

Filológiai KÖZLÖNY

LXIV. évfolyam

2018/3

MACBETH: ÚJRAOLVASÁS ÉS ÚJRAÍRÁS

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk írásait **Bényei Tamás** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

BODÓ BENCE LEVENTE – BONÁ CZ ÁGNES – BOJTI ZSOLT – DÁVID GERGŐ: Előszó	5
BONÁ CZ ÁGNES: Ami nincs és ami lehet: az üres terek rémei a <i>Macbeth</i> ben	9
PIKLI NATÁLIA: „Nőknek mondanálak”. A <i>Macbeth</i> furcsa nővérei és a boszorkányság korabeli kontextusa	18
BODÓ BENCE LEVENTE: A gonosz fogalma Kállay Géza <i>Macbeth</i> -fordításában	32
PÉTERI ÉVA: Dante Gabriel Rossetti <i>Macbeth</i> -illusztrációja	46
GELLÉRT MARCELL: Etika és optika – Justin Kurzel: <i>Macbeth</i>	54
▪ MŰHELY	
BALÁZS ZOLTÁN: A <i>Szeget szeggel</i> és a politikai problémája	71
GULA MARIANNA: „A nyelv töből ki volt metszve. Új nyelveket kell megalkotni”. Az északír helyzet a regényirodalom tükrében	96
▪ RECENZÍÓ	
ALMÁSI ZSOLT: A <i>Hamlet</i> politikai, diplomácia pillanata	117
Számunk szerzői	121

BODÓ BENCE LEVENTE – BONÁ CZ ÁGNES –
BOJTI ZSOLT – DÁVID GERGŐ

Előszó

Shakespeare, Macbeth és filozófia – így hangzott 2016 májusában az Eötvös Loránd Tudományegyetemen frissen alakult kora újkori angol irodalommal foglalkozó kutatócsoport, az EMERG (Early Modern English Research Group) első konferenciájának címe, mely egyben összefoglalta a kutatócsoport vezetőjének, Kállay Géának irodalomtudományi felfogását. A csoport gondolkodásának középpontjában az irodalom filozófiai szempontú vizsgálata áll, mely ugyanakkor a szövegek olvasásának személyességét, személyes tétjét is hangsúlyozza. Ebből a szellemiségből merítenek a következő írások, a konferencián elhangzott előadások továbbgondolt változatai, melyek megszületésükkor több aktualitásra is építettek, például arra a tényre, hogy Justin Kurzel *Macbeth*-filmadaptációját (2015) nem sokkal a konferencia előtt mutatták be Magyarországon, és a film magyar nyelvű feliratához Kállay Géza egy évvel korábban kiadott *Macbeth*-fordítását használták fel. A tanulmányok szellemi világát, éppúgy, mint a szerzők személyes világát, mára egy valós tragédia is összeköti: Dr. Kállay Géza, az ELTE egyetemi tanára 2017. november 17-én elhunyt. Befejezetlenül maradt életműve a magyarországi anglistika és a nemzetközi Shakespeare-kutatás megkerülhetetlen része volt már életében is. Shakespeare és a filozófia viszonyában neve régóta tájékozódási pont, mely a jelen válogatásban olvasható tanulmányokat is útba igazítja.

Alig több mint tíz évvel ezelőtt Kállay Géza éppen a *Filológiai Közöny* hátsójain foglalta össze a nemzetközi Shakespeare-kutatás akkori, vagy ideálisan elkövetkező paradigmáját, mely szerint

az irodalomkritika, ugyan nem tola koda n, de személyes kell, hogy legyen [...] A személyes úgy is megjelenhet, hogy közvetlenül nincs a Shakespeare-tudós szava inak felszínén. Például ott lehet akkor, ha a Shakespeare-kutató csak olyan szövegről hajlandó beszélni, amelyben a vizsgált rejtély egyben életkérdés – életbe vága óan fontos kérdés, élet-halál kérdése – száma ra (KÁLLAY 2007, 147).

Az életkérdések megítélésben egyszerre van itt jelen a filozofikus oda fordulás és az irodalmi mű fikciójában meg testesü lö valóság, melyben összeér a személyes és az egyetemes. A filozófus problémája egyben az egyéné is; az irodalmi mű befo-

gadásakor így egy valós személy a saját valós aggályainak tudatában találkozik egy olyan egyetemes emberi problémával, amely őt nemcsak mint irodalomkritikust, azaz az olvasótársak sajátos képviselőjét rázza meg, hanem mint valós embert is. Ez a filozófia- és irodalomszemlélet ugyanakkor nem leválasztható a mindennapi, az emberhez elérő nyelvtől. Kérdései az irodalom kérdései is, alapvető jellege pedig inkább vallomásos, mint formális. Kállay, mint írja, életében először nem egy irodalomkritikai szövegben, hanem Wittgenstein kései filozófiájában találkozott

az ilyen értelemben vett személyességgel, abban a filozófiában, amelyet sokan többek közt éppen ezért nem tartanak filozófiának; [melyről] Stanley Cavell joggal [állapította meg...], hogy sokkal közelebb áll a vallomás, mint például az értekezés műfajához (KÁLLAY 2007, 147).

Irodalomtudományos vonatkozásban ez a szemlélet Stanley Cavell, Hans Ulrich Gumbrecht, David Scott Kastan, Brett Bourbon – hogy csak a leggyakrabban előforduló neveket említsük – meghonosítását jelentette a hazai anglistika szellemi vérkeringésében. A filozófusok közül Wittgenstein, Merleau-Ponty és Emmanuel Levinas neve fordult elő leggyakrabban Kállay Géza írásaiban. Beszédes névsor ez, hiszen a felsorolt gondolkodók mind személyes fontosságúnak élték meg írásaikban az irodalmi és filozófiai problémákat, melyek ebben a minőségükben, a személyes térben érnek leginkább össze. Ahogy Wittgenstein sem volt hajlandó „olyan kérdésekről előadást tartani vagy írni, amelyek a saját életére nézve nem voltak neki személy szerint, egzisztenciálisan fontosak” (KÁLLAY 2007, 147), úgy joggal mondhatjuk, hogy Kállay Géza is mindig arról értekezett tudományos írásaiban, ami számára személyes létkérdés is volt. Többet jelent ez az irodalomkritika és a filológia számára, mint egy lehetséges szövegolvasási attitűd meghonosítása vagy felvázolása. Annak a komolyan vételéről van szó, hogy a kritikai közhelyé vált felfogás, mely szerint a befogadás során a befogadó aktív részvételével, társszerzőségével jön létre a műalkotás, valóban személyes viszonyt jelent, amelyben a gondolkodó egyén egyéniségében elidegeníthetetlen a műtől. Egyszerűnek tűnő állítás, ám mégis számos irodalomkritikai szöveg súlyos hiánybetegsége, hiszen ha

a személyem túl sokáig hiányzik a szövegből és személyiségem helyett holmi ürességnek, üresedésnek vagyok csak tanúja, a szöveg fellázadhat, és azt kiálthatja, amit a *Vízkereszt*ben utolsó mondataként Malvolio: 'Majd bosszút állok egész bandátokon!' (5. 1. 365) (KÁLLAY 2007, 151).

Amikor a következő tanulmányok Kállay Gézát idézik (meg), erre az irodalomfelfogásra utalnak. Tárgyuk, a *Macbeth* pedig olyan Shakespeare-mű, amelyhez Kállay Géza folytonosan visszatért, mert számára ez a darab személyes jelentőséggel feszeget filozófiai kérdéseket. Az itt olvasható tanulmányokban ez a személyesség

leginkább a témaválasztásában érhető tetten, ahol a sokféleség jegyében egymás mellett jelenik meg a kultúrtörténeti, a filozófiai és a képzőművészeti érdeklődés.

Bonác Ágnes a természettudományos gondolkodást megrázó felfedezések irodalmi leképeződésére alapozva az ürességben feltárulkozó lét, a még nem-lét és a már nemlét félelmét kutatja, amint az kitölti Macbeth tragédiájában a tér valóságát. Alapkérdései, hogy miképpen érzékeljük a teret, hogy vajon a tér segíti vagy épp hátráltatja-e a benne mozgókat, és hogy a darab szereplőinek mivel kell szembenéznüik, amikor az „ürességgel” találkoznak – mind olyan, az egyén egzisztenciáját közvetlenül érintő kérdések, amelyek Kállay fordításában még sürgetőbben jelennek meg.

A baljós szereplőkhöz, Macbeth boszorkányaihoz, a vészlényekhez kötődő Erzsébet-kori hiedelmek, félelmek, hitek és hitetlenségek összetett kontextusát, mely még a törvényalkotói valóságba is betüremkedett, Pikli Natália mutatja be. A boszorkányokkal kapcsolatos paratextusok hit és nemhit határán mozognak, így töltik fel a megélt filozófián keresztül a légi semmit tragikus erővel.

A morálfilozófia elborzasztó témája a gonosz, melynek különböző értelmei, értelmetlenségei és értelmezései Kanttól Hannah Arendten át a 21. század gondolkodóiig vezetnek a szekuláris szellemtudományban, ám az értelmezők és a bölcselők is gyakran visszatérnek Shakespeare *Macbeth*jéhez, mint viszonyítási ponthoz – ezzel a visszatéréssel foglalkozik Bodó Bence Levente tanulmánya. A gonosz fogalmának véres aktualitását Macbeth és a néző számára Kállay Géza fordításának nyelvi hangsúlyai adják, melyek előtérbe helyezik a gonosz képét.

A vizualitás erősen áthatja Péteri Éva tanulmányát, hiszen itt is Shakespeare *Macbeth*jének képi adaptációja kerül terítékre. Dante Gabriel Rossetti *Macbeth*-illusztrációja Lady Macbeth halálának ad képszerű testet, ám az irodalomban kiemelkedően jártas művész vizuális megfogalmazásában többről van szó, mint egyszerű ábrázolásról. Amint azt a tanulmány kifejti, Rossetti illusztrációja szembemegy az ábrázolási hagyománnyal, és Lady Macbethet nem a vészbanyák egyikeként jeleníti meg, hanem mint olyan embert, akinek „vizuális testét” már az elviselhetetlen büntudat terhe határozza meg.

Gellért Marcell a morálfilozófia tükrében vizsgálja Kurzelt *Macbeth*-adaptációjának etikai vonatkozásait, rávilágítva arra, hogy a *Macbeth* shakespeare-i alapanyaga is erősen vizuális, mondhatni filmszerű, és épp ez a filmszerűség az, ami Emanuel Levinas filozófiai megfontolásai mentén az optika eszközével hozza napvilágra az etikát, mely a személyesség kérdéséről leválaszthatatlan.

A tragikum súlyát megadó erők az emberi tapasztalás és gondolkodás számos irányából együttesen hatva érik el megrázó hatásukat. A tanulmányok ezeket az irányokat igyekeznek meghatározni egy mű kapcsán, mely mára maga is mítosz lett az angol, a nemzetközi és a magyar irodalomban egyaránt. A szerzők adaptációk, fordítások és paratextusok tükrében gondolkoznak, megközelítésük pedig gyakran kitér a filozófia világába, és – mintegy tisztelgésként Kállay Géza életműve előtt – végső soron onnan merít erőt.

Ami nincs és ami lehet: az üres terek rémei a *Macbeth*ben

1572-ben egy „új csillag” – valójában egy szupernova – jelent meg az égbolton. A jelenség már önmagában megrengette az addigi széles körben elfogadott skolasztikus kozmológiát: a szférikus világegyetem képét, melyben a Hold pályája fölötti szféra örökkévaló és változatlan. Am Tycho Brahe csillaga, amely több, egymástól független korai asztronómus megfigyelése szerint is egy Hold feletti, elviekben örökkévaló és változatlan (szupralunáris) szférában helyezkedett el, fokozatosan eltűnt az égboltról. A megingathatatlan, tökéletes szférák képe ezzel a jelenséggel párhuzamosan – bár csak jóval lassabban – tűnt el a korai tudomány egéről, hiszen a születés és halál körforgása már nem csak bolygónk közvetlen környezetében, a legközelebbi szférában létezett. Tycho mellett a jelenséget Kopernikusz legnagyobb angol követője, Thomas Digges is vizsgálta, aki méréseit 1576-ban angol nyelven is megosztotta a művelt és érdeklődő közönséggel, bár elméletei igazán csak a 16. század utolsó évtizedében váltak jelentőssé, amikor a jelek szerint a ptolemaioszi rendszer egyre kevesebb támogatottságot tudhatott maga mögött (JARRELL 1989, 31). Egy évvel később egy újabb csillagászati jelenségre figyelhetett fel már nemcsak a korai természettudósok köre, de a közember is; hatalmas üstököst észleltek az égbolton, amelyet később egyszerűen a Nagy Üstökösként emlegettek. A jelenség Tycho és a kortársak megfigyelései szerint ismét csak egy szupralunáris szférában haladt el (néhányek szerint saját szférával rendelkezett, ám ez a nézet nem terjedt el). Bár szisztematikus és a kopernikuszi világképbe integrált matematikai alapokon nyugvó asztronómiai leírásokat a 17. század elejéig nem publikáltak széles körben, az új, változó úr képe a két jelenségnek köszönhetően már gyökeret vert (JARRELL 1989, 21).

Shakespeare nyolcéves lehetett a szupernova felbukkanásakor, és tizenhárom, amikor a Nagy Üstököst is láthatta. Tizenhat éves volt, amikor Montaigne esszéi (*Essais*) először megjelentek Franciaországban, és amennyiben a *Macbeth* keletkezését az 1600-as évek első felére datáljuk, az esszék 1603-as Florio-féle fordítását is olvashatta. Stephen Greenblatt többször megemlíti, hogy Shakespeare az epikureus világnézetet – amelyben a világegyetem végtelen mennyiségű atomból és ürességből áll, azaz maga az úr is végtelen – főképp Montaigne-en keresztül,

illetve Lucretius *De rerum natura* című költeményének közismertté vált elemei által ismerhette, bár ennek közvetlen hatása inkább kései drámaiban mutatkozik meg (GREENBLATT 2012, 242–243). Ám ez az űr akkoriban leginkább a sokak által szférikusnak gondolt – esetleg étterrel telt – területet jelölte, nem pedig azt az ettől radikálisan eltérő koordináta-rendszerrel rendelkező teret, amely a 17. század második felétől válik lassan elfogadottá. Természetesen nem állíthatjuk, hogy Shakespeare elfogadta a végtelen világegyetem létezését akár annak epikureus, akár brunói értelmében, vagy akár azt, hogy behatóan ismerte az új feltevéseket bizonyító értekezéseket, ám azt igen, hogy fiatal korától kezdve olyan világban élt, ahol a folytonos változás bizonytalansága egyre jelentékenyebbé vált a mindennapokban is. E változások magyarázatához, kontextusba helyezéséhez a montaigne-i epikureus materializmus nyújtotta a legkézzelfoghatóbb és az egyik legközkedveltebb alapot (GREENBLATT 2012, 246). Az empirikus megfigyelések mind nagyobb teret kaptak a természetfilozófiai elvekkel szemben, és Lucretius költeménye mellett sorra kerültek elő olyan ókori művek, amik alternatívát szolgáltattak az arisztotelészi és a ptolemaioszi rendszerekkel szemben.

„Suttogunk a félelmekről, de nem értjük / mitől félünk, mert az névtelen” (4.2.25),¹ mondja Ross az elhagyatott és teljes bizonytalanságban szorongó Lady Macduffnak. A dráma – a 16. század utolsó évtizedének mindennapi tapasztalataihoz hasonlóan – olyan új eszmékkel és jelenségekkel volt tele, amiket nem egyszerű rendszerezni, hiszen teljesen kívül estek a 11. század óta nagyjából folyamatosan jelen lévő természetfilozófiai rendszerek elvein. A 16. század elejétől sorra születtek olyan új elméletek mind kozmikus, mind elemi szinten, amik a régi paradigmát igyekeztek teljesen átformálni; az atomizmus és az új kozmológia találkozásának köszönhetően újra előtérbe került többek között a vákuum létezésének kérdése is. A skolasztikában általános volt a *horror vacui* elmélete, mely szerint a természet – hol teológiai, hol empirikus megfontolások nyomán – nem viseli el a légtüres tér létezését, ezért mindenképpen kitölti azt anyaggal (bárhogy is definiáljuk ezt az anyagot). Ez az elmélet az arisztotelészi metafizikát veszi alapjául, amelyben a test és a tér egymástól elválaszthatatlan fogalmak; a tér értelmezhetetlen a benne mozgó test nélkül, és *vice versa*. A vákuum léte csupán abban az értelemben volt elfogadott, hogy a kis részecskék (itt még nem atomok vagy sejtek) között a lehető legkisebb mértékben létezik, és a táguláshoz, illetve a zsugorodáshoz szükséges mozgást biztosítja. Ám ez a *vacuum imbibitum*nak (GRANT 1981, 71) nevezett jelenség, modern terminussal az interszticiós vákuum sem vált „kanonikusan” elfogadottá, és egészen a 17. század második feléig még

¹Shakespeare *Macbeth*-jét Kállay Géza 2014-es fordításából idézem, a hivatkozások a magyar fordítás tördelése szerint értendőek.

ennél is kevesebbet lehetett olvasni a *vacuum separatum* (azaz a nagy, egybefüggő vákuum) létezéséről.²

Vákuummal nem találkozhatunk a *Macbeth*ben sem – az időtlen, belháború szélén álló mágikusan rejtélyes Skóciában nincs hely és idő a fizikai-filozófiai fogalmak létezésének explicit megvitatására –, ám a dráma terében a levegő tölti be ezt az űrt. Mindennapjainkban talán a levegő fogalma és közvetlen tapasztalata áll legközelebb ahhoz, amit megfoghatatlannak gondolunk; érezzük a levegő mozgását, de nem irányíthatjuk; ugyanígy érezzük a levegő hiányát is, bár a jelenlétéről gyakran megfeledkezünk.³ Poole tanulmányában rávilágít arra, hogy a kultúrtörténelem során a tér szubjektív és társadalmi érzékelése többször is megkérdőjeleződött; ebből a nyugtalanító tapasztalásból születtek olyan gondolati rendszerek, amelyek átértelmezik a térről mint adott és észrevétlen természetes közegről való gondolkodást (POOLE 2009, 134). Macbeth pontosan egy ilyen átértelmezési folyamat áldozata: azt éli meg, ahogy a szubjektív érzékelés a fennálló értelmezési keretet feszegeti. A vákuum ürességétől való szorongást a földi térben a levegő ürességében érezhetjük: ha a semmi fogalmára gondolunk, általában üres teret képzelünk magunk elé, de nem feltétlen határozzuk meg, hogy vajon ebben az ürességben mi is *létezik* (ha létezik valami benne egyáltalán). Az üres tér önmagában is ijesztő kép lehet, legyen az egy hatalmas, kies táj, a skót felföld üres csendje az ütközet után, vagy a kiüresedett tér, a légüres megfosztottság a bolygók között. A levegő, bár nem nevezhető semminek, általános fogalmaink szerint a fizikai létezők határán van: nem körülhatárolható, mint egy asztal, nem formázható és megtartható, mint a víz, de mégis elengedhetetlen *valami*.

Kállay Géza lévinasi értelmezésében a semmi („nothingness”), a lét abszolút minimuma kiemelt jelentőséget kap. Lévinas fogalmai alapján a drámában az *il y a*, azaz a lét egy tökéletesen lecsupaszított állapota dominál, amelyből nem menekülhetünk; olyan állapot, amely örökké ismétlődik, amelyben semmi sem szűnik meg igazán és véglegesen. Az *il y a* az üresség véget nem érő rémülete (KÁLLAY 2015, 293–295). Ám ez sem nemlét, hiszen a nemlét megszabadítás lenne Macbeth számára; láthatjuk, hogy Banquo szelleme sem szabadult a lég kiszámítha-

² Francis Bacon első munkája a vákuumról 1604-ben jelenik meg, melyben elfogadja az intersztiós vákuum létezését, ám a *vacuum separatum* létezését csak a kozmikus külső térben tudta elképzelni, mégpedig úgy, hogy annak mennyisége és gyakorisága arányos a világ anyagi létezőinek mennyiségével (MANZO 2003, 46–48).

³ Carlo Mazzio tanulmányában rámutat arra, hogy a 16–17. századi Angliában a levegő „megértésének” és „irányításának” kérdése – a légzés, a légnyomás változása, illetve a betegségek és szagok közvetítése révén – olyannyira központivá vált, hogy például a dohányfüsttel kívánták láthatóvá tenni az egyébként „szellem-szerű” levegőt; a dohányzás egy olyan tudatos cselekedet volt, amely által a levegővétel (mind a belélegzett levegő minősége, mind annak mennyisége és gyakorisága) az egyén saját irányítása alá került (MAZZIO 2009, 185–190).

tatlan természetéből: annak a légnak a fogságából, amely először az őt közvetetten elpusztító vészlényeket hívta életre, és amely most őt magát jeleníti meg, majd tünteti el (3.4.45–95). Így Banquo egy fontos példája a levegő természetellenes (vagy éppenséggel természetes?) viselkedésének: az ürességből valami lesz, amely utána ismételten eltűnik. A látszólag üres terek még félelmetesebbé válnak, amikor úgy tűnik, bennük bármi megtörténhet; ezek a terek már nemcsak megfosztatnak a létezőktől, de meg is foszthatják, vagy elő is hívhatják azokat. Macbeth számára ez a jelenés adja meg a végső bizonyosságot végzete beteljesítéséhez; egy talán elnagyolt hasonlattal azt mondhatnánk, hogy a vészlények megjelenése csak az első szupernóva feltűnése volt, míg Banquo maga a Nagy Üstökös, aki nagy plénum előtt, láthatóan és véglegesen megbomlasztja az eddigi világ rendjét. Am ha Macbeth társát nem csillagászati jelenségként értelmezzük, a lévinasi szorongás megmarad: már nem lehetünk biztosak benne, hogy ami elmúlik, ami eltűnik a levegőben, az nem tér-e vissza valamilyen formában, így ellentmondva a nem-lét véglegességének.

A levegő tehát nem a semmi vagy a nem-lét, amiből az következik, hogy a vákuum fogalmát is külön kell választanunk a semmi fogalmától. A semmi filozófiai problémája kapcsán számtalan kérdést tehetünk fel, melyekre számtalan válasz létezik – jelen írás célja nem a semmi és a vákuum kapcsolatának kultúrtörténeti feltérképezése, így fókuszom kizárólagosan a vákuumra és annak konnotációira irányul. A kérdés nem az, hogy mit értünk a semmi fogalmán; sokkal inkább az, hogy a 16. században ismét elterjedni látszó világfelfogás, mely szerint az üresség uralja a bolygók közti teret, mit jelent az ember mindennapjaira vetítve, és milyen viszonyban van azzal a térrel (a mi saját, mindennapi terünkkel), amelyben a légtér üres tér természetellenes. A földi létben, a materiálisan érzékelt környezetben a megfoghatatlan levegő tölti ki a teret, amely néha – legalábbis így tűnhet – akár a természet törvényeinek ellentmondva, vákuumot képezve üres is lehet; a világon túl pedig a korai tudósok az űr hatalmasságát látják előbb matematikai számításokban, majd empirikus eszközök által bebizonyosodni. Fényes és hatalmas tárgyak – „csillagok” – jöhetnek létre és múlhatnak ki az állandónak hitt kozmosz tükrében szinte egy szempillantás alatt. Ha valóban az üresség tölti ki a teret, és a stabil Föld nem a szférák állandó burkában, a világegyetem közepén áll, az ember jelentőségét és léptékeit is át kellett gondolniuk, amellet hogy teljesen ismeretlen és kiszámíthatatlan, és épp emiatt „névtelen”, ijesztő környezettel találják szembe magukat, csakúgy, mint Lady Macduff férje eltűnése után. A drámában a földi levegő nem a bolygók közti tér képmása, ám mindenképpen annak a változásnak egy tünete, amely hosszú évtizedeken át lassan alapjaiban átformálta az emberi gondolkodást, és amely mindezek mellett egy bizonytalan, félelmetes és nem emberközpontú környezet alapját teremtette meg.

Macbeth első találkozása a vészlényekkel közvetlenül a csata heve után történik, amikor érthető módon zaklatott állapotban van. Fontos kérdés azonban,

hogy a természetén túli lényeket nem Macbeth képzele-e oda; hogy a vészlények, a tör vagy akár Banquo szelleme valóban megjelenik-e, vagy mindegyik teljes mértékben a skót bomlott elméjének szüleménye. Kállay Géza vizsgálódásaiban szintén nem magukra a tárgyakra és jelenésekre, hanem Macbeth elméjére helyezi a hangsúlyt: „a Macbeth által látott »dolog« [...] léte [...] irreleváns [...], mert éppen ha szem előtt tévesztjük a tárgyat, juthatunk közelebb Macbeth helyzetéhez” (KÁLLAY 2014, 317). A jelenségek végzetes konfliktust gerjesztenek akkor is, ha csak fantazmagóriák: az instabil tér megzavarja Skócia univerzumát határtalan lehetőségeivel.

„A levegőbe, és ami testinek tűnt / A szélbe tűnt, mint a lélegzeted”, hökken meg Macbeth a vészlényekkel való első találkozása után (1.3.87–88). Úgy tűnik, a harc hevétől kimerült, diadalittas hadvezér a dráma egésze alatt sem nyugodhat: Banquóval épp egy véres csatát hagy maga mögött, mikor megpillantja a három vészlényt. Ez a nyugtalanság a prófécia megismerése után sem hagy alább, épp ellenkezőleg: Macbethnek folytonos válsághelyzeteket kell megélnie világa felbomlásának köszönhetően. Mintha nem is a vészlények megjelenése, hanem maga a nyertes csata lett volna az a katalizátor, amely az eseményeket elindította; ám mindez abban a pillanatban csúcsosodik ki, amikor Macbethben először tudatosul a levegő létezése. Első reflexiójában a testit szembeállítja a levegővel, mi több, a lélegzettel. Egyrészt mindennapi, természetes tapasztalat ez: a lélegzetet és a levegőt igen ritkán írjuk le a hegyekhez vagy akár egy asztalhoz hasonló szilárd anyagként. Ám egy test légneművé oszlása már a világ törvényein túlra mutat. Egy látszólag szilárd létező egy más nemű anyag részévé válik; teljesen átalakul, megszűnik az lenni, ami volt. Bár Cornelius Agrippa *De Occulta Philosophia* című hermetikus értekezése rávilágít arra, hogy a levegő a transzcendens behatások közvetítő közege, ám az így esetlegesen megjelenő szellemek nem a levegőből *keletkeznek* (COPENHAVER 2008, 524): a levegő csupán mediátora ezeknek a jelenéseknek, és nem magyarázza a Macbeth által érzékelt világ lassú felbomlását. A vészlények teljes átalakulása, a pontosan definiálható, egyszerű kategóriák hiánya az emberi fiziológiára is kihatással van, amit Szigeti Balázs Macbeth szolipszizmusával magyaráz: a második monológ első felében Macbeth számára a gondolat azonnal cselekedetté alakul, azaz a ’rémkép’ testi tünetként jelenik meg (SZIGETI 2014, 106). Ez a második monológ – amely nem sokkal a vészlények eltűnése után hangzik el – pontosan érzékelteti azt a folyamatot, amelynek során Macbeth megpróbálja feldolgozni a vele történeteket. Ennek a szorongásnak testi és lelki tünetei is vannak; heves szívverését szinte rontásként, átokként fogja fel, hiszen „ez nem természetes!” (1.3.155). A levegő természetellenes viselkedése váltja ki az emberi test természetellenes viselkedését; az egész világ természetellenesen működik, és láthatóan olyan lények is létezhetnek, amelyek a levegőből keletkeznek, és levegővé – semmivé? – válnak. Kállay Géza fordításában a semminek mint ágensnek különösen nagy

szerepe van a második monológ záró soraiban: „És van a semmi, és az sincs, ami van [and nothing is but what is not]” (1.3.160). Ám ez a mondat Szász Károlynál még így szerepel: „Hogy léterőm mind képzeletbe fűl / S előtte semmi sincs: csak a mi nincs!” (1.3), Szabó Lőrinc fordításában pedig így olvashatjuk: „s már csak az / Van, ami nincs.”⁴ E két korábbi fordítás véleményem szerint jobban megmutatja a mondat igazi középpontját: a még nem létező, örökké bizonytalan lehetőségek irányíthatatlanságát.

A levegő megváltozott: egy láthatatlan, de biztosnak képzelt közeg, mely eddig körülvette az embert, ellenségesen, önhatalmúlag viselkedik, eltüntet és létrehoz olyan lényeket, melyek beleavatkoznak az emberi élet törékeny kereteibe. Ugyanígy változik a szférikus, kötött világ először Kopernikusszal, aki a biztos középpont illúzióját széles körben oszlatja szét: több mint 600 példány maradt ránk *Az égi pályák körforgásairól* című könyvéből, melynek népszerűségét növelte Thomas Digges 1576-os angol nyelven írott magyarázata – részben átirata – is (GRANT 2008, 286). Mindezek ellenére Tycho Brahe 1577-es üstököse ugyanolyan természetellenes eseménynek tűnhetett, mint a vészlények megjelenése: az eddig változhatatlannak hitt Hold feletti szférában váratlanul egy természetellenesen fényes csillag bukkant fel, mely később el is tűnt; e változások nyomán a szférák örök rétegeibe ágyazott, központi, mozdulatlan föld képe szó szerint atomjaira hullott.

Ezt a gondolatot érleli talán magában Macbeth, mikor feleségének írt beszámolójában ismét megjelenik a levegő és a létezés kérdése: „levegővé változtatták magukat, ebben tűntek el” (1.5.4–5). Azzal, hogy a jelenség már írásos formában is létezik, megtörténte még valóságosabbá, még elkerülhetetlenebbé válik. A tháni cím megszerzése után Macbeth számára látható, hogy a harc utáni képzelgések kilépnek saját keretükből, végleg a saját rendjük szerint működnek; így fontos, hogy ne csak Banquo és Macbeth tudjon a jelenésekről, hanem a Lady is. Lady Macbeth férjével ellentétben üdvözlí a köztes térből kilépő (majd abban eltűnő) potencialitást. Számára a királygyilkosság gondolata igazán kozmikus keretbe kerül: „Nem vágott egybe sem hely, sem idő / Te létrehoztad volna mindkettőt. / Most egyszerre magukat megteremtik: / Most ettől vagy oda” (1.7.65–67). A tér és az idő „magukat teremtik meg” ebben a nyugtalanítóan idegen közegben; úgy manifesztálódnak, mint a vészlények a levegő ürességéből. A történetek – és azok keretei – többé nem csak az emberi és az isteni akarat nyomán jönnek létre: már önmaguk hívják magukat életre. Macbeth „odavan” ezektől, hiszen a világa alapjai remegnek meg a végtelen potencialitás fluktuáló bizonytalanságától, miközben elvész egy olyan keretrendszer, amiben biztonsággal tudna tájékozódni. A drámában talán a Lady szavaiban találhatunk először felmutatható kapcsolatot a 16.

⁴ A szöveghely elemzéséhez a kétértelműség és a kárhozat kapcsolatának tükrében, vö. INCZE, 2003, 143–157.

század végén mindinkább elterjedő montaigne-i és epikureus elvekkel. Schreiner Duncan lovainak természetellenes cselekedeteiben mutatja be a párhuzamot,⁵ abban, hogy Duncan lovai egymást falják fel (2.4.23):

olyan kép, amelyet mind Montaigne, mind Shakespeare az anarchia megjelenítésére használt. Montaigne az ürességgel való együttélés rezignáltságát is leírja az abszolút értékek elvesztése mellett. [...] Shakespeare számára a tragikus vízió keresztül megtapasztalható valóság a zűrzavar és a gonosz felett érzett rémület volt. Az igazság megtalálásának jutalma nem felemelkedés, hanem katasztrófa (SCHREINER 2003, 379).

Ugyanezt a szorongást és a dolgok alapvető *nem-helyénvalóságát* írja le Hugh Grady a *Macbeth*-tel kapcsolatban:

Igen, léteznek értékek, létezik szépség, létezik etika. De ezeket nem alapozhatjuk a dolgok általános természetére vagy egy titokzatos és hiányzó Isten létezésére. Ehelyett Montaigne és Shakespeare egy ezeket nélkülöző világgal állítja szembe a fentieket (GRADY 2000, 134).

A potencialitás fenyegetéseinek megjelenítése szempontjából talán legfontosabb Macbeth következő kifakadása egyik „rohama” után: „Másként én lennék maga a tökély, / kőkemény / Márvány gránit sziklatömbön, a tág, / A mindenségben áramló levegő: / Most megcsönkítva szűk odúba zártak” (3.4.23–27). Az egyre változó világban bizonytalan a felsőbb hatalom működése és megértése is; Poole szerint a „márvány gránit sziklatömbön” Hooke és a legtöbb (angol nyelvterületen élő, vagy angol nyelvterületen olvasott) teológus régi rendszere, akik számára a világ egy isteni elv szerint elrendezett, szigorú törvények szerint működő egész volt. Ám a „mindenségben áramló levegő” már a Kálvin-féle teológia és az új asztronómia vívmánya, amelyben Isten és törvényei megismerhetetlenek, az emberi elme számára felfoghatatlanul távoliak (POOLE 2011, 139). A stabil, óramű-pontosságú világ képe mellett új lehetőség a végtelen, határtalan és kiszámíthatatlanul áramló levegő világa; egy olyan világ, amelyben a tér üressége nem *horror*, hanem lehetőség. Ebben a világban Isten hatalmasságát pontosan az mutatja meg számunkra, hogy ő mindent megtehet anélkül, hogy az anyag törvényei kötnék: létrehozhat egy olyan világot, amelyben hatalmas, üres terek létezhetnek, hiszen ez nem azt jelenti, hogy nem volt *képes* oda valamit teremteni, hanem hogy egy nem emberi, halandó anyagba ágyazott gondolkodás szerint nem *szükséges* minden teret anyaggal kitöltenie. Isten határtalan, így az általa teremtett világ is határtalan; Istent nem köti az anyag, így a világban is számtalan, eddig elképzelhetetlen jelenséget feltételezhetünk. Macbeth számára mindkét világ egyszerre van jelen, és mégsem

⁵ A *Macbeth* és korai természettudományban beálló változások kapcsolatának, illetve a darab tér-idejének Poole kivételével a kurrens szakirodalom nem szentel kiemelt figyelmet.

mondhatja egyiket sem magáénak: beszédében ő is tudja, hogy nem választhat a kettő közül. A döntés nem *vagy ez, vagy az*: *vagy* a biztos köszikla, *vagy* az áramló levegő, hiszen a mindenségben áramló levegő a dráma e pontján már alapvetés. Ám a skót hadvezér és király olyan egyesülést szeretne, amelyben a potencialitás szabadsága mellett megmarad a régi világ stabil alapja. Azonban az új, a látszólag semmiből formálódó létezést, a lég potenciáját hiába tagadja, nem szüntetheti meg, ahogy Banquo szelleme is az ünnepi vacsora részévé válik – az üresség végtelen lehetőségei mindennapi tapasztalattá lesznek. Macbeth és a Lady számára nem lehetséges olyan világ, ahol egy harmonikus törvények szerinti rendszerbe annak megtörése nélkül helyet kaphatna ez a potencialitás, a légüres tér betörése a rendbe; így Macbeth végül saját elméjének és félelmeinek börtönében marad, bezárva „szűk odújába”, a két rendszer közti életteret.

Így a második monológ konklúziója nem kizárólag a semmire vonatkozhat: fókusza sokkal inkább a „what is not”, azaz a még nem létező, az, ami lehetséges. A győzedelmes skót hadvezér a világot többé nem tudja biztos és rendezett egészként látni: minden fluktuál, és minden a keletkezés (megjelenés) és a pusztulás (eltűnés) végtelen potenciálját foglalja magában. Csak az létezik, ami még nem jött létre – csak az a biztos, ami még nem mutatkozott meg nekünk. A levegő és az űr mind olyan dolgokat foglalnak magukban, amelyekről sejtésünk sincs, amelyeket talán ezelőtt elképzelhetetlennek tartottunk: a vészlényeket, a váratlan rangot és vele együtt a király látogatását. A történesek középpont nélküliek, a törvények megszűntek, és amivel Macbethnek is szembe kell néznie, az a tiszta potencialitás: ami még *lehet*.

Bibliográfia

- COPENHAVER, Brian P. (2008), Agrippa's Magic Manual, in Katharine PARK – Lorraine DASTON (eds.), *The Cambridge History of Science. Volume 3: Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 519–526.
- GRADY, Hugh (2000), Shakespeare's Links to Machiavelli and Montaigne: Constructing Intellectual Modernity in Early Modern Europe, *Comparative Literature* 52 (2000), 2. sz., 119–142.
- GRANT, Edward (2008), *A History of Natural Philosophy. From the Ancient World to the Nineteenth Century*, Cambridge, CUP.
- GRANT, Edward (1981), *Much Ado About Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GREENBLATT, Stephen (2012), *The Swerve*, New York, Norton.
- INCZE, Tünde (2003), Rejtett terek a *Macbeth*-ben, in GÉHER István (szerk.), *Az értelmezés rejtett terei*, Budapest, Kijarat Kiadó, 143–157.

- JARRELL, Richard A. (1989), The Contemporaries of Tycho Brahe, in René TATON – Curtis WILSON (eds.), *Planetary Astronomy from the Renaissance to the Rise of Astrophysics. Part A: Tycho Brahe to Newton*, Cambridge, 22–33.
- KÁLLAY Géza (2014), *A nyelv határai*, Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- KÁLLAY, Géza (2015), The Villain as Tragic Hero, in SIMONKAY Zsuzsanna – NAGY Andreea (szerk.), *Heroes and Saints :Studies in Honour of Katalin Halácsy*, Budapest, Mondat.
- MANZO, Silvia (2003), The Arguments on Void in the Seventeenth Century: The Case of Francis Bacon, *The British Journal for the History of Science* 36 (2003), 1. sz., 43–61.
- MAZZIO, Carlo (2009), The History of Air: Hamlet and the Trouble with Instruments, *South Central Review* 26 (2009), 1/2. sz., 153–196.
- POOLE, Kristen (2009), Physics Divined: The Science of Calvin, Hooker, and Macbeth, *South Central Review* 26 (2009), 1/2. sz., 127–152.
- POOLE, Kristen (2011), *Supernatural Environments in Shakespeare's England : Spaces of Demonism, Divinity, and Drama*, Cambridge, CUP.
- SCHREINER, Susan E. (2003), Appearances and Reality in Luther, Montaigne, and Shakespeare, *The Journal of Religion* 83 (2003), 3. sz., 345–380.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza (2014), Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, ford. SZABÓ Lőrinc (1980) [1939], Budapest, Európa.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, ford. SZÁSZ Károly [1864], <http://mek.oszk.hu/04500/04585/html/magyar.htm> (Letöltés ideje: 2016. 09. 06.)
- SZIGETI, Balázs (2014), „We'll hear a play tomorrow”: *Aspects of Pre-Performance Criticism in Reading Shakespeare's Hamlet and Macbeth*, Budapest (doktori értekezés).

PIKLI NATÁLIA

„Nőknek mondanálak”

A *Macbeth* furcsa nővérei és a boszorkányság korabeli kontextusa

Shakespeare *Macbeth*jének a címszereplőn és feleségén kívül legismertebb alakjai a „vészlények”, akiket az egyetlen rendelkezésünkre álló és valószínűleg színházi sűgőpéldányon alapuló 1623-as *Első fölió*beli szöveg¹ a következőképpen jelöl megszólalásukkor: „1., 2., 3. Boszorkány” (Witch), ami fontos jelzés arra nézve, hogy a korabeli színházban a boszorkányság kontextusában képzeltek el őket, és ezt a nézői karakterelvárást rögzíthette a drámaszöveg – mint ahogy bármely komikus szereplőt sok esetben „Bohócként” (Clown) jelöltek az olcsó kvartókiadások a megszólalást jelölő előtagban. Bár a „vészlények” (az eredetiben „weird sisters”, azaz „furcsa nővérek”) mindössze néhány jelenetben tűnnek fel, megjelenítésük döntő módon befolyásolja a tragédia egészének értelmezését. Mint általában a Shakespeare-drámák esetében, az egyetlen rendelkezésünkre álló szöveg paratextusa által boszorkányoknak nevezett karakterek mögött komplex és több irányba mutató kontextus rajzolható ki a populáris és elit diskurzusoknak a korra jellemzően szoros interakciója miatt (erről a kulturális jelenségről részletesen lásd MATUSKA 2016). A kétirányú és merev határvonalat nem ismerő korabeli kultúrafelfogásokat jól jellemzi a darab Globe-béli közszínházi előadását megtekintő „csodadoktor”, Simon Forman, aki 1611-ben így ír a szereplőkről moralizáló naplójában: „három nő-tündér vagy Nimfa”,² a közkeletű, populáris tündérelképzelé-

¹ Kállay Géza fordításában. A magyar szöveget tőle idézem, kivéve ott, ahol a fordítás elfedi az angol eredeti azon jelentésrészletét, mely az adott téma tárgyalása során szükséges. Az angol idézetek forrása a Clark-Mason szerkesztésében megjelent legfrissebb Arden-kiadású *Macbeth*. A dráma messzire vezető szerzőségi problémáival csak annyiban foglalkozom, amennyi az elemzéshez feltétlenül szükséges – azaz nem kívánok dönteni abban a kérdésben, hogy az egyetlen rendelkezésünkre álló szöveg mennyire tükrözi a Shakespeare által vélhetően 1606-ban írt és még életében többször előadott drámát vagy drámarészt, és mennyire egy Middletonnal való kollaboráció vagy későbbi átírás eredménye. A rendelkezésünkre álló egyetlen drámaszövegre ezen okok miatt itt mint önálló entitásra utalok a *Macbeth* elnevezéssel, elfogadva azt, hogy Shakespeare az elsődleges jelentőségű szerző. (Bővebben lásd Sandra Clark, „The Folio text and its integrity”, *Macbeth Arden* 3, 321–336.)

² „3 women feiries or Nimphes” (*The Booke of Plaies and Notes therof per Formans for Common Pollicie*, 1611, idézi a *Macbeth Arden* 3, 337–338.). A kéziratos ún. „commonplace book”, melyben

seket és az elit, humanista erudíciót gond nélkül elegyítve. E három női karakter, akik a korabeli népszerű krónikában Holinshed (illetve munkatársai) szerint szintén nimfák vagy tündérek (Formant akár ez a jól ismert szöveg is befolyásolhatta színházi emlékeinek rögzítésében), esetleg Párkák vagy „különös sorsnővérek”, a színpadon egyértelműen és dominánsan a boszorkányság kontextusában jelennek meg. A boszorkányság önmagában is rendkívül összetett jelenség volt a korban, Shakespeare ebből úgy és annyit használt föl, amennyit dramaturgiai-költői céljai megkívántak: ezt igyekszem megmutatni és elemezni a karakterek tettei, önjellemző szavai, Banquo róluk szóló leírása és Macbeth hozzájuk való viszonyulása által kijelölt értelmezési sokszögben a korabeli háttér felvázolása mellett.³

A három karakter színre lépése hangsúlyosabb nem is lehetne: velük indul a darab, és rögtön a korabeli boszorkányvitákból jól ismert jellemzőkkel ruházza fel alakjukat. „Mikor leszünk megint hárman? / Mennydörgős szél viharában?” („When shall we three meet again? / In thunder, lightning, or in rain?” 1.1.1–2.) – azaz a drámaszöveg rögtön a rossz időjáráshoz kapcsolja őket, és utal rendszeres találkozásukra, vagyis a kontinensen népszerű boszorkányszombat-fogalomra, mely Sharpe szerint Angliában nem volt ugyan elterjedt elképzelés, de ismeretlen sem, hiába nem szerepelt a boszorkányságra vonatkozó törvényekben (SHARPE 2013, 164). A később részletesebben is bemutatott *Hírek Skóciából* (*Newes from Scotland*) egyik női vádlottja, Agnis Sampson utal ilyen találkozásokra, és a későbbi, Lancashire-szerte fellángoló boszorkánypereknek is egyik fő tétele volt a titkos találkozó a Malkin-toronyban (BARATTA 2013). Fontos azonban megjegyezni, hogy míg a boszorkányszombatok leírásában az ördög hátsó felének megcsókolá-

Forman színházi bejegyzéseket, tetszetős idézeteket rögzített, moralizáló gondolatokat fűzve hozzájuk, a színpadi megjelenítést tekintve kritikával kezelendő: Forman nem a legmegbízhatóbb vagy leginkább hozzáértő néző volt, nem is kritikát írt, hanem személyes tanulságokat vont le színházi élményeiből kéziratos naplójában. Erre Kállay is utal (KÁLLAY 2014, 10).

³ A Shakespeare-kritika hagyományosan többet foglalkozik a *Macbeth* filozófiai-etikai-esztétikai olvasatával, mint a boszorkányság korabeli kontextusával, vagy ennek közvetlen dramaturgiai célú felhasználásával. Kivétel ez alól Stephen Greenblatt újhistorikus irányultságú esszéje („Shakespeare Bewitched”) és Diane Purkiss több műve. Jellemzően azonban a boszorkány-diskurzusokat e szerzők sem kötik szorosan a színházi dramaturgia világához, sőt Purkiss odáig megy, hogy Shakespeare (és a dráma) „zabolátlan szenzációhajhászának” („unbridled sensationalism”, *The Witch in History*, 2005, 207) tulajdonítja mindössze a különböző boszorkány-diskurzusok vegyítését, és azt sem veszi észre, hogy Banquo próbálja értelmezni a boszorkányokat („the play lacks any interpretative figure who can make sense of events”, *ibid.*). A genderszemponitú olvasatokban pedig inkább az anyaság és a férfi-női hatalmi ideológia kérdései dominálnak, lásd Janet Adelman és Dymrna Callaghan írásait. De még a Macbethnek és utóéletének szentelt 2004-es *Shakespeare Survey 57. Macbeth and Its Afterlife* írásai sem térnek el jelentősen a hagyományos értelmezési keretektől, mindössze nagyobb hangsúlyt helyeznek a színháztörténeti olvasatokra (Janet ADELMAN, 1992; Dymrna CALLAGHAN 1992).

sa, közösülés vele és más démonokkal mindig előfordul, és a Kramer-Sprenger-féle „boszorkánysági kézikönyvre” (lásd később) is különösen jellemző az „ördögi” (női) szexualitás elítélése, az angol-skót boszorkányperekben mindez megjelenik ugyan, de nem válik igazán fontos tényezővé, a *Macbeth*-ből pedig hangsúlyosan hiányzik: a női szexualitás inkább a genderkérdések filozófiai-tragikai vetületének szintjén válik a dráma fontos részévé.

A tény, hogy a vészlénnyek hárman vannak, akár a görög-római mitológiában oly fontos szerepet betöltő, a sorsot megjelenítő Moirák vagy Párkák, részben az egyik fő forrásműből, Holinshed krónikájából származik. Az oxfordi egyetem által közzétett Holinshed-szövegváltozatok tanúsága szerint az 1577-es és 1587-es kiadás nagyjából megegyezik a három „furcsa nővért” tekintve. Első említésükkor nem e világi megjelenésüket és különös, tündéri ruházatukat emeli ki a történetíró: „III. Nők különös tündéri ruházatban, egy ősbibb világ lényeire emlékeztetve” („iij. women in straunge & ferly apparell, resembling creatures of an elder worlde”, 1577), „három nő különös és vad ruházatban, egy ősbibb világ lényeire emlékeztetve” („three women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world”, 1587). Később Holinshed afféle „közmegegyezésre” utal, arra, hogy a korban általában miképp értelmezték az általa legtöbbször nőknek vagy nővéreknek nevezett „weird sisters”-t: „[d]e utána a közvélemény úgy tartotta, hogy ezek a nők vagy a vész-nővérek voltak, azaz (ahogy mondanánk, a sors istennői), vagy másképpen nimfák vagy tündérek, nekromanciás tudományuk által felruházva a jövendőmondás képességével, mivel minden úgy történt meg, ahogy ők mondták.”⁴ Tehát Holinshed szerint a prófécia tündérnők, nimfák avagy Párkák mondják el Macbethnek – erre a „weird” szó is rájátszik, hiszen az óangol-germán fogalom, a „wyrd” (‘sors’) rejlik benne. Érdeemes azonban megemlíteni, hogy noha Holinshed inkább az elit kultúrához köti őket, nála is megjelenik a „tündér” és a „vadság” képzelete, melyek a korabeli elgondolásokban inkább a populáris kontextushoz tartoznak; továbbá a nekromanciára való utalás összecseng a Jakab-kori boszorkányságellenes törvény megfogalmazásával. I. Jakab király úgy bővítette ki 1604-ben a Tudor-kori törvényeket, hogy a nekromancia, a holtak testét vagy testrészeit felhasználó bűbájlás különösen erős hangsúlyt kapott a büntetendő tevékenységek között,⁵ és emellett a boszorkányok állatsegítői („familiar spirits”) is belekerültek a törvénybe.

⁴ „But afterwards the common opinion was that these women were eyther the weird sisters, that is (as ye would say ye Goddesses of destinie), or els some Nymphes or Feiries, endowed with knowledge of prophesie by their Nicromanticall science, bicause every thing came to passe as they had spoken”, 1577, az 1587-es 2. kiadásban ugyanez kisebb helyesírási eltérésekkel.

⁵ „or take any dead man woman or child out of his her or theire grave or any other place where the dead body resteth, or the skin, bone or any other parte of any dead person, to be employed or used in any manner of Witchecraft, Sorcerie, Charme or Inchantment; or shall use practise or exercise

Shakespeare expozíciójában a nővérek következő szavai a felfordulásra és a dráma fő paradoxonjaira utalnak, miközben retorikailag a történelmileg is fontos kulcsfogalmat, a „kettőt mondás tudományát”, az ekvivokációt alkalmazzák: a csata egyszerre elveszített és megnyert, a rút és a szép egymással ekvivalens („When the battle’s lost, and won”; „Fair is foul, and foul is fair” I.1.4, 9.). Az I. Jakab elleni 1605. november 5-i ún. lőporos összeesküvés (Gunpowder Plot) tárgyalásai során az egyik vádlott, Henry Garner jezsuita atya kihallgatása során ez a fogalom különös jelentőségre tett szert. Mint azt az ilyen szempontú *Macbeth*-elemzések nagy száma jelzi, ismét több lehetséges értelmezés irányába mutat a shakespeare-i szöveg. Azonban az is tagadhatatlan, hogy a korabeli közvélekedés szerint az ördög sugallatára a boszorkányok mindent fordítva csináltak és értelmeztek, azaz a potenciális történelmi-aktuálpolitikai és dramaturgiai jelentés mellett ez a kontextus is élő marad itt, sőt ugyanezen rövid jeleneten belül az angliai–skót boszorkányperek egy másik jellemző boszorkányismérvére is történik utalás. Az állatsegítőkre („familiars”), valamint a tündérekre és boszorkányokra egyaránt jellemző alakváltoztatásra utalnak a karakterek, akik egymást állatneveken szólítják, mint macska (Graymalkin) vagy Varangy (Paddock), majd lebegve elrepülnek („Hover through the fog and filthy air” 1.1.10.).

Shakespeare bevezető jelenete már kijelöl bizonyos értelmezési pontokat – elemzése előtt azonban érdemes először röviden körbejárni a boszorkányság kérdéskörét, hiszen olyan szelete volt ez a korabeli gondolkodásmódnak és irodalomnak, mely büntetőjogi realitásánál fogva a populáris kultúra egyéb formáitól némileg eltért. Közvetlenebbül fenyegetően jelent meg a kortársak tudatában, mint például a házsártos nők megzabolásának közkeletű diskurzusai (az ún. *shrew-taming*), hiszen egy boszorkányvád könnyen gyilkos valósággá tudott válni. A kontinensen a 14–17. században fellángoló boszorkánymániában meghatározó volt VIII. Ince (Innocent) pápa bullája 1484-ben (*Summis desiderantes affectibus*), és két évre rá megjelent a boszorkányperek vaskos „kézikönyve” is, a *Malleus Maleficarum* (*Boszorkányságok pörölye*) a két inkvizítor, Jakob Sprenger és Heinrich Kramer tollából (BARATTA 2013, 203). Ez utóbbi könyv nagyon népszerű lett, a 16. században ismertsége a Bibliáéval vetekedett. Bár pontos számokat nehéz mondani, a kutatók szerint 1450 és 1750 között Európában hozzávetőlegesen százezer boszorkányper zajlott le, ebből negyvenezer a megvádoltak kivégzésével, többnyire máglyára küldésével végződött. S bár köztük 20–25 százalékban szerepeltek férfiak is, tagadhatatlan a boszorkányperek domináns nőellenessége. A boszorkányüldözések keretében még az aránylag engedékeny Angliában is mintegy

any Witchcrafte Sorcerie, Charme or Incantment wherebie any pson shall be killed destroyed wasted consumed pined or lamed in his or her bodie, or any parte therof”. *An Act against Conjuraton, Witchcraft and dealing with evil and wicked spirits*, (2 Ja. I c. 12) Kiemelés tőlem.

ötszáz embert akasztottak fel a kora újkorban, és az áldozatok kb. 90 százaléka nő volt (BRIGGS 1996; SHARPE 1996, összefoglaló számok: CORBIN-SEGE 1999, 1).

A 16–17. században kiadott három uralkodói törvény elég pontosan jellemzi, hogyan vált egyre szigorúbbá és konkrétabbá a boszorkányság megítélése Angliában. VIII. Henrik 1542-es rendelkezése a mágiát használó és szellemeket megidéző kincskeresők ellen szolt elsősorban (*Act of 1542*, 33 Hen VIII c.8), de ezt fia 1547-ben visszavonta. A boszorkányság I. Erzsébet alatt vált ismét büntetendő tevékenységgé: az 1563-as törvény (*An Act Against Conjurations, Enchantments and Witchcrafts*, 5 Eliz. I c. 16) szerint az, aki boszorkányvarázst felhasználva gyilkosságot követ el, halállal lakol (a kontinentális és skót gyakorlattól eltérően akasztással, nem pedig máglyára küldéssel), de a más, kisebb boszorkánytetteket (*maleficia*) gyakorló férfi vagy nő első alkalommal csak börtönnel vagy nyilvános közösségi megszégyenítéssel lakolt (BARATTA 2013, 204). Jelentős elmozdulást jelentett I. Jakab 1604-es törvénye: a király teljes meggyőződéssel hitt a boszorkányok létezésében. Ez a törvény megtartotta az eddigi vádakát, és kiegészítette azokat újabb részletekkel: a démoni állapotsegítők mellett az embert és háziállatot megbetegítő varázslatok, szerelmi és egyéb akaratváltoztató bűbajok mellett hangsúlyosan szerepel a nekromancia és a holttestek vagy testrészek felhasználása – mely elemek Shakespeare hozzávetőleg két évvel későbbi darabjában is megjelennek, mint arra már utaltam. Emellett a boszorkányságnak tradicionálisan volt politikai kontextusa is, főként az északi vidékek rejtett katolicizmusa kapcsán, melyet Jakab politikai fenyegetésként értelmezett már jóval a jezsuitákkal kapcsolatba hozható lőporos összesküvés előtt. Az 1591-es (később részletesen elemzendő) *Hírek Skóciából* című pamfletben már erőteljesen összefonódik a boszorkányság bűne a felségárulással („high treason”), és erre az asszociációra utal a lancashire-i boszorkánypereket feljegyző Thomas Potts is 1613-ban: „Lancaster e megyéjéről [...] már törvény által is elmondható, hogy bővelkedik nemcsak különböző típusú boszorkányokban, hanem papi seminaristákban, jezsuitákban és pápistákban is.”⁶

A boszorkányság körül nagy viták dúltak ekkoriban Angliában, most azonban elegendő csak a két ellenkező álláspontot tipikusan megfogalmazó műre utalni: a születő empirikus tudomány kapcsán már megfogalmazódtak a kételyek, Reginald Scot (*The Discovery of Witchcraft*, 1584 [‘A boszorkányság leleplezése’]) című népszerű műve a racionális szkepticizmus alapján kérdőjelezte meg a „boszorkányvarázslatok” természetfeletti voltát; ezzel szemben Jakab még skót királyként megírta *Daemonologie* (1597) [‘Démonológia’] című művét, mely a boszorkányságban való hit alapján áll, és amellel érvel. Ahogy Jakab elfoglalta az angol trónt, azonnal be is tiltatta Scot szkeptikus írását Angliában is, mely Skóciához képest mindaddig némileg mérsékeltebb hozzáállást mutatott a boszorkányüldözést te-

⁶ „This Countie of Lancaster... now may be lawfully said to abound as much in Witches of divers kindes as Seminaries, Jesuits and Papists”, idézi BARATTA 2013, 196.

kintve. Skóciában egyébként több nagy boszorkányper zajlott ebben a korban, az edinburgh-i egyetem kutatásai szerint az 1563–1736 közti időszak 3800 perét tekintve a csúcs az 1590–1662 közti időszakra tehető. A nagyrészt (84%-ban) női vádlottak kétharmadát máglyára is küldték a skót világi bíróságok (adatok: *News from Scotland*, British Library).

A boszorkánysággal kapcsolatban megjelent könyvek száma jelentős volt, akár csak hatásuk a szórakoztató populáris kultúrára, főként a színház világára. Tipikusnak tekinthető e szempontból az Edinburghben és Londonban is kiadott boszorkányellenes pamflet, a *Hírek Skóciából*, mely VI. Jakab skót király (a későbbi I. Jakab angol király) támogatásával jelent meg, és részben a hozzá köthető „meg-történt” boszorkányvarázslatokat írja le: hogyan támasztottak olyan tengeri vihart a megvádolt nők, melyben elsüllyedt az a hajó, mely a király menyasszonyának szánt drágaságokat vitte, illetve hogyan került veszélybe az ellenszél miatt magát a királyi párt Dániából hazaszállító hajó is, mely azonban a „felség erős hitének” köszönhetően megmenekült. Ezt a művet Shakespeare valószínűleg jól ismerte, ezért a *Macbeth* szempontjából különösen fontos.

A rövid pamflet valós bírósági eseteken alapul, részletesen leírja, hogy a megvádolt és megkínzott három nő (Geilles Duncane, Agnis Sampson, Agnes Tompson) és egy férfi (Doctor Fian tanító) milyen gonosz varázslatokkal (*maleficia*) élt – de ennél jóval több embert vádoltak meg a perek során: tizenegyet, kilenc nőt és két férfit név szerint említ a névtelen szerző, másokra csak számszerűen utal. A pamfletben leírt *maleficia* változatos formákat öltött: irigységből a szomszédra vagy a földesúrra küldött betegségtől az ördöggel való cimborálásig és közös felséggyalázásig terjedt, szerelmi varázslattól a termés és a háziállatok megrontásáig. Bár a sexualitás mint a női elhajlások gyakori stigmája is része volt a tipikus boszorkányfogalomnak (hiszen a „beavatás” során az ördög hátsó felét csókolgatták a nők, illetve közöszültek vele többször), ez csupán járulékos bűnként jelent meg ebben a népszerű kiadványban, nem erre esett a legnagyobb hangsúly. Jellemző azonban a boszorkányellenes írásokra valamiféle perverz voyeurizmus is a női test kapcsán: például az edinburghi illetőségű öregasszony, Agnes Sampson a kegyetlen kínzások hatására (fejet feszítő kötelektől a körmök kitépéséig) még nem tesz beismerő vallomást, de ahogy meztelenre vetkőztetve intim testrészén „megtalálják” rajta az úgynevezett „ördögcsacset” (azaz bármilyen testi elváltozást nagyobb szemölcsötől egyéb bőrhibáig, mellyel a hidelmek szerint az ördögöt és állatsegítőit „szoptatta”), megtörik, bevádol másokat is, és mesélni kezd egy kétszáz fős, mindenszentek éjjelén tartott boszorkányszombatról, ahol szitákban repültek, ittak és táncoltak, és az Ördöggel közösen gyalázták a skót királyt. Agnes Tompson pedig – kínzás után tett vallomása szerint – társaival együtt tört a király életére többször is varangyméreg és egy megkeresztelt macska segítségével, és állítása szerint ők feleltek a már említett tengeri viharokért is. Kihallgatásukon a király maga is jelen volt, személyében képviselve a boszorkányágellenes erő-

ket. Ebből a rövid összegzésből is kiviláglik, hogy a boszorkányság színes drámai alapanyagként szolgált a korban, Middleton *The Witch* (A boszorkány) című drámájától Ben Jonson maszkjátékán (*The Masque of Queens*) át az Elizabeth Sawyer 1621-es boszorkányperét feldolgozó Rowley–Dekker–Ford-féle *The Witch of Edmontonig* (Az edmontoni boszorkány), melyet három színdarabíró rakott össze viharos sebességgel, hogy még a per (és kivégzés) évében színre kerüljön (és pénzt hozzon). A leghíresebb ebből a szempontból máig Shakespeare *Macbeth*-je, épp ezért igen tanulságos, hogy ebből a kultúrtörténeti háttérből mit és hogyan használ fel maga a dráma.

A boszorkányok második megjelenése a drámában (I.3.) egyrészt további tipikus elemeket használ fel a boszorkányság kontextusából, másrészt az első külső nézőpontot és értelmezést is színre viszi, hiszen a harctérről visszatérő Macbeth és Banquo maguk is rögtön megpróbálják leírni és megérteni e furcsa lényeket. Elsőként magukat a furcsa nővéreket halljuk, akik tipikus boszorkánygonoszságokra utalnak találkozásukkor, melyek a szomszédi és felebaráti irigység és viták kapcsán voltak gyakoriak:⁷ a háziállat megbetegítése vagy elveszejtése („killing swine”) volt az egyik leggyakoribb vád a korabeli perekben. A felebaráti-keresztényi karitászmegtagadása is tipikus módon kiváltotta a boszorkányok dühét – itt a tengerész felesége viselkedik gonoszul az Első Boszorkánnyal, akit elküld, és boszorkánynak nevez – még mielőtt az bármi erre utalót tett volna –, és nem ad neki sült gesztenyét, bárholgy kéri.⁸ A bosszú pedig a fekete mágia eszközeinek segítségével valósul meg: a szitában repülés, (deformált) állattá változás („like a rat without a tail”), a tengeri vihar támasztása, a széllal való bűvészkedés („I’ll give thee wind”), a hajós megbetegítése („Shall he dwindle, peak, and pine”) mind megjelentek mint *maleficia* már a *Hírek Skóciából* pamfletben, de hasonló szavakkal emeli törvényerőre a boszorkánymágiát maga I. Jakab is, és a hajótörésben elpusztult kormányos hüvelykujjával való büszkélkedés szintén az 1604-es törvény halottak testrészeinek felhasználásával kapcsolatos tiltására rímel. A jelenet első felét a három vészleány körtánca zárja, mellyel meghúzzák a varázskört, amelybe hamarosan belép Macbeth és Banquo.

Ezen a ponton érdemes még egy rövid kitérőt tenni, hogy nyilvánvalóvá váljon, milyen sok szállal kapcsolódnak egymáshoz a tündérekkel és boszorkányokkal kapcsolatos korabeli elképzelések. A *Szentivánéji álomból* is tudhatjuk, hogy az

⁷ Lásd például az 1621-es Goodcole-pamfletet, ahol a megvádolt boszorkány, Elizabeth Sawyer egyik fő bűne, hogy hirtelen jelentkező és halálos betegséget küldött szomszédasszonyára, Agnes Ratcliffe-re, aki megütötte disznáját, mert az megette az udvarra kitett kását („soap” [szappan] az eredetiben, de inkább „sop” [kása, leves] lehetett a korabeli helyesírás megbízhatatlansága miatt). Goodcole, idézi CORBIN-SEGE 1999, 138.

⁸ Erre a karitászmegtagadási mozzanatra utal a két mű párhuzamában Sharpe is (SHARPE 2013, 175).

időjárást ők irányítják pozitív és negatív értelemben egyaránt: Titania és Oberon nézeteltérése káoszba taszítja a természetet, amikor viszont kibékülnek, a rend és az embereknek, állatoknak kedvező idő is visszatér. A boszorkányok azonban mindig negatív irányban avatkoznak be az időjárásba. Mindazonáltal nyilvánvaló, hogy mindannyian egy másik, ősi világhoz tartoznak: ahogy Holinshed fogalmazott, egy „ősibb világ” („an elder worlde”) részei. Nemcsak a boszorkányok utaznak és repülnek kedvük szerint („posters of the sea and land”), hanem Pukk is azt mondja: „A glóbusz köré negyven perc alatt / övet keríték” (NÁDASDY Ádám ford., 2.1.175–176), de a körtánc és ének is közös jellemzője tündéreknek és boszorkányoknak. Emellett a tündérekkel is illik jóban lenni, őket nevükön tisztelettel szólítani, és megkínálni őket ételünkből, különben csínyeik megkeseríthetik az irigyek életét (lásd John Aubrey). A legfontosabb különbség azonban a szándék: míg a tündérek lehetnek jó- és rosszindulatúak vagy közömbösek egyaránt, a boszorkányok mindig ártó, gonosz szándékkal alkalmaztak *maleficiát*, azaz „rossz tetteket”. Mindazonáltal valamiféle könnyedebb (tündéri) játékoság megkísérti a nézőt a boszorkányok dalát és táncát látva – épp mielőtt a főszereplő belép.

Macbeth először némán áll, és Banquóra hagyja a beszédet, aki megpróbálja leírni és megérteni a vészlényeket. A korabeli színházi hagyomány ismeretében különösen fontosak Banquo szavai, melyek nemcsak leírják a lényeket, hanem a nézők képzeletét is erősen befolyásolják: a korabeli szómágia leírásai teremtő erővel bírtak. (Ennek egyik legszebb példája a „Dover sziklái” jelenet a *Lear királyban*, ahol egyedül Edgar szavai teremtik meg a helyszínt, mely egyszerre valóságos és fiktív a nézők számára is.)

Banquo leírásának fő elemei a következők: nem e világi, ősoreg („wither'd”), különös, csúnya és szinte halálszerű megjelenésű („skinny lips”), emberszerűségükben és nemiségükben elbizonytalanított lényeket lát és láttat. A „nőknek mondanálak / de szakállatok rámcáfol” („You should be women”) nyelvtani bizonytalansága értelmezési bizonytalanságot takar – a szakállas nő léte normaszegés, hiszen a szakáll a korban a maszkulinitás egyik fő jellemzője (KONECNY 2008, 90). Ebből a szempontból is izgalmasak e lények: a 16–17. századra jellemző kuriózumok iránti erős érdeklődés nyomán vannak korabeli képek és hírek (betegség miatt) szőrös és szakállas nőkről, akiket ez a különlegességük tett híressé, illetve hírhedtté, az olasz Magdalena Venturától a francia származású (de Augsburgban élő) Helene Antoniáig, a spanyol Brígida del Rio pedig még egy 1610-es spanyol emblémakönyvbe (Sebastian de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid) is bekerül, mint az elnőiesedő férfiakat intő moralizáló példa (KONECNY 2008, 85–92). A szakállas nők léte nem a boszorkányság szűkebben vett kontextusában válik botránykővé, hiszen a meglévő periratok ilyenre nem utalnak, és a mesei háttér is inkább az általános testi (és lelki) rútságot hangsúlyozza. A jövőmondás kapcsán ugyan a művelt korabeli olvasóban felmerülhetett a bestsellernek számító ovidiusi műből, az *Átváltozásokból* jól ismert nemváltó jós, Teiresias alakja, de

ennél konkrétabb napi élményekre is utal ez a jelenség: a korabeli genderkérdések kontextusában problémaként jelentkeznek a férfi és nő közti határvonal elmosása.⁹ Mindazonáltal a jeleneten belül inkább az általános határfeloldás, a határok elbizonytalanodása válik domináns motívummá: az őselemek (lég, föld, víz) átjárhatóvá válnak a boszorkányok által és személyében: „The earth has bubbles, as the water has, / And these are of them” (1.3.79–80.), mondja Banquo, azaz a föld nemcsak folyékonnyá válik, hanem egyben levegővel telítetté is, és ez a boszorkányok alakjában ölt testet. Macbeth válasza erre a testetlen testiségre utal: Banquo kérdésére („Hova lettek?”) így válaszol: „A levegőbe, és ami testinek tűnt, / a szélbe tűnt, mint lélegzeted.” Az angol eredeti személytelenebben tükrözi a döbbenetet: „what seemed corporal, / Melted, as breath into the wind” (1.3.81–82.), azaz a vészlénnyek a konnotációk révén ismét több elem tulajdonságait olvasztják egymásba. A szilárd testűnek tűnő boszorkányok, mint jég vagy hó vagy érc olvadtak fel és váltak folyékonnyá („melted”), majd légneművé szublimálódtak, hogy tökéletesen és kimutathatatlanul beleolvadjanak környezetükbe. Mivel az olvadáshoz hőre van szükség, a háttérben, tudat alatt megjelenik az eddig hiányzó őselem, a tűz is. A vészlénnyekkel kapcsolatos utolsó szó pedig a „szél”, melyet a korabeli elképzelések szerint a boszorkányok uralnak. A szilárd (test)határok feloldása és a köztük való átmenet egyben a Bahtyin által részletesen jellemzett groteszk test-elképzelés alapja is, mely a boszorkányok csúfságában a határátlépést egy másik vetületben is rögzíti.

A 3. felvonás 5. jelenete, az úgynevezett Hecate-jelenet több értelmezési problémát is felvet, hiszen nagy valószínűséggel legalább részben interpoláció: Middleton nevéhez kötik a szerzőség bonyolult problematikáját vizsgáló tudósok, így például Gary Taylor. Természetesen sosem fogjuk tudni teljes bizonyossággal, vajon ki és milyen részben felelős ezért a jelenetért. A legfrissebb kritikai álláspont szerint 1616-ban Middleton dolgozta át a *Macbeth* szövegét a Király Emberei színtársulat számára (O'CALLAGHAN 2012, 165). A vészlénnyek bemutatását tekintve azonban egyértelműen kimutatható egy másfajta, a korban szokásostól némileg eltérő hozzáállás, hiszen a *Macbeth*-ben a korabeli elit és populáris boszorkányelképzelések találkoznak Holinshedtől a pamfletekig, hogy afféle démoni, és időnként megjelenő játékoságában (lásd tánc, gyermekkrigmuyszerű trochaikus szöveg, mesei háttér) is fenyegető karakterhármast hozzanak létre. Hecate meg-

⁹ Ovidius e műve a korabeli iskolákban tanított, elemzett, imitált latin szöveg, Arthur Golding fordításában pedig 1567-től hat kiadást is megél 1612-ig. A nemek közti határelmosás hatalmas téma I. Erzsébet királyi imázsépítésétől a férfiruhába öltözött törvényenkívüli Moll Cutpurse zsebmetesző alakjáig a korban, a társadalmi normák, az öltözködés, a viselkedés és a beszéd/némaság témáival összefüggésben, itt csak röviden utalok rá, részletesen lásd Oroszlán Anikónál (OROSZLÁN 2017). Ugyanígy a drámán belül is fontos szerepet kap a férfias-nőies viselkedési normák megkérdőjelezése Lady Macbeth és férje kapcsán.

jelenésével viszont a korban népszerű *masque* (maszka) elit világába érkezünk,¹⁰ ahol a „boszorkányok királynője” számon kéri tetteiket az eddig önálló és független entitásokként bemutatott boszorkányokon, akiknek két engedelmes sor jut (és emellett valószínűleg énekelnek a hosszú és több hangra komponált dalban). Az egész jelenet mágiája más színezetű, inkább Titania elit tündérvilágát idézi fel, mint az előző *Macbeth*-jelenetekben hangsúlyosan fenyegető, démonizált és testien boszorkányos miliőt. A „hold sarkán függő csöpp” segítségével macska alakban megidézett szellem és Hecate énekes párbeszédét jól jellemzi a következő dalpár: „Halld, halld, a macska mily szép / szopránt dalol saját nyelvén”,¹¹ Hecate pedig boldogan és ékesszólóan énekel a repülésről – messzire távolodva a korabeli populáris és jogi boszorkányképzelésektől, valamint azok ördögi-sötét-fenyegető színezetétől.

Az utolsó boszorkányjelenet ismét szorosan kapcsolódik a dráma fő kérdéseire: a 4. felvonás 1. jelenetében találkoznak újra a különös nővérek és Macbeth, aki ekkor már királyságát félti, zaklatott, és új jövődőlésben szeretne reményt és nyugalmat kapni. (A második prófécia tényét ugyan Holinshed is megemlíti, de ő ezt már nem köti a három furcsa nővérhez.) A vészlénnyek ábrázolása viszont az egysíkú Hecate-jelenethez képest ismét összetett: bár Hecate és az általa képviselt elit táncos-dalos maszkjáték megjelenik, de csak nagyon röviden, jelentősége itt elenyésző. Hecate az elit tündérelképzelésekhez köthetően tűnik fel ismét, önmagát és boszorkányszolgáit manókhöz („elves”) és tündérekhez („fairies”) hasonlítja, akik körben táncolnak és bűbájoznak az üst körül („And now about the cauldron sing, / Like elves and fairies in a ring, / Enchanting all that you put in”, 4.1.41–43). A Hecate-által dominált jelenetrész így ismét ellentétbe kerül a tipikusabban boszorkánysággal és fekete mágiával összefüggésbe hozható vészlényekkel.

A jelenet első felében a tipikus boszorkányképzeléseknek megfelelően készül a varázsfőzet – ez a *Hírek Skóciából* egyik illusztrációján is megjelenik (lásd a mellékletet), de szinte mindenütt felbukkannó eleme a boszorkánypereknek és a meséknek, valamint a színpadi boszorkánymegjelenítésnek is.¹² A trochaiku-

¹⁰Middleton saját *The Witch* című darabja (1610–11), melyből valószínűleg az 1623-as *Macbeth*-főliószöveg dalai is származnak, erősen kötődik Ben Jonson *The Masque of Queens* 1609-es, a Whitehallban előadott, az arisztokratikus amatőr színjátszóknak és közönségnek készült maszkjátékához. Ben Jonson darabjának erős kötődését a klasszikus műveltséghez Sharpe is hangsúlyozza (SHARPE 2013, 176).

¹¹A dalrészleteket saját nyersfordításomban közlöm ott, ahol a jelentésbeli pontosságra és nem a ritmikai hűségre törekedtem. Az eredeti szövegek: „Hark, hark, the cat sings a brave / treble in her own language”; „O what a dainty pleasure ‘tis / to ride in the air / When the moon shines fair, / And sing and dance, and toy and kiss!” (Middleton, idézi MUIR 1997, 100–101).

¹²Lásd például az 1615-ös kiadású, de valószínűleg 1610-es darabot, az R. A. (véltetően Robert Armin) által írt *The Valiant Welshmant* (*A vitéz wales-i*), mely szintén szerepelt egy boszorkányt,

san dallamos szöveg amúgy is többször megidézi a mesei számmisztikát, az erős hangszimbolikájú refrénnel („Double, double, toil and trouble: / Fire, burn; and cauldron, bubble”) a varázsfőzet készítésének rituáléjelleget is erősítve. Az üstbe kerülő, de nem ételnek való összetevők tabujellege (varangyméreg,¹³ újszülött ujjja, akasztott hája, éjibogár stb.) a tevékenység groteszk voltát emeli ki: az együtt főzőcskéző, családjukat étellel ellátó asszonyok domesztikált képének megfordítását, inverzét látjuk. Itt gonosz indulattal teli és nem a testet tápláló főzet készül, az ismeretlen behatol az ismertbe, ami Purkiss szerint a fekete mágia egyik fő jellemzője (PURKISS 2016). Macbeth érkezése szintén a babonák világát idézi: jöttét hirtelen testi kellemetlenség jelzi („hüvelykujjaimban érzem: / Valami gonosz jön éppen”). Macbeth nem léphet be a színre csak úgy, a hiedelmeknek megfelelően a gonoszt be kell invitálni. Kopogás hallatszik, majd elhangzik ráolvasásként a zárat feloldó hívó szó: „Bárki jár itt, bűvös zár nyit” („Open, locks, whoever knocks” 4.1.46).

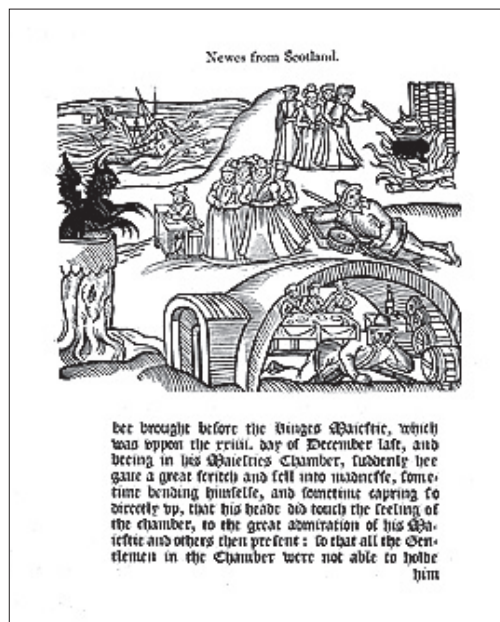
Macbeth belépésével a jelenet súlypontja áttevődik az üstről és a körülötte tüsténkedő vészlényekről – azaz a mesei-mágikus-valósnak hitt gonoszról – Macbethre, aki metaszínházi környezetbe kerül. A vészlények által felidézett démonok (akik a vészlények gazdáinak bizonyulnak a színpadias-súlytalan és maszkajátékszerű Hecatéval szemben) testet öltve eljátsszák szerepüket, melyet Macbeth megpróbál nem csupán nézőként figyelni, hanem rögtön értelmezni – természetesen tragikusan félreértve a kétértelmű jóslatokat. A boszorkányság kontextusát tekintve viszont még fontosabb az, hogy Macbeth király ebben a jelentben már szinte maga is gonosz mágusként vagy férfi-boszorkányként értelmezhető (emlékezzünk arra, hogy a korban sok stigmatizáló szó, például a „witch” és a „shrew” egyaránt vonatkozhatott férfira és nőre). Belépése a gonosz érkezésére utal, első parancsszava („megidézlek”, „I conjure you”) pedig a varázslók dikciójából ismerős, s ezután a boszorkányhiedelmek szakértőjeként fordul a vészlényekhez, megszólításaiban felidézve a *maleficia* már ismerős tételeit a szelek uralásától a vihar támasztásáig. Parancsolóan fordul a boszorkányokhoz, sőt a jelenéseket is igyekszik uralma (és értelmezése) alatt tartani, hiába hívják fel a figyelmét a vészlények arra, hogy ezt nem teheti meg. Végül, amikor a túlvilági lények megtagadják tőle a több és biztosabb tudást, megátkozza őket („Ezt tudnom kell! Ha megtagadjátok, / Örökké tartó átok sújtson rátok!”; „Deny me this, / And an eternal curse fall on you! Let me know.” 4.1.103–104): akárcsak egy olyan boszorkány, aki megátkozza azt, aki megtagadja tőle kérését, legyen az kis vagy nagy dolog, pár sült gesztenye, mint egy előző jelenetben, vagy ruhatűk, mint Alizon Device-nak, a lancashire-i boszorkánypercek fő vádlottjának a történetében (BARATTA 2013, 193–194).

aki egy kigyószerű szörnyet varázsol elő főzete segítségével – ő viszont egyedül van, csak fia, a varázsló segít neki.

¹³ Lásd *Hírek Skóciából*. Általában a békák váladékát mérgezőnek tartották, lásd a korabeli híres természetrajz-kézikönyvet Topselltól (*History of Serpents*, 1658, idézi MUIR 1997, 106).

A jelenet utolsó látomása a nyolc király némajátéka (a korban népszerű dumb show), melyet Macbeth önjelölt Kórusként ír le, érzelmileg reagál rá, és egyben értelmezni próbálja. Az egyre növekvő feszültséget elvileg oldhatná némileg a boszorkányok erre következő tánca, de ez a jelenetrész tipikusan későbbi (middletoni) betoldásnak érződik mind stílusában, mind dramaturgiai céltalanságát tekintve, hiszen Macbeth rémülete szinte törés nélkül folytatódik a kórusszerű monológ vége és legközelebbi megszólalása között. E betoldás akár a valószínűsített 1606-os udvari előadásból is eredhetett, mikor I. Jakab sógorát, I. Keresztély dán királyt fogadta a palotában (Whitehall), vagy egy későbbi, ugyancsak udvari, 1610-es előadásból, és így a maszkajátékokat favorizáló királyi család kedvére egészíthették ki a sötéten fenyegető jelenetet egy vidámabb tánccal, melynek bevezető szövege a Hecate-jelenetek elit kultúrához kötődő, emelkedett nyelvezetén szólal meg. Sőt, az utolsó két sor, mely a „nagy Király” jóindulatára apellál, akár Jakabnak is szólhatott. Dramaturgiailag nincs értelme annak, hogy a vészlények udvariasan körbetáncolják az örület határán álló Macbethet, miután megtagadnak tőle minden választ, hiszen a jelenet és a karakterek motivációja nem ebbe az irányba halad. Macbeth ebben az utolsó boszorkányjelenetben valamennyire maga is boszorkánnyá válik, a démonokkal való látszólagos párbeszéde viszont egyoldalú marad, átkai hatástalanok azokra, akiket önmaga is vén banyáknak tart („secret, black and midnight hags”, „filthy hags”). Hiszen nincs már lelke, melyet eladhatna a démonoknak, nem válhat igazán boszorkánnyá: bűnös ember marad, varázshatalom nélkül.

A tanulmány arra tett kísérletet, hogy a korabeli kulturális elképzeléseket felvázolva és a vészlények szövegbéli megjelenítését elemezve felhívja a figyelmet arra, milyen összetett lehetett e színpadi alakok értelmezése már a kortársak számára is. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a korabeli populáris hiedelmek, a természetfölöttiben való hit formái a „hiszem is, nem is” határmezsgyéjén, a „mi lenne, ha igaz lenne” („what if”) szürke zónájában mozogtak (GILLESPIE–RHODES 2006, 1–17): Shakespeare korában még az egyetemi műveltségű Horatio is azt mondja a szellemekkel kapcsolatos babonákról, miután saját maga is látta Hamlet atyjának kísértetét: „Hallottam én is; részben hiszem is” („So have I heard, and do in part believe it.” I.1. 170.). Ilyen kontextusban a boszorkányság (valós és fiktív) fenyegetése még erőteljesebb hangsúllyal jelentkezhetett a korabeli nézők tudatában – műveltségüktől, háttérüktől szinte függetlenül bűvkörükbe vonva őket a színház által teremtett varázskörben.



Newes from Scotland, sig. B4v

Bibliográfia

- ADELMAN, Janet (1992), *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*, New York, Routledge.
- ANON, Carmichael James (1591), *Newes from Scotland: declaring the damnable Life and Death of Doctor Fian, a notable Sorcerer, who was burned at Edenbrough Januarie the last*, London, (letöltés ideje: 2016. május 15.) British Library, <http://www.bl.uk/collection-items/witchcraft-pamphlet-news-from-scotland-1591>
- AUBREY, John (1686–87), *Remains of Gentilism and Judaism*, London, Early English Books Online.
- BARATTA, Luca (2013), Lancashire: A Land of Witches in Shakespeare's Time, *Journal of Early Modern Studies* 2013/2, 185–208.
- BAHTYIN, Mihail (2002) [orosz eredeti 1965], *Francois Rabelais művészete, a középkor és reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol. A szó művészete és a népi nevetéskultúra. Szatíra*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Osiris.
- BRIGGS, Robin (1996), *Witches and Neighbours*, London, Harper Collins.
- CALLAGHAN, Dymrna (1992), Wicked women in *Macbeth*. A study of Power, Ideology, and the Production of Motherhood, in *Reconsidering the Renaissance*, szerk. Mario di CESARE, Binghamton, State University of New York, 355–369.
- CORBIN, Peter – SEDGE, Douglas (1999), Introduction, in W. ROWLEY – Th. DEKKER – John Ford (eds.), *The Witch of Edmonton*, Manchester, Manchester University Press, 1–24.

- GILLESPIE, Stuart – RHODES, Neil (2006), *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture: Arden Critical Companion*, London, Cengage Learning.
- GOODCOLE, Henry (1621), *The wonderful discovery of Elizabeth Sawyer, a Witch, late of Edmonton, her conviction and condemnation and death*, London, újranyomva in CORBIN-SEGE, 135–149.
- GREENBLATT, Stephen (1998), Shakespeare Bewitched, in *Shakespeare's Tragedies. Contemporary Critical Essays*, szerk. ZIMMERMAN, Susan, New York, St. Martin's Press, 109–139.
- HOLINSHED, Raphael (1577, 1587), *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, London, Oxford University, "The Holinshed Project, 2008–2013", (letöltés ideje: 2016. május 15.) <http://www.cems.ox.ac.uk/holinshed/extracts2.shtml>.
- KÁLLAY Géza (2014), Bevezető, in William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 3–29.
- KONECNY, Lubomír (2008), 'A Beard Suits a Man': Bearded Ladies in Late Renaissance and Baroque Art, in KISS Attila – SZŐNYI György (eds.), *The Iconology of Gender. Eastern and Western Traditions of European Iconography 3.*, Szeged, JATE Press, 85–92.
- MATUSKA Ágnes (2016), Udvari és populáris kultúra a kora modern Angliában, *Hungarológia Közlemények (Újvidék)* 17. 1–13.
- O'CALLAGHAN, Michelle (2012), Thomas Middleton and the Early Modern Theatre, in Ton HOENSELAARS (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge, Cambridge University Press, 165–180.
- OROSZLÁN Anikó (2017), Moll Cutpurse/Mary Frith – Változatok a kora modern női identitásra, *Apertúra* 2017 nyár (letöltés ideje 2017. december 5.) <http://uj.apertura.hu/2017/nyar/oroszlán-moll-cutpursemary-frith-valtozatok-a-kora-modern-noi-identitasra>
- POTTS, Thomas (1613), *The Wonderfull Discoverie of Witches in the Countie of Lancaster*, London, részleteket idéz BARATTA.
- PURKISS, Diane (2005) [1996], *The Witch in History. Early modern and Twentieth-century Representations*, London–New York, Routledge.
- PURKISS, Diane (2016), "Witches in *Macbeth*", British Library (letöltés ideje: 2016. május 15.) <http://www.bl.uk/shakespeare/articles/witches-in-macbeth>
- SHAKESPEARE, William (2012), *Három dráma. Nádasdy Ádám fordításai. Hamlet, Szentivánéji álom, Lear király*, Budapest, Magvető.
- SHAKESPEARE, William (1997, 1951), *Macbeth. The Arden Shakespeare Second Series*, Kenneth MUIR (ed.), Walton-on Thames, Thomas Nelson.
- SHAKESPEARE, William (2016), *Macbeth. The Arden Shakespeare, Third Series*, Sandra CLARK – Pamela MASON (eds.), London–New York, Bloomsbury.
- SHAKESPEARE, William (2014), *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- SHARPE, James (1996), *Instruments of Darkness: Witchcraft in England 1550–1750*, Harmondsworth, Penguin.
- SHARPE, James (2013), In Search of the English Sabbat: Popular Conceptions of Witches' Meetings in Early Modern England, *Journal of Early Modern Studies* 2013/2, 161–183.

A gonosz fogalma Kállay Géza *Macbeth*-fordításában

Kállay Géza 2014-ben megjelent *Macbeth*-fordításából világosan kitűnik, hogy a fordító Shakespeare tükrében foglalkozott irodalom és filozófiai viszonyával. A fordítás bővelkedik olyan nyelvi megoldásokban, melyek filozófiai megfontolások felé vezetik az olvasót. Tanulmányom nem elődeinek (Szász Károly, Szabó Lőrinc stb.) tükrében vizsgálja Kállay *Macbeth*-fordítását, hanem – inspirációt merítve annak értelmező megoldásaiból – egyetlen filozófiai fogalmat, nevezetesen a *gonosz* fogalmát vizsgálja a fordítás és az angol szöveg filológiai összevetésén keresztül. Ez a fogalom Kállay fordításában több esetben is prominensebben jelenik meg, mint a shakespeare-i forrásszövegben. A New Cambridge kiadásban, melyre Kállay is a leginkább támaszkodik (KÁLLAY 2014, 6), az 'evil' (beleértve többes számú alakjait) csak háromszor szerepel.¹ Kállay azonban ezeken túl hat további alkalommal is használja a *gonosz/gonoszság* szavakat, még hozzá úgy, hogy azok közvetve vagy közvetlenül Macbethre vonatkoznak (a tanulmány mind a kilenc szöveghelyet részletesen tárgyalja). A gonosz fogalmának tekintetében tehát hangsúlyváltozás tapasztalható a magyar szövegben, még akkor is, ha ez viszonylag kevés szöveghelyet érint. Ehhez képest Szabó Lőrinc például csak egy alkalommal fordítja az 'evil' gonosznak („Balhüvelykem bizsereg, / Gonosz lélek közeleg.” 4.1.), és azon hat többi szöveghely mindegyikén is más nyelvi megoldásokat választ, ahol Kállay a gonoszt használja. Ennél még élesebben eltér Kállay fordításától Szász Károly szövege, melyben a kérdéses kilenc hely egyikén sem találkozunk a megfogalmazásban a *gonosz* szóval. Ugyan a gonosz nyelvi jelenlétének háttérbe szorításával sem Szabó, sem Szász „nem mossa fehérre” Macbethet, Kállay szövege mégis sokkal egyértelműbben tereli az olvasót a gonosz fogalmának vizsgálatára. Ez annyiban meglepő, hogy az elmúlt évszázadok nyelvi

¹ Az angol New Cambridge- és a magyar Liget-kiadás sorszámozása eltér. Az angol szövegekben tehát az „evil” és többes számú alakja, az „evils” a következő helyeken fordul elő: 4.3.55–57, 4.3.111 és 4.3.148. Kállay fordításában az alábbi szöveghelyeknek feleltethetők meg: 4.3.70–72, 4.3.139–140 és 4.3.185. Tanulmányomban az angol alakok esetében a lelőhely-megjelölés a New Cambridge-kiadásra vonatkozik, míg a magyar alakok esetében a Kállay-fordításra.

változásai inkább ezzel ellentétes irányúak voltak; Daniel M. Haybron szerint például elődeink sokkal szabadabban használták írásukban és beszédükben a gonosz fogalmát, mint mi (HAYBRON 2002, 260).²

A *Macbeth* világában a filológiai sajátosságokon túl szövegszervezési és szövegértelmezési szempontból is jelentős a gonosz fogalma, hiszen Macbeth alakjában a shakespeare-i szöveg a gonosz etiológiáját tárja elénk (FABINY 2009, 79). Macbeth az angol irodalomtörténeti recepción túl is kapcsolatba kerül a gonosz fogalmával. Alakját például a szekuláris morálfilozófia mára megkerülhetetlenné vált szerzője, Hannah Arendt is megidézi az *Eichmann Jeruzsálemben – Tudósítás a gonosz banalitásáról* című könyvében (ARENDR 2000, 315). Arendt monográfiájában, mint arra Adi Ophir rámutatott, Macbeth annak a kanti értelemben vett gonosznak a megtestesítője, melyhez képest a szerző saját gonoszfogalmát építi fel (OPHIR 1996, 114–119).³ Nem meglepő, ha egy irodalmi alak valamely morálfilozófiai fogalom megtestesítőjévé vagy illusztrációjává válik, hiszen a fikciós szereplő olyan szövegrendszerből emelkedik ki, amely viszonylag egységes teret biztosít emberi cselekedetek megítélésére és megértésére, a megélt élettel szemben itt ugyanis rendelkezésre áll egy jelenség felfejtéséhez szükséges kontextus (SINGER 2004, 200). Ezt az álláspontot irodalomelméleti szempontból például Richard Eldridge a művészet filozófiájáról szóló értekezése támogatja, mely szerint a műalkotás úgy tesz valamilyen alapanyagot kreatív megmunkálás tárgyává, hogy ezáltal egy jelenség értelmi és érzelmi feldolgozására irányítsa a figyelmet (ELDRIDGE 2003, 263).⁴ Így Singerhez, Eldridge-hez és Fabinyhoz csatlakozva a *Macbeth* szövegét én is olyan térként kezelem, melyben feltárul a gonosz képe.

A hétköznapi szóhasználatától a vallásos diskurzuson át a morálfilozófiáig a gonosz fogalma régóta jelen van gondolkodásunkban. Félünk tőle, kivetítjük és meg akarjuk érteni. Amikor a *Macbeth* színre viszi ezt a fogalmat, akkor a mindenkori néző valóságával is kapcsolatot teremt. Könnyű lenne – talán túl könnyű – azt

² Haybron hivatkozott meglátása ugyan angol szerző angol nyelvű publikációjából származik, de megítélésem szerint az általa leírt nyelvhasználati változás magyar viszonyokban is mérvadó. Már Haybronnál sem alkalmazott nyelvészeti kutatás eredményéről van szó, hanem egy szubjektív értékelésről, mely szerint a gonosz egy szélsőséges kategória, melyet egyre kevésbé alkalmazunk. Haybron érvelése éppen arra tér ki, hogy „evil”-ként angol környezetben egyre inkább csak olyan kiemelt események és személyek jelennek meg, mint a holokauszt vagy Adolf Hitler (HAYBRON 2002, 260).

³ Ugyan az arendti szövegben a szerző Macbeth mellett Jágót is kiemeli, mint a radikális gonosz megtestesítőjét, ami további érdekes kérdéseket vet fel (például III. Richárd miért nem szerepel ebben a sorban?), ezek kifejtése már túlmutatna ennek a tanulmánynak a keretein.

⁴ Az „alapanyag” Eldridge (2003, 263) meghatározásának általános természetéből fakadóan minden művészeti ág és megközelítés szerint mást és mást jelent; olvasatomban az irodalomra vonatkoztatva ez elsősorban a nyelvet jelenti, illetve színdarabok esetében a valós vagy elképzelt színpadi testeket és a körük szerveződő anyagi valóságot. A színházi világ ilyen értelmezése egybevág Hans Ulrich Gumbrecht vonatkozó gondolataival (GUMBRECHT 2004, 30).

mondani, hogy a *Macbeth*-ben megjelenő gonosz a színművészet olyan túlzása, amely egy morálfilozófiailag terhelt fogalom megidézésével csupán egy Skócia és Anglia között több száz éve letűnt politikai konfliktust bont ki. A gonosz a mai napig a politikai diskurzusban is jelentős mértékben használt fogalom. Például a 2001. szeptember 11-én a New York-i ikertornyok ellen elkövetett terrortámadások kapcsán az akkori amerikai elnök, George W. Bush szeptember 21-ei beszédében az „evil” szó használatával, egy aktuális politikai kontextusban idézte meg a gonosz fogalmát (BUSH 2001). A következő hónapokban a „the war on terror” („terror elleni háború”) alapfogalma lett az „axis of evil”, azaz „a gonosz tengelye”. Ez a politikai szóhasználat annyira elterjedt, hogy alig egy évvel később a *The Monist* című filozófiai folyóirat megjelentetett egy a gonosszal foglalkozó tematikus számot, az összegyűjtött tanulmányok által reagálva a politikai aktualitásra és a mindig releváns etikai kérdésre.⁵ A *The Monist* tanulmányai mind sokféleségükben, mind témaválasztásukban jól tükrözik a 21. századi álláspontok egy szeletét, mivel szekuláris értelemben vizsgálják a gonosz fogalmát, és vizsgálódásuk kiterjed a politikai dimenzióra is. A folyóirat tematikus száma biztosítja a jelen tanulmányban vizsgált irodalmi szövegekben megjelenő gonoszfogalom megközelítéséhez elengedetlen morálfilozófiai háttérrel. Mindazonáltal szóba kerülnek majd tanulmányomban további olyan filozófiai írások is (Ricoeur, Tengelyi – róla Kállay is írt recenziót, melyre később térek ki), melyekről feltételezhető, hogy hatással voltak a Kállay-fordításban kirajzolódó gonoszfelfogásra. Kívül esik vizsgálatom látókörén ugyanakkor a Shakespeare-korabeli gonoszfogalom feldolgozása, akárcsak a fogalom teológiai megfontolásainak kérdése is. Még az így behatárolt gonoszfogalom sem tekinthető egységesnek, sőt legfontosabb tanulsága éppen azokban a kérdésekben rejlik, amelyek mentén a folyóirat tanulmányainak megközelítésmódjai eltérnek egymástól. Ezen eltérések szellemében a *Macbeth*-fordításban megjelenő gonoszfogalomhoz a következő kérdésekkel fordulok:

1. Hol van a határ rossz és gonosz között?
2. Elkövethető-e egyáltalán ember által gonoszság?
3. Mennyire mérgerthető vagy feldolgozható a gonoszság?
4. Önmagát gonosznak ítéli-e a gonosz? Miként gondolkodik önmagáról?
5. Milyen viszony létesíthető a gonosz és az örültség fogalmai között?

⁵ Anélkül, hogy az amerikai elnököt vagy a 9/11-ként ismertté vált eseményt megnevezte volna bevezetőjében a szerkesztő, azzal, hogy a tematikus szám első szavaként a „terroristákat” (*Terrorists*) választotta, egyértelmű kontextust adott a számnak (181).

1. A rossz és a gonosz között

A rossz és a gonosz közötti különbségtétel eső ránézésre banálisnak tetszhet, mégis alapvető a fogalmi tisztázás tekintetében. Míg számos hétköznapi eseményre is használhatnánk a *gonosz* vagy *gonoszság* szavakat (szintúgy, mint angolban az „evil”-t), bizonyos esetekben tovább szűkítjük a gonosz referenciális terét, épp azért, hogy a fogalom csak olyan jelenségekre utaljon, melyek kifejezetten elborzasztanak (GARRAD 2002, 320–321). Különbséget kell tennünk tehát „a gonosz szóbeszéd”, vagyis az immoralis cselekedet széles spektruma és az olyan események között, mint például a népirtás (GARRAD 2002, 320–321). Ez a megkülönböztetés egyben feltételez egy, a pusztán mennyiségin túlmutató minőségi szétválasztást is (GARRAD 2002, 320–321). Nevezzük az első kategóriába eső cselekedeteket rossznak, míg a másodikba esőket gonosznak.⁶

A *Macbeth* két szempontból is érzékenynek mutatkozik a fenti különbségtételre. Egyfelől kiolvasható egy mennyiségi és minőségi különbségtétel abból, ahogy a darab negyedik felvonásában Macduff jellemzi Macbethet:

MACDUFF:

Not in the legions
Of horrid hell can come a devil more damned
In evils to top Macbeth (4.3.55–57).

MACDUFF:

A poklok fészkeinek összes légiója
Nem ismer olyan átkozott ördögöt,
Aki gonoszságban túltenne Macbethen
(4.3.70–72).

Az ördögök megidézése az angol és a magyar szövegben is értelmezhető a szélsőségesekre való utalásként és a minőségi különbségtétel eszközeként, mely szerint Macbeth már-már kívül esik az emberi tartományon, és valami annál drasztikusabbat, gonoszabbat testesít meg. Továbbá mindkét szövegben az ördögi légiók közötti válogatás nyelvi aktusa és a különböző gonoszságok összemérése mennyiségi megközelítést is színre visz. Kállay megoldása itt azzal, hogy a „poklok fészkeinek összes” légiójáról beszél, míg az eredeti szöveg szó szerinti fordítása

⁶ A rossz és a gonosz hasonló megkülönböztetésével gondolkodik a kérdésről Marcus G. Singer és Paul Formosa is (FORMOSA 2007, 58; SINGER 2004, 190–191). Ugyan iránymutató az, ahogy Garrad mennyiségi és minőségi szempontból szétválasztja a rosszat és a gonoszt, mindazonáltal megosztó álláspontból van szó. A rossz és gonosz közötti mennyiségi és/vagy minőségi különbségtételre hívja fel a figyelmet Hillel Steiner is (STEINER 2002, 183–184); mindazonáltal a tanulmányában körüljárt gonoszfogalom minőségi különbségtételen alapul (STEINER 2002, 185). A diskurzus teljesebb bemutatása végett még említendő Ernesto V. Garcia tanulmánya is, melyben a szerző egy olyan kanti gonosz-elméletet állít fel, amely kifejezetten minőségi szempontból tesz különbséget rossz és gonosz között (GARCIA 2002, 194–209).

⁷ A ’gonoszt’ tartalmazó sorokat – hacsak nincs más különös indok – az angol szöveggel párhuzamosan idézem, hiszen a fordítási sajátosságok a tanulmány központi kérdését képezik.

inkább szól a „szörnyű pokol” légióiról, egyértelműen nagyobb hangsúlyt helyez a szóban forgó különbség mennyiségi jellegére. Hangsúlyt kap továbbá az is, hogy Macduff szerint Macbeth még a gonosz elképzelhető minden válfájához mérten is gonoszabbnak neveztetik meg.

A *Macbeth* dramaturgiájában egy másfajta összevetésben is megjelenik rossz és gonosz szétválasztása. Mielőtt meglátnánk Macbethet, Shakespeare már gondoskodik arról, hogy a viszonyítási alapként szolgáló rossz képe is megjelenjen. Egy mellékszereplő beszéli először el, hogy Macbeth miként metszette fel köldöktől állág ellenfele hasát, és tűzte annak fejét egy vár fokára (1.2.20–29). Ezt a beszámolót hallva kevesen reagálnánk úgy, mint Duncan, és dicsérnénk Macbethet mint „[...] vitéz rokon[t]; kiváló ember[t]” (1.2.29). A harcban megmutatkozó hősi viselkedés, amikor nem történelmi távolból tárulkozik fel, könnyen veszít nagyszerűségéből, sőt válik teljesen érvénytelenné. A színpadi megtekintés absztrakciós útját bejárva viszont már érthetők lesznek Duncan szavai, és (legalábbis látszatra) elfogadhatóvá is válhat a közösség ügyéért küzdő jó katona brutális képe. A darab viszonyrendszerében ez még nem a gonosz: Macbeth itt még csupán egy nagy formátumú, aktív politikai cselekvő, aki, ellentétben a csatától távol maradó királlyal, kezébe veszi az ország sorsának irányítását. A szóban forgó jelenetben a történelem folyton jelen lévő realitásaként felfogott háborús emberölés valamiféle elfogadott rosszként jelenik meg, ami, ha a későbbi korok nézőjében át is értékelődik, a mű viszonyrendszerében még pozitív töltetű. Ahhoz ugyanis, hogy a darab jelentésteli módon tudja színre vinni szereplőit és a közöttük létező viszonyokat, Duncant tiszta uralkodóként kell megjelenítenie. Duncan mentes kell, hogy legyen annak a háborúnak a bűnétől, melyben a kapitány híradása szerint Macbeth alattvalójaként harcolt. Még ha Macbethe-ről és Duncantól meg is tagadjuk ezt a tisztaságot, akkor is egyértelmű, hogy súlyában, reflektáltságában és drámai elhelyezkedésében a királygyilkosság az a fordulat, mellyel Macbeth átlép a rosszból a gonosz kategóriájába. Ez a darabhoz kötődő kulturális rendszerben a rokonság, a vendéglátás, azaz a feltétlen jóhiszeműség kifordításában bontakozik ki. Eszerint a csatában elkövetett emberöléssel szemben még hangsúlyosabb a királygyilkosság borzalma és jogosulatlansága, különösen akkor, ha a király vendég és rokon is egyben. A *Macbeth* minden elborzasztó eseményéhez képest minőségében más a Duncan elleni merénylet, hiszen az áldozat felszentelt, már-már emberfeletti személy, kinek meggyilkolása a darab fő szervező eseménye.

2. Az ember, aki gonosszá válhat

Már a rossz és a gonosz közötti fenti különbségtételnél is egy ember, Macbeth jelent meg a gonoszság elkövetőjeként és megtestesítőjeként. Ezzel a darab állást is foglal abban a filozófiai kérdésben, hogy bekerülhet-e egy ember a gonosznak a rossztól

menyiségileg és minőségileg is elkülönülő szélsőséges kategóriájába. A gonosz tett már Kantnál is úgy jelenik meg, mint amit kifejezetten gonoszsága miatt követnek el, viszont Kant gondolatrendszere szerint az ember erre képtelen, így gonosszá sem válhat (KANT 1974, 55). Kanttal szemben viszont például Formosánál az ember igenis lehet gonosz (FORMOSA 2007, 72). Formosa rendszere így jobban is illeszkedik a shakespeare-i szöveghez. Ezt példázza a darabban, hogy Malcolm megvalósíthatóként beszél a gonoszságról, Macduff pedig a gonoszságot magára vonatkoztatja:

MALCOLM:

I have no relish of them, but abound
In the division of each several crime,
Acting it many ways (4.3.94–96).

MACDUFF:

...Fare thee well,
These evils thou repeat'st upon thyself
Hath banished me from Scotland
(4.3.110–112).

MACDUFF:

Sinful Macduff,
They were all struck for thee (4.3.226–227).

MALCOLM:

Ezekkel én nem élek, ám a gabság
Minden válfájában járatos vagyok,
És gonoszságomban tettek fogannak
(4.3.119–121).

MACDUFF:

...Na Isten áldjon,
A sok gonoszság, amit magadról
Felsoroltál, most engem is száműz
A szép Skóciából (4.3.138–141).

MACDUFF:

Gonosz vagy; nem a saját
Vétkeikért pusztultak (4.3.291–292).

A darabon végigvonul az elkövetővel azonosítható gonosz fogalma, amivel a mű a filozófiai szempontból tárgyalható természetes és morális gonosz kettősségéből is egyértelműen az utóbbit jelöli ki érdeklődése tárgyául, hiszen épp az ellentétes irányú természetes gonosz fogalma az, amely nem hozható kapcsolatba emberi elkövetővel. A kiemelt idézeteket nemcsak az köti össze, hogy a gonosz esetében emberi elkövetőt neveznek meg, hanem az is, hogy a fordítási megoldások két esetben is erősítik a gonosz szövegben tapasztalható nyelvi jelenlétét. Az angolban megjelenő 'crime' és 'sinful' szavak mint a bűn(cselekmény)re és a vétkeiségre, bűnösségre utaló nyelvi elemek még a jog és az erkölcs rendszerén belül mozognak, míg a gonoszság már túlmutat ezeken. Kállay fordítása túllép azon, ami még beleilleszthető lenne ezekbe a kategóriába, viszont így egyúttal a gonosz összetettebb képét is tárja az olvasó elé.

Ugyan Macduff és Malcolm fenti beszélgetésében a két szereplő önmagát is vádolja gonoszsággal, szóváltásukban mégis ott lebeg Macbeth alakja viszonyítási pontként. Egyik végkövetkeztetésük is az, hogy Macbeth az a gonoszság maga, mely Skóciát megfertőzte, és így nem maradhat a trónon. A rossz király megkerülhetetlen ideológiai és egyben politikai szélsőértéke a jó királyéval, Hitvalló Edvárdéval szembeállítva bontakozik ki:

MACDUFF:

What's the disease he means?

MACDUFF:

Miféle betegségről van itt szó?

MALCOLM:

Tis called the Evil.

Most miraculous work in this good king,
Which often since my here-remain in England
I have seen him do (4.3.147–151).

MALCOLM:

A 'Gonosz': ez a neve.

A jó királyban csodás erő lakik
Ennek kézzelfogható jeleit
Magam láttam, itt Angliában
(4.3.184–187).

A shakespeare-i világban a gonosz politikai dimenziója mellé vallási is kerül. A jó királyban lakó „csodás erő”, azon túl, hogy utal a Hitvalló Edvárd körül kialakult csodálatra, olyan ellenpontja is Macbeth gonoszságának, mely a hétköznapi jelentőség köréből a metafizikai felé mutat. Macbeth tettei ugyanúgy megdöbbentők, mint a csodák, de másról árulkodnak. A darab szempontjából csupán vágyott ellenpont, utópisztikus álom az angol király udvara. Skóciában ugyanakkor a gonosz terrorban és gyermekgyilkosságban megnyilatkozva uralkodik. Macbeth számos vétket elkövet, és noha ezek közt kiemelt jelentősége van Duncan megölésének, trónra került politikai szereplőként is gonoszság fakad nyomában:

LADY MACDUFF:

Whither should I fly?

I have done no harm. But I remember now
I am in this earthly world where to do harm
Is often laudable, to do good sometime
Accounted dangerous folly. Why then, alas,
Do I put up that womanly defence,
To say I have done no harm?
Enter MURDERERS (4.2.70–76).

LADY MACDUFF:

De hát hová szaladjak?

Nem tettem semmi rosszat. Tudom, tudom,
Ez a földi világ, ahol a gonoszság
Arat zajos sikert; a jótettet meg
Veszélyes hóbortként könyvelik el.
De hát nem úgy védekezem-e, ahogy
Egy nő szokott: „nem tettem semmi rosszat”?
GYILKOSOK törnek be (4.2.79–87).

A gonoszság, amelyről Lady Macduff beszél, a színpadon testet öltve is megjelenik azáltal, hogy Macbeth ügynökei Lady Macduffot és gyermekeit megölik. A shakespeare-i dramaturgia nem éri be annyival, hogy a szobába rontó gyilkos az ifjú Macduffot a színpadon ölje meg: a testközelből bemutatott jelenetet a következő felvonásban színpadon kívüli eseményekkel még társadalmi jelentőségűvé is duzzasztja. Ezeken a szöveghelyeken Macbeth gonoszsága leginkább a rémuralkodó zsarnoki hatalom apparátusainak révén válik nyilvánvalóvá,⁸ mely értelmezésben Banquo egy korábbi mondata is visszhangra talál:

⁸ Hasonlóan vélekedik erről Fabiny Tibor is, lásd FABINY 2009, 90.

BANQUO:

...I fight

Of treasonous malice (2.3.121–122).

BANQUO:

...harcolok

Az áruló gonosz ellen (2.3.166–167).

Kállay fordítása itt is a gonosz nyelvi jelenlétét erősíti. Ennek egyik feltételezhető oka, hogy bár a nyelvileg pontosabb 'áruló rosszindulat, rosszakarát vagy akár megátalkodottság' kevésbé feszes fordítási megoldás lenne, mindazonáltal a szöveg így a korábbi megoldásokkal harmonizálva ismét „leteszi voksát” az emberi elkövethetővel azonosítható gonosz mellett, méghozzá úgy, hogy az angolban szereplő 'malice' fogalmának helyére egy személyt helyez: Macbethet.

3. A gonosz szélsőségessége

A gonosz megdöbbsent, megbénít és megnémít. A gonosz természetének ez az oldala könnyen átvezethetne metafizikai vagy akár kifejezetten teológiai gondolatkörökbe, ami nem is áll feltétlenül messze a *Macbeth* világától. A *Macbeth*-ben megjelenő gonoszfogalom metafizikai és teológiai vetületeit Fabiny Tibor tárta fel a *Macbeth és a gonosz szimbolizmusa*, illetve *The Eternal Jewel and the Common Enemy of Man: Shakespeare's Macbeth and the Symbolism of Evil* című tanulmányában. Macbethet elsőként a vészbanyák nevezik gonosznak, aminek kapcsán a magyar szöveg fordításának jelentőségét tovább növeli, hogy az angolban nem 'evil', hanem az (eléggé hasonló, mégis más jelentésű) 'wicked' áll:⁹

SECOND WITCH:

...something wicked this way comes (4.1.45).

MÁSODIK BOSZORKÁNY:

...valami gonosz jön éppen (4.1.49).

A vészbanyák egyértelműen egy másik világba tartoznak; még akkor is, ha vannak a darabnak olyan, világi rendezései is, melyekben a vészbanyák egyszerűen a csatatér maradványai között fosztogató alakok. Mindenesetre a vészbanyák mégis kategorikusan különböznek a darab többi szereplőjétől, attól függetlenül, hogy egy adott olvasat vagy rendezés mennyire metafizikai erőként értelmezi vagy jeleníti meg őket. Ennek egyik, de nem egyetlen jele, hogy a darab teljes narratívájára vonatkozó kijelentéseik, jóvendöléseik vannak (1.3.50–84, 4.1.1–159). Ezzel közvetítők is a néző és a többi szereplő között. Amikor ők nevezik Macbethet gonosznak, akkor a néző súlyosabb értékítélettel szembesül, mely így értelmezését is

⁹Nem idegen a 'wicked' fogalomkörétől a gonosz ('evil'), hiszen több gondolkodó, például Haybron is a gonoszság elkövetéséhez szükséges jellemet, lelki állapotot 'wickedness'-ként (megátalkodottságként) nevezi meg (HAYBRON 2002, 266–267).

vezetni hivatott. A vészbanyák mássága abban is visszhangra talál, hogy a gonoszt gyakran helyezzük a titokzatos, a démoni és az emberi ésszel fel nem fogható tartományba (FORMOSA 2007, 57). Kapcsolatba hozható ezzel az is, hogy Kantnál a gonosz épp azért számít ember által elkövethetetlennek, mert az ő rendszerében a fogalom eleve felfoghatatlan.¹⁰ Egybecseng ezzel, hogy a vészbanyák az imént idézett helyen Macbethet nem is az emberekre használatos „someone” (‘valaki’) nyelvi alakkal jelölik, hanem a „something” (‘valami’) formával – ezzel húzva alá a gonosz már-már embertől idegen természetét. Ezzel a *Macbeth* mintegy megkérdőjelezi az eddigi érvelést, mely szerint a gonosz igenis ember. A két álláspont annyiban összeegyeztethető, hogy a gonosz tárgyiasulása a tett szélsőségességét is közvetítheti, és ezzel nem szükségszerűen menti fel Macbethet a tett felelőssége alól. Macbeth emberszerűségét egyszer kifejezetten hangsúlyozza is a szöveg, amikor Lady Macbeth azt mondja róla, hogy „túlteng benne az emberi jószág langy teje” (1.5.16). Ez az egyetlen kívülről érkező felmentés, melyben a címszereplő részesül.

4. Milyen a gonosz önmegítélése?

A gonosz megítélésében mindaddig a külső nézőpont vizsgálata játszotta a főszerepet, ám természetesen nem elhanyagolható a belső megítélés sem. Kant és az ő vélekedései alapján gondolkodó filozófusok rendszerében a gonosz megátalkodottságának egyik ismérve éppen az, hogy az elkövető tudja magáról, hogy gonosz, hogy a tett, melyet elkövetni készül, gonoszság, sőt épp ez a meggondolás motiválja (KANT 1974, 55; PERRET 2002, 304; GARCIA 2002). Ezzel ellentétes álláspontra helyezkedik például Hutcheson és Butler.¹¹

A *Macbeth* esetében mindkét álláspont megjelenik. A külső nézőpont képviselői (Lady Macduff, Macduff és a vészbanyák) Macbeth lelki mechanizmusainak vizsgálata nélkül, tetteire alapozva világosan gonoszként nevezik meg Macbethet, sőt a vészbanyák esetében akár természetfeletti autoritásból is fakadhat az értékítélet, melyet a néző elé tárnak, nemcsak a tettekből levont következtetésként értelmezhető. Shakespeare dramaturgiája ugyanakkor gondoskodik az ellenkező álláspont megjelenítéséről is. Macbeth ugyanis már a „merénylet előtt figyelmeztet, elemzi önmagát, igyekszik felmérni minden egyes tettének indítékait és lehetséges következményeit” (KÁLLAY 2015b, 55). Önelemzésének eredménye, hogy siettetni akarja tettét: „Jó lenne, hogyha gyorsan lenne meg” (1.7.2) – mondja,

¹⁰ Formosa pontosan ezért írja előbb idézett tanulmányát a gonosz cselekedetek megértéséről; álláspontja szerint feladatunk közelebb kerülni a gonosz cselekedetek megértéséhez, és ezáltal előrébb lépni az ellenük folytatott küzdelemben (FORMOSA 2007, 57).

¹¹ Hutcheson és Butler állásfoglalásáról lásd Perret összefoglalóját (PERRET 2002, 304).

amiből világosan látszik, hogy nem örömforrásként tekint rá; időben és térben sem kíván osztozni vele. Macbeth a királygyilkosság után feldúlt lelkiállapotban tér vissza feleségéhez. A kép, melyet ekkor felidéz, tükörképét nyújtja a tettehez fűződő eredeti hozzáállásnak, mely az elme műhelyében a hétköznapi tapasztaláson túlmutató képek kíséretében jelenik meg. Macbeth szerint egy képzeletbeli hang transzcendens jelentőséggel szólt így hozzá: „Ne aludj tovább, / Macbeth álmot öl” (2.2.49–50) és ebben vissza is csengenek korábbi szavai:

MACBETH:

...Nature seems dead, and wicked dreams
abuse the curtained sleep (2.1.50–51).

MACBETH:

A természet halott, s a gonosz álom
Lopva kísérti az alvás függönyét (2.1.39–40).

Kállay fordításában a hasonló értékű „wicked dreams” gonosz álomra fordul, ami újabb állomását jelenti a gonosz etiológiájának. Viszont míg Malcolm önmagát nevezte gonosznak, addig Macbeth igyekszik önmagán kívülre helyezni a gonoszt, az álmok világába. A gonoszág kiforgatja a természetet, megzavarja annak rendjét (gondoljunk csak a *Macbeth* megvadult lovaira),¹² és így ellehetetleníti a megnyugvást jelentő pihenést, alvást és álmot. Macbethnek a saját tettehez való viszonyát egyértelműsíti, amikor így szól: „Nem megyek vissza! Rágondolni is félek, / Hogy mit tettem, nem akarom látni, / Nem merem” (2.2.68–70). A Macbethet és Lady Macbethet érintő események hosszú láncolata révén a darab a rövid távú reakciókon túl is következetesen viszi tovább a gonosz fogalmának ilyenfajta körülhatárolását. Ennek állomásaként jelenik meg Lady Macbeth örülete, kényszeres kézmosása és halála is.¹³ Macbeth viszont még ezekkel szembe-sülve sem jellemzi önmagát gonoszként.¹⁴ Felsejlik a gonosz természetének egy újabb vetülete is: míg a bűn olyan kategória, melybe az ember önmagát – akár nagy küzdelem árán, de – képes önmagára is érvényesnek tekinteni, addig ez a gonosz esetében már nincs minden rendszerben így. Ez a problematika Tengelyi Lászlónál és Kállay róla írt recenzióösszétében is előkerül. Kállay a bűnelkövetést a szabad akarattal összekötő egyes szám első személyű nézőpont és a külső, egyes szám harmadik személyű, a bűnelkövetést egy narratíva részeként megjelenítő nézőpont kettőssége révén ragadja meg (KÁLLAY 2015b, 53–54). Vélekedésük ebben egybecseng Paul Ricœur Ádám és Éva bűnbeesésének bibliai története kapcsán kifejtett állásfoglalásával, mely szerint a bűn kettős mintát követ: egyfelől egy

¹² „Ross: És Duncan lovai – tényleg rendkívüli – / Mind gyors és pompás, fajtájuk legjava, / Visszavadultak, s béklyót szakítva, / Istállót törve úgy lázadtak fel, / mint Aki ember ellen visel háborút” (2. 4. 18–22).

¹³ Lady Macbeth kényszeres kézmosásáról lásd KÁLLAY 2015a, 261.

¹⁴ Annyiban ezzel ellentétes álláspontot képvisel J. Lyndon Shanley, hogy szerinte Macbeth nem csak felismeri gondolatai súlyát, hanem azokban meg is látja a gonoszt (SHANLEY 1961, 308).

személyben, egy pillanatban és egy tettben koncentrálódik, másfelől egy drámai esemény sorba ágyazódik (RICEUR 1967, 243–252).¹⁵ Az ember önmagáról egyszerűen nem mondja a kijelentés teljes súlyával, hogy „gonosz vagyok”. Ezt látjuk III. Richárd darabkezdő beszédében is, ahol nem az hangzik el, hogy „I am determined to prove an evil” (‘arra szántak, vagy arra szántam el magam, hogy gonosznak bizonyuljak’), hanem az, hogy „I am determined to prove a villain” (‘arra szántak, vagy arra szántam el magam, hogy gazembernek bizonyuljak’) (1.1.30). Ahhoz tehát, hogy gonoszról beszéljünk, a shakespeare-i világban nem szükséges, hogy az elkövető a saját tettét gonoszságként, önmagát kifejezetten gonoszként ismerje fel; elengedhetetlen viszont a morális érzékenység, és a gonoszok tettük súlya alatt, még ha racionalizálják is azt, összeroppannak.

5. Gonoszság és örültség határán

Örült és gonosz nem azonos, habár annyi közös van bennük, hogy az örület is a társadalomban átlagosnak vagy elfogadottnak tekintett normától való eltérés megnyilvánulása. A gonosz szintén nehezen (legfeljebb szélsőséges elemként) illeszthető be a társadalmilag elfogadott emberképbe. két fogalom még jobban összefonódik Lady Macbeth reakcióiban, a tudatos gyilkosság és az örület azonban nem fér össze. Ahhoz, hogy gonoszról beszélhessünk, olyan kognitív képességet kell feltételeznünk az elkövetőben, melynek birtokában képes tette mibenlétét felismerni, és így azt tudatosan elkövetni (OPHIR 1996, 90); azaz az elkövető csak akkor vonható (akár csak morális) felelősségre, ha ez a feltétel teljesül (KANT 1974, 49). Érvényesnek tűnik ez a *Macbeth*-ben is, hiszen Macbeth és Lady Macbeth Duncan megölésekor a szó hagyományos értelmében nem tekinthető örültnek, az örültség csak később, a gonoszság következményeként lép be életükbe, a megváltás elutasításaként, mint „a bűn radikalizálódásának végső fázisa és zsákutcája” (FABINY 2009, 91).

Mint azt Formosa is írja, a gonosz cselekedethez szükség van indítékra is, és ugyan a gonoszság elkövetésére nem létezhet elfogadható vagy igazolható ok, mégis lennie kell egy legalábbis logikus kiváltó oknak (FORMOSA 2007, 60). Macbethnél ez nem más, mint maga Lady Macbeth. Miként Macbeth levelében írja, a vészbanyák „nagy méltóságot / ígértek” (1.5.11–12) feleségének (1.5. 11–12), ami roppant jelentőséggel bír Macbeth számára. A levélben írtak jól jellemzik Macbeth királygyilkossághoz fűződő viszonyát is: a Lady Macbethnek beígért méltóságot nem megadni ugyanaz, mint „megfosztani [Lady Macbethet] valamitől,

¹⁵ Ricœur felfogása áll Fabiny vonatkozó tanulmányának központjában is.

ami [neki] jár” (1.5.11). Márpedig Macbeth számára ez volna a lehető legnagyobb vétség. Ez az az ok, amely ugyan érhető, de nem elfogadható.

Az a kifordult rendszer, amelyben egy ember iránt érzett szeretet egy másik ember megöléséhez, sőt kifejezetten gonoszsághoz vezet, felsejlik a darab értelmezésében a néző segítségére levő vészbanyák homályos mondatában is:

ALL [witches]
Fair is foul and foul is fair,
Hover through the fog and filthy air
(1.1.12–13).

MIND [boszorkányok]
Rút a jó és a szép a rossz,
Ködmocsokba oszladozz
(1.1.12–13).

A fordítás legszembetűnőbb megoldása az, hogy eltér a shakespeare-i szóismétléstől, és különböző szavak révén valósítja meg a szemantikai játékot. Ezzel már a nyitójelenetben bevezeti a gonosszal kapcsolatos, tanulmányomban korábban tárgyalt alapvető fogalmat: a rosszat. A vészbanyák nézőpontja, amely szerint – mint ahogy azt lábjegyzetében Kállay is megállapítja – felcserélhető egymással az erkölcsi és esztétikai értelemben vett kívánatos és nem kívánatos, kifejezetten provokatív álláspontot képvisel a rossz és gonosz általános felfogásához képest (KÁLLAY 2014, 32). A vészlények fogalomvilágában, ahogy ezt Szigeti Balázs megállapítja Malcolm nézőpontját (2.2.15, 2.2.23) elemezve, „a jó és a rossz nem választható el természetes módon egymástól, azok egymásba fonódnak” (SZIGETI 2012, 40).¹⁶ Ha hiszünk a vészbanyáknak, akkor is világos lesz, hogy erkölcsi rendszerük összeegyeztethetetlen a miénkkel, hiszen az annak alapjaként felfogható tételmondat (1.1.12) a morálisan és esztétikailag kívánatos is felcserélhetőnek tekinti. Merőben más ez számunkra, akik a gonosz létevel és fogalmával küzdve a rossz és a gonosz megkülönböztethetőségét hívjuk segítségül, hogy rendet próbáljunk teremteni a gonosszal terhelt világban.

Összegzés. A macbethi gonosz fogalma

A shakespeare-i szöveg és kiváltképpen Kállay fordítása a gonoszt és a rosszat kettéválasztva tárja a néző és az olvasó elé. Macbeth a királygyilkosság kiemelt dramaturgiai tetteivel válik gonosszá, még akkor is, ha nevéhez számos rossz cselekedet tapad a királygyilkosság előtt és után egyaránt. Ez magában foglalja azt is, hogy az ember még akkor is gonosz lehet, ha gonoszsága olyannyira ellentétes a természetesnek és emberinek tekinthetővel, hogy inkább tárgyként vagy fogalomként hivatkoznánk rá, mint ahogy azt a vészbanyák teszik is. Macbeth úgy

¹⁶ Szigeti ugyan a shakespeare-i szöveg mellett Szabó Lőrinc fordítását használja, de megállapításai problémamentesen átültethetők Kállay fordítására is.

gonosz, hogy nem a gonoszság élvezete vagy vágya vitte erre az útra, hanem éppen felesége iránti elköteleződése. Ezért bár tudatában van tettei súlyának, önmagát konkrétan gonoszként mégsem nevezi meg. A macbethi gonosz tehát visszafogottabb fogalom, mint a legtöbb gonoszfogalom, mellyel a vizsgált morálfilozófiai szövegekben találkozunk. Macbeth személyében tehát Shakespeare – Kállay fordításában mindenképpen – olyan embert tár elénk, aki úgy gonosz, hogy megvan benne „az emberi jóság langy teje” (1.5. 6).

Bibliográfia

- ARENDT, Hannah (2000), *Eichmann Jeruzsálemben – tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. MESÉS Péter, Budapest, Osiris.
- BUSH, George W. (2001), Transcript of President Bush's Address, *CNN.COM/US*. <http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/>
- ELDRIDGE, Richard (2003), *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FABINY Tibor (2013), The Eternal Jewel and the Common Enemy of Man. Shakespeare's Macbeth and the Symbolism of Evil, in Magdaléna BILÁ – Sandra ZÁKUTONÁ (szerk.), *Language, Literature Culture in a Changing Transatlantic World II. Literature, Methodology of English Language Teaching*, Presov, Filozofická Fakulta Prešovskej Univerzity, 49–65.
- FABINY Tibor (2009), Macbeth és a gonosz szimbolizmusa, in *Szótörténetek. Hermeneutikai, teológiai, irodalomtudományi tanulmányok*, Budapest, Luther, 78–93.
- FORMOSA, Paul (2007), Understanding Evil Acts, *Human Studies* 2007/2, 57–77.
- GARCIA, Ernesto V. (2002), A Kantian Theory of Evil, *The Monist* 2002/2, 194–209.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004), *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press.
- HAYBRON, Daniel M. (2002), Moral Monsters and Saints, *The Monist* 2002/2, 260–284.
- GARRAND, Eve (2002), Evil as an Eplanatory Concept, *The Monist* 2002/2, 320–336.
- KÁLLAY Géza (2014), Bevezető, in William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 3–29.
- KÁLLAY Géza (2015a), „A Deed Without a Name”: a Wittgensteinian Approach to Shakespeare's Macbeth and the Singularity of Meaning, Budapest, ELTE, SEAS.
- KÁLLAY Géza (2015b), Itt nincsen más: én és én, *Liget* 2015/4, 48–61.
- KANT, Immanuel (1974), *A vallás a pusztán és határain belül és más írások*, ford. VIDRÁNYI Katalin, Budapest, Gondolat.
- OPHIR, Adi (1996), Between Eichmann and Kant: Thinking on Evil after Arendt, *History and Memory* 1996/2, 89–136.
- PERRET, W. Roy (2002), Evil and Human Nature, *The Monist* 2002/2, 304–319.
- RICOEUR, Paul (1967), *The Symbolism of Evil*, ford. Emerson BUCHANNAN, Boston, Beacon.

- SHAKESPEARE, William – BRAUNMULLER, A. R. (1997), *Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHAKESPEARE, William (2014), *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget.
- SHAKESPEARE, William (2009), *Richard III. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*, John Dover WILSON (ed.), Cambridge, Cambridge University Press.
- SHANLEY, J. Lyndon (1961), Macbeth: The Tragedy of Evil, *College English* 1961/5, 305–311.
- STEINER, Hillel (2002), Calibrating Evil, *The Monist* 2002/2, 183–193.
- SINGER, Marcus G. (2004), The Concept of Evil, *Philosophy* 2004/308, 185–214.
- SZIGETI Balázs (2012), Dramaturgiai szerkezet David Garrick Macbeth-adaptációjában, in FRANK Tibor – KÁROLY Krisztina (szerk.), *125 éves a budapesti angol szak – doktorandusztanulmányok*, Budapest, ELTE Eötvös kiadó, 36–45.

PÉTERI ÉVA

Dante Gabriel Rossetti *Macbeth*-illusztrációja

Dante Gabriel Rossetti egyszerre volt jelentős költő és festő, aki mélyen hitt abban, hogy a különböző művészeti ágak szorosan összetartoznak. Nem véletlen, hogy ő volt William Blake egyik első méltatója. Rossetti úgynevezett kettős munkái azonban a blake-i organikus mintával ellentétben dialektikusak, vagyis – az egyetlen *A szonett* kivételével – a vers nála nem organikus része a képi megjelenítésnek. A kép és a szöveg ugyanakkor sosem ismétli, hanem mindig kiegészíti egymást. Ahogy McGann írja, Rossetti művészettelfogása szerint egy műalkotás csak egy másik műalkotás révén értelmezhető (McGANN 2000, 21). E művészettelfogás szerint dolgozott Rossetti akkor is, amikor más szerzők írásai által inspirált képeket készített: nem az írott szöveg hűségese visszaadását tekintette céljának, hanem arra törekedett, hogy az adott mű által felvetett, számára fontos gondolat vizuális interpretációját adja.¹ Ezért néha olyan jelenetet festett meg, mely a forrásban nem is szerepel, mint például az 1875 körül készült *Lady Macbeth halála* című képén (1. kép) (SURTEES 1971, cat. no. 242), mely minden bizonnyal egy tervezett festményhez készült rajz, és melyet a Carlisle-i Tullie House Museum and Art Gallery őriz. Rossettinek két másik, a témához kapcsolódó munkája ismert még (SURTEES 1971, cat. no. 242A Birmingham Museum and Art Gallery és 242B Oxford, Ashmolean Museum), ezek feltehetően a Carlisle-i kép előtanulmányai. Annak ellenére, hogy mind Shakespeare drámáját, mind Rossetti művészetét komoly irodalmi és művészettörténeti érdeklődés kíséri, a *Lady Macbeth halálával* alig foglalkozik a szakirodalom. Pedig ez a kép különleges helyet foglal el Rossetti művészetében: Henry Fuseli és Theodor Von Holst romantikus Shakespeare-illusztrációival mutat rokonságot, de nem a démonit, a kísértetiest láttatja, hanem

¹William Allinghamnek írott egyik levelében (1855. január 23) írja Rossetti, hogy véleménye szerint az illusztrátornak „csak” az a feladata, hogy „jelképes formába öntse azt, ami őt az ihlető forrásban megragadta [vagy aminek lényegére ébred]”. Rossetti a „one’s own hook on the subject” kifejezést használja. Vö. DOUGHTY és WAHL I/239. (Köszönöm Starcevic Attila és Gárdos Bálint Rossetti egyes kifejezéseinek értelmezésével és fordításával kapcsolatos észrevételeit és javaslatait.)

az emberi lélek gyötrelmét, mely intenzitásában legalább olyan hátborzongató, mint Fuseli vagy Holst lidérces látomásai.

Lady Macbeth halála a darabban a színpalak mögött történik, Seyon jelenti Macbethnek az ötödik felvonásban: „Uram, meghalt a királyné” (5.5.21). Macbeth meglepő közönnyel válaszol: „Később kellett volna [...]” (5.5.22). Sillars felveti a kérdést, hogy vajon miért bír a darabban a királyné halála ilyen csekély jelentőséggel (SILLARS 2013, 96). W. David Shaw értelmezése szerint ennek az lehet az oka, hogy Lady Macbeth igazi halála megőrülésével következik be: a lelke, a szelleme előbb hal meg, mint a teste, s így ez utóbbinak a halála már „nem jelent semmit” (SHAW 2014, 173). Rossetti láthatóan hasonlóképpen gondolkodott: képén egy fizikailag ereje teljében lévő – Sillars szerint kifejezetten érzéki (SILLARS 2006, 224) –, de megbomlott elméjű királynét láthatunk, amint ágyán ülve meredt, kétségbeesett tekintettel nézi egymásnak dörzsölt kezeit: a képzelt vérfojtót próbálja eltüntetni. A dráma ötödik felvonásának elején az orvos és az udvarhölgy figyeli Lady Macbeth alvajárását és rögeszmés kézmosását:

ORVOS: Most mit csinál? Nézze, hogy dörzsölgeti a kezét.

UDVARHÖLGY: Ezt sokszor csinálja; úgy tesz, mintha kezét mosna. Néha negyedórán át nem hagyja abba.

LADY MACBETH: Még mindig itt egy folt.

[...]

Tűnj el, átkozott folt! Tűnj el, ha mondom!

[...]

Még mindig itt van a vér szaga. Arábia minden

fűszere sem képes megédesíteni ezt a kis kezét. Ó! Ó! Ó! (5.5.27–47).

Bár a királyné halálának jelenete nem szerepel a darabban, Rossetti ábrázolása mégis erősen épít a dráma jeleneteire. Ugyanakkor valószerűsége törekszik, ezzel is hangsúlyozva az emberi drámát.

A rajzon hét alak látható: Lady Macbeth, az orvos, az udvarhölgy, két szolgáló, egy szerzetes és egy ministráns fiú. Az orvos az ágy mellett állva nedves ruhával hűti a királyné homlokát, míg az udvarhölgy a királyné bomlott haját simítja hátra, rémülten figyelve Lady Macbeth tébolyát. A bomlott haj a színpadi és a képi hagyományban is a bomlott elmére utal. Egy szolgáló áll a királyné ágya előtt, vízzel teli tálat tart az orvosnak, hogy az abban nedvesíthesse meg a homloktörelő kendőt. A vízzel teli tál így épp Lady Macbeth kezei előtt látható, ami az első pillanatban azt az illúziót kelti, hogy a királyné a kezét mossa. A kép így egyszerre jeleníti meg az örültségben rejlő abszurditást és a bűntől való fizikai megtisztulás lehetetlenségét. A királyné viselkedését figyelve az orvos meg is jegyzi a darabban: „Lelki segítség kell itt, nem orvosi” (5.1.69), s az udvarhölgy is csak az isteni segítségért való fohászkodásban lát reményt: „Imádkozzunk, hogy minden jó legyen”

(5.1.52), mondja. Az orvos arra is utal a drámában, hogy „tud [...] olyanokról, akik / alvajárók voltak, és ágyban haltak meg, beszentelve” (5.1.53–54). Érthető tehát, hogy Rossetti miért ábrázol képén egy imádkozó szerzetest és egy tömjénezőt lengető fiút. A füstölés, a tömjénezés a népi liturgiában az ördögűzésnek, a démonok távoltartásának módja volt, a „[k]eresztény értelmezésben [pedig] a mennybe felszálló imádság” szimbóluma (OLÁH 2002). A szerzetes égre emelt, fohászkodó tekintete is az égbe felszálló imára utal. Az imádság és az azt jelképező tömjénfüst Oláh magyarázata szerint a „halandót a halhatatlanhoz kapcsolja, így az ember és az istenek kommunikációjának eszköze” (OLÁH 2002). Az örült Lady Macbeth azonban sem emberrel, sem Istennel nem képes már kapcsolatot teremteni, hiszen – mint azt az udvarhölgy megjegyzi – „minden érzékszerve becsukódott” (5.1.26). Ezt a magába zártságot mutatja Rossetti rajza is: a királynénak láthatóan nincs tudomása a körülötte zajló eseményekről.

Bár a cím szerint a kép Lady Macbeth halálát ábrázolja, valójában éppen attól lesz feszültséggel terhes és megrázó, hogy a királyné számára a halál nyugalma – csakúgy, mint az alvás nyugalma – látszólag nem elérhető. Ziegler szerint Rossetti rajzának hetedik alakja épp ezt hivatott hangsúlyozni (ZIEGLER 1999, 136). Lady Macbeth ágya mellé Rossetti egy, a hosszú virasztásban végsőig kimerült, mély álomba zuhant szolgát rajzolt, kinek mozdulatlansága, ernyedtsége – feje oldalra billen, kezéből majdnem kiesik a legyező – éles kontrasztban áll a királyné zaklatottságával és görcsös testtartásával.

Grieve szerint Rossetti téma- és címválasztását valószínűleg befolyásolta Fuseli tanítványának, Theodor von Holstnak (1810–1844) azonos című festménye. Rossetti jól ismerte Holst művészetét, így minden bizonnyal a *Lady Macbeth halála* című képét is, melyet több alkalommal is láthatott; először a Brit Művészek Társaságának (Society of British Artists) 1838-as kiállításán, aztán 1844-ben, a festő tragikusan korai halálát követő árverésen. 1838-ban Rossetti mindössze tízesztendő volt, de már ekkor komolyan érdekelte a művészet csakúgy, mint az irodalom. Már két évvel korábban illusztrációt készített Matthew Gregory Lewis *A kastély kísértete* című darabjához,² és Browne véleménye szerint egy másik, 1838/39-re datált *Ivanhoe*-illusztrációját Holst egy hasonló témájú képe inspirálhatta (BROWNE 1994, 43).³ Rossetti 1844-ben, Holst halálának évében lett a Királyi Akadémia (Royal Academy of Arts) festőnövendéke. Idővel azonban kiábrándult az akadémiai oktatásból, és mestert keresett magának. Browne felveti annak a gondolatát, hogy ha Holst ekkor még él, Rossetti minden bizonnyal őt

² Vö. SURTEES 1971, cat. no. 2.

³ Holst képeinek címe: *The Knight Sir Reginald de Front-de-Boeuf Ordering the Saracen Slaves of the Templar to Seize and Throw on the Flames the Jew, Isaac of York* (Sir Reginald de Front-de-Boeuf lovag a templomosok szaracén szolgálóinak megparancsolja, hogy fogják el és vessék máglyára a zsidó yorki Isaacet).

választotta volna (BROWNE 2010, 26). Így azonban Ford Madox Brownra esett a választása. Brownnak ekkor írt levelében mint „a nagy festőt” említi Holstot, s hozzáteszi, hogy Brown egy képének nyomata mellett egy Holst-metszet díszíti szobája falát.⁴ Rossetti korai munkáinak témaválasztása is mutatja a romantikus Holst hatását: Goethe *Faustja*, Poe *A hollója* voltak ekkor kedvenc forrásai. A Rossetti, William Holman Hunt és John Everett Millais vezető szerepével megalakuló Preraffaelita Testvériség (Pre-Raphaelite Brotherhood, 1848) első éveinek közös munkája stiláris és tematikai változást is hozott Rossetti művészetében, de Holst iránti lelkesedése változatlan maradt. Millais-vel való barátsága révén Rossetti ismerhette a számos Holst-festményt és -rajzot tartalmazó Ralph Thomas-gyűjteményt, melynek több darabját is kiállították 1855-ben az Oxford Street-i Old Pantheon galériában (BROWNE 2010, 22). Rossetti bátyja, William Michael Rossetti egy visszaemlékezésében azt is megjegyzi, hogy Holst képei díszítették annak az étteremnek a falait is, ahova a fiatal preraffaeliták – éppen ebből az okból – rendszeresen jártak (BROWNE 1944, 44).

Később, 1863-ban egy William Blake-ről írott tanulmányában Rossetti hosszan méltatja Holstot.⁵ A „festészet Edgar Poe-jának” nevezi, s úgy véli, a legjobb munkái szinte mind olyanok, melyek „a fantasztikumból, a természetfölöttiből veszik témájukat” (ROSSETTI 1911, 592).⁶ Dicséri Holstnak „a szép és a színek iránti természetes érzékét” (ROSSETTI 1911, 592). Thomas gyűjteményén kívül utal Lord Northwick jelentős gyűjteményére is, melyet a jelek szerint szintén ismert. „Igen kíváncsi lenné – írja –, hogy [Holstról] és munkáiról összegzést készítsen valaki, [...] aki még életében ismerte őt” (ROSSETTI 1911, 592). Rossetti aggodalommal figyelte, hogy Holst munkái – kellő megbecsülés híján – már akkor kezdtek elkallódni.

Ez lett a sorsa a *Lady Macbeth halála* című képnek is, melyet így sajnos csak egy a *The Athenaeum*-ban 1838-ban megjelent leírásból ismerünk: „A haldokló Lady Macbeth agóniája – és az ágya mellett guggoló vészlénnyek – megjelenítése igen ijesztő; Lady Macbeth homloka ráncolva – karjai szélesen hadonásznak – tekintete magába fordul – szája habzik [...]” (BROWNE 1994, 31).⁷ Holst képe félelmetes vízió: a királynét a téboly legszélsőségesebb megnyilvánulásait mutatva ábrázolja, mellette pedig a vészlénnyeket jeleníti meg, akikről azt sem tudjuk, férfiak vagy nők, boszorkányok vagy csupán „egyszerű, bolondos, csavargó vénasszonyok” (KÁLLAY 2014, 23). Holst egy másik Macbeth-illusztrációja, a *Macbeth és Banquo*

⁴ Saját fordítás. DOUGHTY és WAHL I/36. Levél Ford Madox Brownnak, 1848. március.

⁵ A tanulmány eredetileg Alexander Gilchrist *Life of William Blake* című könyvében jelent meg. Gilchrist halála után Rossetti segítette a szerző özvegyének a kötet kiadásának végső munkálataiban.

⁶ Saját fordítás minden idézet a ROSSETTI 1991-ből.

⁷ Saját fordítás minden idézet a BROWNE 1994-ből.

szelleme a boszorkányok barlangjában (1830–37) című kép alapján sejthető, hogy a vészlények milyen bizarr, félelmetes alakok lehettek a képen.

Bár Browne véleménye szerint Rossetti *Lady Macbeth halála* című rajza „erősen idézi” (BROWNE 1994, 43) Holst festményét, a fentiek alapján a különbségek jelentősebbnek tűnnek, mint a hasonlóságok. Jobban mutatja Holst hatását Rossetti egy fennmaradt jegyzetfüzetének egyik töredékes bejegyzése, mely a *Lady Macbeth halála* című kép korai terve, még az 1860-as évek második feléből:

Lady Macbeth majdnem holtan a párnán, de még mindig
kezeit dörzsöli. Asszonyok elfordulva
az ágytól ⁂-vagy alszanak. Orvos ~~térdei~~ virraszt
mellette. M. csapata látható az ablakon keresztül kimasíroznak
ablak előtt áttetszően láthatóak (talán) boszorkák⁸

Mint látható, Rossetti eredetileg úgy gondolta, hogy a vészlényeket is szerepelteti a képen, és a drámában a királynő halálának bekövetkeztekor említett siránkozó asszonyok is részei lettek volna a kompozíciónak. Ezeket az alakokat végül kihúzza a leírásból. Az eredeti elképzelés sokkal közelebb áll a holsti felfogáshoz, mint a később elkészült rajzok bármelyike. A nagyjából egy időben, 1875 körül készült rajzok keletkezési sorrendjét nem ismerjük. Tekintettel azonban arra, hogy a rajzok kompozíciója alapvetően azonos, feltehetően az ötalakos kép (Oxford, Ashmolean Museum) az első, és a hatalakos (Birmingham Museum and Art Gallery) a későbbi munka. A jegyzetfüzet bejegyzése és a rajzok ilyen keletkezési sorrendje felfedi, hogy miképpen teljesedett ki Rossetti koncepciója, s hogy miként vált az illusztráció egyre inkább a festőt foglalkoztató gondolat megtestesítőjévé. A bűntől való megtisztulás lehetetlenségére utaló, a vízzel teli tálat tartó alak a második képen jelenik meg először, a tömjénezőt tartó fiú pedig csak a végső változaton. A rajzok azt is elárulják, amire már a jegyzetfüzetben látható áthúzás is utal: Rossetti végül úgy döntött, kihagyja a természetfelettit – éppen azt, aminek ábrázolásában Holstot a legjobbnak látta. De mint azt a Blake-tanulmányban Holst méltatása közben is megjegyzi, véleménye szerint „a fantasztikum nem a legmegfelelőbb talaj a művészet számára” (ROSSETTI 1911, 592). Őt jobban érdekli az emberi tragédia: Shakespeare *Macbeth*jének esetében a bűn és az azért járó megérdemelt büntetés.

A darab ilyen szempontú értelmezése magából a dráma szövegéből is adódik, hiszen Lady Macbeth megőrülését, alvászéptelenségét, rögeszmés gondolatait és viselkedését a második felvonás második jelenete pontosan előrevetíti. Duncan és az örök meggyilkolása után Macbeth rémülten és tehetetlenül áll. Fele-

⁸ Az áthúzások így találhatók a jegyzetfüzetben. Az angol szövegben a nehezen értelmezhető „Women facing back from bed” megjegyzés olvasható. ROSSETTI *Notebook*. Saját fordítás.

sége ekkor még hideg fejjel és gyakorlatias gondolkodással csak ennyit mond: „Hozz egy kis vizet és mosd le / A kezedről ezt a mocskos tanút” (2.2.63–64). Ám Macbeth tudja, hogy „Neptun hatalmas óceánja” (2.2.80) sem moshatja tisztára a kezét: bűnétől és bűntudatától többé nem szabadulhat. Bűntudata megöli az álmot is, „az ártatlan / Álmot, mely kisimítja a ráncokat / A gondok zubbonyán, a mély álmot” (2.2.49–51), mely az „Őrlődés gyógyfürdője, megrongált / Elme balzsama [...]” (2.2.53–54). Kitaszítottá válik az isteni kegyelemből is: nem képest „Ámen”-t mondani az egyik őr avagy Duncan egyik fiának⁹ fohászára, „Isten segíts!” (2.2.37):

MACBETH: [...] mért nem tudtam kimondani, „Ámen”?

Segítség kellett volna fentről,
de az „Ámen” a torkomban rekedt.

LADY MACBETH: Nem jó tetteinkről így gondolkodni,
mind a ketten beleőrülünk (2.2.47).

Ahogy a vészlények jóslata, Lady Macbeth szavai is valóra válnak. Lady Macbeth alakját a szakirodalom gyakran negyedik vészlényként értelmezi, hiszen a királynénak és a vészlényeknek „hasonló szerepe van Macbeth cselekedeteinek katalizátoraként” (NEELY 1996, 85 és SILLARS 2013, 95–96).¹⁰ Ellentétben a vészlények „jóslataival”, melyek Macbeth dicsőséges előmenetelét sugallják, Lady Macbeth szavai a tragédiát vetítik előre. Az ő kijelentései „nem kívánnak értelmezést,” nem hordoznak „sokértelműséget” (vö. KÁLLAY 2014, 4, 29). Rossetti Lady Macbeth-ábrázolása is arra látszik utalni, hogy a királyné nem a vészlények egyike. Ezt támasztja alá az is, hogy végül ki is hagyja a vészlényeket a képből. Rossetti képi interpretációja szerint Lady Macbeth elsősorban ember, mint mindenki más körülötte a rajzon. Amiben mégis más, mint a többiek, az az elkövetett bűn és az azzal járó bűntudat elviselhetetlen terhe: az, hogy „amit megtettünk, nem lehet már nem megtenni” (5.1.60–61).

A *Lady Macbeth halála* Rossetti talán legdrámaibb alkotása, amelynek drámaisága éppen abban rejlik, amiben más, mint Holst munkái. Rossetti számára a bennünk rejlő sötét erők sokkal félelmetesebbek, mint a természetfeletti démonok, kísértetek vagy boszorkák. Az ifjú Rossetti még vonzódott a kísérteties témákhoz, mint azt a már említett *Faust*- és Poe-illusztrációi jól mutatják. E korai képek alapján, ahogy Browne írja, valóban ő lehetett volna a Fuseli–Holst-féle „sátáni iskola” harmadik generációs képviselője (BROWNE 1994, 43). *Macbeth*-rajza azonban már azt a művészetfelfogást mutatja, melyet Blake-tanulmányában is meg-

⁹ Vö. Kállay jegyzete, miszerint a szövegből nem derül ki egyértelműen, kinek a szavairól van itt szó (KÁLLAY 2014, 83).

¹⁰ Saját fordítás.

fogalmazott: a természetfeletti ábrázolása már nem célja művészetének. A rajz tanúsága szerint Shakespeare *Macbeth*jében is az emberi tragédia mélysége, a bűn és a bűntudat kínzó terhe, és nem a természetfeletti erők hatalma ihlette meg.

Bibliográfia

- BROWNE, Max (1994), *The Romantic Art of Theodor Von Holst: 1810–44*, London, Lund Humphries.
- BROWNE, Max (2010), *Theodor von Holst, His Art and the Pre-Raphaelites: 1810–2010*, Cheltenham, The Holst Birthplace Museum.
- DOUGHTY, Oswald – WAHL, John Robert szerk. (1965–67), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press.
- GRIEVE, Alastair (1984), The Death of Lady Macbeth, in *The Pre-Raphaelites*, London, The Tate Gallery, Cat. Number 249, 308.
- KÁLLAY Géza (2014), Bevezető, in William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- MCGANN, Jerome (2000), *Dante Gabriel Rossetti and the Game That Must Be Lost*, New Haven & London, Yale UP.
- NEELY, Carol Thomas (1996), 'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture, in Shirley NELSON GARNER – Madelon SPRENGNETH (szerk.), *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 75–104.
- OLÁH Melinda (2002), Legyetek éberek! Jelképvilág húsvét vigiliáján (2), *Keresztény Szó* 2002/3, <http://epa.oszk.hu/00900/00939/00038/text.htm> (Letöltés ideje: 2016. 07. 11.)
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1863–1869), *Notebook I*, Duke Library. (Letöltés ideje: 2016. 05. 10.)
- ROSSETTI, Dante Gabriel (1911), William Blake, in William Michael ROSSETTI (szerk.), *The Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis, 587–605.
- SHAKESPEARE, William (2014), *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- SHAW, W. David (2014), *The Ghost behind the Mask: The Victorian Poets and Shakespeare*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- SILLARS, Stuart (2006), *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720–1820*, Cambridge, CUP.
- SILLARS, Stuart (2013), *Shakespeare and the Victorians*, Oxford, OUP.
- SURTEES, Virginia (1971), *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828–1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford, Clarendon Press.
- ZIEGLER, Georgiana (1999), Accommodating the virago: Nineteenth-century Representations of Lady Macbeth, in Christy DESMET – Robert SAWYER (szerk.), *Shakespeare and Appropriation*, London, Routledge, 119–141.
- Melléklet



1. kép. Tullie House Museum and Art Gallery

Etika és optika – Justin Kurzel: *Macbeth*

Az etika már önmagánál fogva „optika”
(LÉVINAS 1999, 12)¹

A *Macbeth* kétségtelenül Shakespeare legfilozofikusabb darabja, kitüntetett kritikai státusát is elsősorban ennek köszönheti.² Ha elfogadjuk Emmanuel Lévinas alaptézisét, mely szerint a filozófia lényegét tekintve etika, az etika pedig nem más, mint a lét végső eseményét jelentő társas viszony, amely a beszéd, a dialógus útján létesül, akkor kétségtelenül a dráma, pontosabban a tragédia a filozófia leg-hitelesebb médiuma (LÉVINAS 1999, 54, 60, 189). Az etikai viszony megjelenítése ugyanakkor, éppen elsődlegességéből adódóan, sajátos nyelvet is igényel. Az etika nyelve képes beszéd, amelyben a szó, maga a drámai dialógus is a társas viszonyt megképező vizuális kommunikációt szolgálja (LÉVINAS 1999, 7, 12). Nem véletlen, hogy a *Macbeth*, éppen filozófiai beállítottságából adódóan, egyúttal Shakespeare legfilmszerűbb darabja is, amelyben, az etikai viszonyok megjelenítésére hivatott képes beszéd elsődlegességének köszönhetően olvasva is tetten érhető a dialógus szövegébe kódolt filmes látásmód.³ Justin Kurzel 2015-ben készült *Macbeth*-je a „filmes” Shakespeare ihlette adaptáció, amely arra tesz kísérletet, hogy a cselekményben kibontott történet mellett vagy azon túl, azt is megmutassa, „ami nincs” (1.3.144), „amit a tüzes agyvelő vetít ki” (2.1.39), amit „Szív s nyelv föl nem

¹ Kiemelés az eredeti kiadásban (LEVINAS 1971, 15).

² Sandra Clark és Pamela Mason, a *Bloomsbury Arden Shakespeare* sorozat *Macbeth*-kötetének bevezető tanulmányában G. W. Knight, L. C. Knights, J. Stachniewski, C. Spurgeon, H. Bloom, J. L. Calderwood és P. A. Jorgensen nyomán két oldalt szentel a macbethi „legek” felsorolásának (CLARK, Sandra – MASON, Pamela 2015, 1–2).

³ Robert Hapgood sok tekintetben megfontolásra méltó feltevéssel indítja *Shakespeare on Film and Television* című tanulmányát: „Shakespeare páratlan zsenialitásának egyik védjegye a nyitottság. Ennek birtokában képes megszólítani minden kor közönségét; ezért válhatott korunkban a film – beleértve a televíziót is – ugyanolyan természetes közvetítő közegévé, mint annak idején a legnépesebb közönséget vonzó nyilvános színházak színpadai. Kortársunkként minden bizonnyal nem színdarabokat, hanem forgatókönyveket írta” (fordítás tőlem – G. M.) (HAPGOOD 1989, 273).

fog, ki nem mond,” (2.3.64), amire csak a kamera optikája képes: hogy kiolvassa az arcból a „lélek alkatát”.⁴

A *Macbeth* filozófiája morálfilozófia, amely az embert mint etikus lényt szembe-
besíti önmagával. Anélkül, hogy bármit tételesen állítana, kérdések, tagadások és
ellentmondások útvesztőiben próbálja megadni az elrejtett igazságot, pontosab-
ban felfedni annak hiányát. Ha a művészet – jelen esetben a dráma, és az azt életre
hívó színház-, illetve filmművészet – alkalmas filozófiai igazságok felfedésére és
közvetítésére, akkor ez csakis az etika és az esztétika kölcsönviszonya révén le-
hetséges. Az igazságot nem elég elgondolni és kimondani – éppen a *Macbeth*-ből
tudjuk, hogy a szó megbízhatatlan, természeténél fogva könnyen tévútra vihet –,
meg is kell jeleníteni, hogy hihető legyen.⁵ A *Macbeth* első és talán egyetlen böl-
cseleti fajsúlyú tételes állítása, a vészbanyák első jelenetének konklúziója éppen
a nyelv kompetenciáját kétségbe vonó ellentmondás révén rokonítja az etikát az
esztétikával. Az angol eredetiben a 'fair' és 'foul' szavak konnotációi révén a ket-
tősség egyértelmű, a magyar fordítás azonban csak kompromisszumok árán képes
visszaadni a kettős jelentést. A „[s]zép a rút és rút a szép” szép, de nem igaz, a „[r]
út a jó és szép a rossz” igaz, de nem olyan szép.⁶

A darabban számos változatban újrafogalmazott etikai alapkérdésnek a háború
ad valós keretet, a cselekményt indító és lezáró csaták biztosítják a relevanciá-
ját. Lévinas éppen a háború és az etika összefüggésével indítja a dialógusfilozófia
egyik alapművét:

Könnyen egyetérthetünk abban, hogy igen fontos tudni, vajon nem va-
gyunk-e a morál áldozatai. Vajon a tisztánlátás – a szellem nyitottsága az igaz-
ra – nem a háború állandó lehetőségének sejtésében rejlik? A háborús állapot
viszont felfüggeszti a morált [...] és így átmenetileg eltörli a feltétel nélkü-
li imperatívuszokat. [...] A háborúban a valóság porrá zúzza az őt elleplező
szavakat és képeket, hogy a maga meztelenségében és keménységében mutat-
kozzék meg. [...] Az erőszak azonban nem annyira a megsebzésben és meg-
semmisítésben, mint a személyek folytonosságának megszakításában áll, abban,
hogy olyan szerepekbe kényszerülnek, amelyekben nem ismernek magukra;

⁴ A *Macbeth*-ből vett szövegrészleteket – kivéve ott, ahol ezt külön jelzem – Szabó Lőrinc (1988) fordításában idézem.

⁵ A *Macbeth*-ben számos szövegrészlet utal a szavak kétértelműségére, a kettősbeszédből („equivocation”) eredő kommunikációs zűrzavarra. Macbeth a vészbanyák megidézte Jelenések harma-
dik prófécijának beteljesülésekor döbben rá a kettősbeszédből eredő végzetes félreértésre: „Kezdek
inogni – két nyelvet beszélt / A hazug pokol, s igazsága csak / Látszat?” (5.5.42–44).

⁶ SZABÓ Lőrinc (1.1.9), illetve KÁLLAY Géza (1.1.12) fordítása.

Kurzel a színészválasztással tovább árnyalja a képletet. A Macbeth házaspárt alakító Michael Fassbender és Marion Cotillard szépsége, vonzereje újabb vizuális dimenzióval gazdagítja esztétika és etika verbális úton kifejezésre juttatott ellentmondásos viszonyát.

hogy nem csupán elköteleződéseiket, hanem tulajdon lényüket kényszerülnek elárulni, és olyan cselekedeteket kell véghezvinniük, amelyek megszüntetik a cselekvés minden lehetőségét. [...] A háború ugyan nem mutatja meg a külsőt [*extériorité*] és a mást mint olyat, viszont lerombolja az Ugyanaz [*Même*] azonosságát (LÉVINAS 1999, 5–6).

Lévinas bevezetője akár a *Macbeth* prológusa is lehetne.⁷ Shakespeare *Macbeth*-je, az etikát teológiai keretbe foglaló középkori moralitások legközelebbi tragikus rokona, háborúval kezdődik, és háborúval zárul. A lévinasi folytonosságot sugalló háború keretezi a darab teljes cselekményét. A darab elején Shakespeare számára csupán a háború ténye fontos, a megjelenítése nem, ezért „csak” beszél róla, narráció útján idézi fel a történeteket, igaz, páratlan intenzitású költői képsorokban:

De mint ahonnan a nap tör ki, gálya-
Romboló vihar is dördül elő,
A forrásból, mely jót ígért, dagadva
Szakad a rossz. [...]
Nem mondok nagyot, de dupla dőreje
Töltött ágyúkként kétszer kétszeres
Dühvel támadtak az északiakra:
És ha nem párolgó húsban akartak
Fürdeni, vagy új Golgotát emelni,
Nem is tudom...

(1.2.25–41)

Nem kutatja az okokat – ez a filozófus dolga, nem a színpadi szerzőé –, számára csupán az okozat fontos, mindaz, ami következményként megjeleníthető a színpadon. Éppen ez a hiány, az okok elrejtettsége provokálja a darab filozófiai irányultságát garantáló kérdéseket, a dráma intellektuális magasfeszültségét. A filmrendező természetesen másként látja a háborút, a kamera optikája testközelbe hozza az etikai kérdéseket. Nem mintha Kurzel filmje bölcséleti beállítottságú lenne – távolról sem az. Ami etikai megfontolásokra késztet benne, minden kétséget kizáróan Shakespeare érdeme. A film csak annyiban filozofikus, amennyiben hű a forrásművéhez. Kurzel *Macbeth*-jének védjegye a hűség. Maradéktalanul mozgósítja a filmadaptációk dramaturgiai eszköztárát, de nem él vissza a médium

⁷ Lévinas Shakespeare iránti elkötelezettségét – különös tekintettel a „nagy” tragédiákra – a műveiben fellelhető számos utalás és hivatkozás mellett, *Az idő és a másik* joggal elhíresült szentenciája tanúsítja: „Engedjék meg, hogy visszatérjek Shakespeare-hez, akit már számtalanszor idéztem előadásaim során; néha úgy érzem ugyanis, hogy az egész filozófia nem más, mint elmélkedés Shakespeare-ről” (LÉVINAS 2007, 52).



1. kép

sajátos igényeiből adódó szabadságjogokkal. A film minden alkotóelemét közvetve vagy áttételesen a drámából meríti, cselekményében, karakterformálásában, képi világában, tematikusan szervezett jelképrendszerében egyaránt a színpadra szánt szöveg elemeiből építkezik. Térképzésében, a környezet megjelenítésében, a különböző idősíkokat egymásra vetítő montázstechnika következetes alkalmazásában, a dialógus redukálásában, a lineáris narratíva alapján komponált jelenetek sorrendjének átrendezésében egyaránt mértéktartó, forgatókönyve a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt leképezi a dráma szövegét.

A *Macbeth* azonban szokatlanul rövid, és ezzel összhangban nyelvileg és dramaturgiailag egyaránt rendkívül sűrű szövésszerű darab, így sok múlik az arányokon. Ha egy shakespeare-i szellemben alkotó filmrendező drámai változtatásokra ragadtatja magát, ennek alapos oka van, és ez túlmutat a médium sajátosságaiból eredő változtatási kényszeren. Kurzeltől teljes negyed órát szán a darabban két szemtanú által (Százados, Rosse) mindössze negyven sorban megidézett háború naturalista megjelenítésére. A film – jóllehet a kereszténység felé igyekvő, de félúton megrekedt 11. századi barbár Skóciában játszódik – a 21. század közönségének készült. Annak a közönségnek, amelynek a háború alapvetően filmélmény. Kurzeltől a hollywoodi háborús filmek mellett dokumentumfilmek sokasága révén is szembesülhetett az előző század történelemformáló háborúinak borzalmaival, így nem meglepő, hogy a tempóváltásokkal és montázs-effektusokkal dimenzionált, sokkoló nyitó képsorok döbbenetesen ismerősek (1. kép).

Kurzeltől a shakespeare-i szöveg látomásokra és víziókra építő, montázsszerűen komponált képvilágából merít ihletet, amikor két síkon is megjeleníti a háborút. Az események természetes időrendjét felülírva a metrikus és párhuzamos montázs váltogatásával egyszerre jeleníti meg és beszél el az ország jövőjét eldöntő ütközetet. A háború Kurzelt olvasatában nem a „Nagy Mechanizmus” ciklikus



2. kép

mozgásából adódó szükségszerűség,⁸ hanem – Shakespeare emberközpontú történelemszemléletéhez híven – személyfüggő. Oka, mértéke, helye és ideje a politikát mozgató erőktől, középkori történetről lévén szó, elsősorban az uralkodó személyétől függ. A Skóciát sújtó háborúért és következményeiért Duncan a felelős, így a királygyilkosság történelmi igazságszolgáltatásként és személyes bosszúként is tetelezhető. Ezt az értelmezést sugallja a törjelenet, melyben a gyilkos fegyvert a lázadók ellen vívott harcban elesett kamasz fiú kísértete adja a merénylő kezébe, félreérthetetlenül mutatva az utat Duncan sátrához. A „tüzes agyvelő” kivetítette látomás annak a fiúnak a megelevenedett emlékképe, akit Macbeth a film elején atyai gonddal készít fel az ütközetre, és atyai fájdalommal búcsúztat el a csatát követően, amikor a halotti máglya meggyújtása előtt lezárja a szemét. A darabból tudjuk, hogy egy gyermeke biztosan volt Lady Macbethnek, és miután meghalt, el is lehet temetni. Kurzel a hagyománnyal ellentétben Macbethet teszi meg apának, a filmet nyitó gyászcenét és a temetés egyértelművé teszi a halott hovatartozását. A második – Kurzel időrendje szerint az első – gyermek léte azonban csupán az egész darabot átszövő kétértelműségek jegyében fogant feltevés. Ezért sem teszi Kurzel egyértelművé, milyen rokonsági szál fűzi Macbethet az emblematisz áldozatfigurává magasztosuló kamaszfiúhoz, akinek az emléke a végkifejletig kísérti.

Kurzel apokaliptikus *Macbeth*-víziójában a háború létforma, hol a közélet, hol a magánélet szférájában zajló, periodikusan visszatérő esemény, amely tapasztalati valósága vagy szüntelenül fennálló, fenyegető lehetősége révén alapvetően meg-

⁸ A kulcsfogalmat Jan Kott vezette be a kritikai diskurzusbba *Kortársunk, Shakespeare* (1965, 1970) című tanulmánykötetével. Kott radikálisan új Shakespeare-értelmezései elsősorban Peter Brook, Franco Zeffirelli és Roman Polanski munkásságára voltak nagy hatással (KOTT 1965).



3. kép

határozza a létet, az ember másokhoz és önmagához való viszonyát. A háborúnak pedig csak vesztesei vannak. Csak idő kérdése, hogy kiből mikor lesz áldozat. A brutális tömegmészárlás dokumentumfilmeket idéző tablóinak és a személyekre fókuszáló áldozatszimbolika bibliai ihletésű képeinek vizuális dialógusából bontakozik ki Kurzel átokföldjének költői látomása, melyet méltó térbeli keretbe foglalnak a halott tájak, a skót felföld festői szépségű képei, esztétikai élménnyel ellenpontoszva a háború torzította etikai imperatívuszokat (2. kép).

Hűen a páratlan intenzitású shakespeare-i szöveghez, Kurzel optikája is az esztétika és az etika feloldhatatlan ellentmondására fókuszál, a vizuális költészet nyelvén jeleníti meg a shakespeare-i dialektika tragikus alaptételét. *Macbeth* Skóciájában a háborúk sújtotta, kopár, elhagyatott, élettelen táj maga is áldozat. A háborús halottak és az elevenen megégetett áldozatok máglyáit idéző dunsinane-i erdőtűz elemi erővel jelenítik meg a végítéletet. A birnami erdő levágott lombos ágak helyett pernye és füst képében „megy fel Dunsinane-re”, hogy szembesítse végzetével a „pokol kutyáját”, Macduff családjának kegyetlen gyilkosát (3. kép).

Kurzel *Macbeth*-világa homogén és éppen egyneműségénél fogva hiteles világ, amelynek minden vizuális alkotóeleme a tájaktól az egyes települések épületeinek külső és belső terein át a díszletekig, a jelmezekig és a kellékekig harmonikusan illeszkedik az összképbe. Ahogy a közelképekben megnyíló arcok feltárják a szereplők belső világát, a lélekben zajló folyamatokat, úgy idézik meg a középkori Skóciát megelevenítő tájak a hely szellemét.

Kritikai közhely, hogy a cselekmény helyszínét képező külső világ megjelenítése kulcsfontosságú a Shakespeare-darabok filmadaptációiban.⁹ Különösen igaz

⁹Russel Jackson szerint a térképzés, a cselekmény helyszínét képező környezet megformálása a Shakespeare-drámák filmes adaptációinak egyik, ha nem a legfontosabb eleme: „A narratív

ez a *Macbeth*-re. Shakespeare – a darab geopolitikai beállítottságát hangsúlyozandó – topografikus eszközök segítségével viszi színre Skóciát. A „skót” darabban a drámai tér és a teret képező helyek egyaránt fokozott dramaturgiai jelentőséggel bírnak. A *Macbeth* térdramaturgiai szempontból is egyedülálló a Shakespeare-tragédiák között, amennyiben a cselekmény helyszínei, a *Macbeth*-világ terét képező helyek topografikusan leképezik Skóciát, hét, egymástól távol eső helyszín (Glamis, Fife, Forres, Inverness, Colme Kill, Scone, Dunsinane) megidézésével vázolja fel az ország térképét.¹⁰

Kurzelnek azonban más megfontolásból fontos a táj, az egyes jelenetek helyszínét képező környezet. Ellentétben rangos rendező elődeivel, eltekint a darab aktuálpolitikai olvasatától.¹¹ Nem eszményíti sem Duncant, sem Malcolmot, sem a barbár Skócia civilizálására hivatott Angliát. Nem ellenpontozza a zsarnok skót királyban és nejében kettőzve megtestesülő gonoszt Duncan és Hitvalló Edward keresztény uralkodói erényeivel, amelyeket Macduff angliai látogatása alkalmával Malcolm számlál elő a 4. felvonás 3. jelenetében. Inkább elhagyja a szokatlanul hosszú (240 soros!) jelenet felét, hogy több teret és időt adjon a történetek személyes vetületének, mindannak, ami Rosse helyzetjelentéséből elsősorban Macduffot érinti. Rosse a filmben először Malcolmmal közli a „nehéz híreket”, hogy a formálódó új politikai szövetség jegyében Macbeth politikai ellenfele, a leendő király tudassa Macduff-fal „Skócia ördögének” legújabb rémtettét: „Várad porban; feleséged, családod / Lekaszabolva: elmondani, hogy volt, / A legyilkolt özizék tetejébe / Dobna téged is” (4.3.205–208). Kurzel ezúttal is megállítja az időt, hogy az arcokra fókuszáljon, hogy leképezze Macduff arcán a lesújtó hír hallatán támadt érzéseket: a döbbenetet, a mérhetetlen fájdalmat és a nyomában elemi erővel feltörő bosszúvágy gyilkos indulatát. Macduff ebben a jelenetben indul el azon az úton, amelynek a végén maga is sátáni szörnyé torzulva győzi le a „pokol

film számára kulcsfontosságú, hogy kiaknázza a szcenikus tér kínálta lehetőségeket. Egy egész világot kell megjelenítenie annak látható és láthatatlan, a kamera látószögén kívül eső tartományaival együtt” (fordítás tőlem – G. M.) (JACKSON 2007, 24).

Trevor Nunn és Polanski *Macbeth*-adaptációinak egybevetése során Robert Hapgood is hasonló következtetésre jut: „A cselekmény helyszínét képező külső világ megjelenítése a Shakespeare-darabok filmadaptációinak egyik nélkülözhetetlen eleme” (Fordítás tőlem – G. M.) (HAPGOOD 1989, 282).

¹⁰ Sandra Clark a Bloomsbury Arden Shakespeare általa szerkesztett *Macbeth*-kötetének bevezető tanulmányában külön alfejezetet szentel a darab skót vonatkozásainak (*The Realization of Scotland in Macbeth*), melyben történelmi, politikai, etikai és dramaturgiai szempontok mentén világít rá a „skót darab” Jakab-kori aktualitására (28–35).

¹¹ Lawrence Guntner „*Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*” című tanulmányában Welles, Kurosava és Polanski *Macbeth*-adaptációinak összehasonlító elemzésében a darab politikai beállítottságára helyezi a hangsúlyt: „A *Macbeth* Shakespeare legnyíltabban politikai beállítottságú darabja” (fordítás tőlem – G. M.) (GUNTNER 2007, 128–129).

kutyáját”, hogy a következő szereposztásban a helyébe léphessen. Welles és Polanski nyomán Kurzel egyértelművé teszi azt, amit a dráma szövege csupán sejtet a lehetséges folytatást illetően. A kotti „Nagy Mechanizmus” működését illusztrálандó, itt még látványosabban zárul be az önmagát ciklikusan ismétlő történelem aktuális eseménysorának ördögi köre. Malcolm apja kardjával, a korona és így az ország védelmét szolgáló emblematisz fegyverrel lép ki a koronázási templomból az új világba, hogy szembenézzen országlása leendő kihívásaival, Fleance pedig, a vészbanyák jóslatának jegyében, Macbeth pusztító fegyverével, a végzet kardjával indul el a tűzbe borult horizont mögött derengő távoli jövő felé.

Kurzel tematikusan komponált képvilága a *Jelenések könyvét* idéző vizuális vezérmotívumokkal, a háború, a tűz, a vér, gyertyák, szemek, kardok, lovak periodikusan visszatérő képeivel fordítja le a film nyelvére a szöveg költői képekbe kódolt jelrendszerét. Szimbólumrendszerében a pusztítás leglátványosabb jelképe, a tűz mellett, a gyermekportrék dominálnak. A drámában a gyerekek elsősorban a jövő letéteményesei, a darab politikai aktualitása, az utódlás vonatkozásában jutnak fontos szerephez. Macbeth számára létkérdés, hogy fiút nemzzen: „Csak fiút szűlj; / A te fékezhetetlen anyagod csak / Férfit teremthet.” (1.7.73–75), hiszen csak így biztosíthatja maga és leszármazottai számára a remélt „szép jövőt”, amelynek útjában a vészbanyák jóslata szerint már csupán Banquo és fia, Fleance áll, ezért kell Duncan után tőlük is megszabadulnia.

Meddő koronát tettek a fejemre,
 És száraz jogart a markomba, hogy
 Aztán kicsavarja egy idegen kéz,
 Idegen, nem a sarjam! Ha ez így van,
 Értük mocskoltam be a lelkeket,
 Értük döftem le a jámbor királyt,
 Csak értük öntöttem mérget nyugalmam
 Poharába, s örök ékszeremet
 Azért löktem oda az ős gonosznak,
 Hogy ők, ők, ők királyok legyenek?
 Ugorj elő inkább, sors, kard ki kard,
 Vívjunk életre-halálra!

(3.1.60–71)

Kurzel, élve a shakespeare-i szöveg kínálta lehetőségekkel, vezérmotívummá lépteti elő a gyerekeket. Gyerekek portréi keretezik a filmet: a nyitójelenetben a ravatalon fekvő gyermek a közelmúlta, a vélhető előzményekre utal, míg a döntő csatát követően a végzet kardjával útnak induló Fleance a várható jövőt vetíti előre. A katarzist, az ősi recept alapján, a rettegés és a száanalom képeinek kontraszthatásokra épülő párbeszéde biztosítja. A háború törvényesítette tömeges vérontás

minden képzeletet felülmúló brutalitását, csakúgy, mint a féktelen hatalomvágy sarkallta gyilkosságok kegyetlenségét, megindító gyermekportrék ellenpontozzák. Kurzelt számára ebben a tekintetben is iránymutató Shakespeare szövege:

Meg aztán
 Ez a Duncan olyan szelíd király volt,
 Tisztében oly hű, hogy erényei
 Trombitanyelvű angyalok gyanánt
 Zúgnának vad bosszút a gyilkosára;
 S a részvét mint viharon vágató
 Csupasz gyermek vagy mint a láthatatlan
 Levegő hátán egy égi kerub
 Mindenkinék szemébe kürtöli
 A gaztettet, hogy könnybe fúl a szél.

(1.7.16–25)

Kurzel számára nem kétséges, hogy az erőszak, az intézményesített tömegmészárlás világában – legalábbis nézőként – otthon vagyunk, és gondoskodik róla, hogy kedvünkre tegyen. Az etikai imperatívuszokat érvénytelenítő háború optikai túldimenzionálása azonban nem csupán a szórakoztatást szolgálja: előzményként, sőt, akár okként is értelmezhető, hiszen minden, ami ezután jön, csupán következmény, indulati, drámai és vizuális intenzitását tekintve csak antiklimax lehet. Hogy mégsem az lesz, arról Kurzel sajátos látásmódja és kamerakezelése gondoskodik. A shakespeare-i dramaturgiához hű rendező tudja, hogy az epikát, a történeti keretbe foglalt háborús tablóképeket csak úgy lehet drámává sűríteni, ha időben gondoskodik róla, hogy a néző személyes viszonyt létesíthessen a történetekkel. A drámához nélkülözhetetlen intim társas viszony lehetőségét a kaotikus tömegből kiemelt, testközelbe hozott arcok biztosítják. Kurzel már a film elején, a dráma cselekményének indulásakor az arcra, a lévinasi Más és Ugyanaz (a Másik és az Én) kép-viselőjére irányítja optikája fókuszát (4. kép) Az igazság felfedésére csak a kamera képes, csak az arcok megközelítésével szólalhat meg az etikai viszonyt felfedő igazi beszéd (LÉVINAS 1999, 52). Ennek az arcra fókuszáló figyelemnek a jegyében írja felül a forgatókönyv a drámaszöveget, hogy képekben, a film nyelvén tegye láthatóvá mindazt, amit a dráma a színpadon, a közönség jelenlétében csak elmondani tud – igaz, élőszóval –, megmutatni nem. A rendező a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt arcokkal képezi le a szereplők etikai viszonyait, a lévinasi Ugyanaz és a Más rokonságát és idegenségét, összetartozását és szembenállását. Arcokból, Macbeth, Lady Macbeth, a lázadók ellen vívott csatában elesett rokon gyermek, Banquo, Duncan, Malcolm és Macduff portréiból olvashatjuk ki a lélek alkatán túl az okot is, amely eleve kudarcra ítéli Macbethet. Ezekben az arcokban sejlik fel a Másikban megnyilvánuló lévinasi végtelen, a lét



4. kép

transzcendens dimenziója, amellyel szemben Macbethnek, az önmagát a totális tagadás, a gyilkosságok sorozatával abszolutizálni igyekvő Énnak nincs esélye.¹² A fenomenológiai redukció jegyében, az érzéki síkon, az arcokban nyílik meg az etikai dimenzió.

Kurzel azonban a megfilmesített dráma számára nélkülözhetetlen személyesség jegyében nem elégszik meg a drámaszövegben csupán narráció útján, közvetetten megidézett epizódok megjelenítésével. A darabban csupán homályos utalásokból kikövetkeztethető, lehetséges előzményeket is számba veszi, hogy ezzel is biztosítsa a személyes viszonyt garantáló érzelmi kötést néző és szereplők között. Kritikai spekuláció tárgya, hány gyereke volt Lady Macbethnek,¹³ de hogy egy biztosan, ezt tőle, magától tudjuk: Szoptattam, s tudom, mily / Édes

¹² Lévinas az Én és a Másik etikai viszonyának létesülésében és alakulásában az arcnak tulajdonít elsődleges szerepet: „A kifejeződés, melyet az arc hoz a világba, nem egyszerűen a hatalmam gyengeségét, hanem a hatalomra való képességemet teszi próbára. Bár maga is a dolgok egyike, az arc áttöri a formát, amely mindazonáltal határolja. Ez konkrétan azt jelenti, hogy az arc beszél hozzám, s ezáltal bármilyen gyakori képességgel – az élvezettel vagy a megismeréssel – összemérhetetlen viszonyra szólít fel. [...] Az arcban kifejeződő másság szolgáltatja az egyedül lehetséges „nyersanyagot” a totális tagadásnak. Csak egy abszolút módon független létezőt akarhatok megölni, aki végtelesen felülmúlja hatalmamot, és ezáltal nem ellenszegül neki, hanem a hatalomra való képességemet magát bénítja meg. A Másik az egyetlen lény, akit megölni akarhatok. [...] Az arc – beszéd, amely beszédre kötelez, magának a beszédnek a kezdete, amelyre a racionalizmus hite szerint hivatkozik...” (LÉVINAS 1999, 164–167).

¹³ A kérdés L. C. Knights joggal elhíresült esszéjének – *How Many Children Had Lady Macbeth?* – 1933-as megjelenése óta foglalkoztatja a kritikusokat és rendezőket. Knights leplezetlenül ironikus című esszéjében az értelmezést tévútra vivő, megalapozatlan kritikai feltevések veszélyeire hívja fel a figyelmet. Vö. KNIGHTS 1973.



5. kép

a csecsemő az anya keblén” (1.7.54–55). Miután a darabban nem szerepel, korábban meg kellett halnia, így a film nyitójelenetében megidézett temetés nem durva beavatkozás, csupán előrevetített kiegészítés, amely tematikusan, modálisan és stratégiai szempontból egyaránt találó felvezetése a történetnek. A halál a Macbeth házaspár számára személyes élmény, a hamvasztásra előkészített ravatalon nyugvó halott gyermek képe és a gyászoló szülők megindító portréja kötelez a részvételre (5. kép). A film cselekménye a természetes ritmusából kikölkent „vad pusztulást” keltő, „fájdalmas idő” víziójával indul. A gyermekhalál megkérdőjelezi a jövőt, természetellenessége, abszurditása vélhető okként előlegezi meg mindazt, ami ezután következik. A sorsistennőket idéző vészbanák megtestesítette végzet Kurzelt értelmezésében nem ad magyarázatot semmire.¹⁴ A nővérekké szelídített vészbanák nem egy felsőbb hatalom ügynökei, csupán különleges képességekkel megáldott emberek, maguk is szülők, akik az események tanúiként, résztvevőként indítva osztoznak a Macbeth-pár gyászában, négy színes portréval gazdagítva a film készülő arcképsorozatot (6. kép).

Kurzel nem keres kibúvót sem a kollektív, sem a személyes erkölcsi felelősség alól; nem kínál alternatívát a metafizikai magyarázat lehetőségével. Nincs is szüksége rá, hiszen tudva vagy tudatlanul Lévinas nyomdokain jár, amikor megelégszik az etikai viszonyok reprezentációjával.¹⁵ Itt nincs sem túlvilág, sem sorsképzet,

¹⁴ Kurzelt *Macbeth*-olvasata talán ebben a vonatkozásban tér el leglátványosabban elődei adaptációitól. Orson Welles filmjében Macbeth maga is áldozat, a sorsformáló túlvilági hatalmak, a vészbanákban testet öltött gonosz áldozata, aki így nem vonható felelősségre a tetteiért. Wellesnél a metafizika felülírja az etikát. A metafizikai erők meghatározó dramaturgiai szerepéről lásd A. Davies tanulmányát: *Filming Shakespeare's Plays* (DAVIES 1988, 83–99).

¹⁵ Az etika és a metafizika viszonyát taglaló fejezet egyik kulcsmondata szerint „[a] metafizika az etikai kapcsolatokban játszódik” (LÉVINAS 1999, 60).



6. kép

sem eleve elrendelés. A jövő víziója nem a fekete mágia idézte illúzió, csupán az önmagával meghasonlott lélek válságának képi vetülete. Kurzel a puritán prédikátorokat idéző etikai redukció jegyében nemcsak a szüntelen háborúban magára talált ember és maga az emberi lét irracionálisára adható metafizikai válasz lehetőségét tagadja, de ótestamentumi szigorral a komikumot is száműzi a darabból. Nem keresi a közönség kegyeit, nem akar – pontosabban nem így akar – tetszeni; nem él a darab biztosította, legalább átmeneti megkönnyebbülés lehetőségével sem. Nincs szüksége sem a tragédiát bohózattá torzító részegen handabandázó invernessi kapusra, sem a közönségkedvenc Hekatéra, sem a vészbanyák kordivatra rímelő, show-ba illő hókuszpókuszaira. Már az első jelenetben meghúzza azt a pinteri határt, amelyen túl nincs helye a humornak, a nevetésnek, a komédiának, de még a tragikumot emészthetővé oldó bohózatnak sem.¹⁶

A jövőt előrevetítő boszorkányok és a Macbeth-gyermekek(ek) halála két dimenzióban képezik meg a darab filozófiai fajsúlyú főtémáját, az időt, Shakespeare tragikus dramaturgiájának mozgatórugóját. Az idő drámai alakváltozatai sors-, jellem- és cselekményformáló erőként az egész darabot átszövik, a látomásokba sűrített költői képvilág uralkodó képzelete is maga az idő, a jövőt víziókkal előrevetítő képzelet és a múltat meglevenítő emlékezet megfoghatatlan és éppen ezért életteret tartománya.

¹⁶ M. Esslin a *The Theatre of the Absurd* című korszakos könyvében egy a drámaíróval készült interjúból idézve összegzi a pinteri abszurd dramaturgia egyik alaptételét: „Mindenen lehet nevetni egészen addig, amíg a helyzetünkkel szembesülve erőt nem vesz rajtunk a rettegés. A tragédia attól az, ami, hogy nem tudunk rajta nevetni” (fordítás tőlem – G. M.) (ESSLIN 1962, 212).

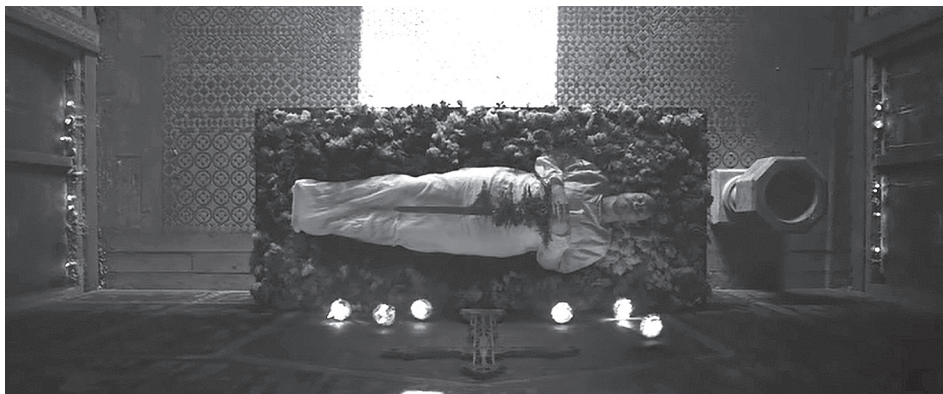
Valóság

Sose ijeszt úgy, mint a képzelt borzadály:
Még csak kísért a gyilkosság, de már
Úgy rázza világomat, hogy erőmet
Elszívja a képzelet, s már csak az
Van, ami nincs (1.3.139–144).

Ha egy órával előbb meghalok,
Boldogan éltem, de ettől a perctől
Semmi értelme nincs a földi létnek:
Szemét minden, halott a becsület,
Lefejtve az élet bora, s az égbolt
Csak a seprővel kérkedik (2.3.92–94).

Macbeth az idővel fut versenyt, minden tettének mozgatórugója a kényszer, hogy elébe kerülhessen. Ez indokolja a dráma cselekményének shakespeare-i mércével is szokatlanul gyors tempóját. Kurzel azonban nem elégszik meg a cselekmény leképezésével, tempóváltásokkal, közelképekkel, montázsokkal és párhuzamos vágásokkal: a cselekmény lineáris időrendjét ellenpontozandó, a tér dimenziójában is megképezi az időt.¹⁷ Ahelyett, hogy felgyorsítaná, inkább lelassítja, megállítja és kimerevíti. Macbeth története Kurzel számára egyszerre időben megragadható folyamat, és képekben rögzíthető állapot. A végítélet megszemélyesített drámája – akár a *Jelenések könyve* – vizuális esemény, amelynek megjelenítésére a kép hivatottabb a szónál. Ezt Shakespeare is tudta, ezért ment el a nyelvi kifejezés határaiig, hogy képekben mondja el mindazt, ami a szavakon túl van. A *Macbeth* nyelve a szó kettős értelmében vett képes beszéd. A pokol teológiai képzeit idéző víziók, rémálmodok és látomások uralják a darab költői képvilágát, amelyben a szem az uralkodó metafora. Ahogy a tett képi megfelelője a kéz és a hozzá tapadó szubsztancia, a vér, úgy a tetteket indukáló vízióké és a nyomukban támadó emlékképeké a szem, amely ébren és álomban egyaránt örökös látásra kárhoztatott. „Glamis megölte az álmot – soha nem alszik többé Cawdor, soha Macbeth!” (2.2.43–44). Több mint félszáz szó, kifejezés, költői kép utal közvetve vagy közvetlenül a látásra, ezzel hangsúlyozva a verbális úton megképzett képvilág elsődlegességét. „Ha csakugyan beláttok az idő / Vetésébe” (1.3.58); „Ahol nem rémítettek el saját / Műveid, a haláltánc képei” (1.3.98); „Csukódj be látás; hadd tegye kezem, / Amit, ha megvan, fél látni a szem” (1.4.52–54); „Végzetes kép, nem fog el a tapintás / Éppúgy, ahogy a látás?” (2.1.36–37); „Szemem a többi érzék be-

¹⁷ Kállay Géza „»Where the Place« Meanings of Space and of Places in Shakespeare's *Macbeth*” című tanulmányában releváns filozófiai térelméletek fényében vizsgálja Shakespeare térdramaturgiáját, a tér, a helyek és az idő kronotopikus kapcsolatrendszerét (KÁLLAY 2012, 14–34).



7. kép

tege, / Vagy mindegyiknél különb” (2.1.44–49); „Nézzetek be, s oltsa ki szemetek / Egy új Gorgó” (2.3.71–72); „Rázd le álmod, a halál puha mását, / S nézd magát a halált!” (2.3.77–78); „Addig cselekszem, míg forró a szándék. / Csak jelenést ne többet!” (4.1.153–154); „Szemem elborzadt, és agyam megállt” (5.1.78).

A vizuális nyersanyag tehát bőségesen adott Kurzel számára, mégsem él vele, pontosabban nem ezzel, a költői képekben megjelenített vizuális anyaggal él, hanem a shakespeare-i vizuális dramaturgia *látásmódját* veszi át, optikájával képekbe kódolja a cselekményt, vizuális élménnyé érzékíti a látomást. A filmet képzőművészeti rangra emelő nagy rendezők nyomában járva, festmények és szobrok intenzitását idéző képekké formálja alakjait, jeleneteit a kamerával, így kárpótolva a nézőt a dráma költői szövegének drasztikus megcsonkolásáért (a dialógus kevesebb mint harmadát tartja meg) (7. kép). A shakespeare-i nyelv költőiségét a film festőiségével adja vissza. Ha nem Lévinastól, Shakespeare-től tudja, hogy az etikai viszony kifejezésének eszköze nem a szóban megfogalmazható gondolat, hanem a kép, érzékszerve pedig a szem, amely képes kiolvasni az arcból mindazt, amit rejt: az Ént párbeszédre hívó Másikat és a Másik tekintetében megnyíló végtelen szabadságát vagy éppen annak hiányát, a végesség rabságának bénító, fojtogató poklát, az önmagát kárhozatra ítélt lélek osztályrészét. „Hát újra itt / A nyavalyám: olyan volnék különben, / Mint a töretlen márvány, mint a szikla, / És korlátatlan, mint az ölelő ég: / Most meg rút rémek s gondok rácsa-gúzsza / Görnyeszt, mint roncs rabot” (3.4.20–25).

Kurzel apokrif apokalipsziseket idéző látomása minden borzalma ellenére sem az elkerülhetetlen vég profétai víziója. Shakespeare-hez hasonlóan nem mond ítéletet. Minden kiábrándultsága ellenére hisz az emberben, mert látja benne a megváltás lehetőségét. A gyűlölet nem zárja ki a szeretetet, sőt azzal, hogy ellentozozza, inkább hangsúlyozza annak jelentőségét. Macbeth és Lady Macbeth, akár tetszik, akár nem, szeretik egymást. A filmben még jobban és nyilvánvalóbb-



8. kép

ban, mint Shakespeare darabjában. Macbeth búcsúja halott hitvesétől a film egyik legmegindítóbb jelenete, amelyben a szörny álarca mögött újra felsejlenek a bukás előtti Macbeth vonásai (8. kép).

Kurzel *Macbeth*-je egy személyes történetbe sűrített ótestamentumi apokalipszisvízió és egy újtestamentumi passió arisztotelészi szellemben dramatizált öt-vözete, amelyben az embertelen pusztítás nyomán feltámadt rettegést a szánalom, a részvét ellensúlyozza. A forgatókönyv katarzis-stratégiájának alapja részvét és rettegés, vonzás és taszítás periodikusan ismétlődő ellentétje. Ez biztosítja a filmnek a nyitójelenettől az utolsó képkockákig ívelő, magas hőfokú érzelmi dinamikáját. A kurzeli képvilágból kibontakozó látomás forrása a mélyről fakadó,



9. kép



10. kép

jelenetről jelenetre felizzó indulat, a szájalomban gyökerező érzelmi kötés, amely a legkritikusabb fordulatok során is kiállja a félelem szakítópróbáját.

Shakespeare darabja Macbeth halálával és Malcolm trónra lépésével véget ér; Skócia számára az Angliából importált kereszténység és politikai berendezkedés ígér szebb és jobb jövőt. Rajtunk áll, hogy hiszünk-e benne, hiszen Malcolm Duncan szavait visszhangzó búcsúbeszédét érthetjük így is, úgy is: akár egy új kezdet, akár a folytatás ígéreteként. Kurzel filmje formálisan a bosszútól sátáni szörnyé torzult Macduff győzelmével és a véres jövőt, Malcolm és Fleance konfliktusát ígérő kettős látomással ér véget, de a film etikai logikája ellentmond az időnek – túllép rajta, mert a Végtelenre irányul (9. kép). A megváltás ígérete már a vég előtt, a passióképek mintájára beállított máglyahalál-jelenetben feldereng Lady Macbeth arcán (10. kép). A Macduff család kegyetlen kivégzésének szemtanújaként itt indul el a bűnbánat és a részvét útján az ellenkező irányba, a vészbanyák lakta puszta és a mögötte felsejlő lévinasi Végtelen, azaz, Shakespeare fordításában, az „ismeretlen tartomány” felé.

Bibliográfia/Filmográfia

- CLARK, Sandra – MASON, Pamela (2015), *Introduction to Macbeth*, in William SHAKESPEARE, *Macbeth*, London, Bloomsbury.
- DAVIES, Anthony (1988), *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ESSLIN, Martin (1962), *The Theatre of the Absurd*, London, Eyre & Spottiswoode.
- GUNTNER, Lawrence (2007), *Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*, in Russel JACKSON (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAPGOOD, Robert (1989), Shakespeare on Film and Television, in Stanley WELLS (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JACKSON, Russel (2007), From Play-script to Screenplay, in Russel JACKSON (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KÁLLAY Géza (2012), „Where the Place?” Meanings of Space and of Places in Shakespeare's *Macbeth*, *Acta Philologica* vol. 4, No. 1. Miercurea Ciuc, Scientia Publishing House, 14–34.
- KNIGHTS, Lionel Charles (1973) [1933], *How Many Children Had Lady Macbeth: An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, New York, Haskell House.
- KOTT, Jan (1965, 1970), *Kortársunk, Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia, Budapest, Gondolat.
- LÉVINAS, Emmanuel (1961, 1999), *Teljesség és végtelen*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor.
- LÉVINAS, Emmanuel (1971), *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- LÉVINAS, Emmanuel (1987, 2007), Az idő és a másik, ford. GULYÁS Péter, *Világosság* 2007/10, 33–62.
- Macbeth*, rend. Justin KURZEL, See-Saw Films, Studiocanal S.A./Channel 4 Television Corporation, 2015.
- Macbeth*, rend. Orson WELLES, Mercury Productions, 1948.
- Macbeth*, rend. Roman POLANSKI, Playboy Productions, 1971.
- SHAKESPEARE, William (2015), *Macbeth*, London, Bloomsbury.
- SHAKESPEARE, William (1988), *Macbeth*, ford. SZABÓ Lőrinc, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- SHAKESPEARE, William (2014), *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- Véres trón*, rend. Akira KUROSAWA, Toho Studios, 1957.

BALÁZS ZOLTÁN

A *Szeget szeggel* és a politikai problémája

A politikai filozófia kánonja meglehetősen exkluzív, s különösen a kora modern kortól fogva irodalmárok ritkán kapnak benne helyet. Éppen ebben a történelmi korszakban azonban még átjárhatóbbak a határok. Shakespeare ma már az egyik leggyakrabban tárgyalt szerző a reneszánsz és a kora újkori politikai esztétörténetben is.¹ Hobbes és Machiavelli mellett nemcsak a reformáció alapítói, humanisták, más hivatásos filozófusok, hanem írók is alakították és építették a politikai gondolkodás hagyományát, formálták a klasszikus témákat. Republikanizmus és monarchizmus, a hatalom működése, a dinasztiaépítés, a manipuláció és kormányzás, a politikai teológia, a szuverenitás kérdései Shakespeare több művében is kulcsfontosságú szerepet töltenek be a szereplők viselkedésének, döntéseinek magyarázatában. Mi több, Carl Schmitt *Hamlet*-elemzése is jól mutatja, hogy a politikum kérdését köztudottan máig ható erővel középpontba állító teoretikus számára a dráma ebből a szempontból (elsősorban a szuverenitás fogalmát, valamint a tragédia és a politika összefüggését illetően) már klasszikus szövegnek számít (SCHMITT 2008).

Noha a *Szeget szeggel* kevésbé ismert szöveg politikai filozófiai körökben, hatalmas szakirodalmában föllelhetők olyan értelmezések is, amelyek egy-egy mai szemmel nézve politikaelméletinek nevezhető témát is érintenek, noha a szöveg egészére vonatkozó egységes politikaelméleti értelmezéssel nem találkoztam. A jelen kísérlet négy nagyobb témát tárgyal: a rend és rendetlenség; a zsarnokság; a manipuláció problémáját, a végén pedig a politikai állam még csak formálódóban lévő gondolatát. Szó sincs róla, hogy Shakespeare rejtett és konzisztens politikaelméletet alkotott volna, amelyet csak elő kell bányászni. Azt viszont nyugodtan föltételezhetjük, hogy ezek a klasszikus, de örökké aktuális problémák öt

¹Lásd például (ARMITAGE–CONDREN–FITZMAURICE 2009). Kiváltképpen a Leo Strauss-hoz kötődő tanítványi-értelmezői kör érvelt amellett, hogy Shakespeare föltétlenül és több művével fölveendő a kánonba; de a straussianus iskola értelmezési előföltevései miatt ez az igény nem csupán az érdemből adódik, hanem a kánon alakításának straussianus politikai filozófiai céljait is szolgálja (BLOOM–JAFFA 1964); (ALVIS–WEST 2000).

is foglalkoztatták, sőt azt is, hogy ezek olykor – nem csak a *Szeget szeggel*ben – kifejezetten középpontba kerülnek, a cselekmények szervezőelvei és a szereplők viselkedésének magyarázó elemei. Shakespeare udvari szerző is volt, közvetlen tudással és tudomással a nagypolitika titkairól: ebben a szerepben Machiavellihez, Morus Tamáshoz hasonlíthatóan.

1. Rend és rendetlenség

A dráma rendkívül zárt, már-már füledt, klausztrófóbiás atmoszférájú.² Shakespeare gyakran kiviszi a szereplőit a természetbe, sőt arra gyakran valamilyen szerepet is ruház. A *Szeget szeggel* világa viszont szinte hermetikusan zárt, leszámítva egy-egy rövid utalást a magyarországi háborúra, a herceg homályban maradó hollétére (Lengyelország? Róma?). Bécs még csak érdemi külkapcsolatokkal sem rendelkezik. Mert Bécs persze nem egyszerűen főváros, a herceg székhelye, hanem politikai entitás, egész, ahonnan nincs igazából kiút. Ez máris az önmagában vett politikai létezés filozófiai vizsgálatára ad lehetőséget.

S itt a nagy kérdés: Bécs vajon az anarchia (a természeti/háború állapotának) megtestülése? Vagy a fölbomlott rendé? Nem könnyű erre felelni. Egyes intézmények megfelelően működnek. Az utasításoknak engedelmeskednek, ellenállásnak nincs nyoma. A börtönök rendben üzemelnek, akárcsak a bordélyházak. A kolostorok tele vannak hivatásokkal. A darab különös, nyomasztó atmoszférája részben éppen abból ered, hogy ezek a több szempontból perifériális intézmények vannak a központban. A darab szinte felszólítás a foucaultianus elemzésére, hiszen Foucault-t éppen az ilyen intézmények érdekelték. Szerinte a társadalmi hatalom valódi természete ezekben és ezek által ismerhető meg, legalábbis sokkal jobban, mint a politikai intézményekben (kormányok, bíróságok) és azok által. Ilyen

² A követhetőség kedvéért röviden összefoglalom a cselekményt, bár számos utalás csak a dráma elolvasása után érthető. Vincentio, Bécs hercege átadja a teljhatalmat Angelónak, akinek az a híre, hogy erkölcsileg kifogástalan, sőt szigorú életet él. Bécs a teljes erkölcsi, elsősorban szexuális züllés állapotában van. Angelo első tette, hogy Claudiót, aki Júliát, eljegyzett menyasszonyát a házasságkötés előtt teherbe ejtette, halálra ítéli paráznságért. Claudio húga, Izabella, aki éppen örökfogadalmat készül tenni, közbenjár fivéréért. Angelo megkívánja Izabellát, s Claudio életéért cserébe közös éjszakát követel, amit Izabella elutasít. Az álruhában a városban tartózkodó herceg minderről tudomást szerez. Rábeszéli Izabellát, hogy Angelo korábbi menyasszonyát, Mariannát, aki még mindig szereti Angelót, kérje meg helyettesítésére; a börtönőrt pedig arra, hogy Claudio fejét egy másik bűnöző fejével helyettesítsék. A zárójelenetben Angelo megszegyenül, gazsága kiderül, ám Izabella közbenjárására életét megkímélik, de Mariannával kell házasságra lépnie. Claudio és Júlia frigyét törvényesítik, a herceg pedig elveszi Izabellát. Az itt használt és idézett fordítás MÉSZÖLY Dezsőé, viszont nem az oldalszámokat, hanem a *felvonás/szín* számaikat adom meg. Mindenütt idézem az angol eredetit is.

elemzést nyújt J. Dollimore, aki a 'deviáns' vagy 'kivételes' viselkedéseket és azok intézményeit a hatalmat gyakorlóknak a titkos tervek, föltételezett összeesküvések, pletykák, rejtett hatalmi manipulációk iránti ugyanilyen abnormális érdeklődésével köti össze (DOLLIMORE 1985). A jakobita kormányzat politikatörténete, tehetjük hozzá, ehhez ráadásul erős támasztékot nyújt: Jakab király roppantul érdeklődött a pletykák, az összeesküvések iránt (ez igencsak hányatott gyermekkorával is összefügg, s hát elődei sem voltak sokkal jobbak); ráadásul – akárcsak Vincentio a darabban – ő is előszeretettel szervezett házasságokat. Akár szándékosan, akár nem, Shakespeare műve tükröt tart a király uralmi technikái elé is, amelyben a kivételes intézmények működésmódja és a politikai hatalom gyakorlása között elég sok és közvetlen kapcsolat válik láthatóvá, de úgy, hogy közben a szerző egy pillanatig sem lép a nyílt lázadás mezejére.³

Hozzá kell tennünk, hogy nem minden mai szemmel extrém intézmény számított periferiálisnak Shakespeare korában. Ám a közvélekedés éppen változóban volt, és pedig protestáns hatásra (a zárdák és kolostorok bezárására kell gondolni, amelyek Shakespeare számára még nem voltak 'extrém' intézmények) (SLIGHT-HOLMES, 1998). Ami viszont mindenképpen szembeötlő, az a *család* felbomlása vagy egyszerűen hiánya. A szereplők között feltűnően nincsenek rokoni kapcsolatok. Az egyetlen kivétel Izabella és Claudio nővér–fivér kapcsolata. A zárójelenetben a herceg Mariannát faggatja: „Hát asszony vagy? / Nem, fenség. / Hát hajadon? / Nem, fenség. / Vagy özvegy hát? / Az sem, fenség. / Hát egyik sem vagy: sem hajadon, sem özvegy, sem férjes asszony?” (Lucio megfajtése: „Ringyó lesz ez, fenség”).⁴ S ehhez hozzátehetjük: vannak itt szülők? Nincsenek. Gyermekek? Nincsenek. Hitvestársak? Egy sincs. S bár egyetlen szereplőnek, a Hólyag nevezetűnek állítólag van felesége, de gyorsan kiderül, hogy a feleségnek kilenc ura volt már – azaz egy sem. Mindez fölöttébb figyelemreméltó Shakespeare többi színművével összehasonlítva. A legtöbb 'politikai' dráma a klasszikus dinasztikus kérdésekről szól, arról, hogy ki öröklí a trónt, s hogy ki kivel lép házasságra. A *Szeget szeggel* föltűnő kivétel, éppen ezért érdemel kivételes politikai filozófiai figyelmet.

³ A színművet maga is király is láthatta, anélkül hogy a benne foglalt kritikát föltétlenül magára vette volna, hiszen a bemutatókor még csak húsz hónapja ül a trónon. Más nézők már érzékeltették a Jakab-féle kormányzás kétes eszközeinek hatását: politikai részrehajlás, kegyenc tartás, látszatpekerek, rossz ízlésű teatralitás az udvartartásban, a lelki gyötrés előnyben részesítése, de bizonyos fokú szadizmus is; Jakab előszeretete a börtönlátogatások iránt, túlzó érdeklődés mások szexuális élete iránt, hallgatóság-leskelődés, pletykák iránti érdeklődés. Ezek a tulajdonságok a herceg eljárásaiban és viselkedésében, jellemében is föltűnnek (BROWN 1996).

⁴ „Are you married? / No, my lord. / Are you a maid? / No, my lord. / A widow, then? / Neither, my lord. / Why, you are nothing then: neither maid, widow, nor wife.” Lucio: „My lord, she may be a punk.”

Többek szerint a darab vígjátékszerűségét igazából a végső jelenet semmisíti meg, ahol a házasságok kivétel nélkül a hercegi akaratból, azaz kényszerből köttenek, amit a szereplők kényszeredetten vesznek tudomásul.⁵ A vígjátéki jellegnek a kényszerházasság önmagában még nem mondana ellent, csak hogy a *Szeget szeggel*ben a házasság valami egészen más, mint amit Shakespeare-től megszoktunk. A kölcsönös szerelem csak Júlia és Claudio kapcsolatában kap szerepet, csak hogy a herceg elsősorban ezt is a születendő gyermek törvényessége érdekében engedélyezi.⁶ A misztikus-szimbolikus szövetségként felfogott kötelék, amelyre Miranda és Ferdinand házassága a példa *A viharban*, itt a herceg és Izabella frigyeiben jelenik meg, de előzmény nélkül, kimondottan csikorogva, minden lírai háttér és megalapozás mellőzésével, jóval inkább valamiféle utilitárius társadalmi példamutatás jegyében. Összességében a házasság olyan nélkülözhetetlen társadalmi intézmény, kimondottan kötelék, szigorú kötés, amely nélkül a társadalom kénytelen kolostor, börtön és bordély között választani. A születendő gyermekek, kiváltképpen pedig törvényességük biztosítása pedig a házasságot a család intézményéhez kapcsolja, s ezzel a normalitás rendjét megteremtve a perifériális intézmények világának 'rendje' mellett.

A házasság társadalmi és politikai fontosságát már Arisztotelész óta ismeri a politikaelmélet. De utalhatunk a feudális világ dinasztikus struktúrájára s persze a korabeli angol történelmi helyzetre is,⁷ csakúgy, mint egyes vallási elvek befolyására. A *Szeget szeggel* azonban nem ezeket a modelleket mutatja be, hanem egy merőben szokatlan, bár a terjedő protestáns felfogásnak már megfelelő logikát, amelynek lényege egy *ex contrario* érv: házasság társadalmi/polgári szerződés, s az abból kinövő családi rend, amely nélkül a társadalom teljesen szabályozott és teljesen szabályozatlan intézmények különös és borulékony egyvelege csupán.⁸

⁵ Ezt nem csak feminista kritikusok (CARLSON 1981) teszik szóvá (COHEN 1999; HAWKINS 1972, HOLLOWAY 1998) Föltűnő, hogy a család hiányát nem veszik észre, pedig az a házasságra épül. Természetesen vannak olyanok is, akik a házasság 'szerzésének' társadalmi és drámai fontosságát fölismerik és pozitívan értékelik (LANIER 1987).

⁶ M. Widmayer arra hívja föl a figyelmet, hogy bár Claudio paráznasága (házasság előtti nemi kapcsolat) a mai emberek többsége számára abszolút bocsánatos bűn (már ha bűn egyáltalán), számos okból Shakespeare korában igen súlyos véteknek számított, mivel a fattyú gyermekek ezreinek társadalmi státusa fölöttébb bizonytalan volt, ami nemcsak morális, hanem szociális problémákat is okozott (WIDMAYER 1999).

⁷ Erzsébet királynő uralmának egyik súlyos politikai konfliktusa éppen a házasság volt (tervek és tervek hiánya), ami miatt a parlament nem szűnt meg aggódni.

⁸ Politikaelméleti kontextusban érdekes lehet, hogy Machiavelli fejedelme is teljesen el van szárválva a család intézményétől. Machiavelli semmit sem szól szülőkről, testvérekről, de még utódokról sem, holott éppen Cesare Borgia, a modell (?) éppen a törvényes családi kötelék híján maradt politikai értelemben véve légüres térben és védtelenül.

A házasság azonban nem csupán absztrakt kötelék és a család kezdőpontja. A hagyományos vallási felfogás szerint (ebben katolikus és protestáns álláspont nemigen különbözött egymástól) a szexuális ösztön mérséklésének és rendezett megélésének is az eszköze. A témát már az I.2. szín bevezeti, ahol Lucio és a két nemes úrfi három erkölcsi hibáról beszélget, bár áttételesen.⁹ Az első a lopás (a kalóz története); a második az ölés (háború és béke); a harmadik a bujaság. Ezek a bűnös hajlamok olyan tettekre indítanak, amelyeket a Tízparancsolat megtilt: a törvényt egyébként említik is. A bujaság vagy paráznaság a hatodik parancsba ütközik, amely közismerten a lopás és az ölés tiltása között van. A beszélgetőtársak több mint frivol hangnemű eszmecseréje miatt az a benyomásunk támad, hogy Shakespeare voltaképpen bármelyik nyomon elindulhatott volna. Hiszen az sem lehet véletlen, hogy a börtön három elítélt foglya éppen ezt a három bűnt reprezentálja ismét: Bernát gyilkosságért felel, Claudio paráznaságért, Ragozin pedig kalózkodásért, azaz rablásért. Mi több, Angelo ugyanezeket a bűnöket követi vagy követné el: hatalmával visszaélve Claudio életére tör; a buja vágy Izabella megérőszakolására ösztönzi, irigysége miatt pedig a belé szerelmes Mariannát utasítja el. Úgy látszik tehát, hogy a házasság intézménye nem csupán a szexuális vágy rendetlen kiélését gátolja, hanem más, a társadalmi rendet alapjában fölforgató ösztönt is mederbe képes terelni. Nélküle „a romlottság úgy fő, forr, majd kifut!” (V.1.) – ez a romlottság, azaz korrupció maga a rendetlenség.¹⁰

Fontos itt tisztán látni. Valószínűleg sok mai olvasó vagy néző hajlik arra, hogy elmarasztalja Izabellát amiatt, hogy túl érzékeny, nem adja be a derekát Angelónak, hogy megmentse fivérét. Egy apáca megbecstelenítése azonban kettős bűnnek számított. Nemcsak nemi erőszakként, hanem házasságtörésként is felfogható, hiszen a szent tisztaság az Istennel kötött 'házasságot' jelentette. Izabellának – noha még nem tett fogadalmat – jogi értelemben már nem volt szabad Angelo vágyát akár házassági ajánlatként értelmezni. Angelo vágyát pedig részben éppen Izabella 'kettős tisztasága' (természetes és megszentelt) gyújtotta föl. (Figyelemre méltó, hogy noha Angelo híre az, hogy erkölcsi szent – amire a neve is utal –, nem tűnik különösebben vallásos fiatalembernek.) Csakhogy az Angelóval folytatott dialógus során Izabella nem egyszerűen a szexuális kapcsolattól riad vissza, hanem elsősorban Angelótól, annak gonoszsága, kegyetlensége miatt, ráadásul szembesülnie kell azzal is, hogy az állam megbízott és teljhatalmú vezetője, a törvény őre címeres gazember.¹¹ Ebből a szemszögből nézve merőben esetleges, hogy Angelo éppen a nemi vágyát akarja el-

⁹ BARNABY és WRY (1998) erre röviden kitérnek, összekapcsolva a teljes erkölcsi romlás témájával.

¹⁰ „I have seen corruption boil and bubble / Till it o'errun the stew.” DOLLIMORE (1985) is észleli, hogy a szexualitás témája átadja helyét az általános romlás, romlottság problémájának.

¹¹ Izabella magatartását pozitívan értékeli GECKLE (1970). Kevésbé pozitív, de azért megértő felfogást mutat GODDARD (1951): szerinte Angelo és Isabella egyaránt saját érzelmi kitörésének áldozata lesz (miközben a valódi áldozat természetesen Claudio), s így végül a nyers hatalom győz.

sőként kiélni. Előfordulhatott volna, hogy előbb a gazdagság iránti váagnak enged, vagy a Claudiót sújtó ítéletnél is igazságtalanabb és igazolhatatlanabb büntetésben részesít valakit (az ítéletben nem lehet nem észrevenni a kegyetlenség mozzanatát). Így a romlottság, a korrupció a társadalmi élet örök veszélye. Ez az emberi ösztönökből és vágyakból ered, amelyek a darabban szorosan össze vannak kötve egymással, már-már játszi könnyedséggel váltakozva a jellem mozgatórugójában. A házasság itt azért pótolhatatlan intézmény, mert nemcsak a szexuális ösztönt, hanem általában a romlást gátolja, bár ki nem küszöbölheti.

Ahogy láttuk, a legtöbb házasságot a darab végén a herceg mintegy *elrendeli*. S mivel a szerelem egy kivétellel mindegyikből hiányzik, a legtöbb modern érzékenységgű, azaz a szerelmet roppant fontosnak tartó rendező Izabella hallgatását a herceg eljegyző szavai után dacként interpretálja. A spirituális-vallásos megközelítések ma szinte vállalhatatlanok a színpadon, noha ezek keretében a házasságok jóval pozitívabb értelmezést kapnának, mindenekelőtt éppen a hercegi pár esetében; sőt, csak így válna elfogadhatóvá az a tény, hogy míg Angelo számára Izabella vallási kötöttségei miatt nem lehet hitves, addig a herceg magasabb rendű spirituális szereplőként ezt a kötelmet áthághatja. Ugyanakkor nyitva áll a negatívabb értelmezés is: a hercegi önkény vagy a politikai szuverenitás egyszerűen fölírja az egyházi-vallási szabályokat. De még ha így is van, a közjó felől nézve ez sem igazolhatatlan. Annyi bizonyos ugyanis, hogy a négy házasság döntő mozzanata a hercegi *fiat*, s minden az új kezdés, a semmiből létrejövő politikai társulás érdekét is szolgálja. Sem romantikus szerelem, sem vallásos szimbolika, sem társadalmi vagy testi szükségletek nem magyarázzák őket megfelelőképpen, helyesebben külön-külön: valójában *mindegyik* érv számít. Júlia és Claudio frigye mögött valódi szerelem van, de a törvényes utódlás biztosítása is; a herceg és Izabella kötése spirituális és morális jelképeket hordoz; Lucio és Katalin számára a házasság büntetés (akárcsak a legalizált gyermekáldás); Angelo és Mariana esetében erkölcsi és társadalmi megfontolások játszanak szerepet (Angelo számára pedig szintén van benne büntető jelleg). Ez így együtt csakis politikai nézőpontból értelmezhető. A politikai autoritást itt negatív definíciója szerint ismerjük föl. Az autoritás döntéseit nem lehet egyetlen koncepcióval, egyetlen indokkal megmagyarázni, ezért a lényeg maga a döntés, helyesebben maga az akarat, a 'legyen.' A herceg akaratára abszolút feltétele a *Szeget szeggel*ben a házasság társadalmi intézményként való működőképességének. A házasságot nem definiálja senki, a herceg sem, s egyáltalán nem reflektál rá filozófiai értelemben (*A vihar* az, amelyben Shakespeare a házasság – ott Miranda és Ferdinand szellemileg és morálisan is tökéletes szerelmének – gondolatát spirituális magasságokba emeli, valamint az *Ahogy tetszik*, ahol Hymen celebrálja az esküvőt). A *Szeget szeggel* zárójelenetében az Ószövetség pátriárkáinak fenséges tekintélyével rendezik és rendelik el a politikai társadalom alapintézményét.¹²

¹² Így az az evidensnek látszó szónoki kérdés, hogy ezek a frigyek tartósak lesznek-e, mellékes. A lényeg a házasság intézményének meg- vagy újjáalapítása.

2. Zsarnokság és az új rend

Midőn Angelo a leghevesebben ostromolja Izabellát, a következő fenyegetésre ragadtatja magát: ha a lány ellenáll, bátyját még meg is kínoztatja, „Holnapig felelj, / Vagy szenvedélyem rajta tombolom ki: / Zsarnok leszek!” (II.4.).¹³ A rossz társadalom a romlás állapotában van, s ez sokféle formában jelentkezik. Lucio romlottsága nemcsak a hatodik parancsolattal szembeni frivol hozzáállásban érzékelhető, hanem a kegyetlenségben (eskü alatt tagadja meg saját fiát, s durván elutasítja, hogy közbenjárjon Pompeiusért), hízelgésben, opportunizmusban (úgy igyekszik a herceg bizalmába férkőzni, hogy Lajos barátot, aki maga a herceg álruhában, befeketíti). Romlottsága krónikus hazuggá és megbízhatatlanná teszi. Angelo romlottsága másféle: ő a herceg helytartója, minden törvényhozó és bírói hatalommal felruházva, így nála a korrupció zsarnoksággá alakul, ahogy maga is tudja.

A zsarnokság mindig is a politikaelmélet központi kérdése volt. Noha nem nevezhető a dráma kizárólagos fő témájának, a romlással való kapcsolata nyilvánvaló. Akire a város vezetését bízta, zsarnokká válik, ha ösztönei kiélését semmi sem korlátozza. A zsarnok uralma a szeszélyek vezérelte akarát uralma. Ezért a politikai akaratot valamilyen módon határok közé kell szorítani, illetve meg kell akadályozni, hogy az ösztönök irányítsák.

S hogy miképpen? A közismert válasz a törvény. S Angelo vezérelve eredetileg pontosan ez. Amikor nem hajlandó fölfüggeszteni, illetve eltörölni Claudio büntetését, kijelenti, hogy „Nem *tehetem*, amit nem *akarok*” (II.2.).¹⁴ S miért ne akarhatná a kegyelem gyakorlását? Azért, mert „[a] törvény ítelt bátyádról, nem én” (uo.).¹⁵ Akarata ebben az értelemben nem szabad. Ám Izabella rögtön az önkényességet firtatja: „S elsőnek épp neked kell így ítélned / S épp neki így elvesznie! Királyi / Az óriás erő – de zsarnoki, ha óriásul élsz vele.”¹⁶ A holt betűként létező törvény *első* alkalmazása azért zsarnoki, mert az, akivel szemben alkalmazzák, teljes erkölcsi joggal panaszolhatja föl, hogy miért éppen vele kezdik, ha más, hasonló vétket elkövető bűnösök büntetlenül maradnak. Angelo ezzel szemben arra hivatkozik, hogy még zsarnokibb lenne *nem* elkezdni a törvény betartatását, mert így igenis valódi bűnös lakol, a kegyelmezés pedig újabb önkénybe taszítaná a várost (miért pont Claudiónak kegyelmezték meg?): „Ha törvényt látok, úgy vagyok kegyelmes – / Az ismeretlen százakhoz, kiket / E megbocsátott vétek

¹³ „...answer me to-morrow, / Or, by the affection that now guides me most, / I'll prove a tyrant to him.” A szöveg tehát kifejezetten Claudiót vonatkoztatja a fenyegetést, így a pontosabb fordítás: „zsarnok*a* leszek!”

¹⁴ „What I will not, that I cannot do.”

¹⁵ „It is the law, not I, condemns your brother.”

¹⁶ „So you must be the first that gives this sentence; / and he that suffers. / O, it is excellent / To have a giant's strength, but it tyrannous / To use it like a giant.”

sértene” (uo).¹⁷ Az első elítélt számos továbbit ment meg. Claudio érezheti úgy, hogy a törvény zsarnok fölötté, de mindenki más azt fogja látni a törvényben, ami: azaz törvény.¹⁸ Nem lehet tagadni, hogy Angelo érvelése nemcsak következetes, hanem kényszerítő erejű is, ahogy erre többen rá is mutattak (BAWCUTT 1984, 93–94). Személyes erkölcsi romlottsága objektív etikai álláspontját nem teszi védhetetlenné.

Nézzük most a herceg felfogását a zsarnokságról! Két beszélgetésben utal rá. Először a darab elején, ahol Tamás barátal közli, milyen megfontolásból nevezi ki Angelót helyettesének. Eszerint a törvény ugyan jó és szigorú, de régóta nem alkalmazza senki. Ő sem. Tamás úgy gondolja, hogy a herceg határozottabban szerezhetne érvényt a törvénynek, amire a herceg azzal reagál, hogy „Én engedtem hosszúra a pórázt. / Zsarnokság volna népem sújtanom / Azért, amire én kapattam” (I.3.).¹⁹ Ez lényegében Izabella már ismert érve, miszerint a törvény első alkalmazása valamiként mindig zsarnokinak tűnik. Ám a herceget inkább a repulációja aggasztja, mivel zsarnoki mivolta nem abból ered, hogy *elkezdte* érvényre juttatni a törvényt, hanem abból, hogy *nem kezdte el*. Vagyis pontosan azt tette, illetve nem tette, amit Angelo el akar kerülni, helyesebben ugyanezt a hibát nem akarja elkövetni. A herceg innen nézve inkább vele, s nem Izabellával ért egyet.

A hercegnek éppen azért van szüksége Angelo személyében egy teljesen új vezetőre, nem pedig mondjuk a megbízható és kipróbált Escalusra, mert maga is szakítani kíván a korábbi elnéző, ha ugyan nem korrupt kormányzattal, amelynek Escalus a tagja volt.²⁰ Nigel Bawcutt szerint a herceg monológja a kormányzásról,

¹⁷ „I show it [pity] most of all when I show justice; / For then I pity those I do not know, / Which a dismiss'd offence would after gall.”

¹⁸ Ez persze túlmegy azon, amit a szöveg állít, de nem is mond neki ellent. Ha Angelo megkímélte volna Claudio életét, akármilyen magánokból, rálépett volna a csúszos lejtőre, s elárulta volna a herceget, még akkor is, ha az első jelenetben, ahol ráruházzák az ítélet és a megkegyelmezés hatalmát is. COHEN (1990) ebből következtet arra, hogy kettejük között jogfilozófiai felfogásbeli különbség van. A szöveg ilyenre azonban nem utal.

¹⁹ „Sith 'twas my fault to give the people scope, / 'Twould be my tyranny to strike and gall them / For what I bid them do.” A herceg ezt az indokot azzal a nem éppen magasztos érveléssel egészíti, hogy nevét tisztán akarja megőrizni, s népszerű kíván maradni. Erre több kommentátor is figyel, párhuzamot vonva az ismert Machiavelli-féle példával, amelyben Cesare Borgia hasonló módon jár el: a rendsinálás piszkos munkáját mással végezteti el, akit aztán ’jutalomból’ kivégeztet, hogy ő maga népszerű maradjon.

²⁰ Itt is érdemes fölidézni Bernát történetét, akit gyilkosságért ítélték el, de nem végeztek ki, mert „A jóakarói mindig kijárták neki a halasztást” („his friends still wrought reprieves for him”), no meg Angelo kormányzásáig „nem bizonyult rá teljesen a gáztett” („his fact, til now in the government of Lord Angelo, came not to an undoubtful proof”), s már kilenc (!) éve lakik a börtönben. Most azonban már büntette nyilvánvalóvá vált, s már nem tagadja (IV.2.). A bírálók – GODDARD (1951) kivételével – kétségtelennek veszik, hogy Bernát valóban bűnös, még K. Ashizu is, aki egy egész esz-

Pompeiusról és díszes kompániájáról alkotott véleménye, Lajos barátként megfogalmazott ítélete saját városának romlottságáról egyértelmű jelei annak, hogy saját korábbi kormányzásának legfőbb kritikusa saját maga. A. D. Nuttall szintén erős párhuzamot von Angelo és a herceg között, bár ő Angelót bukása ellenére jóval kedvezőbben ítéli meg (NUTTALL 1968). A lényeg azonban ugyanaz: a zsarnokság kérdésében mindketten nagyon is azonos platformon van, csak nem járhatnak el ugyanúgy. Bár a herceg valóban tudja, mi a teendő (noha a piszkos munkát Angelóra hagyja); de azt is tudja, hogy ő nincs abban a helyzetben, hogy megtegye, amit kell. Nuttall leírásában a herceg valamiféle szeszélyes, következetlen, kiismerhetetlen figurának látszik, aki ügyesen tartja lelkiismeretét tisztán, de a politikai cselekvés kockázatát nem vállalja, ellentétben Angelóval, aki ezért hozzá képest valamiféle integráns, bár elbukott alaknak. A zsarnokság kontextusában azonban nincs jobb megoldás: ahhoz, hogy a kivételek zsarnokságától megszabaduljunk, muszáj a törvényhez nyúlunk, amely azonban a kivételek zsarnoka számára lehetetlenség. A hercegnek valószínűleg ezért nincsenek ellenvetései a Claudióra kirótt büntetéssel szemben, s csak azután avatkozik be, hogy Angelo gonosz szándékairól értesült. Röviden: a törvény első alkalmazása nem lehet annak fölfüggesztése. A zsarnokság akkor kezdődik, amikor a bíró kegyelmezéssel kezd. S hogy még súlyosabb legyen a helyzet: miután megkegyelmezett, a zsarnokság akkor kezdődik, amikor legközelebb nem kegyelmez meg. A herceg pedig egészen addig a kegyelmezés politikáját folytatta: ha nem akar zsarnokká válni, muszáj továbbra is elnéznie a rosszat.

Így arra jutunk, hogy az igazságosság és az irgalom (kegyelmezés) közötti konfliktus, amely első látásra a darab morális struktúrájának talpkövének tűnik, valójában sehová sem vezető mellékvágány.²¹ Az igazságosság fontossága mellett szól, hogy a herceg nem kifogásolja Angelo Claudiót elítélő döntését; másodszor ő maga is elítéli (még ha csak fölvetett lelkivezetői minőségében is) Júliát; harmadszor a zárójelenetben szóba sem kerül valamiféle általános amnesztia, sokkal inkább büntetések kiosztása történik: Lucio kapja a legnagyobb büntetést, de Angelónak is azt a lányt kell elvennie, akit nem szeret.²² Számos bűn és bűntény

szét szentelt egyedül ennek a figurának (ASHIZU 1997). Csakhogy Shakespeare a tőle megszokott módon kétértelműen fogalmaz. Az ember tudni szeretné, vajon miféle új bizonyítékok kerülhettek elő kilenc év elteltével; s hogy ennek a nyomorultnak miféle befolyásos barátai lehettek. Kilenc év mindenestre bőven elegendő ahhoz, hogy a fogoly tökéletesen közönyössé váljék aziránt, hogy mi az igazság. Bármit beismerhet és tagadhat. Nem téveszthetjük szem elől, hogy a herceg a végjelenetben nem bünteti meg. Talán két hibát – sajátját és Angelóét – is jóvá akar tenni?

²¹ Az igazságosság és irgalom konfliktusának klasszikus shakespeare-i darabja természetesen *A veleneci kalmár*. A konfliktus itt is megjelenik, de a *Szeget szeggel*nek más a fő témája.

²² A legtöbb értelmező egyetért abban, hogy a zárójelenet nem általános amnesztiáról szól, bár nem is tekinthető a „measure for measure” elve tiszta alkalmazásának sem (LEWIS 1983).

azonban nyilvánvalóan megtorlatlan marad. Claudio és Júlia szabadon távozhatnak; Bernát büntetését eltörlik, a kisebb szereplőknek megbocsátanak, egyes bűnök, helytelen magatartásformák meg sem említetnek. Escalus például kész volt Lajos barátot kínvallatásnak alávetni, bíróhoz méltatlan módon el akarta hallgattatni; a jószívű porkoláb nem teljesítette Angelo legitim parancsait; Izabella pedig hamisan tanúskodott Angelo ellen, hiszen ő igazán tudta, hogy kivel feküdt le a helytartó; arról nem is beszélve, hogy Marianna és Angelo összeboronálása egy házasságon kívüli aktusban nem nevezhető morális értelemben megkérdőjelezhetetlenül helyes döntésnek. (Esetleg nevezhetjük Izabella büntetésének, hogy a herceg a legutolsó pillanatig meghagyja abban a hitben, hogy fivére meghalt.) A darabban egyetlen valóban tiszta, büntelen szereplő sincs, de nem mindenki bűnhődik, s főleg nem mindenért. Angelo paráznasága mint bűn szóba sem kerül. Mi több, ha csak a zárójelenetben elhangzottakból akarnánk megtudni, hogy miben is áll a vétke, elég zavaros magyarázathoz jutnánk. A herceg vádjá a szent tisztaság megsértése és az ígéret megszegése (hogy ti. Angelo nem tartotta be azt az ígéretét, hogy szabadon engedi Claudiót, ha Izabella odaadja magát neki); s csak Marianna közbenjárása után bocsát meg neki a herceg, aki szerint Claudio (vélt) haláláért neki is halállal kell lakolnia (szeget szeggel – amilyen mértékkel mérnek...). Így voltaképpen a végkifejletben zavaros módon keveredik az igazságság és a megbocsátás. Semmilyen észszerű elv vagy okfejtés nem segíti a nézőt az eligazodásban. Ezért helyesebbnek tűnik, ha nem ragaszkodunk az igazságság és az irgalom összeegyeztetésének értelmezési keretéhez, hanem tudomásul vesszük, hogy a szerzőt talán jobban érdekelte a zsarnokság mibenléte, amiről Angelo és a herceg is kulcsfontosságú pillanatokban beszél.

Másodjára akkor említi a herceg a zsarnokságot, amikor a porkolábbal beszélget: Angelo „életmódja is / Zord szigorának ösvényén halad. / Ő szent tartózkodással győzi le / Magában azt, amit másokban üldöz. / Ha azt, amit büntet, ő is elkövetné. / Méltán neveznétek zsarnoknak őt; / De így: igazságos” (IV. 2.).²³ Ebből úgy tűnik, hogy a zsarnokság a herceg szemében a képmutatással egyenlő, ha bíróról van szó. Nigel Bawcutt is ezt mondja, de nem veszi figyelembe az előző érvet, s így jut arra a hibás következtetésre, hogy míg Angelo elválasztja a szerepet a személyes érénytől, addig a herceg összeköti őket, azaz kétféle zsarnokságfelfogással van dolgunk (BAWCUTT 1984, 94). Ám a herceg második szempontja nem áll ellentétben az elsővel, legföljebb kiegészíti. A vezetőt nyilvános tévedések és magánhibák egyaránt elronthatják. A herceg egyetérthet

²³ „[H]is life is parallel'd / Even with the stroke and line of his great justice; / He doth with holy abstinence subdue / That in himself which spurs on his power / To qualify in others: where he meal'd / With that which he corrects, then were he tyrannous; / But this being so, he's just.”

Angelóval az igazságos és törvényes kormányzat ügyében, és tarthatja zsarnoknak a másik szempont alapján.²⁴

Alapos okunk van azt várni, hogy a drámaíró visszatér a zsarnokság témájára és a törvénnyel való kapcsolatára a mű csúcspontján, az egyetlen színből álló ötödik felvonásban. Ám sem a zsarnokság, sem a törvényesség témája nem merül föl közvetlenül. Lehetséges persze, hogy Shakespeare-t elsősorban az éppen aktuális drámai hatások (nagyszabású ítélkezés, leleplezések, váratlan kegyelem, szokatlan házasságok) vezették, s egyszerűen figyelmen kívül hagyta ezeket a korábban fölvetett témákat. Van azonban más megoldás is. Az egész jelenet kulcsa ugyanis a zsarnok leleplezése mindkét értelemben (Angelo nem kegyelmez, noha gonosz; majd kegyelmet ígér, mivel gonosz); majd a herceg önleleplezése és az új világ föltárása. A jelenet bírósági tárgyalásra emlékeztet, de csak felületesen, hiszen a herceg egyszerre látja el a bírót, a jogi szakértőt, a tanút, az ügyészt és az ügyvéd szerepét is (sőt, a jelenet egy részében még az egyik vádlott is ő). A rendes bírósági tárgyalás helyett tulajdonképpen a herceg által megrendezett színjátéknak vagyunk tanúi, amely a leleplezés, a föltárás felől indulva egy új világ felé halad; azaz nemcsak a múlt, hanem a jövő felől nézve kap igazán értelmet. Ezért nem egyszerűen a leszámolás és a büntetés, de nem is a morális megbocsátás vagy amnesztia, hanem az újjáalapított rend adja a darab egyik fő témáját. Egyszerre igaz, hogy a herceg mintegy jóváhagyja Angelo elvét, amely szerint az új rend is zsarnoki volna, ha eleve kegyelmezéssel kezdődne (innen a büntetés elemei); s az is, hogy csak valamiféle kegyelmezés, elnézés, amnesztia révén tudunk a múlttal szakítani, és hitelessé tenni, hogy valami új kezdődik, amiben mindenki valamilyen értelemben tiszta lappal indul.

A múlt reménytelen. Ezért sem lehet rendes bírósági tárgyalást, pert lefolytatni, hiszen a törvényes rend már régen nem érvényes.²⁵ A teljes jogrend romlott. Kevés pokolibb helyet találhatunk Bécsnél. Újra és újra vissza kell gondolnunk a *cselekmény kezdete előtti* állapotokra. Nigel Alexander annak a ténynek a jelentő-

²⁴ NUTTALL (1968) szintén a modern 'integritás' fogalom alapján igyekszik Angelót védelmébe venni, ahogy arra már utaltam. Meglehetősen nehéz azonban nem tudomást venni Angelo visszataszító bűneiről és/vagy szándékairól, különösképpen nyilvánvaló képmutatásáról. Mindamellet igaz, hogy (1) az őt érő kísértések fölöttébb kemények; (2) a végén őszinte bűnbánatot tanúsít; (3) jogfelfogása észszerű és védhető, sőt, ha az itt kifejtett érvek helyesek, akkor a herceg egyetértésével is találkozunk; (4) végül pedig, ahogy Nuttall joggal észrevételezi, az utolsó pillanatig elvhű, amennyiben igazságos ítéletet és nem kegyelmet kér. Sorsa és jelleme nincs tehát híján bizonyos rokonszenves elemeknek.

²⁵ Shakespeare páratlan drámai érzékét bizonyítja a jelenet rengeteg belső ellentmondása, elkesztő dinamizmusa, villámgyors, de koherens perspektívaváltásai. Ami egyfelől jogellenes látzatpernek tűnik egy zsarnok rendezésében (itt persze legföljebb I. Jakabról van szó, nem modern totalitárius diktátorról), az másfelől ugyanilyen érvénnyel tűnik jog előtti, természetállapot-szerű elrendezésnek.

ségére hívja föl a figyelmet, hogy az utolsó jelenet nem a hercegi palotában játszódik – vagyis a politikai autoritás székhelyén –, hanem a város kapujában, azaz szimbolikusan is az alapítás, a kezdet helyén. (Sőt, mivel a darabot 1604 karácsonyán adták elő először, az új év kronológiai kezdet-szimbolikája is ráerősít erre: ALEXANDER 1975.) A paráznaságot, a 'szent tisztaság' megsértését tiltó törvények csak akkor hatékonyak, ha az általános erkölcsi érzék helyreállt, és helyesen működik. Ez lehet a magyarázata annak, hogy az Angelo elleni vádak a herceg szép csöndben el is ejti, s kizárólag a legősibb elv, a fogat fogért elve alapján határoz, mégpedig úgy, hogy Claudio fejének vesztéért Angelo fővesztésével kell fizetni. Lucio büntetése (mivel megrágalmazta a herceget, s ehhez tegyük hozzá, hogy a herceg megrágalmazásával is megrágalmazta...) igazságtalanul súlyosabbnak látszik, mint Angelóé.²⁶ Ennek viszont az lehet az észszerű és morálisan védhető magyarázata, hogy az erkölcsi érzék híján lévők, akik képtelenek a megbánásra, és várhatóan bármikor belefoghatnak a hazugság terjesztésébe, nem lehetnek tagjai a politikai társulásnak. Akármilyen volt is Shakespeare célja a zárójelenettel, abból, hogy expressis verbis nem tér vissza a korábban oly fontosnak látszó témára, nem következik, hogy az virtuális módon és nagyon is hatékonyan ne volna jelen. A tárgyalás valójában nem az érvényben lévő törvények alkalmazása, hanem egy új, az ép erkölcsi érzékre, egyetemes és örök erkölcsi elvekre épített politikai közösség megalapítása. A korábban már említett I.2. színben Lucio és a három nemesúrfi a Tízparancsolatról és annak autoritásáról beszélgettek, fölöttébb hányaveti stílusban. A dráma vége ennek tökéletes ellenpontja. Bécset újjá kell alapítani, éspedig a természeti törvény gondolatára építve.

Egy újjáalapított városnak természetesen új uralkodóra van szüksége. Emlékezhetünk rá, hogy eredetileg Angelo, s nem Escalus volt megbízva az új kezdettel. Mivel Angelo elbukott, más személyre van szükség. S most, hogy a Lucio szavaival „hóbortos vén herceg” (az angol baljósabb: „old fantastic Duke of dark corners”, IV.3.) előkerül, szó szerint a sötét sarokból, új uralkodóként mutatkozik be. Ezért veszi el Izabellát, s alapít családot, azaz dinasztiát; továbbá, ahogy láttuk, alapítja voltaképpen újjá magának a családnak és a házasságnak az intézményét is.

Megint csak Lucio, a városból voltaképpen kizárt és kizárandó szereplő véletlen, mégis eleve elrendeltnek ható műve, hogy a döntő pillanatban ő rántja le a

²⁶ Valójában nem is annyira világos, hogy Lucio pontosan milyen büntetésben részesül. A herceg szavai nem egyértelműek, de persze Lucio sem tanúsít olyan megbánást, mint Angelo (megpróbálja elviccelni, ahogy szokta, a dolgot). A fő gondolat a nyilvános, tartós, visszavonhatatlan megszégyenítés azzal, hogy egy prostituálttal kell házasságra lépnie: Lucio a végén kifejezetten könyörög a halálért. Helyette élnie kell, de úgy, hogy abban a társadalmi helyzetben, amiben volt, soha nem lesz: ezt tekinthetjük valamiféle kizárásnak, belső számkivetésnek, a belső pokolra taszítottságnak. S persze herceg Angelón kívül egyetlen valódi potenciális riválisától is megszabadul – lásd a következő részt.

csuklyát az áruhás hercegről, aki erre így reagál: „Lator létedre herceget teremtesz.” Az angol eredeti itt is több: „Thou art the *first* knave that *e’er* made a duke” – az itt kiemelt szám és időhatározó is a kezdetet hangsúlyozza. Mert nem csak Angelo a bukott angyal: a herceg is megbukott, s ez a tény is föltárul abból, hogy a romlottságot senki, így ő maga sem tagadja, sőt, Angelo bukását is az általa okozott vagy megengedett közállapotok készítették elő. Neki is újjá kellett születnie, szakítania kellett korábbi önmagával, elmerülnie a bűnben, megismerkednie a börtönnel, kis híján kerülve el a halált, hamis vád alapján: ez lehet Shakespeare nagyon is konkrét és időszerű figyelmeztetése Jakabnak, de legalább ennyi joggal a dráma legmélyebb politikai gondolata is.

3. Manipuláció

Már utaltam Machiavelli nevezetes példájára, amelyben Cesare Borgia népszerűségének növelése érdekében kivégeztette helytartóját, aki helyette a rendcsinálás népszerűtlen feladatát sikerrel elvégezte. Machiavelli ebben a klasszikus politikai dilemma, ti. a rendcsinálás és a népszerűnek maradás összeegyeztetése mesteri megoldását látta vagy láttatta. Cesare és Vincentio eljárásai, döntései között valóban meglepően sok a hasonlóság, de több kritikus a különbségeket is fontosnak tartja. BAWCUTT (1984, 95) csak utal ezekre; NUTTALL (1968, 239) arra hívja föl a figyelmet, hogy Angelo sorsa nem a halál, ellentétben Borgia helytartójáéval. Az analógia azonban alaposabb vizsgálatot igényel és érdemel. Bár a kortárs politikai filozófia még mindig nem foglalkozik olyan behatóan a jó kormányzással (ez inkább a közigazgatásban fontos), mint a reneszánsz és kora újkori szerzők tették, az erkölcs és a politikai viszonyának absztrakt kérdése természetesen mindig is nagy figyelmet kapott. Az is világos, hogy Machiavelli látható (látszólagos?) egyetértése Borgia eljárásával nem találkozik a legtöbb ember ízlésével, és nem számíthat erkölcsi jóváhagyásunkra (más kérdés, hogy a valóságban is képesek vagyunk-e ezeket az elveket számon kérni, illetve a trükköt leleplezni).

Mi is a probléma ezzel a módszerrel? Kanti szellemben nevelkedett elmék számára egy másik személy eszközként való használata megengedhetetlen. D’Orcót Borgia merőben saját hatalmi céljaihoz használta. De a kanti etikától eltérő elvek alapján is el lehet utasítani ezt az eljárást. Még ha szándékaink eltitkolása, a kétértelműség, súlyos esetben az igazmondás felfüggesztése igazolható lehet, Borgia cselekedete egyszerű gyilkosság volt, valamint bizalmi emberének elárulása. Az egész história a manipuláció tankönyvi esetének látszik.

A *Szeget szeggel*ben a herceg és Angelo kapcsolata a cselekmény tengelye. Márpedig éppen ez a kapcsolat a legrejtélyesebb. A herceg úgy adja át a hatalmat Angelónak (hangsúlyozottan nem Escalusnak), hogy többféle okot is megnevez, de különböző személyeknek mást és mást mond. Angelónak például ezt: „Bölcs az

Úr: / Mint mi fáklyát, úgy tart minket ő; / s egy fáklya sem világol önmagának! / Ha virtusunk nem fennen tündököl, / Akár ne is legyen!” (I.1.).²⁷ Más szóval Angelónak a nyilvánosság elé kell lépnie, s erényeit a kormányzás napi gyakorlatában is bizonyítania. Nem sokkal később Tamás barátnak két másik okot említ. Az egyiket már ismerjük: a város elfelejtkezett a törvényeiről, s újra meg kell tanítani rájuk. A másik ok ismét Angelóra vonatkozik. A herceg itt már bizonyos gyanút fogalmaz meg erényeit illetően, s próbára kívánja tenni a város irányításának kezébe helyezésével. Maga a herceg további indokokkal nem szolgál. Lucio azonban igen, rá jellemzően bizonyos szerelmi örömök szabad kiélésének szándékát tulajdonítja neki. (Nem egészen alap nélkül. A I.3. jelenet elején a herceg Tamás baráttal együtt bukkan föl, javában beszélgetnek, s a herceg éppen visszautasítja azt a jelenet előtt fölvetődött gondolatot, hogy Ámor lenne az oka annak, hogy éppen rejtekhelyet keres...) A néző és olvasó ugyanakkor arra is gondolhat, hogy a herceg egyszerűen a Shakespeare korában (is) közkedvelt ’álruhás király’ toposzának megfelelően csupán kíváncsi alattvalói életére és véleményére. Ebben az összefüggésben arra lehetne következtetni, hogy azért Angelóra és nem Escalusra bízta a teljhatalmat, mert föltételezte – helyesen –, hogy a kormányzásban bekövetkező éles váltás több mindent árul el alattvalói jelleméről és természetéről, mint a rutinok folytatása.

Bármelyik értelmezést hajlunk is elfogadni (talán az összeset egyszerre, afféle grandiózus szkémaként?).²⁸ Angelo mindenképpen eszköznek tűnik, amelyet számára ismeretlen uralkodói célok érdekében vetnek be. Azt azonban le kell szögeznünk, hogy a manipuláció a maga egészében csak akkor működik, s csak abban az esetben merül föl vele kapcsolatban súlyos erkölcsi aggály (egy kantianus persze ezzel nem föltétlenül értene egyet), ha az elképzelt célok meg is valósulnak, s An-

²⁷ „Heaven doth with us as we with torches do, / Not light them for themselves: for if our virtues / Did not go forth of us, ’twere all alike / As if we had them not.”

²⁸ Több kommentátor föltételezi, hogy az álruhás herceg és Lucio párbeszédéből bizonyos rejtett indokokra további fény derülhet. Lucio eleinte dicsérettel illeti a herceg bölcsességét és engedékeny uralmát, s úgy véli, ezt az okozza, hogy maga a herceg is olyan, mint alattvalói – ellentétben Angelóval. Később viszont határozottan visszautasítja, hogy elárulja neki, mit is gondol a herceg indítékairól. Majd hirtelen kibukik belőle, hogy szerinte a herceg „[t]ökéletlen, műveletlen, kelekótya fráter” („A very superficial, ignorant, unweighing fellow”), bár hozzáteszi, hogy „[i]smerem a herceget és szeretem is” („I know him, and I love him”) (III.2.). Az egész beszélgetés roppant zagyva. Semmi biztosat nem tudunk meg a hercegről, *de ő sem magáról*. Lucio mintha a modern közvélemény volna: változékony, következtelen, de többnyire igen élesen fogalmazó. Mivel az eredmény használhatatlan, a herceg akciójának oka is föltárhatatlan. Valóban önmagára volt kíváncsi, saját ügynökeként? Vagy azért beszélteti Luciót, hogy a végén vele is leszámolhasson? Érdekelte uralmának visszhangja? Vagy egyszerűen csak élvezi, hogy titokban másokkal szórakozhat? Lucio bevonása a manipuláció kérdésének tárgyalásába elég bizonytalan eredményeket ígér tehát, de a lehetőséget legalább ebben a formában érdemesnek látszik megemlíteni. Lucio szerepéhez lásd SWANN (1987) és STROUD (1993).

gelo valóban azt a szerepet játssza, amit számára kitaláltak. A herceg valamit megtesz – ráruházza a hercegi autoritást –, s Angelónak azt kell(ene) tennie, amit *ennek* következtében tőle várnak; egyébként az eset erkölcsi szerkezete összeomlik, s már nem beszélhetnénk manipulációról.²⁹ Mármost Angelo az első felvonásban két dolgot tesz (ti. amiről értesülünk): elítéli Claudiót és megzsarolja Izabellát. A továbbiakban aztán folytatja az erkölcsi lecsúszást, de számunkra most csak ez a két tett a fontos, mivel ezeket anélkül hajtja végre, hogy a herceg a cselekmény lefolyásába beavatkozna. A herceg később is csak úgy avatkozik be, hogy mások viselkedését befolyásolja, értelemszerűen úgy, hogy Angelo döntéseitől megvédje őket. Angelo továbbra is azon az úton halad, amelyen elindult. Manipulált út ez?

Claudiót paráznaságért ítélik el. Ha a hercege szándéka a törvények érvényre juttatása volt, akkor Angelo döntése ezzel egybevág. Nincs is jele annak, hogy a herceg meg kívánná menteni Claudiót. Ellenkezőleg, ahogy G. M. Pinciss részletesen bemutatja, úgy viselkedik, mint a halál pillanatáig őt elkísérő és arra föl-készítő lelkivezető és gyóntató (PINCIS, 1990). Ha Angelo nem zsarolta volna meg Izabellát, semmi okunk nem volna föltenni, ahogy arra már utaltam, hogy a herceg megmentette volna. Angelo azt teszi, amit a herceg elvár tőle, de elég különös volna azt mondani, hogy Angelo csupán a herceg eszköze (volt) a törvények érvényesítésében. Angelo azt teszi, amit helyesnek lát.³⁰ Még ha tudta is volna, hogy a herceg (titokban) azt kívánja tőle, hogy szigorúbban kormányozzon, mint ő, akkor sem cselekedett volna másként. Maga mondja, hogy nem ő, hanem a törvény ítéli el Claudiót. Közötte és a herceg között csak annyi a különbség, hogy a herceg elrejt valódi szándékait, míg Angelo különösebben nem titkolózik, nyíltan követi politikáját. Így ha nem bukott volna el, akkor a herceg legfőljebb enyhíthetett volna visszatértekor a törvény szigorán, de nem ítélte volna el. Kérdéses tehát, hogy Angelo eljárása, döntése manipuláció-e. Szigorú kantianus alapon a titkos szándékok általában nem helyesek, bár fölmerül az a kérdés, hogy a kategorikus imperatívusz nem igazolja-e az egyetemes erkölcsi törvény kikényszerítését más emberi lények akaratának 'használatával'. Más etikai elméletek még ennél is jobban tolerálják az efféle 'használatot'. azzal érvelve, hogy az okosság, a türelem, a

²⁹ Az etikaelméletek – beleértve a kantianusokat is – nemcsak cselekedetekkel, hanem szándékokkal is foglalkoznak. Lehet, hogy nem sikerül valakit eszközül használnunk valamilyen célunkhoz, de jellemünket a szándék is rombolja. Ugyanakkor mégis van erkölcsi fokozatbeli különbség a két eset között. Izabella be is veti ezt az érvet, amikor közbenjár Angelóért: „A gondolat még nem cselekedet, / S a terv: csak gondolat” („Thoughts are not subjects; / Intents but merely thoughts”) (V.1.).

³⁰ A hatalom átadásakor a herceg ugyan mintha mindkét lehetőségre emlékeztetné Angelót: „A te szíved és nyelved osszon itt / Bécs városában életét s halált” („Mortality and mercy in Vienna / Live in thy tongue and heart”) (I.1.), azaz a kegyelmezésre is, de ezek a szavak mégis inkább a teljhatalom átruházásának jogilag teljes értékű aktusát jelentik, semmint burkolt figyelmeztetést.

körültekintés, az igazságosság és más hasonló elvek törvénybe iktatása nem egyszerűen akarati aktus eredménye, ezek valójában olyan erények, amelyeket a gyakorlatban lehet elsajátítani, amihez pedig gyakran példaképekre, mesterekre van szükség. Innen nézve a herceg enyhén manipulatívnak tetsző eljárása, azaz Angelo próbára tétele erkölcsileg igazolható. De ha a herceg másként járt volna el, vagyis elítélte volna Angelót ártatlansága ellenére is, akkor valóban Borgiához hasonlóan cselekedett volna, s ebben az esetben joggal minősítenénk cselekedetét erkölcsileg elítélendő manipulációnak. De nem ez történik, noha a szöveg nem teszi teljesen kizárhatóvá, hogy a herceg jellemébe akár ez is beleférne.

Angelo megszarolja Izabellát. A herceg közvetlenül nem részese ennek a jelenetnek, valójában Lucio az, aki meggyőzi a lányt, hogy járjon közben a fivéréért.³¹ Dacára annak, hogy a herceg közvetlenül nem okozója Angelo bukásának (kísértésbe esésének), még mindig gyanakodhatunk arra, hogy előre látta vagy valószínűnek tartotta ezt a fejleményt, bár ő sem tudhatta, hogy Angelo bukása pontosan miért is fog bekövetkezni (emlékezzünk az elején emlegetett három parancsolatra: bármelyikből kiindulhatott volna Angelo romlása!). Mármost ha a herceg gyakorlatilag biztos volt abban, hogy Angelo elbukik, fölmerül a kérdés, hogy azért adott-e a kezébe teljhatalmat, hogy ezt a bukást *előidézze*. Tudjuk, hogy legalábbis szándékában állt Angelót próbára tenni. Amikor a börtönben föltárja tervét Izabellának, hogy miként lehetne Claudiót megmenteni, maga meséli el Mariana esetét, akit Angelo eljegyzett, de akivel szakított, miután a lány elvesztette a hozományát. Így fokozatosan megtudjuk, hogy az elején a herceg meglehetősen biztos lehetett a dolgában, tudva, hogy Angelo jelleme egyáltalán nem makulátlan, s hogy a hatalom próbáját aligha fogja kiállni. Csakhogy ebben az esetben mégsem mondhatjuk, hogy a herceg *okozza* Angelo romlottságát: ő csak leleplezi. Az előbbi esetben Angelo kormányzásra vonatkozó elképzeléséről azt állítottuk, hogy az 'okozza'. motiválja a viselkedését, amelyre a herceg bizton alapíthat, azt azonban nem állíthattuk, hogy ő okozta volna Angelo döntését,³² mivel saját el-

³¹ Figyelmet érdemel, hogy Lucio eljárása is manipulatív, ráadásul kettős értelemben is. Bár korábban hangoztatott véleménye szerint Angelo a lehető leghidegebb figura, akire a női bájak egyáltalán nem hatnak, mégis bízik Izabella női hatalmában, aki egyébként a végén el is ismeri, hogy valami része neki is van, ha nem is szándékoltan, Angelo bukásában: „Azt hiszem, / Hogy jó uton járt ő egészen addig, / Míg nem vetett reám szemet” („A due sincerity govern'd his deeds / Till he did look on me”) (V.1.). Továbbá Lucio ugyan megteszi, amit Claudio kér tőle, azaz hogy vegye rá Izabellát a közbenjárásra, de nem egészen önzetlen okból, hanem „azért is, hogy egy kicsit fölbátorodjanak a magamfajták – mert ugyancsak megszenvednénk ezt a kemény törvényt” („for the encouragement of the like, which else would stand under grievous imposition”) (I.2.).

³² Ez jó példa H. G. Frankfurt sokat vitatott érvére az alternatív lehetőségek elvéről a szabad akaratral kapcsolatos irodalomban. Az elv szerint még akkor is szabad az akaratom, hogy ha nem lettem volna képes másként dönteni, mint ahogy döntöttem, föltéve hogy *ténylegesen* senki sem avatkozott be a döntésbe (FRANKFURT 1969).

veit szabadon választotta vagy legalábbis fogadta el, kinyilvánítva, hogy amit nem akar, azt nem is teheti meg. Jóval nehezebb volna viszont Angelo immoralitásából arra következtetni, hogy azt is szabadon fogadta el vagy fogadta be, vagy inkább azonosult vele. Izabella távozása után önmaga számára sem világos, hogy mi történik vele. Szavai őszinte kétségbeesésről árulkodnak: „Mit is csinálsz, ki vagy te, Angelo?” („What dost thou? or what art thou, Angelo?”) (II.2.). A felelősség alól ez nem mentesíti, ahogy maga is elismeri. Ennek ellenére tudjuk, hogy a kísértés nélkül nem esne bűnbe.³³ Legalábbis ő alighanem így látja. A herceg másként, hiszen eleve számol azzal, hogy Angelo erkölcsi tartása törékeny. Más szóval ami Angelóval történik, az már benne (a jellemében) van. Nincs tehát szó manipulációról, mivel a döntés oka továbbra is Angelo, nem a herceg.

Ám még ha ragaszkodnánk is a manipuláció valóságához, egyes etikai elméletek igazolhatónak tarthatják egy gonosz személy manipulációját (a modern kantianusok is elfogadhatónak tartják a gyilkosnak való hazugságot), s nem kifogásolnák a herceg eljárását, feltéve hogy a manipuláció maga nem rossz célokat szolgált, hanem a gonosz leleplezésével szolgálatot tesz másoknak, vagy akár magának a gonosznak is. Ebben a verzióban a herceg afféle erkölcsi tanító, Angelo pedig a tanítvány. A tanító vagy mester eszközei persze sajátosak, hiszen egyúttal politikus is, így „gazság ellen ésszel” („craft against vice”) (III.2.) kell élnie.

A manipuláció efféle igazolása (ti. erkölcsileg helyes célok érdekében) nem föltétlenül meggyőző. Először is a manipulátornak elég ügyesnek kell lennie abban, hogy szándékait hatékonyan rejtse el. Ha a herceg első számú preferenciája az volt, hogy próbára tegye és nevelje Angelót, akkor a hatalom átruházása nem is volt valóságos. Nem gondolta komolyan. Bár nem lehetett biztos benne, hogy mi történik, de ha számított rá, akkor hazudott. Amikor pedig nem látszott más útja Claudio megmentésének, mert az események kicsúsztak az irányítása alól, akkor a herceg a pecsétjét veti be, s szinte leleplezi magát a porkoláb előtt. A várost nem hagyja el, de érezhető, hogy nem minden alakul elképzelései szerint. Joggal vonjuk össze a szemöldökünket, ha arra gondolunk, hogy a herceg nem csak Angelo, hanem mások boldogságával, sőt, életével is játszik, ha mégoly nemes célok érdekében is.

Másodszor még ha Angelo erkölcsi nevelése is a fő vagy egyetlen célja,³⁴ egyértelmű, hogy a végeredmény saját hatalmának megerősödése vagy újjáalapítása, ahogy Barnaby és Wry gondolja, akik szerint a mű végül is nem egyéb, mint a herceg páratlanul zseniális politikai manővere, noha a végeredmény egyáltalán

³³Thomas Nagel ezt nevezi körülményekből adódó szerencsének [circumstantial luck]. Angelo helyzet jól illusztrálja az erkölcsi szerencse problémáját is (NAGEL 1993).

³⁴Mindig tovább lehet kérdezni: miért akarta a herceg Angelo bukását? Valóban Angelo nevelése volt a célja, vagy talán más, kevésbé nemes indítékok (is) mozgatták?

nem ellentétes a közérdekkel.³⁵ Miután sikeresen leleplezte Angelo erkölcsi gyöngeségét vagy inkább gonoszságát, ezzel nemcsak erkölcsi, hanem politikai sikert is elkönnyelhet. Innen nézve a terv már-már ördögien zseniális, hiszen a herceg egyszerűen nem veszíthet: ha Angelo helyreállítja a rendet, csak félre kell állítani; ha elbukik, a herceg rajta kezdi az ítélkezést, alattvalói pedig csodálni fogják ravaszságát, s így a város fölött szinte abszolút autoritásként fog uralkodni. Borgia árnyéka ismét fölsejlik.

Így hát Angelo magatartásáról nem mondhatjuk, hogy a herceg mozgatója, vagyis hogy a hatalom átruházása volna Angelo tetteinek az oka. Ugyanakkor nem hessegethető el teljesen az az erkölcsi intuíció, hogy Angelo bukásához a hercegnek mégis lényegi köze van.³⁶ Ha mégis igazolni szeretnénk, akkor föl kell tételeznünk, hogy a herceg erkölcsi szándékai jók voltak, azaz Angelo (és a polgárok?) számára erkölcsi tanulságot kívánt fölmutatni. De el kell ismerni, hogy nem minden etikai elmélet és erkölcsi intuíció lenne kibékülve az erkölcsi nevelés ilyen koncepciójával (túl sok a kockázat a tanító és mások számára is). S még zavaróbb gondolat, hogy az egész ügy a herceg politikai érdekeit kiválóan szolgálja, noha, ismételjük, az erkölcsi rend helyreállítása Bécsben kétségtelen közjó és közérdek.

Ám éppen ez lehet a politikai filozófiai tanulság. Úgy tűnik, hogy ebben a darabban Shakespeare úgy mutatja be a politika, a ravaszság, az erkölcs, az erények és erkölcsi hibák kapcsolatait, hogy azok nem egymástól elkülönülve működnek (ezt nevezhetnénk machiavelliánus tézisnek, jóllehet maga Machiavelli nem biztos, hogy ugyanígy gondolta), hanem egymást folyton átjárva és föltételezve. Az erkölcsileg jó és helyes intenciók politikai érdekeket szolgálnak, a politikai érdekek pedig olykor egybeesnek az erkölcsi jóval vagy helyessel. A dráma nem sugall ennél erősebbet, tehát nem az erkölcs végső tekintély-szerepét képviseli. Ugyanez a helyzet a politikai autoritással: az sem előzi meg az erkölcsit. Ám mégis különbséget tesz vagy mutat a kettő között, mivel a közönség, az olvasó egyszerűen *nem tudja eldönteni*, hogy a herceg milyen (erkölcsi) jellem. Ez ugyanis generikusan lezáratlan, eldönthetetlen marad (szemben az összes többi alakéval).

A herceget jóakarató és erkölcsileg hibátlan jellemű uralkodóként lefestőknek nincs is könnyű dolguk, amikor értelmezniük kell a herceg manővereit, elsősorban az ágytrükköt vagy szeretőcserét. Ez kifejezetten a herceg ötlete, még ha Izabella különösebb hűhó nélkül bele is egyezik (s Mariannának sincs ellenére). Az sem teljesen rendjén való, hogy a herceg szerzetesi öltözködést használ álruhaként, s így

³⁵ BARNABY-WRY (1998), DOLLIMORE (1985) és GODDARD (1951) egyaránt hangsúlyozzák, hogy a herceg autoritása megerősödik, ők azonban szkeptikusabbak abban, hogy ez valóban közérdek-e.

³⁶ Ezek a kérdések értelemszerűen átvezethetik az értelmezőt a teológiához. A szabad akarat, a kegyelem, Isten előretudása, eleve elrendelése, a bűnbeesés oka a reformáció idején tudvalevőleg különösen is fontos témák voltak. Ennek ellenére ezt a kontextust érdekes módon viszonylag kevesen elemezték, noha a *Szeget szeggel* az egyik legteológikusabb Shakespeare-darab.

visszaél a lelki hatalommal: mi több, gyóntat, ami szigorúan papi jog. Shakespeare idejében azért ez még elég erős ötletnek számított, mivel nem egyszerűen ruhacseréről, hanem két autoritás vegyítéséről is szólt: egyház és állam viszonya nem volt éppen mellékes témája a kornak. Viszont csak így, ennek a rejtélyes alaknak a segítségével van lehetőségünk egyáltalán föltenni azt a kérdést, hogy mi ad erkölcsi jelleget egy jellemnek. S ez a lezáratlanság a nem-erkölcsi, itt politikai szempont jelenlétének a következménye. A gazság ellen nem az erény, hanem a ravaszság (craft) van bevetve. A gazság, a bűn ellen harcolni erkölcsileg helyes és jó. De vajon helyes vagy jó-e másként, mint erényekkel küzdeni? Mivel ezt a zavarba ejtő kérdést föl tudjuk tenni, ezért az erkölcs és a politika közötti határ lehetőségét már föltételeztük. S mivel a darab éppen ezt firtatja, az erkölcs és a politika kölcsönös egymásrautaltságát is bizonyítja.

4. A Leviatán

Harriet Hawkins szerint a darab tudatosan van tele nem csupán ellentétekkel, ellentétes álláspontokkal, hanem a szereplők gyakran saját maguknak is ellentmondanak, mivel Shakespeare éppen ezáltal mutatja be az élet inkoherens voltát is (HAWKINS 1972, 1987). Huston Diehl már-már brechti elidegenítő hatásokat tulajdonít a drámának, mintha Shakespeare szándékosan írt volna 'rossz' drámát, azaz olyat, amelyet áthat a tökéletlenség: a szándékok kudarcba fulladnak, senki nem javul meg, legföljebb megszégyenül; a végső jelenet végén senki sem boldog. Mindez ennek a világnak a megjavíthatatlanságát tükrözi, s kifejezetten a hallgatóhoz-olvasóhoz szól: talán ebből a drámából szól ki a leghatározottabban a közönséghez a drámaíró (DIEHL 1998, 1–3).³⁷

A zavaró diszharmónia és ellentmondások miatt szokás problémadarabnak is hívni a *Szeget szeggelt*,³⁸ de akadnak, akik számára ezek az ellentmondások feloldhatók vagy értelmezhetők. Alexander Leggatt szerint a strukturális inkoherencia semmilyen koherens tanulságot nem hordoz, a dráma egyszerűen kísérleti jellegű, amelyben a helyettesítések és párhuzamok egymást magyarázzák – jól vagy rosszul (LEGGATT 1988). Azaz Shakespeare csupán valamilyen erőteljes és hatásos atmoszférát teremt, az erkölcsi tanulságokat pedig nem az egészből, hanem az egyes szereplők között vont párhuzamokból kell levonni (Claudio/Júlia vs. Angelo/Marianna; Claudio vs. Bernát; Izabella vs. Marianna stb.). T. A. Stroud az ellentmondásokat esztétikai értelemben tartja értékesnek és értékelhetőnek, sze-

³⁷ Ehhez hozzátartozik, hogy Diehl értelmezésében ez a dramaturgia a kálvini szkepticizmus hatása: az emberi törvény mindig csak tökéletlenül érvényesíthető.

³⁸ Frederick S. Boas (1904) a *Szeget szeggelt*, a *Troilus és Cressidát* s a *Minden jó, ha a vége jót* nevezte el problémadarabnak.

rinte Shakespeare-t igazából a kontrapunkt, a szimmetria lehetőségei érdekelték (STROUD 1993). Van, aki szerint a darab végig vígjáték; persze nem a fölszabadult öröm, hanem a 'sötét' komédia típusa (WEIL 1970, BENNETT 2000).

A spirituális értelmezések ragaszkodnak ahhoz, hogy a dráma egyáltalán nem problémás. Jó példa erre Gideon Rappaport tanulmánya: szerinte a zárójelenet a jutalmak és büntetések kiosztásának csupán az egyik lehetséges verziója. Az alapvető üzenet ugyanis az, hogy a „szeget szeggel” (a magyar fordításból nem érzékelhető a bibliai utalás: a 'mértéket-mértékkel' címmel Shakespeare vélhetően arra a jézusi mondásra utal, hogy „amilyen mértékkel mértek, olyannal mérnek nektek is vissza” Mt 7:2) elve nem azonos a „szemet szemért, fogat fogért” elvével. Itt a mértékek valamiféle magasabbrendű arányosítás jegyében fogantak. Talán még nála is határozottabban láttatja a *Szeget szeggel* egységes, ráadásul (Diehl nézetével szöges ellentétben) markánsan antipuritán felfogású műnek Michael Sugrue, aki minden szereplőnek megtalálja a maga szentírási ősalakját. Nála a darab egyenesen az *Isteni Színjáték* univerzális igényeivel áll párhuzamban (SUGRUE 2008).

A politikai olvasat számára a dráma egységét vagy annak hiányát elsősorban a herceg szerepének értelmezése felől érdemes megközelíteni. A már elemzett szempontok az egységet ha nem is bizonyítják, de legalábbis valószínűsítik. Ebben az utolsó részben kifejezetten a herceg alakjára összpontosítunk. A szakirodalom – aligha meglepő módon – ezzel kapcsolatban sem egységes. Ervene Gulley arra hívja föl a figyelmet, hogy a herceg egyértelműen a teljes cselekmény értelmi szerzője, noha az események olykor más irányt is vesznek, mint amit talán elgondolt, de a végső jelenetben tökéletesen ura a helyzetnek (GULLEY 1996). Egyes verziók a jó uralkodót látják benne: Bawcutt kimondottan elutasítja a machiaveliánus párhuzamot, nála a herceg bár esendő, de alapjában véve kompetens uralkodó, akárcsak Stephen Cohen álláspontja szerint, aki az 'álruhás király' műfaját fedezi föl a darabban (BAWCUTT 1984, COHEN 1990). Mások szintén kiemelik a herceg hibáit, viszont tanulni vágyó és tudatosan jobb kormányzásra törekvő uralkodót látnak benne (LEWIS 1983, BENNETT 2000). Mások sötétebb színekben festik le, jellemének kétesebb elemeire hiva föl a figyelmet (BARNABY-WRY 1998, HAWKINS 1972, HOLLOWAY 1998). De mindegyik értelmezés kitér a darab előtti és utáni helyzet értékelésére: „Mit akart a herceg eredetileg?” „Hogyan fog uralkodni aztán?”

A választ egy kicsit messzebből indítjuk. Az egyik legnagyobb hatású elemzés a már említett Hariett Hawkinsé, aki szerint a darab nagyszerű kudarc, mivel egyszerre zavarja össze, bizonytalanítja el a közönséget, és ér el olyan mély és fölkavaró hatást, mint kevés másik Shakespeare-mű, azaz a *Szeget szeggel* inkább 'nagy', mint 'jó' munka. A drámaíró minden képessége benne van: az egész világ elfér egy rövid cselekményben, amely képes rá, hogy bár furcsa, mégis ismerős és reális képet adjon saját magunkról. Eszerint az élet oly ritka valóban tragikus pillanatát is képesek elrontani egyesek a maguk érzéketlen és közönyös hozzáállásával. A há-

rom tragikus hős (Angelo, Claudio, Izabella) egyike sem tud fölmagasztosulni a shakespeare-i hősök szintjére, találkozni a halállal (Angelo, Claudio) vagy az igazságtalan szenvedéssel (Izabella), mert a herceg ezt egyszerűen nem engedi. Nem bocsát meg igazán Angelónak, de nem is adja meg neki a halál kegyelmét, hanem ostoba házasságba kényszeríti. Nem engedi Izabellát végigmenni saját döntésének útján, hanem szinte korrumpálja az ágytrükkal. Claudio pedig nem mehet végig – pedig elindul – a halál elfogadásának sztoikus útján, mert Angelo leleplezéséhez szükség van rá, helyesebben arra, hogy életben maradjon. Talán ez az oka, hogy a zárójelenetben a herceg rengeteget beszél, ők azonban keveset vagy semmit (Claudio egy szót sem szól!) – a végén hallgatás van. Még a herceg is olykor mintha meglátná saját tragikus lehetőségeit, de végül vak marad irántuk, mintha fő célja önmaga szórakoztatása volna. Saját udvari bolondjává válik? Ha igen, legföljebb rendezőként válik be, viccfaragóként nem, Lucio kétségkívül szellemesebb és humorosabb nála. Uralkodói tragédiák iránt teljesen érzéketlen marad. A darab ezért nem jó – mégis nagyszerű. Hawkins nem von le koherens tanulságokat ezekből a megfigyelésekből, hiszen a tanulság maga a tanulság hiánya. Mégis úgy látom, ezek a megjegyzések vezethetnek tovább is (HAWKINS 1972, 1987).

Hawkins számára a herceg viselkedése kaotikus, inkonzisztens, s így zsarnoki. Félelmetes figura. Herbert Weil ugyanakkor azt állítja, hogy nevezhetünk is rajta, főleg abban a jelenetben, amelyben Lucióval beszélget – álruhában – saját magáról (WEIL, 1970). Az események rendszeresen kicsúsznak az irányítása alól. Indítékai a visszavonulásra és elrejtőzésre zavarosak. Nehéz mindezt koherens drámai alakká formálni.³⁹ A spirituális interpretációk itt könnyebben érvényesülnek, hiszen ha a herceg például a Gondviselés allegóriája, akkor nem is szükséges emberi jellemként fölfognunk, még akkor sem, ha az isteni a keresztény teológia szerint Jézus Krisztusban emberi arcot is öltött. A történeti értelmezések is könnyebben boldogulnak a főszereplővel, hiszen nem erkölcsi vagy drámai integritást keresnek benne, hanem Jakab és a herceg közötti párhuzamokra figyelnek. Ha azonban Shakespeare-nek voltak morális-esztétikai-drámai megfontolásai, márpedig az utóbbi eshetőséget finoman szólva sem zárhatjuk ki, akkor a herceg drámai integritása releváns kérdés, éspedig, ahogy jeleztem, a politikai értelmezések számára is.

³⁹ Legjobb tudomásom szerint még senki sem vetette össze a darabot és főszereplőjét CHESTERTON regényével (*Az ember, aki csütörtök volt*, 2005) és titokzatos főszereplőjével, Vasárnap-pal, aki sok tekintetben a herceghez nagyon hasonló figura, vagy inkább funkció. A regény végén is kiderül, hogy a cselekményt végig Vasárnap irányította, aki egy titkos anarchista klub elnöke (a tagok a hét többi napjának nevét viselik). A klub összes tagja azonban valójában titkosügynök, akik mélyen elkötelezettek az anarchizmus elleni küzdelem iránt, s akiknek főnöke egy még titokzatosabb rendőrtiszt, aki természetesen maga Vasárnap. Vasárnap pontosan olyan valószínűtlen és valószínűtlen alak, mint a herceg; Chesterton ezt azzal is kiemeli, hogy mindenki más és más benyomást őriz róla.

Bennett az antik mitológia egyik ismert alakjára utal: Próteuszra, az alakváltó istenségre, akinek jellemző tulajdonsága, hogy távoli események és dolgok tudója (BENNETT 2000). Próteusz sem jellem, hanem az isteni világ egyik mozzanata. Ezt az utalást továbbgondolva: a hercegre talán valóban kevésbé jellemként kell tekintenünk, akinek, amelynek az integritása, jellemszerűsége problémás, s ezért egyszerre adhatunk igazat azoknak is, akik dicsérik és fölmentik, s azoknak is, akik fönnakadnak rajta és elítélik. Mert a herceg, mint Próteusz, inkább *jel*, semmi *jellem*: egy másik világ, egy másik rend jele, egyúttal pedig politikai megjelenése. Érzelmi és értelmi reakcióink ennek a világnak és ennek a rendnek, a másság, a különőség világának szólnak. A spirituális-teológiai értelmezések éppen ezekre a reakciókra építenek, s arra következtethetnek, hogy ha ezek a reakciók zavarosak, ellentmondásosak, akkor a hiba talán inkább bennünk, saját érzéketlenségünkben van.

Azonban a fenti megfontolások alapján megkísérelhetünk másfajta magyarázatot is adni a darab különösségére, a befogadás élményének zavarosságára. Akár élőben, színházban látjuk, akár szöveggént olvassuk a színművet, bizonyos társadalmi konvenciók szerint tesszük. Még a magányos olvasáshoz is úgy látunk, hogy ha vígjátékot olvasunk, akkor készek vagyunk nevetni, mosolyogni; ha tragédiát, akkor pedig megrendülni. Azonosulunk egyik-másik szereplővel, megkeressük a hozzánk legközelebb állót, érdeklődünk iránta, vagy egyszerűen csak kedvtelve figyeljük, hogy mi történik vele. S a *Szeget szeggel* nincs híján ilyen értelemben vállalható karaktereknek: Angelo gyötrődését és elbukását át tudjuk élni; csakúgy, mint Izabella iszonyát és Claudio jeges halálfélelmét. De ezek az élmények szinte túl gyorsan következnek egymás után, Shakespeare néhány sorral vagy mondatmal máris a végsőkhöz fesztí a húrt. Onnan már nincs hova lépni. Onnan a herceg úgy mozgatja őket, mint bábukát, akiknek arcára már ráült a végső arckifejezés. A *Szeget szeggel* trükkjei (fejcseré, szeretőcsere), az álruhás herceg beszélgetései, Hólyag, Pompeius és a többi közönséges figura együttvéve ugyan elég alkalmat ad a nevetésre, de nevetésünk mindig kissé kényszeredett. Nagyon is igaz lehet, hogy mindenben tudunk nevetni, de az is igaz, hogy képesek vagyunk nem nevetni a legviccesebb dologra is. S ennek okát nem mindig tudjuk megadni. Talán a herceg rossz ízlése miatt nem nevetünk? Vagy annyit csalódtunk már a cselekmény során, hogy a csalódás terméketlen talaján esély sincs nevetni? Sem a színházban, sem a karosszékekben nem tudjuk talán, hogy pontosan *mit* is figyelünk vagy olvasunk, s hogy mi is történik velünk. Ez lehet a negatív oka annak, hogy miért találjuk a drámát nagy valószínűséggel zavarba ejtőnek és nem kielégítőnek, de *nem* emberfelettinek, másviláginak vagy érthetetlennek. Egyszerűen nem tudjuk, micsoda.

Ha pozitív okot is találni akarunk, azaz megkíséreljük megmondani, hogy mégis *mit* látunk vagy olvasunk, akkor csak a hercegre tudunk rámutatni. Ha nincs formája, nincs drámai karaktere, akkor – maradva a shakespeare-i kánonnál – valójában szörnyeteg. Ezen nem föltétlenül valami félelmetes, bénító hatású teremtményt kell értenünk, mint ahogy Caliban *A viharban* is olyan szörnyeteg,

akire mégse mondanánk, hogy emberfeletti, lenyűgöző, bénító módon volna veszélyes. A szörnyeteg itt egyszerűen a formátlanság, az alaktalanság, az aránytalanság, s az ennek értelmében felfogott 'nagyság' fogalmi és színpadi megjelenítése. A szörnyeteg nem túlvilági, hanem nagyon is e világi lény. Nem is kivetítés: hanem valami, ami bennünk (is) él. Ahogy az *Antigoné* híres himnusza már jelzi, az ember 'csodálatos' lény. Csakhogy a görög 'deinon' a 'szörnyű' jelentését is hordozza. M. C. Nussbaum így fogalmaz: „ez valami furcsa, rendetlen; s a furcsaság és csodálat kiváltására való képesség szorosan összetartozik” (NUSSBAUM 1992, 52). Irodalmunkban talán Vörösmarty közelíti meg legjobban ezt a fogalmat, amikor az emberi fajt sárkányfog-veteménynek nevezi. Mert itt is egyszerre van szó egyénről (a hercegről), s az emberiségről. Legtöbbünkben a szörnyeteg tartósan alszik. Az emberiségben viszont folyton ébren van. Kisebb változatait – a politikai közösségeket – nevezi Hobbes Leviatánnak, azaz olyan bibliai szörnyetegnek, amelytől ugyan félnünk kell, de amely Isten kezében játékszer. A *Szeget szeggelben* a család, a rokoni kapcsolatok mellékesei, nincsenek államok, társulások; az egyházi hierarchiát senki sem képviseli; más szóval *sem a közösség, sem a társadalom nem takarja el a politikát*. A politika pedig egyszerre fölbomlik és újjáalakul éppen, azaz egyszerre észlelhető *semmiként* és *valamiként*. Egyszerre jelentkezik magánakaratok kontrollálhatatlan, alaktalan, szörnyű halmazaként ('a nép') és egyetlen, megszemélyesített akaratként ('a Nép'). Természetesen szó sem lehet róla, hogy Shakespeare-t Hobbes-előfutárként értelmezzük. A hobbesi érvelés elemei is hiányoznak, nem csak a fogalmak. A herceg alakjában mégis fölsejlik a Leviatán.

Bibliográfia

- ALEXANDER, Nigel (1975), *Shakespeare: Measure for Measure*, London, Edward Arnold.
- ALVIS, John E. – WEST, Thomas J. (eds) (2000), *Shakespeare As Political Thinker*, Wilmington, Delaware, ISI Books.
- ARMITAGE, David – CONDREN, Conal – FITZMAURICE, Andrew (2009), Introduction to *Shakespeare and Early Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1–22.
- ASHIZU, Kaori (1997), 'Pardon Me?' Judging Barnardine's Judge, *English Studies* 5 (78), 417–429.
- BARNABY, Andrew – WRY, Joan (1998), Authorized Versions: Measure for Measure and the Politics of Biblical Translation, *Renaissance Quarterly* 4 (51), 1225–1254.
- BAWCUTT, Nigel W. (1984), 'He Who the Sword of Heaven Will Bear?' The Duke Versus Angelo in Measure or Measure, *Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study and Production* 37, 89–97.
- BENNETT, Robert B. (2000), *Romance and Reformation: The Erasmian Spirit of Shakespeare's Measure for Measure*, Newark, University of Delaware Press.

- BLOOM, Allan – JAFFA, Harry V. (1964), *Shakespeare's Politics*, Chicago, London, Chicago University Press.
- BROWN, Carolyn E. (1996), Duke Vincentio of Measure for Measure and King James I. of England: 'The Poorest Princes in Christendom', *Clio* 1 (26), 51–78.
- BOAS, Frederick S. (1904), *Shakespeare and his predecessors*, New York, C. Scribners's Sons.
- CARLSON, Susan (1981), 'Fond Fathers' and Sweet Sisters: Alternative Sexualities in Measure for Measure, *Essays in Literature* 1 (16), 13–31.
- CHESTERTON, Gilbert K. (2005), *Az ember, aki Csütörtök volt*, Pécs, Pécsi Direkt Kft.
- COHEN, Stephen (1999), From Mistress to Master: Political Transition and Formal Conflict in Measure for Measure, *Criticism* (4) 41, 431–464.
- DIEHL, Huston (1998), 'Infinite Space': Representation and Reformation in Measure for Measure, *Shakespeare Quarterly* (4) 49, 393–410.
- DOLLIMORE, Jonathan (1985), Transgressions and Surveillance in Measure for Measure, in J. DOLLIMORE – A. SINFIELD (eds), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 72–87.
- FRANKFURT, Harry G. (1969), Alternate Possibilities and Moral Responsibility, *Journal of Philosophy* 66, 829–839.
- GECKLE, George L. (1970), Shakespeare's Isabella, *Shakespeare Quarterly* 2 (22), 163–168.
- GODDARD, Harold (1951), Power in Measure for Measure, in *The Meaning of Shakespeare Vol II.*, Chicago, Chicago University Press, 50–68.
- GULLEY, Ervene (1996), 'Dressed in a Little Brief Authority': Law as Theater in Measure for Measure, in *Law and Literature Perspectives*, ed. B. L. ROCKWOOD, New York, Peter Lang, 53–80.
- HAWKINS, Harriet (1972), 'That They Have Power to Hurt and Will Do None': Tragic Facts and Comic Fictions in Measure for Measure, in *Likeness of Truth in Elizabethan and Restoration Drama*, Oxford, Oxford UP, 51–78.
- HAWKINS, Harriet (1987), Sex and Sin in Measure for Measure: Some Open Questions, in *Harvester New Critical Introductions to Shakespeare: Measure for Measure*, Brighton, UK, Harvester Press, 11–42; 12–13.
- HOLLOWAY, Brian (1998), Vincentio's Fraud: Boundary and Chaos, Abstinence and Orgy in Measure for Measure, *West Virginia Shakespeare and Renaissance Association, Selected Papers* 21, letöltve: www.marshall.edu/engsr/SR1998.html.
- LANIER, Gregory W. (1987), Physic That's Bitter to Sweet End: The Tragicomic Structure of Measure of Measure, *Essays in Literature* 14, no. 1: 15–36.
- LEGGATT, Alexander (1988), Substitution in Measure for Measure, *Shakespeare Quarterly* 3 (39), 342–359.
- LEWIS, Cynthia (1983), 'Dark Deeds Darkly Answered': Duke Vincentio and Judgement in Measure for Measure, *Shakespeare Quarterly* 3 (34), 271–289.
- NAGEL, Thomas (1993), Moral Luck, in *Moral Luck*, Daniel STATMAN (ed), Albany, New York, State University of New York Press, 57–71.
- NUSSBAUM, Martha C. (1992), *The Fragility of Goodness*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NUTTALL, Anthony D. (1968), Measure for Measure: Quid Pro Quo?, *Shakespeare Studies* 4, 231–251.

- PINCISS, G. M. (1990), The 'Heavenly Comforts of Despair' and Measure for Measure, *Studies in English Literature, 1500–1900* 2 (30), 303–313.
- SCHMITT, Carl (2008), *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- SHAKESPEARE, William (1980), *Szeget szeggel*, ford. MÉSZÖLY Dezső, Budapest, Európa.
- SLIGHTS, Jessica – HOLMES, Michael Morgan (1998), Isabella's Order: Religious Acts and Personal Desires in Measure for Measure, *Studies in Philology* 3 (95), 263–292.
- STROUD, T. A. (1993), Lucio and the Balanced Structure of Measure for Measure, *English Studies* 1 (74), 84–95.
- SUGRUE, Michael (2008), Measure for Measure: The Bible Contra Puritanical Christianity, *Praesidium* 4 (8), letöltve: www.literatevalues.org/prae-8.4.htm#measure.
- SWANN, Charles (1987), Lucio: Benefactor or Malefactor?, *Critical Quarterly* 1 (29), 55–70.
- WEIL, Herbert Jr. (1970), Form and Context in Measure for Measure, *Critical Quarterly* 1 (12), 55–72.
- WIDMAYER, Martha (1999), 'My Brother Had But Justice': Isabella's Plea for Angelo in Measure for Measure, *Upstart Crow* 19, 62–77.

GULA MARIANNA

„A nyelv többől ki volt metszve. Új nyelveket kell megalkotni”

Az északír helyzet a regényirodalom tükrében

Észak-Írország, földrajzilag az Ír-sziget, politikailag viszont az Egyesült Királyság része, a szó számos – politikai, társadalmi és kulturális – értelmében határvidék. Ezt tükrözi többek között az északír írók műveinek liminális, közties irodalomtörténeti státusa. Számos kritikus a mai napig az ír irodalom tágabb kontextusában helyezi el őket, ugyanakkor a brit irodalomtörténetnek is részét képezhetik, az elmúlt pár évtizedben pedig – különösen a mérőföldkőnek számító, Észak-Írország politikai önrendelkezési jogát elismerő 1998-as Belfasti Egyezmény óta – egyre erősödik az a tendencia, hogy az északír írók műveit önálló regionális irodalomként kezeli a kritika. E tendenciát szemléletesen példázza, hogy míg az északír regényről 1998-ban megjelent könyvét Laura Pelaschiar azzal a kérdéssel nyitja, vajon miért vonakodnak a kritikusok az „északír irodalom” („Northern Irish literature”) kategóriát használni, és ő maga is megmarad az „északír írásművek” („Northern Irish writing”) megnevezésnél, Michael Parker fél évszázadot átívelő, mindhárom műnemre koncentráló 2007-es kétkötetes könyve már problémamentesen, magyarázkodás nélkül használja az „északír irodalom” kategóriát. Ebben az elmozdulásban az is fontos szerepet játszik, hogy az északír művészek gyakran olyan „sajátos északír élményvilág”-ot idéznek meg, amely, ahogy a kortárs belfasti regényíró, Glenn Patterson egy 1998-as interjújában elmondta, „más, mint ami Írország többi részében tapasztalható, és amely Nagy-Britannia más részeihez sem hasonló” (KURDI 1998, 897); valamint az is, hogy a régió az 1960-as évek óta pezsgő irodalmi élet központja.

Az „északi reneszánsz”-ként is emlegetett, eleinte főleg a költészetben jelentkező irodalmi felpettedés időben egybeesik a régióban hatalmi pozícióban lévő protestáns többség és a polgárjogaiban erősen korlátozott katolikus kisebbség között évtizedeken keresztül érlelődő társadalmi és politikai feszültségek 1960-as évek végén erőszakba hajló kiéleződésével, vagyis azzal az időszakkal, amelyet máig az eufemisztikus „Troubles” [bajok, zavargások] névvel illetnek.¹ Az irodalmi energiák felszabadulása bizonyos fókig összefüggésben áll a társadalmi, politikai

¹ A továbbiakban következetesen az angol 'Troubles' kifejezést használom.

válsággal – még ha nem is lehet a kettő között szigorú értelemben vett ok-okozati viszonyt felállítani –, hiszen a ’Troubles’ kitörésekor a költőkkel, írókkal szemben megfogalmazódott az az elvárás, hogy reagáljanak a kizökkenet társadalmi-politikai helyzetre és az erőszakra.

A művészet, irodalom és a politika viszonya a hetvenes és még inkább a nyolcvanas évektől kezdve évtizedeken át tartó intenzív intellektuális, kulturális vita tárgyát képezte. Voltak, akik a kettő szétválasztását szorgalmazták, mások a kettő elválaszthatatlanságát hangsúlyozták, és vitatott volt maga az a kérdés is, hogy mit jelent a politikailag, társadalmilag felelős művészet fogalma.² A nyolcvanas években és a kilencvenes évek elején e kulturális vitának a Field Day Színházi Társulat művészeti és szerteágazó intellektuális tevékenysége lett az egyik gyújtópontja. A színész Stephen Rea és az akkorra már Írország legkiválóbb élő drámaírójaként számon tartott Brian Friel által 1980-ban alapított társulat eredetileg színházi kezdeményezésnek indult, de miután csatlakozott az igazgatótanácshoz további négy művész-értelmiségi – az akkorra már legismertebb északír költő Seamus Heaney, a költő, irodalomkritikus Seamus Deane, a költő, film, zene- és irodalomkritikus Tom Paulin, és az énekes, filmrendező David Hammond –, a Field Day széles körű kulturális és intellektuális fórummá fejlődött, melynek egyik legmeghatározóbb produktuma az 1500 évet és számos területet – irodalmat, politikát, filozófiát, gazdaságot stb. – felölelő ötkötetes *Field Day Antológia* (1991, 2002, *The Field Day Anthology of Irish Writing*).

A Field Day projekt kimondott célja volt, hogy hozzájáruljon az Észak-Írországban kialakult politikai és kulturális válság megoldásához azáltal, hogy „olyan bevett véleményeket, mítoszokat, sztereotípiákat vesz górcső alá, amelyek a jelen helyzetnek egyszerre tünetei és okozói” (Preface, *Field Day* 1985, vii), vagy ahogy Seamus Deane írta, „mindent, a politikát és az irodalmat is beleértve, újra kell írni, vagyis újra kell olvasni” (DEANE 1985, 58). A Field Day körül kialakult vita középpontjában azonban nagyrészt az az olvasói pozíció, értelmezői keret állt, amelyben ez az átfogó újraírás, újraolvasás történt. A projekt résztvevői ugyanis az északír konfliktust a régió túlmutató gyarmati válságként, Írország brit

² A nyolcvanas évek során ennek egyik legjobb példája Edna Longley és Seamus Deane kritikai vitája: míg Longley a művészet/irodalom és a politika szétválasztását sürgette, Deane a kettő elválaszthatatlansága mellett tört lándzsát. Mindketten a régi ideológiák kifulladását, elérvénytelenedését hangsúlyozták, írásaikat dekonstrukciós erő mozgatta, egymást ugyanakkor azzal vádolták, hogy hagyományos gondolkodási sémákat és magatartásformákat rekonstruálnak. Ugyanilyen izgalmas a két északír prózaíró, Ronan Bennett és Glenn Patterson 1994-es vitája: Bennett a *The Guardian*-ben megjelent írásaiban az északír regényírókat, többek között Patterson, azzal vádolta, hogy semlegesek, apolitikusak, és nem foglalnak állást. Patterson, rá kevésbé jellemző kategorikusággal, erre az alábbi választ adta a belfasti *Fortnight*-ban: „Politikus író vagyok, jóllehet az én politikám nem Ronan Bennett politikája” (PATTERSON 1994, 44).

gyarmatosításának következményeként értelmezték. Hangsúlyozták az Ír-sziget kulturális egységét, és reális távlati lehetőségnek tartották a sziget politikai integrációját. Politikailag tehát nacionalisták voltak, jóllehet vallási hátterüket tekintve az igazgatótanácsban szimbolikusan is tekinthető egyensúly uralkodott: három katolikus (Friel, Heaney és Deane) és három protestáns (Rea, Paulin és Hammond). Noha a mai napig nincs konszenzus azt illetően, hogy lehetséges-e Észak-Írország helyzetét posztkoloniális megközelítésben olvasni, a Field Day elemzése nyomán a posztkoloniális megközelítés lett az (észak)ír irodalommal foglalkozó kritika egyik meghatározó irányvonala. A Field Day nyitódarabjának, Brian Friel *Translations* (1980) című drámájának egyik zárógondolata pedig nemcsak az egész Field Day projektnek, de az északír irodalom nagy részének is motójául szolgálhatna: „nem a szó szerinti múlt fomál bennünket, nem a történelem »tényei«, hanem a múltnak a nyelvben testet öltött képei [...] e képeket pedig lankadatlanul meg kell újítanunk, mert amint megrekedünk közöttük, megcsontosodunk, kővé dermedünk” (183, Mesterházi Márton fordítása).³

Az 1990-es években a politikai szférában tapogatózva beinduló békefolyamatokkal párhuzamosan felerősödik a művészet, a kultúra és ezen belül az irodalom, produktív, átalakító, megújító szerepe. Amellett, hogy tükröt tart a politikai, társadalmi változásoknak, az irodalom szintén gyakran előrevetíti, előmozdítja a társadalmi, politikai változásokat azáltal, hogy alternatív jövőképeket és létmódokat jelenít meg (PARKER 2007, xvi). Ennek remek példája Szophoklész *Philoktétesz*-ének Heaney által a Field Day számára *The Cure at Troy* ('Gyógyulás Trójánál', 1990) címmel készített adaptációja, melynek lezárásaként a kórus azt sugallja, hogy ugyan a történelem eddig nem sok reményre adott okot, mégis hátha egyszer majd a kettő egybecseng, és elérhetővé válik a bosszún túli part: „A történelem azt tanítja, / A síron innen ne remélj. / De talán az élet egy pontján, / Hülámra kap az igazság vágya, / S remény és történelem egybecseng. / Remélj hát csodás átváltozást, / Mely a bosszún túlmutat. / És hidd, hogy elérhető / innen is az a messzi part” („History says, don't hope / On this side of the grave. / But then, once in a lifetime / The longed-for tidal wave / Of justice can rise up, / And hope and history rhyme. / So hope for a great sea-change / On the far side of revenge. / Believe that further shore / Is reachable from here”);⁴ valamint Michael Longleynak napokkal a 'Troubles' történetében mérföldkőnek számító esemény, az IRA által 1994 augusztusában bejelentett tűzszünet előtt írt, szintén Homérosz *Iliászát* megidéző „Ceasefire” című verse (a cím szó szerinti jelentése 'Fegy-

³Field drámája két magyar fordításban is elérhető: *Helynevek*, Mesterházi Márton fordítása, 1990; és *Fordítások*, Mihálycsa Erika fordítása, 2002.

⁴Saját fordítás. Ahol másképpen nincs jelezve, az idézett szövegrész a továbbiakban is az én fordításom. Az 1990-es években a történelem és a remény egybecsengésének gondolatát a határ mindkét oldalán közhellyé köptatta a politikai retorika.

verszűnet’, Mesterházi Mónika „Békekötés”-ként fordította), amely azt sugallja, hogy az öngerjesztő erőszaknak csak a képzelőerő, empátia, kölcsönös tisztelet és bizalom képes véget vetni. Bernard MacLaverty 1997-ben megjelent, de szintén az IRA-tűzszűnet körüli reményt hozó politikai hangulatban íródott *Grace Notes* (‘Díszítő hangok’) című regényének euforikus zárójelenete a protestáns és katolikus közösségek megbékülését, illetve a megbékélés vágyát a zene médiumán keresztül vizionálja.⁵

Az 1998-as Belfasti Egyezmény óta az irodalom, és a művészet általában, kulcsszerepet játszik a megbékélés folyamatában, a traumatikus múlt feldolgozásában. Michael Parker szerint az 1990-es évek óta az északír irodalom olvasható arra tett kísérletként is, hogy a ‘Troubles’ csaknem 3700, legnagyobb arányban civil áldozatának emléket állítson. Ahogy az északír költő John Hewitt a ‘Troubles’ egyik ikonikussá vált eseménye, a „véres vasárnap” (Bloody Sunday) után Seamus Heaneynek írta: „Bear in mind those dead” („Tartsd észben azokat a holtakat”) (PARKER 2011, 206).

A továbbiakban a próza, ezen belül is a regény kerül előtérbe: az alábbi rövid áttekintés azt körvonalazza, hogy 1969 után miként lepte el a regényműfajt a közhelyes és szenzációhajhász, a ‘Troubles’-ról reduktív, torz képet adó ábrázolások sora, az 1990-es évektől kezdve azonban hogyan vált a regény az egyik legjelentősebb és legenergiusabb irodalmi formává, a társadalmi, politikai, kulturális folyamatokkal érzékeny és összetett párbeszédet folytató kulturális fórummá.

Ahogy Eve Patten 1995-ben szellemesen megjegyezte, az északír válság 1969-es kiéleződését követően a ‘Troubles’-t háttérként használó populáris regény volt a régió kevés növekedést mutató iparágának egyike (PATTEN 1995, 128). A csaknem 400 regényt számláló, kultuszjelenséggé vált populáris ‘Troubles’-regényben, avagy ‘Troubles’-ponyvában („Troubles-trash”, BELL 1978) „megrögzött terroristák lapostetejű épületek között cikáznak, és felrobbantják a járdákat, megtévedt idealisták az életüket adják Erinért [az egyesült Írország ideáljáért], a szerelmek pedig két tűz közé kerülnek” (PATTEN 1995, 128). A piacorientált, többnyire nem északír, hanem angol és amerikai szerzőktől származó ‘Troubles’-ponyvában a thriller és a románc – a közösségek közötti választóvonalon átívelő, Rómeó és Júlia típusú románc – műfaji konvenciói domináltak, külön-külön vagy egybe-

⁵ A regény zárójelenete a Glasgow-ban élő főhős, az északír katolikus zeneszerző nő által írt *Vernicle* [‘Zarándokemlék’] című zenemű ősbemutatója, melyben kulcsszerepet játszik az Észak-Írországban kizárólag a protestáns kultúra részét képező hangszer, a Lambeg-dob. A zenemű két tétele a megélt konfliktust és a megbékélés vágyát allegorizálja: míg az első tételben a Lambeg-dobnak az a funkciója, hogy a többi hangszert agresszíven elhallgattassa, vagyis a dob a militáns protestantizmus, unionizmus materiális megtestesítője, a második tételben a dobról leválik militarizmusa, és a többi hangszerrel együtt, velük harmonizálva szólal meg.

gyúrva.⁶ A populáris thriller terrorista figurája, leginkább az IRA tagja, született bűnöző, vagy egyenesen démonizált pszichopata, a szerelmesek ölése pedig nem képes arra, hogy az ellenséges közösségeket összeboronálja: a románc kudarcba, gyakran tragédiába fullad. A thrillerben és a románcban is a régióban dúló erőszak áll a cselekmény központjában, de történelmi, politikai kontextusról lecsupaszítva, az „atavizmus mítoszá” mozgásba hozva: a régióban dúló szektáriánus háborúnak „sosem lesz vége, és látszólag nem is volt kezdete, valamiféle történelmi átok, a szerencsétlen, előre elrendelt sors a magyarázata” (NAIRN 1981, 222–224).

Joe Cleary szerint mindkét narratív modell összefüggésbe hozható az északír konfliktusról az 1970-es években uralkodóvá váló és a kilencvenes években kezdődő békefolyamatokig az Egyesült Királyságban és az Ír Köztársaságban is széles körben elterjedt interpretációs modellel, amely a válságot egyrészt „biztonsági problémaként”, másrészt a régió kulturális patológiájaként, vagyis belülről fakadó szektáriánus ellenségeskedésként fogta fel, és a válság történelmi gyökereit, illetve a Brit-szigetek államrendszerének tágabb kontextusát kizárta látóteréből (CLEARY 2002, 107–108). Abban, hogy a thriller lett az északír 'Troubles' ábrázolásának egyik fő narratív modellje, Cleary szerint szintén szerepe van a hidegháború szélesebb nemzetközi kontextusának.⁷

Az 1970-es években a populáris 'Troubles'-regény mellett, részben a 'Troubles'-ponyva szenzációhajhász sematizmusának ellensúlyozására az északír regényírókkal szemben is megfogalmazódott az elvárás, hogy reagáljanak a válságra. Szinte teljes körű azonban a kritikai konszenzus, hogy a hetvenes és nyolcvanas években megjelent, nagyrészt apolitikus, liberális humanista szellemben fogant „komoly” 'Troubles'-regények sok tekintetben nem jelentettek elmozdulást a 'Troubles' populárisabb ábrázolásaihoz képest, még ha érzelmi és erkölcsi szempontból érzékenyebb választ adtak is a konfliktusra. A többnyire realista esztétikát követő, liberális humanista kommentárként funkcionáló regények – Benedict Kiely *Proxopera* ['Proxopera', 1977], Jennifer Johnston *Shadows on Our Skin* ['Bőrünkre vetülő árnyak', 1977] és *The Railway Station Man* ['Az állomásfőnök', 1984], Bernard MacLaverty *Cal* (1983) és Maurice Leitch *Silver városa* (*Silver's*

⁶'Troubles' tematikájú thrillereket nemcsak hivatásos thriller írók, mint például Jack Higgins (*Ima egy haldoklóért* [*A Prayer for the Dying*, 1975]) vagy Tom Clancy (*Férfias játékok* [*Patriot Games*, 1987]) írtak, de politikusok, újságírók és elvéve egyetemi oktatók is (a legutóbbira példa Valerie Miner *Blood Sisters* ['Vérnővérek', 1981] feminista thrillere) (PATTEN 1995, 128).

⁷A brit birodalmi kalandregény 19. század végi kifulladásakor megszületett thriller műfaja az 1960-as években, a hidegháború politikai klímájában lép be a brit populáris kultúra főcsapásába (CLEARY 2002, 120). Bill Robton szerint a hidegháborús enyhüléssel párhuzamosan Észak-Írország még kedvezőbb helyszín lett a műfaj számára (id. PELASCHIAR 1998, 20).

City, 1981)⁸ stb. – amelyeket gyakran szintén erősen formálnak a románc és thriller műfaji konvenciói, az egyént és a társadalmat, a magán- és az erőszakkal asszociált politikai szférát úgy állítják szembe egymással, hogy a magánszféra egzisztenciális elsőbbségét és felsőbbrendűségét hangsúlyozzák. A visszatérően alkalmazott determinisztikus formulában a cselekmény központjában álló jó szándékú egyén életét egy felszínesen megrajzolt, személytelen paramilitáris gépezet kizökkenti, vágyott kapcsolatait ellehetetleníti. Vagyis a liberális humanista regény az egyéni szenvedésről úgy rajzol megrázó képet, hogy közben az identitás szociopolitikai dimenziójáról vagy tudomást sem vesz, vagy háttérbe szorítja azt, s közben a társadalmi, politikai válság összetettségét meg sem próbálja érzékeltetni, ráerősítve ezzel a 'Troubles' uralkodó atavisztikus értelmezésére. Nem véletlen, hogy a fent említett regények lezárása gyanánt vagy bomba robban, vagy lövés dörren, illetve a főszereplő börtönben vagy száműzetésben végzi (PATTEN 1995, 132).

Jól példázza ezt a paradigmát Bernard MacLaverty *Cal* (1983) című regénye, amely a világban talán a legismertebb, tíz nyelvre lefordított és filmre is vitt 'Troubles'-narratíva. A thriller és a románc műfaji konvencióira erősen támaszkodó „bűn és bűnhődés” regény a tizenkilenc éves katolikus Cal McCluskeynek és Marcella Mortonnek, az IRA által otthonában brutálisan meggyilkolt protestáns tartalékos rendőrtiszt, Robert Morton katolikus özvegyének a valószínűtlen szerelmi története. Paradox módon kapcsolatukat az teszi lehetővé, ami el is lehetetleníti, Cal ugyanis bűnrészes volt Marcella férjének meggyilkolásában, jóllehet nem önszántából, hanem az IRA machinációi folytán. Habár maga a gyilkosság megelőzi a regény cselekményét, Cal bűntudata a cselekmény egészét beárnyékolja: részletesen leírt visszatérő rémálmaiból, flashbackjeiből és önkínzó viselkedéséből egyértelműen kitűnik traumatizáltsága. Ezt csak tovább fokozza, hogy a regényben ábrázolt két IRA-tag, egy érzéketlen demagóg ideológus és egy pszichopata gyilkos, Calt folyamatosan sakkban tartja, és akarata ellenére bevonja az IRA akcióiba. Marcellával a gyilkosság után egy évvel kezdett viszonya Cal számára egyszerre az IRA agressziója elől a magánszférába való menekülés és mazochista önbüntetésének része: minél közelebb kerül a vágyott nőhöz, vagyis minél bolderabb, annál jobban kínozza bűntudata.

Ahogy a fentiekből kitűnik, Cal és Marcella románcának van egy erősen allegorikus dimenziója. Jóllehet Cal azonosul az IRA céljával, az egyesült Írország eszméjével, az erőszakot, a cél eléréséhez használt eszközt elutasítja. Cal Marcella utáni lehetetlen vágya ekként olvasható úgy is, mint annak allegóriája, hogy az egyesült Írország eszméjét maga a használt eszköz, az erőszak lehetetleníti el, delegitimálja. A katolikus szeretőknek a protestáns férj halála által paradox mó-

⁸ A *Silver városa* némelyest „kilóg” a sorból, mivel kikezdi a realizmus esztétikáját. Brian Moore 1990-es liberális humanista értékrendet közvetítő thrillerje, a *Lies of Silence* ['A csend hazugságai'] a kritikusok gyakori céltáblája.

don egyszerre lehetővé tett és ellehetetlenített erotikus ölelése tehát megidézi, de egyben el is utasítja az IRA által áhított egyesült Írország utópisztikus vágyát. A regény fatalisztikus végkicsengése – Cal letartóztatása – azonban egyértelműen az utóbbit sugallja: Cal meghajlik annak az államnak az autoritása előtt, amelyért egyáltalán nem lelkesedik. Elmondható tehát, hogy MacLavery regényének, irodalmi érdemei ellenére, reduktív a politikai üzenete: az egyesült Írország vágya elkerülhetetlenül szektariánus erőszakhoz vezet, így a nacionalista érzelmeket tápláló egyén számára nincs más politikai alternatíva, mint az erőszak elfogadása vagy a mazochista behódolás (lásd különösen Cleary 129).⁹

A politikai holtpontonról való kimozdulást hozó 1990-es évtized az északír regény drámai megújulásának időszaka. Jóllehet a realizmus esztétikája továbbra is domináns marad (még ha vannak is figyelemre méltó kivételek), számos regény mutat posztmodern és posztkoloniális vonásokat.¹⁰ Az utóbbi többek között abban is tetten érhető, hogy a magán- és politikai szféra korábbi merev szembeállítása helyett a kettő között összetettebb, árnyaltabb viszonyrendszer körvonalazódik. A regény megújulásában igen fontos szerepet játszott, hogy megjelent egy új, a 'Troubles' alatt felnőtt írónemzedék – többen közülük, például Deirdre Madden, Glenn Patterson, David Park, Robert McLiam Wilson, Eoin McNamee és Colin Bateman mára már jelentős életművet mondhatnak magukénak –, akik tudatosan kikezdték vagy elutasították a korábbi zárt narratív formákat. Az előbbi tendenciát remekül példázzák Colin Batemannek a thriller műfaját belülről bomlasztó és kreatívan újrahasznosító – politikai szatíra és karikatúra terévé tévő – parodisztikus regényei, mint például a *Divorcing Jack* ('Elválni Jacktől', 1995) vagy a *Cycle of Violence* ('Az erőszak körforgása' 1995) (PELASCHIAR 2009, 59).

A műfaji újrafunkcionálásban azonban veszélyek is rejlnek; ezekre hívja fel a figyelmet Eoin McNamee első regénye, az atmoszférájában a *Silver városához* hasonlítható *Resurrection Man* ['Feltámadásfi', 1994] körül kialakult élénk kritikai vita. A regénynek igen kényes a tárgya: a hetvenes években brutális szektariánus, kizárólag katolikusokat célzó gyilkosságokat elkövető „Shankilli-hentesek” (Shankill butchers) néven ismert belfasti UVF (lojalista paramilitáris) banda rémtettei. Számos kritikus, legmarkánsabban Richard Haslam, és McNamee több író társa, mint például Glenn Patterson, keményen bírálta a regényt az erőszak voyeurisztikus, túlesztetizált, vagyis etikátlan ábrázolásáért; még szigorúbb vélemény-

⁹ A Cal politikájával kapcsolatosan uralkodó negatív kritikai konszenzust megbontja Richard Haslam 2000-es és Peter Mahon 2010-es (girard-i) olvasata.

¹⁰ Patten (1995), Gerry Smyth (1997) és Pelaschiar (1998) a kilencvenes évek szépprózájának a posztmodern felé való nyitását hangsúlyozzák. Elmer Kennedy-Andrews a 'Troubles' és az északír regényirodalom viszonyát alaposan feltérképező 2003-as monográfiájának nyitányaként azonban arra figyelmeztet, hogy nem szabad túlbecsülni a posztmodern északír irodalmat átalakító szerepét (KENNEDY-ANDREWS 2003, 9).

nyek a regényt egyenesen a 'Troubles'-ponyva kategóriába utalták. Más kritikusok azonban épp az erőszak nyilvánvaló esztétizálása, stilizáltsága miatt érveltek amellelt, hogy a regény erősen önreflexív, historiografikus metafikció, amely magát azt a kétséget tematizálja, hogy a nyelv képes-e a 'Troubles' előidézte erőszak ábrázolására (ALCOBIA-MURPHY 2010, 294–296). Ahogy az első gyilkosság után egy oknyomozó újságíró mondja: „A nyelv többől ki volt metszve. Új nyelveket kell megalkotni” („The root of the tongue had been severed. New languages would have to be invented” 16).

A kilencvenes években megalkotott új regénynyelveknek a posztmodern vonásként is tekinthető önreflexió, metafikciós dimenzió – a nyelvvel, az irodalmi formával és magával a regényírás aktusával kapcsolatos tudatosság – gyakran meghatározó vonása. Számos önreflexív regényről elmondható továbbá, hogy a reprezentációt nemcsak mint irodalmi kérdést problematizálja, hanem szintén rávilágít a 'Troubles' kikerülhetetlen mediatisáltságára, vagyis a 'Troubles' média-reprezentációinak burjánzására és e kulturális praxis buktatóira. Robert McLiam Wilson *Az Euréka utca* (*Eureka Street*, 1996) című, kétségtelenül metafikciós regényének nyitófejezetében az elbeszélő-főhős cinikusan megállapítja, hogy Belfast „felesleges hírnevét” a „romlottsága” által magára vont médiafigyelemnek köszönheti. Olyan emberek „mentális térképén”, akik sosem jártak Írországbán, a város több negyede úgy tűnik fel, mint „élőben közvetített vágóhidak” (19, „televised knacker’s yards”, 14).

Az erőszak és a média összefonódásának gondolata a regényben később dramatizálva, Swiftet idéző maró szatíra formájában köszön vissza. Az alapvetően humoros, többnyire szelíden szatirikus hangvételű narratíva közepébe váratlanul berobban egy felrobbanó bomba. A jelenetet az északír terrorizmus egyik leghusbavágóbb irodalmi ábrázolásaként tartja számon a kritika. Az embertelen pusztítás testközeli, torokszorító leírásának egyik legkeserűbb, dühtől fűtött dimenziója, ahogy a média reakcióját kommentálja: „Valódi professzionalizmust csak a tudósítók és az operatőrök mutattak a helyszínen és a kórházakban. Igazi lelkesedéssel és beleéléssel végezték a munkájukat. A kamerák és a mikrofonok mindenhová beférkőztek. Egy német újságíró egyenesen egy kocsira fektetett hulla szájába nyomta a mikrofonját. A többi helyi újságíró nevetett ezen. Ők már nagyon régóta nem kérdezik a halottakat” (213; 230). Egy másik szövegrészlet a média etikátlan, emberi érzelmeket semmibe vevő sztorihűségét ostromozza: a robbanás következtében feleségét és két kislányát egyszerre elvesztő gyászoló férj és apa „remek sztoriját” kezdetben a tévéstábok „élvezettel használták”, de idővel „mellőzni kezdték” a férfit, mert „[s]zenvedélyes gyásza, a fejlődés hiánya, a józan belátás és megbocsátás képernyőre nem illő visszautasítása már nem bizonyult olyan remek sztorinak” (208; 224). Wilson szövege, amely a robbantást megelőző fejezetben a várost „regényként”, emberi életek „végtelenül összetett, sejtelmes narratíváinak” „találkozási pontjaként”, a „próza Bábeleként” metaforizálja, többek között arra

vállalkozik, hogy felvillantsa Belfast és a városlakók történeteinek sokszínűségét a média reduktív, erőszakra koncentráló, etikátlan és voyuerisztikus sztorijai ellenében.

Wilsonhoz hasonlóan Glenn Patterson pályája kezdetén szintén azt tűzte ki maga elé egyik legfontosabb célként, hogy a reduktív, sablonos vagy megkövült irodalmi és médiareprezentációkra rációzva, szülővárosát, Belfastot folyvást megújuló perspektívákból láttassa (PATTERSON 1994, 44). Eddigi életműve alapján – tíz regény, melyből nyolc Belfastban játszódik – elmondható, hogy e célt sikeresen megvalósította.¹¹ Míg Wilson a város próteuszi voltát főleg térben érzékelteti, addig Patterson regényei a belfasti történetek egyidejű sokszínűségét markáns történelmi dimenzióval egészítik ki. Patterson prózája, akárcsak Ciaran Carson költészete (különösen az 1989-ben megjelent *Belfast Confetti* című kötete), Belfastot mint változó, átalakulásban lévő, önmagát folytonosan újraképző, definíciókat lepergető entitást ábrázolja (PATTERSON 2006, 46).¹² Szövegeiből elevenen rajzolódik ki a város változó arca, főleg az 1950-es évektől napjainkig terjedő időszakban,¹³ de a város mint változás gondolatát a legmarkánsabban talán az ambiciózus második regénye, a *Fat Lad* ('Fal-Tad', 1992) viszi színre.¹⁴ Patterson beszámol róla, hogy 1990-ben játszódó regényének írása idején szülővárosa olyan radikális átalakuláson, megújuláson ment keresztül – 1969 óta az építés először kezdte túlszárnyalni a rombolást –, hogy állandóan meg kellett újítania a cselekmény helyszínét (PATTERSON 2006, 45). Ahogy az önkéntes angliai száműzetéséből Belfastba üzleti okból visszatérő yuppie főszereplő Drew Linden a nyitójelenetben megállapítja: „Visszatért [...] de nem *tért vissza*. Mert hogy lehetne

¹¹ Két regénye játszódik máshol: *A Black Night at Big Thunder Mountain* ('Sötét éj a nagy mennydörgés hegyen', 1995) a Párizs melletti Marne-la-Vallée-ben építés alatt álló Euro Disneyben, és a *The Third Party* ('A harmadik parti', 2007) Hirosimában, de belfasti szereplőin keresztül mindkét regény reflektál a kortárs északír helyzetre is.

¹² Carson és Patterson városábrázolásának hasonlóságait illetően lásd Eamonn Hughes és Pelaschiar Belfast változó irodalmi reprezentációiról szóló tanulmányait.

¹³ A „város arca” Patterson által használt metafora (PATTERSON 2006, 46). 1989-ben megjelent első regénye, a *Burning Your Own* ('Égesd a magadét') 1969 nyarán, a 'Troubles' küszöbén, a *The International* ('Az International', 1999) pedig 1967 januárjában, az északír polgárjogi szövetség (NICRA) megalakulásának előestéjén játszódik; a 2000-ben játszódó *That Which Was* ('Az, ami volt', 2004) a Belfasti Egyezmény utáni közhangulatot tükrözi; a *The Rest Just Follows* ('Majd csak lesz valahogy', 2014) pedig elevenen érzékelteti az északír társadalomban és politikában végbement változásokat a hetvenes évektől egészen napjainkig. A 19. század elején Belfastban játszódó *The Mill for Grinding Old People Young* ('Az öregeket fiatallá örlő malom', 2012) című regénynek is Belfast átalakulása az egyik központi témája.

¹⁴ A cím családja, Észak-Írország hat megyéjének protestáns betűszava: Fermanagh, Antrim, Tyrone, Londonderry, Armagh, Down. Protenstáns hátterét Londonderry elnevezése mutatja, amely a katolikus betűszóban „Derry”, azaz *Fat Dad* volna.

azt mondani, hogy visszatért valamihez, ami nem volt ott korábban? Az a Belfast, amit otthagytak, a Belfast, amit a Honhagyók esküvel tagadtak, az utolsókat rúgta: bombakráterek és éhségstrájkolók városa; elsorvadt, tönkretette magát. De az a Belfast, amiről az elmúlt időszakban meséltek [...] egy önmagát teljes egészében újratereztető város volt” (5).

A *Fat Lad* az egyik első olyan regény, amely a korábbi ’Troubles’-regény/thriller elátkozott, erőszakot szülő Belfast-képével ellentétben a város „európai normalitását” hangsúlyozza (PELASCHIAR 2000, 122), jöllehet a cselekménynek az is részét képezi, hogy az önmagát a globális kapitalizmus képére újratereztető város korábbi militáris arculatát fokozatosan felülíró fogyasztói arculatán időről időre hogyan üt továbbra is rést az erőszak.¹⁵ A formailag kísérletező, mindvégig múlt és jelen között oszcilláló, a magán- és politikai szféra történéseit Rushdie *Az éjfél gyermekei* című regényét megidéző módon összetett hálóba fonó szöveg nemcsak a város kilencvenes évek küszöbén végbemenő metamorfózisáról fest eleven képet, hanem a Linden család három generációjának kirajzolódó történetén keresztül arról is, ahogyan a város és (főként protestáns) lakóinak identitástudata Észak-Írország létrejötte óta megváltozott.¹⁶ A legfiatalabb nemzedéket képviselő főszereplő, Drew Linden kozmopolita életfelfogása markáns elmozdulást mutat a Titanicot építő nagyapja rendíthetelen, kirekesztő unionizmusához (britpártiságához) képest.

A 20. század végi válság hosszabb történelmi perspektívába helyezése jelentős elmozdulást jelent a megváltatlan jelenre koncentráló korábbi ’Troubles’-regényekhez képest, és Patterson regényének e dimenziója egy kilencvenes évekre jellemző tendenciának remek korai példája. Patterson regénye abban is úttörő, hogy a perspektívát földrajzilag is kitágítja: a korábbi ’Troubles’-regények gyakorlatával ellentétben Észak-Írországot nem a világtól elszigetelten, hanem a világ más régióival és országaival összetett kapcsolatban álló helyként ábrázolja.¹⁷ Míg a *Fat Lad* cselekménye és megsokszorozódó perspektívái leginkább a Brit-szigeteken belül – Észak-Írország, Anglia és Írország között – mozognak ide-oda, Patterson

¹⁵ Cleary kritikus Belfast és lakói globális tőke általi megváltásának a szöveg által sugallt gondolatával kapcsolatban (CLEARY 2002, 141). Richard Kirkland Patterson *Fat Lad* és McLiam Wilson *Az Euréka utca* regényeinek gyakran emlegetett posztmodern jellegét kérdőjelezi meg, mindkettőt burzsoá regényként olvassa (KIRKLAND 2000). A *Fat Lad* azonban Belfast globális tőkének köszönhető materiális fejlődését nem fenntartások nélkül ünnepli.

¹⁶ Ahogy Patterson több interjúban elmondta, abban az elhatározásában, hogy Észak-Írországot válassza regényei tárgyául, és hogy a *Fat Lad*-ben az egyéni életeket Észak-Írország megszületésével és történelmével szorosan összekapcsolja, jelentős ihletként szolgált Salman Rusdie *Az éjfél gyermekei* regénye.

¹⁷ Patten szerint az új írógeneráció szövegeinek ez az egyik legfontosabb dimenziója. Hughes, Cleary és Kirkland is ünnepli ezt a fejleményt, és Patterson maga is ezt emeli ki mint írásainak egyik meghatározó vonását (PATTERSON 1995).

későbbi regényei újabb és újabb nemzetközi dimenziókat hoznak játékba. Ötödik, *Number 5* ('Az 5-ös számú', 2003) című regényének szereplői között feltűnik például a magyar András Hideg, aki 1956-ban „az oroszok elől” Bostonba tartva egy nő oldalán Belfastban lel otthonra, és aki a 'Troubles' első éveiben folyton azt hajtogatja, hogy az északír helyzet nem fogható az '56-os magyar állapotokhoz: „Végül is nem az '56-os Magyarországról van szó. Egy kis zavargás, egy-két bomba, elvértve pisztolyharc. De nem, ez egyáltalán nem olyan, mint Magyarország.” Hideg helyzetfelmérését ironikusan ellenpontozza, hogy a nyolcvanas években az IRA áldozataként kerül a képe az újságok címlapjára (84).¹⁸

A *Fat Lad* még egy szempontból irodalomtörténeti fontosságú. A kortárs északír regény visszatérő témája az emlékezés és trauma viszonya. A paramilitáris erőszak mint traumaforrás a nyolcvanas évek narratíváinak is kulcsmozzanata, ahogy a *Cal* esetében láttuk, de a 'Troubles'-regény korábbi determinisztikus formulájával ellentétben a kilencvenes években új konfigurációkban jelenik meg a politikai szféra történéseinek traumatizáló hatása, és az új scenárióknak gyakran fontos dimenziója az, ahogyan a trauma az emlékezetet, az emlékezés folyamatát befolyásolja. A *Fat Lad* például megrázó képet fest arról, hogy a politikai erőszak miképpen válhat a családon belüli erőszak közvetlen kiváltójává. Az elliptikus, körbejáró narratív technikának köszönhetően az olvasó fokozatosan ébred rá arra, hogy a regény elején Drew Linden azért akar kizárólag a jelenre koncentrálni, és belfasti múltjának emlékeit elfojtani, mert kísérti a múlt feldolgozatlan traumája: apja a hetvenes évek elején eszkalálódó politikai erőszak gerjesztette tehetetlenségérzését fizikai erőszak formájában a nyolcéves Drew ellen fordította, ami a fiúban büntudatot és szégyenérzetet, valamint abszurd önvádat szült: a gyerek Drew szerint a régióban dúló erőszak minden formájának ő volt az okozója.¹⁹

Drew traumatizáltságának a metaforájaként is olvasható a regény nyitóképe (egy elméjébe beúszó és körbe-körbe járó bosszantó emlékkép) és kulcsmotívuma, Linden nagyfiú hetvenes évek közepén „megfulladt” aranyhala, amely a szűk akváriumban csak körbe-körbe képes úszni, s ez akkor sem változik, amikor Drew húga a kád tágabb életterébe dobja. Az aranyhal továbbá, ahogy Patterson elmondta, az (Észak-)Írországból sokáig uralkodó történelmi paradigmának, „a történelem ciklikus ismétlődésének” a metaforája is (KURDI 1998, 903). A körbejáró narratív technika egyrészt megidézi az aranyhal körkörös mozgását, ugyanakkor a pers-

¹⁸ A *Number 5* magyar dimenzióját részletesebben tárgyalja Kurdi Mária „Történetek az 1956-os magyar emigrációról Észak-Írországból” könyvfejezete (KURDI 2011).

¹⁹ Drew első flashbackje arról, hogy veri az apja, „véres péntek”-re, egy júliusi napra vezet vissza 1972-ben, amikor 22 IRA-bomba robbant egymás után Belfastban. Mint később kiderül, a verések akkor kezdődtek, amikor egy mesterlövész golyója a véletlen folytán a szomszédos házba csapódott be. A *Fat Lad*-ben vázolt scenárió – az apafigura saját ivadékára irányuló erőszakos viselkedése – az unionista kultúra egyik legszentebb tabujának áthágását dramatizálja (MAGENNIS 2015, 352).

pektívák szereplők közötti időbeli és térbeli oszcillációja kaleidoszkopikus narratív struktúrát hoz létre, amely mintegy dramatizálja a regényben a szöveg szintjén megfogalmazott történelmi felismerést, miszerint a múltból lehetetlen egyetlen koherens narratívát megalkotni: „De olyan volt, mintha egy kaleidoszkóp mintázatát akarta volna megtartani, egy apró szilánk elmozdult, és az egész konfiguráció megváltozott” (271). A múlt episztemológiai lezárhatatlanságát ellenpontozza azonban – illetve paradox módon részben ennek a felismerésnek köszönhető –, hogy a regényben érzelmi síkon megtörténik valamiféle lezárás, apa és fia eljut a megbékélés, megbocsátás állapotába, ami, ahogy Laura Pelaschiar írja, radikális elmozdulást jelent az északír elbeszélő hagyományban (PELASCHIAIR 1998, 67).

Az emlékezés és trauma viszonyának és a múlt lezárhatatlanságának egyik legárnyaltabb ábrázolása Seamus Deane 1996-ban megjelent egyetlen, de komoly kritikai visszhangot kiváltó, erősen önéletrajzi ihletésű *Nyughatatlan ír lelkek* (Reading in the Dark) című regénye, melynek több dimenziójában is tetten érhető, hogy írója az északír helyzetet posztkoloniális megközelítésben értelmezi. Erre utal az is, hogy a traumaregényként is olvasható, gótikus színezetű szövegben, melyben szintén a család a trauma színrevitelének a tere, a magán- és politikai szférát labirintusszerűen egybefonó, több nemzedéken átívelő traumának (Észak-)Írország gyarmati helyzete az eredője. A helyszíneként Belfastot előnyben részesítő 'Troubles'-regény hagyományától eltérően Derryben – az Ír-szigetet kettészelő politikai határ mentén fekvő városban, a Field Day bölcsőjében – játszódó narratíva a 20. század végi válságot a *Fat Lad*hez hasonlóan három generációt befogó történelmi perspektívából láttatja. Egy republikánus száakkal rendelkező katolikus családnak a második világháború utáni két évtizedben (1945 februárja és 1961 júniusa között) – vagyis az unionista hegemonia időszakában – megélt tapasztalatait egy felnövekvő fiú-elbeszélő szemszögéből, epizodikus, novellafűzészerű narratívában megrajzoló regény hiteles képet fest az élesedő társadalmi feszültségekről, valamint a felnövekvő generáció egymásnak feszülő ideológiák általi kondicionálásáról, és így a korábbi 'Troubles'-regényekkel ellentétben a cselekmény lezárásaként (1971. július) kirobbanó erőszak motiváltságát sugallja.²⁰ Ugyanakkor a családot mételyező, szégyenérzetet és büntudatot keltő, szerteágazó krónikus történelmi trauma Észak-Írország mint politikai entitás megszületé-

²⁰ Liam Harte szerint a regény epizodikus természete is traumaregény voltát mutatja: az egyes epizódokat a traumanarratívákban gyakran előforduló dekontextualizált emlékfragmentumokként is lehet olvasni (HARTE 2014, 193). Bényei Tamás a szöveg fragmentáltságát szintén a trauma jelenlétével hozza összefüggésbe (BÉNYEI 2000). Hughes a regényt novellafűzésre emlékeztető formája miatt Joyce *Dublini emberek* című kötetéhez hasonlítja (HUGHES 1997, 153). A felnövekvő gyerek elbeszélő perspektívája kapcsán Bényei és Harte Joyce fejlődésregényét, az *Ifjúkori önarcképet* jelölik meg a regény irodalmi előképe gyanánt. Robert F. Garratt Deane regényét *Az Ifjúkori Önarckép* posztkoloniális újírásként olvassa (GARRATT 2011, 101).

séhez, az 1922 áprilisában történt „nagy lövöldözés éjszakája”-hoz (13) – az „új állam” megalakulása elleni utolsó IRA-tiltakozáshoz – vezet vissza, amikor is az elbeszélő apai nagybátyja, Eddie, eltűnt.

Eddie eltűnése a regény központjában álló család minden tagját traumatizálja valamilyen módon, a feszültségekkel terhelt jelen pedig folyamatosan felerősíti, illetve újabb és újabb konfigurációkba foglalja a múltban gyökerező traumát. A feldolgozatlan trauma a szülőknél az emlékezet válságát eredményezi, a felnőtt generáció emlékezetválsága – az anya „földöntúlsága”, kísértetlátása, az apa makacs (el)hallgatása, illetve az anyai nagybácsik és nagynénik kényszeres történetmondása – pedig a gyerek elbeszélő számára az önreprezentáció válságát okozza (HARTE 2014, 188). A családját behálózó kísérteties, „fortélyosan tagolt labirintushoz” hasonlított csend, illetve a múlt ismerete nélkül értelmezhetetlen, fájdalmas jelenbeli történések az elbeszélőt arra sarkallják, hogy (ön)gyógyító szándékkal családjá republikánus múltjának artikulálható, koherens történetként felfogott igazságát kutassa. A családi múltnak a fiú saját identitásválsága által kiváltott, évtizedeken át tartó, megszállott kutatása egybecseng Deane-nek mint kultúrkritikusnak azzal a meglátásával, miszerint a gyarmatosítás nem más, mint „radikális megfosztás”, amely a gyarmatosítottban „önreprezentációs válságot” okoz, és valamiféle „legitimáló önmegnevezés, illetve eredet keresését” váltja ki (DEANE 1990, 10; HARTE 2014, 178). A fiú múlt-hoz való alapvetően racionális, a felnőttek világképét nagyban formáló népi emlékezettel szembeni elutasító magatartását pedig az magyarázza, hogy az első olyan északír katolikus nemzedék tagja, amely számára az 1947-ben bevezetett oktatási törvény a közoktatást elemi és középiskolai szinten is megnyitotta. Liam Harte szerint Deane regénye úgy is olvasható, mint az ellenzéki katolikus középosztály 1960-as évekbeli felemelkedésének allegóriája (HARTE 2000, 158).

A múlt igazságának az elbeszélő általi megszállott rekonstrukciója azonban sosem ér nyugvópontra, a fiú sosem kerül a többi érvénytelenítő „egyetlen történet”, „az egyetlen elmondható igazság” birtokába (222), és nemcsak azért, mert számos kulcsszereplő „meghalt, száműzetésbe ment, vagy valamilyen módon elhallgattatták” (222), illetve az örület foglya, hanem azért sem – ahogy az immár Belfastban tanuló egyetemista elbeszélő a regény végén felismeri –, mert a családjá történetéről éveken át számos és nem mindig azonosítható forrásból megszerzett töredékes tudást emlékezete és képzelete elkerülhetetlenül konfabulálja. A politikai küzdelemmel, szégyellnivaló titkokkal, árulással, besúgással és gyilkossággal teli családtörténet rekonstrukciója ráadásul idővel kontraproduktív válik, nem a kívánt célt szolgálja. A múlt lezárhatatlan, labirintusszerű történetének a tudása, ahogy Bényei Tamás a magyar fordítás kapcsán megjelent recenziójában írja, az elbeszélő számára „nem vezet el a megnyugváshoz, az eredettel való megnyugtató találkozáshoz, az önazonosság genealogikus indíttatású elnyeréséhez”, ahogy „nincs terápiás hatással” a családra sem, „inkább a hallgatás, elhallgatás vágyának továbbörökítése” lesz az eredménye.

Nincs kritikai konszenzus azonban azt a kérdést illetően, hogy az elbeszélővel folytatódik-e a nemzedékeken átívelő trauma, vagy az utolsó oldalakon megcsillan-e a megbékélés és a transzcendencia lehetősége.²¹ Azt talán túlzás állítani, hogy a regény utolsó oldalait „áthatja valamiféle lezárás és tisztulás”, amely megnyitja az elbeszélő „önmegvalósításának lehetőségét” (HARTE 2000, 162), de kétségtelen, hogy a zárójelenetek meghatározó vonása az együttérzés és empátia (PARKER 2007, 191 és LEHNER 2014, 285). Amikor 1971 júliusában, a 'Troubles' második évében az elbeszélő szülei házának küszöbén hal meg egy brit katona, és két nap múlva a katona apja bekopogtat hozzájuk, hogy a fia haláláról kérdezze őket, az elbeszélő apja együttérzéssel fogadja, majd miután „az angol” elment, megállapítja: „– Szegény ember. [...] – Sajnálom. Még akkor is, ha a fia azok közé tartozott. Különös ez a világ” (249; 232).

Az eddig vázolt körkép fontos alakító tényezője volt, hogy hellyel-közzel egyforma arányban nyújtson bepillantást a katolikus és protestáns közösségek tapasztalatának irodalmi reprezentációiba, mégis tetten érhető benne egy nyilvánvaló aszimmetria: a felvillantott tendenciákat szinte kizárólag férfi írók regényei illusztrálják. Pedig az északír próza megújulása gender szempontból is fontos elmozdulás időszaka. Míg az 1975 előtt meghatározó drámán és költészen belül főként férfi szerzők alkottak, az azt követő évtizedben megjelent egyre gyarapodó számú regény jó részének nő az írója: Jennifer Johnston, Una Woods, Anne Devlin, Frances Molloy, Mary Beckett, Linda Anderson és Deirdre Madden csak néhány név a legjelentősebbek közül. Jennifer Johnston 1977-es *Shadows on Our Skin* regényét az egyik első „komoly” 'Troubles'-regényként tartja számon a kritika. A női írók regényuniverzumában – nem meglepő módon – egyre inkább teret nyernek a gender-kérdések, nagyrészt annak köszönhetően, hogy női szereplők perspektívái a 'Troubles' kezdete óta először kerülnek tartósan központi helyzetbe (PARKER 2007, xvii). Szintén fontos elmozdulás, hogy számos női regényíró „ellenálló művészete” rációfól a 'Troubles'-ponyva és a média, különösen a brit bulvársajtó sablonos nőábrázolásaira azáltal, hogy a nőket nem a konfliktus, illetve az extrém módon patriarchális északír társadalmi rend passzív áldozataiként, hanem aktív cselekvőként rajzolja meg. Az 1990-es évektől tovább erősödik ez a tendencia.²²

²¹ Kennedy-Andrews és Harte (2000-es cikkében) úgy véli, hogy a regény a megbékélés és remény jegyében végződik. Bényei, Edna Longley és Harte (2014 cikkében) a regény végkifejletét sötétebb fényben látja. Shane Alcobia-Murphy 2016-os olvasata szerint Deane regénye kapcsán nem beszélhetünk transzgenerációs traumáról.

²² Az „ellenálló művészet” („resistant art”) kifejezést Christine St. Peters használja olyan északír írónőkkel kapcsolatban, mint Mary Costello, Joan Lingard, Linda Anderson, Mary Beckett és Deirdre Madden (ST. PETERS 2000, 102). A 'Troubles'-ponyva és a brit bulvársajtó az északír nőket kizárólag az alábbi közhelyekbe zárta: a sokat szenvedett házirabszolga, a romboló paramilitáris erő-

Noha az írók többségének prózáját is a realizmus hagyománya formálja (még ha vannak is figyelemre méltó kivételek), számos regény mutat posztmodern és posztkoloniális vonásokat.²³ Bizonyos írókkal kapcsolatban nincs kritikai konszenzus azt illetően, hogy vajon problémamentesen illeszkednek-e a realista hagyományba, vagy túlmutatnak rajta. Deirdre Madden prózája ennek a kritikai vitának izgalmas példája, jóllehet az elmúlt másfél évtizedben az ő esetében az utóbbi irányba látszik eldőlni e vita.²⁴ Az eddig több férfi írónál vizsgált önreflexivitás Madden prózájának is meghatározó vonása, mely megnyilvánul egyrészt a nyelvvel és az irodalmi, illetve más művészeti formákkal – festéssel, építészettel, fényképezéssel, színház – kapcsolatos tudatosságban, másrészt a reprezentáció – nem csak mint irodalmi, művészeti kérdés – visszatérő tematizálásában.²⁵ A *One by One in the Darkness* ('Egyenként a sötétben', 1996) című regénye a média egyik legárnyaltabb etikai kritikáját fogalmazza meg az északír irodalom kontextusában.

Jóllehet Madden legtöbb regényében nem Észak-Írországra fókuszál, mint egy 2013-as interjúban elmondta, a 'Troubles' valamilyen szinten, valamilyen formában szinte mindig jelen van a munkájában. A két Észak-Írországból játszódó regénye, a kritikusokat leginkább megosztó legelső *Hidden Symptoms* ('Rejtett tünetek', 1986) és az eddig legtöbb kritikai figyelmet kapott *One by One in the Darkness* pedig a 'Troubles' két különböző évtizedének megrázó irodalmi portréját rajzolja meg különböző női perspektívákból. Mindkét traumaregényként is olvasható szöveg központi tematikai eleme az emlékezés mint gyászmunka, illetve az önreprezentáció válsága, mivel mindkét szövegben a női szereplők életének tragikus központja a 'Troubles'-generálta erőszaknak a közelmúltban áldozatul eső családtag (fiú ikertestvér, illetve férj/apa) mindent átható, a múlt emlékezetét is átíró hiánya (HARTE és PARKER 2000). Madden egy későbbi, a 'Troubles' bénító örökségével rejtettebb formában foglalkozó *Molly Fox's Birthday* ('Molly Fox születésnapja', 2008) című regényének drámaíró főszereplője mintha csak e két

szak passzív áldozata, a bombadobáló boszorkány, a gyűlölködő keresztanya, a *femme fatale*, illetve a csábító-vérszívó vámpír (STEEL 2004, 55).

²³ Frances Molloy *No Mate for the Magpie* ('A szarkának nincsen párja', 1985) erősen antirealista, szatirikus regénye egyedülállónak számít az északír női irodalomban (ST. PETERS 2000, 52). Patten 1995-ben Robert McLiam Wilson *Ripley Bogle* (1987) és Glenn Patterson *Burning your Own* (1989), illetve *Fat Lad* (1992) című regényei mellett Molloy regényét ünnepli mint az északír széppróza radikális, posztmodern irányba mutató megújulásának hírnökét.

²⁴ Az utóbbi álláspontot képviselik Michael Parker (2000), Kennedy-Andrews (2003) és Jayne Steel (2004) izgalmas olvasatai.

²⁵ Madden több regénye egy-egy művészeti forma körbejárása: a *Hidden Symptoms* az irodalmat és az építészetet; a *Remembering Light and Stone* ('A fény és kő emlékezete', 1992) az építészetet és a festéssel, a *Nothing is Black* ('Semmi sem fekete', 1994) és az *Authenticity* ('Hitelesség', 2002) a festéssel, a *Molly Fox's Birthday* a színházat, a *Time Present and Time Past* ('Jelen idő és múlt idő', 2013) pedig a fényképezéssel állítja a középpontba.

korábbi regény – és több más, nem Észak-Írorszáiban játszódó Madden-regény – fő témáját foglalná össze: „Néha a legfontosabb és legmeghatározóbb dolog a hiány, a hiányérzet, egy fényesre csiszolt mentális úr, amely felizzik és feljajdul, ha tartalommal akarja megtölteni az ember” (195).

Az egybecsengések ellenére Madden két ’Troubles’-tematikájú regénye sok tekintetben eltér egymástól, elevenen érzékeltetve a nyolcvanas és kilencvenes évek politikai és kulturális klímája közötti különbségeket. Míg a nyolcvanas évek Belfastjában játszódó, a megváltatlan, klausztrofób jelenre koncentráló *Hidden Symptoms* húsba vágó képet fest egy holtpontra jutott társadalom egyéni életekre és magára a városra tett bénító hatásáról (a szöveg egyik legsokkolóbb mozzanata, ahogy az 1969 előtti és utáni Belfastot az örület két formájával asszociálja),²⁶ addig az 1994 nyarán, az IRA-tűzszünet küszöbén játszódó későbbi regényben fel-felcsillan a jövőbe vetett remény.²⁷ Szintén fontos elmozdulás, hogy a tűzszünet után megjelent regény nyíltabban reflektál a szociopolitikai kontextusra és a politikai, kulturális diszkurzusok identitásformáló erejére, illetve hogy több más kilencvenes években íródott regényhez hasonlóan kitágítja a történelmi és földrajzi perspektívát. Maga a cselekmény, Csehovot idéző módon, három nővér – a Londonban élő divatújságíró Cate, a Belfastban élő, terrorista ügyekkel foglalkozó védőügyvéd Helen, és a Lough Neagh partján fekvő (azonosítatlan) vidéki északír kisvárosban anyja mellett maradt tanító Sally –, illetve anyjuk, Emily 1994 nyarának egy hete alatt megélt tapasztalatára koncentrál, de a rendszeresen megidézett, a szereplők jelenével váltakozó és egybefonódó gyermekkori emlékek az 1960-as évekbe, a polgárjogi mozgalom kezdetéhez, a katolikus közösség politikai öntudatra ébredésének idejére vezetnek vissza. A dialogikus építkezés, melynek egyik megnyilvánulási formája a katolikus közösségen belül egymásnak feszülő ideológiai álláspontok, magatartásformák pont-ellenpontosítása, azonban már ugyanúgy jellemzi a *Hidden Symptomst*, mint a későbbi regényt.²⁸

²⁶ „Ulster 1969 előtt is beteg volt, de tünetei rejtve maradtak. [...] Belfast most olyan, mint az örült, aki saját húsába tép, szalmát szór hajába és értelmezhetetlenül üvöltözik. Korábban arra az összehasonlíthatatlanul baljósabb ékes beszédű, fess fekete öltönyös alakra emlékeztetett, aki elbűvölően és szórakoztatóan társalog és akinek az örültsége csak akkor válik nyilvánvalóvá, amikor teljes nyugalommal, mellékesen megjegyzi, hogy agyon fogja verni a gyerekeit, majd beleiket arany villával fogja elfogyasztani, mivel így parancsolta Isten; és aztán teával kínál” (14).

²⁷ Madden regénye, akárcsak több más, az IRA-tűzszünet reményt keltő társadalmi, politikai klímájában íródott regény, mint például a *Grace Notes* vagy *Az Euréka utca*, a jövőbe mutat, de MacLavery és Wilson regényénél visszafogottabb módon (ALEXANDER 2010, 273).

²⁸ Seamus Deane regényéhez hasonlóan, Madden regénye szintén élénk benyomásokat ad a hatvanas években felnövekvő generáció egymásnak feszülő ideológiák általi kondicionálásáról a családban és az iskolában. A családon belüli véleménykülönbségek – az erőszak minden formáját elutasító humanista, pacifista apa, Charlie, és az IRA, majd Sinn Féin szimpatizáns bátyja, Brian pont-ellenpontja – a „véres péntek”-i történetekkel kapcsolatban rajzolódnak ki legerőteljesebben. Helen kato-

A gyász munkaként megjelenített emlékezés tekintetében is fontos elmozdulás figyelhető meg: míg a korábbi szövegben az író-főszereplő, Theresa életének legapróbb bugyrába is beszívárog fiú ikertestvére elvesztése nyomán a gyásznak a gyászoló énjét kiüresítő patológikus megnyilvánulása, addig a későbbi regény bizonyos fokig rést üt a melankólián azáltal, hogy az erőszak áldozataira való emlékezést nem csak a parttalan indulat és a kétségbeesés forrásaként ábrázolja.²⁹ A *One by One in the Darkness*ben az áldozatokra való emlékezés jövőt lehetővé tévő etikai imperatívuszának legékesebb példája az, ahogyan a szülőhelyére születendő gyermeke hírével visszatérő Cate a 'Troubles' végét és a konfliktus áldozatainak jövőbeli emlékhelyét vizionálja:

Szobaként képzelte el, egy tökéletesen négyzet alapú szobaként. Három fala, melyet nem törne meg ablak, takaros sorokba rendezett nevekkel lenne beborítva, három-ezernél is többel; a negyedik fal pedig semmi másból nem állna, csak ablakból. Az egész ott emelnék, ahol alacsony a látóhatár, és hatalmas az ég. Olyan hely lenne, amely méltóságot kölcsönözne az emlékezésnek, ahová magaddal hozhatod a dühöd, csakúgy mint a fájdalomdat (149).

Az áldozatokra való emlékezés etikai imperatívuszát a Belfasti Egyezmény után tíz évvel megjelent, Dublinban játszódó, de mentálisan főként Dublin, London és Észak-Írország között mozgó *Molly Fox's Birthday* még inkább kidomborítja, oly módon, hogy a művészet egyik dimenziójaként tematizálja. Az egy nap történetéből – Woolf *Mrs Dalloway*éhez és Joyce *Ulysses*éhez hasonlóan – a múlta és a jövőre koncentrikusan kaput nyitó regény cselekményének részeként a (megnevezetlen) drámaíró női főszereplő régről ismert művészettörténész barátját, Andrew-t egy tévéműsorban látja újra. Mint a nap folyamán később megtudja, barátja *Emlékezz rám: Az emlékmű művészete* (Remember Me: The Art of the Memorial) című művészettörténeti sorozatát személyes gyásza motiválja. Az északír háttérétől fiatal kora óta egyre messzebb, előbb Dublinba, majd Londonba menekülő Andrew

likus iskolájában a Derryből származó Philomena nővér azt a meggyőződést plántálja tanítványaiba, hogy a tudás politikai hatalom forrása, míg az apolitikus Benedict nővér meg szeretné óvni attól a tanítványait, hogy egyéni boldogulásuknál előbbre helyezték a közjót.

²⁹ A *Hidden Symptoms* mindent átható melankóliájának és paranoiájának egyik fő forrása, hogy Theresa paramilitáris szálakkal nem rendelkező fiútestvérének, Francisnek a halála egyike a „feltáratlan” eseteknek, nem derült fény a gyilkosság körülményeire – annyi bizonyos csak, hogy megkínózták – nem azonosították az elkövetőket és így nem is vonták őket felelősségre. A 'Troubles' csaknem 3700 áldozatából körülbelül 2000 volt civil. 2006-ban, csaknem egy évtizeddel a Belfasti Egyezmény után körülbelül ugyanennyi volt a „feltáratlan” esetek száma (Dawson 2007, 9). Egy ilyen eset megkésett feltáráására tett kísérlet buktatóira irányítja a figyelmet David Park kiváló Belfasti Egyezmény utáni regénye, a *The Truth Commissioner* ('Az igazságtételi és megbékélési bizottság elnöke', 2008).

paradox módon akkor válik képessé arra, hogy régóta halott lojalista bátyját – a ’Troubles’-generálta erőszak elkövetőjét és egyben áldozatát – meggyászolja, amikor Párizsban ő maga válik kis híján terrortámadás áldozatává. Mivel közvetlenül továbbra sem képes beszélni róla, gyászmunkájának a tévéműsor lesz a médiuma.

Ahogy a fenti példák sugallják, az emlékezés művészete, mely gyakorta fél szemmel a jövőbe néző kulturális gyászmunka, a kortárs északír irodalom meghatározó dimenziója. Számos szöveg azonban a legkülönbébb szcenáriókban azt is dramatizálja, mennyire problematikus és sérülékeny az emlékezés folyamata, illetve hogy a Belfasti Egyezmény utáni Észak-Írországból a konfliktus emlékezete maga lett konfliktus forrása. Ahogy Glenn Patterson 2014-es *The Rest Just Follows* (’Majd csak lesz valahogy’) című regényének szereplője megállapítja: „a fegyverektől megszabadultunk ugyan, vagy legalábbis nagyrészt, mégsem hagytuk abba teljesen a csatározást: a múlt az új frontvonal, és az emberek jó híre az ágyútöltelék: mindannyian sebezhetőek vagyunk” (336). Ebben a kontextusban csak remélni lehet, hogy a 2019-től bekövetkező brexit Észak-Írország jövőjét nem a múltba vezeti vissza.

Bibliográfia

- ALCOBIA-MURPHY, Shane (2010), „What do I say when they wheel out their dead?” The representation of violence in Northern Irish Art, in Scott BREWSTER – Michael PARKER (szerk.), *Irish Literature since 1990. Diverse Voices*, Manchester and New York, Manchester University Press, 287–307.
- ALCOBIA-MURPHY, Shane (2016), *Recovery and Forgetting. Haunting Remains in Northern Irish Culture*, in Fionnuala DILLANE – Naomi McAREAVEY – Emilie PINE (szerk.), *The Body in Pain in Irish Literature and Culture. New Directions in Irish and Irish American Literature*, Cham, Palgrave Macmillan, 199–215.
- ALEXANDER, Neal (2010), Remembering to Forget. Northern Irish Fiction after the Troubles, in Scott BREWSTER – Michael PARKER (szerk.), *Irish Literature since 1990. Diverse Voices*, Manchester és New York, Manchester University Press, 272–283.
- BÉNYEI Tamás (2000), Kísértetek és történetek. Seamus Deane, *Nyughatatlan ír lelkek*, ford. Széchenyi Kinga, Helikon, *Élet és irodalom* 2000/44. 31, 2017. márc. 11.
- BELL, Bowyer (1978), The Troubles as Trash, *Hibernia* 1978/20. január 22.
- CARSON, Ciaran (1989), *Belfast Confetti*, Loughcrew, Gallery.
- CLEARY, Joe (2002), „Fork-Tongued on the Border Bit”. Partition and the Politics of Form in Contemporary Narratives of the Northern Irish Conflict, in *Literature, Partition and the Nation State. Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, Cambridge, Cambridge University Press, 129–138.
- DAWSON, Graham (2007), *Making Peace with the Past? Memory, Trauma and the Irish Troubles*, Manchester and New York, Manchester University Press.

- DEANE, Seamus (1985), Heroic Styles. The Tradition of an Idea, in FIELD DAY THEATRE COMPANY (szerk.), *Ireland's Field Day*, London, Hutchinson.
- DEANE, Seamus (1990), Introduction, in *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 3–20.
- DEANE, Seamus (1991), Autobiography and Memoir 1890–1988, in Seamus DEANE – Andrew CARPENTER – Jonathan WILLIAMS (szerk.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*. 3. kötet, Derry, Norton, 380–383.
- DEANE, Seamus (1996), *Reading in the Dark*, London, Vintage.
- DEANE, Seamus (2000), *Nyughatatlan ír lelkek*, ford. Széchenyi Kinga, Budapest, Helikon.
- FIELD DAY THEATRE COMPANY, szerk. (1985), Preface, in *Ireland's Field Day*, London, Hutchinson.
- FRIEL, Brian (1991), Translations [1980], in John P. HARRINGTON (szerk.), *Modern Irish Drama*, New York, London, Norton.
- FRIEL, Brian (1990), *Helynevek*, ford. Mesterházi Márton, in *Philadelphia, itt vagyok*, Budapest, Európa.
- FRIEL, Brian (2002), *Fordítások*, ford. Mihálycsa Erika, Kolozsvári Állami Magyar Színház, bemutató: 2001. okt. 4., rendező: David Grant (The Lyric Theatre Belfast). *Leg-KisebbKözösTöbbszörös* (a kolozsvári Láthatatlan Kollégium elméleti-kritikai szaklapja) 2002/7, 2002/8–9.
- GARATT, Robert F. (2011), *Trauma and History in the Irish Novel. The Return of the Dead*, Basingstroke, Palgrave Macmillan.
- HARTE, Liam (2000), History Lessons. Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*, *Irish University Review* 2000/30. 1, 149–162.
- HARTE, Liam – PARKER, Michael (2000), Reconfiguring Identities. Recent Northern Irish Fiction, in Liam HARTE – Michael PARKER (szerk.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, Houndmills, Macmillan/New York, St. Martin's, 232–254.
- HARTE, Liam (2014), Shadows in the Air. Seamus Deane's *Reading in the Dark* (1996), in *Reading the Contemporary Irish Novel 1987–2007*, Malden, Wiley Blackwell, 173–196.
- HASLAM, Richard (2000), „The Pose Arranged and Lingered Over”. Visualizing the ‘Troubles’, in Liam HARTE – Michael PARKER (szerk.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, Houndmills, Macmillan/New York, St. Martin's, 192–212.
- HEANEY, Seamus (1990), *The Cure at Troy. A Version of Sophocles' Philoctetes*, London, Faber.
- HUGHES, Eamonn (1991), Introduction. Northern Ireland – Border-country, in Eamonn HUGHES (szerk.), *Culture and Politics in Northern Ireland, 1960–1990*, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 112.
- HUGHES, Eamonn (1996), „Town of Shadows”. Representations of Belfast in Recent Fiction, *Religion and Literature* 1996/28. 2–3, 141–160.
- HUGHES, Eamonn (1997), Belfastards and Derriers, *The Irish Review* 1997/20, 151–157. *JSTOR*. 2017. márc. 11.
- KENNEDY-ANDREWS, Elmer (2003), *Fiction and the Northern Ireland Troubles Since 1969. (de-) constructing the North*, Dublin, Four Courts.
- KIRKLAND, Richard (1996), *Literature and Culture in Northern Ireland since 1965. Moments of Danger*, London and New York, Longman.

- KIRKLAND, Richard (2000), *Bourgeois Redemptions. The Fictions of Glenn Patterson and Robert McLiam Wilson*, in Liam HARTE – Michael PARKER (szerk.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, Houndmills, Macmillan/New York, St. Martin's, 213–231.
- KURDI Mária (1998), Itt vannak mind, együtt, egymással összekötve, lássuk, mi a közös bennük. Glenn Pattersonnal beszélget Kurdi Mária, *Jelenkor* 1998/41. 9, 897–905.
- KURDI Mária (2011), Történetek az 1956-os magyar emigrációról Észak-Írországbán, in *Kultúrák között: Magyar és más közép- és kelet-európai emigránsok a kortárs ír prózában és színpadon*, Budapest, Lucidus, 41–55.
- LEHNER, Stephanie (2014), The Irreversible and the Irrevocable: Encircling Trauma in Contemporary Northern Irish Literature, in Oona FRAWLEY (szerk.), *Memory Ireland. 3. kötet: The Famine and the Troubles*, Syracuse, Syracuse University Press, 272–292.
- LEITCH, Maurice (1987), *Silver városa*, ford. BARKÓCZI András, Budapest, Európa.
- LONGLEY, Edna (1996), Autobiography as history, *Fortnight* 1996/355, 34.
- LONGLEY, Michael (1995), Békekötés, ford. Mesterházi Mónika, *Nagyvilág* 1995/40. 7–8.
- MADDEN, Deirdre (1986), *Hidden Symptoms*, London, Faber.
- MADDEN, Deirdre (1996), *One by One in the Darkness*, London, Faber.
- MADDEN, Deirdre (2008), *Molly Fox's Birthday*, London, Faber.
- MACLAVERTY, Bernard (1983), *Cal*, London, Jonathan Cape.
- MACLAVERTY, Bernard (1997), *Grace Notes*, London, Jonathan Cape.
- MAGENNIS, Caroline (2015), Re-writing Protestant History in the Novels of Glenn Patterson, *Irish Studies Review* 2015/23. 3, 348–360.
- MAHON, Peter (2010), Blood, Shit, and Tears. The Textual Reinscription of Sacrifice, Ritual, and Victimhood in Bernard MacLaverty's *Cal*, *ELH* 2010/77. 1, 71–104.
- MCCNAMEE, Eoin (1994), *Resurrection Man*, London, Picador.
- NAIRN, Tom (1981), *The Break-Up of Britain. Crisis and Neo-Nationalism*, London, Verso.
- PARK, David (2008), *The Truth Commissioner*, London, Bloomsbury.
- PARKER, Michael (2011), Enduring History, Bearing Memory. Representations of the Troubles in Recent Work by Seamus Heaney and David Park, in GULA Marianna – KURDI Mária – D. RÁCZ István (szerk.), *The Binding Strength of Irish Studies*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 205–215.
- PARKER, Michael (2007), *Northern Irish Literature, 1975–2006: The Imprint of History*. 2. kötet, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- PATTEN, Eve (1995), Fiction in Conflict. Northern Ireland's Prodigal Novelists, in Ian A. BELL (szerk.), *Peripheral Visions. Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 128–148.
- PATTERSON, Christina (2013), The Troubles are almost always in my work at some level. Interview with Deirdre Madden, *The Guardian* 2013. június 14.
- PATTERSON, Glenn (1992), *Fat Lad*, London, Chatto and Windus.
- PATTERSON, Glenn (1994), Butchers' Tools, *Fortnight* 331 (September 1994): 43–44. *JSTOR*. 2014. aug. 22.
- PATTERSON, Glenn (1995), *I am a Northern Irish Novelist*, in *Peripheral Visions: Images of Nationhood in Contemporary British Fiction*, in Ian A. Bell (szerk.), Cardiff: University of Wales Press, 1995. 149–152.

- PATTERSON, Glenn (1996), *Black Night at Big Thunder Mountain*, London, Minerva.
- PATTERSON, Glenn (1999), *The International*, London, Anchor.
- PATTERSON, Glenn (2003), *Number 5*, London, Hamish Hamilton, Penguin.
- PATTERSON, Glenn (2004), *That Which Was*, London, Hamish Hamilton.
- PATTERSON, Glenn (2006), *Lapsed Protestant*, Dublin, New Island.
- PATTERSON, Glenn (2007), *The Third Party*, Belfast, Blackstaff.
- PATTERSON, Glenn (2014), *The Rest Just Follows. Or Up Here*, London, Faber.
- PEACH, Linden (2010), *The Contemporary Irish Novel. Critical Readings*, Houndmills, Palgrave MacMillan.
- PELASCHIAR, Laura (1998), *Writing the North. The Contemporary Novel in Northern Ireland*, Trieste, Parnaso.
- PELASCHIAR, Laura (2000), Transforming Belfast. The Evolving Role of the City of Belfast in Northern Irish Fiction, *Irish University Review* 2000/30.1, 117–131.
- PELASCHIAR, Laura (2009), Terrorists and Freedom-Fighters in Northern Irish Fiction, *The Irish Review* 2009/40–41, 52–73.
- SMYTH, Gerry (1997), *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*, London, Pluto.
- STEEL, Jayne (2004), Politicizing the Private. Women Writing the Troubles, in Brian CLIFF – Eibhear WALSHE (szerk.), *Representing the Troubles: Texts and Images, 1970–2000*, Dublin, Four Courts, 55–66.
- ST. PETERS, Christine (2000), *Changing Ireland. Strategies in Contemporary Women's Fiction*, Basingstroke, Palgrave/Macmillan.
- WILSON, Robert McLiam (1996), *Eureka Street*, London, Vintage.
- WILSON, Robert McLiam (2002), *Az Euréka utca*, ford. Kéri Rita, Budapest, József Attila Kör.

A *Hamlet* politikai, diplomácia pillanata

Kiséry András *Hamlet's Moment: Drama and Political Knowledge in Early Modern England* (Oxford University Press, 2016. 324 oldal)

Kiséry András monográfiája kitűnő tudományos munka. Kitűnő tudományos munka, hiszen pompásan szerkesztett, lineárisan építkező gondolatmenetben fejti ki érvelését, miszerint az angol korai modern periódusban a *Hamlet* és a korabeli drámák egészen különleges kölcsönös kapcsolatban voltak az éppen bon-takozóban lévő politikatudományi diskurzussal. A logikus érvelésben kifejtendő téma olyan tudományos *bestsellerekkel* hozható összefüggésbe, mint James Shapiro *1599: A Year in the Life of William Shakespeare* (2011) vagy *1606: William Shakespeare and the Year of Lear* (2015) című könyvei, amelyek egyetlen rövid történeti, irodalomtörténeti, kultúrtörténeti, mikro-társadalomtörténeti pillanatba engednek bepillantást. Ami azonban megkülönbözteti Kiséry egyre mélyebbre ásó művét az előbb említettektől, az abban keresendő, hogy a népszerűsítő művekkel ellentétben Kiséry gondolatainak kifejtésére elképesztő méretű (a bibliográfia 823 tételből áll) primer és szekunder irodalmat mozgat meg: nincs gondolat vagy észrevétel, amelynek dokumentációja ne lenne a lehető legalaposabb. Kiséry tudományosan és tematikailag is olyan művel gazdagította a nemzetközi Shakespeare-kutatást, amely úgy tud friss szemmel nézni eddig tényként kezelt, ám nem eléggé alaposan feltárt tudományos hitekre, hogy közben sokat értelmezett korabeli műveket – a *Hamletet*, Marston *Malecontent*-jét, Ben Jonson *Volpone*-jét – olvas újra, és fedez fel bennük olyan gondolati mintázatokat, amelyek eddig elkerülték a kutatók figyelmét.

Hogyan lehet újraolvasni a *Hamletet*, pontosabban hogyan lehet a *Hamletet* újraolvasni a nagyon táغان értelmezett újhistorista fogalmi kereten belül – talán erre a könyv által fel nem vetett kérdésre ad megnyugtató választ Kiséry a *Hamlet's Moment*-ben. Az újraolvasás ebben az esetben azt jelenti, hogy megvizsgáljuk, melyek azok a természetesnek vett keretek, amelyeken belül műveket olvasunk, és milyen módszerek révén léphetünk ki saját előfeltevéseink egy részéből, például az irodalom és egyéb diszciplínák olvasási szokásaira és kérdésfeltevéseire vonatkozókból, vagy a modern képviselési demokráciára, a kultúra politikai motivált-ságaira, a nyomtatott sajtó meghatározó jelenlétére vonatkozó előfeltevéseinkből. Kiséry tehát megpróbál egy olyan, különleges történeti perspektívát kialakítani,

amely lehetővé teszi a *Hamlet* egy lehetséges történeti olvasatát, vagy másképpen szólva kidolgoz egy olyan történeti kontextust, amelyben a *Hamlet*nek olyan jelentésrétegei kerülnek a felszínre, amelyek korábban rejtve maradtak a befogadó elől. S mindezt úgy teszi, hogy a történeti-politikai motiváltság feltárásához szükséges szigor mellett engedi a 21. század politikai jelenségeit is megjeleníteni az érvelésben, amelybe Snowden (191) ugyanúgy szervesen illeszkedik, mint a *House of Cards* című népszerű filmsorozat, vagy mint a *Tinker, Taylor, Soldier, Spy* című John Le Carré-könyv két évtizeddel korábban, egy antikváriumban megvásárolt példánya (267).

Hamlet pillanata Kiséry könyvében az az irodalmi-történeti pillanat, amikor ha nem is a modernitás születik meg mint olyan, de legalábbis a „modernitás bizonyos aspektusai születésének lehetünk tanúi” (21). Ezek az aspektusok a modern politika és közszféra megszületésében és kölcsönös egymásrautaltságában ragadhatók meg, ami a korai modern kultúra nyomtatványaiiban érhető tetten, mégpedig abban a paradigmátikus változást hozó történeti periódusban, amikor – Kiséry szavaival – „a társadalmi előmenetel domináns modellje a katona-udvaroncra a diplomata-politikus irányába mozdul el” (25), még pontosabban akkor, amikor a „politika professzionalizálódni kezd, a politikai kommentár pedig demokratizálódni” (uo.). Ennek az elmozdulásnak legfőbb médiumai a nyomtatott könyv, a kézirat, valamint a színpadra és nyomtatott papírra íródott dráma, és mindezek között talán a dráma nevezhető a leginkább naprakésznek, amely sok esetben alapjául szolgált a kézikönyveknek és kéziratoknak. Kiséry könyvének fókusza e médiumokon belül elsősorban a drámai művek és a professzionális politikai tudás kapcsolatrendszerének rendkívül alapos feltárása.

A politikum, politikus, a politikusi kompetenciák és a színpadi alkotások kapcsolatrendszerének elemzését Kiséry két nagyobb egységre bontja: először magát a *Hamlet*et veszi vizsgálat alá, majd pedig a *Hamlet* utáni kortárs műveket. Az első rész a politikai ismeretek megszerzésével, a politikai karrier lehetőségeivel és a politikai gondolkodás mibenlétével foglalkozik. A kiindulópontot a híresen sokat olvasó, és olvasmányait jegyzetekkel teleíró udvaronc, Gabriel Harvey fémjelezte hermeneutikai szituáció tárgyalása adja: Kiséry felfejti a szentenciáknak mint műfajnak a szerepét, Machiavelli korabeli fogadtatását és a politika gyakorlatának elveit, amelyeket mint vallási és erkölcsi ismeretektől különböző, azok konfliktusában kialakuló tudás jelentek meg. Harvey számára az irodalmi művek, például a *Hamlet* vagy a *Lukrécia meggyalázása* nem a szórakoztatás eszközei, hanem olyan szövegek, amelyek történeti leírásaikból és politikai prudenciájukból (gyakorlati okosság, körültekintés) származó hasznuk miatt (44) relevánsak. A második fejezet a diplomáciára helyezi a hangsúlyt, elsősorban a külföldi politikai tevékenységre. A *Hamlet* mellett a korabeli dániai és velencei diplomáciai iratok elemzése játszik fontos szerepet; a főszereplő itt Daniel Rogers, Kiséry szerint ugyanis az ő iratai „szituálják és világitják meg Horatio tetteit” (126). Kiséry külön figyel-

met szentel a társadalmi felemelkedés és politikai karrier lehetőségeinek, különös tekintettel a külföldről hazatérőkre. A harmadik fejezet a *Hamlet* előtti drámai művekhez képest bekövetkező fordulatot elemzi; korábban a színdarabokban ábrázolt politikai tevékenység célja az volt, hogy a cselekvő alany a közösség nevében vagy érdekében érjen el valamit, míg a *Hamlet*-ben a közösség helyett már a szubjektum kerül a középpontba, akinek számára a politika nem más, mint karrier: Hamlet nem nagy „közzónok, hanem a nyugati irodalom híres monologistája” (148).

A *Hamlet's Moment* második nagyobb egysége a kortárs drámaszerzők műveit állítja középpontba. Az első (összességében negyedik) fejezetben, amelynek főszereplője George Chapman, Kiséry azt a feszültséget tárja fel a könyvtörténet eszközkészletével, amely abból adódott, hogy a korabeli színpad lett a külföldi politikai hírek médiuma, és azt az utat mutatja be, ahogy a titkos külpolitikai információ közkinccsé vagy átokká válik, esetleg rossz kezekbe jut, vagy éppen nem jut el a címzetthez (205). A következő fejezet Ben Jonson *Sejanus* című színművével foglalkozik, fényt derítve egy különös ellentmondásra: egyszerre válik publikussá az uralkodók titkos tudása, és derül ki az, hogy ennek a tudásnak a hatalom periferiáján élők számára nincs különösebb következménye. A könyv utolsó fejezete Marston *Malcontent*-je, Chapman *Monsieur d'Olive*-ja és Jonson *Volpone*-ja segítségével azt a különbséget elemzi, amely a professzionális tudás és a társalgási kompetencia között húzódik; e különbség „nem ismerete” nyilvánul meg például Sir Politic Wouldbe karikatúraszerű (261) alakjában. Kiséry ebben az utolsó fejezetben Edward Pudsey jegyzetfüzetei alapján tárgyalja azt az olvasási módot, amely politikai szerzők műveit és drámai alkotásokat is egyaránt frappáns megfogalmazásokért, kitűnő szófordulatokért vesz kézbe: azaz a „nem-tudós olvasó” (267) találkozását a drámákkal.

Nemcsak alaposság, hanem ezzel együtt érzékenység is jellemzi Kiséry módszertanát. Kiséry nem pusztán külső szemlélője egy modellváltásnak, hanem belülről is tudja szemlélni az adott történelmi pillanatot. Egy belső nézőpont kialakításának igénye, valamiféle otthonosság tükröződik a szövegben, nemcsak azáltal, hogy könyvtárnyi (valójában sok könyvtárnyi) anyagban vezeti az olvasót biztos kézzel, hanem azáltal is, hogy jól és otthonosan érzi magát az anyagban. A szövegen időnként oly módon süt át ez a fajta otthonosság, hogy bizonyos szófordulatok, amelyek korabeli szövegekből származnak, a lehető legtermészetesebben épülnek bele Kiséry szövegébe, akár idézőjel nélkül is. Talán több ilyen esettel is találkozhatunk a szövegben, én kettőt szeretnék kiemelni. Gabriel Harvey olvasástechnikájáról írva Kiséry megemlíti, hogy Harvey a nyomtatott oldal minden üres helyét kihasználja, hogy megjegyzéseket fűzzön az olvasottakhoz, majd így fogalmaz: „[Harvey] pontosan megfogalmazott mondatokban rögzítette észrevételeit a lap üres részein, a nyomtatott szöveg fölött, alatt, között, előtt és után” (saját fordításom – A. Zs.) „[...] and also recording his reflections in carefully phrased

sentences in the blankspaces above, below, between, before and after the printed text” (38). A prepozícióhalmaz John Donne 19. elégiájából származik, amely a női test felfedezésének szenvedélyét hangsúlyozza (*License my roving hands, and let them go / Before, behind, between, above, below*), itt pedig Harvey szenvedélyes alaposágát, ahogy magáévá teszi a nyomtatott oldal minden üres helyét. Másodszor, amikor a *Hamletet* szembeállítja a Belleforestnél megjelenő Amleth-történettel, így ír Kiséry: „állást foglal a zsarnokságot illetően, és abban, hogy ki és ki nem szállhat tenger fájdalomra ellen, S fegyvert ragadva véget vet neki” („[...] *making a point about tyranny and about whom ayor may not legitimately take arms against such troubles and by opposing end them*” [146]), ahol a saját mondandóját Kiséry Hamlet „Lenni vagy nem lenni” monológjának szövegébe illeszti (Arany János fordítása). A sajátáttá tett vendégszövegek azt jelenítik meg, hogy Kiséry az otthonosság teljes felszabadult örömeivel kezeli, érti, tárja az olvasó elé mondandóját.

A *Hamlet's Moment* megvilágító erejű alkotás, amely elképesztő mennyiségű ismeretanyagot rendez szigorúan lineáris narratívába. Megvilágító erejű, mert különböző diszciplínákhoz és műfajokhoz tartozó műveket választ elemzése tárgyául, és bizonyítja meggyőzően, hogy ezek a szövegek, ha nem voltak is egymás forrásai vagy beszélgetőtársai, mégis egy meghatározó kulturális-történeti pillanat közös nevezői jelennek meg bennük. Megvilágító erejű, hiszen fáradhatatlan aprólékossággal tár fel összefüggéseket, amelyek nemcsak tematikusak, hanem a nyelvi-szemantikai jeleken kívül könyvtörténeti jellemzőket is magukban foglalnak, mint például a Paul's Walk (londoni sétány, ahol könyveket lehetett vásárolni) jelentősége, a margók mérete és a margón történő nyomtatott vagy kézzel írott, szerzői vagy olvasói reflexiók, kortárs reakciók megfelelő kontextualizálása. Éppen a könyv megvilágító ereje ébreszti fel a hiányérzetet: sajnálatos volna, ha a könyv nem jelenne meg magyarul is, gazdagítva ezzel nemcsak a magyar Shakespeare-kutatást, hanem a magyar nyelven olvasó irodalomtörténészek lehetőségeit is. A magyar nyelvű könyv tenné fel a koronát Kiséry eddigi erőfeszítéseire, hogy elfogadtassa és beépítse a magyar tudományos életbe az újhistorista irodalomtudományi iskola eredményeit. Eleddig számos folyóiratcikkben elemezte ennek az iskolának a tevékenységét, s emellett magyarra fordította David Scott Kastan *Shakespeare and the Book* című paradigmatisz mővét (*Shakespeare és a könyv*, Budapest, Gondolat–Infonia, 2014), de üdvös lenne, ha a magyar olvasók Kiséry eredeti monográfiáját is megismerhetnék, amely nemzetközi szinten is jelentős mű.

Számunk szerzői

ALMÁSI ZSOLT (1970) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Angol Irodalmak és Kultúrák Tanszékének tanszékvezető docense. Kutatási területe a 16. és 17. század eleji angol filozófia, irodalom (különös tekintettel Shakespeare életművére), könyvkultúra és a 21. századi digitális, kulturális adatbázisok. Folyóiratcikkei, monográfiája és az általa szerkesztett kötetek ezekkel a témákkal foglalkoznak magyar és angol nyelven egyaránt. Almási Zsolt ügyvezető titkára a 2013-ban újraalakult Magyar Shakespeare Bizottságnak, továbbá szerkesztője a *Digitális Bölcsészet* folyóiratnak.

BALÁZS ZOLTÁN (1966) egyetemi tanár, Budapesti Corvinus Egyetem; MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, Politikatudományi Intézet, tudományos főmunkatárs. Kutatási területe: analitikus politikaelmélet, politikai filozófia, eszmétörténet, a politika és az irodalom kapcsolata. Az utóbbi témában Mikszáth, Kleist, Kafka és Calderón műveivel kapcsolatban publikált, főleg angol nyelven. Legutóbbi monográfiája: *The Principle of the Separation of Powers: A Defense* (Rowman and Littlefield, 2016).

BODÓ BENCE LEVENTE (1989) az Eötvös Loránd Tudományegyetemen folytat doktori tanulmányokat. Kutatási területe az öltözködés szimbolizmusa a 17. századi angol irodalomban, különös tekintettel annak kultúratudományi és morál-filozófiai kötődéseire, amelyekről például a *Clothing Cultures* című folyóiratban olvasható tanulmánya. Az egyetemen működő EMERG kutatócsoport alapító tagja.

E-mail: bodo.bence.levente@gmail.com

BONÁ CZ ÁGNES (1991) az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézetének doktorjelöltje. Fő kutatási területe a távcső megjelenése után beállt változások kutatása a kora modern angol költészetben, különös tekintettel annak vallási és teológiai

vonatkozásaira. Az EMERG kutatócsoport alapító tagja, a HUSSE döntés-előkészítő bizottságának képviselője, és a British Society for Literature and Science teljes tagja.

E-mail: agnes.bonacz@gmail.com

GELLÉRT MARCELL (1956) az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézetének docense. Középkori és reneszánsz angol irodalmat, modern angol irodalmat és amerikai irodalmat oktat. Fő kutatási területe a kora modern angol dráma, ezen belül Shakespeare drámai életműve a kurrens fenomenológiai térelméletek és a térdramaturgia tükrében. Egyetemi doktori fokozatot a *Shakespeare illúziók nélkül, avagy tragédia kontra teória* című értekezésével (1994), PhD-fokozatot *A színház dramaturgiai tér-képe Shakespeare királytragédiáinak tükrében* című disszertációjával (2008) szerzett. Publikációinak többsége Shakespeare drámáit vizsgálja hermeneutikai, fenomenológiai és dramaturgiai megközelítésben.

E-mail: gellert_m@yahoo.co.uk

GULA MARIANNA (1970) A Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének oktatója. Kutatási területei az írói irodalom és kultúra, különösképpen James Joyce és a kortárs északír film és regény, illetve az irodalmi fordítás. Tagja volt a James Joyce *Ulysses* című regényének kanonikus magyar fordítását jelentősen átdolgozó (átszerkesztő és újrafordító) műfordítói munkacsoportnak (megjelenés éve: 2012). 2014 óta a *Hungarian Journal of English and American Studies* társszerkesztője. Jelenlegi kutatásai az emlékezés politikájára és etikai dimenziójára irányulnak a Belfasti Egyezmény utáni északír regényirodalom és filmművészet kontextusában.

PÉTERI ÉVA (1967) az ELTE BTK Anglisztika Tanszékének adjunktusa. Doktori értekezése *Victorian Approaches to Religion as Reflected in the Art of the Pre-Raphaelites* címmel jelent meg az Akadémiai Kiadónál (2003). Fő kutatási területe jelenleg az angol preraffaeliták művészetének irodalmi és magyar vonatkozásai. E-mail: peteri.eva@btk.elte.hu

PIKLI NATÁLIA (1972) az ELTE Anglisztika tanszékének egyetemi adjunktusa, a Magyar Shakespeare Bizottság elnökségi tagja, alkalmanként tanít a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is. Kutatási területei: a kora újkori populáris kultúra és irodalom összefüggése, Shakespeare-drámák és előadásuk régen és ma, ezen témakörökben rendszeresen publikál itthon és külföldön, legutóbb a *Shakespeare Survey*-ben jelent meg tanulmánya.

E-mail: pikli.natalia@btk.elte.hu