell látnia azt is, hogy a király felindulását nem értelmezheti minden aggodalom nélkül a maga javára.

Hogy Hamletnek e színjáték után sincsen bizonyossága Claudius bűnössége iránt: éppen az a sokat vitatott jelenet mutatja, amikor Hamlet imádkozásban leli a király. Gyulai Pál felfogása szerint Hamlet e jelenetben igen könnyen megölhetné a nagybátyját. Gyulainak tökéletesen igaza van. Hamlet egészen egyszerűen hátulról leszúrhatja Claudiust úgy, hogy a király meg sem moccanhat, s már a másvilágon találja magát. Mindössze arra van szükség, hogy Hamlet megváltozzék; mássá legyen, mint ami volt, kiforduljon egész természetéből, s meghazudtolja magamagát. Hamlet a Szellem nógatására nem állott hirtelen bosszút a királyon, mert nem volt Claudius bűnéről meggyőződésben. Mennyivel több bizonysága van a bűnről most, mint volt annak előtte? Rákosi Jenő csalódik, amikor azt hiszi, hogy Hamlet csupán azért nem szúrja le Claudiust, mert nyilvánosan akarja megállani bosszúját. Ha Hamlet meg volna győződve

---

[2] Az idevágó részletet Arany János hibásan fordítja. A fordításban Ophelia ama kérdésére, hogy lehet-e a szépség jobb társaságban, mint a becsülettel, Hamlet ekképpen válaszol: „Lehet bizony, mert a szépség ereje hamarább elváltoztatja a becsületet abból, ami, kerítővé, mintsem a becsület hatalma a szépséget magához hasonlóvá tehetné. *Ez valaha paradox volt, de a mai kor bebizonyítá.*” Arany, úgy látszik, nem vette észre, hogy Hamlet beszéde Ophelia magaviseletére vonatkozik, s szürke általánosságot mondat Hamlettel akkor, amikor a királyfiból a keserűség beszél. A mondat értelme a következő: Valamikor paradoxnak hittem azt, amit a becsületről és a szépségről mondottam, de az idő rám cáfolt, mert *most* bebizonyítva látom a paradoxot. Ophelia hazudozása beigazolta azt a paradoxot, hogy a becsület nem tudja magához hasonlóvá tenni a szépséget. „Mai kor”-ról Shakespeareben szó sincs, mert a „now the times give it proof” nem jelent mai kort. Egyébiránt nem ez az egyetlen hiba Arany János máskülönben jeles Hamlet-fordításában.

arról, hogy Claudius gyilkos: minden habozás nélkül leszúrná. A királyfi lelkét rágja az a gondolat, hogy anyja vérparázna életet él Claudiusszal; minden vágya arra ösztökéli, hogy e bűnös köteléket széttépje, s széjjel is szakítaná abban a szempillantásban, amikor nyilvánvalóan bebizonyosodnék, hogy Claudius orgyilkos. E bizonyság híján azonban Hamlet tehetetlenül szorongatja a kardot, s bármiként tüzeli is magát a bosszúállásra, benső erkölcsi természete nem engedi, hogy gyilkoljon, mielőtt a bűnt földerítette volna.

A jelenetnek szinte rikító ellentéte (legalább látszólag) az a jelenet, amelyben leszúrja a függöny mögött rejtezkedő Poloniust. Legtöbb magyarázó ellentmondást látott e két különböző viselkedés között. Claudiusszal szemben Hamlet tartózkodó, habozó; a függöny mögött lappangó ismeretlennel szemben megfontolatlan és elhamarkodott. Az ellentmondás nem a tragédiában, hanem az ilyen magyarázatokban keresendő. Hamlet - és ezt Rákosi nagyon találóan fejezte ki - gyors és határozott a cselekvésben is, ha lelkiismerete nem gátolja. Claudius bűnössége nincs bebizonyítva: Hamlet tehát vesztegel, s látszólag tétlenül marad. A függöny mögött rejtőző kémmel szemben minden aggodalom és kímélet fölösleges. Hamlet egy pillanat alatt számot vet magával. Az aljas kémet, aki az ő vesztére törekszik, minden lelkiismereti furdalás nélkül öli meg. *They are not near to my conscience*,[3] mondja Hamlet Horatiónak, elbeszélvén, miként tette el láb alól azokat a gaz udvaroncokat, akik őt veszendőbe akarták vinni. Poloniust, Rosencrantzot, Guildensternt; e közönséges, nyomorult bűnösöket Hamlet az erkölcsi ember igazságosztó jogával bünteti, mert velük teljesen tisztában vagyon. Ámde Claudius nem oly apró, silány és oktalan bűnös, mint azok a szolgalelkű udvaroncok. Viselkedése, modora kifogástalan, természete ravasz, s mindenképpen megnehezíti, hogy Hamlet megbizonyosodhassék arról, ami iránt csak erős gyanúja vagyon.

Hogy Hamlet gyanúja még nem érett meggyőződéssé: világosan bizonyítja az anyjával való nagy jelenete, mellyel a harmadik felvonás befejeződik. Tudvalevő dolog, hogy Shakespeare *Hamlet*-et rendes szokásától eltérőleg két alakban dolgozta ki. A második javított és bővített kiadásban[4] Hamletnek anyjával való jelenete lényeges változtatáson ment keresztül, s ha e jelenet két kidolgozását összevetjük: csak annál inkább megvilágosodik Shakespeare szándéka, aki Hamletben az etikai embert rajzolta meg.

Az első kiadásban Hamlet szemére lobbantja a királynénak, hogy szörnyű gyilkosság esett, amelyért bosszút kell állnia.[5] A királyné égre-földre esküdözik, hogy a gyilkosságban része

---

[3] „Egyik se nyomja lelkem."

[4] The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly inprinted and *enlarged to almost as much againe it was*, according to the true and perfecte Coppie. At London.

[5] QUEEN
But as I have a spule I sweare by heauen,
S never knew of this most horride murder.

HAMLET
- -
And mother, but assist me in revenge
And in his death your infamy shall die.

QUEEN
Hamlet I vow by that maiesty
That knowes our thougths and looks into our hearts
I will consent and doe my best.
What strategem thou shalt deuise.

Shakespeare Reprints. II. Hamlet. Parallel Texts etc.
Edited by Wilhelm Victor, Marburg, 1891.

sincsen, sőt tudomása sem volt róla. Hamlet arra kéri anyját, hogy legyen segítségére a bosszúállásban, mert ezáltal megengesztelheti a meggyilkolt király szellemét, s lemoshatja gyalázatát. A királyné erre ismét fogadkozik és esküdözik, hogy megtesz mindent, ami csak telik tőle, s kérdi Hamlettől, hogy mi a terve.

Minderről a második kiadásban említés sem történik. Sajátságos, hogy Shakespeare, aki az átdolgozás alkalmával úgyszólván minden jelenetet kibővített, éppen e fontos és érdekes részletet törölte. Hamletnek a királynéval való jelenete is az átdolgozott kiadásban sokkal terjedelmesebb, mint első alakjában, ámde a gyilkosságra vonatkozó részlet hiányzik belőle. Hamlet mindössze egyszer említi a gyilkosságot, de akkor sem határozottan, utóbb pedig szót sem ejt róla. Shakespeare azokat a nevezetes sorokat nem ok nélkül hagyta ki; ki kellett őket törülnie, hogy tragédiája egységét és szilárdságát megóvja. Hamlet igazság szerint nem firtathatja a gyilkosságot, melyről biztos tudomása nincsen. Nem kérheti anyja segítségét a bosszúállásban, mert ez gyengeségre mutat, s azonfelül teljesen indokolatlan. Hiszen ha Hamlet már annyira bizonyos Claudius bűnösségében, hogy csak a bosszúállás mikéntje szorul megfontolásra, miért egyezik meg abban, hogy Angliába hajózzék? Mért nem lát a bosszú munkájához? Shakespeare az átdolgozásban törölte a párbeszéd ama részeit, melyek a gyilkosságra vonatkoztak, nyilvánvalóan azért, mert utólag helytelenséget, következetlenséget fedezett fel bennük. Az átdolgozott jelenetben Hamlet nem azért vádolja Gertrudot, mert gyilkosnak lőn a felesége, hanem azért, mert első férjét, az igazi férfit egy vázkirály, egy zsebtolvaj karjai között könnyelműen és hamarosan feledte. Nem bolygatja a gyilkosságot, mely iránt nincsen bizonyosságban, hanem fölmutatja anyja ballépését és vétkezését, amely nyilvánvaló, s amely Hamlet erkölcsi érzését fölháborítja.

De már e jelenetben is elveti Shakespeare az elkövetkezendők magvát. Megtudjuk Hamlettől, hogy nagybátyja kívánságára Angliába hajózik. Hamlet enged a király akaratának, mert majdnem bizonyos benne, hogy Claudius cselt forral ellene. Helsingörben Hamletet védi a nép szeretete. Ha titokban eltennék is láb alól, csakhamar gyanú ébredne a nép között, ami veszedelmessé válhatnék a királyra. Hamlet tehát joggal tart Claudius fondorlatától, s mint maga mondja, derék dolog a tűzmestert saját aknája által fölvetni. Ha Claudius valóban azért küldi Hamletet Angliába, hogy akár útközben, akár angol területen örökre elnémíttassa a királyfit: akkor Hamlet újabb bizonyítékot szerezhet, s ez indítja őt arra, hogy az Angliába való utazásba belenyugodjék.

Látnivaló, hogy Hamlet minden csekély alkalmat is megragad, hogy bizonyosságot nyerjen, mert a bosszúállás gondolata nem aludt ki szívéből. A negyedik felvonás gyönyörű magánbeszédében újólag csak amiatt gyötrődik, hogy lelkiismerete túlságosan éber és szigorú. „Vért kívánj hát, gondolat! vagy értéked silány” - mondja a tépelődő Hamlet. Töprengésének közvetlen oka, hogy találkozik Fortinbras seregével, mely egy talpalatnyi föld elfoglalása végett Lengyelország ellen indul hadba. E jelenet párja, úgyszólván ismétlése a színészekkel való jelenetnek. A sereg harckedvében - csakúgy, mint a színész odaadó hevében - azt látja Hamlet, hogy az emberek nem fontolgatnak, nem tépelődnek s nem gyötrődnek amiatt, hogy cselekvésükkel az erkölcs eszméjét szolgálják-e vagy sem. A színész teljesen átadja magát a szerepének, a katona kész egy hiú káprázatért a halálba menni. Egyiket sem kínozza az a gondolat, hogy talán nem helyes, amit cselekszik. Élnek anélkül, hogy a lét problémáján töprenkednének, cselekszenek anélkül hogy meggondolnák az előzményeket s következményeket, s csak Hamlet az, ki mindenütt az igazságot keresi, ki minden dolog kútfejéhez akar nyúlni, s aki alapos ott, ahol mások könnyelműek.

Hamlet nagyon jól számított. Rosencrantz és Guildenstern, Claudius meghitt emberei csakugyan a halálba vitték volna, ha a királyfi túl nem jár a király eszén, s meg nem fogja az

udvaroncokat abban a tőrben, amelyet neki vetettek. Hamlet most már nagy lépéssel jutott közelebb a célhoz. Rajtaérte az óvatos, higgadt királyt egy bűnös cselekedetén. Ez nem a Szellem elbeszélése, nem kóros álom sötét éjszaka idején, hanem tiszta valóság, mely közel viszi Hamletet a bizonyossághoz, s növeli bátorságát. A titkot most már könnyen föl fogja fejthetni. Ámde a király nyugtalansága is fokozódik, s Claudius maga sietteti a dolgok folyását. Maga adja meg Hamletnek azt, amiért a királyfi folyton sóvárgott: a bizonyosságot. A király Laertest fölbujtogatja, s megnyeri gaz tervének. A testvéri vívásban, mely Hamlet és Laertes között történik, mérgezett vívótőrök szerepelnek, s Hamlet halálosan megsebesül. Néhány perccel a halála előtt mindenről megbizonyosodik. A méregpohár, melyet Gertrud kiürített, s a mérgezett kard, mely őt szíven találta, kétségbevonhatatlant hirdetik Claudius bűnösségét. A bűn, amely a föld alá volt temetve, föltámadott, s most Hamlet szembe találja magát a ténnyel. Claudius Hamlet kardjától kapja a halálos csapást. Hamlet bizonyosságot akart, s ezt a célját csak úgy érhette el, hogy föláldozza érte az életét. A bűn csakis akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Claudius megismétli a fiúval azt, amit az atyával művelt, s Hamlet inkább áldozatul esik Claudiusnak, semhogy elnémítsa a királyt akkor, amikor még bűne iránt nincs meggyőződésben.

Ámde ha Hamlet az ötödik felvonás végéig nincs bizonyosságban Claudius bűnössége iránt, s ehhez képest tartózkodik a bosszúállástól: mégis igazuk van azoknak, akik Hamletben csak tépelődést látnak, de semminemű cselekményt? Ez nyilvánvaló tévedés, mert cselekmény nélkül nincsen dráma, s Hamlet nem lehetne jó tragédia, ha nem volna jó cselekménye. Igaz, hogy Hamlet cselekménye kissé sajátságos. Hamlet minden cselekvése oda irányul, hogy kiderítse Claudius bűnösségét. Minden egyes tettében ezt a célt tartja szem előtt, s e cél érdekében folytonosan tevékeny. Őrültséget színlel, amihez óriási akaraterőre van szüksége, színjátékot rendez, szakít kedvesével, leszúrja Poloniust, elmegy Angliába, elteszi láb alól az udvaroncokat, s mindent csupán azért, hogy igazságos lehessen. Természetes, hogy e cselekmény nem látszik oly eredményesnek, mint *Macbeth* vagy *Lear* cselekménye; egyes mozzanatait nem jelölik vérpatakok, árulások, nagy cselszövések s feldöntött trónok. Ám ha bepillantunk Hamlet lelkébe, olyan pusztulást látunk ott, melynél nagyobbat nem láthat emberi szem. Az első felvonástól kezdve a harmadik felvonás végéig lassanként összeomlik Hamlet minden boldogsága. Iszonyodva látjuk sorsában önnön sorsunkat. Mert van-e tragikusabb és általánosabb küzdelem, mint Hamlet küzdelme? A szigorú erkölcs parancsával lép az emberek közé, mérlegeli minden tettüket, s borzalommal látja, hogy az emberek meghazudtolják az erkölcsöt. Bűnösnek látja a környezetét, ifjúkori pajtásait, sőt, ami ennél több, a tulajdon kedvesét s a tulajdon anyját; de elég alapos és lelkiismeretes, hogy megtalálja a bűnt önmagában is. Mindenáron igazságos akar lenni, elfojtja bosszúvágyát, szenvedélyeit, s halála árán megváltja a bizonyosságot, a bosszúállásra való jogot. Hamlet meghalt, de az eszme, amelyet képviselt, diadalmaskodik az összedőlt dán birodalom romjain.

A tragédia tehát minden különössége és sajátossága mellett is csakolyan műremek, mint Shakespeare egyéb tragédiái, ugyanazok a törvények uralkodnak benne, mint *Macbeth*-ben vagy *Lear király*-ban. Sajátossága mindössze abban rejlik, hogy Hamlet akarata és szenvedélye nem olyan formában nyilatkozik meg, mint Richárdé vagy Macbeth-é. A műbíró feladata azonban éppen abban rejlik, hogy valamint a költő száz és száz formában tükrözteti saját lényegét, a műbíró a különböző formák alatt fölfedezze azt, ami változatlan, s ami minden alkotás föltételét teszi.

(1896)

Hamlet Shakespeare-színpadon

Hogy Shakespeare a maga színpadján érthető meg legjobban, sőt hogy a saját színpadja nélkül nem is érthető meg teljesen: azt a német Tieck fedezte fel legelőször. Azóta több ízben próbálták rekonstruálni ezt az úgynevezett Shakespeare-színpadot, amely dekorációk helyett csak jelzi a dekorációt, és a kísérlet mindenütt bevált. Londonban is, Münchenben is nagy sikerrel jártak az úgynevezett eredeti Shakespeare-előadások, mert kiderült, hogy a közönség csak az első öt percben érzi a dekoráció hiányát: öt perc múlva benne volt a darabban, és az sodorta magával minden dekoráció nélkül.

A Nemzeti Színház ma esti előadásán Shakespeare téli színházának, a Globe Theatre-nek színpadát rekonstruáltuk, nagy favázas szerkezetével és sötét színű drapériáival. Mindössze annyi változtatás történt, hogy alkalmazkodtunk a mi nézőterünk és színpadunk méreteihez. A színpad három részből áll: egy előtérből, mely az egész proscéniumot felhasználja (ahol rendesen nem szoktunk játszani), s a színészt úgyszólván beállítja a közönségbe, a függönnyel elzárható hátsó színpadból (amelyet mindig átdekorálunk, amíg előtte játszanak) és a felső színpadból (amely a várfokot ábrázolja, s ahol a színjáték jelenete alatt a színészek ülnek), úgyhogy a színpad teljesen hű mása az Erzsébet-kori színpadoknak, s ennyiben nem tévesztendő össze a német Shakespeare-színpadokkal, amelyek Tiecktől Perfallig a princípium felhasználása mellett nagyon is sok szabadsággal és önkényességgel adták Shakespeare-t.

A Shakespeare-színpad három, sőt négy mezejének logikus egybejátszódása (amelyet Brandl, Brodmeier, Wegener és az amerikai Albright legújabb eredményeinek felhasználásával állítottam helyre), továbbá a világításnak diszkrét, de hathatós értékesítése (ezen a ponton persze nem lehetünk olyan egyszerűek, mint volt Shakespeare a maga színpadján) fölöslegessé teszi a teljes dekorálást, mert úgyszólván minden színnek megadja a maga külön helyszíni karakterét, s arra sincsen szükség, amit még ma is tanítanak a középiskolákban, hogy tudniillik mutatótáblákkal, felírásokkal pótolják a hiányzó díszleteket.

A legtöbb ember a Shakespeare-színpadról nem is tud egyebet a mutatótáblák legendájánál, a történelmi igazság ellenben az, hogy mutatótáblákat csak nagyon ritkán használtak, akkor is csak a nyitott népszínházakban, s ott is csak akkor, ha nagyon bonyolultak voltak a színváltozások. A művelt közönség színházaiban nem volt erre szükség, mert a Shakespeare-korabeli drámákban a személyek mindig bejelentik, hogy hol vannak, sőt azt is, hogy honnan jöttek. Ezenfelül nyomtatott színlapok is voltak, amelyek a közönséget teljesen eligazították.

Valaki erre azt mondhatná, hogy szép, nagyon szép, sőt érdekes, de mi szükség minderre 1911-ben, amikor nagy művészek gyönyörű díszleteket terveznek? Miért játsszuk Shakespeare-t kopáron, amikor díszesen is játszhatjuk? Az első felelet erre az, hogy ugyanezt a kérdést magához Shakespeare-hez is intézhetjük. Miért írta darabjait dísztelen színpadra, amikor ugyanabban az időben Inigo Jones, a híres londoni építész, ki az angol reneszánsz egyik leghódítóbb alakja, nagyszerű színpadi látványosságokat, leleményes gépeket és mesés kosztümöket tervezett? Shakespeare és kortársai azért ragaszkodtak a dekorálatlan színpadhoz, mert ezt a színpadot minden jelenetre külön dekorálhatták a költői nyelv eszközeivel. A színpadnak e szegénysége a legnagyobb gazdagságot biztosította számukra. S minthogy előfüggöny nem volt (a felvonás végét csak csöngettyűszó jelezte), felvonás és jelenet egészen mást jelentett Shakespeare színpadján, mint manapság. Shakespeare az időmúlást és a színhely változást nem úgy érzékítette meg, mint mi, hogy tudniillik leeresztette a függönyt, hanem két, időben távol eső jelenet közé betolt egy új jelenetet, vagyis egy új színhelyet, mert Shakespeare színhelye mindig egy grupp ember, akik egyszerre lépnek fel, úgyszólván magukkal hozzák a

dekorációt, s azután megint kivonulnak, hogy helyet adjanak más személyeknek, akik új színhelyet hoznak magukkal.

A *Hamlet* első felvonásában például Horatio és az őrök hírül hozzák a királyfinak (ez délelőtt történik), hogy éjjel a várfokon látták az apja szellemét. Hamlet rettentően felindul, s elhatározza, hogy éjfélkor velük együtt fog őrködni a várfokon. Mármost Shakespeare ezt az időközt úgy tölti ki, hogy betolja a Polonius-Laertes-Ophelia-féle jelenetet, amely után nyomban következhetik az éjféli őrködés. A modern színpad itt kétszer függönyt eresztet, de a függöny itt olyan, mint a hóhér bárdja: eleven testre zuhan le. A közbetolt jelenettel azonban Shakespeare nemcsak azt éri el, hogy kitölti az időt, hanem ez a csöndes jelenet, amelyből a többi között megtudjuk Hamlet vonzalmát Ophelia iránt, feszültebbé teszi várakozásunkat, holott a függöny és a pauza minden várakozást elvág. Még nyilvánvalóbb ez a shakespeare-i technika a darab harmadik felvonásában, ahol Shakespeare-nél a színjáték után valóságos lótás-futás, lihegő izgalom van a színpadon, a kétszeri függönyeresztés, a sok kényszerű összevonás és kihagyás értelmétől, világosságától és izgalmasságától fosztja meg a darab legfontosabb részét.

Egy előadás az eredeti Shakespeare-színpadon tehát nem történeti különcködés, hanem a shakespeare-i dráma nagy bensőségeinek, tömör és nyugtalan akciójának igazi feltárása, és a jelentősége éppen abban áll, hogy visszaigazít bennünket a színpadi keret olyan egyszerűségeihez, amelyek végeredményképpen egyesítik a shakespeare-i színpad eredeti struktúráját a mai színpad illuzionális követelményével.

(1911)

Othello

1601-ben harminchét éves volt Shakespeare, s legőszintébb verseiben öregnek és fáradtnak hitte és hirdette magát. Talán nem volt az, csak kiábrándult a világból és az emberekből. Megírta a *Hamlet*-et - s ezzel kezdődött meg az a különös sorozat, amelyhez foghatót sem azelőtt, sem azután nem látott a világ drámairodalma. A nagy tragédiák komoran szikrázó gyöngysora ez - a legnagyobb méretű és legtöbb színbe játszó gyöngyszemekből. *Hamlet, Othello, Macbeth, Lear* - s még *Antonius és Kleopátra* is, amely egészen más értelemben tragédia, mint a korábbi *Julius Caesar* vagy a későbbi *Coriolanus.*

Hamlet ideje előtt Shakespeare drámáinak tengelye a fantázia, és szinte másodrendű tényező az élmény. Ezért olyan lírai a *Romeo és Júlia* - ezért olyan retorikus a *Julius Caesar*. Ezért túlnyomó a darabok között a vígjáték vagy az olyan krónikus színmű, mint a *IV. Henrik* és olyan vegyeshangú, majdnem meseszerű játék vagy tragikus vaudeville, mint *A velencei kalmár*. Falstaff, Shylock - Hamlet előtt Shakespeare legmélyebben és leggazdagabban emberi teremtményei - szétrepesztik a szoros drámai keretet, kilépnek belőle, s önálló, külön életet élnek, kívül a drámán: amelyben életre támadtak. Hamlettel új ember kezdődik, új költő, akinek életérzése mélyen tragikus, mert az élet minden vonatkozásában vitássá, kétségessé, problematikussá vált előtte. Érdemes egyáltalán élni? Érdemes szeretni? Lehet-e hinni jó barátban? Nem kell-e kételkednünk az édesanyánkban? Shakespeare a maga életútján - persze itt a lélek útját értem, a belső pályát - kikerülhetetlenül elérkezett a nagy Szfinxhez. Ezért Hamlet csupa kétely és kérdés, csupa titok és töprengés, csupa ború és bölcselkedés, csupa monológ és melankólia. Ezt az életre és a valóságra való tudatos ráeszmélését soha többé ki nem fogja heverni. Ez a kinyílt szem soha többé nem fog becsukódni. Fog írni még vígjátékokat, de ezekben is problematikus lesz az élet, és erőszakolt a happy ending, a jó befejezés. Ki fogja megtalálni a kulcsot, amellyel a *Szeget szeggel*-nek vagy *Troilus és Cressidá*-nak különös zárait föl lehet pattantani? Komor és fekete vígjátékok ezek, ahol az erény is csak bajt idéz föl, ahol lehull a szerelem álarca, s a hűtlenség és a bujaság torz arca tekint ránk. Ezekért hiábavaló meghalni - holott Romeo és Júlia még boldogan szédültek a halálba egymásért. Ott a kripta nászi terem volt, a koporsó nászi nyoszolya, amelyre az ifjú szerelem piros rózsái hullottak. *Hamlet*-ben a lelkileg teljesen beérett ember s a mesterségében páratlanul biztos művész áll előttünk, aki tágra nyílt szemeit megdöbbenve szögezi a valóságra, amelynek titkát most már nemcsak a költői fantázia varázsigéivel fogja napfényre hozni.

Harmincéves korában - a *Szentiványéji álom* holdvilágos erdejét és meleg éjszakáját idézve - Shakespeare még ezt mondatta Theseusszal:

Szent őrületben a költő szeme
Földről az égbe, égből földre villan,
S míg ismeretlen dolgok vázait
Megtestesíti képzeletje, tolla
A légi semmit állandó alakkal
Lakhellyel és névvel ruházza fel.

Hamlet-ben már nem ilyennek látja: sem a költőt, sem a költő művészetét. A színpad a kor kivonata és krónikája, a jelen, amelyre a *művészet* ráüti az időtlenség pecsétjét, a pillanat, amely örökkévaló mosttá válik, mert a költő belezárta egy halhatatlan formába. Shakespeare *Hamlet* előtt is ábrázolta már a poklot - de költői varázsvesszeje nyomán csaptak fel a pokol lángjai -, a most következő tragédiák már címlapjukon hordják a felírást, amelyet Dante homlokáról olvastak a firenzeiek. Ez az ember *járt* a pokolban. Ma azt mondanák: az élet

mélységeiben. Shakespeare saját szavai utalnak erre az egyik szonettben, ahol az idő poklát említi *(The hell of time).* És közvetlenül *Hamlet* után megírta *Othelló*-t.

Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, hogy csak a legnagyobb tragikai négyest említsem: ugyanabba a sorozatba és a költő életének ugyanegy korszakába tartoznak, bár mindegyik *pièce unique.* Olyan testvérek, akik nagyon hasonlítanak és még jobban elütnek egymástól. Még itt is *Othello* az a dráma, amely legkevésbé hasonlít a többihez, legfeltűnőbben válik ki közülük. Egymagában áll Shakespeare drámái között, s ha igazán közeledni akarunk hozzá: legelőször is meg kell látnunk, mi az, ami elválasztja a többi tragédiától olyannyira, hogy rohanó cselekményéből szinte egy más Shakespeare-arc tündöklik fel - bár apró vonásokban és árnyalatokban úgyszólván mind a harminchét shakespeare-i darabbal ki lehetne mutatni a vérbeli rokonságát.

Ez a kérdés az, amely már a küszöbön megállít bennünket.

Mindenki előtt ismeretes, hogy *Hamlet, Macbeth, Lear király* a magas észak ködében és a messzi múlt homályában játszanak. Legmélyebb gyökérszáluk a mese és a mítosz - a krónika és a ballada. Fergetegek és viharok kísérik az ember útját, látomások és jelenések villannak föl. Sírok márványlapjai megnyílnak, holtak lelkei visszajárnak a tisztítótűzből, lemészárolt áldozatok véres árnyéka mered a gyilkosra. Az élcek és tréfák a temetőben surrannak el guruló koponyák zörgése közben, pár perccel a legszörnyűbb királygyilkosság után egy részeg kapus a pokol tüzeiről és az ördög munkájáról fecseg, s az udvari bolond csörgősapkája alatt könnybe borulva csillognak a keserű igazságok. Boszorkányok rikácsolnak a harc izzó alkonyán, végzet és akarat, kényszerűség és szabadság csalfa keresztútján, s ahol nincsenek természetfölötti lények - mint például a *Lear király*-ban -, ott megbomlik maga a természet: az ész az őrület örvényei fölött szédeleg, a mindenség mintha önmagát akarná elpusztítani - együtt lázong és sikoltoz a meggyalázott emberi méltósággal. És mind a három remekmű: országok dolga, trónusok és birodalmak veszte és újulása. Összeomlik az a Dánia, amelynek Hamlet nem lehet a királya, véget ér Macbeth és Lear birodalma: hogy füstölgő romok és vérben ázó tetemek fölött, trombiták riadója mellett - újra kezdődhessék a mindig diadalmas élet.

Így természetes, hogy ezeket a tragédiákat az első betűtől fogva az utolsóig fegyverek és harsonák zenéje kíséri. Harc és háború itt nemcsak háttere, hanem éltető eleme, levegője és lehetősége a drámai történésnek. A *Macbeth* csatával kezdődik, és csatával záródik. *Hamlet*-ben folyton hadak vonulását látjuk, fegyveres őrök nyitják meg a drámát, a hős király szelleme talpig fegyverben kísért a várfokon, s a végső jelenetben Fortinbras katonái pajzsukra emelik a holt királyfit, s harsonák riadója mellett hajnalodik az új korszak. *Lear*-ben a brit birodalom keveredik háborúba a vén király miatt a franciákkal, Goneril és Regan harci vértezetben vívják bűnös szerelmi párbajukat, Cordeliát mint hadifoglyot fojtják meg a börtönben, mielőtt eljutna oda a kegyelmi parancs.

Abban is egyezik e három nagy tragédia, hogy a minta, amely után Shakespeare dolgozott - már kész színdarab volt, valami kezdetleges dráma, amelyet népszerűsége miatt érdemes volt újraírni. Volt egy *Hamlet*-dráma, egy *Macbeth*-dráma és egy *Lear*-dráma. Ezekből a népies és népszerű színdarabokból növesztette ki Shakespeare a maga tragédiáit úgy, hogy a kezdetleges és eredeti drámák csökevényeiből sok megmaradt nála, ami nem kis fejtörést okozott és okoz még ma is a Shakespeare-tudósoknak és magyarázóknak.

S hogy mindent apróra ne vegyek, ami rokon és hasonló, még csak egy döntő körülményre utalok, amely a shakespeare-i drámának egyébként is kényes és szövevényes kérdése, talán még ma sem teljesen megoldott problémája. Ezek a tragédiák mind hosszú időtartamot

sűrítenek össze. A *Hamlet*-ben hónapok telnek, évszakok múlnak, *Macbeth*-ben egy hosszú uralkodás esztendői szoronganak a szűkre szabott drámai kompozícióban, s *Lear király*-ban is nagy idő jár le, bár az időközök bizonytalanok. Az akkori színpadon nem volt se előfüggöny, se felvonásköz, amely az időmúlás illúzióját kelthette volna a nézőben, a jelenetek szünetlenül következtek egymásra, a színhelyek szakadatlanul változtak, és a sok történés, a sok változás a színházi vagy lélektani idő segítségével egyszerűen elhomályosította a nézőben az epikai vagy valóságos időt. De ha elhagyjuk a három nagy tragédiát, s *Otbelló*-ra tekintünk: ezek a mély, rokonsági pontok egytől egyik eltűnnek. Dánia, Skócia és Britannia helyett Velencében és Ciprusban vagyunk, déli napsütésben, ahol törvényes és törvénytelen szerelem mohósága és életkedve árad felénk, s ebben a tiszta verőfényben a körvonalak oly élesek, oly elszántan kék az égbolt, s a csillagok oly fénylők és beszédesek, hogy az éjszaka is nappalnak tűnik fel, nem mint a másik háromban, ahol a nappal is borúsabb és homályosabb, mint egy délvidéki éjszaka.

Mítosz és mese, krónika és ballada helyett *Othelló*-ban a való élettel szembesít bennünket a költő. Nem régi drámából, hanem újkeletű novellából alkot. Egy elbeszélést ömleszt át drámai formába, olasz novellát, mely olyan igaz és olyan rémséges, mint egy mai részletes és szenzációs riport. Itt nincs misztikum, nincs természetfölöttiség, a természet sem szól bele az ember drámájába, ország sorsa sem forog kockán - mindössze a velencei állam jelenik meg mint érdekelt fél, amennyiben egy vitéz tábornoka és kormányzója az, akinek sorsát adja elő a dráma. De itt Velence igazán csak háttér. Akármi történik is az ő tábornokával, az állam sorsát ez nem befolyásolja lényegesen. Van ugyan a darabban egy döntő ütközet a török ellen, akit a vitéz Othello egy felvonásközben dicsőségesen legyőz a tengeren, de a harc és háború itt nem az *ország* körül folyik, hanem csakis egyes emberek között - és végül ki fog derülni, hogy az egész török-velencei konfliktus is csak Othello esetét mélyíti -, itt a közügy is csak a magánügy távlata tragikus fényben. Az említett három nagyszerű tragédiával szemben *Othello* majdnem úgy hat, mint *polgári* dráma, sokkal inkább az, mint *Romeo és Júlia,* ahol a két család viszálya feldúlja Verona békéjét, és a két szerelmes áldozata elhamvasztja a gyűlöletet, amelytől egy egész város vonaglott és vergődött hosszú időn keresztül.

De a lényeges különbséget *Othello* és a többi nagy tragédia között semmi sem tárja fel olyan döbbenetes erővel, mint az a mód, ahogy Shakespeare ebben a darabjában az *időt kezeli* mint drámai matériát. A három nagy tragédia, de legkivált a *Hamlet* - könyvtárakat és ellenkönyvtárakat zúdított a világra, olyan szélsőségesen ellentmondó vélemények kaptak lábra körülöttük. Az *Othello* ilyen értelemben sohasem tartozott a rejtélyes vagy kétséges művek közé. Othello és Desdemona körül csöndes és enyhe viták folytak, s nem merültek föl lényeges vagy súlyos nézeteltérések. Jagót már hevesebben vitatták, kezdve attól, hogy ő az a fehér ember, akinek fekete a lelke, míg Othello az a fekete ember, akinek fehér a lelke, ettől az egyszerű felfogástól kezdve egészen addig, hogy Jago nem is emberi lény, hanem maga az ördög - igen sokféle magyarázatot tenyésztett ki a Shakespeare-irodalom, de hol marad ez a *Hamlet* vagy a szonettek körül támadt könyvhalmaztól?

Viszont az *Othello* technikai megoldása - még ma is vitás pont. Ahogy Shakespeare itt az időt mint anyagot egészen felemás módon kezeli, ez sehol másutt, semmiféle darabjában föl nem lelhető. Az idő beszűrése és besűrítése a drámai cselekmény forgatagába olyannyira ellentmond annak, amit a mai néző drámában és színpadon megszokott, hogy nem csoda, ha e kérdésben még ma is farkasszemet néznek egymással a legkitűnőbb magyarázók. A dologban az a különös, hogy a normális néző a színházban és a normális olvasó a szalonban: Shakespeare drámai kompozíciójának ezt az alapvető, feltűnő, szinte kiáltó és a mai dráma szempontjából végképp igazolhatatlan ellentmondását, sőt képtelen voltát egyáltalán nem veszi észre. Én az utolsó hónapok alatt - hogy ismét belemerültem *Othello* tanulmányozásába - igen sok művelt

Shakespeare-olvasóhoz intéztem kérdést ez irányban, s azt kellett látnom, hogy se színpadon, se könyvben nem akadtak fönn a nyilvánvaló lehetetlenségen.

Hogy miben áll ez a mai dramaturgiai értelemben elfogadhatatlan és lehetetlen *időszámítás* vagy *időkihasználás,* igen röviden lehet föltárni. Othello az első felvonásban, amely *egy* éjszaka alatt zajlik le: titokban megesküszik Desdemonával, aki fekete bőre ellenére is szereti a mórt. Még hajnalban hajóra száll Othello, megy harcolni a török ellen, feleségét pedig, akit apja, a büszke velencei tanácsnok úr kitagad és kiátkoz, egy másik hajón elküldi előre Ciprusba, hogy ott várja be őt, mert ütközet után mint Ciprus kormányzójának ez lesz az állandó lakóhelyük.

Az első és a második felvonás között - természetszerű és a mai színpadon is elfogadott módon - Othello megveri a török hajóhadat, a ciprusi kikötőben viszontlátja ifjú feleségét, akivel még csak pár órát tölthetett Velencében, a titkos esküvő után. Késő délután köt ki vele a hajó, s éjszaka már fölriasztják, mert Jago Othellónak egy Cassio nevű tisztjét és Rodrigo nevű velencei nemes úrfit cselvetésből úgy egymásnak szalasztott, hogy parázs botrány támad, s Othello kénytelen Cassiót hadnagyi tisztétől megfosztani. A harmadik felvonás *másnap* reggel kezdődik - s ha nyomról nyomra kísérjük a cselekményt a maga lázas rohanásában: Othello még aznap éjjel megfojtja az ő szemében hűtlen és házasságtörő Desdemonát. A jelenetek olyan iramban s olyan ellenállhatatlan erővel szakadnak ki egymásból és omolnak egymásba, hogy mihelyt Jago az első csepp mérget beleoltja Othellóba, a mór egész lelki szervezete oly rohamosan alakul át előttünk, hogy a nagyszívű, de korlátolt vezérnek nem marad egyéb hátra, mint hogy igazságot tegyen, ami ez esetben annak a nőnek a halálát jelenti, akit mindennél jobban szeret a világon, aki nélkül - saját kijelentése szerint - az élet nem egyéb ránézve, mint feneketlen káosz.

Csakhogy - és ez itt a nagy technikai dilemma - az a tempó, mely a három utolsó felvonást egy nap keretében bonyolítja le, nem reális, nem valódi, mert ha valódi időnek fogjuk fel: Othello egész eljárása merő képtelenséggé válik. Jago elhiteti Othellóval, hogy Desdemona százszor is megcsalta őt Cassióval - viszont a jelenetek rendje és rohama szerint Desdemonának arra sem volt alkalma, hogy csak egyszer is találkozzék Cassióval. Othello most kezdte el a mézesheteit - arra, amit Jago elhitet vele, Desdemonának nem lehetett és nem volt valóságos ideje. A második és harmadik felvonás között sincs időmúlás, mert az elcsapott Cassio - ami csak természetes - már másnap reggel könyörögni jön Desdemonához, hogy játssza közte és Othello között a békeangyal szerepét.

Akadt magyarázó - mert mire nem akad magyarázó -, aki ebből a súlyos dilemmából úgy próbálta kiemelni a drámát, hogy a harmadik felvonás harmadik és negyedik színe között egyheti időközt állapít meg, s azt ajánlja, hogy a harmadik felvonás negyedik színével kezdődjék a negyedik felvonás. Az *egyheti* időközt töltse ki a szünet a két felvonás között, ahogy mai drámákban szokásos. Ezt az egyheti időközt az illető angol Shakespeare-tudós Biancának, Cassio hadnagy kedvesének egy sorával igazolja. Bianca ugyanis szemére lobbantja a hadnagynak, hogy már *egy hét óta nem volt nála.* (*What keep a week away? Seven days and nights?* Kerülni valakit egy hétig? Hét nap és hét éjjel? - Ezt mondja a szöveg.) Csakhogy az a bökkenő, hogy Biancának ez a kijelentése ugyanarra a második, valóságos, epikai, tehát naptári időre vonatkozik, amelyet Jago akkor használ, amikor Desdemona sokszoros házasságtörését kell bizonyítani, viszont épp ez a valóságos idő az, amelyet nem tűr a cselekmény, mert az szemünk láttára és fülünk hallatára rohan eszeveszett iramban, mint az erdőégés. Cassio éppoly kevéssé kerülhette egy hétig Biancát, mint hogy Desdemona egy pillanatra sem lehetett együtt Cassióval - a színpadon kívül, mert erre Shakespeare egy pillanatot sem engedélyez.

Hiábavaló minden kísérlet, hogy itt a valóságos és a színpadi, a naptári és a lélektani, a reális és az illuzionáris időt össze tudjuk békíteni. Ahhoz, ami az *Othelló*-ban történik, valóság szerint hetek, sőt *hónapok* kellettek volna, Shakespeare azonban az expozíció után az egész drámát jóformán 24 óra alatt futtatja le, de mert ő maga is teljes tudatában volt annak, hogy a történet a valóságban - szakasztott úgy, ahogy a forrásul használt olasz novellában, *hónapokat* venne igénybe: magában a szövegben szándékosan hullat el sorokat és megjegyzéseket, amelyek erre a *valóságos* időre utalnak, de amelyet ő szándékkal és tudatosan elhanyagol. Ezt az alapvető ellentmondást megszüntetni, eltüntetni, sőt enyhíteni sem lehet. A kérdés mindössze arra zsugorítható össze, hogy Shakespeare, aki például *A velencei kalmár*-ban azt a három hónapot, amíg Antonio váltója lejár, oly példátlan virtuozitással sűrítette be a történetbe, hogy szinte érezzük ennek az időtartamnak az elmúlását: miért nem aknázta ki ezt a nagyszerű technikai képességet *Othelló*-ban, amely elképzelésben, életszerűségben, belső fölépítésben annyira túlszárnyalja minden korábbi munkáját? Miért nem adagolta itt is az időt, miért préselte 24 órába azt, amire 24 nap is kevés a valóság törvénye szerint? Igaz, hogy a színházban ez az ellentmondás elmosódik. A közönség elfogadja az idősűrítést, s már Goethe megmondotta, hogy a shakespeare-i drámát sohasem szabad az olvasó szemével nézni. De soha Shakespeare egyetlenegy darabjában sem merészkedett idáig, s ha egyik legérettebb alkotásában ily önkényes és felemás módon használja az időt: erre okvetlenül különös oka volt, amelyet csak a dráma mélyéről lehet meglátni.

Amikor hozzáfogott az Othello-témához, mint ahogy ez máskor is megtörtént vele: régebbi darabjaiból még benne rezgett néhány erősebb motívum, amelyeket, úgy látszik, nem intézett el végleg, s amelyek most - amikor Cinthiónak a velencei mórról írott novellájával foglalkozott - megint felrémlettek a lelkében. Az egyik Brutus volt, Julius Caesar gyilkosa, aki nem bosszúból ölt, nem gonoszságból, nem is nagyratörésből, hanem önzetlen hazaszeretetből. Brutus becsületes gyilkos volt, s ez a kifejezés tér vissza *Othelló*-ban mint vezérszólam. *Honourable murderer* - becsületes gyilkos. Az olasz novella hőse közönséges, sőt bestiális gyilkos volt, méltó cinkosa Jagónak, aki később feladta, és a vesztőhelyre juttatta. Ez a rémdrámabeli alak nem izgathatta Shakespeare-t. Egy embert - aki természettől fogva nem féltékeny, nem bosszúálló, hanem ellenkezőleg, nyílt és becsületes - hogyan lehet odáig hajszolni, hogy megölje ártatlan hitvesét abban a meggyőződésben, hogy nem a bosszú kiált, hanem a bíró beszél belőle, az igazságos bíró. Aki hitvesi ágyát áldozati oltárrá emeli a gyilkolással, hogy az élet szennye ne boríthassa el többé. Hogyan lehet egy rendkívüli emberből kialakítani a legrokonszenvesebb gyilkost, a szándékos gyilkosból a legszerencsétlenebb embert, ez volt a feladat, amelyet Shakespeare maga elé tűzött. Ilyen nehéz és nagyszerű drámai feladata még sohasem volt, s hogy ezt megoldhassa, vissza kellett térnie egy másik nagy belső élményéhez, amely már *Hamlet*-ben örökkévaló alakot öltött. *Hamlet*-ben az *intellektualitás,* a gondolkozás, kerékkötője volt a cselekvésnek, és a dán királyfi minden lelkiismeretessége és vigyázatossága mellett szörnyűségeket szabadított a világra. Ha Hamletnek lett volna ereje leszúrni az imádkozó Claudiust: igazolhatta volna magát Dánia előtt, Polonius, Ophelia, Laertes, a királyné elkerülik a vesztüket, és Dániára nem jön el a pusztulás. De Hamlet nem ölhetett, amikor ölni kellett volna - ez volt az ő karaktere és az ő sorsa, és Shakespeare éppen ezt az embert látta és ábrázolta. Viszont *Hamlet* után továbbszőtte a kérdést: mi történik, ha az intellektualitás, az ész, az értelem elszánt és erőszakos, és semmitől sem riad vissza? Fiatalkorában - Marlowe hatása alatt - zseniális vázlatát adta ennek a kultusznak III. Richárd alakjában, aki - mint a fantázia szülötte - félig mitológiai lény, félig szörny - félig valóság, félig vízió, al fresco festmény, monumentális és elnagyolt, ragyogó és kezdetleges, amilyent soha fiatal költő a maga Sturm und Drang-korszakában nem teremtett. Azóta Shakespeare-nek személyes találkozása volt az eleven rosszal, a gonosszal, a bajszerzővel, az álnok és az irigy emberrel. Jagóban már semmi sincs a mítoszból. Shakespeare-nek érintkeznie, küzdenie, bir-

kóznia kellett a rossz emberrel, hogy ilyen kézzelfoghatóan, ily kísértetiesen igaz módon vihesse színpadra. Már *Hamlet*-ben is fölmerül, ami itt tengelyévé lesz a drámának. A királyfi elejt egy szót Claudiusról. Hogy valaki mosolyoghat, és gaz lehet! mint a dán király. Tehát van rosszaság, s talán a legnagyobb rosszaság, amely álarcot hord, hogy gyanút se keltsen. *Hamlet*-ben egy rövid megjegyzés volt - itt Jago egész valójának tartalma, sikerének titka s az egész *Othello*-tragédia kulcsa. Shakespeare technikája Jago színpadra vitelében is teljesen azonos azzal a módszerrel, amelyet *Hamlet*-ben követett. Hamlet egyetlenegy emberrel őszinte bizonyos fokig - Horatióval szemben, akit becsül és szeret, és akit barátjának vall. Mindenki mással szemben olyan zárkózott és kétértelmű, hogy igazi lelkületét - az akkori színpadi technika szerint - úgyszólván csak *monológokban* tárhatta föl a költő. Shakespeare összes drámáiban csakis Jagónak vannak olyan hosszú és lelket föltáró monológjai, mint Hamletnek, s e magánbeszédek szerkezetileg, fölépítésben is közeli rokonságban állanak.

Akik Jagót ördögnek mondják, amire Shakespeare nem ad okot, azoknak először azzal lehet felelni: hogy az ördög sem olyan fekete, amilyennek festik. Jagót egy pontból lehet legkönnyebben megérteni, ami minden jó eszű és irigy, tehát meddő és alantas embernek szokott attitűdje: hogy állandóan sértve érzi magát az életben. Jago ezt a darab folyamán igen sokszor világosan hangoztatja. Sértve érzi magát Cassiótól, akit Othello hadnagyává tett - persze Jago mellőzésével, sértve érzi magát Othellótól, aki fekete bőrű, nem okos és mégis szerencsés. Még Desdemonától is sértve érzi magát; bántja őt ez a kristályszerű, makulátlan, angyali tisztaság, s ezért használ jelenlétében állandóan szennyes és mocskos szavakat, mit úgy állít be, hogy ő mint szókimondó, egyenes katona, nem beszélhet másképp. Azt a sérelmét, hogy a Desdemonába szédült velencei siheder, a szeles Rodrigo dúsgazdag, ő pedig szegény, azzal egyenlíti ki, hogy pénzt és ékszereket szed el tőle, s a szó szoros értelmében kifosztja.

Bámulatra méltó művészi eljárás, hogy Jago színlelt magatartása és viselkedése, tehát maszkja és attitűdje csupa olyan elemből van összeszőve, amelyek valósággal is megvannak benne. Nyersesége és durvasága, kedélyes hangú cinizmusa, az őszinteség és egyenesség ürügye alatt való gorombasága - minden legvalódibb vonása egy műveletlen katonának. Amellett szép és fiatal ember. Mindössze huszonnyolc éves, s nem ő tehet róla, hogy a színpadon negyven- és ötvenévesek játsszák. Pedig Jago sikeréhez és Othello bukásához szorosan hozzátartozik, hogy mi a gonosz embert rendszerint nem ilyen alakban képzeljük magunk elé, és lényét nem ilyen modorral szoktuk párosítani.

Önmaga előtt roppant biztosságot és büszkeséget kölcsönöz Jagónak az a tudat, hogy a szerelmet, sőt az érzéki örömöket is megveti. Nevet és mulat mindenkin, aki nem ura érzékeinek, és nem tud parancsolni magának. Őt nem vonzza sem a bor, sem az asszony. Minthogy körülötte mindenki szerelemtől beteg (szerinte nemcsak Rodrigo és Cassio a szerelem bohócai, hanem maga Othello is az), fölényesebbnek és férfiasabbnak érzi magát a többieknél, s mégsem villanhat agyában az a gondolat, hogy ő az *egyetlen* az *egész* társaságban, aki józan szemmel látja az életet. *It all depends on our will* - minden a mi akaratunkon múlik - mondja Rodrigónak. Másutt pedig az emberi testet kertnek nevezi, az emberi akaratot kertésznek. S természetesen minden a kertészen múlik. Ez az a kulcs, amellyel Jago lelkének minden rekeszét ki lehet nyitni. Mindenütt és mindenkiben a szenvedély elharapózását látja az akarat önkormányzatával szemben, s ezért tekinti magát mindenkinél különbnek. Itt mutat közeli rokonságot a *Szeget szeggel* purián Angelójával is, aki körülbelül ugyanebben az időben foglalkoztatta Shakespeare-t. Jago eszes ember, de ez az eszesség ketrece és korlátja, mert azt már nem érzi, hogy ez a belső hidegség és lelki szárazság nemcsak kóros és káros szenvedélyektől mentesíti, hanem eltávolítja az élettől is, amelyet élni kell, amelynek örülni kell, amelyet úgy kell fogadni, mint ajándékot, amelyet azonban Jago elhervaszt, és megfagyaszt maga körül. Fogalmam sincs róla - azt hiszem, másnak sincs -, mit csinálhat a pénzzel,

amelyet Rodrigótól kicsal, s amely a darab folyamán elég csinos summára emelkedhetik. Az ékszereket, amelyeket az éretlen velencei Rodrigo Desdemona megnyeréséhez ad át neki, Jago nem adja oda a feleségének, de más nőt sem boldogít velök, a pénzt magára sem költi, nem von ki belőle egy cseppnyi örömet, ami arra utal, hogy minden szándéka egyben tetőzik: kifosztani Rodrigót, eszközül használni, megcsúfolni, letaposni. *Libido dominandi* - ahogy a katolikus teológia mondotta sok évszázaddal Freudék előtt. Érdekes, hogy mint a világirodalom fő irigyének, Jagónak *van* erről némi sejtelme: fáj neki, hogy Cassiónak vannak örömei az életben, amelyeket ő nem tud megszerezni magának. Mert ezeket az örömöket nem lehet szerezni: ezekre születni kell. Ezek az örömök a lélekből fakadó virágok, amelyek maguktól nyílnak. Jagónak egyetlen igazi öröme van: a káröröm. Ő erre van ítélve, s ennek a gyötrelmes *libidónak* a kiélése annál mohóbb nála, mert mégiscsak alantas helyzetben van, szolgasorban, s talán valahányszor megrúg valakit - az az érzése, hogy csak visszarúgott, ami persze öncsalás, de ezt nem tudja. Az ő szerelmi állapota, ressentiment-je, a szolgaléleknek a bosszús dühe, akinek az a meggyőződése, hogy többnek, hogy úrnak született. Rodrigo előtt úgy beszél, mintha monológot mondana. *I am not what I am* - nem vagyok az, aki vagyok. Amikor gazdájának és feljebbvalójának titkos esküvőjét besúgja Desdemona apjának - éjjeli sötétben és Rodrigo segédkezése mellett -, mert hiszen Jago nyíltan sohasem áll ki, azzal ösztönzi Rodrigót, hogy *poison his delight* - mérgezd meg az örömét. Ez Jago legőszintébb hangja, ez az, amit később fogcsikorgatva fog ismételni, amikor arra gondol, hogy Cassiónak még új szépségeket fog kínálni az élet. Ez nem a nagyszerű és félelmetes ördög, ez a kicsinyes, de annál veszedelmesebb ember. Az örök, a halhatatlan méregkeverő.

Jago amorális. Tudja, hogy van jó és rossz, van önzetlenség és van aljasság, de ezt mint katekizmusból tanult bölcsességet nem veszi komolyan, mert az élet iskolája, vagyis inkább a saját bölcsessége és belátása más útra irányította. Az ő morálja, ha annak lehet nevezni, az, amit világosan kimond. Az „úrnak született" ember, ha sorsa alárendelt helyzetbe szorítja, és szolgát csinál belőle: nem a gazdáját fogja szolgálni, hanem csakis saját magát. Jago tehát úgy érzi, hogy ő csak talpra állítja a felborított világrendet. A bujaságot és iszákosságot sem erkölcsi emelvényről nézi le, hanem csakis azért, mert az megbénítja az emberi akaratot és értelmi fölényt, *ami a férfi egyetlen igazi értéke.*

Ez az ember áll Othello mellett mint zászlótartója és bizalmasa. Othello ezt mondja róla: *olyan szeretet és becsületesség lakozik benne,* hogy „mérlegre tesz minden szót, mielőtt kilehelné". De Jagót mindenki más is jó, becsületes, derék vagy bátor Jagónak nevezi az egész darabon keresztül. Más elnevezése nincsen. A felesége, Emília, nincs elragadtatva tőle. Sokat kell szenvednie Jago durvaságától, de sejtelme sincs arról, hogy az ő férje a legsötétebb gazember. Shakespeare az ő sajátos tragikus iróniájával egyszer azt mondatja Emíliával - persze minden mellékzönge nélkül -, hogy egy vagy két esztendő alig elegendő ahhoz, hogy egy férfit ki lehessen *ismerni*, de milyen megrázóvá lesz ez a kijelentés a dráma utolsó jelenetében.

Hogy Jagót senki sem ösmeri: ez a legnagyobb *mesterfogása* a drámaírónak. Ha akadna csak egy ember, aki ismeri őt, Othello poltronná válnék. Így az ő vaksága nemcsak természetes és indokolt, de még sokkal érthetőbb, mint a többieké (nem számítva ide Desdemonát, aki Jagót teljesen Othello szemével nézi, hiszen csak azt a portrét látja, amelyet Othello festett róla). Hogy miért érthetőbb Othello vaksága, mint a többieké? Először azért, amit Swinburne oly gyönyörűen mond róla: *the noblest man of man's making* - a legnemesebb ember, akit ember alkotott. Othello nagylelkű, nagyszívű, bőkezű, nemes, ami egyúttal szükségképpen annyit jelent, hogy mindig a legjobbat teszi föl mindenkiről. Shakespeare - amint jeleztem - feladatához híven, hogy olyan gyilkost állítson szemünk elé, akit minden idegszálunkkal szeretünk és sajnálunk, Othellót úgy ábrázolja, hogy mindenkiben bízik - hogyne bíznék Jagóban, akiben a közönséges és szókimondó katona megtestesülését látja. Sejtelme sincs arról, hogy Cassio

kinevezésével halálra sértette Jagót, s ami még érdekesebb és megkapóbb, Jago ezt soha egy szóval sem árulja el neki. Ha Jago egy szót szólna - Othello kárpótolná, annyira szereti. De Jago szándékosan nem szól, mert ösztönszerűen érzi, hogy akkor a *ressentiment*-ja nem volna fenntartható. Szinte örül, hogy Othello megsértette, mert most már komoly oka van arra, hogy titkon és alattomosan dolgozzék ellene. Ezért nem intrikus Jago, nem cselszövő, nem színpadi gonosz, nem melodrámai gazember, hanem *kozmikus* lény: a mindennapi gonosz, aki ellen védekezni sem lehet, mert sohasem mutatja meg valódi arcát.

Ha Othellóban *egy* vonás volna Hamletből, ha óvatos vagy gyanakvó volna, egyetlenegy dolgon kellene fennakadnia - hogy Jago folyton hivatkozik saját becsületére, szidja magát ostoba és ártalmas őszinteségéért, s amiatt is, hogy annyira szereti Othellót, olyan hűséges hozzá. Ha Othello pszichológus volna, megállapíthatná, hogy az igazi érzés nem ismeri, de nem is tűri ezt a szemérmetlen hivalkodást, de Othello ezt éppoly kevéssé érti, mint Lear, akit Goneril és Regan teljesen a Jago módszerével fon be, mialatt Cordelia - aki igazán szereti, *hallgat*, mert szégyelli kiteríteni azt, ami a szív mélyén lakozik, és dicsekvéssé torzul, ha kikiáltjuk a világba. De sem Lear, sem Othello nem észlények, szemben Hamlettel, aki még apja szellemének a szavaiban is kételkedik, mindenről maga akar meggyőződni.

Jago szemben áll Othellóval, akinek föltétlen és teljes bizalmát bírja mint hű szolga és derék katona. Jago beteggé válik Othello sikerétől és nagyságától, amelynek koronája Desdemona. Othello életéből már csak ez az egy hiányzott. A nő. A szerető hitves. Mint szerecsen - magas pozíciójánál fogva nem vehetett volna el saját fajtájabeli nőt, viszont álmában sem remélhette, hogy hozzá, az idős emberhez, aki már lefelé halad a lejtőn, egy velencei úrikisasszony fog hozzájönni feleségül. Ezért is maradt nőtlen, s ezért nevezi régi életét *káosznak*. Egy különben igen kiváló Shakespeare-tudós, Allardyce-Nicoll, a londoni egyetem tanára, azt próbálja bizonyítani egyik könyvében, hogy „Othello úgy indul, mint vígjáték, egyrészt cselszövési alapon, másrészt olyan boldog kilátások között, hogy Shakespeare-nek el kell csavarnia a témáját a tragikus kibontakozás felé”. Szinte különös, hogy valaki éppen az első felvonás szerelmi mámorából, amely feltornyosuló akadályok és fenyegető veszedelmek közül árad felénk, és Othello túl boldog, de épp ezért szinte aggasztó nyilatkozásaiból ki ne érezze a tragikus indulást! Othello akkor nyeri el Desdemonát, amikor legfeljebb pár diadalmas csatát s néhány kitüntetést várhatott még az élettől. A nagy jelenetben a velencei tanács előtt kiviláglik, hogy voltaképpen Desdemona kérte meg őt, akinek erre sohasem lett volna bátorsága (a nőknek ilyen irányú határozott föllépése gyakran fordul elő Shakespeare-nél, s a mai angol gyakorlatnak is megfelel).

A drámai probléma az: miként lehet Othellót, a naiv, hiszékeny, Jagóban vakon bízó generálist, aki Desdemonában nemcsak a szerelmét, nemcsak a hitvesét, hanem egész életének kiteljesedését látja, odáig vinni, hogy ő maga zúzza össze Desdemonát s vele együtt saját élet-lehetőségét. Coleridge-nek igaza volt abban, hogy *Othello* nem a féltékenység drámája, mert Othellónak nincs természetében a szerelemféltés - viszont nem lehet elhanyagolni azt a döntő körülményt, hogy Jago a szerelemféltés pokoltüzén hajtja keresztül Othellót, hogy minél biztosabban tehesse tönkre.

Shakespeare-nek egyetlenegy drámájában sincs így összesűrítve, egy pontra rögzítve a *crisis* - amely itt három ember sorsát jelenti -, s így most már könnyű lesz megértenünk, hogy Shakespeare teljes mértékben kihasználta az Erzsébet-korabeli színpad konvencióját, és nem törődött azzal, hogy az epikai és a drámai idő nem vág össze, sőt ellentmond egymásnak a darabban. Mihelyt Jago beleoltotta a méreganyagot Othello lelkébe, szédítő iramban kellett a helyzetet fejleszteni és fokozni, nem lehetett többé a valóságos idővel gondolni, mert ha Jago csak lélegzetet enged venni Othellónak, ha tüzes korbácsával szünet nélkül nem hajszolja a

szerencsétlen hadvezért minden poklokon keresztül, ha csak egy pillanatot hagy neki, hogy Othello magára eszmélhessen, hogy összeszedhesse magát, hogy lecsillapodjék - Jago sikere rögtön *kockázatossá* vált volna. Az igazság megkövetelte Shakespeare-től, hogy elejtse a valószínűséget, a valódiság megkívánta, hogy hanyagolja el a valóságot, a dráma tempója eléje szabta, hogy szakítson az élet epikai tempójával. *Othelló*-ban kevesebb a szereplő, kevesebb a jelenet, mint a többi nagy tragédiában, nincs második vagy mellékcselekmény, sőt második vagy harmadik szál sem, amely akár pillanatnyi fennakadást okozna. A bolond alakja vészes vérszegénységben sorvad el, az epizódok úgyszólván teljesen hiányoznak. Így a Jago-Othello, Othello-Desdemona jelenetek olyan drámai feszültséget nyernek, aminőt a többi nagy tragédiában hiába keresnénk.

A *sors* és *karakter* viszonya ebben a drámában úgy vetődik fel, mint soha másutt Shakespearenél. Itt egyik karakter sorsa a másiknak. Ha például Desdemona nem volna az az elkényeztetett patríciuskisasszony, aki apja kezéből egyenesen a férje kezébe megy át, éppoly alkalmatlan a *gyakorlati* életre, mint maga Othello, akkor Jago hiába rakta volna le az aknákat: nem robbannának a kellő pillanatban. És ezen az úton könnyű továbbhaladni. Desdemona, aki éppoly becsületes hazug, mint Ophelia, s akiből éppúgy hiányzik Cordelia erkölcsi bátorsága, bár soha sincsen egy rossz vagy hamis gondolata: megszökött apjától, hogy Othellóé lehessen, mert a Cordelia szembeszállásához nem lett volna ereje. Brabantio, az apa, akkor éjjel fülébe is csepegteti Othellónak, hogy „megcsalt engem, téged is meg fog csalni". Othello akkor - a nászéjszakától ittasan - fölveszi az odavetett kesztyűt, és ezzel a szóval dobja vissza Brabantiónak: *Éltem hűségeért.* De amikor utóbb - megváltozott helyzetben - Jago bizonyítékul hozza fel Desdemona ellen, hogy már az apját is megcsalta, miért ne csalhatná meg férjét: a szerelemnek e legerősebb ténye és bizonyítéka fordul Desdemona ellen.

Akik a drámában szereplő zsebkendőt kifogásolják, s inkább véletlenséget és valószínűtlenséget látnak ebben az epizódban, mint biztosságot és bizonyítékot, nem érzik az Othello-kompozíció legnagyobb szépségét: az egész történet sors- és okszerűségét, amit Shakespeare nem lélektani úton, hanem a teremtés, az ábrázolás, a megjelenítés erejével állít a szemünk elé. Az, hogy Othello *szerecsen*, Shakespeare szerint egyik gyökérszála a tragédiának. Othello Velencében akármilyen magas pozíciót ért el, mégis idegen marad, asszimilált ember, akit alapjában véve sohasem fogadnak el teljes értékűnek. Ezt ő maga is érzi, s ez az egyik tragikai rés az ő életsorsában. Amikor Jago igen ravaszul rá is irányozza a figyelmét, Othellónak lehetetlen nem éreznie, hogy ő más, mint a többiek, hogy ő *fekete*, s bizonyos mértékig megbélyegzett. Jago mesterkedésének szilárd és biztos alapja, hogy Othellóban mint idegenben az önmagában való kétely (mert másokban ő nem kételkedik) sohasem szűnt meg teljesen. Lehet, hogy a zsebkendő s az ehhez hasonló aprólékosságok nem esnének súlyosan a latba, ha magában Othellóban nem volna meg a titkos lelki fedezetük. Shakespeare ezt olyan világosan érzi, hogy a döntő jelenetben ki meri mondatni Jagóval azt, ami évtizedeken keresztül rágódhatott Othello lelkén, ami legegyszerűbb magyarázata annak, hogy Desdemona előtt ennek a nagy pozíciójú és nagy sikerű hadvezérnek saját kijelentése szerint „kaosz volt" az élete. Jago könyörtelenül kimondja, hogy egy fehér asszony Othellót csak perverzitásból szeretheti, amelyből okvetlenül ki kell gyógyulnia. Ha Othello igazán okos volna - pedig nem az -, még akkor is, ebben a pillanatban Jago kijelentését csak úgy hallgathatná, mint a visszhangot, amely az ő saját lelkének legbelső rezdülését harsogja feléje. Elhitette magával, hogy Desdemona részvétből szeretett bele, s most azt kell hinnie, hiszen nem először gondol erre, hogy ez a szerelem csak érzéki eltévelyedés volt, amely után nem következhetik más, mint a teljes kiábrándulás.

Othello itt már lelkileg úgy összeomlik - ez az álmegismerés annyira összezúzza -, hogy a velencei küldöttek szeme láttára *megüti* a feleségét. *Ez már szimbolikus ölés.* Öklét emelte arra, akihez eddig csak összekulcsolt kézzel közeledett. Lehet-e mélyebbre zuhanni? Desdemona, a

béketűrő angyal ezt is megbocsátaná, csakhogy az az Othello, akinek megbocsáthatna - már nincs sehol.

Othello megöli Desdemonát, mint igazságos bíró, s amikor ráeszmél a kegyetlen igazságra: végez saját magával. De az ő kettős tragédiájuk mégsem sikere Jagónak, aki az egész darabon keresztül mindig a háttérben vagy maszkkal dolgozott. A dráma végén tulajdon felesége, Emília rávall, és lerántja álarcát. Jago úgy jár, mint Andersen bábszínház-igazgatója. A marionette - amit ő sohasem hitt volna - föllázad ellene, s Jago ekkor, eddigi módszerét elhagyva, rágalmazó gonoszból cselekvő gonosszá válik, s leszúrja Emíliát.

Ezzel végleg kiszolgáltatja és elveszti magát. Megdöbbenve ismerik fel benne a Gonoszt, aki eddig a becsületesség álorcájában járt a világban, s ki akarják vallatni, szóra akarják bírni. Már le van leplezve, most meg akarják őt érteni. Jago konokul hallgat, s a kínpadon sem fog beszélni. Talán akkor sem felelne, ha tudna felelni, de valószínűbb, hogy nem tud felelni. Shakespeare tanúságtétele a rosszaságról az, hogy van. Megteremtette - de nem magyarázza. Magyarázatát ő sem tudja adni.

De ha Othello nem ismerte Jagót, Jago még kevésbé ismeri vagy érti Othellót. Othello és Desdemona az egész drámán keresztül hálóban vergődnek, ez a kálváriájuk, de a halál pillanatában beteljesül az életük, letépik magukról a szennyes földi hálót, s tisztán és saját igaz lelkük fényében szeplőtlenül állnak mindenki előtt. Soha Othello nem volt olyan nagyszerű, mint amikor görbe kardjával elmetszi a torkát, s Desdemona hazugsága, amellyel kileheli lelkét, égbe szálló tömjén a szerelem oltárán, s a köznapi Emília, aki meghal úrnőjéért, Shakespeare hitvallása arról, hogy a gonoszság megmérgezheti az egész világot, de a hűség örökmécse még ebben a gyilkos levegőben sem fog kialudni.

Ahogy Danténél a pokol kapujában egy fölírás foglal magában mindent - az Othello-kompozíció frontján is van két *név*, amely úgy világít rá az egész drámára, mint két hatalmas reflektor. Előadásom elején mondottam, hogy Othellóban a nagypolitika is beáramlik az egyéni drámába, nem úgy, mint a többi tragédiában, s ha ezt most feltárom, az egész dráma feloldódik egy végső egységben, amelyet minden részlete is igazol, s amely teljesen igazolja Coleridge-t, aki mindig tiltakozott azellen, hogy az *Othelló*-ban egyszerűen a szerelemféltés tragédiáját lássuk.

Az első felvonásban - éjjeli órán sürgősen és hirtelenül összeül a velencei tanács. Dönteni kell a török ellen való hadjárat dolgában, és Shakespeare dióhéjban szinte döbbenetesen demonstrálja, mi a józan és okos politika legfőbb problémája. Ez pedig nem egyéb, mint döntő pillanatban különbséget tenni *látszat* és *valóság* között. Azt mondtam, két név jelzi ezt a problémát. Ez a két név Rodus és Ciprus.

A tanács a legkülönbözőbb jelentéseket kapta a török hajóhadak mozgolódásáról, de minden jelentés megegyezik abban, hogy a török hajóhad Ciprus felé igyekszik. Egyszerre beállít egy matróz a velencei gályákról azzal a biztos hírrel, hogy a törökök nem Ciprus, hanem Rodus felé eveznek. Mármost az első tanácsos, rangban legidősebb s úgy látszik, a legokosabb is, kifejti, hogy ez nem lehet igaz, mert a törökre nézve Ciprus fontos, és nem szabad az ellenséget oly együgyűnek nézni, hogy saját érdeke ellen harcoljon. A tanácsosok zavarba jönnek, de a doge az első tanácsosnak ad igazat, s csakhamar befut a legújabb jelentés, amely már arról számol be, hogy a török hajóhad ugyan Rodus felé evezett, de aztán váratlanul megfordult, s mégis Ciprus felé tart.

Rodus a látszat és Ciprus a valóság. Rodus a vakság és Ciprus a belátás. Rodus az elhirtelenkedés, Ciprus a meggondolás. A vének tanácsában győz a belátás és bölcsesség, de Othello tragédiájában a vakság válik az ember végzetévé, s csak a végső pillanat zúzza össze a

látszatot, az ülteti trónra a valóságot, amikor már késő. A velencei vének gyűlése megint csak ironikus fényt vet a tragikus történésre - s *Othelló*-t mint drámai kompozíciót a legmagasabbra emeli.

Erről a magaslati pontról lehet megérteni, miért tartják oly sokan az *Othelló*-t Shakespeare legjobb drámájának. Henry Irving, az utolsó ötven esztendő legnagyobb angol színésze, azt mondta, hogy *Othello* felépítése egymagában elegendő annak a teljes bebizonyítására, hogy Shakespeare darabjait sohasem írhatta Bacon, mert Othello a legnagyobb drámaépítő legnagyobb mesterműve. Macaulay a világirodalom legtökéletesebb műremekének nevezte, Coleridge pedig azt mondotta, hogy *Lear* és *Hamlet* gigantikusabb, de formátlanabb, *Othello* viszont egyesíti e két remekmű tiszta drámai kvalitásait, amelyek itt a legbámulandóbb egyensúlyba helyezkednek. Az angol kritikusok mind úgy vélekednek, hogy Shakespeare drámai művészete *Othelló*-ban tetőzik, s a franciáknál - bár a „zsebkendő" hallatára, klasszikus hagyományukhoz híven, az orrukat fintorították - Othello volt a legnagyobb sikere Shakespeare-nek. Shakespeare francia pályafutása azzal kezdődött, hogy Voltaire belőle plagizálta *Zaire*-t, s azzal folytatódott, hogy a francia romanticizmus Alfred de Vigny *Othello*-átdolgozásával vívta meg első diadalmas színpadi csatáját Párizsban.

Ilyen viták sohasem dőlnek el véglegesen, de annyi bizonyos, hogy ha a *Lear király* a legnagyszerűbb és leggazdagabb, *Hamlet* a *legérdekesebb* és legnépszerűbb tragédiája Shakespeare-nek, a *legjobb* drámája minden valószínűség szerint *Othello*, amely formailag is a legtökéletesebb.

(Előadás a Kisfaludy Társaságban.)

A velencei kalmár

A velencei kalmár második felvonásában, a jókedvű Graziano beszél azokról a bárkákról, amelyek úgy indulnak el a hazai öbölből, mint elkényeztetett fiúk, lobogódíszben, s úgy térnek vissza, mint a tékozló fiú, roncsolt bordákkal, megtépett vitorlákkal, elnyűve a szelektől. Ezek a sorok úgy csendülnek fel, mint halk mementó, hiszen tudjuk, hogy a fejedelmi kalmár, Antonio hajóiról van szó, amelyek mint büszke vitorlájú urai a vizeknek az óceánon járnak, s lenézik az apró kalmárokat, akik köszöntik őket, s meghajolnak előttük. Csalóka partok között, haragos tengeren, irigy zátonyokon, szelekkel és habokkal küzdve járnak a fejedelmi Antonio - nem, a fejedelmi Shakespeare hajói... Több mint háromszáz esztendő óta szelik a nagyvilág vizeit ezek a hajók, kincsekkel megrakodva, hol jóindulatú, hol meg ellenséges szelek és partok között, hol évtizedekig tartó ködbe merülve, hol meg sugaras verőfényben fürödve, hol hatalmas hajóhadba tömörülve, hol meg apróbb csoportokba oszolva - futnak, futnak az örök vizeken, s útjuk oly csodálatos, oly kalandos, s néha oly talányos, oly érthetetlen.

A velencei kalmár háromszáz éves útja a legérdekesebb és legviszontagságosabb esetek közül való. A tizennyolcadik század felvilágosultsága és érzelmessége, amely a zsidó típusát Bölcs Náthánban és Shevában látta: *A velencei kalmár*-ral éppenséggel nem tudott mit kezdeni. *A velencei kalmár,* mint Shakespeare minden többi drámája, a Stuartok kora után átdolgozásokban kerülhetett csak színre, s évtizedeken keresztül mint *Velencei zsidó*-t adták, valami Lord Lansdown színre alkalmazásában, ahol Shylock nyomorult bohózati alak volt. Egy színész, Garrick elődje, Charles Macklin nyúlt vissza először Shakespeare szövegéhez, ami a legnagyobb merészség volt, s a legnagyobb kudarccal fenyegetett. Senki se hitte, hogy Shakespeare szövege megállhat a színpadon. Macklin sikerre vitte Shakespeare-t, de ő már a tizennyolcadik századbeli ember szemével nézte a darabot, s ő volt az első, aki *tragikus alaknak* játszotta Shylockot, jóllehet a német könyvek erről még máig sem igen akarnak tudni. Ezzel megindult az a különös fejlődés, amely Shakespeare drámáját lassanként teljesen kiforgatta eredeti mivoltából. *Velencei kalmár*-nak nevezték ugyan, de csakhamar Shylock lépett elő a hősévé. Eredetileg a vígjátékok között volt, s nem lehet kétségünk aziránt, hogy Shakespeare közönsége röhögött is a zsidón; de csakhamar, az emberségesebb felfogás térhódításával együtt, Shylock drámája egyre jobban kinőtt a darab vígjátéki cselekményéből. S hogy a zavar teljes legyen: egyéb problémák is bújtak elő. Miután Shylock a darab hősévé és legfontosabb személyiségévé emelkedett, az ötödik felvonás kezdte értelmét veszíteni, mert hiszen a zsidónak semmi köze ehhez a felvonáshoz, s minthogy a virtuózok nem sokat teketóriáznak, Davison példájára kezdték elhagyogatni az ötödik felvonást, és végezték a darabot a törvényszéki jelenettel, amely befejezi „Shylock tragédiáját". Viszont mennél hatalmasabban játszták Shylockot, annál különösebbé, furcsábbá, mondhatni, zavarosabbá vált az egész darab. Shakespeare-nek sok a furcsa és felemás darabja, de *A velencei kalmár* még ezek között is feltűnő. Elvetélt tragédiának vagy elsötétült komédiának nézzük-e a darabot, ezt a kérdést nem lehetett elnémítani. A magyarázók - mint ilyen esetekben gyakran szokás - igen elmés kibúvóval feleltek. Megtették *A velencei kalmár*-t mesedrámának, a kecske és a káposzta dramaturgiai elvének alapján. A mesedráma ugyanis megtűri a tragédiából és komédiából készült vegyes felvágottat, és sokan úgy hitték, hogy ezzel a dráma nyugtalanító kérdését sikerült kiküszöbölni. Csakhogy ez a megoldás nem éppen meggyőző. Nem valószínű ugyanis, hogy Shakespeare olyan drámában, amelynek bizonyos jogi és perrendtartási elemeire vonatkozólag a legapróbb részletekig informálja magát: másfelől meséket használjon fel, s a mesék hatására pályázzon. Még valószínűtlenebbnek tűnik fel a dolog, mihelyt ráemlékezünk arra, hogy

Shakespeare sohasem csinált titkot abból, ha mesét írt; bizonyság erre a *Téli rege,* a *Szentiványéji álom,* ahol már a darab címében szinte plakátszerűen hirdeti szándékait, bizonyság rá *A vihar*, ahol a legnagyobb tudatossággal használja fel a mese legfőbb és legjellemzőbb motívumát: a csodát. *A velencei kalmár*-t Shakespeare nem helyezi a mese ködös távolába, hanem a valóság közvetlen közelébe. *A velencei kalmár* nem is „romance", hogy a Shakespeare-korabeli nevet használjam, hanem valószerű színjáték. Amikor egy költőről, kivált pedig egy nagy költőről, akit állítólag még eleven és erős szálak fűznek a mához: olyan nézetek kapnak lábra, hogy azok a művei, amelyeket valóságos színdaraboknak írt meg, nem egyebek, mint szép, naiv mesék, akkor ez kétségkívül jelent valamit, sőt nagyon sokat jelent.

Először is jelentheti azt, hogy az illető író vagy munka elavult. Egy reális dráma ugyanis akkor tűnhetik fel csak mesének, és csakis annak szemében, akire nézve mint valóságos emberi történet, mint lélektani egész elvesztette valószerűségét. Ha tehát én egy régi és reálisnak írt színjátékról azt írom, hogy mese, önkéntelenül elárultam, hogy nem hiszek benne, és amikor a magyarázók *A velencei kalmár*-t tetszetős formulákkal mesének mondják, hogy megmentsék: voltaképpen lebecsülik Shakespeare-t, de ezt a nézetüket nem merik egy Voltaire vagy egy Tolsztoj módjára nyíltan megvallani. Ha *A velencei kalmár*-t mesének mondjuk, nem mondunk róla sokkal jobbat, mint Sarcey, aki valamennyire operettlibrettónak tartotta.

Lehetséges azonban, hogy nem Shakespeare-ben van a hiba, hanem a mi tökéletlen és fogyatékos megértésünkben. Hogy csak könnyelműen és felületesen mesének ítéljük azt, amit a mi mai valóságunkba nem tudunk többé beilleszteni. És ebből a szempontból talán nem haszontalan dolog szemügyre venni azokat a meséket, amelyeket Shakespeare belegyúrt *A velencei kalmár*-ba.

Majdnem bizonyos, hogy Shakespeare fő forrása egy tizennegyedik századbeli novella volt, melynek címe *Gianetto története.* Megvan benne *A velencei kalmár* anyaga, és Shakespeare angolul is olvashatta. Az ifjú Gianetto utazása közben egy szép kikötőt pillant meg, amely felkelti kíváncsiságát. Megtudja, hogy Belmontban van, amelynek úrnője egy csodaszép asszony, akiért vesztükre bolondulnak a férfiak. Minden nemesember felléphet kérőjeként azzal a kikötéssel, hogy egy éjszaka alatt meg tudja nyerni a világszép asszony szerelmét. Ha reggelig célt nem ér, minden birtokát és jószágát elveszíti. Gianetto kiköt. Egy csapással meghódítja a belmonti udvart. A nap ünnepségekkel telik el. Este visszavonul a hercegnővel, akinek két szolgálóleánya édességgel és borral kínálja meg a fiatalembert. Gianetto iszik, s mély álomba merül, amelyből fel sem ébred másnap reggelig. Szomorúan tér vissza Velencébe, ahol ráveszi atyai barátját, hogy új hajót szereljen fel számára. Megint csak úgy jár, mint első ízben, s egy harmadik által szeretné helyreütni kudarcát, de barátjának nincs több pénze. Egy mestrei zsidóhoz fordul, s tízezer aranyat vesz tőle kölcsön, azzal a kikötéssel, hogy Keresztelő Szent János napján visszafizeti, ellenkező esetben a zsidónak joga van egy font húst kivágni Ansaldo testéből. A novellában ugyanis Shakespeare Antonióját Ansaldónak hívják. Gianetto harmadszor is Belmontba utazik. De amikor este át akarja lépni a hercegnő szobájának küszöbét, az egyik szolgálóleány a fülébe súgja, hogy ne igyék a borból. Gianetto elérti, s amikor ivásra kerül a dolog, titokban kiönti a bort. Ébren marad, megnyeri a hercegnő szerelmét, s aztán nagy pompával megtartják az esküvőt.

Shakespeare e novellának Portiára vonatkozó részét nem használta fel, s a hiányt egy másik középkori meséből pótolta, amelyet szintén ismert, s amelynek a veleje az, hogy: az apuliai király leányát a tengeren át Rómába küldi, hol a császár fiával kell őt eljegyezni. A királyleány kissé kalandos módon jut el Rómába, amennyiben időközben még egy cethal gyomrában is megfordul. Rómában a császár fogadja, s ugyanolyan próbát állat vele, mint Portia a kérőivel.

Shakespeare tehát két meséből csinált egy harmadikat. Azt mondják, hogy a Gianetto történetében talált szerelmi próbát rútnak ítélte, s ezért helyettesítette egy másik motívummal. Ez nem megokolás, ez csak feltevés; de nem lehet-e ennél a feltevésnél alaposabbat találni?

A magyarázók először is abban tévedtek, hogy Gianetto kalandjaiban nem láttak többet puszta mesénél. A mai lélektan már a legközönségesebb népmesékben is sokkal többet talál a képzelőtehetség játékánál, a belmonti úrnő szerelmi próbáját pedig csak a tájékozatlanok nevezhették mesének. Az a szerelmi próba ugyanis, amelyről a Ser Giovanni novellájában szó van: nem költői kitalálás, nem is homályos eredetű mesemotívum, nem ritka, szokatlan dolog, véletlen eset, hanem egész röviden szólva: *társadalmi szokás,* mely a középkor és a reneszánsz századaiban általánosan dívott, és Shakespeare korában sem volt ismeretlen. A kultúrhistória próbaéjszakák és vendégéjszakák neve alatt ismeri ezt az intézményt, melynek a trónoktól lefelé egészen a paraszt kunyhójáig meghódoltak az emberek. Ennek az intézménynek lényege és értelme, hogy vőlegénynek és menyasszonynak a házasságkötés előtt megenged egy bizalmasabb természetű együttlétet, amely lehetségessé teszi annak a megítélését, hogy csakugyan összeillenek-e. Nagyúri vagy éppen fejedelmi családokban az örökösre vagy az utódokra való tekintettel ragaszkodtak ehhez az intézményhez, amely különben a felek hajlama vagy vérmérséklete szerint megfért a legszigorúbb tisztességgel is, még ha gardedám nem volt is jelen, akiről különben szintén beszélnek a források.

Az említett olasz novella semmi egyéb, mint ennek a társadalmi intézménynek szépirodalmi leverődése. Shakespeare a szerelmi próbának ezt a formáját először is azért nem használhatta, mert merőben novellisztikus, nem drámai és nem színpadra való. Magát a motívumot aligha találta rútnak, mert hiszen két darabjában is fölhasználta: a *Szeget szeggel* és a *Minden jó, ha jó a vége* című vígjátékokban. *A velencei kalmár*-ban a szerelmi próbát csak *szimbolikusan* hozhatta a színpadra. Nem vetette el az anyagot, csak megfinomította, s ha szemügyre vesszük, hogy milyen változtatásokat tett rajta, egy pillanatra talán betekinthetünk Shakespeare műhelyébe.

Az olasz novellában egy kérő próbál háromszor, Shakespeare darabjában három kérő próbál egyszer. Ennek az értelme az, hogy Portia testi és szellemi kiválóságait éppen a kérők vetélkedése bizonyítja legjobban. Még fontosabb momentum, hogy a szerelmi próba, mely az olasz novellában nyers erotikum, Shakespeare drámájában szellemi próbává, valóságos szellemi tornává alakul át, s kicsiben is mutatja azt a Shakespeare-t, akin a középkor összes témái átszűrődnek és megfinomulnak. Van azonban még egy változtatás, amelyhez a forrásoknak semmi közük. Shakespeare darabjában a Portia-féle próba úgy van feltüntetve, mint Portia elhunyt atyjának utolsó akarata. Mit jelent ez a változtatás, hogy került bele a drámába? Mi szüksége volt Shakespeare-nek arra, hogy a szerelmi próbát Portia apjának tulajdonítsa? Ez csekély dolognak látszik, és mégis sokat jelent. Jelenti először azt, hogy már Shakespeare is csak úgy tudja valószínűvé tenni, ha a múltból származtatja. Másodszor jelent olyasvalamit, ami nemcsak *A velencei kalmár*-ra nézve fontos, hanem az egész shakespeare-i drámára nézve roppant jellemző, mert a kornak, a reneszánsznak egyik legnagyobb összeütközését tárja fel, amely a shakespeare-i drámában minduntalan ismétlődik. Évszázadokon keresztül a leány teljesen az apai hatalom alatt volt. Mindössze is azt a szerelmi próbát engedték meg neki, amelyről már beszéltem, s amely kifinomítva jelenik meg a shakespeare-i drámában. A reneszánsz azonban meghozta a nő felszabadulását szerelmi téren, s ez kétségtelenül összefüggött a nő lelki fejlődésével. A lányok összeütközésbe kerültek az apai hatalommal, mert szabad választást kívántak a szerelemben. Ez az összeütközés aztán kiszélesedett szülő és gyermek küzdelmévé, két nemzedék meghasonlásává, s hogy itt a shakespeare-i dráma egyik alapmotívumához értünk, azt mindenki látja, ha *Othelló*-ra, *Romeó*-ra, *Lear*-re, *Cymbeline*-re

gondol vagy a vígjátékok között *A makrancos hölgy*-re és a *Szentiványéji álom*-ra, a szülői és a gyermeki akarat e változatos küzdelmeire.

A velencei kalmár-ban kétszer fordul elő ez a motívum. Először Portiának és apjának, azután Shylocknak és Jessicának viszonyában. Portiára nézve a kérdés teljesen vígjátékilag oldódik meg, amennyiben (s ez századokon keresztül így van a különböző olasz és francia vígjátékokban) az ő választása történetesen összeesik az apai óhajjal. Hogy Shakespeare csak a párhuzamosság kedvéért vette fel Portia apját, ez talán merész feltevés volna. Valószínűbb, hogy ez az örökös témája megint foglalkoztatta. Egy halott apa, akivel szembekerül az élő gyermek akarata: vajon nem a *Hamlet* tragédiájának előrevetett gondolata ez? Hogy ez nem egészen önkényes feltevés, bizonyítja a törvényszéki jelenet pár sora, ahol Portia majdnem szó szerint ugyanazt mondja, amit pár évvel később a Poloniusszal való jelenetében Hamlet szájába fog adni Shakespeare.

De lássuk most a másik mesét, a font húsról szólót. Első pillantásra az olyan szerződés, amelyben a hitelező nem kamatot kér és nem kárpótlást, hanem nemfizetés esetén egy font húst az adós testéből, talán különösnek vagy fantasztikusnak látszhatik, pedig alapjában éppoly kevéssé az, mint Portia szerelmi próbája. Barbár időkben a nem fizető adós személyével tartozott a hitelezőnek, s ez akár meg is ölhette. Emberségesebb időkben már csak az adós munkájával, izomerejével, szolgáltatási képességeivel rendelkezett, de hogy az emberiesség milyen nehezen tört utat ezen a téren, arról tanúskodnak az adósok börtönei, amelyek még a tizenkilencedik században is megvoltak, s amelyek alkalmat adtak Dickensnek, hogy a Dante poklát újra megírja kicsinyben a jószívű angolok számára. A font hús motívuma Shakespeare értelmében nem meseszerűbb, mint az, hogy Lear király három leánya között felosztja a birodalmát. Jó erős kiindulás, plasztikus helyzet, amelyből nagyszerű kilátás nyílik a jogszolgáltatásnak és pereskedésnek valóságos örvényeibe. A színjáték szempontjából egy csöppet sem fantasztikusabb, mint Nóra hamisított váltója. Shakespeare nem azért használta, mert meseszerű, hanem éppen ellenkezőleg, azért, mert nagyon is kézzelfoghatóan adja a valóságot.

Shakespeare Shylockja a tömérdek kereskedelmi s egyéb törvénnyel kormányzott Velencében csak megtűrt ember, jövevény, idegen, akinek azt is el kell szenvednie, hogy a keresztény kalmár arcon köpi és megrugdossa. Shylock bosszúért sóvárog, ezt világosan kimondja első jelenetében. El szeretné láb alól tenni Antoniót, akinek Shylock szemében az a legnagyobb bűne, hogy ingyenkölcsöneivel Velence piacán lenyomja a kamatot. Minthogy Shylock a törvényen *kívül* bosszút nem állhat, anélkül hogy saját személyét is kockáztassa, ennélfogva *törvényes* bosszút akar állni. Az egy font húsról szóló szerződés ilyen törvényes módja a bosszúállásnak, és a színjáték mindig is ezt hangsúlyozza. Shylock kockáztat háromezer aranyat cserébe Antonio életéért. Az egy font húsról szóló kikötést tréfálkozva emlegeti, mintha csak élcelődne, de jókedve csak leplezi gondolatát, s hogy a bosszú lehetősége áll előtte, nemcsak Bassanio bizonyítja, akit nyugtalanít ez a könnyelmű kötés, hanem Shylocknak a kötés előtt mondott szavai is, hogy a hajó csak deszkaszál, a matróz csak ember, s hogy Antonio vagyona kétes. Csak azért nyájas és alázatos Antonióhoz, hogy beleugrassa őt a kötésbe, de mézes szavait az elnyomott bosszúvágy sóvár leheletével ejti.

Más kérdés, hogy Shylock bosszúvágya jellemzi-e magát *a zsidót*. Igaz, hogy Shakespeare kora minden rosszat rákent a zsidókra, bosszúállóknak, gonoszoknak vallotta őket, s amikor a tizenhatodik század nyolcvanas éveinek elején, tehát körülbelül tizenöt évvel *A velencei kalmár* megjelenése előtt, egy Robert Wilson nevű drámaíró *A három londoni hölgy* című moralitásában föllépteteett egy zsidót, aki becsületesebb és irgalmasabb szívű volt a keresztény kalmárnál, s aki elengedte egy keresztény adós háromezer arany tartozását, hogy a vallás-

változtatás bűnétől megmentse: ez a darab oly kevéssé fejezte ki a közvéleményt, hogy pár évvel később Marlowe a maga *Máltai zsidó*-jában olyan szörnyeteget vitt a színpadra, amilyet a világ alig látott. Shakespeare sem ítélte meg rokonszenvesen a zsidókat, de sokkal nagyobb művész volt, semhogy szörnyeteget és ne embert akart volna rajzolni. Viszont nagy tévedés azt hinni, hogy ő Shylockban a zsidót akarta védelmezni, amikor gaztettét mentegeti. Shakespeare minden gonosztevőjét ugyanúgy mentegeti, s minden gazembere vagy azzal igazolja magát, hogy csak bosszút állott, vagy pedig összeroskad a lelkifurdalások terhe alatt. Még Jago is úgy állítja be magát, mint akin Othello kétszeres igazságtalanságot követett el, mint akinek tehát feltétlen joga van a bosszúra, sőt a fő-főgonosztévő, III. Richárd is azzal szépíti gazságait, hogy neki jussa van bosszút állani az anyatermészeten, mely őt csúfnak és korcsnak teremtette.

Shylock bosszúvágyában tehát nincs semmi sajátosan zsidó vonás, de a bosszúállás módja, a kerülő út, a törvény sáncaiban való lesbeállás, a követelés jogosságára való hivatkozás már egészen sajátos. Amikor Portia az írott betű jogával szemben az irgalomra hivatkozik: Shylock diadalmasan lobogtatja az írását. A zsidót tehát meg kell fogni a saját tőrében. De a dialektikát dialektikával, a betűszerintiséget betűszerintiséggel visszaverni s végül a zsidót egyenesen rászorítani arra, hogy váltsa be írását, ha meri: ez tiszta *vígjátéki* fordulat, a drámai feszültségnek ujjongó örömben való felengedése. Ebből az egész kompozícióból nyilvánvaló, hogy Shakespeare nem látott mártírt Shylockban, hanem csak egy gonosztevőt, akinek tragikai nagyságához hiányzik a bátorsága, a saját életének kockára vetése, és aki ravasz fondorlattal akar egy keresztény ember életéhez férni. A tizenhetedik század ilyen értelemben túlozta Shylock alakját, amikor nevetséges, felsült cselszövőnek ábrázolta, a tizennyolcadik század ellenben, amelynek felfogását mi is örököltük, az üldözött embert látta a velencei zsidóban, s ma is ebben az irányban túlozzuk Shylock alakját, akiben nagy színészek a zsidót ábrázolják tragikus, történelmi sorsával.

Shakespeare-re nézve Shylock zsidó volta nem volt kérdés, nem volt probléma, hanem olyan fajtájú festői érdekesség, mint az, hogy Othello szerecsen. De hogy ellenszenvesnek, sőt komikusnak látta: a darab több helyéből nyilvánvaló. Van például Shylocknak egy tudatos és szándékos ellentmondása, mely ellenállhatatlan erővel hat. Shylock először azt mondja, hogy nem eszik keresztényekkel, utóbb azonban mégis elmegy a vacsorájukra, hogy ezzel is pusztítsa a keresztényt. Ez az ellentmondás mulatságos és jellemző, ha Shylockot nem akarjuk nagyobbnak látni, mint amilyennek Shakespeare látta; mihelyt azonban a zsidóság szimbólumának tekintjük: ez a jellemzés nevetséges és képtelen. Még egy finomabb helye is van a darabnak, ahol Shakespeare félreérthetetlenül fejezi ki véleményét Shylockról. Az ötödik felvonás bűbájos szerelmi jelenetében ezeket mondja Lorenzo:

Kiben nem él zene,
S kin nem fog édes hangok egyezése,
Az árulás-, furfang-, rablásra termett,
A lelke komoran jár, mint az éj
És, amit érez, sötét, mint pokol.

Ezek a versek nem pusztán hangulatos költői sorok, hanem öntudatlanul visszamutatnak Shylockra, aki a második felvonásban így szól Jessicához:

Bezárd az ajtókat, s dobost ha hallasz,
S csúful nyekegni görbenyakú sípot,
Betömd a ház fülét, az ablakot.
A buta mókák zaja be ne hasson
E józan házba.

Shakespeare értelmében Shylock az, akin nem fog a hangok édes egyezése.

Akadtak magyarázók, akik utólag nagyon rossz néven vették Shakespeare-től, hogy a zsidó családias érzésnek semmi nyoma Shylock alakjában. Ez tökéletesen igaz, csakhogy Shakespeare nem is akart ilyesmit. Neki a zsidók családi életéről éppen annyi fogalma volt, mint a feketék családi viszonyairól, és Shylock és Jessica viszonya szakasztott az öreg Capulet és Júlia viszonya, ahol apa és leány között a legcsekélyebb lelki közösséget sem lehet felfedezni. Jessica éppen úgy a saját feje után megy férjhez, mint Júlia és Desdemona. Még Desdemonánál is könnyebben szökik meg, mert ridegnek találja a házat. Shakespeare nemhiába mondatja el több ízben, hogy nem hasonlít az apjához, nincs benne egy íz a zsidóból. Jessicában csakugyan nincs semmi zsidó a nevén és az eredetén kívül. Nincs benne semmi hit, semmi ragaszkodás az apja iránt, s az ötödik felvonás sokszor idézett híres szerelmi duójában, Lorenzóval vetélkedve, a görög irodalomban olyan jártasságot árul el, amely nagyon jellemző egy reneszánsz-korbeli úrikisasszonyra, de csöppet sem vall a gettóban nevelkedett zsidó lányra.

De Shakespeare zsidókérdéstől ment felfogását, erőteljes vígjátéki kedvét, merőben reneszánszkori gondolkodását mindezeknél még jobban megvilágítja a törvényszéki jelenetnek az a fordulópontja, ahol Shylocknak kötelességévé teszik, hogy megkeresztelkedjék. Ha Shakespearenek egyáltalán lett volna valami viszonya a zsidókérdéshez, vagy ha ilyen „kérdés” az ő korában egyáltalán létezett volna: ezt a megoldást a legnagyobb brutalitásnak kellene tartanunk, mert van-e brutálisabb, felháborítóbb dolog, mint egy embert a hitétől megfosztani, meggyőződése ellen más hitre kényszeríteni? Ez a momentum a mi korunkban, akár filoszemita, akár antiszemita szempontból nézzük: egyenesen felháborító, s már a tizennyolcadik század megbotránkozott rajta, mert a lelkiismereti szabadság legdurvább megsértését látta benne. A tizenkilencedik század magyarázói, akik mindenáron filoszemitizmust akartak beleolvasni Shakespeare-be: ezen a ponton egy kissé megakadtak. De azért nem jöttek zavarba. Kisütötték, hogy Shakespeare nem hibás a dologban, s mindennek az a gaz Antonio az oka, akit azonban a világért sem szabad azonosítanunk Shakespeare-rel. Brandes meg éppen odáig ment, hogy Shakespeare felfogását Lancelot szavaiban akarta megtalálni, aki tudvalevőleg azt mondja, hogy nem jó a sok kikeresztelkedés, mert fölveri a disznóhús árát, s nagyon drága lesz a szalonna. Eszerint Shakespeare a világért sem adná a maga felfogását a királyi kalmár szájába, akiről a darabját elnevezte, akiről mindenkivel csak jót mondat, s akinek rejtélyes búskomorságában talán saját, legbensőbb érzéseinek nyitott csatornát, hanem egy bolondos szolgát tesz meg a maga tolmácsának.(!) Brandes itt mintha a tizenhatodik század úri társadalmának drámaíróját egy kicsit összecserélné a tizennyolcadik század forradalmi korának írójával. Beaumarchais csakugyan egy inas szájába adja legnagyobb igazságait s legmerészebb gondolatait, de Figaro már az az inas, akit a kor felszabadított, ő az új ember, akivel az író örömest azonosítja magát.

Bárhogy csűrjék-csavarják is a dolgot, Shakespeare vagy a velencei urak pártján van, vagy pedig egyszerűen tükrözi a középkor és a reneszánsz felfogását. És akkor a kérdés más színben tűnik fel. Ha ti. a tizenhatodik század Shakespeare-jében nem akarjuk mindenáron felfedezni a tizennyolcadik század Lessingjét, s egyáltalán nem kívánjuk tőle azt, hogy ismerjen olyan kérdéseket, amelyek az ő számára nem léteztek, akkor *A velencei kalmár* megoldása legalábbis érthetővé válik. A középkori keresztény ember abban a hitben élt, hogy a zsidót a keresztség az elkárhozástól menti meg, s Antonio, aki irgalmas akar lenni Shylockkal szemben, semmi esetre sem állana elő ezzel a kívánsággal, ha olyan lelketlennek tartaná, mint mi, mai emberek. Hogy különben Shylockra nézve sem oly rettenetes ez a kívánság (persze, ez is csak a Shakespeare Shylockja, s nem a középkori zsidó, akit mi ösmerünk), azt a törvényszéki jelenet befejezése mindennél világosabban bizonyítja.

Amikor vagyonáról van szó, azt mondja, hogy élete sem kell, ha elkobozzák vagyonát; ellenben arra a kívánságra, hogy kereszténnyé legyen, még kibúvót sem iparkodik találni. Kétségtelen, hogy ez a zsidónak nagyon hiányos, sőt hibás jellemzése, s az is bizonyos, hogy Macklintől kezdve angol és olasz virtuóz színészek tömérdek zsidó vonással gazdagították Shylockot, de ezek a Shylockok éppenséggel nem egyeznek meg a Shakespeare zsidójával. Hogy Shakespeare bizonyos zsidó vonásokat is vitt bele Shylockba, ebből nem az következik, hogy jól ismerte a zsidókat, hanem csak az, hogy jól ismerte a középkori keresztény hagyományt - a zsidókról. Nem, Shylock nem tragikus rajza a zsidónak, és *A velencei kalmár* nem komoly dráma.

A velencei kalmár igazán csak úgy fogható fel, mert csak úgy egységes, ha annak az őserejű, gazdag vígjátéknak tekintjük, aminek Shakespeare megírta, és ha Shylockban nem keressük a zsidóság igazi tipikus képviselőjét. Ilyenformán megértjük azokat a középkori nyerseségeket is, melyeket Shakespeare beleírt a darabjába, mert benne voltak az emberekben, akiket maga körül látott, s minden tarkasága mellett is egységesnek fogjuk érezni ezt a csodálatos alkotást, kivált a törvényszéki jelenetben, ahol valamennyi színes szála a legdrámaibb szövevényben fut össze. A shakespeare-i drámák egysége nem az a szigorú, formális egység, mely egy gondolatban, motívumban, jelenetben, sőt akár egy alakban elárulja magát. Minden jel arra vall, hogy Shakespeare-t a történetek, helyzetek, alakok roppant erővel ragadták meg, s minthogy a korabeli színpad a maga dísztelen egyszerűségével és látszólagos szimplaságával a legváltozatosabb és leggazdagabb térkomplexumot nyújtotta, és korlátokat egyáltalában nem szabott, Shakespeare minden témáját, amelyet fölvett, átvett vagy meglátott, a jeleneteknek, alakoknak, fordulatoknak olyan sokaságával eleveníti meg, hogy a kompozíciónak úgynevezett vörös fonala eltűnik a szövevényben, s ilyenkor a shakespeare-i dráma úgy hat reánk, mint maga az élet, inkább sejtjük és érezzük benne a rendet és az egységet, semmint világos formulákba tudnók fogalmazni. S ez annyival is igazabb, mert Shakespeare nagy drámáiban a drámai organizmuson kívül egy lírai felesleget is találunk, ismeretlen személyi élmények bevallását, nagy lelki válságokat, gyónásokat, amelyeknek mélységes zengése néha kihallatszik az alakok beszédjéből, s amelyeknek forrásáig sohasem fogunk elhatolhatni.

A velencei kalmár harmadik főalakja, aki a dráma egész épületét tartja: Antonio, a királyi kalmár, aki a színpadi előadásokon rendszerint a háttérben húzódik meg, akit a színpadi átdolgozók - még a legkegyeletesebbek is - alaposan megrövidítettek, s aki a színházak műnyelvén szólva, úgynevezett „hálátlan szerep”. Shakespeare róla nevezte el a darabját, ami természetesen magában véve nem sokat jelentene, hiszen a *Julius Caesar*-nak sem Caesar a hőse, hanem Brutus. De Antoniónak jelentékeny szerepe van ebben a darabban. Ő a királyi kalmár. Nemes lelkű, de gőgös ember. Egész élete kalmárkodásban telik el, s ezért elégedetlen és búskomor. Gőgjében azt hiszi, hogy őt nem érheti baj, s meggondolás nélkül írja alá a kötést, mellyel kiszolgáltatja magát legádázabb ellenségének. Az irigyelt, a büszke, a királyi kalmár akkorát bukik, hogy kegyelemért kell könyörögnie a zsidóhoz, akit lenézett, kigúnyolt, megrugdosott. Jó Shylocknak kell neveznie az ördögét. Ez az a csodálatos, szép jelenet - melyről természetesen a színpad nem vesz tudomást -, amikor Antoniót egy szál poroszló kíséri ki az utcára, őt, a királyi kalmárt. Antonio ugyancsak megtörik, de milyen nemes lemondással készül a halálra a törvényszéki jelenetben.

A törvényszéki jelenet az élet nagy pöre, ahol tulajdonképpen senkinek sincsen igaza, s Portia, aki legszélső ellenlábasa Shylocknak, s aki szelíden akarná kivenni Shylock markából a kést, az irgalom igéjével: ezzel a módszerrel nem boldogul. Az irgalom szavát nem akarják a pörös felek meghallgatni: mindegyik a jussát kívánja. S ezután már csak harc folyik, a jus strictum jegyében. *A szigorú jog elvei szerint bonyolódik le a pör, s ezért marad végül mégiscsak disszonáns.*

És ezért nincs vége a törvényszéki jelenettel a darabnak. Az élet nagy pörének visszásságait, disszonanciáit nem oldja meg, csak a nagy szerelem, mely ha pöröl is, játékból teszi, enyelgésből, mint a gyűrűepizód mutatja, mely nem választ széjjel, hanem összeforraszt, ahol nincs pörvesztes, mert mind a két fél csak nyer a játékon. És ez a dráma, mely üzletekkel, bankárok aggodalmaival, uzsorások gonoszságaival, a pénz átkával kezdődik, a szerelem egy holdfényes szimfóniájával nyer befejezést. Ebben a csúnya pörben, melynek élet a neve, a békés, az édes, a szent, a harmonikus pillanatok a szerelem pillanatai, amelyben sem a velencei zsidónak, sem a velencei kalmárnak nincsen része. És *A velencei kalmár*-nak hol mulatságos, hol meg izgató jelenetei közül ki-kivillan egy édes szavú poétának mélységes tekintete, amely mindent észrevesz, amit maga körül lát, de végül mégiscsak az eget keresi, melyről olyan szépen mondja Lorenzo:

Nézzed, a mennyboltozat
Kerek arany lapokkal van kirakva.
És mind e gömbön, mit látsz, bármi apró
Mikor forog: egy angyal énekel
Kórusba, gyermekszemű kerubokkal;
Ez az örök lelkek harmóniája;
De mi, amíg e gyarló sárruha
Takar be durván, nem hallhatjuk azt.

(1909)

Amit Shakespeare álmodott

Széljegyzetek a Szentivánéji álom-*hoz*

I

Bécsben, a berlini Reinhardt, a Neues és a Kleines Theater igazgatója, nap nap mellett zsúfolt házak előtt adja Shakespeare legbájosabb remekét, amelyet a poéta harmincéves korában írt, a férfikor küszöbén, amikor az ember már kijózanodott az ifjúi szerelem bohóságaiból, s a halandók lázas szerelmi hajszájában nem lát egyebet, mint gonosz kis manók incselkedését. A *Szentivánéji álom* az életnek azon pontján áll, ahol vége a bohó szerelemnek, és kezdődik a komoly filozófia. Verseiben ott virul még a tavasz, virágnyoszolyát rejt az erdő mélye, édes illat szállong a levegőben, de a poéta mámora rég elszállt, szeme kinyílt, és látja, hogy a szerelmi láz őrület, a szerelmi konfliktus dőre játék.

II

Három történelmi korszak fonódik össze a *Szentivánéji álom*-ban. A görög ókor, a germán középkor, az angol reneszánsz. Theseus és Hippolyta, Oberon és Titania, Zuboly és társai. Három különböző világ, amely egy helyen találkozik: Athénben és egy szomszéd erdőben. Persze tele van anakronizmussal, mert hiszen Theseus király az utolsó felvonásban éjféli harangszót emleget, hogy egy példát hozzak fel a sok közül. Az sem utolsó dolog, hogy a mitológiai király előtt „bergamasca" táncot járnak a dilettáns művészek. Hja, ilyen a nagy költő, amikor álmodik. Amikor én álmodom, vagy az én Tutyu barátom, fölébredve szörnyen csodálkozunk, hogy pár óra alatt esztendőket kapcsoltunk össze. Amikor Shakespeare álmodik, évszázadokat ugrik át, s álma évezredeket foglal együvé. Az időegység szabályát soha így meg nem csúfolták. A görög mondabeli Theseus király palotájában londoni munkások rendeznek műkedvelői előadást, Puck, a germán erdei manó görög szerelmespárokkal incselkedik. És mégis van benne időegység... A cselekmény java része egy éjszaka játszódik le - ó, nem Szent Iván éjszakáján, hanem egy májusi éjszakán. Hogy mit jelent akkor a címe? A midsummernights-dream, szentivánéji álom? Ez az az éjszaka, amelyen a költő tündéries darabját megálmodta.

III

De ha az egész csak álom, akkor a színhely sem történeti, hanem álombéli. Athén csak álombéli Athén: ó, azok az archeológusok, azok a színpadi tudósok, akik botanizálni és legelni jártak Shakespeare erdejébe! Száz éven át csak botanizáltak. Theseusból csináltak valóságos görög királyt, akinek palotáját Periklész-korabeli művész építette, Zuboly és társai szintén görög házban laktak, és görög ruhában jártak, a tündérvilágot pedig az udvari színházak balettmesterei ruházták föl. Hogy is nevezi csak Shakespeare Titania szolgáló tündéreit: Moly, Mustármag, Babvirág, Pókháló, csupa finom, apró, filigrán lényre valló nevezet, és a balettmesterek termetes kóristanőket állítottak ki a színpadra. Selyemrongyokból, bársonyszövetekből, csipkéből és csillámból kerül ki a tündérek ruhája. Puck, ez a tündérvilágba transzponált suszterinas, áldozatul esett a gömbölyű naiváknak, akik cikornyás balettlépésekkel, édeskés hangon alakítják már évtizedek óta a villámló szemű kis vadócot. És Mendelssohn muzsikája segített a barokk és barbár mestereknek és tudósoknak. Ez a muzsika bájos, finom,

behízelgő és költői, de több benne az iskola, mint a természetesség. Hogy is mondta csak Jules Lemaître, a legjobb európai kritikus: Mendelssohn erdeje nagyon sokat tanult - szóval egy kissé tudálékos.

IV

És mit csinált Reinhardt, hogy Berlinben nyolcvanötször adhatta három hónap alatt a *Szentiványéji álmot,* és hogy most Bécsben már hetek óta tódul bele a közönség? Szakított a tudálékos hagyománnyal, szakított a balettel, Puckot gnómnak játszatja. Eysoldt Gertruddal, aki a legérdekesebb német színésznők közül való, megelevenítette az erdőt, amelynek tündérlakói úgyszólván egyek a fával, fűvel, pázsittal, úgyhogy amikor mozdulnak, az ember szinte azt hiszi, maga az erdő mozdul. Tündérvilágot hozott a színpadra balettkar helyett, a geometriai evolúciókat rejtelmes és ritmikus mozdulások pótolják - az erdő megmentett poézise árad el Reinhardt színpadjáról. A barokk tradícióból kiszabadított természet és természetesség hozta meg a *Szentiványéji álom* kiváltságos, nagy sikerét.

V

Reinhardt nem végzett egész munkát. Szakított a tradícióval, de nem bántotta a történelmet. Athént meghagyta a mitikus vagy történelmi Athénnek, s így esett, hogy nála is görög kosztümben jelennek meg a mesterlegények. Tehát ő sem azt adja, amit Shakespeare álmodott, az ő Athénje sem az igazi Athén, az álombeli, ahol Zuboly és társai mint londoni munkások állítanak be Theseus palotájába. És Theseus palotája sem olyan görög, mint amilyennek még Reinhardték is tartják. Van benne valami a Shakespeare-korabeli reneszánszból, ha nem több, legalább néhány dézsába ültetett babérfa; itt nem az archeológus épít és bútoroz, hanem az álmodó poéta, aki csodálatos szeszéllyel hordja egy helyre különböző századok motívumait. Amint a szerelmesek históriájában megszűnik minden pszichológia, mert hiszen a költő fölényes humorral nézi e dőre játékot, a berendezésben is megszűnnek a korok és stílusok, összezilálja őket Álom őfelsége, aki ebben a darabban korlátlan fejedelem. Hát van-e bájosabb, mint ha valódi londoni mesterlegények játszanak a görög Theseus előtt, akiket az álmodó Shakespeare úgy transzponál a maga álombéli Athénjébe, ahogy látta őket mindennap a kocsma körül, ahova eljárogatott.

VI

Reinhardt nagy sikerrel lépett föl a színpadi botanikusok ellen, de azért ő maga se mondott le egészen a botanizálásról. Az ő erdeje valóságos, titokzatos, homályos erdő; poétikus, de mindig valóságos. Az álomerdő több ennél: színesebb és világosabb. Igazi holdfénynél, sűrű lombozatú fák alatt szerepeket tanulni - abszurdum. De az álomerdőben van világosság, az álomerdőben mindez lehetséges.

VII

Shakespeare mindent kifejezett világosan - a címben. S majdnem háromszáz esztendő sem volt elég ahhoz, hogy ezt a címet teljesen megfejtsük.

(1905)

Sok hűhó semmiért

Sok hűhó semmiért! - Nem úgy hangzik-e ez a cím, mint egy egészséges, jóízű kacaj? Shakespeare-nek volt egy napfényes, nevető korszaka, amikor mindenben gyönyörködött, és nem fájlalt semmit, amikor a súlyos életet könnyű játéknak érezte, s farsangi örömében átugratott a józan valóság korlátjain. „Annyi bizonyos, hogy maga víg órában jött a világra" - mondja a *Sok hűhó semmiért*-ben a herceg Beatrice-nek. „Oh dehogy, fenség, az anyám jajgatott; de volt az égen egy csillag, az táncolt, és én éppen akkor jöttem a világra." Shakespeare-nek három vígjátéka: a *Sok hűhó semmiért*, a *Vízkereszt, vagy amit akartok*, *Ahogy tetszik* ilyen táncoló csillag alatt született, azért is mind a három csupa ritmus és ragyogás. Szeszélyes, dallamos címük is elárulja, hogy nem ereszkednek le vastag gyökerekkel a valóság talajába, a törzsük is karcsú és vékony, szinte összeroppan, mert nem bírja hordani virágos terhét. Ebben a három vígjátékban lendül életre Shakespeare boldogságos korszakának három gráciája: a mókás Beatrice, a mosolygó Rosalinda, a mélázó Viola, három leány, édestestvérek, majdnem ikrek, olyan hasonlatosak, és mégis olyan különbözők.

Pár évvel előbb, a *Szentivánéji álom*-ban, Shakespeare Theseusa azt mondja a lakomarendezőnek, hogy a *mélabút* űzze a halotti házhoz, sápadt alakja nem közéjük való. A mélabút itt talán csak nagy betűvel volna szabad leírni. Ez a sápadt asszony, ahogy Shakespeare leírja, mindennapos vendég volt akkoriban az úri házaknál. Shakespeare-nek nem egy alakja van, akinek egész jellemét azzal állítja be, hogy melankolikusnak nevezi. Olyan betegség volt ez akkoriban, mint ma az idegesség vagy a spleen, csakhogy a tizenkilencedik és huszadik századnak nem akadt Dürerje, aki megörökítette. Dürernek van egy ismert és kiváló rézmetszete erről a sápadt asszonyról, akinek halványsága, sápadtsága, szomorúsága talán nem egyéb, mint a reneszánszban diadalmasan hódító tudomány előrevetett árnyéka, a nagy nyugtalanság, melyet az új tudományos felfedezések keltettek a lelkekben, a félelem, hogy az új eszmék, új felfogások végképp elszakítják az embert a maga természetes örömeitől; az intuíció remegése volt ez az új spekulációktól, amit Shakespeare az örökkévalóság számára fogalmazott meg Hamlet alakjában.

De amikor ezt a három vígjátékot írta: csakugyan sikerült elűznie a melankóliát. János herceg szomorúsága a *Sok hűhó semmiért*-ben, a herceg mélabúja a *Vízkereszt*-ben, de sőt a kesernyés Jacques is, akinek a melankóliája mint hosszú ködfátyol húzódik végig az ardennes-i erdő hatalmas fái között: csak méla akkordok egy vidám, dévaj koncert elragadó együttesében.

Sok hűhó semmiért, *Vízkereszt*, *Ahogy tetszik* dallamos és költői vígjátékok, s mégis mind a három jórészt prózában van írva. Petruchio és Katalin, egy nyers és vastag vígjáték reális, erős alakjai, majdnem mindig jambusokat mondanak. Rosalinda ellenben, a legbűbájosabb teremtés, a legköltőibb lény, akit valaha a színpad hordott, s akinek a rejtelmes mosolyát talán csak Leonardo da Vinci tudta volna visszaadni, aminthogy a Lady Macbeth arcát is csak Leonardo firenzei Medusája tudja elénk idézni: Rosalinda állandóan prózában beszél. Ez különösnek, sőt furcsának tetszik, de csak addig, amíg erősen oda nem figyelünk arra a prózára, amellyel Shakespeare nemegyszer a saját jambusait is megszégyeníti. Ez a próza az akkori angol nyelv összes zenei lehetőségeinek valóságos kizsarolása, s talán csak Erzsébet királyné és Dr. John Bull idejében teremhetett meg, amikor London zene dolgában Velencén is túltett.

Itt csillag alatt meg kell jegyeznem valamit. Shakespeare Londonja ugyanis nagyon hasonlított az akkori Velencéhez ragyogó színeivel, friss életkedvével, tarkára festett bárkáival, vízi hangversenyeivel, s ez azért fontos, mert ma is általában azt hiszik, hogy Shakespeare-ben sok az olasz helyszín, sőt ezzel akarják bizonyítani, hogy Shakespeare okvetlenül járt Olaszország-

ban. Én ellenben úgy találom, hogy bizonyos délszaki növények nevét leszámítva, amelyek az olasz novellákból kerülhettek át az angol drámákba, Shakespeare olasz kertjei hamisítatlan angol kertek és lakószobák, mihelyt kissé odafigyelünk a szövegre. *A makrancos hölgy* negyedik felvonásában hideg van, s jól befűtenek a kandallóba, a *Téli Regé*-nek is olyan a Szicíliája, hogy égnek a kandallóban a nagy hasábfák, Bence úr, a *Sok hűhó semmiért*-beli Bence úr, a könyvét egy angol windowban hagyja, ahol a kis karikákon át tűz be a nap, nem pedig egy olasz ablakban, s hogy betetőzzem a dolgot: amikor Oberon a tündéreivel megjelenik Theseus athéni csarnokában, az első, amit mond, ez: „Álmos itt tűz, kandalló!" Milyen távol van ez Hellasztól és Itáliától, mennyire az Old Merry England meleg, családias otthona ez, s milyen közel van az angol középkor zenés lelkéhez, amelynek a lüktetését keresztülérezni Shakespeare drámáinak dallamos, ritmikus szövedékén. Közel vagyunk még a misztériumokhoz, ahol arannyal hímzett sátorokból, amelyek a paradicsomot ábrázolták, üde gyermekhangok énekelték a *Regina coeli*-t, ahol harsonák és trombiták jelentették az ítélet napját, orgonaszó mellett vonult be Jézus Jeruzsálembe, ahol angyalok és pásztorok dalolták a kánonokat, melyeket Shakespeare Böffen Tóbiása már kicsúfol, ahol a hárfa és a hegedű, a lant és a duda, a dob és a tamburin (Ariel dobja és tamburinja) egymást váltották fel, s ahol fölcsendültek azok a régi, öreg dalok, amelyeket a csipkeverő leányok dúdoltak, s amelyeket a *Vízkereszt* ábrándos hercege annyira szeret. És Shakespeare korában a népdal kiröppent a középkori kontrapunktika szoros és fojtó kalitkájából, Anglia és Skócia megtelt dallal, mint soha azelőtt és soha azután, s dallal volt tele minden angol hajlék, s minden úri házban ott állott az akkori zongora, a virginál, amelyről Shakespeare 128-ik szonettje beszél, az, amelynek a címe a 1640-iki kiadásban *Upon her playing upon the virginals.*

Shakespeare tudja, hogy az ő prózája cseppentett, csengő muzsika, végtelen változatokkal. Minduntalan keresi az alkalmat, hogy minél zeneibb lehessen, úgyhogy a valóság, amely eltölti, mint eleven ritmus ömlik ki belőle. Nem véletlen, hogy Beatrice és Rosalinda is annyit beszélnek a táncról, a dalról, a muzsikáról. Shakespeare prózája ilyenkor lejt és lebeg, ugrál és szökell, forog és kavarog, hullámzik és háborog, zengenek és zúgnak, sivítanak és sisteregnek benne az alliterációk, ide-oda röppennek a szójátékok és a mondatok, mint kacér, könnyed szerelmespárok szétválnak és összebújnak, feltornyosulnak és összeomlanak, úgyhogy nincs az az útszéli gondolat, az az elcsépelt közhely, mely ebben a megzenésítésben, ebben a ragyogó hangszerelésben ne csillogna, ne kápráztatna és ne szédítene.

Magyar nyelvre, sajnos, ezt a prózát még nem sikerült áthangszerelni.

Sok hűhó semmiért! Ha ez a cím úgy hangzott, mint egy egészséges, jóízű kacaj, nem úgy fest-e, mint egy komédiaíró vallomása, mint egy rikító plakát, amelyet bátran oda lehet szögezni, akármelyik vígjáték fölé? Ez több, mint egy darab címe, ez egy egész műfaj alapgondolata. Hiszen a vígjátékíró szemében mi egyéb az élet, mint sok hűhó semmiért? De viszont ilyenformán a vígjátékíró kacajában mindig benne volna a kiábrándulás keserűsége. Csakhogy Shakespeare komikuma, ámbár szintén kritikája is az életnek, nincs megterhelve ilyen fájdalmas súlyokkal. Molière nem tudott kritikát gyakorolni az életen úgy, hogy saját magát kikapcsolja belőle. Kinevette az orvosokat, a pedánsokat, a précieux-ket, de legjobban kinevette magamagát, mert ő maga volt a képzelt beteg, a mizantróp és minden felszarvazott férj. A commedia dell'arte bukfencező figuráira sötét fátyolokat kötözgetett, amelyekkel a maga tragédiáit gyászolta. Ő volt, hogy Shakespeare szavát használjuk, a keserű bolond és Shakespeare maga az édes bolond. Shakespeare úgy tett, mint Coriolanus, nem akarta sebeit mutogatni a népnek, s azért olyan nehéz drámáiban fölismerni az ő arcvonásait. De míg a tragédiákban néha elejti az álarcot, s személyei beszédén keresztül néha megleshetjük az ő egyéni hangját, s rájöhetünk arra, hogy magamagáról beszél: a nagy vígjátékok poétikus világából mintha

teljesen kikapcsolta volna magát. Említettem, hogy e daraboknak már a címei milyen különösek és jellemzők: *Sok hűhó semmiért*, *Vízkereszt, vagy amit akartok*, *Ahogy tetszik*. Nem hasonlítanak a molière-i vígjátékhoz, de még *A makrancos hölgy*-höz sem, amelyben egy századokon át vándorló európai témát fogalmazott meg véglegesen a színpad számára, s amely egy pillanatra sem szédül le a reális valóság biztos alapjáról.

A molière-i vígjáték igazi társadalmi kritika, nagy leleplezés, amelyben a szerelem csak epizód: Vagyis Théâtre de moers. Shakespeare költői vígjátékai együttvéve igazi Théâtre d'amourt adnak, ahol a szerelem ül a trónon, és a társadalmi kritika csak epizód. Még *A velencei kalmár*-ban is csak úgy sötétlik a zsidó alakja, mint egy tört fényű velencei alkonyon a lagúna aranyvizén a hosszú, fekete bárka. Maga a darab holdfénnyel, zenével és szerelemmel végződik. És az említett három költői vígjátéknak is a szerelem a témájuk, lírai a hangnemük, legerősebb a visszhangjuk az európai irodalomban: Marivaux és Musset, és végső akkordjuk a hatvanas évek romantikus magyar vígjátéka.

A *Sok hűhó semmiért* majdnem egyidős a másik kettővel, de a kritikának szinte egyhangú megállapodása szerint éppenséggel nem egyenrangú velük. Beatrice és Benedek furcsa háborújáért rajong a kritikusok egy része, s benne látják a darab értékét és életrevalóságát, amit azzal is bizonyítanak, hogy Garrick tizennyolc év alatt százegyszer játszotta el Londonban (1758-1776), a másik tábor ellenben ízetlennek és erőltetettnek találja az egész párbajt, Beatrice alakját utálatosnak, Benedeket otrombának, s Pellissier, Shakespeare legújabb francia kritikusa gyerekesnek és ostobának bélyegzi az egész szerelmi bonyodalmat. Galagonya rendőr alakja mindenkit elragadott, egyenlő értékűnek ítélik a Falstaffal, még a Shakespeare-faló Roderick Benedix is, akinek pedig semmi sem elég jó Shakespeare-ben; ellenben a főcselekményt magát, Claudio és Hero szerelmi históriáját az egész kritika majdnem egyértelműleg indokolatlannak, kellemetlennek, megbotránkoztatónak mondja, s a költő Swinburne-ön kívül nem tudok senkit, aki a darabért mint egészért lelkesedni tudott volna. Swinburne szépségesnek találja a *Sok hűhó semmiért* szerkezetét, de nem mondja meg, hogy miért, s így talán érdemesebb megvizsgálni, hogy a magyarázók nagy többsége miért gyengélli annyira a Claudio-Hero históriáját, melynek eredetijét Shakespeare ezúttal is egy Bandello-féle novellában találta.

Maga a történet röviden annyi, hogy a firenzei Claudio beleszeret Leonato messinai kormányzó leányába, Heróba, s annak rendje és módja szerint megkéri feleségül. Az esküvő előtt való éjszaka azonban a fattyú János herceg, csupa merő gonoszságból, melyet Shakespeare nem magyaráz meg közelebbről, Hero ablaka alá vezeti Claudiót, akivel már előbb elhitette, hogy menyasszonya ebben a gyanús órában egy idegen lovaggal társalog. Az éjszakai társalgás során olyan szavak hangzanak el, hogy a szegény Claudio kétségbeesik, s minthogy pár órával később már a templomban kell lennie az esküvőjén, s mivelhogy azt hiszi, hogy Leonato is csalfa, s egy romlott lányt akar vele elvétetni: az oltár előtt az eskető pap szokásos kérdésére nemmel felel, aráját legyalázza, olyan szavakkal s oly igazságtalanul, mint Othello Desdemonát, s aztán pártfogójával, a herceggel együtt eltávozik a templomból, mialatt Hero ájultan roskad össze. A szerzetes tanácsára aztán kihirdetik az egész városban, hogy Hero meghalt, s miután ártatlansága kiderül, Claudio meg Hero mégis egy pár lesznek.

Ezen a ponton Shakespeare legelszántabb magasztalói elhallgatnak. Otromba, nyers, bántó história, és még súlyosbító körülmények is vannak jelen. Brandesnek is ez a nézete. Shakespeare - úgymond - az átvett meséket mélyíteni szokta, megokol ott, ahol a meseírók csak eseményeket halmoznak. Itt felfordult világ van. A *Sok hűhó semmiért*-ben Shakespeare kihullatja kezéből a meseíró megokolását. Bandello novellájában ugyanis ketten szerelmesek Heróba, s az egész csúnya cselszövény, az ártatlan leánynak gaz rágalmazása, valamint a mellőzött ve-

télytársnak bosszúja éppoly megokolt, mint érthető. Shakespeare ezt a motívumot is elejtette. Nála a fattyú János hercegnek semmi oka arra, hogy Claudiót elválassza menyasszonyától. Ez csak olyan l'art pour l'art cselszövő, hogy cselszövény is legyen a darabban, de egyéb alapja nincsen. Szóval ez a dolog csúnya történet, amelynek nem volna helye a darabban, s minthogy Shakespeare erre építette fel az egész vígjátékot: lélektanilag az egész *Sok hűhó semmiért* meglehetősen gyenge alkotmány.

A Shakespeare-kritika itt három ponton ostromolja a darabot. Az egyik az, hogy Claudio, aki az oltár előtt legyalázza menyasszonyát, visszatetsző, sőt visszataszító alak, a második, hogy János rosszasága és ármányossága megokolatlan, a harmadik, hogy a történet nemcsak valószínűtlen, hanem sötét is egyúttal, úgyhogy nem illik bele a vígjátéki keretbe, sőt nem is tűri a vígjátéki megoldást.

Ami a fiatal Claudiót illeti, azt hiszem, hogy a magyarázók nagy szigorúságában van némi következetlenség és meggondolatlanság. Mit szólna például egy mai úriember, a legfelső tízezerből, ha a neki szánt menyasszony a megkérés pillanatában pofonütné, s röviden ezt ajánlaná neki, hogy kösse fel magát, mint Katalin teszi *A makrancos hölgy*-ben? Shakespeare korában ez nemcsak megengedett színpadi szabadság volt (mint ahogy például mai operettekben is megtörténik, hogy úriemberek úgy viselkednek, mint a pojácák, csak azért, hogy a közönség mulasson), hanem hozzátartozott a társaságbeli tónushoz, sőt az udvarnál is előfordult, mert 1598-ban, amikor Essex gróf azzal a megjegyzéssel kedveskedett a királynőnek, hogy az útjai éppen olyan görbék, mint a hátgerince, s e megjegyzés után hátat fordított neki, Erzsébet egy csattanós pofonnal felelt, amelyet még megtoldott ezzel a rövid, de velős megjegyzéssel: *Go and be hanged!* Eredj, és kösd fel magadat!

Az angol reneszánsz még csak nem is olasz reneszánsz, s nem csupán azért, mert az olaszok már villával ettek, amikor az angolok még mindig az ujjaikat használták. Castiglione több mint egy félszázaddal Shakespeare előtt írta meg híres könyvét az udvari, vagyis a társaságbeli emberről, s a reneszánsz társadalmi kultúrája sehol sem volt ennél nemesebb. De azért X. Leo és Bibbiena sem riadtak vissza azoktól a beugratásoktól, amelyeket Shakespeare hercegei és grófjai oly sűrűn gyakorolnak, s amelyek a mai társadalom „úri köreiben" teljesen lehetetlenek volnának, s Machiavelli vígjátékai bőséges adatokkal szolgálnak arra nézve, hogy a reneszánsz úri világában a „nem illik" tilalma csak nagyon kevés dologra vonatkozott.

A reneszánsz reformáció is volt egyúttal, s mámoros jókedve, mohó érzékisége, naiv szemérmetlensége, féktelen életimádása, mely a nagy festők szentképeiről a legvilágiasabb varázzsal mosolyog le ránk, s amely Shakespeare legharmatosabb leányalakjaiból is kitör, amit sokan középkori nyerseségnek, gótikus barbárságnak neveztek Shakespeare-ben, s amit ma is legjobban ki szeretnének tudni belőle: szerves része a shakespeare-i drámának, amely alapjában véve népies és közönséges, a szónak legjobb és legtiszteletreméltóbb értelmében.

Finomságot, előkelőséget, gyöngédséget, tapintatot, illendőséget mai felfogás szerint ne várjunk Shakespeare gavallérjaitól. Mercutio olyan élceket enged meg magának egy öregasszonnyal szemben, amelyek ma legfeljebb egy bérkocsis szájában volnának megengedhetők. S ugyanez a Mercutio a legnagyobb káromkodások közt hal meg. Katalinnak, sőt Beatrice-nek is vannak olyan mondásai, amelyek ma már egy jobb nevelésű káplárt is zavarba hoznának. De ne feledjük el, hogy a reneszánszban egyéb is volt, ami homlokegyenest ellenkezett a mai erkölcsökkel. Ez volt az a korszak, amikor a teljes kivágás csakis a fiatal leányoknak volt megengedve: az asszonyok csak kisebb rendű kivágást hordhattak, az özvegyek semmilyet, s kétségtelen, hogy ebben volt is ráció, csak másmilyen, mint a mai. A firenzei udvari kultúra megteremtette ugyan a finomabb érintkezést, az előkelőbb társalgás formáit, amelyek fölhatoltak Angliába, annyival is inkább, mert a reneszánsz legfinomabb gavallérja, akit maga V. Károly nevezett

így, a már említett Castiglione mint követ Angliában is megfordult, de hogy milyen volt Shakespeare viszonya ehhez a finom udvari módhoz, nagyon könnyű megállapítani abból az elkeseredett, szinte a gyűlöletig menő gúnyból, amellyel Shakespeare az udvari embereket kezeli. A *Lear király*, *Hamlet*, *A vihar*, *Cymbeline* csupa haragos kritikája a sima udvari modornak, amely meghamisítja az ember igazi természetét. Shakespeare nem a Castiglione, hanem a Rabelais embere, s ennyiben igaza volt Pope-nek, Hettnernek, sőt Voltaire-nek is, amikor Shakespeare-t barbárnak nevezte; de akármilyen durva is gyakran a shakespeare-i szó, a muzsikája mindig örök igézetű és ezért halhatatlan.

Mármost, ha a reneszánsz valóságából nézzük Claudio alakját, egész arculata egyszerre megváltozik. Claudio a csatatéren volt, s bárányi alakban oroszláni tetteket vitt véghez, ezt mondja róla a hírnök az első jelenetben. Ez a leírás pedig nem mond sem többet, sem kevesebbet, mint hogy Claudio egy tejfelesszájú Hektor vagy Akhillész, ami az egész darab szempontjából nagyon fontos. A magyarázók figyelmen kívül hagyták, hogy Claudio még gyerek, ami pedig nem mellékes. Nem becsülöm többre tizennyolc évesnél, s talán még sokat is mondtam, ha meggondoljuk, hogy a finom és gyengéd Francesco Maria, a kis urbinói herceg, Castiglione egyik főszereplője a *Libro del cortigiano*-ban, tizenhat éves korában leszúrta a húga kedvesét, a nyílt utcán agyonverte a paviai érseket, mert az állítólag rágalmazta a pápa előtt. S Essex gróf is, akit Shakespeare jól ismert, húszéves korában már kiütötte a nyeregből Walter Raleight, Erzsébet királyné akkori kegyencét. Claudio még gyerek. Nemes tartású, jó modorú, szelíd fiú. Kitűnő katona, de az élet dolgaiban teljesen járatlan, szerelmi ügyekben teljesen tapasztalatlan. Ha már föl akarjuk vetni a kérdést, miért ad hitelt a fattyú Jánosnak, inkább azt kell kérdeznünk, miért hisz a gaz rágalmazónak a herceg, aki már nem gyerek, Benedek, aki vérbeli nemes és tetőtől talpig derék ember, s végül, ami a legsúlyosabb, miért hiszi el a gaz rágalmat Heróról tulajdon édesapja, Leonato, aki ismerhetné lányát? Ez csakugyan nem valószínű. Ámde, ha ez a mi szemünkben különös és indokolatlan lehet is, ne higgyük el a magyarázóknak, hogy ez csak a *Sok hűhó semmiért* hibája. Miért űzi el, és tagadja ki Lear király Cordeliát? Miért kételkedik Posthumus Imogén, Leontes a Hermione tisztességében? Shakespeare nem tartotta szükségesnek a bővebb megokolást, amelynek mi híját érezzük. És itt megint egy kényes ponthoz értünk, ahol azonban nem nehéz ráismerni a reneszánszra. Hogy a shakespeare-i drámában férj és feleség, apa és leány a legritkább esetben értik egymást, ez egyáltalán nem véletlen, hanem a kor lelkének igaz tükrözése. Maga a shakespeare-i család, ahogy a vígjátékokban és tragédiákban megjelenik, a legkülönösebb s egyúttal a legbeszédesebb. Nem feltűnő-e, hogy Desdemonának, Opheliának, Cordeliának, Herónak, Jessicának, Celiának, Mirandának, Helenának és Hermiának csak apjok van, anyjok nincsen? Portiának és Beatricé-nak is csak az apjáról tudunk, Romeónak és Júliának van anyjok, de elmondhatjuk róluk, hogy ezekben az anyákban nincs sok köszönet, mert különösen a Júlia anyja kellemetlen visszhangja az urának, s csak lóg a darabban. A történelmi drámákat nem számítva, egyetlen nagy anyaszerep van Shakespeare-ben, Volumniáé, de ezt Plutarkhosznak köszönheti. Az anya a legmásodrangúbb személy, akiről a legtöbb shakespeare-i darabban s így a *Sok hűhó*-ban is elmondanak egy brutális élcet, mely úgyszólván minden darabban megfordult, és már Shakespeare előtt is közhely volt. Amikor az apától megkérdezi valaki, hogy ez az ön leánya? - az rendesen ezzel felel: Az anyja legalább azt mondta. Az anyának ez a kívülmaradása a shakespeare-i darabokon sok esztétikai szőrszálhasogatásnál többet megmagyaráz.

A nő ebben a korban igazán az, aminek Petruchio kívánja: urának ökre, lova, szamara, szóval: jószága. A férfi nem lát a nőben vele egyenrangú erkölcsi lényt, s a legrosszabb véleménnyel van róla. Ne feledjük el, hogy közel vagyunk, sőt talán még benne vagyunk a bergamói zárak korszakában, szóval abban az időben, amely az asszonyok hűségét mechanikai úton akarta biztosítani. A tizenhatodik századbeli Clément Marot még sokat tud erről beszélni.

A nő hűtlensége, csalfasága, álnoksága az, amit a shakespeare-i drámában a férfiak legkönnyebben elhisznek, s e tekintetben a legkiválóbbnak elismert jellemek is alig különbek Claudiónál. Ma már természetesen egy kissé a Nóra szemével nézzük a férfiakat. A reneszánszban ez lehetetlen lett volna, és akkoriban Nóra helyzetét minden asszony irigylésre méltónak találta volna. S az angol férfinép ebben a tekintetben rosszabb volt, mint a kontinens férfinépe, s Angliában a nőknek még ma is küzdeniök kell olyan jogokért, melyeket a többi országokban már rég megadtak nekik.

Az angol reneszánszban a férfi és a nő harca csakis a házasság területén játszódott le, s minthogy abban a korban a házasság előtti szerelmi viszonyok, sőt a titkos házasságok is sűrűn fordultak elő: a férfi állandóan gyanakodott a nőre.

Shakespeare idejében az udvar is jó példával járt elöl. Erzsébet királynőnek valamennyi kegyence titkos házasságban élt a királynőtől való félelmében, s Essex grófnak egyszerre négy titkos szerelmi viszonya volt. Éppen mert az apák és a férjek jószágnak tekintették a nőt, s vigyáztak reája, igazi középkori belátás szerint: természetesnek tartották azt is, hogy a nő kijátssza, befonja, félrevezeti, elámítja őket.

Ha lélektani magyarázat kell, csak ez lehet a magyarázata annak, hogy Leonato, az apa, Benedek, a nemes ember, Don Pedro, a herceg és Claudio, a vőlegény egyaránt hisznek a rágalmazott leány bűnösségében. A herceg lesújtva áll, Leonato így szól:

Halál a legjobb fátyol szégyenére...
Fertőbe hullt, és nincsen annyi habja
az óceánnak, hogy lemossa róla.

Benedek pedig csak ennyit tud mondani:

Oh csillapulj, uram, az ámulat
Úgy elfogott, hogy szólni sem tudok.

Most hallgassuk meg Shakespeare-t arra nézve, hogy Claudio miképpen viseli magát ebben a templomi jelenetben? Shakespeare, aki nagyon gyakran pontos utasításokat ad a színésznek a partnere szavaiban, ezt mondatja Leonatóval: „Claudio úgy szerette őt (ti. Herót), hogy amidőn elmondta szennyét, könnyeivel öntözte azt.” Claudio tehát zokogva vádolta Herót. Fiatal szívét rettentő csalódás éri, és sír, mint egy gyerek. Shakespeare nemhiába mondotta róla az első jelenetben, hogy bárányi alak. Utolsó szavaiban is megvan az a gyerekes elhatározás, hogy soha többé hallani sem akar a szerelemről. Csudálatos, hogy ezt a magyarázók nem látták. Ha egy férfi fogadkozik így, ha egy férfi sír és zokog ennyit, az csakugyan úgy hathat, mint egy félbemaradt, idétlen tragédia. A színpadon, kivált legújabb időkben csakugyan meglett amorozók alakították ezt a szerepet, de Shakespeare korában, amikor siheder színészek szédítő illúzióval játszottak leányszerepeket, Claudiót is valószínűleg fiatal gyerek adta egészen más hatással, mint manapság, s ilyenformán még az utolsó felvonás fordulata is érthetővé és természetessé válik, amikor Claudio úgy odahúzódik Leonatóhoz, mintha az édesapja volna, s teljesen aláveti magát akaratának. Ez a gyerekember gyámoltalan mozdulata, aki igazán alig felelős azért, amit elkövetett, s ezért nem is lehet a dolog tragikus.

Most még a másik két pontot kellene megvilágítanom: János herceget, aki az egyik felfogás szerint csak azért van a darabban, mert intrikus kell a darabba, és a többi *valószínűtlenséget*, amely még bőven van e vígjátékban. De ezen a ponton én is megállok, s önkéntelenül fölmerül bennem az a kérdés, hogy az az alapos lélektani magyarázat, amellyel a szegény Claudiót tisztára akartam mosni, az a sok kultúrtörténeti megokolás és megvilágítás, éppen ezzel a darabbal szemben: nem *sok hűhó semmiért*-e tulajdonképpen? Nem csodálatos művészi gazdálkodás vagy ösztön-e, hogy Shakespeare egyszerűen kimetszette János alakjából a lélek-

tani motívumot: a féltékenységet, s nem akarta közelebbről is megmagyarázni a dolgot, abból az egyszerű okból, mert a János személye őt ebben a darabban *nem érdekelte? Neki csak egy csepp méreg kellett, egy gonosz szó, amely elhangozzék, egy kiáltás, mely miatt rögtön félreverjék a harangokat!*

És ha ebben a darabban volnának vagy vannak valószínűtlenségek, lélektani megokolatlanságok, vakságok, képtelen félreértések: vajon nem éppen ezekben rejlik-e a darab mosolygó fölényes bölcsessége, vajon nem éppen ezekből sugárzik-e ki megragadó költőisége? Vajon Shakespeare e vígjátéka nem éppen azt jelenti-e, hogy néha olyan káprázat, olyan vakság, oly korlátoltság fog el bennünket, hogy felülünk a legnagyobb ostobaságnak, lecsúszunk az egyenes útról, be egy útvesztőbe, egyszerre elsötétedik előttünk minden, azt hisszük, hogy életünk nagy katasztrófája elé kerültünk, már megkondulnak a harangok, lobognak a gyászfátyolos gyertyák, csattan a kripta födele - de aztán egyszerre, mintha lidércnyomás, álom vagy káprázat lett volna az egész, minden elmúlt és minden baj nélkül? Megint azok vagyunk, akik voltunk. Ha ilyen lírailag és ilyen muzikálisan fogjuk fel a darabot, akkor egy háromtételű szimfóniának fogjuk érezni, a tökéletes szerkezetnek, amelynek minden tétele megragadó. A Claudio-Hero-történet olyan, mint egy allegro appassionato, a Beatrice és Benedek szerelmi évődése egy scherzo, allegro vivace s a két rendőr mókái a burlesca.

S milyen csudálatos modulációval fonódnak össze ezek a motívumok egy nagy egységes egésszé éppen abban a sokat szidott templomi jelenetben, amely tetőpontja az egész darabnak. Ennek a jelenetnek az előkészítése tisztán vígjátéki és fölötte elmés. A rendőrök már éjszaka elcsípték János herceg embereit, és fölfedezték az egész cselszövényt. Mármost ha minden a világon a józan ész követelményei szerint bonyolódnék le, akkor itt semmi baj sem történhetnék. Az éjjeliőrök mindent hallottak, s egyetlen szóval útját lehetne állani minden komoly fordulatnak, elejét lehetne venni az egész templomi botránynak. S vajon miért nem hangzik el ez az egy szó? Egyszerűen azért, mert a hivatalos eljárás nem tűri meg. Mert a hivatalos eljárás, az aktaszerű elintézés, a formális lebonyolítás, amely minden csekély dolognak nagy feneket kerít: ez még csak az igazi sok hűhó semmiért. Milyen finom és fortélyos az a jelenet, amikor Galagonya meg a másik rendőr kora reggel, még az esküvő előtt beállítanak Leonatóhoz, és sok szóval, de annál kevesebb értelemmel előadják neki, hogy az éjjel elcsíptek két nagy gonosztevőt, akik Leonato urat közelről érdekelnék. Leonato nem akarja meghallgatni őket, türelmetlenkedik, mert siet a templomba. És ez a *sietség* nem véletlen, s mint motívum nem először jelenik meg, hanem jellemzi az egész darabot. Claudio egész szerelme, leánykérése, esküvője elsietett dolog, sőt a templomi botrány is elhamarkodás, mert nem volt ideje sem arra, hogy gondolkozzék, hiszen Hero éjszakai beszélgetése és az esküvő között mindössze pár óra telik el. Sietünk, mohón éljük az életet, nem állunk meg egy percre sem, hogy magunkba szálljunk, ezért ülünk fel a legbolondabb rágalomnak. Shakespeare édes iróniája még tovább megy. Amikor Claudio az oltár előtt legyalázza menyasszonyát, Beatrice esküszik unokahúga ártatlanságára, s egész karaktere megnő; amikor ilyen nemes hévvel áll ki Hero védelmére, ebből a folyton csúfondáros, pattogó, okvetetlenkedő leányból egyszerre olyan melegség árad ki, olyan igaz emberség és okosság, hogy le szeretnénk borulni előtte. De már a következő pillanatban arra tüzeli Bencét, hogy ölje meg Claudiót, aki gazember, s ezzel bizonyítsa be iránta való szerelmét. Még ez az okos leány sem lát tovább az orránál.

Nem értjük az életet, mert nem látjuk az összefüggéseket. Megbotlunk az egyenes úton, mert minduntalan beleütközünk a saját tévedésünkbe. Két ember házasságra akar lépni, és nem ismerik egymást, két ember kígyót-békát kiált egymásra, s kiderül, hogy majd meghalnak egymásért, csak ők maguk nem tudták. S ott van a hivatalos hatalom, amelynek hivatása és föladata, hogy őrködjék az emberek dolgai fölött, s az folyton csak a saját tekintélyével törődik, s mindig elkésik egy döntő órával.

Az egész vígjátékban egyetlen ember van, akinek a szemét nem borítja hályog: a szerzetes. Ezt a szerzetest ismerjük már egy kissé a *Romeo és Júliá*-ból, ahol szintén jót akart, de nagyon gyarló volt az eredmény. A *Sok hűhó semmiért*-ben olyan a szava, mint az orgonazengés. Milyen finom irónia, hogy az egyetlen ember, akit az élet látszatai nem tévesztenek meg, éppen ez a szerzetes, aki kívül áll az életen. Az, aki leszerelt, az látja tisztán az életet. Ez a szerzetes pszichológus. Őt az egész botrányos jelenet alatt csak Hero viselkedése érdekelte. Őt figyelte folyton, s az arcán, a pirulásán, a tekintetén keresztül olvasott a lelkében, elfogultság, harag, indulat nélkül.

Az élet rendje olyan egyszerű volna, ha az emberek össze nem kuszálnak. De az élet mindennél erősebb, s ha másképp nem tudja a maga igazát érvényesíteni: azokhoz az eszközökhöz folyamodik, amelyeket mi emberi rövidlátással *véletlennek* nevezünk. A véletlenek és valószínűtlenségek, amelyek Shakespeare e vígjátékában előfordulnak, az élet igaz rendjét szolgálják, szemben az elvakult emberi indulattal, amely igazán nem egyéb, mint: sok hűhó semmiért.

(1910)

A makrancos Shakespeare

1. A HÁROMSZÁZÉVES EURÓPAI HAGYOMÁNY

Kárpáti Aurél barátom, a kitűnő kritikus a Nyugat 1929. december 1-i számában beszámolt a nürnbergi Városi Színháznak a Kamaraszínházban bemutatott *A makrancos hölgy*-éről, s ezzel kapcsolatban fölvetette e nagysikerű Shakespeare-vígjáték egész dramaturgiai és színpadi problémáját a mai néző szempontjából. Kárpáti abból indul ki, hogy Shakespeare-nél ezúttal *is* két történet fonódik össze (hogy ez mit jelent, arra nem tér ki). Az egyik, Petruchio és Bősz Kata históriája, *vaskos bohózat,* melyből minden lélektani elmélyülés hiányzik, a másik történet (vagy mellékcselekmény) pedig Bianca álruhás kérőinek vetélkedése, amely kissé fáradt és halvány *molière-i cselszövény.*

Ami az utóbbit illeti, Kárpáti is valószínűleg csak illusztrációképpen vethetette oda, mert Molière száz esztendővel később született, mint az az Ariosto-féle vígjáték *(I suppositi),* amelynek angol fordításából vette - nem Shakespeare, hanem *A makrancos hölgy* második megírója - a Bianca-féle mellékcselekményt. Shakespeare már a harmadik szerző volt, aki hozzányúlt a Petruchio-Katalin-darabhoz, s a mellékcselekményen aránylag nem sokat változtatott. A Petruchio-Kata-történetet azonban alaposan megfésülte és megfinomította. Kárpáti ezt az átköltött, átvasalt, átvedlett cselekményt olyan vaskos bohózatnak tartja, amely ma már hihetetlen és elviselhetetlen a színpadon, s csakis abban az esetben vihető a mai néző elé, ha művészi tudatossággal cirkuszi játékba formálják. Petruchio mint *férfi* lehetetlen, de beválik állatszelídítőnek, Katalin mint *nő* hihetetlen, de mint vadmacska, akit korbáccsal, koplaltatással megszelídítenek, egészen elfogadható. Tehát a nürnbergi előadás a maga akrobatalendületével, ahol a kérők leugrálnak a zenekarba, Katalint fölpenderítik a szekrény tetejére, s az állatszelídítő Petruchio kezében a játék egész folyamán pattog a korbács: művészi megoldás, a Nemzeti Színház vígjátéki produkciója ellenben elhanyagolt, vegyes, kevert stílusú, minden egységes gondolat, vezető művészi elv nélkül.

Kárpáti felfogásának súlyossága abban rejlik, hogy feldönti egy háromszáz esztendős európai kritika minden hagyományát. Minthogy ő ezt a nemcsak szokatlan, hanem majdnem teljesen különálló véleményét nem helyezi szembe az eddig uralkodó megállapításokkal, az olvasó könnyen abba a tévedésbe eshetik, hogy Kárpáti felfogása összevág a darabnak legújabban kialakult európai megítélésével, s hogy a Nemzeti Színház a maga elavult vígjátéki stílusával egyszerűen elmaradt a nürnbergi Városi Színház akrobatalendülete mögött.[6] A kérdés tehát döntő fontosságú Shakespeare és a Nemzeti Színház szempontjából is, annyival is inkább, mert ezt a költőt és ezt a színházat kilencvenkét éves élő hagyomány kapcsolja össze.

Ha végigtekintek háromszáz esztendő európai kritikáin, a legkülönbözőbb korszakok, a legkülönbözőbb divatok, a legkülönbözőbb nemzetek és fajták hatása és közrejátszása ellenére, az összes kritikák egy közös nevezőre hozhatók, hogy: Shakespeare a régi, vaskos bohózatot a vígjáték szférájába emelte.

Fölütöm a legnagyobb és legmodernebb Shakespeare-munkát, amelynek szerzője Sir Sidney Lee, a londoni egyetem elhalt híres Shakespeare-szakértője, s ezt olvasom benne: „Shakespeare

---

[6] Hasonló, bár nem ily messziremenő vélemény egy van az angol kritikában: Hazlitté, akitől Alexander Bernát a maga felfogását nagyjában átvette. A két kitűnő tudósnak nem volt sok érzéke a természetes humor iránt.

átvette a régi darab vázát, de megtöltötte a történetet a *vígjáték éltető lelkével*." Walter Raleigh, aki a legszellemesebb Shakespeare-tudósok közül való, azt írja könyvében, hogy a régi komédiába, amely maga is nagy komikai tehetség műve, Shakespeare beleöntötte a maga sokkal emberibb géniuszát, s a nagy költő, Charles Algernon Swinburne a maga zseniális Shakespeare-tanulmányában a következőket mondja erről a *vaskos bohózatról*: „Shakespeare kifinomult ösztöne, művészi belátása, hibátlan ízlése talán sohasem érvényesült oly csudálatos módon, mint amikor átdolgozta a régi *Makrancos hölgy*-et - amely maga is egy nagy, nyers komikai tehetség munkája. Úgyszólván semmit sem tett hozzá, de minden enyhébb és dúsabb lett a keze alatt." Igaz, hogy John Masefield, az angol költő, érdekes kis könyvében farce-nak nevezi *A makrancos hölgy*-et, de rögtön hozzáteszi, hogy *ironikus és filozofikus* bohózat, és sokkal több mély és emberi dokumentumot olvas bele, mint a többi kommentátor, aki csak vígjátéknak tartja. De a legmerészebb és legmodernebb német kritikus, Alfred Kerr, a különvélemény legsikeresebb kultiválója sem tud egyebet mondani, mint hogy Shakespeare lélektant és emberi tartalmat vitt a régi bohózatba, s hogy Katalin és Petruchio pompás emberi példányok. S mit mond a francia kritikus, Albert Feuillerat, *A makrancos hölgy* 1911-i párizsi előadása után, amelynek sikerén felbuzdulva a Comédie Française és az Odeon is műsorukba illesztették a vaskos bohózatot? „A közönség igazi élvezettel nézte a történetet, amelynek során Bősz Kata kedves és szófogadó asszonnyá válik. Petruchio mindenekelőtt túláradó temperamentum. Határozottsága, merészsége, önbizalma, kiapadhatatlan humora mind azt bizonyítják, hogy egészséges, kiegyensúlyozott, harmonikus ember, ha nem is éppen nagy szellem."

2. MIÉRT LETT FERRANDÓBÓL PÉTERKE?

Nem írok irodalomtörténeti tanulmányt, tehát nem is állítom glédába az összes kritikusokat, akik 1629-től 1929-ig erről a kérdésről ritka egyértelműséggel nyilatkoztak, hanem hivatkozom a darabnak néhány feltűnő vonására, ami talán meggyőzi az olvasót arról, hogy a Nemzeti Színház előadásából nem hiányzik teljesen az egységes gondolat és művészi vezető elv, habár az egységes gondolat keresztülvitelében nem a manège-t, hanem a szöveget tartottam szem előtt.

Az eredeti angol bohózatban a hőst Ferrandónak hívták, Shakespeare Petruchiót (helyesen írva Petrucciót) csinált belőle, ami becéző név, és annyit jelent, hogy Péterke. Ebben az egy semmitmondó változásban benne rejlik a nagy shakespeare-i gesztus, amelyet Swinburne említ, benne rejlik a kortársak ítélete, amely a nagy drámaírót „the gentle Shakespeare"-nek nevezte. Amikor Ferrandóból Petruchio lett, a vaskos bohózat a nagy varázsló kezének simítása alatt emberi vígjátékká változott, amelytől eddig a legmodernebb ízlés sem idegenkedhetett, és nem is idegenkedett.

Kárpáti két vádba sűríti Petruchio ellen való tiltakozását, s ez az, hogy „pénzhajhászó vőlegény", s hogy „a leányt valósággal megveszi apjától a szerelem legcsekélyebb megnyilatkozása nélkül". A „pénzhajhászat"-ot illetőleg a vád teljesen alaptalan. Még annyira sem áll meg, mint Bassanióra nézve, aki *A velencei kalmár*-ban szegény ördög, és gazdag örökösnőt vesz feleségül. Petruchióra nézve úgy áll a dolog, hogy nagy vagyont örökölt az apjától, amelyet még gyarapított (ez is mutatja, milyen életrevaló ember), és nem hajlandó szegény leányt venni feleségül. Ezt éppen így csinálták a grófok is, a parasztok is, és nemcsak a reneszánszban. Ellenben, hogy milyen méltányos és derék fickó, bizonyítja az, hogy halála esetére, özvegyi jogon, Katalin számára köti le minden jószágát és birtokát. Ha tekintetbe vesszük, hogy *A makrancos hölgy* nem romantikus, hanem polgári vígjáték, nem szerelmi, hanem házassági komédia, akkor nemcsak hogy pénzhajhászatról vagy nővásárlásról nem lehet szó, hanem azt kell mondanunk, hogy Petruchio anyagi téren - az ideális férj körvonalait mutatja.

Mármost hogy áll meg a másik nehéz vád, hogy Petruchio „a szerelem legcsekélyebb megnyilatkozása nélkül” veszi meg Katalint? Ennek a kérdésnek már a küszöbén megállít és megigéz bennünket Shakespeare tüneményes kitaláló képessége, amely öntudatlanul átnyúl a mai pszichoanalízis területére. Petruchio csakugyan azért jön Páduába, hogy megházasodjék, mert asszony nélkül nem élhet falun, pedig hát a birtoka odaköti. Hogy milyen rendes ember, mutatja az is, hogy nem akar parasztlányokkal szeretkezni, hanem rendes feleséget kíván, s minthogy legjobb barátja, Hortensio, városi ember, páduai lakos, őt keresi fel a házassági ügyben. Már hírét veszi, hogy van a városban egy nagyon szép, nagyon gazdag, nagyon úri leány, de olyan elkényeztetett, olyan bősz, olyan dacos, hogy még ajánlani sem merik neki. De Petruchio majdnem olyan jó pszichológus, mint Shakespeare. Minden, amit a leányról hall, azt érteti meg vele, hogy nincs Katalinnak egyéb baja, mint hogy nem akadt még a méltó párjára. Eleven ösztönével megérzi, hogy a *senkik* között csak Katalin *valaki*. És Shakespeare ezt Katalinra vonatkozólag minden lehető módon aláhúzza. A férfiak között csak Petruchio, a nők között csak Katalin egyéniség a darabban, a többi tucatáru a természet nagy gyárából, ahogy Schopenhauer mondaná. S hogy Katalin miért lett ilyen - Shakespeare félre nem érthetően adja elő. Anya nélkül nőtt fel, egy korlátolt elméjű, gyenge akaratú apa mellett, aki minden szeszélye előtt meghajolt, s végül olyan kiállhatatlanná nevelte, hogy Katalin az egész város nyelvére került. A kérők mind az igénytelen, de éppoly gazdag s nem kevésbé csinos Biancát imádják körül, mert maguk is igénytelen, jelentéktelen figurák, s Katalin egyszerre csak arra eszmél, hogy petrezselymet fog árulni a húga lakodalmán, s ez aztán minden elkeseredést, félelmet, hiúságot, féltékenységet kirobbant belőle, úgyhogy Baptista háza pokollá válik mindenkire, de főképp Katalinra nézve, akit most már sok ördög csiklandoz.

Ebben a helyzetben (hogy tud megindítani Shakespeare egy lélektani fejleményt!) kerül útjába az első igazi férfi. Magától értetődik, hogy első látásra egymásba szeretnek, de nem úgy, mint Romeo és Júlia a romantikus tragédiában, hanem mint vőlegény és menyasszony a polgári vígjátékban. Tehát nem ömlengenek, hanem enyelegnek, nem rajonganak, hanem versengenek. Shakespeare ezt oly világosan mondja meg, hogy vitának sincs helye. A jelenet végén (amely már a kölcsönös tetszés, de egyúttal Katalin ellenkezésének jegyében folyt le) így szól Petruchio:

A napvilágra, mely szépnek mutat,
Oly szépnek, hogy rögtön belédszerettem,
Csakis enyém lehetsz, és senki másé.

Katalin lelki attitűdjét pedig tisztán tükrözi a szobába visszatérő Baptistának egyetlen sora, amelyet az elnémult Katalinnak mond, aki ott áll, s életében először érzi, hogy emberére akadt, a szónak nem fizikai, hanem lelki értelmében.

BAPTISTA:
Lányom, Katalin, mért vagy ily levert?[7]

Katalinban máris mély érdeklődés támadt Petruchio iránt, ez a két ember egymásnak van teremtve, mármost csak az a kérdés, egymásra fognak-e találni, vagyis: helyre tudja-e igazítani Petruchio az elkényeztetett és kiállhatatlan Katalin fejét, mert - ez Shakespeare ujjmutatása - ez nagyon érdemes dolog.

---

[7] A nürnbergi előadásban a visszatérő Baptista s a többiek a szekrény tetejére fölpenderítve találják Katalint; de azért nincsenek meglepetve, s Baptista a shakespeare-i szöveg helyett (mért vagy így leverve?) nem azt kérdi, mért vagy így fölverve, vagy ki ültetett a szekrény tetejére, ami nyilvánvaló ellentmondás a szöveg világos lélektani tartalma s az akrobatalendület között, mellyel a színész Katalint fölpenderítette az almáriom tetejére.

Petruchio sikere Shakespeare szándéka és formálása szerint *műfajilag is tisztán vígjátéki siker*, amit egyetlenegy következetesen és tudatosan keresztülvitt dologgal fogok bizonyítani, amelyre eddig nem vetettek kellő figyelmet. Ha Kárpáti Shakespeare megjavításának és modernizálásának tekinti Petruchio kezében az állandó kutyakorbácsot (amely szerintem azért is ferde és fonák, mert Bősz Kata helyett Bősz Petruchiót csempész a darabba), nem a Shakespeare Petruchióját látja, aki a maga diadalmas fiatalságával, rugalmasságával, jókedvével és főképp humorával véghezviszi azt a vígjátéki csodát, hogy *az egész darabon keresztül* egyetlen rossz szót, egyetlen gorombaságot sem enged meg magának Katalinnal szemben. Az ember önkéntelenül arra gondol, milyen kitűnő, gyengéd férj lesz ebből a villogó szemű, nevető emberből, ha egyszer az asszony majd teljesen hozzásimul, egészen rábízza magát, s nem akarja többé táncoltatni, ahogy otthon az egész famíliát táncoltatta. Lehet, hogy a kutyakorbács művészi elv és vezető gondolat a manège-ban, én nem tudom, mert a cirkusz sohasem érdekelt a színpad szempontjából, s az állatszelídítés iránt sem érdeklődtem különösebben, de Shakespeare művészi elve és vezető gondolata a darabban nem volt más, mint hogy Petruchio nyájasságával, kedvességével, humorával megnemesítse, átlelkesítse és átsugározza a régi bohózat nyers fogásait. Shakespeare nyugodtan hagyhatta a darabban a koplaltatást, a párnakiszórást, mert az ő Petruchiója Katalinnal együtt koplal, vele együtt virraszt, s mindent, amit tesz, azért az asszonyért teszi, aki tetszik neki, s akivel együtt akarja leélni az életet boldogan és elégedetten. Amikor az ötödik felvonásban Hortensio az átalakult Kata láttára csudálkozva kérdi, hogy mit jelent ez, Petruchio így felel:

Békét, nyugalmas életet, szerelmet,
Tisztes kormányt és jogszerű uralmat,
Szóval mindent, mi édes, boldogító.

Férfiasan, melegen, diadalmasan zeng a hangja. De miért? Mert megszelídített egy ketrecből kiszabadult fenevadat? Szó sincs róla! Visszaadott saját magának egy leányt, akit az első pillanattól fogva jobban ismert, mint azok a tucatemberek, akik Katalin körül sürgölődtek. Neki azt mondották, hogy Katalin dacos, bősz, istencsapása, elviselhetetlen, s ő ezekkel a szavakkal állít be jövendő apósához:

Hallottam hírét, hogy szép és okos,
Hogy nyájas, jólelkű, szerény, szemérmes,
Hogy ritka egy leány, csupa szelídség.

Katalint pedig ugyanezzel a tisztán vígjátéki technikával fegyverzi le. Ezeket mondja neki:

Kedvesnek találllak.
Azt mondták, nyers vagy, szilaj és dacos.
De látom, hogy e hír csak sült hazugság,
Hiszen te nyájas, tréfás és vidám vagy,
Csöndesszavú, ékes tavaszi bimbó...

És ezt a módszert folytatja a darab utolsó jelenetéig. Petruchio már az első pillanattól fogva a dacos, szilaj, elviselhetetlen Bősz Katában az ő okos, nyájas, szelíd élettársát látja, akit megint elő fog varázsolni az elrontott matériából: ez bizonyítja természetes eszét és fantáziáját. Katalin mint okos nő rá is eszmél arra, hogy ő egy *Woman killed by kindness*, s ezért mondja a harmadik felvonás negyedik jelenetében Grumiónak:

S ami jobban bánt, mint minden bosszantás,
Hogy nagy szerelmét hozza fel ürügynek.

Ez a darab egyik lélektani csúcspontja, amely kétfelé világít. Egyrészt Katalin éppen azért érzi magát gyámoltalannak és tehetetlennek Petruchióval szemben, mert amikor a legbrutálisabb is, csupa elnézés, gyöngédség és tapintat (épp ez a kettősség a legtisztább vígjátéki stílusforma), másrészt Katalin már retteg attól a gondolattól, hogy hátha Petruchio nagy szerelme csak színleges, csak arra irányul, hogy őt megtörje, s hogy Petruchio nem azt érzi iránta, amit ő már régóta érez Petruchio iránt. Ha Orgon az asztal alá búvik is: a *Tartuffe* mégsem bohózat, ha Petruchio leszórja is az ételt az asztalról s a párnákat az ágyról, *A makrancos hölgy* sem bohózat, mert a bohózati csökevények, e vaskos fogások spanyolfala mögött lelki területeken játszódik le a vígjáték. Shakespeare és Katája élő emberek és nem felöltöztetett bábuk, amelyeket egy rendező tetszése és önkénye szerint gyömöszölhet be egy norinbergai dobozba.

3. KI A FELELŐS SZERKESZTŐ?

A nürnbergi előadás rendezőjét nem érheti vád, mert a manège lelkétől lelkedzett *Makrancos hölgy*-et nem Nürnbergben találták ki, hanem Berlinben, mégpedig nem 1929-ben, hanem 1909-ben. December 17-én volt ez az emlékezetes bemutató (annak kell mondani, mert igazán nem Shakespeare-repríz volt), amelynek szerzője és szerkesztője nem kisebb ember, mint Reinhardt, aki a mai színpadnak tán nem a legnagyobb, de mindenesetre legsikeresebb rendezője. Erről az előadásról, amelyet Paul Goldmann, a híres berlini kritikus tüntetően otthagyott a második felvonás végén, Alfred Kerr olyan súlyos kritikát írt, hogy az egész kritikai irodalomban alig akadunk párjára. A kritika hangja túlmegy minden megengedhető és elképzelhető határon, s csak részben igazolható a kritikus őszinte művészi felháborodásával. Kerr ezzel a mondattal kezdi és végzi kritikáját: „Halált és pusztulást ontott magából az előadás.” Egyébként pedig így ír: „*A makrancos hölgy* Reinhardt színházában csak vakmerőség tehetség nélkül. Egyik legfőbb szereplője Busch, a cirkuszigazgató. A darab folyamán az üstfoldozó fölteszi a kérdést: mi ez a darab? Vásári hejehuja, kötéltáncos-mutatvány? Ezt kérdezi a bárgyú fickó. Amire Shakespeare a leghatározottabban így felel: Nem, uram, ez bizony történet. De azért Reinhardtnál mégis cirkusz, légtorna és kötéltánc. Reinhardtnál a darab az, amit az üstfoldozó vár tőle - és *ami ellen Shakespeare tiltakozik*! Behoznak egy vásári lovat mézeskalácsból, Katalint begyömöszölik egy dobozba! Felvonásvég! Londoni orfeum! Varieté! *Közepes elmék ne merjék parodizálni Shakespeare*-t! Reinhardt úgy játssza Shakespeare-t, mintha Nestroy volna. Legközelebb majd Haydn gyermekszimfóniáját fogja előadni babybazárral, hangos tombolával, babakiállítással, jelmezverseny-díjakkal és Lehár-betétekkel. Shakespeare a régi bohózatot emberivé tette, Petruchio és Katalin nem illenek bele a gyermekcirkuszi komédiába. Itt végül is minden a *lelki hatáson* múlik, amelyet Reinhardtnál hiába keresek. Katalin Shakespeare-nél - angyali! - itt a *bősz özvegy*!”

Ez Kerr; de hadd beszéljen az a kritikus is, aki a többivel szemben Reinhardtnak fogta pártját, aki mindenáron igazolni próbálta a színpadra vitt cirkuszt. Mit mond Siegfried Jacobsohn, az egykori Die Schaubühne fiatalon elhalt szerkesztője és kritikusa. „Bassermann és Höflich (Petruchio és Katalin) egyetlenegy ponton sem hanyagolták el az alak *lélektani fejlődését*.” (De ha van a darabban lélektani fejlődés, akkor mire való ez a cirkusz?)

Lehet, hogy Berlinben nem Kerrnek volt igaza, hanem Jacobsohnnak, de mikor Reinhardt bemutatta ezt a produkciót Budapesten, Höflichhel, de Bassermann nélkül, akkor a *lélektani fejlődés* már sehol sem volt látható. Talán időközben elnyelte az akrobatalendület.

Kerr mindenesetre győzött, mert Reinhardt utóbb maga is belátta, hogy ez *A makrancos hölgy* kisiklás volt, s a nagy német rendező lemondott arról, hogy shakespeare-i szövegeket használjon ugródeszkául akrobatamutatványok számára. De minthogy ezt a commedia dell’arte-ból,

manège-ből és bábjátékból összerótt érdekes stílusegyveleget fenn akarta tartani (mert bármily egységesnek látja is Kárpáti ezt a stílust a nürnbergi utánzaton keresztül, ez is csak három különböző stílus önkényes kombinációja), először átvitte Goldoninak *Két úr szolgája* című merő bohózatára, amely csak helyzettel és bonyodalommal dolgozik, s amellyel Reinhardt nagy sikert aratott. De minthogy a teljes cirkuszi stílust is meg akarta valósítani a színpadon, előadta az *Artisten* című darabot, mely egész anyagát a cirkuszból veszi. Reinhardt végre is belátta, hogy a makrancos Shakespeare igen kemény legény, akit nem lehet a cirkusz eszközeivel és fogásaival megszelídíteni. Hogy Nürnberg húsz évvel később beérkezett Reinhardt egyik elhagyott állomására, ezen igazán nincs mit csodálkozni.

4. HOL VAGY, ROZINANTE?

(Egy kis intermezzo)

Petruchio Shakespeare-nél lovon viszi haza esküvő után Katalint. Ezt a lovat Berlinben mézeskalács-paripa, Nürnbergben hintaló helyettesítette. A Nemzeti Színházban régente igazi lovat használtunk, amelynek hatása leírhatatlan volt, mert a ló teljesen Shakespeare leírása után volt maszkírozva és öltöztetve. Tudniillik - és ez nem is lehet másképp Shakespeare-nél - ez a ló mint ló éppoly eleven és drámai, mint Katalin nőnek és Petruchio férfinak. Egy angol Shakespeare-kritikus megjegyezte, hogy csakis Erzsébet-korabeli angol ember tudott így leírni egy lovat. Milyen pattogó és pergő jelenet az, amikor Biondello elmondja, hogyan jön Petruchio, és milyen a lova.

> *Hát jön Petruchio, s a kalapja új, a zubbonya régi. A nadrágja már háromszor volt fordítva, a cipőjét már mécstartónak is használták, az egyik csattos, a másik fűzős! A kardja régi és rozsdás, a városi fegyvertárból; repedt a hüvelye, nincs markolatja, s a szíjai szétszakadtak...*

És most jön Rozinante:

> *A lova sánta, a nyereg rajta régi és kopott, a kengyele felemás; azonfelül a gebe taknyos, hátgerincsorvadásban szenved, pókos, epebajos, nyálmirigyes, szédülős és csupa daganat; rokkant és aszkóros. Félig elrejtett álladzója és feltartója van juhbőrből, mely (mivelhogy igen szorosra volt kapcsolva, hogy a botlástól visszatartsa) gyakran elszakadt s csombókokkal van összetoldozva. Derékkötője hat darabból összetákolt, farmotringja női bársonynyeregből került oda, benne a név két első betűje szöggel van kiverve s itt-ott madzaggal beszegve.*

Az ember önkéntelenül Don Quijotéra és Rozinantére gondol, s akkor Rozinante helyett behoznak egy mézeskalácsparipát vagy fából faragott hintalovat. Vagy Shakespeare, vagy cirkusz. Vagy kihagyni a Shakespeare élő lovát, vagy lemondani a játékparipáról. Elmondani a Shakespeare szövegét, s felvonás végén ellenkezőjét megcsinálni, erről igazán csak azt lehetne ismételni, amit Kerr Alfréd mondott.

5. STÍLUS ÉS VESSZŐPARIPA

Én azt hiszem, hogy ennek az egész kérdésnek Közép-Európa az oka. A stílus kérdése tudniillik egészen más Közép- és Kelet-Európában, mint Nyugaton. Nyugat-Európában ugyanis a hagyomány révén teljesen beidegződött a köztudatba és a kritikába, hogy egységes stílusa csakis a klasszikai drámának és vígjátéknak lehet. De már Molière sem teljesen egységes,

mert a Tartuffe-ben nemcsak bohózati rakéták robbannak, hanem drámai villámok is cikáznak, úgyhogy meg lehet érteni azt a nagy modern, angol kritikust, aki XIV. Lajos korszakának legnagyobb bűnéül azt rója fel, hogy Molière-ből - nem lehetett tragédiaíró. De egységes stílust keresni Shakespeare-ben - ez egy közép-európai vesszőparipán való nyargalászás, mert Nyugat-Európában *közhely* (milyen nagyszerű dolog a tradíció, amely alapigazságokat olyan népszerűvé tud tenni, hogy azok közhelyekké válnak) - igenis, közhely, hogy Shakespeare *stílustalan*, vagyis olyan inkongruens elemeket olvasztott össze egy-egy darabjában, amelyek fölborítanak minden stíluselvet, s dacolnak minden stílusegységgel. A stílusegység azt követeli, hogy valami vagy tragédia legyen, vagy vígjáték (lásd Racine-t vagy Marivaux-t, Corneille-t vagy Molière-t), Shakespeare a kettőt állandóan összekeveri; a stílusegység szerint a darabot *vagy* versben, *vagy* prózában kell írni. Shakespeare egy darab keretében állandóan cseréli a verset és a prózát; a stílusegység követelménye magában hordozza a cselekmény-, a hely- és időegységet, Shakespeare mind a három egységet teljesen felborítja, egy reális és egy pszichológiai idővel dolgozik (még ezt is sokszor összezavarja), s ha a francia tragikusok egy jellegzetesség nélkül való csarnokban játszatnak le öt felvonást, Shakespeare némelyik darabjában három világrészt használ fel színhelyül, s két jelenet között nem átall húsz esztendőt ugrani, ha a történet úgy kívánja. Ebből a szemszögből lehet megérteni, hogy a franciák mindenkor *stílustalannak* érezték, s hogy Sarcey operettszöveget látott *A velencei kalmár*-ban, ami tragédia is, mesejáték is, vígjáték is, bohózat is, sőt szerelmi líra is - az ötödik felvonásban. A shakespeare-i stílus ilyen, mert Shakespeare, aki a középkori misztériumok univerzális színpadját örökölte, minden darabjában az univerzális életet akarta kifejezni a maga tarka összevisszaságában, tragédiának és komédiának, bohózatnak és lírának minél bonyolultabb egybeszövésével. Tehát az úgynevezett shakespeare-i stílus nem a stílus egysége, hanem ellenkezőleg: a legkülönbözőbb stílusoknak, hogy ne mondjam - zenei és atmoszferikus összehangolása. Közép-Európában megpróbálták már *A velencei kalmár*-t vígjátéknak játszani s a *Sok hűhó semmiért*-et farsangi komédiának, vagyis a stílusegység kényszerzubbonyába iparkodtak beleerőszakolni a shakespeare-i stíluskombinációt, amely a legtudatosabb művészettel jár állandóan beretvaélen, mert hatásait egyszerűen a különböző stílusok kontrasztjaiból robbantja ki. S ha van is néhány shakespeare-i dráma, amely közeledik a francia értelemben vett egységes stílushoz, mint például a *Macbeth*, *Julius Caesar* vagy *Coriolanus*, ez elenyészően csekély szám a többihez képest, amelyekben, a stílusprobléma nem az, hogy a színpad hogy tünteti el az állandó stílustörést, hanem éppen ellenkezőleg, miképpen buggyantja elő a stílus állandó törésein keresztül a mindent áthidaló, mindent lenyűgöző, mindent elfelejtető nagy, emberi megnyilatkozásokat. Reinhardt akkor volt a legnagyobb, mikor ezt a stílustalanságot eleven adottságnak és bőségnek érezte, s megcsinálta a *Téli regé*-t és *A velencei kalmár*-t, ahol nem akarta Shakespeare-t megjavítani és modernizálni, hanem beérte azzal, hogy emberileg és költőileg visszaadja a lírát, a drámát, a tragédiát, a bohózatot, a pastoralét, a mesét - szóval mindazt, amit Shakespeare, az egységes stílus legnagyobb tagadója s a stílustalanság legnagyobb mestere színpadra vitt, hogy az élet legmagasabb rendű illúzióját azzal a pazarsággal teremtse meg, amely csakis neki adatott meg a világ összes drámaírói közül.

6. ÉS MOST BESZÉLJEN A BÁBSZÍNHÁZ

Közép-Európában - épp, mert a bábszínháznak itt elhalványodott a tradíciója - a *stilizálás* fogalma is elhomályosult, olyannyira, hogy ma már úgyszólván azt nevezik stilizált játéknak, ami az embernek, a természetesnek, a lélektannak merő ellentéte. Nyugat-Európában, éppen mert ott a bábszínháznak és a commedia dell'arténak, is nagy és gazdag múltja van, a stilizálás sohasem jelentett merő játékot, életből és illúzióból való kikapcsolódást, hanem ellen-

kezőleg, a legstilizáltabb és legjátékszerűbb előadástól is - az emberit várják. A Podrecca-féle bábszínház, mely évek óta rendkívüli sikerrel járja egész Európát, s Párizsban valóságos szenzációt keltett, minden művészi hatását azzal érte el, hogy a bábok *szimbolikus* emberek voltak. Emberi életet és emberi lelket, emberi viszonyokat és emberi ferdeségeket elevenítettek meg, szóval a bábszínház érdekessége és hatása is csak abban áll, hogy szoros kapcsolata van a mai emberrel és a mai színpaddal. De így volt ez mindig is Nyugat-Európában. John Forster, az ő hatalmas Dickens-életrajzában előadja, hogy Dickens 1853-ban Itáliában járt, Rómában mohón érdeklődött az ottani híres bábszínház iránt, amelyben nagy gyönyörűsége tellett. Érdekes megtudni, hogy mi tetszett annyira Dickensnek a bábszínházban. Íme az ő szavai:

> „Esős éjszaka volt, se nem volt a színházban senki egypár francia tiszten és rajtam kívül. Az egész csak egy óra hosszat tartott, de soha ennél meglepőbb dolgot nem láttam. Az első darab meséje abból állott, hogy a jó tündér megszabadít egy ifjú hölgyet a varázsló körmei közül; a komikus mellékalak Pulcinella volt (a római Punch). Hihetetlenül *természetes* volt, egy zsémbelődő, vén parasztasszony, Pulcinella, oly légies volt, oly pajkos, oly *életszerű*, oly kecses, hogy nem lehetett neki ellenállni. Hogyan tartotta az ernyőt úrnője feje fölé a záporban, hogyan beszélt a csodaszerű óriáshoz, akivel az erdőben találkozott, hogyan vitte a póni lovát az ágyába: mindezt igazán nem lehet elfelejteni. És a bábukat mozgató kezek oly finomak és érzékenyek voltak, *hogy minden egyes bábu igazi olasz ember volt, s szakasztott úgy viselte magát, mint egy igazi olasz.* Ha rámutatott valamire, ha köszönt valakinek, ha nevetett, ha sírt, még csak nem is hasonlított egy angolhoz. El voltunk ragadtatva valamennyien, a francia tisztek talán még jobban, mint én magam.”

Az angol író és a francia tiszt nyugat-európai szemmel nézte a bábut, s pontosan annyi értéket látott benne, amennyi emberi (sőt nemzeti) tartalmat tudott belevinni a láthatatlan bábjátékos. Nyugat-Európa a bábuban is az embert akarja látni. Közép- és Kelet-Európa az eleven emberből is bábut akar csinálni, tradíciótlan, át nem élt könyvekből kiragadt, úgynevezett stíluselv vagy stilizálás alapján. Szerencsére nemcsak Shakespeare makrancos, a közönség túlnyomó része ugyanilyen. Akármilyen stílusformát választ is a színház, a közönség illúziót vár, élet-igazságot keres, embert akar látni a színházban. Mindent, amit a színpad elébe tár, a valósághoz és vágyaihoz méri. És ez az avantgarde színházak tragédiája, amelyek azt hiszik, hogy a stílusból meg lehet élni, holott éppoly kevéssé lehet megélni belőle, mint egyéb át nem élt és nem realizált jelszavakból és jelmondatokból. Ha egy színdarab, akár Shakespeare írta, akár egy névtelen úr, csak olyan stilizálás mellett virulhat ki a színpadon, mely anyagát és formáit a cirkuszból meríti, akkor azt a színdarabot nem lehet és nem szabad előadni. Minden ilyen előadás bebizonyította, hogy félóra után a közönség kimerül és kifárad. A bukfenc és a fenekelés nevettet, ez nem új dolog. A legtöbb ember nevet, ha csiklandozzák. De Molière nagyon világosan kimondotta, hogy a színházi publikumot nem így kell nevettetni.

7. MIT MOND NYUGAT-EURÓPA?

A Nemzeti Színház *Makrancos hölgy*-ét 1924 novemberében megnézte I. T. Grein, a londoni *Illustrated London News* színikritikusa, Ibsen és Shaw első propagátora a múlt század kilencvenes éveiben, akinek a színházról írott könyvei felölelik úgyszólván az összes európai színpadokat. I. T. Grein, akit Chesterton mint legelsőrendű színházi szakembert ünnepel egy előszavában, melyet a kritikus legutóbbi könyvéhez írt, 1924-ben, a *London News* hasábjain cikket tett közzé a Nemzeti Színház Shakespeare-előadásairól, elsősorban *A makrancos hölgy-*

ről. Mellőzve a személyemről szóló részleteket, Shakespeare szóban forgó előadásáról az angol kritikus a következőket állapítja meg:

> „Olvasóim tudják, hogy én szószólója, s ha kell, harcosa vagyok az angol nemzeti színjátszásnak, s hogy az Old Vic iránt nemcsak bámulatot, de valóságos hódolatot érzek. Az Old Vic az angolok *egyetlen* Shakespeare-színháza. De az a tökély, amelyet *A makrancos hölgy* magyar előadásán láttam, minden dicséretet meghalad. Még Bianca is, aki rendszerint oly unalmas szokott lenni, eleven és csillogó volt ebben az előadásban, a szolgák véghetetlenül mulatságosak, a szónak magasabb rendű, vígjátéki értelmében. De legkitűnőbb volt az előadásban a teljesen emberi, szinte arisztokratikusan emberi játék. Ez a Petruchio nem volt paraszt, aki adja a zsarnokot, igazi úriember volt, csupa humor és csupa kedvesség, ahogy módszerét alkalmazta az asszonnyal szemben. És Katalin az első pillanattól fogva nem pusztán szilaj, dacos és bogaras lány, aki szitkozódik és káromkodik. Sohasem feledkezett meg arról, hogy alapjában véve úrileány, és így őrültségében volt rendszer. Párjelenetük elragadó vígjátéki kettős volt, szellemében klasszikus, formájában modern, tele lüktető gráciával. Nincs terem arra, hogy föltárjam az előadás részleteit, s elmondjam azt az ezer és egy ötletet, amellyel a rendezés Shakespeare szövegét transzparenssé tette.”

Petruchiót *Odry* játszotta, Katalint *K. Tasnády* Ilona. Az angol kritikus, aki Londonban ma is középpontjában áll a legmodernebb színházi törekvéseknek, nem érezhetett az előadásban stílustörést, abból az egyszerű okból, hogy Nyugat-Európában a Shakespeare-stílus századok óta csak egyet jelent, ahogy ők mondják: *humanizálást.* Nem cirkuszt, nem bábjátékot, nem commedia dell’artét, hanem első és végső sorban: emberábrázolást és emberi ábrázolást. A többi csak „nuance”, amelyre nem sokat adnak, s azt, hogy egy német rendező egy mellékmondatból építse meg egy Shakespeare-darab stílusát - mosolyogva engedik át Közép-Európának.

(1930)

Shakespeare bécsi vígjátéka:
Szeget szeggel

A bécsi Burgtheater, amelyet Egressy Gábor még rendületlenül várszínháznak nevezett, ebben a hónapban különös sikerre vitte Shakespeare egyik legkülönösebb darabját, ami főképp azért nevezetes, mert ennek a darabnak eddigelé jóformán nem volt sikere a színpadon, s Angliában is ritkábban játsszák, mint Shakespeare többi másodrendű alkotását. Stratfordban például az utolsó években egyáltalában nem adták, s így a bécsi siker mellett igazán nem lehet közömbösen elhaladni annak, akit Shakespeare hosszú és még mindig beláthatatlan színpadi karrierje valamennyire érdekel.

Ez a különös darab a *Szeget szeggel* című vígjáték, amely a közönségre nézve ma is Shakespeare legidegenszerűbb alkotásai közül való. Az irodalmi és színpadi kritika legrikítóbb színű bolondgombái másfél század óta buján tenyésznek e darab körül, talán még csak a *Hamlet* az, amelyről cifrább dolgokat írtak össze. Megegyezni nem tudnak a kritikusok erre a darabra nézve, és nem is fognak soha. Legföljebb abban értenek egyet, hogy különös, páratlan, egyedülálló Shakespeare munkái között, és egyetlen darabja, amelyben problémát vet föl, és meg is oldja a maga módja szerint. Bernard Shaw éppen ezért sorolja Shakespeare legremekebb színdarabjai közé, mások ellenben éppen ezért mondják vitás értékűnek.

De a darab évtizedek óta izgatja a német színpadokat, s egészen bizonyos, hogy az aktái nincsenek lezárva. Az első kérdés persze az, hogy mi okozza a kritika nagy meghasonlását és a közönség nagy tartózkodását e darabbal szemben, amely a világ legnagyobb drámaíróját a maga teljes erejében revelálja; és erre a kérdésre könnyű felelni. Shakespeare egy tragikus tárgyat vígjátéknak dolgozott fel, mert így érezte, és így akarta. Ebből a témából a legújabb időkben Sardou egy rettenetes melodrámát írt, amely mint opera Puccini muzsikájával bejárta az egész világot, és még most is forgalomban van, Gárdonyi Géza pedig paraszti melodrámát fabrikált belőle *Fehér Anna* címmel, amely nem tudott megmaradni a deszkákon. A téma veleje az, hogy egy bíró halálra ítél egy bűnös fiatalembert (aki az egyik esetben forradalmár, a másikban lókötő), de hajlandónak mutatkozik megkegyelmezni a bűnösnek, ha az a nő, aki tetszik neki (egyik esetben a fiatalember kedvese, a másik esetben ártatlan testvérhúga), saját személyét adja cserébe a kegyelemért. De hiábavaló minden áldozat, a bíró itt is csal, és kivégezteti a foglyot. A dologba így három ember pusztul bele, anélkül hogy akár egyik is fel tudna törni a melodráma borzalmas szakadékaiból a tragikus élmény kristályos tiszta levegőjébe.

Shakespeare ebből a kínos és komor esetből vígjátékot írt, és ahogy Brandes komoly képpel és minden komoly alap nélkül állítja, csakis azért, mert a színtársulatnak éppen vígjátékra volt szüksége, s mert Shakespeare, aki saját magának volt házi drámaírója, adott pillanatban nem rendelkezett más témával. Ez igen gyönge kitalálás Brandes részéről, és igen valószínűtlen Shakespeare-re vonatkoztatva, de nem is fontos. Shakespeare, aki az átvett meséket néha szó szerint követi, és egész sorokat, sőt dialógrészleteket sem röstell átvenni a maga munkájába, itt a mesét program szerint alakította át, keretbe rakta, amit a legritkábban szokott megtenni, szóval itt a mesét nem önmagáért használta, hanem ki akart vele fejezni valamit, ami őt igen sok darabján keresztül foglalkoztatta és gyötörte, de amit soha ilyen sötéten villogó tűzzel és fénnyel nem borított el; a problémát, amely *A velencei kalmár*ban lírai játékossággal merül föl a lagúnákból, s ugyanígy merül alá a belmonti kert holdfényben reszkető lombjai között: hogy a társadalmat nem lehet megjavítani, hogy az igazságszolgáltatás - mert emberek kezére van bízva - mindig csak tökéletlen lehet, hogy itt mindenki gyógyulásra szorul, s a világnak

egyetlen sikeres doktora van: a belátó, elnéző, irgalmas ember. Shakespeare-nek *ebben a darabban* nincs más üzenete az emberiség számára.

Hogy ezt a kúrát véghezvihesse, magát a témát kell megoperálnia, s ezt úgy viszi keresztül, hogy az egész darab nem egyéb, mint az Ember próbája. Bécsben - a darab ugyanis ott játszódik, persze olasz nevekkel - a herceg uralkodása alatt sok szigorú törvényt elhanyagoltak, minélfogva a rendetlen élet, a nemi szabadosság annyira elburjánzott a városban, hogy a herceg, aki jólelkű és szépeszű ember, arra a fölfedezésre jut, hogy megálljt kell kiáltania az egész bécsi társadalomnak, viszont ő nem az az ember, aki ezt a fordulatot a maga erejéből létre tudja hozni. De van a városban egy tiszta életű, majdnem szent ember, Angelo, aki épp erre a feladatra hivatott. A herceg - elutazás ürügye alatt - rábízza Bécs erkölcsi reformját a már szinte feledésbe ment törvények alapján, ő maga egy ferencrendi barát csuhájában félreáll, hogy tisztába jusson mindennel: a társadalommal, Angelóval és önmagával.

Shakespeare ezzel a beállítással a bűnöző bíró egész témáját vígjátéki sínekre helyezte. Minthogy a herceg - mint Gondviselés - az első pillanattól fogva őrt áll a maga egész szkepszisével és teljes hatalmával, biztos, hogy itt katasztrófák már nem történhetnek. A puritán lelkű és szentéletű Angelo annyira bízik magában, hogy Bécs egész szerelmi életét törvényes alapra akarja fektetni, s egy régi törvény betűje szerint halálbüntetéssel sújtja a fiatal Claudiót, aki törvénytelen úton anyává tette menyasszonyát, akivel különben csak mellékes anyagi okok miatt nem esküdhetett meg rögtön. De mikor a szép Izabella, aki már zárdába akar lépni, könyörögni jön öccséért, Angelo maga is rabja lesz annak a testi vágynak, amelyet másokban halálra méltó véteknek ítélt. Izabelláért hajlandó - látszólag - megkegyelmezni Claudiónak, s bár bűnösnek érzi magát, s teljesen átérti a helyzet képtelen voltát, nem tud vérének parancsolni.

S itt, ahol a téma eléri a maga drámai kulminációját, Shakespeare vasmarokkal csavarja át a cselekmény egész tengelyét a vígjátékba. A barátnak öltözött herceg Izabella helyett Angelónak egy régi, elhagyott kedvesét csempészi a szerelmi légyottra, s a darab megoldása: bűnhődés helyett megtisztulás, elbukás helyett föleszmélés.

Mármost azt a kínosságot, amelyet a híres angol kritikus, Coleridge vett észre legelőször ebben a bécsi darabban (pedig Németországnak majd mindegyik nagyobb színpadja megpróbálkozott vele), az addigi színielőadások nem tudták eloszlatni, a tragikus és komikus jelenetek nem nőttek össze, hanem kétfelé hasadtak, s a mű szépségei eltöredeztek a színpadon. Viszont a Burgtheater új előadása, melyet a Reinhardt színházaitól elhódított orosz eredetű Ivan Schmidt rendezett, a második felvonás közepétől kezdve szinte bámulatos biztonsággal robog a vígjátéki síkon, a bécsi külváros salakja a humor kibékítő színeivel hömpölyög végig a színpadon, s ha az első felvonás túlzott meiningenizmusát, erőszakolt élénkségét elfelejtjük: az utolsó felvonás nagy törvényszéke oratóriumi áhítatot kelt bennünk, és Shakespeare legjobb vígjátékainak lírai zengésével emel a magasba.

Hogyan sikerülhetett a bécsi Burgszínháznak az, ami eddig ily mértékben soha egy színháznak sem sikerült? A feleletet a fordítón kell kezdeni. Richard Flatter, akit a színlap mint új fordítót nevez meg, a *Szeget szeggel*-t nem fordította, hanem átültette. Nem tudom, a betétekből és változtatásokból mennyi az ő munkája, s mennyi a rendezőé vagy a színészeké, de annyi bizonyos, hogy a színház Shakespeare-nek egy bécsi verzióját adja. A minden keresett modernség nélkül modernül hangzó, kissé bécsies karakterű szöveg azt a páratlanul kedvező helyzetet biztosította a színészek számára, hogy ma is élő és ma is aktuális bécsi típusokat vihessenek a színpadra, anélkül hogy a szerepek karakterét meg kellett volna változtatniok. Így aztán olyan eleven, erős, bécsi levegő áradt le a színpadról, hogy a játszók és a közönség között pillanatok alatt megszövődött az a szoros kapcsolat, amely a közös élménynek, tehát a színházi élvezet

vagy szórakozás végső értelmének és céljának legbiztosabb lehetősége. Ezt a mély kapcsolatot aztán humoros szikrákkal hevítették egész estén keresztül azok a kiszólások, amelyek mind Bécsre vonatkoztak; Shakespeare-nél egy képzeletbeli Bécsre, amely szakasztott olyan volt, mint az akkori London, s a mai közönségnél a mostani Bécsre, amelynek a salakja ugyanolyan, mint bármely modern nagyvárosé, de amelynek itt fordító, rendező és színészek jóvoltából megvolt a teljes „lokálkolorit"-ja. Soha még Bécsben nem láttam Shakespeare-előadást, amely az aktuális élmény ilyen ellenállhatatlan erejével hatott volna reám, de hol van még egy Shakespeare-darab, amelyet így oda lehetne lokalizálni?

Az erős vígjátéki hangulatot, amely annyira érdemszámba megy itt, a színészek a bécsiesség hangsúlyozásán túl is roppant szerencsésen tartják fenn az egész darabon keresztül. Paul Hartmann, a Burgtheater hősszínésze ezúttal nem tekinti librettónak a szöveget, amelyhez külön drámai áriákat produkál, nem is festi Tartuffe-nek Angelót, sem elvetemedett puritánnak (sok kritikus ennek tartja), hanem egy szenvedélyes, komor embert ad, aki önmagát nem ismeri, aki elfordítja szemét az élet napos oldaláról, nem is tudja, mit fojtott és mit rekesztett magába, s nem bír ellenállni a kísértésnek, mikor az egy szép leány alakjában fölmerül előtte. Hartmann játékából gyönyörűen jön ki, hogy - felbomlott eljegyzése óta - nem is nézett nőre, s nem is képzelhette, hogy a szerelmi szenvedély, amelyet másokban oly könyörtelenül ítélt el, betörhet az ő magányosságának tornyába, s kihajthatja őt onnan egyenesen a bujaság mezőire, ami pedig az ő szemében a halálos bűnt jelenti. Hartmann figurája úgy sötétlett ki a Burgtheater pazar hátteréből, mint Shylock Velence csillogó márványai és napfényben égő lagúnái közül. De az egész előadásnak talán legnagyobb szerencséje Raoul Aslan mint herceg. Nem az a színész, aki az első pillanat illúzióját adja. Érdekes és intelligens arca nem egészen vág össze termetével, amely nem épp a legjobb helyeken túlságos luxussal van párnázva, úgyhogy eleinte (sőt ez a benyomás később is vissza-visszatér) akárhányszor inkább egy éltes hölgy, mint egy ifjú herceg hatását kelti. De mennyi nemesség, mennyi fölény, mennyi melankólia árad ebből a színészből, s milyen biztos kézzel viszi a darabot a vígjáték vizeire a legkritikusabb pillanatokban. Látszik, hogy kitűnő Mefisztó - mert ez a herceg tud filozófus is lenni -, nem könyvből szedett igékkel, hanem az életből nyert belátással. Ha jelen van a színpadon, minden tragikus pillanat csúcsán kigyúl a humor mosolygó fénye. Ez a herceg hivatott arra, hogy a Gondviselést játssza, mert érti az életet, az embereket, s ez a nagy próba megérleli őt mint tökéletes uralkodót. Ha ennek a darabnak nem *Szeget szeggel* volna a címe, hanem *Királyok iskolája*, Shakespeare szándéka (amely Raoul Aslanban oly eleven erővel jut kifejezésre) egyetlen olvasó előtt sem lehetne kétséges.

A Burgtheater előadásának igazi sikere mégis talán abban fejezhető ki, hogy maga a téma (amely melodrámának borzalmas és vígjátéknak alkalmatlan) eszébe sem jut az embernek. Se *Toscá*-ra, se *Fehér Anná*-ra nem gondolunk, sem az irodalomtörténeti előzményekre, sem a kritikai következményekre, hanem odafigyelünk Shakespeare e csodálatos drámai evangéliumára, amely a Burgtheater színpadán a modern színpadi technikának legpompázatosabb eszközeivel lép elénk. Tizennégy valóságos, tömör díszlet készült a darabhoz (a háttér függönyeire vetítve kerül a díszlet), s az egész berendezés mikéntjéről talán fogalmat nyújthat az az egy adat, hogy a budapesti Nemzeti Színház egy szezon alatt nem áldozhat annyit díszletre és bútorra, mint amennyibe a bécsi *Szeget szeggel* kerülne. A darab persze sokkal egyszerűbb keretek között is adható, de nem a Burgtheaterben. Ez a nem kifogástalan akusztikájú, de a szó legteljesebb értelmében kívül-belül luxusra épült színház, a maga négy sor páholyával és pretenciózus nézőtéri díszeivel, nem tűri a nagyszabású darabok leegyszerűsített vagy épp dísztelen beállítását. A *Szeget szeggel* rendezője ezt annyira átérezte, hogy pompában és színekben minden ponton elment a legvégső határig, sőt az első külvárosi jelenetben (mely az egész ragyogó előadás egyetlen sebezhető oldala) túl is lépte ezt a határt. A szegény Ausztria

azt a deficitet, amely az állami színházak révén sújtja, erkölcsi és művészi bevételei között számolja el, a bécsi közönség pedig a *Szeget szeggel* előadásaira siet megvenni a jegyeit fölemelt helyáron, amely a mi helyárainknak majdnem háromszorosát jelenti. Abban az elkeseredett küzdelemben, amelybe a mai nagy repertoárszínházak bele vannak kényszerítve, klasszikusokkal hódítani, rég elveszített területeket visszanyerni, a legnemesebb és legritkább dicsőség, mert ha a tizenkilencedik század közönsége mohón szomjazta a múltat, a huszadik századé csak a jövőt hajszolja, abból az egyszerű okból, hogy a technikai csodák e korszakában a jövő az, ami már a következő huszonnégy órában beáll, s az emberek annyira sietnek, annyira rohannak, hogy még visszatekinteni sem érnek rá a múltba. A klasszikai drámának is van válsága a modern színpadon, ámbár inkább a modern közönség válságának volna mondható. A középosztály egy része minálunk - egész indokolatlanul - félni kezd a klasszikusoktól, s egész tévesen azt hiszi - vajon miért? -, hogy őt már a klasszikusok sem érdeklik. Pedig az olyan előadás, mint a bécsi *Szeget szeggel*, mindenkit meggyőzhet arról, hogy Shakespeare nemcsak jobb drámaíró, mint Georg Kaiser vagy Bruckner, de alkalomadtán aktuálisabb is, nem is szólva arról, hogy mennyivel érdekesebb.

(1930)

Királyok és színházak iskolája

A bécsi Burgtheaterben vagyok, amely Hofburgtheater volt a világháború előtt az osztrák császár jóvoltából és százezreiből, s amelyet, mint súlyos örökséget, az osztrák köztársaság le akar rázni a nyakáról. A színházban véletlenül egy groteszk módon aktuális darabot játszanak Shakespeare-től, a *II. Richárd*-ot, amely arról szól, hogyan fosztanak meg egy királyt a trónjától, s amelynek előadása miatt Shakespeare-t annak idején egyszer majdnem börtönbe zárták, mert azt hitték, hogy ő is benne van a híres Essex-féle lázadásban, s ez az előadás jel és figyelmeztető volt az összeesküvők számára. A lázadást elfojtották, Essexet kivégezték, Erzsébet királyné bevonult a halhatatlanságba, Shakespeare az örök aktualitásba, amely a halhatatlanságnál is többet érő kiváltság a halál után, *II. Richárd* pedig megmaradt igazi költői alkotásnak, amelynek találóbb címe volna: *Királyok iskolája.* Mert ez a darab nem kevesebb. Shakespeare közel élt, és talán közel is állt a trónhoz, legalábbis a királyok helyzetét és sorsát, tündöklését és letűnését soha senki nem írta meg olyan őszintén és megrázóan, mint ő a királydrámákban, amelyek a világháborút követő összeomlásban ijesztően aktuálisokká lettek, valóságos politikai tankönyvekké, amelyeknek egyes sorai akár egy politikai napilap vezércikkében megjelenhettek volna, mint új és időszerű kitalálások.

E királydrámák között mindig a *III. Richárd* volt a leghatásosabb és a *II. Richárd* a legtiszteltebb. *II. Richárd* az irodalmárok, a finom emberek öröme Közép-Európában. Mint írásmű, mint Shakespeare szívének lírai megnyilatkozása magasan fölötte áll *III. Richárd*-nak, amelyről némi rosszakarattal és elegendő igazsággal meg lehet állapítani, hogy Marlowe-t utánozza, hogy Richárdot valódi színpadi, helyenként melodrámai gonosztevővé lépteti elő a gaztetteknek és gyilkolásoknak nemegyszer komikummal kacérkodó halmozásával, amivel szemben *II. Richárd* merőben érthető és emberi, s olyan királyt mutat, amilyet ma is lehet a trónon találni, bármennyire megfogyatkoztak is a trónok Európában. *III. Richárd* egy zseniális kezdő szertelenségeiből, *II. Richárd* egy kiforrott művész fájdalmas szívéből született a színpadra, s így lett az egyikből a színházi közönség bálványa, a másikból a finom professzorok öröme.

Mert legyünk tisztában azzal - és itt kezdődik a színházak iskolája -, hogy *II. Richárd,* Anglián kívül, sohasem kellett a nagyközönségnek. Angliában más a helyzet. A darabban szereplő családok egy része ma is élő és ismert név angol földön, Shakespeare történelmi drámái odahaza mindenkor is táplálkoztak ebből a termékeny és hasznos életszerűségből, valamint abból az angol patriotizmusból is, mely *V. Henrik*-et Angliában oly népszerűvé s Anglián kívül oly érthetetlenné teszi, mert a soviniszta varázs csak otthon tudja erejét kifejteni. *II. Richárd* a kontinensen mindig csak az irodalmárok álma volt, sohasem lett belőle a színházi közönség valósága. A világháború előtt német színpadokon nagy sikere volt vele Kainznak, de ez a siker nem lépte túl egy nagy színészi pályafutás körét, Kainzot nézték akkor is, nem Shakespeare-t, hiába ujjongtak az irodalmárok, hogy íme, a régi probléma meg van oldva, mert *III. Richárd,* mint kétszáz esztendő óta mindig, újból detronizálta *II. Richárd*-ot - legalábbis száműzte a színpadról a könyvbe.

Pár esztendővel ezelőtt a Nemzeti Színház is kihozta mint Shakespeare-bemutatót, az óhajtott siker persze itt is elmaradt, s a kritika egy része az előadásnak tudta be a teljes felelősséget. Most itt ülök a Burgtheaterben, nézem *II. Richárd*-ot, a legjobb színészekkel. Kissé vegyes stílű, de nemegyszer monumentálisan szép díszletek között, minden zavaró szünet nélkül, mert hiszen a Burgtheater színpadja a legtökéletesebb gépezetek közül való, amelyhez képest a budapesti drámai színházak színpadja igazán csak szimpla pódium - s a színház is meglehe-

tősen tele van (jó polgári bérlőközönséggel), s percről percre jobban érzem magam körül az unalom nehéz szárnyait, színpadon és nézőtéren semmi villamosfeszültség, egy pillanatra sem juthat eszembe, hogy a világ egyik legnagyobb drámaírójának egy remekművét adják elő, nem tudok érdeklődni, nem tudok bekapcsolódni, nincs az az illúzióm, hogy a magam dolga történik a színpadon, ami pedig minden igazi játék elengedhetetlen követelménye, s amikor a trónfosztás jelenetétől kezdve mégis kezd a színpadról aláterjedni némi sejtelemszerű, álombeli feszültség, s halvány, kékes villamosszikrák nesztelenül kezdenek ide-oda cikázni, színpadról a nézőtérre és viszont - már minden késő, a darab eltévesztette a célját, az est veszendőbe ment, ki nem elégült érzések kóvályognak a levegőben, mint homályos ködfoltok, a katarzis, a lelki megtisztulás és fölszabadulás könnyekben ragyogó szivárványa helyett.

Mi a baj itten? Mi az oka ennek? - kérdezi az ember önmagától. A felelet egyszerű. Shakespearenek lazább, drámaiatlanabb, retorikusabb és bőbeszédűbb darabjai, amelyek talán diszkrét arcjáték és intim beszédművészet révén, egy kis színház méretei között megélhetnek, egy nagy hodályban, amely csak a retorikát és deklamációt váltja ki a színészekből, akik kénytelenek beigazítani torkukat a nagy méretek közé - minden belső értékük és mély ragyogásuk ellenére, lehervadnak a színpadról. *II. Richárd* értékei halhatatlanok a könyvben, de az első három felvonás lazasága, a történet epikai menete, a lényegtelen dolgok halmozása, a mai közönség előtt, amely a filmen nevelt, gyors menetű lelki és szellemi berendezettségével akarja kísérni a drámai fejleményeket - minden sikert előre kirekeszt.

A nagy műsorszínházak legközelebbi feladata a klasszikusok revíziója. A klasszikusokra szükség van, náluk nélkül lyukas volna egész életünk - de újra be kell állítani őket a közönség lelkébe, mert töretlen és megszakítatlan klasszikai hagyomány csak Párizsban van - mindenütt másutt, korváltozások idején, mindent elölről kell kezdeni.

(1931)

Kleopatra, a szonettek fekete hajú hölgye

Shakespeare életének megfejtetlen titkai között a legnagyobb titok a nő: illetve a költőnek a nőkhöz és a nőkkel való viszonya. Köztudomású dolog, hogy tizennyolc éves korában feleségül vette egy Stratford környéki kisgazdának huszonhat éves leányát, akitől három gyermeke született. Huszonkét éves korában Londonba ment, és huszonöt éven keresztül ritkán látta a feleségét. Két háztartása volt - és mi egyikről sem tudunk bizonyosat, nem tudunk részleteket. Az anekdoták, amelyek fennmaradtak, a pletykák, amelyeket a szájhagyomány őriz: nem sokat árulnak el az igazságból és a valóságból. Egy dolog van, ami kétségtelen, mert a költő saját vallomásai vannak a kezünkben: Shakespeare évekig gyógyíthatatlanul szerelmes volt egy sötét bőrű, fekete szemű és fekete hajú asszonyba, aki nem volt szép, nem volt jó, nem volt hű, csak tehetséges és eszes, s a maga csúnyaságában is vonzó. Shakespeare évekig szenvedett a szerelemtől, amely meghozta életének legkeservesebb csalódását: hogy a nő megcsalta a legkedvesebb barátjával, a szépséges, fiatal lorddal. Shakespeare megbocsátott a jó barátnak, és tovább kínlódott.

Ki volt ez az asszony: nem tudni, s nem valószínű, hogy később meg fogjuk tudni. Sokáig azt hitték, hogy Erzsébet királyné udvarhölgye, a meglehetősen botrányos életű Mary Fitton volt a szonettek fekete szemű hölgye, de ez az állítás ma már alig tartható fent. Az illető hölgyről ugyanis bebizonyosodott, hogy - szőke volt.

Egy másik föltevés szerint egy oxfordi fogadós, Davenant szép felesége volt Shakespeare életében a sötét hajú démon. A kis Davenantnak Shakespeare volt a keresztapja, s egy régi anekdota tanúsága szerint a kis Vilmosnak olyanformát mondott egyszer valaki, hogy a keresztnek semmi köze Shakespeare keresztapaságához. De ez sem bebizonyított dolog.

Shakespeare azonban sokszor adott neki nevet: ez a nő Rosaline-nek, Cressidának és végül Kleopatrának a modellje. Kleopatráról még eddig minden kritikus megállapította, hogy tele van élményszerű vonásokkal, amelyek nem Plutarkhosztól valók, hanem Shakespeare közvetlen tapasztalásából erednek.

Ha figyelemmel olvassák el a *Fekete szemű asszonyhoz* írt szonetteket, amelyek Shakespeare legszenvedőbb és legszenvedélyesebb megnyilatkozásai közül valók: észre kell venniök, hogy a vonások teljesen illenek Kleopatra arcképéhez, de nem a történelmi Kleopatráéhoz, aki nem volt cigányasszony, mint Shakespeare mondja, hanem fehér bőrű Ptolemaiosz-ivadék, és maga volt a megtestesült szépség, de Shakespeare a sokkal később írt Kleopatrát a szonettek hölgye után mintázta, kivált ami a lelkét illeti és a vonzóerejét.

Érdekes, hogy ez a portré Antonius és Kleopatra második felében megváltozik. Antonius haláláig Kleopatra a nagyszabású kurtizán s a nagy római hadvezér végzete, aki éppoly pontosan és tisztán látja helyzetét és a tragédiáját, mint maga Shakespeare látta, és föltárta a szonettekben. De Shakespeare-t aztán már kötötte a történelem és a mese. Kleopatra Antonius halála után megnő és felmagasodik, és épp a legmodernebb Shakespeare-kritika ellentmondást is talál a kétféle Kleopatra: a kurtizán és a királynő között. Shakespeare maga is érezte ezt, s úgy hidalja át a nehézséget, úgy oldja meg a lélektani problémát, hogy Kleopatrának nem is marad más hátra, mint a szép és nagyszerű halál. Ha Octavianust hálójába tudná keríteni, mint valamikor Caesart és Antoniust, akkor talán visszafordulna. Shakespeare ezt remekül érezteti, és így nincs törés a karakterben, legfeljebb egy finom, vékony repedés, ami alig ront a portré nagyszerűségén. Ha Shakespeare-nek nem lett volna az a kitörölhetetlen élménye a szonettek asszonyával, akkor Kleopatrában nem volna semmi ellentmondás, de kérdés, hogy akkor is

olyan érdekes volna-e, mint most. Shakespeare-nek egyetlen nőalakja sincs, akit külsőleg oly részletesen írt volna le, mint Kleopatrát, s ez is elárulja a személyes élményt, s lehet, hogy Kleopátra végső megdicsőülésében a megbocsátás és kiengesztelődés is szerepet játszott. Annyi bizonyos, hogy Shakespeare drámai művészete itt a legmagasabbra emelkedett: Kleopatra halála csupa életszerűség és csupa fenség, ami a legnagyobb költőknél is csak ritkán jár együtt.

(Kéziratban)

Naplemente Stratfordban

Egy költő eljut néha az emberi kor legvégső határáig, s életének művéből mégis kimaradhat a leáldozó nap csodája és glóriája. A nagyoknál is nagyobb Goethének nem volt költői alkonya. Több mint két emberöltőn keresztül démonikus erővel rakta szakadatlanul a maga romolhatatlan fellegvárát, egymás után és egymás fölé falazta be legforróbb szerelmeit - hetvennégy éves korában a legutolsót -, hogy a vár mennél magasabbra épülhessen. És hallani sem akart az elmúlásról, más ember arcán sem akarta soha látni a halál ujjlenyomatát. Csak kettőt ismert és akart, az életet, amelyet formába kell alakítani - és a halhatatlanságot, amelyet csak az élet múló anyagából lehet kiformálni. De Shakespeare még közel volt a középkorhoz. A Trinity-templom közelében állott a csontvázkamara, s hogy helyet készítsenek az új halottaknak, a kibontott régi sírokból az alsó bolthajtásba vitték a csontváz-maradékokat, s a gyermek Shakespeare talán rémüldözött a fehérlő karoktól és koponyáktól, mint utóbb Júlia, vagy eltűnődött rajtuk, mint még utóbb Hamlet a temetőkertben; a londoni híd parti tornyaiban nap nap mellett kivégzett csavargók csontjait és koponyáit zörgette a szél - ó, Shakespeare már ifjan belenézett a halál arcába. A British Museumban őrzött Montaigne-példány (Giovanni Floriónak, Shakespeare barátjának fordításában) csakis az ő tulajdona lehetett. Neve után ezt a két szót írta be a könyvbe: *Mors incerta*, utalással az *Essay*-knek a halálról szóló fejezetére. Mors incerta - komor visszhangja Hamlet nagy monológjának. Alig negyvenhét éves korában pedig *A vihar*-ban ezeket mondatja Prosperóval: „Aztán visszavonulok Milánóba, ahol minden harmadik gondolatom a sír lesz."

Bizonyos, hogy Goethe ezt akkor sem írja le, ha élete még sokkal hosszabbra nyúlt volna. Úgy öregedett meg, mint Faust, tévelyegve és törekedve, utolsó pillanatig küzdve és harcolva démonaival a belső harmóniájáért. Ebben a goethei, univerzális világban nincs naplemente. A nap korongja hirtelen megáll, s egy szempillantás alatt lebukik a tiszta égről - be sem burkolózva bíborszínű és aranyos halotti felhőpalástba.

Shakespeare alig töltötte be negyvenötödik életévét, tehát mai korhatár szerint még fiatal ember volt, amikor égő honvágy fogta el a szülőföldje után - biztos jele az öregedésnek. Igaz, Angliai Erzsébet idejében a fiúk tizenöt éves korukban kerültek az egyetemre (protekcióval még korábban); aki huszonöt éves volt, már a férfikor teljében állott, mint Lytton Strachey írja Essexről. Ha ma egy harmincnégy éves költő fáradtnak és öregnek vallja magát a nyilvánosság előtt, vagy feltűnési viszketeget vagy kacérságot sejtünk nála, esetleg rosszabbra gondolunk. Shakespeare az ő vérző szonettjeiben elnyűttnek és öregnek mondja magát, s nincs okunk és nincs jogunk kételkedni őszinteségében. Minden arra vall, hogy ennek a folyton tréfálkozó, elragadóan kedves, határtalanul jóságos embernek nem volt erőteljes szervezete - ami különben a Shakespeare-eknél családi örökség. Nyolc testvére közül két leány még az ő születése előtt halt el, három öccse igazán ifjúkorban jóval előtte halt meg, s második leánya, Judit, három fiút vesztett el - akik közül egy sem lett huszonegy évesnél idősebb.

Hogy Shakespeare a visszavonulást a színjátszáson kezdte - s először mint színész állott ki a sorból -, ez is utalhat gyönge egészségére, de nem vetek rá súlyt, mert az akkori színészek, főképp ha már meggazdagodtak, igen könnyű szívvel váltak meg a színpadtól, nem úgy, mint tizenkilencedik és huszadik századbeli utódaik, akik a legritkább esetben lépnek le önszántukból a deszkákról. Oka ennek, hogy Shakespeare korában a színészek jóformán fizetett cselédek voltak, s ha Shakespeare-nek és tizenkét társának I. Jakab őfelsége szabatott ruhát skarlátpiros bársonyból - az mégiscsak *libéria* maradt. Shakespeare esztendőkön keresztül nemhiába

törte magát, hogy elismerjék a nemességét, s megkapja címerét ezzel a szerény és mégis büszke jeligével: Non sans droit. Vágyott vissza a polgári, a független életbe, ahol nincs parancsszó. Miután gazdag ember lett, úr akart lenni otthon, a kis puritán vidéki városban, ahol az ő egykor jómódú apja később az adósok börtönétől való félelem miatt néha hetekig nem mert kimozdulni az utcára, s még a templomból is kénytelen volt kimaradni. Már akkor egyik főrészvényese volt a Globe-színháznak, 1602-ben egy nagyobb és egy kisebb birtokot vásárolt Stratfordban, 1605-ben megszerezte a stratfordi tized bérletét, s így jogot váltott arra, hogy annak idején a stratfordi templomban, az oltár közelében kapjon sírhelyet. 1613-ban - amikor már végleg hazaköltözött volt - házat vett a londoni Blackfriarsben, s az a hitelesen igazolt körülmény, hogy londoni útjára magával vitte vejét, dr. John Hallt, Warwickshire legismertebb és legkeresettebb orvosát - megint csak azt erősíti meg, hogy nem volt egészséges - legalábbis nem érezte magát annak.

De a családi viszonyok is a visszavonulás mellett szóltak. Volt egy négyéves unokája, aki biztosan vonzotta őt haza, egy vénülő leánya, a már huszonhét éves Judit, akit férjhez kellett adni, ami különben csak két hónappal Shakespeare halála előtt sikerült - s akkor is inkább rosszul, mert a harminckét esztendős leány egy nálánál öt évvel fiatalabb, elég tehetséges és eléggé haszontalan gyermekkori játszópajtásához ment feleségül, egy Quineyhez, akit Shakespeare nem nagyon szívelt. De ami talán még döntőbb, Stratfordban volt az ő ifjúkori szerelme, az ő öregedő felesége: Shakespeare egész életében a legtitokzatosabb, a legnémább alak, a szonettek fekete asszonyánál is rejtelmesebb valaki, akinek a fátyolát sohasem fogjuk föllebbenthetni. A legvalószínűbb s a tényektől leginkább támogatott föltevés - amely egyúttal a legkevésbé romantikus és leginkább nyárspolgári -, hogy Shakespeare erősen és kitartóan ragaszkodott a feleségéhez, mert a családi élet szent volt előtte. Miért is kívánkozott volna már haza, ha annyira megbánta a házasságát? S miért kívánta később az asszony, hogy az ura mellé temessék? És az idősebb leány, Zsuzsanna miért magasztalja a sírfeliratban Shakespeare-nét mint kitűnő asszonyt és anyát? Mindez persze még bizonyosabbá válnék, ha ki lehetne deríteni, hogy a 109. számú szonettet Shakespeare csakugyan feleségéhez írta, mint némelyek állítják. Ezt a szonettet itt a szabatosság és pontosság kedvéért prózában adom, mert a különböző verses fordításokban oly mélyreható az eltérés az eredetitől, hogy kockázatos volna következtetéseket fűzni hozzájuk.

109. SZONETT

Oh sohase mondd, hogy szívem csalfa volt.
Bár a messzeség látszatra gyöngítette hevét:
És oly könnyű volna megválnom önmagamtól,
Mint lelkemtől, amely tebenned lakik.

Szerelmem otthona te vagy és mint a vándor,
Ki messzire bolyongott, megtérek megint
Időre és nem változva az időtől
S így bennem a forrás, mely a szennyet lemossa.

S bár természetem gyarló és esendő
Hisz minden férfit hajszol a szilaj vér:
Sohase higgy oly vétkesnek, oly fonáknak, -

Hogy semmiért elvessem életem javát.
Mert terajtad kívül, én rózsaszálam,
Semmi a mindenség, - te vagy benne minden.

Azt hiszem, van egy hely Shakespeare-ben, amely elég erős bizonyíték amellett, hogy az említett szonett csakugyan Shakespeare-nének volt szánva, amit például Madden dublini egyetemi tanár minden bizonyíték nélkül is fenntart. A *Vízkereszt*-et Shakespeare 1600-ban vagy 1601-ben írta, tehát abban az időben, amikor még nem apadt ki a szonettek forrása. A második felvonásban Orsino herceg megkérdi a fiúruhába öltözött s fiúnak vélt Violától, milyen az a nő, akibe ő szerelmes, és lelkére beszél, hogy ne vegyen magánál idősebb nőt feleségül. A magyarázók a tizenkilencedik században keresztül úgy fogták fel ezt a részt, hogy Shakespeare az ő elhamarkodott házasságának keserű utóízét szűrte bele.

Azt mondja a herceg:

> *Mert, fiú, hiába dicsérjük mi önmagunkat, a férfi szerelme csapodárabb, ingatagabb, mohóbb, változóbb, feledékenyebb, mint a nő szerelme. A nő olyan, mint a rózsaszál. Alig tárulnak fel szirmai, már fulladozni kezdenek.*

Látjuk, e sorok teljesen összevágnak a szonett megfelelő soraival. Mintha a herceg szavaiban is önmagát mentegetné és magyarázná Shakespeare - a hűtlenségéért, melyről a szonett és dráma egyaránt azt mondja, hogy benne van a férfi vérében és természetében, de amit megtold a szonett azzal, hogy ezek a kalandok és kitérők megérthetők és megbocsáthatók, s nem változtatnak azon a gyökeres érzésen, amely egész életre leköt. A *Vízkereszt*-ből idézett részlet hangsúlya nem azon nyugszik, hogy a nő idősebb, mint a férfi (ez részletkérdés) - hanem hogy a férfi csapodárabb, mint az asszony. A szonettben annyit tesz hozzá, hogy a férfi lehet érzékeivel hűtelen, s szívében mégis hű maradhat. Michelangelo egyik szonettjének két sora csudálatosan tömöríti e szerelmi kétféleség attitűdjét:

> *La vita del mia amor non e il cor mio,*
> *Ch'amor, di quel chio t'amo, e senza core.*

> *Szerelmem élete nem a szívem,*
> *Szerelemmel szeretlek, de szív nélkül.*

Annyi bizonyos, hogy Shakespeare már 1609-re felmondott egy Green nevű rokonának, aki az ő házának egy részét lakta New-Place-en - tehát már akkor hazavágyott. A felmondást, Green nagy örömére, visszavonta, illetőleg eltolta 1611-ig.

Ez a nem egészen két esztendő az alkonyi varázs Shakespeare költészetében. Ekkor írta meg regényes triptychonját: *Cymbeline*-t, a *Téli regé*-t és *A vihar*-t, s amit részben ide kell csatolnunk, *Perikles*-t, melynek három utolsó felvonása túlnyomó részben Shakespeare-től való.

Dowden, a hivatalosnak és hitelesnek elismert Shakespeare-tudós azt mondja, hogy miután a költő tragédiáiban lebocsátkozott az élet mélységeibe, itt felhatol az élet csúcsaira, s Dover-Wilson csak tavaly közzétett megkapó kis Shakespeare-könyvében *(The essential Shakespeare)* a tragikus korszakot, melyet Brandes „die düstere Periode"-nek nevez, ezzel a címmel jelzi: *Borotvaélen.* Shakespeare *Lear király*-lyal és *Athéni Timon*-nal - talán személyileg is - az őrültség partjára került; de csodálatos módon megmenekült, s utolsó énekeit már a tündérszigeten dalolhatta el. 1601 és 1608 között (ez a hét esztendő volt az egyetemes drámairodalom hét bibliai kövér esztendeje, amelyek nem tértek vissza soha többé) lélegzetfojtó iramban alkotja meg *Julius Caesar*-t, *Hamlet*-et, *Macbeth*-et, *Lear király*-t, *Antonius* és *Kleopatrá*-t, *Coriolanus*-t a félig-meddig vázlatban maradt *Troilus és Cressidá*-t s a világirodalom legkomorabb vígjátékát, a *Szeget szeggel*-t.

E hét esztendő alatt megjárta a poklot, ha ez csak az önismeret üdvözítő pokla volt is, mint Arany János oly csodaszépen mondja. Hogy a hazatérés szándéka ebből érlelődött és erősödött-e meg benne, nem tudhatjuk, de amikor ez az elhatározása végleg megszilárdult,

viszont a Globe, az újonnan feltűnt Beaumont és Fletcher odaszerződött drámaírók mellett is, még rászorult a mesterre: Shakespeare újfajta darabokkal áll elő, amelyek egészen más lelki diszpozíciókból születtek, s az új divatot szolgálták, talán egy kissé meg is előzték, mert 1610-ben Middleton és Dekker azt írják, hogy „manapság már kiesett a divatból a tragikus pátosz s az effajta komoly holmi nem kell a közönségnek".

Ha szemügyre vesszük ezeket a késői színjátékokat, egészen furcsa dolgot tapasztalunk. Mind a háromban - sőt *Perikles*-ben is -, tehát mind a négyben az történik, s a nagy finálékban, ha a drámai logika vagy pszichológia ellenére is, de annál kápráztatóbb zenei polifóniával az elevenedik meg előttünk, hogy az idők sodrában széthullt, egymástól természeti csapás vagy emberi gonoszság miau erőszakosan elszakított vagy lélekben önként elszakadt családtagok hogy kerülnek újra össze - alkonyodó égbolt alatt, őszi verőfényben - a dagadó új élet reményével a fiatalok és valami kis kárpótlással, talán pár nyugodt esztendővel az öregek számára.

Perikles tizenhat év múltán viszontlátja feleségét, Thaisát, akit mint halottat drágalátos koporsóba zárva, a hajóról a tengerbe vetettek, s akit egy ephesusi nagy doktor a parton visszaad az életnek; és feltalálja Perikles a tengeren született leányát, aki szüzen maradt a bordélyházban, ahova rablók eladták. A *Téli rege* Leontese visszanyeri tizenhat évig holtnak hitt feleségét, Hermionét s csecsemőkorában a halálnak adott leányát, Perdität. Cymbeline király húsz év után visszakapja az udvarból ellopott fiait mint ifjú hősöket, akik megnyerik számára a csatát; Posthumus, aki elvakultságában halálra szánta a távolból Imogént, a finálében újra találkozik a holtnak hitt, hűséges feleséggel. És Prospero *A vihar*-ban tizenöt év múltán újra találkozik a hűtlen testvérrel, a hűséges udvaronccal, s akit ledöntöttek a trónjáról, a bölcsesség és tudás ledönthetetlen trónján ülve ítél a jók és rosszak fölött, Alonso visszakapja a viharban a hullámok közt elmerült fiát - s az utolsó színjáték utolsó szava megbocsátás és megnyugvás, engesztelődés és elnézés.

Akárhogy szemléljük is e késői színjátékokat, mindegyiknek utolsó szava, végső akkordja: a család restaurációja, a jogaiba visszahelyezett feleség, apa, gyermek, aminek szélső ellentéte tátong felénk a nagy tragédiákban: *Hamlet*-ben, ahol a hitvestárs bűne, *Lear*-ben, ahol a gyermekek hálátlansága, *Othelló*-ban, ahol az emberi gonoszság, *Antonius és Kleopatrá*-ban, ahol a zabolátlan érzékiség megmérgezi és feldúlja a családot, széjjelrobbantja a Shakespeare értelme szerint legemberibb életformát. S ezt a költői hitvallását a családról - évek múlva, pár hónappal a halála előtt ismételni fogja prózában - a magánéletére vonatkozólag. Ha figyelmesen olvassuk végig Shakespeare végrendeletét, amely hajszálig menő aprólékossággal, minden egyes tagra kiterjedő gondossággal akarja a család folytatását és fennmaradását biztosítani, megint csak az utolsó darabok finéléira kell gondolnunk.

Ám ha ezeknek az utolsó színjátékoknak oly makacs refrénjük az összeomlott házi tűzhely újjáteremtése s ennek az életformának - ha csak a tudat alatt is - ilyen fanatikus hangsúlyozása, akárhogy óvakodunk is attól, hogy a magánélet körülményeit olvassuk bele az alkotásba, meg kell állapítanunk, hogy itt Shakespeare magánélete és költői megnyilatkozása erősen fedi egymást. Sőt, talán nem is kell megállanunk ottan, hogy utolsó darabjaiban Shakespeare öntudatlanul szűrte bele egyik életproblémáját a most is, mint mindig, mástól kölcsönzött mesék keretébe és fordulataiba. Ez a triptychon Shakespeare-nek legtudatosabb alkotása, mert a költő itt újra szembenéz azokkal a válságokkal, melyek a nagy tragédiákban gyilkos erővel gázolnak és gáncsolnak el bűnöst és ártatlant egyaránt. Ezekben a színjátékokban belső revízió alá veszi mindazt, ami már a régi romantikus vígjátékok során is megfordult a kezén, vagy fölmerült a lelkében: tehát elvitathatatlanul állást foglal, ami annyit jelent, hogy élete alkonyán, a közeli vég sejtelmével az egykori problémákat, valóságokat és személyeket tudatosítja magában. Már a *Sok hűhó semmiért*-ben az elrágalmazott Herót egy okos szerzetes tanácsára holtnak

hirdetik, hogy ártatlansága kiderüljön. A *Téli regé*-ben is halottnak mondja Hermionét az okos Paulina, s a királyné tizenhat évig él rejtve minden szemtől, de a költő lelki állásfoglalása és művészi szándéka itt már egészen eltérő. Leontesnek egy elrontott élettel kell bűnhődnie oktalan féltékenységéért, magába kell térnie, és meg kell tisztulnia, mielőtt Hermionét visszanyerheti. *Romeo és Júliá*-ban Júlia álomitalt kap Lőrinc baráttól, s attól remeg, hogy az altató halálos méreg, de mégis kiissza ezekkel a szavakkal: „Oh Romeo, Romeo, reád köszöntöm ezt!" *Cymbeline*-ben Imogén egy üvegcsében erősítő italt kap Pisaniótól: de az üvegcse, melyről Pisanio azt hiszi, hogy gyógyszer van benne, s a gonosz királyné azt, hogy ölő méreg: Lőrinc barát altatószerét tartalmazza, amelytől pár órára tetszhalott lesz, aki megissza. De nemcsak Imogén olyan tetszhalott, mint Júlia, hanem a *Perikles* Thaisája is, akinek koporsóját a hullámok az ephesusi partra vetik. *Lear király*-ban a vihar a természet megbomlása ugyanakkor, amikor megbomlik az emberi természet - *A vihar*-ban a tündérsziget körül a háborgó tenger csak bűvölet Prospero varázspálcája nyomán, s még a ruhájuk sem nedves a hajótörötteknek, amikor partra vetődnek a tenger fölkavart hullámaiból. *Lear*-ben és *Hamlet*-ben az őrültség a lét oszlopait döngeti - *A vihar*-ban külső megszállottság, amely Prospero egy intésére fölenged. Csodálatosképpen finom részletek is állandóan megismétlődnek változott költői és emberi világításban. Ki ne emlékeznék a megbomlott Opheliára, aki virágfüzérekkel jön az udvarhoz, és rozmarint meg három színű ibolyát, galambvirágot, irgalomfüvet meg százszorszépet osztogat a királynak, királynénak és Laertesnek? E megrázó jelenet mint a tavasz üzenete tér vissza a *Téli rege* pásztori felvonásában nevető ég alatt, Perdita, a királyleány, akit pásztorok neveltek föl, mint a május tündére, virágokkal üdvözli a vendégeket, kökörcsinnel, amely előbb jön meg, mint a fecske, sötét ibolyával, sápadt kankalinnal, liliommal. Az ember a szemét dörzsöli, mintha a valóságból hirtelen álomországba került volna. A sort folytatni lehetne: de hogy az utolsó színjátékokat igazi mivoltukban láthassuk: az egész kérdés döntő pontjára térek. Már Coleridge észrevette, hogy Shakespeare drámáiban nem Othello az igazi féltékeny, hanem Leontes, a *Téli rege* királya, akinek nincs Jagója, s aki egy végzetes pillanatban, amikor fölmerül benne a gondolat, hogy felesége hűtlen hozzá, meg van győződve arról, hogy hályog hullt le a szeméről, pedig akkor hullt lelkébe a métely. A Shakespeare-kritika ezen a ponton nem is igen ment túl Coleridge finom elemzésén. Csakhogy ebből a párhuzamból, akármilyen meggyőző, sohasem tudhatjuk meg, mi választja el a *Téli regé*-t *Othelló*-tól, Leontest a velencei szerecsentől. A kulcsot máshol kell keresnünk, *Othello* fő motívumai ugyanis a triptychon két darabjában térnek vissza: a *Téli regé*-ben és *Cymbeline*-ben, Othellónak két szerencsésebb sorstestvére van: Leontes és Posthumus. Csakis e két oly sajátságos alaknak Othellóhoz való sajátlagos viszonyából érthetjük meg Shakespearenek tragikus és nem tragikus lelki attitűdjét. Othellót Shakespeare *honourable murderer*-nek, „becsületes gyilkos"-nak nevezi. Hogy Othello gyilkos létére becsületes, részvétünkre méltó és rokonszenves hős maradhasson: Jagónak a végsőig elvetemedettnek kell lennie; egy féltékenységre nem is hajlamos lélekre kell rászabadítani a „zöldszemű szörnyeteget", s ezt a lelket úgy megmérgezni, hogy végül mindenben bizonyítékot lásson Desdemona hűtlenségére.

A késői színjátékokban, a *Cymbeline*-ben és a *Téli regé*-ben - öntudatosan-e vagy önkéntelenül, ezt nem tudnám eldönteni - az othellói tragikus problémát Shakespeare kettévágja, s megalkotja Posthumusban a *„honourable murderer"*-t, az ideális becsületességű gyilkost, Leontesben pedig a zöldszemű szörnyeteg szánandó áldozatát. Posthumus fogadást köt a felesége tisztaságára és hűségére - és elveszti. Megvannak az összes bizonyítékai, anélkül hogy féltékeny volna. Leontes király viszont csak féltékeny, anélkül, hogy egyetlen bizonyítéka volna. Posthumusnak van Jagója, ami hangzásban is rokon, Jachinónak hívják - mert az ideális gyilkos nem ítélhet, csak bizonyítékok alapján. Leontesnek nincsen, mert az igazi, a vérbeli féltékenynek a legártatlanabb semmiség is súlyos bizonyíték. Posthumus a bizonyítékok láttára összeomlik, jobban, mint Hamlet, mert primitívebb lélek, elveszti a női nemben

való bizodalmát, s a messze távolból hű szolgáját, Pisaniót bízza meg, hogy hajtsa végre Imogénen a halálos ítéletet; Leontes leánykáját tétetné el láb alól, amikor a delphi orákulumtól megjön az üzenet, hogy Hermione ártatlan, s Leontes féltékeny zsarnok. Még ez sem tartóztatná fel, de fiának, a kis Mamiliusnak megszakad a szíve anyjának szenvedése miatt. A halálhírre elhalasztják a törvényszéket, Leontes végre önmagában kezd kételkedni, de mire megint hívatná Hermionét, Paulina - tökéletesebb és magasabbrendű kiformálása az *Othello*-beli Emíliának - hírül hozza neki, hogy a királyné meghalt.

Imogén és Hermione állítólagos halálától kezdve *Cymbeline* és a *Téli rege* egy fonálon szövődik tovább. A halálhír hatása alatt megkezdődik Leontes és Posthumus tűzben való megtisztulása, amelyet Leontesnél Shakespeare tizenhat esztendőn át - igen finoman - némaságba borít, hiszen amely pillanatban a királyné ártatlansága kiderül: a féltékenység is meghal oly hirtelen, ahogy született, s Leontes számára nincs más hátra, mint a sírig tartó bűnbánat. De Posthumus, a *„honourable murderer”*, miután elküldte Pisaniónak Imogén halálos ítéletét: érzi, hogy saját fejére is kimondta a halált. Ő, aki fejvesztés alatt ki van tiltva Britanniából, beáll a Britannia ellen vonuló római hadseregbe, hogy hazajuthasson, és ott meghalhasson. Az egyetemes drámairodalomban sehol a vezeklésnek és a bűnbánatnak nincsenek olyan megrázó sikolyai, mint Posthumus monológjaiban. Mintha Shakespeare sötét korszakának egy elmaradt hangja törne fel itt újonnan. De Hermione és Imogén nem haltak meg, mint Desdemona, a drámai válság megállott a szakadék legszélén. A hősök csak beletekintettek az örvénybe, de nem hullottak bele. A darabok végén nem holttestek hevernek a porondon, akik fölött a továbbhaladó, továbbzajló élet diadalmas harsonái zengenek; hanem magukba tért, megtisztult, megnyugodott emberek, akik mellett ott áll a mosolygó, viruló, tavaszi élet, Arviragus és Guiderius, Florizel és Perdita, Ferdinand és Miranda - a gyermekek, akikben az ő életük újra virágba borul.

Othellóból, egyik legtragikusabb élményéből, Shakespeare két nem tragikus embernek adott életet: Leontesnek és Posthumusnak. Bármily élő a két alak, nem mondhatnak annyit az életről, mint Othello, akiben együtt lakik a pokol, a purgatórium és a mennyország, s akinek szeméről csak a halál tépheti le a hályogot, mert ez az élet végső szava. A tragédia a dráma teljes kiforrottsága, s nincs az a középfajú színmű, amely *Hamlet*-tel *Othelló*-val vagy *Lear király*-lyal vetekedhetnék. Hogy Shakespeare e végsőkig feszített tragédiák után partra száll, és bevonja vitorláit, még külső behatások nélkül is érthető ennél a költőnél, aki vígjátékírónak indult, akit édesszájúnak neveztek a kortársai, és aki talán a tragédiák előtt maga sem sejtette, hogy milyen démonok lakoznak a lelkében.

Most azonban arra kell felelnünk, hogy a nagy tragédiák és az utolsó színjátékok között - éppen az Othello-Posthumus-Leontes-féle háromszög alapján - mi a centrális különbség, s erre most már nem nehéz megfelelni.

A tragédia sorsviszony; végzetnek és akaratnak kikerülhetetlen egyberobbanása, ami természetesen nem annyit jelent, hogy sorsnak és embernek viszonya változatlan egyenlet, mert az a közismert felfogás, hogy a görögök sorstragédiákat írtak, Shakespeare pedig jellemtragédiákat, csak nagy általánosságban igaz, s az általános igazságokkal az egyes, különböző tragédiák megértésénél nem sokra mehetünk. Shakespeare tragédiáiban mindig van szerepe a sorsnak és végzetnek is; de a döntő pont az, vállalja-e az ember a sorsot, azonosítja-e magát vele; Macbethet kísértetbe viszi ugyanaz, ami Banquót hidegen hagyja; Laertes habozás nélkül megteszi azt, amire Hamlet nem tudja magát elhatározni - csak egy egész sor katasztrófa után. Ez a tragikus és nem tragikus ember között a különbség. A tragédiának az a lényege, hogy nem lehetünk mások, mint amik vagyunk, s ennélfogva semmi sem történhetik másképpen, mint ahogy történik. Itt a szükségszerűség vastörvénye uralkodik. A nem tragikus drámának

lényege viszont az, hogy megszáll bennünket valami, kiforgat önmagunkból, nem azt tesszük, ami énünk igazi magva; amit cselekszünk és szenvedünk, nem sorsunk és jellemünk, hanem csak ránk mért csapás, melyet el kell viselnünk, és javunkra kell fordítanunk. A tragédiában a szenvedés az emberi lélek legbensőbb és legmélyebb hangja, felelet a Végzetnek, mely a tragikus ember életén kopogtat, a nem tragikus drámában a szenvedés csak tisztító tűz, melybe az élet belevet bennünket, hogy mennél salaktalanabbul kerüljünk ki belőle.

A tragédiában az ember háta mögött mindig a Végzet áll, a nem tragikus drámában - és a kérdésnek ez a nyitja - a Gondviselés. A *Téli regé*-ben a negyedik felvonás előtt föllép az *Idő* - mint prológ -, és azt mondja, most ugrunk tizenhat évet. A tragédiában az idő nem tényező - hiszen az idő a tipikus epikai hatalom. Ha Romeo vagy Othello időt engedne magának, minden kiderülne, és jóra fordulna. De a tragédiában nincsen idő semmire - ott minden pillanatban leüthet a villám. *Cymbeline*-ben Pisanio azt mondja Imogénnek: időt kell nyernünk. És Imogén kivárja az időt, és küzd a jussáért, nem úgy, mint Desdemona, aki szinte beleveti magát a fergetegbe, amely őt elpusztítja.

Ha végignézünk a költői műfajokon, hogy melyik az, ahol a Gondviselésnek ily döntő szerepe van, egy ilyet találunk - és ez a mese. A tündérmese az az ősrégi műfaj, mely tragikus kényszerűség helyett a kibúvót, a menekülést, a szabadulást, a büntetést és a jutalmazást teszi meg törvénynek. A nagyszerű halál szenzációja helyett a tündérmese nyugalmas élet ajándékát nyújtja a kiállott viharok után. Nem véletlen tehát, hanem törvényszerű dolog, hogy *Cymbeline*-ben és a *Téli regé*-ben a gonosz mostohától kezdve Hófehérkéig, a kitett és megtalált gyermekig egész sor mesemotívumot látunk. Csak a női nevekre kell pillantanunk: Viola, Júlia, Olívia, Rosalinda helyett Imogén (a képzelt), Marina (a tengeren született), Perdita (az elveszett), Miranda (a csodálatos). A nevek is álomszerűek, mint maguk az alakok, nemcsak a valóságból lettek, hanem a költő vágyából - az Édenkert után. Tiszta mesedrámák ezek, s mesedráma *A vihar* is, tele csudával, bűbájjal, varázslattal, boszorkánnyal és tündérrel, csudaszörnnyel és légi szellemmel, csakhogy ez az utolsó színjáték, mely Shakespeare alkonyának tündöklő koronája, egyben elüt a másik kettőtől: itt a Gondviselés átadja a maga szerepét az embernek, a látó és belátó - a tudó és éppen a tudás révén elnézővé lett embernek. Shakespeare itt remekművet alkot abból a különös lelki habitusból, amelyet századokkal később Maeterlinck fogalmazott meg a legtömörebben, amikor azt mondja, ha Szókratész leült volna az Atridák házának lépcsőjére - a fátum kénytelen lett volna elhúzódni. Prospero a bölcs ember, s a bölcsesség legerősebb ellenszere a tragédiának. *A vihar* a nagy tragédiáknak nem tragikus visszfénye, visszatérő emléke - még a mesedrámák között is az egyetlen, ahol nincs véráldozat, ahol nem hal meg senki.

Csak az alkonyi égboltnak lehet olyan csodája, mint *A vihar*, olyan glóriája, mint ennek a vézna meséjű, rövidre szabott színpadi költeménynek. A csodát sokszor próbálták újra fölidézni, *A vihar* döntően hatott a romantikus költőkre, a filozófusokra és tudósokra. Sokszor utánozták, és Renan két folytatást is írt hozzá, két dramatizált játékot Calibanról és Prosperóról; de ezek a könyvtárak polcain rekedtek. Prosperónak egyetlenegy mása akadt, még az európai színpadon, egy Shakespeare-rel kongeniális nagy drámai költő - fiatal életének alkonyán - írta meg azt a művét, ahol Shakespeare zenélő szigetje zenei valósággá vált: *Zauberflöte*-t, amelyet Déryné még gyönyörű és hangulatos magyarsággal *Tündérsíp*-nak mondhatott, s amelyet mi évtizedek óta nem annyira bűvös, mint inkább bűnös magyarsággal *Varázsfuvolá*-nak írunk. A bölcs Sarastróban feltámadt Prospero; a harmincöt éves Mozart, aki mögött már harmincéves zeneszerzői múlt állott és huszonkét színpadi munka, éppúgy sommázta a maga fiatal életét a *Zauberflöte*-ben, mint Shakespeare a férfikorát *A vihar*-ban.

Hogy *A vihar*-t Stratfordban írta-e, a New Place-en álló szép ház tágas kertjében, a híres eperfa alatt, amelyet saját kezével ültetett, ez olyan szálló hagyomány, amelyet sem bizonyítani, sem megdönteni nem tudunk. *A vihar* búcsú - naplemente; bár Shakespeare stratfordi csöndes alkonyába még azután is beleszólt a londoni színházüzlet parancsoló érdeke. Szükség volt a Mester kezére, a *VIII. Henrik*-hez, *A két nemes rokon*-hoz s a *Cardenio* című drámákhoz, amely nyom nélkül elveszett. De ezek a darabok már csak felhők, amelyet a nap a saját fényével ékesít, amikor ő maga már leáldozott.

(1933)

Shakespeare házassága

Shakespeare-ről és családjáról vajmi kevés okmányszerű és hiteles adat szállott reánk, s a stratfordi anyakönyvi bejegyzések szigorúan polgári és száraz naptári adataiba a tizenhetedik és tizennyolcadik századon keresztül senki sem próbált regényes vagy éppen rendetlen kihágásokat beleolvasni. De jött a tizenkilencedik század, az a korszak, mely a „költőt" - Byron és Shelley és mások hatása alatt - leginkább a bohémnek, a cigánynak, a polgári rendtől elrugaszkodott vadzseninek formájában tudta csak elképzelni, s amely nem törődött bele abba, hogy Shakespeare - stratfordi nemesember, színházi főrészvényes, kisgazda, háztulajdonos és adóbérlő - a maga életét mint józan nyárspolgár élte végig, hogy szerette a pénzt, bánni is tudott vele, s a végrendeletében ötfontos, sőt másfél fontos és még kisebb összegekre is kiterjedt gondja, mint akármilyen kis szatócsnak. És mivelhogy az, aki keres, talál, s aki zörget, annak valahol megnyittatik - a tizenkilencedik század addig tapogatta a számadatok zárait, amíg sikerült az anyakönyv hivatalos bejegyzései mögött föltárni Shakespeare életében a romantikát és a rendellenességet, azt, ami közelhozza őt a tizenkilencedik század bohém vérű költőihez.

A stratfordi anyakönyvi bejegyzésekben a következőket olvashatjuk: Shakespeare Vilmos, megkereszteltetett a templomban 1564. április 26-án, úgy, az akkori szokást tekintve, minden valószínűség szerint, április 23-án született. A worcesteri érseki anyakönyv szerint hétfőn, 1582. november 28-án engedélyt nyert, hogy kivételesen egyszeri kihirdetés után megeskü-dhessék Hathaway Annával. Melyik templomban tartották meg az esküvőt, arról semmi adatunk nincsen, jóllehet, Wallace angol tanár és felesége a legutóbbi esztendők alatt az angol levéltárakban kerek egymillió aktát betűztek ki, hogy Shakespeare-t illetőleg valami nyomra bukkanjanak. A harmadik biztos és hiteles bejegyzés az, hogy 1583. május 26-án ebből a házasságból egy leánygyermek született, akit Zsuzsanna névre kereszteltek.

Minthogy Zsuzsanna alig hat hónapra született az esküvő után, amelyet állítólag sürgősen kellett nyélbe ütni, egyszeri kihirdetéssel és külön diszpenzációval: a tizenkilencedik század Shakespeare-tudománya ráakadt Shakespeare életében arra a romantikus és rendellenes lépésre, amelyet óhajtva sejtett, és lázasan kutatott. Megvolt a tizennyolc éves könnyelmű és bohém Shakespeare, aki elcsábított egy huszonhat éves, jó családból való úrileányt, s a leány hozzátartozóinak nyomására kénytelen sürgősen összekelni vele, amikor a viszonyt többé titkolni nem lehetett, esetleg botránytól kellett tartani.

Csakhogy ahány kor, annyi szokás, és ma már pontosan tudjuk, hogy ebben az esetben nem Shakespeare volt könnyelmű és meggondolatlan - hanem, mint annyi más esetben is -, csak a Shakespeare-kritika.

Mert farkasverembe zuhan minden kutató, aki a jelen viszonyokból akarja kihántani a múlt idők értelmét. A huszadik századnak kellett jönnie, hogy megfejtse Shakespeare kedvenc leányának, a korán és így kétesen született Zsuzsannának titkát, amely ma józan, prózai világításban áll előttünk, a borzas hajú és sok redőjű romantika bohémes feltevései nélkül.

Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy Angliai Erzsébet idejében egy tizennyolc éves fiú házassága nem volt korai. Minthogy William szüleinek anyagi leromlása miatt nem mehetett Oxfordba vagy Cambridge-be, az egyetemre, hanem folytatnia kellett az apai mesterséget, tehát részben a mészárszéket, részben a gyapjúüzletet, nem maradt egyéb hátra, mint hogy megházasodjék, és családot alapítson. Hogy egy nálánál nyolc évvel idősebb leányba szeretett bele, ez se lepjen meg bennünket. A most elhunyt híres Galsworthy-nak is jóval idősebb volt a felesége, és aki egy kissé ismeri az angol magánéletet, ma is számtalan esetben állapíthatja

meg, hogy az asszony korosabb a férjnél. Hogy miért van ez így, annak a megfejtése, bármily izgató is, nem ide tartozik.

A hirtelen, sőt hanyatt-homlok nyélbe ütött egyházi esküvőnek - a worcesteri érsek saját külön és külön pénzbe kerülő diszpenzációjával: - szintén sült próza a magyarázata, mihelyt nem a mai kor házassági joga szerint ítéljük meg a kérdést, hanem a Shakespeare idejében uralkodó szövevényes kánonjog szerint, amikor sokkal nehezebb volt házasodni, mint manapság elválni.

A világ ma már nem gondol arra, vagyis inkább elfelejtette, hogy a házasság valamikor merő polgári egyezség és szertartás volt, az egyház már csak akkor követelt magának szerepet, amikor az erkölcsi visszaélések tűrhetetlenül elburjánzottak. De így is fennmaradt a *matrimonium clandestinum*, vagyis a titkos házasság mint törvényes és elismert intézmény, tehát ha menyasszony és vőlegény tanú előtt kijelentették, hogy ők férj és feleség lesznek, ez a mátkaság egyértelmű volt a törvényes friggyel, egyik fél sem léphetett mással házasságra, az így született gyermekek törvényesek voltak, éppen csak az örökséghez nem volt joguk. Minthogy templomban esküdni főképp csak az esztendő második felében lehetett a sok tilalmi idő miatt, s a külön diszpenzáció, mely egyszeri kihirdetéssel is lehetővé tette az egyházi szertartást: meglehetős nagy pénzbe került. Erzsébet királyné idejében még nagyon sok házasságkötés történt e régi, katolikus, középkori szokásjog alapján, bár az új, anglikán egyház - megint főképp a magas illeték miatt - ugyancsak mindent elkövetett, hogy a felek ne mellőzzék el a templomi esküvőt. S a nemzeti egyháznak még külön is volt erre oka, Erzsébet korában még tartott a katolikusüldözés, a hivatalos egyház súlyt vetett arra, hogy ő adja össze az új házasfeleket, s nem szívesen tűrte a titkos házasságokat. Shakespeare házassága azonban ilyen lehetett, s nem volt ok a nyugtalanságra, amíg 1582 novemberében felesége, Anna nem közölte vele, hogy anyai örömöknek néz elébe, ami a fentebbiek szerint szintén nem lett volna baj, de, úgy látszik hogy a fiatalasszony, aki egy nagyon ismert, vagyonos és tekintélyes kisbirtokos család leánya volt, röstellte volna, hogy hivatalos egyházi áldás nélkül hozza világra a gyermekét, s ne minden illendő szertartás és formaság szerint, mint Prospero fejezi ki *A vihar*-ban - és sürgette a templomi esküvőt. Csakhogy itt kemény akadályok merültek föl. A régi kánonjog szerint Advent első vasárnapjától kezdve Vízkereszt után való nyolcadnapig, tehát ebben az esetben december elsejétől január tizenharmadikáig tilos volt minden esküvő. Igaz, hogy a tridenti zsinat ezt a tilalmat feloldotta, de mire az új katolikus kánonjog életbe léphetett volna, Angliában kitört a reformáció, s az anglikán püspökök ragaszkodtak a régi joghoz, amely nekik jövedelmezőbb is volt az újnál. Így Shakespeare Hathaway Annával csak úgy esküdhetett meg templomban, még november elmúlta előtt, ha jó drága áron megszerzi a diszpenzációt, hogy egyszeri kihirdetés után már megtarthassák a szertartást, ami meg is történt november 29-én vagy 30-án, tehát közvetlenül kapuzárás előtt. Minthogy a diszpenzációt kérő folyamodványban Shakespeare apjának neve sem fordul elő, a tizenkilencedik századbeli magyarázók oda akarták csavarni a dolgot, hogy Shakespeare szülőinek beleegyezése nélkül, sőt akaratuk ellenére vette feleségül a nálánál nyolc évvel idősebb Annát. Ennek azonban minden ellentmond. Először is a két család állandóan jóban volt egymással, menyasszony és vőlegény gyerekkori játszópajtások voltak és Shakespeare szerelme Anna iránt nem hirtelen fellobbanó tűz volt, nem „love at first sight”, mint a *Romeo és Júliá*-ban vagy *A vihar*-ban, hanem régi, erős vonzalom, amely már „időt, vihart kiállott”. Hogy az érsekhez írt kérvényben az öreg Shakespeare nem is szerepel, igaz, mert a fiatal pár egyrészt nyomban az esküvő után Shakespeare-ék házába költözött, másrészt pedig a kérvényben szereplő Hathaway-fivérek bátran kezességet vállalhattak a külön diszpenzációért befizetendő nagy összeg erejéig. Az öreg Shakespeare ellenben hiába írta volna oda a nevét, mert akkor már nagyon rosszul folytak üzleti dolgai.

A házassági jog kétségbe nem vonható szabályai és a Shakespeare-ék anyagi helyzetéről fennmaradt hiteles adatok tehát kizárnak minden rendellenességet és romantikát, melyet a tizenkilencedik század kritikai kávés nénikéi próbáltak belepletykázni Shakespeare-nek tizenhatodik századbeli normális és a polgári rend és morál teljes tisztelete mellett megkötött házasságába.

Igaz, volna még egy érdekes lehetőség, amely, ha elég valószínű is, romantikusabb az előbbinél, ha nem is oly értelemben, mint azt a tizenkilencedik század a maga egészségtelen és erőltetett szimatjával érezte.

Shakespeare egyik komoly életrajzírója - egy anglikánus pap, akit tehát ebben a kérdésben aligha lehet részrehajlással vádolni - feljegyezte róla, hogy „he died a papist", hogy mint pápista halt meg. Anélkül hogy belebocsátkoznánk e kérdés részleteibe, mely éppoly kétséges, mint bonyolult, amelynek ellenbizonyítékai éppoly gyönge lábon állanak, mint maguk a bizonyítékok, mégsem lehet elzárkózni azelől, hogy Shakespeare családja anyai részről hithű katolicizmusa miatt igen sok üldöztetést szenvedett, ami Erzsébet királynénak bizonyos időszakaiban éppenséggel nem volt ritka dolog. Edward Arden, anyai nagybátyja, egész családjával együtt, csöndben és feltűnést kerülve, még a régi vallást gyakorolta, s nem is esik bajuk, ha az Arden-leánynak, Shakespeare unokahúgának újdonsült férje túl merész nyilatkozatokra, sőt komoly fenyegetésekre nem ragadtatta volna magát. De a fiatalember oly ügyetlenül viselkedett, hogy a hatóságok katolikus összeesküvést gyanítottak (amire sokszor volt példa a királyné uralkodása alatt), a szerencsétlent börtönbe vetették, és ott megfojtották. Aztán letartóztatták az egész családot, mert az a vád is terhelte őket, hogy egy John Hall nevű jezsuitát rejtegettek a házukban, amikor a jezsuiták már fejvesztés terhe alatt ki voltak tiltva az országból. A nőket utóbb kibocsátották, de Shakespeare nagybátyját és a jezsuitát kivégezték. Shakespeare házasságával állítólag úgy függ össze ez a dolog, hogy Shakespeare-t és menyasszonyát ez a John Hall nevű jezsuita adta volna össze - katolikus ritus szerint -, s később, amikor kezdődtek a bajok, a család megrémült, és sürgős diszpenzációt kértek a worcesteri érsektől az anglikán egyházi esküvőhöz, de igen érthető okból óvakodtak elárulni, hogy a házasságkötés már hónapokkal előbb megtörtént.

Akármelyik változatot fogadjuk is el, Shakespeare házassága mindenképpen a legpolgáribb módon ment végbe, s a kis Zsuzsanna a legcsekélyebb szabálytalanság nélkül jött a világra.

A rendetlenséget és romantikát legfeljebb Shakespeare házasságán kívül lehet keresni, amire a szonettek, tehát a költő saját vallomásai hatalmazzák fel a kritikust. Hogy a szonettek fekete asszonyán kívül is voltak-e kalandjai, Davenantnéval, a szép oxfordi fogadósnéval és másokkal: erre nézve biztos adataink nincsenek. Ellenben minden ellenkező állítással szemben biztos az, hogy Shakespeare negyvenhét éves korában visszatért hűséges feleségéhez, akihez - amint ő mondja egyik szonettjében - szívében és lelkében mindenkor hű maradt.

(1933)

Shakespeare gazdasági vonatkozásban

Shakespeare-nek tudvalevőleg egy sor kézirata sem maradt az utókorra. A Globe-színház, ahol darabjainak eredeti példányait és súgókönyveit őrizték, 1613-ban (tehát három évvel a halála előtt), a *VIII. Henrik* bemutatója alkalmával úgyszólván percek alatt porrá égett, s általában ennek tulajdonítják, hogy azóta sem tudtak egyetlen Shakespeare-kéziratnak sem a nyomára jutni. A British Museumban őriznek ugyan egy *Sir Thomas Moore* című drámát, amelynek legalábbis négy szerzője közül egy állítólag maga Shakespeare, s igen komoly grafológusok a kézirat három lapját Shakespeare kezeírásának hirdetik és vallják. A kérdés még nincsen lezárva, de még ha az említett három lap Shakespeare keze írásának bizonyulna is, ez alig változtat a tényen. Shakespeare-nek eddig *hat* olyan névaláírását ismerjük, amely kétségtelenül tőle ered, s ez a hat aláírás egytől egyig üzleti, szóval: gazdasági jellegű, egy sincs köztük, amelynek az irodalomhoz a legcsekélyebb köze volna. Három aláírás a végrendeletén van, mind a három lapon egy-egy, ez a végrendelet pedig kizárólag anyagi ügyekre nézve rendelkezik, egyáltalán nem költői testamentum, s ahogy Shakespeare munkáiból lehetetlenség kiolvasni az ő pozitív hitvallását, a végrendelet is olyan szűkszavú, szertartásos és formális, hogy magára a költőre semmiféle vonatkozásban nem lehet belőle visszakövetkeztetni.

A másik három aláírás ugyancsak tisztán üzleti természetű. A legkorábbi (1612-ből) egy poros akta, amelyen Shakespeare mint tanú szerepel. A második ugyanebből az évből való. Shakespeare Blackfriarsben házat vásárolt, s neve az adásvételi szerződésen olvasható. Másnap ugyanerre a házra betáblázás történt, s ezen az okmányon jelenik meg a neve harmadszor.

Az egész Shakespeare-tudományra, az évszázados harcokra nézve, amelyek Shakespeare körül folytak, és még máig sem szűntek meg, döntő sőt végzetes hatással volt az a körülmény, hogy egyetlen drámával, egyetlen költeményével kapcsolatban sem jelenik meg a névaláírása, hanem csakis olyan dokumentumokon, amelyek azt árulják el, hogy üzleti tehetséget, kereskedelmi szellemet örökölt az apjától, aki földművesből küzdötte fel magát üzletemberré, aki mindennel a világon kereskedett. Ha Shakespeare abba a végrendeletébe, ahol egyes bútordarabokról, tíz-húsz shillinget érő emléktárgyakról is rendelkezik: csak néhány szót foglal bele azokról a kapcsolatokról, amelyek őt Londonban a színházi és irodalmi élethez fűzték, ha csak egy darabját vagy egy versét említi - a halála utáni pályafutása egészen másként alakult volna. Csakhogy Shakespeare, amióta sikerült megszereznie a nemesi címert, állandóan úgy szerepelt: William Shakespeare, gentleman, Stratford on Avon. Pedig ha Shakespeare nem mint stratfordi nemesember, hanem mint londoni költő és drámaíró írja meg a végrendeletét: soha a Bacon-legenda ki nem tenyészhetett volna. Az a vad ötlet, hogy Shakespeare összes műveit Lord Bacon írta, a lordkancellár, 1769-ben vetődött föl először egy fantasztikus könyvben, amelyet abban az időben figyelemre sem méltatott a világ. Majdnem száz esztendőnek kellett eltelnie, hogy ez a bolondgomba gyökeret eresszen bizonyos rétegek tudatában. Először ki kellett érlelődnie annak a romantikus közérzésnek - s erre volt jó a tizenkilencedik század első fele -, hogy költészet és kereskedelmi szellem teljesen ellentétes, össze nem egyeztethető két dolog. A Bacon-teória nem pozitívumokra támaszkodott, nem valóságra és megállapítható tényekre, hanem merőben *negatív* föltevésekre, amelyeknek meggyőző erőt és megtévesztő látszatot kölcsönzött az a körülmény, hogy Shakespeare magánéletének minden hiteles mozzanata gazdasági jellegű volt. Az emberek többsége ma is azon a konvencionális föltevésen keresztül látja a kérdést, hogy aki költő, az nem lehet praktikus, mint ahogy a színpadon a tanár is százötven év óta félszeg, ügyetlen, az élet és szerelem dolgaiban járatlan, mint egy hatéves gyermek - holott a valóságban vannak tanárok, akik világfiak, nőhódítók, életművészek és jó

gazdák, sőt üzletemberek. Kritika és köztudat egyaránt klisékkel dolgoznak, mert ez könnyebb és kényelmesebb módszer. S hiába dőlt meg a Bacon-teória azzal a fölfedezéssel, hogy a Bacon-féle rejtett írás szerint a száz évvel a kancellár halála után kiadott műveknek is csak ő lehetne a szerzője - azóta öt különböző angol arisztokratának tulajdonították már Shakespeare összes műveit, ugyancsak negatív argumentumokkal, amelyeknek lélektani főrugója az, hogy a költőt, főképp a legnagyobb költőt, bizonyos emberek nem tudják belehelyezni abba a kicsinyes és szűk keretbe, a pénzszerzésnek és üzleti szellemnek abba a zárt körébe, amelyet Shakespeare magánéletének hiteles és csakugyan prózai adatai és dokumentumai vonnak meg a személye körül.

Csakhogy ezt az egész kérdést voltaképpen úgy kell fölvetni, hogy Shakespeare egész költői pályafutását azok a különleges színházi viszonyok határozzák meg, mondhatjuk úgy is: az a nagy gazdasági átalakulás, amely abban az esztendőben növi ki magát, amikor Shakespeare odahaza betöltötte tizenegyedik évét. 1575 előtt a professzionista színjátszás, hogy önmagát megmentse, egy merész, szinte kétségbeesett lépésre határozta el magát, amellyel egy nagyszerű jövőnek vetette meg az alapját. A színtársulatok ugyanis a középkori rendezett viszonyok között élő műkedvelő céhekkel és kompániákkal szemben komédiásokból, kuruzslókból, bűvészekből, csavargókból, zsonglőrökből állottak, turbulens és veszedelmes elemekből, amelyektől polgárok és puritánok nemhiába irtóztak. Ezek bizony elkötötték a lovakat, malacot loptak, ha nem volt mit enniök. Vogelfreiek voltak, bitangok, a társadalom söpredéke, kiközösített és megvetett alakok, akiknek azonban abban az *old merry England*-ben volt egy csodálatos talizmánjuk, amellyel semmiféle polgári tisztesség és városi hatóság nem tudott megküzdeni: mulattatni tudták az embereket. S hiába érezte a kezdődő reformáció, a porondra lépő puritanizmus legszentebb kötelességének a tisztesség és erkölcs védelmét a hivatásos vándorszínészek züllöttségével, trágár és erkölcsrontó komédiáival szemben: Angliában valóságos színházi járvány tört ki; olyan tömegérdeklődés jelentkezett a színházi produkciók iránt, mint ma tapasztalható a film körül. A falusi pajtától kezdve a legfelső bíróság díszterméig minden helyiség arra volt jó, hogy komédiát játsszanak benne. Az öreg Anglia jókedve gátakat sodort el, s már-már azon a ponton állt a dolog, hogy a polgárság és a városi testületek megfékezik, sőt megfojtják ezt az egész furcsa, esztétikai mozgalmat, sőt forradalmat, amikor az ő fejük fölött, az ő hatalmukat kijátszva - a színészek fölcsaptak lakájoknak. Felvették egy-egy hatalmas úrnak a libériáját, kabátjuk ujjára hímezték gazdájuk címerét, és szolgálatba álltak, cselédek lettek. A főurak, akik éppúgy rajongtak a komédiáért, mint a falusi fajankók, szívesen tartottak színtársulatot, s az ő védőszárnyaik alatt a csepűrágók megszabadultak a hatóságok szeszélyétől és szekatúrájától, másrészt, mint főurak alkalmazottai, maguk is kénytelenek voltak ügyelni arra, hogy notórius tolvajok és csavargók ne furakodhassanak közéjük. Minthogy a főurak csak bizonyos hetekben foglalkoztatták az ő hivatalos mulattatóikat, ezek játszhattak Londonban, becsavaroghatták a nagyvárosokat, s végül Londonban már öt nagy vendégfogadó udvarán üthettek fel állandó színpadot, ahol egész nyáron át folyt a játék. A fogadó udvarán összeácsolt színpadot nem védte ernyő vagy tető a zápor ellen, a közönség is megázott, ha nem az emeleteken, a nyitott gangokra szolgáló ajtókból vagy ablakokból nézte az előadást, de ezek az esők és záporok már a drámát termékenyítették meg, itt fejlődhetett ki a legnagyszerűbb dráma, amely Periklész Athénje után Európától kitelt.

Tizenegy éves volt Shakespeare, amikor a dráma és színház fejlődésében bekövetkezett az a döntő fordulat, amely egyúttal Shakespeare számára megteremtette a legjobb lehetőséget. Élt ugyanis Londonban egy szegény ács, egyébként tanult pallér is, aki utóbb felcsapott színésznek, mert ez volt a legkilátásosabb és jövedelmezőbb mesterség. Ez az ember korszakot jelent az európai színház történetében. Egészen addig a színtársulatok, amelyekről beszéltem, ideiglenes, átmeneti vagy alkalmi helyiségekben játszottak, a belépti díjakat kalapba gyűjtögették,

végül megosztoztak az összegen. Azzal a pallérral, akit egyébként James Burbage-nek hívtak, kezdődik Európában a színházi vállalat és üzlet, egészen pontos meghatározással a színház mint kapitalista vállalkozás. Burbage a színházi lázból és járványból kiálmodta az üzleti hasznot. Megérezte, hogy ha a fogadó udvara helyett állandó helyiségben játszhatnak, amely nem szolgál egyéb célra: ez a legbusásabb jövedelemmel jár. Nem volt modellje, mert soha senki őelőtte Európában nem gondolt hasonló vállalatra. Volt egy kis megtakarított tőkéje, értett a színházhoz és az építéshez, telket vásárolt Londonban, s hozzáfogott a színház fölépítéséhez. Már itt megtörtént az, ami azóta igen sokszor ismétlődött: Burbage-nek építés közben teljesen kifogyott a pénze. Nem esett kétségbe. Volt egy sógora, nem színész, nem drámaíró, szóval nem szakember, hanem egy jómódú fűszeres, aki hamar felfogta a gondolat üzleti jelentőségét. Először eladta a boltját, aztán házát, végül a felesége ékszereit is zálogba vetette, csak hogy a színház fölépülhessen. Fel is épült 1575-ben. „The Theatre" volt a neve: „A színház", mert hisz még egyetlen volt a maga nemében, nemcsak Londonban, hanem egész Európában.

Shakespeare, akinek Londonba érkezését teljes homály fedi, amelyet csak igen gyöngén világítanak át későbbi keletű anekdoták és regényes föltevések, a színdaraboknak ma már hitelesen megállapított s majdnem véglegesnek tekinthető kronológiája szerint előbb volt költő, csak aztán lett belőle drámaíró. Mint ilyen is folyton visszaálmodta magát a költészethez, s három utolsó műve költőileg talán a legnagyobb, amit alkotott - *A vihar*-ra nézve ez feltétlenül áll -, de mint drámák, a végső alkotások mélyen alatta állanak a nagy tragédiáknak és a csillogó komédiáknak. Mi ennek az oka? Egyszerűen és kétségbevonhatatlanul az, hogy a színpadon és a színházban való érvényesülés jelentett anyagi függetlenséget, sőt vagyont, esetleg gazdagságot. A színházon kívül álló drámaírók és költők vagy gazdag családból származó emberek voltak, vagy pedig koldusok, akik végül is egy főúr védőszárnyai alá kéredzkedtek, s úgyszólván alamizsnából éltek. Shakespeare a költő karrierje helyett a színész és drámaíró karrierjét választotta, mely megalázóbb volt, de függetlenebb és biztosabb. Utalnom kell arra is, hogy Erzsébet kora nemcsak a színészt nézte le, amire nézve elég Shakespeare szonettjeire gondolnunk, ahol átkozza a színészmesterséget, amelyet Hamlet királyfi száján keresztül fölmagasztal, átkozza, mert szolgasorba és libériába kényszeríti. De Erzsébet kora a drámát is lenézte. Egy mai ember ezt könnyen megértheti. Ki ismeri egy-egy sikerült filmdarab szerzőjét? A drámát népmulatságnak minősítették, és nem tartották irodalomnak, annyival is több joggal, mert egy-egy drámának több szerzője is volt, a régi darabokat mindig újból meg újból átdolgozták. Maga Shakespeare is úgy kezdte karrierjét, hogy idegen darabok vázához és meséjéhez adta a maga fantáziáját és páratlan nyelvművészetét, s így tanulta meg a mesterséget is, jobban, mint bárki más. Mert ebben a rendkívüli költőben megvolt a teljes polgári józanság a maga egész sokoldalúságában és produktív erejében.

Igenis Shakespeare-t az a kész és kifejlődött színházi kapitalizmus és színházi üzem, amelyet Londonban talált, egyszerűen felszívta, mert ez a stratfordi fiú, aki feleséget és három gyermeket hagyott otthon, egy vagyonilag tönkrement apát, akit szintén neki kellett támogatni: két kézzel ragadta meg azokat az anyagi lehetőségeket, melyek az irodalmi működésből, még nagy siker esetén is, teljesen hiányoztak, amelyeket viszont a színház teljes mértékben felkínált neki. A helyzetnek ez a gazdasági kényszerűsége nagy szerencse volt a világra nézve, mert azt eredményezte, hogy egy nagy költő, a legnagyobb költő beleállt a színházi üzem kellős közepébe, kiütötte a nyeregből a legjobb mesterembereket, learatta a különböző színházi vállalkozásokkal járó üzleti hasznot, s közben a színházat, a népies szórakozást és mulatságot olyan magas színvonalra emelte, amire azóta sem akadt példa az európai drámairodalomban. Shakespeare az üzleteiben nem volt fantaszta, mint Balzac, s a költészetben nem volt földhöz-ragadt. Mind a két síkon megállotta a helyét, egyforma erővel és hivatottsággal. Ha ez

ellentmondás, akkor Lytton Strachey-re hivatkozom, aki annál emberibbnek és emberebbnek tart valakit, mennél több ellentmondást fedez fel benne. A kritika és a közvélemény kliséivel ezt a kérdést semmi esetre sem lehet megoldani. Ez Shakespeare paradoxonja: amelyet sokféleképpen lehet megfejteni, csak úgy nem, hogy a stratfordi adóbérlőtől megvonom a *Hamlet* szerzőségét, vagy hogy ebből az egy valóságos személyből kettőt csinálok, amire semmiféle hiteles alapot nem lehet találni.

A probléma másik oldala sem kevésbé érdekes: Shakespeare antidemokratikus és profeudális álláspontjáról egész kis könyvtárt írtak már össze. Az angol Crosby és az orosz Tolsztoj igen vehemensül szemére lobbantották a szociális érzék hiányát, s az is tagadhatatlan, hogy a *Coriolanus*-ban a néplázadást, amely a gabonakérdés körül forog, Shakespeare igen hamar más vágányra állítja át. A gazdasági kérdés mint olyan őt úgyszólván nem foglalkoztatja, csakhogy erre azt kell mondani, hogy a politikai kérdés sem érdekli őt mint olyan. Sokan csodálkoztak már azon, hogy a *János király*-ban említés sem történik a *Magna Chartá*-ról, holott János egész uralkodásának történelmileg ez a legfontosabb mozzanata.

A kérdést rosszul ragadja meg az, aki a reneszánsz Shakespeare-jében akár a demokrata Miltont keresi, akár Burnsöt, aki mint paraszt a legfőbb emberi kötelességnek azt érezte, hogy mindenki a népért éljen, akár pedig Shelley-t, aki az urak ellen lázította a parasztokat, de éppúgy téved az, aki reakcionárius vagy királytisztelő költőt lát benne. Shakespeare nem eszméket, reformokat, politikai és gazdasági ideálokat lát a történelemben, hanem csakis emberi jelenségeket. Az ő portréi néha fedik a történelmi valóságot, máskor eltávolodnak tőle, nemegyszer meghamisítják. De mégis van a drámákban egy rés, amelyen keresztül a shakespeare-i attitűd teljesen világossá válik, s ahol tudományos biztossággal megállapítható, hogy Shakespeare értékítélete az emberről nem egészen független a gazdasági mérlegeléstől. Shakespeare ugyanis olyan feltűnő és éles különbséget tesz csavargók, tolvajok, haszontalan alakok és az igazán rossz és gonosz emberek között, hogy az minden Shakespeare-kutatót gondolkodóba ejthet. A *IV. Henrik* első és második részében s még az *V. Henrik*-ben is van egy társaság, amelynek dísze és virága, vezére és formálója Falstaff. Az az enyhe, szinte gyöngédnek mondható bánásmód, ahogy Shakespeare az útonállókat, csavargókat és kistolvajokat kezeli, az az emberszeretet, amellyel szinte elhalmozza őket, az a vonzódás, amelyet, ellentétben a söpredékkel és csőcselékkel, ezek iránt érez, az a mély szimpátia, amelybe úgy burkolja be őket, mint ahogy az éjjeli viharban tévelygő Lear király bársony köntösét adja a meztelen, didergő Edgárra: teljesen problematikus, sőt érthetetlen marad előttünk mindaddig, amíg vissza nem hatolunk Angliai Erzsébet korába, s föl nem tárjuk azt a rettentő gazdasági válságot, amely évtizedeken keresztül emberek százezreit tette koldussá és csavargóvá.

Amikor Shakespeare mint huszonkét-huszonhárom éves fiatalember először jelent meg Londonban, s először ment át a hídon, a London Bridge-en, amely a világ egyik csodája volt, és sokkal inkább hasonlított a Rialtóhoz vagy a firenzei Pontevecchióhoz, mint egy mai híd-hoz, mert hiszen jobbról és balról boltokkal volt fölszerelve, különös látvány döbbentette vissza. A hídfőn emberi koponyákat lóbált, zörgetett a szél. S így volt ez egész esztendőn keresztül. Erzsébet korában kilencszázra szökött évenként a csavargók, útonállók és csirke-tolvajok száma, akiket kivégzésük után még ilyen kipellengérezéssel is sújtottak. De még többet mond az a hiteles adat, hogy VIII. Henrik uralkodása alatt, 1509-től 1547-ig összesen hetvenkétezer kicsi és nagy tolvajt végeztek ki, ami megfelel majdnem évi kétezer átlagnak. A kivégzettek száma után elképzelhető, hogy a tolvajok, csavargók és útonállók milyen tekintélyes részét tették ki a lakosságnak. Akár Morus *Utópiá*-ját, akár Harrison *Description of England*-jét, akár pedig Marx *Kapital*-ját üti fel az ember, olyan kép tárul eléje, amelyhez képest a mai amerikai gengsztervilág s a mai munkanélküliség nem is tűnik fel már olyan borzalmasnak.

Anglia a XV. században még tisztán agrárállam volt. A tizenhatodik századbeli Anglia azonban már három olyan döntő és válságos fordulaton ment keresztül, mely egy ijesztő számú munkanélküli tömeget produkált, olyat, amellyel ez a jómódú és szorgalmas ország sem tudott megbirkózni, s amelynek leküzdéséhez csakugyan tengeri hatalommá kellett válnia, ami azonban csakis Cromwell idejében következett be, tehát jóval később.

Az első az, hogy a fehér és piros rózsa háborújának lezáródása a feudális kiskirályok hatalmának megszűnését jelentette, ami azzal járt, hogy ők, néha seregszámba vehető, fegyveres kíséretüket egyszerűen feloszlatták, és szélnek bocsátották minden elhelyezkedési lehetőség nélkül.

A második - ennél sokkal jelentékenyebb - válság azzal tört be Anglia életébe, hogy a gabonatermelésről áttértek a juhtenyésztésre, mert a gyapjú nagyszerű kiviteli áru lett, utóbb pedig már nem adták el Hollandiának, hanem maguk dolgozták fel, úgyhogy a nagybirtokokon ezrével váltak feleslegessé a mezei munkások, akiket könyörtelenül kitettek máról holnapra - amiről már Morus Tamás megrázó képet festett az ő *Utópiá*-jában. Hiába hozták egyik törvényt a másik után, hogy senkinek sincs joga kétezernél több juhot tartani egy birtokon, az urak húszezer juhot is tartottak, sőt még annál is többet, mert ez sokkal nagyobb hasznot hajtott, mint a búzatermelés, viszont sokkal kevesebb munkásnak adott kenyeret.

A harmadik - nem kevésbé jelentős - fordulat volt a reformáció, amelynek keresztülvitelét még szocialista közgazdasági írók is igen szigorúan ítélik meg. VIII. Henrik, miután a pápa nem akarta őt elválasztani Aragóniai Katalintól - elválasztotta Angliát az egyháztól, és ez a legnagyobb mérvű szekularizációval járt: az egyházi javakat elkobozta az állam, különösen pedig a kolostorok birtokait, amelyek az akkori angol földbirtoknak egyötödét tették ki. Ezeknek a birtokoknak egy részére a király tette rá a kezét, másik részét odaajándékozta kegyenceinek, a harmadik részt pedig nevetséges áron eladták, jobban mondva, elkótyavetyélték azoknak az újgazdagoknak, akik éppen a szövőiparban szerezték a vagyonukat, s most földbirtokosok akartak lenni.

Mármost tudni kell, hogy a középkori élet patriarkális rendjében éppen a kolostorok látták el az egész szegényügyet. Az új tulajdonosok azonban - a koronától kezdve lefelé - ezt a kötelezettséget már nem voltak hajlandók vállalni, úgyhogy a fölsegélt vagy eltartott szegények tömegei máról holnapra mind az országútra kerültek. Ezekből is tolvajok, csavargók, útonállók lettek, úgyhogy az egész angol élet a polgároknak és a számkivetett bitangoknak két, egymással szembenálló osztályát mutatja Shakespeare korában.

Shakespeare ebben a kegyetlen harcban a csavargók, útonállók és tolvajok pártjára állott. Megvetette a csőcseléket, ez igaz, állandóan emlegette a rossz szagukat, amit modern demokraták indokolatlanul lobbantanak a szemére, mert hiszen ki szereti a rossz szagot, de viszont a polgárok és puritánok hiába illatosították magukat a tisztességes látszat kenőcsével és olajával: Shakespeare mindig és mindenütt egyéneket látott, de olyan meg nem vesztegethető kritikával, hogy az ő szemében Falstaff sokkal többet ér, mint Angelo, az állam oszlopa és az erkölcs talpköve, akit saját maga előtt is leleplez - és éppen egyik legutolsó művében, a *Téli regé*-ben Autolycus csodálatos figurájában olyan szobrot állított a csavargó tolvajnak, amilyen nincs több az egész világ irodalmában. Autolycus az országút szemetje és a csavargók királya, és Shakespeare nemhogy haragudnék reája, hanem - ami a shakespeare-i kompozícióban jellemző és félre nem érthető gesztus -: bebocsátja őt a végső jelenetbe, a minden válságot feloldó harmonikus finálába, ahol csak azoknak van helyük, akiket ő szívéből szeret. Shakespeare költő volt és művész, nem gyakorol politikai és gazdasági kritikát a viszonyokon, amelyek között élnie adatott, de Autolycus, akinek lelkéből árad a jókedv, akinek ajkán megszólal a tavasz éneke: többet mond minden kritikánál. Bernard Shaw *A háziurak*-ban, *Barbara*

őrnagy-ban, *Az ember és felsőbbrendű ember*-ben azt a paradoxont tárja fel, hogy a modern kapitalista *egyénenként* semmiért sem tehető felelőssé, hiszen a részvényes nem tudja, hogy részvényei milyen forrásból szolgáltatják a hasznot. Nos hát Shakespeare azt a paradoxont mutatja be, hogy a csavargó, tolvaj, útonálló egyénenként nem tehető felelőssé az ő mesterségéért, foglalkozásáért, mert ez az ő adottsága, ez a társadalmi és gazdasági kényszer, amelyben neki semmi része nincsen. Nem tudom, olvasta-e Shakespeare Morus Tamás *Utópiá*-ját, amelynek egyik lapján Anglia lordkancellárja ezeket írja szóról szóra: „Törik-szakad, a szegény, együgyű, nyomorult lelkek csak görögnek tovább szomorú kénytelenségből. Férfiak, asszonyok, férjek, feleségek, apátlan gyerekek, özvegyek, jajveszékelő anyák csecsemőikkel, s az egész fogyatékos háztartás - mind-mind elhagyja ismert és megszokott otthonát. Eladják mindenüket, ami, ha nem nagy érték is, más körülmények között behozna nekik valamit, de így fillérekért kótyavetyélik el egész keserves szerzeményüket. És ha véget ér a kóborlás, mert elfogyott az utolsó fillérjük, mi egyebet tehetnek, mint hogy lopnak, és aztán a törvény betűje szerint egyszerűen felkötik őket."

Shakespeare a maga erkölcsi értékítéletében demokrácián innen és túl már eljutott odáig, ahol a mai lélektani tudomány kutat és dolgozik, hogy a tett és a karakter nem mindig fedik egymást - s így a csavargó, a tolvaj, az útonálló nála legtöbbször szimpatikus ember, akivel szemben felfüggeszti az ítéletét.

Shakespeare a drámai műformának azért a legnagyobb beteljesülése mind a mai napig, mert mondanivalója olyan organikusan nő ki az egyes alakokból, hogy az egyéni meggyőződését semmiféle kritikai módszerrel nem lehet kihüvelyezni. A színpadi „agitátorok", mint Dumas fils volt, a maguk egyéni meggyőződéseihez szabják a drámát, amelyben mindig akad egy-egy alak, aki úgyszólván merő szócsöve az írónak. Bernard Shaw sem ment ettől az agitatórius kifejezésmódtól. Shakespeare-nél azonban csak a szívdobogása, a nyelve, a humora, a lírája egyéni, de a tragédiákból még azt sem lehet biztosan kianalizálni, hogy determinista volt-e vagy indeterminista. Még az élettel szemben való tragikai attitűdje is változik darabról darabra: egyszer azt hisszük, hogy a sorsot látja a legdöntőbb faktornak, máskor meg úgy tűnik föl, mintha a sors mindenestől be volna gubózva az ember karakterébe, s onnan bontakoznék elő. Így tehát következtetésekre és kombinációkra vagyunk utalva, amelyek néha körülményes úton visznek az igazság felé, mint ahogy a csavargók és tolvajok esetében feltüntettem. Shakespeare nem lebbenti fel előttünk a függönyt a gazdasági háttérről és környezetről, amely magyarázata az ő erkölcsi attitűdjének, de viszont enélkül az ő állásfoglalása mégsem érthető. S ez az út még sokkal tovább visz, de már csak egy, mindenesetre érdekes állomását akarom érinteni.

Említettem, hogy a *Téli regé*-ben a főcsavargót, a tetőtől talpig tolvaj-útonállót, Autolycust Shakespeare bebocsátja az utolsó finálába, amelyen az emberi megbékülés glóriája fénylik. Shylockot, a velencei uzsorást ezzel szemben nem engedi be az ötödik felvonásba, abban a darabjában, amely az ő költői és színműírói zsenijének első érett megnyilatkozása: *A velencei kalmár*-ban. Ez a darab egyébként is igen jellemző éppen a fölvetett tézis szempontjából. Egy váltó körül forog, egy különös törvényszéki pert ölel fel abból a korból, amikor még minden kamat uzsora volt, s a pénznek, híven az egyház tanításához, még nem volt szabad fiadzania. Shakespeare rendes szokása szerint itt sem találta a témát, hanem átvette, ma azt mondanók, hogy elplagizálta. Marlowe-nak egy másik színházban óriási sikere volt *A máltai zsidó*-val. Shakespeare azonban Marlowe szertelenül heroikus zsidójából epizódalakot formált, s az egész uzsorás történetet, a font húsról szóló váltóval együtt, áthangszerelte olyanformán, hogy minden pénzzel, minden gazdasági és anyagi érdekkel szemben kihangsúlyozta a barátságot és a szerelmet, az emberiséget és az áldozatkészséget. Kortársaival ellentétben ő megvédi Shylockban a zsidót, megérti a bosszúvágyát, azt az egész ressentiment-t, amely az elnyomás-

ból és a megalázottságból fakad: de igen érdekes módon csak a zsidót menti föl Shylockban és nem az embert.

Shakespeare attitűdje itt pontosan illusztrálja az álláspontját a valóságos életben is a pénzzel és a vagyonnal szemben, s ez az illusztráció félre nem érthetően világos. Shakespeare azokkal tart, akiknek kell a pénz, akik szeretik a pénzt, de csak azért, hogy elkölthessék, hogy oda-adhassák, hogy az életüket szépíthessék vele, s ez teljesen megfelel annak a leírásnak, amelyet egy stratfordi kortársa adott róla, s amely szerint Shakespeare sokat keresett, és sokat költött.

(Kéziratban)

Egy finomlelkű kézirathamisító

Fantasztikus, igaz történet a tizennyolcadik századból

1. VÉGZETES KIRÁNDULÁS

1794-ben Ireland Sámuel úr, egy közismert, sőt közkedvelt londoni régiségkereskedő, akinek a Norfolk Streeten volt boltja, Stratfordba rándult ki tanulmányútra. A mosolygó kis vidéki város, amelynek nevét Shakespeare mindörökre beírta az Emberiség nagy könyvébe, még nem volt olyan világhírű, mint manapság, s nyaranta nem költötték ott a pénzüket amerikai milliomosok, akik soha életükben egy sort sem láttak a költőtől. De az „avoni hattyú" már minden európai nemzet irodalmában bontogatni kezdte csillogó szárnyait, s Ireland Sámuel úr azzal a határozott céllal utazott Stratfordba, hogy rajzokat készíttessen az Avon-folyó partjáról, az öreg hídról, esetleg emlékeket és okmányokat kutasson fel Shakespeare-ről, ami az ő üzletének erkölcsileg és anyagilag sokat jelentett volna.

Ireland Sámuel úr erre az útra magával vitte tizenhét éves fiát, aki Londonban egy közjegyző irodájában készült a jogi pályára. A fiú éppoly szenvedélyesen imádta Shakespeare-t, mint az apja. Hat- vagy hétéves kora óta a családi asztal körül a szokásos bibliai fejezet helyett Shakespeare munkáiból hallott különböző jeleneteket, amelyeket az apa olvasott fel hangosan, s ami az akkori művelt angol családokban nem is volt kivételes jelenség. Shakespeare után tudvalevőleg nem maradtak kéziratok, csakis az aláírása volt ismeretes, s az öreg boltos gyakran sóhajtva emlegette: milyen döntő fordulat, milyen korszakos élmény lenne az ő életében, s milyen hatással lenne a közéletre, ha egy elsárgult, törődött, elfelejtett okmányon vagy kéziraton föltalálhatná „a bárd" keze vonását. Mert Shakespeare-t ő röviden „a bárd"-nak nevezte, mint sokan akkortájt.

A fiút már kicsi kora óta vonzotta a színház, néha alkalma is volt bekukkantani a Drury Lane kulisszái mögé, s az apai oktatás csodálatos erővel fogamzott meg benne. Zsenge lelkében irodalmi hajlamok is fakadoztak, az apa fanatizmusa, amely mindig a múltak zárait forgatta és csavargatta, nála valami mélyebb és bensőbb ábrándozássá enyhült. Nappali álmai voltak, amelyektől hivatalos munkája közben sem tudott szabadulni. Koraérett fantáziája öreg kolostorok, kóbor lovagok, szentéletű papok és elrabolt szüzek romantikus világában csavargott. Régi stílusú verseket faragott, s szeretett volna ifjan meghalni, mint Chatterton, a költő, hogy magára vonhassa a világ figyelmét.

Stratfordban mindenekelőtt fapoharakat kínáltak nekik, amelyek Shakespeare kivágott eperfájának anyagából voltak faragva. Akkoriban már annyi ilyen „hiteles" fapohár volt forgalomban Anglia területén, hogy nem egy eperfa, hanem egy egész kis fasor kellett volna hozzá. De nyomozása közben fülébe jutott az öreg Irelandnek, hogy amikor Shakespeare háza a New Place-en leégett (akkoriban napirenden volt a tűz a nagy és kis angol városokban), kéziratokat mentettek át Clopton-House-ba. Itt egy Williams nevű gondnok sajnálkozva mondotta nekik:

- Miért nem jöttek kicsivel hamarább? Nincs két hete, hogy kosárszámra égettem el régi leveleket, mert sürgősen kellett nekem ez a kis kamra.

Az öreg Irelandet fejtől bokáig elborította a forróság. Az arca égni kezdett, mint a lázbetegé. Kétheti késedelmen múlt, hogy nem teljesülhetett életének legfőbb álma. Összevásárolt mindent, amihez csak hozzájuthatott, többi között: egy tölgyfakarszéket Shotteryben, Shakespeare feleségének szülőházában, s egy erszényt, melyet állítólag Shakespeare adott ajándékba a

menyasszonyának. A karszék még ma is megvan, s azt hirdetik róla, hogy ebben ült a költő, amikor Hathaway Anna leányasszonynak udvarolt. Emléktárgy akadt bőven, de Shakespeare keze írásának nyomát sem lelték.

Az öreg Ireland nehéz szívvel tért vissza Londonba, s álmodni sem merte volna, hogy a hőn áhított Shakespeare-kéziratok már útban vannak az ő könyvesboltja felé.

2. A HAMISÍTÁS ISKOLÁJA

Egy fiatal angol szobrász halt meg akkoriban, akiről azt tartották, hogy nagyon tehetséges. Hagyatékában a többi között Cromwell Olivérnek egy mellszobrát találták meg terrakottából. Az ifjú Ireland a nagy protektort használta fel kísérleti nyúlnak. A mellszobor aljára cédulát ragasztott, s az írott szöveg azt igazolta, hogy a szobor eredetileg Cromwell tulajdona volt, aki annak idején Bradshaw-tól kapta ajándékba. A fölfedezés lázas izgalmat keltett, s ahogy mindig történni szokott, megjelentek a szakértők és műkritikusok, s csalhatatlan tudományos készültségükkel és biztonságukkal kimondották, hogy a szobor minden kétséget kizárólag egy Simon nevű művész munkája, aki egy időben élt Cromwellel.

Ezzel a váratlan és végzetes sikerével az ifjú Ireland végleg az ördög iskolájába került. Most már hozzáfogott életének nagy művéhez, mely kétesztendei szereplést és népszerűséget s húszesztendei bűnbánatot és keservet jelentett számára.

Tentát kotyvasztott össze három különböző folyadékból, olyan tentát, mely rozsdafoltokat vitt a pergamenre, s vörösbarna színárnyalataival rég letűnt századok patináját borította a kézírásokra. Régi szerződésekről leszaggatta a viaszpecséteket, megpuhította őket, ami nem volt egyszerű, mert a tűz fölé tartva a pecsétek kiszikkadtak és összezsugorodtak, úgyhogy egész bonyodalmas eljárást kellett kitalálnia. Az Erzsébet-korabeli vízjegyet nem ösmerte, így csak vízjegy nélkül való pergament használhatott, de mindez csekélység volt magával a lehetetlen feladattal szemben. Hogyan utánozhat valaki egy írást, amelynek eredetije ismeretlen?

Ezért is a nagy művet csakis szerződésekkel lehetett elindítania - mert ott csakis az aláírásra volt szükség. Ezt eléggé jól megtanulta, bár ha ma összevetjük az eredeti és a hamisított aláírásokat, elámulunk a szembeszökő különbségeken. Shakespeare drámai, képszerű, gazdag fantáziát és mély válságokat feltáró kézírása mellett az utánzat fakó, bágyadt, színtelen, egyénietlen, és nem utal azokra a nyilvánvaló emberi tulajdonságokra, amelyeket a mai grafológia szinte lapról olvas le Shakespeare gót betűiből. De az ifjú Ireland elvetette a kockát, s a játszmán ő lett a nyertes. Szakértők igazolták, hogy a szerződés hiteles okmány, és maga az öreg Ireland, akinek életcélja és vágyálma teljesült ezzel a fölfedezéssel, dobogó szívvel hagyta jóvá a szakértői véleményt.

Ezután már gyors egymásutánban kerültek napvilágra a rejtett kincsek, a fontosnál fontosabb Shakespeare-kéziratok. Megtalálták Erzsébet királyné elismerő levelét a költőhöz, ami nyilvánvaló bizonysága volt, hogy a „Vestaszűz Nyugat trónusán” nagy becsben tartotta korának és talán minden kornak legnagyobb költőjét. Nem hiányzott a költő levele a szépséges ifjú lordhoz, nagylelkű pártfogójához s hűtlenné vált barátjához, Southampton grófhoz, de minthogy a széplelkű és ambiciózus hamisítónak még munka közben eszébe jutott, hogy a Southamptonhoz írt levélnek semmi keresnivalója sem lehetett Shakespeare hagyatékában: tehát nem az eredeti levelet mutatta fel, amelyet Shakespeare küldött el a lordnak, hanem a másolatot, melyet a költő az elküldés előtt készített az eredetiről. *Copye of mye letter toe His Grace off Southampton* - Southampton gróf ő Kegyelmességéhez intézett levelem másolata. - Southampton természetesen válaszolt a levélre, s még természetesebb, hogy Shakespeare ezt a választ

haláláig megőrizte. Ez utóbbit az ifjú Ireland bal kézzel írta, ami világos bizonyítéka, hogy nemcsak az Erzsébet-korabeli helyesírást tanulta meg tűrhetően, hanem még egész külön kézügyességet is szerzett a nagyszabású műveletekhez.

A nem remélt sikereken felbuzdulva, a titkos ál-Shakespeare most már szerelmes leveleket is mutatott elő, amelyeket a költő a menyasszonyához írt. Minthogy abban a korban a kedves levágott hajfürtje is szorosan hozzátartozott a mátkasághoz, Ireland egy leányismerősétől kapott szőke hajfürtöt preparált shakespeare-i gesztenyebarnára. Régi gobeline-ekből húzogatta ki a megfakult szálakat, s azokkal kötözgette össze az írásokat.

És előkerült Shakespeare hitvallása a protestantizmus mellett, mert az ifjú Ireland nem tudott belenyugodni abba, hogy honfitársai közül sokan katolikus szimpátiákat és hajlamokat fedeztek föl Shakespeare-ben, és előkerült *Lear király* teljes kézirata (ébren töltött, fáradságos éjszakák után), s a kézírás szövege eltért a Folió-beli hiteles szövegtől, mert a tizenhét éves drámaíró ambíciója átgázolt az eredeti mondatokon, s például Kent híres búcsúját a királytól, ami két csodálatos sora az eredetinek, megtoldotta nyolc sorral a sajátjából.

3. SHAKESPEARE CSÚFOSAN MEGBUKIK A SZÍNPADON

De hátra volt még a legfőbb, a legnagyobb, s a kiskorú fiatalember most már ettől sem döbbent vissza: felfedezni Shakespeare-nek egy olyan darabját, amelyről senki sem tud, és Shakespeare-bemutatót rendezni London egyik legelőkelőbb színházában, száznyolcvan évvel a költő halála után.

Ő maga is borzongott és remegett a nagy lépés előtt - de most már benne volt a forgószélben. Még be sem töltötte tizennyolcadik esztendejét, és saját bevallása szerint nem tudta, hány jambusból állhat egy egész estét betöltő színdarab, s így még kevésbé tudhatta, hogy *Hamlet* majdnem kétszer olyan hosszú, mint *Macbeth.* Megszámlálta egy Shakespeare-dráma sorait, s ehhez az egy mintához igazodott.

Mihelyt híre kelt a szenzációs fölfedezésnek, nyomban jelentkezett a Covent Garden, de a versenyben a Drury Lane színház maradt fölül. Háromszáz font előleget fizetett le a műért, s úgy szólt az egyezség, hogy az első hatvan előadás tiszta haszna egyenlően fog megoszlani a szerződő felek között.

A jegyekért persze közelharc folyt, de gyanús felhők is húzódtak fel a színházi égboltra. A kor nagy tragikája, Mrs. Giddons, nem vállalta a neki szánt szerepet, egyéb kedvezőtlen, sőt baljóslatú tünetek is mutatkoztak, de az öreg Ireland oly vakon bízott az átütő sikerben, hogy a kinyomatás jogát 1050 fontért sem akarta átengedni egy Russel Street-i kiadónak, aki mindössze azt kívánta, hogy a könyv a bemutató napjának délutánján piacra kerülhessen.

Vortigern és Rowena volt az új Shakespeare-darab címe, olyanformán, mint *Romeo és Júlia, Antonius és Kleopatra.* Tárgyát az ifjú ál-Shakespeare Holinshed híres krónikájából vette, amelyből az igazi Shakespeare is nagyon sokat merített. A bemutatóest a teljes balsiker jegyében folyt le. A darabot kinevették, az előadást nem lehetett megismételni.

Minthogy Shakespeare-nek volt egy *IV., V., VI.* és *VIII. Henrik*-je, az ifjú Ireland meg akarta írni *II. Henrik*-et, s általában elhatározta, hogy Hódító Vilmos idejétől kezdve, Erzsébet királyné koráig feldolgoz minden arravaló tárgyat, amelyet Shakespeare kihagyott az angol történelemből. A sorozat utolsó darabja lett volna: *A szűz királynő.* Erre már nem került sor; *Vortigern és Rowena* szégyenteljes bukása véget vetett az új Shakespeare drámaírói karrierjének.

4. AZ ISMERT ELLENSÉG ÉS AZ ISMERETLEN ÚRIEMBER

Malona, a kor legnagyobb Shakespeare-szakértője az első pillanattól kezdve élesen tiltakozott minden Ireland-féle okmány és kézirat ellen, s egy négyszáz lapos munkában mutatta ki, hogy az írások egytől egyig hamisítványok. Bizonyos közhangulatokkal, tömegvágyakkal és tömegálmokkal vagy a közönség kritikátlan és ki nem elemzett ösztöneivel szemben akárhányszor a százszázalékos Igazság is kiáltó szó csupán az emberrengetegben, amely csak a Hazugság szavát visszhangozza.

A közönségben nem a kétely dolgozott, hanem csakis a kíváncsiság, amely néha szenzációszomjjá erősödik. Tudni akarták, s egyebet nem is akartak tudni, kitől erednek a kéziratok, s az ifjú Irelandnek kényszerhelyzetében ki kellett találnia az ismeretlen gentlemant, „akivel egy kávéházban találkozott" először, és aki természetesen szigorú esküt vett tőle, hogy sohasem árulja el a kilétét, mert ő nem óhajt a nyilvánosság előtt szerepelni, sőt tiltakozik azellen is, hogy a kéziratokat facsimilében közzétegyék. A fiatal Ireland ugyanis irtózott ettől a legvégső és visszavonhatatlan lépéstől. Olyan volt, mint aki ráhamisítja nevét egy váltóra, mert bizonyos abban, hogy bármi történjék is, a váltót nem fogják bemutatni. A Norfolk Streeti boltban tolongtak és szorongtak az érdeklődők - jobbára kiváló személyiségek -, akik beletekinthettek a kéziratokba, s akiket Ireland a Shakespeare karszékébe ültetett, hogy annál teljesebb legyen az illúziójuk. De a könyv nyilvánosságához, a kinyomtatott és sokszorosított hamisítványhoz nem volt meg a kellő bátorsága.

A kíváncsiság azonban olyanfajta egyéni és tömegérzés, amely nem tud megállni a puszta kérdésnél, s az öreg Ireland is most már mindenáron tudni óhajtotta, ki az a kávéházbeli ismeretlen úriember, s annyival is inkább, mert szórványosan bár, de olyan hangok is hallatszottak, hogy az egész Shakespeare-szenzáció nem egyéb, mint az öreg antikvárius ötlete és üzlete, szóval üzleti ötlete.

A fiú hiába kapálózott, hiába vetette föl apja előtt a gondolatot, hátha az ismeretlen úriembertől kapott kéziratok csakugyan nem valódiak - az öreg Ireland, akinek egész életre szóló álma testesült meg a Shakespeare-kéziratokban, görcsösen ragaszkodott a hitelességükhöz, s szemtől szembe akarta látni az illető úriembert mint élő bizonyítékot a gyanakvókkal és rágalmazókkal szemben, akik már kikezdték az ő jó hírét, megrendítették régi hitelét, földúlták idegeit, és valósággal a betegágyhoz szögezték.

De az ismeretlen úriember nem vetette le inkognitóját, az ismert ellenség hangos tábora rohamosan növekedett, s az öreg Ireland végre kénytelen volt vidékre menekülni.

5. AZ ÖKÖRSZEM ÉS A SAS

A fiúnak, aki alig tizennyolc éves korában Shakespeare neve alatt hozatta színre első drámai kísérletét, nem maradt egyéb hátra, mint hogy mellét verve s mea culpát mondva térdre hulljon a nagy nyilvánosság előtt, s esküvel erősítse meg, hogy szegény apja mindenben ártatlan, s egyedül ő maga a bűnös. Felbujtó és tettes egy személyben.

Egy negyvenhat oldalas füzetben mindent töredelmesen bevallott. A füzet ötszáz példányát két óra alatt elkapkodták, egy hónap múlva már aranyért is alig lehetett megszerezni. Tizenkilenc évvel utóbb több mint háromszáz lapra terjedő könyvben írta meg a ritka eset összes részleteit. Ennek a könyvnek a címe: *William Henry Ireland vallomásai a Shakespeare-kéziratok gyártásának összes részleteit illetőleg, megtoldva különböző történetkékkel, nemkülönben az irodal-*

mi, politikai és színházi élet legkiválóbb egyéniségeinek kijelentéseivel. A könyv jeligéje: *A teljes igazság és csakis az igazság.*

Ebben a terjedelmes kötetben úgyszólván egyetlen mentséget hoz fel: hogy fiatal volt, gyerekfejjel nem gondolta meg a dolgot, egyébként mindenben ő a bűnös, az apja teljességgel ártatlan. *I was a boy* - ezzel a mondattal végződik a vallomások könyve. A mai lélekismerő előtt világos, hogy ha az apa a tények szerint ártatlan is, aligha kaphat fölmentést. Az ifjú Ireland megvalósította egyrészt az öreg vágyálmát, amelyet ez kitartóan és szívósan beléje nevelt. A fiú - ez a dolgok természetes rendje - meg akarta mutatni, hogy méltó az apjához, sőt különb is nála, s ambíciója ezen a síkon összeért a saját legbensőbb vágyával és alapvető álmával - hogy költő lehessen és ismert ember. Megvalósítani azt, amiről az apja álmodott, egyúttal túltenni rajta, akit ő szeretett, de aki mégis rája nehezedett - ez volt az egyik feladat, amelyet meg kellett oldani, s amely összefonódott a másikkal, a súlyosabbal: hogyan lehetnék ismert költővé, amikor nincs is igazán költői tehetségem?

Így jutott el ahhoz, hogy eljátssza az ökörszem és a sas jól ismert meséjét. Shakespeare szárnyain a magasba vitetni magát, minthogy ő maga nem tud repülni: ez William Henry Ireland furcsa kis tragikomédiája, amellyel mégis beleírta magát az irodalomtörténet *Vegyesek* című rovatába.

És ne csodálkozzék senki, hogy 1794-ben ilyesmi megtörténhetett. Manapság is vannak emberek - főképp Amerikában -, akik komolyan hiszik, hogy Shakespeare drámáit Lord Bacon írta. Mert olyan a világ, hogy az optimisták rendszerint felülnek a konstruktív, a pesszimisták pedig a destruktív képtelenségeknek. Ma sok a pesszimista, s ezek között vannak azok, akik nem hiszik, hogy egy vidékről Londonba szakadt színész írhatta a *Hamlet*-et.

(1934)

A költő virágoskertje

Londonban csatangolva, a Victoria Station közelében megállított egy vakító fehérségű vadonatúj emlékszobor. Foch tábornagynak, a világháború nagy francia hősének emelte a hálás angol nemzet. Abban a pillanatban eszembe ötlött, hogy Shakespeare-nek, a világirodalom nagy angol költőjének nem emelt emlékszobrot a hálás angol nemzet. Megfordulok, hogy odébb sétáljak, és szemem fennakad egy háromemeletes épület homlokzatának aranybetűin, összeolvasva a betűket, ez jön ki belőle:

SHAKESPEARE-HOTEL...

Milyen szép és milyen érdekes. Szemben a Foch marsall vakító márványszobrával van egy vöröstéglából rakott vendégfogadó, amely Shakespeare nevét viseli...

Chesterton azt mondja, hogy olyan nagyságnak, mint Shakespeare - nem is kell, mert nem is lehet szobrot emelni. Túlságosan élő és túlságosan aktuális ahhoz, hogy kőből faragott vagy ércből öntött képmása előtt megállhasson, és eltűnődhessen az ember. S van ebben a paradoxban igazság. Mond nekünk valamit Petőfi pózoló szobra a Duna-parton? Elárul valamit is a haza, a szerelem, az Alföld költőjéből? Megörökít valamit is a szívéből és a képzeletéből? Nem lehetne inkább akárki más, mint Petőfi Sándor? S ha Kiskőrösön Petőfi szülőháza és házatája eleven múzeumnak volna berendezve, ha benn a házban ott volnának a relikviák, s a házon kívül mindaz, ami az Alföldből átáramlott, és poézissá szűrődött az ő verseiben: nem volna ez mindennél kedvesebb és élőbb emléke a csodálatos lírikusnak?

Shakespeare-nek van egy ilyen, szobornál, monumentumnál, mauzóleumnál és mindenféle mesterkélt és költséges műalkotásnál elevenebb és érdekesebb, megható és mosolygó emléke - és ez az ő virágoskertje Stratfordban, azon a helyen, ahol ő 1609-ben mint gazdag ember házat és telket vett magának, ahol üres óráiban fákat és virágokat ültetett, többi között a híres eperfát, amelyet 1758-ban a ház akkori gazdája, egy Francis Gastrell nevű rossz természetű lelkész kivágatott, s amely alatt Shakespeare - be nem bizonyítható hagyomány szerint - életének utolsó éveiben a *Téli regé*-t írta, sőt talán *A vihar*-t is, amelyben elbúcsúzott a saját dicsőségétől és a nagyvilágtól, hogy Stratford idilli csöndjében élje le hátralevő napjait, a fák és virágok között.

Shakespeare viszonya a virágokhoz: nem egy drámaíró viszonya a földnek e színes csillagaihoz, hanem egy mélyen lírikus és páratlanul költői lélek testvéri és művészi érzése, amely a drámaírók között sem előtte, sem utána fel nem található. És ez természetes is. A drámaíró elsősorban kultúrjelenség, városi ember, legtöbbször olyan ember, aki végleg elszakadt a természettől, vagy talán sohasem is volt köze hozzá. A dráma emberek küzdelme, emberek sorsa, emberek szomorúsága vagy mulatsága, s ha a görög tragikusokban föl-fölbukkannak is természeti képek, ha Szophoklész ajkán felcsendül is a csalogány dicsérete, mely az ő szülőföldjének a csalogánya, ezek alkalmi mozzanatok. Calderón, Molière, Racine s a többi nagyok messze kerültek a természettől, Schiller és Goethe is - drámáikban - ott vannak közel hozzá, ahol Shakespeare-re gondolnak, és Shakespeare nyomán ráeszmélnek a maguk lírai lelkére.

Hogy Shakespeare mint drámaíró ennyire a természet fia maradhatott, ehhez az ő nagy adott tehetségén kívül kettő kellett: az, hogy angolnak szülessék, és hogy ne végezzen egyetemet, mert azok a nagy, tehetséges angol drámaírók, akik közvetlen előtte vagy vele együtt indultak el a pályájukon, az egyetemen annyira belemélyedtek a latinba, görögbe és egyéb tudományokba, hogy megfeledkeztek gyermekkori környezetükről, míg Shakespeare, aki csak elemi iskolát végzett, s úgyszólván fél életét az Avon partján és az ardeni erdőkben töltötte - magá-

val vitte a vidéket Londonba, s a főváros kellő közepében, a kultúrélet zajában az a stratfordi fiú maradt, aki minden állatnak, minden fának, minden növénynek és minden virágnak tudta a nevét - s valamennyit beleírta a darabjaiba.

És hogy ez mennyire angol dolog, s milyen speciálisan angol, azt szinte felesleges magyarázni. London az összes székvárosok között ma is azzal tűnik fel legjobban, hogy egy csomó kisváros és falu van benne. A Hyde Park közepén tehéncsordák és juhnyájak legelésznek, s bár csak néhány hete annak, hogy a postai szolgálatból kikapcsolták az utolsó lovat (én még láttam Londonban, egész véletlenül), egy legutóbb közzétett statisztika szerint a lovak és fogatok évről évre szaporodnak Londonban. Igaz, hogy ebben része van a sznobizmusnak is. Angliában a nagyon gazdag emberek újra kezdik a lótartást, a kettős vagy négyesfogat elegánsabb kezd lenni, mint az autó, mert hiszen Angliában minden huszadik lakosra esik egy autó - de azért e „lovasítás" mögött ott van a tradicionális, a kitörölhetetlen, elpusztíthatatlan *angol* hajlam, amely a világvárosban sem enged - a *falu*-ból. S ha Petőfi, aki rajongott Shakespeareért, és utálta az angolokat, azt írta fantasztikusan érdekes cikkében, hogy Shakespeare, ez a csillag *véletlenül* hullott le Stratfordban, Petőfinek nem volt igaza. Shakespeare csakis angolnak születhetett - és csakis Stratfordban, az Avon mellett, abban az idilli és bűbájos környezetben, amelyet százszor meg százszor írt le vígjátékaiban és drámáiban.

Több mint háromszáz esztendő telt el Shakespeare halála óta, s ma is majdnem minden angol ember kertész, amint Shakespeare is az volt, mikor visszavonult Stratfordba. Huszonhét éves volt a költő, amikor az akkoriban széltében ismert Gerard nevű szakírónak kertészeti könyve megjelent, amelyet Shakespeare bizonyosan ismert, sőt tanulmányozott. Hogy a „szaktudósok" ma bizonyos szempontból kifogásolják Shakespeare-t, ezt meg lehet érteni, de Shakespeare-t, aki költő volt és tudós, még jobban meg lehet érteni.

A *Szentiványéji álom*-ban vannak a következő sorok:

Van egy kies part, hol kakukkfű nő.
Hol dús virányt rukerc s ibolya sző,
Fölötte sűrű láncból mennyezet,
Vadrózsa, gyönge jázmin fog kezet.

Szaktudósok nehezményezték, hogy Shakespeare Titánia sátrához összehordja a tavasz és a nyár virágait, amelyek egyszerre sehol és sohasem pompázhatnak. Jól jegyzi meg erre Ernest Law, hogy Titánia sátra nem a növénytan tanárának a kertje, hanem Tündérországban van, ahol nem érvényesülhetnek e költőietlen tudomány merev szabályai. Kétségtelen, hogy Shakespeare mint civil ember sok olyat tudott, amit mint költő nem használhatott. Talán a földrajzból is tudta, hogy Csehország nincs a tenger mellett, és a *Téli regé*-ben mégis a tenger mellé helyezte.

A világháború után a stratfordi Shakespeare-bizottságnak, amelynek élén Sir Sidney Lee állott, a nemrég elhunyt nagy Shakespeare-tudós, az a finom ötlete támadt, hogy Shakespeare virágoskertjét, amely szét van szórva az ő darabjainak dialógusaiban és a dialógokba szőtt dalokban, megteremtik azon a helyen, ahol Shakespeare eredeti kertje állott, mégpedig híven az Erzsébet-korabeli angol kertek szépséges stílusában. És megteremtették, nem a tradíció üres hangoztatásával, amelyet mi annyira ismerünk, hanem a tradíciónak azzal az őszinte és meleg átélésével, amely csak ott lehetséges, ahol a tradíció mindig eleven valóság volt és sohasem csinált virág. A királytól, a királynétól és a walesi hercegtől le a szegény iskolás gyerekig minden osztály, minden felekezet, minden réteg odahordta a maga kis palántáit Shakespeare kertjéhez. Királyi parkokból és kis falusi kertekből indultak el a legkülönbözőbb virágok Stratfordba, az ő nagy költőjük emlékezetét dicsérni, nem mint a hideg kő, mint a

merev márvány, hanem mint az örökké színes, örökké új élet. Ahol a költő valaha is járt, ahol megfordult, ahol játszott a társulatával: ott ma is élő kertek vannak, s ezek mind elküldték az ő élő követeiket. Van egy hagyomány, lehet, hogy hazug, lehet, hogy igaz, amely szerint Shakespeare fiatal korában, több társával együtt, vadorzásban találtatott, és vétkéért Sir Thomas Lucy előtt kellett felelnie, akit állítólag a *Windsori víg asszonyok*-ban mint Shallow békebírót tett csúffá. Ennek a Sir Lucynek egy ma is élő leszármazottja (Lucyék 750 év óta laknak Charlecote-ban, Stratford közelében) egész rakományt küldött Shakespeare kedvenc virágaiból, némely kastélyból olyan küldemények érkeztek, amelyek négy-ötszáz éves rózsafajtákat tartalmaztak. S jöttek virágok Gorhamburyből, ahol Bacon leszármazottjai élnek; Lord Bacon virágai így kerülnek Shakespeare kertjébe, s elborítják annak az ostoba legendának a sírját, hogy Shakespeare darabjait Lord Bacon írta volna...

Ha azt mondom, hogy mindenki küldött virágot, egy kissé túloztam. Mert nem mindenki küldött. A *Morning Post* egyik számában egy olvasó keservesen felpanaszolta, hogy ebből a nemzeti mozgalomból a színészek elfelejtették kivenni a részüket, akik pedig annyi virágot és koszorút köszönhetnek Shakespeare-nek. A cikk természetesen nagy feltűnést keltett, és megjelenése után kiváló színészek közül többen siettek jóvátenni a mulasztást. A színésznők közül azonban egy sem vett tudomást a dologról.

(1931)

Shakespeare-játék és Shakespeare-fordítás

A makrancos hölgy (mily fonák és rossz cím, amelyet csak a megszokás éltet!) e heti fölújítása kapcsán a kritikában ismét fölmerült az a különben jogosult kifogás, hogy a szövegnek nem minden szavát lehetett megérteni a nézőtéren. A kifogás ezúttal annyival jogosultabb is volt, hogy a meg nem értett szavakat az előadás gyors és élénk tempójának a számlájára lehetett írni. Vígjátéki vagy bohózati előadások rendezőjének - még a beszéd legnagyobb művészeinél, a franciáknál is - igen gyakran kell két rossz között választania. A nagyon pezsgő, sebes tempóban elsikkadnak egyes szavak, de ha az egyes szavakat meg akarjuk menteni, és a tempót lassítjuk: elsikkad a *szituáció,* tehát *az,* ami a szavak mögött van, és *az,* amiért a szavak vannak. A megmentett szavak ráfeküsznek a szituációra, mint a vaskolosszusok, széjjelterpesztik az epizódokat, amelyek csak töltelékek és átmenetek az igazi, a fő szituációkhoz, a két és fél órára szabott shakespeare-i vígjáték időtartamát három meg három és fél órára nyújtják, hosszadalmasságot és nehézkességet terítenek a cselekményre, és végül kifárasztják a közönséget, amely pedig azokat a szavakat sem kéri számon, amelyek az ő saját kacagásába fúlnak bele. Pedig hány szó merül el a kacagásnak abban a zuhogó árjában, melyet a szituáció fakaszt a közönségből? S ezekért már a színészt sem lehet felelősségre vonni, mert azt már a kritika sem várja el tőle, hogy kivárja minden kacagás végét, s ne beszéljen tovább, míg a közönség le nem csillapodott.

Ámde megengedve, hogy a kritika kifogása teljesen jogosult: az igazság kedvéért nem lehet és talán nem is szabad elhallgatni, hogy a shakespeare-i szövegek körül fölmerült nehézségekért a felelősség nemcsak a magyar színészt terheli, hanem a magyar Shakespeare-fordítást is, talán sokkal nagyobb mértékben, mint közönségesen hiszik. A könyvpiacon nemrég jelent meg Shakespeare egyik leggyönyörűbb s talán legköltőibb munkájának, *A vihar*-nak új magyar fordítása, a kitűnő Babits Mihály tollából, aki mint költő és mint fordító is igazán értékes ajándékokkal szokott meglepni bennünket, s akinek ez évi karácsonyi ajándékát igazán odakívánjuk minden művelt magyar család asztalára. *A vihar* új fordítása csak még aktuálisabbá teszi azt a kérdést, hogy miért nem lehet a magyar színész szájából mindent megérteni, amikor Shakespeare-t mondja a színpadon?

A színpad nyelve sohasem lehet a könyvek írott nyelve, mert az igazi színpadi beszédnek első hallásra érthetőnek kell lennie, ami viszont csakis akkor érhető el, ha a kifejezés teljesen fedi a helyzetet. Molière-t sokan rossz írónak mondották a franciák között is, de el kellett róla ismerniök, hogy mondatai kiszínesednek, kifényesednek, kitüzesednek a színpadon. Shakespeare sem írt úgynevezett kicsiszolt, irodalmi mondatokat, amelyek olvasva és nem előadva hatnak a legjobban. Ben Jonson és az ő iskolája nem is tartotta Shakespeare-t finom, tanult és akadémikus írónak. Háromszáz év óta sohasem az akadémikusok esküdtek Shakespeare-re, hanem mindig a forradalmárok. Shakespeare a maga csodálatos pályafutása alatt minden egyes fordulójánál színpadi forradalmárokkal kapcsolódik össze. A tizennyolcadik század nagy Shakespeare-reneszánsza Garrick nevéhez fűződik. A tisztán irodalmi szempontok előtt Shakespeare sohasem volt, mert nem is lehetett kedves. Durvasága és formátlansága nemcsak Voltaire-t bosszantotta, hanem az elfogulatlanokat is. Az akadémikus irány csak a tizenkilencedik században sajátította ki Shakespeare-t - és ez az akadémikus irány a Shakespeare-fordítások terén is hatalmasan érvényesült.

Babits Mihály, aki előszót is írt *A vihar* fordításához: hála istennek, nem jó teoretikus, de annál jobb fordító. Az előszóban ugyanis majdnem tökéletesnek mondja a Schlegel-féle német fordítást, amelyet föl is használt. Igaz, hogy a klasszikus magyar fordítók (Arany, Petőfi, Vörösmarty) szintén használták Schlegelt, de hála istennek, nekik sem ártott meg, kiváltképpen pedig Arany Jánosnak nem, akit én a világ legjobb Shakespeare-fordítójának hiszek, nem azért, mintha ő volna a legpontosabb és a leghívebb, még csak nem is azért, mintha ő volna a legköltőibb, hanem azért, mert ő az egyetlen, aki Shakespeare darabos, szaggatott, véresen igaz és véresen eleven mondatait nem nyírta és nem fésülte simára, nem olajozta, és nem parfümözte meg Schlegelék módjára. Schlegel munkája nagyszerű és korszakalkotó. Adott a német nemzetnek egy nagy nemzeti költőt: Shakespeare-t. De hogy ez a Schlegel-féle Shakespeare inkább egy német nemzeti, mint egy Erzsébet-korabeli angol Shakespeare: azt ma már maguk a németek is tudják, és belátják, és az új német Shakespeare, a Gundolf-féle, a Schlegel-féle Shakespeare-t az igazi Shakespeare-rel akarja kiszorítani a színpadról. És ez az igazi Shakespeare eddig Arany Jánosnál van meg leghívebben, és, hála istennek, Babits Mihály Schlegelt dicséri, és Arany Jánost követi. Egy új magyar Shakespeare-nek igazán csak ez lehet az útja.

Szász Károly - aki többek között *A vihar*-t is fordította - a maga idejében olyan kultúrmunkát végzett, amelyért késő korok is koszorút fonhatnak a fejére. Szász Károly egy egész világirodalmat adott a magyar irodalomnak. A világkultúrára szomjazó magyarnak nagyszerű típusa volt ez a református püspök, aki mindent átültetett magyarra, amihez csak hozzáférhetett. Valósággal ontotta magából az idegen műveket, amelyek számára ő teremtett itthon közönséget. De az érdeme jóval felülmúlja az értékét, bárha vannak olyan fordítási remekei, minő a *Nibelunglied.* Sem az irodalom, sem a színpad nem állhat meg az ő Shakespeare-je mellett, amely Shakespeare-hez mérve túlságosan új, a színpadhoz mérve túlságosan régi, világosabban szólva, nem eléggé hű, és nem eléggé színpadra való. Amikor *A vihar* című színművet évekkel ezelőtt úgynevezett Shakespeare-színpadon előadtuk az Országos Színművészeti Akadémia növendékeivel, a színpadi próbákon hevenyészve és rögtönözve át kellett alakítanunk az egész szöveget. Szász Károlynál Miranda így szólal meg:

Ha bűv-erőd készté így, jó atyám,
A bősz tengert tombolni: csillapítsd le!
Az ég, úgy látszik, kén-árt öntene,
Ha csak a víz, meghágva vára ormát,
Tüzét nem oltja!

Ezt az öt sort nem mondathattam el a színésznővel, mert Shakespeare szerint, a drámai helyzetet tekintve, Mirandának izgatottan és sebesen kell e szavakat elmondania. Márpedig nincs az a tökéletes színésznő, aki ezeket a sorokat természetes hangon meg tudja értetni a közönséggel. Marad tehát a másik mód: az, amelyet Shakespeare utált és ostorozott: játék helyett kínosan *bemagyarázni* a közönségnek e rossz magyarsággal összeépített mondatokat, aminek azonban mindössze is az az eredménye, hogy az előadás unalmassá, vontatottá, fárasztóvá és nehézkessé válik, s nemhogy közelebb hozná a darabot a közönséghez, hanem ellenkezőleg, még inkább eltávolítja tőle. Amíg a színpadon ilyen mondatokat kell a magyar színésznek elmondania:

Öcsémben a gonosz fölébredett,
S bizalmam, túljó apaként, belőle
Gaz árulást nevelt, oly óriásit,
Mint volt bizalmam, mely határtalan
Volt s végtelen

addig a meg nem érthetőségnek vagy értelmetlenségnek a vádját minden színész joggal háríthatja át a szövegre. Az olyan mondatok, amelyeknek értelmét csak háromszori olvasás hánthatja ki a szavak tömkelegéből, mesterkéltek és fárasztók a színpadon. Pedig az eredeti Shakespeare-ben éppen megfordítva áll a dolog. Ami a szövegben, olvasva, dagályosnak tűnik föl, életre lendül a színpadon. Az angol mondatok hús-vérből valók - a fordítások papirosszagúak. Ha valaki lelkiismeretesen megnézi Arielnek ezt a Szász Károlytól fordított mondatát:

Mind - a hajósokon kül -
A bősz habokba ugrék, s ott hagyá a
Hajót, mely általam lángokban állt:
Legelső a királyfi, Ferdinánd,
Meredt hajakkal (inkább káka-, mint
Haj-forma volt) ugrék ki, ezt kiáltva:
„Kiürült a pokol, itt van minden ördög!” -

nem vádolni, hanem sajnálni fogja a színészt. Ez nem shakespeare-i drámaszöveg, hanem találós rejtvény, s minden megfejtő jutalmat érdemel.

Babits Mihály természetesen egy lépés Szász Károlytól Shakespeare és Arany János felé - de nem egész teljesülés. Finom és költői munka, amelyet a színpad hálával és örömmel fogadhat, de még nem minden, amit Babitstól várhatunk. Nem egyes apró hiányokra célzok, ámbár egy kis csalódást okozott, hogy a dráma legvitatott helyét kissé megkerülte. *A vihar* harmadik felvonása bűbájos szerelmi jelenettel kezdődik. Ferdinánd herceg, akit a hajótörés Prospero bűvös szigetére vetett, Prospero parancsára fát hord, s e durva munkában örömét leli, mert vigasztalja az, hogy Mirandáért szolgál. A monológ utolsó sorai Szász Károlynál így hangzanak:

Majd elfelejtem;
Ez édes eszmék munka közbe leg-
Jobban sürögnek, megkönnyítni azt.

Babits Mihály ezt így adja vissza:

Elmerengek. Ó, de
Üdítve jönnek édes gondjaim
Munkaközt legsürübben.

Szász Károly itt zavaros és prózai. Babits sima, de nem világos. Az „elmerengek” csak halványan fejezi ki azt, hogy Ferdinánd „elfeledkezik” a munkájáról. Az „édes gondok” első pillanatra megtévesztik a hallgatót, mert Shakespeare édes gondolatokat mond, ami világos és egyértelmű. A sok kommentárt összevetve, szinte bizonyosnak látszik, hogy Shakespeare, prózában kifejezve, a következőket akarta mondani: Elfeledkezem: de ezek az édes gondolatok felüdítenek munkaközben, s tétlenül vagyok legdolgosabb.

De bármelyik kommentárhoz csatlakozik is a fordító: félreérthetetlennek és világosnak kell lennie ott is, ahol a költő nem az, mert a sok rossz másolás és sok rossz kiadás Shakespearenek tömérdek helyét homályosította el. A színpadnak mindig a legvilágosabb és leghatásosabb kommentárt kell választania. Amikor Babits Mihály Arielje így beszél:

Az én fajtám a Sors szolgája: minden
Elem, mely edzi kardotok, előbb
Sebhetne hangos szeleket, vagy ölné
A mindig újra záruló habot
Tréfa-csapással, mint egy pelyhnyi tollam
Kiütné: az én fajtám sérthetetlen. -

ha megengedjük is, hogy ez a tömör és logikus, de kétségtelen, hogy nem színpadra való mondat, mint ahogy Miranda nem mondhatja a színpadon, hogy „Becsületemre mondhatom” - a „lányságomra” helyett, s amint Ferdinánd nem mondhatja, hogy „törjön hátgerincem”, mert színpadról hallva ez kissé komikus.

De az új *A vihar* egyes komoly és összes humoros jeleneteiben nagyszerű erővel jelentkezik az a Babits, aki - újból hangsúlyozom - nem Schlegeltől, hanem a mesterek mesterétől, Arany Jánostól tanult. Itt azután olyan közel jutott Shakespeare-hez, mintha megkérdezte volna a színpadot. Le meri írni azt, hogy „gilt”, „kabin” és más egyéb igazán nem akadémikus kitételeket, amelyeket Shakespeare-ben leírni eddig csak Arany Jánosnak és Rákosi Jenőnek volt bátorsága.

Babits Mihály csak egy belső sugallatának engedett, amikor *A vihar*-t, az elveszett és visszanyert királyságnak e nagyszerűen mély és gyöngéd színjátékát lefordította. Most már a magyar színpad kötelessége volna, hogy a kiváló fordítót - további Shakespeare-fordításokra inspirálná. Babits Mihály hivatva van arra, hogy magyar Shakespeare-darabokat adjon a színpadnak, olyan szöveggel, amellyel a színész nem fog küszködni, s melyet a közönség meg fog érteni. Mint régi színházi ember, nagyon jól tudom, hogy a közönség - Shakespeare-nél - nem mer szólni, ha unatkozik, és nem mer szólni, ha nem ért valamit, én tehát szólok e helyett a közönség helyett, mert bármilyen meghatónak találom is a közönséget, amikor olyanért lelkesedik, amit nem ért, rendjén valónak mégiscsak azt látom, ha akkor lelkesedik valamiért, amikor igazán megértette.

(1916)

A huszadik század Shakespeare-je

Mit jelent Shakespeare a huszadik században és a huszadik századnak? Termékeny oltóága-e ma is a drámának? Hat-e még ma is a költőkre? Él-e még igazán, s ha él, mit jelent a mának szellemi, irodalmi és színházi síkján? Van-e a huszadik századnak saját, külön Shakespeare-je?

Ugyanezek a kérdések Dantéval szemben például egyszerűbben hangzanak, és nem sűrűsödnek problémává. Dante a középkori lelkiségnek páratlan és egyetlen gót katedrálisa, amelynek nagy számmal vannak búvárai, tudósai, művészei, hivői és zarándokai. Itt biztos körvonalak és tiszta határvonalak rajzolódnak fel minden kérdés nyomán, Shakespeare egészen más jelenség. Nem katedrális, nem elefántcsonttorony, nincs elszigetelve, sem körbezárva, nem rejtett gyalogösvények visznek hozzá, hanem széles és nyílt országutak. A huszadik századnak több mint egyharmadán estünk túl, a legválságosabb emberöltőn, a legtüzesebb poklon, amely valaha rászakadt az egyetemes emberiségre, s még a mai vonagló vagy tán vajúdó időkben is Shakespeare szinte megfoghatatlanul aktuális. A régi, „klasszikai" drámairodalomból a mának színházaiban ő úgyszólván az egyetlen „aktív" tétel. *Hamlet*, jó előadásban, ma is pénztári siker, kongeniális dán királyfival főnyeremény a vállalkozónak. Londonban egy Gielgud nevű fiatal színész, aki pedig inkább neuraszténiás, mint nagyszabású, hónapok óta hetenként nyolcszor játssza a szerepet - zsúfolt házak előtt -, ami túl a művészeten mint sportteljesítmény is díjat érdemel. Párizs az egyetlen a világvárosok között, ahol a nemzeti klasszikusok, Corneille, Racine, Molière, Musset, Victor Hugo ma is szerves alkatrészei és jövedelmező számai a játékrendnek, de még Párizsban is feltűnő jelenség Shakespeare színpadi térhódítása éppen a huszadik században. Csakhogy nem azért, amit némelyek hisznek és hirdetnek, mintha a latin szellem a maga kiszabott mértékével és lefokozott arányaival idegenül, sőt értetlenül állana Shakespeare-rel szemben. Rabelais, Diderot, Victor Hugo és Balzac nemzetétől akkor sem állhat messzire Shakespeare, ha még a huszadik században is akadnak szenvedélyes eretnekek, mint George Pellissier, aki egy egész köteten keresztül magyarázza komolyan, minő gyermekes és barbár a világ „legnagyobb" drámaköltője, sőt ha egy Jules Renard sem átallja kijelenteni *Napló*-jában, hogy: „Shakespeare engemet nem érdekel. Mi olyan művészi tökélyre vittük, hogy minden egyébtől egyszerűen undorodom." Itt csakugyan az a bizonyos latin lélek szűköl és didereg a shakespeare-i formátlanságok és szabadságok láttára. Viszont Gaston Baty, a rendező és író, a nagyszerű Copeau-tanítvány, egy karcsú füzetében - amely hitvallás Shakespeare mellett - ezt mondja: „Erzsébet kora óta egy nemzedékhez sem állott Shakespeare olyan közel, mint a miénkhez. Ő keltette föl bennünk a vágyat minden után, amit a mai drámaírás maga elé tűzött, ha nem benne találjuk is meg a követendő mintát." S hogy ez nemcsak szórványos nézet, egyéni szólam, hang a pusztában, élénken bizonyítja, hogy a *Cahiers du Sud* pár hónapja a legelső angol és francia szakírók tollából hatalmas füzetet adott ki az Erzsébet-korabeli színpadról, amely éppen a legutolsó évtizedek alatt fokozott figyelem és érdeklődés tárgya lett az angol és francia irodalomban, s még ennél is hangosabb és hathatósabb adalék, hogy harmadéve a Comédie Française *Coriolanus*-szal érte el a maximális bevételeket, s bár e dráma hatását Párizsban a diktatúra vagy demokrácia erős feszültségű politikai ellentéte a fehérizzásig hevítette (pár hétre le is kellett tiltani a darabot), sikerét túlnyomó részben mégis annak kell betudnunk, hogy Shakespeare itt *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Lear király* vészeiből és válságaiból, vérengzéseiből és vízióiból szerencsésen kiszabadulva, kikerült a politikai dilemmáknak arra a sima, egyenletes porondjára, amelyet már Corneilleből ismernek a franciák, amelyen retorika küzd retorikával, ahol a szenvedély csattanó dialektikával ékesíti magát, s így ez a mi szemünkben már kevésbé jelentős tragédia ünnepi találkozása lehetett Shakespeare-nek a Comédie hagyományos formanyelvével és hűségesen

kitartó közönségével. S alig bonyolultabb eset, hogy Dullin, a színész és rendező, az avantgarde színházak egyik vezéralakja, egy egész évadon keresztül *III. Richárd*-dal vonzotta be kicsiny színházába a nagy tömegeket. Ha *Coriolanus* a tragédiák sűrű és fojtó levegőjéből kiöregedő Shakespeare, *III. Richárd* a Marlowe dörgő és szilaj jambusain, titánkodó reneszánsz-önérzetén felgyulladt kezdő drámaíró retorikája, tehát egyik sem a teljes és érett Shakespeare, aki *Richárd*-ban még csak mellékmondatokban s egyes jelenetekben mutatkozik. Figyelemre méltóbb az *Ahogy tetszik*, amely Copeau beállításában és betanításában az 1934-i őszi évad legőszintébb és legmélyebb sikere volt. De még itt is látunk múltban gyökerező előzményeket, a francia romantikát, főként pedig Musset-t, mint egyetlen Shakespeare-utánzót, aki mégis teljesen eredeti bírt maradni. *A makrancos hölgy*-et és a *Tévedések vígjátéká*-t letudva, amelyek egy tehetséges és tapogatódzó drámaírónak átdolgozásai és első színpadi kísérletei, a shakespeare-i vígjáték alapjában véve nem egyéb, mint egy álomszerűen bűvös és álomszerűen igaz Théâtre d'amour - a szerelem színjátékai. Minden ilyen vígjátékának közös címet lehetne adni (amelyet a tizenhetedik századbeli Marivaux használt egyik legbájosabb komédiájához): *Szerelem és véletlen játéka.* A franciáknak tehát nyílt és sima bejárásuk van a shakespeare-i vígjátékhoz, ami Copeau sikerét igen érthetővé teszi. Feltűnő csakis az, hogy ma már a francia színpad is állandóan és sűrűn adja Shakespeare-t.

A költőnek ezt a színpadi aktualitását azonban hiba volna a huszadik század szempontjából túlértékelni. Shakespeare mint drámaíró nemzetközi színházi viszonylatban pontosan ugyanaz a jelenség, mint Beethoven zenei viszonylatban, azzal a naptári különbséggel, hogy Shakespearenek ez a színházi aktualitása ma már háromszázharminc esztendős, tehát tizenegy emberöltőn keresztül kitartott. A külföldi rádió műsorából hétről hétre változatlanul megállapítható, hogy Beethoven szimfóniái, szonátái és vonósnégyesei világszerte a legsűrűbben adott zeneművek. Shakespeare-nek is megvannak a maga tragikus és lírai szimfóniái, amelyek több mint háromszáz év óta állandóan foglalkoztatják a színházakat. Beethoven és Shakespeare saját korukon túl az egyetemes emberi lélek költői kinyilatkoztatásával úgyszólván mindennapi kenyerévé lettek a művészetre szomjas embernek. A múlt időkből Michelangelót, a modern korból Dosztojevszkijt sorolják hozzájuk, akik szintén mély emberi válságokból törtek fel a legmagasabb művészethez. Köztudomású, hogy minden nagy Shakespeare-dráma s minden nagy Beethoven-szerzemény közönségélménnyé válik abban a pillanatban, amikor kongeniális előadás szabadítja ki őket a fekete betűk és kottafejek néma börtönéből. *Hamlet* vagy az *V. szimfónia* körül értékelés vagy jelentőség szempontjából már régóta nincsen vita.

A sűrűn és állandóan adott Shakespeare nem egyéni gesztiója a huszadik századnak, hanem átvett hagyománya, s úgy kezeli tovább, mint élő örökséget a múltból. De a század mégis tett néhány elhatározó, sőt döntő lépést a színpadi Shakespeare nehéz kérdésében. A világ színpadjain ez a század tért vissza őszintén, fenntartás nélkül s jobb tudása és belátása alapján az eredeti, csonkítatlan Shakespeare-szövegekhez, holott a tizennyolcadik, sőt, kivételes próbálkozásokat, egyes kísérleteket nem számítva, a tizenkilencedik század is még csak egy reformált, jobban mondva deformált színpadi Shakespeare-t ismert, ami ellen a kilencvenes években Bernard Shaw, a Shakespeare-eretnek tiltakozott és harcolt leghevesebben. A tizennyolcadik század ugyanis a bevett és bevált francia drámai forma mintájára szoros keretbe ágyazta a jelenetekben előrelendülő, epikai módon elképzelt Shakespeare-drámát, amely két, sokszor három cselekménnyel is dolgozik, s ezeket csak nagy, végső együttesekben, szinte azt mondhatnók: széles finálékban forrasztja össze. Így például *A velencei kalmár* két főszereplője, Shylock és Portia csakis a negyedik felvonás törvényszéki jelenetében kerülnek össze. *A vihar* az utolsó felvonás végjelenetében egyesíti az összes szereplőket, nemkülönben a *Vízkereszt* is és a *Szeget szeggel.* Shakespeare-nek a francia dramaturgia Prokrusztész-ágyán megszabdalt és összezsugorított formája megtagadása és meghamisítása az egész shakespeare-i szerkesz-

tésmódnak és fölépítésnek. A huszadik század, nem utolsósorban a film erős hatása alatt, amely szintén apró jelenetekből szövődik egésszé, s a folyton változó színhelyeket, sőt az epikai menetet, a sok epizódot is népszerűsítette, ezen a réven szinte magától és önkéntelenül közelebb hozta a mai nézőt a shakespeare-i elképzeléshez. Sokan hivatkoznak is erre, s húsz évvel ezelőtt - könnyebb megértés okából - magam is utaltam Shakespeare-nek - a filmszcenáriumokkal való hasonlatosságára.

Külsőleg érvényes is lehet ez az álláspont, de lényegében véve alig egyéb erős optikai csalódásnál. A tizennyolcadik és a tizenkilencedik század kétségkívül félreismerte Shakespeare-t, amikor az Erzsébet-korabeli színpadra való tekintet nélkül a klasszikai és társadalmi dráma arányos tagoltságához, színpadi stabilitásához, kevés díszlettel dolgozó módszeréhez, szóval szoros és zárt formájához törte. A huszadik század ellenben új alakban támasztja fel a régi tévedést.

Schiller és Goethe abban a balhiedelemben olvasták Shakespeare drámáit a tizennyolcadik századbeli javított s nem mindig megbízható kiadások szövege szerint, hogy Shakespeare-nél néha hússzor, harmincszor, sőt - *Antonius és Kleopatra* esetében - negyvenszer is változik a színhely egy darab folyamán. S minthogy szemük oda volt szögezve a saját színpadjukhoz, ahol a színhely, felvonáson belül rendszerint csak egyszer, legfeljebb kétszer változhatott, az a meggyőződés alakult ki bennük, hogy ezt a színeken és változásokon keresztül száguldó shakespeare-i drámát szorosabb keretek közé kell illeszteni. Összevontak tehát jeleneteket, egyszerűsítettek felvonásokat, ebből a kényszerűségből kifolyóan felforgatták az egész időrendi elképzelést, amiből nemcsak színpadi képtelenségek burjánzottak elő, hanem olyan lélektani és emberi valószínűtlenségek támadtak, amelyekért Shakespeare nem volt felelős. Végül is a tizenhetedik század legnagyobb színpadi mesteréből a legügyetlenebb kontár lett a tizenkilencedik század színpadján. Melyik néző nyugodhatik bele abba a lehetetlen színpadi fordulatba, hogy a kétségbeesett Júlia szobájában megjelenik Lőrinc atya, s mikor a szerelmes leány válságos helyzetében föltárja előtte szívét, s életmentő tanácsot kér tőle, a barát a zsebéből veszi elő az álomitalt, mintha csak előre tudta volna, mi fog történni a jelenet folyamán? Shakespeare-nél persze nem Lőrinc atya jön Júliához, hanem Júlia megy el gyónni a baráthoz, akiről mi tudjuk, hogy növényekből és virágokból szereket főz és orvosságokat, s nincs mit csodálkoznunk azon, hogy faliszekrényéből előhozza a mentőüvegcsét. A századvég utoljára is rájött a shakespeare-i drámatechnika alapvető elveire, s eredményeit a huszadik század értékesítette. Hogy Shakespeare-nél a színhely éppoly boszorkányos gyorsasággal változik, mint a filmdarabokban: ezt a huszadik század szinte jóváhagyóan vette tudomásul, s nem ütközött meg rajta, mint a régi drámaírói iskolák hívei. Könnyen barátkozott meg egy olyan fajtájú jelenetezéssel, amelyre mindennapi szórakozása szinte ránevelte, nem úgy, mint a hármas egység dogmatikusait. A forgószínpad egyfelől, a leegyszerűsített, stilizált színpad másfelől, azt is elérhetővé tette, hogy húsz-harminc színváltozás zökkenő nélkül peregjen le a nézők előtt, s eddigelé ez a kétféle megoldás jelenti a huszadik század színpadi magatartását Shakespeare-rel szemben.

Csakhogy a tények igazmondása szerint ezek is csupán félmegoldások, ravasz kibúvók, inkább látszólagos, mint valóságos megközelítései az igazi Shakespeare-nek a színpadon, bármily nagy haladást mutatnak is a régi megoldásokkal összehasonlítva.

A huszadik század az Erzsébet-korabeli színpad részletes föltárásával - ez a munka még nem is ért véget - végérvényesen rájött arra, hogy ha az eredeti *Folio*-kiadás szerint olvassuk Shakespeare-t - ma már e célból kitűnő facsimilék állanak rendelkezésünkre -, a különböző színhelyek alig is lépnek tudatunkba, csakis a párbeszédeken keresztül érezzük mindig, hogy hol vagyunk, a dráma költőileg sugallt, szavakkal fölidézett díszletek között halad vagy rohan,

a jelenetek egymásba kapnak, egymást sűrítik és erősítik, színezik és elevenítik, legtöbbször az ellentétesség erejével, s ha nincs is hármas egység, sőt Racine vagy Ibsen, Scribe vagy Dumas értelmében sem szólhatunk egységről, valami csodálatosan élő, szervesen egybeáramló, atmoszferikusan zárt világ tárul elénk, mely egy régi hasonlattal élve, nem olyanformán egységes ugyan, mint a Parthenon, hanem úgy, mint a kölni dóm vagy a Notre Dame. A *Folió*-ban ugyanis nincs megjelölve a színhely, nincs megmondva, ki jön be, ki megy ki, csakis a beálló vagy kivonuló új párok vagy csoportok jelzik a történet helyét, akárhányszor expressis verbis, gyakran költőileg megfestve magát a díszletet. A színhelyek Shakespeare drámáinak szövegében a tizennyolcadik század hozzátételei és föltevései, a színpadi alkalmazhatóság s a könnyebb megértés okából. Hogy a legtöbb képre és jelenetre aprózott *Antonius és Kleopatrá*-t idézzem - ez a széles keretű dráma igazság szerint nem Rómában, nem Alexandriában, nem Szíriában és nem Misenumban történik, mint a mai kiadások jelzik, hanem magán a színpadon, amely az egész világot jelenti, minélfogva jelentheti Rómát és Alexandriát is, mihelyt a szereplők és a párbeszédek így hozzák magukkal. Shakespeare színpadán egy bearanyozott karosszék trónteremmé varázsolta át a színpadot abban a szempillantásban, amikor beletelepedett egy király, fénylő koronával a fején vagy hermelinpalásttal a vállán. A tizennyolcadik század gyökeresen tévedett, amikor a folytonos színváltozásban a drámai egység felbomlását látta, mert Shakespeare-nél az ő saját szándéka és közönségének szemlélete szerint a színpad soha egy pillanatra sem változott át új díszletté, s így az egység fel sem bomolhatott. De téved a huszadik század is, valahányszor felfedezi Shakespeare-ben a mai filmszcenáriumok színpadi ősformáját, mert hiszen a shakespeare-i darabokban csak a személyek változnak, a színhely soha, minthogy a színpad, néhány jelzést nem számítva, állandó és változatlan kerete marad az egyre változó cselekménynek.

Az Erzsébet-korabeli színpad, amelynek Shakespeare dolgozott, a középkori színpad reformálása volt a reneszánsz szabadságának és egy új, mesterségbeli szakszerűségnek a jegyében. A középkori színpad is egyetemes volt, világot átfogó alkotmány, mennyet, földet, poklot kapcsolt egybe, amire még a *Faust* prológja is hivatkozik. Amíg szabadban, tágas tereken folyt a játék, nagy szekerekre építették a díszleteket, skatulyarendszer szerint. De mikor az e látványos, középkori színjáték, ez a jó részben *Divina Commedia* hanyatlani kezdett, s hivatalos beszüntetéseket is kellett elszenvednie, amikor a műkedvelő városi céhek helyett hivatásos vándorszínészek, éhenkórász társulatok vették át a tömegszórakoztatás feladatát, az angliai fogadók udvarán s a főurak termeiben nem lehetett fölépíteni a díszleteket, s még ha lehetett volna is, nem volt rá pénz, mert kiapadtak a városi szubvenciók, amelyekből a középkori színházak a maguk fenntartását fedezték. A középkori díszleteket - amelyekről a reneszánsz vallási festményei számot adnak - az Erzsébet-korabeli színpad már csak jelezte, s így kapott készen Shakespeare egy olyan színpadot, amely egyszerre volt szoros és széles, korlátolt és végtelen, változó és állandó, szilárd és folyékony. Nem véletlenség, hogy amikor Shakespeare és társai új színházat építettek: *Globe*-nak nevezték. Ezeken a deszkákon elfért az egész földkerekség, de már mennyország és pokol nélkül, mert a reneszánsz világszemléletében a pokol fölemelkedett a föld színéig, a mennyország lebocsátkozott a földi tájra, minden az innenső parton történt, s minden elfért egy kis színpadon, amely szilárd és szoros keret volt egyúttal, s csakis a drámai dikción keresztül hatott mindig újnak és mindig másnak. A nézőközönség primitív hite a költő sugallatos szavában, gyermeki fantáziája, amellyel egy darab átkötözött rongyban aranyhajú bábut volt képes látni: - e színpadot a korlátlan lehetőségek egységes keresztező pontjára helyezte - s a huszadik század még a maga teljesen kiforrott technikai tudásával sem bírja utolérni itt a tizenhatodikat; még mindig nem tudta megszerkeszteni és megszervezni azt a színpadot, amely maradék nélkül feloldhatná a shakespeare-i drámát a maga atmoszferikus egységébe, anélkül hogy pillanatok alatt változó, szélsőséges ellentétei, tragikumból a humorba, a humorból a tragikumba való merész átlendülései hatásukat és

erejüket veszítenék. A nagy lépést a csonkítatlan és csorbítatlan Shakespeare-szöveghez megtette ez a kor, de drámáinak bonyolult egységét, sűrű levegőjét nem tudja még visszaadni a színpadon. A színpadi Shakespeare kérdése tehát egyik legdöntőbb és legnehezebb pontján ma is éppoly megoldatlan, mint volt mindenkor az angol restauráció színpadja óta. Az Erzsébet-korabeli színpadot, Shakespeare eredeti és természetes keretét nem állíthatjuk vissza mindennapi használatra, mert a mai átlagnéző nem képes a háromszáz év előtti reneszánsz-ember szemével látni és agyával gondolkozni. Az igazi színpadi Shakespeare tehát a huszadik század számára sem teljesen megoldott feladat e pillanatban, s talán nem utolsó oka ez annak, hogy Shakespeare a mai színpadon is még aktuális erő és tényező.

Tett a huszadik század e kérdésben egy másik lépést is, amely sikerességénél fogva alig mellőzhető. Ez a szabadtéri játékok Shakespeare-je. A *Szentiváneji álom* erdőkben és parkokban, a *Vízkereszt* és *Ahogy tetszik* nyírott kertekben, *A velencei kalmár* az igazi Velence egyik terén s egyéb, hasonló teljesítmények szintén a Shakespeare-előadásokat szaporítják. Ámde ezeknek az előadásoknak elvitathatatlanul nagy pénztári sikerét magának a költőnek a szempontjából inkább gyanús szemmel, sőt talán fejcsóválva kell néznünk. Az ilyen játékok, minél hatásosabbak, annál messzibbre távolodnak el egy igazi Shakespeare-előadástól. A valódi Shakespeare-előadás élménycentruma ugyanis csak a költő lehet, ezzel szemben a szabadtéri előadások élménycentruma legjobb esetben a nagy rendező, legtöbb esetben a valóságos színhely ingere vagy a nagyszerű tűzijátékokkal versengő mesterséges világítás. Nagy ritkán a színész, hiszen a mesterségesen felnagyított, részben beépített, részben kivilágított szabadtéri keretben elhalkul és elsatnyul az ige, elhervad a költői szólam. Pedig a shakespeare-i dráma erősen verbális, a szóval fejez ki mindent, még a díszletet és világítást is a dikcióval sugallta a maga eredeti nézőjének. A világ drámaírói közül Shakespeare éppen azért a legösszetettebb és a legparadoxabb jelenség, mert az ő személyében a színdarabcsináló és a költő oly rendkívüli módon találkozott, amire még nem volt példa, s megközelítő eset is csak kettő volt: Euripidész és Calderón. Goethe tudvalevőleg kijelentette önmagáról, hogy: Ich habe gegen das Theater geschrieben.

Még egy harmadik lépésről is kell szólanom, amely a huszadik század tudatos gesztusa volt, tiltakozása a tizenkilencedik század történelemszemlélete s ezzel kapcsolatban színpadi archeológiája ellen. Shakespeare-ről mindenki tudja, hogy darabjaiban sűrűn tenyésznek az anakronizmusok. Az ő Athénjében tizenkettőt kongat a toronyóra, Kleopatra arra kéri Charmiant, hogy lazítsa meg a derékfűzőjét stb. Shakespeare-nél az egész antik történelem vezéralakjai Erzsébet-korabeli ruhákban pompáznak, amiért igen sok megrovásban is részesült a költő a műveltek oldaláról. A tizenkilencedik század egyik nagy fölfedezése a korhűség volt, amelyet a színpadon a meiningeniek szinte a mániáig fejlesztettek. A huszadik század arra a belátásra jutott, hogy a színpadi korhűségnek ez a lázas hajszolása művészileg indokolatlan, s e kor egyrészt erősen stilizált jeleneteket hozott divatba, másfelől egy skót rendezőnek, Barry Jacksonnak kezdeményezésére Shakespeare kardviselő hőseit és lovagjait frakkba és szalonkabátba kezdték öltöztetni, s végül már attól sem riadtak vissza, hogy Ophelia, a főminiszter kisasszonylánya elszívjon egy cigarettát a színpadon. Amily igaz, hogy az archeológiai fontosság önmagában nem érték a színpadon, mert itt maga a kor csak anyag, s a korhűség merő illúzió, éppoly ferde és fonák a szmokingos Hamlet és a csukaszürke Macbeth. Shakespeare költői drámákat írt, párbeszédei nagy nyelvi távlatokat nyitnak, s a mai néző számára is egybehangolhatók minden oly öltönnyel, amely jelmez, tehát distanciát tart, viszont tiltakoznak minden oly öltöny ellen, amely csak ruha, tehát megszüntet minden távolságot. A frakkos Hamlet csak kérészéletű divatőrület lehetett, s hiába próbálták azzal igazolni, hogy Shakespeare emberi mivoltát s örök modernségét a huszadik század nézője előtt legmeggyőzőbben a mai ruha tárhatja fel. Ez üres szólamnak bizonyult, mert ha egy szmokingos ember kezd úgy

beszélni a színpadon, mint Hamlet királyfi, az igazán őszinte néző nem tudja megmondani, szimulál-e Shakespeare hőse, vagy pedig csakugyan megőrült. A költői távolság és a ruhabeli közelség, az időtlen poézis és a köznapi valóság itt fel nem oldható ellentétek. Igaz, hogy ebben a fonák műveletben is volt egy életrevaló és egészséges vonás - hogy szabadulni kell a hagyományos régiségtantól, a konvencionálissá lett s épp ezért semmitmondó, korhű jelmezektől. Csakhogy a megoldás nem lehet a mai ruha, amelyhez egészen más képzetek társulnak, hanem egyedül a darab egységes atmoszférájából megteremtett jelmez, amely a kor valódi motívumait egyrészt a költő szándékához, másrészt a mai néző szeméhez alkalmazza, amely jelmeznek tehát oly érthetőnek és oly magától értetődőnek kell lennie, mint a mai ruhának, egyszersmind azonban oly költőinek és oly elvontnak, hogy teljesen egybesimulhasson a shakespeare-i dikció egész barokk pompájával.

Shakespeare nemcsak drámaíró, hanem költő is egyúttal. Az ő nagy életműve a merő költészetté emelt dráma vagy a drámává sűrített költészet. Sajátságos módon Shakespeare előbb volt költő, mint drámaíró, *Venus és Adonis*, amellyel névjegyét leadta az irodalomban (a színműírást akkor még nem tekintették irodalmi működésnek), s a huszonnyolc-huszonkilenc éves korában írt szonettek egy ifjú költő biztos és erőteljes nyilatkozásai. *Titus Andronicus* vagy a *Tévedések vígjátéka* ezzel szemben egy kezdő drámaíró technikai tapogatózása, sokszor ügyeskedése a költészet legcsekélyebb nyoma nélkül. Shakespeare fejlődése rövidre fogva az, hogy mint költő egyre meglepőbben és meggyőzőbben bontakozik ki, mint drámaíró pedig egyre bonyolultabbá, mert egyre emberibbé válik. Végre a drámaíró utoléri benne a költőt, teljesen összeforr vele. Ekkor ömlenek tolla alól a nagy tragédiák, amelyek költészet és színpad misztikus eggyéválásával tündökölnek, míg utoljára a drámaíró megunja mesterségét, a költő szabadulni akar minden kötöttségtől, színpadi követelménytől, közönség ízlésétől, teljes szuverenitását akarja elérni, s ebből magyarázhatók Shakespeare regényes színjátékai, amelyek a végállomáson ragyognak elénk: *Cymbeline*, a *Téli rege* s legfőként *A vihar*, a legérettebb költői gyümölcsök. Shakespeare itt a varázsló Prosperónak érzi magát, aki nemcsak a háborgó tengert csillapítja le bűvös pálcájának egyetlen mozdulásával, hanem leküzdi az emberi lélek tragikus háborgásait a bölcsesség édes szavával, mely a tündérmesék álmodott egyensúlyát helyezi bele az életbe. Ezekben a színjátékokban a nyelvi kifejezés a maga diadalmas erejében és szépségében túlmegy a drámán és színpadon, a vízió csillogó fátylat borít a valóságra, s ez utolsó művek drámailag messze elmaradnak a nagy tragédiák mögött. *A vihar* nem drámai remek, *A vihar* a legköltőibb színpadi alkotás a világirodalomban. A drámát nem az teszi költőivé, hogy az alakokat csillogó versekbe öltöztetik, a költői dráma az, ahol minden szó helyzeti energiájánál fogva költői jelentőséget nyer, mert a legmélyebb gesztusból született, vagyis lélektől lelkezett. A Shakespeare-t utánzó irodalomnak az lett mindenütt végzete és veszte, hogy a költőiséget mint drága, színes köntöst aggatták az alakra. Shakespeare is eleinte még költőileg ruházza személyeit, akik rímes jambusokban pergetik az ő saját lírai érzelmeit, s csattanós dialektikájával élénkíti a kissé konvencionális alakokat, még Romeóval és Júliával is egész szonetteket mondat, vagy a hajnali órák szokványos dalformáját adja az ajkukra. A holdfényes belmontei éjszakán, a hallgató fák árnyékában Lorenzo és Jessica szívet és verset cserélnek, de úgy, mintha tehetséges költők volnának. Később Shakespeare összezúzza a szigorú formát, amely nála átalakul, színét váltja, szabálytalanná és szertelenné válik. Már nem a forma uralkodik a költőn, ez parancsol a formának, hogy olyan örvénylővé váljék, mint azok a drámai valóságok, amelyek életre akarnak kelni e versformákon keresztül. Shakespeare annyira kiélte a jambust, annyira kihasználta és kizsarolta az emberábrázolás céljaira, hogy bár ez a forma még háromszáz évig a magasabbrendű dráma nyelvi eszköze maradt - a francia nyelvterületet kivéve -, nem sok újat tudott hozni, s minthogy Shakespeare fölváltva használta a verset és prózát, bizonyos felismerhető szándékok szerint (ha pl. valaki igazán őrült nála, vagy tetteti az őrültséget: rögtön prózát mond), ennélfogva nemcsak verse,

hanem prózája is döntően, sok helyütt forradalmian hatott (klasszikus bizonysága ennek Goethének prózában írt *Goetz von Berlichingen*-je).

Shakespeare-ben a költő és drámaíró viszonyát egész mélységében csak a huszadik század angol kritikai irodalma tisztázta, viszont ez a század az, amelyben Shakespeare mint költő, sőt mint drámaíró sem kelthet már hevesebb áramlatokat, nem irányíthatja már a költészetet, s nem hathat többé döntő erővel a fejlődésre. A tizennyolcadik, sőt még a tizenkilencedik században is Shakespeare - részben félreértések alapján - a legnagyobb felszabadító hatalomnak bizonyult, amely valaha parancsolt és teremtett az irodalom köztársaságában. A német és francia Shakespeare-fordítások voltak a legnehezebb és legijesztőbb ágyúk a klasszikai dráma fellegvára ellen, amely végre is romba dőlt, s a romanticizmus mindenütt és minden vonalon győzött. Shakespeare költőileg és színpadilag átitatta az összes irodalmakat, a magyart, lengyelt, oroszt sem véve ki, de ha ma elkészítjük a múlt kritikai mérlegét, vagyis ha a huszadik század szempontjából tekintjük Shakespeare-nek ily irányú hatását, a legkülönösebb helyzettel állunk szemközt.

Bármennyire megbukott is a klasszikus esztétika a tizennyolcadik század második, valamint a tizenkilencedik század első felében, s a film utánzása révén jelen pillanatban bárminő szabadságokat és szertelenségeket enged meg magának a dráma - amit sokan shakespeare-izálásnak éreznek -, teljesen bizonyos, hogy igazi drámának ma is csak a legsűrűbb s legerősebb feszültségű színdarabokat érezzük. A modern drámák jelentékeny többsége - legföljebb az utolsó éveket nem számítva - felépítés, technika, nyelvi kifejezés dolgában közelebbi rokonságot tart a Racine-Ibsen-féle drámatípussal, semmint a shakespeare-i sokrétű jelenetezéssel. Még ahol képekre töredezve jelentkezik is a modern dráma, nem shakespeare-i párhuzamos cselekménnyel dolgozik, s nem két vagy három történettel, hanem inkább filmszerűen bontja széjjel a darabot, amelynek rendszerint egy meséje van, legtöbbször egy centrális alakja. (Ezt főképp Lenormand színműveiben látni.) A Bruckner-féle *Angliai Erzsébet* is csak látszólag shakespeare-es dráma, voltaképpen egy személyről szóló krónika, szerepdarab, amely egy jellemet világít meg mindig más és más oldalról, úgyhogy egyes jelenetek inkább demonstrálásnak hatnak, mint drámának. Ami, kivált a mai történelmi színművekben, shakespeare-i hatásnak tűnhetik föl, inkább a tragikomikus vegyítés, tragédiának és komédiának furcsa váltógazdasága, amely duzzadó életteljességét a shakespeare-i drámában mutatta ki először. Ebben a kérdésben a klasszicizmus és romanticizmus harca végleg Shakespeare javára dőlt el, annyival is inkább, mert a realisztikus dráma is a vegyítés mellett döntött, mint amely legjobban adja vissza az életet és a valóságot. A tiszta tragédia már több mint száz évvel ezelőtt megszűnt, a mai tragédia inkább tragikomédia, s nagy lépés, hogy a tragikum és komikum vegyítését illetőleg a mai drámaírónak már ismernie sem kell Shakespeare-t, s mégis könnyen emlékeztethet reája.

Egyes költőket Shakespeare a huszadik században is a hatása alá igézett, amiből könnyű s nem is kockázatos arra következtetni, hogy egyesekre mindenkor fog hatni. Itt különben megint azzal a különös jelenséggel találkozunk, hogy legtermékenyítőbben francia költőkre és írókra hatott, a múlt század végétől fogva mind e mai napig. Meg kell csak nézni a neoromantikus vagy posztromantikus Edmond Rostand-t, milyen különös összetételű drámaíró. Költői jelmeze, nyelvi köntöse, mesemotívumai hány különböző helyről kerültek össze! A *Ruy Blas* Don Césarja vagy D'Ennery Don César de Bazanja nélkül Cyrano de Bergerac alakja szinte elképzelhetetlen volna. Nyelvéhez a tizenhetedik század egész szókészlete és mondattana kellett. De már a harmadik felvonás erkélyjelenetét csakis *Romeo és Júlia* híres erkélyjelenete sugalmazhatta. És mégsem lehet itt egyszerű vagy közönséges utánzásról, legfeljebb közvetlen hatásról beszélni, amely azonban termékenyítőleg szűrődik át a költő egész fantáziáján, amíg csak létre nem jön az új „alkotás". Mikor egy költőt érünk tetten, még ha nem is legelsőrangú

költőről van szó, a végletekig óvatosnak kell lennünk. *Romeo és Júliá*-ban az erkélyjelenet egész kiformálásának mozgató ereje az a tény volt, hogy az Erzsébet-korabeli színpadon sima képű fiúk alakították a női szerepeket, nyolc-tízéves koruk óta begyakorolt, formás, ügyes, rugalmas és tehetséges gyerekek, akik olyan beható színészi nevelést kaptak, aminőben azóta is legfeljebb az orosz balett részesítette a maga növendékeit. Zenében és beszédben, énekben és táncban olyan alapos kiképzésen mentek keresztül, hogy megbirkózhattak a legsúlyosabb színészi feladatokkal. Viszont Shakespeare ez okból nem írt igazi szerelmi jelenetet, az egy *Romeo és Júliá*-n kívül (már *Trolius és Cressidá*-ban sincs meg ez az áradó líra), s ez a jelenet is csak úgy vált lehetségessé, hogy Júlia az emeletről beszél, Romeo pedig lent áll a parkban. Shakespeare „Théâtre d'amour"-jából kimaradt a distancia nélkül való erotika, amely a modern drámákat fűti, ahol a sex-appealnek olyan szerepe jut, hogy messze túlmegy a művészet mértékén, s beárad a közönséges valóságba, holott Shakespeare-nél a szerelem a költői szférán belül lobog és lángol, és a művészi illúzió sohasem merülhet el az érzéki valóságban. Rostandnál az erkélyjelenet magva és mozgatója az, hogy Christian szerelmi udvarlása a padon, amikor Roxane mellett ülhetett, gyászos kudarcba fulladt, az erkély alatt viszont Cyrano Christian fülébe súghatja az édes és cifra szókat, amelyekkel ez magához láncolhatja a précieuse Roxane-t. Tehát itt döntő különbség, sőt egyenes ellentét is áll elő a két erkélyjelenet között, amikor a dialóg végén Christian felkúszik az erkélyre, s a végérvényesen meghódított Roxane-nal egy kivételesen hosszú csókban és ölelésben forrhat össze. Ez a végakkord teljesen kizárt lett volna az Erzsébet-korabeli színpadon, amely durva volt és szabados, ahol a legkényesebb jelenetekben nevén nevezték a gyereket, s ahol a trágár kiszólásokon széles szájjal röhögtek a matrózok és a zsebmetszők, a földszinti állóhelyek e „habitüéi" - de ahol a szerelem, mint tiszta és őszinte líra, mindenkor a művészet zárt korlátai között nyilatkozott. Így válik kényszerű módon eredetivé az utánzás, alkotássá a másolás, ha egy költő, bár egy nálánál sokkalta nagyobb költő igézete alá kerül - de mégis saját korának magatartását viszi át a kölcsönvett keretbe.

S ha tovább kopogtatunk a huszadik század színdarabjain: *Hamlet* nélkül megszületett volna-e valaha is a *Sasfiók*? A reichstadti herceg csalódása édesanyjában, aki hűtlenné válik a nagyszerű apához: ez már magában véve örökkön ismétlődő vezérszólama a Hamlet-témának, de Rostand a melankólia sötét színű köntösét az első felvonásban Hamlet királyfi válláról átlendíti a reichstadti herceg törékeny alakjára. Talán nem is a szavak térnek vissza, csak ugyanaz az ismerős dallam szállong a levegőben. És a haldokló Cyrano karszéke körül, a kolostor kertjében a levélhullató platánfák alatt s a reichstadti herceg csipkétől habos, selyemtől fénylő ágya mellett ugyanaz a szellő búg és muzsikál, mint a helsingöri temetőben, ahol a dán királyfi, Yorick kiásott koponyájával a kezében, a halálról bölcselkedik: Julius Caesar-nak, aztán meg a koldusnak és saját magának a haláláról, amelyet éppoly közel érez magához, mint Cyrano és Napóleon fia fogják érezni - háromszáz esztendővel utóbb.

Shakespeare hatását éppen a franciákra s éppen a huszadik században leginkább talán Dosztojevszkij és Ibsen hatásával lehetne összemérni. A francia világos kritikai tudattal, ritka finomsággal és fogékonysággal szívja fel magába idegen irodalmak értékeit és fölfedezéseit. Paul Fort dramatizált krónikáiban *(XI. Lajos és cimborái)*, Romain Rolland nagy tömegeket mozgósító forradalmi színjátékaiban már azért is jelentkezik a shakespeare-i rokonság vagy hasonlatosság, mert a tömegjelenetek (s itt bátran gondolhatunk a mi Madáchunkra is) háromszáz év óta mindig szinte kivétel nélkül a shakespeare-i elképzelés módjára zajlanak le a drámákban, ami kissé paradox jelenség, ha meggondoljuk, hogy Shakespeare színpadján a sokaságot mindössze is pár ember jelezte, mint ahogy egy-két darab bútor jelentette a szoba teljes berendezését. A pontos igazságot talán úgy lehetne megfogalmazni, hogy Romain Rolland és Paul Fort tömegjelenetei nem pusztán Shakespeare-re utalnak vissza, hanem a

shakespeare-i tömegjeleneteknek az angol és német színpadokon kifejlesztett, sőt kiteljesített formáira, tehát azokra a nagyhatású, szinte bűvészi s némiképpen öncélú mutatványokra, amelyet a tizenkilencedik század rendezőművészete, főképpen pedig a meiningeni társulat varázsolt elő a szófukar shakespeare-i jelzésekből és utalásokból. Élénken hatott Shakespeare Maeterlinckre is, aki *Macbeth*-et fordította (egyébként egy különös, részben szabadtéri előadás céljára), továbbá André Gide-re, aki *Antonius és Kleopatrá*-t ültette át francia nyelvre egy orosz táncosnő, utóbb francia színésznő: Ida Rubinstein megrendelésére, a prózának olyan világító erejével és ritmikai sokrétűségével, hogy ez a munkája mérföldkő a Shakespeare-fordítások változatos és viszontagságos történetében. Maeterlinck az összes drámaírók közül az egyetlen, aki a maga tragikus és lírai bábjátékaiban *Macbeth* vagy *Lear király* atmoszféráját sorsszerűen nyomasztó súlyával szinte újjáteremtette a színpadon, s Octave Mirbeau annak idején ezért üdvözölhette őt mint a „belga Shakespeare”-t, ami persze manapság még erősebb túlzásnak tűnhetik föl, mint amikor ez a nagy beharangozás megtörtént.

A mai drámaírók közt Bernard Shaw a tudatos anti-Shakespeare, bár kritikai működésével nagyban segítette az igazi Shakespeare-szövegek színpadi érvényesülését. Annál inkább hatott Shakespeare Gerhart Hauptmannra, aki különben mint Shakespeare-kutató is föllépett igen merész Hamlet-tanulmányával. *Florian Geyer*-ben, amely a történelemnek új drámai szemléletét próbálta a színpadon értékesíteni, nagyon gyönge sikerrel, nehezebben követhetők a shakespeare-i nyomok, de *Az elmerült harang* egész tündérvilágán, erdei misztikumán keresztül áttör a *Szentiványéji álom*, amely talán örök mintája lesz minden tündérjátéknak. (*Csongor és Tünde* sem kivétel.) De nemcsak Shakespeare tündérseregének, nemcsak *Macbeth* boszorkányainak s *A vihar* fantasztikus lényeinek van meg ez a hagyományos és állandó hatóerejük. Maga a költői dráma, amint Mirbeau kiállása Maeterlinckért is igazolta, tehát ez a sajátos, különös műfaj, amelyet eddig Shakespeare vitt el a maga legsikeresebb és legértékesebb formájához - költészetnek és drámának, irodalomnak és színpadnak ez a teljes egybeforrottsága az, amivel mindenki szembetalálja magát, aki a realista dráma síkjairól följebb akar emelkedni, s ennyiben föltétlenül igaz Gaston Batynak idézett kijelentése a shakespeare-i dráma és a mai ember viszonyáról.

Shakespeare mai hatása a franciákra annál nevezetesebb, mert legújabban Shakespeare-en is túlmennek, s az egész Erzsébet-korabeli drámát és színpadot fogják át történeti és művészi érdeklődésükkel, ami szinte izgalmas látvány, ha elgondoljuk, hogy William Archer, a nemrég elhunyt nagy angol kritikus éppen a huszadik században döntötte le - az egy Shakespeare kivételével - az összes Erzsébet-korabeli drámaírókat arról a magas talapzatról, amelyre a tizenkilencedik század romantikus kritikája helyezte őket, Charles Lambtől Swinburnig. (Munkájának címe: *The old drama and the new, an essay on re-valuation*, vagyis újraértékelő tanulmány, 1923-ban, s vezérlő gondolata, hogy a huszadik század angol drámairodalma művészileg és erkölcsileg magasan fölötte áll az Erzsébet-korabeli drámaírásnak, ha Shakespeare-t kivesszük onnan.) Archer éles és némileg egyoldalú kritikai boncolása az egyetlen Shakespeare-t hagyta meg épen mint kivételes és korát messze meghaladó költői lángelmét - a többieket egytől egyig irgalmatlanul lefokozta mint civilizálatlan, kezdetleges, sőt a mi haladott századunk szemével nézve együgyű darab íróit, akiknek semmi mondanivalójuk sem lehet a mi számunkra, s a mi korunk számára, amelyben a dráma a realitás illúziója, tehát a föltétlen valószínűség nélkül nem állhat meg. Hogy a huszadik században, szemben Archer, sőt Lytton Strachey álláspontjával is, éppen latin oldalról látjuk az Erzsébet-korabeli angol drámának ez újfajta értékelését és megbecsülését, talán abból magyarázható, hogy a franciák már évtizedek óta küzdenek a saját drámájuk érelmeszesedése ellen, amelynek okát az arányosan és hatásosan szervezett és megírt daraboknak nagyon is korlátolt lehetőségeiben látják, s az Erzsébet-korabeli színpad népiességében és egyetemességében, szabadságaiban, sőt összevisszaságai-

ban találják meg azt a gyógyító forrást, amelyet őnáluk a tizenhetedik század klasszikus és dogmatikus iskolája tudatosan és erőszakosan betömött. Minthogy a romantikus dráma is csak részben segített ezen a régi bajon, ma az Erzsébet-korabeli színpadot olyan mintának ítélik, amely korszerűvé alakítható, s amely korrektívuma lehet a túlságosan megmerevedett, elgépiesedett francia színdarabnak. A Claudel-féle dráma, amelyen szintén láthatók shakespeare-i nyomok: ugyanebből a szükségszerű visszahatásból született. Más oka alig is lehet annak, hogy a tizenhatodik század angol színpadja oly élénken foglalkoztatja ma a franciákat.

Még egy pontra kell kitérnünk, amely talán a legfontosabb, mindenesetre a legtermékenyebb, s az a huszadik század tudományos kritikájának viszonya Shakespeare-hez. A század Shakespeare-irodalma terjedelemben, szaporaságban, mélységben és alaposságban túlhalad mindent, amit az előző századok elméleti területen nyújtottak. Az angol és az amerikai kutatás, amellyel csakis a németek tudtak úgy-ahogy lépést tartani, túlmegy minden elgondolható mértéken. Mindenekelőtt felülvizsgálat alá kerültek az összes kérdések, amelyek a legkomolyabb eredmények mellett a szatírjátékok groteszk látványával is szórakoztatják a Shakespeare iránt érdeklődő lelkeket.

A múlt században még csak egy ellenszerzőt pártfogolt a Shakespeare-kritika Shakespeare ellen. Lord Bacont, aki már a tizennyolcadik században kezdett kísérteni, de csak a tizenkilencedik században öltött határozott alakot, s csak ekkor lépett föl azzal az igénnyel, hogy minden, ami Shakespeare neve alatt jelent meg, kizárólagosan az ő műve. Azóta jelentékenyen megszaporodott azok száma, akiknek nevében a drámák és költemények szerzőségét elvitatni próbálják Shakespeare-től, bár még mindig csak annak az önkényes és ingatag föltevésnek az alapján, hogy a Stratfordból Londonba származott fiatalember, aki sohasem ült egyetemi padokban, nem is lehet szerzője a neve alatt közkézen forgó műremekeknek. Az ő neve csak álnév, amely mögött meghúzódik az igazi alkotó, akit kideríteni a huszadik század kritikájának feladata. A Bacon-féle rejtett írás szerint (amely bizonyítéka volt az ő szerzőségének) a Bacon halála után több mint száz évvel keletkezett Pope-féle Homérosz-fordítást sem végezhette el más, mint a híres lordkancellár. De épp ezért kellett a Bacon-hóbortot más nevek alatt a huszadik században tovább tenyészteni. 1912-ben jelent meg Demblon brüsszeli tanár könyve, s csalhatatlanul kimutatta, hogy a Shakespeare neve alatt rejtőző drámaíró Rutland tizenötödik grófja; 1919-ben Abel Lefranc, a Collège de France tanára William Stanleyről, Derby hatodik grófjáról bizonyította be megcáfolhatatlanul, hogy ő a hiteles szerző, s 1920-ban jött Thomas Looney azzal az ugyancsak kétségbevonhatatlan fölfedezéssel, hogy a szerző nem lehet más, mint Edward de Vere, Oxford tizenhetedik grófja. Csak pár hónappal ezelőtt hagyta el a sajtót egy könyv, amely az összes szonetteket elővarázsolta Oxford grófjának életéből, szerelméből és szenvedéséből. Hogy Shakespeare, a színész, saját megvetett mestersége fölött zokog a szonettekben, hogy szenvedi és panaszolja megalázó helyzetét, hogy keservesen kínlódik a vidéki turnék miatt, sőt olyan tisztelettel néz föl ifjú és főrangú barátjára, amiért sokan a sznobizmus vádját tették a fejére: az ilyen csekélységek nem állítják meg a keresőket, akik mindig találnak, s a kopogtatókat, akik előtt kapuk tárulnak föl, amelyekről azonban minden alap nélkül hiszik, hogy azokon a kinyílt kapukon túl az igazság mosolyog rájuk.

Van ezeknek a föltevéseknek és kombinációknak egy eléggé egyszerű lélektani megfejtésük: kivétel nélkül abból erednek és abból táplálkoznak, hogy Shakespeare-t kettős titok gyűrűje fogja körül, amelyet szét akarnak repeszteni. Titok maga ez a géniusz, amely teljesen elszakadva korának irodalmi csillagrendszerétől, mint szikrázó, magányos bolygó a maga végtelen pályáján keresztülhasít minden századot, amely utána következett, s amely még ezután fog utána következni. A másik az élete, amelynek sommája a mi számunkra kevés anekdota és még kevesebb adat. A huszadik század küszöbén jelent meg Brandes ezeregy oldalas munkája

Shakespeare-ről, s az ezer és egyedik lapján tette meg Brandes azt a merész és nem éppen tudományos kijelentését: ha egy költő harminchat drámai művet hagy maga után s egész bokor lírai költeményt, nem az ő hibája, ha egyénisége és élete, tehát a költő és az ember nem tárult fel teljes mivoltában a világ előtt. Ezt a jelszót ragadta fel a huszadik század, s ha már Brandes is kellő alap híján, önkényes következtetéseket vont le a drámákból Shakespeare magánéletére, a huszadik század Frank Harrisa, minden elődjét lekicsinylő, fölényes és fölszínes módon vállalkozott arra a kétes értékű feladatra, hogy kiolvassa Shakespeare műveiből a valóságos embert, aki Harris irodalmi grafológiája szerint gyöngelelkű, neuraszténiás költő, s épp ezért minduntalan lerántja alakjairól a maszkot, hogy megmutathassa a saját szerelmes és szenvedő arcát. Az Angelókat, Antoniusokat, Othellókat és Leareket Shakespeare-nek legegyénibb s a betegességig lázas erotikája fűti. Frank Harris a drámákból egy szinte feminin Shakespeare-t hozott a fölszínre, egy végtelen jóságos és végtelenül ingatag embert, aki ehhez képest az emberi jóság ábrázolásában a legnagyobb mester, de aki a rosszaságot, amely az ő lelkétől idegen, mindig csak konvencionálisan tudja színpadra vinni. Ennek az elméletnek az értelmében természetesen Jagót vagy Shylockot ki kell tagadni a mesteri alakok galériájából - ami a legnagyobb rabulisztika mellett sem sikerülhet. Másfélszázad következetesen azt vallotta Shakespeare-ről, hogy láthatatlanul vonja meg magát alakjai mögött úgy, hogy nem lehet fölismerni őt az alakok hangján és arcán keresztül. Schiller még hűvösségéről panaszkodott, s Frank Harris már csak a hevességét érzi, amellyel a költő akárhányszor önmagát leplezi le, ahelyett hogy az alakot ábrázolná.

S itt van megadva a Shakespeare-kérdésben a huszadik század fő tudományos problémája. Csakhogy épp ezt a századot befolyásolja, s épp ennek a kornak a látását elfátyolozza egy óriási példa, amely szívszorongatóan nehezedik rá minden kritikusra, aki a Shakespeare-problémával birkózik - és ez nem más, mint Goethe, aki tudvalevően azt vallotta, hogy minden vers alkalmi költemény, s akiről szinte naptári pontossággal tudjuk megállapítani (ő maga is gondoskodott erről), hogy minden egyes művének centruma melyik valóságos élmény. Goethe mindig az élményből alkotott, az élményt formálta lírává, epikává vagy drámává. Minthogy Goethe élete minden apró részletében föl van tárva, s ő maga is - igen előrelátó bölcsességgel - az összes kulcsokat az utókorra hagyta, csak természetes, hogy minden kulcs beleillik a megfelelő zárba, s az összes zárakat könnyűszerrel lehet kinyitni. Ámde ez a Goethénél oly biztos és kétségtelen módszer Shakespeare-re, sajnos, nem alkalmazható. Egyrészt azért, mert a régi mesterek, drámaírók és képzőművészek - legkivált a reneszánsz virágkorában - megrendelésre dolgoztak. Feladatokat kaptak, amelyeket sikeresen kellett megoldaniok. Amikor a vérbosszú és a hazajáró lélek - főképp Seneca mintájára - járványszerű divattá vált a londoni színpadon, Shakespeare-t megbízták vagy fölkérték a részvényes vagy osztalékos színészek, dolgozzon fel egy hasonló témát, vagy alakítson át egy régebbi, effajta drámát az ő céljukra s hasznukra, és Shakespeare ezt a feladatát úgy végezte el, hogy megírta *Hamlet*-et. Itt megvan a vérbosszú, megvan a szellemjárás, azonfelül a valóságos és színlelt őrültség, amely akkor egészen új színpadi fölfedezés volt, és mód nélkül izgatta a tömegeket. Hogy még ezen túl is, sőt megfejthetetlen géniuszán kívül is van *Hamlet*-ben valami mélyen személyes tartalom, rejtett élmény, amihez csakis Shakespeare-nek van köze, s nem a kornak, ezt szinte bizonyosra lehet vennünk, talán kell is - de hol a módszer, amely ezt a titkot tudományos biztonsággal képes a szerves műből kiemelni vagy kielemezni? *Hamlet*-et a modern pszichoanalitikai kutatás is hevesen ostromolja, hiszen a mű az ő megállapításuk szerint az Oedipus-komplexum egyik legragyogóbb irodalmi leverődése, s tagadhatatlan az is, hogy a harmadik felvonás nagyjelenetében, anyjával szemben Hamlet akárhányszor inkább úgy viselkedik, mint a féltékeny szerelmes s nem mint a lelkében megbántott fiú - de miként lehessen akár ezekből a különös megnyilatkozásokból is a költő magánéletének olyan körülményeit vagy mozzanatait meghatározni, amelyekről semmiféle előzetes és biztos tudomásunk

sincsen, amelyeket tehát a föltevések ingó talajából aligha ültethetünk át a tudományos igazság szilárd területére. Életrajzot kivonni vagy szerkeszteni a drámából, igen önkényes vállalkozás, legfeljebb a költő belső fejlődését, lelki arcképét lehet megrajzolni, amióta a drámák keletkezésének időrendje elég megbízhatóan van megállapítva - de még itt sem nyomozhatjuk ki végképp, milyen erőnek és élménynek eredménye a kész dráma. Épp a huszadik század elején egy Wallace nevű tanár, feleségével együtt egymillió Erzsébet-korabeli okmányt vizsgált át, hátha sikerül Shakespeare életéhez új adatokat vagy nyomokat föltárni. Az eredmény az, hogy ezt a csodát már a véletlentől is alig várhatjuk. Hat aláírás - ez minden, ami egyenesen és kétségbevonhatatlanul Shakespeare kezétől származik, s ez a hat aláírás is csupa polgári okmányon látható, végrendeletén és pörös iratain, nem drámák címlapján vagy költemények alatt. Shakespeare, az ember, teljesen visszahúzódott az oeuvre-je mögé, s nincs az a varázsige, amely onnan kiszólíthatná. Ebben a felfogásunkban erősít meg az a kétkötetes munka, amely 1930-ban jelent meg Oxfordban (*William Shakespeare, a study of facts and problems* by E. K. Chambers), S amelynek szerzője harmincesztendei buzgó és lelkiismeretes kutatás eredményeit foglalta össze úgy, hogy ezzel a munkával határkövet állított az egész Shakespeare-tudomány rögös és nehéz útján.

Shakespeare titka - ez a konok és könyörtelen titok, amelynek magvához nem tudunk hozzáférni - csak serkenti és sarkallja a kutatást. A Shakespeare-kritika a huszadik században is még fejlődő tudomány, amelynek eredményei akkor is számottevők, sőt értékesek lehetnek, ha a végső titkot, amely Shakespeare-t övezi, a Shakespeare-tudomány sohasem fogja megfejteni.

(1936)

Hevesi Sándor mintegy kétezer cikkéből válogattuk ki Shakespeare-tanulmányait - e kötet anyagát. Shakespeare-rel kapcsolatos valamennyi cikke mégsem kaphatott helyt e kötetben, mert számos tanulmány egyes részleteiben azonos kérdéseket azonos módon tárgyal, tehát fedi egymást. Több tanulmányt pedig azért hagytunk el, mert jellegénél fogva a most készülő Hevesi Sándor: *A színjátszás művészete* c. válogatásunkba kívánkozik.

Az ezúttal közzétett tanulmányok közül kötetben már megjelent: *Shakespeare „Hamlet”*-je (Drámai művészet, 1896), *A velencei kalmár, Sok hahó semmiért, Shakespeare-játék és Shakespeare-fordítás (Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések, 1919).* A Kisfaludy Társaság különlenyomatában jelent meg *A huszadik század Shakespeare-je.* A többi tanulmány különböző folyóiratokban és napilapokban látott napvilágot. Nem jelent meg az *Othello* és a - nyilván ideiglenes című - *Shakespeare gazdasági vonatkozásban.* A *Kleopátra, a szonettek fekete hajú hölgye* című cikket 1947-ben Staud Géza tette közzé.

Mint az egyes cikkek megjelenését mutató évszámok bizonyítják, Hevesi Sándor több mint negyven éven keresztül tanulmányozta Shakespeare életművét és a könyvtárnyi Shakespeare-irodalmat. Ez idő alatt mind a Shakespeare-tudomány, mind pedig Hevesi Sándor szemlélete jelentősen fejlődött. Ebből adódik, hogy az egyes tanulmányokban itt-ott egymásnak ellentmondó vagy ismétlődő megállapításokat fedezhet fel az olvasó. Ezek azonban nem érintik Hevesinek Shakespeare-ről és drámáiról alkotott alapvető és ma is érvényes megállapításait.

Úgy véljük, hogy Shakespeare születésének 400. évfordulóján nem adhatunk szebb könyvet a magyar olvasóközönség kezébe, mint annak az embernek a tanulmányait, aki újjáteremtve és európai színvonalra emelve a magyar Shakespeare-előadásokat, sok százezer emberrel ismertette és szerettette meg az angol óriás halhatatlan remekműveit.

A Kiadó