



Liget

KÁLLAY GÉZA

És most: beszélj! ● ● ● ●

nyelvfilozófia, dráma, elbeszélés

KÁLLAY GÉZA

És most: beszélj!

nyelvfilozófia, dráma, elbeszélés



*Liget Műhely Alapítvány, 2012*

ISBN 978-963-9363-91-5

**Liget**

KÖNYVEK

ONTOLÓGIAI  
ESZTÉTIKA



# AZ ÉRTELMETLEN, A KIMONDHATATLAN ÉS AZ ÉN

## Wittgenstein *Tractatus*ának új olvasatairól

A személyessel kezdem. Wittgenstein írásaival először doktori disszertációm témája után kutatva talákoztam, azt követően, hogy diplomát szereztem az ELTE magyar, angol, általános és alkalmazott nyelvész szakán, 1984-ben. Bár egyetemi éveim alatt eltökélten nyelvésznek készültem, 1985-től az ELTE Angol Tanszékén tanítottam, főként Shakespeare drámáit – ezt ma is örömmel teszem –, ezért úgy döntöttem, disszertációm témájául Shakespeare-drámákat választok, ugyanakkor olyan olvasási-műértelmezési módot igyekeztem kialakítani, amely nyelvészeti „múltamtól” sem idegen. Akkoriban – a 80-as évek közepén-végén – szinte semmit sem tudtam arról, hogy Nyugat-Európában és Amerikában, a strukturalizmus és az ún. új kritika („New Criticism”) korszakai után valóságos elméleti háború robbant ki az irodalomtudományban. Viszont szerencsémre kezembe került Stanley Cavell *Gondolnunk kell-e, amit mondunk (Must We Mean What We Say?)*; 1968, 1976) című könyve, amelyben egyaránt helyet kapott egy – később klasszikusnak bizonyuló – esszé a *Lear királyról* és Wittgenstein „kései filozófiájáról” (tulajdonképpen a *Filozófiai vizsgálódásokról*). Később rátaláltam Cavell Shakespeare drámáiról szóló esszéjére is, *A tudás megtagadása Shakespeare hat drámájában (Disowning Knowledge in Six Plays by Shakespeare)*; 1987, 1996). Cavell nem nyelvészeti módszerekkel közelített Shakespeare-hez, hanem a szabálykövetés és a kételkedés kérdésével foglalkozott, és Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásainak* néhány alap gondolatát vetítette a Shakespeare-drámákra. Elemzéseim máig meghatározóak számomra irodalomban és filozófiában egyaránt.

1991–92-ben feleségem és én egyaránt Soros-ösztöndíjat kaptunk Leuvenbe; természetesen akkor két és fél éves lányunkat is magunkkal vittük. A Leuveni Katolikus Egyetem filozófiai intézetének kivételesen jól felszerelt könyvtárában falni kezdem Wittgenstein könyveit és a rá vonatkozó szakirodalmat.

Wittgenstein korai filozófiájáról (tulajdonképpen a *Tractatus*ról; 1921, 1922) Cavell szinte semmit sem írt, disszertációjában azonban elkészült egy fejezet *A vihar*ról és a *Tractatus*ról<sup>1</sup>, mert már a kezdet kezdetén úgy éreztem, a korai korszak gondolkodásmódja éppen olyan jelentős, mint a későbbié. A *Tractatus* nagy népszerűsége tett szert Cavell amerikai hallgatóinak körében: Juliet Floyd, Eli Friedlander, James Conant és mások fontos tanulmányokat és könyveket szenteltek a korai Wittgensteinnek, és spontán szövetségesként fedezték fel Cora Diamond mára már klasszikusnak számító esszéit a *Tractatus*ról. Az egyre nyitabb együttműködés az utóbbi két évtizedben a korai korszak radikális átértékelésével lepte meg azokat, akiknek fontos Wittgenstein. A Wittgenstein-recepció e fordulata ahhoz a szellemi pezsgéshez hasonlítható, amely a 80-as és 90-es években a kései Wittgenstein művei körül tört fel Saul Kripke *Wittgenstein a szabályokról és a privát nyelvről* (*Wittgenstein on Rules and Private Language*; 1982) című, provokatívan eredeti nézeteket megfogalmazó könyvének megjelenése után.

Mindezek ellenére Lars Hertzberg – és nem kevésbé a Hertzberg által idézett Peter Hacker és Cora Diamond – szomorú beszámoló a „partszélre sodort”, „marginalizált”, a hivatalos filozófiai paradigmákból kiszoruló Wittgensteinről aktuálisabbak, mint valaha. Akik ezt a folyamatot közömbösen, vagy akár örömmel szemlélik, figyelmeztetnek, hogy ezen nincs mit csodálkozni: Wittgenstein már életében mindent megtett az „akadémiai filozófia” trónfosztásáért („vessen magára!”). Kétségtelen, hogy a filozófiai hagyományból szinte semmit sem olvasó Wittgenstein olyan gondolkodásmód kialakításán dolgozott, amely egyrészt *bármit* megtehet a filozófiai reflexió tárgyának, másrészt *bárki* számára nyitva áll, mert a filozofálás legfőbb kritériuma a felelős gondolkodás, s nem az „elméleti felkészültség”.<sup>2</sup> Szintén igaz,

<sup>1</sup> Ez később magyarul is – többször – megjelent: „A 'leképezés logikája' és a 'látás páráváza': Wittgenstein *Tractatusa* és *A vihar*”, legutóbb in: Kállay Géza: *A nyelv határai, Shakespeare-tanulmányok*, Második, javított kiadás, Budapest: Liget, 2006, pp. 415–480.

<sup>2</sup> vö. Lars Hertzberg: „Trying to Keep Philosophy Honest” in: Pichler, Alois és Simo Säätelä (szerk.), *Wittgenstein: The Philosopher and His Works*. Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society. New Series, Volume 2, Frankfurt, Paris, Ebikon, Lancaster, New Brunswick: Ontos Verlag, 2006, (pp. 82–97), p. 84.

hogy bár a Wittgensteinről szóló monográfiák, antológiák, cikkek, tanulmányok és konferencia-előadások száma mára majdnem százezerre nőtt – s mindez csupán kb. hat évtized „terméke” – a filozófiai közgondolkodás még mindig nem számol vele úgy, mint bármely más nagyhatású 20. századi gondolkodóval. Természetesen a közelmúlt minden jelentősebb filozófusa – Husserl, Heidegger, Lévinas, Derrida, Frege, Russell, Quine, Davidson stb. – a legkülönbözőbb interpretációk kereszttüzében áll, azonban Wittgenstein körül tapasztalható a legkevesebb egyetértés arra nézve, mi volt filozófiai „programja”: mit értett filozófián, mit akart megvalósítani, ez mennyire sikerült neki, és eredményei hogyan használhatók olyan kérdések megvitatásakor, amelyek ma állnak az érdeklődés középpontjában. A „filozófiai közbeszéd” – olyan „közhelyeket” kivéve, mint a *Tractatus*ból elterjedt „igazságfüggvény (igazságtáblázat)” és a *Vizsgálódásokból* ismertté vált „nyelvjáték” – meglepően keveset szívott magába Wittgenstein műveiből, és különösen ritkán hatott az a filozófiai magatartás, „habitus”, a filozófiai alapkérdésekhez fűződő viszony, amely – most a legtágabb értelemben vett – vizsgálódásait, sőt, az életét is jellemezte. Különösen érezhető ez az esztétika és az irodalomtudomány területén: olyan könyvek dacára, mint *Az irodalmi Wittgenstein (The Literary Wittgenstein, 2004)*, művei egyetlen, a „fősodorhoz” tartozó esztétikai vagy irodalomelméleti iskola számára sem szolgáltak még ihlető forrásul sem, szemben például az irodalmi hermeneutikával, amely „mögött” jól kivehető – Gadamer közvetítésével – Heidegger alakja, ahogy a dekonstrukciós irodalomolvasás mögött Derridáé, az új historizmus mögött Foucault-é, a beszédaktus-elméletet és az analitikus szemantikát (pragmatikát) használó irodalmárok munkássága mögött Austiné, Searle-é, Grice-é, és így tovább. Legalábbis különös, hogy a 20. század egyik legnagyobb filozófusa nyomán egyetlen széles körben használatos gondolkodási keret sem alakult ki, amelynek segítségével irodalmi szövegek értelmezhetők, s bár sok okot fel lehetne sorakoztatni (Wittgensteint először a „Bécsi Kör” filozófusai „kapták föl”, akik híresek voltak arról, hogy az irodalomnak tudatosan nem engedtek teret a filozófiai gondolkodásban; Wittgensteinnek nincs „koherens elmélete” a szöveg, a jelentés stb. tekintetében, és így tovább), az utóbbi években egyik fő célom egy wittgensteini (tág értelemben

vett) „poétika” – vagy, ahogy leginkább szeretek rágondolni – egy „ontológiai esztétika” körvonalainak megalkotása volt; a *Tractatus* újraolvasása is ebbe a tervbe illeszkedik.<sup>3</sup>

David Stern igen jól használható összefoglalója szerint a *Tractatus*nak öt alapvető olvasata van – bár ezek közül sokszor egy elemzésen belül több is megfér egymás mellett –: a logikai atomista (elsősorban a *Tractatus* első kiadásához előszót író Bertrand Russell); a logikai pozitivista (a Bécsi Kör filozófusai: Rudolf Carnap, Moritz Schlick, Otto Neurath stb.); a metafizikai (főként Elizabeth Anscombe, a Wittgenstein-hagyaték egyik gondozója, aki a *Filozófiai vizsgálódásokat* angolra fordította), az etikai-vallási (pl. Paul Engelmann építészmérnök, akivel Wittgenstein nővérének, Margarete Stonborough-Wittgensteinnek házat épített a bécsi Kundmannngassén), és végül a „terapeutikus” olvasat. Az alábbiakban elsősorban a terapeutikus olvasat Cora Diamond által képviselt változatával foglalkozom, amit sok más névvel is illettek: az „elszánt” (*resolute*), „szigorú” (*austere*)<sup>4</sup>, sőt „nem-gyáva-nyúl”<sup>5</sup> megközelítés; itt elsősorban

<sup>3</sup> vö. Kállay, Géza: „Wittgenstein Poétikája”, in: Helikon, Irodalomtudományi Szemle, 2004/4, pp. 489–570, és *Személyes jelentés: filozófiai tanulmányok*, Budapest: Liget, 2007, pp. 57–151.

<sup>4</sup> Diamond megközelítésének ez az elnevezése Meredith Williams nevéhez fűződik „Nonsense and Cosmic Exile: The austere reading of the *Tractatus*”, in: Kölbel, Max and Bernhard Weiss (szerk.), *Wittgenstein’s Lasting Significance*, London and New York: Routledge, 2004, pp. 6–31, az angol *austere* jelent ’kérelhetetlen’-t, ’kemény’-t, ’megalkuvást nem ismerő’-t is.

<sup>5</sup> Ahogy Sterne megjegyzi (i. m. p. 135), az „elszánt olvasat” kifejezést Warren Goldfarb használta először, amikor Cora Diamond *The Realistic Spirit* című könyvét recenziálta – Diamond e könyvében rukkolt ki először a *Tractatus*ról szóló új elgondolásaival, vö. Warren Goldfarb „Metaphysics and Nonsense: On Cora Diamond’s *The Realistic Spirit*” (*Journal of Philosophical Research*, 22, pp. 57–74); a kifejezés annyira megtetszett Diamondnak, hogy maga is használja. Az általam „(nem-)gyáva nyúl”-nak fordított elnevezés az eredetiben (*non-)chickening out*: az angol metaforikus rendszerben a csirke gyáva, tehát aki megijed, „kicsirkézik” (vö. magyar pl. kihátrál) egy helyzetből. A „chickening out” először ebben a kontextusban bukkant fel Diamondnál: „fenn akarjuk-e tartani azt az elképzelést, hogy van egy s más a valóságban, ami felé mutogatunk – ha ügyetlenül is –, amikor a ’valóság logikai formájáról’ beszélünk, abban a meggyőződésben, hogy az, ami felé mutogatunk, ott van, csak éppen nem tudjuk szavakban kifejezni? Nos hát, épp ezt a vélekedést és viselkedést nevezem én a *gyáva nyúl* magatartásának (That is what I want to call chickening out).” Cora Diamond, „Throwing Away the Ladder: How to Read the *Tractatus*”, in: Diamond, *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy*,



Diamond *Etika, képzelet és Wittgenstein Tractatusának módszere* című tanulmányára (a továbbiakban: *EIM*) támaszkodom.<sup>6</sup> Szó sincs tehát arról, hogy most a terapeutikus megközelítést „kimerítően” áttekinténém; csupán Diamond néhány, megítélésem szerint igen eredeti gondolatát emelem ki, s ezeket ütköztetem a Diamond-álláspont legharcosabb ellenzői – főként Peter Hacker és Meredith Williams – nézeteivel. Azt hiszem, mind a Diamond-mind a Hacker-„párt” több figyelemreméltó megállapítást tesz, de talán nem reménytelen úgy tekinteni rájuk, mint amelyek inkább kiegészítik, és nem kizárják egymást. Az alábbiakban a „békítésre” teszek kísérletet, amely lehetőséget nyújt majd, hogy a magam véleményét is megfogalmazzam.

Diamond leginkább arra igyekszik felhívni a figyelmet, hogy a *Tractatus* utolsó előtti paragrafusát nem vesszük elég komolyan:<sup>7</sup>

Az én kijelentéseim azáltal nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri, hogy értelmetlenek, ha már – fellépvn rájuk – túllépett rajtuk. (Ügyszólván el kell hajtania a létrát, miután felmászott rajta.)

Meg kell haladnia ezeket a tételeket, akkor látja helyesen a világot. (6.54)<sup>8</sup>

Diamond ezt a mű kulcsbekezdésének tartja; az első, amit kiemel, az egyes szám első személy megjelenése („én”), és szerinte

---

*and the Mind*, Cambridge, Mass. and London: The MIT Press and Bradford, 1991, (pp. 179–204), p. 181, a kiemelés eredeti.

6 Cora Diamond: „Ethics, Imagination and the Method of Wittgenstein’s *Tractatus*” (*EIM*), in: Crary, Alice and Rupert Read (szerk.), *The New Wittgenstein*, London and New York: Routledge, 2000, pp. 149–173.

7 A *Tractatus* magyar fordítását az alábbi kiadás alapján idézem: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford.: Márkus György, szerk. és átdolg. Mekis Péter és Polgárdi Ákos, Budapest: Atlantisz, 2004, a német ill. az angol szöveget pedig: *Ludwig Wittgenstein’s Logisch-philosophische Abhandlung, with a new translation by D. F. Pears and B. F. McGuinness, and with the Introduction of Bertrand Russell, F. R. S.*; London and New York: Routledge and Kegan Paul and The Humanities Press (1961), 1967. Ahol más-képp nem jelzem, a fordítás az enyém.

8 Alternatív fordítás: „az én mondataim azon keresztül világosítanak fel/meg (azon át inspirálnak), hogy az, aki engem megért, a végén értelmetlenül [unsinnig] ismeri fel/értelmetlenül ismeri meg azokat, amikor rajtuk keresztül – rajtuk – túl kimászott [állapotba került]. (Mondhatni el kell hajtania létrát, amikor rajta felmászott [állapotba került]). Ezeket a mondatokat le kell küzdenie [mint egy betegséget], akkor látja a világot helyesen.”

emiatt döntő különbség van a *Tractatus* szövegének megértése és Ludwig Wittgenstein megértése között, aki – ha jól értelmezem Diamond szövegét<sup>9</sup> – itt a narratológiai elméletekből ismerős „implikált” (kikövetkeztetett, „ráértett”, feltételezett, a szöveg szövetébe zárt) szerző szerepében van. Az „implikált szerző” – az irodalomtudós Wayne Booth szavaival – „tudatosan vagy nem-tudatosan kiválasztja számunkra, mit olvassunk [...], ő saját választásainak összessége [...], akármit is gondolunk róla, mindig különbözik a „valóságos, hús-vér” embertől, amennyiben ön maga magasabb rendű változatát alkotja meg, egy „második én-t”.<sup>10</sup> Valóban, még a mindennapos gyakorlatban is nagy különbség van egy *személy* megértése és *szavainak* megértése között: ismerős jelenség, hogy nagyon is értem a Másikat, bár csak kusza szófoszlányok hagyják el az ajkát, vagy akár csak némán rám néz, ugyanakkor felfoghatom annak értelmét, amit mond, de lehet, hogy fogalmam sincs, hová akar kilyukadni, miért mondja, amit mond, és így tovább. Diamond szerint azt, hogy a *Tractatus* értelmetlen mondatokból áll, meghívásként kell értelmeznünk arra, hogy szerzőjét értsük meg<sup>11</sup>: tulajdonképpen az *értelmetlennek nyilvánítás gesztusát megértve* kell megértenünk a szerzőt: mit akar *épp ezzel* mondani. Tehát nem annyira Wittgenstein könyvének mondatai „mögé”, vagy azokon „túlra” kell tekintenünk, hanem fel kell ismernünk (azzal kapcsolatban kell megvilágosodnunk), mik a szándékai egy értelmetlennek nyilvánított szöveg egészével, és főként azzal a kijelentéssel, amivel ő *maga* tartja értelmetlennek a saját szövegét könyvének végén<sup>12</sup>; ő mondja ki az ítéletet fölöttük: „értelmetlenek” (a német eredeti az *unsinnig*,

<sup>9</sup> vö. *EIM*, pp. 150–151.

<sup>10</sup> Idézi Wolfgang Iser: *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 103. Iser úgy határozza meg az „implikált szerzőt”, hogy az ő magatartása, szöveghez való viszonya formálja a könyvet (uo.).

<sup>11</sup> Megtévesztő-e vagy sem, a német *meinen* és az angol *mean* azt is jelentheti, amit pl. egy szó (mondat, szöveg stb.) ’jelent’, és amit *mondani akarok, amit ki akarok fejezni*. Pl. ha valakit megfenyegetek, és (angolul) hozzáteszem *I mean it*, ez magyarul azt jelenti: „komolyan gondolom, nem tréfálok” (tulajdonképpen: ’igen, azt mondtam, amit mondani akartam’).

<sup>12</sup> Ez a gondolat már a *Tractatus* Előszavában felbukkan, erről később, a főszövegben.

'nem-értelmes'; az angol fordítás a latinból származó *nonsense* szót használja).

Az értelmetlenség tárgyalásától egyenes út vezet a második, Diamond által ismét alaposan tanulmányozott kérdéskörhöz, amely – különösen a metafizikai olvasatok hatására – mindig is a *Tractatus*-értelmezések kereszttüzében állt: a *kimondhatatlan, az elmondhatatlan, a kifejezhetetlen*; az, amiről nem lehet beszélni, s ezért hallgatni kell róla.<sup>13</sup> Ezt Diamond – másokhoz hasonlóan – rögtön összekapcsolja a *Tractatus*ból esetlegesen rekonstruálható etikai nézőpont kérdésével, hiszen (a 6.421-es paragrafusban) Wittgenstein maga mondja: „Világos, hogy az etika nem kimondható”<sup>14</sup> S rögtön utána: „Az etika transzcendentális”.<sup>15</sup> Ezután pedig – egyetlen helyként, ahol a *Tractatus*ban esztétikáról közvetlenül szó esik, és zárójelben –: „(Az etika és az esztétika egy)”.<sup>16</sup> De Diamond olvasata az etikáról (és esztétikáról) közvetlenül szóló mondatokról sem állíthat mást, mint hogy ezek is egytől egyig értelmetlenek. Valóban?

Diamondnak szembe kell néznie a kérdéssel, „mi marad meg” a *Tractatus*ból, ha első lépésként a mű minden egyes mondatát – a 6.54. paragrafus alapján (de azt kivéve?) – mindenestől értelmetlennek, méghozzá „szigorúan”, „rendíthetetlenül”, „következetelesen”, „megalkuvást nem ismerően”, „nem gyáva nyúlként” teljes értelemben nonszensznek minősítjük, elutasítva ezzel például a „metafizikai” olvasatot, pl. Elizabeth Anscombe értelmezését. Diamond szerint Anscombe megközelítése ott hibázik, hogy *kétfajta* értelmetlenséget különböztet meg: az egyik „hasznos” („megvilágosító”, „fontos”, majdhogynem „értelmes”) értelmetlenség: az effajta nonszensz mögött Anscombe szerint olyan igazság húzódik meg, amelyet valahogy „megragadhatunk”

<sup>13</sup> Ez természetesen a *Tractatus* híres utolsó, 7. paragrafusának, s egyben utolsó mondatának parafrázisa: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*, szó szerint: 'amiről az ember nem képes/tud beszélni, arról az embernek hallgatnia kell' (7).

<sup>14</sup> Alternatív fordítás: „Világos, hogy az etika nem engedi, hogy kijelentse önmagát/nem engedi önmagát kijelenteni”, ill.: „az etika nem engedi, hogy szavakba öntsük”.

<sup>15</sup> Azaz nem származtatható közvetlenül a tapasztalatból.

<sup>16</sup> Tehát mindaz, ami az etikára vonatkozik, vonatkozik az esztétikára is. Wittgenstein ekkori elképzelése szerint ugyanis mindkettő egyfajta belső, és főképp személyes (kimondhatatlan) legfőbb értékről szól.

(esetleg „intuitív módon érezhetünk”), csak éppen nem tudunk kimondani, mert a „kimondhatatlan” területére esik, azonban ez az igazság valahogyan – magától – mégis „megmutatkozik”. Ugyanakkor Anscombe szerint van egy másik, „valódi” értelmetlenség, amikor az értelmetlen mondatok mögött nincs semmi: ezek – Diamond szavaival – „összefüggéstelen és mindenestül zavaros” mondatok (*EIM*, p. 158). Tehát a *Tractatus*-ban lennének mondatok, amelyek pusztán azért értelmetlenek, mert kimondhatatlanok, ugyanakkor mégis – valahogyan – „kifejeznek”, „fél- vagy megmutatnak”, és vannak „igazi” értelmetlenségek, amelyek, egy triviális szinten, persze „mondhatóak”, de semmit sem jelentenek.<sup>17</sup> Diamondnak igaza van, amikor megállapítja, hogy ez a megközelítés nemcsak megengedi, hanem egyenesen rákényszeríti az értelmezőket, hogy a maguk kényére és kedvére „válogassanak” a *Tractatus* különböző „értelmetlenségi kategóriáiba” eső értelmetlen mondatai között, ami így félrevezető értelmezési önkényhez vezet. Ennél még rosszabb, amikor az értelmező valami „szubsztanciálisat”, néhány jól megfogalmazott „tantételt”, holmi pozitív „tanítást” illeszt be oda, ahol csupán csend honolhatna, és a némaságot, ezt a termékeny „ürességet” „valamilyen, a saját fejéből kivetített etikai vélekedéssel lármázza tele, tölti ki, nemegyszer Schopenhauer, Tolsztoj és mások gondolatainak egyvelegével”<sup>18</sup> (*EIM*, p. 155).<sup>19</sup> Diamond ezzel szemben a következő álláspontot képviseli:

A lényeg, hogy a *Tractatus* a képzelet működtetését várja el olvasóitól: ezt sugallja, ahogy a mű önmagát igyekszik megérteni saját lapjain, s erre vall, hogy igazi címzettjei mindazok, akik valamilyen filozófiai értelmetlenség hálójában vergődnek [...],

<sup>17</sup> Ezt a nézetet sokan a *Tractatus* ún. „sztenderd” elméletének hívják (persze ezen belül is sok változat található), vö. Meredith Williams, i. m., pp. 7–8.

<sup>18</sup> Azért Schopenhauer és Tolsztoj gondolataival (s idevehetnénk Augustinust, Kierkegaardot és Dosztojevszkijt is), mert ezekről a szerzőkről tudjuk, hogy műveik Wittgenstein kedvenc (és már-már kizárólagos) olvasmányai voltak.

<sup>19</sup> vö. G. E(lizabeth) M. Anscombe's *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, London: Hutchinson University Library, 1963, különösen p. 165. L. még James Conant: „Must We Show What We Cannot Say”, in: Fleming, Richard és Michel Payne (szerk.): *The Senses of Stanley Cavell*, Lewisburg, Pennsylvania, London and Toronto: Bucknell, 1989, pp. 242–283, valamint Conant: „Why Worry about the *Tractatus*?”, in: Stocker, Barry (szerk.), *Post-Analytic Tractatus*, Aldershot, Hants and Burlington: Ashgate, 2004, pp. 167–192.

akik hajlamosak az értelmes kijelentéseket összetéveszteni az értelmetlenekkel. (EIM, pp. 157–8).

Az idézetből az is kiderül, miért hívják ezt a megközelítést sokan „terapeutikusnak”: Diamond számára csupán egyfajta értelmetlenség van a *Tractatus*ban, és ebből csak úgy „mászhatunk ki” (csak úgy mászhatunk fel Wittgenstein létráján), ha rádöbbenünk, hogy *valóban* teljesen értelmetlen kijelentéseket olvastunk, s épp ez a belátás gyógyít ki bennünket az értelmetlenség „betegségéből”. Megszabadulunk az illúziótól, hogy „jelentést tartalmazó gondolataink voltak” a *Tractatus* olvasása közben, és pontosan ez a *belátás* lesz értelmes és jelentéssel telített. Diamond szerint mindez mélyen összefügg Wittgenstein etikai meggyőződésével: etikai érték lesz annak elismerése, hogy mind ez idáig helytelen filozófiai magatartást követtem, és ettől éppen azáltal szabadulok meg, hogy helytelen voltát beismerem. Így értem meg a személyt, a szerzőt, Ludwig Wittgensteint a szöveg „mögött”, és így találom meg a lehetőségét magamban, hogy értelmes, jelentés- és jelentőségteljes mondatokat mondjak. (vö. *EIM*, p. 165). Diamond szerint annak arányában „jelenthetek” én valamit, amilyen mértékben képes vagyok részt venni a Másik értelmetlenségében, és – a képzeletem segítségével – *megértem, milyen értelemben* tekinti a Másik *értelmesnek*, amit én értelmetlenségnek tartok, és ő hogyan (milyen módon, milyen eljárásokkal, milyen megfontolások alapján) tulajdonít jelentést a mondatainak, hogyan „ruházza fel őket jelentéssel” (vö. *EIM*, 165). Mintha nemcsak a minden megnyilatkozni tudó ember számára adott, „nyilvános”, publikus nyelvet venném figyelembe, amikor a Másikat hallgatom, hanem egyúttal elkérnék tőle egy „szótárt”, egy „használati utasítást” is, amely azt tartalmazza, *éppen ő* hogyan – milyen értelemben – használja szavait és telíti ezeket jelentéssel. Diamond szerint pontosan ez az etikai feladat, amire a *Tractatus* felkér bennünket, sőt – mondhatjuk a „szigorúság” nevében –, amit meg is követel tőlünk.

A Diamondot bíráló filozófusok közül Peter Hacker azt tartja a legfőbb hibának, hogy ez az olvasat egy széles mozdulattal a *Tractatus* szinte teljes szövegét lesöpri az értelmezés színpadá-

ról, és csupán a *Tractatus* „keretét”<sup>20</sup>, azaz a legvégét és a legelejét veszi figyelembe<sup>21</sup>, mintha Wittgenstein bármit beilleszthetett volna a kezdőpont és a végpont közé. Eddig az Előszóról nem volt szó, ez azonban – jóval közérthetőbb formában – többek között azt mondja el, amit a 6.54-es paragrafus. A Diamond szempontjából is legfontosabb mondatok a következők:

A könyv tehát határt kíván szabni a gondolkodásnak, vagy sokkal inkább: nem a gondolkodásnak, hanem a gondolkodás kifejezésének. Hiszen ahhoz, hogy a gondolkodás köré határt húzzunk, képesnek kell lennünk arra, hogy a határ mindkét oldalát gondoljuk (képesnek kellene tehát lennünk arra, hogy gondoljuk azt, ami nem gondolható).

A határt tehát csak a nyelvben lehet meghúzni, és ami túl van ezen a határon, az egyszerűen értelmetlenség (*Unsinn*) lesz.<sup>22</sup>

Vitatható, hogy egy Előszó mennyire „része” a könyvnek, a 6.54-es paragrafus azonban bizonyosan az. Természetesen Diamond nem állíthatja, hogy ez a bekezdés bármivel is kevésbé értelmetlen, mint az összes többi, ugyanakkor mégiscsak úgy utal rá (és az Előszóra) mint ami „olvasás-módszertani kulcsot” ad a kezünkbe a *Tractatus* megértéséhez,<sup>23</sup> és nehéz tagadni, hogy „valahogy” ez a paragrafus „mégiscsak értelmes”, ha egyszer épp a helyes megközelítéshez ad útmutatót. A fordulat tehát, legalábbis egy bizonyos értelemben, ellentmondani látszik a legfontosabb tézisnek, hogy a *Tractatus* elejétől végéig értelmetlenség.

Még komolyabb vád éri Diamondot, amikor Hacker arra hívja fel a figyelmet, hogy amennyiben minden, amit a keret körülölel, pusztán értelmetlenség, akkor talán bármilyen értelmetlen mondat megtenné, hogy elérkezzünk a Diamond által megjelölt végső célhoz, ami – mint láttuk – nem más, mint hogy megtaláljuk önmagunkban a „jelenteni tudás”, „a jelentés-előállítás” képességét, miközben lassan emelkedünk ki az értelmetlenségek ingoványából. A *Tractatus* értelmetlensége mennyivel jobb vagy

<sup>20</sup> Diamond valóban ezt írja: „A könyv [a *Tractatus*] kerete mintegy használati utasításokat tartalmaz számunkra, mint olvasók számára” (*EIM*, p. 151)

<sup>21</sup> vö. P. M. S. Hacker, „Was He Trying to Whistle It?”, in: Alice Crary és Rupert Read (szerk.), *The New Wittgenstein*, London and New York: Routledge, 2000 (pp. 353–388), p. 355, l. még pp. 361–2.

<sup>22</sup> *Tractatus*, i. k., p. 9.

<sup>23</sup> vö. Hacker, i. m., pp. 363–7.

rosszabb bármilyen másfajta értelmetlenségnél? Ha Hacker kifogását így fogalmazzuk meg, közel jutunk a kérdéshez, amelyet a *Tractatus*-szal ismerkedő diákjaim úgy tettek fel a *mű* etikai vonatkozásait firtatva, hogy vajon a könyv etikai „üzenete” (bármi is legyen az) *következik-e* abból az arányaiban hatalmas mennyiségű logikai fejtegetésből, amely a „keret” belsejében kétségtelenül és makacsul „ott van”. Az etikai üzenet lehet nemes és gyönyörű, lehet, hogy azt sugallja: etikai meggyőződésünket inkább „eljátszani”, a mindennapokban „véghezvinni”, megvalósítani kell, miközben mélyen hallgatunk róla, de vajon éppen *ebben* a formában kellett-e „kódolni” az üzenetet? Egyáltalán: miért kell kódolni, miért kell rejtélyeskedni? Nem lehetne-e a *Tractatus* logikáját (is) egyszerűen elhajítani? Nem ezt teszi-e Diamond is? Nem volna jobb a létrát már az *előtt* eldobni, mielőtt mászni kezdenénk rajta? És minek másszunk egyáltalán?

Hacker szerint ellentmondás feszül Diamond tanítása és a *Tractatus* még a szem számára is esztétikailag gyönyörködtető, roppant tudatosan kimunkált, „architektonikus”<sup>24</sup> „építési tervrajza”, szerkezete között. Wittgenstein témáit szigorú műgonddal megalkotott és mindvégig következetes gondolati ívre feszíti föl: először a világ, a dolgok és a tények létével, ontológiájával foglalkozik, majd következik a gondolat reprezentációjának kérdése, ami gondolat és nyelv, mondat és (ábrázolt) tény viszonyaihoz vezet el bennünket, majd a mondatok egymáshoz képest feltárható logikai viszonyai kerülnek módszeres vizsgálat alá – hogy csak néhányat ragadjunk ki abból, amiről szó esik a *Tractatus*-ban. *Erről* mondjuk, hogy elejétől végéig értelmetlenség, ami akár valami másfajta értelmetlenséggel is „kiváltható” volna? A *Tractatus* úgy épül föl, hogy csupán hat tézis van benne; a tézisek után következő, magyarázatként szolgáló szövegek azonban gondosan számozottak, s a digitálisan bővülő számok aszerint válogatottak, hogy a hozzájuk tartozó magyarázó szöveg milyen jelentőségű (mekkora a megvilágító ereje) a tézis szempontjából.<sup>25</sup> (A 7. paragrafus után természetesen semmiféle magyarázó szöveg nincs: itt némul el a *Tractatus*). Ez az aggá-

<sup>24</sup> Meredith Williams kifejezése, vö. Williams, i. m., p. 24.

<sup>25</sup> Erre maga Wittgenstein hívja fel a figyelmet a *Tractatus* első oldalán található lábjegyzetben (i. m., p. 13).

lyos műgond (sőt, szó szerint *mű-gond*) sem azt sugallja, hogy Wittgensteinnek mindegy lett volna, mi van a *Tractatus* „közepén”, vagy hogy a kereten belüli mondatainak nem tulajdonított – legalábbis valamilyen tekintetben – jelentést.<sup>26</sup> Miért bajlódott volna ennyit az építménnyel és a számozással, ha a *Tractatus* így is, úgy is értelmetlen mondatokból áll? Diamond erősködhet, amennyit csak akar, hogy a *Tractatus* értelmetlen szöveg, a mű szerkezete és a mögötte álló (mérnöki)<sup>27</sup> precizitás ennek szó szerint *látványosan* mond ellent, de ha még ettől el is tekintünk, Diamondnak meg kellene indokolnia, miért éppen *ez* a típusú, a „logikával kapcsolatos”, vagy a „logikából következő” értelmetlenség az, amit a keret körbezár, és miért az *ilyen* jellegű értelmetlenség indít arra, hogy a „jelenteni tudás” lehetőségeit keressen magamban? Hacker szerint Diamond tehát épp annak a paradoxonnak lesz áldozata, amit a *Tractatus*-ból vél kiolvasni: az értelmetlenség-ítélet vagy minden mondatára (talán még az Előszóra is) érvényes, és akkor a 6.54-es paragrafussal sem megyünk semmire, vagy – Anscombe-hoz hasonlóan – Diamondnak is el kell kezdenie „válogatni” értelmes és értelmetlen, vagy *különbözőképpen* értelmetlen mondatok között a *Tractatus* lapjain. Például egy más típusú értelmetlenség vajon ugyanazt a hatást váltaná-e ki bennem, mint a logikai?

Áttekintésem csupán Hacker legfontosabb érveit veszi számba azok közül, amelyeket ő a *Tractatus* szövegéből származó, ún. „belső” bizonyítéknak hív Diamonddal (és Peter Winch-csel, James Conant-tal és más „elszánt” olvasókkal) szembeni igaza mellett. Ezen felül még számos „külső” bizonyítékkal is szorgál, hogy megérthessük Wittgenstein – szerinte valódi – szándékait a könyv „mögött”: Wittgenstein előadásaiából, barátaival folytatott beszélgetéseiből és a hagyatékából származó gép- és

<sup>26</sup> vö. Hacker, i. m., pp. 353–5.

<sup>27</sup> Wittgenstein végül is elsősorban repülőgépek konstrukciójára szakosodott mérnöki tanulmányokat folytatott Manchesterben, mielőtt 1911-ben, 22 évesen Cambridge-be ment, hogy Russell tanítványa legyen, s ezért tekintette személyes ambíciójának, hogy – Paul Engelmann-nal – nővérenek minden szempontból „tökéletes” házat építsen: a tervezés első pillanatától a kulcsátadásig minden mozzanatot személyesen ellenőrzött (és sokszor alkotott meg), vö. Ray Monk: *Ludwig Wittgenstein: the Duty of Genius*, London: Jonathan Cape, 1990, pp. 33–39 és pp. 234–241.



kézirataiból egész csokrot gyűjt össze<sup>28</sup>, hogy végkövetkeztetését így vonhassa le (tovább szaporítva a metafizikus olvasók táborát): „a létra elhajtása után az ember még mindig abban az állapotban találja magát, hogy a valósággal kapcsolatos, kimondhatatlan igazságokba kapaszkodik”<sup>29</sup>. Meredith Williams pedig így foglalja össze hasonló álláspontot tükröző véleményét: „bár [a *Tractatus*ban] található filozófiai kijelentések értelmetlenek, mégis megvilágító erejük abban az értelemben, hogy elvezetnek bennünket a feltételekhez, amelyeknek megfelelően valami jelentéssel rendelkezhet”<sup>30</sup>. Ezzel elérkeztünk Williams – Hackerénél alig kevésbé elmarasztaló és elutasító – értelmezéséhez.

Williams abból a triviálisnak tűnő, de Diamond szempontjából egyáltalán nem mellékes észrevételből indul ki, hogy bár a *Tractatus* egyike a legnehezebben olvasható és érthető könyveknek, amit valaha írtak, a mondatai mégsem keltik, különösen rá nézésre nem, az értelmetlenség benyomását.<sup>31</sup> Ilyen mondatokat találunk benne: „A világ mindaz, aminek esete fennáll” (1). „A világ tényekre oszlik” (1.2.). „A halál nem eseménye az életnek. A halált az ember nem éli át” (6. 4311). Ezek a *Tractatus*-körökben jól ismert – most találomra választott – mondatok nem olyanok, mint pl. „mi azok látvány Édenkert öt között után”<sup>32</sup>, ugyanakkor Diamond sokszor azt a benyomást szeretné kelteni, mintha a *Tractatus* mondatairól végül azt kellene belátnom, hogy azon az értelmetlenségi szinten vannak, mint az előbbi, nyelvtani

<sup>28</sup> vö. Hacker, i. m., pp. 372–82.

<sup>29</sup> Hacker, i. m. p. 357.

<sup>30</sup> Williams, i. m., pp. 7–8. Williams véleménye, így megfogalmazva, nem mond feltétlenül ellent Diamond álláspontjának: minden attól függ, Williams mit ért olyan feltételeken, „amelyeknek megfelelően valami jelentéssel rendelkezhet”. Ha logikai-szemantikai (tehát végső soron *nyelvi*) feltételeket, akkor nincs egyetértés, ha azonban – mint ahogy a végső elemzésben, azt hiszem, Diamond gondolja – *személyes* (személyekhez, beszélgető-partnerekhez kötött) feltételeket, akkor igen: erről. l. bővebben később, a főszövegben.

<sup>31</sup> És, tegyük hozzá, a *Tractatus fordítható* (pl. – ironikusan – a *Tractatus* angol anyanyelvű olvasói rendszerint olyan kiadásból dolgoznak, amely párhuzamosan közli a német és az angol szöveget), ami mindenképpen (először a német szöveg) értelmezését és megértését feltételezi, legalábbis egy bizonyos szinten (minden fordítás óhatatlanul parafrázis is egyben).

<sup>32</sup> Williams nyomán készített értelmetlen mondat, az ő példája: „what those view Paradise 5 between of?” (i. m. p. 12)

és jelentéstani szempontból is értelmetlen zagyvalék.<sup>33</sup> Diamond persze tud erről, s ezért mondja: a *Tractatus* mondatai *látszólag, első ránézésre* jelentenek valamit<sup>34</sup>, de Wittgenstein épp arra akart – legalábbis a mű végén – rádöbenteni, hogy látszólag teljesen rendben lévő mondatai a nyelvtan és a jelentés tekintetében mindenestül zagyvalékok, és épp így igyekszik minket kigyógyítani, hogy jelentéssel rendelkezőeknek fogadjuk el azokat. Ám ha bevezettük a *látszólag* esetét (fogalmát, kategóriáját), Diamondnak találnia kellene valamilyen kritériumot is, hogy ezt a *látszólagos* értelmetlenséget megkülönböztesse a *valóságos* értelmetlenség eseteitől, s ekkor már semmivel sem vagyunk jobb helyzetben, mint Anscombe vagy Hacker: Williams megint azt olvassa Diamond fejére, hogy a Wittgenstein által bevezetett paradoxon – amely a mondatokat mintegy önmagukra visszafordítva, sőt, önmaguk ellen fordítva, és még a művön *belül* tekinti értelmetlennek – nem tűnt el, csupán reprodukálódott, és egy másik szintre – én azt mondanám: az olvasó szintjére – tevődött át.<sup>35</sup> Williams szerint a metafizikus olvasók úgy kerülnek ki a wittgensteini paradoxont, hogy a művön belül található szemantikai elméletet, amely minden mondat mögött egy-egy „képet”, világbeli „tényt” feltételez, s a mondatot e kép (tény) segítségével teszi értelmessé (ruházza fel jelentéssel), komolyan veszik, s a „képelméletnek” nevezett teória segítségével tesznek különbséget értelmes és értelmetlen mondatok között: ahol egy mondathoz egy világban fellelhető képet tudok rendelni (pl. „Süt a nap”: pontosan tudom, milyen feltételeknek kell teljesülni ahhoz a világban, hogy ez a mondat igaz legyen), a mondat értelmes, ha azonban úgy találok, hogy a mondathoz nem rendelhető világos kép, ill. tény a világból (pl. „az Abszolútum csupán a Semmi révén képes kijelenteni önmagát”, vagy akár: „mi azok látvány Édenkert öt között után”), a mondat értelmetlen.<sup>36</sup> Diamond viszont semmiféle

<sup>33</sup> vö. Williams, i. m., p. 14. and p. 21.

<sup>34</sup> vö. Williams, i. m., pp. 13–4.

<sup>35</sup> Williams, i. m., p. 20.

<sup>36</sup> Az itt szereplő példák az enyémeek. Világos, hogy Wittgenstein a *Tractatusban* körvonalazott ún. kép-elmélete (amely részben Frege és Russell logikáján alapszik, s később több logikai szemantikai elmélet alapja lett) nem ilyen egyszerű, helytálló voltát később leginkább maga Wittgenstein vitatta, de azt hiszem, a fenti példák alkalmasak, hogy érzékeltessék, mit akar Williams mondani.

erőfeszítést nem tesz arra, hogy jelentésméletet dolgozzon ki, és így támogassa meg, milyen alapon tesz különbséget látszólagos és valóságos értelmetlenség között. Williams szerint egy koherens szemantikai elmélet nélkül egyszerűen meg sem kísérelhetjük, hogy megértsük a *Tractatust*.<sup>37</sup> Ugyanakkor Williams azt is észreveszi, hogy ha Diamond értelmezésében mégis van kritérium arra, mi értelmes és mi nem, akkor ez abban a képességünkben rejlik, hogy *mi* adjunk jelentést a mondatainknak, mi ruházzuk fel értelemmel a szavainkat; ahogy Wittgenstein maga mondja az 5.4733 számú paragrafusban:

Frege szerint minden szabályszerűen képzett kijelentésnek kell, hogy legyen értelme; szerintem pedig minden lehetséges kijelentés szabályszerűen képzett, és ha nincs értelme, ez csak azért lehet, mert egyes alkotórészeinek nem adtunk jelentést [*Bedeutung*].

(Még ha azt hisszük is, hogy megtettük.)<sup>38</sup>

Diamond – hivatkozva erre a bekezdésre – arra épít, hogy a mondatok „önmagukban” nem értelmesek: mi, *beszélők* adunk értelmet a mondatainknak.<sup>39</sup> Ahogy tanulmánya egyik végjegyzetében is megállapítja: „egy kijelentés megvilágító ereje használatának kontextusától függ, nem a tartalmától” (*EIM*, p. 172). Ezért Diamond számára – és szerinte Wittgenstein számára – sem az „általános kijelentésforma” („Így és így állnak a dolgok”; 4.5), sem a kijelentések „logikai formája”, amiben a kijelentésnek „közösnek kell lennie a valósággal [ahhoz], hogy azt [a valóságot] ábrázolhassa” (4.12) nem szolgál garanciával, hogy a kijelentés (a mondat) értelmes lesz. A logikai forma, ami a lehető legáltalánosabb formája a világ tényeinek és a tényekről szóló mondatoknak egyaránt, szükséges, de nem elégséges feltétele, hogy egy kijelentésnek (egy mondatnak) jelentése legyen: a logikai forma csak az értelem *lehetőségét* biztosítja. Ahogy Williams, bár rosszallóan, megállapítja: Diamond számára a mondatok felruházása jelentéssel nem a mondatok és a világ viszonyának kérdései közé tartozik (nem nyelv és világ „afférja”), hanem kutatás a beszélő szándékai után. Diamond úgy gondolja,

<sup>37</sup> vö. Williams, i. m., p. 18 és p. 24.

<sup>38</sup> A kiemelés eredeti.

<sup>39</sup> *EIM*, p. 151.

mondja Williams, hogy „a cél Wittgenstein valódi szándékainak megértése és megragadása”.<sup>40</sup>

A „metafizikus” (vagy „sztenderd”) olvasó (Hacker, Williams) és a „terapeutikus” (vagy „elszánt”, „nem-gyáva nyúl”) olvasó (Diamond) közötti különbséget – a jelentés tekintetében – tehát így fogalmazhatjuk meg: a metafizikus olvasó a jelentésről szóló elképzeléseit magára Wittgenstein (*Tractatusban* kifejtett) képelméletére alapozza, arra, hogy gondolat és mondat képként *képezi le* (ábrázolja) a valóságot: ahhoz, hogy megtudjuk, mit jelent egy mondat, meg kell vizsgálnunk a tényt, a fennálló (vagy fenn nem álló)<sup>41</sup> esetet, amit a mondat ábrázol (leír) (vö. 4.063, 4.1). Mivel a világban lévő (a világot alkotó) tényeknek *ugyanaz* a logikai formájuk (szerkezetük), mint a nekik megfelelő, azokat ábrázoló mondatoknak, az, hogy „mi a mondat jelentése” (egyáltalán: hogy „mi mit jelent” és hogy „mi a jelentés?”), a nyelv és a világ, a nyelv és a valóság viszonylatában dől el. A terapeutikus olvasó – amennyire én látom – ezt nem tagadja, de álláspontja szerint a *Tractatus* Wittgensteinje úgy vélte: a nyelv és a valóság „gondoskodnak egymásról”, pontosabban nem tudnak *nem* gondoskodni egymásról: ahhoz, hogy bárminek „értelme legyen”, a nyelvet és a valóságot egyaránt átható logikai forma (ami mindkettőjüket összefűzi, ott van, de nem lehet róla beszélni, csak megmutatkozik, s éppen *ebben* a viszonyban) minden másnak előfeltétele.

Az egyet-nem-értés az értelmetlenség kérdése körül kezdődik: az elszánt olvasó számára természetes, hogy a *Tractatus* szövegét, a meta-nyelvet, amin Wittgenstein nyelv és valóság, majd később az *én* ezekhez fűződő viszonyát tárgyalja, értelmetlen mondatok alkotják, hiszen ez következik abból, ami sokszor szerepel a könyvben: ezekről a viszonyokról elvben nem lehet semmi értelmeset mondani, mert elemezhetetlenek; nincs eszközünk, hogy a viszonyok közé férközzünk, ehhez ki kellene lépni a viszonyokból, amelyek minden tekintetben meghatároznak bennünket, és amik között mindig is találjuk magunkat. Wittgenstein erre a 6.54-es paragrafusban külön felhívja a figyelmet, de ez semmi meglepőt nem tartalmaz, csak hangsúlyozza, amiről az egész mű szól;

<sup>40</sup> Williams, i. m., p. 22.

<sup>41</sup> Wittgenstein számára egy fenn nem álló eset (pl. a következő mondat, kép, gondolat által megragadott jelenség: „Nincs virág az asztalon” vagy: „Nem igaz, hogy virág van az asztalon”) is tény, ún. „negatív tény” (vö. 2.06).

ugyanakkor ezt a paragrafust (az Előszóval) olvasás-módszertani fogódzóként is használhatjuk, mert felhívja a figyelmet, hogy *mi* vagyunk, akik jelentést tulajdonítunk a szavaknak és mondatoknak (a magunkéinak éppúgy, mint a másokéinak). Wittgenstein az „áldással” (vagy „átokkal”): „kedves Olvasó, amit e lapokon mondtam, az első szótól az utolsóig értelmetlenség”, abból a magatartásból, viszonyulásból, állapotból akar kimozdítani minket (abból akar kigyógyítani), amely el akarja hitetni velünk, hogy *értelmesen* tudjuk felmérni (megvitatni, „bizonyítani”), „általános” és „teoretikus” módon, világ (valóság), nyelv (a mondatok) és beszélő (*én*, személyiség) viszonyát, s hogy ez az „általános”, „elméleti” s ezért személytelen diskurzus (meta-nyelv) maga a filozófia. Azt hisszük, „téziseket” tudunk megfogalmazni ezekről a viszonyokról, mintha csak további tényeket fogalmaznánk meg a világról, holott csak a világ tényeiről tudunk értelmesen beszélni, az ezeket lehetővé tevő viszonyokról nem, hiszen ezek *nem* a világ tényei közé tartoznak. Megtévesztő, hogy ebben a metanyelvben semmi sem jelzi (semmi sem „tiltakozik az ellen”), hogy valójában nem tényeket fogalmazunk meg vele: a nyelv ilyenkor (mintegy „béketűrően”, de igen félrevezetően) felölti a „tényről szólás” álruháját, és engedi, hogy ténynyelvként kezeljük (kis öklök nem nőnek ki a szavakból, hogy megfenyegessenek bennünket: „már elhagyta a területet, amelyről a világ tényeit írhatod le”), pedig tudnunk kellene, hogy a *viszonyok* leírásába kezdtünk, s így elhagytuk az értelmes beszéd régióit. Az elszánt olvasó épp ennek *belátásában* látja a menekülés útját; Wittgenstein – feltehető – szándékait igyekszik megérteni, szavai mögött a (rekonstruált) személyiséget. Ez a megértés azonban eleve nem lehet nyelvi, mert nincs is semmiféle nyelv, amit meg lehetne érteni, csak értelmetlenség van (és csakis az lehet ebben a vonatkozásban), és az értelmetlenség: az értelmetlenség, és az is marad, és kész; az elszánt olvasó számára nincs alku „hasznos vagy nem hasznos értelmetlenségekről” és más effélékről; az értelmetlenséget *nem lehet* megérteni (legfeljebb tettetjük, hogy megértettük). Az elszánt olvasó számára a jelentés később a *Filozófiai vizsgálódásokban* eminens helyen szereplő ún. használatelmélet („a jelentés azonos egy nyelvi elem használati szabályá-

ival<sup>42</sup>) a *Tractatus*ban már valamilyen formában megtalálható, ha másképp nem, hát „ígéretként”. Így az sem meglepő, hogy Diamond, Conant és más elszánt olvasó nem „két” (pláne nem „három”)<sup>43</sup> Wittgensteint (egy korait és későit, esetleg még egy „középsőt” is) lát, hanem szoros folytonosságot vél felfedezni (a sok nyilvánvaló különbség mellett) a két főmű között.

„Elszántan” értek egyet a folytonossággal kapcsolatos véleményemmel, ez azonban másik írás témája; inkább visszatérek az elszánt és a sztenderd olvasóhoz. Mindkettőt élénken foglalkoztatja a határ, amelyet Wittgenstein nyelv és gondolkodás köré húz (már a *Tractatus* Előszavában), de másképpen viszonyulnak hozzá, mert másképp fogják fel a viszonyt, amely Wittgensteint a jelentéshez fűzi. A sztenderd olvasó úgy gondolja, a határt maga a nyelv jelöli ki (mintegy „magától”), s mivel az értelem (a jelentéses mondatok) területe igen szűk, arra következtet, hogy Wittgenstein szerint a „valódi” igazság, érték, és így tovább mind kimondhatatlan, így ezeket csak fel lehet mutatni (illetve megmutatkoznak), s a határ valamiféle, a nyelvtől jól megkülönböztethető, sőt, attól el is szakítandó cselekedetre, tevékenységre szabadít fel és ösztökél, amit megvalósítani, „gyakorlattá tenni”, eljátszani, sőt, megtestesíteni kell, s nem beszélni róla. Például úgy, hogy valaki elmegy falusi tanítónak Alsó-Ausztriába, ahogy Wittgenstein tette a *Tractatus* megírása után. Persze, hogy valaki *mit* tesz, szigorúan személyre szabott, személyes ügy, s mindenkinek más lesz az (el)hivatása, de bármi is az, legfeljebb *tenni* lehet, mondani nem. Az elszánt olvasó szerint azonban a határ elvezet ahhoz, *aki* ezt a határt meghúzta: a *Tractatus* implikált szerzőjéhez, akinek határhúzó gesztusa mögött mély bölcsességet vél felfedezni, hiszen Wittgenstein nem minden ok nélkül zárt minket a nyelv szűk kalitkájába: e határoknak ütközve élhetjük át, milyen feltételek között ruházhatunk fel jelentéssel bármit, és beláthatjuk, hogy a *Tractatus* filozófiai nyelve sem értelmes. A könyv abból a filozófiai babonából gyógyít ki, hogy a filo-

42 A *Filozófiai vizsgálódásokban* természetesen ennél jóval több van a jelentésről, s a használat-elmélet is csak egy több egyéb lehetőség közül.

43 vö. David Stern: „How Many Wittgensteins?”, in: Pichler, Alois – Simo Säätelä (szerk.), *Wittgenstein: the Philosopher and his Works*, Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society. New Series, Volume 2, Frankfurt, Paris, Ebikon, Lancaster, New Brunswick: Ontos Verlag, 2006, pp. 205–229.

zófiai reflexió révén bizonyos „nagy és általános igazságokat” állapíthatok meg a valóság, a nyelv és a magam ezekhez fűződő viszonyáról. A *Tractatus* elolvasása után inkább másképpen viszonyulok a nyelvhez, a világhoz, magamhoz és a Másikhoz; inkább a *nézőpontom* változik meg, mintsem a nézeteim, nem annyira „új gondolatom, tudásom” lesz, hanem másképp tekintek a világra, másokra és önmagamra, más lesz a magatartásom, a viselkedésem. Ez azt is jelenti, hogy a filozófia nem lesz kivételezettek számára fenntartott, „elit” közeg, a filozófus pozíciója nem lesz „magasabb rendű szuper-pozíció”, hogy megmondja, mit jelent embernek lenni. Wittgenstein mindent megtesz – a *Filozófiai vizsgálódásokban* is –, hogy a filozófia „hagyományos” táborából egy csak fenntartásokkal „filozófiainak” nevezhető táborba csábítson, amely nem a megismerés és tudás (az episztemológia) szemüvegén át tekint a világra, a nyelvre, és az emberre (önmagát is beleértve), nem azt keresi, mit tudhat meg még, és azt mennyire tudhatja „biztosan jól”, hanem ugyanezekhez etikai és esztétikai szemlélettel közelít. Wittgenstein – azt hiszem – azt szeretné, ha úgy „vetülnénk” mindenre, ami körülvesz (és különösen arra, aki és ami fontos nekünk), hogy ahhoz a „természetesebb” és már a „kezdet kezdetétől” velünk lévő viszonyuláshoz térünk vissza, ami rácsodálkozik a világra, és nem arra büszke, hogy mi mindent „tud róla” (elsősorban azért, hogy kihasználhassa). „Az én kijelentéseim azáltal nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért *engem...*” – Diamond értelmezésének legfőbb érdeme, hogy felfedezte: a *Tractatusban* – ahogy a *Filozófiai vizsgálódásokban látványosan* is – *többfajta perspektíva*, hang jut szóhoz. Más értelmezők is fontosnak tartották, hogy a könyvben egyszer csak megjelenik az egyes szám első személy, különösen az 5.6. paragrafustól: „*Nyelvem határai* világom határait jelentik [*bedeuten*]<sup>44</sup>”, és:

Tehát van olyan értelem, amelyben nem-pszichológiai módon beszélhetünk Én-ről a filozófiában.

Az Én azáltal lép be a filozófiába, hogy „a világ az én világom”.

44 A kiemelés eredeti.

A filozófiai Én nem az ember, nem az emberi test vagy emberi lélek, amellyel a pszichológia foglalkozik, hanem a *metafizikai szubjektum*; határa, nem pedig része a világnak (5.641).<sup>45</sup>

Tudomásom szerint azonban Diamondon kívül senki sem vette észre, hogy a 6.54-es paragrafusban az egyes szám első személy *nem* a „metafizikai szubjektum” (kifejezetten filozófiai „entitás”) értelmében szerepel, hanem *személyes* értelemben: itt Wittgenstein – mint (implikált) szerző – szólal meg.

A *Tractatus*ban tehát két „én” szerepel: az első metafizikai szubjektum, amely mintegy a világban és a nyelvben fellelhető *logikai* viszonyok „terméke”: azt tudja, ami a világról és a nyelvről logikailag megérthető, s e megértés része, hogy pontosan ő e világ határa is, amin nem léphet túl. A metafizikai szubjektum tehát nem része a világnak, de még része a filozófiai rendszernek: ő a nézőpont (sőt, kezdő- és végpont), amiből, illetve akiből a filozofálás kiindul. Azt hiszem, a „metafizikus” olvasók ezt az *én*-t ismerik. A metafizikai szubjektum – mint Hacker és Williams hangsúlyozza – *meglátja* (és nem leírja vagy elmagyarázza) a világ tényeiben és a mondatok szerkezetében egyaránt fellelhető logikai formát, ezt a végtelenül személytelen, „hideg”, tulajdonképpen leírhatatlan, jellemezhetetlen „strukturális elemet”, amely úgy tartja és hangolja össze a mondatokat és a tényeket, mint acélhuzal a függőhidat. A logikai forma a Mindenség – az első paragrafusban már szereplő Világ („A világ mindaz, aminek az esete fennáll”) – végső alapja, de ez a rajtam leginkább kívül eső, tőlem legtávolabbi „valami”: „az”, „ott”; akkor is van, ha én nem lennék. A logikai forma tulajdonképpen – az én értelmezésemben – az az „általános viszony”, amivel az előttem lévő tárgyakhoz, asztalokhoz, székekhez, emberekhez mint testekhez stb. stb. viszonyulok, amivel ebből és ebből a távolságból rájuk vetülök, amivel az engem körülvevő helyzetekhez, s az ezekben szereplő emberekhez is mint *tények*hez viszonyulok. (Értelmezésem szerint a „hétköznapi általános realitásérzékünket”, pl. hogy tárgyak között mozogni tudunk, ki tudjuk őket kerülni stb., a logikai formának köszönhetjük, vagy úgy is mondhatnám: a hétköznapi realitásérzékünket Wittgenstein „logikai formának” nevezi). Mivel a tényeket – akár mind az öt érzékszervemmel

<sup>45</sup> A kiemelés az enyém.



– tapasztalom is, és joggal teszem fel, hogy – többé-kevésbé – mások is így tapasztalják, úgy érzem, (tényszerű) leírásaimban (a „faktuális mondataimban”) a szavaim, illetve mondataim vonatkozása viszonylag egyértelmű és biztos; ha félreértés van, akár mutogathatok, mert a megnevezett-leírt dolgok, helyzetek közös időben és térben körülöttünk vannak, „rendelkezésre állnak”. Úgy tűnik, ilyen esetekben a jelentés (ami itt vonatkozás, utalás, referálás, rámutatás) viszonylag biztos talajon áll.

A másik *én* az „elszánt olvasók”, elsősorban a Cora Diamond által felismert *én*: a személyes. A személyes *ént* kell(ene) egyfelől a *Tractatus* mondatai mögött megérteni, másrészt ez az *én* az, aki már épphogy nem „a filozófus” szerepében tetszeleg, hanem gondolkodóként (megismerő „episztemológusként”) bizonyos értelemben „letette a fegyvert”, és az (implikált) szerző szerepében útban van afelé, hogy egyben saját műve (implikált) *olvasójává* váljon. Ez az *én* mondja azt a *Tractatus* Előszavának első mondatában, hogy „ezt a könyvet csak az fogja megérteni, aki egyszer már maga is végiggondolta a benne kifejtett gondolatokat – vagy legalábbis ezekhez hasonlókat gondolt. [...] A [könyv a] célját akkor érné el, ha élvezetet nyújtana annak, aki érti, amit benne olvas”.<sup>46</sup> Miért kell – az itt valóban az olvasó fejével gondolkodó – szerző szerint olvasójának legalább ahhoz *hasonlókat* gondolnia, mint amiket a szerző gondolt? Mert ami a *Tractatus*ban kifejtésre kerül, az öt érzékszervvel – vagy tudományos eszközökkel, amelyeknek a másik oldalán persze szintén az öt emberi érzék van – nem felfogható, közvetlenül nem érzékelhető, ezért a szerző szavainak jelentései rendre elbizonytalanodnak, hiszen mi garantálja, hogy az olvasó tudni fogja, *mire* vonatkoznak a szerző szavai? Az elbizonytalanodás miatt érezte nem egy filozófus (elsősorban a Bécsi Kör filozófusai, de bizonyos korszakaiban Bertrand Russell, Julius Ayer és mások is), hogy a természetes nyelveket a „tisztá, szabatos és értelmes” filozófia érdekében le kellene „váltani” (mint a posztján elbóbiskoló örszemet), s olyan mesterséges, a logika mintájára létrehozott nyelven szabad csak filozofálni, amely jól definiált, pontosan rögzített referenciákkal rendelkező szavakból és egyértelmű jelentéssel rendelkező mondatokat létrehozó nyelvtani szabályokból épül fel. Wittgenstein

<sup>46</sup> i. m., p. 9.

nem így gondolkodott, de azt tudta: a szerző nem „kényszerítheti” olvasóját (nem is akarja), hogy ugyanazt értse szavakon és mondatokon, mint a szerző, így azonban semmi sem biztosítja, hogy az olvasó nem tekinti akár minden mondatát értelmetlenségnek.

Ez a személyes *én* – ahogy az Előszó első mondataiban is látjuk – kettéválk, ez azonban mindannyiunk esetében így van, s a nyelv Wittgenstein – és Diamond – által is felismert természetéből következik: mint nyelvet használó ember „ki vagyok szolgálta” a nyelvnek, „ahogy készen találok”: amikor beszélni kezdek, sok-sok szó áll rendelkezésemre, de ezeknek már mind van valamilyen – szótárakban is leírt – jelentése, amellyel a beszélő közösség konszenzus-szerűen ruházta fel az egyes nyelvi elemeket. Ugyanakkor *én* vagyok az is, aki jelentést adok, jelentést, sőt, jelentőséget tulajdonítok a mások és a magam szavainak: a beszélő közösség tagja, de ugyanolyan „törvényhozó” vagyok, mint bárki más: *én* akarok valamit kifejezni, valamit a „belsőmből”, amit másképpen ismerem, mint a többi embert vagy bármi mást a világban, *én* olvasom és értelmezem a mások mondatait, a mindig más és más kontextusokban. A sokszor esetlegesen, tehát nem előírt módon megjelenő szavakat *én* látom el jelentésárnyalatokkal, amelyek gyakran csak egyetlenegyszer, éppen az egyedi esetre vonatkozóan bukkannak fel, sőt, lehet, hogy egy másik napon ugyanahhoz a szóhoz és kontextushoz egészen más árnyalatot társítok. Wittgenstein nagyon is tudatában van, hogy *én* akarok „jelteni” (akkor is, ha mások szavait hallgatom): mondataimat ilyen és ilyen jelentéssel igyekszem használni, ilyen és ilyen jelentésárnyalatokkal próbálom szavaimat „megtetézni”; még új szavakat is alkothatok, amelyeknek pontosan leírhatom a jelentését, vagy remélem, hogy a kontextusból meg fognak érteni. A bensőségesen személyes jelentéseimhez tartozik az a sajátos – sokszor már leírhatatlan – „hangulat” is, ami egy-egy szóhoz – elsősorban anyanyelvem szavaihoz – fűz. A személyes *éne*n belül tehát egyszerre beszél egy mindenki számára hozzáférhető „köznyelvet” használó, „publikus *én*”, „köz-*én*”, és egy csak-rám-jellemző, egyedi személyiségű, sokszor magát (az érzéseit, gondolatait, általános „belsejét”) kifejezni alig-alig tudó, teljességgel *személyes* *én*, akinek minden publikus jelentés mellett „saját jelentései” is vannak, és önmagával éppen úgy „alku-

dozik” a közjelentések és a saját jelentések arányáról, ahogy más beszélőkkel egyezkedik a jelentésekről beszélgetés közben: mindig „*valahogyan érti*”, amit a Másik mond; keresgéli, méricskéli a Másik szavainak jelentésköreit; rá akarja venni, hogy bővítse, vagy éppen szűkítse jelentéseinek határait, s ő maga is állandó „*határmódosításokat eszközöl*”. Ez a *bensőségesen személyes én*, akinek egyedül lehetnek valódi titkai, sohasem tudja elérni a *teljes* függetlenséget. Az „abszolút szuverén én” nem lehetséges, mert ehhez *minden* viszonyon kívül kellene kerülnie, és ez lehetetlen: még ahhoz, hogy ezt a „szuverén én”-t elképzelyem, a „szuverén én” máris relációba került, hiszen valaki *elképzeli*. De egyszerűbb megpróbálnunk egy pillanatra úgy gondolnunk magunkra, mint akik épp nem állnak, nem ülnek, nem járnak, nem úsznak, nem lebegnek stb., stb. valahol, valamikor, valamin, valamiben, valami fölött, alatt, és hamar belátjuk, senki sem tud viszonyokon kívül létezni.

Meggyőződésem, hogy Wittgenstein számára az alapkérdés – amely egyszerre volt etikai és esztétikai, és *elsősorban* etikai és esztétikai volt, és nem episztemológiai, a tudásra vonatkozó – e két, illetve tulajdonképpen három *én* viszonya volt a nyelvhez, a világhoz és a Másikhoz. A „metafizikai szubjektumnak”, a „filozófus én”-nek fontos szerep jut a *Tractatusban*: a filozófiai felfedezést, hogy a világ logikai viszonyok hálózata és e viszonyokat a nyelv mondatai ábrázolják a nyelv mondataiban és a világ tényeiben egyaránt meglévő, azonos logikai formára támaszkodva a metafizikai szubjektum teszi, aki azután némán „áll”, mert sem a logikai formáról, sem a világról mint „körülhatárolt egész”-ről (6.45), sem etikáról, sem esztétikáról nem tud beszélni (vö. 6.421), hiszen ezek kívül esnek a felismert logikai relációkon. A metafizikai szubjektum azonban ugyanennek a filozófiai rendszernek mintegy „szükségszerű” terméke is, ezért bizonyos értelemben „gyanús alak”, mert ő csábíthat leginkább, hogy felmentsem magam a küzdelem alól, amelyet *énem* publikus és személyes oldalai vívnek nap mint nap egymással: mit fogadok el a nyelv publikus természetéből (és valamennyit mindig el kell fogadnom, ha azt akarom, hogy megértsenek), és mennyire fogadom el, hogy *én* vagyok, aki jelentéssel ruházza fel a Mások és a magam szavait, ez viszont etikai és esztétikai *felelősség*, alóla sem a metafizikai szubjektum, sem a „publikus” oldal nem

adhat felmentést. Az elszánt olvasat szerint Wittgenstein már a *Tractatus*ban felismeri, hogy aki a jelentésekért végső felelősséggel tartozik, a legbelső, személyes énem, és azokkal a kísértésekkel és csábításokkal is számot vet, amelyek ezt velem el akarják felejtetni. Az elszánt olvasat leginkább az egyes szám első személyű perspektívát képviseli, s erről lemondani – ahogy a sztenderd (metafizikus) olvasók teszik – „harmadik személyű”, semleges jelentésmélethez vezet, ami megáll ugyan önmagában, de kitér a személyes jelentés felelőssége elől. Mégsem mondhatok le a sztenderd elmélet felfedezéséről, a harmadik személyű perspektíváról – ahogy az elszánt (terapeutikus) olvasók gyakran szeretnék –, mert ez a másik túlzás volna: mivel a *tényszerű* világ a személytelen harmadik személyű perspektívában jelenik meg számunkra, a harmadik személyről lemondani kb. annyit jelentene, mint lemondani a bennünket körülvevő hétköznapi általános valóságáról, s tagadni a bennem szintén meglévő, és (néhány ember kivételével) mindenki számára egyedül hozzáférhető „publikus én”-t.

Én (Kállay Géza) – mint minden (implikált) szerző – csak remélhetem, hogy mindez nem lesz minden olvasó számára értelmetlen, bár tisztában vagyok azzal, hogy gyakran igyekeztem megfogalmazni olyasmit is, ami a *Tractatus* szerzője szerint már a kimondhatatlan világához tartozik.

# JELENTÉS ÉS ÖNAZONOSSÁG

## Saul Kripke névelméletéről

„Azt kell higgyem, itt azzal állunk szemben, amire másutt úgy utaltam, hogy az önazonosság természetese.”

Tom Stoppard: *Az igazi Kopó felügyelő*<sup>47</sup>

Nem nehéz belátni, a *jelentés* szó hallatán miért borzad el, vagy borzong meg boldog izgalommal szinte mindenki, aki valaha is komolyan foglalkozott nyelvészettel, logikával, irodalommal, vagyis – általában, vagy épp valamilyen meghatározott szempontból – „a nyelv kérdésével”, illetve kérdéseivel. Ha a *jelentés* jelentését tág értelemben fogjuk fel – például: ’bármilyen emberi lények számára fontos, jelentőségteli’ –, előbb-utóbb kiderül, hogy súlyos ismeretelméleti és lételméleti rejtélyekkel kell szembenéznünk, például: „milyen módon és mit tudhatunk a világról és önmagunkról”, „mi az, hogy valami van”.

Amikor az 1880-as években Gottlob Frege megalkotta a természetes nyelv szavainak és mondatainak jelentéseit egyaránt vizsgáló logikai szemantika alapjait, követői és kritikusai is úgy tekintettek rá, mint aki hagyományos ismeretelméleti és lételméleti kérdéseket jelentéstani, végső soron nyelvi problémákként kezel. Némi egyszerűsítéssel: Frege nem azt kérdezte, mi létezik (egyáltalán) és hogyan, hanem hogy a nyelv miképpen ad számot a létezéséről („hogyan beszél róla”); nem azt kérdezte, mit tudhatok, mi a tudásom határa, alapja, szerkezete, hanem hogy a nyelv mit képes kifejezni mindabból, amit tudok, vagy tudni vélek, és milyen módon.<sup>48</sup> Az ismeretelmélet és a lételmélet határai egyre inkább a nyelv határaival estek egybe; évezredek filozófiai kérdésekről derült ki, hogy talán a nyelv logikai és szemantikai (jelentéstani) elemzése révén legalábbis közelebb kerülünk a

<sup>47</sup> Tom Stoppard: *The Real Inspector Hound*. Ahol másképp nem jelzem, a fordítás az enyém.

<sup>48</sup> Erről bővebben I. Michael Dummett: „Gottlob Frege”, in: A. P. Martinich és David Sosa (szerk.), *A Companion to Analytic Philosophy*, Blackwell Companions to Philosophy, Malden, Mass. and Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001, pp. 6–20.

megoldásukhoz, illetve hogy legtöbbjük voltaképpen ál-kérdés, sőt, egyszerű értelmetlenség, mert már magát a problémát is a természetes nyelvek grammatikájának és szemantikájának félreismerése idézte elő.

A természetes nyelvekben túl gyakori a többértelműség, és sok a bizonytalanság, hogy egy-egy nyelvi jel pontosan mire vonatkozik a nyelven kívüli valóságban. A Frege nyomán kibontakozó „nyelvi fordulat” hívei úgy vélték: a filozófiai problémák oka ez a pontatlanság, sokértelműség. Így ha a nyelv mondatait és szavait nyelvtanilag és jelentéstanilag elemezzük, és sikerül megalkotnunk egy csupán egyértelmű vonatkozásokkal és átlátható szerkezetekkel rendelkező logikai szemantikát és szintaxist, a filozófiai „álkérdések” is eltűnnek, és végre tisztábban láthatjuk, mi létezik, és mit tudunk valójában.<sup>49</sup> A szintaxis (mondattan) és a szemantika (jelentéstan) – együtt: nyelvtan, grammatika – tradicionális filozófiai kérdések ügyvédjei, ügyészei és döntőbírái lettek, nemcsak a kérdések tartalma, hanem érvényessége, fontossága, legitimitása tekintetében is. Ebből további következmények adódtak, például a szemantikai elméleteknek tisztázni kellett lételméleti és ismeretelméleti előfeltevéseiket, míg a lét- és ismeretelmélet reménykedve – talán egyenesen könyörgően – tekintett a szemantikára. Ezért nem mondhatja egyetlen komoly jelentéselmélet sem: ’nekem nincs ontológiám és episztemológiám’ – menthetetlenül mindkettő lesz neki, legfeljebb az ontológia ’naiv realizmus’, az episztemológia pedig egyszerűen zavaros lesz.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Különösen Noam Chomsky és követői számára az emberi gondolkodás megismerésének „királyi útja” a mai napig a pszichológián át vezet, de a 20. század meghatározó gondolkodói, mint Frege, Russell, Husserl, Wittgenstein és Heidegger – sok különbségük ellenére – egyetértettek, hogy a filozófia egyik fő feladata a 19. század második felében széles körben elterjedt pszichologizmus (pl. Wundt) kiiktatása a filozófiai gondolkodásból. Ebben a kanti örökséghez nyúltak vissza.

<sup>50</sup> Elsősorban a jelentés, s ennek következtében a nyelv előtérbe kerülése miatt beszélünk „nyelvi fordulatról” a filozófiában, s ezért lett a 20. század „a nyelv százada”, és nemcsak az analitikus (angol–amerikai) hagyományban. Az ún. kontinentális (elsősorban német) filozófiai iskolák hamar felzárkóztak: például Martin Heidegger korai főművében, a *Lét és időben* (1927) már a „Bevezetés” második fejezetében különálló, fogalomtisztázó részt szentel a *logosz* (beszéd, nyelv) kérdésének (*Lét és idő*, Budapest: Gondolat, 1989, pp. 127–131), s későbbi filozófiájában az *igazságot* költői szövegekben, például Hölderlin és

A szemantika, ontológia és episztemológia szoros összetartozásából kiindulva olyan kérdést vizsgálok – a logikai formalizálás mellőzésével –, amely minden jelentéssel foglalkozó elmélet egyik központja: az önazonosságot, pontosabban azt a jelenséget, hogy emberi lények képesek jelentést tulajdonítani a kifejezésnek:  $a = a$ . A magyarban jelen idő, kijelentő mód, egyes szám harmadik személyben hiányzik a létige, az ún. „copula” (nem azt mondjuk: „ $a$  van  $a$ ” vagy „ $a : a$  van”, hanem: „ $a$  az  $a$ ” vagy inkább: „ $a$  azonos  $a$ -val”). De pl. múlt időben a „copula” már megjelenik: „ $a$   $a$  volt”, tehát a matematikában használatos egyenlőségjel helyett a természetes nyelvekben az „(odaértett)” copula, vagy az „azonos (valamivel)” áll. Az önazonosságot talán hiba is „kérdésként”, „problémaként” kezelni, hiszen a jelentésemlétek legkevesebb fejtörést okozó elemének tűnik, amire éppen, hogy építeni szoktak. Az identitást kijelentő, megállapító mondatokat a filozófia – különösen Leibniz és Kant óta – ún. „analitikus”<sup>51</sup>,

---

mások verseiben keresi (vö. Martin Heidegger: ... *költőien lakozik az ember...* *Válogatott írások*, ford.: Bacsó Béla et al, Budapest, Szeged: T-Twins Kiadó és Pompeji, 1994). Hans Georg Gadamer, a hermeneutika egyik „atyja” egyik szálóigévé vált mondata szerint: „A megérthető lét – nyelv” (Gadamer: *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford.: Bonyhai Gábor, Budapest: Gondolat, 1984, p. 329). Még fontosabb, hogy a „nyelvi fordulat” gyökerei a német romantikáig nyúlnak vissza, olyan gondolkodók munkásságáig, mint Hamann, Humboldt, Herder, Schleiermacher, Novalis és mások, akiket a német filozófiai hagyomány a 20. században újra felfedezett (erre nézve I. Andrew Bowie: *Introduction to German Philosophy: from Kant to Habermas*, Cambridge, Oxford, Malden: Polity Press and Blackwell Publishing Inc, 2003, pp. 41–45 és pp. 156–166). Annál szomorúbb, hogy az analitikus és a kontinentális hagyomány képviselői még mindig igen keveset foglalkoznak egymás elméleteivel, igazi párbeszéd pedig csak ritkán alakul ki. Az egyik leghatározottabb választóvonal az a kérdés, hogy a nyelv a világ (a valóság) ábrázolásán túl milyen szerepet hordozhat, pl. a költői nyelv, vagy a „fikció nyelve” rendelkezik-e valódi megvilágító erővel ismeretelméleti szempontból. A másik komoly, talán feloldhatatlan nézeteltérés abból fakad, hogy az analitikus nyelvfilozófia egyik alapétele szerint ugyanazt a tartalmat sokféleképpen mondhatom, vagyis minden fordítás és parafrázis esetében a különböző nyelvi megformálások „mögött” (leginkább az elmében, a gondolatok „birodalmában”) meghúzódik egy határozott „fogalmi (kognitív) mag”, amely átfogalmazás esetében is érintetlen marad, míg a kontinentális hagyomány az átfogalmazást radikálisan értelmezi, mintegy „szaván fogja”, s úgy gondolja: minden, egy másiktól eltérő nyelvi megformálás azonnal – szinte „automatikusan”, „természetesen” – más fogalmakat (gondolatokat) hoz létre.

51 Az „analitikus” szó tehát más értelemben szerepel itt, mint az „analitikus filozófia” elnevezésben, utóbbiban egyszerűen ’elemzés’-t, pontosabban ’elemző’-t jelent.

azaz szükségszerű igazságot állító mondatoknak tekinti, amelyek minden körülmények között igazak. Az analitikus kijelentések értelmezése – pl. *Shakespeare az Shakespeare; Az agglegények nőtlen férfiak* stb. – mintegy a nyelven „belül” maradnak (bizonyos értelemben a nyelv „belügyeinek” tűnnek). Ahhoz, hogy belássuk, szükségszerűen igaz kijelentést tartalmaznak, elég ismerni (megérteni) a mondat szintaktikai (logikai, grammatikai) szerkezetét és a mondatot alkotó morfológiai elemek (szavak) jelentését, s máris látjuk, hogy a mondat szükségszerűen igaz; nincs szükségünk semmiféle „nyelven kívüli” információra: a mondat igazságának eldöntéséhez nem kell összehasonlítanunk a mondat tartalmát a „kint, a világban” lévő helyzettel, tárggyal, amit a mondat tartalma megjelenít. De az analitikus mondatok szükségszerű igazságáért nagy árat fizetünk: épp a fenti ok miatt szükségszerű, hogy az analitikus mondatok a nyelven kívüli világról semmiféle adatot, tény, vagy bármiféle más „új információt” nem tartalmaznak, hiszen pl. a mondat, hogy „Az agglegények nőtlen férfiak” tulajdonképpen az állítmányban „újramondja”, amit az alanyi pozícióban lévő főnév tartalmaz, s a „Shakespeare az Shakespeare” mondatban ez még nyilvánvalóbb. Ahogy Wittgenstein írja a *Tractatus*-ban: „Semmit sem tudok például az időjárásról, ha tudom, hogy vagy esik, vagy nem esik” (4.461). Az analitikus mondatok ún. *tautológiák*, amelyek – folytatja Wittgenstein ugyanitt – „feltétel nélkül igaz[ak]” (4.461), „nem képei a valóságnak” „nem ábrázolnak lehetséges helyzeteket”, ugyanis „minden lehetséges helyzetet megenged[nek]”, bennük „a világnak való megfelelés feltételei – az ábrázolási viszonyok – kölcsönösen kioltják egymást, úgyhogy a tautológia semmiféle ábrázolási viszonyban nem áll a valósággal” (4.462), „a tautológia meghagyja a valóságnak a teljes – végtelen – logikai teret” ezért „nem tudja meghatározni a valóságot” (4.463).<sup>52</sup>

Arra, hogy bizonyos identitást kifejező mondatok igenis hordozhatnak új és hasznos információt, Gottlob Frege hívta fel a figyelmet eredetileg 1892-ben írt, mára klasszikussá vált *Jelen-*

<sup>52</sup> A *Tractatus*t a következő kiadás szerint idézem: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford.: Márkus György, átdolg. és szerk. Mekis Péter és Polgárdi Ákos, Budapest: Atlantisz, 2004 (a szöveg helyekre – a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően – nem az oldalszám, hanem a paragrafusszám szerint hivatkozom).



*tés és jelölet* című tanulmányában.<sup>53</sup> Frege a következő rejtélyt tárta az olvasó elé: mit akarhatunk kifejezni – szemben az  $a = a$  kifejezéssel, ami analitikus igazság, tautológia – egy olyan azonosítási viszonytal, mint  $a = b$  (ez a viszony általános, mintegy matematikai formája), ahol a bal oldalon álló elem ( $a$ ) és a jobb oldalon álló elem ( $b$ ) láthatóan különbözik egymástól? Tegyük fel – hangzik Frege példája –, hogy az emberek sokszor látták este az égen az Alkonycsillagot (a Vénuszt), valamint egy csillagot hajnalonként, s az utóbbit „Hajnalcsillagnak” nevezték el. (Kripke példáiban később a „Hesperus” és „Phosphorus” elnevezéseket használja)<sup>54</sup>. De egyszer világossá vált, hogy tulajdonképpen sötétedéskor és hajnalban is ugyanazt a csillagot (bolygót) látják, és – talán boldogan – azt mondták: „(De hiszen) az Alkonycsillag a Hajnalcsillag!” vagy: „A Hesperus az Phosphorus” (a magyarban használatos „Esthajnalcsillag” ezt a belátást tükrözi). De mit is akartak a „felfedezők” mondani? Biztosan nem a jelölők (a hangsorok, illetve betűsorok, Frege megfogalmazásában: az „írásjegyek”<sup>55</sup>) azonosságát (identitását) állították, hiszen a papíron látjuk és a fülünk hallja a különbséget. A fenti értelemben vett tautológiát sem akarták létrehozni, hiszen, ahogy Frege írja, a mondat először „ismereteink igen értékes bővítését tartalmaz[ta]”<sup>56</sup>, vagyis azt sem akarták mondani, hogy „Az a bizonyos csillag azonos önmagával”.

Frege sokszor ünnepelt értelmezése az volt, hogy a mondattal: „Az Alkonycsillag a Hajnalcsillag”, nem mondunk mást, mint hogy a két megnevezés, leírás, név *ugyanarra* a nyelven kívüli tárgyra vonatkozik a világ dolgai között, azaz tulajdonképpen megértjük, hogy amit eddig két név alatt két különböző dolognak tartottunk, valójában ugyanaz, tehát egy dologra egyszerre két különböző nevünk van (s ebben az esetben a két név tartalmilag megtartott valamit a „történelmi útból” is, amelyen az emberek „eljutottak” a tárgyhoz: hogy alkonyatkor, ill. hajnalban látták a

<sup>53</sup> Gottlob Frege: „Jelentés és jelölet”, in: Frege: *Logika, szemantika, matematika*, ford.: Máté András, szerk. Ruzsa Imre, Budapest: Gondolat, 1980, pp. 156–190.

<sup>54</sup> vö. Saul Kripke: *Naming and Necessity*, Cambridge: Harvard University Press, 1980, p. 79. Az alábbiakban is erre a kiadásra hivatkozom.

<sup>55</sup> Frege, i. m., p. 158.

<sup>56</sup> Frege, i. m., p. 157.

jelenséget). Később az is nyilvánvalóvá vált, hogy nem csillag, hanem bolygó, s ez *harmadik* név ugyanarra (s itt nem térek ki a görög mitológiai vonatkozásokra). De könnyen találunk negyedik, ötödik stb. elnevezést, pl. a megfelelő körülmények között az a leírás is megteszi, hogy „a csillag, amit tegnap láttam az égen”.

Frege szerint „Az Alkonycsillag a Hajnalcsillag”-típusú identitás-kijelentésekkel azt akarjuk kifejezni, hogy – általánosan szólva – a mondatban szereplő neveknek ugyanaz a jelölétük, azaz ugyanarra vonatkoznak a nyelven kívüli valóságban. A „dolgot” (jelöletet) Frege eredetileg *Bedeutung*-nak nevezte el, eléggé megtévesztő módon, mert a németben a *Bedeutung* az egyik lehetséges szó a ’jelentés’-re, holott *Bedeutungon* Frege a jelölt *tárgyat, dolgot* érti. Valószínűleg az a meggondolás vezette, hogy a szó töve, a *deuten* arra is utalhat, hogy ’(valaki) magyaráz’, a *Deutlich* ’világos’ beszédet (előadásmódot) jelent, a *deuten auf* fő értelme pedig, hogy ’(valaki) rámutat valamire’. Frege tehát a *Bedeutung* szót szó szerintibb értelemben használja, s nem ’jelentés’-t ért rajta, hanem olyasmit, hogy ’az a szóban forgó dolog, amire világosan és egyértelműen rámutattunk, és amelyet ebből a szempontból kimerítően megmagyaráztunk’.

A *Bedeutung*-gal szemben a név, illetve leírás *tartalmát*, tehát a jelölőt, amivel egy dologra rámutatunk, aminek a segítségével utalunk a *Bedeutungra*, Frege eredetileg *Sinn*-nek hívja, ami leginkább a magyar ’értelem’-nek felel meg (ennek hivatalos magyar fordítása éppen: ’jelentés’). A *Sinn* (ami szinte pontosan megfelel az angol *sense* szónak<sup>57</sup>), vagyis a megnevező tulajdonképpen az a (sokféle lehetséges) „út”, „ösvény”, amelyen egy-egy tárgyhoz (ugyanahhoz a tárgyhoz, *Bedeutunghoz*) elérkezhetünk (ahogy pl. bármely városba is általában sokféle úton el lehet jutni).

A 20. század elején – eleinte Fregétől függetlenül – Bertrand Russell angol filozófus hasonló elméletet dolgozott ki,<sup>58</sup> bár a jelentést nem „bontotta fel” jelöltre és jelölőre (értelemre). Russell leginkább azt hangsúlyozta, hogy az ún. meghatározott leírások ugyanolyan értékűek és ugyanúgy kezelendők, mint a tulajdonnevek. Frege és Russell nyomán a tulajdonnevet szokás lett

<sup>57</sup> A *Bedeutung* hivatalos angol fordítása ’referent’, vagy a latinus ’nominatum’.

<sup>58</sup> L. különösen Bertrand Russell: „A denotálásról”, in: Irving M. Copi és James A. Gould (szerk.): *Kortárs-tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*, ford.: Bánki Dezső et al, Budapest: Gondolat, 1985, pp. 143–166.

leírásokra „fordítani”, mert úgy tűnt, ebből komoly ismeretelméleti és lételméleti következtetések vonhatók le. Hamarosan azonban számos nehezen megválaszolható kérdés merült fel.

Az elfogadott nézet szerint a (meghatározott) leírás tartalma, jelentése (Frege terminológiájában a jelölő kifejezés értelme, *Sinn*-je) éppúgy képes egy tárgyat vagy személyt minden többértelműség nélkül kijelölni több más tárgy ill. személy közül, mint egy tulajdonnév, azaz a leírás ugyanazt a szerepet tölti be („ugyanolyan jó”), mint a név: a leírás éppúgy képes (egyértelműen) meghatározni a jelöletet, ahogy egy tulajdonnév: pl. a „jelen sorok írója” éppúgy Kállay Gézára mutat, ahogy a (tulajdon)nevem. De hogyan történik ez a kijelölés, meghatározás? Úgy tűnik, semmi szükségszerű nincs abban, hogy valaki ezt vagy azt a nevet viselje, ill. hogy rá ezzel, vagy épp amazzal a leírással utaljunk. A tulajdonnevek éppúgy örökség, illetve – általában szülői – döntés útján jelölnek minket, ahogy a dolgok neveit is készen kapjuk, amikor megtanulunk egy nyelvet; semminek sincs „helyes” vagy „természetes” neve; ha volna, egyetlen nevet sem kellene „megtanulni”, mert elég lenne a dologra ránézni, vagy – valahogy – tapasztalni, és automatikusan tudnánk a „helyes” nevét, és mindenki ugyanazt a – vélhetően „egyetemes” – nyelvet beszélné (ez az a vágyott álmvilág, amely – bár parodisztikusan – először Platón *Kratülosz* című dialógusában merül fel). Egy leírás nem több, mint valamiféle ismeret- vagy elképzelés- (hiedelem-) tartalom kifejezése. pl. tudom, hogy egy csillag este és reggel is látható, és ezeken a „tudástartalmakon” keresztül utalok magára a dologra. De sikeresen utalhatok valamire akkor is, ha a dolgot tévesen gondolom ennek vagy annak – az Esthajnalcsillag nagyszerű példa, hiszen a Vénusz: bolygó, és nem csillag, de kit érdekel, ha mindannyian tudjuk, miről van szó. Több filozófus, és logikai szemantikával foglalkozó elméletalkotó – Peter Strawson<sup>59</sup>, John

<sup>59</sup> L. különösen Peter Frederick Strawson: „A referálásról” és Bertrand Russell: „Strawson úr a referálásról”, mindkettő in: Irving M. Copi és James A. Gould (szerk.), i. m., pp. 167–206, ill. 207–218, valamint P. F. Strawson: *Individuals: an Essay in Descriptive Metaphysics*, London and New York: Routledge, (1959), 1993, pp. 87–116.

Searle<sup>60</sup>, Keith Donnellan<sup>61</sup> – hangsúlyozta, hogy mint bármi más a nyelvben, az elnevezések is egyezmények, társadalmi konvenciók alapján jönnek létre. Ezek a gondolkodók több ponton kiegészítették és finomították Frege és Russell elképzeléseit. Például Strawson arra hívta fel a figyelmet, hogy a nevek és leírások esetében gyakran élünk az egymástól „kölcsonzés” eszközével: persze kellett, hogy legyen egy „eredeti elnevezési (keresztelési) aktus”, de ennek – általában teljesen homályba vesző – megtörténte után az emberek egymás „névadó” gyakorlatát követik; egymást utánozzák és ismétlik: a megnevezések egy közösségi-társadalmi láncolat segítségével terjednek. Továbbá Strawson szerint a sikeres megnevezéshez egy személyről vagy dologról nincs szükségünk „bőséges ismeretre”: megfelelő körülmények között elegendő egyetlen látott vagy hallott „adat” valakiről, pl. hogy nagyobb társaságban üres pezsgőspohárral a kezében áll, s „a férfi az üres pezsgőspohárral” máris egyértelmű és pontos leírássá válik. Épp, hogy a túlságosan sok vagy „mély” ismeret hathat zavaróan: például egy Shakespeare-szakértő száznál is több módon utalhat Shakespeare-re, hiszen számtalan adatot asszociál vele kapcsolatban, mégis, ha a köznyelvet használja mindennapos közegben, igyekezni fog olyan „jól ismert” tényeket használni a leírásaihoz, mint „a *Hamlet* szerzője”, és nem pl. azt: „a Lordkamarás Embereinek egyik tagja”. Utóbbi jelenlegi ismereteink szerint igaz ugyan (arra a színtársulatra utal, amelynek Shakespeare 1594-től 1603-ig tagja volt), de valószínűleg kevesen tudják ahhoz, hogy az utalás sikeres legyen.

Strawson amellet érvelt, hogy a mindennapos gyakorlatban „kapásból” valószínűleg minden jelenséggel kapcsolatban három-négy adat jut eszünkbe, és ha közvetlenül nem is használjuk (és különösen nem mondjuk ki) mindegyiket, a sikeres név-vonatkoztatás az ismeretek „nyalábjain”, a tudatban szorosan összekapcsolt csoportjain keresztül történik. Mivel Strawson és

<sup>60</sup> Pl. John R. Searle 1958-ban a *Mind* c. folyóirat 57. számában (pp. 166–73), „Proper Names” c. cikkében írja: „bármely individuum, amely nem rendelkezik a tulajdonsággal, hogy 'Nagy Sándor nevelője', nem lehet Arisztotelész” (p. 169).

<sup>61</sup> L. különösen Keith Donnellan: „Reference and Definite Descriptions”, in: A. P. Martinich (szerk.), *The Philosophy of Language*, Fourth ed., New York and Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 247–259.

követői számára a sikeres utalás ismeretelméleti kérdés, az utalás mechanizmusának feltárása az ismeretek tárolásával és felhasználásuk elemzésével megy végbe, s könnyen megjósolható, hogy beszélgető partnereinktől s a kontextustól függően a „közös nevezőt” fogjuk keresni, ha praktikus célunk az egyértelműség. Strawson szerint az utalás, a rámutatás, „referálás” éppolyan szabálykövetési eljárásoknak alávetett, mint bármely más nyelvi jel használata. Keith Donnellan azt is feltételezte, hogy a név és a megnevezett tárgy („szó és világ”) szoros kapcsolata ok–okozati természetű, persze ez is általános konszenzusban (intézménysített egyetértésben, kommunikatív „harmóniában”) alapozódik meg, s ebből vezethető le (itt nyilvánvalóan mindkettőjükre hatott Wittgenstein elképzelése a nyelvi szabálykövetésről a *Filozófiai vizsgálódásokban*).

1970-ben azonban az akkor harmincéves Saul Kripke – aki „csodagyerekként”, még szinte tinédzser korában rakta le egy korszerű modális logikai rendszer alapjait – előadás-sorozatot tartott a Princeton-i Egyetemen, amely a *Megnevezés és szükségszerűség (Naming and Necessity)* címet viselte, s ettől kezdve a már gyakorlatilag eldöntöttnek tekintett „utalásprobléma”-ról (nevekről és meghatározott leírásokról) nem lehet Kripke megkerülésével szót ejteni. Mivel jelentéstani kérdésekről pedig lehetetlen ismeretelméleti és lételméleti következmények nélkül beszélni, Kripke a filozófiai gondolkodás néhány legalapvetőbb összetevőjét is új megvilágításba helyezte.

Kripke fő kifogásai a nevek és leírások elméletével szemben valóban episztemológiai és ontológiai jellegűek voltak. Ami az ismeretelméletet illeti – a lételméleti kérdések később kerülnek terítékre –, Kripke arra hívta fel a figyelmet, hogy a dolgokra és személyekre vonatkozó tudásunk egyetlen eleme sem rendelkezik a szükségszerűség erejével. Ezzel persze Strawson és a többiek is egyetértettek, hiszen épp azt hangsúlyozták, hogy a meghatározott leírásokban felhasznált tudás, sőt, az abból történő „válogatás” leírások „készítésére” társadalmi egyezmény eredménye. Kripke azonban nem azt állította, hogy egy dologra vagy személyre vonatkozó tudásunk – legyen az a tudás igaz, hamis, vagy akár *ad hoc* jellegű – nem felhasználható a sikeres rámutatáshoz, utaláshoz, vonatkoztatáshoz; Kripke nagyon is tudatában van, hogy a mindennapos gyakorlatban éppen így járunk el. Az

igazi nehézséget szerinte inkább az okozza, hogy az elméletírók a meghatározott leírásokat *egy szinten kezelik a tulajdonnevekkel*, a tulajdonneveket minden esetben kicserélhetőnek tekintik a dologra vagy személyre igaz meghatározott leírásokkal. Csak-hogy ezek a leírások mind olyan dolgokról szóló információt tartalmaznak, amelyek történhetek volna másképp is. Pl. eshetett volna úgy, hogy Shakespeare a Lordadmirális Embereihez (egy rivális társulathoz) szerződik, vagy egyáltalán nem lesz belőle sem színész, sem költő-drámaíró (hanem mondjuk cserzővargának áll, mint az apja, esetleg professzornak Oxfordban). Az sem szükségszerű, hogy épp Stratford-upon-Avonban született, sőt, az sem, hogy egyáltalán megszületett. S mindez elmondható mindenről, és mindannyiunkról, bármi is történt és történik velünk, s bármilyen tulajdonságaink is vannak (amelyek meghatározott leírásokban felhasználhatóak). Viszont – amennyiben tényleg megszületett és a William Shakespeare nevet kapta – akármi is történt, illetve történhetett volna Shakespeare-rel, kortársai és az utókor még mindig sikeresen utalhatna rá a „William Shakespeare” tulajdonnévvel. Igaz, a „William” keresztnév helyett kaphatott volna másikat („Christopher”, „Thomas”, „John”, hogy csak a kor legnépszerűbb „utóneveit” említsem): a tény, hogy Shakespeare-t – meglévő keresztlevele tanúsága szerint – *éppen* Williamnak keresztelték, nem szükségszerű ténye a világnak (ahogy az sem, hogy mióta az emberek vezetékneveket használtak, William Shakespeare egyik őse a „Shakespeare” nevet tekintette magáénak, s eszerint azonosították). Az azonban, hogy *valamilyen* tulajdonnevet kellett, hogy kapjon, már szükségszerű, s attól kezdve, hogy Williamnak nevezték el, a név – Kripke terminológiája szerint – szigorú (merek) jelölőként, ún. *rigid designator*ként utal a személyre<sup>62</sup>: a név és viselője közötti kapocs az elnevezés aktusa után logikailag *szükségszerű*. Mindaz pedig, amit Shakespeare-ről állíthatunk, s ezáltal meghatározott leírásokká alakíthatunk, másképpen is lehetett volna, ezért ezek a világ nem-szükségszerű tényei.<sup>63</sup> Azóta, hogy William Shakespeare a „William (Shakespeare)” nevet kapta – s ez Kripke nagy fordulata –, a név szükségszerűen és elidegeníthetetlenül tartozik

<sup>62</sup> Kripke, i. m. p. 48 and *passim*.

<sup>63</sup> L. pl. Kripke, i. m., p. 62.

a személyhez, hiszen itt a tulajdonnév vonatkozása (utalása, referenciája) nemcsak sikeresen jelöli ki Shakespeare személyét számos más személy (és dolog) között, hanem azt is kifejezi, hogy William Shakespeare *azonos önmagával*. Ezért Kripke számára csak a „William Shakespeare (azonos) William Shakespeare(-rel)” fejez ki önazonosságot (identitást) valódi értelemben, csupán ez a mondat tautológia, tehát analitikus, azaz logikai értelemben szükségszerű igazság. A „Shakespeare a *Hamlet* szerzője” („Shakespeare azonos a *Hamlet* szerzőjével”) mondat nem analitikus, tehát nem szükségszerű, hanem ún. szintetikus, s ezért kontingens igazság (Shakespeare dönthetett volna úgy, hogy sohasem ír ilyen című drámát).

A probléma Kripke szerint az volt, hogy az elméletírók a tulajdonneveket és a meghatározott leírásokat egymás szinonimáiként kezelték. A szinonima (azonos-értelműség) itt nem költői, retorikai vagy stilisztikai értelemben szerepel, hanem az ún. „kognitív szinonima” értelmében. Költői értelemben két kifejezés sohasem lesz teljesen szinonim egymással.<sup>64</sup> Kripke azonban azt állítja, hogy egy valakiről szóló leírás és az illető tulajdonneve még kognitív értelemben sem lesznek egymás szinonimái, mert a kognitív szinonimák létének feltétele, hogy a két kifejezés (itt: leírás és tulajdonnév) ugyanabban a mondatban (ugyanabban a kontextusban) „*salva veritate*” legyen felcserélhető, vagyis úgy, hogy a mondat igazságértéke ne változzon meg. Míg a „Shakespeare az Shakespeare” mondat szükségszerű igazságot fejez ki, a „Shakespeare azonos a *Hamlet* szerzőjével” kijelentés nem, tehát ha az állítmányi pozícióban az *az* után álló „Shakespeare”-t kicseréljük „a *Hamlet* szerzője”-re, a mondat igazságértéke igenis megváltozik: szükségszerű igazság helyett nem-szükségszerű igazsággal állunk szemben.

De itt is több nehézség adódik, és pontosítások szükségesek. Például a mondat: „Shakespeare nem (volt) Shakespeare” bizonyos kontextusokban értelmes kijelentés (és nem jelenti Shakespeare önazonosságának tagadását). Tegyük fel például, hogy egy tudós hosszas kutatómunka után felfedezi, hogy mindazok a

<sup>64</sup> A szinonimitás kérdésére nézve I. Willard Van Orman Quine, „Two Dogmas of Empiricism”, in: Quine, *From a Logical Point of View*, New York and Evaston: Harper and Row, Harper Torchbooks, 1963, pp. 20–46, különösen p. 28 (a kognitív szinonimitásról).

dokumentumok, iratok, könyvek, amelyeket eddig Shakespeare életéről és munkásságáról előástak és írtak, a valóságnak nem megfelelő tényeket állítanak; a dokumentumok hamisítványok, s azt, akit mi Shakespeare-ként ismerünk, már a kezdet kezdetétől összetévesztettünk valaki mással (ahogy pl. az ún. „anti-stratfordiánusok” szerint nem Shakespeare, hanem Oxford grófja vagy más írta a Shakespeare-nek tulajdonított drámákat). Ez a tudós, amikor egy konferencián kiáll hallgatósága elé, nyugodtan kezdheti az előadását így: „Hölgyeim és uraim, Shakespeare nem volt Shakespeare”.<sup>65</sup> Ám ez a tudós épp azt akarja hallgatóságával elhitetni, hogy mindaz a *tudás, ismeret és hiedelem*, amit Shakespeare-rel kapcsolatban az elmúlt több mint négyszáz év alatt felhalmoztuk, pontosabban: a „Shakespeare” névvel aszszociáltunk, úgy, ahogy van, hamis, s nem azt, hogy Shakespeare – ha volt ilyen nevű személy e név „alatt” – nem volt azonos önmagával. A tudós azt akarja mondani: Shakespeare nem tette ezt és ezt, amit neki eddig tulajdonítottunk, vagyis valamiféle tudásra vonatkozó kérdést kezd ki, nem pedig azt vitatja, hogy egy személy (akármit is csinált) nem volt azonos önmagával.

A „William Shakespeare” tulajdonnév – amely egyben a névvel jelölt személy önazonosságát is tartalmazza – a Shakespeare-re vonatkozó beszéd lehetőségének minimuma; enélkül azt sem tudnánk rögzíteni, kiről van szó, és *kitől* „tagadunk meg” („perlünk el”) annyi mindent. Valakiről szóló ismereteink akár egészét is „elperelhetjük” ettől a személytől, de az azonosításhoz szükséges, fenti értelemben vett azonosítási „minimumot” nem.

Kripke tehát különös figyelmet szentelt az identitás kérdésének, s a tulajdonnevet úgy kezeli, mint ami annak „kifejezője”, hogy valaki vagy valami azonos önmagával; a nevét mint merev jelölőt a kijelölt személy vagy dolog egyszerűen „nem veszítheti el”, mert a név a logikai szükségszerűség erejével tapad hozzá. A logikai szükségszerűség – a filozófiában – szükségszerű igazságot jelent; ennek egyik meghatározása így hangzik: egy kije-

<sup>65</sup> A tautológia – „Shakespeare az Shakespeare” – sok mást is kifejezhet, mint önazonosságot. Pl. valaki lelkesen beszámol egy nagyszerű *Hamlet*-előadásról, és én erre válaszolhatom: „Hiába, Shakespeare az Shakespeare”, amivel valami olyasmit mondok: „Shakespeare még mindig (az egyik) legjobb drámaíró, mi mást vártál?”. A tautológiák ilyenfajta használata ebbe a típusba tartozik: „(Hiába), a tinédzserek (menthetetlenül, örökre, mindig stb.) tinédzserek (maradnak, lesznek stb.)”.



lentés szükségszerűen igaz akkor, és csak akkor, ha igaz abban a világban, ami éppen most körülvesz bennünket, és ahogy azt legjobb tudásunk szerint ismerjük, és igaz maradt volna még akkor is, ha a világ olyan másik, lehetséges állapotban lett volna, amelyben nem elképzelhetetlen, hogy lehetett volna.<sup>66</sup> Vagyis egy mondat szükségszerűen igaz, ha bármilyen, a világban elképzelhető (tehát lehetséges) változás ellenére is igaz marad. Ez a meghatározás távolról sem magától értetődő, mert már-már azt kell hinnünk, a költői képzelet a logikai szükségszerűség és a szándéka szerint racionális, „hűvös, távolságtartó és objektív” igazság-definíció végső meghatározó körülménye és mércéje. Ki tudná pontosan megmondani, és főleg ki tudná felsorolni, milyen lehetséges állapotokban lehetett volna a világ (és mikor)? El tudom-e képzelni például, mi lett volna, ha Hitler nyeri meg a II. világháborút? Néhány valószínű – és borzalmas – következményt fel tudok sorolni, de ezt lehetetlen „lebontani” úgy, hogy számot adhassak az egyes emberek életében jelentkező lehetséges változásokról, amelyek, ha Hitler győz, szintén mind a világ „részeivé” váltak volna. A logika művelője itt, úgy tűnik, „Istent játszik”, és sokkal közelebb áll a költő és író világhoz fűződő viszonyához, mint gondolná. És mi számít lehetetlen, elképzelhetetlen állapotnak? Lehetséges állapota-e például a világnak, hogy nincsenek benne emberek? Hogy vannak ugyan emberek benne, de semmilyen nyelvet nem beszélnek?

Olyan metafizikai (és ontológiai és ismeretelméleti) kérdések ezek, amelyekkel itt nem foglalkozhatok. Mostani szempontunkból az a lényeges, hogy Kripke definíciója értelmében a merev jelölő bármely lehetséges világban szilárd és megingathatatlan identitást biztosít (mintha szuper-biztosítótársaság volna), azaz a szigorú jelölő védelme alatt senki és semmi nem veszítheti el önazonosságát, bármely lehetséges világba kerüljön is. A definíció így szól: egy X jelölő akkor szigorú jelölő, ha ugyanarra a személyre vagy dologra vonatkozik (utal) minden lehetséges világban, amennyiben az X egyáltalán jelölő kifejezés.<sup>67</sup> Csak

<sup>66</sup> vö. Scott Soames: „Saul Kripke on Naming and Necessity”, in: *Philosophical Analysis in the Twentieth Century*, Vol. 2, *The Age of Meaning*, Princeton és Oxford: Princeton University Press, 2003 (pp. 333–456), p. 338. L. még Kripke, i. m., pp. 62–63.

<sup>67</sup> vö. Kripke, i. m., pp. 102–105.

futólag jegyzem meg, hogy a „minden lehetséges világban” nagyon hasonlít ahhoz, amit Wittgenstein mond a tautológiáról a *Tractatus*-ban: „minden lehetséges helyzetet megenged[nek]” (4.462), meghagyják „a valóságnak a teljes – végtelen – logikai teret” (4.463).

A lehetséges világok fogalmát nem Wittgenstein vagy Kripke, hanem David K. Lewis vezette be.<sup>68</sup> Kripke – bár a fogalmat felhasználja a szigorú jelölő definíciójában – rendkívül óvatos a lehetséges világokkal kapcsolatban, s a definíciót is okosabb úgy felfognunk, mint ami „Lewis nyelvén” „magyarázza meg”, mi a szigorú jelölő. Az ugyanis, hogy egy név minden lehetséges világban „hordozza” a jelölt identitását, azt sejteti, hogy Kripke számára valójában csak *egyetlen* világ van, és minden, amit fikciónak, a képzelet termékének tartunk, *ennek* a – mindennapokból is jól ismert – világnak a része, s így az ún. „fiktív hősök” – mint pl. Hamlet – éppúgy a mindennapjaink valóságához tartozhatnak, mint most mi magunk. A „fiktív hősöket” így nem választhatjuk el magunktól azon az alapon, hogy „nem reálisak”; valamilyen más megkülönböztető jegyet kell találnunk számukra. Kripke azonban nem foglalkozik irodalmi és más fiktív alakokkal, azt azonban fontos látnunk, mi a különbség Kripke és Lewis között a lehetséges világok tekintetében.<sup>69</sup> Hosszadalmas – és a logikai grammatika eszköztárát is követelő – összehasonlítások helyett egy példát mutatok be (Kripke 1970-ben Nixon elnökválasztását használta illusztrációként).

Tegyük fel, hogy a *Keresztapa* című film egyik szerepéért – hogy ki játssza Michael Corleonét – ketten versengtek: Al Pacino és Robert de Niro. Ténylegesen, azaz a „mi világunkban” a szerepet Al Pacino kapta meg, de ez nem szükségszerű ténye világunknak, hiszen lehetett volna másképpen is, tehát van egy lehetséges világ, amelyben de Niro alakítja Michael Corleonét. Kripke azt hangsúlyozza, hogy Al Pacino – akire neve szigorú jelölőként mutat – a lehetséges világban is ugyanaz az Al Pacino marad, aki a miénkben, és nem egy hozzá hasonló, „alternatív” személy, hiszen az „alteregót” nem kell, hogy érdekelje, kire esett a ren-

<sup>68</sup> L. főként David K. Lewis, „Counterpart Theory and Quantified Modal Logic”, *Journal of Philosophy*, 65, 1968, pp. 113–126.

<sup>69</sup> vö. különösen Kripke, i. m., pp. 44–47.

dező választása. A valódi Al Pacino a lehetséges világban mély szomorúságot érezhet, és őszintén irigyelheti a győztes *valódi* de Nirót. Tehát ha valaki bánkódik, az csak a valódi (és egyetlen) Al Pacino lehet (nem egy *másik* Al Pacino).

Tegyük fel továbbá, hogy a meghallgatások után Marlon Brando (aki a *Keresztapában* Vito Corleonét, Michael apját alakította) az idősebb kolléga bölcsességével sorolja de Nirónak, milyen feltételek mellett kapta volna meg ő a szerepet: pl. „ha jobban odafigyelsz arra, akivel előadod a jelenetet”, „ha még inkább igyekszel a rendező kedvében járni”, „ha figyelmesebben tanulmányozod a forgatókönyvet.” Marlon Brando itt néhány olyan „igazságfeltételt” adott volna, amely – a valódi világban – a „Robert de Niro kapta meg Michael Corleone szerepét” mondatot igazzá teheti, illetve tehetné volna. De mondaná-e Marlon Brando ezt de Nirónak, miközben magyaráz: „...és hogyha *azonos lettél volna önmagaddal*”? Persze, hogy nem; Marlon Brando – mint mindannyian – ezt magától értetődőnek, tehát említésre sem érdemesnek tekinti, sem a valódi, sem egy lehetséges világban.

Ahogy Brando azt sem mondhatta: „te kaptad volna a szerepet, *ha léteznél*.” A létezést, ha valakinek a tulajdonságait soroljuk, ha elmeséljük, mit csinált, szintén adottnak, természetesnek tekintjük. Meggyőződése – s itt már én értelmezem a *Megnevezés és szükségszerűség* című előadás-sorozatot –, hogy Kripke szigorú jelölőkről szóló elméletének tengelyében az a felismerés áll, hogy az identitás (hogy valaki azonos önmagával) nem az illetőről szóló állítás, megállapítás, azaz – a logikai grammatika nyelvén szólva – nem predikátum (tulajdonképpen: nem egy állítmány). Régi felismerés, hogy a *lét* (hogy X *létezik*) sem predikátum; Immanuel Kant erre a tételre alapozva érvelt Descartes és mások „ontológiai istenerve” ellen: sok filozófus és teológus a létet éppolyan állítmánynak (valakiről megállapítható tulajdonságnak) tekintette, mint bármilyen másikat, amit egy létezőről mondhatunk.<sup>70</sup> Descartes egyik érve például úgy hangzott, hogy mivel Isten fogalma bennünk él, s abban a fogalomban felfedezzük a tökéletességet mint Isten egyik tulajdonságát, abszurd

<sup>70</sup> vö. „Létezni nyilván nem reális állítmány, azaz nem fogalom olyasmiről, ami egy dolog fogalmához hozzájárulhatna” (Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*, ford.: Alexander Bernát, Budapest: Franklin Társulat, 1891), p. 366, l. még pp. 362–368.

következtetés, egyenesen logikai ellentmondás azt állítani, hogy Isten nem létezik, mert a tökéletesség fogalma magába *kell*, hogy foglalja a létezés fogalmát.<sup>71</sup> Abszurd volna valakiről egyszerre állítani, hogy tökéletes, és hogy nincs. Kant azonban úgy érvel, hogy a „*létezik*” állítmányt hiba ugyanúgy, ugyanazon a szinten kezelni (hasonló funkciót tulajdonítani neki), mint a „*tökéletes*” predikátumot. Ha például leírom a szomszédomat, és elmondom róla: kilencvenéves, ősz a haja, egy méter hetvenöt centi magas, szereti az őszibarackot, vajon a végén hozzáteszem-e: „ja, és azt elfelejtettem mondani, hogy létezik”? Persze, hogy nem, mert mindvégig én, és beszélgetőtársam is, adottnak tekintette, hogy akiről beszélek, van, tehát a létezés *nem a többi tulajdonság között* tartjuk számon. Egy bizonyos értelemben *minden*, amiről beszélünk, amit vagy akit említünk, létezik; ezt a típusú létezészt hívhatjuk „említés-létezés”-nek. Az is „említés-létezés”, ha valaminek a létezését elképzeljük; el tudom képzelni – írja Kant –, hogy száz tallér van a zsebemben, de – sajnos – az elképzelés aktusától még nem lesz *valóban* száz tallér a zsebemben.<sup>72</sup> Kant egyik alapvető felismerése volt – s ebben Frege és követői is teljes szívvel egyetértettek –, hogy pusztán a nyelv logikai struktúrájából és e nyelv jeleinek jelentéséből nem tudjuk kikövetkeztetni, mi létezik és mi nem, mivel a nyelv éppenhogy mindent „említés-létezéssel” ruház fel. Bertrand Russell ezt a felismerést a következőképpen fogalmazta meg:

Egy bizonyos értelemben el kell ismernünk, hogy a magunk és a tapasztalataink létezésén kívül soha semminek a létezését nem leszünk képesek bizonyítani. Semmiféle logikai abszurdítás nem következik abból a feltételezésből, hogy a világ csupán belőlem – a gondolataimból, érzéseimből és érzeteimből – áll, és minden más csupán a képzelet terméke.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> vö. René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford.: Boros Gábor, Budapest: Atlantisz, 1994, pp. 45–65, különösen p. 58.

<sup>72</sup> „Vagyoni állapotomban azonban száz valóságos tallér több, mint csupán fogalmuk (azaz lehetőségük). Mert a tárgy, ha valóságban van meg, nemcsak fogalmamban van analitikusan, hanem fogalmamhoz (mely állapotom meghatározása) hozzájárul szintetikusán, anélkül, hogy a fogalmamon kívül való lét folytán e képzelt száz tallér maga legkevésbé is szaporodott volna” (Kant, i. m., pp. 366–367).

<sup>73</sup> Bertrand Russell: *The Problems of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1976, p. 10.

Nem meglepő tehát, hogy több filozófus úgy döntött: az anyagi világ csak az én elmém kivételére. De elég most belátnunk, hogy a létezés nem predikátum, és a nyelvben semminek a létezése nincs „eleve eldöntve”.

Kant Descartes-tal szembeni érveléséből nem az következik, hogy „nincs Isten”, hanem hogy Isten (és bármi más) létezésének kérdésével nem a *tudás* viszonyában vagyunk; Isten létezéséről nem tudunk a tudás kategóriáiban beszélni. A „Nyugat” (a „fehér ember” európai és amerikai) filozófiájának egyik alapvető és sokat bírált jellegzetessége, hogy a tudást emelte a legmagasabb püédesztálra, és lekezelte azokat a jelenségeket, amelyekről nincs – biztos – tudásunk. Holott az ember nemcsak „tudó lény”; vannak érzéseink, meggyőződéseink, van, amit hiszünk és elhiszünk, és így tovább.

Hogyan illik ebbe a képbe az identitás? Kripke azt állítja: logikai ellentmondás tagadni, hogy dolgok és személyek nem azonosak önmagukkal.<sup>74</sup> Ezt csak addig nem könnyű megemészteni, amíg azt gondoljuk, az önazonosságot a dolgok és személyek tulajdonságai, jellegzetességei, minőségei között kell számon tartanunk, vagyis amíg azt hiszük, az identitás is predikátum: egy lehetséges állítmány a sok között. De mi az oka, hogy legkönnyebben a tulajdonnevekből lesz merev jelölő? A kérdést úgy is feltehetem: miért a tulajdonnevek kapcsán találta magát Kripke szemben az identitás kérdésével? Mert a tulajdonnevek egyik legfontosabb sajátossága – szemben más osztályokba tartozó szavakkal –, hogy egyedi, „egy bizonyos” személy vagy tárgy neveivé válnak, és az identitás egyik legfontosabb „jellegzetessége”, hogy valami vagy valaki meghatározottra és egyedire („egyésre”) vonatkozik. A „jellegzetesség” szó itt nem szerencsés, mert az önazonosság olyan jelenség, amely épp nem tulajdonság, és tovább nem elemezhető. Okosabb azt mondani, hogy az egyediség „együtt jár” az identitással: az önazonosság mindig valami „konkrétan egyedi és egyéni”. Bár ez sem ilyen egyszerű, mert szinte bármi alkalmas, hogy (tulajdon)név legyen, s ezáltal az identitás „hordozójává” váljon, s hogy egy tulajdonnév identitást fejez ki, nemegyszer több tényező is elrejtí előlünk.

<sup>74</sup> vö. pl. Kripke, i. m., p. 53.

Mivel, sajnos, valóban szinte bármi funkcionálhat tulajdonnévként, mindenből lehet merev jelölő (így az identitás hordozója). Kripke egy helyen azt is elismeri, hogy még a mutató névmásokból, a jelentés szempontjából roppant tág, az éppen adott szituáció segítségével tényleges tartalommal „feltöltődő” szavakból (pl. *az, ez, ezek, azok* stb.) is lehet merev jelölő.<sup>75</sup> Ezenkívül – és roppant megtévesztően – még a leírások, mint „az Avoni Hatytyú” vagy „a *Hamlet* szerzője”, is használhatók tulajdonnévként (talán ez zavarta meg Strawsont és társait). Ugyanakkor igazi tulajdonnevek is tartalmazhatnak – a megnevezettre valahogyan jellemző – leírásokat; például a Feketelábú indiánok egyik híres nagyfőnökét Viszi-a-Kondért Nagyfőnöknek hívták, és a Harry Potter regények leggonoszabb varázslóját, Voldemortot sokan csak „Tudodki”-ként (You-Know-Who) merik emlegetni, vagy így: Ő, Akit Nem Neveznek Nevén (He-Who-Must-Not-Be-Named); ez utóbbi szigorú jelölőként valóságos csemege lenne Kripke számára. Sőt, latinul tudóknak még a „Voldemort” is „beszélő név” (kb.: ’aki akarja a halált’)<sup>76</sup>. Még az is igaz, hogy pl. a magyarban a „Kovács János” sok emberre vonatkozhat. Mindez ellene szól Kripke tézisének, hogy a tulajdonnevet valóban szigorú és identitást-hordozó nyelvi jelként fogjuk fel. Kripke számára azonban nem a név formája a fontos; a Kovács János-típusú esetet például egyszerű homonimának (azonos alakú, de különböző vonatkozású szónak, kifejezésnek) tekinti (l. *daru*: ’madár’; *daru*: ’emelőszerkezet’). Ami igazán fontos, hogy egy szigorú jelölővel, ami – pontosítsunk – a *legtöbb* esetben tulajdonnév, elérkezünk egy pontra, amikor az a személy vagy dolog önazonosságának kifejezője lesz.

Kripke tézise a következőképpen foglalható össze: a tulajdonnév, mint „Al Pacino”, szigorú jelölő, mert bár az ember („maga” Al Pacino) sok minden egyéb is lehetne, vagy lehetett volna, az lehetetlen, hogy ne legyen *Al Pacino* (tehát azonos önmagával).<sup>77</sup> Kripke valami olyan után kutat, ami kifejezi egy dolog vagy sze-

<sup>75</sup> Kripke, i. m., p. 49.

<sup>76</sup> Csak adalék, hogy a Harry Potter-regényekben az egyetlen, aki Voldemortot eredeti nevén, azaz Tom Denemnek hívja, Albus Dumbledore professzor. Voldemort a „Tom Denem”-ért dühös a legjobban, mintha érezné, hogy az „ösi név” valóban merev jelölő.

<sup>77</sup> vö. Kripke, i. m., pp. 49–50.

mély önazonosságának szükségszerűségét (miután a dolgot vagy személyt azonosítottuk). Még az is lehet a világ egyik nem-szükségszerű ténye, hogy az önazonosságot éppen nevek segítségével fejezzük ki. *Valaminek* azonban hordoznia kell az önazonosságot, mert az önazonosság épp annak a feltétele, hogy a dolognak, illetve a személynek valamit – egyáltalán – tulajdoníthassunk, hogy leírassuk és minőségeket mentén mérhessük fel.

Többen értelmezték a szigorú jelölőt úgy, hogy az a dolgok és személyek esszenciális, tehát lényegi és elidegeníthetetlen tulajdonságaiba „horgonyoztak”, s ezáltal válnak szigorú jelölővé; úgy képzelték el, hogy minden dolog és személy esszenciális tulajdonságai akkor „ébrednek fel”, amikor a név – mint holmi varázspálca – megérinti a dolgot vagy személyt, s a jelölő ebben a „találkozásban” és „összefonódásban” lesz szigorú jelölő. Ezt azonban Kripke tagadja:

Egy dolog bizonyos tulajdonságai lehetnek annak esszenciális sajátosságai; olyanok, amelyek egyszerűen nem hiányozhatnak a dologból. Ezek a sajátosságok azonban nem arra szolgálnak, hogy egy lehetséges világban a dolgot azonosítsuk, mert erre az azonosításra már nincs szükség. És az esszenciális tulajdonságok a tényleges világban (a „mi világunkban”, ahogy azt mindannyian ismerjük) sem szükségesek az azonosításhoz, ha már más tulajdonságokon keresztül azonosítottuk a dolgot.<sup>78</sup>

A szigorú jelölők nem tulajdonságok egy „nyalábját” ragadják vagy nevezik meg. A dolgoknak és személyeknek természetesen vannak tulajdonságaik, amelyek vagy szükségszerűek (esszenciálisak), vagy esetlegesek (akcidentálisak: meglétük nélkül a személy vagy dolog még az maradna, ami; például hogy az embernek szíve van, szükségszerű tulajdonsága, de a haja színe nem az). Az identitás – ahogy a létezés is – a dolognak vagy személynek nem tulajdonsága, jellegzetessége vagy valamilyen minősége, amit – akár szükségszerűként, akár akcidentálisként – állíthatnánk róla. Ha az önazonosság tulajdonság volna, akkor – és ez az én szememben Kripke zseniális felismerése – oda tartozna, amit a személyről vagy a dologról tudunk, hiszünk, gondolunk, ahogyan róla vélekedünk. Akkor azonban – ahogy a tudás, a vélemény, s a gondolatok esetében általában – az identi-

<sup>78</sup> Kripke, i. m., p. 53.

tással kapcsolatban is lehetne igazunk, vagy tévedhetnénk. Hogy valami vagy valaki azonos önmagával, a világ szükségszerű ténye, ami nem lehet másképp, sem ebben, sem semmilyen lehetséges (elképzelt) világban; az identitás tekintetében *nem tévedhetek* és nem tévedhet senki sem, tehát igaza sem lehet. Ahogy a létezéssel nem vagyunk a tudás viszonyában, nem vagyunk a tudás viszonyában az identitással sem. Persze a felismerés, hogy az „identitás nem predikátum”, nem azt jelenti, hogy az „azonos önmagával” szókapcsolatot ne használhatnám egy mondat állítmányaként (ahogy jelen írásban is többször használtam már, s ahogy természetesen a létigét is használhatom állítmányként). Hogy az önazonosság nem állítmány (állítás) valamiről, azt jelenti, hogy az önazonosságot nem *tulajdonítom* valakinek vagy valaminek olyan más tulajdonságok között, amelyeket valakiről vagy valamiről – helyesen vagy helytelenül – tudok, gondolok. Az identitást csak igen különleges értelemben „tudom”, valaki vagy valami azonosságát önmagával nagyon sajátosan „ismerem”: úgy tudom és ismerem, *mint aki vagy ami másképpen nem lehetne*. De jobb, ha a *tud(om)*, *ismer(em)* szavakat olyan esetekre tartjuk fenn, amikor tévedhetek is. A „Shakespeare azonos Shakespeare-rel” nem ilyen eset, mert a mondat tagadása logikai ellentmondás. A mondatok: „Shakespeare Shakespeare” vagy „Shakespeare azonos Shakespeare-rel” nem a világ egy tényéről szóló állítások, hanem tautológiák, analitikus állítások. S ahogy Wittgenstein írja a *Tractatus*ban, a tautológiák „feltétel nélkül igaz[ak]” (4.461), „nem képei a valóságnak”, „nem ábrázolnak lehetséges helyzeteket” (4.462).

Kripke egy helyen így igyekszik az önazonosságot elemezni:<sup>79</sup> előttem áll egy barna asztal, amelyből, ha rámutatok, *ez* a meghatározott, egyedi asztal lesz. Nem azt kérdezzük: milyen lehetne egy asztal (a sok között, úgy általában) egy lehetséges világban. *Erről* a konkrét asztalról beszélünk, amelyet meg tudok fogni vagy egy névvel rá tudok mutatni, s ez a rámutatás nem egy elvont *ez*-re (dologra) vonatkozik, hanem egy meghatározott és nagyon konkrét *ez*-re (dologra): itt és most. Lehetne ez az asztal piros egy lehetséges világban? Természetesen. Átvihetném az asztalt egy másik szobába (és itt a „másik szoba” már „lehetséges

<sup>79</sup> vö. Kripke, i. m., pp. 47–51.



világként” szerepel)? Persze. Hogy az asztal piros, vagy hogy egy másik szobában van, az asztalról állítható tulajdonságok: az asztal bizonyos és konkrét sajátosságai. De bármit is állítok az asztalról, bárhová is viszem, bármilyen színűre festem, akár melyik „lehetséges világban” ábrázolom, még mindig *erről* az asztalról van szó. A példában a konkrét, meghatározott asztal *ez*-sége az, ami az asztal önazonosságát kifejezi, s amit nem tud elveszíteni. Az asztalnak minden lehetséges világban meg *kell* őriznie identitását, mert annyi tulajdonságát változtatjuk meg, amennyit csak akarunk, az asztal önazonosságára (hogy minden változás alatt és ellenére *ugyanaz* az asztal marad) szükségünk lesz: ezt fejezi ki itt az *ez* mint szigorú jelölő. Ha nem így volna, *mi* az, ami változott? Persze gondot jelent, hogy az (asztalra vonatkozó) *mi* megátalkodottan sokértelmű. Arra a kérdésre: „mi változott?” válaszolhatom, hogy „az asztal” vagy: „az asztal színe”. De mindenképpen *valaminek*, méghozzá *ennek* a színe változott, és – ez a fontos Kripkének – az *ennek* (*ez*) nemcsak azt jelentheti: ’az asztalnak ez vagy az a tulajdonsága, amely változatlan maradt’, hanem az *ez* az asztal önazonosságára is vonatkozhat, amely *nem* az egyik tulajdonsága.

Tegyük fel, az asztal tulajdonságait radikálisan megváltoztatom: felaprítom, és a padló egy részeként használok dolgozószobámban. Megváltoztattam ezzel az asztal *identitását* is? Ha erre „igen”-nel válaszolok, azt kell kérdeznem, *mi* az, aminek a tulajdonságait megváltoztattam. Az *asztal* tulajdonságait változtattam meg, és ha az új dolgot, amit létrehoztam „padló”-nak nevezem, létrejött egy új identitás; a padlónak szintén mindenféle tulajdonságai vannak. Minden dolgot azonosíthatunk a tulajdonságain keresztül („*ezt* a konkrét asztalt”-t vagy „*ezt* a konkrét padló”-t is). De Kripke számára ezek nem a tulajdonságok olyan nyalábja, amely identitással „látja el” a dolgot. Ilyen szempontból a tulajdonságok inkább elrejtik aényt, hogy van „*valami*”, talán a *dologban*, ami különbözik és határozottan különáll minden tulajdonságtól, s ami a dolgot önmagával azonosá teszi. Mi ez a *valami*? Mintha a dolog „lelke” után kutatnánk, amely úgy „pislákol” vagy „lobog”, mint a gyertya lángja, és a dolgot azzá teszi, ami. De *ami* a dolgot azzá teszi, még mindig nem a dolog identitása, hanem a dolog szükségszerű – rendszerint több – tulajdonsága, az identitás pedig nem tulajdonság. Az identitás

a dolognak addig sajátja, amíg a dolgot azon a néven nevezem, amit a dologgal kapcsolatosan (mintegy a „dologról”) ismerek. A név formáját tekintve és a nyelv részeként konvención alapul és „önkényes” abban az értelemben, hogy a dolog, „természeténél fogva”, nem „ajánl fel” semmiféle nevet önmagáról; a nevet megtanultam, mert mások is így használják. Még az úgynevezett „motivált”, azaz a valamilyen jól nyomon követhető szemléleten alapuló metaforák esetében is az adott nyelvet beszélők egyezménye szentesíti a szavak használatát. (Strawsonnak és társainak természetesen igazuk van, hogy a nyelv konvención). Például a *hegy lába* gyakran használt metafora esetében pontosan látható, a nyelvközösség miért kezdte az eredetileg emberi lábat jelölő *láb* szót a hegy „legaljára” is vonatkoztatni. Abban azonban semmi szükségszerű nem volt, hogy miért éppen az (emberi) láb metaforikus kiterjesztése mentén kapott a hegy része nevet; lehetett volna a hegy „talpa”, „lábfeje” (mint az angolban: *the foot of the mountain*), „lábujja”, vagy talán még a hegy „tányérja”, „csészéje” is: abban, hogy valaki, vagy akár egy egész beszélő közösség milyen analógiákat fedez fel jelenségek, tárgyak között, semmi szükségszerű nincs. Különösen nincs abban, hogy – talán némi kísérletezés után – melyik analogikus viszony emelkedik „törvényerőre”, melyik használata válik megszokottá és általánosan elfogadottá, némileg „kötelezővé” (bár eltérni is lehet; ezt teszik nemegyszer a költők). Ha egy fiú utónevét az apja után kapja, a motiváció világos, de a döntésben sincs szükségszerűség: a szülők választhattak volna más nevet, és ugyanaz a név igen sok ember neve lehet (ez is a nyelvi jelek önkényes mivoltából fakad). A név nem a dolog természetét fejezi ki, hanem az identitását. A név rögzíti számunkra a minket körülvevő személyeket és dolgokat, de Kripke szerint „először” az azonosítás történik meg, s „utána” következik a tulajdonságok listája. Persze itt „előbbről” és „utóbbról” beszélni nem valamiféle „történeti” beszámoló része; az identitásról azért nehéz számot adni, mert minden „egyetlen pillanat műve”: a megnevezés, az azonosítás, a dolgok tulajdonságainak felidézése (ha szükséges) mind-mind „egyszerre” történik. Ahogy Kripke szerint egyetlen pillanat a dolog rögzítése a név segítségével (nemcsak „az eredendő keresztelés”, az első megnevezés pillanatában, hanem később, a

név használata során is<sup>80</sup>), a dologra utalás és az identitás név általi „kifejezése” – az egyik nincs a másik nélkül. A neveknek, a megnevezésnek egyszerre több, „egymás mellett élő” szerepe és feladata van – többek között ennek felismerése Kripke egyik érdeme.

*Mi hát akkor az identitás, ami, mint valami „lélek”, talán a „dologban van”? Az önazonosságot többek között azért nehéz azonosítani (tetten érni), mert nem egy „dolog”, nem egy „mi”; ha az volna, megragadhatnánk és megismerhetnénk („megtudhatnánk”). Az identitás egy személy vagy dolog – önmagához, önmagával való – viszonya, amit névhasználat közben – mintegy kívülről – adottnak tekintünk. Meggyőződésem, hogy a névhasználó szempontjából az identitás a névhasználót a világhoz fűző logikai viszony része.*

Hogy ezt világosabbá tehessem, néhány hasonlóságra szeretném felhívni a figyelmet Kripke logikafilozófiája és a *Tractatus* Wittgensteinjének gondolkodásmódja között. Az is meggyőződésem, hogy Kripke a *Tractatus* gondolatmenetének roppant eredeti folytatója, bár szokás a *Megnevezés és szükségszerűség* szerzőjét épp Wittgenstein nézeteinek tagadójaként feltüntetni.<sup>81</sup> Pedig már maga a *szigorú (rigid)* szó a *jelölő (designator)* mellékneveként is szemléletbeli rokonságról árulkodik; mindketten úgy gondolják, hogy a logika, pontosabban a nyelv logikai szerkezete az, amely néhány alapvető, megingathatatlan, megváltoztathatatlan, feltétel nélküli és szükségszerű igazságot tartalmaz. Ezek az igazságok nem a világ tényei közé tartoznak, amelyeket „tudhatunk” vagy „ismerhetünk”, mert a világban semmi sem megváltoztathatatlan, minden lehetne másképp is, tehát minden tény lehet igaz vagy hamis, ezért a szükségszerű igazságok nem lehetnek a világ „részei”. Kripke számára ilyen megváltoztathatatlan igazság, hogy a dolgok azonosak önmagukkal; Wittgenstein ugyanilyen igazságként kezeli, hogy a nyelv mondatainak szerkezetét és a világban lévő tények szerkezetét ugyanaz a logikai forma tartja össze. Wittgenstein azt is hangsúlyozza, hogy a logikai forma – mert nem a világ egyik ténye – nyelviileg megjeleníthetetlen, kimondhatatlan, ezért minden ábrázolására

<sup>80</sup> vö. Kripke, i. m., p. 96.

<sup>81</sup> Pl. vö. Scott Soames, i. m., pp. 13–15.

tett kísérletünk eleve értelmetlenséghez vezet. Hogy a logikai forma kifejezhetetlen, mégsem azt jelenti, hogy nincs, vagy nem lenne fontos; épp ellenkezőleg: értéke és kimondhatatlansága szorosan összetartozik, de nem olyan „kategória”, amelyről beszélni tudnánk, amelyet értelmezni és elemezni volnánk képesek.<sup>82</sup> Ha most mégis beszélek róla és értelmezem, ugyanolyan képtelen – és talán valóban értelmetlen – feladatra vállalkozom, mint – ahogy Wittgenstein maga állapította meg – a *Tractatus* egész szövege értelmetlen.<sup>83</sup> Külön írás témája lehetne, hogy ilyen feltételek tudatában Wittgenstein miért érezte egyenesen kötelességének, hogy mégis beszéljen a logikai formáról.

Wittgenstein *Tractatus*ban szereplő logikai formája az én értelmezésem szerint az az általános, eleve adott, elemezhetetlen, magától értetődő viszony, ami minket embereket a világhoz fűz; az a mód, ahogy a körülöttünk lévő valóságra a legtermészetesebb, legeredendőbb, legmegszokottabb és leghétköznapibb módon rávetülünk; bizonyos értelemben *maga a számunkra adott valóság általában, és úgy, ahogy azt mindannyian ismerjük*. A logikai forma valamiféle általános szemlélet, amely anyanyelvünk megtanulásával együtt kerül birtokunkba, de annyira mindig egy (bizonyos) „tartalommal” együtt találkozunk vele, hogy képtelenek vagyunk „leválasztani” a nyelvről és ábrázolásmódjainkról. Ahhoz, hogy ezt a formát értelmezzük, a formát kellene valamiféle „tartalommal” megtöltenünk, holott már eleve nyelvi tartalmak „felszínén”, illetve e tartalmak „alatt megbújva”, a tartalmakat „szerkezetekre feszítve” érzékeljük. De az értelmezéshez szükségünk volna egy másik, a logikai formától eltérő nézőpont-ra is, ahonnan ezt a viszonyt „láthatjuk”, valahogyan érzékelhet-

<sup>82</sup> vö. „A kijelentés ábrázolhatja az egész valóságot, de azt nem ábrázolhatja, ami-  
ben közösnek kell lennie a valósággal, hogy azt ábrázolhassa – a logikai for-  
mát. Ahhoz, hogy ábrázolhassuk a logikai formát, képesnek kellene lennünk a  
kijelentéssel együtt a logikán – azaz a világon – kívülre kerülni.” (*Tractatus*, i.  
k., 4.12) „A logikai formát a kijelentés nem ábrázolhatja; ez tükröződik benne.  
Ami tükröződik a nyelvben, azt a nyelv nem ábrázolhatja. Ami *maga* fejeződik  
ki a nyelvben, azt *mi* nem fejezhetjük ki a nyelv által. A kijelentés *mutatja* a va-  
lóság logikai formáját. Felmutatja ezt a formát.” (4.121) „Amit *lehet* mutatni,  
nem *lehet* mondani” (4.1212) (a kiemelés végig eredeti).

<sup>83</sup> „Az én kijelentéseim azáltal nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem,  
végül felismeri, hogy értelmetlenek, ha már – fellépvén rájuk – túllépett rajtuk”  
(*Tractatus*, i. k., 6.54). L. még „Az értelmetlen, a kimondhatatlan és az én”  
című tanulmányt, jelen kötetben.

jük. Mivel azonban nyelvi lények vagyunk, akiknek nézőpontját a nyelv által közvetített logikai forma egyszer és mindenkorra, eleve és változtathatatlanul meghatározza, még akkor is a nyelvi formába „botlunk” (a nyelvi forma „viz”, „vezet” bennünket), amikor azt gondoljuk, hogy „megszabadultunk tőle”, és „kívülről” szemlélhetjük. Ez a viszony ugyanis önmagunktólunk elválaszthatatlan *része*, olyan, mint egy mindannyiunk orrán nyugvó, levehetetlen „szemüveg”, s a logikai forma a szemüveg mindenki számára kötelező és egységes „kerete”, miközben a szemüveg „lencséje” (a forma által körülhatárolt tartalom) kinek-kinek más-más színes és egyéni tarkabarkaságot mutat a leggazdagabb változatokban, de hogy milyen változatok lehetnek egyáltalán, azt a keret határozza meg, mindannyiunk számára és megfellebbezhetetlenül. Mivel tehát mindenhez, amit valahogy meg tudunk jeleníteni, ezen a logikai formán át viszonyulunk, nem vagyunk képesek a forma „elé” vagy „mögé” kerülni, hogy „kényelmesen összehasonlíthassuk” a világot és a hozzá fűződő viszonyunkat. Mintha egy dráma két szereplőjét először jól megvizsgálhatnánk külön-külön, hogy utána lássuk őket együtt szerepelni. De még egy dráma szereplői sem léteznek „önmagukban”, csupán a többi szereplőhöz fűződő viszonyukon át.

Kripke identitás-fogalma abba a wittgensteini logikai viszonyba illik, ami bennünket a világhoz fűz; ismeretelméleti szempontból – mint láttuk – az önazonosság „jelenségét” azért nem tudjuk megragadni – s itt most az önazonosságról *magáról* van szó, azaz arról a *viszonyról*, hogy valaki vagy valami azonos önmagával –, mert az önazonosságot sem a „tudottak” között tartjuk számon (az identitás nem episztemológiai kategória). Ha az önazonosságot ki akarjuk fejezni, tautológiákat használunk, nyitva hagyjuk az egész logikai teret, mert az identitást sem tudjuk tovább elemezni, mivel egyike azon szemléleti, logikai formánknak, amelyhez képest minden egyebet értelmezünk. Ezért tautologikusan jelenik meg előttünk, és minden tautológiában van valami „értelmetlenül egyszerű”, sőt, triviális, de éppen a triviális dolgok a legnyilvánvalóbbak számunkra: a tautológiák szó szerint „említésre sem érdemesek”. Lételméleti szempontból azonban az önazonosság létünk megingathatatlan „része” abban az értelemben, hogy a körülöttünk lévő jelenségekre tekintve (azokat érzékelve) az egyik első, alapvető, magától értetődő,

természetesen adottnak vett és általában spontán módon feltörő viszonyunk e jelenségekhez, hogy azok azonosak önmagukkal. Az önazonosság tehát nem a dolgokban vagy személyekben van, hanem szemléletünkben, a dolgokhoz és emberekhez fűződő viszonyunkban: annak részeként, ahogy a világhoz általában logikailag viszonyulunk. Az önazonosságot szemléletessé tehetjük – kitehetjük a „kirakatba” – tautológiákon keresztül, de épp a tautológia természete (jelentése) sejteti, mennyire magától értetődő jelenséggel van dolgunk. Ha az önazonosságot tovább akarnánk értelmezni, éppúgy hasonlatokra, metaforákra, és allegóriákra lenne szükségünk, mint amikor a wittgensteini logikai formát igyekszünk „elemezni”, s illusztrációknál sohasem jutunk tovább. Elképzelésem szerint az identitáshoz – amely maga is viszony – úgy kapcsolódunk, mint amikor valamiről teljes mértékben és megingathatatlanul meg vagyunk győződve, már „minden ok nélkül”, valahol egészen mélyen, illetve minden tagunkban, izületünkben, zsigerünkben, és „tudjuk”, hogy ez az érzés soha és semmilyen körülmények között nem fog megváltozni, akármi történjen. Ezért is gondolom, hogy a Kripke által használt *rigid* („szigorú”, „merev”, „nem hajlítható”) melléknév nemcsak a jelölő, hanem a mi identitáshoz fűződő viszonyunk jellemzésére is találó.

Az önazonosság-kérdés felelevenítésével Kripke nagy szolgálatot tett a 20–21. századi filozófiának. Többek között emlékeztette a kanti felismerésre, hogy életünk, létünk talán legfontosabb dolgaival nem a tudás viszonyában vagyunk, ezért ha a filozófia a biztos tudás megszerzésének feltételeit állítja a középpontba, számos – szó szerint – életbevágó kérdés kívül reked a filozófián. Hasonlóan jelentős, hogy – ironikus módon az 1970-es években, a posztmodern relativizmus hajnalán – a szükségszerű igazság fogalma ismét terítékre került, tovább szöve a *Tractatus* egyik legfontosabb gondolatát: szükségszerű igazságok vannak, de épp akkor és csak akkor lehetnek egyáltalán, ha ezeket az igazságokat a nyelv nem éri el (majdnemhogyan: „nem szennyezi be”), azaz nem lesznek tematizálhatók, értelmezhetők és elemezhetők, mert a nyelv csak olyan jelenségeket tehet témájává, amelyek lehetnek igazak vagy hamisak, amikről nézeteltéréseink támadhatnak, és más véleményen lehetünk, míg a szükségszerű igazság

csak igaz lehet.<sup>84</sup> Ugyanakkor, és talán különös módon épp ezek a kimondhatatlan igazságok azok, amelyekre a világhoz viszonyulva, a világra vetülve leginkább építünk, például amikor meg akarjuk ismerni a világot, amikor beszélünk róla.

Befejezésül néhány olyan – jórészt „spekulatív”, inkább kérdéseket, mint válaszokat tartalmazó – gondolatot szeretnék az identitás-kérdéshez fűzni, amely csak lazán kapcsolódik Kripke elméletéhez, és talán még különösebben hangzik, mint az eddigiek. Legjobb úgy tekinteni rájuk, mint irányjelzőkre, amelyek mutatják, merre szeretnék továbblépni önazonosság és jelentés vizsgálatában.

## 1. Önazonosság és lét

Mély bölcsességről tesz tanúbizonyságot az az ószövetségi szerző – akárki volt is –, aki Isten szájába a következő tautológiát adja, amikor Mózes Isten nevét firtatja: „Vagyok, aki vagyok”.<sup>85</sup> A belátást hallom ki ebből, hogy Isten („valódi”) neve nem más, mint önmaga állítása önmaga önazonosságáról, ami ugyanakkor szükségszerű igazság is. Másrészt, ha Isten a teremtés ura, azaz minden lét és létező forrása, eredete – ahogy az ószövetségi szerző nyilvánvalóan hitte –, az önazonosság nemcsak a lét eredete, hanem *maga* a lét is. Teológiai kérdések feszegetése helyett filozófiai szempontból teszem fel a kérdést: elhiggyük-e a sejtetést, hogy az önazonosság még a létet is „megelőzi”? Amikor például Heidegger a lét kérdéseinek perújrafelvételét kérte, hangsúlyozta, hogy a lét problémáját magából az (emberi) létből kell megérteni.<sup>86</sup> De a lét kérdését – Wittgensteint és Kripkét követve

<sup>84</sup> A „csak igaz” kifejezésben az „igaz” szó más értelemben szerepel, mint amikor például egy mondatról mondjuk, hogy „igaz” (és tudjuk, hogy hamis is lehetne). A „csak igaz” kifejezésben az „igaz” épp abban a jelentésben szerepel, hogy „igaz úgy, hogy nincs ellentéte”. És még a tautológia sem „tematizálja” az identitást, legkevesébé értelmezi vagy elemzi; inkább felmutatja és kifejezi.

<sup>85</sup> Mózes pedig monda az Istennek: Imé én elmegyek az Izráel fiaihoz és ezt mondom nékik: A ti atyáitok Istene küldött engem ti hozzátok; ha azt mondják nékem: Mi a neve? mit mondjak nékik? És monda Isten Mózesnek: VAGYOK A KI [sic!] VAGYOK. És monda: Így szólj az Izráel fiaihoz: A VAGYOK küldött engem ti hozzátok” (Mózes II. könyve, 3: 13–14, ford.: Károli Gáspár).

<sup>86</sup> vö. Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford.: Vajda Mihály et al, Budapest: Gondolat, 1989, különösen pp. 100–104.

– talán az önazonosság felől is megközelíthetjük.<sup>87</sup> Úgy tűnik, az önazonosság kérdése tartalmazza, foglalja magába a lét kérdését, s nem megfordítva, illetve: amikor valamit vagy valakit azonosítunk, ugyanabban a pillanatban ennek a valaminek vagy valakinek létet is „adunk” (a létben „részesejtük”), mintha az önazonosság a lét „forrása” volna. Lehetséges-e, hogy a világhoz fűződő legalapvetőbb logikai viszonyunk (mintegy a világ felé tett első mozdulatunk) nem az, hogy a körülöttünk lévő jelenségek létét vesszük adottnak, hanem, hogy a dolgok és személyek önazonosságát tekintjük „mindenekelőtt valóznak”?

## 2. Önazonosság és személyes identitás

Összekapcsolható-e (és ha igen, hogyan) Kripke névelmélete a *személyes identitás* kérdésével? Paul Ricoeur, aki egy egész könyvet írt a személyes identitásról, az önazonosság két értelme között tesz különbséget: valami/valaki ugyanaz marad, és: a személyiség azonos marad önmagával. Hogy valami ugyanaz marad, azt jelenti, hogy magamat például ugyanannak tekintem, mint aki tegnap, tegnapelőtt voltam; Ricoeur ezt *idem*-identitásnak nevezi. A személyes önazonosságom pedig, amelyet Ricoeur *ipseitás*nak hív, úgy értelmezendő, hogy autonóm és egyedi-egyszeri lény vagyok, aki mindenki mástól különbözik, bizonyos értelemben még tegnapi, tegnapelőtti *én*-emtől is; ez az a személyes személyiség-fajta, amely képes a változásra, és amelyik képes a Másik másságában is önmagára ismerni, mert képes belátni, hogy identitása jórészt másokban (a személyiséget felismerő és elismerő gesztusokban) van: mintha a Másik az *én* tükörképe(m) volna.<sup>88</sup> Ricoeur – azon kevés kontinentális filozófusok egyike, aki figyelemmel kíséri az analitikus filozófia eredményeit, s azok egy részét saját filozófiájába építi – könyvében nem említi Kripkét, de Strawson identitás-elméletéből sokat átvesz, és egy ponton a *Tractatus*ra is hivatkozik.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Egy helyen Kripke azt mondja: „Ha már *megragadtuk* a dolgot, ha már a miénk, tudjuk, hogy létezett” (i. m., p. 29).

<sup>88</sup> vö. Paul Ricoeur: *Oneself as Another*, ford.: Kathleen Blamey, Chicago és London: The University of Chicago Press, 1992, pp. 2–3.

<sup>89</sup> vö. Ricoeur, i. m. p. 53.



Nem gondolom, hogy Kripke és Ricoeur elméletei ne volnának összeegyeztethetőek. Sok függ attól, hogyan értelmezzük a szigorú jelölőt. Hogy a név olyan merev, mintegy a személybe horgonyzott jel, amely kifejezi a személy önazonosságát, s amelyet a személy nem képes elveszíteni egyetlen lehetséges világban sem, jelenti-e azt is, hogy a név egyben az illető legsajátosabb, legkülönlegesebb egyediségének is kifejezője, annak, hogy az illető – ahogy Kosztolányi mondja – „egyedüli példány”? Itt épp nem az emberi lény „esszenciális tulajdonságairól” van szó, hanem valami olyanról, ami csak és kizárólag bennem, benned, benne van meg, és senki másban. Ebben az értelemben a kripkei identitást értelmezhetjük személyes, pontosabban: a legsajátosabban egy bizonyos személyhez kötődő identitásként is, ami kifejezi, hogy senki sem „megismételhető”, „kicsérélhető”, „pótolható”; ez lenne az identitás azon „része”, amelyben az „egészen másság”-ot, „a csak-rám-jellemző különlegesség”-et is rögzítjük és tartjuk számon. Ez vezet át a következő kérdéshez:

### 3. Az identitás felajánlása és adományozása a Másiknak a személyes identitás alapján

Lehetséges-e, hogy a nevek azért fejezik ki az önazonosságot, mert – valamilyen módon – mindennek és mindenki Másnak felajánljuk és adományozzuk az önazonosságot, méghozzá azt a viszonyt tekintve mintának, ami bennünket önmagunk személyiségéhez fűz? Amikor „öntudatra ébredünk”, képesek leszünk reflektálni a külvilág dolgaira és személyeire (fel tudunk idézni jelen nem lévő személyeket, múltbeli eseményeket, azokat elemezni és értelmezni tudjuk), és, mintha egy harmadik személy volna, magunkra is reflektálni tudunk (bár az *én* sohasem lesz „teljes értékű” harmadik személy, mert az *én*-be *én* mindig „belebotlom”, de itt most nem erről van szó). Reflexióink a világra, Másokra és önmagunkra kéz a kézben járnak: mindez „egyetlen folyamatban” történik. Ezért gondolom, hogy amikor a másinak identitást „tulajdonítunk” (de nem ’tulajdonság’ értelemben), amikor azonosnak tekintjük önmagával, talán önmagunkat használjuk „modellként”. Az identitás Másiknak „adományozása”, „felajánlása” egyben annak elismerését is jelenti, hogy a Másik

is egyedi és megismételhetetlen, különleges lény. A következő hasonlat illusztráció ehhez: a Másiknak úgy ajánlom fel, hogy azonos önmagával, ahogy valakinek átnyújtok egy csekket, amelyet már aláírtam, de az „összeg” rovatba semmit sem írtam: azt a Másik tölti ki, és akkora összeget ír oda, amekkorát akar. Az összeg rovat azért nincs kitöltve, mert a Másik különlegességének, személyiségének *tartalmához* csak ritkán ferek hozzá, azt nem ismerem; de el tudom ismerni, hogy a másik is különleges és megismételhetetlen. Ahogyan én magam is távol vagyok attól, hogy teljesen tisztában legyek önmagammal, de a pusztá tény, hogy „egyedüli példány vagyok”, tudom.

#### 4. Önazonosság és az identitás „kölcsonzése”: azonosulás fiktív alakokkal

Mi történik az önazonossággal, amikor regényt olvasok, drámát vagy filmet nézek és – többé-kevésbé – *azonosulok* egy vagy több szereplővel? Vegyük a talán legszélsőségesebb esetet: mi történik a színésszel, amikor valakit megtestesít a színpadon? A jól ismert kérdés így hangzik: amikor a színész pl. Hamlet lesz (ezen a néven jelenik meg a nézők előtt), és mintegy „kölcsonadja” önazonosságát a megelevenített figurának („szerepnek”), vajon elveszíti-e arra az időre személyes identitását? És mit kezdünk Hamlet identitásával, a „szereppel”, ami mégiscsak egy drámaszöveg része? A szöveg előír bizonyos mozdulatokat, testhelyzeteket, viselkedésmódokat, de mondjuk-e akkor, hogy Hamlet mindazon szövegek és mozdulatok, mozgások összessége, amit a színész egy előadás során (tehát minden próba ellenére esetlegesen, épp *azon* az estén) előad, s ami az előadás végeztével megszűnik létezni? De ha Hamlet a darab szerint meg is hal, a szerep nem hal meg. Mondjuk-e akkor inkább, hogy Hamlet identitása a drámaszövegben „található”, illetve abban az értelemezőben, aki épp olvassa a szöveget? Vagy inkább a szerző, Shakespeare az, aki identitást adott Hamletnek, amikor „megírta a szerepet” és „Hamlet”-nek *nevezte*? Tudjuk, hogy Hamlet már Saxo Grammaticus *Historia Danicae* című dán krónikájában is létezett, amely, mint Harold Jenkins érzékeny bölcsességgel írja: „az első összefüggő elbeszélés a hősről, *akit későbbi korok*

*Hamletként ismernek*”.<sup>90</sup> Saxo azonban krónikáját a 12. század végén írta, de műve csak 1514-ben jelent meg, ráadásul a név itt még nem „Hamlet”, hanem „Amleth”. Honnan eredeztessük hát Hamlet identitását: a 12. század végétől, 1514-ből, vagy kb. 1600-ból, amikor Shakespeare – nagy valószínűséggel – megírta leghíresebb darabját?<sup>91</sup> Mondjuk-e, hogy Saxo Hamletje nem az a Hamlet, akit ismerünk, illetve hogy végső soron mindenki más is Hamletet ismer, azt, akit a képzelete segítségével – persze a szöveg és különböző előadások alapján – megteremt magának? Hogyan viszonyul egymáshoz egy „valódi” és egy „fiktív” alak megnevezése?

A színész szempontjából feltehetően igaz, hogy amennyiben a színpadot vagy a drámát „lehetséges világ”-nak tekintjük, a Hamletet játszó színész nem veszti el identitását, amíg a szerepet formálja. De – most az identitást a ’különlegesség’ értelmében tekintve – ez a „stabil” önazonosság hogyan viszonyul a szerep-értelmezéséhez? A színész személyes, csak rá jellemző identitása képezne Hamlet identitásának „magját”? Aki színpadon játszik, nem annyira felajánlja vagy adományozza az identitását, mint inkább „kölcsonadja”. De hogyan történik ez? A szövegből kihámozható Hamlet-identitás valahogyan „keveredik” a színész személyes identitásával? És pontosan mivel járul hozzá egy irodalmi alak identitásához a szerző, az olvasó és a néző?

Több filozófus szerint a fikció, a színpad világa nemcsak elválik a mindennapi élettől, hanem egyenesen szemben áll vele<sup>92</sup>, s ebből akarva-akaratlan az következik, hogy a képzelet, „a költő-drámaíró világa” semmivel sem járul hozzá a kérdésekhez, amelyekkel a mindennapi életben, s így gyakran a filozófiában is szembe kell néznünk. Kripke megközelítéséből – bár ezzel a kérdéssel tudomásom szerint közvetlenül sohasem foglalkozott – azt olvasom ki, hogy ő sem osztja a fenti álláspontot. Meggyőződésem, hogy a képzelet világában történő események egy része

<sup>90</sup> Harold Jenkins (szerk.), William Shakespeare: *Hamlet*, The Arden edition, 2nd series, London and New York: Methuen, 1982, p. 85, az én kiemelésem.

<sup>91</sup> Az adatok Jenkins *Hamlet*-kiadásából valók: Jenkins, i. m., pp. 85–86.

<sup>92</sup> vö. pl. Amie L. Thomasson: „Fictional Entities”, in: Jaegwon Kim, Ernest Sosa és Gary S. Rosenkrantz (szerk.): *A Companion to Metaphysics*, Második kiadás, Oxford és Malden: Blackwell Publishers Ltd., 2009, pp. 10–18.

és a fikcióhoz fűződő viszonyunk bizonyos elemei kifejezetten filozófiai felismerések kiindulópontjaivá válhatnak.

Ha a fiktív hős helyzetét, „ontológiai státuszát” a szerző nézőpontjából vesszük szemügyre, arra a következtetésre juthatunk, hogy pl. a *Hamlet* szerzője ugyanazt tette Hamlettel, amit mi teszünk, amikor egy valóságos személyt nevezünk meg. Amikor az egyébként önkényes „Hamlet” név Hamlet neve lett, a név kifejezőjévé vált annak, hogy Hamlet azonos Hamlettel. Ugyanakkor – és talán ebből tanulhat a filozófia, ha komolyan veszi a költői képzelet teremtő erejét – a szerző esetében a fenti folyamat még nyilvánvalóbb, még jobban nyomon követhető, mint a névadás, az elnevezés hétköznapi gyakorlatában. Azt mondjuk: művének személyiségeit (karaktereit) a szerző „teremti”, tehát a szerző hozza létre identitásukat is. De nem ezt tesszük-e a hétköznapi, „valódi” világban is? A következő analógiával igyekszem ezt alátámasztani: ha egy gyereket leendő nevelőszülei kivesznek az árvaházból, nyilvánvaló, hogy a gyereket örökbe fogadták. De bizonyos értelemben a „természetes” szülőknek is adoptálniuk kell „természetes” gyereküket: a gyereket el kell fogadniuk, el kell szánniuk magukat a felnevelésére, legfőképpen szeretni kell stb., sőt, ebben az értelemben a gyerek is „örökbe fogadja” a szüleit, amikor elfogadja őket. Az árvaházi adoptáció még világosabbá teszi, mi történik „természetes” családi körben szülők és gyerekek között. Ebben az analógiában a fikció világa játssza az árvaház szerepét: a fikció csupán kiélesíti, felnagyítja, jobban hozzáférhetővé teszi, felfokozza, ami a „való életben” zajlik. Nemcsak a Másik tükrében látjuk meg önmagunkat, hanem teremtők is vagyunk: a Másik önazonosságának teremtői, és ebből a szempontból mindegy, valódi vagy fiktív alakokat teremtünk-e.

Az identitás kérdése olyan csatamezőnek tűnik, ahol csak a kérdések maradnak állva. Ezek közül az egyik utolsó: vajon egy szerző (ön)azonos-e saját szövegével? Azonos vagyok-e például a mondatokkal, amelyeket itt leírtam? És azonos vagyok-e a szövegem jelentésével? Én erre „nem”-mel válaszolnék: egy szöveg lehet a szerzőjére *jellemző*, de a szöveg a megfogalmazás és a leírás után már nem azonos vele. De íme egy igen-igen rövid szöveg, amely Kripke szerint is biztosan azonos velem, a Másik mint Olvasó iránti tiszteletem *jeléül* is: Kállay Géza.

# DIONÜSZOSZ BÍRÓI SZÉKE ELŐTT

## Tragikum és komikum

„Szentugyse! van ebben valami több mint természetes, csak rá bírna jönni a *philosophia*”

(Shakespeare: *Hamlet*, II; 2)<sup>93</sup>

Amikor a tragédiaköltő, Agathón hatalmas ivászatba torkolló lakomája után a mulatozók egy csoportja már távozott, másokat pedig elnyomott az álom, hárman a társaságból: a komédiaköltő Arisztophanész, Szókratész és a házigazda még csendesen beszélgetnek, iszogatnak. „Szókratész kényszerítette őket, lássák be: ugyanannak az embernek kell a komédia- és tragédiaíráshoz értenie, s a tragédiaírás művésze egyúttal komédiaíró is.”<sup>94</sup> Komikus (vagy tragikus?), hogy Szókratészt hallgatva elsőnek a komédia képviselője, Arisztophanész alszik el, majd, immár „fényes nappal”, Agathón, a tragédiafelelős, és Platón – a rá annyira jellemző ironikus fordulattal – az egész epizód körül bizonytalanságot kelt, hiszen a valóságban valamikor i. e. 385 és 378 között keletkezett *A lakoma* fő elbeszélője, Arisztodémosz fülét is mintegy félálomban ütötték meg Szókratész szavai; hajnalban, kiadós alvás után neszelt fel, és ő is bóbiskolva hallgatta a két költő és a filozófus eszmecseréjét. Ráadásul a narrátor az elbeszélés idejét tekintve tizenöt évvel korábbi eseményekről számol be; azt az időt idézi, amikor – 416-ban<sup>95</sup> – Agathón először nyerte meg Dionüszosz kisebb ünnepségére, a telet búcsúztató Lénaiára rendezett költői versenyt, amelyen akkor már nemcsak komédiákat, hanem tragédiákat is bemutattak.<sup>96</sup> Agathón barátaival a győzelmét ünnepli, ezért rendezett ivóestet, szimpóziумot.

<sup>93</sup> Arany János fordítása.

<sup>94</sup> Platón: „A lakoma”, ford.: Telegdi Zsigmond, 223a, in: *Platón összes művei*, I. kötet, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, p. 1016.

<sup>95</sup> Ekkor Platón kb. 11 éves, hiszen – nagy valószínűséggel – 427-ben született, és 348-ban halt meg. Amikor *A lakoma* (mintegy az időben „visszautaztatva”) játszódik, a történelmi Szókratész kb. 53 esztendő, mert kb. 469-ben született és 399-ben halt meg, tehát a mű írása idején már – talán tizenöt éve? – nem él.

<sup>96</sup> vö. *Platón összes művei*, I. kötet, i. k., p. 1150 és *Great Dialogues of Plato*, szerk. és ford.: W. H. D. Rouse, New York: Signet New American Library,

Mennyire hitelesek a szavak ennyi év távlatából? Mennyire meggyőzőek az Éroszt dicsőítő beszédek, a szerelem lét- és ismeretelméletét tárgyaló viták, a ma ’műfajelméletinek’ nevezett, de csupán a pusztá utalás szintjén maradó kérdések, amelyeket valaki félrészegen, majd bóbiskolva hallgatott végig? Arról nem is beszélve, hogy Arisztodémosz elbeszélését Platón egy Apollodórosz nevű „phaléroni polgár” szájába adja, aki nemigen emlékszik Arisztodémosz szavaira, ő meg szintén nem dicsekszik megbízható memóriával.<sup>97</sup> Pedig Arisztophanész, a maig népszerű ’régii attikai komédia’ atyja és Agathón, a tragédiaköltők ’nagy ígérete’ – akitől, sajnos, csak darabcímek és értékelhetetlen töredékek maradtak ránk – méltó ítései lennének Szókratész valóban Dionüszosz bírói széke elé kívánckozó meggyőződésének. Ők gyakorló színpadi szerzőkként mondhatnának véleményt a filozófus roppant eredeti gondolatairól. Aki bölceleti (ismeret- és lételméleti) szempontból szeretne többet megérteni tragikum és komikum természetéről, eljátszhat a gondolattal – mintegy félálomban –, vajon mit jelent, hogy Arisztophanész voltaképpen tragikus történetet beszél el: hogyan vágta ketté Zeusz „a harmadik nemet” képviselő férfi-nőt (androgünt), „mint ahogy a naspolyát szokás, aszalás előtt”<sup>98</sup>, hogy ki-ki szüntelenül keresse „a maga másik felét”<sup>99</sup>, míg Agathón így zárja beszédét: „Ha azonban akarjátok, szívesen elmondom az igazságot, de nem azért, hogy versenyre keljek a ti beszédekkel, s nevetést arassak vele”.<sup>100</sup> A komikum képviselője az örök, és sokszor beteljesülhetetlen sóvárgás tragikumát idézi fel, a tragédiaköltő a nevetés közelébe sodródik: az olvasó kénytelen elismerni, hogy a férfi–férfi, nő–nő és férfi–nő szerelemről szóló beszédek és eszmecserék mögött *A lakoma* végére mintegy ’véletlenül’, ’mellékesen’ odabiggyesztett gondolat a dialógus fő tézise is lehetne: „a tragédiaíró művésze egyúttal komédiaíró is”, legalábbis ami a dialógusban elhangzó történetek és párbeszédok elbeszélésmódját, a

---

1999, p. 89. L. még Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001, p. 24.

97 vö. *A lakoma*, 162a és 178a, p. 945 és p. 953.

98 i. m. 190e, p. 970.

99 i. m. 191e, p. 971.

100 i. m. 199b, p. 982.

témákhoz közelítést, viszonyulást, és – egyáltalán – a ’világlátást’ illeti. Mintha Platón – szavait szokás szerint Szókratész szájába adva – azt mondaná: ’közvetlen témánk, a szerelem tekintetében a szerelmes egyszerre sírnivalóan nyomorult és nevetségesen, bolondul boldog, ugyanakkor tragédia és komédia nem csupán egyfajta műfaj; valójában tragikus és komikus látásmódról kellene beszelnünk, tragikumról és komikumról – ahogy a szerelem megítélése közben is –, amelyek ugyanakkor nem szemben állnak egymással, hanem – egy tőről fakadva – egyszerre, de mégis egymástól megkülönböztethetően jelentkeznek’.

Hogy a tragikum és komikum – mint világlátás, nézőpont, ’esztétikai minőség’ – Platón szerint nem csupán a tragédia és a komédia költői műfajához köthető, nyilvánvaló a 360 körül írt *Államban* is, igaz, erős ’alulnézetben’. Hiszen Platón-Szókratész itt nem költőkkel folytat dialógust, hanem hírhedten – „az istenekhez írt himnuszokat és az erényes férfiakról szóló dicsőítő költeményeket”<sup>101</sup> kivéve – mindenfajta költészet ellen támadást indít, s mivel egy kalap alá vesz elbeszélő költészetet (főként Homérosz eposzait), tragédiát és komédiát, egy tőről metszeteknek tekinti a tragikumot és komikumot is. Különösen a 10. könyv végső ítélete – „teljes joggal utasítottuk ki a költészetet államunkból”<sup>102</sup> – közismert, s az érvek (megjelentek már a 2. és 3. könyvben) is: a költői utánzás az ideákat – a Valóság teljes, tiszta, és változhatatlan formáit, tulajdonképpen magát a létezők Létét – még a hétköznapi jelenségek létet-tükröző, és eleve gyarló erejétől is egy fokozattal eltávolítva, a Léthez képest csak „harmadik fokon”, tehát torzítva, a tökéletes Igazságtól, a Jótól és a Széptől messzire vetve ábrázolja<sup>103</sup>. Mindez – különböző formákat öltve – a későbbi költészet- és színházellenes érveléseknek is fő tézise lesz. Szókratésznek az *Államban* tehát lételméleti kifogásai vannak a költészetrel szemben, és ebből következnek az ismeretelméletiek, sőt, a morálisak is: a költők, élükön Homérosszal, aki a „legnagyobb költő és a tragédiaírók [sic!] feje”<sup>104</sup>,

<sup>101</sup> Platón: „Állam”, ford.: Szabó Miklós, in: *Platón összes művei*, II. kötetig, i. k., 10. könyv, 607a, p. 682.

<sup>102</sup> i. m. 607b, p. 683.

<sup>103</sup> vö. különösen i. m., 596a–606a, pp. 650–680.

<sup>104</sup> i. m. 607a, p. 682.

nem a fogalmi tisztázást célzó józan ész filozófia-szavatolta esz-  
közeivel közelednek a jelenségekhez, hanem a költői művek  
hallgatóinak, nézőinek és olvasóinak érzelmeire hatnak. S mert  
költők „varázsa alatt vagyunk”<sup>105</sup>, azt hisszük, megértettünk va-  
lamin, holott csak elragadtattunk és megmámorosodtunk (mint a  
duhaj társaság *A lakomában*), és osztozunk a költői művek hamis  
és ezért erkölcstelen valóságfelfogásában.<sup>106</sup> Platón költészetel-  
lenességét már Sir Philip Sidney azzal mentegette *A költészet*  
*védelmében*<sup>107</sup> lapjain, hogy „Szókratész” csak a silány költőket  
akarta száműzni a minta-Államból (bár Homérosz aligha tartha-  
tó annak); hogy Platón egyetlen dialógusában sem akart semmit  
eldönteni: művei beszélgetést és gondolkodást serkentő, sokszor  
szándékosan szélsőséges nézeteket megfogalmazó ’vitairatok’;  
hogy saját, mély költőiséggel átítatott dialógus-stílusa a legjobb  
drámákkal versenyre kel (és már Szókratészt megszemélyesítve  
is szerepet játszik), így minden költészet elleni vád ironikusan  
értendő; hogy az *Iónban* és a *Phaedrusban* sokkal többre tartja az  
előadóművészeket (színészeket) és költőket (bár a kb. 380-ban  
írt Ión időben *A lakomához* esik közelebb; a *Phaedrus* keletke-  
zett az *Állam* tőzomszédságában).<sup>108</sup>

Fontosabbak azonban azok a megjegyzések, amelyeket –  
megint szinte mellékesen – Platón–Szókratész az *Államban* tra-  
gikum és komikum összefüggéseiről tesz. Szókratész készséggel  
elismeri, hogy van bennünk egy, a „könnyezésre, mértéktelen si-  
ránkozásra és a velük való jóllakásra kiéhezett lélekrész”, amely  
az „egyéni szerencsétlenségek” művészi megformálása láttán

<sup>105</sup> i. m. 607b, p. 683.

<sup>106</sup> Ebből a szempontból nem közömbös, hogy Homérosz és a görög drámaírók a  
korabeli görög oktatás „sarokkövei voltak” – Arisztotelész például több „iro-  
dalmat” tanított a 13 éves Nagy Sándornak, mint filozófiát (vö. Sir David Ross:  
*Arisztotelész*, Budapest: Osiris Kiadó, 1996, p. 12).

<sup>107</sup> 1580 a mű valószínűsíthető keletkezési ideje (tehát írásakor Sidney sem  
Marlowe, sem Shakespeare költői, ill. drámai műveit nem ismerhette); csak  
1595-ben jelent meg, de ekkor kétszer, különböző cím alatt (*The Defence of*  
*Poesie*, ill. *An Apology for Poetrie*), a második változat – bár sokkal lelki-  
ismeretesebben szerkesztett – nagy valószínűséggel kalózkiadás. Ez az első  
átfogó angol nyelvű – mai értelemben – „esztétikai” írás, ráadásul egy elsőran-  
gú és művelt költő tollából. Vö. „A Defence of Poetry”, in: Sir Philip Sidney:  
*Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, szerk. Katherine Duncan-Jones és Jan  
Van Dorsten, Oxford: at the Clarendon Press, 1972 (pp. 59–122), pp. 64–6.

<sup>108</sup> vö. Sidney, i. m. pp. 107–9.



működésbe lép. Mert a költő – de csak ha jó – kikezdi a „természettől fogva legjobb részünket”: az értelmet, az észet, s így „a siránkozó lélekrész” feletti uralmunk meglazul, és ez igenis „kielégülést”, „örömet” és „gyönyörűséget” okoz.<sup>109</sup> „De nem ugyanígy áll-e a dolog a nevetségessel is?” – kérdezi Szókratész beszélgetőpartnerét, Glaukónt, aki persze (nevetségesen) nagy buzgósággal helyesel –, „Hiszen ha a mások megnevettetését [...] egy vígjáték előadásán vagy magánkörben meghallgatod, sőt jót mulatsz rajta, s nem undorodsz tőle, mint afféle silányságtól, akkor tulajdonképpen ugyanazt teszed, mint amikor siránkozol. Mert hiszen a megnevettetési hajlamot, amit eddig – attól való félelmedben, hogy bohócnak fognak tartani – elnyomtál magadban, most szabadjára ereszted, s ha egyszer felbátorítottad, észrevétlenül odajutsz, hogy magad is komédiás leszel.”<sup>110</sup> Az utánzó költészet ugyanolyan erővel tör ránk, mint a minden cselekvésünket kísérő érzelmi megnyilvánulások: vágyakozás, fájdalom, a kellemes érzése, „a szerelmi érzések, dühkitörések”; a komédia és tragédia is „növeli és öntözgeti”, sőt, rajtunk „uralkodóvá” teszi ezeket, holott „ki kellene szárítania”, „le kellene igáznia”.<sup>111</sup> Sírás és nevetés úgy táplálkozik egy gyökérből, hogy mindkettő heves, magával ragadó, mámorító, és főleg önkéntelen, szó szerint *észre-vétlen*; Platón tudja, mennyire kiszolgáltatottak vagyunk a költői mű érzelmi hatásának. Tehát magasra értéke-li a létünk alapjait rengető, gerjedelmekkel fenyegető, súlyos és mély metafizikai befolyást, legyen az tragikus vagy komikus – de pontosan ez a ’baj’ a költészettel. A komikum és tragikum kitapintott érintkezési pontja nem azt jelenti, hogy a két hatás „egyebemosódik”; Platón nem a ’tragikomédia’ mellett tör lándzsát; erre – legalábbis elméleti keretben – a 16. század végéig, a 17. század elejéig várni kell,<sup>112</sup> amikor olasz földön Giambattista

<sup>109</sup> Platón, *Állam*, i. k., 10. könyv, 606a-b, pp. 680–681.

<sup>110</sup> i. m. 606c, p. 681. Az idézet utolsó mondata egyúttal az amatőr színész pályáját is találóan írja le.

<sup>111</sup> i. m. 606d, pp. 681–682.

<sup>112</sup> Mint Verna A. Foster írja, a „tragikomédia” szót egyértelműen tréfának szánva, valószínűleg Plautus használta először az *Amphitryon*ban, de ma sokan már Euripidész ún. „jövégű” drámáit (pl. *Alcestis*, *Ión*) is tragikomédiának tekintik. Viszonylagos egyetértés mutatkozik abban, hogy a tragikomédiának két virágzó korszaka volt: a reneszánsz és a „modern dráma” kora, pl. Shakespeare *Szeget szegeljét* tragikomédiának szokás tekinteni, míg maga Samuel Beckett

Guarini, Angliában pedig Shakespeare egyik 'kollégája', John Fletcher igyekszik tisztázni, miben különbözik a tragikomédia a tragédiától és főleg a komédiától, természetesen ilyen jellegű eredeti művekkel is kísérletezve.<sup>113</sup>

Ha a Platon-tanítvány Arisztotelész fel akarta menteni a költészetet mesterének ítéletei alól, nemigen állt rendelkezésére más út, mint hogy bizonyítsa: bár a költő az érzelmekre hat, a hatás a bortól mindig mámoros Dionüszosz ítélőszéke helyett az értelem és az ész bírói széke elé is megidézhető. A ma klasszikus, kétértékű logikának<sup>114</sup> nevezett tudomány és a lehetőségesség és szükségszerűség viszonyát firtató ún. modális logika atyja<sup>115</sup> a kb. i. e. 335-ben született *Poétikában* megfogalmazta, hogy egy költői szöveg – legyen az eposz, tragédia vagy komédia – bizonyos értelemben éppúgy rábeszélő, meggyőzésre kihegyezett műfaj, mint a szónoki beszéd, a retorika<sup>116</sup> tárgya. Ennélfogva a költői műfajokat éppúgy a logika fennhatósága, sőt, gyámsága alá igyekezett helyezni a *Poétikában*, mint a szónoki beszédet a *Retorikában*<sup>117</sup>. Ezért azonban súlyos árat kellett fizetnie,

---

írta a *Godotra várva* cím alá: „tragi-komédia [sic!] két felvonásban” (vö. Verna A. Foster: *The Name and Nature of Tragicomedy*, Aldershot and Burlington: Ashgate Publishers, 2004, p. 1 és p. 9). Ugyanakkor – mint Alastair Fowler figyelmeztet (*Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, pp. 41–42) – a 'műfaji címke' alá számos, igen különböző művet sorolunk, s a szövegeket mindig bizonytalan és homályos „családi hasonlóságok” fűzik össze.

113 Erről bővebben I. Kállay Géza: „Olyan művet látsz, mely életet másol”: Leontes és Hermione William Shakespeare *Téli regéjében*, in: Kállay Géza: *Semmi vérjel. Szövegbe helyező kísérletek*, Budapest: Liget, 2008 (pp. 37–112), pp. 47–51.

114 A kétértékű logika a mondatok jelentésénél figyelembe veszi, hogy a beszélő, ill. a hallgató tudja, egy-egy mondathoz milyen körülmények esetén rendelhetjük az „Igaz”, ill. a „Hamis” értékeit. Arisztotelész erre még nem a logika, hanem az analitika szót használja, de ez sem a mondatok, hanem a gondolatok relációit vizsgálja (vö. Ross, i. m., p. 33).

115 Elsősorban az *Első Analitikában* és a *Herménautikában*.

116 Platon pl. a *Gorgiászban* a retorikát is elítéli a filozófiával szemben; Platon és Arisztotelész retorikáról szóló 'csendes vitájáról' (valószínű, hogy Arisztotelész kb. húszévnnyi athéni tartózkodása alatt az ókor két legnagyobb hatású gondolkodója szóban is számtalanszor összecsapott az Akadémián) I. Kállay Géza: *Nem pusztá szó: Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben*, Budapest: Liget, 1996, pp. 26–31.

117 A *Retorikát* Arisztotelész feltehetően a *Poétika* megírása után fejezte be, valamikor 335 és 322 között, de bizonyos részei már 350 körül megvoltak.

s vele együtt mindazoknak, akik a költői művek tárgyalásakor az ő esztétikájából indultak ki (és számtalan okból ez az elsőprő többség). Arisztotelésznek Platónnal szemben szinte teljesen le kellett mondani arról, hogy a költészetet az egyénre tett hatása szempontjából vizsgálja: a *Poétika* – bár nagyon valószínű, hogy bizonyos, elsősorban a komédiáról szóló részei elvesztek<sup>118</sup> – egyszerűen nem akar tudni a tragikum vagy komikum Szókratész számára annyira fontos – negatív –, az egész emberi létet megrengető, mély és metafizikai mivoltáról, és a tragédiát elsősorban annak formája és felépítése szerint írja le és határozza meg. Pontosabban: általános filozófiai alapállásának megfelelően úgy gondolja, a tragédia metafizikája kimerül az elvont és általános „esszenciában” (tulajdonképpen „lét”-ben), amelyet a tragédia szerkezeti jegyeit<sup>119</sup> egybegyűjtve desztillál. Egyáltalán: definíciót készít, az ész jelenségeket osztályokba terelő – és ezért lehatároló –, legszigorúbban ítélő képességét veti be. Platón ezzel szemben minden meghatározást hol szelidebb, hol radikálisabb iróniával és kétellyel kezel. Meggyőződése, hogy a költészet-keltette érzelmi hullámok révén a fogalmiság, a rendszer, az értelemmel épített és megragadott struktúra szétzilálódhat, gyökeresen átrendeződhet, sokszor szét is robbanhat, ugyanakkor – s épp az érzelmek révén – átélhetővé, testileg, zsigerileg is megtapasztalhatóvá válhat. Arisztotelész az utánczást (*mimészsizs*)<sup>120</sup> nem a színész vagy előadóművész, és különösen nem a közönség tevékenységi körébe utalja, mint Platón, hanem szinte teljes mértékben a költő kezébe adja. A költő legfontosabb dolga, hogy emberi cselekvéseket jelenítsen meg úgy, hogy a cselekményelemek egymásba ’ízesüljenek’, mint az emberi test tagjai, s feszes, logikus, egységes szükségyszerűséget, vagy legalább valószínűséget sugalló, hihető és meggyőző cselekmény (mese, *muthosz*) épüljön fel.<sup>121</sup> Így a *mimészsizs* gyakorlatilag azonossá válik a jól szerkesztett *muthosz*-szal: az utánczás maga lesz a cselekménybo-

<sup>118</sup> vö. Arisztotelész: *Poétika*, ford.: Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Matúra Bölcsélet, Budapest: PannonKlett, 1987, p. 4.

<sup>119</sup> Ilyen értelemben elmondható, hogy az első, kimerítő irodalomelméleti-esztétikai értekezés strukturalista.

<sup>120</sup> A *mimészsizs* szónak több írásmódja van; itt megtartottam azt a változatot, amelyet a *Poétika* jelzett kiadása követ.

<sup>121</sup> vö. *Poétika*, i. k., 49b–51b, pp. 33–45.

nyolítás.<sup>122</sup> Arisztotelész nemcsak a költői műfajokat osztja fel a logika szabályai szerint, hanem a műtől (tragédiától) is logikus szervezettséget vár. A cselekménymozzanatoknak pedig a modális logika szabályai szerint kell egymásba kapcsolódnuk (ahogy Arisztotelész szerint az egyes emberi cselekvések – bár lazábban – a hétköznapi életben is ok-okozati viszonyokban illeszkednek össze):

„a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amelynek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek. A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek [...], hanem abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amelynek megtörténhetnek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosot, a történetírás meg az egyedit mondja. Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűleg milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, márpedig a költészet éppen erre törekszik, még ha utóbb neveket ad is; az egyedit pedig az, hogy Alkibiádész mit tett vagy mi történik vele”.<sup>123</sup>

Hogy a költészet filozofikusabb, mint pl. a történetírás – különösen Platónhoz képest –, komoly fordulatnak, és főleg igaznak tűnik: a történetíró nem mondhatja például, hogy bizonyos éveket átugrik, mert akkor olyan unalmas dolgok történtek, amelyek senkit sem érdekelnek. A költőnek kötelessége, hogy válogasson és a cselekmény fő vonulatát szem előtt tartva épp az érdekes, a kiugró, fordulatot tartogató, lényeges, meghatározó és releváns mozzanatokot izesítse össze. Ugyanakkor a szövegösszefüggésből („a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint”) kiderül, hogy Arisztotelész a „filozófiát” ’modális logika’-értelemben használja; hogy a költészetet ’megmenthesse’ a filozófia számá-

<sup>122</sup> vö. Paul Ricoeur: „Emplotment: a Reading of Aristotle’s *Poetics*”, in: *Time and Narrative*, Vol. 1, Ch. 2, ford.: Kathleen McLaughlin és David Pellauer, Chicago: The University of Chicago Press, 1984, pp. 36–38.

<sup>123</sup> *Poétika*, i. k., 51b, p. 45. Alkibiádészről Bolonyai Gábor jegyzete: „Arisztotelész azt a politikust választotta az ’egyedi’ bemutatására, akit tehetsége és gátlástalansága a legellentétesebb helyzetekbe vitt (450k–404)” (i. m. p. 44). Alkibiádészt – Plutarkhosz alapján – Shakespeare is színre viszi az *Athéni Timonban*.

ra, bizonyítani igyekeznek: a költészet igenis hasznos ismereteket közöl az életről, mikor az emberi cselekvéseket, megnyilatkozásokat szigorú válogatás után meghatározott vonások, sajátosságok szerint egy-egy jellemhez köti, azaz tipizálja, méghozzá úgy, hogy X-nek vagy Y-nak ebben és ebben a meghatározott helyzetben így és így kell cselekednie vagy beszélnie, vagy legalábbis nagyon jellemző volna, hogy így tegyen, illetve beszéljen. Nem az a kérdés tehát, hogy pl. Oedipus<sup>124</sup> történelmi, mitológiai vagy kitalált személy-e, hanem hogy egy-egy helyzetben egy-egy tette összhangban van-e azzal, ami a tragédiában (immár egy külön, lehetséges, valószínű, sőt, valószínű 'világban') eddig történt, illetve ami még történni fog. Arisztotelész a költői művet elszakítja a közvetlen valóság véletlenszerű, egyedi és kiszámíthatatlan mozzanataitól, de csak annyira, hogy a 'való életből' származó és ismerős fordulatokat az egységes logika fennhatósága alatt tartassa. Ez a logika pedig a költő 'fejében', komponáló, cselekménybonyolító készségeiben lelhető fel. Így válhat pl. Oedipus univerzális példává: partikuláris tulajdonságaiból jelentős mennyiséget a költő tolla révén el kell hagynia, miközben más, tetteket elindító jellemvonásai felerősödnek. Így lesz minden cselekedete egyszerre egyedi, konkrét (hiszen senki sem tud valamit 'csak úgy általában' tenni vagy mondani, mindenki meghatározott térben és időben tesz és mond), ugyanakkor – a tipizálás révén – minden cselekedete 'általánosan emberi'; Arisztotelész szerint ez ismeretelméleti jelentőségű.

A sok későbbi esztétika alapját képező, az 'egyediben az általánost' felismerő, roppant tetszetős dialektika azonban nem számol a költői mű ellenőrizhetetlen, sokszor elsöprő erejű tényezőivel, amelyeket Platón olyan jól látott (és miatta kiutasította volna a költőket az eszményi Államból). Arisztotelész tulajdonképpen a költői mű (közelebbről a *Poétika* fő témája, a tragédia) négy nézőre-olvasóra tett hatását különbözteti meg: *félelem* (*phobos*), *részvét* (*eleosz*), *gyönyörűség/gyönyörködgetés* (*hédoné*) és *megtisztulás* (*katharszisz*<sup>125</sup>). A második kettő az első kettőből következik: „Mivel pedig a költőnek a részvétből

<sup>124</sup> Az *Oedipus* név sok írásmódja ismert; itt a *Szophoklész drámái* – Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. – szerinti *Oedipus*-kiadás helyesírását követem.

<sup>125</sup> Ahogy a *mimészis* esetében, a *katharszisz* írásmódjában is a Bolonyai Gábor szerkesztette *Poétika* írásmódját követem.

és félelemből utánzás révén fakadó gyönyörűséget kell biztosítani, nyilvánvaló, hogy ezt az eseményekbe kell beleköltöteni”<sup>126</sup>. A híres-hírhedt *megtisztulás* mindössze egyszer fordul elő az egész *Poétikában*, a tragédiának a lényeg kategóriája szerinti, azaz annak esszenciáját kifejező definíciójában: „A tragédia tehát kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive [sic!] végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást.”<sup>127</sup> Talán épp azért keletkezett a tragédia arisztotelészi hatásáról több könyv, mint a *Poétika* minden egyéb gondolatáról,<sup>128</sup> mert szerzője ennyire szűkszavú a költői művek befogadását illetően; míg szinte minden használt fogalmat precízen definiál, a megtisztulást sehol sem; a félelem és részvét tekintetében is roppant szűkszavú<sup>129</sup>, miközben a hatást nem a befogadó szempontjából méri fel, hanem szorosán a tragédia szerkezetéhez köti (mintha egy orvost csak az érdekelne, milyen összetételű a gyógyszer, amit felír, és nem törődne azzal, hogyan reagál rá a beteg). A cselekménybonyolítás részletes elemzése során Arisztotelész elismeri, hogy „mivel [...] az utánzás nemcsak teljes cselekvés utánzása, hanem félelmet és részvéttel keltő cselekvéseké is, ezt a hatást [...] egészen különleges mértékben érik el, ha várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek – mert így nagyobb mértékben lesznek csodálatosak, mint ha maguktól vagy véletlenül következnenek be”<sup>130</sup>. Vagyis megengedi, sőt, javallja a műből egyszer csak előttünk termő – bár a cselekményen belül tartott, irányított, adagolt, mindenképpen kontrollált (manipulált?) – vé-

<sup>126</sup> i. m. 53b, p. 59.

<sup>127</sup> i. m. 49b, p. 35.

<sup>128</sup> A *katharszisz*ről, a félelemről és a részvétről, valamint a többi, legtöbbit vitatott fogalomról I. Bolonyai Gábor kitűnő összefoglalói: *Poétika*, i. k., pp. 118–126, és pp. 171–175.

<sup>129</sup> A félelemről és részvétről szóló általam ismert legjobb értelmezés Lessingé a *Hamburgi dramaturgiában*, amelynek lényege: épp azért szabadulunk meg mindkettőtől, hogy átéljük; tulajdonképpen önmagunkat sajnáljuk, mert félünk (vö. Gotthold Ephraim Lessing: „Hamburgi dramaturgia”, ford.: Timár Ilona. in: Lessing *Válogatott esztétikai írásai*, szerk. Balázs István, Budapest: Gondolat, 1982, pp. 377–537, főként pp. 472–476.

<sup>130</sup> i. m. 52a, p. 49.

letlent. Ilyen véletlen szerinte a cselekmény három legfontosabb része. Az első a „váratlan fordulat (*peripeteia*)”, „a cselekedeteknek ellenkezőre váltása [...] a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint – mint például az *Oidipuszban* valaki megérkezvén azzal a szándékkal, hogy Oidipuszt megörvendezteti és megsza- badítja anyjával kapcsolatos félelmétől, azáltal, hogy megismer- tette, ki ő, épp az ellenkezőt tette”<sup>131</sup>. A második „a felismerés (*anagnóriszisz*)”, amikor a „személyek a nem ismerésből a meg- ismerésbe” jutnak, „mint például az *Oidipuszban*”, ahol a „leg- szebb a felismerés”, mert „váratlan fordulattal együtt következik be”<sup>132</sup> (azaz az *Oedipus* azért a „legszebb”, mert benne *peripeteia* és *anagnóriszisz* egybeesik). Különösen a *peripeteia* sorolható a mai ’tragikus ironia’ (az én szememben komikai elemeket is tartalmazó) kategóriájába. Végül a cselekmény harmadik része a szenvedés (*pathosz*), amelyen Arisztotelész olyannyira gyorsan akar túlesni, hogy – példát sem említve – ennyit ír róla: „pusztu- lást vagy fájdalmat okozó cselekvés, amilyen például a nyílt szí- nen történő halálesetek, rendkívüli kínok, sebesülések és a többi efféle”.<sup>133</sup> De a cselekmény egységét bármiféle megbomlással, zökkenéssel fenyegető váratlanságnak, fordulatnak, meglepe- tésnek is kötelessége, hogy egy következő ponton (és nemegy- szer visszatekintve is) belesimuljon az egységes cselekmény- vezetésbe: a nézői-olvasói értelemnek kell megtalálnia (persze jó mű esetén) a tragédia szerkezeti ívén elhelyezkedő elemeket, amelyek segítségével a hirtelen felbukkanó „hogy jön ez ide?”- élmény integrálható a meseszövésebe.

Mi történik azonban, ha a néző erre *érezmileg* képtelen, ha egy váratlan, vagy akár érthetetlen mozzanat nem azért izgatja, mert rossz a dráma, vagy mert nem tart ott nézőként vagy olvasóként, ahol Arisztotelész, hanem mert az érthetlenséget túskeként kell hordoznia a bőre alatt, és csak sokára kap a kérdéseire választ, ha egyáltalán kap? Arisztotelész mintha azt mondaná: ’a tragédia befogadása során félelmet és részvétet fogtok érezni, s a gyönyör- rüsetek és a megtisztulásotok is ebből fakad; ha valaki ezeket nem érzi, az vagy nem tragédiát néz, vagy esztétikai fogyatékos,

<sup>131</sup> i. m. 52a, p. 49–51.

<sup>132</sup> i. m. 52b, p. 51.

<sup>133</sup> *Ibid.*

és aki esetleg mást is érezne, az nemkülönben'. Miből gondolta Arisztotelész, hogy a néző *csak* ezeket fogja érezni? És miért *ezeket* kell éreznie? Talán a félelem és a részvét a két legkevésbé szélsőséges érzélem, és Arisztotelész így üzen mesterének: 'látod, nem kell *minden* költészetet száműzni ahhoz, hogy a nézőt és olvasót megmentsek a költői mű felkorbácsolta érzelmektől; a nem szélsőségeseket a tragédia kezelni tudja'. (Félve kérdem, csak zárójelben: volt-e Arisztotelésznek humora, és ha igen, mennyi?) Vagy valami más érzélem még beletartozna a félelembe és a részvétbe? És mi egyáltalán a megtisztulás? Világos, hogy Arisztotelész a *katharszisz*-szal ismét Platónnal vitatkozik: hangsúlyozza – szemben az *Államban* megfogalmazottakkal –, hogy a költői mű nem „növeli és öntözgeti” a – szélsőséges – sírást és nevetést, hanem igenis „kiszáritja”, purgálja, „leigazza”. De hogy ezt miképpen teszi, arról Arisztotelész hallgat – lehet, valóban azért, mert a *Poétika* bizonyos részei elvesztek –, miközben másról sincs szó, mint a tragédia alkotóelemeiről, rangsorba helyezésükről, a költői művek felépítéséről, zártságukról, mint ha a dráma (és a lazább szerkezetű elbeszélő költészet) tudatosan felépített gépezet volna, ami, ha mesterembere jól „csinálta meg”, biztosan a kívánt hatást éri el, ahogy egy helyesen kikísérletezett és adagolt purgáló gyógyszer vagy terápia.<sup>134</sup> Ám ahogy mindenki minden gyógyszerre és terápiára másképp reagál, úgy

<sup>134</sup> Elsősorban J. Bernays és W. Schadewaldt nevéhez fűződik az 1950-es években kifejtett elmélet, miszerint az orvosilag is jól képzett Arisztotelész a *Poétikát* elsősorban leendő orvosoknak adta elő a Lükeionban, ezért a *katharszisz*t is orvosi értelemben használja (és a „szakemberek” előtt nem is definiálja), és a költői művet igenis a testi-lelki gyógyulás egyik eszközeként tekinti, amelyet 'vegykonyhájában' épp olyan 'mesterember' (*poiétész*, költő) készít el, mint a gyógyfüvek ismerője (vagy akár az asztalos), vö. Bolonyai Gábor jegyzetével, *Poétika*, i. k., pp. 122. Jacques Derrida pedig Platón „gyógyszertáráról” szóló híres tanulmányában („Platón patikája”, ford.: Orbán Jolán, in: Derrida: *A disszemináció*, Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998, pp. 71–169) kimutatja, hogy Platón szövegeiben – és különösen a *Phaedruszban* – a *pharmakon* szó nemcsak 'gyógyszer'-t, hanem 'mérge'-t is jelenthet. Arisztotelész tehát olyan gyógyítónak tűnik, aki nem tudja elképzelni, hogy az orvos ne a megfelelő orvosságot adja be a betegnek (s hogy mérget kínál, az legrosszabb álmaiban sem merül fel), míg Platón olyan (valóban sokkal inkább filozófiai) doktor, aki a betegségen eltűnődik, majd széttárva karját azt mondja: a kórnak sokféle oka és kimenetele lehet, és sohasem tudhatjuk, mi használ és mi árt, kinek mi mérge és mi nagyhatású gyógyszer. (Köszönöm Kállay G. Katalinnak, hogy felhívta erre a figyelmemet.)



– ahogy Platón látta – a művekre is; egyesek gyönyört éreznek, mások undorral elfordulnak, megint mások egy-egy sokak által remekműnek tartott alkotásról elismerik, hogy kitűnő, de hozzájuk mégsem szól, míg rongyosra olvasnak a többség szemében szentimentális fércműveket, és közben valami igen fontosra döbbennek rá önmagukkal kapcsolatban. A *Poétikától* hiába várjuk az egyéni ízlés (és egyáltalán: az egyéni, személyes befogadás jogának) elismerését, ahogy hiába keresünk benne választ azokra a tragédiával kapcsolatban gyakran felmerülő metafizikai kérdésekre, hogy az embernek miért kell szenvednie, és mit jelent a boldogság; milyen szerepet tölt be a tragédiában a végzet, és mennyiben befolyásolja a szabad akaratot; milyen az istenek és emberek viszonya.<sup>135</sup>

Arisztotelész egy helyen megpendíti, hogy a „mesét [...] úgy kell összeállítani, hogy látás nélkül, a végbemenő eseményeket hallgatva is borzongjon és részvétet érezzen az ember azok miatt, amik bekövetkeznek; ez meg is történhetik azzal, aki az *Oidipusz* meséjét (*muthosz*) hallgatja”.<sup>136</sup> Elvben tehát nyitva áll az út, hogy Arisztotelész elszakítsa a tragikumot a tragédia drámai műfajától, hiszen a tragikus hatásnak szerinte is működni kell olyan esetben is, amikor valaki pl. elbeszélésként hallgatja Oedipus történetét, és nem Szophoklész drámáját nézi a színházban. Ennek a gondolatnak azonban a *Poétikában* nincs folytatása, és azon a triviális tényen kívül, hogy komédia és tragédia egyaránt „ritmust, [...] éneket és [...] versmértéket” használ,<sup>137</sup> és mindkettő utánó<sup>138</sup>, Arisztotelész semmiféle hasonlóságot nem vél közöttük felfedezni, arról pedig végképp nincs szó, hogy egy tőről sarjadnának. A különbség azonban fontos: míg a tragédia az átlagosnál jobb embereket utánó, a komédia „rosszabbakat”, „hitványabbakat”, amelyen feltehetően az értendő, hogy a komédia hősei előkelőség és súly nélküliek, akik képtelenek a dolgo-

<sup>135</sup> vö. Gerald F. Else: *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967, p. 306 és Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth, 1986, pp. 21–22.

<sup>136</sup> *Poétika*, 53b i. k., p. 57. (Az *Oedipus* név sok írásmódja ismert; itt a *Szophoklész drámái* – Budapest: Európa könyvkiadó, 1983. – szerinti *Oedipus*-kiadás helyesírását követem.)

<sup>137</sup> i. m. 47b, p. 21.

<sup>138</sup> i. m. 48a, p. 25.

kat komolyan venni.<sup>139</sup> Hogy például a tragédiaköltő Agathón (és sok komikus mű sok komikus hőse) épp azért sodródik komédiába, mert nagyon is komolyan gondolja pl. a szerelmet (vagy akár a legvisszafordíthatatlanabbat: a halált), ilyen kontextusban fel sem merülhet. Különös, hogy a tragédia későbbi jelentős, „klasszikus” elméletírói közül a legtöbben – Milton, Corneille, Dryden, Hume, Schelling, Hegel, Max Scheler, A. C. Bradley, George Steiner – mennyire a tragédia (és komédia) szerkezeti sajátosságaiából, illetőleg a tragikus (és komikus) hős jelleméből igyekeztek levezetni a tragikumot (és a komikumot), s nem a hallgatóra-nézőre-olvasóra tett hatásából. Kevesebben vannak a tudatos vagy öntudatlan Platón-követők: Lessing, Kierkegaard, Schopenhauer és Nietzsche. Természetesen itt elsősorban hangsúlyokról van szó, hiszen sem Platón, sem Arisztotelész nem tagadja – nem is tagadhatja – a triviális esztétikai tételt, hogy szerkezeti, karakterbeli mozzanatok (egyáltalán: mű) nélkül lehetetlen hatásról beszélni, és egy strukturális elem vagy jellemvonás mit sem ér, ha nincs számára befogadó. Mégis kevésbé népszerű, hogy egy fordulat – ahogy Szókratész sejteti – *önmagában véve* nem feltétlenül lesz ’garantáltan’ tragikus vagy komikus: erről – természetesen előzetes tapasztalatainak, ’hagyományának’, ízlésének és a művel szemben támasztott előzetes várakozásának megfelelően – a hallgató, a néző, az olvasó dönt, ám ezt – ismét Szókratész szellemében – általában *önkéntelenül*, spontán teszi. A kérdés talán így tehető fel: amennyiben a tragikummal elsősorban a (szomorú) sírást, a komikummal a (szívből jövő, nem kínos) nevetést kapcsoljuk össze (bár éppúgy sírhatunk a nevetéstől, ahogy különösen tragikus események halmozódása láttán nevethetünk), van-e az eseményeknek olyan pontjuk, amelytől – akár tetszik, akár nem – már csak sírás vagy nevetés (szomorúság, ill. vidámság) szakadhat ki belőlünk, így ’minősítve’ az élményt tragikusnak vagy komikusnak?

Ha például megvizsgáljuk az Arisztotelész által is legtöbbet említett, sőt „legszebbnek” tartott *Oedipus királyt* (eredeti címén *Oedipus Türrannosz*, 429–420), a főhőst olyan embernek látjuk, akinek végig kell élnie a tragikumtól leginkább elvárt mozzanatok: rejtélyeket kell megoldania, s a folyamat végpontján sa-

<sup>139</sup> L. i. m. 48a, p. 23, valamint Bolonyai Gábor jegyzetét (p. 22).

ját magát találja, önmagával kell szembenéznie (*anagnoriszisz*); tudnia, *látnia* kell, de először a látszattal szembesül, majd fokozatosan derül fény az igazságra, ám nem állhat meg, és valami iszonyatos dolog kerül napfényre, ami teljes addigi személyiségét átalakítja; meg kell kérdeznie, valami isteni rendelés, sors vagy végzet mérte-e rá a szenvedést, vagy saját, szabad akarata is közrejátszott, és milyen felelősség terheli önmagával, családjával, a rábízott közösséggel szemben. A darab legelején „híresnek mondott Oedipus”-nak (165)<sup>140</sup> nevezi magát, és (a *peripeteiá*nak megfelelően) vak, száműzött koldusként végzi (vagyis boldogságból bánatba, a királyi székről a porba zuhan); elér a visszafordíthatatlanság pontjára, bár nem a tragédiát gyakran betetőző halál révén; valamit elveszített, amit – a folyamat visszafordíthatatlansága miatt – sohasem nyerhet vissza.

Ezeket végigtekintve aligha gondolhatjuk, hogy Szókratésznek igaza van, és a tragédiaköltő egyben komédiáíró is. Bizonyosan nem komikus vonás, hogy Oedipus életben marad, hiszen igazi büntetése épp az, hogy nyomorultként, emberi roncsként kell továbbélnie. De már a darab címében is ironia bujkál, még hozzá kettős, s ez a kettősség az egész darabon végighúzódik. A címben szereplő *türannoszt* helyesen fordítják ’király’-nak, ’rex’-nek, mert ma „tiranuson” kényurat, diktátort értünk, s ez félreértésekre adhat okot. Az i. e. 5. századi Athénban a türannosz azt a királyt jelentette, aki a trónt nem örökség útján (általában az apjától) szerezte, hanem ésszel, fortélyal vagy erőszakkal (s ez utóbbi miatt töltődött a szó később negatív jelentéssel).<sup>141</sup> Oedipusról mindenki tudja, hogy megoldotta a Szfinx rejtélyét, tehát kivételes szellemi képességei révén, „az ész fegyveré”-vel (171) került Láios trónjára; jó király lett, népe feltétlen bizalmát élvezte, velük szinte családi viszonyban van: „Gyermekeim” (165) – így szólítja meg a „minden korból” (166) köré sereglett alattvalókat, amikor azok „az élet gonosz / csapásai közt”, a várost sújtó „vad döghalál” (166) okának – egy újabb rejtélynek

<sup>140</sup> Innentől hivatkozásként az idézett kiadás („Oedipus király”, ford.: Babits Mihály, in: *Szophoklész drámái*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983, pp. 163–229) oldalszámát adom meg a főszövegben, az idézet után.

<sup>141</sup> vö. Bernard Knox: „Sophocles’ Oedipus”, in: Cleanth Brooks (szerk.): *Tragic Themes in Western Literature*, New Haven: Yale University Press, 1955 (pp. 5–17), pp. 8–9.

– a megoldását várják tőle. Ugyanakkor Oedipus – s itt rejlik az ironikus kettősség – örökség útján is teljes jogú király, hiszen valójában Láios édes fia, tehát tulajdonképpen „kétszeresen” megilleti a cím, bár ez utóbbiról sokáig nem tud.

Az „Oedipus” név is kettősséget takar: a szó a „korinthosi” Hírnök által is felidézett, jól ismert jelentése – ’dagadt (*oidi*) + láb (*pois*)’ (209) – tulajdonképpen (komikus?) gúnynév: arra utal, hogy amikor a szörnyű jóslattól tartva – a gyermek majd megöli apját és feleségül veszi anyját – Láios egy „vad hegyen” (195), „Kithareon erdős völgyei közt” (208) kitette és sorsára (a Sorsra?) bízta alig háromnapos fiát, a gyermek bokáját („lábacuklóit”, 195) „kötéllal” „fűzte össze” (209), s ettől a lába örökre megdagadt. Az így mintegy a húsába, testébe ’gravírozott’ név épp olyan elidegeníthetetlenül, szinte ’köldökzsinórként’ köti a „rémségek tengere”-ként (181) kiáradó múlthoz, mint maga a zsinog, amivel megközözték, s amelynek iszonyú gombolyagából tekeredik le a kötél, amellyel Oedipus anyja és felesége, Iokasté akasztja fel magát („Ott függött szegény, / nyaka körül egy kötél hurka”, 219).

De az „Oedipus” mást is rejteget: a név első tagja a görög *oida* szóra is vonatkozhat, „ami egyaránt jelentheti azt, hogy *tudom* és hogy *láttam*”<sup>142</sup>. Ahogy a darabban számtalanszor kapcsolódik össze látás és tudás (pl. „Nekem látni s tudni kell”, 210), úgy válnak Oedipus lábának fizikai lépései a saját sorsának útján megtett útvonallá; a darab elején Kreon, a későbbi király, Iokasté testvére azt mondja Oedipusnak: „A szinesdalu Szfinx vitt rá, hogy lábaink / elé nézzünk csak s ne kutassunk tünteket” (170), azaz a múlt sötét emlékeit, Láios gyilkosát, mire Oedipus elszántan kiáltja: „De én kutatni fogom őket újra most!” (170). Amikor még királyként először fog szörnyű gyanút, így vet számot lehetséges jövőjével: „És ha el / kell innen futnom, nem szabad enyéimet / látnom s hazámba tennem lábamat, nehogy / anyám kedvese s apám gyilkosa legyek” (199), és már a száműzetésbe induló, vak koldus mondja Kreonnak: „De menjen már, amerre indult, végzetem” (221).

A puszta látás értelemmé, a dagadt bokákkal megtett tényleges lépések végzetté, a „nyomorult lábakat” (184) gúzsban tartó

<sup>142</sup> Erika Fischer-Lichte, i. m., p. 50. és vö. Knox, i. m., pp. 12–13.

kötél a családhoz és a városhoz fűző, elviselhetetlen, átkos és gyilkos kötelékké válnak: egyszerre mindennek, még Oedipus tulajdon nevének és méltóságának is kettős értelme lesz, miközben Oedipus mintegy testileg is beleíródik a cselekmény szövetébe: ő maga, szellemi és testi mivoltában egyaránt, lesz saját drámája, de azon az áron, hogy kettéhasad, és kettős szerepet kénytelen játszani. Iokasté még ártatlanul azt kérdezi a Hírnöktől, vajon a Korinthoszból származó hírek hogyan lehetnek egyszerre vidámak és búsak, „hogyan tehetnek ily kettős hatást?” (204); a Kar már a kiszúrt szemű Oedipust szánva mondja: „Nem is csoda, ha annyi bajaid között / kétszer nyögöd és kétszer érzed kínodat” (221). Az *Oedipus király*ban minden fontos mozzanat „kettős hatással” töltődik, és a tragikus hős „kétszer nyög”: egyszerre fiú és férj, gyermek és apa, szülő és testvér, király és gyilkos, thébai és korinthoszi, példás uralkodó és nyomorult földönfutó.

Megkettőződik, sőt, megsokszorozódik az idő is: Oedipus még a dráma elején, Kreont várva, kérdezi: „És már a nap, ha összemérem az időt, / aggaszt: hol késik? minthogy túl a várhatón / elmarad és a megbeszéltnél is tovább” (167). Akkor még nem tudja, mi minden van „túl a várhatón” és hogy hányfajta időt kell „összemérnie”. Egyrészt a színpadi idő szerint kb. másfél óra, a drámai időt tekintve egy szűk nap alatt lepergő cselekmény magába fogadja Oedipus egész addigi élettörténetének legfontosabb mérföldköveit, de nem kronologikus sorrendben, hanem az összeomlás előtti pillanatokban kezdve a drámai történet kibontakoztatását, amikor Oedipus még király, népe fő bizalmasaként tündököl: pozíciója, felesége, négy gyermeke van. Erről bizonyosodik be, hogy látszat: hogy a trón és az ágy, amelyet a Szfinx rejtélyét megoldva elnyert, egyben feltartóztatathatlan bukásának is 'melegágya'. Mindez úgy bontakozik ki, hogy Tiresias, a vak jós – mint a darab végén Oedipus – már a darab elején „nem lát”, de „tud” (176), bár „lelke az éjszakából él” (180) – egyben a darab végét is megjövendöli: „most mindent látsz, de akkor majd csak feketét!” (181), „Kétélű átok úz ki, apád és anyád / átka e földről, ádázlábu kergető!” (181), „Éppen szerencséd hozta a bukást reád” (182). Majd ugyanilyen tisztánlátón utal a régmúltra: „te vagy a gyilkos egyedül!” (178), „a gyilkos, akit kutatsz, te vagy” (179); végül pedig a jelenben is érvényes közelmúltra: „te látsz és nem látod, milyen fertőben élsz, sem hogy kinek házában élsz és kik-

kel élsz!” (181). Mindez egyetlen tágas, folyamatos jelen időben történik: „E máj [sic!] nap szül és veszít el tégedet” (182), egyben beteljesítve a dráma mindenkori feladatát, hogy régvolt – és sokszor jól ismert – eseményeket a színpadi jelenben, a néző folyamatos jelenébe kapcsolódva, s egyben ezt is a színpadi erőterbe csalogatva, „most”-ként jelenítsen meg. Athénben többek között azért várta felfokozott, ünnepi izgalom a régi és jól ismert mitológiai történetek dramatizálását, a híres *agónt* (költői versenyt), mert a városi közösség újra át akarta élni, jelenként kívánta látni, amit ködös, zavaros, szörnyű fertőtől gyanús múltjaként fogadott el<sup>143</sup> – éppúgy, mint a darab végén Oedipus, aki a szörnyűségeket megpillantva, a régi bűnöket magára véve a *néző*-téren és mintegy a nézők ’helyett’ szúrja ki a szemét. Az *Oedipus király* egyik titka, hogy éppen a közönség elemi, színpadhoz fűződő viszonyát teszi véres közszemlére: a nézést és látást, a teátrumban, *theatronban*, melynek eredeti jelentése: ’a nézés/látvány helye’.

Szophoklész drámájában a cselekménytömörítés azzal a bravúrral jár, hogy minden jelenbeli pillanat megélt, de újraélendő múlt is, és megélendő, már vak borzalomként ismerős jövő, miközben jelen, jövő és múlt egymást táplálják, egymásból élnek, hogy azután az Arisztotelész által is ünnepelt *anagnoriszis* és *peripeteia* egybeeső pillanatában sűrűsödjének össze. Legalább kétszeresen – és persze ismét ironikusan – igaz tehát, amit Kreon mond az őt eleinte „szélhámos cselszövessel”, „álnok mágiával” (180) vádoló Oedipusnak: „az igaz / embert egyedül az idő mutatja meg” (190). Szophoklész az idő mesteri kezelésével éri el, hogy Oedipust ne valami előre elrendelt sors, isteni, megmagyarázhatatlan szeszély áldozatának lássuk: mivel a jelen állandóan részesedik a múltból és a jövőből, és a múlt és a jövő éppúgy függ a jelentől, mint megfordítva, a drámai szöveg azt is megengedi, hogy Oedipus mint saját döntésekre képes, szabad akarattal rendelkező személyiség ne rekedjen kívül saját történetén. A dráma során természetesen sokan – maga Oedipus is – emlegetik a Sorsot és az isteneket:

<sup>143</sup> Bizonyítékunk van rá, hogy Oedipus, Elektra és mások ma „mitológainak” mondott történetei még a római korban is a „népi folklór” részét képezték, akár esti meseként is előadták (vö. Marcia Frank: *Seneca's Phoenissae: Introduction and Commentary*, Leiden: New York–Köln: E. J. Brill, 1994, p. 28) – más kérdés, hogy a gyerekeknek e történetek hallatán valóban „jó éjszakájuk” és „szép álmaik” voltak-e.

„Az én anyám a Sors volt, és testvéreim / a hónapok, akikkel nőtem s fogytam én” (211); „Nincsen nálam, akit / jobban gyűlöl az ég” (222). De Oedipus azt is mondja, amikor a szemtanú Pásztor felkiált: „Jaj, jaj! most kell a szörnyűséget mondani”: „S nekem hallani! Mindegy: meg kell hallanom!” (215). És: „De nem más szúrta ki szemem, csak én, csak én magam” (222), és amikor a Hírmondó arról számol be, hogyan vágta ki a „szegény szenvedő” (218) „szeme golyóját” a Iokasté köntösét összetartó „aranyból vert kapcsokkal” (219), azzal vezeti be beszédét, hogy „nem kényszerű” (Arisztotelész értelmében: nem szükségszerű), hanem „önkéntes” [sic!] „fátumról” fog szólni. Valóban: aligha lenne megrázó (sőt: talán létfonosságú) számunkra Oedipus története, ha főhőse pusztán báb volna, ha minden felelősségtől megszabadulhatna, mert nincs szabad akarata, ha Szophoklész nem tartaná fenn mindvégig a kettősséget, vajon mi származik az istenek rendeléséből, és mi Oedipus saját elhatározásából.

A tragikum szüntelen kettőssége az *Oedipus királyban* – Arisztotelésszel szólva – a dráma „alapja és mintegy lelke”<sup>144</sup>, de ehhez köthető tragikum és komikum kettőssége is, amelyet Szókratész említ *A lakoma* végén. Úgy tűnik, a tragédiában (és meggyőződésem szerint a komédiában is) a cselekmény kibomlása során tragikum és komikum jó ideig verseng egymással, mert mindkét minőség alapja, hogy a hőssel, illetve hősökkel együtt átéljük a bennünket körülvevő világ jelenségeinek természetét, amire tragikum és komikum sarkítva hívja fel figyelmünket: minden csak önmaga ellentétén át, önmagát egyszerre állítva és tagadva értelmezhető. Van egy helyzet: Oedipus boldogan él feleségével és gyermekeivel, sikeres király, majd ezen a fényes felszínen felsejlik egy repedés, a Thébában pusztító járvány, és ennek ki kell nyomozni az okát. A komikum arra törekszik, hogy a repedéseket, illetve az esetleg szakadékokká táguló réseket befoltozza, áthidalja, és – a humor, a legelfogadhatóbb kompromisszum révén – ezt általában meg is teszi, míg a tragédiában van egy pont, amely után lehetetlen bármiféle alku, mert az embernek épp ember-mivoltából, emberi méltóságából kellene annyit feladnia, hogy a kompromisszum így is, úgy is porig alázná,

<sup>144</sup> Arisztotelész a *muthoszt*, a cselekményt, a „mesét” tartja a tragédia alapjának és lelkének, vö. *Poétika*, i. k., 50a, p. 39.

öntudatlan, állati sorba lökné, és akkor nemhogy felemelő, még szánni való, könnyekre fakasztó sem maradna abban az állapotában, hogy buknia kell. Ezért Oedipus történetét figyelve joggal vehet erőt rajtunk szükölő kétségbeesés, ha elfogadjuk, hogy ez a tragédia épp azt mutatja meg, kíméletlen, véres pontossággal és elsőpró drámai erővel, mi az emberi látás, értés, értelem ára; mi szükséges elengedhetetlenül *magához az öntudatra ébredéshez*. De – Szókratész szellemében – azt is észrevehetjük, hogy különösen a kezdetekben mutatkozó repedések önmagukban még nem tragikusak vagy komikusak. Inkább tragikum és komikum küzdelmét láthatjuk bennük, elsősorban a későbbi, valamelyik kettősség minél hatásosabb megszólalásának elősegítése kedvéért. Az *Oedipus király*ban ilyen mozzanat, amikor Kreon a darab elején Apolló üzenetét hozva így vigasztalja az akkor még csak aggodalmas uralkodót: „balsorsból könnyen lehet / szerencse még; minden jó, hogyha vége jó”. Ilyen pont az is, amikor Oedipus a múlttól vonakodva beszélő Iokastéval vitázva abban reménykedik, hogy a Láios haláláról szóló hírek több gyilkosról beszélnek: „Utonállók, így mondtad, ölték volna meg / szerinte [értsd: a szemtanú Pásztor, Láios szolgája szerint] Láios királyt. Ha most is így / beszél, többesben: nem én voltam gyilkosa. / Hiszen egy embert többnek nézni nem lehet” (200). Ez a mozzanat például még bátran eltölthet bennünket az arisztotelészi értelemben vett félelemmel és részvétellel anélkül, hogy feltétlenül tragikusnak tartanánk. Inkább ironikus, mennyi minden múlik egyszer csak egy ártatlan nyelvtani egyes, illetve többes számon, és hogy kiderül: ugyanaz az ember, pl. Oedipus, mennyire több lehet, mint egy: egyszerre két történet főszereplője, amely öbenne ér össze. Sőt, Iokasté már idézett, bú és öröm együttesének lehetőségét firtató kérdése a Hírnökhöz („hogyan tehetnek ily kettős hatást”? 204) is inkább a két minőség vetekedő, de egymást nem kizáró előfordulását sejteti. Ilyen, dramaturgiaiilag egyszerre a nyomozati folyamat előrehaladását jelző, és a katasztrófa bekövetkeztét késleltető elem a korinthuszi Hírnök megjelenése, aki mindkét üzenetével – Polybos király, Oedipus korinthuszi „apja” meghalt, és felesége, Meropé nem a „Dagadtlábú” anyja – meg akarja örvendeztetni a thébai királyt, és épp az ellenkezőjét éri el vele (ahogyan ezt Arisztotelész is említi). De amikor Oedipus a koronatanút, az őt hajdan a pusztulástól megmentő thébai Pász-



tort (aki a hármastól kereszteződésében megeső apagyilkosság-  
nál is jelen volt) faggatja, még nyitva áll az út, hogy Oedipus azt  
mondja: a Pásztor már szenilis, Kreon lefizette, és így tovább,  
hogy a hős valamivel áthidalja az egyre szélesedő tragikus szaka-  
dékot, és visszatérjen felesége és gyermekei körébe, fittyet hány-  
va a delphoi jósdá szavaira (ahogy Iokasté mindvégig tanácsolja  
neki). Oedipus azonban szabad akaratából úgy dönt, hogy *min-  
dent* meg akar tudni, de a pont, ahonnan már nincs visszaút, tu-  
lajdonképpen csak akkor érkezik el, amikor a tragikumon belüli  
kettősség, illetve tragikum és komikum kettőse már nem csupán  
a szavakban valósul meg, hanem a szavakat tényleges, fizikai  
tett: a szem kiszúrása követi. A *szembesülést, szembenézést* (az  
arisztotelészi *anagnorisziszt*) bizonyos *tekintetben* ki is gúnyo-  
ló gesztus épp azért elengedhetetlen, hogy az Oedipus-történetre  
végül is a tragikum véres pecsétje kerüljön.

Szophoklész már életében hatalmas tekintély övezte, s ami-  
kor 405-ben, feltehetően egy évvel halála után a Lénaia ünne-  
pen előadták Arisztophanész *Békák* című komédiáját, amelyben  
maga Dionüszosz száll alá Hádész birodalmába, hogy a legna-  
gyobb, immár az Alvilágban élő tragédiaköltőket bírói széke  
elő citalja, és eldöntse, melyiküket viszi magával a haldokló  
athéni tragédia felélesztésére, csupán Aiszkhüloszt és Euripi-  
dészt versenyezteti. Szophoklész még a minden tabut legázoló  
Arisztophanész drámájában is csak szelíden üzen: akkor indul  
az alvilági költői versenyen, ha Dionüszosz esetleg nem Aisz-  
khüloszt, hanem Euripidészt választja, de akkor kiáll Euripidész  
ellen.<sup>145</sup> Sajnálhatjuk, hogy 416-ban, *A lakoma* „jelen idejében”  
82 esztendő Szophoklész nem volt hivatalos Agathón ünnepsé-  
gére – vagy talán élemedett kora miatt nem tudott elmenni. A  
„legnagyobbat”, Szophoklész talán Szókratész meg tudta volna  
győzni, hogy komédiáírással is foglalkozzon, és nem aludt volna  
el a beszélgetés közben, mint Arisztophanész és Agathón. Vagy  
amikor Szókratész azt mondta: „a tragédiáírás művésze egyúttal  
komédiáíró”, épp a hiányzó Szophoklészra gondolt?

<sup>145</sup> vö. Arisztophanész: „A Békák”, ford.: Arany János. in: Arany János *Összes Munkái*, 8. kötet, *Aristophanes vígjátékai*, II. kötet, Budapest: Ráth Mór (pp. 3-111), p. 64.42, vö. Gerald F. Else: *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967, p. 306 és Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London: Duckworth, 1986, pp. 21–22.



„MIT ÉR A NÉV?”



## „...ÉS MOST, PETRUCHIO, BESZÉLJ”

### Shakespeare: *A makrancos hölgy*

„Úgyhogy első a filozófia”

(Shakespeare: *A makrancos hölgy*, 3.1.13)<sup>146</sup>

„Nevelési és utasítási jelenetek”: így fordítottam a *scenes of instruction* kifejezést, amely többször felbukkan Stanley Cavell filozófiájában, és – Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* nyomán<sup>147</sup> – azt jelöli, amikor valaki „tanítói” szerepben nem tudást vagy „információt” ad át, hanem „helyzetet teremt”, és engedi – miután megmutatott egy jellegzetes cselekvés-, illetve magatartásmódot –, hogy tanítványa (általában több sikertelen próbálkozás után) maga találjon ezek „ízére”, szó szerint: *bele*-jöjjön.<sup>148</sup> Az ilyen „instrukciós jelenetek” tág értelemben vett nevelési alkalmak; az utasításokat adó bemutatót tart, s ezzel egyfajta látásmódot érzékeltet: nem mondja meg, pontosan mit vegyen szemügyre a Másik, mert elsősorban nem a jelenetben szereplő dolgok, hanem elrendezésük, viszonyuk (vagy ezek hiánya) a fontos; nem az, *mik* rendeződnek mivé, hanem hogy *milyen módon*. Az „oktató” perspektívát, rálátást nyújtana, a tanítvány pedig egyszer csak felkiált: „Most már tudom, hogyan kezdjek

<sup>146</sup> *A makrancos hölgyet* (*The Taming of the Shrew*, szó szerint: ’a veszekedős, nagyszájú, rossz természetű nő megszelídítése’) Nádasdy Ádám fordításában idézem (*Shakespeare drámák: Tévedések vigjátéka, Szentivánéji álom, A makrancos hölgy, Hamlet*, Budapest: Magvető, 2001, pp. 105–234), az angol szöveget pedig az alábbi kiadás alapján: William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, szerk. Jonathan Bate és Eric Rasmussen, bevezető Jonathan Bate (Houndmills, Basingstoke: Macmillan Publishers Ltd., 2010), a felvonás-, jelenet- és sorszámokat a magyar szöveg alapján adom meg. A mottó az eredetiben: „Then give me leave to read philosophy”, szó szerint: ’akkor engedj el / engedd, hogy filozófiát olvashassak / hogy a filozófiát tanulmányozhassam’. Az esszé címében szereplő idézet („and now Petruchio, speak”) lelőhelye: 2.1.181.

<sup>147</sup> Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, ford.: Neumer Katalin, 2., javított kiadás, Budapest: Atlantisz, 1998 (a továbbiakban FV).

<sup>148</sup> vö. Stanley Cavell: „Philosophy the Day After Tomorrow” és „The Interminable Shakespearean Text”, in: *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge, Mass. és London, England: The Belknap Press of Harvard University, 2005, pp. 111–131, ill. 28–60.

neki, és miképpen folytassam, merre menjek tovább!”<sup>149</sup> A tanító azt akarja, hogy az utasításokkal ellátott önállóan találjon a szabályra, és sajátjaként kövesse. Az instrukciós helyzetek tanulmányozása arról is eligazít, miképpen viszonyulunk saját létünkhez és másokéhoz; hogyan tudunk valamit és hogyan vélekedünk valamiről; mit hiszünk és mit hiszünk el; mit gondolunk helyes, illetve helytelen cselekedetnek. Rálátunk tehát, hogyan épül fel, illetve alakul szüntelenül hétköznapi, anyanyelvünk segítségével közvetített ontológiánk, episztemológiánk és etikánk.

Cavell több ízben utal Saul Kripke 1982-es könyvére – *Wittgenstein on Rules and Private Language*<sup>150</sup> –, amelynek egyik végkövetkeztetése – majdnem pontosan húsz évvel Cavell hasonló megállapítása után –, hogy a *Filozófiai vizsgáldások* Wittgensteinje *szkeptikus filozófus*. Cavell szerint Wittgenstein abban az értelemben „kétkedő”, hogy „nyitott marad a szkepszis fenyegetésével szemben”<sup>151</sup>, különösen, ami a nyelvtani-nyelvi szabályok követését illeti. A Wittgenstein-értelmezők többségével ellentétben Cavell hangsúlyozza, hogy a nyelvtani szabályok – amelyek Wittgenstein számára nemcsak a mondattani, hanem a tág értelemben vett jelentéstani szabályokat is magukban foglalják – messze vannak attól, hogy „szilárd alapot”, „megingathatatlan és kemény sziklaágyat” biztosítsanak anyanyelvünk segítségével közvetített ontológiánk, episztemológiánk és etikánk számára. A mindennapos tevékenységeinket irányító szabályokat nemcsak mintegy „vakon követjük”, hanem folyamatosan *használjuk* is (általában „urai vagyunk” a szabályoknak), hiszen képesek vagyunk a szabályoktól – természetesen a szabályokhoz képest – eltérni; enélkül beprogramozott automaták, gépek lennénk. A szabálykövetés és a szabály megszegése egyformán emberi mivoltunk jelének számít, s épp ezért „a nevelés és utasítás jelenetei” kisebb-nagyobb drámai szituációknak tekinthetők.

<sup>149</sup> vö. Wittgenstein: FV, § 151.

<sup>150</sup> vö. Saul Kripke: *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, és I. Stanley Cavell ezt a könyvet értékelő esszéjét: „The Argument of the Ordinary: Scenes of Instruction in Wittgenstein and in Kripke”, in: *Conditions Handsome and Unhandsome: the Constitution of Emersonian Perfectionism, The Carus Lectures, 1988*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, pp. 64–100.

<sup>151</sup> vö. Stanley Cavell: *The Claim of Reason*, Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 7.

Mindezekben Kripke és Cavell egyetért.<sup>152</sup> De eltér a véleményük abban, hogy az utasítást adó hogyan viszonyul a Másikhoz. Értelmezésbeli különbségüket talán akkor értjük meg legjobban, ha egybevetjük, milyen interpretációt adtak a *Vizsgálódások* egy sokat idézett szakaszának, amely így hangzik:

’Hogyan vagyok képes egy szabályt követni?’ – ha ez a kérdés nem az okokra irányul, akkor annak az igazolására, hogy a szabályt követve így cselekszem.

Ha az indokokat kimerítettem, akkor kemény sziklához érek, s ásóm visszahajlik. Ekkor hajlamos vagyok azt mondani: ’Így cselekszem, és kész.’<sup>153</sup>

Valóban vannak olyan helyzetek, amelyekben az okokat listázó magyarázatok és értelmezések véget érnek, és *maga* a cselekvésem (*ahogyan teszek-veszek*) teremti meg tevékenységem igazolását. Például nincs sok értelme megkérdezni egy magyar beszélőt, miért hívja „nap”-nak a napot és „hold”-nak a holdat; nem tudna más „magyarázatot”, több „igazolást” adni, mint hogy tud magyarul; így tanulta meg egyszer; így lett „kiképezve”, „idomítva”. Különösen a gyerek nyelvelsajátításával kapcsolatban szereti Wittgenstein az *abrichten* szót alkalmazni, amelynek egyik jelentése ’idomítani’: „A nyelv ilyen primitív formáit használja a gyerek [azt tanulva, bizonyos szavak hogyan használható arra, hogy velük tárgyakat ’mozgassunk meg’], amikor valakit arra kérünk, tegye/vigye ezt és ezt ide vagy oda], amikor beszélni tanul. A nyelvtanítás itt nem magyarázat, hanem ’idomítás’”<sup>154</sup>. A nyelvtanuló ezért mindazon milliók gyakorlatát követi, akik beszélnek magyarul, mert sem a Holdban, sem a Napban nincs semmi, ami megszúgná egy beszélőnek, hogyan nevezze ezeket (a dolgoknak nincs „természetes neve”, hiszen akkor – talán valami „paradicsomi”, „Bábel előtti” állapotban – mindannyian egy nyelvet beszélnének). Ilyenkor az ásóm valóban visszahajlik a kemény „sziklaágyon”, és nincs más „igazolásom”, mint amit mindannyian követünk: maga a szabály.

Kripke zsákutcának tekinti a pillanatot, amikor az ásó visszahajlik, s ahol a tanítási folyamat megreked, hacsak a tanítvány

<sup>152</sup> L. Cavell: *The Argument of the Ordinary*, pp. 70–80.

<sup>153</sup> Wittgenstein: FV, § 217.

<sup>154</sup> Ludwig Wittgenstein: FV, § 5.

nem veti magát alá a tanító akaratának, azaz oktatóját nem tekinti az általános közösségi norma képviselőjének.<sup>155</sup> Cavell szerint ez az olvasat nem helytelen, de nem az egyetlen lehetséges értelmezés, illetve nem feltétlenül arra a kérdésre felel, ami – különösen ezen szöveghelyen – Wittgenstein kérdése.<sup>156</sup> Cavell a bekezdésből azt olvassa ki, hogy instruktor és tanítvány az emberi gyengeség és sérülékenység szükségszerűen bekövetkező helyzetében elismeri: a magyarázatok és indokok terén csődöt mondtak, de ennek oka, hogy idegenek vagyunk egymás számára; sokszor nem értjük egymást és a helyzetet, mert létezésünk egyik alapeleme, hogy külön-külön, testben és tudatban az egymástól elválasztottság állapotában vagyunk.<sup>157</sup> Kripke számára a helyzet alkalom, hogy a Másiknak megtanítsam: ő is társadalmi, a szó régi értelmében „politikai” lény, a „polis” polgára, akinek kooperálnia kell, hogy a közösség tagja maradhasson; „minden indokból kifogytunk, és most – tetszik vagy nem tetszik – azt kell csinálnod, amit én, és úgy, ahogy ezt mutatom, különben kirekesztett, száműzött leszel” (ahogy Kent száműzi magát a *Lear király* I. felvonásában, tudván tudva, Lear milyen indulattal válaszol majd szavaira). Kripke értelmezésében az ásó-szikla jelenet nem az együttérzés, hanem a másik feletti kényszerű uralom jelene: komoly figyelmeztetés, már-már fenyegetés. Cavell viszont a szomorú, de igaz egzisztenciális helyzetre akar rádöbbsenteni, amely mindannyiunk sajátja, s megtanítna, hogyan viszonyulhatunk ehhez. Kripke arra teszi a hangsúlyt, hogy a szabályrendszert – születésünkkor, „szocializációnk” során – mintegy „készen találjuk”, ami igaz, de nem jelenti, hogy – majdhogynem kényszerűen – ne alakítanánk tovább és még tovább.

Cavell Wittgensteinje tehát valami ilyesmit mond: ne csodálkozz, ha időnként nem tudsz továbblépni, én sem mindig tudok (bár tanárként ez talán elvárható lenne tőlem), de ez csak egyik jele, hogy emberek vagyunk. A filozófia feladatai közé tartozik megtanítni, mit jelent embernek lenni, azáltal, hogy fel- és elismeri az emberi létezés határait (lehet, hogy ebben az értelemben mondta Szókratész is, hogy nem érdemes olyan életet élni,

<sup>155</sup> vö. Kripke: *Wittgenstein on Rules and Private Language*, pp. 87–89.

<sup>156</sup> vö. Cavell: *The Argument of the Ordinary*, p. 65 és p. 84.

<sup>157</sup> vö. Cavell: *Philosophy the Day After Tomorrow*, p. 113.



amelyet nem vizsgálunk fölül). Amikor az ásó sziklát ér, a hártárt éljük át; ezt ne tagadjuk le (az a legrosszabb, amit tehetünk), de az ásó visszagörbülése a kövön nem megoldás, nem válasz; még abban se keressünk menedéket, hogy itt „a válasz hiánya a válasz”. Amit ilyen helyzetből mindketten megtanulhatunk, nehezen elviselhető igazság: sohasem mondhatjuk teljes bizonyossággal, hogy ásonkkal valóban sziklát értünk, s nem tudhatjuk, vajon „mindent megtettünk-e”, vagy igenis tovább mehetünk még. Ezért a szikla sem bizonyosság, amelyre építeni kezdhetünk; nem hálásnak kell lennünk, hogy „legalább eddig eljutottunk”, és úgy tennünk, mint mindenki más, félve, hogy különben száműzetés, elszigetelődés, kiközösítés lesz a részünk, hanem szembe kell néznünk az ingó bizonytalansággal, amely emberi végességünk egyik jele. Hiábavaló a sziklát a mindenki által követett nyelvi és egyéb magatartásszabályok tartalmaként kezelni, és így igazolni vagy felmenteni (mentegetni) magunkat, hiszen a szabályokat mind *mi* alkottuk, és *mi* követjük, a közösség tagjaként, de ez önmagában nem teszi a szabályokat „helyessé”. Lehet, hogy a nyelvi szabályokat „jól” használjuk, de ez nem több, mint hogy úgy használjuk, ahogy mindenki más. Melyik fórum, milyen ítélőszék előtt igazolhatóak a nyelvi szabályok, és főleg: mennyire *igazolnak bennünket*? A nyelvtani szabályok önmagukban sem nem „helyesek”, sem nem „helytelenek” (Petruccio szerint a „pacsirtánál” nem ér „többet a szajkó, mert a tollazata ékeesebb”; 4.3.172–3). Nyelvtani szabályok egyszerűen: vannak, de nem mint természeti jelenségek (szajkók, pacsirták, tollak stb.), hanem mint a mi alkotásaink; „hogy ura vagyok a szabálynak – mondja Cavell –, *nem tény*, ami engem jellemez”<sup>158</sup>, ezért egyetlen jelentés, amelyet (sokszor bizonytalanul, próbálkozva) használok, sem tény velem kapcsolatban. A nyelvtani szabályok nem érkeznek hozzánk „metafizikai áruvédjeggyel”, bármennyire is vágyunk (titokban vagy nyíltan) arra, hogy metafizikai felhatalmazással mondjunk bizonyosságokat a világegyetemről, az ideális politikai berendezkedésről, hogy kinek-kinek hogyan kellene élni és viselkedni. Ugyanígy áhítjuk, hogy biztosak legyünk az érzéseinkben és gondolatainkban, hogy tudhassuk, „helyes dolgot” mondtunk, s most „elértünk a Másikig”, „meg-

<sup>158</sup> Cavell: „The Argument of the Ordinary”, p. 80., a kiemelés eredeti.

érintettük”, mert úgy használjuk a szavakat, mint ő. Akármilyen fájdalmas, egyetlen nyelvtani szabály sem rendelkezik a logikailag szükségszerű bizonyosság erejével: ez szabadságunknak épp-úgy záloga, ahogy oka tévedéseinknek és bizonytalanságainknak is. Egymás megértésének alapja és legfontosabb eszköze a nyelv és szabályai, ugyanakkor e szabályok kalitkánk rácsai is. Ennek belátása éppolyan fontos, mint a nyelv elsajátítása. Persze, épp annyira emberi (talán kötelesség is) ostromolni a kalitka rácsát, mint megtanulni és használni a nyelvet.

E fenti gondolatok segítségével vizsgálom *A makrancos hölgy* nevelési és utasítási jeleneteit; az átvezető ösvény Wittgensteintől Cavellen át Shakespeare-ig most legyen néhány megjegyzés Wittgenstein magánfeljegyzéseiből, amelyekben Shakespeare-ről vall:

Nem hiszem, hogy Shakespeare bármelyik más költővel egybevethető. Talán inkább volt nyelvalkotó, semmint költő? [...]

Azért vagyok képtelen megérteni Shakespeare-t, mert ebben az egész aszimmetriában a szimmetriát akarom megtalálni.

Úgy érzem, mintha darabjai hatalmas vázlatok lennének, nem festmények; s mintegy olyan személy keze által odavetve, aki, mondhatni, mindent megengedhet magának. És megértem én, hogy csodálják, hogy ezt akár a legmagasabb művészetnek is mondhatják, de én nem szeretem.<sup>159</sup>

„Aki *mindent* megengedhet magának”, nem engedelmeskedik semmiféle szabálynak, sőt, új nyelvet alkot: mindezeket bátran tekinthetjük Wittgenstein „panaszainak” arról a Shakespeare-ről, aki fittyet hány a hétköznapi nyelvnek és a mindennapokat irányító szabályoknak: általában mindannak, ami olyan fontos a *Vizsgálódások* szerzőjének. De – Cavell nyomdokain – olvashatjuk a megjegyzéseket úgy is, mint amelyek Shakespeare egyik alapos olvasójától származnak, akit bámulatba ejt egy új nyelv lehetősége, és rádöbben, hogy Shakespeare-rel eljuthatunk „a jelentések és jelentőségek örvényébe”<sup>160</sup>, ahol a bizonytalan vagy épp formálódó jelentések szélei még elmosódottak, ahol a „kategóriák és osztályok”, amelyeket a szavak tapasztalataink és érze-

<sup>159</sup> Ludwig Wittgenstein: *Észrevételek*, ford.: Kertész Imre, Budapest: Atlantisz, 1995, p. 121 és p. 124, a kiemelés mindvégig eredeti.

<sup>160</sup> Cavell: „The Interminable Shakespearean Text”, p. 49.

teink miriádjaiból hasítanak ki, még nem kristályosodtak ki, ahol az utunk még egy mintegy „teremtés előtti” – sötét és veszedelmes – szemantikai ingoványon át vezet. Ennek felismerése azt is megmutathatja, hogy Shakespeare hogyan tanít bennünket régi szavak új használatára, és darabjai milyen sok nevelési és utasítási jelenetet tartalmaznak, amelyekben valaki – tulajdonképpen meta-nyelvi módon – újra beszélni tanítja a Másikat (nemegyszer kényszeríti). Lear király mindhárom lányának azt a parancsot adja: „Beszélj!” („Speak!”– 1.1.53, 66, 85, 89)<sup>161</sup>, és azt akarja, hogy Goneril, Regan és Cordelia a szájukba adott szavakat az ő „szája íze szerint” használják; Coriolanust számtalanszor figyelmeztetik, hogy megnyugtató és hízelkedő beszédekkel szóljon plebejus közönségéhez; Leontes a *Téli rege* elején beszédre szólítja feleségét (1.2.27),<sup>162</sup> hogy aztán a legsötétebb szemantikai következtetéseket vonja le az asszony szavaiból. Az inkább öletszerűen kiragadott jelenetek közül is kiemelkednek Hamlet rendezői utasításai Színészeinek: „Szavald a beszédet [*Speak the speech*: szó szerint: ’beszéld a beszédet’], kérlek, mint én ejtém előtted: lebegve a nyelven” (3.2.1–2)<sup>163</sup>, amelyek különösen fontos példái a mély ásónyomra vágó „színházi ásó” visszahajlásának, „önmagába és önmagára tekintésének”. Arra emlékeztetnek, hogy minden színházi játék (hacsak nem – és a *Hamlet*ben ez nem elhanyagolható – némajáték) „meta-teátrálisan” egyszerű utasítással kezdődik: „Beszélj!”. Ezért a nevelési és utasítási jelenetek nemcsak a beszélni tanulás, a „szóhoz jutás” szempontjából lényegesek, hanem a rendező, a színész, a megformált karakter és a néző szempontjából is.

„Petruccio, beszélj” (2.1.181) – így biztatja magát Petruccio, mielőtt először találkozna a „makrancos”-nál jóval veszedelmesebb, szarkasztikus, lobbanékony, kegyetlenül őszinte, sokszor kifejezetten komisz, kellemetlen, de roppant okos Katalinnal. A

<sup>161</sup> A *Lear királyt* a következő kiadás alapján idézem: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, ed. Kenneth Muir, London and New York: Methuen, 1986 [1972].

<sup>162</sup> vö. „Királynénk néma? Szólj te.” (Kosztolányi Dezső fordítása, in: *William Shakespeare összes drámái IV. Színművek*, Budapest: Európa, 1988, p. 691).

<sup>163</sup> Arany János fordítása, in: *William Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Budapest: Európa, 1988, p. 392. Az angol szöveget a következő kiadás szerint idézem: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Hamlet*, szerk. Harold Jenkins, London and New York: Methuen, 1986 [1982].

férjjelölt valóságos leltárát sorolja fel a lehetséges stratégiáknak, amelyekkel majd „udvarol lelkesen” (2.1.169), mintha azt akarná érzékeltetni, hogy az előző jelenetek pusztán a színpad berendezését és a „felvezetést” szolgálták, s a „valódi színház” csak most kezdődik. A terv körmönfontan ravasz látszólagos egyszerűségében is:

Én itt megvárom őt,  
s ha jön, majd udvarolok lelkesen.  
Ha szitkozódik, a szemébe mondom,  
hogy édes szavú, mint a csalogány.  
Ha zord képet vág, azt mondom: olyan,  
mint harmatban fürdő reggeli rózsza.  
Ha áll csak némán és egy szót se szól,  
megdicsérem a pergő, gyors beszédét,  
mely egyszersmind metszően szellemes.  
Ha azt mondja: menjek – megköszönöm,  
mintha egy hétre vendégségbe hívna.  
Ha nem hajlandó hozzám jönni, közlöm,  
hogy ki is tűzhetjük az esküvőt.  
De már jön is; Petruccio, beszélj. (2.2.168–182)

Ahelyett, hogy megfedné Katalint (elképzelt) viselkedéséért, vagy könyörögne, a lány ne tegye, amit esetleg tenni akar, Petruccio kizárólag szóbeli reakciókat dolgoz ki a feltételezett helyzetek kivédésére („a szemébe mondom”, „azt mondom, olyan”, „megdicsérem”, „megköszönöm”, „közlöm”), még azokra is, amelyekben Katalin esetleg nem beszél, hanem ún. „kinézikus megnyilvánulásokkal”<sup>164</sup> él, pl. zord képet vág (az eredetiben *frowning*: ’szemöldökráncolás’), vagy a kommunikáció hiányát használja kommunikatív célból: „ha áll csak némán”. Petruccio tehát feltételezett viselkedési formákra adott szokásos reakciók *ellenkezőivel* akarja visszaverni a valószínűsíthető támadást. Most még csak színházi próbát tart (a színész bátran el is játszhatja Katalin esetleges mozdulatait), de Petruccio nem tudhatja, a Másik *ténylegesen* hogyan viselkedik majd, és a tervezett

<sup>164</sup> „Kinézikus megnyilvánulások: a szemiotikában használatos fogalom az arc-kifejezések és a test által kinyilvánított, szabályszerűen visszatérő, kommunikatív, elsősorban a nyelvi kommunikációt befolyásoló gesztusok rendszerszerű leírására (pl. amikor egy mosoly vagy szemöldökráncolás megváltoztatja a mondat jelentését)” (David Crystal, *A First Dictionary of Linguistics and Phonetics*, London: Andre Deutch, 1983 [1980]), p. 200.

„válaszlépéseknek” sem kellene feltétlenül verbálisan megnyilvánulniuk (pl. meg lehet köszönni valamit egy mély meghajlással). Mozdulatok és szavak többértelműsége között csak fokozati különbség van; Quine joggal figyelmeztet a mindenfajta kommunikációra jellemző ún. „bizonytalansági, eldönthetlenségi tényezőre”: sem a mondatok jelentése, sem az azokat körülölelő, akár tág értelemben vett szövegösszefüggés (ide értve a mimikát, a kézmozdulatokat) nem szolgál elegendő „bizonyítékkal”, hogy eldönthessük, jól értelmeztünk-e egy helyzetet, illetve helyesen interpretáltuk a Másik szavait.<sup>165</sup> Arra azonban Petruchio joggal számíthat, hogy a beszéd mégiscsak kevésbé többértelmű, mint egy mozdulat, egy „testi jel”.

Ám nemcsak a minden kommunikációt fenyegető bizonytalansági tényező nehezíti Petruchio helyzetét. Katalin főszereplésével a képzetben rendezett jelenetek merő hipotézisek (a két főszereplő még nem is találkozott), tehát egyáltalán nem biztos, hogy a lány úgy viselkedik majd – nem is fog –, ahogy Petruchio elképzei. S bár a leendő vőlegény viselkedésformáit valóban Katalin magatartásának ellentétéként dolgozza ki, a szembenállás sehol sem olyan egyértelmű és éles, mint mondjuk a *fekete-fehér* esetében; például a „némá”-nak nemcsak a „bőbeszédű” az ellentéte – ha valaki csupán néhány szót „lök oda” a Másiknak, már nem néma, de nem is szószátyár. Petruchio stratégiája csupa – iróniát és gúnyt eredményező – túlzásra épül, és nem kétséges – legalábbis első lépésként –, hogy a Kripke-típusú dominancia és megfélemlítés taktikáját követi, de indirekt módon: Katalint már az első körben meg-, sőt, le akarja győzni, miközben folyamatosan szuggerálja, hogy a lány ott nem lévő megnyilvánulásai igenis megvannak. Petruchio a lány – egyelőre csak feltételezett – magatartásáról nem vesz tudomást. Mintha a fiatalember egy másik színházat akarna teremteni – ráadásul „élesben”, a színpadon, az „élő közvetítés” közben, amiben valójában van, s azt a módszert alkalmazná – Shakespeare drámáinak nem egyedüli hőseként –, amit úgy nevezhetnénk, hogy a Másik „belebeszélése” (mintegy „belehypnotizálása”) egy másik szerepbe, mint amelyben ténylegesen van vagy volna. A szerepbe-beszélés új

<sup>165</sup> vö. Willard Van Orman Quine: „Two Dogmas of Empiricism”, in: *From a Logical Point of View: Logico-Philosophical Essays*, New York: Harper and Row, 1968, (pp. 21–46), pp. 44–45.

karakter, drámai *persona* megalkotása előadás közben, „azon melegében”, pl. Lear arról akarja meggyőzni Cordeliát, hogy a lány minden képessége megvan, hogy eljátssza a „beszélő”, az apjának hízelgő gyermek szerepét (hiszen ott vannak a modellek: Goneril és Regan), sőt, azt sugallja – egész magatartás- és beszédmódját mintegy „kötő (függő) módba” helyezve –, hogy Cordelia már *azonos* azzal a szereppel, amelyben ő akarja látni. Mintha Pygmalion „szókalapáccsal és beszédvésővel” faragná ki a szobrát.

Petruchio fenti (ön-)instrukciós jelenete, és az ebből gyakran következő „szerepbe-beszélés” bátran sorolható *A makrancos hölgy* emblemikus helyzetei közé. Ezek a fő motívumai a keretjátéknak is, amely érdekesen emeli ki a darabot a többi közül, hiszen Shakespeare e korai – talán első – színműve után ezt a technikát sehol sem alkalmazta.<sup>166</sup> Bizonyos produkciókban a keretjáték teljesen kimarad, vagy a rendező épp arra használja, hogy hangsúlyozza a „belső színjátékra” is jellemző, tehát a darab egészén végighúzódo, meglepően érett meta-teatralitást, s hogy néhány, a 20–21. századi közönség számára igencsak zavarba ejtő témát – férfidominancia, a női nem lekicsinylése – „megszelídítsen”. A *The Guardian*ben például David Ward, a híres londoni színikritikus így emelte fel szavát *A makrancos hölgy* szerinte „politikailag inkorrekt” jellege ellen: „Régen jókat nevettek az ilyen önfejű némbereken. Aztán felébredt a büntudat: mi a vicces abban, ha egy szerencsétlen asszonyt egy nagypofájú macsó pasi megszelídít? Nem kellene ezt a darabot visszagyömöszölnünk a

<sup>166</sup> Más korabeli drámaírók igen, l. pl. John Marston: *The Malcontent* ('Az elégedetlen/zúgolódó'). Az elmúlt évtizedek Shakespeare-szakirodalma egyre korábbra teszi *A makrancos hölgyet* (1589–90 tájára), pl. Jonathan Bate szerint ez Shakespeare legelső darabja (az eddig elsőnek hitt *VI. Henrik II.* része helyett), de ez a *Hölgy* dramaturgiai színvonalának ismeretében nehezen hihető. 1594-ben napvilágot látott egy, a szerző nevét elhallgató Quarto *Egy makrancos hölgy* (*The Taming of a Shrew*) címmel, ez a darab nagy valószínűséggel Shakespeare művének plagizált (és erősen torzított) változata, amely befejezi a keretjátékot (a fordítók is innen „egésztik ki” a közkézen forgó Shakespeare-változatot). A *Taming of the Shrew* csupán az 1623-as Első Főlióban jelent meg, de ez is számos következtetlenséggel terhelt, szerkesztetlen szöveg. A darab a Shakespeare-kánon egyik nagy rejtélye, erről bővebben: Michael Dobson and Stanley Wells (szerk.): *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2005 [2001], p. 460.

Fólióba, és hagyni, hogy ott rohadjon?”<sup>167</sup> Az ilyenfajta véleményeket igyekezett kivédeni pl. Lindsay Posner 1999-es rendezése, amelyben a részeges Ravasz Kristóf – a keretjáték főszereplője – nem az Erzsébet kori Warwickshire üstfoltozója, hanem mai hajléktalan, aki egy gazdag ember házába vetődik, ott játszani kezd a számítógéppel; egy csetelő programban új személyiséget ölt, akit „Petruccio”-nak nevez; a párok „belső” színdarabját mint saját fantázia-szüleményét tárja a nézők elé, amelyből olyan önsorsrontó és örült férfi portréja rajzolódik ki, aki minden haragját és frusztrációját a nők „megzabolázásában”, sőt, megalázásában akarja kiélni.<sup>168</sup>

Megítélésem szerint érdekesebb a darab, ha Ravasz Kristófit azoknak a megaláztatásoknak passzív és többszörösen becsapott elszenvédőjeként fogjuk fel, amelyek a „belső darab” szereplőire várnak, s amelyeknek Kristóf – akarja vagy sem – végig színpadi nézője (legalábbis elvileg). A szerencsétlen üstfoltozót – akinek nincs több bűne, mint hogy alaposan felöntött a garatra, és nem fizetett ki néhány összetört poharat – mély álomba merülve a véletlenül beléje botló Nemesúr legszebb hálószobájába viszik, drága ruhákba öltöztetik, s amikor felébred, el akarják vele hitetni, hogy ő a ház valódi ura, csak nem emlékszik, mert tizenöt évet aludt át, és ha álmában motyogott, arról beszélt, hogy ő üstfoltozó, akit kidobtak a kocsmából, vagyis kínzói épp a (természetesen színpadi) valóságot akarják álomnak feltüntetni előtte. Olyan ételeket kínálnak neki, amiből sohasem ehet, olyan spanyol borokat, amelyekből sohasem ihat, és még „feleséget” is kap, aki a Nemesúr egyik apródja, nőnek öltözve, és Kristóf sohasem fekkhet le vele. A szegény üstfoltozót pazar luxusba száműzik megszokott kocsmatársaságából, de minden öröm elérhetetlen számára, s mindez „pompás szórakozás lesz” a Nemesúrnak. A névtelen és titokzatos *Egy makrancos hölgy* című darab végén Ravasz Kristófit régi rongyaiban kidobják a nemesi kúriából, mert már nem lehet rajta szórakozni.<sup>169</sup> A „belső játékban”, „magában a darabban” Petruccio, aki a semmiből

<sup>167</sup> The Guardian, 11 October, 1990, idézi Jonathan Bate, in: *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 132.

<sup>168</sup> vö. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 136.

<sup>169</sup> L. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, pp. 105–7.

bukkan elő, közli Katalinnal, hogy feleségül veszi, eredetileg pusztán a hozományért, s mert amíg Katalinnak nincs párja, a lány hangsúlyosan szolgálalkú húga, Bianca sem mehet férjhez. Katalin csak szagolhatja az esküvői lakomát, és Petruchio később is böjtölni kényszeríti; a leendő férj „szégyenfoltként virító maskarában” (3.2.97-8) jelenik meg az esküvőn, és később nem engedi, hogy felesége „a mai idők divatja szerinti” (4.3.95) kalapot és „remekbe szabott ruhát” (4.1.101) kapjon; végül a nászéjszakára („Gyere ágyba, Kata, már minden rendben”; 5.2.185) is csak akkor kerül sor, amikor Katalin a darab végén a komédia konvenciói szerint egybegyűjtött társaságnak – apját is beleértve – elmondta „behódoló beszédnek” nevezett híres monológját („Pfüj! Pfüj! Simítsd el mérges homlokod...” 5.2.137–180). A vígjáték kripkei olvasatában Katalint mindaddig nem veszik emberszámba – rangjához méltó, páduai úrnőnek még kevésbé tekintik –, amíg nem használja a Petruchio által előírt szavakat és kifejezéseket. Petruchio pedig – legalábbis az olyan konzervatív hagyományörzők szemében, mint az apa, Baptista és Hortensio, Bianca kérőinek egyike – a korabeli társadalmi normát képviseli, különösen az asszonyi magatartást illetően. Ravasz Kristóf útja a valódi nyomorból a látszólagos bőségbe és gazdagságba vezet, Kataliné a jólétből a mesterségesen előállított nélkülözésbe, de mindkettőjüket kimozdítják régi helyzetéből és „áthelyezik”. A Nemesúr éppúgy meg van győződve, mint Petruchio, hogy mindenki annak érzi magát, ahogy bánnak vele: a szerep nem önmagában adott, hanem annak függvénye, kit minek néznek mások és hogyan kezelnek, akár szándékosan, akár szándéktalanul.<sup>170</sup>

A keretjátékban a kegyetlen tréfára készülve a Nemesúr odaadó figyelemmel kíséri, ki milyen szavakat használ, és hogyan. Mindent megtesz, hogy szolgálait a legkisebb részletekről is eligazítsa, s egész mondatokat rág a szájukba:

Vigyétek csöndben a legjobb szobámba,  
szép képekkel aggassátok körül [...]

<sup>170</sup> NEMESÚR: „Mit gondoltok, ha csöndben ágyba tennénk, / szép ruhát kapna, uj-jaira gyűrűt / ... / elegáns szolgálak lesnék ébredését – / nem hinné azt a koldus, hogy nemes?” (Keretjáték 1. 35–39). „Be kell neki beszélni, hogy bolond volt; s ha úgy véli *most* az – hát álmodik, / mert valójában nagyhatalmú lord” (Keretjáték 1. 61–63). PETRUCHIO: „Így kell a nőt kedvességgel megölni, / így töröm meg dacos természetét” (4.1.195–6).



Ha megszólal, haptákban álljatok  
és alázatosan, szolgálai hangon  
ezt mondjátok: „Mit parancsol uram?”[...]  
Valaki álljon ott finom ruhákkal,  
és kérdezze: „Ma mit vesz föl az úr?” (K.1. 44–59)

Ezzel szemben – és ellentétben Hamlettel – a Nemesurat cseppet sem érdekli, mit és hogyan játszanak majd az udvarába tévedő színészek, miközben a Ravasz Kristóf feleségét alakító apródjának viselkedését ismét kínos gonddal írja elő, s fel sem merül benne, hogy a ház „úrnőjét” profi színész játszhatná: „öltözzön nőnek, de alul-felül! / [...] Így jelenjen meg a részeg előtt, / szerényen, halkszavúan, jólnevelten, / mondván: ’Mit parancsol az én uram, / amivel asszonya, hű felesége / Kimutathatja szolgáló szerelmét?’ / Aztán ölelgesse, csókolja össze...” (Keretjáték 1. 111–116). Mielőtt a színészek előadhatnák darabjukat Ravasz Kristóf előtt – aki „sose volt még színházban” (Keretjáték 1.94) –, a Nemesúr tulajdonképpen már megírt és megrendezett egy majdnem véres bohózatot az üstfoltozó számára, amelyben Kristóf – tetszik vagy sem – főszereplőként találja magát. Mintha sejtünk kellene, hogy sohasem lehet „beavatatlan”, „ártatlan” közönségről beszélni, hiszen az „életnek” nevezett bohózat már kellőképpen kiképezett minket, hogy bármikor valódi színpadra lépjünk, amely legkevésbé sem a „képzelt helye”, mert keményebb csalódásokat, kegyetlenebb meglepetéseket tartogat számunkra, mint életünk, hiába hisszük magunkat benne *ravasz* főszereplőnek. Mint Ravasz Kristófnak a maga ízig-vérig meta-színházában, a mi helyünk is mindig a színpadon van, ahol viszont egyszerre vagyunk nézők és főszereplők. „Uram – mondja a Nemesúrnak az Első Vadász –, úgy játsszuk majd a szerepünket, / hogy buzgalmunk elhitei vele: / csakugyan az, aminek mondjuk őt” (Keretjáték 1. 67-69). Ezt visszahangozza a darab talán legismertebb jelenete, amikor Petruchio többek között arra kényszeríti Katát, hogy a napot mondja „hold”-nak, majd megfordítva, s az asszony végül így zárja le a szóváltást: „Aminek te hívod, pontosan az, / és az lesz Katalin számára is” (4.5.21–2). Ez a mondat megfogalmazása és általánosítása a sok – ez esetben kifejezetten nyelvi – szabály egyikének, amelyet Petruchio házasságuk „nyelvtanában” lefektetett, s a lényege, hogy mindennek az a neve, amit Petruchio ad neki, akár általánosan elfogadott

szabályról van szó, akár nem. Úgy tűnik, Katát Petruchio sikeresen „beszélte bele” az engedelmes, magát mindenben alárendelő feleség szerepébe; ügyesen kiképezte („idomította”) az asszonyt, hogy azoknak a szabályoknak vesse magát alá, amelyeket ő, a férj mutat be, amelyekhez ragaszkodik, majd szeszélye szerint elvet: a házassági viselkedés- és nyelvszabályok nem jelentenek mást, mint hogy Katalinnak az ötletszerű eltérést a konvencionális szabályoktól éppúgy követnie kell, mint a szabályt magát.

A „nap-hold” jelenetben kétszeres ironia tanúi lehetünk, hiszen az Erzsébet kori asztronómia és asztrológia csupán egyetlen napot, illetve holdat ismert – mit sem tudtak pl. más „naprendszerekről” –, tehát a *sun* és a *moon* teljes jogú, sőt „szuper”-tulajdonnevek voltak, és tökéletes egyértelműséggel jelölték az égitesteket, amelyekre vonatkoztak. Egy pillanatra képzeljük el a Petruchiót a korabeli színpadon alakító színészt – talán a fiatal Richard Burbage, Shakespeare későbbi nagyszerű tragikus színésze volt az –, aki a „The Theatre” (’A Színház’) nevű színház színpadáról fényes nappal (hiszen az előadások kb. délután 2 és 4 között zajlottak) felmutat az „isteni”, fényesen sütő „napra” (4.5.16), és „hold”-nak (majd megint „nap”-nak) nevezi és nevezteteti. Mindez persze nevetséges, de abszurd is, ahogy abszurd a készség, amellyel Katalin aláveti magát férje szabályainak. Az abszurditás a szabálykövetés egyik legkísértetesebb elemére hívja fel a figyelmet: a szabályokat nemegyszer ráerőltetjük a másokra, és – ahogy Kripke gondolja – a nem engedelmeskedőkkel szemben szankciókat alkalmazunk: „ha nem játszol a mi (nyelv)játékszabályaink szerint, elkülönítünk: nem kapsz enni, ruhát sem adunk, megfosztunk attól, amiről azt hiszed, elérted, megalázunk; semmi leszel”.

Mindezt – sugallja *A makrancos hölgy* – megtehetjük pusztá szórakozásból, vagy jól átgondolt társadalmi és politikai okból, ahogy Petruchio bitorolja erőszakosan a törvényhozó posztját. Mert kísérteties, hogy egy dolog és személy valóban az, *aminek mondjuk*: a nap átváltozhat holddá; egy „aszott, ráncos, öreg” „tisztos apóka” lehet „finom úrhölgy”, „bimbózó szűz”, „hamvas friss virág” (4.5. 36, 42, 47), ahogy Katalin köszönti – Petruchio bujtogatására – az úton felbukkanó idős vándort, akiről kiderül, tiszteletreméltó kereskedő, a neve Vincentio, és ő Lucentio apja. A Katalint és Petruchiót kísérő Hortensio így kommentálja a hely-

zetet: „Megbolondítja a bácsit, ráosztja a női szerepet” (4.3.35). Mint annyiszor Shakespeare darabjaiban, a drámai szöveg figyelmeztet, hogy a nyelv nem csupán, illetve nem pontosan (teljesen) ábrázol és vonatkozik valamire (jelöl ki és meg), hanem teremtő, átalakító, „fordító”, áthelyező ereje is van: a szavak könnyen célt tévesztenek, elvétik a jelöleteiket, hibásan osztályoznak, az osztályok túl tágra vagy szűkre sikerülnek; a nyelv újraírhat és átértelmezhet, mert a leírások és értelmezések természetéhez tartozik, hogy bizonytalanok, számtalan, és sokszor áttekinthetetlen feltétel-együttes függvényei; a nyelv megfoszthat valakit közösségi (társadalmi) és politikai identitásától. Mindezt azért, mert a nyelv nemcsak mimetikus (utánzó, ábrázoló, bemutató), hanem performatív is: megjelenítéseiben testet, tartalmat ad; létrehozza és önmagában el is képes játszani, amiről szó van, amit megjelenít; lehetőségéből valóságot, valóságból lehetőséget csinál, s még a legidétlenebb tréfának tekinthető ötlet, a legképtelenebb, a közvetlen érzékelésnek élesen ellentmondó hazugság is – egy bizonyos értelemben – „van”: rendelkezik valamiféle „realitással”, ha nem többel, hát amennyit maga a nyelvi megjelenítés kölcsönöz neki. Persze, ha Katalin – fittyet hányva az általános normának – „hold”-nak mondja a napot, attól a naptól még nem lesz hold, de itt „napnál világosabb”, szemmel ellenőrizhető („verifikálható”) állításokról van szó, amelyeket „nyelven kívüli” eszközökkel is fel-, illetve megismerhetünk. De mit tegyünk a közvetlenül csak bizonytalan külső jelekből, és saját, már nyelvileg megformált „vallomásainkból” kikövetkeztethető „belső dolgainkkal”, az érzésekkel, gondolatokkal, véleményekkel, hiedelmekkel, előítéletekkel? (Annak az „elválasztottságnak”, amiről Cavell beszél, épp a belsőnkre vonatkozó bizonytalanság az egyik legnyilvánvalóbb jele). Vincentióból nem lesz „hamvas friss virág”, de nem lett-e Ravasz Kristóf nemesember, amikor *úgy* beszéltek hozzá és *úgy* bántak vele, és amikor ő maga is *elhitte*, hogy az? (Mennyire válik a színész azzá a drámai jellemmé, akit alakít? Mennyire változik át a színpad Páduává, amikor hétköznapi kételyeinket félretelve, a színházról mintegy akarattal „elfelejtkezve” makacsul hisszük, hogy az olasz város tárul – *itt* és *most* – elénk?)

*A makrancos hölgy* kíméletlenül közszemlére teszi, hogy minden pontosan az, „aminek te hívod”. A név nem valami esetleges jel, ami használói szájában önkényes szeszélyeiknek meg-

felelően lesz ez vagy az. Épp a dolog vagy személy, amit vagy akit megneveznek, válik azzá – kap identitást és létet azáltal –, amit a név kifejez, amit a név mintegy – szó szerint – ki-nevez. Lucentio, aki azért érkezik Páduába, hogy főleg filozófiát tanuljon, Biancát megpillantva először Traniónak, saját szolgájának öltözik, majd egy képzeletbeli személy, Cambio alakját ölti fel, a latin nyelv tudoráét, s a Biancának adott latin lecke „fordítássa” szerelmi vallomássá változik (vö. 3.1, 31–36). Hortensio, aki szintén Bianca után epedezik, zenetanárként lép föl, és a skálázást használja, hogy kiöntse szívét a lánynak (vö. 3.1, 63–80). Eleinte még az öreg Vincentiót is – Tranio ötlete nyomán – egy Páduán átutazó Iskolamester játssza; ez később azt eredményezi, hogy a „valódi” Vincentióval, amikor fia házában ajtaját zörgeti, az „ál-Vicentio” közli, hogy „már megérkezett”, „bent van a házban”, tehát aligha lehet az, akinek mondja magát. A nevek áthatolhatatlanul burkolják, védik a szereplők kilétét – és, éppen ezért, roppant sebezhetővé teszik őket – éppúgy, mint az Erzsébet-kori színház hagyományainak megfelelően az álruha. Egy hús-vér Szabó fellépése – akit mellesleg szintén kirúgnak és megaláznak – még inkább hangsúlyozza, mennyire a ruha teszi – és teszi tönkre – az embert, hogy az ember ebben a világban nem több, mint a neve és a gúnya, amit ráaggattak. Persze mindezek a vígjáték hagyományának legfontosabb kellékei, de a nevet és a ruhát a szerző itt szinte az emberi testrészt, az emberi szerv rangjára emeli. Az 1605-ös *Lear királyban* Kent majd ezt vágja az áruló, szervilis Oswald fejéhez: „Téged szabó csinált (2.2.53)”<sup>171</sup>, azaz: „te még csak drámai jellem sem vagy, mert aki vagy, a ruhával változik”. A meta-teátrális kontextusban, és abban a korban, amikor egy „jelmezért” többet fizettek, mint egy teljes drámaszövegért, s amikor a ruha nélkülözhetetlen volt a férfi és női identitások megteremtéséhez (a női szerepeket fiatal fiúk játszották), az ember-szövedék látható jegyeit hordozó ruhák, szövetek ugyanolyan fontosak, mint a hallható szövegek: a meseszöveg és a szereplőket – és a közönséget – behálózó verbális-aurális fonadék.

Szintén név: „Kata”, szemben a „Katalinnal”, amely a kiindulópontja a ripsztokból kifogyhatatlan Petruccio és Kata párbe-

<sup>171</sup> Vörösmarty Mihály fordítása, *Shakespeare összes drámái III, Tragédiák*, p. 651.

szédének, a híres lánykérő jelenetnek. Petruchio, miután beszédre biztatta magát, így kezdi:

PETRUCHIO: Jó reggelt, Kata – hallom, ez a neve.

KATALIN: Jól hallja, de csak félig, mert nagyothall:  
aki ismer, az Katalinnak hív.

PETRUCHIO: Hazugság, mert maga simán [plain: ’egyszerűen’] Kata, bájos Kata, néha komisz Kata [sometimes Kate the curst: ’néha Kata, az elátkozott’];  
a katalógusok legszebb Katája,<sup>172</sup>  
Katába csomagolt édes katarzis,<sup>173</sup>  
akinek legKatább az alkata –  
tudd meg, Katám, vígaszom [sic!] és reményem,  
hogy jószágodat zengik mindenütt (2.1.183–192)

– és Petruchio kerek-perec megkéri Katájának kezét. De a szöveg jóval többet is „előad”, mint annak megjelenítését, hogy egy nagyszájú fiatalember házassági ajánlattal támad le egy vadidegen lányt. A kurtább „Kata”, amely először hangzik el a darabban, lekicsinyíti Katalint, kevésbé jelentőssé, „prózaibbá”, „házasabbá” teszi; a „Kata” bizalmas viszonyt sejtet, mintha közelebb állna Petruchióhoz és valódi önmagához. Az angol eredetiben zuhogó „Kate” [keit] tizenkét előfordulása hét sorban akár el is bódíthatja, „megbabonázhatja” a lányt (és a közönséget): Petruchio talán hipnotizálni („belebeszélni”) akarja, mi lesz az új neve, ha házások lesznek. Közben bohózati hatást kelt, hiszen az ismétlés (Henri Bergson szerint a mechanikus ismétlés<sup>174</sup>) szinte mindig komikus hatású.

A „Kata” először egyszerű, normális köszöntés („Jó reggelt, Kata”), azután megszólítás („tudd meg, Katám”), közben „leírások”, jellemzések, minősítések referenciapontja is („bájos Kata, néha komisz Kata”), mintha Petruchio a jövőre tekintettel „ízlelgetné” a nevet, különösen az angol szövegben, ahol a

<sup>172</sup> *the prettiest Kate in Christendom*: ’a legszebb Kata a keresztény világban’

<sup>173</sup> *Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate*, szó szerint: ’a Kate-[nek nevezett] udvarház Katája, az én legízletesebb Katám’. Senki sem tudja, a „Kate Hall” pontosan mire vonatkozik; talán arra, hogy az öreg Baptista házának valódi ura Kata, vagy valami Shakespeare-korabeli épületre utaló allúzió, amit eddig nem sikerült azonosítani, vö. Stephen Greenblatt et al (szerk.): *The Norton Shakespeare*, New York and London: Norton and Company, 1997, p. 164.

<sup>174</sup> vö. Henri Bergson: *A nevetés*, ford.: Szávai Nándor, Budapest: Gondolat, 1986, pp. 43–44.

Kate kiejtése [keit] azt sejteti, hogy a fiatalember újra meg újra „kiharap egy falatot” a lányból, mert az enni (*eat*) múlt idejének (*ate*) akkor használatos kiejtése ([eit]<sup>175</sup>, szemben a mai brit [æt]-tel) tiszta rím a [keit]-re. Petruccio ezen felül – a kulináris metaforikus világban maradván – a *cate* szóval is játékot űz: ezt ugyanúgy ejtik, mint a „Kate”-et, de jelentése ’ínycsiklandó finomság’,<sup>176</sup> ezért az eredeti „super-dainty Kate” nemcsak ’nagyon finom Katá’-t, hanem ’különleges ínycsokolat’-ot jelent, s ettől Kata is finom, édes és főleg ehető. A szójáték – a komikum egyik legkedveltebb forrása Shakespeare korában, még a tragédiákban is két, vagy akár több jelentést állít egymás mellé, azonos hangzású (homofón) szavak – pl. *cate* és *Kate* – vagy azonos alakú és hangzású (homonim) nyelvi elemek segítségével; az utóbbira a magyar szövegben a *Kata-al-kata* lehet példa. Wittgensteini szempontból a szójáték azért teremt szemantikai feszültséget, mert a nyelvtani szabályok keresztútjára állít, ahol előbb el kell döntenünk, melyik szabályt követjük, azután vissza kell mennünk arra a pontra, ahol a két jelentés elvált egymástól, és a másik irányba kell fordulnunk.

Azonban a tobzódás a szójátékokban eredetileg nem Petruccio, hanem Kata ötlete. A magyar szöveg ügyesen adja vissza az eredeti viccet: „Jó reggelt, Kata – hallom ez a neve” – „jól hallja, de csak félig (‘csak a Kata-lin „felét” hallotta: Kata’), mert nagyot hall”.<sup>177</sup> A jelenet tehát már a kezdet kezdetén más irányba fordul, mint Petruccio tervezte; ezt a pergő párbeszédet is lehet nevelési és utasítási jelenetnek olvasni, de ezúttal inkább a cavelli lelkület lengi körül. Petruccio már az első mondatok elhangzásakor alkalmazkodni kényszerül, és nem azért a – meg nem jelenő – viselkedésért dicséri Katát, amelynek épp az ellenkezőjét látja,

<sup>175</sup> Az amerikai angolban ma is így ejtik, mivel ez a „nyelvjárás” minden tekintetben sokkal közelebb áll a Shakespeare-korabeli nyelvválalaphoz, hiszen a későbbi Massachusettsben letelepedő „Zarándok Atyák” első csoportja 1620-ban hajózott át Amerikába (négy évvel Shakespeare halála után).

<sup>176</sup> *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 54.

<sup>177</sup> *Good morrow, Kate, for that's your name, I hear – Well have you heard, but something hard of hearing*, ahol a vicc azon alapul, hogy Shakespeare korában a *heard* (‘hallott(a)’) és a *hard* (‘nehéz/kemény’, itt: ‘nehezen’) szavakat nagyon hasonlóan ejtették. Tehát Kata az angolban egyszerre mondja, hogy Petruccio a nevét „jól és rosszul hallotta” (vö. *The Taming of the Shrew*, The RSC Shakespeare, p. 54).

hanem igyekszik a lány szavainak jelentését a maga szemantikai rendszere és olvasatai felé csavarni; innen már csak egy lépés a kriptikai vágy, hogy ezeket a Másikra erőltesse. Innen könnyű zsákutcába kerülni, sziklás terepre, ahol az ásó visszahajlik, és marad a némaság, vagy a várakozás: ki hódol be előbb a Másiknak.

Petruchio szójátékait azonban Kata elkapja, dúsitja, még szellemesebbé teszi, visszadobja. Például: „KATA: Könnyű kicsúszni egy mamlasz kezéből / Ahhoz fajsúly kell, hogy súlyos legyen. PETRUCHIO: Súlyos legyen? Vigyázz, hogy be ne kapd! KATA: A csőrömmel – ha itt legyeskedik!” (2.1.204-6). Mindketten igyekeznek felülkerekedni: a párbeszéd új fordulatot vesz, hol erre, hol arra kanyarodik: egy idő után – és ez a lényeges – nem lehet tudni, ki irányítja a beszélgetést, ki ügyesebb a szabálykövetésben és szabályszegésben, egyáltalán: mi számít „elhajlásnak” és mi új szabálynak. Mint bármely vita, „megbeszélés”, szó-váltás, ez a különös lánykérő párbeszéd is szemantikai területek meghódításáért folyik, de egyik fél sem rendeli alá akaratát a másiknak, hanem akarva akaratlan követi a Másik szabályait, eleinte talán nem tudva, valójában mi történik. Az egyik szójáték a másiktól nő ki, s nemcsak egymás poénjait kapják el és hajítják, átalakítva, vissza, hanem azon kapják magukat, hogy amikor ellentmondanak egymásnak, már nem kívülről, hanem *belülről* meghatározott a szabálykövetési magatartásuk: elkezdenek *együttműködni*, sőt: együtt *működnek* igazán, és úgy, ahogy mindig is szerettek volna. Közös szabályokat követnek, elmozdulnak a sziklás talajról, s nemcsak arra döbbennek rá, hogy egy szójáték bizonyos értelemben mindig eltérés a nyelvi szabályoktól, hanem hogy így, közösen „szójátékozva”, a jól bejáratott közösségi-társadalmi szokásoktól is elmozdultak, mert *nem* így kérik meg valakinek a kezét Páduában, *nem* így kötnek házasságot, *nem* így beszélget egy veronai „úriember” és egy páduai „úrilány”. Megérzik, hogy ketten vannak – de magukra maradtak –, hogy szövetségesek – de egy egész világgal kell szembenézniük.

Törvényszerű, hogy a lázadás a páduai törvények letéteményesei, elsősorban Kata apja, Baptista ellen forduljon. Amikor a „lánykérés” után apa és lánya találkozik, Kata így tör ki: „A lányának nevez? Hát mondhatom, / gyengéd, szerető apa az ilyen, / hogy hozzáadna egy futóbolondhoz, egy hőzöngő kis dumajancsihoz” (2.1.291–293). Kata még maga is hőzöng, vá-

daskodik, veszekszik, de nem hagyja faképnél a társaságot (mint tette azután, hogy apja megszidta, mert megkötözte Biancát), nem fenyegetőzik öngyilkossággal – mint hasonló helyzetben majd Júlia teszi, amikor apja, az öreg Capulet Párishoz kényszeríti<sup>178</sup>. Kata még nem kötött szövetséget Petruchióval, de a régi családi körből már megtette az első határozott lépést; a „nem vagyok a lányod” az első szükséges (bár nem elégséges) feltétele, hogy Petruchióval alkosson új egységet (különösen Shakespeare korában, amikor egy nő egzisztenciája először az apjától, majd a férjétől függött, hacsak nem vonult kolostorba, mint Hamlet tanácsolja Opheliának). Közben diszkrétén Petruchiót is átnevezte „dumajancsi”-nak – az eredetiben egyszerűen „Jack”-nek, ami itt az angolban is „köznév”, és ’zsvány’-t, ’goromba fráter’-t jelent. Ahol azonban a megnevezések a megszállottságig fontosak, talán egy ilyen névben is feldereng egy új identitás.

Meg merem kockáztatni, hogy Petruchio és Kata első látásra egymásba szeretnek; már a lánykérés jelenetében szexuális utalásokkal bőségesen tüzdelt harcot vívnak („Ki ne tudná, mivel csip a darázs? / A farkával” – „A nyelvével” – „Ha farka nincs” – „Elég – *magának* – nincsen füle-farka”; 2.1.213-5). A szerelem itt még csak testi vágy, a hús gyönyörének megsejtése, és a fiatal párnak azt is meg kell tanulnia – ahogy Stanley Cavell az *Othello* kapcsán mondja –, hogy „a szerelem legfeljebb a házasság szükséges, de nem elégséges feltétele”<sup>179</sup>. Mielőtt az „ágy melegébe” térnének (2.1.260), rá kell jönniük, előfordul – mint Kata mondja „behódoló beszédében” – „lándzsáink szalmaszálak, / erőnk gyöngé, semmi se teszi széppé / látszunk valaminek, s az vagyunk legkevésbé” (5.1.173-5). Ez nemcsak azt a konvencionális-moralizáló belátást tartalmazhatja, hogy a „szerelem gyöngédség, szövetség, barátság, bensőségeség és bizalom”, bár ez is igaz lehet. Inkább kölcsönös esendőségünkről és sérülékenységünkről szóló vallomás, annak elismerése, hogy épp nem a gyengeség jele, ha időnként lándzsáinkat szalmaszálakra cseréljük, ha letesszük a fegyvert.

<sup>178</sup> vö. *Romeo és Júlia*, 3.5.199–201.

<sup>179</sup> Stanley Cavell: „Othello and the Stake of the Other”, in: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 125–142, p. 131.



A lánykérési jelenet az egyetlen, amikor Kata és Petruchio kettesben marad; máskor vagy eleve színpadi közönség veszi őket körül: Baptista, Gremio, Tranio, vagy Petruchio gondoskodik róla, hogy Kata „instruálása”, nevelése széles nyilvánosság (Grumio, Hortensio, a Szabó) előtt történjen (s persze ne feledkezzünk el az elvben mindig jelenlévő „eredeti nézőről”, Ravasz Kristófról). Akármilyen meglepően hangzik, a fiatal pár szempontjából a lánykérés a darab legintimebb jelenete. A színdarab „elbeszélői” (narratív) kronológiáját követve csak azt állapíthatjuk meg, hogy az együttműködés felől a kizárás fenyegetettsége felé halad: a cavelli típusú, kooperáló, szellemes udvarlást kriptekai jellegű megfélemlítési jelenetek követik, amelynek végeredménye, hogy – különösen az utolsó, behódoló beszédben, a darab minden szereplője előtt – Katának be kell adnia a derekát. Természetesen a rendező *utasíthatja* a Petruchiót, illetve a Katát játszó személyeket, hogy az ifjú pár – hallgatólagosan – már az udvarlási jelenet alatt „összebeszél”, veszekedésük és Kata ismételt „megalázása” merő színjáték-a-színjátékban, s ha a többiek nem néznek oda, férj és feleség majd megpukkadnak a nevetéstől, milyen ügyesen vezetik az orruknál fogva a páduaiakat. Hát ha valóban úgy van, ahogy Petruchio pendíti meg az udvarlási jelenet után: „Türelem, urak, ő az én jelöltem. / Ha nekünk így jó, miért szólnak bele? / Mi kettesben egymással megállapodtunk, / hogy mások előtt ő komisz marad. / Tudják, alig merné hinni az ember, / hogy mennyire szeret. Tündér Kata!” (2.1.295–300). Hátha a férj, miután megvonta az ételt feleségétől, éjjel titokban hatalmas tányérokkal visz neki (és magának) a vacsorakor visszautasított sültekből és mártásokból és vígan falatoznak. Meggyőződésem szerint a darab nem kötelezi el magát, hogy az udvarlási jelenet után semmivé foszlik Kata és Petruchio – szememben ösztönös, még öntudatlan – szövetsége, és ha visszatér, mikor. A kérdést tovább bonyolítja, hogy – hasonlóan Harold Pinter klasszikus darabjához, az *Áruláshoz* – *A makrancos hölgy* egy házasság történetét sajátosan visszafelé „meséli el”: nem az általában kezdetnek tekinthető „megismerkedéstől”, hanem attól a ponttól, amikor már „évek óta jól ismerik egymást”, azaz: Kata és Petruchio már az első közös pillanatban úgy érzik, régi ismerősök, ha másban nem, hát a „polgár-pukkasztásban”, az (ál) tekintélyek, az őket kioktató „rezsím” elleni – s egyben őket rop-

pantul szórakoztató – lázadásban. A fontos itt, hogy a nevelési és oktatási jeleneteket értékelő kripcsei viszonyulás éppúgy megvan a darabban, mint a cavelli, ahogyan – Cavell szerint – mindkettő megtalálható, és sokszor „keverten”, a mindennapi életben is.<sup>180</sup>

„Minek kell lennie a házasságnak – kérdezi Cavell –, hogy megőrizze elsőbbségét és tekintélyét a többi emberi kapcsolat között? És milyenek kell lennie a világnak, hogy egy ilyen házasság lehetséges legyen?”<sup>181</sup> A *makrancos hölgyben* „a világ”, amelyet itt Páduának hívnak, képmutató és kapzsi, a „pater familias”-ok világa, akik az egyik gyermeküket jobban szeretik a másiknál, „vagyonai megállapodást kötnek” (értsd: eladják a leányukat), mielőtt a menyasszony látta volna a vőlegényt; olyan világ, ahol a Hortensiók bevallottan pénzért vesznek el gazdag özvegyeket; ahol még a konvencionális, „a képbe illő” házasságok is csak álöltözetek, hamis identitások és megtévesztések árán lehetségesek, mint Lucentióé és Biancáé, akik mintegy Petruchio és Kata komédiájának a „normát” képviselő „mellékszálaként” és „kontroll-csoportjaként” értelmezhetők. Aki álöltözet nélkül és nyíltan állít be, mint Petruchio, annak – mivel nincs áruhája, amit levethetne – átalakuláson, egyfajta „metamorfózison” kell átesnie, de nyíltságának jutalma maga Kata, akivel megoszthatja a metamorfózist, s akinek a házasságot – először ő is pusztán a dús hozomány reményében – már első találkozásukkor úgy nyújtja át, mint egy hitelkártyát. „Mivel ezek a kérdések a házasság értékéről és ’intézményéről’ – folytatja Cavell – voltaképpen az egymás iránti bizalom és intimitás kérdései, úgy is feltehetők, mint az egymás iránti *odaadás* kérdései”.<sup>182</sup> Katának és Petruchiónak egy alapvetően elnyomó, erkölcstelen és ellenséges világban kell igazán és igazán házasodni, s ha valaki azal vigasztalná magát, hogy a külső ellenségességet a komédia hagyománya kényszeríti a darabra (pl. ezért szerepel Baptista mint „komikai apa”), akkor sajnos, azt az erőt sem vehetjük komolyan, amely Petruchio és Kata házasságából ennek a világnak nekifeszül. Lehet, hogy Petruchio és Kata eleinte kihasználja a

<sup>180</sup> vö. Cavell: „The Argument of the Ordinary”, p. 84.

<sup>181</sup> Stanley Cavell: „The Same and the Different: *The Awful Truth*”, in: *The Cavell Reader*, ed. Stephen Mulhall, Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell Publishers, 1996, 167–196, p. 176.

<sup>182</sup> i. m., pp. 176–7.

világ erkölcstelenségét, de egy percre sem azonosul vele; a fiatal pár mindvégig a maga útját járja, s ezen az úton – zajosan, botrányosan, meghökkentően – megtalálják, önmaguk számára éppúgy, mint a Másiknak, azt a személyiséget, amely megalkothatja kölcsönös és csak-egymásnak-szánt, odaadó, majd odaadott bizalmukat és bensőségességüket. Mintha tudnák, hogy az odaadás, a Másiknak odaadottság sohasem a ’kiszolgáltatottság’ értelmében vett függés, és éppen ezért a világ szemében örökre „közbotrány”, üldözendő, megbélyegezendő „különködés” marad; értetlenséget, irigységet és hitetlenkedést vált ki. A „világ” ugyanis – amelyet Shakespeare-nél komédiában és tragédiában egyaránt olyan „tisztelretreméltó és jól öltözött felnőttek” képviselnek, mint szülők (főleg apák), politikusok (királyok), tanárok (tanácsadók), előljárók (atyai barátok) és más effélék – a legnehezebben talán azt fogadja el, hogy nincs „recept” a boldogságra: senki sem tudja, s ezért nem mondhatja meg (különösen nem írhatja elő), ki hogyan lesz és legyen boldog, még a kötelezően boldogsággal végződő komédiában sem. Kata és Petruccio sem lesz azonban boldog, ha nem a maguk módján lesznek azok; azon a módon, amelyet csak ők értenek, egy olyan élet folyamán, amelyet csupán ők élnek és élhetnek. Nem lesznek boldogok, ha nem látják, hogy a boldogság kettejük kölcsönös és személyes bizalma és bensőségessége; ha nem dolgoznak ki – a maguk módján megrendezett és átélte nevelési és utasítási jeleneteken keresztül – olyan „privát” szabályokat, amelyekről csak ők tudják, hogyan követhetők és követendők.

Az instrukciós helyzetekben követhetjük a kripkei irányt, amelyben, ha az ásó visszahajlik, elválasztottságunk visszafordíthatatlanságát, tragikumát éljük át, és nincs kétség, hogy életeink történetéből és az irodalomból erre is bőven találunk példát. De a cavelli viszonyulást is ismerjük, amely a helyzetet inkább komikai szempontból szemléli: amikor Wittgenstein ásójának éle megcsikordul a sziklán, amikor elválasztottságunkat emberi gyengeségként éljük át és látjuk be, akkor megvan az eshetőség – ami persze távolról sem garancia –, hogy feleség és férj, tanár és tanítvány egymásra néznek, és tudják, hogyan menjenek tovább, de most már *együtt*. Van úgy, hogy nemcsak lándzsáinkat kell szalmaszálakra cserélnünk, hanem ásóinkat is.

# „EZT A SÖTÉT, ÉJI PALOTÁT EL NEM HAGYOM”

Nevek, részek és részek nevei a *Romeo és Júliában*

„Shakespeare a két szerelmes szenvedélyét nem azokban az örömeiben fakasztotta fel, amelyeket átéltek, hanem amelyeket sohasem élhettek át.”

William Hazlitt: *Shakespeare darabjainak jellemei*, 1817

„Mít ér<sup>183</sup> a név?”<sup>184</sup> – ha Júlia híres kérdését retorikainak tekintjük, azt jelenti: „a név nem fontos, nem a lényeg, a név mit sem ér”. A mondat gyakran került így számos *Romeo és Júlia* értel-

<sup>183</sup> A darab magyar szövegét Nádasdy Ádám új, és minden eddiginél pontosabb fordításában (2002) idézem (in: Nádasdy Ádám: *Shakespeare drámák*, Nádasdy Ádám fordításai, Második kötet, Budapest: Magvető, 2008, pp. 267–413), de figyelembe vettem Mészöly Dezső kanonikusnak számító, a legtöbb magyar Shakespeare-kötetben fellelhető fordítását (eredetileg 1955-ből) az alábbi kiadás alapján: *Shakespeare Összes Drámái III. Tragédiák*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988, pp. 101–218; valamint Kosztolányi Dezső áttüzetését (eredetileg 1930-ból), amelyet viszont – úgy tűnik – az iskoláknak szánt kiadások részesítenek előnyben, l. Kosztolányi fordítását in: *Shakespeare: Őt dráma*, szerk. Váradny Szabolcs, Diákkönyvtár, Budapest: Európa, 1976, pp. 5–105. Ugyanakkor a *Romeo* név írásmódját tekintve – kivéve az idézeteket – nem követem Nádasdy Ádám újítását, amely a nevet *Rómeó*-nak írja, hanem maradtam a magyar hagyomány szerint a *Romeo*-nál. Mivel Shakespeare szövege igen hányatott sorsú – több Quarto-kiadás maradt ránk: az első, 1597-ből kalózkidás, a második, általában a modern szövegkiadások alapja, 1599-ből származik, majd ennek újryomásai következnek 1609-ből, 1623-ból és 1637-ből, de a Shakespeare „összes drámáit” tartalmazó 1623-as Folio szövege ezekhez képest is eltéréseket mutat – a magyar szövegeket az is befolyásolja, a fordítók melyik angol kiadásból dolgoztak, s az angol kiadás szerkesztői melyik Shakespeare-szöveget tekintették mérvadónak. Mivel elemzésemben az angol szövegből indulok ki az alábbi kiadás alapján: Stephen Greenblatt, et. al. (szerk.) *The Norton Shakespeare*, New York és London: W. W. Norton Company, 1997, pp. 865–941, a felvonás és jelenetszámok mellett az idézeteket a Norton-kiadás sorszámozása szerint adom meg. A *Romeo és Júlia* angol szövegére nézve l. Michael Dobson és Stanley Wells (szerk.): *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford és New York: Oxford University Press, (2001), 2005, p. 397. A jelen írás címében szereplő idézet angolul: „And never from this pallet of dim night / Depart again” (5.3.107–108), Mészöly: „S ki nem lépek többé a gyászos Éj / E csarnokából” (i. k., p. 211), Kosztolányi: „Nem moccanok többé a zordon éjnek / E kastélyából” (i. k., p. 99).

<sup>184</sup> „What’s in a name?” (2.1.85) Szó szerint: „Mi van egy névben?": Mészöly: „Eh, mi a név?” (i. k., p. 136), Kosztolányi: „Mi is a név?” (i. k., p. 34).

mezés középpontjába, sőt, az idézett fordításba is. De mottóként, tanulmány-címként a nyelvfilozófusok is szívesen használják, számukra azonban a kérdés értelme épp az ellenkező: 'az a mód, ahogy a (kétértékű) logika a nevek viselkedését leírja, kulcsot adhat kezünkbe ahhoz is, miként működik a nyelv általában, ezért a név a lényeg; a név a legfontosabb'.<sup>185</sup> A következőkben a logikai gyökerű, ún. „analitikus” (elsősorban brit, amerikai és osztrák) nyelvfilozófia névelméletéből kiindulva igyekszem megragadni, hogyan ad számot a *Romeo és Júlia* tulajdonnevek (pl. *Romeo*) és „meghatározott leírások” (pl. *a fiatalember, aki beleszeretett Juliába*) használatáról, milyennek látja a kapcsolatot név és viselője között. A kérdés szoros kapcsolatot tart a darab angol szövegében makacsul visszatérő, igen sok értelmű *part* szóval, ami főnévként jelenthet 'rész'-t (valaminek a részét), (valaminek egy) 'darab'-ját, 'tag'-ját, 'töredék'-ét; színpadi 'szerep'-et; igeiként pedig ilyen fordításai lehetségesek: 'részekre oszt', 'darabol', 'eltép' 'elszakít', 'elmegy', 'különválík' valakitől, és így tovább. Úgy tűnik, a világ egyik leghíresebb szerelmi történetének költői-tragikus feldolgozásában a név *elválaszthatatlan* bizonyos helyzetek elemeitől és egyes testrészektől, sőt, még ennél is jelentőségtejtesebben, attól az erőtől és hatalomtól, amellyel nevek rendelkezhetnek egy-egy személy és tényállás léte, pusztá egzisztenciája fölött. A névadás, névviseles, sőt „névelszervenvedés” eseteit az ún. „referenciaelmélet” klasszikusainak – Gottlob Frege<sup>186</sup>, Bertrand Russell<sup>187</sup>, Peter Strawson<sup>188</sup>,

<sup>185</sup> Pl. David Robson: „What’s in a name? The words behind thought”, *New Scientist*, 6 September, 2010, <http://www.newscientist.com/article/mg20727761.500-whats-in-a-name-the-words-behind-thought.html?full=true> (elérve 2011. január 21.).

<sup>186</sup> A névelmélet egyik legfontosabb alapító dokumentuma Gottlob Frege „Über Sinn und Bedeutung” című, 1892-es cikke, magyarul „Jelentés és jelölés”, ford.: Máté András, in: Frege: *Logika, szemantika, matematika*, Válogatott tanulmányok, Budapest: Gondolat, 1980, pp. 156–190.

<sup>187</sup> Russell hasonlóan híres tanulmánya nevekről, és „találmányáról”, a „meghatározott leírásokról” az „On Denoting” című írás, eredetileg 1905-ből, magyarul: „A denotálásról”, ford.: többen, in: Irving M. Copi és James A. Gould (szerk.): *Kortárs-tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*, Budapest: Gondolat, 1983, pp. 143–166.

<sup>188</sup> L. pl. Peter F. Strawson: „On Referring” (eredetileg 1950-ből), magyarul: „A referálásról”, ford.: többen, in: Copi-Gould (szerk.), i. m., pp. 167–206.

John Searle<sup>189</sup> és Saul Kripke<sup>190</sup> – segítségével vizsgálom meg; a referenciaelmélet középpontjában az a kérdés áll, hogy egy-egy név milyen módon kapcsolódik ahhoz a dologhoz vagy személyhez, amelyre a név utal, vonatkozik, mintegy „rámutat”: mi tartja, tarthatja ezeket össze. Az analitikus nyelvfilozófia „kérlelhetetlen logikai szigorának” segítségével nem csupán a darab egy „rendezettebb”, „rendszeresebb” olvasatát szeretném megkísérelni, hanem abban is reménykedem, hogy a névelmélet is új megvilágításba kerül, ha azt olyan gazdag költőiségű szöveg nagyítóján keresztül szemléljük, mint a *Romeo és Júlia*.

„Mit ér a név?” – kérdezi Júlia, és nem is sejti, hogy a *Romeo* név viselője az erkély alatt lappang, a Capulet-ház kertjében. Ezáltal a teljes nevén Romeo Montague-ként ismert egyén *helye*, fizikai elhelyezkedése is metaforikus értékeket nyer: ő, akinek a Montague-k szigorúan zárt „kategóriájában”, „osztályában” jól kijelölt helye van, áthelyezte magát – a falakon „átröptő vágy”, a „sarkalló szerelem” (2.1.108, 122) segítségével – a hasonló kérlelhetetlenséggel határolt Capulet-területre, a „körülkerített kertbe”, a középkori szerelmi történetek színhelyéül szolgáló *hortus conclusus*-ba, amely a szó legszorosabb értelmében zárt. Júlia, mielőtt feltette híres kérdését, többször felkiáltott: „Ó, Romeo, Romeo”<sup>191</sup>, és egy látszólag értelmetlen kérdéssel folytatja: „Mért vagy te Rómeó?” (75). Nem valószínű, hogy a *miért*-tel (az eredetiben: *wherefore*, ami azt is jelentheti: ’mi végre, milyen célból?’) azt akarja megtudni: a szülők a sok lehetséges közül miért épp ezt a nevet adták a fiuknak. Júlia inkább az Éjszakától és magától kérdezi, miért olyan boldogan szerencsétlen, hogy épp abba szeretett bele, akit családja ellenségnek tart, pontosabban: a *Romeo* név milyen mértékben hordozza eleve az ’ellenség’

<sup>189</sup> vö. John R. Searle: „Proper Names” in: P. F. Strawson (szerk.): *Philosophical Logic*, London: Oxford University Press, 1967, pp. 89–96. és John R. Searle: „Proper names and Intentionality” in: Searle: *Intentionality, An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 231–261.

<sup>190</sup> L. Saul Kripke’s *Naming and Necessity* (1972), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, különösen a *Második előadást*, pp. 71–105; újranyomva in: Peter Ludlow (szerk.), *Readings in the Philosophy of Language*, Cambridge, Mass. and London, Engl.: The MIT Press, 1997, pp. 609–634; a hivatkozások ez utóbbi kiadás oldalszámaira vonatkoznak.

<sup>191</sup> Nádasdynál csak egyszor: „Ó, Rómeó...”

minőséget, „szemantikai tartalmat”? De a lány a név ismételtetésével a nevet ízelgeti is, a szerelmesek mély meggyőződésével, hogy talán a név pusztá említése megidéri, valahogy „odahozza” magát a szeretett személyt. Az elemi, hirtelen feltörő szerelem felforrósítja a nevekkal kapcsolatos, ősi, animisztikus hitet: ha a nevet kimondom, a név által jelölt személy megjelenhet, talán valóban jelen is lesz. Ezért nem szabad az Ószövetség szerint Isten nevét „hiába felvenni”<sup>192</sup>. Ezért válaszol Mercutio – a Capulet-bál után, közvetlenül a kerti jelenet előtt – Benvolio kérésére: „Hívjad [Romeót], Mecutio!” így: „Sőt: megidézem! – / Rómeó! Bánatőrült! Vágybolond! / Jelenj meg előttem mint lenge sóhaj, / egy rímet mondj, az énnekem elég. [...] Szóli tlak Rozalin [sic!] fényes szemére, / bíbor ajakára [...] hogy valós alakban jelenj meg itt!” (2.1.6–21).

De Júlia elképzelése (vagy inkább: vágya), hogy ha a szeretett személy „nem jelenvaló”, akkor legalább a név pusztá kimondása segít, hogy a Másik jelenlétében – aurájában, atmoszférájában, őt körülvevő „holdudvarában” – mintegy „megfürödjön”, szöges ellentétben áll a lány most következő ötletével, ami szemantikai töltete tekintetében egyszerre óhajítás és felszólítás: „Mondj le nevedről”<sup>193</sup>, tagadd meg apádat” (76). Ha ugyanis a név valóban a Másik személyiségét, egyéniségét, *énjét* hordozza (ahogy az animista meggyőződés hirdeti), hogyan történhetne bármiféle, a beszélő „itt és most”-jába történő „megidérés”, „odavarázslás”, amikor a Másik épp a nevéről mondott le? Júlia szavai azt is világosan jelzik, tisztában van a nagyon is létező, földi, közösségi „parancsolattal” (amely persze még társadalmi szempontból sem független a bibliaiaktól): az a Törvény, hogy a fiak megöröklik, felveszik atyjuk nevét, ezért a név elhajtása nem más, mint az Atya megtagadása, elárulása, sőt, meggyalázása. A név itt úgy jelenik meg, mint ami társadalmilag-közösségileg íratott az örökösbe: a fiú öröklí az apa jó és/vagy rossz tulajdonságait, de a vagyonát, társadalmi rangját (esetleg szegényes életkörülményeit, nincstelenségét) is, valamint a jogot és kötelességet a további utódok nemzésére: Veronában, ami itt a kora újkori társas világ

<sup>192</sup> „Az Úrnak, a te Istenednek nevét hiába fel ne vedd, mert nem hagyja azt az Úr büntetés nélkül, a ki [sic!] az ő nevét hiába felveszi” (Mózes II. könyve, 20:7, Károli Gáspár fordítása).

<sup>193</sup> „...refuse thy name”: szó szerint: ’utasítsd vissza a neved’.

metaforája is, ez a törvény tabu, és megszegése nem marad büntetés nélkül. De vajon a fiú megörökli-e az apa és apák érzelmi világát is, a gyűlölet, a szeretet, a szerelem indulatait, és ha igen, vajon a szükségszerűség (szinte a tragikus „végzet”) erejével-e? Júlia itt a darab egyik alapkonfliktusát fogalmazza meg, amelyre már az utcai veszekedés, verekedés, fegyveres összecsapás darabkezdő képeiben bőségesen láttunk bizonyítékot, és a cselekmény további fordulatai során is szó szerint kardokkal írt történeté válik. Júlia szerelme felébredt Romeo iránt, engedelmes kislányból nővé avatta, s minderre önmaga a bizonyíték, ráadásul a fiú – s ez szerelmesek történetében nem mindennapos jelenség – éppolyan minőségű és mértékű szerelemmel viszonyozza a lány érzéseit férfi módra, mint amelyet Júlia nőként él át. Eleinte úgy tűnik, Shakespeare a *Romeo és Júliában* a tragikus összeomlást még nem a szerelemből magából vezeti le, mint majd az *Othellóban*<sup>194</sup>, hanem a szerelmet támadó erőt a szerelmen kívül helyezi, mint egyértelmű ellen-érzést, ellen-tétet, amely azonban mégis rokon a szerelemmel, mert legendásan az elkeseredett, viszonzatlan, csalódott szerelem (szeretet) visszája, és a neve: gyűlölet. Júlia messzemenően tisztában van az erősségében csupán a szerelemhez mérhető, később csak a szerelemesek feláldozása árán szétszakítható gyűlölet-kapocccsal, amely a Capuleteket és a Montague-kat összefűzi, de amikor ez a kapocs lazul, és a darab legvégén az öreg Capulet és az érzelmi viharok közepette hirtelen megözvegyült Montague összebékülnek, már sok értelme nincs a kézfogásnak: Romeo és Júlia halála szomorú, de nem katartikus. A gyűlölet eredete régen a múlt homályába veszett (ezért is éppolyan értelmetlen, mint Mercutio, Tybalt, Páris, s majd a szerelmesek halála lesz), de makacsul belengi Verona házait, tereit, kertjeit, minden utcaszögletét, beleitta magát az emberek csontjába, vérebe: mint szerelmesek testébe a szerelem. Az időnként felbukkanó Herceg, aki elkeseredetten, szörnyű fenyegetésekkel próbálna rendet teremteni, külön-külön a családfők lelkére beszélni, inkább szánalmas jelenség, mint valódi hatalom, mert szavai – Romeo száműzetését kivéve – hiábavalóak, és mindig későn érkeznek; a város igazi Ura a fékevesztett Gyűlölet.

<sup>194</sup> A *Romeo és Júlia* feltehetően 1594–5-ben íródott, párhuzamosan a *II. Richárd*-dal és a *Szentivánéji álommal*, az *Othello* kb. 1604 végén, három-négy évvel a *Hamlet* után.



Lőrinc barát külön hangsúlyozza, mennyire fontos az apák *része* gyermekeikben, s ezáltal mekkora a felelősségük bármi „bennük lakó” átörökítésében. Amikor az öreg Capulet kétségbeesetten óbégat a halottnak hitt Júlia ágya fölött, a mennyei ügyeket képviselő Barát így kiált fel: „Elég! A sorscsapást nem csillapítjuk, / ha zajt csapunk! Maguknak és az égnek / egyként volt részük (*part*) ebben a leányban: / most mindenestül az ég birtokolja, / s a lánynak így a jobb. A maguk részét (*part*) / nem tudhatták a haláltól megóvni, / ámde örökké él az égi rész (*part*)” (4.4. 92–97). Valóban: amíg az apának volt „része” leányában, a két család közötti ellenségeskedés olyan irracionális mértéket öltött és annyira kölcsönös volt – ahogy ezt a darabban kapcsolatban szinte minden elemző megemlíti<sup>195</sup> – hogy az utálat és harag könnyedén talált partnerre, „társra”, és bizonyos értelemben „önmagára” is a szintén természeténél fogva megmagyarázhatatlan, csak ajándékba kapható szerelemben. A két família („klán”, „maffia”) *tagjai* („részei”) egyszerűen „ki nem állhatják”<sup>196</sup> egymás jelenlétét, atmoszféráját, „holdudvarát”: épp azt a személyes „levegőt”, „varázst”, amelyben Júlia szeretné megidézni Romeót. Tybalt, aki a gyűlöletkeltés elsőszámú kútfeje, olyan éles hallással rendelkezik, hogy Capuleték „évenkénti bálján” (1.2.18) egy Montague-t a hangjáról felismer: „Egy Montague! Megismerem a hangját!” (1.5.51). Az olvasó-néző tünődik, vajon a gyűlölet hangfelvételeket, „beszédhangmintákat” rögzített-e Tybalt elméjében ezzel a felirattal: „Mindaz, amit utálok”, de az is lehet, hogy a két család – szándékosan – más-más dialektust beszél, s Tybalt erre neszel föl.

Mint a szerelem, a gyűlölet is járványos betegség, ragály a *Romeo és Júliában*; gátlástalanul, feltartóztathatatlanul terjed: szélsőségesen, ahogyan ebben a darabban minden csak szélsőséges tud lenni. „Dögöljön meg mind a két család” – „A plague o’both your houses” (3.1.103) (szó szerint: ’Járvány/betegség mindkét házra!’) – mondja a halálosan megsebzett Mercutio, akivel, a darab fordulópontján, a III. felvonás elején, minden, a

<sup>195</sup> L. pl. Géher István: *Tükörképünk 37 darabban. Shakespeare-olvasókönyv*, Budapest: Cserépfalvi és Szépirodalmi Kiadók, 1991. p. 184.

<sup>196</sup> vö. Tybalt szavaival: „’Tis he, that villain Romeo [...] I’ll not endure him” (1.5.61; 73): ’Ez ő, a gaz Romeo [...] Ki nem állhatom’, Nádasy: „Ezt nem tűröm”.

darabot még komédiává változtató lehetőség kivérzik. Mercutio, aki nevében a latin Mercuriust, a 'higany'-t hordozza, amit az angol 'gyors-ezüstnek' (*quicksilver*) hív, teljesen Shakespeare 'teremténye'; a *Romeo és Júlia* számtalan forrása, Pyramus és Thisbe ovidiusi történetétől Arthur Brooke 1562-es elbeszélő költeményéig<sup>197</sup> nem említi. Mercutio nem érti, hogy a járvány átkát már nem kell Verona levegőjébe kívánni, mert épp ez a rágal: az általa is érzett gyűlölet sújtotta halálra őt is. A darab végére ez a járvány változik mintegy „szó szerinti” „pusztító pestissé” (5.2. 10), ami János barátot megakadályozza, hogy Lőrinc levelét idejében vigye el a száműzött Romeónak. Veronában az előítélet, az anti-montagueizmus, illetve anti-capuletizmus a hagyomány, a szokás, a norma. Éppilyen divatszerűen dúl a petrarcai szerelemideálra visszavezethető rajongás, amelyben a „szerelem” csak póz, szerep (*part*), önsajnáló majomkodás – ez fűzi Romeót is Rozalinhoz, akinek – jellemzően – csak a neve hangzik el, hús-vér alakban soha sincs jelen. A valódi szerelem – amely eleinte épp Rozalin miatt hihetetlen Lőrinc barátának csakúgy, mint talán a nézőnek – a kivétel, a törvényszegés, a botrányos, a kiszámíthatatlan, a kategorizálhatatlan, és Júlia bölcsen tudja, hogy ugyanakkor már mindenki – tetszik-nem tetszik – tagja, része egy-egy kategóriának, a tulajdonnevek által jelölt egyedek egy-egy osztályának: Montague, Capulet. Ezek az „osztályok” szimbolikusan foglalják össze a közösségi normát, amelyben mindannyian nevelkedtek, élnek, s amely mindennapjaikat meghatározza. Ugyanakkor Júlia is kész a hagyomány-törésre: „vagy esküdj meg, hogy örökké szeretsz, / és én sem leszek többé Capulet” (2.2. 77–78). Valójában mindketten megtagadják apjukat, családjukat, amikor titokban házasodnak össze: a korabeli Angliában az egyébként mai szemmel konzervatívnak tűnő, pap (Lőrinc barát) előtt kötött esküvő nem volt elég a teljes törvényességhez: szükség volt a szülők (különösen az apák) beleegyezésére, sőt – egyáltalán nem formális – áldásá-

<sup>197</sup> Pyramus és Thisbe történetét Shakespeare közvetlenül a *Szentivánéji álom*-ban szerepelteti, a Mesteremberek tragikus-komikus feldolgozásában, Brooke verses regényének címe: *The Tragical History of Romeus and Juliet*, ez volt Shakespeare közvetlen forrása, a szövegpárhuzamok miatt valószínűleg kinyitva hevert az asztalán, amíg a darabot írta. A tragédia további – francia és olasz – forrásait l. Michael Dobson-Stanley Wells (szerk.), i. m. pp. 397–399.

ra. Például a kiváló költő, John Donne titokban kötött házassága Ann More-ral nagy botrányt kavart, és az ifjú férj karrierjébe került: az esküvőre 1601 decemberében került sor; Sir John More, a felbőszült apa, amint meghallotta, mi történt, börtönbe záratta a költőt, és Donne szabadulása után még másfél évtizedig nem kapott állandó alkalmazást, és szó szerint nyomorgott egyre népe-sebb családjával.<sup>198</sup>

Romeo kérdése, melyet félig önmagának, félig a közönség-nek címez: „Hallgassam még, vagy szóljak közbe most?” (79) a – véletlenül – „hallgatózó” örök dilemmáját fogalmazza meg, azét, akit úgy szólított meg valaki, hogy nem tudta: „megidé-ző” kívánsága már régen teljesült, s a megszólított hallja minden szavát. Romeo a világért sem akarná azzal megszégyeníteni Jú-liát, hogy véletlenül kihallgatta titkait, megijeszteni sem akarja, ugyanakkor persze a szerelmes szívnek igencsak jólesik hallani: „vagy esküdj meg, hogy örökké szeretsz”. Romeo jól teszi, hogy itt még nem szól közbe, mert Júlia – a darab egyetlen *igazán* okos karaktere – kiváló érvelésű nyelvelméletet tár elénk:

Csak a neved, az ellenség nekem;  
te te maradsz [Thou art thyself], akárhogy hívnak is.<sup>199</sup>  
Mi az, hogy Montague? Se kéz, se láb,  
se kar, se arc, se más [nor any other part]<sup>200</sup>, ami valóban  
az emberé. Hát legyen más neved!  
Mit ér a név? Aminek neve „rózsa”,  
az más néven is éppoly illatos.  
Rómeó is, ha más nevet viselne,  
drága maradna és tökéletes,  
mint most. – Vesd le a neved, Rómeó,  
mely nem is részed [part], és cserébe engem  
végy mindenestül [Take all myself!] (2.1.70–91).<sup>201</sup>

<sup>198</sup> vö. John Donne: *The Complete English Poems*, ed. by A. J. Smith, London: Penguin Books, [1971], 1986, pp. 18–20.

<sup>199</sup> „though not a Montague”: szó szerint: ’még akkor is, ha nem vagy Montague’

<sup>200</sup> „nor any other part”: szó szerint: ’sem semmilyen más rész, tag’, ráadásul a *private part* az angolban jelenthet ’nemi szerv’-et is.

<sup>201</sup> Mészöly: „Csak neved ellenségem, nem magad / S te önmagad vagy és nem Montague. / Mi Montague? Se kéz, se láb, se kar / Se arc, se test... Ó, válassz más nevet! / Eh, mi a név? Mit rózsának hívunk, / Bárhogy nevezzük, éppoly illatos. / Ha Romeót nem hívják Romeónak, / Szakasztott oly tökéletes marad / Akármi néven. Dobj el hát neved! / És egy élettelen szóért cserébe / Tiéd az életem!” (i.

E monológ retorikailag is nagyszerű alkotás: a „név”-ből, az „ellenséges Montague”-ből és a „te”-ből indul, a szavakat Romeónak címezz; egy rövid és általános „elméleti kitérő” után visszajut a fiúhoz, de már az „engem” és a „minden” kontextusában, s a beszélő önmagát is mintegy Romeóba „foglalja”. De ez a szöveg is – mint minden névelmélet – súlyos ismeretelméleti és lételméleti állásfoglalásokat rejt, illetve előfeltételez. Júlia voltaképpen a nominalizmus egyik változatát fogalmazza meg, amely szerint a név csupán egyezményes címke azon a személyen vagy dolgon, amelyre a név vonatkozik, s ezért a nevet valóban „le lehet vetni”, el lehet dobni mindenfajta veszteség nélkül, hiszen a név sem szemantikai tartalmában, sem bármilyen egyéb módon nem hordoz semmit sem a dolgok vagy személyek „valódi” – akár külső, akár belső – tulajdonságaiból; különösen a név maga nem a dolog vagy személy egy jellegzetes „része” vagy tulajdonsága. A nevek – minden különösebb bizonyadalom nélkül – egyezményes jelként, kívülről utalnak; csupán csak „megérintik”, de sohasem tartalmazzák a dolgok vagy személyek tulajdonságait, jellegzetességeit, minőségét. Ennek a – Platón *Kratüloszáig* visszavezethető – nominalizmusnak egyik válfaját tette paradigmaértékűvé Gottlob Frege jénai matematikus a 19–20. század fordulóján. Elmélete máig a viták kereszt-tüzében áll, többen alakítottak, finomítottak rajta, de – alapkoncepcióját tekintve – Russell, Strawson és Searle inkább Frege követőinek, mint paradigmaváltóknak számítanak. Az elmélet „deskriptív (leíró) teória”-ként („descriptive theory”) ismert; Strawson és Searle cikkei után pedig a „nyalábelmélet” („cluster theory”)<sup>202</sup> nevet kapta. Lényege, Júlia „terminológiáját” alkalmazva: a „Montague” vagy „Romeo” név valóban nem „ragad meg” közvetlenül semmit abból a személyből, akire vonatkozik; a nevek egy jól meghatározható társadalmi egyezmény folytán (a

---

k., p. 136). Kosztolányi: „Csak neved ellenségem, csak az: – / Te önmagad vagy és nem Montague. / Mi az a Montague? se kéz, se láb, / Se kar, se arc, se más efféle része / Az embereknek. Ó, hát légy te más név! / Mi is a név? Mit rózsának hívunk [sic!] mi, / Bárhogy nevezzük, éppoly illatos. / Így hogyha nem hívnának Romeónak / E név híján se volna csorba híred. / Romeo, lökd a porba a neved, / S ezért a névért, mely nem valódi, / Fogd életem.” (i. k. pp. 34–35.)

<sup>202</sup> vö. William G. Lycan: „Names”, in: Michael Devitt és Richard Hanley (szerk.): *The Blackwell Guide to the Philosophy of Language*, Malden and Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2006, pp. 255–273.

konvenció „erejével”) utalnak („ragadnak”, mint holmi címkék) a jelöltre, azaz semmiféle belső kapcsolatban nincsenek egyetlen olyan „résszel” sem, amely „emberhez tartozhat”: a név „se kéz, se láb, se kar, se arc, se más”; a kéz, láb, kar, arc, s egyéb tagok a *valóság egy-egy darabjai*, amelyek a nyelven *kívül* léteznek, és a tulajdonnév, amely a nyelv egyik beszélőjétől származik, mintegy „beburkolja” viselőjét, beleértve annak „részeit”. Bár természetesen ezek a részek „építik”, „alkotják” az illetőt, e részek csupán „rejtve”, „lappangva” vannak jelen, amikor a személynek már név adatott. Ha azonban egy személy valamelyik – külső vagy belső – tulajdonsága, jellemvonása, „része” valamilyen tekintetben „feltűnik”, a rész metonimikusan, vagy egyenesen a rész-az-egész-helyett (*pars pro toto*) elve alapján a névadás első számú motivációját, a név „eredetét” jelentheti. Például, ha tudjuk, hogy a *Benvolio* név két latin szóból – *bene* (’jó’) és *velle* (’kivánni’) – tevődik össze, méltán gyanakodhatunk, hogy Romeo unokatestvérének neve egyik tulajdonságában – *nevezetesen* hogy jóindulatú – gyökerezik. Ugyanakkor a konvenció az efféle motivációkat is utoléri: ha egyszer a részre utaló – egy vagy több – szó névvé vált és az egész személyre vonatkozik, a „beszélő” név éppolyan törvények alá esik, mint bármely más tulajdonnév. Ez az elmélet tehát azt sugallja nevek és ismeretek (a személyre vonatkozó tudásunk) viszonyáról, hogy a név legfeljebb igen szerény szerepet játszhat egy személy vagy dolog akár még felületes megismerésében is; ahogy Júlia mondja: „Aminek neve ’rózsa’, / az más néven is éppoly illatos”; a jelenségekhez ezek szerint nem a nyelven, hanem az elmén, a gondolkodáson, az ismeretelméleti „apparátusunkon” keresztül van bejárásunk; a dolgokat nem nyelvi közvetítéssel, hanem tapasztalat és a tapasztalatot rendező elme segítségével ismerjük meg és fel. A nyelv csupán – később – hordozhatja azt az ismeret-tartalmat, amelyet az elme magába vett és tárol, tehát a nyelv mindenestül külsődleges a létezőkhöz képest: akkor is tudnánk, hogy a rózsza nevű virág jó szagú, tövisei vannak, a színe lehet piros, *rózsaszínű*, sárga stb., ha történetesen másik név, pl. *aszór* utalna rá. Hasonlóan, Romeo, „ha más nevet viselne, / drága maradna – legalábbis Júlia szemében – és tökéletes”. (Júlia a Romeónak tulajdonított sajátosságok tekintetében – meglehetősen – elfogult. Ez érthető: a Másiknak megadni a tökéletesség – természetesen inkább a vágy

és akarat „függő” módjában, mint kijelentő módban értett – korlátlan hitelkeretét a mély rokonszenz egyik első jele lehet.)

A „deskriptív-”, illetve „nyaláb”-elméletek szerint a nyelvben általában olyan konvencionális nevekkel találkozunk, mint pl. Montague, amelyek önmagukban semmit sem jelentenek; a „beszélő nevek” (pl. Benvolio) száma elenyésző. Ugyanakkor a beszélő nevek arra is felhívhatják figyelmünket, hogy a név címkeje „alatt” valójában tulajdonságokat tartunk számon, mindenféle „részt” rejtegetünk, s ezek nemcsak testi, illetve belső jellegzetességek lehetnek, hanem olyan cselekedetek, események is, amelyeket az illető bizonyos helyzetben megtett, „elkövetett”, illetve amelyeknek a személy részese volt. A név tehát akár hosszabb-rövidebb történeteket, elbeszéléseket is hordozhat, egész „cselekményszálak” helyett is állhat, amelyekben a „nevezett személy” ilyen vagy olyan szerepeket játszik. Ezt a névelméletek általában úgy fogalmazzák meg, hogy a személlyel mindenféle tulajdonságot, információt „asszociálunk”, amelyek között előfordulhatnak olyan helyzetek, történetek, amelyekben az illető szereplőként lépett fel. Ezeket megadhatjuk egész mondatokban is, pl. Júlia mondhatja: „a bálban megcsókoltam azt a fiút”, „először szonettben beszélgettünk”. Ezek a darab világában igaz mondatok Romeóról szóló leírásokká alakíthatók át: „a fiú, akit Júlia megcsókolt a bálban”, „a fiú, aki Júliával először szonettben beszélgett”. Az ilyen leírásokat nevezte Russell „meghatározott leírásoknak”, és tétele szerint ezek egyenlő értékűek az olyan tulajdonnevekkel, mint „Romeo”. Az „egyenlő érték” itt azt jelenti, hogy egy mondatban a „Romeo” név behelyettesíthető pl. azzal a kifejezéssel „a fiú, akit Júlia megcsókolt a bálban” *salva veritate*, azaz anélkül, hogy a mondat igazságértéke megváltozna, pl. az a mondat: *Romeo a kerítésen át mászott be a Capulet-kertbe*, az igazságérték bárminemű megváltozása nélkül felcserélhető ezzel a mondattal: *A fiú, akit Júlia megcsókolt a bálban, a kerítésen át mászott be a Capulet-kertbe*; a két mondat ugyanazt a helyzetet írja le, és a darab világában mindkettő igaz.

Romeóra (a személyre) tehát sokféle módon utalhatunk: a „Romeo” tulajdonnévvel, vagy ezzel egyenértékű meghatározott leírásokkal: „a fiú, aki a Montague-házaspár egyetlen fia”,

„a fiú, aki megölte Tybaltot” stb.<sup>203</sup> Ezt az elméletet finomította több ponton Strawson és Searle; legfontosabb kritikái észrevételük, hogy roppant nehéz megmondani, a beszélő a sok lehetséges leírás közül *éppen* melyik segítségével rögzíti azt a személyt (dolgot), amelyre utal, illetve beszéd közben éppen melyik leírást mozgósítja, amikor utal. Van-e kiemelt, „privilegizált” leírás az elmében, és ha igen, milyen alapon jön létre? Searle arra a következtetésre jutott, hogy inkább arról van szó: egy személyt (dolgot) inkább meghatározott leírások egy „nyalábja” segítségével azonosítunk, illetve több, egymással párhuzamosan „futó” leírással utalunk rá, és a beszélő szándéka, tudatos döntései ebben a folyamatban kiemelt szerepet játszanak.<sup>204</sup> Júlia névelméletének szókincsét kölcsönvéve Searle tulajdonképpen azt állítja, hogy a személyt mint „egészet” az elménkben pl. a „kézre, lábra, karra, arcra” vonatkozó utalások – a személy részeit „leíró” megnevezések – egy nyalábján keresztül tároljuk, s ilyen párhuzamosan játékban lévő, összefogott utalás-kötegeken át rögzítjük a sze-

<sup>203</sup> Russell azért akarta, hogy egy tulajdonnév egyenértékű legyen egy meghatározott leírással, mert egy puszta név (pl. az *Aranyhegy* (és képzeljünk el egy színaranyból készült hegyet) semmit sem mond arról, hogy a név által jelölt dolog (személy) létezik-e. Egy meghatározott leírás (pl. *a hegy, amely aranyból van*) azonban burkolt mondat, illetve könnyen mondat alakítható belőle (pl. *A hegy, amely aranyból van, 1000 méter magas*) és akkor már a mondat – mivel állít valamit – értékelhető abból a szempontból, hogy igaz vagy hamis tényállást mutat-e be, és ha akár egyetlen igaz dolgot is állíthatunk valamiről, akkor az már létezik (van), de ha nem vagyunk képesek igaz állítást tenni róla, akkor nem létezik, mert a név akkor nem utal semmire és senkire: referenciája üres. Pl. ahhoz, hogy az *Aranyhegy* létezzen, kellene találjunk egy hegyet, amelyről állítható, hogy aranyból van és 1000 m magas (egy-két tényállást kellene találjunk, amelyet egy-egy mondat igaz módon ír le), s mivel ilyen hegyet nem találunk, s ezáltal a hegyről szóló állítások hamisak, az *Aranyhegy* referenciája üres, Aranyhegy nincs. Russell szerint tehát pl. a *Tybalt felesége csúnya* mondat nem azért hamis, mert Tybaltnak szép a felesége, hanem azért, mert Tybaltnak (a darab világán belül) egyáltalán nincs felesége. (vö. Russell, i. m., pp. 213–217). A mondatok logikai elemzésének hőskorában (kb. az 1920-as, 30-as években) ezt a módszert – Russellen kívül – olyan filozófusok használták sikerrel, mint A. J. Ayer és Rudolf Carnap, és nemcsak olyan „entitásokat” „tüntettek el” („küszöböltek ki”) vele, mint az Aranyhegy vagy az Egyszarvú, hanem olyanokat is, mint Hegel „Abszolút Szellem”-e, Heidegger „a Semmi”-je stb., vö. különösen: Rudolf Carnap: „The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language” (1932), ford.: Arthur Pap, in: *Logical Positivism*, szerk. A. J. Ayer, Glencoe: Free Press, 1960, pp. 60–81.

<sup>204</sup> vö. Searle: „Proper Names”, i. k., pp. 93–95 és Searle: „Proper Names and Intentionality”, i. k., pp. 255–261.

mélyt „mint teljes entitást”. (Más kérdés, Júliának mekkora örömet okoz Romeo testrészeinek megnevezése külön-külön, és a jóval kevésbé szemérmes angol kora újkorban a fiú melyik „másik részére” utal, amikor azt mondja: „any *other* part” – ’bármely *másik* rész’).

A deskriptív- és nyaláb-névelméletek sok tekintetben különböznek, de ismeret- és lételméleti alapelveik lényegüket tekintve egybeesnek, illetve roppant hasonlóak. Ezeket az alapelveket támadta meg Saul Kripke – először a Princetoni Egyetemen tartott előadás-sorozatában –, és majdhogynem egy, az addigi névelméletekkel homlokegyenesen ellenkező elképzelést vázolt fel.<sup>205</sup> Kripke Júlia monológjában a jelentőségteljes „te te maradsz [Thou art thyself]” (Mészöly és Kosztolányi fordításában: „te önmagad vagy”) és a „cserébe engem végy mindenestül [Take all myself]” sorokat emelné ki. A *thyself* és a *myself* (az utóbbi hatásosan a monológ utolsó szavaként) ugyanis tartalmazza a *self* (’én’, ’személyiség’, valakinek az ’ön-maga’) szót: Júlia önmagát ajánlja fel cserébe Romeo „levetett” nevéért, s ez egy éles szemű nyelvfilozófusnak jelezheti, hogy az összefüggés név és (teljes) személyiség, illetve a név és az önazonosság (identitás) között nem olyan egyszerű, mint ahogy azt Russell, Strawson és Searle feltételezte. Kripke szerint Russell tévedett, amikor azt hirdette, hogy a tulajdonnevek és a meghatározott leírások ugyanolyan értékűek és funkciójúak, tehát ugyanazon a nyelvi szinten helyezkednek el. Kétségtelen, bizonyos szövegkörnyezetekben egy tulajdonnév kicserélhető egy meghatározott leírással: *salva veritate*. De a meghatározott leírás egy tulajdonságot, minőséget vagy egy cselekedetet tartalmaz (*a fiú, aki tökéletes; a fiú, aki*

<sup>205</sup> Nem akarom azt a benyomást kelteni, hogy Kripke „magányos farkas”, miközben Frege, Russell, Strawson és Searle „egy gyékényen árulnak”; a deskriptivisták és nyalábelméletesek között is – mint említettem – sok különbség van, és Kripkének számtalan (bár általában kritikus) követője van, I. különösen: Michael Devitt: *Designation*, New York: Columbia University Press, 1981, Gareth Evans: *The Varieties of Reference*, Oxford: Oxford University Press, 1982, és különösen Scott Soames: *Beyond Rigidity: The Unfinished Agenda of Naming and Necessity*, Oxford: Oxford University Press, 2002. Vö. még Paul Horwitz: „Reference”, in: Jaegwon Kim, Ernest Sosa és Gary S. Rosenkrantz (szerk.): *A Companion to Metaphysics*, második kiadás, Chichester: Wiley-Blackwell Publishing Ltd., 2009, pp. 539–541. L. Kripke névelméletéről részletesen a *Jelentés és önazonosság* című tanulmányt (jelen kötetben).



*megcsókolta Júliát*), s ezek nem szükségszerű, hanem esetleges (kontingens) tények a darab világában, miközben a *Romeo és Montague* név nem. Elképzelhető lenne, hogy Romeo úgy dönt, végül is nem megy el a Capulet-bálba, és Júliával véletlenül például Lőrinc barátjánál találkozik; lehetséges lett volna, hogy a bálban a lányt észre sem veszi, hogy nem szeret bele első látásra, hogy Romeo Júlia számára nem vonzó, és így tovább. Természetesen mára a történet annyira jól ismert és emblematis, hogy szinte „el sem tudjuk képzelni”, hogy az események nem úgy történnek, ahogy történnek. Azonban be kell látnunk: az is csupán a világ esetleges ténye, hogy olvastuk a *Romeo és Júliát*, hogy Shakespeare drámáirónak csapott fel, hogy megírta a darabot stb., hiszen Kripke nézete szerint univerzumunk egyik jellegzetessége, hogy a tulajdonságok és események, amelyeket bizonyos személyekkel asszociálhatunk, és időnként meghatározott leírásokba foglalunk, másképp is lehetnek, vagy lehettek volna. Például az a meghatározott leírás, hogy „az ember, aki megnyerte a 2008-as elnökválasztást az Egyesült Államokban”, egyértelműen Barack Obamát jelöli, de lehetséges volt, hogy Obama veszít, s akkor egy másik személyre vonatkozna ez a leírás; a meghatározott leírás: „Nagy Sándor tanítómestere”, Arisztotelészre utal, de hogy Arisztotelész tanította a későbbi macedón uralkodót, ismét csak a történelem egy ténye stb. stb. Ám hogy Obama ne legyen Obama, hogy Arisztotelész ne legyen Arisztotelész, azaz hogy egy-egy személy – legalábbis a megnevezés szintjén – ne legyen azonos önmagával, elképzelhetetlen, vagyis ki-ki önazonossága a világ egyik *szükségszerű* ténye. Természetesen mindenki kaphatott volna – pl. a szüleitől – más nevet, de attól kezdve, hogy valakit egy bizonyos néven megjelöltünk, a név ún. „merev (szigorú) jelölőként” (*rigid designator*) szolgál és működik, ami Kripke számára azt jelenti, hogy a nevet a névadó a személy identitásába „horgonyozta”: a név magát a megnevezett személy „énjét”, magát a személyt, a személy önmagával való azonosságát hordozza (és, tehetjük hozzá, pl. ha valaki „kifordul önmagából”, vagy „meghasonlik önmagával”, akkor ezeket is ehhez az önazonossághoz *képest* teszi). Kripke szerint tehát az olyan tulajdonnevek, mint *Romeo*, *Capulet* vagy *Montague* messze járnak attól, hogy egyenrangúaknak tekintsük őket a meghatározott leírásokkal; a tulajdonnevek közvetlenül

(és nem nyalábokon át) vonatkoznak személyekre<sup>206</sup>, szorosan és eltéphetetlenül összekötöttek a személy önazonosságával, és az önazonosság nem „egy tulajdonság (a sok közül).” Az önazonosság nem jellegzetesség, minőség, esemény, amiben valaki részt vett. Tulajdonság, eseményben történt részvétel stb. ugyanis úgy állítható egy személyről, hogy az állítás bizonyulhat igaznak vagy hamisnak, így a tulajdonság, jellegzetesség, (jellemző) tett stb. a világ nem-szükségszerű jellegzetességei közé tartozik. Az önazonosság viszont *nem* olyan állítmány, mint hogy valaki „magas”, „kedves” „okos”, „bálba ment” stb.; önazonosság (és létezés) egyaránt *előfeltételei* annak, hogy valamit valamiről *egyáltalán* állíthassunk. Kripke elméletének komoly lételméleti elkötelezettsége azt jelenti, hogy a nevek mint „merev (szigorú) jelölők”, „utaló jelek” nem választhatóak le a személyről; mivel a személy identitásában gyökereznek, örökre eljegyzettek vele („el vannak vele jelezve”); amikor valakinek nevet adtak, a név valami *szükségszerűt* ragad meg az illetőben, *nevezetesen* azt, hogy – *megnevezetten, nevesen* – azonos önmagával. Az önazonosság valamiféle szükségszerű „csontváz”, amire azután számtalan tulajdonságot és egyéb, a személyiséghez tartozó tulajdonságot stb. lehet „aggatni”; ezek az „aggatott”, valakinek tulajdonított jellegzetességek, cselekedetek (akár kalandok) egytől egyig fontosak lehetnek ismeretelméletileg, de lételméleti szempontból semmi *szükségszerű* nincs bennük. Kripke szigorú – és meglepő – ontológiai elkötelezettsége azt is jelenti, hogy az identitás (s ezáltal a lét, ha valaki már létezik) nem a világ egyik esetleges ténye, s mivel szükségszerű, ugyanaz marad minden „lehetséges világban”, és a képzeletünkkel teremtett világok, mint például „az irodalom” is, természetesen a lehetséges világok közé tartoznak. Kripke számára tehát Romeo, Júlia vagy bármelyik „irodalmi alak”, ha már egyszer megteremtett és megneveztetett, minden világban, így a mi hétköznapi világunkban is ugyanazt az identitást hordozza; erre az identitásra persze ki-ki más és más tulajdonságokat „aggathat”: sem Romeót, sem Júliát, sem semelyik más irodalmi alakot nem ismerjük „egyformán”, de az

<sup>206</sup> Kripke az egyedüli dolgokra (tárgyakra) vonatkozó nevek esetében is érvényesnek gondolja az elméletét, sőt, még egész osztályok (tehát pl. nem „ez az asztal”, hanem „az asztal(ok osztálya)” tekintetében is, de erre itt nincs szükség kitérni.

önazonosság szükségszerűségének fenntartása azért szükséges, hogy tudjuk: a különbségeik ellenére *ugyanazokról* a személyekről beszélünk.

Mindez érdekes távlatokat nyit ahhoz, hogy újragondoljuk „valóság” és „fikció” viszonyát. Nem elképzelhetetlen a következő – szemben a posztmodern véleményekkel, miszerint pl. „minden fikció” –, hogy mindenki számára létezik egy – identitásban gyökerező – már-már „könyörtelen” valóság, amely a létezők között nem eredete szerint tesz különbséget (a létezőt a képzelet szülte-e, vagy a mindennapi világból ismerjük), hanem a létezők önazonosságából indul ki. A létezőkbe itt események is beletartoznak, vagyis nemcsak személyeknek, hanem történéseknek, cselekedeteknek is van identitásuk: egy olyan „mag”, ami nem „hajlítható”, nem „magyarázható szét”, ami már éppen nem „interpretáció kérdése”, tehát nem relativizálható, kontextualizálható, mert akkor már nem beszélünk semmiről és senkiről, hiszen már arról beszélünk, ami *nincs*. Ezért Kripke elméletének komoly etikai vonatkozásai is vannak: pl. nem (csak) azért tilos ölni, mert „egy életet oltunk ki”; az „élet” jelentése Kripke szellemében jóval túlmegegy a biológiai értelmén; az öléssel valaki egyszeri és csak-az-illetőre-jellemző identitását is eltörölnénk, amelyet semmilyen módon nem lehet „pótolni”. Nyilvánvaló, hogy Kripke – meglepően a „hideg logika” talaján fakadt – elmélete, mely szerint a megnevezés nem ismeretelméleti, hanem lételméleti ügy (kategória), visszatérést jelent valami ősi, talán ószövetségi animizmushoz, ha az elmélet szerzőjének nem is áll szándékában, hogy erre a kapcsolatra felhívja a figyelmet. Annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy Kripke szerint a névadásban van valami „több mint társadalmi, közösségi, egyezményes”; mintha a név a megnevezett „lelkét”, „csak-rá-jellemző lényegét”, „egyszeri és meg nem ismételtető személyiségét” hordozná, ami anti-essencialista korunkban nyilvánvalóan újabb és újabb viták keresztüzébe kerül; Júlia számára ez az animizmus – amiből monológja elemzése során kiindultam – a szerelem forráságában természetes. De Kripke sajnos, rossz újsággal is szolgál a szerelmes lánynak: a név „Romeo” vagy „Montague” nem „vethető le”, nem „dobható el” úgy, hogy ez ne érintené közvetlenül Romeo *énjét*, azt, amitől-akitől épp az, aki;

„te te maradsz, még akkor is, ha nem vagy Montague”<sup>207</sup> („Thou art thyself, though not a Montague”): ez a megállapítás aligha tartható Kripke szemszögéből.

Úgy gondolom, a deskriptivista- és a nyalábelmélet képviselői és a kripkeiánusok közötti ellentét a *Romeo és Júlia* alapkonfliktusát „ismétli meg”, „modellálja”: ahhoz, hogy Romeo és Júlia – legalábbis itt a földön – örökre egyek lehessenek, meg kellene szabadulniuk a nevüktől. De mi a név? Csupán önkényes és véletlen „toldalék”, amit egy társadalmi egyezmény köt a személyhez, aki viseli? Átváltható-e a név bizonyos „meghatározott leírásokra”, melyek a személy nem-szükségszerű tulajdonságait tartalmazzák? Vagy a név épp hogy szükségszerű kapoccsal, elidegeníthetetlenül kötődik a lélek mélyébe? A megnevezés nem az *én*-e, a személyiség maga, amely által ki-ki az, aki?

Ahol Kripke elmélete új szemponttal gazdagíthatja a *Romeo és Júlia* értelmezését, a személyes identitás, amelyet a merev jelölő a logikai szükségszerűség erejével rögzít. Hogy a Capulet és Montague nevek stigmaként égnek a két család tagjain, számtalan elemzésben megtalálható<sup>208</sup>, de az értelmezők eleve társadalmi-ismeretelméleti, és nem lételméleti szempontból tárgyalják a nevek kérdését, s ezért az identitás kérdése is társadalmi-történeti-szociológiai-episztemológiai értelmezést kap a lételméleti helyett. Stephen Greenblatt, az újhistoricista irodalomelmélet és Shakespeare-tudomány egyik alapítója és vezéralakja érdekes példaként szolgál. A Norton Shakespeare-kiadás bevezetőjében Greenblatt „Romeo és Júlia mágikus, szenvedélyes, mindent átalakító nyelvi gazdagságról” ír, amely Mercutio és mások szójátékokban bővelkedő leleményeivel éppúgy szemben áll, mint a Dajka hétköznapi, sőt, kissé közönséges beszédmódjával, és a nyelvet csupán „társadalmi árucserének” tekintő nyelvfelfogással általában.<sup>209</sup> „A kertben – írja Greenblatt – az egyháztól, a családtól és a barátoktól távol a szerelmesek kölcsönös vágyakozása egymás iránt olyan szavakban nyer kifejezést, amelyeknek

<sup>207</sup> Nádasdynál: „te te maradsz, akárhogy hívnak is”.

<sup>208</sup> Pl. lásd Gibson igen hasznos összefoglalóját: Rex Gibson: *Cambridge Student Guide to Romeo and Juliet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 4 és pp. 84–104.

<sup>209</sup> Stephen Greenblatt: „Romeo and Juliet – [Bevezetés]”, in: Greenblatt et al (szerk.), *The Norton Shakespeare*, i. k. (pp. 181–187), p. 184.

mitikus bűverejük van; a sötétséget mindent betöltő ragyogássá változtatják, és közben a hétköznapok éles, büntudatot keltő és hajlíthatatlan fényeit is megtörik”.<sup>210</sup> A következő bekezdésben azonban már sokkal óvatosabb (mintha ő is a Capulet-kert – egyfajta „Édenkert” – kerítésén túlra kerülne): „a *Romeo és Júlia* újra meg újra megmutatja, a mindennapokban használt szavak ritkán teljességgel önkényesek vagy teljességgel misztikusak. Társadalmi képződmények, közösségi alkotások, amelyek sem nem teljesek önmagukban, sem nem üresek, hogy az egyének a maguk kényére és kedvére alakítsák.”<sup>211</sup> Greenblatt – mint Russell, Searle, és a többi deskriptivista és nyalábelméletes – azt az általánosan elterjedt nézetet visszhangozza itt, amelyet Foucault-tól Lacanig sok posztmodern gondolkodó is megerősített: nemcsak a családok közötti versengés, az üzleti kapcsolatok, hanem maga a család, az *én*, minden, még az olyan érzelmek, mint a szerelem és gyűlölet is társadalmi gyökerűek, a közösség által meghatározott emberi „építmények”.

Az *én* olvasatomban Kripke elméletének jelentősége abban áll, hogy felveti a lehetőséget: az emberi identitás nem társadalmi termék (vagy nem teljesen az). Ennek nyomán gondolom: a *Romeo és Júlia*, és több más Shakespeare-darab legalábbis lehetséges alternatívaként megkockáztat egy „nem”-et a kérdésre, hogy minden, ami körülvesz bennünket és bennünk él, csupán a társadalom és történelem hatásával volna magyarázható: talán az újhistoricisták és a régi meg új „humanista” olvasók nyílt és burkolt vitáit e kérdés mentén lehetne számba venni, majd rendszerezni. Nem gondolom azonban, hogy a „társadalmi” valódi ellentéte, riválisa a „természeti”, a „természetből származó”, az ilyen értelemben vett „természet”-es lenne; a társadalmi „konstruktivisták” például – az 1960-as évek végén, majd megújuló erővel a 80-as évek elején – joggal lázadtak az ellen, hogy a nemi identitást részben vagy egészben bárki is a „természetből” vezesse le. Azt hiszem, a valóban „felforgató”, „lázító” a Shakespeare-darabokban nem a „társadalmi” *belül* jelentkezik, és a valódi konfliktusok nem a „társadalmi” és a „természeti” közötti összecsapások mentén bontakoznak ki, hanem – ahogy

<sup>210</sup> Greenblatt, i. m., p. 185,

<sup>211</sup> *ibid.*

Greenblatt tulajdonképpen már maga is jelzi – a társadalmi és a nem a természetből származó, a természetfölöttinek tartott, mágiikus, mitologikus, varázslatos ütközései mentén, ahogy például – és hangsúlyosan – a *Szentivánéji álomban*, a *Hamletben*, az *Othellóban*, a *Lear királyban*, a *Macbethben*, a *Téli regében* vagy *A viharban* láthatjuk. E darabokban a társadalomnak, az emberi intézményeknek, közösségi formáknak, az emberi tevékenységek termékeinek feszülő erő társadalmon kívüli területről, sőt, még a természetben is kívül eső birodalmakból érkezik; ez az erő a természetfölötti, az isteni „ismeretlen ország” provokációjaként, kihívásaként, zavaró, oda-nem-illő, kínos, elbizonytalanító megmutatkozásaként azonosítható.

Szó sincs arról, hogy ennek fedezete alatt a Shakespeare-darabok valamiféle hagyományos, „keresztény olvasatát” szeretném visszacsempészni. Azt gondolom, könnyű a mitologikus, a misztikus, a természetfölötti, a talán isteni jellegű felett napirendre térni egy „megnyugtató” magyarázat segítségével, amely mindent már eleve társadalmilag meghatározottnak, közösségi eredetűnek, „ember-alkotta terméknek” tekinti: ha már mindenről a kezdet kezdetén eldöntöttük, hogy társadalmi-történelmi „produktum”, „konstrukció”, nem is fogunk semmi egyebet találni.

Shakespeare esetében további különbséget tehetünk komédia és tragédia között a minden drámában a drámai szöveg alatt dolgozó, „valódi” drámai szöveg minősége mentén. A shakespeare-i komédia „szubtextusa”, azaz olyan szövege, amely a felszíni komikus szöveg (szójátékok, elmés ríposztok stb.) és a „jó végű”, általában házassággal végződő meseszöveg alatt munkál, az arisztotelészi értelemben vett *tragédia* logikáját, felépítését követi, s ez vegyít oly sokszor tragikus színeket a komédia gyakran csak látszólagos harmóniájába. A shakespeare-i tragédiák felszíne alatt ezzel szemben a görög értelemben vett tragikumon túli, ószövegségi töltetű és lüktetésű, illetve a gigászok korából származó, félelmetes, fékevesztett, égetően fájdalmas érzelmek szabadulnak el: elmét rendítő féltékenység, tébolyult vérboszszú, vak düh, kisajátító, pusztító szerelem és szeretet, mindent felforgató lázadás, végzetes birtoklásvágy és ambíció, végletes hiúság, örvöngő akarat, szörnyű átkok: csupa, önmaga intenzitása és súlya alatt beroskadó, eleve összeomlásra ítélt szenvedély és indulat; mintha az Özönvíz pusztítása után az egész Univerzum

metafizikai újratereemtése és újrendezése dübörögne, örvénylene a tragikus szöveg és cselekménybonyolítás alatti szövegben. Kripke elméletének egyik fő jelentőségét többek között éppen abban látom, hogy a nevek misztikus, mitikus, animisztikus, mitologikus világának felidézése nélkül, egy kifejezetten racionalista, szigorúan a logika határain belül maradó elméletből veti fel újra a szükségszerűség kérdését (más kérdés, persze, hogy maga a logika honnan eredeztethető).

Mit mond a nevek hatalmáról a *Romeo és Júlia*? Vajon a névelméletek közül „melyiknek ad igazat”? A válasz megkísérléséhez visszatérek a *rész* főjelentésű angol *part* szó használatának vizsgálatához, két okból is. Egyrészt mert – mint láttuk – a *rész* hangsúlyosan szerepel épp a név-kérdés kontextusában: „Vesd le a neved, Rómeó, mely nem / is részed [*part*], és cserébe engem / végy mindenestül” (2.1. 90–91). Itt a *part* főnév, és ’darabkát, (egy) darabot, adagot, leválasztott részt, valakinek egy tagját’ jelenti az egész személyiség teljességével szemben. A másik ok nem kevésbé fontos: úgy tűnik, a *színdarab* már a kezdet kezdetétől mindent megtesz, hogy a *part* szót elménkbe vesse, tudatosítsa; amikor az I. felvonás 1. jelenetében Benvoliót az idősebb Montague (Romeo apja) arról faggatja, mi volt az utcai csetepaté oka, Romeo unokatestvére így fejezi be elbeszélését: „...mi dühödten nyestük-vágtuk egymást, / csak gyúlt a nép, ki erre szúrt, ki arra [we... fought on *part* and *part*]<sup>212</sup> / végül a Herceg mindet szétzavarta” [Till the Prince came, who *parted* either *part*]<sup>213</sup>” (1.1. 107–108); itt a *part* az angolban igeiként szerepel, az ’el/szétválaszt’ értelemben. Benvolio különösképpen szereti ezt a szót, mert már korábban ezt kiabálta a verekedő szolgáknak: „Széjjel, bolondok, vissza a kardot” [*Part* fools. Put up your swords] (1.1. 58), majd Tybaltnak: „A békét őrzöm – hasznomra lehetsz / ha jössz ezeket szétválasztani” [Put up thy sword, / Or manage it to *part* these men with me] (61–2).

A *szétválasztás* szemantikai tartománya azt a benyomásunkat erősíti, hogy a szavak mindig címkék is; minden kifejezés, név egyúttal osztályokba soroló eszköz, amivel – tetszik, nem tetszik

<sup>212</sup> Szó szerint: ’ki ezen, ki azon az oldalon (*part*) harcolt’.

<sup>213</sup> Szó szerint kb.: ’mígnem jött a Herceg, és elválasztotta egymástól az egyik oldalt (*pártot*) a másiktól’.

– jelenségeket választunk el egymástól, hogy egy-egy kategóriába helyezzük őket. Benvolio megnyilatkozásaiban a *part* újra meg újra az éles, „nyeső-(szét)vágó” kardok tőszomszédságában bukkan fel, amelyeket vagy „fel kellene emelni” (*put up*), vagyis a harcot abbahagyni, vagy már eleve rászegzettek valakire. A kard Shakespeare-nél szokásos fallikus asszociációja mellett arra is felhívja a figyelmet, hogy minden jelnek, beszédnek *iránya* is van, ami a jelentéshez szervesen járul hozzá. Még mindig az I. felvonás 1. jelenetében nagy különbség van aközött, hogy az egyik Capulet-szolga, Sámson – csak úgy – „szopja a hüvelykujját” („I bite my thumb, sir”, 1.1.45), és nem Ábrahámnak szopja („at Abraham”, 39): a jel itt önmagában „halott”, és csak akkor válik belőle obszcén és provokatív kommunikációs gesztus, ha kifejezetten valakire irányított, valakinek szól. A beszéd iránya még jelentőségteljesebb, amikor a kertben, az erkély alatt Romeo Júliáról megállapítja, hogy bár beszél, szavait nem a fiúnak címezi: „Beszél, de nem mond semmit; kit zavar? / A szeme társalog, s én felelek. – / Elbizom magam. Nem hozzám beszél” (2.1.53–56).

Az erkélyjelenetben a monológ dialógusba fordul, ahogy az I. felvonás 2. jelenetében is, amikor Lőrinc barát a Természetet ünneplő, híres monológját Romeo jókedvű köszöntése: „Jó reggelt, atyám!” (2.2.31) szakítja meg. Néhány sorral feljebb, amikor a színpadi utasítás szerint Romeo belép („*Jön Rómeó, akit Lőrinc barát egyelőre nem vesz észre*”, 23)<sup>214</sup>, a Barát így beszél: „E gyöngye virág friss héjában itt / egyszerre méreg s gyógyhatás lakik. / Szagold meg – s vígan élénkül a véred; [For this, being smelt, with that *part* cheers each *part*<sup>215</sup>] / ízleld meg – s megszűnik benned az élet”, 24–26).

<sup>214</sup> Bár, mint Nádasy Ádám megjegyzi (i. k., p. 322), „egyes kiadásokban Rómeó csak a 26. sor után [azaz a monológ legvégén] jön be”, ez a színi utasítás már az 1599-es ún. „Jó Quarto”-ban (tehát nem a kalózkiadásban) megtalálható, és az Arden-kiadás szerkesztője, Brian Gibbons – egy Sámson nevű kommentártört idézve – dicséri Shakespeare dramaturgiai érzékét, hogy a méreg későbbi áldozatát akkor lépteti be, amikor a Barát épp mérget rejtő növényekről beszél (vö. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare: Romeo and Juliet*, szerk. Brian Gibbons, London és New York: Methuen, 1980. p. 138).

<sup>215</sup> Szó szerint: 'ezzel a résszel [mármint az orral, ami a szaglást elvégzi] felvidítod minden egyes többi részed [a többi érzékelő szerveidet]'.



Több ez, mint egyszerű lecke a kellemesnek tűnő, talán kísértő „külső” és a halált hordozó „belső” tulajdonságok hagyományos ellentétéről, lehetséges különbségeiről: a megfogalmazás az érzékeinkről, sőt, a szaglás aktusáról is mint „részeink”-ről beszél<sup>216</sup> és azt sugallja, hogy akár egyetlen „részünk” minden más részünkre is hatással lehet. Mivel tehát Lőrinc a szaglás „tettet” és a testrészeket egyaránt a *part* szóval illeti, a *part* szó egyben „elő is adja”, „megtestesíti” a megosztottságot, amelyet egy szervezet belülről élhet át; hogy a Barát szerint az emberi test miként válhat önmagával meghasonlott birodalommá, jól mutatja be a tanulság, amelyet az egyszerre gyógyító és mérgező növény esetéből von le: „Emberben, fűben két király csatázik / erény az egyik, durva vágy a másik, / s ahol a rosszabbik teret talál / ott, mint a hernyó, pusztít a halál” (27–30).

Valószínűleg ez az a növény, amelyből Lőrinc elkészíti az „átható, erős levet” (4.1. 94), amely Júlia „tetszhalálát” előidézti. Nemcsak azért kézenfekvő ez, mert a „fiola” olyan mérget tartalmaz majd, amely „ál-halálos állapotba” (103) vonja Júlia testét a szülők és a város megtévesztésére, és a Barát ezt a veszedelmes, halálos csalást, a külső és belső, látszat és valóság ellentétét, a test eme önmagával történő meghasonlását még egy tettetés-recepttel meg is toldja: „Menj haza, fogadd el derüsen, [sic!] / hogy Párisz [sic!] elvesz” (89–90). A „kettős hatású” növény azért is az „eljátszott halál” gyökere, majd metaforája, emblémája, mert míg a Barát vegyszerének hatásait magyarázza, Júlia testét is „darabolni kezdi”: „szívverésed elvétí ritmusát... ajkad és orcád rózsái<sup>217</sup> helyett / hamuszín látszik; szemed ablaka / Úgy zárul le, mint halál kezétől” (96–101), majd a *part* szót igen érdekes,

<sup>216</sup> A mondat az angol szövegben sem egyértelmű: a *Norton Shakespeare* szerint (i. k., p. 212), az első *part* 'cselekedet' értelemben szerepel, az Arden-kiadás szerint viszont itt a *part* még mindig a növény egyik részére, tulajdonságára, nevezetesen a szagára vonatkozik (i. k. p. 138). Úgy tűnik, a kérdést a szöveg szerkesztőinek „empirikus ismertelméleti nézetei” döntik el, attól függően, hogy úgy gondolják-e, egy érzet-adat (pl. egy szag) már megvan abban a dologban, amit szagolunk, vagy a szag csupán az érzékszervben keletkezik, és csak ha valami *érezkelt*, beszélhetünk pl. szagokról. Az utóbbi ismeretelméletnek abban is bízniá kell: minden ember kb. hasonlót fog érezni, amikor valamit érzékel, pl. ha megszagol egy növényt.

<sup>217</sup> Az eredetiben is *rózsza* van: „The roses in thy lips and cheeks shall fade” (4.2.98), s épp arról van szó, hogy ez a – természetesen metaforikus – rózsza már nem olyan illatos.

új tartalommal tölti meg: „Minden tagod [Each part] kormányzó eszme híján, / merev lesz és halottian hideg” (103–4). A „tag” itt persze közvetlenül ’testrész’-t jelent, de a halál, és különösen a „kormányzó eszme” („supple government”) kontextusában közel jár ahhoz, hogy magát Júlia létét fejezze ki. Abban a színdarabban, ahol már a korabeli nézőknek sem volt kétségük afelől, mi lesz a történet vége – hiszen a mese lényege több évtizede sok változatban és sok nyelven közkézen forgott<sup>218</sup> –, a tragikus légkört, a hiábavalóság, tehetetlenség érzetét csak tovább fokozza a Barát kétségbeesett – és irreális, már-már örült – próbálkozása, hogy „kémiai úton” átírja a darab végét, és a halál *látszatát* idézze elő, miközben mindenki tudja, hogy a színházban a halál „csak látszat” lehet, bár a cselekmény logikája miatt mégis halálosan komoly értelme van.

A darabról szóló szakirodalomban bizonyos feszengés tapasztalható, amikor a *Romeo és Júlia* műfajának kérdése merül fel. Vannak benne elemek a bosszúdrámából, hiszen Romeo megöli Tybaltot, hogy megbosszulja Mercutio halálát; bőven van benne komikum, mindaddig amíg Mercutio, a komikum legélénkebb, legsokoldalúbb, legkifinomultabb, költői-értelmiségi képviselője el nem vérzik; mivel főhősei – a tragédia műfajának akkori, nem kizárólagos, de gyakran felbukkanó konvencióval ellentétben – nem királyok, hercegek, „fontos emberek”, mondhatjuk „házi, családi tragédiának” is, mint az *Othellót*, ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a cselekményt sokszor egyszerű véletlenek, végzetes egybeesések lendítik tovább: János barát nem tudja elvinni Romeónak Lőrinc magyarázó levelét, mert karanténba zárják; érthetetlen, az öreg Capulet miért sürgeti annyira Páris esküvőjét Júliával, amikor Tybalt halála inkább gyászt követelne; Romeo véletlenül botlik a veszekedő Mercutio és Tybalt körül csoportosulóba az esküvőjéről hazasietve, és így tovább. Az elemzők elsősorban a „tragikus szükségszerűséget” hiányolták, ami joggal kérhető számon egy „valódi”, „komoly” tragédián.<sup>219</sup>

Túl könnyű volna úgy érvelni, hogy itt hétköznapi ügyek – piactéri veszekedések, lakomák és bálók, nyughatatlan, de többé-kevésbé normális, egymást ugrató, együtt hülyéskedő fi-

<sup>218</sup> vö. Rex Gibson, i. m., p. 55.

<sup>219</sup> vö. pl. Rex Gibson, i. m. pp. 58–60 és pp. 84–87.

atalemberek, egy lányát kiházásítani akaró apa, és így tovább – szolgáltatják a cselekményelemeket, szemben a nagy tragédiák „súlyos témáival”, mint királygyilkosság, egy hatalmas birodalom felosztása stb., mert a *Romeo és Júlia* – szólhatna tovább az érvelés – épp azt akarja bemutatni, hogy a mindennapjainknak is van tragédiája. A fenti észrevételekben mind van igazság, ugyanakkor elképzelhető, hogy Shakespeare, az első – és nagyszerű – tragédiája, az 1591 táján írt meglehetősen véres *Titus Andronicus* után körülbelül négy évvel „le akarta bontani” a tragédia műfaját (különösen annak Senecára visszavezethető típusát), ám e „dekonstrukció” közben a valódi tragikum lehetőségét éppen abban a résben, sőt, szakadéokban látta meg, amely a Barát tetszhalált teremtő erőfeszítései és a szerelmesek hagyomány által is szentesített halálának elkerülhetetlensége között támad. Így Lőrincben a kétségbeesett drámaíró emblémáját is megpillanthatjuk, aki egyik – a színházban természetesen „tettetett” – halált játszatja el a színpadon a másik után, miközben ő is éppolyan jól tudja, mint mindenki, hogy nincs az a „tetszhalálmennyiség”, amely elúzhatná a tényleges halál valóságát, még a tettetett halál *tettetése* sem. Pedig a terv jól hangzik: „talán vállalsz olyat – mondja a Barát Júliának –, ami / majdnem halál, s a szegénytől [a Páris-szal kötött „második” házasságtól] megóv. / A halált hívd, hogy megszökhess előle” [„A thing like death to chide away this shame, / That cop’st with death himself to scape from it” (4.1.73–75)]. Lőrinc-Shakespeare szerint már csak egyetlen dolog segíthetne: ha találnánk valamit, ami olyan, *mint* a halál, s ami magával a halállal küzd meg, sőt: a halállal bír el, hogy így megszökhessen a („valódi”) halál elől. De akármilyen erős is a színpad varázskörének valósága, a valódi halállal nem tud megbirkózni – talán ebben áll a *Romeo és Júlia* valódi tragikuma. Shakespeare – mint majd annyiszor, különösen a kései darabjaiban, a *Téli regében*, *A viharban*, de már a *Hamletben* is – azt a kérdést feszegeti, tud-e „valódi valóságot” teremteni a színház, a képzelet, vagy sem.

Ahol *név* (*name*) és *rész* (*part*) a legszorosabban és legradikálisabban bukkan fel, az a III. felvonás 3. jelenete, s a *part* jelentése itt nagyon közel esik az ’ön-azonosság’-hoz. Lőrinc barát cellájában vagyunk; a Barát nemrég hozta a hírt, hogy Romeo büntetése, amiért Tybaltot megölte „csak” száműzetés. Romeo

a földön fetreng és zokog, megérkezik a Dajka, aki arról számol be, hogy Júlia hasonlóan kétségbeesett állapotban van: „Nem szól az semmit, csak zokog, zokog. / Hol elterül az ágyon, hol fölugrik, / hol 'Tybaltot', hol 'Rómeót' kiált, / Majd újra elterül” (3.3. 98–101). Romeo így válaszol:

Mintha e név,  
ágyúból kilőve, megölte volna,  
ahogy a név elátkozott keze  
megölte rokonát. Mondd meg, atya,  
a testem melyik ocsmány szögletében  
lakik nevem? [tell me,  
In what vile part of this anatomy  
Doth my name lodge?] Mondd meg, s földülöm én  
az undok szállást<sup>220</sup> (3.3. 102–07).

és, a színi utasításnak megfelelően, Romeo „meg akarja ölni magát, de a Dajka<sup>221</sup> kikapja a tört a kezéből” (106). Romeo kész rá, hogy – akár a halál árán – kivágja testéből (az eredetiben *anatomy*: 'test', 'eleven hús', 'felépítmény') az undok részt, amelyben neve rejtőzik. A kora újkorban halál és identitás elválaszthatatlanok; ahogy Kiss Attila írja: „A holttest, a megvetett-levetett porhüvely feloldja a különbséget jelölő és jelölt, megjelenítés és valóság között. Leperegnek róla a jelek segítségével kódolt társadalmi jelentések, melyeket a megjelenített tárgy hiánya kényszerített ki, és a szubjektumot [az *ént*, a személyiséget] megfosztja önazonosságától; a holttest nem jelöl, hanem bemutat. A tanúságtétel színpadi jelrendszere a szubjektum identitásának megrendítésén, elmozdításán múlik<sup>222</sup>. Romeo még nem halott, s bár az öngyilkossági kísérlet pillanatában elindul a halál ösvényén, amikor kicsavarják a kezéből a tört, és visszabilen az életbe, önazonossága

<sup>220</sup> Mészöly: „E név, az én nevem / Mint egy gyilkos golyó sebezte szíven, / Ez átkozott név mint véres pribék / Végzett a bátyjával. Szólj, szent atyám: / Testem melyik gyalázatos zugán / Fészkel nevem? Mondd meg, hadd rontom össze / Az átok odvát!” (i. k., p. 174). Kosztolányi: „Mintha a nevem / Lőné le, mint gyilkos fegyver golyója: / Aminthogy e név átkozott keze / Gyilkolta meg öcsését. Ó mondd, atyám, / Testem miféle hitvány részein [sic!] / Lakik e név? Mondd meg, hogy összedöntsem / E rút tanyát.”

<sup>221</sup> Mint Nádasdy megjegyzi (i. k., p. 360), egyes kiadásokban a Dajka, másokban a Barát veszi el a tört Rómeótól.

<sup>222</sup> Attila Kiss: *Double Anatomy in Early Modern and Postmodern Drama*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó (JATE Press), 2010, pp. 31–32.

ismét megerősítést kap, és neve újra „mrev jelölőként” ragadhatja meg identitását. Amit Lőrinc barát a jelenet elején mondott, kripkeiánus értelemben is igaznak bizonyul: „Rómeó! Bújj elő, te ijedős! / A szenvedés már szerelmes beléd, / és pároddá lett a nyomorúság” [„Romeo, come forth, come forth, thou fear-full man, / Affliction is enamoured of thy *parts*” (3.3.1–2), szó szerint: ’a szenvedés beleszeretett a tagjaidba/részeidbe’, azonban itt a „rész” nem valami társadalmi konstrukció, hanem maga a fiú *énje*: azonos Romeo önazonosságával.

Mint láttuk, a darab során a *part* szó kegyetlen bújócskát játszik a nézővel és olvasóval: hol ’testrész’-t, hol ’jelenségek egy-egy darab’-ját jelenti, hol azt, hogy valaki valakitől ’elválik’ (mint Romeo kénytelen Júliától, amikor a Herceg száműzi), de jelenthet ’belső meghasonlás’-t is. Ezeket a jelentéseket szemlélve a deskriptivisták és a nyalábelmélet képviselői joggal mondhatják, hogy nincs másról szó, mint egy konvencionális kapcsolóról név és megnevezett között társadalmilag rögzített *részek*en keresztül. A halál közelében azonban bizonyos nevek a személyiségek tőlük elidegeníthetetlen *részeire* kezdenek vonatkozni, közvetlenül és könyörtelenül: olyan tagokra, amelyeket csak az illető élete (léte) és identitásának örök elvesztése árán lehetne róla leválasztani, mert – kripkei értelemben – a név az *énhez* a logikai szükségszerűség erejével kapcsolódik. A kripkei olvasatban tehát a szerelemtől és gyűlölettől elválaszthatatlan halál az, ami szükségszerű, kikerülhetetlen és eltéphetetlen szálakat sző a szereplők között. A *part* szó szemantikai útja arra enged következtetni, hogy az ember identitásának legvégső és legkeményebb, sőt, szükségszerű magját az érzelmek alkotják, ezért a „tragikus szükségszerűség” a *Romeo és Júlia* cselekményébe nem a tettek és események, hanem az érzelmek mentén van beleírva; abba a szerelembe és gyűlöletbe, amit a szereplők szinte eszelős fokozatokban élnek át. De úgy is mondhatom: abban a pillanatban, amikor Romeo és Júlia egymásba szeretnek, a szerelem megteremti és újrateremti azt, akik *éppen* ők, de olyan erővel, hogy maga a szerelem lesz és marad az identitásuk, ami viszont még akkor is halálra ítélné őket, ha történetesen nincs kiengesztelhetetlen gyűlölség Montague-k és Capuletek között: a gyűlölet csupán felgyorsítja az eseményeket, a szerelem azonban olyannak tűnik, mint ami már a kezdet kezdetétől és mindig is önmagában hor-

dozta – önmaga misztikus, mágikus és szükségszerű *részeként* – a halált. Ugyanakkor a *halál* a kora újkori angolban a ’szerelmi aktus’-t, az ’egyesülés’-t, a ’közösülés’-t, ’a teljes beteljesülés’-t is jelentette. Ezek a jelentések mind ott kavarnak Romeo különös soraiban, amelyekkel a halottnak hitt Júliát siratja el a kriptában, és a *part* szó, *de-part* formában, amelynek jelentése ’elválik, elmegy, eltávozik’, utoljára hangzik fel a drámában:

Ó, Júlia,  
mért vagy még mindig szép? Hát higgyem azt,  
hogy rád vágyik a tetetlen Halál,  
és undorító, ösztövért kezével  
bezárt ide, hogy szeretője légy? ...  
Hát azt már nem: én veled maradok,  
és ezt a sötét, éji palotát el nem hagyom  
[And never from this pallet of dim night  
Depart again] (5.3 101–108).

Sok minden hangzik el itt: Romeo esküszik és örökre elkötelezi magát: mivel Júliát halottnak hiszi, követni akarja a halálba is, nehogy a Halál „elszeresse” tőle. De a *pallet* szó – amely az idézetben „palotaként” szerepel, többfélét jelenthet. Az 1599-es „Jó Quartóban” *pallat* [sic!] áll, amelyet a következő Quartókban és a Folióban *palace*<sup>223</sup>-re javítottak (ami az általánosan elterjedt szó lett a ’palotá’-ra). De a Norton-kiadás *pallet*-je sem old fel minden kétértelműséget, mert a *pallet* jelenthet ’szalmaágy’-at is, és akkor Romeót és Júliát utoljára az Éjszaka valamiféle nyoszolyáján kell elképzelnünk. A *pallet* azonban még a festő ’palettá’-jára is vonatkozhat, ahol a művészek festékeiket keverik ki, s akkor Romeo talán az Éj társ-művésze, aki épp sötét képeket készül festeni Júliáról és önmagáról. De akárhogy értjük a szót, a hangsúly mindenképpen a szerelem és halál, Romeo és Júlia elválaszthatatlanságán van; a két szerelmes nem tud különválni, ahogy a nevüktől sem tudnak megválni, mert azonos és ön-azonos *részeik*, amelyek az identitásukat hordozzák, a logikai szükségszerűség tulajdonnevekből nyert erejével vonatkoznak egymásra, kapcsolódtak össze és tartják egymást – így viszont nem válhatnak el attól sem, aminek Halál a neve.

<sup>223</sup> vö. az Arden-kiadással (i. k., p. 227), ahol a főszövegben is *palace* szerepel.

## A KÉPZELET HAMLET EGÉRFOGÓJÁBAN

„A képzelődés bősültre teszi”<sup>224</sup> – mondja Horatio Hamletről, amikor az ifjú herceg, kitépve magát az őt visszatartani igyekvő Marcellus és Horatio szorításából, úgy dönt, hogy követi apja hirtelen felbukkanó Szellemét Helsingör hideg és sötét bástyáján. Horatio komolyan aggódik barátja elmeállapota miatt: az olyan jelenésekről, mint a Szellem, az a hiedelem járta, hogy képesek valódi örületet előidéző fantáziaképeket ültetni akár a legártatlanabb emberek fejébe, vagy más veszedelembé sodorni őket. Néhány sorral előbb Horatio ezt így fogalmazza meg:

De hátha kísért: a folyamba csal,  
Vagy borzadályos sziklacsúcsra, mely  
Tengerbe bókol, talpánál kiebb?  
S ott más iszonytatóbb alakra válva,  
Eszétől fosztja meg fönségedet,  
És örületbe ránt? Gondold meg ezt;  
Kétségbeejtő már a hely maga,  
Bősz képzetet szül attól minden agy,  
Látván a tengert oly sok ölnyire  
S hallván alatta zúgni (I, 4; 69–78)

Shakespeare számos szereplője osztja az akkor széles körben, elsősorban Platón *Ión* című dialógusának hatására elterjedt véleményt, miszerint „a dalköltők sem józan ésszel írták azokat a szép dalokat, hanem csak ha ráléptek a harmónia és a ritmus ösvényére, és megmámorosodtak, és megszállottak lettek” [...] „Mert lenge lény a költő, szárnyas és szent, s mindaddig nem ké-

<sup>224</sup> „He waxes desperate with imagination” (I; 4; 87) szó szerint: ’Ő kétségbeesésbe fordul a képzelettel / a képzelet őt kétségbeesésbe fordítja’. A *Hamlet* szövegét Arany János fordításában idézem, az alábbi kiadás szerint: *Shakespeare összes drámái III, Tragédiák*, Budapest: Európa, 1988 (pp. 322–471). Mivel a magyar kiadások sorszámozást nem tartalmaznak, az idézetek felvonás- és jelenetszáma mellett a sorszámokat az alábbi angol kiadás alapján adom meg: Harold Jenkins (szerk.), *William Shakespeare: Hamlet*, London and New York: Methuen, (1982), 1986. Jenkins az Arden második Shakespeare-sorozatában szerkesztette a *Hamletet*, de figyelembe vettem a harmadik Arden-sorozat szövegkiadását és szerkesztői jegyzeteit is: Ann Thompson és Neil Taylor (szerk.): *Hamlet*, London: Thomson Learning, 2006.

pes alkotni, míg az isten el nem töltötte, józansága el nem hagyta, és többé benne nincsen értelem”<sup>225</sup>. Szókratész (Platón) a dalköltők mellé teszi az olyan előadóművészeket, mint Ión, a kiváló rapszódosz, aki költők, s így az istenek tolmácsa.<sup>226</sup> A *Hamlet*ben a II. felvonás végén maga Hamlet idézi fel az Első Színész testet-lelket megrendítő szavalatát, amely szinte fizikai valójában jeleníti meg Hecubát.

Nem szörnyűség az, hogy lám, e színész,  
Csak költeményben<sup>227</sup>, álom-indulatban,  
Egy eszmeképhez úgy hozzátöri  
Lelkét, hogy arca elsápad belé,  
Könny ül szemében, rémület vonásin,  
A hangja megtörik, s egész valója  
Kiséri képzetét? S mind semmiért!  
Egy Hecubáért!  
Mí néki Hecuba, s ő Hecubának,  
Hogy megsirassa? (II, 2; 545–554)<sup>228</sup>

225 Platón: „Ión”, ford.: Ritoók Zsigmond, in: *Platón Összes Művei*, I. kötet, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, (pp. 307–334), p. 317 (534a–b). Külön érdemes figyelni a mesteri fordításra, amely a platóni szöveg költői lejtését is igyekszik visszaadni: pl. „és többé benne nincsen értelem”.

226 vö. Platón, i. m., p. 318 (535a)

227 „But in a fiction” (II, 2; 546), szó szerint: ’csupán (egy bizonyos) fikcióban, egy képzelt világban’.

228 Shakespeare Platón idevágó, az *Ión*ban megfogalmazott nézeteit ismerhette Sir Philip Sidney *An Apology for Poetry* [A költészet védelmében] című, 1595-ben megjelent, de 1580 táján írt kitűnő esszéjéből, amely egyben az első angol nyelven írt komoly, máig meghatározó esztétikai munka. De ismerhette Cicero a *Szónokról* szóló művéből, és más forrásokból is, vö. Harold F. Brooks „Bevezető”-jével a második Arden Shakespeare-sorozat *Szentivánéji álom* kiadásában, l. Harold F. Brooks (szerk.) *Shakespeare: A Midsummer Night’s Dream*, London and New York: Routledge, (1979), 1990, p. cxl. L. még: W. J. Verdenius, „Plato’s doctrine of artistic imitation”, in: Gregory Vlastos (szerk.), *Plato: a Collection of Critical Essays, II: Ethics, Politics, and Philosophy of Art and Religion*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1971 (pp. 259–273), különösen pp. 260–61 és Peter G. Platt: „Shakespeare and Rhetorical Culture”, in: David Scott Kastan (szerk.), *A Companion to Shakespeare*, Oxford és Malden: Blackwell Publishers, 1999, (pp. 277–296), p. 286. A következő párhuzam Hamlet fenti és Szókratész következő szavai között szembevetendő: „Amikor az eposzokat szépen szavalod, és a nézőkre a legmélyebb hatást gyakorolod – akárha Odüsszeuszról énekelsz [...], vagy Akhilleuszról [...] vagy Andromakhéről, vagy Hekabéről [Hecubáról] [...] valamelyik megindító részletet –, vajon eszednél vagy akkor, vagy magadon kívül, és lelked rajongó ihletettségekben azt képzeli, hogy azok között a körülmények között van, ame-



Shakespeare – akárcsak Platón – gyakran összeköti a képzeletet – az előadóművészet és az örület mellett – a költészettel; talán a leggyakrabban idézett példa a *Szentivánéji álomban* található, ahol Theseus – ironikusan maga is mitológiai figura – nemcsak azt állítja, hogy „Az örült, a szerelmes, a poéta / Mind csupa képzelet”<sup>229</sup>, hanem közvetlenül utal a híres platói *furor poeticus*ra, a „költő tomboló örületére”:

Szent örületben a költő szeme  
Földről az égbe, égből a földre villan,  
S míg ismeretlen dolgok vázait  
Megtestesíti képzeletje, tolla  
A légi semmit állandó alakkal,  
Lakhellyel és névvel ruházza fel (V; 1; 12–16)<sup>230</sup>.

Az örület fontos szerepet játszik akkor is, amikor Hamlet a színészek megérkezésekor elhatározza, hogy velük a *Gonzago megöletését* (II; 2; 532) – más néven *Egérfogót* (III; 2; 231) – fogja előadatni. Ez utóbbi, alternatív, már az előadás hevében improvizált címet Hamlet egyenesen apja igen valószínű gyilkosának, Claudiusnak *címezi*, mintha arról lenne szó: minden nézőnek, aki valamiért igazán érintve lehet egy darabban, más és más lesz a darab címe, fő „mondanivalója”, főszereplője, az épp *annak a nézőnek szánt* „üzenete”.

---

lyekről beszélsz, Ithakában, Trójában, vagy ahol éppen az eposz játszódik”. Erre Ión így válaszol: „Micsoda világos bizonyítékot hozol nekem, Szókratész! Nem is köntörfalazok! Nekem, ha valami megindító dolgot mondok, megtelik könnyel a szemem, ha félelmeteset vagy döbbenetet, minden hajam szála az égnek mered a rémülettől, a szívem pedig vadul kalapál” (*Ión*, i. k., p. 319, 535 b–c). Nekem úgy tűnik, Shakespeare itt az *Iónt* közvetlen forrásként használta; Harold Jenkins, további kapcsolódási pontokat mutatva ki Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzaival* és Montaigne *Esszéivel*, nem zárja ki a közvetlen átvételt lehetőségét, l. Jenkins, p. 481.

<sup>229</sup> Arany János fordítása, *Shakespeare összes drámái, II, Vigjátékok*, i. k., p. 455. Az angol „The lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact” (V; 1; 7–8) vagy azt jelenti, hogy az örült, a költő és a szerelmes mintegy a képzelet szövetségében élnek (a képzelet nevében alakítottak „véd- és dacszövetséget”), vagy azt – és ez a valószínűbb –, hogy mindhárom teljesen a képzelet „anyagából” van „gyúrva” (vö. Harold F. Brook (szerk.), i. k., p. 103.

<sup>230</sup> A „szent örület” angol megfelelője „fine frenzy” szó szerint ’szép/nagyszerű/finom elragadtatás/örület/mámor’; Brooks szerint ez felel meg a *furor poeticus*-nak (Harold F. Brooks (szerk.), i. k., p. 104).

Hamlet gondolatvilágában az örület azonban nem annyira a költői műalkotásban játszik szerepet, mint inkább az előadásban, a színészi játékban. Kétségtelen, hogy Hamlet beleírt a *Gonzago megöletésébe*: mikor az Első Színészt figyelmezteti, hogy már másnap este műsorra kerül a darab, egyúttal megkérdezi: „Szükség esetére, ugye, meg tudnál tanulni egy tíz-húsz sorból [az angolban: *some dozen or sixteen lines*: ’nagyjából egy tucat, vagy tizenhat’ sorból] álló mondókát, amit én csinálnék, s beszúrnék, nemde?” (II; 2; 534–536). S bár az „öreg barát” (532) biztosítja a herceget, hogy sem a *Gonzago megöletésének* színpadra vitele, sem a néhány sor megtanulása nem jelent nehézséget, sem azt nem tudjuk meg, végül is „szükség volt-e” a sorokra, tehát Hamlet megírta-e azokat, sem azt, vajon végül elhangzanak-e a tényleges előadásban, amíg Claudius „föláll” (III, 2; 259), véget vetve ezzel a darabnak.<sup>231</sup> Vagy olvassuk „rongyosra” a *Gonzago megöletését*, és igyekezzünk kitalálni, melyek lehetnek Hamlet sorai? Talán a Színész Királyné első fogadkozása (bár azt sem tudjuk, vajon egybefüggők-e Hamlet betoldott sorai, vagy csak itt-ott szúrt be néhányat): „Másod[ik] férjemmel átkozott legyek; / Máshoz csak az mén, ki megölt egyet” (III, 2; 179–80). Vagy

<sup>231</sup> Hasonlóan rejtélyes, hogy Hamlet az előadás előtt úgy oktatja a színészeket, mintha tapasztalt drámaszerző volna, vagy akár a hamarosan színpadra kerülő darab kizárólagos szerzője (s az is fontos, hogy Shakespeare korában, sőt, tulajdonképpen a 19. század közepéig a színdaraboknak nem volt hivatalos rendezője; feladatait gyakran a szerző látta el): „Szavald a beszédet, kérlek, amint én ejtém előtted: lebegve a nyelven; mert ha oly teli szájjal mondod, mint sok színész, akár a város dobosa kiáltná ki verseimet” (III, 2; 1–4). Hogyan értsük azt, hogy „verseimet” (az angolban: „my lines”: ’az én soraimat’)? Nem valószínű, hogy itt Hamlet csupán a saját „egy tucat vagy tizenhat” sorának szavalmódjáért aggódik. És hová tegyük, hogy Hamlet az Opheliának írt levelében – melyet Polonius kobzott el lányától, és olvas fel Claudiusnak és Gertrudnak – saját bevallása szerint rossz költő: „Ó, édes Opheliám! rosszul megy nekem ez a verselés; nem tudom én mértékre szedni sóhajimat” (II, 2; 119–120)? Vagy itt Hamlet csak szerénykedik? A *Hamlet*ben található következetlenségek sorozata legendás (és nem a *Hamlet* az egyetlen darab, ahol ezt tapasztalnánk, vö. Jenkins, i. k., pp. 122–128); sokféle magyarázat adható rájuk; a legegyszerűbb idegen kéz betoldására, átírásra, szövegromlásra gyanakodni; az én értelmezésemben a *Hamlet*ben valóban „kizökkent az idő” (például Hamlet a darab elején lázadó egyetemi hallgató, a sírásó-jelentben kiderül róla, hogy harmincéves; bizonytalan az is, pontosan mennyi idő telt el idősebb Hamlet halála és Gertrud Claudiuszal kötött házassága között stb.), s mintha bizonyos részek „nem tudnának” egymásról, illetve mintha az okozat időnként előtte járna az oknak – de ez egy másik írás témája.

a második, hosszabb eskü, amelynek vége: „Szenvedjek *itt s ott* öröklétü kint: / Ha, egyszer özvegy, nő leszek megint!” (217–8)? Esetleg áruló jel lehet, hogy Hamlet az első eskü elhangzása után „félre” megjegyzi: „Üröm, üröm”<sup>232</sup>, a második után pedig azt mondja, most már hangosan, nyilvánvaló provokációként: „Ha most ezt megszegné!” (219). Mintha a szövegek hatását akarná erősíteni, vagy az elmaradó hatást pótolni – talán mert ő írta azokat a sorokat. Vagy esetleg Lucianus, a darabbeli gyilkos szájába írt valamit? Hiszen előadás közben egyenesen a színpadon felbukkanó Lucianushoz fordul: „Kezdd belé már, gyilkos; ne vágj oly veszett pófákat, hanem kezd el. Hadd lám: 'A károgó holló bosszút üvölt' –”. És a gyilkos belekezd: „Szándok sötét, kéz kész, biztos szerem. / Idő szolgál, s egy lélek sincs jelen” (III, 2; 246–250). Lehet, hogy Hamlet kívülről tudja a *Gonzago megöletését*, vagy legalábbis bizonyos részeit, s ezért tudja megadni a felütést, vagy saját sorainak egyikét kezdi szavalni, így figyelmeztetve a gyilkost játszó színészt, hogy most jön a betoldás? Akkor inkább a Király, és nem Gertrud ellen van kihegyezve a darab? Végül is az eredeti cél Claudius király lelkiismeretének csapdába csalása<sup>233</sup> volt (ami persze megint nem zárja ki, hogy a herceg időközben meggondolta magát, és anyját is meg akarja leckéztetni).

Akárhogy van, nem tudjuk biztonsággal azonosítani Hamlet sorait, hogy azokat megvizsgáljuk a *furor poeticus* tekintetében. De az örület – és nem tudok a *Hamlet* olyan értelmezéséről, ahol ez ne volna fontos – kétségtelen szerepet játszik abban, ahogy Hamlet *szerepeket játszik* – saját, róla elnevezett darabjában. A herceg, miután találkozott apja Szellemével, figyelmezteti Horatiót, hogy „ildomos lesz” „furcsa álcát” öltenie (I; 5;

<sup>232</sup> Az angolban „wormwood” (III, 2; 164); Arany fordítása megint találó, mert az angol szó – a 'keserű növény, melyet orvosi célra is használnak' jelentés mellett – szintén felvette a 'keserű tanulság' jelentést (melyet a magyarban a hangzásbeli hasonlóság az *öröm* szóval csak tovább erősít).

<sup>233</sup> L. a híres sorokat: „The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King” (II, 2; 600–01); szó szerint: 'a darab a (fő) dolog, amiben megfogom a Király lelkiismeretét / tudatát' (a *conscience* Shakespeare korában még mindkettőt jelentheti, ma már csak 'lelkiismeret'-et; a magyar *tudatnak* kb. a *consciousness* felel meg). Itt Arany meglehetősen eltér az angoltól: „de tör lesz a darab, [itt persze pl. a madarász töréről, csapdájáról van szó, nem késről] / Hol a király, ha bűnös, fennakad”.

179–180). A „furcsa álca” az angolban *antic disposition* és az *antic* szót „különösen groteszk álarcot vagy embert rejtő maszkot, jelmezt viselő színészre használták”; jelentése ’álruhás’, illetve ’különös, idegen, vad, képzelet-szülte’<sup>234</sup>. Hamlet számára az örültség álöltözetül, jelmezül szolgál, amely azért tűnhetett valódinak sok értelmező szemében<sup>235</sup>, mert Hamlet elsőrangú színész, s mert a reneszánszkori színpadi konvenciók értelmében az álöltözet „áthatolhatatlan” volt, hiszen a jelmez már eleve a szerep, sőt, a személyiség megformálásának egyik legalapvetőbb eszközeként szolgált egy olyan színházi világban, ahol a nő szerepeket fiatal fiúk játszották<sup>236</sup>. De Hamlet – a róla elnevezett tragédia *szellemében* is – a színpadi hagyományt többszörösen is többértelművé teszi, legalább két okból. Már az első, ún. „udvari” jelenetben, amikor Hamletet először látjuk, a herceg bevezeti a *látogatás* kérdését; filozófiai szempontból mintegy ezzel „debütál”, sőt, egyben ez első hosszabb megszólalása is. Természetesen a kérdés a képzelet természetének, és a színház működésének is a velejébe vág. Hamlet rápillant „sötétszín köntösére” (az angolban *inky cloak*: ’tintás, vagyis tintafekete köpeny/öltözet’), és így fakad ki anyjának:

Látszik, asszonyom! az is  
Valóban; látszik-ot nem ismerek.  
Nem e sötétszín köntös, jó anyám,  
Sem a szokott gyászöltözet, sem az  
Erőltetett mell zúgó sóhaja,  
Nem a szemekben duzzadó patak,  
A csüggedő tartásu arc; meg a  
Bú többi módja, színe és alakja

<sup>234</sup> vö. Jenkins (szerk.), i. k., p. 226, aki egyenesen azt mondja, hogy „Hamlet itt jelenti be szándékát, hogy örültséget fog színlelni”. L. még Thompson–Taylor (szerk.), i. k., p. 225.

<sup>235</sup> A máig legjobb, „klasszikus” áttekintés arról, vajon Hamlet tettei-e az örültséget, vagy valóban az, Harry Levin „The antic disposition” (1959) című, sokszor antologizált cikke: pl. John Jump (szerk.): *Shakespeare: Hamlet, a Casebook*, London: Macmillan, 1968, pp. 122–136.

<sup>236</sup> Hogy a jelmez, s így egy darabbeli álöltözet is „áthatolhatatlan”, persze a reneszánszkori színházzal foglalkozó munkák egyik közhelye, s ezért minden, a korral foglalkozó kézikönyvben megtalálható, l. pl. John H. Astington, „Playhouses, players, and playgoers in Shakespeare’s time”, in: Margareta de Gratzia-Stanley Wells (szerk.): *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, (pp. 99–114), pp. 109–110.

Jelölhet engem voltaképp; ezek,  
Valóban, látszanak, mert játszhatók;  
Az enyém belül van, és nem látja szem,  
Csak díszre és boglára gyászmezem (I; 2; 76–86).

A monológ egyfelől a *látszat-valóság*, illetve a *külső-belső* hagyományos ellentétpárjainak módszeres leépítését végzi el rá-vaszul – Hamlet egyik legnagyobb, a darabon végighúzódó retorikai készsége, hogy szinte egyszerre tud állítani és tagadni valamit. Egyfelől a gyásznak vannak hagyományos jelhordozói: a fekete ruha, a sóhaj, a könny, a szomorú arc, „meg a / Bú többi módja, színe és alakja”: ezeknek látszaniuk kell, hogy mindenki lássa: az illető gyászol. Mivel azonban mindezek látszanak, *lát-szatot* is kelthetnek (az angol *seem* ’úgy látszik, úgy tűnik’ a *see*, ’lát’ igéből képződik, s ugyanolyan többértelmű, mint a magyar „[úgy] látszik”). E szavakat Hamlet anyjának, Gertrudnak címezi, roppant fontos tehát, mit visel Gertrud: ha még mindig feketét, a kimondatlan vád az, hogy csupán színleg gyászolja elhunyt férjét. Ha színeset – s ha így dönt a rendező, a fekete Hamlet körül mindenkinek ríktó színekben kell pompáznia – az értelem lehet ez: ’te már annyira nem gyászolod apámat, hogy a látsza-tokra sem érdemes adnod’.

Még fontosabb, hogy Hamletre úgy gondolunk, mint aki *mindig* feketében van, mint aki egész életében – és egy színpadi karakter szigorúan csak annyit és annyira él, ameddig és amennyit a színpadon van – gyászol: először azt hiszi, csak az apját, és anyja új, Hamlet szemében vérfertőző házasságát, majd saját tönkremenő szerelmét Opheliával, Rosencrantz és Guildenstern, a hajdani barátok árulását, Claudius egyre nyíltabb aljasságát, egy állandóan utána szimatoló, őt lehallgató, velejéig mérgezett „rút világ” (I, 2; 134) romlottságát, és önnön képtelenségét, hogy mindezekkel leszámoljon, miközben ugyanez a világ gyilkossá teszi. Hamlet az „egész életen át” gyászolók közé tartozik. Az *Egérfogó*-jelenet azért is fordulópont a darabban, mert ez Hamlet utolsó, viszonylag „békés” kísérlete, hogy bizonyítékot szerezzen a Király bűnösségéről, s éppen azt a „médiomot” használja fel, amiben figurája életre kel: magát a színházat. Ezért Hamlet drámai „tudatossága” legalább kétszeres sok más tragikus hőshöz képest: tudja, hogy minden színpadi jelnek jel-meznek,

dísz(let)nek, „boglárnak” látszania *kell*, különben egyszerűen *nincs*, ugyanakkor mindig kérdés, mit „jelöl” „színe és alakja”. Csupán önmagát, vagy valami önmagán túlit is? Mekkora a hatóköre egy jelnek a színpad világán belül, és mennyire hat „kifelé”, a közönség felé?

Az első, udvari jelenetben annak lehetünk tanúi, ahogy ez a tudatosság Hamletben mintegy „megszületik”: hogyan lehet a külső jelekből megítélni, mi van belül (az ember szívében, lelkében) „valóban” és „voltaképp”, ha belülről kifejezni vágyott valódi érzés éppúgy külső jelekre szorul, mint amikor valaki csak tettet, játszik, de a jelek mögött nincs semmi? Vajon a külső kézen fog-e bennünket, és biztonságosan elvezet a belsőbe, vagy csak azért van, hogy elfedje a belsőt és megtéveszsen? És még ha valakinek nem is áll szándékában megtéveszteni a Másikat, elegendő erővel vannak-e a jelek felruházva ahhoz, hogy a megfelelő mértékben, valódi és igaz módon jelöljék és fejezzék ki a belsőt? És meg lehet-e ezt ítélni egyáltalán, amikor súlyosan bonyolítja – mintegy „rövidre zárja” – a helyzetet a kérdés, hogy egy érzés létezik-e „csak úgy”, „pőréen és önmagában”, „ott, belül”; értelmezhető-e, egyáltalán *van-e*, amíg semmiféle kifejeződést, jelet, formát nem kapott?

Hamlet tintafekete ruhájára mutogatva az emberi jelentés alaptragédiáját vázolja fel néhány mondatban: nem tudjuk, hogy azt mondjuk-e, „jelentjük-e”, ami szándékunkban áll; nem tudjuk, elég erős-e egy jel, nyelvi vagy bármilyen, hogy jelentésének hálójával megragadja, amit „belül” érzünk és gondolunk (vagy akár amit látunk, itt és most, a szemünk előtt, a „való világban”). Nem túl nagyok vagy kicsik-e hálónk lyukai ahhoz, hogy megfognak, amit meg szeretnénk ragadni? Nem tévesztjük-e meg egymást akaratlanul is, és eleve, egyszerűen jeleink hálójának hitványsága miatt? Lepkehálóval nem lehet elefántot fogni, elefánthálóval sem lepkét, de megtudhatjuk-e *bármikor*, találkozott-e a jel, és a jelölni kívánt (a jelölet, ami *felé* a jel nyilat kilőttük)? S mindezeket a kimondott és kimondatlan kérdéseket is csak jelek segítségével lehet kifejezni (ahogyan az ezekről szóló, itt olvasható jelek is menthetetlenül jelek maradnak).

Hamlet itt a jel természetének két oldalát hangsúlyozza különösképpen: az egyik, hogy mivel *minden* jelnek látszania kell, nyitva áll az út a látszat, a játszhatóság, s így a hazugság felé is,

miközben persze a játszhatóság (az angolban *play*, ami többek között egyszerre jelentheti a kisgyerek játékát és a színpadi művet, sőt, a belőle képzett *player* – szó szerint: ’játész’ – ekkor a leggyakoribb szó volt a *színészre*) egyben minden színházi előadásnak is abszolút előfeltétele. Hogy a műalkotás, az igaz látszat hogyan különbözik a hamis látszattól, a hazugságtól, Shakespeare egész életművén végighúzó drámai kérdés, és Platóntól máig a művészetelmélet egyik fő témája. Ugyanakkor Hamlet azt sem hallgatja el, mennyire elégedetlen a gyász általános jeleivel: az ő „bú”-ja „belül van”, és „nem látja szem” (az angolban: *passes show*: ’túl [van minden] láthatón’), mert sokkal több és nagyobb, mint amit jel valaha is megjeleníthet. Külső és belső, látszat és valóság tehát éppúgy egymásra szorulnak, mint amennyire össze is keverednek, attól függően, milyen jelentőséget és mekkora kifejezőerőt tulajdonítunk a jeleknek. Hamlet egyszerre tudja azt mondani: a jelek fabatkát sem érnek, és hogy nélkülözhetetlenek a színjátékban: hatásos kezdés olyan drámában, amely majd a színházi játékot olyan nagy jelentőségű szerephez juttatja, hogy rajta keresztül keresi a tényleges – drámai – tettet, idősebb Hamlet gyilkosát. A *Gonzago megöletésével* Hamlet már nem a saját, hanem Claudius bensőjében igyekszik kutatni: a darabbeli darabbal fel akarja ébreszteni a király büntudatát, s a bűntény ábrázolásával valahogy magát a büntettet, talán *magát a bűnt* szeretné szemtől szemben látni. A Hamlet és Claudius közötti párharc így kétszeresen is drámai: nemcsak drámában, hanem drámákkal is zajlik: a hazugság színjátékával szemben, ahol a szintén kitűnő színész Claudius „úgy mosolyoghat, és gaz lehet” (az angolban: „one may smile, and smile, and be a villain” I, 5; 108: ’valaki mosolyoghat, és mosolyoghat, és gazember lehet’), Hamlet e kétszeres mosoly mögé kíván látni egy színelőadással.

A tintaszín köntösnek azonban még ezen felül is komoly jelentősége van, és éppen örület és előadás tekintetében; ez a jelenség paradox, de Hamlet – jellemzően – elbizonytalanítja, sőt, leépíti a feltételeket, amelyek között a képzelet hasznos és megbízható vezérfonal lehetne az igazság kiderítésében. Hamlet melankóliában szenved, a kor jól ismert, sőt, divatos betegségében, amelynek hagyományos, emblematisz színe a fekete, mert az akkori orvostudomány szerint a fekete epe túltengése okozza a szervezetben, megtámadva a lelket és az elmét. Tünetei a

megmagyarázhatatlan szomorúságtól, a hosszabb-rövidebb ideig tartó depresszió át olyan súlyos esetekig terjedhetnek, amelyeket már lehetetlen megkülönböztetni a „valódi”, hiperaktív, sőt, „tomboló” örülettől.<sup>237</sup> A melankólia értékelése sok hasonlóságot mutat az előbb vázolt dilemmákkal: hogyan válasszuk el a melankólia szélsőséges megnyilvánulásait az örülettől, ha ezek jelei akár egybe is eshetnek? És különösképpen: hogyan tudná szétválogatni a jeleket az, aki kétszeresen is érintett, hiszen miközben valóságos betegséggel küzd, olyan örületet színlel, ami jelmez-ként takarja, elbújhat mögötte, hogy minél többet tudjon meg egy másik ember valóságos tetteiről, gondolatairól és érzéseiről? Itt természetesen nemcsak Claudiusról van szó, mint Másíkról, hanem Poloniusról, Opheliáról, Gertrudról, Rosencrantzról és Guildensternről: szinte a darab minden szereplőjéről.

A darab során először Polonius írja körül Hamlet örületben csúcsonló betegségének tüneteit úgy, hogy melankóliára gyanakodhatunk. Amikor az apa jogán Opheliának megtiltotta, hogy Hamlet udvarlását, vagy akár üzeneteit fogadja, Polonius elbeszélése szerint Hamlet

Előbb komor lőn, éte elveszett,  
Majd álma is; majd bágyadás fogá el,  
Majd bamba hóbort, s fokról fokra így  
Az örülete, melyben most dühöng  
És mi siratjuk (II, 2; 147–151).

Claudius, miután tanúja volt Hamlet és Ophelia viharos szakítójelenetének, már nyíltan kimondja a diagnózist:

Szerelem! nem arra tart e szenvedély!  
Se a beszéd, bár egy kissé laza,  
Nem volt bolondság [madness]. Van valami lelkén,  
Amin kotelva ül e mélakór... [melancholy]  
S minek kikölte és felpattanása  
Veszélybe dönthet (III, 1; 164–169).

A melankólia valóban veszélyt tartogatott áldozata és az áldozat környezete számára egyaránt, és amikor Hamlet ledöfi Poloniuszt, távolról sem egyértelmű, vajon azért ölt, mert a betegsége átvette elméje és lelke felett az uralmat – ahogy Gertrud

<sup>237</sup> L. Jenkins (szerk.), p. 484.



gondolja, és Claudius, hogy a látszat fenntartásával mentse a helyzetet, tettei, hogy gondolja –, vagy Hamlet még a „furcsa álca” rejtekén belül maradt, hogy a tettetett örületet kihasználva „szabadon” gyilkolhasson.

A legzavaróbb, hogy Hamlet – igaz, csak magának és a közönségnek – elismeri, hogy melankóliában szenved, és pontosan akkor, amikor így dönt: „Most, e színészek által, az atyám / Megöléséhez hasonlót játszatok / Bátyám<sup>238</sup> előtt” (590–92).<sup>239</sup> Ezúttal Hamlet a Szellem vallomásába vetett bizalmát bontja le, aki nemcsak azt adta fia tudtára, ki volt a gyilkos, hanem azt is, a tettet milyen *módon* (a fülön át öntött mérég segítségével) követte el:

A látott szellem [spirit] ördög is lehet,  
Mert az is ölthet oly tetszetős hüvelyt [shape: alakot, formát];  
S tán gyöngeségem, mélakórom [melancholy] által  
– Mert ily kedélyre nagy hatalma van –  
A kárhozatba dönt (II; 2; 694–601).

Hamlet Horatio – és a kor – meggyőződését visszhangozza, miszerint a melankóliában szenvedőket könnyebb megtéveszteni, hiszen képzeletük sokkal élénkebb, mint a „normális” hétköznapi embereké, s ez a lelki érzékenység az ördög egyik fő „bejárata” a lélekhez, amit aztán megragad, és kárhozatba ránt. Hamlet nemcsak azért akarja színpadra vinni a *Gonzago megöle-*

<sup>238</sup> Természetesen Hamlet nagybátyjáról, Claudiusról van szó.

<sup>239</sup> Sokakat foglalkoztatott (pl. Harold Jenkinst, I. Jenkins (szerk.), i. k., p. 273), Hamlet miért tesz úgy, mintha az ún. Hecuba-monológ alatt, vagyis a II. felvonás legvégén jutna eszébe, hogy olyan színdarabot játszat, amellyel csapdába csalhatja Claudius lelkiismeretét (I. II; 2; 601), amikor az előző jelenetben világosan úgy instruálta a színészeket, hogy másnap este a *Gonzago megöletését* kell műsorra tűzniük (vö. II. 2; 541–534). John Dover Wilson, aki szinte az egész életét a *Hamlet* tanulmányozásának szentelte, *What Happens in Hamlet?* [Mi történik a *Hamlet*ben?] (Cambridge: Cambridge University Press, 1935) című könyvében úgy vélekedik, hogy Hamlet itt csupán részletesen kifejti, ami a színészekkel beszélgetve már eszébe jutott (Dover Wilson, 142), és ezt követi Thompson és Taylor kommentárja is (I. Thompson és Taylor (szerk.), i. k., p. 278). Az én értelmezésemben azonban épp egy olyan példára bukkanunk, amikor – a „kizökkent idő” szellemében – az okozat megelőzte az okot: az elhatározás megelőzte az utat, amelyen a herceg az elhatározásig jutott. Ezt lehet a *Hamlet* számtalan „következetlenségei” egyikének tekinteni, de egy költői (és nem realista) dráma szimbolikus vonásának is, ahol az „előbb” és „utóbb” hagyományos logikája felborul, és ellentmond a valószínűsíthető „lélektani realitásnak”.

tését, hogy áttörjön Claudius mosolygó maszkján, hanem azért is, hogy próbára tegye apja Szellemének „tetszetős hüvelyét”: vajon a Szellem nem épp olyan megtevesztő jelenés-e, mint amilyenek nagybátyja külseje tűnik. Az *Egérfogó*nak tehát egyben a Szellem „ontológiai státuszát”, „létmódját” is csapdába kell ejtenie: a Platón *Ión*jában említett Múzsza szerepét – aki „maga tesz istennel teltté némelyeket, de ezektől az istentől telt személyektől más ihletettek láncá függ”<sup>240</sup> – Hamlet számára a Szellem játssza, csak hogy épp az a kérdés, ezáltal „istentől” vagy „ördög-től” telt személy lesz-e. A betegség elismerésével Hamlet még saját „furcsa álcáját”, színpadi jelmezét, álruháját is sebezhetővé teszi, de a szokásostól eltérően: nem azt bizonygatja, hogy „valójában” nem bolond, hanem épp azt, hogy könnyen lehet: *tényleg* az. Mintha tudatosan kezdené ki saját „privát” színházába és színészi teljesítményébe vetett hitét; lassan önmagában sem bízik, s így az *Egérfogó* még saját képzeletének is próbája lesz, hiszen nem lehetetlen, hogy ami elméjében ihletnek, költői elragadtatásnak tűnik, valójában közönséges örület, amit egy jól ismert betegség idézett elő. Hamlet így akarva-akaratlan azt a kérdést is felveti, amely szintén Platón óta foglalkoztatja a művészetelméletet: vajon az alkotó (költő, színész, és így tovább) isteni vagy diabolikus, sötét erők játéka-e?

Létezett-e olyan darab, bárki tollából, amelynek a *Gonzago megöletése* lett volna a címe? Hamlet mindent elkövet, hogy Claudius meggyőzze: igen, nemcsak arról van szó, hogy a mű annyira a színészek repertoárjához tartozik, hogy egy nap alatt (hány felújító próbával?) könnyedén színpadra tudják állítani, hanem arról is, hogy – mint már erről szó volt – a herceg bizalmas viszonyban van a cselekménnyel és a szöveggel: az előadás legforróbb percében, közvetlenül a gyilkost játszó színész megjelenése előtt, és éppen azután, hogy átkeresztelte a darabot – *Egérfogó* –, Hamlet hosszú magyarázatba kezd: „A darab egy Viennában történt gyilkosságot ábrázol [„This play is the image of a murder in Vienna”]: szó szerint: ’egy bécsi gyilkosság (szó képe’]: Gonzago neve a fejedelemnek; nője Baptista. Mindjárt meglátják. Gonosz egy darab, az igaz; de hát aztán? Felsőged lelkiösmerete tiszta, a miénk is; minket hát nem érdekel: kinek

<sup>240</sup> Platón: *Ión*, i. k., p. 316 (533e).

nem inge, ne vegye magára” (III; 2; 232–236). Még a mondatok szerkezetében is találunk párhuzamokat, amikor Hamlet ismét felkiált, hangsúlyosan közvetlenül az *után*, hogy a gyilkos az áldozat fülébe öntötte a mérget: „Kertjében mérgezi meg, a birtokáért. Neve, mondom, Gonzago; igaz, meglelt történet [„The story is extant”]: szó szerint: ’a történet (még) meglévő, létező, fennálló, fennmaradt, megmaradt’], meg is van írva választékos olasz nyelven. Mindjárt meglátják, hogyan nyeri el a gyilkos Gonzago nője szerelmét [„You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago’s wife”: ’mindjárt meglátják, hogyan nyeri el a gyilkos Gonzago feleségének a szerelmét’] (III; 2; 255–258). S a következő sort már Ophelia mondja: „A király föláll” (259).

Persze nem ezek az egyedüli kommentárok, „magyarázó lábjegyzetek”, amelyeket Hamlet az előadáshoz fűz; tartalmuk, és különösen időzítésük roppant fontos és – természetesen – rejtélyes. Miért érdekes, hogy az áldozat neve Gonzago, amikor sem a darabban nem szólítja senki így, sem a szöveg más részeiben nem szerepel ilyen néven? Megszólalásait a „Színész Király” [Player King] megjelölések jelzik. Hamlet az angol szövegben több okból említheti Gonzagót név szerint: a címben szereplő birtokos szerkezet – *the murder of Gonzago* – kétértelmű: jelentheti ’Gonzago gyilkosságá’-t úgy, hogy ő az áldozat, de úgy is, hogy ő a gyilkos. Hogy Gonzago valóban az áldozat, teljes egyértelműséggel csak akkor derül ki, amikor a gyilkos megjelenik, de a látvány elég lenne: miért kell Hamletnek ezt külön a közönség szájába rágnia? És miért hangsúlyozza állandóan, hogy a darab hiteles, hogy *meg van írva*, amikor attól még színdarab marad, a képzelet terméke? Mintha a *Gonzago megöletésének*, bár jó ideje pereg már a cselekmény, új cím alatt újra kellene kezdődnie, miközben Hamlet épp *ekkor* közli a „nevét a fejedelemnek”, hogy aztán, amikor másodszor is kimondja a bűvös nevet („Neve, mondom, Gonzago”), a darabot – mint Polonius mondja – „félbe kell hagyni” [„Give o’er the play”], (III; 2; 262), ami egyébként szó szerint azt is jelentheti: ’adja/adják át a darabot; el akarom kobozni’]. Mintha maga a *Gonzago* név volna a csapda, az egérfogó mágikus „kerete”, „alapszerkezete”, amely Claudius tudatát hivatott körülfgni.

Nyilvánvaló, hogy a Shakespeare-kutatók mindent elkövettek, hogy nyomára bukkanjanak a *Gonzago megöletése* című,

vagy egy vele legalábbis rokonítható színdarabnak (műnek) olasz (vagy akár angol vagy más) nyelven. Eddig senki sem talált ilyet, de – és Hamlet talán ezért hangsúlyozza annyira a „hitelességet” – a „valódi” történelem tényleg tud hasonló történetről, amely Olaszországban esett meg. Mint Harold Jenkins, a második Arden Shakespeare-sorozat szerkesztője kifejti, valóban létezett egy Francesco Maria I della Rovere nevű fejedelem, Urbino hercege, aki 1538 októberében hunyt el.

A herceg „sebész-borbélyá” – igaz, csak miután alaposan megkínózták – úgy vallott, hogy a herceg egyik rokonának felbujtására mérget öntött a herceg fülébe, a rokon pedig feltehetően a herceg feleségének megbízásából bujtogatott. A herceg felesége nem Baptista, hanem Eleonora volt, viszont a Gonzaga családból származott. Ugyanakkor megint valósággal létezett olyan korábbi urbinói herceg, aki a híres Sforza család Battista nevű lányát vette feleségül. A „történelemben” a gyilkos tehát nem a herceg rokona (pl. öccse vagy unokaöccse), hanem borbélyá, ugyanakkor – de nem kevésbé zavaróan – a felbujtót (Eleonora rokonát) Luigi Gonzagának (de nem Gonzagónak) hívták (talán a Luigi név ihlette a darabbeli gyilkos nevét, a Lucianust).<sup>241</sup> „A [meggyilkolt] urbinói herceg – teszi hozzá Jenkins – híres katona volt, akinek páncélos képét Tiziano megfestette, és ma is látható a firenzei Uffizi Múzeumban”.<sup>242</sup> Geoffrey Bullough, a hatalmas *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* [Shakespeare narratív és drámai forrásai] című könyvsorozatának hetedik kötetében nem tartja kizárhatónak, hogy a szakállas, tiszteletet parancsoló herceg „talpig páncélban”, a képen a háta mögött egy „felcsapott

<sup>241</sup> vö. Jenkins (szerk.), i. k., p. 102.

<sup>242</sup> Jenkins (szerk.), i. k., ibid. Jelen sorok írója a tanú hitelével ezt megerősítheti, sőt, Tiziano a herceget ábrázoló portróját felesége, Kállay G. Katalin az Uffizi Múzeumban le is fényképezte; az olajfestmény valamikor 1536 és 38 között készülhetett. Tiziano megfestette Rovere feleségének, Eleonora Gonzagának a képét is, a két portré nincs egymás mellett, s mindkettő 1631 után került Firenzébe (és 1796 után az Uffizi Múzeumba). Még érdekesebb, hogy ugyanebben a múzeumban megtalálható annak az urbinói hercegnek a – jóval híresebb – portréja is, akinek (talán nem elhanyagolhatóan: második) felesége Battista Sforza volt. A herceg neve Federico da Montefeltro (1420–1482), a festő Piero della Francesca (1415/20–1492), aki a herceget feleségével együtt egy ún. „diptichonban”, kettős, egymásra néző portrében festette meg kb. 1474-ben, az asszonyt valószínűleg emlékezetből, vagy más portré alapján, mert Battista 1471-ben meghalt. E kettős portré is csak 1631 után került Firenzébe.

rostélyú sisakkal” hatással volt Shakespeare szellem-ábrázolására, bár nehéz elképzelni, Shakespeare hol láthatta Tiziano képét. Talán egy metszet formájában tartalmazta a drámaíró forrása?<sup>243</sup> Kétségtelen, hogy a *Hamlet*ben Hamlet apja nem a „szokásos szellem”, aki fehér lepedőben „makogva-nyíva” sivítaná: „Hamlet, bosszút!”<sup>244</sup>, hanem méltóságteljes, tiszteletreméltó – és hangsúlyosan szomorú – alak, aki fiát emelkedett és szeretetteljes modorban szólítja meg. A gyanú, hogy Shakespeare ismerhette a történet egyik (olasz?) forrását, természetesen a fülön át öntött mérge motívuma miatt fogant meg a kutatókban – a gyilkosság módja valóban rendkívüli –, de senki sem bukkant egyetlen olyan tényleges történeti műre sem, amelyből Shakespeare dolgozhatott, ennél fogva arra sincs magyarázat, miért „Vienna” a gyilkosság színhelye<sup>245</sup>, és szintén érthetetlen, Shakespeare miért adta az eredeti („történelmi”) *gyilkos* nevét, illetve annak egy változatát, a Gonzagát az eredeti *áldozat*nak, azaz Urbino hercegének?<sup>246</sup> Lehet, hogy Shakespeare csak valakinek az elbeszéléséből ismerte a történetet, vagy régebben olvasta? Akár-hogy is volt, úgy tűnik, a forrás nem feküdt előtte kinyitva az asztalon. A „Színész Király” és „Színész Királyné”, megszólalást

<sup>243</sup> vö. Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 7, New York: Columbia University Press, 1957, pp. 28–34.

<sup>244</sup> Mint ismeretes, 1596-ban Thomas Lodge, Shakespeare hat évvel idősebb kortársa, szindarabok, regények és esszék sikeres szerzője *Wit's Misery* [A Szellemesség nyomorúsága] című elmélkedésében utal a szellemre „aki olyan szálnalmasan siránkozott a The Theatre-ben [abban a színházban, amelyben Shakespeare és társulata 1599-ig, a Globe Színház megépítéséig játszott], mint egy kagylókat áruló kofa: „Hamlet, bosszút!” (vö. Jenkins (szerk.), i. k., p. 83). Ez persze éppen arra enged következtetni, hogy Shakespeare valamikor 1600 körül keletkezett *Hamletje* előtt íródott ún. *Ur-Hamletet* („Ős-Hamlet”-et) nem Shakespeare írta (a kutatók Thomas Kydre, a *Spanyol tragédia* szerzőjére gyanakodnak). Az Erzsébet-kori színház jellegzetes szellem-figurája Hamlet apjának Szellemével ellentétben úgy viselkedett a színpadon, ahogy Horatio leírja a darab elején (talán utalva Shakespeare *Julius Caesarjára* is, amelyet nem sokkal a *Hamlet* előtt, feltehetően 1599-ben mutattak be): „így Róma fönt-virágzó napjain, / A leghatalmasb Julius bukása / Előtt kevéssel, gazdátlan maradt / Sok sír, s belőle a leplel halott [sheeted dead: lepedős halott] / Makogva, nyíva járt mind útcaszerte” (I, 1; 114–19).

<sup>245</sup> Egyesek szerint a szedő, vagy Shakespeare *Vienna*-nak olvasta az „Urbino” nevet (vö. Jenkins (szerk.), i. k., p. 507), de ez egyáltalán nem hangzik meggyőzően.

<sup>246</sup> vö. Jenkins (szerk.), i. k., p. 102.

jelző neveket valószínűleg azért használta – persze ez csak az olvasó számára működik –, hogy még jobban aláhúzza viszonyuk hasonlóságát Claudius és Gertrud helyzetével. De akkor Hamlet miért mondja azt: „Gonzago [a] neve a *hercegnek*” („Gonzago is the *Duke's* name”, [III; 2; 233–34], amit Arany tapintatosan „fejedelemnek” fordít)? Azt kellene mondania: „Gonzago a neve a *Királynak*”. És miért Gonzago az eredeti Gonzaga? Shakespeare azt gondolta: mindegy? Rosszul emlékezett? Már (elvezett) forrása is ilyen összevisszán beszélt el a történetet? Vagy olvassunk bele mindenfélét a „változtatásokba”, és mondjuk azt: Hamlet azért cserélte meg a gyilkost és áldozatát, mert azt akarta hangsúlyozni, nemcsak gyilkosokból lehet király, hanem királyból (hercegből) is lehet gyilkos?

Minél közelebb kerülünk a gyilkosság tényleges, színpadi pillanatához – s az eredeti gyilkosságról csak annyit tudhatunk, biztosan megtörtént, de módját csupán a Szellem elbeszéléséből ismerjük –, annál nagyobb szerepet játszik Shakespeare egyik legkedvesebb témája, mely egész életművén végighúzódik: az (ön)azonosság és a személyek felcserélhetőségének, sőt, kicserélhetőségének kérdésköre. Mint láttuk, az angolban a *murder of Gonzago* még az elemi, grammatikai szinten is kétértelmű. A *Gonzago megöletése* értelmezésének, s így a képzelet hamleti csapdájának talán legfontosabb kérdése a „célközönség”, azaz Claudius viselkedése, legfőképpen az, miért éppen akkor áll fel és megy ki a király, amikor feláll és otthagyja a darabot? Hiszen magát a „beszédés” színdarabot megelőzi egy – akkoriban nem szokatlan – „némajáték”, amely egyszerű, de erőteljes pantomimjával már hűségesen előlegezi, amit majd a dialógusos dráma részletesen bemutat. Abban egyetértés van a Shakespeare-kutatók között, hogy a némajáték éppúgy, mint a színdarab-aszíndarabban (a hamleti „metaszínház”) tulajdonképpen kétszer is újrajátssza és „a figyelem és a *Hamlet* című dráma középpontjába helyezi – mint Harold Jenkins találóan megfogalmazza – a bűntett tökéletesen megkomponált képét, ami nem más, mint a *Hamlet* cselekményének alapja”, s ezáltal a dráma egész művészi-dramaturgiai szerkezetét is meghatározza.<sup>247</sup> Valóban, Hamlet olyan művet állít halálos ellensége szemé elé, aminek „mesé-

<sup>247</sup> Jenkins (szerk.), i. k., p. 501.

jét”<sup>248</sup> csak a Szellem elbeszéléséből, egy „narratívából” ismeri: ezt transzformálja drámává, a tényleges büntett *után*, ami viszont a *Hamlet* című drámában csak hatásában van jelen, mert *előbb* történt, mintsem a cselekmény elkezdődött, tehát „ideje” szigorú értelemben „kívül esik” a tragédia drámai idején. Távolról sincs azonban egyetértés abban, Claudius miért nem áll fel azelőtt, hogy a gyilkos megjelenne, és az alvó Király fülébe öntené a mérget, miért nem reagál már a némajáték alatt, miért nem vet véget ennek az öt és feleségét még akkor is vérig sértő „komédiának”, ha a bátyja természetes halállal hunyt el.

John Dover Wilson abból indul ki, hogy az ún. „színházjele-  
net”, azaz az *Egérfogó* a darab kulcsa, ami azt is jelenti, hogy Claudius viselkedésének értelmezése az egész tragédia értelmezésére döntő hatással lesz. Dover Wilson szerint Claudius egyszerűen nem látja a némajátékot, sőt, utána is mással van elfoglalva (beszélget, enyeleg Gertrúddal, eszik, iszik stb.), és csak akkor neszel fel, amikor Hamlet egyenesen anyjának szegezi a kérdést: „Asszonyom, hogy tetszik a darab?” (III, 2, 224), de ekkor is inkább a feleségét, mintsem magát félti.<sup>249</sup> Ám ha az *Egérfogó* ennyire fontos, nem az a kérdés, a Király miért *nem* reagál előbb, hanem – mint említettem – hogy az előadásnak miért épp *azon* a pontján áll fel.<sup>250</sup>

Sok egyéb magyarázat is született: Claudius látja a némajátékot, de hidegen hagyja, amit lát, már-már unatkozik, mert Hamlet színházcsinálásának eleve nem tulajdonít különösebb jelentőséget.<sup>251</sup> Valóban elképzelhető, hogy a királynak sokáig eszébe sem jut egy végső soron művészi alkotást összefüggésbe hozni önmagával: büntettével és szerelmi ügyeivel – egy dráma magára vonatkoztatása egyszerűen nem „szokása”, nem tartozik a világához. Ennek az elméletnek igen eredeti változatát képvisel-

<sup>248</sup> vö. a király kérdésével az *Egérfogóról* Hamletnek: „Hallottad a meséjét? Nincs benne valami bántó?” („Have you heard the argument?” III, 2; 227–8).

<sup>249</sup> Rex Gibson: *Shakespeare Student Guide: Hamlet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 90., vö. John Dover Wilson: i. m., pp. 64–68.

<sup>250</sup> További rejtély, miért nem tűnik fel senkinek, hogy a némajátékban előlegezett cselekmény távolról sem ad ki egy Shakespeare korában szokásos udvari, ötfelvonásos darabot. Sőt, a némajátékból ítélve szinte már a darab végén vagyunk, amikor Claudius feláll.

<sup>251</sup> vö. Jenkins, pp. 506–508.

li James Calderwood, aki úgy érvel, hogy bár semmi kétségünk nincs afelől, ki a tettes – sőt, később Claudius, amikor imádkozni próbál, meg is vallja, hogy „vérgyilkolást”<sup>252</sup> követett el – lehet, hogy a bűntett nem *azon a módon* zajlott le, ahogyan azt Hamlet színháza igyekszik, mintegy „tükröt tartva” (vö. III, 2; 21), megmutatni neki. Végül is azt, hogy a gyilkos „átkos csalmatok levélvel” az áldozat „fülhézagába önté e nedű / Bélpoklos csöppjeit” (I, 5; 62–64), Hamlet is csupán a Szellemtől tudja, és láttuk, hogy az ilyen jelenés még a királyfi szerint sem teljesen megbízható. Calderwood szerint az is valószínűtlen, hogy Hamletnek ilyen hirtelen eszébe jusson egy darab „választékos olasz nyelven” (III; 2; 256–7), amelyben ráadásul ennyi egybeesés van a dán udvarban uralkodó „valóságos” helyzettel, a gyilkosság mikéntjét és a Claudius, Gertrud és idősebb Hamlet között kirajzolódó szerelmi háromszöveget illetően. Még valószínűtlenebb, hogy egyszer csak olyan színészek bukkanjanak fel, akik épp ezt a darabot tudják betéve. Calderwood úgy gondolja, a logika fordított: a történet valójában Hamlet képzeletében létezik, talán épp annak a drámának a formájában, ami már valahol ott motoszkál a fejében, amikor először látja anyját nagybátyjával, és *ezt* vetíti a Szellem szavaiba és alakjába. Claudius tehát Calderwood olvasatában nem azért áll fel, mert a színdarab telibe talált (akkor a király már a némajáték alatt kivonulna), hanem mert Hamlet, miközben állandóan kommentálja az előadást, a gyilkost úgy azonosítja, mint Lucianust, aki „a király unokaöccse” („nephew to the King” (III; 2; 238)). Arany ezt úgy fordítja: „Ez valami Lucianus, a király öccse”, s bár kétségtelen, hogy „unokaöcs” helyett mondhatunk „öcsöt”, sőt, a szoros analógiák miatt valóban azt váránk, hogy Hamlet ezen a fontos helyen apjának testvéröccsét nevezi meg gyilkosként, a fordítás itt elfedi ezt a különös fordulatot. Lehet, hogy Arany itt egyenesen szövegromlásra, vagy figyelmetlenségre, dramaturgiai következtelenségre gyanakodott, de Calderwood szerint Hamlet „nyelvbtlésének” döntő jelentősége van: Claudius nem azért ugrik fel, mert a múltat és önmagát látja a darabban, ahogy Hamlet szeretné (hiszen nem is így ölte meg a bátyját), hanem a jövőt. Hiszen ha Claudius a király, akkor

<sup>252</sup> Az angolban: „a brother’s murder”: „egy fiútestvér meggyilkolása, testvérgyilkosság” (III, 3; 69).



az unokaöcs nem más, mint maga Hamlet, aki talán így akarja nagybátyja tudtára adni, hogyan fogja majd eltenni őt láb alól. Akkor a darab arcátlan sértés, felségárulás, pimasz fenyegetés, olyan, mint koporsót vagy halotti mécseszt küldeni valakinek a születésnapjára.<sup>253</sup>

Az elmélet érdekes, és igazsága persze nem zárható ki teljesen, Claudius azonban – sajnos – nem akkor áll fel, amikor az „unokaöcsöt” meghallja, hanem húsz sorral később, és az is valószínűtlen, hogy egy olyan tapasztalt színházi ember, mint Shakespeare, pusztán egy ilyen „elszólásra” építette Claudius viselkedésének magyarázatát; számtalan módja lett volna, hogy az „unokaöcs”-öt jobban hangsúlyozza. Úgy tűnik, Shakespeare inkább *A Gonzago megöletése* és a Szellem tanúvallomása közötti *képi, metaforikus* párhuzamot akarta erősíteni: kevés helyen találunk olyan erős, szemléletes és élénk fizikalitással telített képeket, mint amilyeneket egy immár nem földi lény tár fia szemé elé; például az imént idézett monológ így folytatódik:

[a nedű] A vérnek oly halálos ellene  
Hogy gyorsan átfut, mint a kéneső,  
A testbe minden ösvényt és kaput,  
S mint tejbe csöppent oltó a tejet,  
Megoltja, összerántja hirtelen  
A híg, az ép vért: így történt velem:  
Egyszerre undok ótvar kérgezé,  
Csömörletes héjjal, Lázár gyanánt,  
Szép síma testemet (I; 5; 64–70).

A szellemalak fontosnak tartja, hogy földi, „szép síma testének” változását ilyen orvosilag pontos, és mégis roppant költői képekkel írja le, mintha színes, már-már érzéki metaforákba „oltaná”, és ezekkel pótolná azt a tényleges látványt, amit rajta kívül csak Claudius érzékelhetett. A reneszánszkori színpadon az igazság elsősorban retorikai értelemben vett igazság volt: egy „adat”, „tény” megbízhatóságát a költői nyelv gazdagságának és érzékletességének mértéke jelezte; minél élénkebbek voltak a metaforák, annál „igazabbnak”, azaz meggyőzőbbnek tűnhetett a szöveg, legalábbis a hallgatóra-nézőre tett lehetséges hatás tekin-

<sup>253</sup> vö. James L. Calderwood: *To Be and Not To Be: Negation and Metadrama in Hamlet*, New York: Columbia University Press, 1983, pp. 42–47.

tetében.<sup>254</sup> S bár természetesen nem zárható ki, egy-egy drámaíró – és pontosan a *hatás* kedvéért – nem „élt-e vissza”, legalábbis időnként, éppen *ezzel* a konvencióval, a Szellem nyelvezetének különleges élénksége itt talán azt sejteti, hogy az elmondottak nem pusztán Hamlet képzetetének termékei.<sup>255</sup>

Más magyarázatok amellet tartanak ki, hogy Claudius kezdetől a tetetés mestere, s ezért Hamletnek hosszú időbe kerül, míg megtöri ellenfelét; Claudius valójában nagyon hamar magára ismer, de képes uralkodni önmagán (valószínűleg összeszorított fogakkal), s még amikor felkel, akkor is inkább a felesége ellen elkövetett sértés kavarja fel, mint bűnténye leleplezése. Jenkins majdnem egy tucat elmélet ismertetése után arra a következtetésre jut, hogy a Claudius játzó színész akkor jár a legjobban, ha éppolyan kiismerhetetlen és rejtélyes marad a színpadon, mint amennyire Shakespeare szövege az.<sup>256</sup> De ha a színész megfogadja ezt a tanácsot, vajon nem az lesz-e a néző benyomása, hogy a rendező és a szereplők lemondtak az egyik valóban legréjtélyesebb kérdés, s ezáltal a darab kulcsjelenetének értelmezéséről? Az én itt következő értelmezésem sokat köszönhet a 2010 áprilisában az ELTE Bölcsészettudományi Karán előadott amatőr *Hamlet*-produkciónak, amelyben én alakíthattam Claudius szerepét, és elsősorban a rendező, Szigeti Balázs ötleteinek, aki egyúttal Hamlet szerepét játszotta.

Abból indultunk ki, hogy az előző elméletek feltételezésen alapulnak: Claudius – ilyen-olyan okból – nem akarja látni, mi zajlik a színpadon.<sup>257</sup> Persze nem arról van szó, hogy Claudius

<sup>254</sup> vö. Stephen Orgel: *The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage*, New York and London: Routledge, 2002, pp. 103–109.

<sup>255</sup> A Szellem szerepe inkább a Vészbanyákéhoz hasonló a *Macbeth*ben, akik – mint Szigeti Balázs érvel – kellően „külsődlegesek” ahhoz, hogy Macbethnek megadják a szabad akaratból történő választás lehetőségét, ugyanakkor eléggé a „belsejében” vannak, hogy rejtett vágyainak kivételüléseiként fogjuk fel őket (vö. Szigeti Balázs: „The Dialectic of Sin in Shakespeare’s *Macbeth* and in Francis Ford Coppola’s *The Godfather Trilogy*”, in: *The Anachronist*, 14. kötet, 2009. pp. 24–46, különösen pp. 26–29.).

<sup>256</sup> vö. Jenkins (szerk.), i. k., p. 505.

<sup>257</sup> Az értelmezés logikája némileg hasonlít Stanley Cavell *Othello*-értelmezéséhez. Itt a legtöbb elemző abból indul ki, hogy a darab legfontosabb és legréjtélyesebb kérdése, hogy miért hisz Othello Desdemona helyett Jagónak, s a kérdést azzal az előfeltételezéssel igyekeznek megválaszolni, hogy Othello *nem* akarja hallani, mit mond Jago Desdemonáról és Cassiőról, de Jago ügyes praktikákkal

feltétlenül *örül* annak, amit lát, de talán megbabonázza a színpadi látvány, mélyen elmerül benne, és éppen az vonzza a tekintetét mágnesként a színpadhoz, hogy újra meg újra (kétszer) önmagát láthatja gyilkosként, méghozzá kívülről. Nem azért érdekli a színpadon őt megtestesítő karakter, mert annyira narcisztikus, hogy bármi jó neki, ami róla szól, csak hadd lássa önmagát, hanem mert mélyen hat rá, mennyire pontosan formálták meg, és mennyi átéléssel és mesterségbeli tudással tették színpadra őt és a bűntényt. Természetesen a leghalványabb fogalma sincs arról, hogy Hamletet apja Szelleme meglátogatta. Claudius először az nyugőzi le, hogy rajta kívül hogyan tudhat bárki is az eseményről, ami „tökéletes bűnténynek” tűnt, mert a saját elméjében élő emlékképen kívül nincs semmiféle nyom, sem külső, sem belső. Ez a félelemmel vegyes döbbenet változik különös esztétikai élvezetté a látvány szuggesztív ereje révén, mert az újrajátszás ugyanolyan mesteri – miközben eredete megfoghatatlan –, mint a maga nemében az eredeti tett. S az esztétikai élmény kulcsa, hogy Claudius egyszerre *kívülről* láthatja, ami a belsejében van: Hamlet színházában kivételes módon a képzelet nem ahhoz szükséges, hogy a közönség egy kitüntetett tagja olyasmit gondoljon el és érezzen, ami lehetséges, és amire talán képes is volna, ha komolyan szembenézne magával, hanem ahhoz, hogy az illető újraélje, ami valóságos, ami tényleg megtörtént. Nem úgy, hogy az eseményt megtörténhetőnek minősíti, amennyiben úrrá lesz a hitetlenségén, hanem hogy elfogadja: a „látszik”, a „látható” ezúttal visszatér – a színház, a képzelet közegében – ahhoz, amiből vétetett: a valósághoz. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Claudius – legalábbis ami tettének súlyát és jelentőségét illeti – tulajdonképpen most, az előadás alatt érti meg, mit tett valójában a testvérével. Ez szögezi a székéhez, ez nyugőzi le, és ez a megértés és döbbenet épp azáltal lehetséges, hogy ezúttal az őt a színpadon („ott, kint”) megtestesítő színész révén „nincs magánál”: a gyilkos Lucianust alakító színész segítségével kilépett önmagából, s úgy *van* a gyilkosságban,

---

és retorikai eszközökkel megtöri az ellenállását, és ráveszi, hogy mégis odafigyeljen rá. De nem ad-e kulcsot a kezünkbe, ha inkább abból indulunk ki, hogy éppen fordítva van, és Othello valamilyen okból szinte „issza” Jago szavait?, vö. Stanley Cavell: „Othello and the Stake of the Other”, in: Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays by Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 125–242, különösen p. 136.

hogy épp távol került a tett valódi színhelyét rögzítő emlékképtől, mert a színész fizikai valósága élesebb és pontosabb képet rajzol, mint amilyenre bármiféle emlék képes.

Claudiusnak most mindegy, hogy a színész „csak tettei”, hogy megöli áldozatát: a jelek, a gyilkos szavai, a mérgeg öntésének utánzása elegendő, hogy *valóságosabban* élje át a kívülről megfigyelt, de őt játszó színész révén, amit akkor és ott tapasztalt, amikor és ahol a tettet valóságosan elkövette. Ha Hamlet a valóságos színhelyre vezetné, a gyümölcsöskertbe, ahol a Szellem szerint a gyilkosság megtörtént, vagy egy valódi gyilkosság szemtanúja volna, nem érezne semmit; a színész alakjának fizikai, valóságos színházi, esztétikai jelén, a képzelet ablakán keresztül azonban valódi énjét pillantja meg, ez segíti, hogy beleszálljon önmagába, és ahhoz a belátáshoz, *anagnorisis*hez jusson, amiről Arisztotelész beszél a *Poétikában*. Ezért a hamleti színháznak-a-színházban nem csupán jónak, hanem kitűnőnek, valóban „elképesztően” jónak kell lennie, amely Claudius képzeletét mindvégig a legmagasabb izzási fokon tartja és mindvégig, rendületlenül táplálja. Ha így van, Claudius nem azért áll fel, mert „egyszer csak magára ismert”. Nem, épp hogy már a kezdet kezdetén magára ismert, és azért megy ki, mert már *nem* ismer magára, mert már képtelen azonosulni a gyilkost játszó színésszel. De nem azért nem ismer önmagára, mert valami ténybeli különbséget, kisebb vagy nagyobb „pontatlanságot” fedezett fel a színpadi játék és saját, néhány hónapja elkövetett bűntette között. Úgy gondolom, Claudiusnak édes mindegy, Gonzagónak hívják-e az áldozatot, és a „kertjében” ölik-e meg, Lucianusnak hívják-e a gyilkost, és hogy a király unokaöccse, vagy öccse-e. Claudius nem valami „történelmi-történelmi hiteltelenség” miatt hagyja ott ülőhelyét, hanem mert a színház varázsa egyszerre megtörik, s ő kiesik a képzelet esztétikai körgyűrűjéből: hirtelen rájön, hogy a dán királyi palota nagytermében van, és *előadást néz*, miközben ezt megelőzően nem a dán udvarban volt, de még csak nem is abban a bizonyos kertben, hanem valahol a színpadi előadásban, abban a bizonyos Lucianusban (unokaöcs-e, vagy sem). A varázs megtöréséért maga Hamlet felelős, aki túl sok és mindig egyértelműbb és leegyszerűsítettebb magyarázatokat fűz a *Gonzago megöletéséhez*; mintha nem bízna az előadás erejében, kérdéseket és provokatív megjegyzéseket

intéz anyjához és nagybátyjához. Sőt, az is elképzelhető, hogy a színpadon Hamlet elhamarkodottan és türelmetlenül, talán a plátói *furor poeticus*tól sem mentesen, „beugrik” az előadásba, tintafekete öltözéke botrányosan elüt a színészek tarkabarka ruháitól, és handabandázása tönkreteszi a színészek teljesítményét, akik eddig nagyszerűen játszottak: épp úgy, ahogy Hamlet az előadás előtt oktatta őket: „illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától...” (III; 2; 17–20). 2010 áprilisi előadásunkban Hamlet, a színdarab színpadára hatolva megragadta a Színész Királyné és Lucianus kezét, és egymásba kényszerítette őket: erre állt fel Claudius, mint aki álomból, a színház varázsából tér magához, hogy néhány perc múlva erkölcsi és teológiai kérdések főszereplőjének tekintse magát, és megpróbáljon bűneivel szembenézni. Ő nem rohan, mint Hamlet: lassan áll fel, és kitámolyog a színről, most már úgy, mint aki súlyos terhet cipel, s ezt a terhet épp az helyezte a vállára, hogy részese volt a képzelet esztétikai-költői-színpadi varázskörének, amely előfeltétele, hogy etikai kérdésekkel kezdjen birkózni.

Claudius lelki megrendülésének és átváltozásának ez a rekonstrukciója egybecseng Paul Ricoeur egyik roppant mély értelmű megfigyelésével, miszerint a bűn ábrázolásában a képi, szimbolikus-metaforikus megjelenítés – legalábbis a görög és judeo-keresztény gyökerű európai kultúrában – megelőzi a morális reflexiót: például először a vörös vagy fekete folt jelenik meg a fehér felületen és jelent – gyakorlati rítusok keretében – ’bűnt’, hogy azután a bűn a közvetlen, fizikai realitással rendelkező képekből mintegy kioldódjon, gondolatokban, értelmezésekben és elmélkedésekben visszhangozzon, és elvont, fogalmakból és rendszeralkotó kategóriákból építkező etikai elméletek részévé váljon. Ezért szigorú értelemben a folt még csak ’valami kellemtlent’ jelent – talán a gyomor táján – és „valami rémisztő” és „rossz” képe, hogy azután *bűnként* azonosíthassuk és törvénykönyvek, erkölcsfilozófiai értekezések elemévé tehesük, s a bűntudatból a bűn (persze sohasem teljes) tudása lehessen.<sup>258</sup>

<sup>258</sup> L. Ricoeur számtalan munkái közül, amelyek metafora, szimbólum és fogalom viszonyát elemzik pl. „The Hermeneutics of Symbols and Philosophical Reflection”, in: Charles E. Reagan and David Stewart (szerk.): *The Philosophy*

Ha Claudius így viselkedik, és ez játszódik le benne, vajon mondhatjuk-e, hogy Hamletnek sikerült, amit akart? Hamlet a hirtelen *Egérfogónak* nevezett *Gonzago megöletése* című drámával, tehát a képzeletnek szánt képekkel, látható színpadi jelekkel fel akarta kelteni a király büntudatát. Abból indult ki, hogy – mint már idéztem – egy színész láthatóvá és ezért játszhatóvá tudja tenni azt az érzelmet is, amelyet valójában nem érez: „csak költeményben, álom-indulatban, / Egy eszmeképhez úgy hozzátöri / Lelkét, hogy arca elsápad belé, / Könny ül szemében, rémület vonásin / A hangja megtörik, s egész valója / Kíséri képzetét” II, 2; 546–550), s mindezt „semmiért”, egy Hecubáért, hiszen Hecuba tulajdonképpen „nincs”: fiktív, mitológiai alak. De Hamlet rögtön hozzát teszi: „Mit nem tenne még, / Ha szenvedélyre volna oly oka, / Mint van nekem?” (554–56), azaz Hamlet, aki apját, anyját, lassan az egész világot gyászolja, és a bűn mélyére akar látni, még többre is képes volna, mint a színész, mert benne az indulat nem „mesterségesen” felkorbácsolt, hanem valódi tűzzel lobog. Úgy tűnik tehát, Hamlet távol van attól, hogy szembeállítsa a képzelettel „előállított” bánatot és szenvedélyt, az előadóművész *furor poeticus*-át a „való élet” érzelmeivel. Hamlet azért szidalmazza önmagát a Hecuba-monológban, mert rádöbben: a képzelet és „az elképzelt” nemhogy nem zárja ki „a valóságosat”, hanem – itt majdnem szó szerint – „királyi út” a valósághoz, pontosabban a valóság egy sajátos válfajához, amit talán nem túlzás *személyes valóságnak* hívni: valaki akkor tudja meg, valójában mit érez és ki ő, ha látta önmagát kívülről mint *ábrázolt valóságot* „a világban”, más dolgok és személyek összefüggésrendszerében; az út a személyes *én*-hez a harmadik személyű *ő*-n át vezet. A Hecuba-monológban Hamlet ezt a viszonyt és folyamatot így képzelel el: „Hallottam én, hogy nagy gonosztevőt / Színházban csupán a költött darab [*by the very cunning of the scene*, szó szerint: ’a jelenet igazi, valódi, tulajdonképpeni ravaszsága által’] / Úgy megghatott lelkéig [*been so much struck to the soul*, szó szerint: ’úgy belevágott a lelkébe’, ’úgy a lelkéig sújtotta’], hogy legottan / Önként feladta a bűnös tetteit; / Mert nyelve nincs bár, a gyilkos merény / A legcsodá-

---

*of Paul Ricoeur: an Anthology of His Work*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 36–48, különösen pp. 44–51.

sabb szervén tud beszélni” (II; 2; 584–590). Hamlet akkor követ el hibát az *Egérfogó* előadása közben, amikor enged a – talán valóban melankóliája miatt rajta erőt vevő – *furor poeticus*-nak, amikor a király büntudatát közvetlenül, „egyenes úton” akarja megragadni, és figyelmen kívül hagyja, hogy a saját és Claudius képzelete ehhez nélkülözhetetlen „kiterő”, szükséges „kerülő”: a képzelet-szülte *Gonzago megöletése* elengedhetetlen a bűnnek és a király lelkiismeretének csapdába ejtéséhez. Hamlet az előadás hevében elfelejti, hogy Claudius lelkét, lelkiismeretét nem közvetlenül a lelkiismereten, hanem a képzeleten át fogja meg, hogy a királyt lelkiismeretéhez a valóságos eseménytől mérhető távolsága vezeti el, hogy Claudius a képzelet esztétikai birodalmában beszélő és cselekvő, gyilkost játszó színész megjelenésén és kiváló játékan keresztül juthat el valódi *én*-jéhez, a valóságos és tényleges gyilkoshoz. De a képzelet nemcsak abban az értelemben nem áll szemben a valósággal, hogy a legjobb út saját, személyes valóságunkhoz (ahhoz, hogy kik vagyunk és mivé lehetünk), hanem azáltal is, hogy a viszonynak fordítva is fenn kell állnia és működni: a képzelet csupán a színész fizikai, látható és játszható valóságán át léphet működésbe; a színész teste éppúgy előfeltétele annak, hogy a képzelet dolgozni tudjon, mint a mérgezés tényleges mozdulatainak végrehajtása a színpadon, vagy az – elhagyható, de hasznos – méreggel teli fiola, a „kellék”, amelyet a színész nem egy képzelt kézben szorongat. Mivel a valóság éppúgy a képzeletre utalt, mint ahogy a képzelet a valóságra, a mindkettőben szereplő dolgok és személyek „létmódja és létállapota”, „ontológiai státusza” másodlagos jelentőségű, amennyiben a cél az, hogy rádöbbenjek, ki vagyok és mit tettem. De nélkülözhetetlen, hogy amit és akit látok, akár képzeletben, akár valóságban, *önmagamként* fogadjam el, hogy *én*-ként azonosítsam. Az igazán fontos kérdés, hogy részt akarok-e venni abban, amit látok, hogy van-e, lehet-e *közöm* ahhoz, ami ugyan egy *közön*, egy résen át és egy bizonyos távolságra történik tőlem, de épp ezáltal *az*, aki vagyok. A döntő kérdés, hogy hajlandó vagyok-e mintegy „otthagyni” magamat, hogy visszatérhesek önmagamba. Nekem úgy tűnik, sokkal kevesebbet kellene foglalkoznunk a dolgok és személyek valóságának fokozataival, létállapotaival, „ontológiai mineműségével”. Inkább azért kelle-

ne aggódnunk, hogy milyen *hatással* van valami ránk, legyen az valóságos vagy a képzelet terméke.

Minden jelenet, a képzelt vagy a valóságos, „igazi ravaszsága” attól függ, mennyire hagyom, hogy a „darab” a „lelkembe vágjon”, mennyire ismerem el, hogy minden jelenés, jel, „bár nyelve nincs”, a „legcsodásabb szervem tud beszélni”.



# „FORRÁSBÓL ERED A NAGY FOLYÓ IS”

## Shakespeare forrásainak tartománya Wittgenstein felől

Kenneth Muir *Shakespeare színdarabjainak forrásai* című könyvében a *Macbeth* keletkezéséről szóló fejezet<sup>259</sup> így kezdődik: „Jó okkal feltételezhetjük, hogy Shakespeare azért választotta témájaként *Macbeth* történetét, mert I. Jakab királyról úgy hírllett, Banquo leszármazottja. Shakespeare bizonyosan hallott arról is, a királyt mennyire érdekelte Matthew Gwinn maszkjátéka, amelyet 1605. augusztus 27-én mutattak be Oxfordban. Ebben a szórakoztató közjátékban három szibilla Banquo utódainak *imperium sine fine*-t jövendöl, azaz hogy birodalmuk örökké fennmarad.”<sup>260</sup> Muir azt is valószínűnek tartja, Shakespeare a fenti időpontban fizikailag is Oxfordban tartózkodott. Szerinte az erre szolgáló egyik „bizonyíték”, hogy William Davenant keresztelője 1606. március 3-án volt, Davenant pedig nemcsak az angol restauráció (kb. 1660–1688) színház-csinálójaként szerzett később hírnevet, hanem azzal is kérkedett, hogy Shakespeare törvénytelen fia. Muir szemében érvként szolgál az „áthallás” is, amelyet a *Macbeth* és Samuel Daniel *Arcadia Reformed* [Megújított Árkádia], vagy *The Queenes [sic!] Arcadia* [A királynő Árkádiája] című színdarabja között vél felfedezni. Daniel – aki csónakosként kezdte a Temzén – korának jó nevű drámaírója és költője volt; nem kizárt, hogy *Delia* című szonetteciklusa hatott Shakespeare-re: talán Daniel verseit olvasva adta Lear legkisebbik lányának a Cordelia nevet.<sup>261</sup>

Nehezen látom be, hogyan bizonyítja a csecsemő Davenant 1606. március 3-i keresztelője, hogy Shakespeare az előző év késő

<sup>259</sup> Kenneth Muir: *The Sources of Shakespeare's Plays*, Oxon: Routledge, (1977) 2005, pp. 167–186. Ahol másképp nem jelzem, a fordítás az enyém. A címben szereplő idézet *A minden jó, ha vége jó* című darabból származik (2.1.139–140), Vas István fordításában (*Shakespeare Összes Drámái, IV, Színművek*, Budapest: Európa, 1988, p. 268).

<sup>260</sup> Muir itt Henry Neill Paul híres *The Royal Play of Macbeth: when, why, and how it was written* könyvére (London: Macmillan (1948), 1950, (repr. 1978), pp. 15–16) hivatkozik (Muir, p. 167).

<sup>261</sup> vö. Muir, p. 167.

augusztusában Oxfordba látogatott. Még ha ő is volt Davenant „biológiai” apja (egyik „forrása”), s ezért mindenképpen részt akart venni a ceremónián, a keresztelő időpontja – mely azt sugallja, hogy Davenant március 1-én született<sup>262</sup> – inkább arra enged következtetni, hogy Shakespeare 1605 kora júniusában járt Oxfordban (amennyiben Davenant egyáltalán ott fogant meg, és a szokásos kilenchnapos várandósági időben gondolkodunk). Természetesen fogalmam sincs, a kis William nem volt-e koraszülött, s ha az volt, hogyan maradt életben a Jakab-kori higiéniai viszonyok között, és így tovább. Még az is igaz, hogy Davenant keresztelési időpontjának pusztá ténye logikai értelemben épp-úgy nem bizonyítja, hogy Shakespeare *nem* volt Oxfordban, mint ahogy az ellenkezőjét sem.

Ami Daniel darabját illeti, kétségtelen: Jakab oxfordi látogatására készült – bár, mint később kiderült, a magát nagy tudósnek is képzelő király inkább az egyetemi könyvtárban tartózkodott, mintsem a színházban<sup>263</sup>. Viszont Muir makacsul ragaszkodik ahhoz, hogy „Shakespeare [a darabot] olvasta, vagy látta”<sup>264</sup>. De még ha Shakespeare-nek be is „ugrott” néhány sor az *Árkádiából* a *Macbeth* írása közben, mi zárja ki, hogy – mint Muir maga is felveti – inkább olvasta (mondjuk Londonban), és nem látta-hallotta? Elképzelhető-e, hogy Shakespeare, akit – Oxfordban – mélyen megindítanak Daniel sorai, azonnal megfogadja, ezeket mindenképpen legközelebbi főhősének szájába adja? Muir azokra a sorokra gondol, amelyekben Macbeth az Orvost a megtévelytött Lady Macbeth gyógyíthatósága felől faggatja: „Canst thou not [...] with some sweet oblivious antidote / Cleanse the stuff’ d bosom of that perilous stuff / Which weighs upon the heart?” (4, 3, 40–44); Szabó Lőrinc fordításában: „Nem tudod [...] / a zsúfolt / Szívből valami édes feledés / Ellenmérgevel elűzni a rosszat, / Amitől úgy szorong?” Szó szerint: „nem tudod [...] valami édes feledtető ellenszerrel / megtisztítani a teletömött lelket attól a veszedelmes méregtől, / amely ránehezedik a szívre?”

<sup>262</sup> Szokás volt, hogy a születés utáni harmadik napon keresztelik meg a csecsemőt; Shakespeare (1556) április 23-i születésnapját is így rekonstruálták a kutatók. A napot pontosan nem tudjuk, de a templomi keresztelési lajstromban a neve mellett április 26. szerepel, ezért valószínűsíthető a 23.

<sup>263</sup> vö. Muir, p. 167.

<sup>264</sup> Muir, p. 167.

Daniel darabjában egy Daphne nevű szereplő ellátogat a kuruzsló Alconhoz, és azt kérdezi tőle: „O what / Can Physicke doe to cure that hideous wound / My lusts haue giuen my Conscience? Which I see / [...] that it presents / Those onely formes of terror that affright / My broken sleepes, that layes vpon my heart / This heauy loade that weighes it downe with grieffe”.<sup>265</sup> Szó szerint: „Ó, mit / képes a természetbúvárlat tenni, hogy meggyógyítsa az undorító sebet, / Melyet kéjsóvárságom ütött a lelkiismeretemen (tudatomon)? Melyet látok [értsd: a sebet] / [és] a borzalom azon ritka formáit jeleníti meg, amelyek rémülettel töltik el töredezett alvásomat [álmaimat], [és] amelyek a szívemen fekszenek; / Ez a nehéz teher, mely [szívemet] búval húzza le”. Kétségtelen, hogy Daphne egy orvosfélével álmatlanságról beszél, s *Macbeth* – saját fájdalját ecsetelve – az orvoslás illetékességi köréről kérdezősködik. De a figyelmesebb összehasonlítás könnyen kideríti, hogy a feltételezett – és ténylegesen szövegszerű – „áthallás” csupán néhány szó: „heart” [szív] és „weigh down” [ránehezedve lehúz] s ezek sem szokatlanságukkal, sem különösebb eredetiségükkel nem tűnnek ki a szöveggörnyezetből. Még a Matthew Gwinn maszkjátékában ünnepelt „szibillák” sem bizonyítanak mást, mint hogy Gwinn-nek – ahogyan ezt A. R. Braunnmuller megállapítja – „szintén rendelkezésére álltak Raphael Holinshed *Krónikái*”<sup>266</sup>: bár ott Macbeth hírhedt vészbenyái nem jelennek meg, világosan benne van a széles körben használt és ünnepelt, igen alapos történelmi munkában, hogy Jakab király Banquo leszármazottja.<sup>267</sup> Muir „forráskutatásának” egyik további – már-már megejtő – pillanata, amikor megjegyzi: „mielőtt a király a kijelölt időben távozott volna [Oxfordból], késő éjszakába nyúlóan imádkozott (ez sugallhatta Shakespeare-nek, hogy hangsúlyozza, Duncan mennyire szent ember)”.<sup>268</sup> Mintha Shakespeare

<sup>265</sup> Daniel szövegét Muir idézi (p. 167), követtem a szöveg régies helyesírását. A *Macbeth* angol szövegére a következő kiadás alapján hivatkozom: Kenneth Muir (szerk.): *Macbeth*, The Arden Shakespeare, London: Methuen (1962), 1979, pp. 147–8. Szabó Lőrinc fordításában idézem, *Shakespeare Összes Drámái. III. Tragédiák*, p. 824.

<sup>266</sup> A. R. Braunnmuller (szerk.): *Macbeth*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 5.

<sup>267</sup> vö. Braunnmuller, p. 14.

<sup>268</sup> Muir, p. 169.

közvetlen közelből figyelte volna Jakab éjszakai tevékenységeit Oxfordban... Az ilyenfajta spekulációk nem újak; például Mark H. Lindell, a *Macbeth* egy 1903-ból származó kiadásában – azt bizonygatja, hogy Shakespeare George Buchanan *Rerum Scoticarum historicáját* (1585) is használta,<sup>269</sup> és megállapítja: „Shakespeare, amikor Macbeth lelkének kínjait írja le, olyan szó-kincset használ, amely nagyon emlékeztet Buchanan latinjára; az ember szinte látja, hogyan olvassa Shakespeare a könyvet”.<sup>270</sup>

Azt hiszem, a fenti példák néhány igazán jellegzetes viszonyulási módot mutatnak be, ha Shakespeare forrásai állnak a figyelem középpontjában. Amikor valaki – mint most én – arra vállalkozik, hogy – legjobb tudása szerint – Wittgensteintől ellesztett módszerekkel értse meg, mit jelent, hogy valami egy másik mű „forrása”, rögtön több dologgal is számot kell vetnie. Eleve ellentmondana Wittgenstein szellemének, ha a forrásokról „általában”, valami „általános fogalmi definíció” kedvéért volna szó, és ha egy „minden forrásfajtában ott lappangó, s azokat szilárdan összefűző eszencia” megtalálása volna a cél. „Shakespeare forrásai” nehezen rögzíthető, szinte parttalan terület, ennek emeltem ki egy kicsiny darabját: a *Macbeth néhány* forrását. Amikor azt mondom, mindez „Wittgenstein szellemében” történik, a *Filozófiai vizsgálódások* Wittgensteinjére gondolok, és nem a *Tractatus*-éra (bár sohasem gondoltam, hogy a szakirodalomban oly sokszor szembeállított „két” – „korai” és „késői” – Wittgenstein konfliktusban van egymással). Kezünkre játszik, hogy a *Vizsgálódásokban* igen kevés „elmélet” található; helyette gondolat- és képzeletkísérletek, illetve -gyakorlatok hemzsegnének, amelyek irtóznak a „definícióktól”, „kimerítő áttekintésektől”, és következetesen kerülnek, hogy „leglényegeket” desztilláljanak ki szemünk elé idézett, első látásra „egyszerűnek” tűnő, „prózaian” hétköznapi helyzetekből. Wittgenstein filozófiai módszerét a legtömörebben talán akkor fogalmazta meg, amikor a *Vizsgálódások* II. részében azt mondja: „Engedd, hogy a szavak jelentésére

<sup>269</sup> Buchanan híres latinista volt és Jakab király gyermekkori „házitanítója”. Bizonyítékunk van rá, hogy Edward Alleyn, aki Christopher Marlowe darabjaiban a tragikus főszerepeket (Tamerlán, Dr. Faustus, Barabás, II. Edward) játszotta, rendelkezett ezzel a roppant drága könyvvel; Shakespeare talán tőle kérte kölcsön (vö. Braunmuller, pp. 14–15).

<sup>270</sup> Idézi Muir, p. 169.

a használatuk tanítson! (Hasonlóképpen lehet a matematikában mondani gyakran: hagyd, hogy a *bizonyítás* tanítson arra, amit bizonyított)<sup>271</sup>: arra összpontosítsd a figyelmed, egy-egy szót milyen helyzetekben hogyan használsz: ez tanít meg a szó jelentésére, és mintegy „add meg magad” ennek a használatnak, mert a használati szabály egyszer csak úgy áll előtted, mint egy matematikai bizonyítás; *belátod, megvilágosodik előtted*, hogy így és így van; úgy hat rád, mint egy „felmutatás”, s utána minden a „helyére kerül”, áttekinthetővé válik. A 90. paragrafus pedig így írja le ezt a módszert: „Olybá tűnik a számunkra, mintha *keresztül* kellene *látunk* a jelenségeken”, azt érezzük, úgy kellene átlátnunk jelenségeken, hogy közben rögzítjük, ami csupán felvillan egy pillanatra, aminek a „sugara” egy pillanatra „ránk mosolyog”, ami csupán ilyennek és ilyennek *tűnik*, majd sötétségbe hullik. „Vizsgálódásunk azonban – folytatja Wittgenstein – nem *jelenségekre* irányul, hanem, mint mondani lehetne, a jelenségek *'lehetőségeire'*. Ez azt jelenti, hogy ráeszmélünk [wir besinnen uns, szó szerint: 'megértelmesítjük, megjelentésesítettjük magunkat arra'], milyen *fajta kijelentéseket* [die Art der Aussagen] teszünk a jelenségekről”<sup>272</sup> (az *Art der Aussagen* úgy is fordítható: az önkifejezés módja, módszere).

Azt vizsgálom tehát, milyen módon használjuk, milyen jelentésekkel telítjük, milyen körülmények között mondjuk ki: „Shakespeare forrásai”? A használat vajon milyen, a forrásokhoz fűződő magatartást (vágyat, értékrendet) tükröz? A vizsgálódás célja semmiképpen sem az, hogy egy „mit”, egy „dolgot” találjunk; egy „végső és oszthatatlan” jelentést sem keresek. Azt tanulmányozom – pontosabban: arra szeretném emlékeztetni magunkat –, milyen feltételek, körülmények között, milyen kontextusokban mondjuk: „igen, még mindig Shakespeare forrásairól beszélünk”, s mikor érezzük, hogy már elhagytuk ezt a területet. Hamlettel szólva annak a „tartománynak” a határait keresem, amelyet úgy hívunk „Shakespeare forrásai”, de ahonnan – remélhetőleg – megtér az utazó.<sup>273</sup>

<sup>271</sup> Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, ford.: Neumer Katalin, 2. jav. kiadás, Budapest: Atlantisz, 1998, p. 319, a kiemelés eredeti.

<sup>272</sup> Wittgenstein, p. 72.

<sup>273</sup> vö. Hamlet híres soraival Arany János fordításában: „– a nem ismert tartomány / Melyből nem tér meg utazó”, *Shakespeare Összes Drámái. III. Tragédiák*, p. 388.

A Muir-típusú eljárásának talán legjellemzőbb vonása a vágy, hogy növelje a *Macbeth* forrásainak számát. Holinshed nem elég, Shakespeare bizonyosan ismerte még Danielt, Gwinnt, Buchanant és másokat. A kétnyelvű angol–japán honlap „Bard of Avon: Shakespeare in Stratford-upon-Avon” [Az avoni bárd: Shakespeare Stratford-upon-Avonban]<sup>274</sup> igen alapos listája – amely Geoffrey Bulloch máig nélkülözhetetlen, 8 kötetes, a pozitivista történeti dokumentáció példaképeként tekinthető műve<sup>275</sup> alapján készült – 38 színdarab<sup>276</sup> számára 83 forrást említ. Ez azonban inkább egy irodalomprofesszor, mintsem egy költő-dramatúrgépe, aki a drámák mellett még elbeszélő költeményeket és verseket is írt, társulatának részvényese és színésze volt; sőt – mai fogalmak szerint „dramaturgként” – ő olvasta és javította a más szerzőktől érkező műveket. Hiszen a színtársulat egy darabot egymás után legfeljebb csak kétszer-háromszor játszhatott egy évadban: újabb és újabb darabokra, illetve aktualizáló felújításokra volt szükség. Emellett Shakespeare folyamatosan vásárolt birtokokat Stratford környékén; tudjuk, hogy (uzsorakamatra) pénzkölcsönzéssel is foglalkozott – vajon mikor volt ideje ennyi forrást átbúvárolni? Kenneth Muir professzor és társai mintha magukból indulnának ki: amikor a Shakespeare-ről író 18. századi és 19. század eleji esszéistákat (Dr. Samuel Johnson, Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb, William Hazlitt, és mások) a 19. század közepéig egyetemi tanárok váltották fel, és Shakespeare is hatalmas olvasottsággal rendelkező irodalomtudós lett, háttérolvasmányai érdekes „osztódásnak” indultak: Shakespeare-t műveltsége miatt is csodálni szerették volna, s azt kívánták bizonyítani, hogy még a források forrásait is ismerte. A 20. századi Shakespeare-professzorok, filológusból inkább történészeknek képezve magukat – különösen az 1980-as évek „új historikus” fordulata után<sup>277</sup> – szin-

<sup>274</sup> <http://www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html>, elérve 2011. szeptember 25.

<sup>275</sup> Geoffrey Bulloch: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols., London: Methuen, 1957–75.

<sup>276</sup> A feltehetően John Forddal írt *The Two Noble Kinsment* [A két nemes rokon] bevettém a kánonba, a szintén sokat vitatott – sokszerzős – III. *Edwardot* nem.

<sup>277</sup> Az új historizmus korszakalkotó alapműve kétségtelenül Stephen Greenblatt 1980-ban megjelent *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* című könyve (Chicago: University of Chicago Press).

tén a shakespeare-i források számát növelték, de úgy, hogy egyre több „eredeti” művet tettek a meglévő listához. Az új historikusok egyik legfőbb törekvése annak bemutatása volt, hogy Shakespeare nem „magányosan lángoló fáklya”, nem „kösziklaként korszakok fölött álló zseni” a 16–17. század fordulóján (ahogy szerintük még Coleridge generációja gondolta), hanem korának egyik gyermeke, akit éppúgy meghatároztak a társadalmi, történelmi és kulturális körülmények, vallási ideológiák, hiedelmek, hatalmi hierarchiák és struktúrák, mint bárki más. A források nem annyira a kölcsönzés „közvetlen eszközeiként” jelentek meg, bár Shakespeare korában egy másik műből szó szerint (akár fordításban) átvenni nem számított plágiumnak. Az ilyen átvétel inkább azt jelentette: a forrás olyan jó minőségű, hogy vendégszöveggént minden változtatás nélkül az illető saját szövegébe emelhető; legfeljebb egy-egy csavarral kell megtoldani, és mehet, s a szerző személye is mellékes: a lényeg a jó szöveg. Az új historikusok épp abból indultak ki, hogy a „szerző” mai fogalma a 18. század folyamán, de leginkább a coleridge-i romantika idején alakult ki: kreatív ember, lehetőleg „zseni”, aki – egymaga – nem „összeállítja”, innen-onnan „összemásolja” művét, hanem szinte minden előzmény nélkül megalkotja olyannak, amilyen még sohasem volt; a műnek eredetinek és egyéninek kell lennie; nem „kollektív” alkotás. Az új historizmus Shakespeare-re vetített képe ezért mutat a „kollektíva” költői-szellemi forrásaiból bőségesen merítő alkotót, aki nemcsak összefüggő vendégszövegeket emel át, hanem sok drámáját másokkal kollaborálva írja meg, és drámáiban, verseiben temérdek olyan hatás, utalás, allúzió és „ihlető forrás” mutatható ki, amelynek valószínűleg nem is volt tudatában. Ezért lett kulcs-szó az „intertextualitás”: mindegy volt, Shakespeare nekiveselkedett-e pl. Holinshed *Krónikáinak*, és elolvasta-e (talán hangosan – akkor sokan még hangosan olvastak) elejétől végéig. A fontos a rokonság, a „családi hasonlóság”<sup>278</sup> lett a „nyers történelmi valóságban” (krónikákban, levelekben, emlékkönyvekben, filozófiai értekezésekben, orvosi könyvekben stb.) felbukkanó fogalmak, „életérzések”, megfogalmazások, események, személyiségek és bizonyos shakespeare-i színpadi helyzetek, elhangzó szövegek, karakterek között. A még mindig velünk élő új historiz-

<sup>278</sup> vö. Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, § 67, p. 58.

mus igyekszik a korszak történetét éppúgy újraírni, mint Shakespeare szövegeinek történetét: „korai újangol” időszakról, és nem „reneszánszról” beszél, mert nem szereti az „újjászületés” szerinte szintén 19. századi gondolatát, s inkább folytonosságot hirdet a középkorral. Az érdeklő, mi kerülhetett a kor „szelleméből” a „levegőben úszó” „eszmeiből”, értékrendjéből Shakespeare – persze kétségtelenül kivételesen kreatív – képzelet- és gondolatvilágába (valóban színészi emlékezőtehetséggel rendelkezhetett, mely bizonyára saját és mások darabjainak több ezer sorát őrizte).

Ha sarkítva állítjuk szembe a források körüli vitákat, a 19. századi felfogás jelképe egy hatalmas és igényes könyvtár, s benne Shakespeare, a könyvmoly. Itt gyakran említésre kerül, vajon milyen könyvek lehettek Shakespeare saját tulajdonában, egy olyan korban, amikor viszonylag kevés könyv volt forgalomban, és a magángyűjtemények költséges mulatságnak számítottak. Valószínűleg leggyakoribb, kedvenc forrásai lehettek meg Shakespeare-nek: a már többször említett Holinshed-*Krónikák* (a szövegparhuzamok tanúsága szerint ennek második, 1587-es kiadása): innen valóak (persze nem kizárólagosan) a királydrámák (pl. *III. Richárd*, *II. Richárd*, *V. Henrik* stb.), de Shakespeare innen kölcsönzi a Lear-cselekményszálát a *Lear királyba*, sőt, mint láttuk, a *Macbeth* cselekményét is, persze alaposan átírva). De meglehetett neki Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok* című vaskos műve is, Thomas North fordításában (amely angolul az egyszerű *Lives*, „Életek” címet viselte) – innen származnak a római tárgyú színművek cselekményei (*Julius Caesar*, *Coriolanus* stb.), de itt található az *Athéni Timon* meséje is. Végül állandóan keze ügyében lehettek a „fő kedvencek”, Ovidius művei, leginkább a *Átváltozások*, amelyekből nem annyira teljes cselekményszálak, „sztorik” kerültek a drámákba (bár ez is előfordul pl. a *Szentivánéji álomban*), hanem ihlető költői forrásként szolgáltak, pl. az oly gyakori shakespeare-i átváltozás-témához.<sup>279</sup>

Az új historista azonban nem Shakespeare íróasztalán és könyvespolcán néz körül, hanem már-már abba a túlzásba esik, hogy Shakespeare „forrása” az egész kora újkori angol nyelv, annak minden nyelvjárásával és „régennyelvével”, és mindazzal, amit a

<sup>279</sup> vö. Russ McDonald: *The Bedford Companion to Shakespeare. An Introduction with Documents*, 2. kiad., Boston és New York: Bedford/St. Martin's, 2001, pp. 145–162, első sorban pp. 158–162.



korban Shakespeare „szeme láttára” (írott formában) vagy „füle hallatára” (hangzó médiumként) ezek a „nyelvek” bárhol kifejeztek, ideértve a kocsmákat, az utcát, a piacot és persze a színházat. Stephen Greenblatt például nem tartja lehetetlennek, hogy Shakespeare-t *A velencei kalmár* megírására – többek között – az a felharsanó gúnykacaj ihlette, amit Roderigo Lopez kivégzése előtt hallhatott 1594 júniusában. Lopez I. Erzsébet portugál-zsidó származású orvosa volt, akit azzal vádoltak, hogy meg akarta mérgezni a királynőt.<sup>280</sup>

A kutatók tehát szeretik a szélsőségeket, szívesen „dramatizálják” a forrásokhoz fűződő viszonyukat, ritkán maradnak „higadtak” és „empirikusan tárgyilagosak”. Az érzelmi túlfűtöttség persze még nem feltétlenül baj – lehet ihletett és ihlető lelkesültség is –, de a vágyaknak és a spekulációknak nagy szerep jut. Mintha azt szeretnénk, bárcsak többet írt volna Shakespeare, sőt, bárcsak ő írta volna még azokat a forrásokat is, amelyekből dolgozott. Mintha azt éreznénk, minden valódi vagy vélt forrásnak nagyobb tekintélye lesz, ha feltételezhetjük, hogy Shakespeare akár csak rájuk pillantott, vagy felütötte. Ha *Shakespeare* szeretete őket, vagy legalábbis valószínűsíthető, hogy ott lehettek a keze ügyében, akkor fontosak, rangosak lesznek: a kor „jelentős dokumentumai”. Kétségtelen, hogy néhány mű azért tartozik még mindig az európai irodalmi örökséghez, mert lehetséges, hogy Shakespeare használta; pl. lehet, hogy Anthony Mundy *Zelauto* (1580) című műve *A velencei kalmár* egyik forrásaként szolgált,<sup>281</sup> de enélkül – nagy valószínűséggel – réges-régen elfelejtettük volna talán magát Mundy is (ahogy Anne Hathaway nevét sem ismernénk, ha történetesen nem ő Shakespeare felesége).

Legjobb tudomásom szerint soha senki nem vetette fel, hogy a Shakespeare-stúdiumok „kimerülnének” Shakespeare forrásainak kutatásában, bár a 19. századi forrásvadászat kétségtelenül abból a bizalomból nőtt ki, amely a korszakot a „történelmi magyarázathoz” fűzte. A 20. században – különösen az 1970-es évektől – különös egyetértés mutatkozott: lehetetlen egy mű vég-

<sup>280</sup> vö. Stephen Greenblatt: *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York: Norton, W. W. & Company, Inc., 2006, főként pp. 265–275.

<sup>281</sup> Anthony Mundy: *Zelauto: The Fountain of Fame Erected in an Orchard of Amorous Adventures* (1580), vö. John Drakakis (szerk.): *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, London: Methuen Drama, 2010, pp. 38–39.

ső „származási helyét” feltárni; amikor a „forrás” pillanata felrémlik, vele egy „eredeztető” időszerkezetet is tételeznünk kell, egy „megalapozó pillanatot”, amelyről azonnal kiderül, hogy továbbbi, azt megelőző pillanatok állnak „mögötte” (ezekre „megy vissza”), és így tovább – a végtelenségig.<sup>282</sup> A „valódi eredet” logikailag, sőt, lételméleti szempontból tűnik megragadhatatlannak: a múlt nem barlang, aminek legvégében áll a kincsesláda. Amit mégis tehetünk – ahogy Catherine Belsey írja *Az irodalomkritika jövője* című könyvében –, hogy „a különböző írások közötti kapcsolatoknak szentelünk kiemelt figyelmet ahelyett, hogy egy végső és szövegen kívüli pontot jelölnénk ki, valami szilárd ’jelöltünk’, jelöletünk lenne, amely a szöveg eredetét ’magyarázza’”.<sup>283</sup> Hiszen nem darabokat létrehozó, már régen felsorakozott források rendezett sorfalát találjuk a szövegek „mögött”, amelyek csak arra várnak, hogy felfedezzük azokat, hanem további szövegeket, amelyekről nekünk kell eldöntenünk, források-e vagy sem.

Lehet, hogy a Shakespeare-ről angolul író szerzők azért aggodnának annyira Shakespeare (angol) szövegeinek (angol, latin, francia és olasz, esetleg spanyol, német) forrásai miatt, mert pl. az angol *source* [forrás] szó nemcsak azt jelenti (mint a magyarban): ’az a hely, személy, vagy dolog, amelyből ez vagy az származik, származtatható’. Így használja a szót Helena a *Minden jó, ha vége jó*-ban: „great floods have flown / from simple sources” [szó szerint: „nagy özönvizek folytak egyszerű forrásokból”, (2.1.139–140)]<sup>284</sup>, vagy ahogy Horatio: „And this, I take it, / Is the main motive of our preparations, / The source of this our watch, and the chief head / Of this post-haste and rummage in the land” [szó szerint: „és ez (mármint idősebb Hamlet hajdanvolt párbaja az ifjú Fortinbras apjával), így veszem ki, (háborús) készülődésünk fő késztetése (’motivációja’), az őrszolgálat fő for-

282 L. erről pl. Rodolphe Gasché: *On Minimal Things: Studies on the Notion of Relation*, Stanford: Stanford University Press, 1999, különösen p. 342.

283 Catherine Belsey: *A Future for Criticism*, Malden, Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, p. 112.

284 Barbara Everett (szerk.): *All's Well That Ends Well*, The Penguin Shakespeare, Penguin Group: London (1970), 2005, p. 29, Vas István fordításában: „Forrásból ered / a nagy folyó is”, *Shakespeare Összes Drámái. IV. Színművek*, Budapest: Európa, 1988, p. 268.

rása (a magyarban itt már inkább az *ok* szót használjuk), és a birodalomban zajló sürgölődés és összevisszaság fő (kút)feje”, 1.1.107–110].<sup>285</sup> De a *source* jelentheti – s a magyar nyelvben ez az értelem szintén megvan – azt is: „egy dolog, ami *okozza* a másikat”; így használja például Claudius, amikor Gertrud tudtára adja, hogy Polonius „hath found / The head and source of all your son’s [i.e. Hamlet’s] distemper” [szó szerint: „megtalálta, mi fiad (Hamlet) rosszkedvének, kiegyensúlyozatlanságának (kút)feje és forrása” (2.2.1141)]<sup>286</sup>. Ebben az értelemben ’ok’ a *source* Timon egyik szörnyű, Athénra mondott átkában: „Plague all, / That your activity may defeat and quell / The source of all erection” [szó szerint: Betegíts meg mindent, hogy a te tetted (nyomán) legyőzethessen és impotenssé lehessen az erekció minden forrása” (4.3.163–165)]<sup>287</sup>. A *source* jelentéstartalma tehát családi hasonlóságban van az *origin* (’eredet’) szó értelmével (ahogy a magyar *forrás* és *eredet*), s ezért származékaival is: *original* (’eredeti’, ’sajátos’), s ezért ’újító’ (*innovative*), ’kreatív’, sőt: *kreatív géniusz*, alkotó zseni.<sup>288</sup> Írásom végén két okból is vizsztatérek Shakespeare „géniuszára”. Az egyiket egy angol szójáték sugallja: Shakespeare szövegeiben a *source* gyakran együtt szerepel a *head* (’fej’, ’fő’, ’kútfő’) szóval, például Claudius már idézett, Gertrudhoz intézett szavaiban, vagy amikor Macbeth ezt mondja a meggyilkolt Duncan király fiainak, Malcolmnak és Donalbainnek: „The spring, the head, the fountain of your blood / Is stopp’d; the very source of it is stop’d” [szó szerint: „a véretek (folyóvízi) forrása, feje, (szökő)kútja megállt; maga

<sup>285</sup> Harold Jenkins (szerk.): *Hamlet*, The Arden Shakespeare, London and New York: Methuen, 1982, p. 172, Arany János fordításában: „Ez indítója mind e készülletnek, / Úgy sejtem én, ez örségünk oka, / S az országos hű-hónak kútfeje”. *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 331.

<sup>286</sup> Jenkins: i. k., p. 239; Arany fordításában: „Azt mondja, édes Gertrúd, megtalálta / Fiad rosszkedve minden kút-fejét”, *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 365.

<sup>287</sup> G. R. Hibbard (szerk.): *Timon of Athens*, The New Penguin Shakespeare, London: The Penguin Shakespeare, 1970, pp. 116–7; Szabó Lőrinc fordításában: „Halálos / Mérget mindenbe, hogy sorvadjon el / A nemző élet!” (*Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 1179).

<sup>288</sup> vö. még az angol *resourceful* szóval, ami ’ötletes’-t, ’eredeti’-t jelent (olyan emberre mondják, akinek mindig van újabb és újabb ötlete).

a forrása állt meg” (2.3.96–97)]<sup>289</sup>. Itt a *head* szó nem ’fej’-et, hanem ’eredet’-et jelent, de ebben a kontextusban talán feltehető a kérdés, vajon maga Shakespeare feje (benne zsenijével, mert hol másutt lett volna az, mint a fejében?) milyen tekintetben és mértékben *forrás*? A másik, ennél komolyabb ok, hogy Jonathan Bate *Shakespeare zsenije* című népszerű könyvében nemcsak azt feszegeti, milyen kapcsolat van Shakespeare géniusza és kivételes költői-drámai teljesítménye között, hanem kifejezetten wittgensteini módszerekkel vizsgálja, „minek köszönhető, hogy Shakespeare drámai világa tovább él megannyi különböző történelmi korszakban és kultúrában?”<sup>290</sup>

A *Macbeth* forrásainak áttekintése azt is elárulja, a Shakespeare-kutatók mennyire szeretnék Shakespeare-t „megidézni”, kézzelfogható jelenlévővé tenni: Oxfordban, ahogy nézi Daniel színművét, ahogy szobájában ül, és bújja Buchanan latin nyelvű skótokról szóló históriáját. Milyen vágy vezeti őket? Hogy lásák az „embert”, akiről nehéz elhinni, olyan volt, mint mindenki más (evett, ivott, emésztett, aludt)? Hogy még hitelesebb, meggyőzőbb legyen számunkra (és számukra): a neki tulajdonított darabok valóban az ő tollából származnak? Vagy részleteiben akarják szemlélni, Shakespeare képzelet- és gondolatvilága miképp dolgozta fel a „nyersanyagot”, amelyet talált: hogyan alakította át, hogyan kanyarított banális mesékből, szimpla szerelmi történetekből, véres és adatokkal túlzásúfolt történelmi beszámolókból remekműveket? Miért fontos nekünk, vajon egy-egy mű forrásul szolgált-e Shakespeare darabjaihoz? Jobban járunk-e (mélyebben értjük-e a szöveget, okosabban elemezzük-e), ha tudjuk, hogy például Shakespeare biztosan használta Holinshed *Krónikáit*, amikor a *Macbethet* írta? És számít-e, ha be tudjuk bizonyítani – ahogyan sok tudós próbálta –, hogy Thomas Middleton társszerzőként szintén a *Macbeth* egyik „forrása”? Mik a tényleges következmények? Hogy a *Macbeth* bekerült a monumentális, 2016 oldalt számláló Thomas Middleton „összes

<sup>289</sup> Muir (szerk.): *Macbeth*, i. k., p. 65, Szabó Lőrinc fordításában: „Elapadt véretek forrása és / Kútfeje, az ősi ér elapadt” (*Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 776).

<sup>290</sup> Jonathan Bate: *The Genius of Shakespeare*, London: Picador, 1998, p. x.

művei”-be (*The Collected Works of Thomas Middleton*)<sup>291</sup>, amely enélkül is éppen elég vaskos? A szerkesztők elismerik, hogy „Middleton legfeljebb 11%-át írhatta” a szövegnek<sup>292</sup>, de akkor ennek ismeretében mostantól azt írjam-e egy tanulmányomban, amikor például a leginkább Middleton-gyanús „Hekaté részből” (4. felvonás, 1. jelenet) idézek, hogy most nem Shakespeare-t, hanem Middleton-t idézem?

Azt hiszem, van rá mód, hogy egyszer csak jelentősége legyen, Shakespeare (vagy akár Middleton) egy narratív, történeti munkából – Holinshed *Krónikáiból* – merített, amikor nekifogott a *Macbeth* megírásának. Ugyanis már maga a tény, hogy a tragédia prózai és elbeszélő műből válik drámává, feszültséget teremt két műfaj között, s ezáltal konfliktusba állít két lehetséges viszonyulást az időhöz: az elbeszélés és a dráma időkezelését ütközteti. Nemcsak arról van szó, hogy Shakespeare Holinshed *Macbeth*-jének tízéves uralkodását egy jóval tömörebb, kurtább idősíkra vetítette (amelynek ugyanakkor pontos hosszáról sohasem értesülünk világosan). Az is fontos, hogy a darabban az idő egyre inkább abban az idősíkbán „telik”, ahogyan azt *Macbeth* „agya”<sup>293</sup> diktálja, s erről a főhős leginkább monológjaiban számol be. Úgy igyekszik „megállítani az időt”, hogy a következmények, a „folyományok” (ideértve a vért is) útját próbálja feltartóztatni: „ha a halál [Duncan halála] / Hálót vethetne a továbbiakra / S kifogná a sikert, ha egy dőfés / Volna minden s mindennek vége („might be the be-all and end-all...” szó szerint: „(ha egy dőfés) lehetne a lét-minden és a vég-minden...” (1.7.2–5). Az ilyenfajta elmélgésekéből *Macbeth* végül elérkezik az üres és értelmetlen, ólomlábakon járó „Holnap és holnap és holnap”-hoz (5.5.18), amely – mint Thomas Mann *Varázshegyében* az „Öröklevés” („Ewigkeitsuppe”) – hamis örökkévalóságnak bizonyul. Ami *Macbeth*-nek sohasem adatik meg, az épp az idő „kiterítése”, viszonylag kényelmes „áttekintése”, s az így lehetséges számvetés; az az „értelmező magatartás”, amely a kibontás, kitergetés, „hömpölyögtetés” révén sok esetben a narratív műfajok sajátja,

<sup>291</sup> Gary Taylor and John Lavagnino (et al szerk.): *Thomas Middleton: The Collected Works*, Oxford: Oxford University Press (2007), 2010, pp. 1165–1201.

<sup>292</sup> Middleton: *The Collected Works*, p. 1165.

<sup>293</sup> vö. „Ó, skorpiók nyüzsögnek az agyamban” *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 787. („O! full of scorpions is my mind, dear wife!”, 3. 2. 36).

és amely általában ok-okozati logikai szerkezetet követ. Úgy tűnik, Holinshed annyira hitt a „kibontás” és „kiterítés” magyarázó erejében, hogy ennek segítségével igyekszik megértetni olvasóival, hogyan működik például a merénylő elméje a gyilkosság után:

[A gyilkos] talán boldognak és vidámnak tűnt mindenki számára, az urak éppúgy szerették, mint a közrendűek, de önmagának mélységesen boldogtalannak látszott, mint az olyan, aki nem tehet mást, mint hogy állandó félelemben él, nehogy gonosz cselekedetei Malcolm Duff [sic!] halála körül napvilágra kerüljenek, és a világ tudomására jussanak. Mert úgy esik ám, hogy az ilyeneket mindig furdalja a lelkiismeret minden titokban elkövetett törvénysértésért, és mindig nyugtalan az elméjük.<sup>294</sup>

Shakespeare Macbethje – Duncan szavai szerint – „annyira [mindenkit] megelőz, / Hogy villámszárnyakon sem érhet[i] utol” senki sem (1.4.16–18)<sup>295</sup>: mindent kapkodva, nagy hajrában kell elvégeznie, miközben hasztalan keresi a kiterjedés nélküli „matematikai” pontot, ahol egy valódi „lét-mindent és vég-mindent” találna, ahol az idő állandó folyása – legalább egy *pillanatra* – felfüggesztődne, megállapodna. Macbeth arra a drámai „megrekedésre”, „elakadásra”, „fennakadásra” vágyik – vadul és fékezhetetlenül –, amely *mindent* képes önmagába sűríteni, s ezzel párhuzamosan, szinte egy „azonos mozdulattal” magát az időt is kioltaná, egyszer és minden-korra. Az igazán „drámai idő” ugyanis nem a cselekmény mentén kibomló idő (a meseszöveg nyugodt vagy heves „folyása”), hanem az időfolyam szinte elviselhetetlen feszültséget hordozó felfüggesztése, amely minden (időben kibomló) eseményt egyetlen pillanatba akar olvasztani. Ilyen pillanat a *Macbeth*ben, amikor a főhős egyszer csak meglátja a levegőben lebegő, „képzelt” „lelki tör”-t (3.4.61)<sup>296</sup>, amely szinte szó szerint „függesztetett fel” időben és térben, s amikor Macbethnek el kell döntenie: vajon bemegy-e Duncan hálószobájába, és elköveti-e a „tett”-et (2.2.14): „Tör az, amit ott látok? Markolattal / Kínálja magát. Jöjj, hadd kaplak el! / Nem, nem sikerül. Pedig itt ragyogsz! ... Megyek, s megvan” (2.1.31–48). Ha

<sup>294</sup> Idézi Muir (szerk.): *Macbeth*, i. k., p. 166.

<sup>295</sup> *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 757.

<sup>296</sup> vö. *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 792.

pedig arra a szóra, hogy *halál* „lett volna még valamiféle idő”<sup>297</sup>, s erről az időről valaki azt gondolja, hogy pillanatként, drámai időként, a tragédia oly gyakori lezárásaként lekéste, vagyis hogy valamiképpen „túlélte önmagát”, akkor nem marad neki más, mint az értelmetlen „Holnap és holnap és holnap”, ahol „létünk” „tipegve / Vánszorog a kimért idő / Végső szótagjáig, s tegnapjaink” is „Csak bolondok utilámpása voltak / A por halálba”, és csupán „tűnő árnyak” sétálnak a színpadon, néhány „szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fül, és elnémul”. Akkor sem a dráma, sem az élet cselekményének („meséjének”, amelyet Arisztotelész *muthos*nak nevez, és benne a tragédia „lelkét” látja)<sup>298</sup> nincs semmi értelme, semmi (kiterítő, tagoló) értelmező ereje: akkor csak „egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi / Értelme nincs” (vö. 5.5.16–28)<sup>299</sup>. Macbeth nem részesedhetik abban, hogy saját életének, cselekményének, drámájának kiterülő meseszövése magyarázatául szolgáljon, mi történt vele: a „holnap-monológ” azt ismeri el, hogy a főhős tragédiája már azelőtt meghalt, mielőtt bármit tudtára adhatott volna. Ugyanakkor Holinshed művét szervesen járja át a meggyőződés, hogy az elbeszélő kiterítés révén ő és olvasója megérti, mi történt Skóciában; tíz év igazságos uralkodás után Macbeth miért vált szörnyeteggé, mit él át már gyilkosként, milyen rugóra jár egy bűnöző elméje, és így tovább: ha a kiváló történész nem hitt volna benne, sohasem ül le megírni Anglia, Skócia és Wales történetét. De még Shakespeare *Hamlet*jében is – úgy tűnik – van értelme a történet végén Horatiót arra kérni, mondja el a dán királyfi történetét: „Horatio, halott vagyok; te élsz: / Győzd meg felőlem és igaz ügyemről / A kétkedőket”; „Szídd még e rossz világ lehet, / Hogy

<sup>297</sup> Ez szó szerinti fordítása Macbeth kifakadásának, amikor meghallja Lady Macbeth halálhírét: *Seyton*: „The Queen, my Lord, is dead. *Macbeth*: She should have died hereafter: / There would have been a time for such a word” (5.5.16–17). Szabó Lőrinc fordításában: *Seyton*: Meghalt a királyné, mylord. *Macbeth*: Halt volna meg később: erre a hírre / Ráértünk volna még” (*Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 826).

<sup>298</sup> vö. Arisztotelész: *Poétika*, ford.: Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Matúra Bölcselet, Budapest: PannonKlett, 1987, 50a, p. 39.

<sup>299</sup> A bekezdésben szereplő idézetek a „Holnap-monológban” találhatóak: Muir (szerk.), *Macbeth*, i. k., pp. 153–154; *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, pp. 826–827.

elmondd esetem” (5.2.343–345)<sup>300</sup>. Tragédiája végén Othello is így kérleli Lodovicót: „Ha ezt a rémséget levélbe írod, / Olyannak fess le, amilyen vagyok; / Ne szépíts, ámde be se feketíts” (5.2.341–343)<sup>301</sup>. A *Lear királyt* már nézhetjük úgy, mint magának az életnek és a szeretetnek hosszú agóniáját, amit lehetetlen elmondani, míg a *Macbeth* – az utolsó „nagy tragédia”<sup>302</sup> – az idő szempontjából maga a tragikus cselekményszövés értelmének, céljának halála, tragédiája, amely képtelen értelmet rendelni ahhoz, ami „benne történt”.

Hogy valaki a tragédiában „kivéreztetni” az elbeszélő műfaj magyarázó erejét és ok-okozati láncolatát szétszakítja, tekinthető talán egy történeti narratívákból dolgozó drámaíró zseni egyik megnyilvánulásának, amelyet esetleg valóban nem tudnánk kellőképpen értékelni, ha nem olvassuk, hogy Shakespeare a *Macbeth* megírásakor egy történelmi krónikából dolgozott. Ennek kapcsán bátran vizsgálhatnánk „valóság” és „fikció” viszonyát is, hiszen Holinshed elbeszélései azért olyan hosszadalmasak, adatokkal zsúfoltak, sok helyütt unalmasak, mert neki minden eseményt fel kellett sorolnia, és közöttük logikus összefüggést keresni: az ő mondatai a „kívül levő” történeti valóságra utalnak, és a (történelmi) külvilág igazolására tartanak számot, miközben a mondatok önmagukkal sem bonyolódhatnak ellentmondásba. Mint sokan kimutatták, a *Macbeth* tele van nem kellőképpen indokolt részletekkel és legfeljebb „költőileg” feloldható ellentmondásokkal: például mit jelent Lady Macbeth kijelentése, hogy „Szoptattam, s tudom, milyen / Édes a csecsemő az anya keblén” (1.7.54–55)<sup>303</sup>, amikor a Macbeth-családnak hangsúlyosan nincs gyermeke; a hirtelen felbukkanó Harmadik Gyilkosnak Macbethnek kellene lennie, de ez a „hétköznapi valóság” felől tekintve lehetetlen, hiszen akkor ő épp banketten ünnepli királlyá választását; a még életben lévő Banquo miért nem tárja a többi skót úr elé Duncan halálával kapcsolatos kételyeit, mielőtt Mac-

<sup>300</sup> *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p. 469.

<sup>301</sup> Az *Othellót* Kardos László fordításában idézem: *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, pp. 603–604.

<sup>302</sup> A. C. Bradley *Shakespearean Tragedy* (1905, New York: St Martin's, 1978) című híres könyvéből ered a nézet, hogy a *Hamlet*, az *Othello*, a *Lear király* és a *Macbeth* a „négy nagy tragédiát” alkotva szervesen összefügg.

<sup>303</sup> *Shakespeare Összes Drámái III, Tragédiák*, p.764.



bethet királlyá választanak stb. Egy költői dráma nem történelmi narratíva, még csak nem is regény.

A pillanat totalizálása, a cselekmény felfüggesztése úgy, hogy egy már-már kiterjedés nélküli pont a cselekmény egészét „fel-falja”, kedvelt technikája lesz a 20. századi abszurd színdaraboknak, ahol a felfüggesztés épp nem visszamenőleg, hanem már a dráma kezdőpontjában megtörténik – elég Beckett *Godot*-jának „cselekmény nélkülségére” gondolni (amelynek több nyoma már Csehov drámáiban, sőt, elbeszéléseiben is megvan). Shakespeare ilyenfajta „modernsége” azonban csak az egyik oka lehet, hogy művei – általában nagy sikerrel – még színpadon vannak, és hogy sokféle kulturális hagyomány is értékelni képes tragédiáit, komédiáit és történelmi drámáit. Jonathan Bate könyvének 10. fejezetében Wittgenstein „performatív módszerével”<sup>304</sup> keresi a választ, miért gondolta szinte az „egész világ” és minden kor – persze mindig más okból –, hogy Shakespeare vitathatatlanul zseniális. Bate tisztázza, hogy a „zseni” szót itt nem Shakespeare korának értelmében használja: ekkor még nem jelentett mást, mint ’egy bizonyos hangoltságot, beállítódást, diszpozíciót’; a mai értelemmre a romantika idején – elsősorban Kant nyomán – tett szert.<sup>305</sup> Bate szerint Shakespeare szövegeit a következő jellegzetességek teszik zseniálissá: gazdag sokértelműség<sup>306</sup>; hogy Shakespeare drámáit nem lehet azzal az értékrenddel megközelíteni, amelyet a hagyományos esztétika bocsájt rendelkezésünkre<sup>307</sup>, egyszerűen „nem fér bele” tradicionális kategória-rendszerünkbe; hogy Shakespeare darabjai nem „tényigazságokat” mondanak ki, hanem abban bővelkednek, amit „előadói”, „előadásban felvillanó”, „performatív igazságnak” nevezhetünk<sup>308</sup>; végül hogy a shakespeare-i szöveg általában „emlékezetes”: egy-egy találó mondat könnyen megragad az elmében, könnyű megtanulni Shakespeare sorait.<sup>309</sup> Bate arról is hosszan beszél, hogy Shakespeare-t sokban segíthette gyakorló színészi tapasztalata,

<sup>304</sup> vö.. Bate: pp. 323–325

<sup>305</sup> Bate: p. 333.

<sup>306</sup> vö. Bate: pp. 302–311.

<sup>307</sup> Bate: p. 319.

<sup>308</sup> Bate: p. 325.

<sup>309</sup> Bate: p. 325–326.

állandó jelenléte egy roppant aktív és sikeres színházban; innen származhat egész életművén végighúzódo érdeklődése a közeg iránt, amiben és amivel dolgozott: nemcsak színházának szerzője, hanem a Színház Szerzője is volt, s szinte minden drámája tudatosan „néz vissza”, és vet számot, mi is történik „benne”<sup>310</sup>. Shakespeare „metaszínházi”, „metadramatikus” érdeklődésének fontos szerepe van abban, amit Thomas Carlyle így fogalmazott meg: „az Indiai Birodalom eltűnik, legalábbis egy napon biztosan, azonban ez a Shakespeare nem távozik, és kész”.<sup>311</sup>

Bate nem kis merészséget tanúsított, amikor az 1990-es évek végén (a könyv először 1997-ben jelent meg) az új szövegvizsgálati eljárások teljes fegyverzetében olyan, az akkori intellektuális miliőben tabunak számító témát vett elő, mint Shakespeare „zsenije”, amit sokan a régi, „humanista”, a szereplők és az olvasók érzéseivel foglalkozó iskola témái közé soroltak. Legfeljebb a színész kérdezhetette meg rendezőjét, hogy pl. „mit érez Macbeth, mikor Seyton közli vele: Lady Macbeth halott” – ez tudományos értekezésben éppúgy komolytalan témának számított, mint a szerző alkatának, egyéniségének firtatása. Bate közelítése leginkább Stanley Cavelléhez hasonlít, akinek múlhatatlan érdemei vannak abban, hogy Shakespeare „humanistának” bélyegzett olvasata fennmaradt, és talán az is árulkodó, hogy mindketten Wittgensteint teszik meg „elméleti kiindulópontnak” (bár Bate sehol sem hivatkozik Cavellre). „Azáltal, hogy Wittgenstein a gondolkodást a színházi előadás műfajához közelítette és a filozófia performativitását hirdette és gyakorolta, békét teremtett az évszázadok óta csatákat vívó Filozófia és Színház között. Wittgensteinnél a filozófia feladása azt jelenti, hogy elismerjük, a színház jobban intézi ügyeinket, mint a filozófia”. Nem hiszem, hogy Wittgenstein bármikor is feladta volna a filozófiát (amennyiben „filozófián” az önmagára reflektáló gondolkodást értjük) akár a színház, akár bármi más kedvéért: ezt éppen az a performativitás zárja ki, amely Wittgenstein gondolkodásának már pályája elején sajátja, s amelyet Bate is annyira ünnepel. De Bate Wittgenstein azon ritka „használói” közé tartozik, akik nem gondolják, hogy Wittgenstein „konstruktivista”, s

<sup>310</sup> vö. Bate: pp. 331–335.

<sup>311</sup> Idézi p. 337.

hogy Wittgenstein szerint a jelentés csupán egyfajta „társadalmi hallgatóságos megállapodás”. Ez különösen is élesen mutatkozik meg, amikor Bate Terence Hawkes-szal vitatkozik. Hawkes egy konstruktivista Wittgensteinre hivatkozik: „mint a szavak, amikből megalkották őket, a színdaraboknak sincs esszenciális jelentésük. Mi vagyunk azok, akik a segítségükkel valamit kifejezünk”<sup>312</sup>. Bate szerint azonban „a helyes következtetés, amit a határozott érzelmi és gondolati hatással rendelkező esztétikai tapasztalat kritériumainak összemérhetetlenségéből leszűrhetünk, nem az, hogy a jelentés csupán az olvasóban van, és a szövegből hiányzik”<sup>313</sup>.

Úgy gondolom, sem Bate-nek, sem Hawkes-nak nincs teljesen igaza: Bate igazságtalan, mert nem veszi figyelembe, hogy Hawkes „esszenciális jelentésről” beszél és Wittgenstein valóban anti-esszencialista volt. Bate jól látja, hogy Wittgenstein – Hawkes-szal ellentétben – nem úgy gondolta: „mi hozunk létre, céljainknak megfelelően, minden igazságot, értéket, költői nagyságot ... szövegekből, amelyek, mint a hegláncok, vagy az élénk terülő táj, természeti jelenségek”<sup>314</sup>. Ez a nézet Wittgensteint nemcsak konstruktivistává változtatná, hanem amerikai típusú pragmatistává is. Wittgenstein szerint is „sok mindent csinálunk a szövegekkel” (értelmezzük, tanítjuk, kommentáljuk, magunkon átszűrjük, jelentéseket vetítünk belé, sőt, néha bizonyára „bele is magyarázunk” ezt-azt), s ezeket a tevékenységeket a maguk dinamizmusában és állandóan változó megnyilvánulásaiuk közben kell megfigyelnünk. Ugyanakkor van, hogy a szöveg – feltartóztathatatlan – folyásának, „ringatásának” akarjuk átadni magunkat; inkább „felfedeznénk”, ami szerintünk már eleve „benn van”; nem mi akarjuk uralni a „szövegben lévő” jelentéseket, hanem engedjük, hogy azok vegyék át fölöttünk az irányítást. Bizonyos értelemben ugyanolyan „esszencialista” vonás az olvasás („befogadás”) folyamatának csupán egyik oldalát hangsúlyozni, és kijelenteni, hogy mi vagyunk minden jelentés „szerzője”, mint azt állítani, hogy mindent a szöveg végez el bennünk. (A kér-

<sup>312</sup> Idézi Bate: p. 317 (eredetileg Terence Hawkes: *Meaning by Shakespeare*, London: Routledge, 1992, p. 76).

<sup>313</sup> Bate: p. 319.

<sup>314</sup> Idézi Bate: p. 317, eredetileg Hawkes, i. m., p. 76.

dés kísértetiesen hasonlít a több ezer éves filozófiai vitára, hogy vajon én teremtem-e a körülöttem lévő valóságot, vagy csak a már meglévőt fedezem fel). Olvasás közben inkább hol az egyik, hol a másik viszonyulási módra váltunk, néha *akarjuk* is ezt a váltogatást, s ez Wittgenstein szerint épp így van jól; az egyedül fontos, hogy tudatosítsuk magunkban, éppen *melyik* magatartás kapta a főszerepet.<sup>315</sup> Nincs rá szükség, hogy bizonyos viszonyulási módokból tabut csináljunk, és „letiltsunk” néhány beszéd-módot; inkább ügyeljünk arra, mit mondunk és mikor, és főleg miért mondjuk *éppen* azt.

Azt hiszem, Bate meggyőzően érvel amellett, hogy Shakespeare zsenijét is vegyük számításba, amikor műveinek forrása-iról, eredetéről beszélünk. Egyik bölcs végkövetkeztetése így hangzik: „Shakespeare zsenialitása nem a stílusa, nem is azok a témák, amiket feldolgozott. Még csak nem is a bölcsesség, amit műveiből kivonhatunk. Az ő zsenije ’Shakespeare folyamata’, amit egy-egy előadás mutat be és fel. A folyamaton végigmenve nem egy végkövetkeztetésre bukkanunk, hanem érzékeljük, hogy amiről *szó van*, az adatott elő.”<sup>316</sup>

Mindez nemcsak a zseniről mint „forrásról” mondható el, hanem bármely forrásról (sőt, talán mindenről, amit meg szeretnénk érteni). Számunkra az lesz „forrás”, amit találunk, *miközben* igyekszünk megérteni, mi az, hogy forrás. Végeredményül nem egy „(vala)mit” kapunk: forrás az lesz, amit vele kapcsolatban tevékenységeink és beszédmódjaink révén „előadunk”, minden napjaink „színpadára viszünk”. Ha ez igaz, akkor megértésünk, felfogásunk elsősorban nem az észhez, a gondolkodási „apparátusunknak” szól. Nem „zsebre vágható” magyarázattal térünk haza, hanem – mint hazafelé a színházból előadás után – érezzük, hogy részt vettünk valamiben, aminek van hangulata, megélt és átélt tapasztalat, amit nem tudunk „csak úgy” kimondani, bár igyekszünk szavakba önteni: olyasmi, mint egy jól becsomagolt ajándék, amit először a papíron át tapogatunk, hogy az alakjából találjuk ki, mi az. *Valami* biztos van benne, ezt érezzük már a sű-

<sup>315</sup> vö. pl.: ”Kérdezde meg magadtól: milyen alkalomból, mi célból mondjuk ezt? Milyen cselekvésmódok kísérik ezeket a szavakat? (Gondolj az üdvözlésre!) Milyen jelenetekben használjuk őket; és mire?” Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, § 489, p. 202.

<sup>316</sup> Bate: p. 336.

lya, az alakja miatt is, és míg bontogatunk, bizonyos oldalai csupán a sejtés, a hangulat, a bizsergés szintjén maradnak. Ugyanígy villannak fel és hunynak ki az előadás pillanatai, amelyek kíméletlenül a folyamat „itt és most”-jához kötődnek; tudjuk, hogy egy-egy előadás szigorú értelemben megismételhetetlen. Ott volt – kétségtelenül –, de elszállt, és hiába kapunk utána: mint Macbeth, aki hasztalan igyekszik „megállítani” a múlt időt.

Ha tehát megértési folyamataink performatív oldalát is figyelembe vesszük, rádöbbenünk, hogy csak pillanatokra „birtokoljuk” a megértést, s amit keresünk, sohasem lesz „teljesen” a miénk. A jelenségeken nem „keresztül kell látnunk”, hanem valami előadott és drámává lett felvillanásra, fényre, felragyogásra kell várunk, ami ha csak pillanatra is, minden kétséget kizáróan az „igazság pillanata” (és fogalmunk sincs, honnan vesszük a bátorságot, hogy ezt elhiggyük. És mégis). Mondhatjuk, hogy ennyi töredékesség közepette „semminek nincs jelentősége” – túlságosan kiszolgáltatottak vagyunk, hogy ezt a helyzetet elfogadjuk; kikérjük magunknak: inkább semmi sem kell. Vagyis eleve kijelenthetjük, hogy a csomagban valójában semmi sincs, nem is ajándék, még arra sem méltó, hogy a kezünkbe vegyünk. Verhetjük az asztalt, és erősködhetünk, hogy igenis van végső és egytagú, oszthatatlan igazság, egy valódi meghatározás, egy „dolog”, amit birtokolhatunk, vagy már úgy véljük, birtoklunk is (s amin át minden mást birtokolni akarunk: nemcsak jelentéseket, hanem embereket, törvényeket, országokat). De újabb és újabb előadásokat – sőt, bemutatókat is – rendezhetünk, soha nem lankadó vággyal, hogy legközelebb talán még több felvillanás talál ránk.

Nekem ez a harmadik tűnik a leginkább járható útnak.

## „VÉN EMBER, MIT CSELEKSZEL?”

### A „halálos betegség” szorongató öröme: Scrooge, Lear és Kierkegaard

„Mindig belebetegszem Shakespeare-be – vallja be Mrs. Witterly Dickens *Nicholas Nickleby*ének huszonhetedik fejezetében. – Másnap alig létezem. Egy-egy tragédia után hatalmas érzelmi hullámok kelnek bennem, uram-atyám, és Shakespeare olyan ízletes jószág.”<sup>317</sup> Talán nem tévedés ezzel a már-már mottónak szánt idézettel kezdenem, amikor az irodalom szorongató, veszélyes örömről lesz szó. Mi több – és ez akkor válik különösen jelentőségelteljessé, amikor a *Lear királyt* és Dickens *Karácsonyi énekét* Søren Kierkegaard *Halálos betegség* című művén át igyekszem értelmezni –, Scrooge és Lear egyaránt szó szerint betegek a maguk történetében: Scrooge „meg volt hülve” (20), tudjuk meg, mielőtt a jelenések kísérteni kezdenék, Leart pedig „*hysterica passio*” gyötri, amely „az érzékszervek egyfajta gyulladásá”<sup>318</sup>, később pedig valódi örület hatalmasodik el rajta, melyet Cordelia és a Doktor zenével gyógyítanak, ha nem is karácsonyi énekkel. Mrs. Witterly is éppen a tragédia műfaját említi, s így arra a

<sup>317</sup> A *Lear király* szövegét Vörösmarty Mihály fordításában idézem (*William Shakespeare Összes Drámái, III*, Budapest: Európa, 1988, pp. 605–742), de megadom az idézetek felvonás, jelenet és sorszámát a Norton kiadás legteljesebb, ún. „konflált” szövegerekonstrúciója alapján: Stephen Greenblatt et al. (szerk.): *The Norton Shakespeare: Tragedies*, Second Edition, New York and London: Norton, 2008, pp. 740–813. A címben szereplő szavakat Kent mondja Leárnak: „What wilt thou do, old man?” (1.1.146). Dickens *Karácsonyi éneke* Benedek Marcell fordításában szerepel, az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak: Budapest: Édesvíz Kiadó, 1997. Ahol másképp nem jelzem, a fordítás az enyém.

<sup>318</sup> Az angol szövegben Lear ezt mondja: „O, how this mother swells up toward my heart! / *Hysterica passio*, down, thou climbing sorrow, / Thy element’s below” (2.4.54–56); Vörösmarty fordításában: „Ó, mint dagad fel e görcs szívemig. / Le, sorvadás! le, lázadó bú! / Alant az elemed.” Az angol szöveg szerkesztője, Stephen Greenblatt a következő kommentárt fűzi a *hysterica passio*-hoz: „Latin kifejezés, mely a görög *steiros* szóból ered („szenvedés az anyaméhben”); a *hysterica passio* az érzékszervek gyulladása volt. A reneszánsz orvoslás szerint a hasüregből áramló párák egyszer csak felszállhatnak az egész felsőtestbe, és a nők méhe is vándorolni képes a testben” (*The Norton Shakespeare*, i. k. p. 767).

sokszor feltett kérdésre irányítja a figyelmet, hogy egy gyakran több halállal végződő szenvedéstörténet hogyan nyújthat örömet, ha az mégoly szorongató is.

Szinte lehetetlen – de itt nem is szükséges – felsorolni, Charles Dickens milyen mértékben és hányféle módon volt lekötöztetve William Shakespeare-nek: talán nem dickensi túlzás azt állítani, hogy egyetlen más szerző sem volt nagyobb hatással rá. Dickens írásait – mint ezt Valerie L. Gager monumentális *Shakespeare és Dickens*<sup>319</sup> című munkájában bemutatja – szinte átítatják Shakespeare szövegei. Ugyanakkor Dickens számára Shakespeare nem a romantika „olvasásra szánt költő”-je, hanem az ízig-vérig „színházi ember” volt, akinek művei csak a színpadon élnek igazán<sup>320</sup>. Valószínűleg Shakespeare példája lebegett a szeme előtt akkor is, amikor egy Thackeray-t méltató beszédében így fogalmazott 1858-ban: „Minden író, aki a képzelet számára alkot, valójában a színpadnak ír, még akkor is, ha nem drámai formákat használ”<sup>321</sup>. Szimbolikus jelentőségűnek tűnik az is, hogy Dickens roppant nagy sikerű, az élete vége felé az egészségét a legkomolyabban veszélyeztető felolvasás-sorozatai, amelyek során egyedül elevenítette meg, játszotta el minden karakterét, épp a *Karácsonyi énekekkel* kezdődtek, szintén 1858-ban<sup>322</sup>. Szintén figyelemre méltó, hogy már az első, 1843-as kiadás a szerző *Előszava* után a drámákban használatos *Szereplők listájával* (*List of Characters*)

319 Valerie L. Gager: *Shakespeare and Dickens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

320 vö. Gager: p. 2.

321 Kenneth J. Fielding (szerk.): *The Speeches of Charles Dickens*, idézi Michael Hollington: „Dickens and Literary Culture”, in: David Paroissien (szerk.): *A Companion to Charles Dickens*, Maldon–Oxford–Carlton: Basil Blackwell, 2008 (pp. 455–469), p. 461.

322 John Forster: *The Life of Charles Dickens*, <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-8.html#IV> (elérve 2009. június 1.). Wilkie Collins, akinek népszerűsége a maga korában vetekedett Dickensével, maga is úgy gondolta, hogy – mint Michael Hollington megállapítja – „a Regény és a Dráma ikertestvérek, mindkettő a Fikció családjában”, az egyik „elbeszélte dráma” a másik „eljátszott dráma”. „Dickens két fejezetet olvasott fel nekünk [az *Örökösök* című] regényéből – írta Collins édesanyjának 1852. szeptember 9-én kelt levelében –, karaktereinek dialógusait annyira drámaian adta elő, mintha a különböző, benne élő személyiségeit vinné előttünk színpadra, miközben közönsége éppolyan jóízűen nevetett, mint amilyen őszintén sírt” (Hollington, i. m., 465).

kezdődött, s ez a mai napig így van a legtöbb angol kiadásban<sup>323</sup> (az általam használt magyarban nem).

Ami közvetlenül a *Lear királyt* illeti, Dickens a *Karácsonyi ének* megírása után hat évvel színikritikát írt William Charles Macready *Lear*-alakításáról. Macready a korszak legendás, kivételes tehetségű színésze volt, mellesleg Dickens egyik legjobb barátja; az író egyik hosszabb távolléte idején a színész vállalta a „pótapa” szerepét a Dickens-házban, és baráti társaságokban gyakran léptek fel együtt Dickens által papírra vetett rögtönzésekben és egyfelvonásosokban, mindig fergeteges sikert aratva. 1838-ban már megjelent két magasztaló kritika az *Examiner* című lapban a *Lear királyról* és a *Lear* szerepét döbbenetes drámai erővel játszó Macready-ról John Forster tollából, aki később Dickens első életrajzírója lett; 1838 volt a nevezetes év, amikor az angol közönség ismét Shakespeare tragikus változatát láthatta a színpadon, mert több mint százötven évig – néhány sikertelen és rövid életű kísérlettel eltekintve – a darabot Nahum Tate szinte teljesen átírt verziójában játszották. Tate legfontosabb változtatásai közé tartozott, hogy kiiktatta a Bolondot, a dráma végén Cordeliát hozzáadta Edgarhoz, Lear visszahelyezte a trónra, de előtte beillesztett egy börtönjelenetet, ahol az öreg Lear – mint egy akcióhős – leszámol a Cordelia meggyilkolására érkező katonákkal;<sup>324</sup> ezt a „happy end”-et Forster egyszerűen „undorító-nak” nevezte.<sup>325</sup> Bizonyítékunk van, hogy Dickens mint „belső művészeti tanácsadó”<sup>326</sup> aktív részt vállalt az 1838-as produkcióban. Ugyanakkor nem valószínű, hogy Dickent a *Karácsonyi ének* megírása idején különösebben foglalkoztatta volna a *Lear*; a kisregény első oldalán – természetesen Scrooge hajdani üzlettársának, Marley-nak „hazajáró lelke” és a karácsony „szelle-

<sup>323</sup> Pl. Charles Dickens: *Christmas Books: A Christmas Carol, The Chimes, The Cricket and the Hearth, The Battle of Life, The Haunted Man*, Ware: Wordsworth Classics, 1995, p. 5. Az angol szövegre ezen kiadás alapján hivatkozom ChC rövidítéssel és az oldalszám megadásával.

<sup>324</sup> *The History of King Lear acted at the Duke's Theatre, Reviv's with Alterations* by N. Tate, Printed for E. Fletcher, (London), 1681.

<sup>325</sup> vö. Paul Schlicke: „Dickens and Shakespeare”, *The Japan Branch Bulletin of the Dickens Fellowship*, No. 27., October, 2004 (pp. 84–98), p. 88.

<sup>326</sup> Schlicke, i. m., p. 85.



mei” miatt – inkább a *Hamletre* történik utalás,<sup>327</sup> arra a darabra, amellyel Dickens – minden Shakespeare-csodálata ellenére – sohasem tudott kibékülni, mert nem szerette, hogy Hamlet a „társadalmi cselekvésnél” előbbre valónak tartja a gondolkodást.<sup>328</sup> A *Lear királlyal* kapcsolatban inkább szokás Dickens *Ódon ritkaságok boltját*, a *Dombey és fiát*, valamint a *Nehéz idők*et emlegetni, ahogy Alexander Welsh teszi: „amikor Dickensnek szeretet és igazság kielezett próbájára volt szüksége, általában a Cordelia-modellt alkalmazta, akinek egy igencsak nehezen kezelhető apához kell hűségeseznek maradnia. [...] Valójában Dickens sohasem hagyott fel a *Lear király* tanulmányozásával, melyet Macready alakítása ihletett”.<sup>329</sup>

Kétségtelen, hogy Scrooge-nak meg kell tanulnia szeretni, mert egész addigi életében elbukott a szeretet és igazság vizsgáin. Az is igaz, hogy Shakespeare tragédiája – ahogy Kiernan Ryan megfogalmazza – „felismeri azt a hatalmas szakadékot, amely két élet között tátong: az egyik, amit az emberek élhetnének, a másik pedig, amelyet az idők végzete kényszerít rájuk, s amelyet kénytelenek elviselni”<sup>330</sup>, és ezzel az élelátással Dickens is

<sup>327</sup> „Kétségtelen, hogy Marley meghalt. Ezt határozottan meg kell érteni, különben semmi csudálatos dolog nem sühet ki abból a történetből, amelyet el akarok mondani. Ha nem volnánk tökéletesen meggyőződve arról, hogy Hamlet apja meghalt, már a darab kezdete előtt, akkor semmi különös nem volna abban, hogy a keleti szélben éjszaka sétát tesz tulajdon bástyáin, mint ahogy bármely más középkorú úriember napnyugta után könnyelműen kimegy valami szellős helyre – teszem a Szent Pál székesegyház terére –, hogy a szó szoros értelmében kővé meresse gyöngye lelkű fiát” (pp. 9–10). Eredetileg ez a bekezdés így folytatódott (de Dickens a végleges változathoz kihagyta): „Lehet, hogy azt gondoljátok, Hamlet szilárd intellektussal rendelkezett. Nem hiszem. Ha egyszer csak holnap egy ilyen fiatal lenne, próbáljatok csak számítani rá, és nem találtok mást, mint egy pozórt. A világ minden gyakorlati érzékkel legkevésbé megáldott gyermeke közül ő vinné a pálmát, és bármennyire is hitelesnek tűnik a családja szemében rögtön a haláleset után, egész életében kolonc lenne a nyakatokon, higgyétek el nekem” (idézi Schlicke, p. 95).

<sup>328</sup> vö. Schlicke pp. 94–95, Dickens és Shakespeare (különösen a *Hamlet*) kapcsolatára l. még: Schlicke pp. 94–95 és Gail Marshall – Adrian Poole (szerk.): *Victorian Shakespeare* (London: Palgrave, 2003), ebben különösen Juliet John kitűnő esszéjét: „Dickens and Shakespeare”; valamint Adrian Poole: *Shakespeare and the Victorians* című könyvét (London: Arden, 2004).

<sup>329</sup> Alexander Welsh: *From Copyright to Copperfield: The Identity of Dickens*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987, 88, 104.

<sup>330</sup> Kiernan Ryan: *Shakespeare*, harmadik kiadás, Basingstoke and New York: Palgrave, 2002, p. 95, l. az egész Lear-fejezetet: pp. 95–101.

rendelkezik. Mindezek ellenére sok különbség van Scrooge és Lear között: Scrooge-nak nincsenek gyermekei, csak menyaszszonya volt hajdanán, egy Belle nevezetű, aki epizód szereplőként bukkan fel az első Szellemmel tett időutazás során, felesége soha; Scrooge nem rendelkezik felosztható birodalommal, csupán – sohasem tisztázott méretű – vagyonnal, és éppen *adnia* kell megtanulni, miközben a *Lear király* hangsúlyosan az adás, sőt, a feladás (az önkéntes „trónfosztás”) gesztusával kezdődik, bár Lear önzése mindkettőt már-már önmaga paródiájába, majd ellentétébe fordítja, hiszen Lear azt követeli, hogy lányai a birodalomért cserébe nagy nyilvánosság előtt beszéljenek legbelső érzéseikről. Scrooge mogorva agglegény – a közhiedelemmel ellentétben éveinek számára nézve nem öreg; ha alaposan utánaszámolunk, olyan negyvenöt éves lehet –, aki szűk, sötét és hideg londoni irodája és egy „komor házban lévő”, hasonlóan „sötét” „szobasor” (18) között tengeti életét: sovány, rosszkedvű és szarkasztikus; Lear duhajsága, életkedve, végletes indulatai nyomokban sem találhatók meg benne. Scrooge-ot először a zsugoriság és a szívtelenség karikatúrájaként ismerjük meg („Zaklató, szipolyozó, zsugori, kaparintó, kapzsi, vén bűnös volt” (10)) és annak a három „szellemnek” a hatására olvad fel „a benne lakozó hideg” (10), akik sorra látogatják egyetlen éjjel folyamán (valahogy úgy, ahogy III. Richárdot keresik fel áldozatai szellemalakban a bosworthfieldi csata előestéjén). Azaz Scrooge az „árnyak” (Macbeth úgy mondaná: a „sétáló árnyak”) arányában lesz vicclapba illő figurából élő, vagy legalábbis élőbb alak; kibékül unokaöccsével, gondoskodni kezd a Cratchit családról és London szegényeiről, jó ember lesz, de éppen mert karikatúra-figurából lett azzá, nem szokványos „jó ember”, hisz alakja még mindig tele van túlzásokkal. Lear jóval öregebb – tudjuk, hogy nyolcvanéves –, ízig-vérig közéleti férfi, egész országának képviselője, s a darab kezdetén karrierjének csúcspontján áll: egész univerzumának abszolút és tirannikus, de már-már isteni, mitologikus uralkodója. Amikor lányai és saját kastélyából kilakoltatva megkezdte a Semmibe vezető útját, a viharban fordul először figyelme a szegények, a mindentől megfosztottak felé: „Ó, ti mezítelenek, / Szegény nyomorfiak, bármerre vagytok, / Az irgalmatlan vész dühében élve, / Mi védi meg födetlen fejetek / S a kiaszott testet szellős rongyotokban / Ily évszak ellen,

mint ez? Ó, kevés / Gondom volt eddig erre.” (3.4.29–34). A vak Glosterrel találkozva az „örületben ész” (4.6.169) segítségével a hatalom, a királyi mivolt, a bűn és a büntudat mélyeire tekinthet, azonban Lear tragédiájának középpontjában azon van a hangsúly – s itt Stanley Cavell mára klasszikussá vált értelmezését követem<sup>331</sup> –, hogy Lear szeretetképtelenségében magát a szeretetet, a *szívet*, Cordeliát<sup>332</sup> ölte meg. Ennek szinte elviselhetetlen látvány-formája, „ikonja” – a halott Cordelia Lear karjában – rejtve marad előlünk a tragédia legutolsó jelenetéig. Scrooge világa – „megtérése” előtt éppúgy, mint utána – Dickens amúgy nagyon szeretett Londonjának szűk „középosztálybeli”, sőt, kispolgári negyede, míg Lear világa – különösen a viharban, nagyvonalú „planetáris” metaforáinak révén – az egész világegyetem.

Ezt nem kritikai élel mondom: a *Karácsonyi ének*, drámai vonásai mellett, és a *Lear*, népmesei kezdőjelenete ellenére, igen különböző műfajokhoz tartozik; ez persze nagyon is szembevetendő: a *Leart* gyakran emlegetik a tragédia „prototípusaként”, Dickens kisregénye – mint alcíme is mutatja – „karácsonyi ének prózában”, illetve „kísérteties karácsonyi történet”, tulajdonképpen prózában elmondott, százszázalékos „happy ending”-gel végződő mese-komédia (például a történet végén Scrooge-nak eszébe sem jut, hogy elvesztegetett évei vagy elveszett menyasszonya miatt keseregjen), ugyanakkor még sincs híjával „félelemnek és rettegésnek” – hogy Kierkegaard egyik legismertebb művének címét idézzem –, mert – összhangban az európai mese-hagyománnyal, amely szívesen használ félelmetes, groteszk, sőt, abszurd elemeket – „gótikus” szellemhistória is. A 21. századra – írja John O. Jordan – a *Karácsonyi ének* meghaladta eredeti, nyomtatott formáját, és azzá lett, amit Paul David „kulturális szövegnek” [culture text] hív, ami valahol a népmese és modern mítosz között helyezkedik el<sup>333</sup>. Ugyanakkor ez a „kulturális szöveg” a protestáns prédikáció szerkezetét is hűen követi: először teljes erejével ráijeszt a hallgatóra, illetve olvasóra, szinte

<sup>331</sup> Stanley Cavell: „The Avoidance of Love: A Reading of King Lear”, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 39–124.

<sup>332</sup> A Cordelia névben a latin *cor*, *cordis* (‘szív’) szó rejtőzködik.

<sup>333</sup> John O. Jordan: „Postcolonial Dickens”, in: Paroissien (szerk.): *A Companion to Charles Dickens*, (pp. 486–500), p. 487.

„szétmorzsolja”, mintha egyenesen a haragvó Isten kezébe tette volna; Dickensnél a prédikáció „olvasója-hallgatója” először maga a főszereplő, akit Marley, a hajdani üzlettárs szelleme kísért, majd a Karácsony „fantomjai” rémisztgetnek; a Zsugoriság szinte középkori „allegóriáját”, „emblémáját” a túlvilági lények bűneire, mulasztásaira emlékeztetik, majd a legteljesebb kétségbeesésbe taszítják: szembesítik saját sírkövével, a halálát követő általános közönnel, sőt, örömmel, mi több, a kárhozatban szenvedők képeivel, majd kegyesen megmutatják, hogy van még kiút, de ennek a bűnbánat, a megtérés és egy „megjavított”, másokért tevékenykedő élet a megfélebbezhetetlen feltétele; végül az elbeszélő a történetet példázatnak állítja be, s a megtért bűnös örömét, felszabadult, már szeretettel átitatott életét tárja elénk – bár az egész történethez képest roppant röviden –, így biztosítva olvasóját arról, hogy mindez „megéri”. A „szerencsés végkifejlet” miatt, és a mindenkor jelenlévő, az eseményeket szüntelenül kommentáló, az olvasóval mindvégig „beszélgető” narrátor, aki nem győzi hangsúlyozni – egyenesen dőlt betűvel szedeti – hogy „ami Pici Timet illeti, aki *nem* halt meg, hát annak [Scrooge] második apja lett” (93), a *Karácsonyi éneket* könnyű moralizáló, szentimentális tanmesének olvasni, ahogy ez sokszor meg is történt.

Mindezek ellenére nem kívánok George Steinerhez csatlakozni, aki – bár természetesen távolról sem kizárólagosan – éppen Scrooge figurájával magyarázza, hogyan és miért került a romantikus, viktoriánus „látomás” a „valódi, autentikus tragédiát”, s ezzel miben járult hozzá a tragédia halálához.<sup>334</sup> Steiner a következőket írja:

Lear végzetét nem lehet öregotthonokkal megoldani. [...] A tragédiában a háló, amelybe a hős gabalyodik, s amely lerántja, lehet véletlen vagy kockázatos körülmények összjátéka, de a hősre boruló háló anyaga egyenesen az élet szívébe szövődik. A tragédia arról tudósít, hogy magában az emberi lét tényében provokáció és paradoxon rejtőzik, hogy az emberek céljai olyan megmagyarázhatatlan és romboló erőkkkel feszülnek szembe, amelyek „kívül” helyezkednek el, és mégis nagyon közel vannak

<sup>334</sup> George Steiner: „The Romantic Evasion of Tragedy” (1961), pp. 169–176, in: R. P. Draper (szerk.). *Tragedy: Developments in Criticism*, London: Macmillan, 1980, p. 172.

[...] És a tragikuson túl nincs „boldog befejezés” a hely és idő egy másik dimenziójában. A sebeket nem gyógyítja be senki, és a megtört lelket nem javítják meg. De a romantika éppen egy ’mindenért kárpótló mennyországot’ ígér cserébe az emberi bűnért és szenvedésért. [...] A bűnbánat segítségével a tragikus szenvedő visszahelyeztetik a kegyelem állapotába. Vagy a közömbösséget és a társadalmi igazságtalanságot, amely a tragédiát elindította, néhány jól irányzott reform és a lelkiismeret ébredése törli el. A romantika poétikájában minden Scrooge aranyá változik.<sup>335</sup>

Sok mindennel értek egyet Steiner megállapításaiból, különösen azokkal, amelyek – elsősorban egzisztencialista nézőpontból – a jellegzetes és valódi tragédia természetét írják le. Mostani szempontomból igen hasznosan Steiner még Leart és Scroogeot is egymás mellé helyezi. Ugyanakkor nem tudom elfogadni a csupán sejtetett gondolatot, hogy egy „jól végződő” történet sekélyesebb lenne a tragédiánál, mert mintegy „megfojtaná”. Nem tudok egyetérteni a Dickens elleni alig burkolt váddal, miszerint az író azt hirdeti, hogy a bűn, a szenvedés, a közömbösség és a társadalmi igazságtalanság – a *Karácsonyi ének* allegorikus két gyermekfigurája ezeket mint „Tudatlanság” és „Szükséglet” jeleníti meg (69–70) – egyszer csak „eltűnne”, vagy ártalmatlanná válna a megfelelő reformlépések, vagy a megszólaló lelkiismeret szavai után, feltéve, hogy a főszereplő megbánja, amit tett, és – ahogy maga Scrooge mondja – „más életet kezd” (86). Senki sem gondolhatja komolyan, még Charles Dickens sem, hogy ha Scrooge – vagy bármelyikünk – nagyobb összeget fizet be a szegények javára, és „második apja” lesz egy kisfiúnak, attól az emberek közötti egyenlőtlenség elillan a föld színéről, a bűnről és a szenvedésről nem is beszélve. Ha van „mindenért kárpótló mennyország” Dickensnél, az legfeljebb egy-egy személy számára nyílik meg, nem az egész világegyetem számára. A komédia igen tág műfaja, amely már a kezdetektől magában hordoz valamit a felszabadult ünneplés hangulatából, ezért könnyen befogadja a karácsonyt ünneplő *Éneket*, azonban a komédia elsősorban egyénekben – vagy, például a shakespeare-i, majdnem felhőtlen, ún. „zöld” komédia házassulandó szerelmespárjaiban – gondolkodik és láttat, a tragédia egy egész univerzumban, egy egész „lehetséges világban”, amelyben a magunkéra ismerhe-

<sup>335</sup> Steiner, *ibid.*

tünk és beláthatjuk, hogy reménytelenül megváltatlan és megváltathatlan.

Lear mint egyén, személyiség, mint apa csalódott és kétségbeesett; megbánja, amit tett, és beleőrül az idősebb lányok háládatlanságába; Cordelia meggyógyíttatja, kibékül vele, megbocsát neki, azonban a Király, a világegyetem képviselője számára ez mit sem ér, alaphelyzetén csak ideig-óráig módosít: a *Lear király* többek között ahhoz az iszonyatos és elviselhetetlen belátáshoz juttathat, annak a roppant kellemetlen és alku nem ismerő ténynek a fel- és elismerését követeli, hogy mindaz, amire az emberi szeretet képes, nem elégséges, hogy a legjobban szeretett lényt feltámassza. Az emberi szeretet egy-két dolgot megváltoztathat, néhány terhet könnyebbé tehet, helyi és tüneti kezelést alkalmazhat, de túl sok benne az, ami a Másiktól már eleve elvászott: önszeretet, kétely, önzés, hogy teljes „megváltást”, gyógyulást, élet-teremtést várhassunk tőle. Lear tragédiája nem abban áll, hogy néhány lehetőséget elmulasztott, és most már „túl késő”, miközben a szerencsés Scrooge mindvégig csupán „árnyakat” látott, amelyeket „megváltoztathat” (86), és még kaphat egy utolsó esélyt: tiszta lappal kezdheti a szeretet gyakorlását a Cratchit családdal és az unkaöccsével. Lear természetesen sok „helyzetet hagyott ki”, és vakon vagdalkozik tragédiája elején, de vakságát az a vágy fűti, hogy elrejtőzzön a többiek elől, hogy ne fedjék fel szeretetre képtelen szégyenét, hogy egyáltalán ne *lássák*; ezért küld el mindenkit a *szeme* elől: „Nem lányunk” – mondja Cordeliáról fejedelmi többesben – „és ne is jöjjön soha / Többé szemünk elé” (1.1.264–65); „El szemeim elől!” (1.1.124) – kiáltja a Cordeliáért közbenjárni próbáló Kentnek, egyben válaszképpen Kent meglehetősen pimasz szavaira – melyekből jelen írás címe is származik –: „Vén ember, mit cselekszel?” (1.1.146). De mindezek Lear esetében nem okok, hanem következmények: Lear tragédiája – legalábbis egyfajta lehetséges értelmezés szerint – azt mutatja be, hogy az emberi lény, legyen bár felruházva a nyelv teremtő erejével, uralkodjon bár mindenen felett, amit ember uralni bír, sőt, legyen bár később módszeresen megfosztva ettől a hatalomtól, minden büszkeségtől, önzéstől, még ép szellemi-lelki állapotától is – ezt a megfosztást a darab során többek között a Learról fokozatosan lehulló ruha-rétegek szimbolizálják –, még akkor sem lesz képes, sem ő, sem más a szeretet olyan

mennyiségére és minőségére, amely megválthatná az univerzumot. Semmi, amit az ember érezhet, tudhat, tehet, remélhet, vagy amire vágyhat, nem lesz elegendő, kielégítő és „kárt-pótló” ahhoz, hogy a világot megmentse, még akkor sem – sőt, éppen akkor nem –, ha az egyén megpróbálja önmagát kimenekíteni ebből a világból, vagy egy Másik szeretete igyekszik megmenteni. Ezért van akkora hangsúly a tragédia végén az örök megmásíthatatlanságon, a *soha* szón: „Ó, nem fogsz te többé / Eljöni, nem, soha, soha, soha!” (5.3.307) (az angol szövegben a *never* szó ötször szerepel).

Mégis: Nahum Tate – akármilyen különösen hangzik – a „happy ending” ötletét bizonyos értelemben magától Shakespeare-től kapta. Hiszen a 4. felvonás végén Shakespeare is egy „megtérő” Lear mutat, aki – miután örületéből kigyógyult – képes rá, hogy megbocsátásért folyamodjon, és elfogadja Cordelia bocsánatát. Tate azt is felismerte, amit mi hajlamosak vagyunk elfelejteni: Shakespeare egyik legnagyobb tragédiájában – tőle szokatlan módon – a címszereplő karaktert kivéve jól elkülöníthető, fekete-fehér drámai jellemekkel dolgozott (ami inkább a komédiára jellemző): Cordelia minden őt ért igazságtalanság ellenére végtelenül türelmes, és angyali jósága rendíthetetlen; nővérei velejükig szívtelenek, kegyetlenek, kéjszavarak és önzőek, de végül egymást és önmagukat pusztítják el; Edmund egy már-már darwinista természetideológia nevében gátlástalanul tör bátyja és apja életére, de a történet végén őt is legyőzi a méltánytalanságot szintén nem bosszúval, hanem hűséggel és jóssággal viszonzó Edgar, és Edmund halála előtt bűnbánatot tart. A „gonoszok” bukásával valóban minden akadály elhárul, hogy Lear visszahelyezzék a trónra, kivéve egyet: Lear és Cordelia börtönbe kerültek a vesztes csata után, és Edmund parancsot adott, hogy titokban öljék meg őket. Ezért gondolta Tate, hogy főképp ezt kell a cselekményszövésben megváltoztatni, és minden rendben lesz, sőt – s ez az érv a 17. század végén, a 18. század elején gyakran felbukkan Shakespeare-rel kapcsolatban –, maga Shakespeare is így akarta volna, ha nem egy „barbár korban” él, hanem az angol restauráció, a „dicsőséges forradalom”, a tudományok virágzásának (Newton, Royal Society) és az empirista, „realisztikus” filozófia egyre nagyobb térhódításának (Locke) jóval „civilizáltabb” idejében. 'Azaz', gondolta Tate, 'ha Shakespeare az én jelenem-

ben élne, ő is „jó végű” darabot írt volna Lear történetéből’, ehelyett egy ekkora géniusznak, egy ilyen „szegény szellemnek” délutánról délutánra ki kellett szolgálnia a vér, a halál látványára szomjazó műveletlen és szenzációéhes közönséget anélkül, hogy „költői igazságot” szolgáltatathatott volna az emberi érdek és a szenvedés mértéke szerint. Amire Tate nem gondolt, annyi, hogy – bármennyire is szeretnénk ezt a szemünk elől „elvitetni”, „elküldeni”, éppúgy, mint Lear a darab elején Kentet és Cordeliát – Shakespeare tragikus univerzumában az emberi szeretet *ontológiailag* erőtlén az emberi bűnnel szemben; minden „érem” a Lét mérlegén találatik könnyűnek, és a szenvedésnek nincs vég-ső célja és értelme.

Annak, hogy Dickens nyitott maradt – Steiner szavaival – a „valódi”, „autentikus” tragédia fenyegetésére, legalább egy jele bizonyosan van: határtalan lelkesedése és kézzelfogható segítségével, hogy Shakespeare *Lear*jét az „eredeti” formában láthassa a közönség. Ebből a szempontból tekintve Scrooge-ra, nem hiszem, hogy figurájának megteremtője Tate üres harmóniával és hamis kibéküléssel operáló társaságához akart volna csatlakozni, mindenestől utasítva el egy komor és kietlen világot, ahol – Kent szavaival – „örömtelen, sötét, / Halálos minden” (5.3.289). De még ha mindezt el is hisszük Dickensről, sőt, még ha azt is elfogadjuk, hogy Scrooge története – mint a tragédia műfaja is – inkább érzelmi, mint intellektuális részvételt feltételez, akkor sem szabad elfojtani a *Karácsonyi énekek* kapcsolatban talán legtöbbször feltett kérdést: *hihető ez a történet?* Arisztotelész *Poétikája* óta általános elvárás minden cselekménybonyolítással szemben, hogy „inkább kell választani azt, ami lehetetlen, de valószínű, mint ami lehetséges, de hihetetlen, az elbeszéléseket azonban nem szabad ésszerűtlen elemekből felépíteni, sőt, lehetőleg ne is tartalmazzanak semmi ésszerűtlen”.<sup>336</sup> Megfelel-e ennek Dickens elbeszélése olyan mértékben, hogy az olvasó azonosulni tudjon hőssel és cselekménnyel? Nem Marley „hazajáró lelkére” vagy a Karácsony Szellemeire gondolok; ezek – valóban, mint pl. Hamlet apjának Szelleme, vagy Macbeth vész-banyái – fontos dramaturgiai funkcióval rendelkeznek, hiszen

336 Arisztotelész: *Poétika*, ford.: Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997, pp. 101–02 (60a–61b).



Scrooge-ra tett *hatásuk* lényeges, ezért „másvilági ontológiai státuszuk” önmagában nem hitelteleníti a történetet. Akit zavar a sok „természetfölötti lény”, nyugodtan mondhatja, hogy Scrooge „valójában” csak lázalmában látta őket, hiszen tudjuk, meg volt hűlve. De az hihető-e, hogy egy, a kezdet kezdetén ennyire kihűlt szív („A benne lakozó hideg megfagyasztotta öreg vonásait. [...] Ez a hidegség elkísérte mindenüvé” (10)) egyetlen, mégoly mozgalmalms éjszaka alatt felolvadjon? Egy komédia eseményeinek sem szabad kevésbé hihetőeknek lenniük – a fenti, arisztotelészi értelemben –, mint egy tragédia történéseinek.

A választ keresve Kierkegaard *Halálos betegség*<sup>337</sup> című esszéjét hívom segítségül, hogy ez közvetítsen a *Karácsonyi ének* és a *Lear király* között. A bátorítást két forrásból merítem: egyrészt, ahogy említettem, Scrooge és Lear mindketten szó szerint betegek, de – ahogy a kierkegaardi betegség-értelmezés szellemében érvelni igyekszem – a lélek tekintetében sem egészségesek: *lelki* betegek, vagyis az *én*jük, a személyiségük megtámadott, mint Kierkegaard diagnózisa szerint mindannyiunké. A másik forrás életrajzi: Dickens és Kierkegaard túlságosan kortársak ahhoz (Dickens csupán tizenöt hónappal volt idősebb)<sup>338</sup>, hogy ne vonjunk párhuzamot közöttük. Ezt már többen megtették: J. Hillis Miller például, az *Örökösök* elemzése közben „Esther néma házimunkáját” és „csendes elszántságát” úgy értelmezi, hogy Dickens Kierkegaarddal (és Derridával) ért egyet, amennyiben a csend erejének egyedisége itt a nyelv eleve általánosító hatásával szegezhető szembe, hasonlóan ahhoz, ahogy Ábrahám marad „elszántan néma” a *Félelem és reszketés*ben, e némasággal olyan tartalmakra utalva, amelyek szavakkal kifejezhetetlenek.<sup>339</sup> Philip Weinstein szintén a *Félelem és reszketés*t használja, hogy az „én” szerepéről értekezzen a *Copperfield Dávid* elbeszélő szerkezetében.<sup>340</sup> Természetesen szó sincs arról, hogy itt részle-

<sup>337</sup> Kierkegaard *Halálos betegség* című könyvére RácZ Péter fordításában hivatkozom, Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.

<sup>338</sup> Dickens 1812. február 7-én, Kierkegaard 1813. május 5-én született.

<sup>339</sup> J. Hillis Miller: „Moment of decision in Bleak House”, in: *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, szerk. John O. Jordan, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, (pp. 49–63), p. 59.

<sup>340</sup> Weinstein ezt írja: „Kierkegaard a modernista prózaszerzővel egyetemben tudja, hogy ha az 'itt'-et megfosztjuk az 'ott'-tól, és a 'most'-ot az 'akkor'-tól, és

tesen foglalkozni tudnék a *Halálos betegség* roppant bonyolult érvrendszerével. Három központi gondolatot, a kétségbeesés, a halál és az *én* (a személyiség) néhány összefüggését emelem ki, majd visszatérek Dickens, illetve Shakespeare művéhez, végül a komédia és tragédia kérdéséhez.

Kierkegaard a *Halálos betegséget* 1848. május 13-án fejezte be<sup>341</sup>, de ez az esszé a hetedik volt abban a könyvsorozatban, amelyet 1843-ban – a *Karácsonyi ének* megjelenésének évében – a *Félelem és reszketés* nyitott meg, új – és a legtermékenyebb – alkotói korszakot kezdve a szerző pályáján a vaskos *Vagy-vagy* után. Fontos már itt tisztázni, hogy Kierkegaard határozottan keresztény – bár a legkevésbé sem szokványosan keresztény – módon értelmezi a betegség, a halál és a kétségbeesés jelenségeit: „mert az Én csak akkor egészséges és csak akkor mentes a kétségbeeséstől, ha éppen kétségbeesése által áttetszőn Istenben alapozza meg magát” (37). Ezzel majdnem szöges ellentétben a *Karácsonyi ének* – ahogy ezt rosszállóan, vagy éppen dicsérőleg sokan hangsúlyozták – számos tekintetben nem „keresztény könyv”. Kétségtelen, hogy sok szó esik benne a szeretetről; az is igaz, hogy Pici Timet először az apja vállán pillantjuk meg, amint épp a templomból érkeznek haza; Peter Cratchit hangosan olvassa Máté evangéliumának 18. fejezetéből a 2. verset: „És egy kis gyermeket fogván elő, közöttök megállatá” (81); Scrooge a megtérése után karácsony napján „templomba ment” (91); az

---

az 'azután'-tól – ha az alanyt egy pillanatra egy közvetetlen, felfüggesztett jelen pontjába zárjuk – az 'én' többé nem működhet 'én'-ként. Ekkor már nincs dráma, mert a dráma egy előretekintő elbeszélés 'én'-jét követeli, amely a törvényes tér és múltó idő keretei között mozdul mindig tovább. [...] Az 'én' az 'én képes vagyok rá' 'én'-je, mindig időben értve. Charles Dickens *David Copperfield* első fejezetét ezzel a címmel látta el: 'Meggzületek', biztosítva ezzel minket arról, hogy – visszatekintve – az 'én' ekkor és ekkor, itt és itt „kezdődött”, és ez az 'én' majd folytatódik, jól felismerhető tér- és időkeretek között, a regény elkövetkezendő nyolcszáz oldalán.” Weinstein szerint természetesen a *Félelem és reszketés* Ábrahámját is el kell helyeztünk térben és időben az elbeszélés során, ugyanakkor a Mória-hegyi epizód, a krízis (az Izsákra emelt kés), és Ábrahám ottani némasága már a hagyományos 'én' a modernista prózából ismert felfüggesztése, megszűnése felé mutat. L. Philip M. Weinstein: *Unknowing the Work of Modernist Fiction*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005, p. 12.

<sup>341</sup> vö. pl. az angol kiadás – S. Kierkegaard: *The Sickness Unto Death*, ford.: Walter Lowrie, Princeton, 1951 – Bevezetőjének 12. oldalával; a magyar kiadás csak az évszámot közli.

unokaöcs, Fred pedig a történet elején ezt mondja a karácsonyról: „mindig úgy gondoltam rá – tekintet nélkül a szentséges nevének és eredetének járó tiszteletre, ha ugyan erről bármilyen vonatkozásban is meg lehet feledkezni – [...] mint jótékony, nyájas, boldog, kellemes napokra” (13). Mégis inkább ez a „tekintet nélkül” tűnik hangsúlyosnak: mintha Dickens maga akart volna elfelejteni a „szentséges nevének és eredetének járó tiszteletről”. Hogy a karácsony Krisztus születésének ünnepe volna, nemhogy seholy sem szerepel a könyvben, hanem legjobb esetben csupán valami bizonytalan háttér, ahogy díszlet minden, ami a kereszténységgel kapcsolatos. Dickens inkább egyfajta karácsony-vallást alapított, Krisztust a nagy evés-ivásba, felszabadult kacagásba, a táncolásba (a táncrendbe) illesztve, mintsem Scrooge életébe és „víg karácsonyába”. Jellemző módon Pici Tim az, akinek „szel-leme”, „gyermeki lénye” (az angolban *childish essence*: ’gyermeki vagy gyermeteg lényege’) „Istentől való” (p. 84). Valentine Cunningham ezt így mutatja be:

Az ember tehát a karácsonyt [a *Karácsonyi ének* sugallata szerint] isteni rendeletre ünnepli meg, az ünnepnap pedig tudvalevőleg a kenyér és a bor ünnepe. De mintha az evés és ivás (ami Dickens karácsonyának nélkülözhetetlen lényege, s amit ha megtagadunk, mint [a könyv elején] Scrooge, akkor pont a karácsony üzenetét tagadjuk meg) lenne az egyetlen igazán valóságos, egyedül garantálható, és persze nagyon ízlelhető, rágható és emészthető megtestesülése Krisztus valódi jelenlétének a világban [...]. Olyan szentségtan ez, amiből árad a világiasság, sőt, a gyermekség; olyan szentimentalizmus, ami régen letűnt karácsonyi lakomák nosztalgiájában (és emésztőnedveiben) gyökerezik.<sup>342</sup>

Úgy tűnik, a *Karácsonyi ének* arról szól, mit képes véghezvinni a szeretet, de ez a szeretet ugyanúgy *emberi* szeretet, mint a *Lear*ben, ami viszont épp ennek határait és képtelenségeit mutatja meg. A *Lear király* híres arról, hogy az „Isten” szó szinte teljesen hiányzik belőle s helyét római istenek és istennők nevei: Jupiter, Apollo és Juno töltik be.<sup>343</sup> Természetesen a *Lear*nek

<sup>342</sup> Valentine Cunningham: „Dickens and Christianity”, in: Paroissien (szerk.): *A Companion to Charles Dickens*, (pp. 255–276), p. 261.

<sup>343</sup> vö. pl. „Lear: Apollóra mondom – / Kent: Apollóra hát, király, / Hiába hívod istenségedet.” (1.1.159–160), vagy „Lear: Jupiterre esküszöm, nem. / Kent: Junóra esküszöm, igen.” (2,4,20–21)

több keresztény olvasata van<sup>344</sup>, én azonban Stanley Cavell-lel értek egyet, aki szerint Shakespeare darabjai nagyon távol állnak attól, hogy keresztény tanítások illusztrációiként foghassuk fel; inkább – metafizikai értelemben és a kulturális hagyomány tekintetében is – „versenyben vannak”, rivalizálnak a hagyományos kereszténység gondolatvilágával.<sup>345</sup> Vagyis a shakespeare-i tragédia, és különösen a *Lear*, az olyan metafizikai kérdéseket, mint lét, tudás, az emberi élet célja stb. az *emberi* oldalról közelíti meg, a legvégsőkig feszített emberi képességek és lehetőségek végvidékeinek, határainak tartományát kutatja, és elutasít mindenfajta transzcendens „megoldást”, amely a hős segítségére siethetne. A jelek szerint a *Karácsonyi ének* is osztja ezt a nézetet; Scrooge-nak saját *énjével* ugyan karácsonyi szellemek társaságában kell szembenéznie, de az „árnyak” nem erőt adnak, hanem rádöbentenek, felmutatnak, az utolsó csak némán és szó szerint mutat („A szellem megállott a sírok között, és rámutatott egyre”; „A kérlelhetetlen ujj nem változtatta meg az irányát”), az igazságot tárják Scrooge elé, először a múlt és a jelen képein át, majd egy lehetséges jövőt mutatva be; ez utóbbiban különösen a *hiány* a főmotívum: a Pici Tim nélküli Cratchit-családot látjuk, majd Londont, ahonnan már éppen a főszereplő hiányzik. A „Negyedik strófában”, amikor a Jelenés „ujja nyomán” „az elhanyagolt sírkövön [Scrooge] a tulajdon nevét” olvassa, a főhős megtelik mindazzal a rettegéssel és kétségbeeséssel, amit Kierkegaard mutat be a *Halálos betegségben*.

Kierkegaard esszéjének egyik alapgondolata, hogy az ember csak akkor képes azzá válni, amivé válnia kellene, csak akkor lehet az az egyszeri és megismételhetetlen *én*, amellyé csak ő képes lenni és senki más, ha szembesül a Halállal, de nem „általában”, hanem saját, személyes megsemmisüléseként. Ez a ma már ismerős meggyőződés – melyet talán leginkább az egzisztencializmus tett magáévá – elsősorban Heidegger *Lét és idő*<sup>346</sup>

<sup>344</sup> Az egyik ilyen híres olvasat Kenneth Muiré, a szerkesztésében megjelent *Lear*-kiadásban, a második Arden Shakespeare-sorozatban: Muir (szerk.), *King Lear*, London: Methuen, 1972, különösen p. lii, p. l, és p. lv.

<sup>345</sup> vö. Cavell: *Disowning Knowledge*, i. k. pp. 21–22 és pp. 27–30.

<sup>346</sup> L. pl.: „Csak a halál előlegzése úz el minden véletlenszerű és 'ideiglenes' lehetőséget. Csak a halálra nyitott szabadlét adja meg a jelenvaló lét számára az abszolút célt, és taszítja bele az egzisztenciát végességébe. Az egzisztencia

című munkájából terjedt el; itt nem áll módomban kifejteni, Heidegger mennyire Kierkegaardnak köszönhette ezt a gondolatot (és ezt, megítélésem szerint, mennyire nem ismerte el)<sup>347</sup>. Úgy tűnik, Kierkegaard felismert valamit, amit Heidegger nem: az *én* legalább annyira igyekszik azzá válni, amivé lennie kellene, mint amennyire *nem* akar azzá válni, amivé lennie kellene; az ember először azért esik kétségbe, mert önmaga akar lenni, de képtelen rá, másodsor azért, mert nem akar önmagává válni, mert akkor meg kellene szabadulnia éppen önmagától, amit természetesen az ember ismét csak képtelen véghezvinni, hiszen akkor megsemmisülne az az előfeltétel (az az *én*), amelyik mássá akar válni. Kierkegaard ezt így mutatja be:

A kétségbeeső kétségbeesetten önmaga akar lenni. De ha kétségbeesetten önmaga akar lenni, akkor önmagától nem akar megszabadulni. [...] Az az Én, amivé kétségbeesetten akar lenni, olyan Én, ami nem ő (hiszen ha olyan Én akar lenni, ami valójában ő, az éppen a kétségbeesés ellentéte), ő ugyanis el akarja tépni Énjét attól az erőtől, ami létrehozta. Erre azonban minden kétségbeesése ellenére nem képes; [...] az embert létrehozó erő hatalmasabb, és arra kényszeríti őt, hogy az az Én legyen, ami nem akar lenni.

---

megragadott végessége kiszakad a beletörődés, könnyedenvétel, meghunyászkodás felkínálkozó legközelebbi lehetőségeinek végtelen sokféleségéből, és a jelenvalóletet sorsa egyszerűségébe helyezi. Sorsnak [*Schicksal*: itt az 'egyéni sors', 'sorsesemény' értelmében] nevezük a jelenvalóletnek a tulajdonképpeni elhatározottságában rejlő eredendő történést, amelyben a jelenvalólet – nyitottan a halálra – egy öröklött, de egyszersmind választott lehetőségben önmagára hagyatkozik." Martin Heidegger: *Lét és idő*, ford.: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest: Gondolat, 1989, p. 616.

<sup>347</sup> A *Lét és idő*ben Heidegger Kierkegaardot csupán háromszor említi, s akkor is lábjegyzetekben, és kizárólag Kierkegaard *A szorongás fogalma* című munkájára utal. A leghosszabb – és legjellemzőbb – a harmadik lábjegyzet: „A XIX. sz.-ban S. Kierkegaard kifejezetten megragadta és behatóan átgondolta az egzisztenciaproblémát mint egzisztenzst [azaz: a létezők általános kérdése felől gondolta át az egzisztenciaproblémát]. Az egzisztenciális probléma [azaz az egyéni lét kérdése] azonban olyan idegen tőle [sic!], hogy ontológiai tekintetben teljesen Hegel és az ő szemével látott antik filozófia befolyása alatt áll. [sic!] [Pl. Kierkegaard *Félelem és reszketése* bizonyos tekintetben semmi más, mint vita Hegellel.] Ezért „épületes” írásaiból filozófiailag többet tanulhatunk, mint teoretikus vizsgálódásaiból, kivéve a szorongás fogalmáról szóló értekezését” (Heidegger, i. m., p. 408). Azt gondolom, ez Kierkegaard álláspontjának szinte döbbenetes – és számomra érthetetlen – meghamisítása, de ez nem ennek a dolgozatnak a tárgya.

De mégis így akar megszabadulni önmagától, így akar megszabadulni attól az Éntől, ami ő, hogy az az Én lehessen, amivé válni maga törekedett (27).

A magyar *kétségbeesés* majdnem szó szerint megfelel az eredeti dán *Fortvivlelse* szónak; a *Fortvivlelse* – mint a német *verzweifeln* – öfelnémet eredetű, a szótó *tvivl*, ami dánul ’kétely’-t jelent (l. a német *Zweifel*-t is). A *Fortvivlelse* tehát valamiféle „felfokozott kételkedés”<sup>348</sup>, sőt, „kettősségben (*két*-ségben) levés”, *mindenben* kételkedés. Úgy tűnik, Kierkegaard Descartes híres *dubito*-ját, a biztos tudást örökké fenyegető radikális kételyt azzá a rettegéssé, rémületté, örökös szorongássá alakítja, amely akkor fog el benünket, amikor a *bármivé* válás, a (meg)változás lehetőségeit és lehetetlenségét latolgatjuk. „Gondolkodom (kételkedem az ész megismerő képességében), tehát vagyok” – mondja Descartes. „Rettegek, szorongok (kételkedem, hogy bármivé leszek), tehát vagyok” – mondja Kierkegaard. Ironikus módon Descartes az egzisztenciális kételyt változtatta ismeretelméleti kérdéssé, hogy így oszlassa el. Ezzel az utóbbi fordulattal Kierkegaard nem értett egyet, azonban az egzisztenciális kétely fel- és elismeréséért mélyen tisztelte Descartes-ot.<sup>349</sup> Kierkegaard meghatározásának értelmében

A kétségbeesés, az Énnek ez a betegsége tehát ily módon halálos betegség. A kétségbeesett halálosan beteg. Egészen más értelemben, mint a különféle betegségeknél, de itt is azok a legnemesebb részek, amelyeket a betegség megtámadott; de mégsem tud meghalni. A halál nem a betegség vége, hanem a halál a folyamatos vég. Ettől a betegségtől nem lehet a halál révén megszabadulni, mert a betegség és annak gyötrelme, sőt, maga a halál éppen az, hogy az ember nem tud meghalni (28).

<sup>348</sup> vö. Gregory R. Beabout: *Freedom and Its Misuses: Kierkegaard on Anxiety and Despair*; Milwaukee, Wisc.: Marquette University Press, 1996, p. 71.

<sup>349</sup> vö. „Cartesius [Descartes], a tiszteletre méltó, alázatos, őszinte gondolkodó, akinek írásait bizonyára senki sem képes a legmélyebb felindulás nélkül olvasni, úgy cselekedett, ahogy beszélt, és úgy beszélt, ahogy cselekedett. [...] Nem verte félre a harangot, és nem tette mindenki számára kötelezővé a kételkedést, hiszen Cartesius csendes, magányos gondolkodó volt, nem pedig ordítózó bakter.” (*Félelem és reszketés*, ford.: Rác Péter, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986, pp. 8–9.)

Kierkegaard szerint az ember nem azért kísérelheti meg, hogy önmaga legyen, mert – mint Heideggernél – az ember „előreszaladt” jövőbeli nem-létéhez, és ettől az élménytől a jelen minden pillanatát „ráadásként” éli meg, hogy hiteles, autentikus időbeliség legyen az osztályrésze. Kierkegaard nem „sikerünket” mutatja meg, amikor szembenézünk a halállal, és az „autentikus lét” lehetőségét nem a halál „árnyékában” veti fel; szerinte az ember „állandó és folyamatos halált” hal, méghozzá egész élete során: mindenki folytonos agóniában, szenvedésben van, aminek képtelen véget vetni. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk meg a *Lear királyt*, a tragédia egyik fő okának azt tekinthetjük, hogy Lear a birodalom felosztása után olyasmit szeretne látni, valami olyasminek kíván aktív részese lenni, aminek a halála *után* kellene megtörténnie; Lear tulajdonképpen halála révén próbálna „túlélni önmagát”, miközben ezzel párhuzamosan azt kívánja, hogy szemtanúja legyen, mi történik, amikor ő már a sírban lesz. Lear – mint Géher István találóan megállapítja – „a saját szemével akarja látni utókorát, sőt, királyi jelenlétével részt kíván venni benne. Hogy megtapasztalja, vajon lehet-e valaki hatalom nélkül is király, azaz elegendő méltóságot ad-e az embernek az egyéniségében felhalmozott életérték”<sup>350</sup>. A két idősebb nővér, Goneril és Regan képtelen lenyelni, hogy a tetem még mindig ott „sűrít”, virgocabban, duhajabban mint valaha a száz kíséreléssel, és követeli a bőséges ebédet. Lear a viharban az elméjén egyre jobban elhatalmasodó örületben mást sem csinál, mint „meghal”, Kierkegaard diagnózisának szellemében mégis képtelen a halálra mindaddig, amíg nem látta valódi, szeretetgyilkos *énjét*: a fizikai halál csak akkor teljesezhet be rajta, ha tanúja volt Cordelia halálának, az egyetlennek, akit igazán szeretett és aki igazán szerette; Lear csak akkor halhat meg, ha rádöbben, hogy magát a szeretetet ölte meg, és ez visszavonhatatlan. S a belátás sokkal rosszabb, mint a fizikai halál, az utóbbi inkább megváltás; Lear „igazi” halála valójában a szeretetnélküliség állandó, *élő* agóniája volt. Ezzel szemben Scrooge, amikor megpillantja sírkövét, nem attól retten meg – a kierkegaardi értelemben –, hogy meg fog halni: ezt persze nagyon jól tudja. Még csak nem is azoktól a

<sup>350</sup> Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv: Tükörképünk 37 darabban*, Budapest: Cserépfalvi és Szépirodalmi Kiadók, 1991, p. 225.

megalázó körülményektől fogja el félelem, amelyek – a Jelenés látomás-jóslata szerint – halálát kísérik majd: hogy sokan fellelegeznek, ha már nem lesz többé, hogy ruháit, ágyfüggőnyeit vészpanyáknak beillő asszonyok vihorászva kótyavetyélik el. Scrooge valódi szorongása abban a szörnyű lehetőségben, szemmel nem látható látomásban gyökerezik, hogy ezentúl mindaz, amit a jövőjéről, s főleg egy Scrooge *nélküli* majdani világról látott, vele marad most már egész életében. Vagyis épp attól retteg, hogy *élnie* kell, de *így*, ezzel a tudattal és tudással: Kierkegaard értelmezése szerint szüntelen agóniában, aminek nem tud véget vetni. A haldoklás tartalma, egyben a kétségbeesés alapja a döbbenet, hogy „elszalasztotta” önmagát, és énje nem vált azzá, amivé épp *ez az én* válhatott volna egyedül, de erről most már szüntelenül *tudnia kell*, ez a döbbsent tudás makacsul elkíséri és kísérti anélkül, hogy bármi módon megszabadulhatna tőle. Ahogy már hallottuk: „Mert a betegség és annak gyötrelme, sőt, maga a halál éppen az – hogy az ember nem tud meghalni” (28).

A *Karácsonyi ének* angol szövegében a *Fortvivlelse* szónak leginkább megfeleltethető *despair* nem található meg, s bár a második mondatban felbukkan a *kétség (doubt)* – „Marley meghalt, hogy ezzel kezdjem. Erre nézvést nem lehet semmiféle kétség” (9); „Marley was dead, to begin with. There is no *doubt* about that”<sup>351</sup> – itt és a többi esetben is tagadó, vagy kevésbé fontos kontextusokban. Kivéve egy helyet, és ez azért lényeges, mert olyan pontnak tűnik, ahol a szöveg mintegy a saját hihetőségét kezdi „olvasni”, „próbára tenni”, hogy később épp önnön hitelét alapozza meg. Amikor Marley szelleme megjelenik, a következő párbeszédre kerül sor:

– No – mondta Scrooge, gúnyosan és hidegen, mint mindig –, mi dolgod velem?

– Sok! – kétségtelenül [undoubtedly] Marley hangja volt.

– Ki vagy?

– Kérdezd inkább, ki voltam.

– Ki voltál hát? – kérdezte Scrooge emeltebb hangon. – Árnyéknak túlságosan fontoskodó vagy.

[...] ...a szellem leült a kandalló másik oldalán, mintha nagyon megszokta volna az ilyesmit.

– Te nem hiszel bennem – jegyezte meg.

<sup>351</sup> L. az angol kiadás (ChC) 18., 26., 49., 50, és 53–54. oldalát.



- Nem – mondta Scrooge.
- Miért kételkedel [doubt] az érzéseidben?
- Azért – mondta Scrooge –, mert egy csekélység is megzavarja őket. A gyomromnak egy könnyű rendetlensége csalót csinál belőlük. Lehet, hogy te egy emésztetlen falat marhahús, egy késhegynyi mustár, egy darabka sajt, vagy egy kis nyers krumpli vagy. De akármilyen is, több közöd van a létehez, mint a sír öléhez! (22–23).

Scrooge – leginkább Thomas Hobbes modorában – a Szellem valóságát saját emésztési nehézségeivel, vagyis biológiai-fizikai-materialista alapon igyekszik magyarázni. A karácsonyi Jelenések valóságát már azért fogja elhinni, mert akkor érkeznek, amikor azt Marley megjósolta, és azért fogadja el, hogy a négy „strófa”, amelyen végighaladt, nem illúzió, mert igen sajátságos „bizonyítékot” tart az ölében:

- Nem tépték le – kiáltotta Scrooge, karjába szorítva egyik ágyfüggönyét –, nem tépték le, a karikákat sem, semmit! Itt vannak, itt vagyok én is, azoknak a dolgoknak az árnyait, amik megtörténhettek volna, szét lehet kergetni. Szét is fogom. Tudom, hogy szét fogom kergetni! [...]
- Itt az ajtó, amelyiken Jacob Marley szelleme belépett! Ebben a sarokban ült a mostani karácsony szelleme! Itt az ablak, amelyikből a bolygó szellemeket láttam! Igaz az egész, valóság az egész, megtörtént minden! Hahaha! (87–88)

A legtöbb, amiről az ágyfüggöny, a karikák, az ajtó, az ablak, a szobasarok meggyőzhetné Scrooge-ot annyi, hogy saját lakásában van; a felsorolt dolgok látványának pusztán tényéből sem ismeretelméleti, sem logikai értelemben nem következik, hogy „igaz az egész, valóság az egész, megtörtént minden”. Egy pusztán sarok látványa például miért jelentené, hogy benne ült a mostani karácsony szelleme? Ha – mondjuk – a szellem otthagytott volna valamit (tragikus atmoszféráján kívül), vagy ha Scrooge kimenne a „gyomos” temetőbe megnézni, ott van-e a sírkő az „EBENEZER SCROOGE” felirattal, rögtön más volna a helyzet.

Nyilvánvaló, hogy Scrooge „bizonyítékai” máshol vannak: nem ismeretelméletiek, hanem lételméletiek. Abban a valóban megingathatatlan bizonyosságú tényben gyökereznek, hogy Scrooge érzi, tapasztalja, hogy létezik, van: az ismeret már nem valami külső tárgy szemléléséből, hanem saját létének tapasztalá-

sából származik; abból az egyszerű és mégis nagyon bonyolult tudatból, hogy *él*, és *nem* halt meg – ahogy Pici Timről halljuk majd a történet végén: „s ami Pici Timet illeti, aki *nem* halt meg...” (93). Természetesen Scrooge tudja, hogy – mint Pici Tim is – „egy napon majd meg fog halni”, de abból a tényből, hogy *most* életben van, arra a következtetésre jut, hogy halálának ideje és körülményei megváltoztathatóak; Scrooge-ot az a roppant egyszerűen hangzó felfedezés tölti el örömmel, hogy a jövő nem véglegesen adott, mert az emberi akarat szabad. De semmivel sincs több „bizonyítéka” erre, mint épp *ez* az érzés és meggyőződés, valamint az elhatározás, hogy jobb ember akar lenni, és élénk emlékképei arról, amikor *valódi* kétségbeesés töltötte el: „Rettenetes [*dreadful*] jelenés, miért gyötörsz engem?” (23); „A Jelenés ugyanolyan volt, mint azelőtt, de félt [*he dreaded*], hogy új értelmet olvas ki ünnepélyes alakjából” (85). Ahogy nemcsak Scrooge hibáztatható azzal, hogy fukar, szívtelen üzletember vált belőle – hallunk ott-hontalan, magányos gyermekkoráról is –, nem lehet neki igazán felróni azt sem, hogy ennyire örül, pedig semmi sem akadályozza, hogy – mint akármelyikünk – ezer okot találjon a további kételkedésre, ahogy kételkedett – mindenben és mindenkiben, még saját magában is – egész addigi életében. Most nem kételkedik, és nem esik *két*-ségbe, pedig a szöveg azt sugallja, hogy saját történetét semmi nem ruházza fel „több valósággal”, mint amit érez, és épp *ő* érez, belül és mélyen. Elismeri, hogy az elé tárt múlt az övé, és a jelenbe, majd a jövőbe veti magát. De hát nem érzett-e fájdalmat a „négy strófa” során, nem rettegett-e, nem esett-e fojtogató kétségbe, nem folytak-e a könnyei? „A szellemmel való viaskodás közben hevesen zokogott, s arca könnyben ázott” (87) – tudjuk meg, mikor viszontlátjuk Karácsony Napjának *valódi* reggelén. Scrooge valóságteremtése *innen* indul és visszafelé halad: a jelen érzése (ami ebben az esetben öröm) minősíti valóságnak a múlttá foszlott jelenéseket is.

Scrooge története azt a következtetést engedi meg, hogy – legalábbis Dickens szerint – semmi és senki sem képes saját lételméleti státuszát megalapozni; a valóságérzetünk – és természetesen Scrooge történetének hitele is – nem tényekben, különösen nem a tények igazságának további bizonyításában, „verifikációjában” gyökerezik: a tények, ha nagyon akarom, szinte minden esetben eltüntethetőek, például ha kételkedem érzéseim megbízhatóságá-

ban. Dickens szerint a valóság igenis abban az *érzelmi* viszonyulásban, sőt, készségben kap megalapozást, amellyel a világot átfogom és befogadom, például abban az örömben, amelyet jogomban áll érezni Scrooge örömét látva. Kierkegaard egyetért: kétségbeesésünk és haldoklásunk nem abból fakad, hogy a hétköznapi világ tényeit érzékeljük, hanem hogy a hétköznapi világban élünk és *érzünk*, méghozzá – nincs jobb metafora rá, azt hiszem –, hogy amit érzünk, *mélyen* érezhetjük és érezzük. Ha valami mélyen a húsomba vágódik, kiserked a vérem és éles fájdalmat érzek, ha valami nem várt fordulat miatt elragad az öröm, nem valószínű, hogy kételkednék abban az „ingerben”, ami az érzést, az érzelmet kiváltotta. Természetesen, ha akarok, vég nélkül kételkedhetem. Még saját érzéseimben, legszélsőségesebb érzelmeimben is, de ilyenkor már *kívül* vagyok az érzéseimen, „kijózanodtam”. Képesek vagyunk a *két-ségben*, a kierkegaard-i kételkedésben, fojtogató rettegésben maradni, ameddig csak tetszik, és – talán ez a legfontosabb – *mindig* találhatok okot (ürügyet) arra, hogy így maradjak. A valóság, és annak mértéke, határa – úgy tűnik – azzal az érzelmi azonosulással arányos, amelyre képesek vagyunk.

Ezt persze vaskos közhelyként is lehet olvasni, de akkor minek ismételtetni? Mert a kierkegaard-i értelemben vett kétségbeesés, felfokozott kétely még jobban fokozható a komédiában és a tragédiában egyaránt, és van esély rá, hogy így törjön meg a kétely, a kétségbeesés varázsa. Lear, miután mindent megtett, hogy elkerülje mások tekintetét – elsősorban a hűséges Kentét és az őszinte Cordeliáét, vagyis azokat, akik igazán törődtek vele –, meglátja a szeretet halálát, amely kívülről mutatja be a király belső betegségét, ami régóta emésztette. Scrooge egyszer csak megérzi a szeretet megfogadását és megszületését, és ez a szeretet – erről *akar* meggyőzni a történet – vele marad élete végéig: nemcsak *egy pici* ideje lesz a Pici Timmel, hanem sok. Mindkét felismerést, *anagnorisz*t kétely, kétségbeesés és rettegés előzi meg, de ezek mindkét esetben azt szolgálják, hogy a főhős megpillanthassa a szeretet határait: az egyik, a tragikus hős a negatív oldalról, a rombolás felől közelíti meg, a másik, a komikus hős a pozitív, teremtő oldalról. És ha mindkettő sikeres, felmerül a kérdés: szükség van-e a tragédia természetéhez annyira hozzátartozó visszavonhatatlanságra, hogy lássuk, hol kezdődik és végződik a szeretet? Hát nem szívesebben olvasunk, nézünk meg olyan

történeteket, ahol a főszereplővel ugyan megjárjuk a fájdalmat, a rettegés és a kétségbeesés poklát, és sírunk is, de végül megkérdezhetjük Scrooge-dzsal: „Miért mutatod ezt meg nekem, *ha nincs semmi remény számomra?*”, és odakiálthatjuk a szöveg jelenéseinek: „Jelentsd ki, nekem, hogy megváltoztathatom-e ezeket az árnyakat, amiket mutattál, ha más életet kezdek!” (86)<sup>352</sup>. Lear ugyanígy kérdezhetné: ’Miért teszed ezt velem: miért kell keresztülmennem keserűségen, fájdalomon, kétségbeesésen, örületen, rettegésen, azután miért hiteted el velem, hogy mégis van megbocsátás, ha végül mégsem láthatok mást, mint a legszerettebb lény halálát?’ Vagy inkább az az igazság, hogy mégiscsak több valóságot tulajdonítunk egy olyan történetnek („komolyabban vesszük”), ha rosszul végződik?

Vannak esetek, amikor olyat tettünk, amit nem lehet jóvá tenni. Vannak esetek, amikor elveszítünk valakit, visszavonhatatlanul, és az a személy végérvényes ürességet hagy bennünk. És vannak esetek, amikor jóvá tudjuk tenni, amit elmulasztottunk, úrrá tudunk lenni önzésünkön, nem menekülünk a szeretet elől, és észreveszszük, hogy egy másik történetben még lehet szerepünk. Az egyiket leginkább a tragédia, a másikat a komédia képes megragadni, és a bölcsesség talán ott kezdődik, amikor meg tudjuk állapítani, vajon melyik „műfajban” vagyunk éppen. Lehet, hogy valóban könnyebb megmagyarázni, miért jelent örömet a komédia; legalábbis így *tűnik*. Ami a tragédiát illeti, nemigen tudok továbbmenni annál a válasznál: itt a – természetesen fojtogató – öröm abból származik, hogy egyáltalán képesek vagyunk ilyenfajta ábrázolásra, s ezáltal talán mégiscsak jelentéssel tudjuk felruházni a fájdalmat, a szenvedést, a kétségbeesést, a rettegést. Hogy örökre visszavonhatatlan eseményekről, amelyek örökre érthetetlenek maradnak, mégiscsak érthető szavakban tudunk beszélni.

---

<sup>352</sup> Itt változtattam Benedek Marcell fordításán, mert az angol szövegben a mondat után kérdőjel van: „Assure me that I yet may change these shadows you have shown me by an altered life?” (ChC, 71).

## „SZÉP SZEMEK... SZÉP SZEMECSKE...”

Kant: *Egy szellemlátó álmai*  
– E. T. A. Hoffmann: *A homokember*

„...A fantázia bizonyos képei még az ébrenlét állapotában is rajtunk kívüliként jelennek meg – írja Immanuel Kant *Egy szellemlátó álmai megmagyaráztatnak a metafizika álmai által* című tanulmányának egyik lábjegyzetében. – Egy igen szokványos tapasztalat hasonlítható ehhez az érzéksalódáshoz. Ha kiadós alvás után már-már a szendergést idéző komótosággal és fennakadt szemekkel ágyunk baldachinjának vagy ágyneműnknek némely rojtját, avagy egy közeli fal kicsiny faltjait nézegetjük, akkor igen könnyen előfordulhat, hogy azok emberarcok és ehhez hasonló alakját öltik. A káprázatnak rögtön vége szakad, amikor csak akarjuk, és figyelmünket megerőltetjük.”<sup>353</sup> „Anselmus diák már tizenkettő előtt a kapu elé ért – olvassuk Ernst Theodor Amadeus Hoffmann talán legismeretesebb, írásai közül általa a legkedvesebbnek tartott elbeszélésében, *Az arany virágcserepben*.<sup>354</sup> – Itt állt hát és nézegette a szép bronz kopogtatót; amikor pedig végül a Kereszt-templom toronyórájának a levegőt hatalmas csendüléssel megremegtető utolsó ütésére

<sup>353</sup> Immanuel Kant: „Egy szellemlátó álmai megmagyaráztatnak a metafizika álmai által”, ford.: Vajda Károly, in: Kant: *Prekritikai írások*, Budapest: Osiris/Gond-Cura Alapítvány, 2003, (pp. 445–510). p. 480. E. T. A. Hoffmann *A homokember* c. elbeszélését Barna Imre fordításában idézem (a címadó idézet is az ő fordításából való), in: Györfly Miklós (szerk.): *XIX. századi német elbeszélők*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983, pp. 111–154, de figyelembe vettem Sajó Aladár fordítását is, amely *A homokos ember* cím alatt jelent meg, in: E. Th. A. Hoffmann: *Három kisregény*, Budapest: Filum Kiadó, é. n., pp. 119–178. Az eredeti német szöveget az alábbi kritikai kiadás szerint idézem: *Der Sandmann*, in: E. T. A. Hoffmann *Nachtstücke, Kleine Saches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*, szerk. Hartmut Steinecke és Gerhard Allroggen, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, pp. 11–49. Ahol más-képp nem jelzem, a fordítás az enyém.

<sup>354</sup> *Az arany virágcserep (Der goldne Topf)*, ford.: Horváth Zoltán, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Az arany virágcserep – Scuderi kisasszony. Két kisregény*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981, pp. 7–113. Arra nézve, hogy Hoffmann legkedvesebb elbeszélésének ezt a történetet tartotta I. Brigitte Feldges-Ulrich Stadler: *E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung*, München: Verlag C. H. Beck, 1986, p. 64. *Az arany virágcserep* Magyarországon is (választható) középiskolai kötelező olvasmány.

meg akarta ragadni a kopogtatót, akkor a fémből öntött arc kéken izzó fényvillanások undorító játékában vigyorgó nevetésre torzult. Hohó! hiszen ez a Schwartzes Tornál [Fekete Kapunál] látott almáskofa!”. Kant tanulmányát 1766-ban, már némileg a nagy „kritikák” – *A tiszta ész kritikája* (1781, második, jelentősen átdolgozott kiadás 1787), *A gyakorlati ész kritikája* (1788), *Az ítélőerő kritikája* (1790) – előkészítéseként jelentette meg, tíz évvel Hoffmann születése előtt<sup>355</sup>. *Az arany virágcserep*, Hoffmann egyik első és hamarosan nagysikerű elbeszélése a *Fantáziadarabok Callot módorában* (*Fantasiestücke in Callots Manier*<sup>356</sup>) című könyvének harmadik köteteként látott napvilágot 1814 húsvétján<sup>357</sup>. A szintén nagy szenzációt keltő<sup>358</sup> *A homokember* a második, *Éji darabok* (*Nachtstücken*, 1816) című elbeszélés-sorozatának nyitódarabja<sup>359</sup> (miközben már 1815 márciusától<sup>360</sup> szorgalmasan dolgozik *Az örödög bájitala* című első regényén is).

<sup>355</sup> Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann 1776. január 24-én született Königsbergben; a Wilhelmet később Mozart iránti tiszteletből Amadeusra változtatta, vö. Halász Előd: *A német irodalom története*, második, bővített, javított kiadás, Budapest: Gondolat, 1987, p. 444.

<sup>356</sup> A 17. században alkotó Jacques Callot francia rézmetsző Hoffmann szerint éppúgy látta a groteszk fintorokat a komikum fátyla alatt, mint Shakespeare, Callot neve ezért került a címbe (vö. Gerhard R. Kaiser: *E. T. A. Hoffmann*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988, pp. 33–4).

<sup>357</sup> vö. Defter Kremer: *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH und Co., 1999, p. 16.

<sup>358</sup> Hoffmann népszerűségére nézve l. még Györfly Miklós (szerk.): *XIX. századi német elbeszélők*, i. k., p. 1004.

<sup>359</sup> vö. E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*. i. k. p. 961. Edgar Allan Poe és Nathaniel Hawthorne például Hoffmann példaképüknek tekintették, Sir Walter Scott mindenesztül elutasító kritikája inkább kivétel. Scott „A természetfölötti a képzeletből származó történetírásban, különös tekintettel Ernst Theodore William (sic!) Hoffmannra” („On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann”, *Foreign Quarterly Review*, Vol. 1., No. 1, 1827, (pp. 60–98) című esszéjében Hoffmann műveit többek között a „könnyelmű kórházi beteg lázálmainak” (p. 97) bélyegzi, és *A homokember* ismertetését ezekkel a szavakkal szakítja meg: „De magunk is örültek volnánk, ha tovább követnénk ezeket a lázbeteg képzelgéseket” (p. 79). A Hoffmann-recepcióra nézve l. még Maria M. Tatar: „E. T. A. Hoffmann’s ‘Der Sandmann’: Reflection and Romantic Irony”, *Modern Language Notes*, Vol. 95, No. 3, April, 1980, pp. 585–608, különösen pp. 587–586, és Defter Kremer, i. m., pp. 21–28, valamint pp. 68–70.

<sup>360</sup> vö. Klaus Günzel (szerk.): *E. T. A. Hoffmann: Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Berlin: Verlag der Nation, 1976, p. 284.

Kanttal Hoffmann 1792-ben találkozott; a bohém művészvilágban már középiskolás éveinek végén elmerülő fiatalember nem írónak, hanem zeneszerzőnek, muzsikusnak, karmesternek, festőnek, karikaturistának készült, de a Königsbergi egyetemen a jogi fakultásra iratkozott be, elsősorban a későbbi biztos kenyérkereset reményében.<sup>361</sup> A kor kívánalmai szerint minden német egyetemistának, bármilyen szakon tanuljon is, az első évben metafizikát, etikát, természetfilozófiát, esetleg antropológiát vagy „fizikai geográfiát” kellett hallgatnia<sup>362</sup>, Königsberg pedig a filozófiai „bevezetők” tekintetében a „nagy Kanttal” büszkélkedhetett, aki 1792-ben 68 esztendő volt, írásait már külföldön is nagy buzgalommal tanulmányozták, szélteben-hosszában vittatták<sup>363</sup>; alig volt kétséges, hogy a filozófia európai történetének Descartes óta legnagyobb fordulatát hajtotta végre. Nem tudjuk, Hoffmann, aki éppúgy Königsbergben született, mint Kant, s így a kor legnagyobb gondolkodója véletlenül „házhoz jött” neki, a legendásan precíz, de roppant merész észjárású filozófus melyik előadását vette fel, de az életrajzírók egybehangzó véleménye szerint semmiféle hatást nem tett rá; óráit unalmasnak találta és elmaradt róluk; nem volt türelme professzora elvont fejtegetéséhez.<sup>364</sup> Holott Kantnak számos olyan eszmefuttatása van, me-

<sup>361</sup> vö. Brigitte Feldges-Ulrich Stadler, i. m., p. 43.

<sup>362</sup> vö. Klaus Günzel (szerk.) i. m., p. 37.

<sup>363</sup> vö. Weiss János: „Reakciók a [kanti] kriticizmusra”, in: Boros Gábor (szerk.): *Filozófia*, Budapest: Akadémiai Kiadó (2007), 2010, pp. 838–850.

<sup>364</sup> L. Klaus Günzel (szerk.) i. m., p. 41; Halasi Zoltán szerint Hoffmann „Kant előadásaira nem jár[t]” (Halasi: „Életrajzi áttekintés”, in: E. T. A. Hoffmann: *Az elveszett tükrökép története* (Novellák), Budapest: Magvető, 1996 (pp. 373–378), p. 373. Halász Előd így vélekedik: „Első műve, amellyel a nyilvánosság elé lépett [a *Fantáziadarabok*] sokféle feldolgozási módban variálja Hoffmann fő témáját, ’filozófiájának’ központi kérdését: a művészet és az élet ellentétét, a művészlélek konfliktusát a környező filisztervilággal. A Hoffmann-féle filozófiáról azért szoltunk idézőjelben, mert maga nevezte így. Valójában Hoffmann egyáltalán nem volt filozófus-koponya, bevallottan nem értette Kant előadásait, amelyeket Königsbergi diák korában hallgatott az egyetemen – egyáltalán, hiányzott belőle mindenfajta elvont-spekulatív hajlam, s műveinek úgynevezett filozófiai tartalma sokkal inkább saját élettapasztalatainak spontán művészi kivetülése, semmint valamiféle racionális úton kikövetkeztetett bölcsélet” (Halász, i. m., p. 446). Attól, hogy valaki nem értette Kant előadásait (vagy inkább: nem látogatta azokat, mert nem volt türelme hozzájuk), természetesen lehet „filozófus koponya”; a kérdés az, mit értünk filozófián, ami valóban nem csupán „racionális úton kikövetkeztetett bölcsélet”.

lyekben ugyanazok a kérdések kerülnek elő – szenvedélyesen, és sok iróniával, humorral –, mint Hoffmann elbeszéléseiben: a képzelet és értelmi megismerés viszonya, főként abból a szempontból, hogy az ember mennyire ura képzeletének. Az értelmi, „kognitív”, gondolati, fogalmi megismerés meddig terjedhet? Mi parancsol megálljt neki, és vajon a költői képzelet milyen jogosítványokkal ruházható fel, ha „megáll az ész”, s az értelem csődöt mond?

A két – Kanttól, illetve Hoffmanntól származó, a jelen tanulmány elején álló – idézet egymás mellé állítása máris mutatja: Kant úgy gondolja, hogy – legalábbis bizonyos körülmények között – a képzeletnek korlátlan urai vagyunk. Reggeli ébredés közben bizonyos baldachin-redők akarataink ellenére emberarcoknak tűnhetnek, tehát mintegy rajtunk „kívül” támadt jelenségekként kell velük szembesülnünk, de ahogy – akarataink segítségével – visszanyerjük az ellenőrzést belső, agyi-kognitív képességeink és tevékenységeink fölött, az értelem a képzeletet könnyedén ismét ellenőrzése alá vonja. Tőlünk függ, hogy „józanul” nézzük-e a világot – Kant fejtegetéseit ez a meggyőződés hatja át. Hoffmann főként fiatal és szerelmes ifjacról szóló, az akkor nagy népszerűségnek örvendő „gótikus” rémtörténetekbe<sup>365</sup> torkolló elbeszéléseiben ezzel szemben épp arról van szó, hogy létezik a hétköznapi valóságá mögött meghúzódó, színes és mozgalmas világ, amely a főszereplők akarata ellenére egyszer csak „beteljesedik” rajtuk, s amelyet nem tudnak *nem* látni, érzékelni, tapasztalni.

A kérdés rendszerint az, hogy ez a világ mennyire valóságos, sőt, nem „valóságosabb”-e, mint a hétköznapi. A dilemmát két roppant eredeti vízióként jelentkező elbeszélő- és költői eszköz

---

<sup>365</sup> Az ún. „gótikus hagyomány” főként angol hatásra (Sir Horace Walpole, „Monk” Lewis, Ann Redcliff) és a német kvázi-középkori „mesék” (Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder) népszerűségének emelkedésével terjedt el (vö. Magdolna Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 2001, elsősorban p. 68). Maggie Kilgour szerint a „gótikus” elbeszélésben és regényben „az elszigetelt egyedekből álló modern világ lidércnyomásos vízióként jelenik meg, ahol ragadozók és démonok viszonyai határozzák meg az emberi együttélést, és remény sincs egy egészséges társadalmi rendre” (Maggie Kilgour: *The Rise of the Gothic Novel*, London and New York: Routledge, 1995, p. 12). Kilgour és Orosz Magdolna könyve is részletes bibliográfiát ad az „irodalmi gótikáról”, illetve Hoffmannról.



emeli a szokásos ellentétpárok (megszokott valóság – mesevilág; realitás – illúzió; valóság – örület) fölé, és mindkét eszköz rettegéssel töltheti el az olvasót. Az egyik – amelyet Sigmund Freud később, és épp *A homokember* kapcsán – a „kísérteties” jelenségével azonosított, az a sajátosság, hogy Hoffmannál a természetfölötti, a boszorkányos és a varázslatos a történetek elején még rejtett, csupán „szunnyad” a hétköznapi tárgyokban és a mindennapokból jól ismert, szürke emberekben, de lassan és kérlelhetetlenül előbukkan, eleinte ártatlannak látszó, apró mozzanatok formájában, és egyre nagyobb és félelmetesebb teret követel magának. *A homokemberben* egy távcsőről kiderül, hogy eleve egy bizonyos személy nézegetésére készítették, és képes „ellopni” használójának szemét; egy eszményi szépségű lány felhúzzható automatának bizonyul; egy ügyvéd, aki gyakori vendég a háznál, és ráadásul szürke ruhát is visel, egy becsületes családapával titkos emberkísérleteket végez, és ő a gonosz, ördögi „Homokember”. *Az arany virágcserepben* az eleinte szép megmunkálású, nézegetésre érdemes, de egyébként „teljesen normális” bronzkopogtató nemcsak megelevenedik, és iszonyú boszorkányarcot ölt, hanem – mint olvastuk – benne a főszereplő, Anselmus diák arra a kofára ismer, akinek a történet elején szokásos ügytelenségével felborította az almáskosarát. A kopogtató tehát fontos elbeszélés-építő mozzanat is: egyszerre utal vissza a történet elejére, amikor még sem Anselmus, sem az olvasó nem sejtí, micsoda képtelen és szörnyű történetbe „zuhan”<sup>366</sup>, és egyszerre szövi tovább a történet fonalát, mert a „kéken izzó fényvillanások undorító játékában vigyorgó” kofáról világossá válik, hogy igazi boszorkány, és halálos ellensége a városban csupán ártalmatlan, habókos különként számon tartott Lindhorst levéltárosnak, aki viszont valójában szalamandra és hatalmas varázsló, s végül apokaliptikus harcot vív a boszorkánnyal Anselmusért és legkisebbik, általában gyíkalakban megjelenő lányáért. Szó sincs arról, hogy – mint Kant feltételezné – Anselmus „kápráza-

<sup>366</sup> vő. a kofa eleinte értelmetlennek tűnő jóslatával, amikor azt kiabálja Anselmusnak: „Persze, rohanj csak... rohanj csak ördögfajzat... hamarosan kristályba lesz zuhanásod... kristályba” (p. 7), majd a kapu előtt is megszólal a csengő, „egyre rikácsolóbb torz hangon csengett, visszhangja végigsiklott az egész sívár házban és gúnyolódott 'Hamarosan kristályba lesz zuhanásod!'” (p. 24). A kétszer ismételt jóslat be is következik, amennyiben Anselmus a történet vége felé egy kristályüvegebe zárva találja magát.

tának rögtön vége szakad, amikor csak akarja, és figyelmét meg-erőlteti”. „Anselmus diákot borzalom fogta el, a görcsös hideg-rázás végigremegett minden tagján”<sup>367</sup>, a véletlenül meghúzott csengőzsinór leereszkedik, fehér óriáskígyó lesz belőle, amely a diákot nemcsak megbénítja, hanem kis híján el is pusztítja. Itt érhető tetten Hoffmann vízió-technikájának másik igen eredeti eleme: a látomások, s a bennük felbukkanó, majd őket elragadó „más világok” nemcsak kivédhetetlenek a „kiválasztottnak” tűnő főszereplők számára, hanem egész valójuk legelemibb rétegeit, létük alapját, „esszenciáját”, mintegy kanti „magában valóját” támadják meg, alaposan átalakítják, és vagy boldogok lesznek, mint *Az arany virágcserep*ben Anselmus, vagy elpusztulnak, mint *A homokember*ben Nathanael. A főhősök általában boldog szerelem vagy szörnyű halál árán<sup>368</sup> a „kellemes”, kiegyensúlyozott, de unalmas kispolgári világból menekülnek meg, ahol illedelmes gyermekek játszadoznak a kertben a nevelőnővel, a szülők és vendégeik a városi pletykákat és az időjárást beszélnek meg – ez az életforma, úgy tűnik, Hoffmann szerint a halálnál is rosszabb.

---

<sup>367</sup> *Az arany virágcserep*, i. k., p. 24.

<sup>368</sup> Hoffmann hasonló témájú, fiatalok szerelméről és házasságáról szóló elbeszélései között vegyesen fordulnak elő tragikusan és „happy end”-del záruló történetek. Pl. *A faluni bánya* című elbeszélésben az Elis Fröbom nevű matróz egy különös idős bányász, Tornbern buzdítására maga is bányásznak áll, beleszeret a koházmester lányába, Ullába, az esküvő napján azonban Tornbern, akiről kiderül, hogy bányászlelem és varázsló, Elist törbe csalja és halálát okozza; Ulla csak öregasszonyként látja viszont vőlegénye holttestét. *A király menyasszonya* szerencsésen végződik, mert a veteményeskertjéért bolonduló Annácska kisasszonyt végül nem a megelevenedő répák egyike, a „király” veszi feleségül, hanem Amandus, a hús-vér eredeti vőlegény. *A titokzatos vendég* ezzel a mondattal végződik: „Vajon létezik a földön ennél menyeibb boldogság?”, s ezt Moritz, az ifjú férj kérdezi ifjú hitvesétől, Angelikától, bár egy feltűnően sápadt, sötétruhás gróf, a titokzatos vendég maga – aki valószínűleg már színrelépésekor halott, és közeli kapcsolatban van az ördöggel, ha nem az ördög maga – mindent megtesz, hogy megakadályozza házasságukat. *A Vámpirizmus* című elbeszélésben Hyppolit gróf feleségül veszi Aurelie-t, egy csontos, sovány bárónő leányát, de anyáról és lányáról egyaránt kiderül, hogy vámpírok; a történet így végződik: „a grófné bestiális üvöltéssel rávetette magát [a grófra], és akár egy dühöngő hiéna, a mellébe harapott. A gróf nagy erővel eltaszította magától, s így az őrvölgő grófné a földre zuhant és borzalmas kínok között kilehelte a lelkét... A gróf a történet után megtévelyodott”. Valamennyi történet megtalálható *A király menyasszonya* c. Hoffmann-kötetben, ford.: Kajsza Krisztina, Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor Kiadó, 2006.

Vajon Kant kopogatója – valószínűleg volt házának kapuján – milyen arcot ölt Hoffmannak, ha az ifjú „Ernst Theodor diák” türelmesebb az agg mesterrel, és úgy dönt, hogy felkeresi? Talán valami aszott folyondárt, amelyről kiderül, hogy agytekervény, „fogalmi háló”, s a diák fejére, nyakára, egész testére tekeredik, és fojtogatja? A filozófia és irodalom iránt – és különösen kapcsolatuk iránt – érdeklődő olvasó elmerenghet, miről beszélgethettek volna, bár erre a találkozóra akkor kellett volna sort keríteni, amikor Hoffmann – viszonylag későn, harmincas éveinek közepén – komolyan írni kezdett. Amikor azonban első novelláskötete megjelent, Kant már tíz éve halott volt.<sup>369</sup> Ha Kant megéri a *Fantáziadarabokat*, a minden iránt érdeklődő, szépirodalmat is szívesen olvasgató filozófus valószínűleg kezébe veszi földijének elbeszéléseit. *Az arany virágcserepet* olvasva talán feltűnik neki, hogy Lindhorst tanácsos levelében felbukkan Swedenborg<sup>370</sup>, a különös svéd látnok és szellemlátó neve, aki szerint – mint Lindhorst beszámol róla – „az elemi szellemekben nem lehet bízni”<sup>371</sup>. „Él Stockholm városában egy bizonyos Swedenborg úr, hivatal és tisztség nélkül” – írja Kant az *Egy szellemlátó álmai* második részének első fejezetében, melynek alcíme *Egy elbeszélés, melynek igazsága érdemes arra, hogy utánajárjon az olvasó, ha kedve szottyán rá*. – [Swedenborg] egész tevékenysége abban áll – folytatja Kant –, hogy „már több mint száz eszterdeje szellemekkel és holt lelkekkel tart szoros kapcsolatot, híreket szerez a túlvilágról és e világi híreket továbbít a másvilágra, vaskos köteteket ad ki fölfedezéseiről, és hébe-hóba Londonba utazik, hogy ezek kiadatásáról gondoskodják”.<sup>372</sup> Kant három történetet mesél el, amelyek „a szóban forgó férfiú különleges tulajdonságának hitelesítéséül szolgálhatnak”<sup>373</sup>; az első arról szól, miként kapott egy fejedelemasszony üzenetet a másvilágról Swedenborgon mint médiumon keresztül; a második szerint Swedenborg pusztán látnoki képességének segítségével olyan elveszettnek hitt nyugtákat talált meg, amelyeknek azt megelőzően

<sup>369</sup> Kant 1804. február 12-én hunyt el.

<sup>370</sup> Emanuel von Swedenborg (1688–1772)

<sup>371</sup> *Az arany virágcserep*, i. k., p. 108.

<sup>372</sup> Kant: i. m., p. 488.

<sup>373</sup> Kant: ibid.

sem helyéről, de még a létezéséről sem tudhatott; a harmadikban Kant azt foglalja össze, hogyan értesült a svéd úriember, önkívületi állapotok révén az 1759 végén a Stockholm Südermalm nevű városrészében pusztító tűzvész legapróbb részleteiről három nappal azelőtt, hogy erről hitelt érdemlő hírek érkeztek volna Gothenburgba (Göteborgba), ahol Swedenborg éppen tartózkodott.<sup>374</sup> „Feltehetően azt kérdi most az olvasó – írja Kant, nem kis öniróniával –, hogyan ragadtattam magam olyan megvetett tevékenységre, mint amilyen az afféle mesék terjesztése [...] ráadásul ezeket kiinduló szövegekként még filozófiai vizsgálódásokhoz is fölhasználom” [kiemelés tőlem – K. G.].<sup>375</sup> Valóban, mi készthette a hamarosan a tiszta ész határait olyan gondosan kijelölő, mindig a felvilágosultság mellett lándzsát törő, józanságáról híres Kantot, hogy hoffmanni, látomásos legendákkal és mesékkel határos történetekkel foglalkozzék? A választ így adja meg: „a filozófia éppen úgy a metafizika csodaországából származó mese [sic! kiemelés tőlem – K. G.], s így semmi illetlent nem látok abban, hogy a kettőt egymással egybekapcsolva szerepeltessem; s miért is volna az nagyobb dicsőség, ha a józan ész látszatérveibe vetett vak bizalom jár túl az eszünkön, mintha a csalfa mesékbe vetett óvatlan hit?” Hiszen „[a] balgaság és az értelem között oly kevésbé egyértelmű a határ, hogy aligha lehetséges az egyik területén nagy távokat megtennünk anélkül, hogy néha-néha ne tennénk egy-egy kiruccanást a másik földjére”.<sup>376</sup> Kant számára tehát a felvilágosultság távolról sem jelenti, hogy a szellemlátó-

<sup>374</sup> vö. Kant: i. m., pp. 488–490. A filozófus ezeket a történeteket jobban kiszínezve és részletesebben elbeszéli egy bizonyos Charlotte Von Knobloch kisasszonynak 1763. augusztus 10-én kelt levelében, tehát három évvel az *Egy szellemlátó* megjelenése előtt. Ekkor a kisasszonynak – akinek pontos kilétét a Kant-kutatásnak nem sikerült megállapítani – még azt írja, megbízható és igen szavahihető barátai tanúskodnak a Swedenborggal kapcsolatos történetek hitelét illetően, például Johann Heinrich Schlegel (1726–1780) történész, 1760-tól a koppenhágai egyetem filozófia professzora, Kant kedves kollégája; Swedenborg nem bolond, hanem „eszés, megnyerő modorú és nyíltszívű férfiú; tudós” és ő maga (azaz Kant) is írt „e különös embernek”, tovább faggatva őt különböző részletek felől, bár választ nem kapott. Kant Swedenborgnak írt levele, sajnos, nem áll rendelkezésünkre, az viszont bizonyos, hogy a Charlotte-nak írt levél jóval kevésbé szkeptikus, mint az *Egy szellemlátó* (minderre nézve I. Kant: *Prekritikai írások*, i. k., „Levelezés” (pp. 567–724), pp. 603–609).

<sup>375</sup> Kant: *Egy szellemlátó*, p. 490.

<sup>376</sup> Kant: *ibid.*

kat, csodálatos mesék szerzőit eleve számúzná a filozófusok, a komoly és megfontolt gondolkodók gyülekezetéből. Nem, mert egyrészt tudja jól, milyen hosszú utat tett meg a metafizika, míg néhány, változatlanul nehezen érthető fogalmat az értelem segítségével elemzett és tisztázott, s így mintegy kimentett a mesék csodaországából. Másrészt a költői nyelvre szintén érzékeny Kant a *csoda* szó kettős értelmével is játszik: a magas szinten űzött mesélés és költészet lehet éppolyan csoda, mint a legmagasabb, legelvontabb metafizika (hiszen, tehetjük hozzá olyan közhellyel, amelyet Kant talán épp filozófiai közhely-jellege miatt nem akart itt idézni, a filozófia Szókratész (Platón) óta a csodálattal, a csodálkozással kezdődik<sup>377</sup>). Harmadrészt Kant azt is jól tudja, nemcsak a szellemi fogalmak, azaz „a szellemvilág részéről bennünket érő benyomások”, hanem „magasabb észfogalmaink is” rendszerint „testi öltözéket” „öltenek magukra, hogy számunkra világossá váljanak”, például „perszifikálják”, azaz megszemélyesítik „a költők az erényeket, a bűnös szenvedélyeket vagy más természetes tulajdonságokat. [...] Ilyetén módon öltének magukra a szellemi behatás által nekünk kinyilatkoztatott ideák annak a *nyelvnek* a jeleit, melyet mindennapjaink során használunk, egy szellem érzékelt jelenléte pedig így venné föl egy *emberi alak* képét, az immateriális világ rendje és szépsége olyan fantáziaképekét, melyek érzékeinket e földi életben amúgy is gyönyörködtetik”<sup>378</sup>. Kant szembeállítja értelem (ész) és képzelet (mese, költészet, szellemtörténetek, látomások) világát, és épp azért, hogy – általános filozófiai programjának megfelelően – az értelem és ész határait – itt a fantáziavilághoz *képe*st – pontosan kijelölje. De tagadja, hogy könnyen előállítható a „tisztá fogalmiság”, amely mentes akár a költői, akár a hétköznapi nyelv „testi öltözékétől”, azaz nagyon jól tudja, hogy az ember számára minden jelenség *nyelvileg közvetített*, még a „vegytisztának” tűnő fogalom is. Sőt, Kant szerint bizonyos esetekben és kellő

<sup>377</sup> vő. Kant egyik híres mondatával *A gyakorlati ész kritikájának* Zárószavában, amelyet azután sírkövére is felvéstek: „Kedélyemet két dolog tölti el egyre újabb és fokozódó csodálattal és tisztelettel, minél gyakrabban és kitaróbban gondolok rájuk: a csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem”, Immanuel Kant: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése – A gyakorlati ész kritikája – Az erkölcsök metafizikája*, ford.: Berényi Gábor, Budapest: Gondolat, 1991, p. 289, a kiemelés eredeti.

<sup>378</sup> Kant: *Egy szellemlátó*, pp. 471–72, a kiemelés végig eredeti.

óvatossággal a költői és hétköznapi nyelv képei épp a gondolati-értelmi megvilágosodást szolgálhatják. Másrészt azt sem állítja, hogy a szellemlátók, fantáziáló meseszövények, vizionáló költők, a képzelet emberei ne juthatnának hasznos ismeretekhez, „megvilágosodáshoz”, megértéshez épp képzeletük szabadon bocsátása révén. Nem arról van tehát szó, hogy Kant mindenestül elveti, Swedenborg igenis megtalálta a perdöntő nyugtákat, vagy hogy pontosan tudta, hogy Stockholm mely kerületében pusztított tűz. Meggyőződésem, hogy ha az idős Kant és (a már „érett”, „türelmes”) Hoffmann leülnek beszélgetni, mindketten – csak az egyik a fogalmiság, az értelem, a másik a fantázia, a képzelet felől közelítve – ugyanahhoz a kérdéshez jutnak el (és tartanak erről sziporkázóan szellemes eszmecsere-t, egymást kölcsönösen csodálva és tisztelve): az emberi tapasztalatban, amikor a valósággal szembesül, mennyi származik magából a valóságból, és mennyi a pusztán emberi érzékelésből, s az érzékelés közben szükségképpen mozgósított értelmi-gondolati-fogalmi képességekből és formákból, ideértve a fogalmiságtól gyakran elszakadó, de azt mégis sokszorosan átszövő képzeletet is. Arról nem is beszélve, hogy a képzelet sem szakítható el mindenestől a fogalmiságtól. Ha visszariadunk a hamar értelmetlenségekbe torkolló – vagyis a problémát önnön tartalmával és szerkezetével nem megoldó, hanem lejárató, sőt, örülettel fenyegető – feltételezéstől, hogy „csak én létezem”, s így minden, amit érzékelek, tehát „az egész világ”, csupán önmagam belsejének (gondolatainak, fogalmainak, érzéseinek, indulatainak, fantáziaképeinek) kivetítése, akkor jogos a kérdés, hogy a rajtam kívül eső valóság érzékeléséhez mennyivel „járul hozzá” maga a valóság és mennyivel én (az én gondolataim, fogalmaim, érzéseim, fantáziám)? Ez a görög idők óta az európai filozófia egyik alaprejtélyének számító, egyszerre metafizikai és ismeretelméleti (talán esztétikai) kérdés Kantot egész életében foglalkoztatta; erkölcsstanát, sőt, esztétikáját is ennek fényében dolgozta ki.<sup>379</sup>

<sup>379</sup> Jó húsz évvel az *Egy szellemlátó álmai* után, *A tiszta ész kritikája* második kiadásának Előszavában Kant joggal állíthatta, hogy e kérdések tekintetében „kopernikuszi fordulatot” hajtott végre a filozófia történetében: „Copernicus – írja Kant – [...] miután nem boldogult az égi mozgások magyarázatával, ha föltette, hogy a csillagok serege a néző körül forog, megpróbálta, nem sikerül-e majd jobban, ha a nézőt forgatja, a csillagokat meg nyugalomban hagyja”. Ennek analógiájára Kant nem a fizikában, hanem a metafizikában javasolja, ne azt

Az *Egy szellemlátó álmai* két módszert is alkalmaz, amely később, a 70-es években kezdődő „kritikai korszakban” igen jellemző lesz Kant gondolkodására. Az egyik annak a meggyőződésnek következetes alkalmazása, hogy pusztán azért, mert egy jelenséget fogalmilag – akár igen pontosan – megragadtunk, s a fogalmat elemezni („elemeire bontani”) tudtuk, még egyáltalán nem biztos, hogy a jelenség létezik<sup>380</sup> (ahogy, tehetjük hozzá, egy történet koherenciája, pusztá előadhatósága sem mond semmit a történet igaz vagy hamis voltáról). *A tiszta ész kritikájában* az „Isten-bizonyítékokról” szóló részek érvelnek így: a „tökéletesség” fogalmából még egyáltalán nem következik egy tökéletes lény (pl. Isten) tényleges létezése a tőlem független valóságban, hiszen a „van”-t, a létezőt jelentő ígét valójában nem *állítjuk* valamiről (ahogy más tulajdonságokat, pl. azt, hogy „hatalmas”, vagy „jóságos”), hanem *adottnak vesszük*, hogy amiről beszélünk, az *van*, de ez pusztá „nyelvi, fogalmi létezés”: előfeltételezés, nem a valóság.<sup>381</sup> A másik fontos gondolat, hogy az igazi

---

feltételezzük, hogy a fogalmaknak kell a világ tárgyaihoz alkalmazkodniuk, hanem fordítva: induljunk ki abból, hogy az értelem, a tapasztalat, a megismerés, a gondolkodás szabályai énbennem már megvannak, mindenféle tapasztalat előtt, azaz még mielőtt bármiféle tárgy a számomra adva volna. Kant tehát egy mérsékelt „szubjektívizmus” mellett dönt, amennyiben feltételezi, hogy az érzékszervek által felfogott tapasztalat a bennem lévő fogalmi felfogást készen találja, és a fogalmak eleve valamilyen formára alakítják a tapasztalatot, de arról szó sincs, hogy „valójában ne volnának tárgyak”, vagy hogy „nincsen világ”. *A tiszta ész kritikája* többek között azt igyekszik feltérképezni, hogy ebből az alapállásból az ismeretek melyik része melyik „térfelel” születik meg: az emberben vagy a világban (vö. Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*, ford.: Alexander Bernát, Budapest: Franklin-Társulat, 1891, pp. 9–10).

<sup>380</sup> vö. *Egy szellemlátó*, i. k., p. 507, l. még: „a könyvben [Swedenborg könyvében] leírt állítólagos privát jelenések nem bizonyíthatják saját létezésüket”, i. m., p. 503.

<sup>381</sup> vö. *A tiszta ész kritikája*, i. k. pp. 368–368, l. különösen a híres tallér-hasonlatot: „Száz valóságos tallér semmivel sem tartalmaz többet, mint száz lehetőség. Mert minthogy ezek a fogalmat, amazok pedig a tárgyat és pozícióját [sic!] önmagában jelentik, azon esetben, ha ez többet foglalna magában amannál, fogalmam nem fejezné ki az egész tárgyat, tehát nem is volna neki megfelelő fogalom. Vagyoni állapotomban azonban száz valóságos tallér több, mind [sic!] csupán fogalmuk (azaz lehetőségességük). Mert a tárgy, ha valóságban van meg, nemcsak fogalmamban van analitikusan, hanem fogalmamhoz (mely állapotom meghatározása) hozzájárul [sic!] szintetikusan, a nélkül, hogy e fogalmamon kívül való lét folytán e képzelt száz tallér maga legkevésbé is szaporodott volna”, i. m., pp. 366–7.

baj nem Swedenborg különleges képességeivel van (melyeket felesleges vitatni), de nem is a műveiből hiányzó ésszel<sup>382</sup>, vagy a szerző „lapos stílusával”<sup>383</sup>. Az ismeret- és lételmélet számára az igazi gond, hogy a szellemvilággal kapcsolatos, vagy a fantázia-képekből, a képzeletből származó benyomások, megfigyelések – a hétköznapi, „közönséges” tapasztalatokkal ellentétben – nem térnek, mert nem térhetnek vissza rendszeresen és szisztematikusan, tehát nem alkalmazhatjuk a tapasztalat valóságosságának megítéléséhez szükséges két elvet, „az azonosság és az ellentmondás szerint történő összehasonlítás”<sup>384</sup> elvét, azaz – mert a megfigyelés elillan – nem tudunk újra meg újra több, egy bizonyos dologról szóló tapasztalatot összehasonlítani, hogy válogassunk: ezek a tapasztalatok azonosak az elsővel (a másodikkal stb.), ezek pedig ellentmondanak neki. Biztos ismeretet, tudást, csak visszatérő, és más tapasztalatokkal összehasonlítható benyomásokra építhetünk, s bár a látnoknak, költőnek, a képzelet emberének lehet „szerencséje”, és egyetlen (talán intenzitásánál fogva meggyőző) benyomás segítségével is rábukkanhat az igazságra, túl sok a bizonytalanság, hogy kizárjuk: most éppen önmagunkat csapjuk be.

Hoffmannak persze minderre kitűnő ellenérvei lettek volna. Például megkérdezi Kantot, *pontosan hány* – visszatérő és szisztematikus – benyomásra van szükségünk, hogy biztosnak mondassuk egy-egy benyomásunk valóságát? Tízre, ötvenre, vagy elég – ahogy a mindennapokban – kettő-három? Ha bizonytalannok vagyunk, hogy nem a képzeletünk játszik-e velünk, általában még egyszer szemügyre vesszük a gyanús jelenséget, esetleg még egyszer, de *igazán* többet jelent-e, ha mondjuk tizenkétszer ellenőriztünk valamit, és pl. hatszor valóságosként, hatszor pedig érzékcsalódásként érzékeltük a jelenséget? Ilyenkor *melyik* „hatos sorozatnak” higgyünk inkább? Hoffmann történeteiben kétségtelenül hajlik arra, hogy egy-egy benyomás a szereplői számára adott valóságát a benyomás erősségéből, elementáris erejéből, tehát bizonyos értelemben *magából a jelenségből* származzassa, ugyanakkor – épp, mert egy-egy, a hétköznapi való-

<sup>382</sup> vö. Kant: *Egy szellemlátó*, p. 494.

<sup>383</sup> Kant: *Egy szellemlátó*, p. 495.

<sup>384</sup> Kant: *Egy szellemlátó*, p. 506, a kiemelés eredeti.



ságból kinövő jelenség ölt történeteiben egyszer csak minden magyarázat nélkül csodás és különös alakot – igen távol van attól, hogy tagadja a hétköznapi valóság meglétét. Az „azonosság és az ellentmondás szerint történő összehasonlítás” révén nyert hétköznapi valóság azonban Hoffmann számára mintha *unalmas* volna (mint Kant előadásai). Ha az idős filozófus azzal érvelne, hogy ez a sorozatos összehasonlítás nem választás kérdése, hanem antropológiai sajátosságunk, reggeltől estig szüntelenül zajlik bennünk, mert nélküle semmiféle tevékenységre, a világban történő eligazodás elemi formáira sem volnánk képesek, Hoffmann azt mondhatná: épp a hétköznapi *mögött* meghúzódó, és bizonyos hősök számára feltáruló világ érzékelése ellenállhatatlan és kivédhetetlen: olyan, mint a szerelem, amellyel a hős kíváncsisága természetesen szinte minden elbeszélésében mélyen összekapcsolódik; szenvedély, aminek nincs „fogalmilag jól megragadható” oka, és éppúgy lehet angyali, mint démoni. Ahogy Kantnak megengedtük, hogy egy „elbeszélésből”<sup>385</sup> kiindulva – nevezetesen Swedenborg kalandjait elmesélve – fejtse ki ismeret- és lételméletét, engedjük ezt meg most Hoffmannak is, *A homokembert* olvasva.

Az elbeszélés már a legelején két feladatot teljesít egymással párhuzamosan és egymásnak felelgetve: egyszerre mesél el egy történetet és szól magáról az elbeszélésről: az éppen elmondott szövegről és a történetmondás nehézségeiről általában, az írás öröméről és fájdmáról, mindenfajta megjelenítés felelősségéről.

„Volt egyszer, hol nem volt...”: ez a legszebb bevezetés, de hát túlságosan józan. „Élt egyszer S.-ben, a vidéki kisvárosban...”: ez már valamivel jobb, mindenesetre előkészíti a kibontakozást. És ha in medias res belevágnék?

„Takarodjék a pokolba! – kiáltott dühtől és rémülettől lobogó tekintettel Nathanael, a diák, amikor a barométeráros, név szerint Giuseppe Coppola...”: ezt már le is írtam, ám mintha kissé mulatságosan hatott volna a Nathanael nevű diák lobogó tekintete, holott a történet egyáltalán nem tréfás. Egyszerűen nem jutott az eszembe olyan megoldás, ami akár a legcsekélyebb mértékben is visszaadta volna a bennem élő kép színeit. Elhatároztam tehát,

<sup>385</sup> vö. *Egy szellemlátó álmai* második rész első fejezetének már idézett alcímével: „Egy elbeszélés, melynek igazsága érdemes arra, hogy utánajárjon az olvasó, ha kedve szottyán rá” (i. m., p. 487).

hogy nem kezdem el a történetet sehogyan sem. Legyen, nyájas olvasó, a három levél, melyekhez Lothar barátom jóvoltából hozzájuttattam, az a bizonyos vázlat, s mostantól azon leszek, hogy elbeszélésemmel egyre színesebbé és színesebbé tegyem a képet (p. 130).<sup>386</sup>

Így szólítja meg az olvasót, és elmélkedik a kezdőmondatról, a „bevezetésről” az elbeszélő – csakhogy épp nem a történet legelején, hanem amikor már jócskán előrehaladtunk. Az elbeszélés most idézett pontjában a narrátor már teljes terjedelmében „idézte” azt a bizonyos három levelet, melyeket ráadásul az olvasónak kötelessége lenne hitelesnek (valósággal létezőnek) tartani, hiszen az elbeszélő ezeket „magától Lothartól kapta”, aki a barátja. A mű azonban ténylegesen Nathanael Lotharnak címzett levelével kezdődik (tehát tömény iróniával átítatott képtelenség, hogy Hoffmann „nem kezdi el a történetet sehogyan sem”). Igenis elkezdi, egész pontosan így:

#### NATHANAEL LEVELE LOTHARNAK

Bizonyára mindnyájan aggódtok, amiért olyan réges-rég nem írtam. Anyánk alighanem zsörtölődik, Clara pedig talán azt hiszi, hogy a sok itteni kicsapongás közepette teljességgel el is feledtem már őt...

A történet tehát valóban „in medias res” kezdődik, mert az olvasónak ekkor még a legcsekélyebb fogalma sincs, kicsoda Nathanael, Lothar vagy Clara; csak sokkal később derül ki, Clara Nathanael menyasszonya, Lothar Clara bátyja és Nathanael testvérként szeretett barátja. Nathanael pedig azért írja: „anyánk”, mert az árván maradt Clarát és Lothart Nathanael anyja – még valamikor gyerekkorukban – örökbe fogadta. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Nathanael első mondata épp az írást hozza szóba („bizonyára mindnyájan aggódtok, amiért olyan réges-rég nem írtam”): mintha a levél szerzője az olvasóról is feltételezné, levelet várt tőle, sőt, aggódik érte; ezáltal az olvasó akaratlanul is a címzettek pozíciójába kerül. De még ennél is bizonytalanabb, ki az írás tényleges címzettje, mert a szintén teljes terjedelmében idézett második levélből, amelyet Clara ír Nathanaelnek, kiderül, Nathanael levele feladásakor valamilyen különös okból a borí-

<sup>386</sup> Az elbeszélésből vett idézetek oldalszámát ezentúl az idézetek után, a főszövegben adom meg.

tékra nem Lothar, hanem *Clara* nevét írta, így a lány az olvasásban teljes jóhiszeműséggel már körülbelül az első oldal aljáig jutott, amikor egyszer csak azt látta: „Ó, szeretett Lotharom!” (p. 113, ill. p. 123). Ekkor azonban már nem tudta megállni, hogy a levéltitokra fittyet hányva végig ne olvassa vőlegénye küldeményét, hiszen már a bevezető sorok ilyen vészjósló felkiáltásokat tartalmaznak: „Valami iszonyú lépett az életembe! Szörnyűséges végzettel fenyegető, sötét sejtelmek borítanak be fekete fellegekhez hasonlóan, melyeken nem hatol át egyetlen vigasztaló napsugár sem.” (p. 113). De a fellegek és a napsugár emlegetése sem pusztá hatást fokozó díszítőelem: az „iszonyú”, amely Nathanael életébe lépett, egy „Wetterglasshändler”, szó szerint „időjárás-üveg árus”, azaz „hőmérő-kereskedő”<sup>387</sup>, aki – mint Nathanael beszámol róla – október 30-án (hagyományosan az ördög napján) déli 12-kor toppant Nathanael szobájába, de a diák (később kiderül, Nathanael egyetemi hallgató egy G. nevű városban, valahol Olaszországban<sup>388</sup>) megfenyegette, hogy lehajítja a lépcsőn, mire a kereskedő sietve távozott. Hoffmann tehát egy költői metaforába beemeli a napot és a fellegeket, amelyek lélektanilag talán épp a hőmérő-árus megjelenése miatt motoszkálnak a levél szerzőjének fejében, de ezzel azt is sejteti, hogy az árus olyan szereplő lesz, aki majd a szó szerinti jelentésekhez, az anyaghoz, s az anyagból ember által előállítható eszközök-höz és dolgokhoz (talán egyenesen az ember-matéria előállításhoz), és nem a földtől elrugaskodott költészethez kötődik: olyan ember, aki nem líraian, hanem hőmérővel méri a napsugarat. Ezzel szemben Nathanael élénk képzeletű költői alkatnak tűnik, vagy legalábbis ebben a szerepben szeretne tetszelegni. De nemcsak a szöveg mikroszerkezetében van mozgás metaforikus és szó szerinti jelentés között, hanem az elbeszélői nézőpont tekintetében is: ahogy Clara nem tudja megállni, hogy el ne olvasson egy nem neki szóló levelet, úgy az olvasó sem, s így nemcsak Clara „büntársává” válik, hanem a különböző, az elbeszélés makroszerkezetében egymás után cserélődő olvasók *egyikévé* lesz, hiszen hamarosan kiderül, a szörnyű tartalmú leve-

<sup>387</sup> A „Wetterglasshändler”-t Sajó Aladár fordítja így (Sajó ford., p. 122), ami pontosabb, mint Barna Imre „barométerárus”-a (Barna ford., p. 114).

<sup>388</sup> vö. Barna ford., p. 130.

let a tényleges címzett, Lothar is elolvasta, de Nathanael levelére mégis Clara válaszolt, amire viszont Nathanael immár valóban *Lotharnak* küldött választ. Így bontakozik ki a történet eleje három levél segítségével, s közben az *elbeszélés* olvasója illetéktelen betolakodónak érezheti magát, ami – a történeten belül – először és jellegzetesen Giuseppe Coppola szerepe, hiszen – mint az általam idézett első részletből kiderült – ő a váratlanul betoppanó hőmérő-kereskedő.

De Nathanael maga is elkövet egy azonosításon keresztüli behelyettesítést: Coppelában gyermekkorának legrettegettebb szörnyalakját, Coppelius ügyvédet véli felismerni, akit viszont már kisgyerekként a Homokemberrel azonosított. Ezzel egyben arra is magyarázatot kapunk, miért tett egy ártatlannak tűnő hőmérő-kereskedő olyan rettenetes benyomást a körülbelül húszéves egyetemi hallgatóra.

Egyszerre történik tehát az olvasók cserélgetése az elbeszélő részéről, és lesz egyetlen olvasóból – az elbeszélés olvasójából – három: Clara, Lothar, majd Nathanael, miközben három rémalakból – a hőmérőárus Coppelából, a gyermekkori háznál vendégeskedő, de szintén egyértelműen betolakodónak mutatkozó Coppeliusból, valamint a Homokemberből – egyetlen személy válik, legalábbis Nathanael képzeletében. Clara levele alig szól másról, mint hogy Nathanaelt lebeszélje erről a többszörös behelyettesítésről; ha ennek ellenállunk, mondja Clara – közben Lothart is idézve, mert az ügyben vele is tanácskozott –, akkor a gonosz is alulmarad abban az ellenünk folytatott küzdelmében, „hogy formát öltve önmagunk tükörképévé váljék” (p. 125). Clara – akinek a neve is ’tisztaság’-ot jelent – azt a „tisztá észt” képviseli, amelyet Kant is szembeállított a szellemek látásával és a fantáziaképekkel: „Ha létezik sötét hatalom” – írja Clara – „[...] akkor bizonyos, hogy ez a hatalom olyanná formálódik *bennünk*, mint mi magunk, sőt, lényé a mi magunk lényévé kell, hogy váljék, mert csak *így* fogunk hinni benne, csak *így* szorítunk neki magunkban annyi helyet, amennyire szüksége van titkos munkálkodásához” (p. 125, a kiemelés eredeti). Clara fejtegetései azt sugallják, hogy a gonosz ugyan kívülről támad, de bennünk készen kell lennie valaminek, hogy a gonosznak helyet adjunk, s ez a valami a készség, hogy különböző személyeket „egymásba tudunk cserélni”. Így Clara előadásában az a képességünk,

hogy egy embert a másikkal be tudunk helyettesíteni, a gonosz bennünk történő térnyerésének előfeltétele. A behelyettesítések révén egyszer csak önmagunkhoz is mint harmadik személyhez viszonyulunk, s a velünk szemben álló gonoszban magunkra ismerünk, mintha kicserélnénk rá önmagunkat, hogy önnön tükkörképünként, másik énünként, saját „Doppelgängerünként” azonosítsuk. Innen csak egy lépés, hogy két énünk közül a rosszszat, a gonoszt úgy jelöljük meg, mint aki *valódi* énünket képviseli. Nathanael lenyűgözhetné Clara fejtegetéseiben, hogy a lány nem azt mondja: „és ráadásul ebben mind hinni kell”, hanem szerinte ez a folyamat *maga* az emberben élő – bármilyen fajta, bármire vonatkozó – hit általános képlete.

Nathanael levelére Lothar helyett feltehetően azért Clara válaszol, mert személyes varázsával, szerelmével is hatni akar völegényére („Kérlek is, édes szerelmem, hogy ne haragudj rám...”, p. 124, „Elhatároztam, hogy én leszek az őrangyalod”, p. 126), ahogy Nathanael a címzésben elkövetett – talán valóban tudattalan – tévedése is érthető: ha a levelet Lotharnak címezi, barátja aligha mutatja meg a szörnyű élmények sokaságától hemzseggő, hosszú oldalakat Clarának, viszont afelől kevés kétsége lehet, hogy Clara rögtön Lotharhoz szalad, hiszen a fiú a tényleges (bár talán nem *valódi*) címzett, miközben az is nyilvánvaló, hogy egy fiatal lány a kíváncsiságának nem fog ellenállni. Clara Lothar segítségével tulajdonképpen azt tanácsolja Nathanaelnek, hogy nézze Coppolat, Coppelius és a Homokembert külön-külön, és *minél messzebből*, legyen annyira távol tőle, hogy ki tudja nevetni („valahányszor eszedbe jut, valahányszor rád tör álmodban az utálatos Coppelius, én jó hangos kacagással el fogom kergetni”, p. 126), vagyis hogy váltson nézőpontot, perspektívát. Nathanael azonban – Lotharhoz írt levelében – épp Clarát távolítja el önmagától: sehol sem szólítja meg második személyben, s bár „sugárzó lélek”-ként (p. 127) „angyali Clara”-ként (p. 128) beszél róla, levelét „kínosan tudálékos”-nak (p. 128) minősíti. Clara és Lothar azt nem veszik észre, hogy Nathanael eredeti levele tulajdonképpen másról sem szól, mint hogy szörnyű gyermekkori élményei épp a szemét, a látását, a látásmódját, vagyis épp a perspektíváját támadták meg. A gyermekkori traumát a hőmérőárus Coppola látogatása csupán élményszerűen felelevenítette. Nathanaelnek nincs türelme, hogy második levelében Clara

érveit, „mélyenszántó bölcselkedéseit” (p. 126) tételesen cáfolja, de kimondatlanul azzal söpri félre, hogy mindazt a borzalmat, amit első levelében leírt, gyerekkorában *átélte* – nem tud, de nem is akar a „rosszhoz”, a Coppola-Coppelius-Homokember figurában számára megtestesülő „radikális gonoszhoz” fogalmilag viszonyulni, mert mindez a borzalom *megettörtént* vele, és – hangzik az elhallgatott kérdés – van-e *erősebb valóság*, mint ez?

Mert mi is történt valójában? Nathanael eredeti, első levele lebilincselő költői erővel szól, az események pedig valóban rendkívüliek. A szöveg az érzékelés, a látás, a *szem* köré szerveződik, amely hamarosan az egész levél – és később az egész elbeszélés – központi metaforája lesz. Nathanael összefüggő, egyszerű kronológiával felépített történetet beszél el, így a kor legelfogadottabb magyarázó elvét, a történeten alapuló módszert követi, mert maga is meg akar érteni valamit, ami jelenében történik: miért töltötte el annyi rettegéssel és utálattal a hőmérőárus megjelenése? A kellemetlen élmény feltérképezése mégis idilli helyzetből indul, amelynek magja ismét egy elbeszélő-helyzet: amikor Nathanael kicsi volt, esténként apja érdekes történetekkel szórakoztatta őt, anyját és testvéreit, miközben nagy pohár sört iszogatott és pipázott; Nathanael dolga volt a pipát újragyújtani, s mivel ez egyúttal a mese továbbgördítésének pillanata is volt, már ekkor egy elbeszélés teljes kibontakozásában segédkezett. (Ez egyben a *tűz* első említése is, amelynek később nagy jelentősége lesz.) De gyakran volt olyan este, amikor az apa „némán és mozdulatlanul ült karosszékében” (p. 114), s a gyerekeket és önmagát is izgalomba hozó élőszo helyett képeskönyvet nyomott a gyerekek kezébe: valami „már meglévővel” pótolta a jóval kiszámíthatatlanabb, nem várt fordulatokkal teli, az emberi hang közvetlenségével csengő meseszót. Az ilyen komor estéken az anya már kilenc órakor megszólalt: „Lefekvés, gyerekek, lefekvés! Jön a Homokember, már hallom is!”. Nathanael úgy érezte, a Homokember „elzavarja”, elválasztja őt az apjától, ráadásul ilyen estéken hallotta, hogy odalent csikorogva nyílik a házkapu, és valaki nehéz léptekkel közeledik az apa dolgozószobája felé. A kisfiú minden vágya volt, hogy *lássa*, ki ez a „Homokember”, de először csak két leírást hallhatott róla: anyja azt mondta, a Homokember nem létezik, ez csak afféle mondás, ami arra vonatkozik, hogy úgy ragad már a gyerekek szeme az álmoságtól,

mintha homokkal szórták volna tele. Az öreg dajka azonban nem elégszik meg az effajta metaforizáló magyarázatokkal: szerinte a Homokember tényleg létezik, aki igazi homokot szór a rossz kisgyerekek szemébe, hogy vérző szemük kipattanjon, s a szemeket felviszi a holdba görbe csőrű csemetéinek, akik felcsipegetik a véres gyerekszemeket. Nathanael nem hiszi el a rémisztő mesét, a Homokember képzete azonban nem hagyja nyugodni: egyfelől „csodálatos, kalandos dolgokra irányítja” (p. 116) figyelmét, másrészt változatlanul fél attól a titokzatos alaktól, aki azokon a bizonyos estéken apja szobájába csoszog. Egy este elbújik a dolgozószobában, hogy végre kilesse, ki az, és a titokzatos alakban rémülten ismeri fel Coppelius ügyvédet, akit a gyerekek jól ismernek, hiszen gyakran ebédel a háznál, és mindenféleképpen boszszantja őket: titokban ellopja a tányérjukra tett nyalánságokat, beleiszik az italukba, mint holmi gonosz, de láthatatlan házimanó. Nathanael az azonosítás pillanatában annyira megijed, hogy felsikolt, s így Coppelius felfedezi, s ekkor a kisfiú iszonyú dolgoknak lesz szemtanúja. Az apa az ügyvédet „Mester”-nek szólítja (p. 120), vélhetően alkimista kísérleteket végeznek kettesben, de nem aranyat akarnak csinálni, mint később Clara gondolja a leveleiben, hanem – Mary Shelley Frankensteinjához hasonlóan – homunkuluszt, „kicsi embert”, amihez jól jön – Coppola szavaival – a „szemecske”, a „pompás gyermekszemecske”<sup>389</sup>. Nathanael maga körül emberarcokat lát, de szem nélkülieket: „a szemek helyén iszonyú, mély fekete barlang” (p. 120).<sup>390</sup> Coppelius csak

<sup>389</sup> A német szövegben egyszerűen „szem” („Augen”) van; Coppola ezt mondja: „Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen”, szó szerint: ’Most már van szemünk – szemünk – egy pár szép gyermekszem’ (E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*, p. 17).

<sup>390</sup> Freud *A kísérteties* című híres tanulmányában – egy bizonyos Dr. E. Jentschre hivatkozva – részletesen elemzi *A homokembert* mint a kísérteties (Das Unheimliche) egyik legnagyobb szerűbb esztétikai kifejezését. Freud, aki „a Homokember kísérteties voltát a gyermeki kasztrációs félelemre” vezeti vissza, s az elbeszélés minden felnőtt férfi szereplőjében az apafigura inkarnációját látja, „akitől kasztrálás várható”, egy lábjegyzetben megjegyzi, hogy – „Dr. Rank asszony megjegyzése szerint” – a „copella” kémiai kísérleteknél használt ’próbatégelyt’, a „coppo” pedig ’szemgödrot’ [szemüreg]” jelent. Coppola – illetve latinosan Coppelius – neve tehát utal alkimista tevékenységére, de – a hiányon át – kasztrációval fenyegető, szemszerző vágyra is (vö. Sigmund Freud: *A kísérteties*, ford.: Bókay Antal és Erős Ferenc, in: *Sigmund Freud Művei, IX., Művészeti írások*, Budapest: Filum Kiadó, 2001, (pp. 245–281), p. 259, p. 258, ill. p. 256). Freud esszéjéről talán még több tanulmány jelent meg, mint

az apa rimánkodására tesz le arról, hogy a tűzből kivett, izzó port a kisfiú szemébe szórja (feltehetően, hogy a szem kiugorjon). A szörnyű jelenetet drámai erővel már felnőttként megjelenítő, a szereplők szavait szó szerint idéző Nathanael ezt hallotta gyerekként az irtózatos Coppelius „velőtrázó kacajra” húzódo szájából: „Na jó, hát tartsa meg a fiatalúr a szemét! ... Hadd pityeregje el a magáét ezen a világon”. Mintha a szem elsősorban nem arra volna, hogy lássunk, hanem hogy sírjunk vele; Coppelius eredeti mondatát – „Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt”<sup>391</sup> – Sajó Aladár pontosabban fordítja: „Hát tartsa meg a kölyök a szemét, és sírja [szó szerint: ’bőgje’] el, ami ráméretik az életben”<sup>392</sup>. Mintha az alkimista kísérlet Nathanael érdekét szolgálná: ha a szeme egy homunkuluszba költözik, megmenekül az érzéseitől, mert *nem látja* a világot, e földi siralomvölgy borzalmait, szomorú nyomorát, amely a szemet csupán – és szükségszerűen – könnyekkel töltheti el; jobb azoknak, akik nem látnak és éreznek, mert nem fognak egész életükben sírni. Nathanaelnek – s a levél, illetve az elbeszélés olvasójának – azonban nincs ideje töprengeni Coppelius esetleges bölcsességén, mert az ügyvéd (a németben „Advokat”, ami nem annyira ’ügyek védője’, hanem ’behívott tanú, szemtanú’) így folytatja: „de előbb azért vizsgáljuk meg a szerkezet kezét meg a lábát” és Coppelius lecsavarja Nathanael végtagjait, összeviszsa cserélgeti őket, de elismeri: „Úgy jó, ahogy volt! ... Értette az öreg a módját!” (p. 120). Ki ez „az öreg”? Isten, Coppelius *szemében* a legfőbb alkimista, aki még mindig jobb embereket tud „gyártani”, mint ő? Sem Nathanael, sem Clara, sem Lothar

---

Hoffmann novellájáról, íme néhány fontosabb: Hélène Cixous: „Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s *Das Unheimliche* (The ‘Uncanny’)”, ford.: Robert Denomé, *New Literary History*, Vol. 7. , No. 3, 1976, pp. 325–348.; Neil Herz: „Freud and the Sandman”, in: Herz: *The End of the Line* (New York: Columbia University Press, 1986, pp. 97–121; Sarah Kofman: „The Double is/and the Devil: The Uncanniness of *The Sandman* (*Der Sandmann*)”, in: Kofman: *Freud and Fiction*, ford.: Sarah Wykes, Cambridge: Polity Press, 1991, pp. 121–162; John Fletcher: „Freud, Hoffmann and the Death-Work”, in: *ANGELAKI*, Vol. 7, No. 2, szerk. Roger Starling, pp. 125–142; Nicholas Royle: „Supplement: *The Sandman*”, in: Royle, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003, pp. 39–50.

<sup>391</sup> E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*, p. 17.

<sup>392</sup> Sajó ford., pp. 130–1.



nem tesznek kísérletet, hogy ezeket a mondatokat értelmezzék. Ha elfogadjuk, hogy a „szem a lélek tükre”, és hogy az alkimisták legfőbb gondja az volt, hogyan „lehelhetnének lelket” a csak testtel rendelkező homunkuluszokba<sup>393</sup>, akkor Coppeliusnak – a szemén át – tulajdonképpen Nathanael lelkére van szüksége, és sok jel sejteti, hogy ettől a különös „újrateremtéstől” kezdődően – melynek során Coppelius mintegy „jóvá is hagyja” Isten „mechanikáját” – Nathanael lelke Coppeliushoz költözött, de legalábbis a fiú látásmódját, nézőpontját, perspektíváját birtokolja és képes befolyásolni.

Akkor miről szól az elbeszélés? Vádirat az apák és apafigurák ellen, akik egyfelől azt hiszik, korlátlan urai gyermekük lelkének és testének, mindkettőt kényük-kedvük szerint „csavargathatják”, másfelől olyan romlottak, hogy titkos és sötét üzelmeik gyermekáldozatot követelnek? Nathanael ekkor még megússza, bár a kaland végén ajultan esik össze, és több hétig „lázás önkívületben” (p. 121) nyomja az ágyat. Az apa azonban meghal, talán büntetésből: egy este Coppelius megint jelentkezik, de ekkor éjfél körül hatalmas robbanás rázza meg a házat: a tűzhely felrobban, az apa eltorzult vonásokkal hever a padlón, az ügyvédnek pedig nyoma vész. Az olvasó azonban túl sok mindennel áll értetlenül szemben ahhoz, hogy egyértelmű választ adjon a fenti kérdésre. Mintha a levélíró Nathanael érthetetlen ellentmondásokra lenne kifeszítve: egyfelől szemléletesen, drámaian, gördülékenyen és pontosan számol be még néhány apró részletről is, másfelől semmiféle magyarázatot nem kapunk arra nézve, hogy például az anya miért nem avatkozik közbe. Amikor Nathanael több éven át „kamrácskájában” (p. 116) egyedül retteg a Homokembertől, miért nem vigasztalja senki? Nathanael vélhetően járt iskolába (máskülönben mit keresne az egyetemen?), de erről miért nem hallunk semmit? Egyetlen barátja sem akadt ott? A Nathanael és Coppelius között lezajló szörnyű jelenet után az apa miért nem áll a fia mellé, és úzi el az ügyvédet egyszer és mindenkorra? Egyáltalán: *pontosan* min munkálkodnak éjjel a dolgozószobában az öreg férfiak? Talán még Nathanael élményénél is szörnyűbb, hogy a család tagjai – és különösen a testvérek,

<sup>393</sup> vö. Detlef Kremer: *Romantische Metamorphosen, E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart und Weimar: Verlag J. N. Metzler, 1993, pp. 149–154.

akikről azt sem tudjuk, fiúk-e vagy lányok – pusztán díszletként, bábként vesznek részt a történetben, miközben Coppélius ruházatának, megjelenésének leírása, a parókától a cipőig, majdnem másfél oldalt tesz ki a kb. negyven oldalas elbeszélésben. Lehet, hogy a történet azért kezdődik Nathanael egyes szám első személyű vallomásával, hogy a narrátor ilyenfajta jeleken át érzékeltesse – bár nyíltan sohase mondja ki –, Nathanael már *akkor* nem beszámítható és már eleve Coppola perspektívájából ábrázol minden „valóságot”? Az olvasó számára talán a legrémisztőbb alternatíva, hogy az ügyesen alkalmazott elbeszélő-technika miatt nem zárhatja ki: már a kezdet kezdetén maga is a rémalak, a Homokember szemszögéből látott mindent, mert Nathanaelből réges-rég „Coppélius beszél”.

Nem lehetetlen, hogy Hoffmann ezen a ponton azért veszi kezébe az elbeszélés bonyolításának fonalát, mert „megkönyörül” az olvasón; nem akarja, hogy Coppélius áldozata legyen. De az is lehet, hogy a nézőpontváltás (innen Nathanael harmadik személyben szerepel) épp a Nathanael belsejében lezajló szemléletváltásnak felel meg. Több okunk is van feltételezni, hogy inkább erről van szó.

Nathanael a vakációban hazamegy, de képtelen idilli békében csordogáló napokat tölteni anyjával, Clarával és Lotharral; „egész életét, mindenestül, álmoként, sejtelemként” éli át, és odáig megy, hogy kijelenti: „nagy botorság azt hinni, hogy az ember önmagának köszönheti, amit a művészetben vagy tudományban alkot; hiszen az elragadtatás, mely az alkotáshoz elengedhetetlenül szükséges, nem az emberből magából fakad, hanem valami rajtunk kívül álló, felsőbbrendű szellem hatásából” (p. 132). Nem kétséges, hogy itt az ifjú a romantika egyik legismertebb művészeti hitvallását visszhangozza, sőt, úgy dönt, a benne kísértő démoni erőket is megjeleníti, és elhatározza, hogy „ama komoly sejtelemről”, „mely szerint Coppélius szétfúzza a szerelmét” (p. 134), verset ír. Clara azonban – a téma miatt bizonyosan, de talán a megformálásból kifolyólag is – tűzrevalónak ítéli a költeményt, mire Nathanael ezt a meglepő vádat vágja a fejébe: „Te élettelen, átkozott gép!” (p. 136). Ennek a mondatnak a jelentését és jelentőségét éppúgy csak később értjük meg, ahogy például a napból és a sötét felhőkből építkező metaforáét a történet elején. Egyelőre hatalmas veszekedés kerekedik, Nathanael és Lothar

kis híján párbajt vívnak, és a békülés után nincs sok idő a boldogságra, mert Nathanaelnek vissza kell utaznia az egyetemre.

A diák már második levelében hosszasan írt Spalanzani fizika-professzorról, akiről nemcsak az derült ki hogy „hosszú évek óta ismeri Coppolat” (p. 127), és nemcsak különleges előadásaival kápszatja el a hallgatóságot, hanem van egy „angyali szépségű” leánya is, Olimpia. Nathanael most arra tér vissza G. városába, hogy hajdani szálláshelye leégett, de barátja, Siegmund már átköltöztette egy másik albérletbe, melynek ablaka épp Olimpia ablakára néz. Nathanael szívesen bámulja az ablakban mozdulatlanul üldögélő, „sudár, igen karcsú, a lehető legarányosabb természetű, pompásan öltözött kisasszonyt” (p. 127), egy napon azonban ismét betoppan hozzá Coppola.

A diák, hogy magának is megmutassa, mennyire nem fél már tőle, udvariasan ki akarja tessekelni, de kiderül, Coppola nem hőmérőt, hanem szemüveget akar neki eladni, melyet ezekkel a szavakkal kínálgat: „Szép szemek is van... szép szemecske!...” (p. 138).<sup>394</sup> A „szemecske” említésére Nathanaelt érthetően iszonyat járja át, végül is egy „kicsiny, igen finoman megmunkált zseblátcsövet” (p. 139) vásárol Coppolatól, aki hirtelen „tiszteletre méltó műszerész”-nek és „optikus”-nak tűnik neki, „semmiképpen sem lehet Coppelius elátkozott hasonmása”<sup>395</sup> (p. 139). A zseblátcső a németben „Taschenperspektiv”<sup>396</sup>, szó szerint ’zsebperspektíva’, amely ezentúl következetesen mint „Coppola perspektívája” („Coppola’s Perspektiv”<sup>397</sup>) szerepel. Nathanael még Coppola távozása előtt „önkéntelenül” (p. 139) Olimpiára irányította a távcsövet, és az eddig furcsán „élettelen, merev” szemekben – felnagyítva – egyszerre „fényszerű, nedves derengést”, „életet” látott (p. 140), de ahogy az árus lecsoszog a lépcsőn (fordítva ismételve el, ahogyan Nathanael gyermekkorában először hallotta közeledni Coppeliuszt), csak Olimpiát tudja nézni: halálosan beleszeret, Clarának szánt levelét sem fejezi be. A Spalanzani által szervezett bálon csak Olimpiával táncol, majd

394 A németben Coppola olaszos kiejtéssel ejti a német szavakat: „schöne Augen” helyett ezt mondja: „sköne Oke – sköne Oke” (E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*, i. k., p. 35).

395 A németben: „Doppelgänger” (E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*, i. k., p. 36).

396 E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*, ibid.

397 vö. E. T. A. Hoffmann: *Nachtstücke*, i. k., p. 37 és passim.

még jobban felbuzdulva a fizikaprofesszor jóváhagyó biztatásán, minden idejét Olimpiával tölti, elszavalja neki verseit, úgy érzi, a lány – Clarával szemben – megérti. Nathanaelnek nem tűnik fel, hogy Olimpia mindig csak ennyit mond: „Ó, ó, ó” és „Jó éjt, kedvesem”; Coppola „perspektívájából” nem veszi észre, hogy narcisztikusan önmagát vetíti a lányba, akiben mások – pl. Siegmund – „valami különös merevséget, lélektelenséget” (p. 145) látnak. Végül úgy dönt, hogy anyjától kapott gyűrűjével megkéri Olimpia kezét, de amikor átmegy Spalanzanihoz, szörnyű látvány tárul elé.

A fizikaprofesszor és Coppola annyira szó szerint huzakodnak Olimpián, hogy az egyik a lábánál, a másik a hóna alatt ragadja meg, és közel vannak ahhoz, hogy kettészakítsák. Nathanael jól látja, hogy „Olimpia holtápadt viaszképe közepén szem helyett két fekete lyuk tátong” (149): napnál világosabbá válik, hogy Olimpia csak bábu, akibe zseniális „apja” óraművet szerelt. Itt értjük meg Nathanael különös vádját Clarával szemben, amely mintegy megelőlegezte a végzetes valóságot, amelyet a fiúnak most át kell élnie: kedvese egy gép, automata. A két „embercsináló”, veszekedő férfi szavaiból az is kiderül, hogy Coppola adta az automata szemét („Nem így szólt az alku! ... én, én csináltam a szemét!”, p. 148), de mikor végül Coppola bizonyul erősebbnek, és Olimpiával a vállán lerohan a lépcsőn, a több sebből vérző Spalanzani még rejtélyesebb szavakat mond Nathanaelnek: „Utána... utána... miért késlekedsz? ... *Coppelius* ... *Coppelius* elrabolta a legjobb automatámat... [...] Az óramű... a beszéde... a járása: az enyém... A szemét... a szemét *tőled lopta* az az ... átkozott” (p. 149, kiemelés tőlem – K. G.). Spalanzani itt – akarva-akaratlanul – azonosítja Coppolát és Coppelius-t, és nem kevesebbet állít, mint hogy – a „Perspektív” segítségével? vagy már előbb? még Nathanael gyerekkorában? – az alkimista mégiscsak megszerezte Nathanael szemét.

A legszörnyűbb azonban, hogy Nathanael egy véres szempárt pillant meg a padlón, mely vélhetően Olimpia arcából pottyant ki. „Spalanzani sértetlen kezével felmarkolta a két szemgolyót, és [Nathanael] mellének hajította” (p. 149). De hogyan lehet ez *Nathanael* szeme, amikor Nathanael mindezt – és az azt megelőző jelenetet is – látta?

Nagy ára van, de Nathanaelnek megadatik, hogy egy pillanatra egyszerre lássa magát a maga perspektívájából, egyes szám első személyben, és a „padlóról”, harmadik személyben, pontosabban harmadik személyként. Vagy már akkor harmadik személyben (is?) látta magát, amikor Olimpiának udvarolt? Nathanael helyzete nyilvánvaló képtelenség, de egyáltalán nem közömbös Kant központi kérdése szempontjából: érzékelés és megértés közben mi származik az emberi megértő képességekből és mennyi a külvilágból, a valóságból? A képzelet segítségével mintha Hoffmann a filozófusok paradicsomába terelné az idős mestert: egyszerre lehetséges, hogy lássunk s *lássuk a látó szemünket, miközben néz, lát, felfog, érzékel*: az ember egyszerre érzékelheti belülről önmagát, amint azt mondja egyes szám első személyben: „látom ezt és ezt”, és érzékelheti „azt a másikat *ott, őt*”, aki valójában (az) *én is* vagyok, amint mondja: „látom ezt és ezt”. Azt hiszem, Kant készséggel elismerné, hogy valóban sokkal többet tudnánk az érzékelésről, *én és világ*, „saját perspektíva” és valóság kapcsolatáról, ha ez a „kettős látás” lehetséges volna, de sietve hozzátenné, hogy *nem az*. Sőt, leírásunk nehézkes, nehezen követhető volta bizonyítja: ez a viszony fogalmilag megragadhatatlan, azaz a „tisztá eszünkkel” szigorú értelemben „nem is értjük”<sup>398</sup>, s csupán a képzelet adhat valamiféle – szükségképpen homályos, hamar eltűnő, szellemalakhoz hasonló bizonytalanságú – képzetet, fantáziaképet róla. Nem kétséges, hogy Hoffmann tudatában van: csak a költészet birodalmában „járhat túl” idős professzora eszén, és a nagy költő becsületességével ismeri el, mi a „kettős látásmód” ára: Nathanael, mikor egyszerre van belül és kívül önmagán, szabályosan megőrül („tüzes karmokkal hasított Nathanaelbe az örület, az agyába fúrta magát, cafattá tépte gondolatait”, p. 149). Amikor Spalanzani – a fiú mellének hajítva, szimbolikusan mintegy a szívébe visszahelyezve – „visszadjá” a véres szemet, Nathanael különös szöveget kántál: „Hui...

<sup>398</sup> vö. a Kanthoz hasonlóan „kritikai” filozófiát művelő Ludwig Wittgenstein szavaival a *Tractatus*ban, aki viszont épp arra a következtetésre jut, hogy „tápasztalatunknak nincs olyan része, amely egyben a priori is (5.634)”: „Hol vehető észre a világon belül metafizikai szubjektum? — Azt mondd, ugyanaz a helyzet, mint a szemmel és a látótérrel. De a szemet valójában nem látod. És a látóteredben nincs semmi, ami arra engedne következtetni, hogy van egy szem, amelyből látszik” (Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*, ford.: Márkus György, Budapest: Atlantisz, 2004, p. 82).

hui... hui! ...tűzkör... tűzkör! forogj, tűzkör... vígan ... vígan! fababácska hui, szép fababácska, forogj...<sup>399</sup>, ami gyerekjáték-, gyerekkörtánc-szövegre, sőt, esküvői csujogatóra emlékeztet, de a kommentárok egybehangzó véleménye szerint Hoffmann leleménye<sup>400</sup>, talán azt a költői maximumot képviseli, amelyre Nathanael képes, s az eredmény nem is rossz, mert a ritmikus ismétlődő hat szó szépen ötvözi a bábu, a tűz és – a köralak révén – a szem motívumát. Mintha Nathanael épp azt énekelné el, mit lát a *másik*, a padlóról a mellének csapódó két szemében. Ezek után azonban ugyanúgy összeesik, és csak hosszú betegség után épül föl, mint gyermekkorában, amikor először találkozott Coppeliusszal.

S megint úgy tűnik: mindez csak rossz álom volt, rettentő látomás, de elmúlt, és Nathanael újra egészséges. Eljegyzi Clarát, és nem sokkal az esküvő napja előtt az ifjú vőlegény és menyasszony, valamint Lothar a városban apróbb bevásárlásokat intéznek. A tanácsháza magas tornya hatalmas árnyékot vet a piactérre, Clara megkívánja, hogy mielőtt végképp vidéki birtokukra költöznének, még egyszer, utoljára nézzenek körül a torony tetjéről. „Nézd csak azt a furcsa kis szürke bokrot!” – mondja Clara a torony erkélyén Nathanaelnek – „Szakasztott úgy fest, mintha közeledne felénk!”. (p. 153). Nathanael ugyanolyan „gépiesen” nyúl oldalzsebébe, mint amilyen „akaratlanul” irányította a látcsövet Olimpia ablaka felé, és amilyen gépiesen Olimpia mozgott és táncolt, és – ki tudja, hol bujkált eddig – kezébe akad a „Taschenperspektiv”, azaz a Coppolatól kapott távcső; „oldalvást fordulva belepillantott... Clara állt a lencse előtt” (p. 153). Nathanael tombolni kezd, ajkáról feltör a „fababácska forogj, fababácska forogj”-ének, fojtogatja Clarát, kis híján letaszítja a toronyból. A lányt Lothar menti meg, de Nathanaelen már nem tud segíteni. Nathanael tovább tombol és énekel az erkélyen, nagy tömeg gyűlik a piactérre, közülük kimagaslik „az óriási termetű

<sup>399</sup> Az eredeti „Hui–hui!–hui! Feuerkreis–Feuerkreis! dreh dich Feuerkreis–lustig–lustig!–Holzpüppchen hui schön’ Holzpüppchen dreh dich–” szöveget itt Sajó Aladár pontosabb fordításában idézem (Sajó ford., p. 171). Barna Imre fordítása így hangzik: „Huj, huj, huj! ... Tűzkoszorú... tűzkoszorú... Tűzkoszorú, fordulj... vígan... vígan! Fababám, hej, fordulj, szép fababám!” (pp. 149–50).

<sup>400</sup> vö. pl. Rudolf Dux: *E. T. A . Hoffmann: Der Sandmann, Erleuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., GmbH und Co., 1996, p. 45. Dux több kommentár szintézisét adja.

Coppelius ügyvéd, aki az imént érkezett a városba, és szilárd lép-  
tekkkel egyenesen a piacérrre sietett” (p. 154). Többen Nathanael  
segítségére sietnének, de Coppelius leinti őket: „Hahaha! Vár-  
jatok csak, mindjárt lejön ő magától is, ni!”. Nathanael ekkor  
pillantja meg Coppelius, és ezekkel a szavakkal: „Hej! ... Szép  
szemek van... szép szemecske!” valóban „lejön”, mert leveti ma-  
gát a mélybe. „Széttűzött fejjel feküdt a kövezeten. Coppelius  
elnyelte a tömeg.”

A történetnek mégsem ez a vége: Hoffmann elmondja, később  
sokan látni vélték Clarát, „amint egy csinos udvarház kapuja előtt  
üldögélt, nyájas férj oldalán, kéz a kézben, előttük vidám fiúcska  
játszadozott” (p. 164). Az olvasó talán logikusabbnak érezné, ha  
Nathanael a „furcsa kis szürke bokrot” nézné Coppeliusnak és et-  
től kapná a rohamot.<sup>401</sup> Holott a szöveg egyértelműen azt mondja:  
Coppelius a fiú csak akkor pillantja meg, amikor a félholt Clarát  
Lothar már lecipelte a toronyból, és a távcső lencséjének má-  
sik oldalán is hangsúlyosan *Clarát* pillantja meg. De lehet, hogy  
Coppola perspektívájából menyasszonyát nem a toronyban, ha-  
nem – mint Stanely Cavell feltételezi – éppen abban vagy ahhoz  
hasonló „idillben” látja, amelyben Hoffmann a lányt az utolsó  
bekezdésben ábrázolja.<sup>402</sup> Az utolsó kép valóban csupa ironia, és  
ha Nathanael ezúttal egy újabb harmadik személyű hasonmását,  
ön maga „Doppelgängerét” ismeri fel az ifjú férjben, lehet, hogy  
ettől a biedermeier, kispolgári jövőtől borzad el, és ettől kapja a  
rohamot. Ráadásul a toronyban Clarát először látja a zsebtávcső-  
vön keresztül, de így pillantotta meg először Olimpiát is, és most  
a két lányt tekinti egymás Doppelgängerének: Clarában egyszer-  
re a lélektelen fabábut ismeri fel, ez azonban nem mond ellent az  
idillnek, mert ki tudja megmondani, melyik a „bábubb” bábu: aki

<sup>401</sup> Freud mindenesetre így érezte logikusnak. Talán mert Coppelius Nathanael  
első leírásában úgy kerül bemutatásra, mint aki „régimódi, hamuszürke fel-  
öltő”-t hord és „bozontos szürke szemöldöke” (p. 118) („buschigten grauen  
Augenbrauen”, szó szerint ’bokros szürke szemöldöke’) van, a bokor pedig a  
németben *Busch*, azt gondolta, a kis bokor már Coppola, mert így fogalmaz:  
„Feltételezhető, hogy az ő [Coppola] megpillantása volt az, ami az örületet  
kiváltotta” (Freud, i. m., p. 255).

<sup>402</sup> vö. Stanley Cavell: „The Uncanniness of the Ordinary”, in: *In Quest of the  
Ordinary, Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago and London: The  
University of Chicago Press, 1988 (pp. 153–178), pp. 155–156. Cavell is ész-  
reveszi, hogy Freud pontatlanul idézi a történetet.

óraműre forog és csak sóhajtozni tud, vagy aki az otthon biztonságos kertjében üldögél nyájas férje kezét fogó képként, miközben bájos gyermekük játszadozik körülöttük?

Ha ezt az értelmezést fogadjuk el, az elbeszélés elsősorban arról szól, hogy költészet és képzelet ugyan többet képes megragadni a valóságból, mint a tiszta ész, hiszen tágabb horizontú ismeret- és létvilágra tart igényt, mint a kritikai filozófia, de jóval veszedelmesebb: olyan rejtett jelenségeket mutathat meg, és – egyben – olyan démoni erőket szabadíthat fel, amelyek az embert – és épp a minél nagyobb költői képzeletvilággal rendelkező embert – maguk alá temethetik és elpusztíthatják. Ez így persze a romantika művészetfelfogásából jól ismert közhely, amellyel Kant is tisztában volt. Kant eredetisége abban áll, hogy az ész határainak kijelölése közben nem veszíti szem elől a képzelet és a költői nyelv jelentőségét, Hoffmanné pedig – aki kétségtelenül jobban épít a személyes, bennünk élő valóság *valóságára* – abban, hogy a képzelet szabadon engedésének következményeivel kérlelhetetlenül szembenéz, és következetesen alkalmazott költői képeivel és lenyűgöző elbeszélő-technikájával az olvasót mindebbe már-már szereplőként avatja be. Ha Kant és Hoffmann között valóban lezajlott volna az a bizonyos találkozó, abban talán egyetértésre jutnak, hogy mind az ész, mind a képzelet kutatása, feltérképezése közben, és minden határkijelölés, ok- és következménynyomozás ellenére marad valamilyen titok, amivel legfeljebb annyit kezdhetünk, hogy újra és újra nekitámadunk: hátha legközelebb többet értünk meg belőle.

Kant egyik ismeretlen datálású magánfeljegyzésében – miután hosszasan értekezett appercepció (megértés, észlelés), szemlélet és képzelőerő viszonyáról – ezt írta a kézirat végére: „Az érzéki-ség, a képzelőerő és az appercepció közelebről nem megmagyarázható”.<sup>403</sup> Ezzel pedig Hoffmann is biztosan egyetértett volna.

---

<sup>403</sup> Kant: „Előmunkálat a transzcendentális dedukcióhoz”, in: Kant: *Prekritikai írások*, i. k., p. 937.



# SZÖVEGEK HAJÓSA



## TRAGIKUS ATMOSZFÉRA

Akkoriban ismét<sup>404</sup> a hihetetlenül kék kaliforniai ég alatt ültem a Younglove street 2190 számú ház keretjében egy hatalmas ringlófa alatt, és *A velencei kalmárt* olvastam; szinte beleveszttem Shakespeare kacskaringós mondatainak és meghökkentő metaforáinak szövetébe. Minden úgy történt ugyanis, ahogy P. R., a University of California at San Juan filozófiai tanszékének vezetője az előző nyáron jósolta: szeptember végére szeretett városomban, L.-ben a Poe-ról és Kierkegaardról szóló résszel befejeztem doktori disszertációm, január 18-án *summa cum laude* minősítéssel megvédtem, és megpályáztam a körülbelül „tanársegédnek” megfelelő *assistant professori* állást a San Juan-i filozófia tanszéken. Februárban utaztam Amerikába, próbaelőadásokat tartottam, találkoztam alsóbb és felsőbb éves hallgatókkal, a tanszék minden tanárával, a dékánnal, sőt, a rektorhelyetttel is. A rektorasszonynyal, Alessandra Brabantival már nem, mert karácsonykor kilépett egy San Franciscó-i felhőkarcoló negyvenharmadik emeletének ablakán. Hogy ebben mennyire játszott közre nevelt fia, Desmond Brabanti hirtelen eltűnése Angela Holletóval, egy Desmondnál jó húsz évvel idősebb, kiváló Shakespeare-szakértővel éppen két éve, a nyári szemeszter után, sohasem tudtam meg. Májusban a dékán értesített, hogy az állást megkaptam, méghozzá – legalábbis addigi anyagi helyzetemhez képest – messzén fizetéssel; ilyen összegről még álmodni sem mertem.

A disszertációm védelme után, a fogadáson J. V. V., a témavezetőm, a metafizika professzora olyan boldogan hordozott körül, és ismertetett most már „magánemberként” össze addig ismeretlen opponenseimmel, mint örömapa fényes esküvő után. Szorongott, hogy témám – mint előzőleg kifejtette –, az irodalom és filozófia állandó „keverése” többek szemében dilettánsnak és eklektikusnak tűnhet, de bírálóim megközelítésemet – ha következtetésemet több ízben erősen vitatták is – újszerűnek, vagy „legalább nem unalmas”-nak találták. Egyedül B. professzor, a Bizottság

<sup>404</sup> Az itt következő két elbeszélés folytatása a *Melyik Erasmus kávéházban?* (Budapest, Liget, 2007) és a *Semmi vérjel. Szövegbehelyező kísérletek* (Budapest, Liget, 2008, pp. 254–301) című könyveimben található történeteknek.

elnöke, a Husserl Archívum igazgatója volt már-már teljesen elutasító – ő gerjesztette a védés legforróbb perceit:

– Tisztelt jelölt, tisztelt bizottság, tisztelt közönség, hölgyeim és uraim, a disszertáns védés előtti szabad előadásából is kitűnt, hogy roppant „eredeti” óhajt lenni, de sajnos, én sem a szavai-  
ban, sem értekezése lapjain nem találok mást, mint legjobb esetben eredetieskedést.

Szemöldökét összevonta, tekintetét végigjártatta a közönségen, majd egyenesen a szemembe nézett.

– Nyilvánvaló, hogy egy „új metafizika” megalkotásának igényével lép fel, azonban én nem látok itt többet, mint valami vadromantikus elképzelést, amely még mindig nem hajlandó tudomásul venni, hogy az „életünk”, a „létünk”, a „lelkünk” és az egyéb, ön által olyan szívesen használt szavak posztmodern korunkban aligha jelentenek valamit, mert nincsenek többé „abszolút” kategóriák, amelyekkel különbséget tehetünk jó és rossz, külső és belső, látszat és valóság, ok és okozat, lét és nem-lét, és más efféle hagyományos metafizikai ellentétpár egymással élesen szembenálló tagjai között. A kategóriák csupán egymáshoz képest hordozhatnak értéket, mert a filozófiai *én* is csupán egy, tulajdonképpen Descartes-ra vezethető világnézet számára képvisel olyan egységet, amely értelmet ad effajta poláris ellentéteknek. A vadromantika és a kartéziánus *én*-kép között eleve súlyos ellentmondás feszül, de a lényeg, s ezáltal a legsúlyosabb probléma, hogy az *én* nem tekinthető szilárd kristályosodási pontnak, amely tökéletesen ura lenne nyelvének, tudatának, érzékeinek, erkölcsének, tehát önnön létének, s amely ne válna maga is szöveggé, amely mintegy a „szövegbe vetve” legfeljebb töredékeket képes kiolvasni önmagáról. Sajnos, az ön alapkonceptiója abba a hibába esik, amelybe oly sokan a kartéziánus *én* feltámasztói közül: mint az analitikus filozófusok általában, az *én* töredékes mivoltát egyfajta ideológiával, egyszerűbben szólva az *én* egységének makacs fenntartásával, tehát – kénytelen vagyok ilyen szélsőségesen fogalmazni – az *én*ről alkotott ideálkép hazugságával igyekeznek ellentételezni.

Hatásszünetet tartott, szemében kihívó gúny villant, így bólintott felém:

– Kíváncsian várom a jelölt válaszát.

Nézőként több védésen részt vettem már, és tudtam, az ilyen-fajta frontális támadás nemcsak szokásos, hanem a legnagyobb megtiszteltetés. Néhány másodperc gondolkodás után felálltam, az első mondatokat még remegő hangon ejtettem ki, később egyre magabiztosabban beszéltem:

– Tisztelt professzor úr, hölgyeim és uraim, hadd kezdjem, majd végezzem a szöveg kérdésével. Meggyőződésem, hogy bizonyos értelemben valóban szövegekbe vetettek vagyunk – én inkább azt mondanám: szövegekbe lehetünk helyezve –, de disszertációmban ellenálltam a gondolatnak, hogy ezáltal az *én* mindenestül szöveggé változik, mintegy cseppfolyós lesz, hogy együtt hömpölyöggjön egy végeláthatatlan szövegfolyammal. A szövegnek inkább hajósai, talán fáradt evezősei vagyunk, mintsem már-már fuldokló úszói. Igaz, hogy a 20. század gondolkodástörténetének egyik legsarkalatosabb pontja az *én* és a világ, az *én* és a Másik szembenállásának felszámolása volt, de ezt – meggyőződésem szerint – nem az *én* eltüntetésével, megsemmisítésével kell megoldani. Az általam vizsgált szerzők – William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Albert Camus, Ludwig Wittgenstein, vagy akár az ókori Ovidius – egyike sem gondolta, hogy az *én* korlátlan ura, megingathatatlan középpontja, kizárólagos és mindenre felhatalmazott birtokosa lenne létének, nyelvének vagy bárminek, ami sajátja. Az említett szerzők műveiből azt olvastam ki, hogy lét, nyelv, és így tovább, nem az emberre kívülről ráaggatott tulajdonságok vagy képességek, hanem ő maga. Kierkegaard, Nietzsche és Wittgenstein közismerten sokszor töredékekben alkotnak, tehát még „formailag” is bátran posztmodern szerzőknek tekinthetők, a filozófiai gondolkodásba általam bevont irodalmi szövegek: a *Hamlet*, az *Othello* és Camus néhány regénye és elbeszélése pedig különösen jó példák, mennyire nincsenek rendíthetetlen, örök kategóriák, mennyire nézőpont kérdése minden megállapítás, és a jelentések hányféleképpen szaladhatnak szét és lehetnek sokrétegűek. Még a *Tractatus* Wittgensteinje is csak látszólag rendelkezik szilárd metafizikai *én*-képpel, mert az *én*ről alkotott, kartéziánusnak kikiáltott elképzelés helyébe meggyőződésem szerint Wittgensteinnél is a személy és a személyiség lép, amely nagyon különbözik az általános és elvont filozófiai *éntől*. A *Tractatus*ban ez, a lehető legszemélyesebb személyiség lesz az

„abszolút”, amiről már beszélni sem lehet, de épp attól értékes és valóságos, hiszen nem „szennyezhető be” a mindig hiányos és töredékes nyelvi megjelenítéssel.

Megálltam, kénytelen voltam egy korty vizet inni.

– Az elvont filozófiai *én* és az egyszeri és megismételhetetlen személyiség közötti különbség felfedezése nem új, de időről időre fel kell bukkannia valakinek, aki emlékeztet bennünket, menyire más *én* és személyiség. Szándékosan olyan példákat idézek, amelyek nem szerepelnek a disszertáciomban. Ralph Waldo Emerson, miután végigolvasta Kant rendszerét, azt mondta: ez mind nagyon szép, de mit tud ez a nagy gondolkodó mondani valakinek, aki, mint én, elvesztettem öt éves kisfiamat? Vajon kezdhet-e a kanti rendszer bármit is olyan személyes élménnyel, amely a szenvedésen keresztül igenis megtaníthat nekem valamit az emberi létről? Az ilyen veszteségeket a filozófiai hagyomány zöme hajlamos „magánügynek” minősíteni, ami ezáltal már nem filozófiai kérdés. De miért magánügy? Mert nem mindenki veszti el a gyermekét? Nincs-e mindenki életében valami irgalmatlan, és a szó ókori és shakespeare-i értelmében vett tragikus veszteség, amivel kezdeni akarna, mert kezdenie is kellene valamit, s ugyanakkor a veszteség csak akkor kap bármilyen értelmet, ha a személyiség fogalmazza meg, neki és épp neki, miben áll, mit jelent ez a veszteség?

Pascal azért mondta Descartes Isten-fogalmáról, hogy az a „filozófusok Istene”, mert egyrészt könnyű kiútnak érezte, hogy valaki Isten létén keresztül bizonyítsa a külvilág létezését, másrészt Isten Descartes-nál megszűnik Ábrahám, Izsák és Jákob haragvó, majd tetteit megbánó, majd gondoskodó, egyszóval kiszámíthatatlan, már-már szeszélyes Istenének lenni, aki hol szóba áll az emberrel, hol eltakarja az arcát. A filozófusok elvont Istenének jól meghatározott helye, munkaköri leírása van, megvan a feladatával és önmagában, nem kell vele sokat foglalkozni – megszünt személyhez szóló személy lenni.

Megint szünetet tartottam, ezúttal én is a hatás kedvéért.

– Wittgenstein, Camus, vagy akár Kierkegaard, Nietzsche és Poe, sőt, Ovidius posztmodern szerzőknek is tekinthetők, mert sohasem hitték, hogy „rendet tudnak teremteni” a jelenségek és az emberi dolgok között; ezt legfeljebb olyan „enciklopédista” filozófusok gondolták, mint Arisztotelész vagy Hegel, de az én

szerzőim a lehetetlenségből nem arra következtettek, hogy akkor „minden relatív”, hogy „semminek semmi értelme”, hanem – épp mélyen és személyesen átélve az emberi megismerő képesség, végső soron az emberi lét tragikumát – kétségbeesetten keresték az értelem, a megértés helyét, és rádöbbenek, hogy igenis egy abszolútum fenntartása szükséges, hogy ezt a személyes *ént* megismerhessük. Ez az abszolútum nem ismeretelméleti természetű, mint Arisztotelésznél, Descartes-nál vagy Hegelnél, hanem minden egyes ember saját léte mélyén van: valami, amit már nem ér el a kétely, már nem lehet igaz *vagy* hamis, és ezért jobb híján azt mondjuk róla, „igaz”, de nincs ellentéte, s ezért megingathatatlan. Mindennapjainkban ez az abszolútum úgy hallat magáról a legprózaibb helyzetekben is, hogy egyszer csak egy üres térrel találjuk magunkat szemben, amelybe csupán mi léphetünk be, és senki más, és az ember-mivoltunkat minősítő, nemcsak etikai, hanem létfelöltségünk, vajon belépünk-e ebbe a térbe, kitöltjük-e az űrt. Ahogy például a színésznek, ha elvállalta szerepét, nincs apelláta: fel kell lépnie a színpadra, mert várja a saját helye, és a szerepét el kell játszania, különben színdarab sincs. Kierkegaard ezt az abszolútumot a lélekben jelölte meg, Nietzsche, bár sokszor félreérthetően, a szabad akaratban, a korai Wittgenstein, mint említettem, a nyelvileg érinthetetlen személyesben, a kései Wittgenstein és Camus a hétköznapok olyan prózai tevékenységeiben, mint a járás, az úszás vagy az evés, Poe abban, hogy szüntelen rettegésben élünk létünk sötét oldalától, Ovidius az önfeláldozó, de nem önfeladó szerelemben és szeretetben, s bár természetesen nem merítettünk ki minden lehetőséget, szerzőim számára nem a hiányt kitölteni hivatott ideológiák voltak, hanem – legalábbis az én olvasatomban – a bőrükön tapasztalt valóságok, amelyek megélése révén saját énjükből legalább valami megismerhető, tehát joggal gondolhatták, hogy így az olvasó is megérthet magából valamit. Abban egyetértettek, hogy ezeket a filozófiai hagyomány tetemesebb része nem tartja filozófiai kérdésnek, hanem lemond róluk, ez azonban a legkönnyebb megoldás. A személyes abszolútum csak addig marad „magánügy”, amíg a személyiséget esetleges résznek tekintjük, és nem az ember-mivolt egyszeri és megismételhetetlen példájának. Ahol pedig az esetleges, a véletlen, az egyedi és a sokakra vonatkoztatható, de nem általános és elvont *én*, hanem

a metonimikusan és metaforikusan megjelenített emberi *példa* egyszerre van előttünk és tartható fenn, az – többek között – az irodalom, az irodalmi szöveg. Éppen a filozófiai megértés miatt volt számomra nélkülözhetetlen az irodalom bevonása a vizsgálatba: hogy a megértés ne maradjon túlságosan elvont és általános. Tekintsük tehát a szöveget kísérleti terepnek, melybe behelyeztetünk, vagy – egy kedves barátom szóhasználatával – behuppanunk, de nem azért, hogy mindenestül elveszünk benne. Mint önmagunk számára is ismeretlen utazók indulunk neki, akik épp azért tarthatják meg egyéniségüket, hogy erről valamit megtudhassanak és rádöbbenhessenek, hogy éppúgy példái annak, mit jelent embernek lenni, mint mindenki más. A távolság, amely a vízen utazót a víztől elválasztja, legalább olyan fontos ahhoz, hogy bárhová is megérkezzen, mint maga a víz, amelyen utazik.

Olyan vita kerekedett, amelyben a bizottságom tagjai, beleértve az opponenseket is, már nemcsak velem, hanem egymással is perlekedni kezdtek – hirtelen nem tudtam, bírósági tárgyaláson vagy doktori védésen ülök-e. De Remko és Marie, L.-beli barátaim hevesen bólogattak a közönség soraiból, amíg beszéltem, és ez erőt adott, amikor pedig láttam, hogy J. V. V. elégedetten dörzsöli a kezét, tudtam, nagyobb baj nem történhet. „Mindig jó a védés, amelyen érdemi dolgok kerülnek terítékre” – mondta az eredményhirdetés után, miközben széles mosollyal rázogatta a kezemet. „Büszke vagyok magára” – tette hozzá, s mivel nála ennél nagyobb dicséret nemigen létezik, már-már maradéktalanul boldog voltam.

Hogy nem maradéktalanul, annak több oka volt. Elsősorban *ő*, a „negyedik személy” eltűnt; még olyan „egyetlen pillanatra” sem láttam többé (ha egyáltalán *őt* láttam akkor), mint egyszer a San Juan-i Egyetem pizzériája mellett. Ennél is nagyobb rettegéssel töltött el, hogy elvesztettem a hitem – nem a létezésében; ezt, még ha akarom, sem tudtam volna elveszteni. Inkább az rémisztett, hogyha mégis megjelenne, nem tudnám elválasztani a bennem élő vágyképtől, és fel sem ismerném. „Minden név, így az *ő* névmás is egy-egy kéz, amely kinyúl egy létező felé, amely ezt a kezet vagy megfogja, vagy nem” – hallottam magam az egyik egyetemi előadásomon. Ha most, elalvás előtt kinyújtottam a kezem a sötétben, úgy éreztem, tenyerem és ujjaim kü-



lönválnak, s egy szürke, közömbös, unott, terpeszkedő massa felett lebegnek, ami soha, de soha nem mozdulhat meg. Másrészt tudtam, hogy egyre valószínűbbnek tűnő amerikai alkalmazásom miatt – bár az általános állásinségben nagyon hálásnak kellett lennem érte – L.-be ezentúl csak vendégként térhetek vissza: vége a boldog éveknak, amelyeket itt töltöttem. Minden minde-  
nütt változott: Remko immár nem asszisztense, hanem vezetője lett a részlegnek, amely Husserl gyorsírással készült jegyzeteit írta át a Husserliana következő kötetei számára; Marie-t véglegesítették mint B. professzor titkárnőjét, ezért újabb és nagyobb lakásba költöztek, és novemberben összeházasodtak; Remko esküvői tanúja természetesen én voltam. Marie januárban már gyereket várt – ezt épp azon az ünnepségen jelentették be, amelyet a sikeres védésem örömeire rendeztek, persze az Erasmus Kávéházban. Nagyon örültem, de már előre tudtam, mennyire hiányoznak majd: Remko és Marie, J. V. V., de az egész város, sőt, még B. professzor is, aki a védelem után azt mondta, bár nem győztem meg, nagyon ügyesen érveltem, és ezért ő is húsz, azaz maximális pontszámot adott.

– Csak nem azon búsulsz, hogy J. V. V. nem Gareth Evanst kérte fel egyik opponensednek? – vágott hátba barátságosan Remko, amikor látta, hogy a pohárköszöntők után félrevonulok és leülök a kávéház egyik ablak melletti sarokasztalához. – Ő igazán ért Ovidiushoz – és egy pohár Stella Artois-t tett elém.

Kénytelen voltam mosolyogni; Gareth Evans, a Columbia Egyetem professzora annak a Caleb Krähenfussnak volt riválisa, akinek történetét és végtelen szerelmét Hyacinth Ajaxis iránt épp annál az asztalnál mesélte el Remko, jó két évvel azelőtt, amihez leültem.

– Nézd, nyaranta most már nem kell tanítanod San Juanban – telepedett le velem szembe Remko, és szokása szerint olvasott a gondolataimban –, és meglátogathatsz minket. A keresztelőre pedig – bár az, ha minden jól megy, szeptemberben, oktatási időben lesz – mindenképpen várunk, mert téged szeretnénk felkérni keresztapának.

Marie, aki már ott állt Remko mellett, boldog mosollyal simogatta a hasát.

– Nagyon köszönöm – mondtam meghatottan –, de miféle keresztapa az, aki nem tud felmutatni egy keresztanyát, és évente legfeljebb egyszer-kétszer látja a keresztgyereket?

– Rossz – mondta Marie –, ezért többször kell jönnöd hozzánk. De a keresztanya nem előfeltétele a keresztapaságnak.

– Nézd, egy korszak mindhármunk életében lezárult – mondta komolyan Remko –, de ennek így kell lennie. Kevés olyan értékkel rendelkezünk, amelyet korszakról korszakra át tudnánk menteni. A barátság azonban ilyen.

Sokáig ez volt utolsó komoly beszélgetésünk; nekem rengeteget kellett készülnöm a San Juan-i próbaelőadásaimra, Marie terhessége meglehetősen viharos volt, sokszor hányt, Remko elégedetlen volt a munkatársaival, B. professzort sürgette a következő Husserl-kötet határideje, J. V. V. új doktoranduszt és aszisztentst választott, s még a XIII. Leó Kollégiumból is ki kellett költöznöm, mert megszűnt hallgatói státuszom. Amikor nem voltam Amerikában, igen szerény albérletben húztam meg magam, aminek minden előnye olcsósága volt; a ház nagydarab, hájas fehér „Cicája” (ahogy a háziasszony hívta) hol a közös fürdőszoba kádjában, hol a reggelizőasztalon tűnt fel, a pirítósomat nyalogatta, belelefetyelt a tejjel felengedett zabpehelybe, mintha szándékosan bosszantana, ráadásul az egész házat belengte a kiszellőztethetetlen macskaszag. Egy hét után Cica pusztá látványától rosszul lettem. L., ez a mindig vibráló, új felfedezéseket tartogató, barátságos város mintha tapintatosan a kellemetlenebb arcát mutatta volna, hogy ne legyek annyira szomorú, mert ott kell hagynom.

Ha nincs igazi baj, az ember ilyen semmiségeken kesereg, sőt, ezekről szívesen panaszkodik úton-útfélen; s a panasz valójában dicsekvés. Az igazi fájdalom más – hamarosan ebben is volt részünk: áprilisban Marie elveszítette kisbabáját. Úgynevezett „spontán abortusz” volt, s bár minden orvos azt mondta, lehet még gyereke, mindhárman sápadtan járkáltunk, mint a szellemek, és esténként némán ültünk Remkóék tágas, vadonatúj nappalijában, ahol szinte fizikailag érezhető volt, hogy hiányzik valaki. Hosszú időbe telt, amíg arra gondolhattam, hogy halkán, roppant tagoltan felolvasom Ralph Waldo Emerson néhány esszéjét. Június elején az egyik felolvasás után Remko okos barna szeme megvillant, és csak azt sajnálom, hogy nem írtam le, amit mon-

dott, mert szinte nyomdakész, remek elemzést hallhattam, Marie értő megjegyzéseivel. Arra külön büszke voltam, hogy visszakanyarodtak ahhoz is, amit a védésen mondtam. Lassan, nagyon lassan gyógyultunk; örültem, ha néha-néha már mosolyogtak, és megint beszélgettünk; eleinte szigorúan csak Emersonról, később már napi ügyeinkről is, például leendő San Juan-i kurzusaimról, a következő Husserl-kötetről, mint régen. De tudtuk, hogy sokáig nem leszünk olyanok, mint januárban voltunk, és hogy a korszakhatár túl élesre sikerült.

Könyveim és egyéb holmim legnagyobb részét feladtam a San Juan-i filozófiai tanszék címére, ezért augusztus végén egyetlen bőrönddel álltam a Zaventem repülőtéren, ahová nemcsak Remko és Marie, hanem J. V. V. professzor is kikísért. Szentimentális öreg néniken kívül valószínűleg senki nem szereti a könnyes búcsúzásokat, én sem, de sajnos, nem tudok nem így búcsúzni, úgyhogy a szomorúságomba még szégyen is vegyült. Remko és Marie némán szorították meg a kezemet és öleltek át, és egyetlen könnyet sem ejtettek – ahogy, legalábbis előttem, az elmúlt négy hónapban egyszer sem. J. V. V. megveregette a vállamat és azt mormogta: „nagyon jó lesz”, „meglátja, új kalandok várják szeretett 'Vadnyugatán'”, „majd írjon, jó?”, és gyorsan elfordult. „Abba a típusba tartozik, amelyikbe én” – gondoltam, és egy kicsit kevésbé szégyenkezve hajoltam le a koffferemért. Remko még egyszer kinyújtotta a kezét; tenyerén a Szövegbe Helyező Szerkezet második, immár többször javított példánya feküdt, melyet egyetlen köszönő fejbőlintással csúszttattam zakkóm zsebébe. Ahogy a tranzitból visszanéztem, szinte láttam a fényes szálakat, amelyek ehhez a három emberhez fűznek, és nem szakadnak, hanem egyre hosszabbra nyúlnak, tovább és tovább, át az óceánon, majd az egész amerikai kontinens fölött, amelyet megint átrepültem.

A Szövegbe Helyező Szerkezet! Szándékosan utaltam rá a védésem során – persze Remkón és Marie-n kívül ezt senki nem fogta fel –, mert tudtam, hogy disszertációmát jórészt a benne átélt kalandoknak köszönhetem, és Remko kivételes, de nem veszélytelen találmányával szinte saját szövegem kialakulásával párhuzamosan ismerkedtem. Működtetése éppolyan egyszerű volt, mint amilyen bonyolult és titokzatos a belseje; a leginkább mobiltelefonra emlékeztető kis gépet csak be kellett kapcsolni,

klaviatúráján beírni a kiszemelt mű szerzőjét és címét, és már a hajdani tapadókorongok sem kellettek hozzá: egy gomb megnyomásával az ember minden átmenet nélkül – Remko szavával – beheluppant a szövegbe, ahol lehetett szerző, régi vagy új szereplő, láthatatlan szemtanú, csupán arra nem volt szabad gondolnia, hogy mindez fikció, kitalálás, hazugság, mert azonnal visszakerült oda, ahonnan elindult. Találmányának minden titkát persze még maga Remko sem ismerte. Például a Szerkezetnek volt valami különös kisugárzása, még bekapcsolatlan állapotban is, és sem a hatósugár nagysága, sem a bevont személyekre tett hatás erőssége nem volt világos előttünk, legkevesbé, hogy milyen elv alapján kerül valaki a bűvös körbe. Ezért gyakran neveztem „ördögös masinának”, és nemegyszer hallani sem akartam létezéséről, de túl izgalmas volt ahhoz, hogy mindenestül lemondjak róla, és el kellett ismernem, már nehezen lennék meg nélküle. Ezért tettem el egyetlen szó nélkül a repülőtéren, sőt, hálás voltam Remkónak, mert változatlanul méltónak talált, hogy tovább kísérletezzem a Szerkezettel.

San Franciscóban – ezúttal délben – P. R. várt vadonatúj, csillogó Toyota Corollájával. Kedvesebb már nem lehetett volna; felesége – okos, bájos, halk szavú ügyvédnő – kiadós ebédet tállalt, s mivel gyermekeik régen „kirepültek”, hatszobás San Juan-i házukban kaptam szállást, amíg nem találok valami véglegesebb megoldást. A. S. pszichológusprofesszor, akinél tavaly a macskákat ettettem és a kertet locsoltam, amikor megtudta, hogy San Juanba költözöm, felajánlotta, hogy egy ideig náluk lakjak, de nem szívesen mentem volna oda, ahol annyira egyedül éreztem magam, ráadásul nem kíváncsoztam macskák után. Most is hálás voltam P. R.-nek, hogy dől belőle a szó; részletesen beszámolt az épp közszájon forgó egyetemi pletykákról, újra meg újra felvázolta előttem a tanszék jövőjét, elmondta most befejezett tanulmányának rövid tartalmát Quine, Davidson és Kripke névelméletről – nem kellett szomorú gondolataimmal foglalkoznom.

– Ja, és elfelejtettem mondani, hogy a Shakespeare San Juan idén *A velencei kalmárt* mutatja be – mondta P. R. vidáman, miközben hatalmas szeletet vágott nekem a desszertként tállalt szilvaslepényből, és szinte csordultig töltötte kávéscsészémet.

– Shakespeare San Juan? – kérdeztem csodálkozva.

– Nem ismered? – mondta, most már tegeződve, azaz állandóan a keresztneveken szólítva, mert az ebédhez kínált vörösborral néhány perce megittuk a pertut –, hogy lehet, hogy aki ennyiszor volt már itt, nem hallott a híres Shakespeare-fesztiválokról? A mostani, nyári évad két hete fejeződött be a *Macbeth*tel, most kezdődtek az előkészületek az őszi a *Kalmárral*. Anthony Kaufmann, a művészeti vezető ezt az előadást különösen ambicionálja, s az elmúlt nyolc, de különösen az utóbbi két év során olyan tekintélyt vívott ki a társulatával, hogy még New Yorkból is idezarándokolnak rangos színházi és filmes emberek. Nem hiszed el, ki nézte meg az utolsó *Macbeth*-előadást: Al Pacino személyesen!

– Egyik legkedvesebb színészem. És mindig nagyon érdekelt a színház.

– Mi is szeretjük a színházat. Anthonyval igen jóban vagyunk, az épp ügyeletes barátnőjével többször vacsorázott nálunk, és sokat beszélgettünk az aktuális produkcióikról. Pompás fickó, nemcsak rendez, hanem játszik is, bár ezt egyre ritkábban, és persze tanítja a dráma-szakosokat és a színésznövendékeket, mint itt általában minden színész. Ők külön kar, a Dráma-, Színház- és Filmművészeti Kar, de mi csak röviden Dráma-karnak hívjuk. Persze, minden előadásukat megnézzük, néha többször is. Anthony kapacitált, hogy egyszer rendezzünk közös konferenciát, sőt, hogy adjak neki tanácsot a rendezéshez, de az utóbbit, azt hiszem, inkább a barátságunk miatt kérte, hiszen tudja, hogy én igencsak laikusán viszonyulok Shakespeare-hez. Tegnap futottam össze vele, mondtam, ma érkezel, és magam helyett téged ajánlottalak.

– Engem? Nagyon kedves, de én nem vagyok Shakespeare-szakértő. Miért nem valakit az irodalom tanszékről? Biztos van shakespeareológus...

– Kettő is, de Anthony nem kér belőlük. Próbált velük dolgozni, de sehogy se értették meg, hogy egy színielőadás nem tudományos értekezés, hanem életre keltés, a szöveg megelevenítése. Az egyikük csak posztmodern filozófiával – Lacannal, Derridával, Foucault-val – traktálta, ezt én is csinálhatnám, a másik azt magyarázta, hogy Shakespeare ma már nem kortársunk, mint – ki is mondta...

– Jan Kott...

– Úgy van, Jan Kott mondta, aki egyébként sokáig viszonylag közel hozzánk, Santa Monicában élt, sajnos, már régen meghalt, szóval Shakespeare e kedves irodalmár kollégánk szerint nem kortársunk, hanem egy volt a többi reneszánsz ... ő, bocsánat, most már ezt sem szabad mondani, tehát kora újkori angol drámaíró között, semmiben sem emelkedett ki a többiek közül. Kollégánk – a neve nem érdekes – hosszasan magyarázta Shakespeare szubverzivitását és konformizmusát is, a színház akkori társadalmi szerepét, az autoritáshoz fűződő viszonyt, a patriarchális Isten-, királynő- és király-emblematikát, satöbbi, satöbbi, biztos tudod, miről beszélek. Ebben persze sok érdekes van, de azt nem lehetett vele megbeszélni, mit érez például Macbeth, amikor Duncan király megölésére készül. Arról tartott kiselőadást, hogyan függ össze a *Macbeth* a puskaporos merénylettel, amelyet 1606 novemberében Jakab király ellen szerveztek, talán a jezsuiták. És van még valami fixa ideája... ja, igen, hogy darabjainak nagy részét Shakespeare valaki mással írta, vagy nem is ő írta, például a *Macbeth* valami Mitteldon műve...

– Thomas Middleton...

– Na, látod, hogy sokkal jobban értesz hozzá, mint én... olvastam a diszsertációdát, egyébként majd könyv alakban is meg kell jelentetni, szóval szerintem téged is az érdekel Shakespeareben, ami Anthonyt. Egy hét múlva lesz az egyetemi évnnyitó utáni rektori fogadás, akkor összeismertettek vele.

Így is történt, de előtte az volt az érzésem, hogy egy egész hónap történetét élem át: elfoglaltam egyetemi szobámat, amely nagy öröömre földszintes épületben volt, egyébként három ajtónyira P. irodájától, és az óceánra nézett. Első dolgom volt, hogy az íróasztalomnál álló számítógépen levelet írtam Remkóéknak és J. V. V.-nek, és megnyugtattam őket, minden rendben, szerencsésen megérkeztem. Kaptam tanári azonosító kártyát, amely egyben könyvtári belépőként is szolgált; iktattak a dékáni hivatalban, a könyvelési osztályon, és az egyetemi egészségügyi biztosítónál meg a közlekedési központban, hogy majd parkolhassak a kampuszon. A sok amerikai adminisztrációt már nyári tanításaim során megszoktam – most persze ezt csak tetézte letelepedési engedélyem kérelmezése –, de annyiszor kellett leírnom, ki vagyok, hogy kezdtem azt hinni, mindezt az önazonosság megőrzésére – vagy éppen elvesztésére – találták ki.

Délutánonként P. R. fáradhatatlanul szállított ide-oda és ke-  
reste velem a házakat, ahol végleges vagy véglegesebb szállásra  
találhatok – estéit pedig az internet böngészésével töltötte, to-  
vábbi lakáshirdetéseket kutatva. Bár egy kollégiumi szobában is  
szívesen ellaktam volna akár évekig, leendő anyagi helyzetem  
megengedte, hogy komolyabb lehetőségeket is mérlegeljek, s  
végül a Younglove street 2190-es számú kicsiny földszintes háza  
mellett döntöttem, amely hosszabb távra volt kiadó. Bár a szoká-  
sos, egybeépített konyha, étkező és nappali mellett csak egyet-  
len hálószobája volt, és gyér, kopott bútorzatát csak a konyha  
alulfelszereltsége múlta felül, több érv szólt mellette. Egyrészt öt  
percnire volt a Safeway bevásárló központtól, ahol bank, mo-  
soda, posta, és apróbb boltok – például könyvesbolt és DVD-  
kölcsonzó – sorakoztak a hatalmas élelmiszer-áruház mellett.  
Másképp, ha nem is túl nagy, de sok fával büszkélkedő, az ut-  
cáról kifürkészhetetlen hátsó kert tartozott a házhoz. Elképzel-  
tem magam a kert közepén álló hatalmas ringlófa alatt. Aztán  
a Younglove street – több kisebb házzal – San Juan sík részén  
van, gyalog tíz percnire az óceántól, s bár a vízre nem láttam a  
házból, közel voltam hozzá, a kertből szép kilátás nyílt a szem-  
közti domboldalra, az egyetemre. Leginkább a ház nyugalmas,  
meghitt hangulata és kellemes szaga fogott meg, ami a régi, ba-  
latoni házra emlékeztetett, ahol szüleimmel gyakran nyaraltam  
gyerekkoromban. A házat is úgy avattam fel, ahogy az irodámat:  
mivel íróasztalom még nem volt, az étkező asztalán üzemeltem  
be a laptopom, és levelet írtam Remkóéknak és J. V. V.-nek. Ők is  
írtak: Remkóék viszonylag jól voltak, J. V. V. kitűnően, de elme-  
rültek a hétköznapi rutinjában. Nagyon hiányoztak – állandóan  
ők jártak a fejemben, miközben P. R. autóján az irodámban ideig-  
lenesen tárolt személyes holmijaimat és könyveimet új házamba  
szállítottam és kényelmesen berendezkedtem.

De nem vehettem állandóan igénybe P. R. Toyotáját, ezért  
szert tettem egy tizenöt éves, barna Volvóra. Igaz, csavarhúzóval  
kellott beindítani, mert, mint előző tulajdonosa elmondta, egy-  
szer a slusszkulcs beletört a gyújtószerkezetbe, és egyszerűbb –  
sőt, olcsóbb – volt a gyújtászinórokat összekötni, s arra elfordító  
szerkezetet szerelni, mint mindent kicserélni. Vagy lopott holmi  
volt, de ezt nem firtattam. Megkaptam 990 dollár készpénzért,  
és vásároltam egy csavarhúzót. Bár ilyen autóval nem mertem

volna nagyobb utakra indulni, arra alkalmas volt, hogy felhajtsak vele az egyetemre.

Szombaton már „új autómmal” érkeztem a rektori fogadásra – még mindig a rektorhelyettes töltötte be Alessandra Brabanti hajdani posztját –, de előtte teletankoltam a Rotten Robie nevű benzinkútnál, ahol később törzskuncaft lettem. Amikor bementem fizetni, szemem a számtalan, szép rendben kitergegetett újság- és magazin-tömegre tévedt, és az egyik színes folyóirat, a Theater címlapján megláttam Anthony Kaufmann nevét. A huszadik oldalon hosszú, fényképes interjút találtam vele: a képről értelmes arcú, kissé ábrándos tekintetű, jó negyvenes férfi nézett rám, bőrdzsekiben, farmerban; hosszú, barnás-szöke, oroszlánsörényszerű haját hátrafésülte; mosolygott, de acélkék szemében valami mély szomorúság ült, legalábbis nekem így tűnt. Sorbanállás közben átfutottam a cikket – előttem szerencsére egy szöke fiatalember hosszú ideig válogatott a rágógumik között –, hogy ne legyenek teljesen készületlen, amikor összeismerkedünk.

A rektorhelyettes pohárköszöntője után P. R. valóban rögtön Anthonyt kereste a zsúfolt, vidáman zsongó-hullámzó teremben.

Egyedül állt az egyik ablaknál, kezében félig telt whiskys pohár, és egy szöke, valahonnan ismerős fiatalembert nézett, aki mókás arcot vágva magyarázott több, áhítatosan figyelő nőnek és férfinak. „Aha, a fiatalember a benzinkútnál?” – jutott eszembe, miközben utat törünk Anthony felé. Most is bőrdzsekiben és farmerben volt. Csak most látszott, mennyire magas, valóságos óriás – jó, ha a válláig értem. Ahogy a fiatalembert figyelte, arcán semmiféle egyértelműen azonosítható érzelem nem tükröződött; ha mégis meg kellett volna neveznem, milyen benyomást kelt, a gyengéden aggódó apa figurájával próbálkoztam volna, akinek fia egy sportrendezvényen küzd az első helyért, és ő minden idegszálával drukkol. Nehezen jöttem rá, mi kelti ezt a benyomást: minden porcikájával a fiatalembert utánozta, de öntudatlanul, és ez tette hitelessé és feltűnővé jelenlétét, bár a tömeg legszélén állt.

– Augustine Al Chime – intett P. R. fejével a szöke fiatalember felé – két éve a Shakespeare-fesztiválok sztárja, fő kedvence. Az ott majdnem az egész társulat – látod, hogy bűvöli őket is? Talaly lenyűgöző Hamlet volt, most a *Macbeth*ben Malcolmot alakította – ez a közhiedelemmel ellentétben roppant nehéz, igényes



szerep. Mindkét darabot Anthony rendezte, de Anthony játszotta Claudiust, illetve Duncant is.

Az utóbbiakról olvastam az interjúban, és már akkor megkérdeztem volna, amit a riporter elfelejtett, hogy nem volt-e túl fiatal Duncan szerepére. De inkább azt kérdeztem meg, ki volt Macbeth.

– Ernest Black, egy Anthonynál valamivel idősebb, szintén kiváló színész, a *Kalmárban* ő lesz Shylock. De nincsenek túl jóban, nagy riválisok. Black több éve volt már a társulatnál, amikor Anthony nyolc évvel ezelőtt elnyerte előle a művészeti vezető posztját, pedig Anthony alig ismert New York-i színész volt. Igaz, akkor a társulat is alig volt térképen.

Két hosszú percben telt, amíg Anthony tudomást vett rólunk, amikor szerényen megálltunk mellette. Változatlanul Augustine-t figyelte, a fiú közben kétszer is megneveztette a társulatot, de akkora volt a zsongás, hogy nem hallhattuk, miről van szó.

– Ernest Black itt van? – súgtam P. R.-nek, aki megrázta a fejét. Megérintette Anthony karját, aki úgy bámult rá, mintha álomból ébredne. Szélesen elmosolyodott, szívélyesen rázogatta P. R. kezét, majd hozzám fordult:

– Csak nem maga az új filozófus kollégánk? Jó híre megelőzte érkezését.

Bemutatkoztam, kezet fogtunk.

– Nos, hogy tetszik itt nálunk? Talált már lakást magának?

Elmondtam, hogy P. R. segítségével milyen szép házra bukkantam.

– A Younglove-on? Gyalogosan sem több mint húsz perc a házamtól, csak én az óceánparton lakom. Egyszer majd jöjjön át hozzám egy whiskyre.

– Köszönöm, szívesen. P. említette, hogy nemrég Duncant alakította.

– Így van!

– Nem volt túl fiatal Duncan szerepére?

Annyira úgy nézett ki, mint aki bármilyen körülmények között szívesen beszél a hivatásáról, hogy nem resteltem ilyen kérdéssel kezdeni a barátkozást.

– Öregre maszkíroztak – mosolygott –, kitűnő maszkmestereink vannak. És ki játszik szívesen olyan szerepet, ahol az illetőt már a darab második felvonásában megölik?

Zavartan nevetett.

– Komolyra fordítva a szót, a nálam idősebbek nem értettek egyet a felfogással, hogy Duncan nem vén, agyalágyult hülye. Meggyőződésem, hogy nagyon is tudja, mit csinál, mikor Malcolmot, és nem Macbethet nevezi meg örökösének. Szerintem Duncan azt is sejti, hogy Macbeth meg akarja ölni, de próbára akarja tenni legjobb emberét, akár a saját élete árán is; úgy akarja elhessegetni a gyanúját, hogy bemegy az oroszlánbarlangba, és ha még Macbethben is csalódnia kell, úgy sincs sok értelme az életének. Szóval akkora volt kollegáim részéről az ellenállás, hogy inkább eljátszottam én.

– És milyen remekül! – mondta P. R., kicsit hízelegve.

Anthonynek láthatóan nagyon jólesett a dicséret. Nekem pedig tetszett, hogy ilyen hamar a dolgok közepében voltunk, lelkesen és halálos komolyan. Így beszélgettem J. V. V.-vel és Remkóval még licenziátusi dolgozatom készítése idején a De Non élelmiszer áruházban tejfölvásárlás közben Husserl időfenomenológiájáról; akkor barátkoztam össze Remkóval.

– Segítene nekem *A velencei kalmár* rendezésében? Csak alaposan el kell olvasni, és elmondani, ami eszébe jut. Bejárhatna a próbákra is. Időnként beszélgetnénk a darabról, ilyesmi.

Anthony nekem beszélt, bár közben oldalra pillantott, a társulat felé, ők azonban szétszéledtek; Augustine-t sem láttuk.

– Szívesen, nagy megtiszteltetés. De nem ígérhetek semmit. Keveset tudok a színház belső titkairól. Shakespeare-hez sem értek igazán. És nem tudom, az óráimon kívül mennyi dolgom lesz, nem biztos, hogy rendszeresen tudok próbára járni.

– Nekem bőven elég, hogy szereti a színházat. És Shakespeare-ről, főleg a lelkéről, akármilyen furcsán hangzik ez ma, sokat tud, olvastam a disszertációját, P. kölcsönadta, eredeti, kitűnő munka, nemcsak amit a *Hamletről* és az *Othellóról*, hanem amit például Ovidiusról ír. Egyébként én is a *Hamletről* írtam a disszertációmát, de az már régen volt.

Elismerő szavai mintha olyan embertől érkeznének, aki nemcsak a dicséretre, hanem a dicsérésre is kiéhezett, ugyanakkor nem engem – valaki mást magasztalt volna. A szavak így mellém estek: akinek szánta, nem volt jelen.

– Tudja, néha olyan a belső titkokba látni, mint amikor az ember egy vendéglő konyháján dolgozik, figyelni, hogyan készülnek

az ételek, aztán három napig egy falatot sem tud lenyelni. Remélem, nem fog nagyot csalódni, ha magánemberként is látja a társulatot, sőt, így találkozik velünk először.

– Mire figyeljek a darabban?

– A szimatának higgyen, az ösztöneinek. Olvasás közben egy-egy jelenet során képzelje magát az egyik szereplő helyébe, de mégse saját magára, hanem mindig a szintén odaképzelt másikra mint hús-vér figurára figyeljen. Akkor – hogy is mondjam – szinte belezuhan a szövegbe anélkül, hogy elvesztené önmagától a kellő távolságot.

Telefonszámot és e-mailcímet cseréltünk – az is szimpatikus volt, hogy neki sem volt névjegye –, de már akkor megbeszéltük, hogy a rákövetkező csütörtökön ott leszek az olvasópróbán, amelyet Anthony elsősorban darab-értelmező összejövetelnek szánt.

Úgyhogy másnap kiültem a kertbe, a ringlófa alá, és olvastam *A velencei kalmárt* – ez volt az első könyv, amit új kártyámmal vettem ki az egyetemi könyvtárból: az új Arden-kiadást. Minden szót megrágtam, az ismeretleneket megnéztem a szótárban, próbáltam jegyzeteket készíteni. Sok időm nem volt, mert hétfőn megkezdődött a tanítás. Nemcsak az elsős Bevezetés a filozófiába kurzust kaptam meg, ahol majdnem kétszázan voltak, hanem a harmad-negyedéveseknek nyelvfilozófiai bevezetést kellett tartanom, és itt is nagy volt a létszám: több mint kilencvenen vették fel az órát. Csak mosolyogtam, mikor A. S., akivel szerda délben összefutottam az egyetemi pizzeria előtt, azt mondta, ezek a kurzusok biztosan könnyen mennek nekem, hiszen rutinórák. A filozófiában épp a „bevezető”, elemi kérdések a legnehezebbek, és bárhol harapunk az anyagba, rögtön a legnagyobb bonyodalmak közepében találjuk magunkat. Ezt restelltem elmondani A. S.-nek, ahogy azt is, hogy szerintem a filozófia nagy része bevezetés – legszívesebben azt mondtam volna –: az emberológiába. Így csak azt kérdeztem, hogy van a családja, a macskák, és szép-e a kert, majd igyekeztem minél előbb elhagyni a pizzériát és környékét. Túlságosan emlékeztetett a negyedik személyre, őre, meg Angelára, illetve a hiányukra. Meg kellett értenem, mennyivel könnyebb – persze áttételeken keresztül – a disszertációm lapjaira állítanom őket, emléküket cseppfolyóssá izzítanom és szövegem formáiba öntenem – így legalább valahogy együtt vagyok velük –, mint közvetlenül szembesülnöm a szurokszerűen sötét

ürességgel, ami hol itt, hol ott támadt körülöttem az egyetemi kampusz gyönyörű ős-fenyveseiben, kacskaringós gyalogútjain, kiszáradt fűvű domboldalain és zöld tisztásain, melyek fölött szeptemberben a kék ég háttérében mindig ragyog a nap.

A San Juan-i egyetemi színház a kampusz délkeleti oldalán található, nem mesze a könyvtártól, és számos más épület – tantermek, próbatermek, stúdiók, tanári szobák – veszik körül. Csütörtök reggel jó időben indultam el otthonról – szinte fizikai fájdalmat okoz, ha elkésem valahonnan –, de a színház körüli parkolók valamiért mind tele voltak, ezért a színház főbejáratához érnem jó tíz perces, feszes tempójú sétának bizonyult. Útközben ösztönösen oldalra pillantottam. A távolban három fenyőt láttam, melyek őrszemekként védtek egy pálmaligetet. Muszáj volt megállnom.

Itt fekdtem volna tavaly sirva, az öklömmel a földet verve, míg tarkómat egy puma szaglászta? Ha a három fenyő és a pálmaliget: *van*, akkor puma is volt és *én: itt* voltam? Akkor mégsem volt álom vagy látomás? És ki az az *én*, aki itt fekdtt? A jelenlegi, vagy a tavalyi önmagam, vagy egy képzeletbeli, vagy mindhárom? Tavaly éppen a pizzéria előtt törték rám hasonló kérdések. Itt, San Juanban mintha lennének ilyen kiemelt helyek... „A valóság az, amiről te, akkor és ott, úgy döntesz, hogy valóság” – hallottam Remko hangját, de erről még magammal is örök vitában álltam: már hosszú ideje a valóság kérdése érdekelt a legjobban. Mennyi ebben a látomásban a valóság és a képzelet? Lehet itt egyáltalán mennyiségekben gondolkodni? Vagy az akkori fájdalommat tette valóságossá *azt* az élményt, akkor és ott, a fájdalom és a kétségbeesés volt a valóság, és a föld, a fű, a puma csak körítés, háttér, talán épp egy belső képem kivetítése? Lehet, hogy egy szélsőséges, saját, személyes érzés – bánat, öröm – avat vagy tesz bármit is valósággá? De nem éppen az-e a valóság, amit mindenki érzékel és annak fogad el: ami „publikus”? És az akkori kétségbeesésem – igen: *két*-ségbe esésem – miért nem okozott bennem kétségeket helyzetem valóságát illetően? Ha most feltűnne egy puma, igen, pont *itt*, jobban elhinném, hogy *akkor* is itt volt, és én is itt voltam? Nem, ha most megjelenne egy puma, ez csupán a pumák felbukkanásának valószínűségét erősítené, de az akkori és mostani helyzet nincs logikai kapcsolatban. Az egyikből legfeljebb statisztikailag következik a másik, logikailag nem

– ezt már Hume-tól megtanultam. De a hely nem választja el a két helyzetet egymástól... illetve nem a hely választja el őket, hanem az idő. Vagy az idő miatt a hely, a tér is változik? A hely *főltt* jár-e – el – az idő, vagy beleköltözik például a földbe – a fű már semmiképpen nem ugyanaz a fű, elszárad és újra nő –, belemarja magát, és a belső szerkezetét, lényegét is átalakítja? De akkor mit jelent Remko visszatérő mondása, hogy a Szövegbe Helyező Szerkezet „a képzelet felélénkítésével *legyőzi* az időt”? Akkor valóban a képzelet a valóság felismerésének, megismerésének és elismerésének legjobb módja, mert a Szövegbe Helyező Szerkezet segítségével a képzelet eltekint az időtől? De nincs-e már az idő is a képzelet uralma alatt? Vagy éppen a képzelet lenne – és minden más is – az idő uralma alatt? Vagy az *el*-ismerésben lenne a megoldás? Mit jelent elismerni valamit vagy valakit? Megdicsérni, ünnepelni, meg egyáltalán: tudomást venni róla. A létezéséről. Elismerem, hogy van, mert következménye van annak, hogy van... De kinek, hány embernek? Csak nekem? Ha a negyedik személy létezésének ilyen messzemenő következményei vannak az életben, akkor biztosan van... „A valóság kérdésének problémáját sohasem lehet megoldani” – hallottam B. professzor szavait. Frászt, ez már maga is olyan kijelentés, amely valamiféle abszolútumra támaszkodik, mert mi az, hogy *sohasem*? A *soha* is időre vonatkozik! Persze, majd pont én fogom megoldani, mi az idő és a valóság, huszonhét évesen, amikor olyanoknak nem sikerült, mint Wittgenstein vagy Husserl! „Ne a nagy bankókkal jöjjenek filozofálni, uraim – mondogatta Husserl az óráin –, előbb mindig az aprópénzt!”. Valami kisebb kérdést valami nagy rendszer árnyékában alaposabban kidolgozni... „Adalékok X. Y. elméletéhez...” Csak ne untatna az adalékosdi olyan halálosan! „Az embernek azzal a szándékkal kell élnie – hallottam most J. V. V. hangját –, hogy beírja a nevét a történelembe.” Aztán vagy sikerül, vagy nem – ezt már Remko tette hozzá egyszer. Könnyű neki, a Szövegbe Helyező Szerkezet miatt az ő neve már biztosan fennmarad. De csak azért is! Amíg élek, és van bennem egy szikrányi értelem, nem adom fel. Belém hasított, hogy végképp el fogok késni, de holnap a Bevezetés a filozófiába órán úgyszólván kellett beszélnem Augustinus, Kant és Husserl elméleteit ismertetve, és elhatároztam, hogy a puma kapcsán mindezeket

készülésképpen alaposan átgondolom. Egy allegóriában a puma volna az idő... ha akkor felfal a puma... na nem, mennem kell.

Mire megtaláltam a próbatermet, amelyben a társulat összegyűlt, legalább húszperces késésben voltam: szinte kézzelfoghatóan tapasztaltam az idő kártékony múlását (amiatt, hogy az időről elmélkedtem). Csendesen lopóztam be, de nem maradhattam észrevétlen, mert egy hosszú asztal körül ültek, az asztalfőn Anthony, aki rögtön félbeszakította a magyarázatát, és bemutatott a társulatnak. Így kezet szoríthattam többek között a valóban megnyerő modorú, arisztokrata megjelenésű Augustine-nal, a szőke fiatalemberrel, akiről hamar kiderült, hogy Bassanio szerepét fogja alakítani; a tartózkodó, de csodálatos alt hanggal megáldott, igen vonzó Sylvia Suslovval, aki Portia szerepét kapta; a leendő Nerissával, Judith Copperfielddel, aki cserfes iskoláslányra emlékeztetett, és a méltóságteljes, kissé nehézkes Graham Miller-rel, akit Anthony Antonio szerepére szemelt ki. Ez meglepett, mert valahogy természetesnek gondoltam, hogy Antoniót Anthony játssza, de ő most csak rendezni akart. Még jobban meglepett, hogy Ernest Black, a leendő Shylock nem volt sehol. Magyarázkodtam, miért késtem, de Anthony rögtön félbeszakított:

– A History of Consciousness Tanszék Freud-kollokviumot tart, emiatt van tele a parkoló, a tanszékük itt van az Oakes-épületben, egy kőhajításnyira tőlünk. Ernest Black is ott van, aki Shylockot alakítja – most Freud Shakespeare értelmezéseiről tart előadást. Állítólag három héttel ezelőtt mondta nekem, hogy ez a nap biztos nem jó neki, talán én értettem félre valamit, nagyon sajnálom, már nem akartuk elhalasztani ezt a megbeszélést. Ernest, hogy taníthasson is, most szerzi meg a doktori fokozatot, Freud és Shakespeare a témája.

Mindenki visszaült az asztal köré, én Sylvia és Augustine között kaptam helyet; Anthony aranykeretes szemüvegével játszott, hol feltette, hol levette, néha belepillantott a jegyzeteibe, és komoly hangon belekezdett:

– Arról volt szó, hogy *A velencei kalmár* nem tragédia, de mégsem lehet, különösen ma, komédiának játszani, ahogy állítólag Shakespeare korában vitték színpadra, mert tragikus atmoszféra járja át. Shylock miatt a 18. századtól az előadásokat sokszor a zsidókérdésre hegyezték ki. Shakespeare-t többször vádolták an-

tiszemítizmussal, különösen mert tudjuk, az Erzsébet-kori Londonban nem szerették az idegeneket, bár Anglia tényleges zsidó lakosságát már 1290-ben elűzték; I. Edward minden magyarázat és teketória nélkül hajóra rakatta a körülbelül 1400 főt számláló közösséget, és átküldte Franciaországba. Ezért Shakespeare és a kortársai sohasem láttak zsidókat.

Felpillantott, mint aki megerősítést vár, de nem tudtam megállapítani, Augustine-ra néz-e vagy rám. Az utóbbi mellett döntöttem és megszólaltam:

– Bocsánat, ez így nem pontos. Olyan zsidók valóban nem voltak Londonban, szemben például Amszterdammal, akik szabadon gyakorolhatták a vallásukat, de úgynevezett marranók, azaz kikeresztelkedettek, bőven. Róluk pedig kevesen hitték el, hogy szívből tértek át. Itt van például a Lopez-eset.

– Látja, milyen jó, hogy megkértem, csatlakozzon hozzánk. Meséljen!

– Egy kiváló Shakespeare-szakértő, Angela Holleto egyik könyvében olvastam erről. Shakespeare a *Kalmárt* 1595 táján írta, 1594 januárjában tartóztatták le Roderigo Lopez, I. Erzsébet orvosát; azzal vádolták, hogy meg akarta mérgezni a királynőt. Lopez pedig származására nézve portugáliai zsidó volt, bár természetesen az anglikán vallást gyakorolta.

– Tényleg meg akarta mérgezni? – kérdezte Anthony, mint egy gyerek, aki mesét hallgat.

– Ezt ma már lehetetlen megállapítani. Lopez nem volt Grállovag, akadtak piszkos ügyei, de az orgyilkosság, különösen a királynő meggyilkolása nem illik a róla alkotható képbe. Inkább koncepció per volt, erősen politikai és antiszemita felhangokkal. A vádirat például azt is tartalmazza, hogy Lopeznek a spanyol királyi udvar tizennyolcezer fontot ajánlott fel, ha végrehajtja a gyilkosságot, és ez akkor hihetetlenül magas összeg volt, például már huszonöt fontért csinos házat lehetett venni. És ha a tizennyolcezer font mesés elem...

– Van valami bizonyíték, hogy antiszemita per volt? – vágott közbe Augustine.

– A vádirat úgy fogalmaz, hogy Lopez megátalkodott gyilkos, felségáruló, aki rosszabb, mint Júdás, és van, amikor csak „zsidó orvosként” emlegeti. William Camden, Erzsébet udvari történetírója, aki az 1594. június 7-i kivégzést is lejegyezte, azt mondja,

Lopez utolsó vallomása „a zsidó vallást gyakorló embertől származott”, de arra, hogy Lopez ne lett volna anglikán, semmiféle bizonyíték nincs, az ellenkezőjére viszont bőven.

– Milyen utolsó vallomás? Amit az utolsó szó jogán mondott?  
– szólalt meg Sylvia.

– Igen. Minden elítéltnek megadatott, hogy közvetlenül kivégzése előtt még egyszer vallomást tegyen, s ennek teljes őszinteségében általában senki nem kételkedett. Lopez utolsó szavait azonban Camden szerint hangos gúnykacaj fogadta.

– Hű, de izgalmas! Mit mondott? – kérdezte Judith.

– Szegény Lopez csak annyit mondott, hogy éppúgy szereti a királynőt, mint Jézus Krisztust. Camden leírásából kitűnik, hogy a tömeg azért nevetett, mert az orvost zsidónak, tehát Krisztusgyilkosnak tekintette, és szavait valami megátalkodott, szennyes szójátéknak, nyelvi leleménynek vagy inkább nyelvi rejtvénynek fogta fel: ha annyira szerette a királynőt, mint Jézust, akkor nem szerette, sőt, valójában gyűlölte, és tényleg meg akarta ölni. Sokan azt hitték, Lopez ilyen „szellemesen” ismeri be az utolsó pillanatban, hogy jogosan ítélték halálra, vagy akarata ellenére végre elárulta magát.

– Roppant érdekes – mondta most az a színésznő, aki Jessica szerepét kapta, de a bemutatkozásnál nem értettem a nevét –, Shakespeare talán azért neveteti ki annyiszor Shylockot Solanióval, Gratianóval és a többiekkel, mert ezt a nevetést ő is hallotta Lopez kivégzésekor.

– Stephen Greenblatt, szintén jeles Shakespeare-kutató erről meg van győződve – helyeseltem.

– A színházlátogató tömeget Lopez kivégzése valószínűleg alaposan felizgatta, és talán sokáig nem felejtette el – szólt közbe Augustine –, Shakespeare Globe-ja jó fogást csinálhatott a darral.

Anthony egyetértően bólogatott.

– A Globe színház csak 1599-ben nyílt meg – mondtam csendesen –, a *Kalmárt* valószínűleg még a Theater nevű színházban játszották, amit James Burbage építtetett. De biztosan szépen kasszíroztak.

– Tényleg Theater volt a neve? Mint a mostani színházi lapnak? – kérdezte Augustine.

Bólintottam.



– Maga valóságos Shakespeare-tudós – mondta Anthony elégedetten –, ezt a Lopez-sztorit megpróbálom valahogy felhasználni a rendezésben. Felheccelt tömeg, a vér szaga, de Shakespeare-nél a kivégzés elmarad, viszont a zsidót, az idegent kicsinálják, ami talán rosszabb, mint a halál, a szavait mindenki félreérti és röhög rajtuk. Nagyon aktuális.

– Ez nem ilyen egyszerű – vélte Graham, akin látszott, hogy nagyon gondolkodik –, a szerződést Antonióval, az egy font húst nemigen lehet félreérteni. Van egyértelműbb dolog a késnél?

– Annál nincs, de ez a szerződés eleve abszurd – búgta Sylvia –, hogyan mehet bele Antonio ekkora hülyeségbe?

– Mert szereti Bassaniót – mondta tompán Augustine.

– De hogyan? – kérdezte Graham.

– Nagyon – mondta Anthony határozottan –, de én nem értek egyet azzal a felfogással, hogy Antonio szerelmes lenne Bassanióba, bár tíz produkció közül kilencben ma így játsszák, tudom. Amikor először vitték így színre a *Kalmárt*, annak még lehetett komoly jelentősége, bátor tettek számított, mára ez lett a közhely. Azt hiszem, a barátság fogalmába is bőven belefér, hogy az egyik habozás nélkül feláldozná az életét a másikért.

– Ez nem ilyen egyszerű – mondta Graham –, én inkább nyitva hagynám a kérdést.

– Azt is lehet – bólintott Anthony. – Természetesen nem erkölcsi, hanem dramaturgiai aggályaim vannak a szerelmi értelmezéssel kapcsolatban. Ha a produkció ezt domborítja ki, eltérő lehet a figyelem az Antonio–Shylock viszonyról meg a többitől. Portia biztos szerelmes Bassanióba, de megfordítva így van-e? És egyáltalán nem biztos, hogy a melegek jogait védi, aki egyértelművé teszi, hogy Antonio szerelemmel szereti Bassaniót. Antonio gyűlöli Shylockot; ha belebotlik, leköpi, ott alázza meg, ahol tudja, a végén ő kényszeríti, hogy áttérjen kereszténynek, és ez enyhén szólva sokkal több egy „keresztény úriember szalon antiszemitizmusánál”. Azt is mondhatnám, épp annyira szereti Bassaniót, mint amennyire utálja Shylockot. Az antiszemitizmus Antonióban nyílt és leplezetlen, de ő nem hahotázik „a zsidón”, hanem hideg távolságtartással megveti: ha Shylock szegény volna, levegőnek tekintené, tudomást sem venne a létezéséről.

Most ismét Augustine-ra pillantott, mintha elismerést vagy megerősítést várna. De mindenki egyszerre kezdett beszélni,

Anthony alig tudott rendet teremteni, és nehéz volt követni, ki melyik álláspontot képviseli és hova akar kilyukadni. Most először éreztem külföldön, hogy talán nyelvi nehézségeim vannak, azért nem értem őket. Amikor szót kaptam, csak azt idéztem fel a társaság előtt, amit Angelától tavalyelőtt hallottam: Shakespeare korában nem a nemiség felől értelmezték az érzéseket, és így a szerelmet sem, hanem az érzés valóságos és intenzitása felől, irányuljon az bárki felé. Magamban pedig csodálkoztam, Anthony mennyire nem foglalkozik azzal, mit gondol és érez Shylock. Mindezt persze azzal magyaráztam, hogy Ernest Black nem volt jelen. A vita egy idő után parttalannak, sőt, meddőnek tűnt, mindenki ugyanazt ismételte; arra hivatkoztam hát, hogy másnap órám van, és még semmit sem készültem. Felszedelőzködtem.

Anthony elnézést kért a többiektől, és kikísért a folyosóra.

– Az az igazság – mondta lesütött szemmel –, hogy nagyon összeveszttem Ernesttel. Szörnyű dolgokat vágtunk egymás fejéhez, amiről mi, színészek, a lelkünk mélyén tudjuk, hogy nem kell komolyan venni, és majd kibékülünk, de akkor is.

– Azt akarja mondani, hogy...

– Azt akarom mondani, hogy mi egy kicsit más viszonyban vagyunk a szavakkal, mint mások. Néha azt hisszük, a szavainknak a magánéletünkben is más a súlyuk, azaz következményük, amely, ha vége az előadásnak, szétfoszlik. De ez most nem tartozik ide. Blackkel már korábban is voltak nézeteltéréseim. A lényeg, hogy nem hiszem, most hallgatna rám, sőt, lehet, hogy egy hétre telik, míg egyáltalán szóba áll velem. De nem akarom tőle elvenni a szerepet; remek színész, nagyon kell nekünk a produkcióhoz. Az idő viszont sürget, és valakinek végig kellene vennie vele a szerepét. Nem tenné ezt meg nekem?

– De hiszen nem ismerem, még nem is láttam!

– Éppen ezért. Maga, velünk ellentétben, semleges területről érkezett.

– Ne haragudjon, Mr. Kaufmann, de ez képtelenség. Hívjam föl ismeretlenül, és kérem meg, hogy beszélgessen velem Shylockról, velem, aki ráadásul a Filozófiai Tanszéken dolgozom, és nincs két hete, hogy megérkeztem? És anélkül, hogy tudnám, mi az ön rendezői elképzelése?

Anthony töprengett kicsit, aztán bólintott:

– Igaza van. Ne haragudjon, megint hülye voltam. Black úgyis tudná, hogy én küldtem, és akkor meg mindegy, csak magát is kitenném egy csomó kellemetlenségnek. Ezt nekem kell jóvátennem. De ígérje meg, hogy gondolkodik Shylockról, és elmondja nekem, mire jutott. Esetleg jövő kedden találkozhatnánk, akkor, ha jól emlékszem, nincs órája. Ha csupán ott van, és hangosan gondolkodhatom a jelenlétében, már az is segít. Most is roppant fontos volt, hogy eljött. Nekem biztosan, de szerintem a többieknek is.

– Magával nagyon szívesen beszélgetek.

Csak szombaton vergődtem odáig, hogy Shylockkal foglalkozhassam. Nem nagyon értettem, miért vagyok fontos Anthonynak, a Lopez-ügyet minden jobb szövegkiadás bevezetőjében megtalálja, és egyébként sem éreztem, hogy valami falrengetőt mondtam volna. Mennyivel jobb sztori Lopezé, mint a Shakespeare-szakértőé volt a puskaporos merényletről a *Macbeth* kapcsán? Ezen megint a ringlófa alatt töprengtem, és benyúltam a zakóm zsebébe egy cigarettáért, bár jó úton voltam a leszokáshoz. Kicsi, kemény tárgy akadt a kezembe – a Szövegbe Helyező Szerkezet!

– Megvan! – ugrottam fel, és minden összeállt. Ebben a zakóban utaztam, és ez volt rajtam csütörtökön, a megbeszélésen, sőt, a fogadáson is. Hogyan is feledkezhettem meg a Szerkezetről! Anthony a Szerkezet kisugárzását érezte meg, ami mindvégig ott lapult a zsebemben. Ezért vagyok neki ilyen fontos. Persze nem én, hanem a Szerkezet. (Ezen megsértődtem és visszaültem a fa alá.) Bekapcsolás nélkül is a hatása alá került! Színházi érzéke pontosan jelezte, hogy nálam valami megoldás rejtőzik, ha nem is *a* megoldás.

Szinte öntudatlanul tettem a Szerkezetet *A velencei kalmár* negyedik felvonásának elejére, s írtam be a szerzőt és a címet. A kezem remegett, mint ilyenkor mindig... vajon hova érkezem... és ki leszek... ha a Theaterbe kerülhetnék... a színpadra... akkor, amikor először mutatták be...

Most sem volt semmi átmenet. Meglehetősen magas, a kör alakú térség majdnem egyharmadát elfoglaló színpadon álltam. Először mindent betöltő büzt éreztem; a rohadt káposzta, a büdös hal, az ürülék és a vizelet szagának orrfacsaró keverékét. Hogy bírják ki? – ez volt az első gondolatom, mikor lenéztem a színpad körül tolongó tömegre, és végigpillantottam a színház

deszkából ácsolt falába épített, páholy-, illetve galériaszerű, háromemeletnyi, négyoszögletes kalitkákön, melyekben férfiak és nők vegyesen szorongtak; a kalitkaszerűség benyomását a falakat belülről támogató, egymástól négy-öt méterre magasodó faoszlopok keltették. A színpad bal szélén álltam, kezemben alabárdal, fodros fehér ing, vörös bársonykabát és térdig érő fekete nadrág volt rajtam, a lábszáramon vastag fehér harisnya, lábamon csatos fekete cipő, a fejemen, mint mindenkién, kalap, csak az enyém – és még két hasonló társamé – fekete, a többieké mindenféle színű. Kilátásomat a nézőtér felé némileg zavarta egy kerek, zömök oszlop, melynek párja jó nyolc méterre, a színpad jobb oldalán emelkedett; ez a két erős, már-már hengerszerűség tartotta a hatalmas színpad fölé ácsolt tetőt. A színpad hátsó részébe hosszabb asztalt állítottak, ennél ültek, persze a közönséggel szemben, Velence idős szenátorai, középen trónolt roppant díszes ruhában a dózse, aki nagyon ismerősnek tűnt. Mögöttük, a színpad hátsó részét lezáró deszkafalban három ajtót láttam, a középső nyitva volt, a jobb és a bal oldali csukva. Más „díszletet” nem lehetett látni. Az ajtók fölött, közvetlenül a tető alatt erkély terpeszkedett, melyen öttagú zenekar ült, leeresztett hangszerekkel; a zenészek is feszülten figyelték az előadást. Az asztal előtt, félig a szenátorok, félig a közönség felé fordulva, minkét oldalon hárman álltak: előttem, a bal oldalon azok, akiket Gratianónak, Saleriónak és Solaniónak véltem, jobb oldalon pedig az asztalhoz legközelebb – szintén igen díszes ruhában – magas férfi, akit Antoniónak gondoltam, közvetlenül mellette egy hozzám hasonló alabárdos őr, a harmadik egy szintén alaposan felcicomázott fiatalember volt, aki nem lehetett más, mint Bassanio.

Középen pedig – Shylock: a középtermetnél valamivel alacsonyabb, hajlott hátú, de még fiatalos férfi, barnásvörös parókáján meggyaszínú sapka táncolt, hosszú, horgas orrán látszott, hogy műorr, zöld, begombolatlan mellénye csupán oldalról fedte meglehetősen nagy pocakját, barna nadrágja neki is csak térdig ért. Szinte énekelve beszélt, már-már patetikusan gurgulázott, széles taglejtésekkel fűrészelte kezével a levegőt, kiejtését pedig annyira nem értettem, hogy ha nem ismerem jól a darabot, azt sem tudom, hol tart, de lassan rájöttem, a dózséhoz intézett monológot mondja:

Kegyelmeddel közöltem, mi a célom,  
És meg is esküdtem szent szombatunkra,  
Hogy zálogomnak tárgyát megkapom.  
Ha megtagadod, törvényetek és  
A város szabadsága sínyli meg.  
Azt kérdezed, miért választok inkább  
Egy darab döghúst a háromezer  
Dukát helyett? Megtagadom a választ.  
De, mondjuk, így tetszik – elég e válasz?  
Mondd, hogy házamban egy patkány zavar,  
S szívesen adnék tízezer dukátot,  
Hogy elpusztuljon! Elég ennyi válasz?  
Van, ki a malacpecsenyét utálja,  
Más megőrül, ha meglát egy cicát,  
S van, ki ha duda szól, vizeletét  
Nem tudja tartani, mert csak az ösztön,  
A szenvedély ura, az dönti el,  
Ki mit szeret, utál. Hát itt a válasz:  
Aminthogy nincs határozott oka,  
A disznósültet mért nem bírja az,  
Ez meg az ártatlan macskát miért nem,  
Az pedig a szördudát, s mind kénytelen  
Engedni szégyenének s másokat  
Sérteni ő, a sértett – így magam sem  
Tudom s nem is akarom indokolni,  
Csak megrögzött undorral s gyűlölettel,  
Melyért Antoniót így üldözöm  
Jogommal. No, elég nektek e válasz?

Megállt a levegő: a körben ücsörgők és a színpad körül tolongók egyaránt szinte vallásos áhítattal, sokan szó szerint tátott szájjal néztek a színpadra. Antonio is deklamált, amikor megszólalt, de mondatai ugyanolyan halálos csöndben csendültek fel, mint Shylocké. Tüntetően csak Bassanióhoz beszélt, mintha „a zsidót” előzőleg letörölte volna a színpadról; hideg volt és gögös; szavai úgy koppantak a színpadon, mint a jégdarabok:

Gondold meg, hogy zsidóval vitázol:  
Olyan ez, mintha a partra kiállnál  
S a hullámverést csillapulni kérnéd,  
Vagy vitázhatnál a farkassal is,  
Miért bégetett bárányért juhok,  
Vagy megtilthatnád a bérci fenyőnek,

Hogy zajongjon, megrázva koronáját,  
Ha zúgatják a menny viharai.  
Előbb bírsz a legkeményebbel is,  
Mint meglágyítsd – mert nincs ennél keményebb –  
Zsidó szívét: kérlek tehát, ne tégy több  
Ajánlatot, új módszert ne keress,  
De mondjátok ki nyíltan s egyszerűen  
Halálomat s a zsidó akaratját.

„Istenem, ez nem Shylockról, hanem magáról beszél – nyilallt belém –, ő az óceán, a farkas, a bérci fenyő, az ő szíve nem lágyul, még akkor sem, ha Shylock egy font húsként kivágja.” Magam sem tudom miért, a dózsét játszó színészre pillantottam, akinek parókás feje alig észrevehetően helyeslően megbiccent és szép ívű ajkának sarkában elégedett mosoly bujkált. Ekkor rádöbben-tem, ki ül a szenátorok között a főhelyen: William Shakespeare! Azért volt olyan ismerős: az első Fólióból annyiszor reprodukált képe miatt, bár most jóval fiatalabbnak láttam.

Nem sokat töprenghettem Shakespeare-en – bár éreztem, hogy pusztá jelenléte miatt kis patakokban csorog le hátamon a veríték –, mert pergett tovább az előadás, számomra már-már követhetetlen tempóban. Két megletebb ügyvédnek, illetve ír-noknak maszkírozott fiatal fiú érkezett: Portia és Nerissa, har-sogtak a nagy beszédek, Antonio patetikus búcsúja Bassaniótól tele volt érzelgősséggel, de a közönségből többen – különösen a színpad körül ácsorgók – szó szerint sírtak, talán mert Antonio is könnyezett.

Középen azonban még mindig Shylock állt. Döbbenetes át-alakuláson esett át: handabandázó, felfuvalkodottan, bosszútól elvakultan tomboló bohócból méltóságteljes úrrá magasodott – kihúzta magát, egyre nőtt; kiderült, majdnem egy magasságú Antonióval. A többiek vagy úgy beszéltek hozzá, mintha leve-gő lenne, vagy mintha kártékony patkánnyal, undok csótánnyal volna dolguk, akit el kell taposni, de éppen ennek arányában lett egyre komolyabb és megrendítőbb minden mozdulata. Amikor a jelenet vége felé az előttem álló Gratiano bekiabálta, hogy „Kérj engedélyt, hogy felköthess magad, de minthogy vagyonod az államé, már nem maradt egy kötéltre való: államköltségen kell felkötni mégis”, a közönség nagyobbik része már nem nevetett, hanem kifütyülte, lefújolta Gratiano beszédét, néhányan beki-

báltak: „hagyd békén! ne bántsátok! inkább te kösd fel magad!” – teljesen átélték, hogy Velencében vannak egy bírósági tárgyaláson.

De most sem nézegethettem sokáig a közönséget: következett Shylock végső megalázása. Amíg Antonio Shylock vagyonának felosztását fejtegette, és különösen, amikor feltételként szabta, hogy a zsidónak azonnal keresztény hitre kell térnie, az alattam lökdösődő tömegben sokan még nevetgéltek. Azonban amikor Shylock Portia kérdésére – „Örülsz ennek zsidó?” az „örülök”-öt tompa jajkiáltásként mondta ki, ismét megállt a levegő, és néhányan megint sírva fakadtak. Nehéz megmondani, mi tört fel Shylock ajkán: egyszerre volt végtelenül csalódott, dühös, lemondó, értetlen, de mindent-értő, aki kezdettől tudta, hogy sohasem nyerhet, de egy pillanatra ostobán elhitte, hogy mégis; hangjában keveredett a legmélyebb fájdalom és az ördögi, az egész világ, s ezért a saját gonoszságát is belátó önirónia. Elrabolták a lányát. Ügyes szócsavarással, nyelvi leleményekkel kiforgatták a vagyonából. Most arra kényszerítik, tagadja meg a hitét. És mindezt jórészt maga hozta saját fejére: ő ragaszkodott a záloghoz, Antonio egy font húsához. Azaz dehogyis ő a hibás: inkább az általános, szinte kézzelfogható, süket és vak megvetés. A színész egész lénye, minden porcikája játszotta ezt; pusztá létezése már csak arra szorítkozott, hogy nem létezik. Egyszerre láttuk a szenvedéstől kétrét görnyedve, és áradt belőle a mély bölcsesség: a színész tudta, tudnia kellett, mi a teljes veszteség, mit jelent a megsemmisülés, és – éppen ezért – mit jelent élni. De nem sírt, sőt, szeme mintha szárazabb lett volna a szokásosnál.

Fel kellett ocsúdnom az ámulatból, mert ahogy Shylock lassan, meg-megroggyanó lábán levonult a színről, a másik alabárdos is elindult kifelé: jobbnak láttam követni példáját. Egy pillanatra megtorpantam, mert Shylock a bal oldali ajtón ment ki, alabárdos-társam a középsőn; rájöttem, hogy nekem is az utóbbi felé kell vennem az irányt, de zavart a hatalmas alabárd – megbotlottam, majdnem elestem. A szemem sarkából láttam, hogy Shakespeare összevont szemöldökkel sandít rám: „mit szerencsétlenkedik itt ez a segédszínész?”, de sikerült bemanővereznem az ajtók és a beljebb lógó függönyök mögé. Mentségemre legyen mondva, életemben először voltam színpadon, és nem is akármilyen színházban. Ruhámat átizzadtam, a jelenet kifárasz-

tott; Shylockot is, egy székre roskadt, behunyta a szemét, hátradőlt. Széket kerestem volna én is, de láttam, hogy alabárdos társam kapkodva vetkőzik és öltözik: valami szolgagúnyát rángatott magára. Ha lassabban is, követtem példáját: úgy látszik, én is szolgaféle leszek Portia palotájában, az utolsó jelenetekben. Szerencsére rengeteg ócska holmi hevert szanaszét, és könnyen találtam a méretemnek nagyjából megfelelőt; társam kedves volt, segített, bár látszott, nem nagyon érti, miért ügyetlenkedem a gombokkal és csatokkal. Közben suttogva magyarázott valamit, de olyan angolsággal, amelyet csak hellyel-közzel értettem, bár lassan kezdtem hozzászokni az itteni kiejtéshez; rájöttem például, hogy az *I*-t, az *én*-t, hol 'ai'-nak, hol 'í'-nek ejti. Hamarosan a középső ajtón át a színpadról a függöny mögé tódult az egész társaság – véget ért, amit én negyedik felvonásként ismertem. Majdnem mindenki eltűnt valahol hátul, Shakespeare azonban csak a parókáját vette le, egy oszlophoz lépett, amin írás lógott, legtetején hatalmas betűkkel ez állt: PLOT, de csak ennyit láttam belőle. Intett egy fiatalembernek és egy lányruhába öltözött fiatal fiúnak: Lorenzo, illetve Jessica lehetett. Társam hátraszaladt, széket nyomott a kezembe, felkapott egy másikat, és valósággal kitudskolt a színpadra, mert Shakespeare már hevesen integetett felénk. A székeket egyetlen fejbőlintással Jessica és Lorenzo mögé tettük – kezdtem élvezni a dolgot –, ők leültek, mi tiszteletlenül a középső ajtó két oldalára álltunk. Lorenzo és Jessica egymást átkarolva beszélgettek; úgy emlékeztem, meg kellene jellennie először egy Stephano, majd egy Lancelo nevű alaknak, akik Portiáék érkezését harangozzák be, ehelyett azonban az erkélyen zene csendült fel: a zenekar gyönyörű, lírai melódiát játszott.

A darab utolsó jelenetei egyébként úgy zajlottak, ahogy ismertem: Portia és Nerissa az elcsalt gyűrűkkel megleckéztette Bassaniót, illetve Gratianót, s a békülés után a párok egyszerre hagyták el a színpadot – csak Antonio maradt egyedül: kétségbeesetten körülnézett, és egy hatalmasat sóhajtott, ami már-már felért Shylock „örülök”-jével. De a közönség nem figyelt annyira, mint a tárgyalás alatt; néhányan ugyan nevetgéltek Bassanio és Gratiano kínos zavarán, legtöbben ettek, a férfiak fakupákból iddogáltak, az álldogálók lökdösődtek, zsongtak, beszélgettek, s csak egy-egy hangosabb szó felharsanásakor pillantottak a színpadra. Láttam, amint odalent egy zöld ruhás, erősen kifestett nő



belekarol egy pocakos férfibá, valamit a fülébe súg, és elhagyják a nézőteret.

Ahogy Antonio sóhaja elszállt a színház fedett részének zsin-delyteteje fölött – csak most tudatosodott bennem, hogy az ég felhős, de nincs hideg, s a távolban toronyórát pillantottam meg, amely négy óra után tíz perccel mutatott – a zenekar hangos, hi-hetetlen tempójú táncdalba kezdett; minden szereplő a színpad-ra tódult, és összekapaszkodva, mámorosan roptak valamit, ami leginkább a fergeteges skót táncra, a *jig*-re emlékeztetett. Szerencsére meg tudtam lapulni az ajtófélfá mellett, és nem sodortak magukkal – táncolni sohasem szerettem, s a lépéseket végképp nem ismertem. A színészek közül néhányan énekeltek, mások fékevesztetten hujjogtak, óbégattak, kurjongattak – csak Shakespeare-t és Shylockot nem láttam sehol, és Antonio is eltűnt. A tánckarból kivált egy bohócruhás, mókás arcú kis alak – „ez játszhatta a fiatal Gobbót”, gondoltam –, hihetetlen sebességgel szaporázta és figurázta, majd a színpad szélére rohant, lekiáltott valamit, a nézők közül sokan a körülbelül embermagas színpad-hoz tapadtak és felnyújtották a kezüket: a bohócruhás segített nekik felhúzódkodni, majd körbetáncolta őket, a nők szoknyája felé kapkodott, félreérthetetlen kéz- és testmozdulatokat tett – az egész színház dőlt a kacagástól. A galérián ülők is felálltak, tapsoltak, dobogtak, mindenki nevetett, kiabált: a hangulat tetőfo-kára hágott.

A zene hirtelen elhallgatott, halálos csend lett. A zenekar mel-lett, az erkélyen feltűnt Shakespeare. Kedvesen megköszönte a közönségnek, hogy eljött, s bejelentette, hogy a nagy sikerre való tekintettel másnap is *A velencei kalmárt* tűzik műsorra. A közönség ugyanolyan gyorsan higgadt le, mint amilyen gyorsan felhevült, és lökdösődve, kedélyesen beszélgetve a kijáratok felé tódult. Hamarosan sűrű kocsizörgést, lódobogást, egy-egy nyerítést lehetett hallani, és nem telt bele húsz perc, a színház és kör-nyéke kiürült, pedig rengetegen voltak – a nézők számát legalább ezeröttszázra becsültem.

Amikor alabárdos-társammal – akiről megtudtam, hogy a Jack névre hallgat – visszatértem az öltözőházba, tizenkét fér-fit találtam egy hatalmas tábla körül kuporogva; köztük volt Shakespeare, valamint a Shylockot, Antoniót és Bassaniót játszó színészek, és a két fiatal fiú, akik Portiát, illetve Nerissát alakított-

ták; az egyik magas volt és szőke, a másik kicsi, sötétbarna hajjal és kreolos arcbőrrel, de ott izgett-mozgott a *jig* főtáncosa is, még mindig bohócruhában. A főhelyen idős férfi ült, aki feltűnően hasonlított a Shylockot alakító színészre. A tábla közepén hatalmas pénz-halom emelkedett – ahogy kivettem, a legtöbb egy pennys érme volt. Az idős, komoly férfi mutatoujjával a halom szélébe kotort és a tőle jobbra ülő elé tolt egy pénzdarabot, aztán a következő elé, és így tovább, s amikor körbeért, újra kezdte. Két halom tulajdonos nélkül púpozódott egyre nagyobbra, a férfi komótosan tologatta az érméket, a bohócruhás meg is szólalt:

– James, nem tudnád egy kicsit lassabban?

Mindenki nevetett, James is. „James”, töprengtem, „csak nem James Burbage, a társulat menedzsere, impresszáriója, aki a Theatert építtette, sőt, építette, hiszen eredetileg ácsmester volt?” Milyen jó, hogy lelkiismeretesen elolvastam Angela könyveit! Akkor a Shylockot játszó színész Dick, azaz Richard Burbage, aki a *III. Richárd* címszerepével futott be, később nagy tragikus színész lett, ő játszotta Hamletet, Othellót, Leart, Macbethet! Persze, hogy hasonlítanak, hiszen James és Dick apa és fia! Mit szólna Shakespeare, ha most odamennék hozzá, és közölném vele, hogy nem telik bele öt év, és megírja a *Hamletet*? És most megtudhatnám, ki írta az ő *Hamletje* előzményét, az úgynevezett *Ur-Hamletet*! Tényleg Thomas Kyd? De visszaemlékeztem Remko szavaira: a Szövegbe Helyező Szerkezet nem időmasina, amivel jogtalan úton mások elől elzárt információkhoz juthatunk. Ha ilyenre vetemednék, a Szerkezet úgyis azonnal megtorolná, és ott találnám magam a ringlófa alatt. Inkább a PLOT feliratú íráshoz osontam; tudtam, hogy ezen pontosan megvan a darab rövid kivonata jelenetenként, és hogy melyik jelenetben kinek és mikor kell színpadra lépnie, s legfőképpen: a színészek neve; Shakespeare is ebből vezényelt bennünket. De nagyot csalódtam, mert csak helyel-közzel tudtam kisilabizálni a macskakaparásszerű kézírást. Annyi biztos, hogy Antonio John Heminges, Bassanio Augustine Phillips volt, és hogy a bohócruhás alak tényleg Gobbót, a *clownt* alakította, a neve Will Kempe. Istenem, Will Kempe! Richard Tarlton után a legnagyobb komikus színész, aki majd a Morris tánc lépéseivel megy Londonból Norwichba! De ezen sem volt időm elandalodni, mert Jack berángatott a sorba, ahol a kisebb vagy néma szerepeket játszó színészek álltak.

A tábla körül ülő „részvényesek” és főszereplők elkészültek az osztozással; James hatalmas markába fogta az egyik, eddig gazdátlan pénzhalmot, és szétosztogatta közöttünk, ugyanazzal a módszerrel, mint az előbb. Én harmincöt egypennyst kaptam: fogalmam sem volt, sok ez vagy kevés. Megköszöntem, James csak bólintott, láthatóan nem ütközött meg a kiejtésemen.

James a másik pénzhalmot is felmarkolta, és valami ládáért kiáltott. Kempe felugrott, és három ládikával tért vissza: egy aranyozott, egy ezüstözött és egy szürke, ólommal befuttatottnak tűnővel, amelyek persze a darab kellékei voltak. Ezen mindenki úgy nevetett, mintha a világ legjobb viccét hallaná, s még akkor is nevettek, amikor Shakespeare előhozta a társulat nagy faládáját, melyben – így gondoltam – a jelmezekre és egyéb társulati közös kiadásokra gyűjtöttek. James a mellényzsebébe nyúlt, kulcsot vett elő, szertartásosan kinyitotta a ládát, betette a pénzt, elővett egy nagyobb, összefűzött könyvet és beírta az aznapi bevételt, a társulat tagjaiét éppúgy, mint a közös pénzt és a nekünk adott összeget, levette a PLOT, azaz ’cselekmény’ feliratú irományt az oszlopról, és betette a könyvbe, majd ugyanilyen rituálisan bezárta a ládát, mellénye zsebébe tette a kulcsot is, Shakespeare hátravitte a ládát. Mindenki jókedvű volt, cihelődtek, kis csoportokban beszélgettek, és nekem nagyon nem akaródzott otthagyni őket: úgy mégsem mehetek el, hogy Shakespeare-rel egyetlen szót sem váltok!

Szerencsémre Jack kedvesen belém karolt, és hamarosan az utcán találtam magam – még mindig az ócska szolgaruha volt rajtam, ahogy Jacken is, ezzel, úgy látszik, nem törődtek –, előttünk Shakespeare, Heminges, a két Burbage, Augustine Phillips és Will Kempe bandukoltak; mindannyian elegáns posztóköpenyt viseltek, melyen ugyanaz a címer díszelgett. A társaságot Kempe szórakoztatta, a többiek hálás közönségnek bizonyultak: harsányan nevettek minden mondatán. Csak akkor komorodtak el, amikor egy másik színház mellé értünk, amelyre nagy betűkkel ki volt írva: „Curtain”; morogtak, köpködtek, Kempe még az öklét is megrázta az épület felé. Általában mindenre sokkal szélsőségesebben és közvetlenebbül reagáltak, mint én tettem volna, és szinte minden átmenet nélkül voltak vidámak és szomorúak.

– Ne rázd az öklöd, Will – szólalt meg Shakespeare. – Itt már mély csend honol, mindenki a Bellben iszogatja a sörét; hamarabb megvoltak a számolással; nyilván kisebb volt a bevétel.

Mindenki nevetett, a jó hangulat visszatért. Szélesebb utcába fordultunk, amelyen kocsik zörögtek, lovasok léptettek, tarka tömeg hullámozott. Többen köszöntek a színészeknek, amit ők nyájasan, szinte egyszerre viszonoztak. Némelyik házon felirat hirdette, hogy a Bishopsgate utcán vagyunk. Jobbra nagyobb épület tűnt fel, amelyen a „Bethlehem Hospital” név látszott. Csak nem ez a híres Bedlam, ahonnan a *Lear király*ban Edgar érkezik majd „szegény Tamás”-ként? Hamarosan kereszteltük azt a széles utcát, amelyről kiderült, hogy a Cheapside, s nem sokkal a kereszteződés után két nagyobb fogadó tűnt fel, szinte egymással szemben: az egyik cégérén ez állt: „Bell Inn”, a felirat mellé hatalmas harangot festettek; a másikon ez: „Cross Keys Inn”, ezen két, egymást keresztező kulcs volt. Mi természetesen az utóbbiba mentünk, már tudtam, miért: a Bellbe a Curtain társulata jár.

– Hozta Isten, színész uramék; üdvözlöm mindnyájukat! – rikkantotta jókedvűen a természetes kocsmárosné, hatalmas, veres köténnyel a hasán, amint beléptünk. – Örülök, hogy egészségben látom mindnyájukat! Ide, ide, a legjobb asztalhoz! Adam! Peter! A söröket, a tésztát, de szaporán, mert úgy fültövön cserdítelek mindkettőtöket, hogy nagyapa korotokban is emlegetitek!

– Köszönjük szépen – mondta szívélyes biccentéssel Shakespeare –, hogy van az, kedves Mrs Quickly, hogy magánál minden asztal a legjobb?

– Mert minden asztalnál a legjobb sört és lepényt adjuk, Master Shakespeare – nyelvelt vissza az asszony nevetve. – No, üljenek már le!

A fogadóban még nem voltak sokan; itt a kinti büzt kellemesen nyomta el az étel- és sörszag, a berendezés egyszerű volt, de bensőséges hangulatú – kicsit az Erasmus Kávéházra emlékeztetett. Letelepedtünk egy hosszú asztalhoz; idebent már sötét volt, Mrs Quickly (csak nem róla mintázza majd a kocsmárosnét Shakespeare a *IV. Henrik* két részében?) gyertyákat tett az asztalra. Az asztalfőre Shakespeare-t ültették – „ez a szerző helye”, mondta James Burbage ellentmondást nem tűrő hangon, és lenyomta Shakespeare-t a székre; Jack és én persze az asztal végé-

re kerültünk; a bal oldalamon már nem ült senki, a jobb oldalon Augustine Phillips volt a szomszédom.

Adam és Peter valóban pillanatok alatt előbukkant, Adam három hatalmas tál lángoszerű lepényt tett az asztalra, Peter a söröket egyensúlyozta. Nagy csalódásomra a sör sűrű és meleg volt, de látszott, hogy mindenki így szereti; nagyokat téptek a lángosokból és a sörbe mártogatva ették, a legtöbben csámcsogva, nagyokat csettintve a nyelvükkel; James Burbage – aki rossz és öreg fogairól morgott valamit – egyenesen a sörébe aprította a lángosát.

– Uraim, kedves barátaim – szólalt meg Shakespeare, és már egészen jól értettem a beszédét –, Isten, valamint királynőnk, a felséges Szűz Erzsébet királynő és urunk, Lord Hunsdon kegyelméből öföméltósága, a Lordkamarás szolgálói, először is igyunk királynőnk és Sir Henry Carey egészségére!

– Isten óvja a királynőnket! Urunk, Lord Hunsdon egészségére! – kiáltott mindenki, és nagyot kortyolt.

– Item: másodszer – mosolygott Shakespeare –, rólam az a hír járja, hogy nehezen dicsérek. Nos, ez alkalommal nem esik nehezemre: a velencei kalmár és a zsidó történetének első előadása olyan volt, amilyennek álmodtam. Talán jobban sikerült, mint négy hónapja a *II. Richárd*. A kalmár és a zsidó históriája komédia, de azt szerettem volna, ha mindenütt tragikus atmoszféra járja át, és ez sikerült. Mindenki nagyszerű volt. Mert a színjáték feladata nemcsak az – mint a *Curtainben* –, hogy a földszinten állókat szórakoztassa, és különösen nem, hogy rongyos foszlányokká tépett szenvedéllyel a fülüket megrepassze, bár sokukat nem érdekel más, mint holmi kimagyarázhatatlan némajáték és kongó zajáradat. Nem színházhoz méltó az, ahol valaki berohan a színpadra, ordít egy nagyot, majd elvágja a torkát, a másik összevissza lövöldözik, a harmadik fel akarja gyújtani magát, és minden szörnyőség mintegy önmagáért tárul elénk. Hanem a színjáték feladata, hogy tükröt tartson emberi természetünknek: hogy felmutassa az erény önábrázatát éppúgy, mint a gúny önnön képét, és lassan véget érő századunk, tehát maga az idő testének tulajdon alakját és lenyomatát. Isten óvja királynőnket! Isten óvjon mindnyájunkat! Egészségetekre!

– Hü, de szép! – mondta Will Kempe őszinte csodálattal. – Ez olyan szép, hogy egyszer bele kell írnod az egyik darabodba.

– Köszönöm, megteszem – mondta Shakespeare komolyan –, de inkább egy újabb elbeszélő költeményembe. Az fennmarad; a sok szó egy színdarabban, ha nemes: felzeng, ha dühös: dül-fül, és így tovább, de két óra múlva elnémul mindahány, és nincs sehol, nem vonatkozik semmire. Olyan, mint a *jig*, amire bejön a közönség.

– A *jig*nek megvan a maga jelentősége – izgett-mozgott a szé-  
kén Kempe –, de talán nem állt meg a levegő, amikor Dick azt mondta: „örülök”?

– Nemcsak a levegő, de a szívem is majdnem megállt – mon-  
ta Shakespeare –, ekkor értettem meg, szegény jószívű John-  
nak mennyire szíves és mennyire szívtelen alakot kell játszania  
egyszerre – és John Hemingesre nézett –, de nem hiszem, hogy  
darabjainkból, mivel légből mondott szavak, és így árny-húsuk,  
mint a lehelet, átolvad a szélbe, bármi megmaradna azon kívül,  
ami a közönség szívében marad. Nem ez a dolguk.

– Majd idővel össze kell szedni mindet, és elvinni a nyomdá-  
szokhoz – mormogta John Heminges.

Nem tudtam megállni, hogy ne szóljak, bár rengeteget koc-  
kázattam: hogy otthon találom magam a ringlófa alatt, hogy nem  
értik meg a kiejtésem, hogy kiröhögnek, hogy elkergetnek, pedig  
már azért hálásnak kellett volna lennem, hogy Jack így felkarolt,  
hogy csodálatos módon senki sem tett fel kérdéseket, és hagy-  
ták, hogy együtt legyek velük. A torkomban dobogott a szívem,  
jobban izgultam, mint a védésem alatt, amikor B. professzornak  
válaszoltam:

– Master Shakespeare, szeretve tisztelt uram – kezdtem aka-  
dozva –, lehet, hogy amit most mondok, hihetetlenül hangzik, de  
még rengeteg nagyszerű színjátékot fog írni, évszázadok múlva  
is játszani fogják szinte mindet, ezrek, sőt, milliók vitatkoznak  
majd, mit akart mondani egy-egy talányos mondatával, egy-egy  
remekül megrajzolt alakjával, és nem túlzok, ha azt mondom:  
minden idők legnagyobb költőjeként és drámaírójaként fogják  
ünnepelni nemcsak itt, Angolhonban, hanem szerte a világon.

– Húha – mosolygott Shakespeare –, úgy hangzik, mint vala-  
mi roppant vonzó, s ezért veszedelmes prófécia. Az effajta jós-  
latok felpiszkálják a becsvágyat, amely aztán, mint a szertelen  
lovast, túl nagy lendülettel akar lóra szállni, és a nyereg másik

oldalán találja magát, a porban. Ez volt a baja szegény Marlowe barátomnak is, Isten nyugosztalja.

– Bizony – bólogatott James Burbage –, mindjárt két éve, hogy megölték. De attól tartok, nem nyugosztalja Isten, mert a pokolba került, mint mindenki, aki az ördöggel cimborál.

– A pokolba a pokollal – kiáltott Will Kempe –, vigye el az ördög, Christopher Marlowe-stul, mindenestül. Igyunk!

Ittunk, én nem mertem többet szólni, de nagyon örültem, hogy Shakespeare – legalábbis ami az angolságomat illeti – megértette, amit mondtam.

– Visszatérve az „örülök”-re – szólalt meg Dick Burbage, miután zekéje ujjával megtörölte a száját –, meg kell hagyni, John is remeket sóhajtott a végén!

– Köszönöm – mondta John mosolyogva –, azt hiszem, Antonio akkor döbben rá, hogy egyetlen sorstársa maradt, és az különös módon Shylock.

– Shylock uzorára ad pénzt, fűj! – kiáltott James Burbage –, ez olyan igazán zsidós dolog, Will, ezt jól elkaptad. Antonio nagyon jóságos velem, amikor feltételül szabja, hogy térjen át kereszténynek! Nem tudom honnan, Will, de nagyon sokat tudsz a zsidókról.

– Csak olvastam az Ószövetséget, ennyi – mosolygott Shakespeare. – Shylock, ahogy törvénye előírja, csak keresztényeknek adhat kölcsön uzorára pénzt. Tubal, a másik zsidó azért is kell a darabba, hogy világos legyen: zsidó zsidónak nem számíthat fel uzorakamatot, ahogy a keresztények sem adnak kölcsönt kamattal Velencében, ellentétben szeretett Londonunkkal. Dick „örülök”-je épp azért volt remek, mert pont az ellenkezőjét sikerült mondania. Kíváncsi vagyok, James, te mit szólnál, ha kényszer alatt kellene más hitre térned?

– Meg van írva: tegyetek tanítványokká minden népeket, megkeresztelvén őket...

– De az is meg van írva, Lukács evangéliumában, hogy sokan vannak a hivatalosak, de kevesen a választottak. Amikor a hivatalosak nem jönnek el a nagy vacsorára, a ház ura azt mondja szolgálainak: menjetek az út szélére, a városon kívülre, ahol a megvetettek, a bénák, a vakok, a szegények, a hajlék nélküliek, a szenvedők élnek, akik mindent elveszítettek: őket hívjátok be. Ők meg fogják becsülni a meghívást, és örülni fognak. Mert a

meghívás egyetlen feltétele az alázat és az öröm, szabad akaratból. Kényszer alatt nem tud örülni senki. Itt a földön nekünk két ilyen önkéntes öröm adatott: a barátság és a szerelem.

– Így van – helyeselt Dick –, Shylock pedig már a kezdetektől azt szeretné, ha Antonio a barátja lenne. „De mondd, miért viharzol? A barátod szeretnék lenni, és elfelejteni, hogy megaláztál.” A szívét akarja, bár sokáig csak egy font húsról beszél. Tényleg, Will, eleinte miért csak egy font húsról beszéltek, minden pontosabb meghatározás nélkül, és miért csak a bírósági tárgyaláson derül ki, hogy a szív már benne volt a szerződésben?

– Nem volt benne – rázta a fejét Shakespeare –, az volt benne, hogy Shylock arról a területről vághatja ki az egy font húst, ahonnan kedve tartja. Amikor a tárgyaláson látja, hogy Antonio még jobban megveti, mint eddig, fel akarja mutatni ország-világ előtt, milyen hihetetlen közönyre, mennyi kegyetlenségre képes egy keresztény szív. És ha a keresztények szemében és szívében egy ember ennyire nem ember, ennyire csak a háromezer dukátot látják benne, ennyire: nincs, ennyire pusztá semmi a létezése, nem volt-e hiba és hiába Krisztusban Isten fiát, a megváltót látni? Ha a keresztények szívtelenek lettek, amikor régi szívüket újra cserélték, akkor mire volt jó az új vallás, az új szövetség? Akkor miért nem jobb a régi vallás, a Shylocké? És ha Shylocké jobb, akkor őt és hittársait miért hívják Krisztus gyilkosainak? Inkább maradt volna mindenki zsidó, mint ő.

– Ha abból indulunk ki, hogy Antonio azt hiszi, Shylock minden keresztényt gyűlöl – töprengett Dick Burbage –, akkor Shylock viselkedése a törvény előtt olyan, mintha Shylock Antoniót akarná igazolni. A szív követelésével Shylock mintha azt mondaná: azt hiszitek, hogy én mindenkit gyűlölök, és kiváltképp Antoniót, a keresztény úriember legnemesebb példáját? Igazatok van! De ti is gyűlöltök engem, és akkor talán még sincs akkora különbség közöttünk.

– Remek! – kiáltott Shakespeare, és sörös kupáját Dickre emelte. – Meg akarja mutatni, hogy ő is ugyanúgy ember, mint ők. Valahova be kellene tennem egy monológot... valami olyasmit, hogy zsidó vagyok, de ember: ha megsebeztek, én is vérzem, ha megcsiklandoztok, nekem is nevetnem kell... ahogy a dudáról és a vizeletről beszél a végén... Dick, holnap délelőtt meg tudsz



tanulni még nyolc-tíz sort? Majd megmutatom, hol kell mondanod...

– Akár húszat is – dörmögte Dick.

– Shylock azért nem fogadja el a hatezer dukátot, amit én ajánlok neki, mert nem hajlandó pénzzé változtatni, amit érez? – kérdezte most Bassanio, azaz Augustine Phillips.

– Azért nem – mondta Shakespeare, és egyre komolyabban és lelkesebben magyarázott –, bár körülötte mindenki mindent pénzzé tesz, de őt vádolják ezzel a leghevesebben. Holott Lorenzónak éppen annyira kellene a zsidó arannyal tömött zsákjai, mint Jessica. Portia, Bassanio és mindenki úgy gondolja, pénzen minden kifejezhető, Bassaniónak is legalább annyira van szüksége Portia hozományára, mint az egyébként valóban szép és okos lányra. A mérleg egyik serpenyőjében – a törvény mérlegének serpenyőiben is – mindig pénz van, a másikban egy szív. Ezt borítaná fel Shylock, a maga mérlegével.

– De Portia szerelmes Bassanióba! – kiáltott fel James Burbage.

– Mondjuk azt, hogy tetszik neki a csinos velencei fiatalember. Erre nem mondanám, hogy szerelem – mondta Shakespeare.

– Észrevettem – morfondírozott James Burbage –, hogy a dalban, tudod, amikor Bassanio azon töpreng, a három ládika közül melyiket válassza, szóval abban a dalban minden sor utolsó szava az „ólom” szóra rímel. Szinte a szájába vagy a fülébe rágja Bassaniónak, hogy az ólomládikát válassza.

– Úgy van – mosolygott Shakespeare –, mindenkinek látnia és hallania kell, hogy Portia már az elején csal, mint a tárgyaláson. S ami Bassaniót illeti: épp az a baj, hogy nem a szép és okos lányt látja Portiában, hanem a pénzt; amikor odaadja a gyűrűjét, amit Portiától kapott, Balthazárnak, az ügyvédnek, vagyis Portiának, nyilvánvaló, mennyire könnyen megy Bassaniónak az esküszegés, és azt se bánja, ha a felesége hűtlen lesz hozzá.

– Igen, Shylock valami olyat köt ki zálogképpen, ami élő, eleven és szó szerint a húsba vág; ami kérlelhetetlenül nem cserélhető el... vagy ki – mondta James Burbage, mint aki most ért meg teljesen valamit.

– De Antonio belemegy az üzletbe. Akkor mégsem közömbös a szíve – vetette közbe John Heminges.

– Tegyük fel, hogy Shylock tényleg kivágja Antonio szívét – mondta Shakespeare izgatottan –, egyébként Shylocknak is ez

lenne a legjobb megoldás: rögtön megölnék őt is, és, különösen Jessica elvesztése után már neki sincs vesztenivalója. Shylock ebben a kivágott szívben azt látná, mennyire szívtelenek a keresztények – talán nem is találna szívet Antonio mellkasában. Antonio viszont, ha túlélhetné, azt látná a saját szívében, és azt mutatná fel egész Velence előtt, mennyire jó barátja Bassaniónak: hogy ő, Antonio, a nyáj megfertőzött juha, aki nem alkalmas a házasságra, szívesen adja akár az életét is a barátja boldogságáért, akinek már felesége van.

– Antonio ennél jóval színpadiasabb és patetikusabb – morduult fel Heminges –, Narcissus elbújhat mögötte önmaga csodálatában.

– Mint mindannyiunkban, Antonióban is van önszeretet, és persze távolról sem tökéletes, ahogy maga is elismeri – mondta Shakespeare –, de Shylock mellett ő az egyetlen, aki mindenét hajlandó kockára tenni; az életét adná a legjobb barátjáért, és úgy gondolja, az igaz barátság vére megy. Ezt Shylock is tudja, így azt is, Antonio rögtön beleegyeznek majd a különös zálogba.

– De miért mondd, hogy Portia csal a tárgyaláson? – kérdezte Will Kempe. – Szerintem zseniálisan talál rá, mivel foghatja meg Shylockot. Shylock a törvény, azaz a zálog betűje szerint érvel: egy font hús, ahonnan neki tetszik. Portia a törvény betűjét fordítja vissza Shylockra: rendben, de sem többet, sem kevesebbet nem vágatsz ki, mint egy font, és a vér nem volt benne a szerződésben, ahhoz nincs jogod.

– Rendben, Will – mondta Shakespeare, és megint mosolygott. – Mit szólnál, ha adnék neked valami lédús gyümölcsöt, és azt kérném, vágd fel és adj nekem belőle egy szeletet, de egyetlen csepp se legyen benne a levéből, azt nem kérem? És ha kimész a piacra, és kérsz egy font sajtot, mindig pontosan egy font sajtot szoktál kapni? Se többet, se kevesebbet?

– De itt közjegyző által hitelesített, jogi szerződésről van szó! – heveskedett Kempe.

– Először is: más a jog és más a törvény. Mindenkinek joga van embernek lenni, de ezt a törvény nem mindig ismeri el. Másodsor: a törvényt és a szerződéseket is emberek írják, emberi nyelven, és azt is a szív dönti el, ki mit hall bele abba, ami kimondatlan marad, mert nem egy esetben kimondatlannak is kell maradnia. Arról nem beszélve, hogy Portia aligha *mondható* el-

fogulatlan bírónak. Neki az a célja, hogy Bassanióról leoldja a láncokat, amelyek Antonióhoz fűzik, és valamivel magához láncolja a férjét. Emlékeztek Roderigo Lopez kivégzésére?

– A zsidó gyilkos! – kiáltott James Burbage.

– A tárgyalásról nem tudunk semmit – mondta Shakespeare komolyan –, de hallottam, mik voltak az utolsó szavai: úgy szereti királynőnket, ahogy Jézus Krisztust. Voltak, akik nagyot nevettek ezen, James, de azért, mert abból indultak ki: Lopez mindenekelőtt zsidó és csak azután ember, s így hallottak bele mindenfélét a szavaiba.

– Tényleg Lopez kivégzése ihlette a *Kalmárt*?

Kicsúszott a számon – abban a pillanatban eltűnt a Cross Keys Inn, Shakespeare és mindenki más; a ringlófa alatt ültem San Juanban. Istenem, mekkora ökor vagyok! Pedig tudtam, tudnom kellett volna... nem időmasina... túl erős volt a sör... a Szerkezetnek is kérlelhetetlen törvényei vannak. Zúgott a fejem, legszívesebben visszamentem volna, de vajon engedné-e a Szerkezet, hogy megint elmenjek a társulattal kocsmázni? Örültem, hogy nem vesztettem el az eszméletemet, mint két éve, azután, hogy Wittgenstein cambridge-i óráján jártam. A laptopom elé ültem, lejegyeztem, amire emlékeztem, és elküldtem Remkónak.

Szerencse, hogy másnap vasárnap volt, szinte az egész napot átaludtam, így este kapkodva készültem az órára. Remko válszolt, örömeimre vidámabban, mint a múltkor; azt írta, roppant érdekes, amit küldtem neki, de a Szerkezet részletesebb értékelésére még idő kell.

Hétfőn – miután talán sikerült valamit megértetnem hallgatóimmal az időről – úgy éreztem, kezd beállni a San Juan-i ritmus, és örömmel gondoltam, hogy most nyárig nem kell helyet változtatnom, hogy berendezkedhetem valami véglegesebbre. Hétfő délután értekezlet volt, ahol P. R. „hivatalosan” is üdvözölt, utána kávéit ittunk és szendvicseket ettünk, és kollégáim közül szinte mindenki váltott velem egy kedves szót. Otthon e-mail várt Anthonytól: holnap 10-kor ott lesz a szobámban.

Nagy meglepetésemre nem egyedül jött, hanem egy középmagas, sötét hajú, busa szemöldökű, kissé hajlott hátú, de robusztus, csontos férfival, akiről kiderült, hogy Ernest Black. Azt hittem, kibékültek, de ahogy a velem szemben álló két karosszékre ereszkedtek, látszott, hogy az elfojtott haragtól vibrál körülöttük

a levegő. Black majdhogynem köszönés nélkül fogott velem kezét, és egyetlen szót sem szólt az egy óra alatt, amit az irodámban töltöttek. Anthony nem gondolkodott hangosan, hanem zavartan kérdezte, jutottam-e valamire Shylockkal kapcsolatban. Nagyjából elmondtam, amit a Szövegbe Helyező Szerkezetben átéltem, persze, nehogy bolondnak nézzenek, nem árultam el, értesüléseim honnan származnak, de úgy éreztem magam, mint amikor egy szemináriumi csoporttal kell kapcsolatot teremtenem, és ez sehogy nem sikerül. Minden eddigi trükkömet bevettem: visszajelzések híján magamat szórakoztattam, igyekeztem a hangommal is hangulatot teremteni, de amikor Blackre néztem, elbizonytalanodtam, mert egy szfinx több érzelmet mutatott volna. Roppant kínos volt, Anthony pedig folyamatosan szégyenkezett, ami csak nehezítette a dolgom.

Épp leparkoltam a Volvót új, egyre jobban szeretett házam elé, amikor megszólalt a mobilom. Anthony volt, bocsánatot kért Ernest viselkedése miatt.

– Azt hittem, majd feloldódik – magyarázta –, de megint rosszul számítottam. Gondosan megjegyeztem, amit elmondott: roppant érdekes, eredeti értelmezés, amivel majdnem minden ponton egyetérték. Nagyon-nagyon köszönöm.

Most mit mondjak? Hogy mennyire rosszul éreztem magam?

– Örülök – feleltem végül.

– És még valami – hadarta Anthony –, nem is tudom, hogy mondjam el. Roppant kínos. Amikor eljöttünk, felvettem Blacknek, hogy esetleg ön is bejárna a próbákra. Hallani sem akart róla, azt mondta, akkor visszaadja a szerepet, sőt, azzal fenyegetett, hogy más társulathoz szegődik.

– Higgye el, Mr. Kaufmann, én egyáltalán...

– Nem, ne szabadkozzon, nagyon jó lett volna, ha részt vesz a produkcióban. Rettenetesen sajnálom, én rángattam az egészbe, alaposabban át kellett volna gondolnom, és most magát is megbántottam. Kérem, bocsásson meg.

– Nem haragszom, egyáltalán nem, úgyis rengeteg a dolgom...

– Gondolom. Csak abban bízom, hogy egy-két hét múlva Ernest megenyhül...

– Lehet.

– Felhívom, ha pozitív fordulat állna be. És még egyszer: ne haragudjon rám. Szép napot!

– Magának is.

Őszintén szólva nem bántam, hogy így esett. Tényleg sok dolgom volt, és az irodámban lezajlott jelenet után nem vágytam színészek társaságára; feszültségben, rosszkedvűen amúgy is képtelen vagyok bármit csinálni. Belevetettem magam a tanításba, minden órára alapos vázlatot írtam, és hallgatóim közül is egyre többen szólaltak meg az előadásaimon. Anthony nem jelentkezett, Remkóékkal viszont szinte mindennap váltottam e-mailt – az eddigieknél vidámabb üzenetek érkeztek tőlük, de a Szövegbe Helyező Szerkezetéről még mindig nem írt semmit.

Hat hét telt el, november elejét írtunk, amikor a kampuszon megjelentek a hirdetések, hogy november 20-án lesz *A velencei kalmár* bemutatója. Úgy döntöttem, még nem veszek jegyet – titkon reméltem, Anthony talán meghív, de azt is tudtam, sok előadás lesz: ráérek, ha mégsem.

November 18-án, délután épp Remkónak írtam, amikor megszólalt a mobilom. A kijelzőn láttam, hogy Anthony, gondoltam, a bemutatóra hív.

– Ne haragudjon, hogy olyan sokáig nem jelentkeztem – Anthony a szokásosnál is izgatottabban beszélt. – Mindent elmagyarázok. Nagyon sürgős. El tudna jönni hozzám ma este? Ocean Drive 1902. Gyalog is csak húsz perc a házától. Sétáljon végig a Younglove-on, és forduljon jobbra.

Mi tagadás, csalódott és meglepett voltam: mit akarhat két nappal a bemutató előtt? Vagy így akarja odaadni a jegyet? De mi olyan sürgős?

– Ott leszek. Hányra menjek?

– Fél nyolc megfelel?

– OK, Mr. Kaufmann. Akkor ma este fél nyolc.

– Köszönöm. Jól van?

– Megvagyok, köszönöm. És maga?

– Majd mindent elmesélek. Várom. Viszlát!

– Viszlát.

Jókor indultam útnak, mert nem tudtam, az 1902-es szám az Ocean Drive melyik részére esik. Hamar megtaláltam a házat, de még csak hét óra tíz perc volt, lementem az óceánpartra, ahol amúgy is szívesen sétáltam.

Erősen sötétedett, a nap már régen eltűnt az óceánban; a feltámadó szél ködgomolyagokat kergetett a víz fölött, és a part felé

hajszolta a hullámokat. Némelyik hatalmas, tarajos legyezőként terült szét a lábam előtt, de ha erősödött a szél, a hullámok felpúpozódtak, és mintha ezer meg ezer mérges, fehér hátú pók rohamozta volna a partot. Aztán a pókok elernyedtek, felvették a sima, barnásszürke fövény színét, összelapulva visszahúzódtak, hogy helyet adjanak egy újabb pókáradatnak, amelynek – úgy látszott – halaszthatatlan teendői lennének a szárazföldön, de sohasem jut tovább, mint az előző. Ha azonban a távolba néztem, csupán a végeláthatatlan kék-szürke-zöld vizet láttam, szó szerint a *nyugati parton*, mintha a világ végén lennék – egyedül. Tudtam, milyen elmondhatatlanul hosszú ideje terülnek itt legyezők és szaladnak pókok, és milyen elmondhatatlanul hosszú ideig ismétlődik majd mindez, és ugyanerre a ritmusra akkor is, amikor már nem leszek.

Indulnom kellett – pontosan fél nyolckor becsengettem Anthonyhoz, aki szokásos kedvességével fogadott, de rögtön láttam rajta, hogy valami súlyos gond nyomasztja. Hosszú haja összevissza állt, az ingét nem tűrte be rendesen, és mezítláb volt, ami egyébként a szokásos otthoni „viselet” Kaliforniában, de nem akkor, ha valaki vendéget vár.

Háza – még P. R.-éhez képest is – a luxuskategóriába tartozott. Hogy lent hány szoba volt, fel sem tudtam mérni, mert rögtön az emeletre, a hatalmas nappaliba vezetett, amelynek negyedik, óceánra néző fala egyetlen hatalmas üvegtáblából állt, természetesen több tolóajtóval, melyek tágas erkélyre nyíltak. Az ajtók közül már csak egy volt résnyire nyitva, mert este hirtelen hűvösödik San Juanban. A teremszerű szoba ebédlőben és konyhában végződött; különös volt, hogy a terjedelmes konyhapult, a mosogató és a plafonig érő, körbefutó konyhaszekrény a szőnyegpadlóból nőtt ki. Mindenütt hatalmas, fekete bőrfotelek és hangulatlámpák, de az egész berendezés egy áruház bútorosztályának benyomását keltette: háztartásnak semmi nyoma, teljes, szinte kínos rend, ragyogó tisztaság.

A hatalmas ablak közelében, egy dohányzóasztal két végében telepedtünk le; Anthony háttal az ablaknak, én a feje fölött, ha nem is láttam, de sejtettem az óceánt, és a résnyire nyitott ajtón át hallottam a hullámok szüntelen morajlását. Az asztalon félig üres whiskys üveg állt, két öblös whiskys pohárral.

Anthony csak azt kérdezte, jéggel vagy jég nélkül iszom-e a whiskyt (az előbbi mellett döntöttem; pillanat múlva kis vödör jéggel tért vissza), és színültig töltötte a poharamat; magának is töltött, de tisztán. Inge zsebéből egy doboz fehér Marlborót húzott elő, felém nyújtotta:

– Tudom, hogy itt Kaliforniában nem szokás, de itthon és különösen whisky mellé mindig rágyújtok.

Én is rágyújtottam, poharaink pedig szinte egyszerre hagyták el a dohányzóasztalt, majd tértek vissza rá, amikor az első kortyot egymás egészségére ittuk.

– Itt élek – mutatott körbe Anthony, mintha az egész házat rám hagyná –, hol barátnővel, hol barátnő nélkül, most éppen nélkül. Meddig ér rá?

– Holnap reggelig semmi dolgom.

– Lehet, hogy addig fog tartani – mondta Anthony, megint ivott egy kortyot, és mélyet szívott a cigarettájából. Rám nézett és elmosolyodott.

– Persze, nem ért semmit. Most önző leszek, elrabolom az idejét. Valakinek el kell mondanom, elejétől végig, valaki olyannak, akiben ösztönösen megbízom, de messze tájról jött, alig ismeri az itteni viszonyokat, tehát mégsem tartozik teljesen közénk. Azért is bocsásson meg, hogy most ilyen egyenesen fogalmazok, és nem csomagolom a szavaimat udvariassági formulákba.

– Igazán nem... megtisztel... – hebegtem, és végképp nem értettem.

– Maga bezzeg udvarias. Látszik magán, hogy ha megkérem, senkinek sem mondja el, amit hallani fog. Maga abba a típusba tartozik, aki gyűlöli a pletykát.

Mindezt a legkisebb hízelgés nélkül, tényként közölte, mint ha harmadik személyről beszélne. Kénytelen voltam Jago szerepemre gondolni, amit – igaz, jóformán öntudatlanul – Angelának játszottam két éve, és mélyen elpirultam, ezt azonban Anthony szerénységem jeleként értelmezte, vagy a hangulatlám-pák fényében nem vette észre.

– Hogy mindent megértsen, és én is könnyíthessek a lelke-men, a mai estének különös játékszabályai lesznek. Természetesen nem akarom kényszeríteni semmire; ha akarja, megissza a whiskyét, feláll és távozik, nem haragszom meg. Ha azonban marad, addig kell itt ülnie, amíg be nem fejezem. Az utolsó, de

talán legkülönlegesebb játékszabály azonban, hogy arra kérem, ne szóljon közbe és ne tegyen fel kérdéseket, amíg beszélek. Képzelve, hogy közönség életem egyszemélyes színházában, ahol monodrámát adok elő. Nos, vállalja?

Szótlanul bólintottam. Anthony kurtán felnevetett.

– Látom, bátor, és főleg: gyorsan tanul. Bölögtatnia vagy „nem”-et intenie szabad, de csak ha kérem rá. Lehet, hogy a történetemet végtelenül szentimentálisnak találja majd. Ma, azt hiszem, alapvetően két típusú ember van: cinikus és szentimentális, és sokan a cinizmust az igazság kimondásával, a szentimentalizmust a hamisság rózsaszín ködfelhőjével azonosítják. A cinikus már semmiben sem hisz, mindenre legyint, ettől reméli, hogy biztonságban marad, mert retteg az érzelmek bizonytalanságától. A szentimentális kétségbeesetten akar hinni valamiben, de ettől meghatódik önmagán, és kiperdül a szeméből a könny. Maga hisz például abban, hogy az emberek nevelhetők, hogy meg tudnak változni?

Bólintottam.

– Persze, különben szögre akaszthatná a tanárságát. De tíz emberből jó, ha egy hisz ebben, mert ez már szentimentalizmus. Én, ha már választanom kell, a szentimentálisokhoz tartoznék, de ne féljen, hogy sírni fogok, mert úgy három-négyéves korom óta képtelen vagyok rá. Még akkor sem sírtam, amikor három éve meghalt az apám. És akkor sem, amikor elvesztettem a legjobb barátomat, Johnnyt... de ne vágjunk a dolgok elébe.

Ivott egy nagy kortyot, elnyomta a cigarettáját, és rögtön újra gyújtott.

– A helyzet sürgőssége, s így történetem aktualitása abban rejlik, hogy Graham Miller – tudja, aki Antoniót alakította volna – tegnap autóbalesetet szenvedett; talán hallott róla, mert az egész kampusz ezt beszéli. Nem? Ez is mutatja, mennyire immunis a pletykára. Grahamnak több helyen eltört a lába, operálni kell, kizárt dolog, hogy holnapután színpadra lép. Az egyetlen, aki beugorhat helyette, én vagyok, de képtelennek érzem magam rá. Nem a szöveg miatt: rendezés közben az ember szinte valamennyi szerepet megtanulja. Az igazi baj, hogy Augustine Al Chime, aki Bassanio lesz, ma bejelentette, jobb ajánlatot kapott, és ha vége a *Kalmár* előadásainak, itthagyt bennünket; Hollywoodba készül, Al Pacino kérte fel, hogy legyen a partnere a követke-



ző filmjében. Ilyen ajánlatot senki sem utasít vissza, én viszont úgy érzem, hogy Augustine-nal a lelkem egy része távozik. Ez, tudom, ma szintén roppant szentimentálisan hangzik, de ez az igazság, és kevés dologban vagyok olyan biztos, mint ebben. Éppen emiatt képtelenség eljátszanom Antoniót: ami a legteljesebb valóság, tapasztalataim szerint nem működik a fikció világában, különösen, ha az érzés ennyire erős a valóságban. Amikor ő volt Hamlet és én Claudius, mindenki szerint óriásit alakítottunk, mert a színpadon halálos ellenségekként álltunk szemben. Lehet, hogy ez mással nem így van, nálam biztosan így működik. Ahhoz azonban, hogy megértse, miért szeretem ennyire Augustine-t, messziről kell kezdenem.

Megint teletöltötte a poharát. Aggódó tekintetemet látva elmosolyodott.

– Ne féljen, nem fogok berúgni. Ez megint furcsa dolog nálam: bármennyit is ittam, sohasem voltam még részeg. Egyszer kipróbáltam, mennyi kellene legalább egy szalonspicchez, de a második üveg whisky után sem történt más, mint hogy viszontláttam az egészet, és után kutya bajom sem volt. De nem gusztustalanságokkal akarom traktálni, csak meg akarom nyugtatni. Az igazi monodráma most kezdődik, dőljön hátra, igyon még, és gyűjtsen rá, ha kedve tartja, ezt a színházban úgysem lehet. Vagy tudja mit? Most még kiszállhat, de ez az utolsó lehetőség.

Nem mondom, hogy megnyugodtam, de hevesen megráztam a fejem.

– Köszönöm. Egyszer muszáj elmondanom valakinek. Mondtam: messziről kell kezdenem. Egy tályog is csak akkor múlik el, ha megnyitják és mindent kikaparnak.

Mélyet sóhajtott.

– Apám ősei németek voltak, anyáméi olaszok; azt mondják, ez a kombináció állandó őrlődést okoz a precizitás és a könnyedség között, én ebben nem nagyon hiszek, de tulajdonképpen mindegy is. Sokkal fontosabb, hogy anyámat alig ismertem: meghalt mellrákban, amikor hároméves voltam. Apámmal akkor New Yorkból Vermontba költöztünk, egy kisvárosba; apám a városi posta vezetője lett; postán dolgozott New Yorkban is, de alacsonyabb beosztásban. Gazdagok nem voltunk, de megéltünk. Ötéves voltam, amikor a velünk szemben lévő lakás, amelynek ajtaját pontosan nyolc lépés választotta el a mi ajtónktól, meg-

ürült, mert meghalt az öreg néni, aki nagymamáskodott velem. Apám temettette el, nem volt senkije. Az új lakók viszont egész addigi életünket megváltoztatták.

Nagyot kortyolt és rágyújtott.

– Mrs. Susan Phillips és Johnny Phillips voltak az új lakók, anya és fia, Johnny alig három hónappal volt nálam fiatalabb. Johnny apja, mint kiderült, rögtön fia születése után otthagyta a családot és eltűnt – akkoriban nem volt nehéz eltűnni az Egyesült Államokban. Később Johnny és én megpróbáltuk felidézni, hogyan barátkoztunk össze, de mindketten csak arra emlékezünk, hogy egyik délután – még két hete sem laktak ott –, találkoztunk a lakásainkat összekötő nyolclépéses folyosón – valószínűleg egyszerre indultunk el felkeresni egymást – és némán lementünk a kétemeletes ház udvarára, ahol hatalmas eperfa állt. Ugyanilyen egyetértésben másztunk fel rá – én másztam elől, mert már jól ismertem egy pontot, ahol úgy lehetett leülni, mint-ha kényelmes fotelbe telepedne az ember. Nem szóltunk semmit, csak néztük egymást, még egymás nevét is csak este tudtuk meg, amikor vacsorázni hívtak minket, és ügyetlenül kezét ráztunk a folyosón. Johnny vékony volt, de ugyanolyan hirtelenszőke és kék szemű, mint én; én voltam az erősebb és a magasabb, ő a szívósabb, érzékenyebb és az okosabb. Másnap reggel megvártuk egymást, amikor iskolába indultunk – biztos tudja, hogy nálunk ötéves korban már kötelező az előiskola, a pre-school – s ezért szüleink is kénytelenek voltak összeismerkedni. Hamarosan ugyanabba a csoportba kerültünk, és két hét múlva szüleink annyira jóban lettek, hogy hol az apám, hol Susan kísért minket az iskolába vagy késő délután haza; mindketten örültek, hogy két, addig jobbára magányos gyerek így összebarátkozott. Egy hónap múlva elválaszthatatlanok voltunk. Egymás mellett ültünk az iskolában; az első nap, amikor Johnny már az én csoportomba járt, és ebédhez készülődtünk – talán tudja, hogy nálunk sok szülő szendvicset ad a gyerekének ebédre, és este esznek meleget, az én apám is, konzervekből és félkész ételekből, de mindig főzött vacsorát – szóval az első nap ebédkor Johnny egyetlen szó nélkül kettétörte a szendvicset és a felét nekem adta, természetesen én is. S mert sohasem sikerült két tökéletesen egyforma darabra törni a szendvicseinket, mindig veszekedtünk, hogy a nagyobbik felet a másik egye meg... „Edd meg a nagyobbikat, te kisebb és

gyengébb vagy nálam” – mondtam én. „Vagyok olyan erős, mint te, de te mindig éhes vagy, én nem vagyok soha annyira éhes” – mondta ő. Majdnem minden délben eljártunk ezt, sokszor már fuldokolva a röhögéstől... tizenkét éven át. Iskola után az egyik nap én, a másik nap Johnny jött át játszani, a hétvégeken is. Rengeteget beszélgettünk, persze veszekedtünk, sőt, néha verekedtünk is; én voltam az erősebb, de amikor Johnny sírva fakadt, azt hittem, a szívem szakad meg, nem győztem kiengesztelni: minden, apámtól kapott kincsemet – üveggolyót, kisautót – neki adtam. De a haragunkat sohasem vittük át egyik napról a másikra: még legelkeseredettebb csetepatéink után is kibékültünk estére, és egy idő után már ennek biztos tudatában veszekedtünk. Ahogy megtanultunk olvasni, Johnny falta a könyveket – apám és Susan egyformán tévéellenesek voltak, most sincs televízióm. Ha Johnny befejezett egy könyvet, rögtön kölcsön akarta adni, dicsérte agyba-főbe, de én sokkal jobban szerettem, ha a történeteket ő meséli el. Ültünk az eperfán, vagy egyikünk szobájában, és Johnny mesélt, tőle hallottam először Robin Hood és Gulliver históriáját, majdnem minden Grimm-mesét és az Ezeregyéjszaka meséit, Tom Swayer és Huck Finn barátságának történetét. Tízévesek voltunk, amikor apám segítségével és a többi lakó engedélyével – egyébként jellemző, hogy ma sem tudom, ki lakott még a házban – a legerősebb ágak közé kis házat építettünk, amire kötélletrán is fel lehetett jutni. Jó időben a leckét is ott csináltuk – Johnny a humán, én a reál tárgyak felelőse voltam –, és langyos nyári éjszakákon ott is aludtunk. Johnny történeteit – sohasem voltam hajlandó elfogadni, hogy ezeket nem ő találja ki – rendszeresen előadtuk az udvaron, egyetlen jelenetben több szerepet játszottunk egyszerre, itt én voltam a főnök, sokszor tovább is képzeltem a meséinket, Johnny ilyenkor örült a legjobban. Egyedül Susan aggódott ennyi idill láttán – mi nem tudtuk, hogy abban élünk, így azt sem, mennyire boldogok vagyunk.

A többi gyerekkel az iskolában, a lányokkal is, elég jóban voltunk, de iskolán kívül szinte sohasem játszottunk együtt másokkal. Néhányan persze „szerelmespárnak” csúfoltak minket, de hamar elkönnyveltek különcöknek, s mivel jó eredménnyel tanultunk, és az iskolában közös megegyezéssel nem rendetlenkedtünk, a tanáraink is békén hagytak – sohasem akartak szétültetni. Általában kevés tudomást vettünk a világról – elég volt,

amit ketten építettünk. Azt sem vettük észre, hogy nemcsak mi, hanem szüleink is sokat vannak együtt.

Megint ivott, majd szó nélkül elvette lassan kiürülő poharamat, teleszórta jéggel – hatalmas kezével markolt a jeges vödörbe – és majdnem szízültig töltötte whiskyvel. Felállt, a konyharészbe ment, újabb üveg Bourbonnal tért vissza.

– Tizenkét évesek voltunk, amikor egy szombat délután apám behívott minket az udvarról. A mi nappalinkban ültünk le, Susan is ott volt, el sem tudtuk képzelni, mit akarnak. Apám nagyon komolyan elmondta, hogy Susan és ő már régen szeretik egymást, de nem akarnak addig összeházasodni, amíg nem tudják, mi örül-nénk-e ennek. Mi persze nagyon örültünk, de úgy emlékszem, inkább természetesnek vettük, hogy egymásra találtak, és már ők sem lesznek egyedül. Mind a ketten kölcsönösen szerettük egymás szüleit – már addig is apám apáskodott, illetve Susan anyáskodott mindkettőnk fölött. De a legjobban annak örültünk, hogy ezzel „hivatalosan” is testvérek leszünk, és még többet lehetünk együtt. Például minden augusztusban Johnny és Susan elutaztak Susan édesanyjához Kansasba, egy hatalmas farmra; én féltékeny voltam az ottani gyerekekre; ilyenkor nem volt kedvem semmihez, általában egy sarokban gubbasztottam, vagy elolvastam a Johnnytól kölcsönkapott könyveket. Pedig apám is ilyenkor vette ki a szabadságát, egyszer még Disneylandbe is elvitt. Mostantól apám és én is velük mentünk Kansasba, a farmon bőven volt hely, és végre megláthattam a prérít és a tejgazdaságot, amiről Johnny annyit mesélt.

Bocsánatot kért, elment a fürdőszobába, s a szünetet arra is felhasználta, hogy kiürítse a már számtalan csikktól púpozódó hamutartókat, és két doboz bontatlan fehér Marlborót is hozzon: az egyiket elem tette, majd visszaült a helyére, rágyújtott és folytatta.

– Susan gimnáziumi tanár volt, szőke, halk szavú, törekeny, angol irodalmat tanított a városka egyetlen gimnáziumában, a Belmont High-ban; igen, akár hiszi, akár nem, így hívták azt a vermonti kisvárost, ahol felnőttünk: Belmont, mint Portia szülővárosa, a *Kalmárban*. Annak idején azért költöztek ide, mert friss diplomával Susan csak itt kapott állást. Amikor a férje eltűnt, és Johnny még nagyon kicsi volt, egy ideig Kansasban éltek a nagymamánál, aztán New Yorkba költöztek, Susan eladó lett egy

ruhaüzletben, Johnny bölcsődébe, majd óvodába került, és anyja küszködve, összeszorított fogakkal, de elvégezte az egyetemet. Apámmal már régen szerették egymást, és esténként, amikor mi aludtunk, állandóan átjártak egymáshoz. Jó ideje össze akartak házasodni, de papíron Susan még mindig Mrs. Phillips volt; már négy évvel azelőtt magándetektívet fogadtak, de a detektív is csak annyit tudott kinyomozni, hogy Johnny apja már nincs az Államokban – talán Angliába ment, ahonnan a családja származott. A vermonti törvények szerint az eltűnt fél eltűnésének bejelentése után hét évet kell várni, míg távollétében hivatalosan kimondják a válást, amennyiben a másik fél ezt kezdeményezi. Susan hivatalosan csak akkor jelentette be férje eltűnését, amikor Belmontba költöztek; addig reménykedett, hogy talán visszajön. Így a hét év akkor telt le, amikor tizenkét évesek lettünk; mindent persze sokkal később tudtuk meg. De az esküvő napja talán életünk legszebb napja volt.

Ivott és – mondanom sem kell – rágyújtott.

– Mi a nászút alatt Kansasban voltunk; apám és Susan – aki egyébként sohasem engedte, hogy „anyá”-nak szólítsam, ahogy apám sem, hogy Johnny „apá”-nak – Németországba utazott, először München, majd Drezda környékére, mert apai ágon Susan is német ősöktől származott, Szászországból. Az együttélés nem volt nehéz, hiszen tulajdonképpen már több éve tartott. Senki sem akart más helyre költözni, így csak áttörtük a közös falat, és egy ajtót rakattunk be, de a két bejáratot is meghagytuk. Johnny és én ragaszkodtunk a közös szobához – az eperfán lévő házukat kezdtük kinőni –, így aztán úgy esett, hogy Johnnyék hajdani lakását gyakorlatilag mi laktuk, a miénket pedig szüleink.

Elhallgatott, lehajtotta a fejét.

– Gondolkodott már azon, az élet miért nem enged semmifajta tökéletességet, teljes boldogságot? Talán komolyan kéne vennünk, hogy egyszer kiűzöttünk a Paradicsomból. A tökéletesség, vagy amit annak hiszünk – és mindig utólag –, valahogy önmagától omlik önmagába. Tizenhárom éves korunkban ugyanaz a tizenhat éves lány tetszett meg nekünk, persze kis pisisek voltunk, csak ábrándoztunk, megszólítani sem mertük, de arra jó volt, hogy sokat veszekedjünk, és először fordult elő, hogy több mint egy napig nem szóltunk egymáshoz. De egyszerre akartunk kibékülni – egyikünk sem bírta tovább, mint a másik, pedig én

voltam az erőszakosabb alkat. A lány azonban elköltözött, és kezdett minden visszazökkenni a rendes kerékvágásba.

Nagyot kortyolt a poharából.

– A tavaszi iskolai kiránduláson lemaradtunk az osztálytól, én észrevettem egy sziklafalat, amiről gyönyörű kilátás ígérkezett. Johnny nem akarta, hogy felmásszak, de én már fent is voltam, jó magasan, amikor rémülten vettem észre, hogy csupán egy keskeny peremen állok; kénytelen voltam a sima sziklafalhoz tapadni, és se fel, se le nem tudtam tovább menni. Életemben először éreztem halálfélelmet. Johnny látta, hogy sápadtan, kétségbeesetten állok, és habozás nélkül kezdett felfelé mászni, hiába kiabáltam, hogy maradjon lent, vagy hozzon segítséget. Bámulatos ügyességgel és gyorsasággal ért a közelembbe, majd egy felnőtt nyugalmával adott utasításokat, hová tegyem a lábam és a kezem, és hamarosan már én is sikeresen ereszkedtem lefelé. Már-már földet értünk, amikor egy kő, amibe Johnny kapaszkodott, a kezében maradt, és úgy két méter magasságból lezuhant, ráadásul kemény, köves talajra. Habozás nélkül ugrottam le mellé: minden félelelemről elfelejtkeztem. Johnny a hátára esett, komoly fájdalmai voltak, a bal bokája kificamodott. A karomba kaptam és rohantam vele – nem tudom, honnan vettem az erőt, mert jó másfél mérföldet kellett megtennünk, míg lakott helyre értünk; szerencsére az osztállyal itt töltöttük az éjszakát, és tudtam, merre kell szaladnom. A kórházban helyrerántották Johnny bokáját és megröntgenezték a hátát és a derekát, ekkorra már rémült szüleink is ott voltak. Az orvos nagyon sokáig nézegette a röntgenképeket, hümmögött, újabb röntgent csináltatott más pózokban, végül azt mondta, úgy látja, nincs komolyabb baj, Johnnynak két hét pihenést rendelt, és hazaengedett bennünket. Amíg lábadozott, minden régi rivalizálásunkat elfelejtettük, megint olyan jóban voltunk, mint mindig. Rengeteget nevtünk és rákaptunk a horgászásra – Belmonttól jó három mérföldnyire volt egy kis tó, ahová a hamarosan beköszöntő vakációban sokszor egész napra kibicikliztünk.

Megint töltött magának, kinyitotta az új doboz cigarettát és rágyújtott.

– Gondolja, hogy amikor felmáshoztam a sziklafalra, a tudatalanom már előre látott egy helyzetet, ami meg is valósult, és az egészért azért csináltam, hogy krízishelyzet álljon elő, és ettől

megint ugyanolyan jóban legyünk, mint régen? Egyszerűen elviselhetetlen volt számunkra, ha nem voltunk jóban; mai fejjel kezdem azt gondolni, hogy veszekedni is csak azért veszekedtünk, mert világosabban akartuk látni, meddig terjed az egyikünk és a másikunk, önmagunkon belül is. Ne válaszoljon a kérdésemre, úgysem lehet eldönteni. Illetve Ernest Black és a Freud-konferencia biztosan elemezni tudná – tette hozzá gúnyosan.

Ivott egy kortyot, megköszöri a torkát, és folytatta.

– Egyik este horgászásból jöttünk haza, szomorúan, mert nem volt jó a kapás, és kivételesen a mi régi részünkön át akartunk bemenni a lakásba, ma sem tudom, miért. Az előszobában hallottuk, hogy szüleink a konyhában beszélgetnek. „Nagyon féltém a fiúkat” – hallottuk Susan hangját. „De Sue – mondta apám, csak ő hívta Sue-nak –, hiszen olyan jóban vannak! Néha veszekednek, de az egészséges. És ki mondhatja el, hogy ilyen barátja van? Úgy szeretik egymást, mint a legjobb testvérek.” „Éppen ez a baj – mondta Johnny édesanyja –, túlságosan szeretik egymást, elválaszthatatlanok. Attól félek, nem tudnak majd egymás nélkül élni. Ennyire egyik sem maradhat védtelen, ennyire sebezhető. Hogy fognak párt választani maguknak, külön családot alapítani? Ki fogja nekik megadni ezt az egyetértést, ezt a magától értetődő szeretetet?” „Majd ha szerelmesek lesznek, minden átalakul” – vélte apám. „Nem tudom” – mondta Susan és hangjából a legkomolyabb aggodalom szólt, „te is tudod, és én is, hogy a szerelemben harc is van, hódítás, nemcsak egyetértés. Szerinted az ilyen szoros érzelmi kapocs, ami őket kiskoruk óta összefűzi, egyáltalán lehetővé teszi, hogy igazán beleszeressenek valakibe? Nem tudom, sohasem voltam ilyen helyzetben. És mindketten mindent rettenetesen komolyan gondolnak, minden, amibe belefognak, élet és halál kérdése számukra, mert a másik, tehát a barátságuk is az. De az emberek többsége nem ismeri ezt az érzést – hányszor fognak csalódní, és hányszor lesznek képesek kibírni a csalódásokat? Mindkettőnek a másik mindig is abszolút mérce volt, és félek, az is marad. Borzasztóan nehéz dolguk lesz: szüntelenül vissza fognak sírni valamit, ami most olyan nekik, mint a levegővétel”. „Akkor válasszuk szét őket mesterségesen? Adjuk őket különböző gimnáziumokba? Ezt magad sem gondold komolyan, Sue. Milyen indokkal? Egy nap sem telne bele, egymáshoz szöknének, s ahogy ismerem őket,

félúton találkoznának. Nem tudjuk megtiltani nekik, hogy szeressék egymást. De ha együtt nevelkedtek is, más érdeklő őket – a lányokon kívül erre építhetünk. Johnny biztos irodalommal akar foglalkozni, Anthony mindene a színház, az egyetemen már nem lesznek együtt sülve-főve. Nyilván jóban maradnak, de még az egyetetésű ikrek is képesek az önálló életre, ha a maguk útját járják”. Nem mertünk tovább hallgatózni; kiosontunk, és nagy zajjal, csörtetéssel állítottunk be – szüleink sohasem tudták meg, hogy kihallgattuk őket.

Anthony megint lehajtotta a fejét, és kicsit lassabban folytatta, mint eddig.

– Akkor nem tudtunk mit kezdeni azzal, amit hallottunk: arra emlékszem, furcsa volt kívülről hallani magunkról, keveset beszéltünk róla, aztán megegyeztünk, hogy ez valami kötelező szülői aggodás. Később rájöttem persze, hogy Susannak igaza volt. Rengeteg barátnőm akadt, a színészvilágban rengeteg a futó kapcsolat, ami olyan, mint egy széria, egy évad: egyszer csak vége, és jön a következő. Emlékszik Sylvia Suslovra? Három éve vele is jártam, Judith Copperfield pedig még a feleségem is volt, három hónapig, két hétig és két napig. Most már-már baráti viszonyban vagyunk, ők is cserélgetik a pasijaikat, ez nálunk zömmel így van. Kevés olyan ember akad, mint Ernest Black, akinek a felesége nem színésznő, hanem itteni egyetemi tanár volt, nagyon szerették egymást, három gyerekük született, Ernest felesége tavaly halt meg; egyszer – mint előtte annyiszor – elment egyedül szörfözni, és egy hirtelen jött viharban az óceánba fulladt. Ernest most ezért is olyan emberkerülő és mogorva. Ami a barátnőimet illeti... senkivel sem sikerült ahhoz hasonló lelki kapcsolatot kiépítenem. A tartós együttléthez más is kell, mint testi vonzódás. A szerelem is csak szükséges, de nem elégséges feltétele a házasságnak, bár ebben a tekintetben egyre nagyobb káosz él bennem. És akkor még nem beszéltünk a gyerekekről. Maholnap ötvenéves leszek... Maga nem iszik?

Bólogattam, hogy majd fogok, de nem rendelkeztem azzal a képességgel, amivel Anthony; féltem, hogy – ráadásul éhgyomorral – elázom. Mintha kitalálta volna a gondolatomat, a homlokára csapott, a frizsiderhez szaladt és egy nagy tál tonhalas szendvicset tett elém.



– Látja, milyen hülye vagyok? Teljesen elfelejtkeztem róla, már biztos kopog a szeme az éhségtől.

Mi tagadás, éhes voltam – mohón nekiláttam. Anthony is elrágott egy szendvicset, de aztán rögtön folytatta.

– Az igazi baj akkor kezdődött, amikor tizenhat évesek voltunk, már mindketten a Belmont Highba jártunk, persze nem Susan osztályába, és az angol irodalmat sem ő tanította. Johnnyról karácsony előtt kiderült, hogy veseelégtelenségben szenved. A ősz folyamán többször volt rosszul, végül szüleink alaposan kivizsgáltatták. Akkor is, és azóta is sok orvost kikérdeztem, összefüggésben lehetett-e a betegsége azzal az eséssel, ami – mindig így gondoltam – miattam történt, amikor felmásztam a sziklafalra. Nem felejtettem el az orvos arcát, aki Johnny röntgenfelvételeit vizsgálta. Mindenki mást mondott – mindenestre teljesen nem kizárható. Az akkori orvosunk születési rendellenességről beszélt, ami kamaszkorban jön elő, végül elvittük Johnnyt egy New York-i specialistához, aki veseátültetést javasolt. Ilyenkor persze a donor a legnagyobb probléma, sokan éveket várnak, mert a vércsoport-egyezés csak a kezdet; rengeteg mindennek kell egyeznie, de a legfontosabb a szövetek minél nagyobb hasonlósága. Amint megtudtam, hogy az élődonor a legjobb, azonnal alávettem magam a megfelelő vizsgálatoknak. A New York-i orvos arra az eredményre jutott, hogy ideális donor lennék; kijelentette, hogy ikreken kívül sohasem látott még két embert, akiknek a szövetei ilyen hasonlóságokat mutatnak. Én heveskedtem, követeltem az azonnali műtétet, de három hónapba telt, míg sor került rá. Először is kiskorú voltam, az apám beleegyezése is kellett, és bár ő is nagyon szerette Johnnyt – aki persze eleinte hallani sem akart róla, hogy engem bármilyen veszélynek kitegyen –, szóval apám éjszakákon át beszélgetett velem, hogy tisztában legyek velem, mit vállalok. Az operáció nekem sem veszélytelen, fél vesével – legalábbis statisztikailag – megrövidülhet az életem; van, amikor minden szakértelem ellenére az egész hiábavaló stb., stb. Akkor, a kamaszkor tetőzése idején különösen rossz vitapartner voltam; beszélgetéseink általában azzal végződtek, hogy – életemben először – ordítottam az apámmal, nem fért a fejembe, miért nem érti, hogy ott, azonnal az életemet adnám Johnnyért, ha tudom, hogy ez használ neki, ahogy ő is azonnal utánam mászott a sziklafalon. Apám, szegény, épp azt akarta, hogy ne érzelmileg viszonyuljak

a kérdéshez, erre persze képtelen voltam. Végül apám engedett – Susan sohasem akart beleszólni –, és együtt mentünk végig a bonyolult jogi hercehurcán; még az elmeállapotomat is megvizsgálták, hogy szabad akaratomból vetem-e alá magam az operációnak, és közjegyző előtt kellett aláírnunk a kórházzal kötött szerződést. Johnny hamar abbahagyta a tiltakozást – ezt apám a lelke mélyén önzésnek vélte, én azonban értettem: Johnny tudta, mi vár rám, ha egyedül maradok. Persze erről sem beszéltünk soha: teljesen felesleges volt. Ő volt az egyetlen, aki értette: nem áldozatot hozok, hanem én is élni szeretnék.

Egy egész percre elhallgatott.

– Nem tudom, mennyit nyom egy fél vese, sohasem mértem meg. Nem csodálkoznék, ha egy fontot. De azt persze még mindig nem értheti, miért vagyok képtelen eljátszani Antonio szerepét úgy, hogy Augustine Bassanio.

Rágyújtott, és újra töltött magának.

– Az operáció jól sikerült. Johnny szervezete hamar befogadta a vesémet, de így is fél évbe telt, amíg újra viszonylag egészségesnek mondhattuk; azt a tanévet mindketten kihagytuk. A következő, őszi iskolai kirándulást az orvos még nem engedélyezte Johnnynak, még nem volt szabad megerőltetnie magát. Ráadásul mindketten betöltöttük a tizenhetet, nagyot nőttünk, épp akkor. Én persze nem akartam elmenni a kirándulásra, de Johnny rábeszélte. Négy napról volt szó, ő egyre jobban érezte magát, és tényleg semmi értelme nem volt, hogy otthon maradjak. Messzire, a Grand Canyonba készült az osztály repülővel, megígértem, hogy mindent lefényképezek és majd mesélek, ahogy ő szokott. Az első napon minden rendben volt, este sokáig beszélgettünk telefonon. Másnap azonban csak sokára vették fel a kagylót, szörnyű balsejtelem fogott el, emlékszem, a kagyló a szívdobbanásaim ritmusára rezgett a kezemben. Ami ezek után következik, a borzalmak borzalma. Ilyenkor jönne jól, ha képes lennék sírni.

Majdnem két percig egy szót sem szólt, lehajtotta a fejét, hosszú haja előre lógott, nem láttam az arcát. Nagyon sajnáltam, de nem szólhattam – természetesen pontosan tudtam, mi következik.

– Veseátültetés után az esetek egy százalékában lép fel tüdőembólia. Álmában halt meg, szüleink reggel halva találták az ágyban. Igazán borzalmas nem akkor volt: nem a hazaút, még csak nem is a temetés, hanem két-három hónap múlva, minden-

nap, minden órában, minden percben egyedül, egyedül, egyedül. Ezzel keltem és feküdtem. Reggelenként abban reménykedtem, hogy az egész nem igaz, ott áll majd az ágyam mellett és kelteget, hogy elkésünk az iskolából. Ehelyett a semmi volt: körülöttem, bennem, mindenütt, a semmi, érti? Ezt nem értheti, ezt senki sem érti. Később legalább álmodni szerettem volna vele, de egy évbe telt, amíg egyszer, egy zavaros álomban felbukkant.

Félig szívva nyomta el a cigarettát.

– Egy másik bolygóra kerültem, más világba. Mechanikusan jártam, ettem, ittam, lefeküdtem, felkeltem, tanultam, beszéltem, de mintha nem én lettem volna, hanem valaki más, egy harmadik személy, aki kívülről nézi, amit csinálok. Fél év múlva elköltöztünk – apámnak és Susannak ekkorra sikerült munkát találnia New Yorkban –, ez jót tett, bár az alaphelyzetben nem változtatott. Az utolsó gimnáziumi évet egy New York-i középiskolában jártam ki, de az érettségik pocsékul sikerültek, meg se próbáltam egyetemre kerülni. Abban a postahivatalban lettem rakodómunkás, amiben apám is dolgozott, leveles zsákokat, csomagokat rakodtam teherautókról fel és le, a fizikai munka sokat segített, bár a cigarettára ott szoktam rá; a többi munkás állandóan kínálgatott. De ha egyedül maradtam, rögtön rám tört minden szörnyőség; dühös voltam, hogy süt a nap, hogy még vannak házak, amikben emberek laknak, utcák, amiken autók járnak, ostoba, pimasz, vérlázító, elviselhetetlen közönnyel. Apámmal és Susannal akkoriban rengeteget voltunk együtt. Persze azóta sok minden összekavarodott bennem, különösen, ami az események és érzelmi hullámaim sorrendjét illeti; itt nem működik az időérzék, mert emlékek emlékének az emlékeit idézem.

Felhajtotta a poharát, aztán a szemembe nézett.

– Mondja, hisz maga valamiben, ami transzcendens? Nem valami tételes vallásra gondolok, még csak nem is feltétlenül Istenre. Csak valamire vagy valakire, aki nem múlandó, mint mi vagyunk.

Bólintottam.

– Akkor talán érti, amit most mondok. Hosszú töprengéseimnek voltak eredményei. Rájöttem, hogy Johnny, akit ötévesen a szívembe zártam, velem van, bennem, akárhova megyek, és ezt nem veheti el tőlem senki, amíg élek. A másik majdnem ugyanez volt, csak transzcendens módban: egyszerűen nem lehet, hogy

ami Johnnyt és engem összefűzött, elmúlik, vége, nincs tovább – valahol az időn kívül igenis megmarad, van, valóságosabban, mint a világ, ami körülvesz, valóságosabban, mint az idő, ami múlik, öregít, tönkretesz.

Újabb pohár whiskyt töltött magának.

– Ezeket ma is így gondolom, még ha sokak szemében közhely is vagy szentimentalizmus. A közhelyben egyébként van igazság, de mint az ércet a kőből, ki kell olvasztani, eredetiséggel, ötlettel, nem várt fordulattal. Az, hogy van egy apa, akinek két lánya hízeleg, és csak a legkisebb szereti igazán, óriási közhely, Shakespeare mégis tragédiát írt belőle. De most nem erről van szó. Az bizonyos, hogy voltak ostoba és – mint kiderült – félrevezető gondolataim is. Például néha azt gondoltam: én haltam meg, és ő él tovább általam, hiszen annyira hasonlóak voltunk. Ez hiba volt, mert senki sem él egy másik ember helyett, mindenki különböző, bármennyire is hasonlít a másakra, és csak a saját életét szabad élnie. Ahogy az is hiba volt, hogy Johnnyt idealizáltam, egyre jobban tökéletesítettem magamban, és ezt, épp az élők érdekében, még halottakkal sem szabad megtenni. De akkor ezt sem tudtam, csak az utóbbi két évben jöttem rá. Mentségemre legyen mondva, hogy akkoriban ezekkel a gondolatokkal bírtam ki a létezést.

Megint engedelmet kért, és kiment a fürdőszobába. Én – talán illetlenül – arra használtam fel a szünetet, hogy még egy szendvicset ettem.

– Ami most következik, gyorsan elmondható, egészen tavaly előttig – folytatta Anthony rekedten. – Egy kis New York-i színházban lettem segédszínész, nem panaszkodhattam, egyre nagyobb szerepeket kaptam, aztán az igazgató rábeszélte, hogy szerezzek diplomát, ami apám és Susan anyagi segítségével meg is történt. Ők változatlanul jól megvoltak, én már nem laktam náluk, de vasárnaponként ott ebédeltem. Megtanultuk a fájdalomunkat magunkba zárni. Mintha a fájdalom megtalálná helyét az életünkben, már nem akarta az egészséget uralni, tudtunk mellette beszélgetni, és mivel igazi volt, a színpadi játékomnak hitelt adott, még a komikus szerepekben is. Szüleink mindig megnézték a bemutatókat, Susan ugye, irodalomtanár, és sok jó tanácsot adott. Egyre többet emlegettük Johnnyt, egyre többet jártam társaságba, ismerkedtem, udvaroltam, akkor voltak a legkomo-

lyabb kapcsolataim, de, mint mondtam, sajnos, egyik sem tartott túl sokáig. A színházban általában szerettek, persze sok volt a féltékenység, a vita – ez nálunk mindig így volt és így is lesz. Visszajártam a dráma-akadémiára is, megírtam a disszertációmot kedvenc darabomról, a *Hamletről* – ezt is mondtam már, igaz? –, és huszonnyolc éves koromban el is játszhattam, ahogy sok remek szerepet, amivel most nem untatom. Néhány kisebb filmszerepet is kaptam, akkor láttam, mennyire gyönyörű Kalifornia; az akadémián tanítgattam is. Talán életem végéig annál a színháznál maradhattam volna, és én, legalábbis ami a hivatásomat illeti, hűséges típus vagyok, nem akartam más helyre szegődni. De rendezni akartam és komolyabban tanítani is. Megláttam a *Theater* című lapban a pályázatot ide, San Juanba. A társulat akkor sem volt rossz, Ernest Black például itt volt már – mint megtudtam, előle nyertem el a művészeti vezető posztját, ezért sem kedvel –, de sok kollégát én vettem fel. Shakespeare adva volt, de én ezen túl is igyekeztem a társulatnak sajátos arculatot adni. Az utolsó, akit felvettem, éppen két éve, Augustine Al Chime volt, és amikor a meghallgatására igyekeztem, nem gondoltam, hogy megint fordulatot vesz az életem.

Rágyújtott, de rögtön elnyomta; inkább ivott egy kortyot.

– Augustine már a meghallgatáson lenyűgözött, és nemcsak engem, hanem a roppant kritikus Ernest Blacket és a társulat többi tagját is. Elsőként Hamlet „lenni, vagy nem lenni”-monológját mondta, ami eleve merész választás, mert minden valamirevaló férfiszínész kívülről tudja, és sokat foglalkozott vele. Ennyi is elég lett volna, hogy Augustine-t felvegyük, de a többiek még produkáltatták, kérdezték, én nem szóltam, mert alig tudtam leplezni a döbbenetemet: elképesztő volt a hasonlóság Augustine és Johnny között, persze huszonhat éves kiadásban. Nemcsak az arca, hanem a mozdulatai, a mosolya, a fellépése, a modora: először azt hittem, ez valami csoda vagy gonosz trükk, mert eleinte, a döbbenet mellett inkább irritált; Johnnyról persze egészen más kép élt bennem, amit Augustine egyszerre erősített és tagadott. Később megfordult a fejemben, hogy Johnny apja azonos lehet Augustine-ével, és életében talán többször eljátszotta dicstelen szerepét, mert Augustine sem ismerte az apját, de sem kedvem, sem lehetőségem nem volt, hogy nyomozzak. Minek is? A lényegen úgyszemint változtatott volna.

Most én kértem bocsánatot és mentem a fürdőszobába, mire visszatértem, Anthony rendet rakott az asztalon, de ahogy leültem, folytatta:

– Roppant nehéz helyzetbe kerültem, amiben csak hibákat követhettem el. Augustine-t fel kellett venni, ez nem volt kérdés, de én sem hagyhattam ott a társulatot, ami a másik megoldás lett volna: akkor lettünk igazán egy csapat, amennyire ez nálunk lehetséges, egyre jobb kritikákat kaptunk, egyre több komoly színházi ember figyelt fel ránk. Eleinte kerültem a találkozást Augustine-nal, de láttam, hogy ez fáj neki: azt hitte, egyedül én, a művészeti vezető nem akartam, hogy csatlakozzon hozzánk, ráadásul ő megszokta, hogy mindenki szereti, ami tényleg nem nehéz, mert mindenkit levesz a lábáról, roppant tehetséges, valószínűleg jobb színész lesz bármelyikünkknél, ha kellő tapasztalatot szerez. Majd odaadom a *Hamlet*ünk DVD-felvételét, még a filmen is átjön, mennyire nagyszerű Hamlet volt. Legszívesebben mindent elmondtam volna neki magamról, mint most magának, de nem akartam megijeszteni, pláne nem elijeszteni tőlünk. Aztán észrevettem, hogy a tudattal nem megyek semmire: azon kaptam magam, hogy majdnem úgy szeretem, mint hajdan Johnnyt. Vissza akartam perelni az elveszett éveket. Egyszerre voltam boldog és furdalt a lelkiismeret, mert nem tudtam eldönteni, őt szeretem-e vagy Johnnyt.

Nagyot sóhajtott.

– Tudja, melyik darabot tűzzük műsorra a *Kalmár* után? A *Téli regét*. Régen szeretném eljátszani Leontes szerepét. Olvasta?

Bólintottam.

– Akkor talán egyetért velem, hogy Leontesnek, legalábbis szerintem, az a baja, hogy mindenkit mással helyettesít be, ezzel idéz elő szörnyű tragédiákat. Polixenést összetéveszti önmagával, aztán Perdítát Hermionéval, Florizelt Polixenésszel és így tovább. Most, hogy Johnny elmegy, azt hiszem elég hihetően tudom majd alakítani Leontes vezeklését rengeteg ostoba bűne, önszeretete, önzése miatt. Mert nagyon sok hibát, sőt, bűnt követtem el, és nemcsak Augustine-nal szemben, és nem ment fel, hogy talán törvénytörő volt, hogy így legyen. Emlékszik, mit mond Paulina a vezeklő Leontesnek? Szinte hallom, ahogy Sylvia mondja majd nekem: „Ez való neked: kétségbeesni. Téli fürgetegben térdelhet érte szüntelen ezer térd, tízezer évig, böjt-

ben, meztelen, tar szirtfokon, és még feléd se néznek majd a nagy istenek”. Benne van ebben mindaz a hiábavalóság is, amit akkor éreztem, amikor valahogy, valamilyen módon, fel akartam támasztani Johnnyt. Amikor azt hittem, feltámadt, elfelejtettem, el akartam felejteni, hogy akármennyire is hasonlít rá, Augustine mégsem Johnny, és hogy fájdalmat okozok Augustine-nek is, magamnak is. Valaki más helyett csak meghalni lehet, élni nem. És ahogy nem élhetünk valaki más helyett, nem is élteshetünk valakit valaki más helyett.

Mechanikusan töltött magának és nekem is, de nem nyúlt a poharához, hanem rágyújtott.

– Mondja, nagyon zagyván beszélek már? Nem untatom halálisan?

Megráztam a fejem, és nem akartam megmondani neki, hogy egyszer Augustine helyett Johnnyt mondtam.

– Köszönöm. Legalább maga is látja, mennyire önző vagyok. Mindjárt hajnali egy óra.

Kortyolt egy nagyot, és valamivel nyugodtabban folytatta.

– Igyekeztem a lehető legjobbra fordítani a helyzetet. A barátja akartam lenni. Elhatároztam, hogy mindent megtanítok Augustine-nek, amit tudok – ezzel csak nem árthatok. Titkon reméltem, hogy közben megszeret, mert bár általában tartózkodóan viselkedett, sohasem volt undok vagy udvariatlan; a tanácsaim érdekelték, sőt, néha ő jött hozzám. Én azonban arra vágytam, hogy kitüntessen a szeretetével. Ennek, legalábbis ami a látható jeleket illeti, pontosan az ellenkezője történt. Elég nyilvánvaló, hogy miért, persze sokáig nem értettem: én vagyok a művészeti vezető és a látszatát is el akarta kerülni, hogy hízeleg nekem. Én gátlástalanul dicsértem: Augustine-ért könnyű lelkesedni; néha elképedtem, milyen könnyedséggel oldja meg a legnehezebb feladatokat, de titkon reméltem, hogy visszadicsér. Talán kritikusabbnak kellett volna lennem vele, mert a sok ajnározással biztosan sokszor elbizonytalanítottam. Ő azonban sohasem dicsért meg, nemcsak azért, mert nem akart hízelegni, hanem mert fogalma sem lehetett, hogy nekem erre szükségem van, és nem másoktól: éppen tőle akarom hallani, hogy jól csinálom.

Megint ivott egy kortyot.

– A *Hamlet* bemutatója után például elmentünk egy kínai vendéglőbe ünnepelni. Én tüntetőnek éreztem, mennyire kerüli a

társaságomat; amikor szóba igyekeztem elegyedni vele, gyorsan válaszolt valamit, és előrerohant a többiekhez; a vendéglőben – legalábbis így éreztem – levegőnek nézett; amikor beszéltem, a mondatom közepébe vágott, vitte a szót, elővette mindenkit lenyűgöző képességét. A vacsora után – ma, ha csak a közelébe kerülök annak a vendéglőnek, elfordítom a fejem – Graham vitt haza az autójával, ő játszotta a Színészkirályt, Sylvia mellette ült, ő remek Gertrúd volt, és azokon a lelkes SMS-eken és bőkon nevetgéltek, amiket Augustine küldött és mondott nekik az előadás után. „Nem baj – gondoltam magamban –, nyíltan nem akarta mondani, de majd küld nekem is egy e-mailt, vagy felhív, és elmondja, külön nekem, hogy mennyire jó voltam, elvégre a darabban Claudius a második legnagyobb szerep”. Már a harmadik előadás után voltunk, amikor írt egy e-mailt, hogy nagyon jó voltam és pont.

Elnyomta a cigarettáját, és újra akart gyújtani, de már kiürült a doboza; én rögtön megkínáltam abból, amit korábban elém tett, ebben még bőven volt.

– Pontosan tudtam, hogy a produkció éppolyan jó, mint a saját játékom; minden normális ember, ráadásul annyi tapasztalattal, amennyi nekem van, minden álszerénység nélkül meg tudta ezt állapítani, és nem áhítozik Augustine szavainak pecsétes bizonyítékára. Én azonban hallgatását halálosan komolyan vettem, és fáj, persze jól bele is éltem magamat a fájdalomba, másnap pocsek voltam, talán a szomorúságtól, talán dacból, dühből. Pontosan tudtam, hogy nem gonoszságból teszi, hogy fogalma sem lehet, mi játszódik le bennem, a dühöm és szomorúságom eredetét végképp nem sejtette, de szörnyű dolgot csináltam: kezdtem keresni az alkalmakat, amikor megsértődhetem.

Mélyen leszívta a füstöt.

– Azt hiszem, nyilvánvaló, mennyi mindenért kell Leontesként vezekelnem. Ugyanakkor jó volt megint éreznem, ami Johnnyhoz fűzött, sokszor csak pillanatokra, jobb időszakokban néhány napra is. Lehet, hogy ez is illúzió, hiszen nem kölcsönös, mégsem bántam meg, hogy nem menekültem el. Ha mérlegre teszem, azért többször voltam boldog, mint szomorú, és az is bizonyos, hogy sok mindent csak most értettem meg, magammal és Johnnyval kapcsolatban is. De ne kívánja, hogy megmondjam, mennyi mindebben az önáltatás.



Elhallgatott, hátradőlt és a szemembe nézett.

– És most elveszítem, megint át kell élnem legalábbis valami hasonlót ahhoz, amit idestova harminc évvel ezelőtt. Hadd ne folytassam, és főleg hadd ne elemezzem, miért érzem képtelennek magam, hogy színpadra álljak holnapután mint Antonio. Elég emberrel találkoztam, hogy tudjam: maga elég okos, hogy megtegye helyettem. Az én történetem ezzel véget ért. Most már beszélhet, kérem is rá – az volt a fontos, hogy elmondhattam, nagyon köszönöm.

Most én kortyoltam nagyot a whiskyből és gyújtottam rá, amin Anthony halványan elmosolyodott.

– Megrendítő a története, Mr. Kaufmann – kezdtem lassan, megfontoltan –, és az én tapasztalataim szerint aki belülről lát és érez valamit, mindig sokkal közelebb áll a megoldáshoz, mint a kívülálló; a kívülálló inkább ahhoz kell, hogy a másik vállalni merje a döntést, ami többé-kevésbé már világos előtte, és amit a kívülálló nem tud pontosan megfogalmazni; a kívülálló csak bátoríthat. Tudja, hogy nagyon keveset értek a színészet lélektanához – sohasem voltam színpadon, sohasem kellett felépítenem egy szerepet, de talán olyan nagy színész esetében, mint maga, a dolog visszafordítható, és akkor egy szintre kerülhet Antonio és a művészeti vezető szerepe. Nem azt akarom ezzel mondani, hogy a művészeti vezető szerepe legyen a fikció, és Antonióé a valóság: éppen nem. Arra bátorítanám, hogy egy pillanatra lássa önmagát szereplőként, fiktív alakként abban a fájdalmas és gyönyörű történetben, amit ma este elmondott nekem. Természetesen *tudja*, hogy saját élettörténete nem fikció, és hogy mi a húsba vágó, alku nem ismerő, és tudom, nagyon fájó valóság. Ha erről próbálna megfeledkezni, az meghátrálás, menekülés volna. De talán nem az, ha egyszerre éli át a történetét mint valóságot és fikciót. Mintha egyesben beszélne, mint Anthony Kaufmann, de közben lenne egy másik Anthony Kaufmann is, aki mindezt idézőjelben vagy gondolatjelek között mondja, és létét nem a minket körülvevő valóságnak köszönheti, hanem a ma esti történet belső és koherens logikájának. Ez volna az a belső lépcső- vagy létrafok, amin át fel, illetve beléphetne Antonio a velencei kalmár világába. Nem tudom, érthető-e, amit mondok.

– Folytassa! – mondta Anthony kurtán, előrehajolt, nagyon figyelt.

– Nem nagyon tudom folytatni, sajnos, legfeljebb még egyszer el tudom mondani. Meggyőződésem, hogy a fikció nem szemben áll a valósággal, és nem kivezet belőle, hanem éppen fordítva: a fikcióval egyrészt bővíthetjük a valóságot, másrészt abban segít, hogy szembenézzünk vele és bátran belelépjünk. Hogy végig tudjuk csinálni. Ezért tilos a valóságra azt mondani, hogy fikció, és a fikcióra, hogy valóság, mert ha összekeverjük, hogyan ismerik meg egymást?

Anthony hátradőlt, a cigarettásdobozt és a whiskys poharat szemlélte, aztán rám nézett, és akkorát sóhajtott, mint John Heminges a Theater színpadán.

– Azt hiszem, bölcsebb, mint gondoltam – mondta csendesen –, de ne haragudjon, most egyedül kell maradnom. Nagyon sok mindent kell átgondolnom. Ugye, nem haragszik?

– Dehogy, nagyon megértem – mondtam, és ahogy felálltam, éreztem, hogy legalább olyan fáradt vagyok, mint első szereplésem után, alabárdosként –, jó éjszakát.

Amíg kikísért, már egyetlen szót sem szóltunk, az ajtóban kezét nyújtott és gyorsan becsukta utánam az ajtót.

Másnap levelet találtam az egyetemi szobámban, amit az ajtó alatt csúsztatott be valaki. Jegy volt benne a másnapi bemutatóra, és egy képeslapra írt néhány sor; a képeslap a San Juan-i egyetemi színházat ábrázolta. Anthony-nak jellegzetes, férfias kézírása volt, amit csak erősített, hogy a levelet fekete tollal írta.

„Kedves Barátom!

Az előadás után szeretettel várlak a színész-büfében egy koccintásra.

Tisztelettel és köszönettel (ez a szó alá volt húzva)

Anthony Kaufmann, a velencei kalmár”

Igen, így volt: Anthony játszotta Antoniót, Ernest Black Shylockot, Augustine Al Chime Bassaniót, Sylvia Suslov Portiát, Judith Copperfield Nerissát. Lélegzetelállító, fantasztikus előadás volt. Shakespeare-ék produkciójával nem akarom, de nem is tudnám összemérni, mert egészen más eszközökkel játszottak. Egy bájos, halk szavú, idős hölgy mellett ültem, akiről kiderült, hogy Susan Kaufmann, örültem, hogy megismertem. A másik oldalamon P. R. és felesége foglalt helyet, igazán meg voltam tisztelve.

Az előadástól kicsit kótyagosan mentem a színpalak mögé: a színészbüfét kerestem. A színészek még jelmezben ténferegtek, abban a különös mámorban, amibe én kerülök egy-egy jól sikerült óráim után.

Anthonyt kerestem, aki maga elé révedve állt, aztán felriadt, mert valaki határozott léptekkel közeledett felé. Ernest Black volt. Egyetlen szó nélkül kezét nyújtott Anthonynak. Anthony boldogan megragadta és egyszerre ölelték meg egymást.

Nekem – tetszik, nem tetszik, így van – ilyenkor könnyek szöknek a szemembe. Nem bírtam volna ott maradni, udvariasan csevegni, sorban gratulálni a színészeknek. Kimentem az autómhoz, rágyújtottam, néztem az óceánt, amit a színház parkolójából is remekül lehet látni. Legalább egy fél órát álltam ott; magamban levelet fogalmaztam Remkónak.

A parkoló egyre több pontjáról hallottam induló autók hangját. Nem messze tőlem három alak ugrott be egy piros sportkocsiba: Augustine, Sylvia és Judith, hangosan nevettek; az autó nagy sebességgel kanyarodott ki a főútra.

Úgy döntöttem, mégis visszamegyek és megkeresem Anthonyt. Minden tárva-nyitva volt, teljes csend, senkit sem láttam. Már éppen indulni akartam, amikor a színpad felől különös, szinte földöntúli hangot hallottam: vinnyogást, fuldoklást, hörgést. Mintha állatot kínoznának.

Anthony egy széken ült, a színpad hátsó részében, a leengedett függöny mögött. A magas, nagydarab ember kétrét görnyedt; minden tagját egyszerre rázza a görcsös, öklendező zokogás.

Kiosontam, előkerestem a csavarhúzó, beindítottam a Volvót; mivel a szemem állandóan elhomályosult, lassan, nagyon lassan indultam el. Képtelen voltam hazamenni; a főútra érve balra fordultam, a városból kifelé, az óceánpartra.

## ERNEST BLACK

Akkoriban ismét terebélyes ringlófám alatt ültem a Younglove street 2190 alatti bérelt házam kertjében. Laptopom üres lapján csak a kurzor várt. Szombat délelőtt 10 óra 06 perc. Ezt a képernyő jobb sarkában meghúzódó óra jelezte. Minden készen állt, hogy írni kezdjek. A fa törzsét bámultam.

A Kaliforniai Egyetem San Juan-i kampuszán tanítottam filozófiát. Épp, hogy elkezdtem a harmadik, tavaszi negyedévet, március közepén. A téli „quarter” vége erősen próbára tett: nemcsak több száz vizsgadolgozatot javítottam, de főnököm, P. R. nehéz témájú tanulmánnyal is megbízott. A tanulmányt – az előírt terjedelem huszonöt oldal – egy fontos folyóirat rendhagyó évkönyve számára kell elkészítenem, amely az etika metafizikájával foglalkozik. Szabadkoztam, hogy ez nem az én területem, fogalmam sincs, hogyan kezdjek hozzá, P. R. meg kedves, de ellentmondást nem tűrő hangon közölte, hogy témám a száműzés – *banishment, exile*: most is hallom, ahogy ízlelgeti a rideg szavakat –, és roppant fontos, hogy a Filozófiai Tanszék új tagjaként szerepeljek az általa szerkesztett évkönyvben. „Ha nem vagy benne, még azt hinnék, San Juanban a szék sem melegedett meg alattad, máris száműztelek” – nevetett, és a kezét nyújtotta. Bele kellett csapni. „A témával azt csinálsz, amit akarsz; egyet tudok: nagyszerű lesz – mosolygott. – Legyen valami etikai vonatkozása, egyébként teljesen szabad vagy. Vakmerő vállalkozás: a résztvevőket mind én kértem fel Amerika-szerte, és konkrét témákat is javasoltam. Képzeld, még ahhoz is vettem a bátorságot, hogy Saul Kripkét felkérjem, írjon az önazonosság kérdéséről. Lehet, nem is válaszol az e-mailemre, de egy próbálkozást megér. Szóval, jó társaságban leszel. Olyan témák szerepelnek, mint boldogság, magány, veszteség, nyereség, gyász – a végső szerzőlista azonban még titok.” Elkomolyodott, majd hozzátette: „Felöllem akár irodalmi műveket is bevehetsz, a filozófiának használ az irodalom. És viszont.”

Ezen – már a ringlófa alatt – elgondolkodtam. Kétségtelen, hogy disszertációmban, amelyet a világ talán legszebb egyetemi városában, a belgiumi L.-ben védtem meg, sokszor segítségül

hívtam irodalmi műveket egy-egy filozófiai kérdés vizsgálatához. Erre témavezetőmön, J. V. V.-én, a metafizika professzorán kívül főleg legjobb barátom, Remko bátorított. Remko nem hétköznapi ember: a Husserl Archívum munkatársaként, de elméleti fizikusi felkészültséggel, s persze eredeti gondolkodásával megalkotta a Szövegbe Helyező Szerkezetet, amellyel többféleképp be lehetett lépni egy szövegbe. A Szerkezet egyik példányát nekem ajándékozta; most kikapcsolva pihen íróasztalfiókom mélyén, bár lehet, hogy így is van hatása: mintha feltalálója arra alkotta volna, vesztítse el gépi tulajdonságait. Pontos természetét még barátomnak sem sikerült – ahogy ő szerette mondani az „én szép nyelvemen”, mert magyarul is jól tudott – teljesen „kifürkésznie”. Gyakran éreztem, nem én cselekszem a Szerkezettel, hanem az (vagy ő?) velem, ezért épp annyira féltem tőle, mint amennyire vonzott. Már ott dongott a fejem körül a gondolat, hogy ismét próbára tegyem, hátha legalább indító ötletet ad a tanulmányhoz. De melyik szövegbe „huppanjak”?

Bementem a házba, kis „váramba”, biztonságos „Bakonyomba”, „menedékembe”, amely nélkül nehezen tudtam elképzelni az életem. Pedig semmi különös nincs benne: a szokásos mellék-helyiségeken kívül tágas, utcára néző, amerikai módra egybenyitott konyha-étkező-nappali és egy közepes nagyságú, kertre néző hálószoba; az utóbbi a dolgozószobám is. A falak gyermekkorom balatoni nyaralóját idézik. Annak idején, amikor megérkeztünk, még előttem volt a végtelen nyár; vártam, amire számíthattam, mert már sokszor voltam itt. Mély bizonyosságot éreztem, mintha valaki mellettem tanúskodott volna, de a lehetőségek ezreit is láttam, újabb és újabb változatokban; a félig nyitott ajtók, az enyhén dohos falak, a kilőkésre váró, napszitta zsalugáterek úgy néztek rám, hogy legszívesebben odamegyek, és azt mondom: „igen, helyes, ez vagy te, maradj így örökké”. Leülnék, és csak nézném, de ugrálnék, ünnepelnék is, hogy megint itt vannak, hogy vannak, hiszen amíg én a budai iskolámba jártam, keltemfeküdtem, éltem mindennapjaimat, nem voltak, s most miattam és értem életre keltek néma hűséggel.

A Szövegbe Helyező Szerkezet csendesen lapult a téli negyed-évre készített előadásjegyzeteim alatt. Lassan vettem a kezembe, mintha először látnám, ujjaim épp hogy érintették, amikor valaki

hahózott az utca felől. Mint akit tetten érnek, a Szerkezetet a nadrágzsebembe süllyesztettem, és kiléptem a házból.

Ernest Black állt a kapunál.

Black az egyetemhez szorosan tartozó Shakespeare San Juan Társulat vezető színésze és egyik legrégebbi tagja, mintegy harmincöt év színpadi tapasztalattal, ráadásul igazi, eredeti tehetség. Az elmúlt évben találkoztunk, amikor Shylockot játszotta; tudtam, hogy komoly riválisa a Társulat nála tizenöt évvel fiatalabb művészeti vezetőjének, Anthony Kaufmannak. Anthony pályázatát nyolc évvel azelőtt a Dráma-, Színház- és Filmművészeti Kar jobbnak találta Blackénél, holott a Társulat természetesnek gondolta, hogy Black lesz a vezető. Anthony még San Juanba érkezésemkor megkért, vegyek részt *A velencei kalmár* színpadra állításában, de ez épp Black miatt hiúsult meg: egyetlen beszélgetésünk volt hármásban, életem egyik legkínosabb órája, és amit akkor mondani tudtam, szintén a Szövegbe Helyező Szerkezetnek köszönhettem. Segítségével ugyanis – akármilyen hihetetlenül hangzik – részt vettem Shakespeare és társulata *Kalmár-előadásán*, vélhetően 1595-ben.

Akkor sem igen értettem, miért csöppentem abba a melodramába; egyáltalán: mi közöm a színházhoz. Nézőként szerettem, de belülről... nos, belülről úgy voltam vele, mint a Szövegbe Helyező Szerkezettel: taszított és vonzott. Anthony aztán néhány-szor felhívott még, itt-ott összefutottunk egyetemi rendezvényeken, Blackkel viszont a bemutató óta nem találkoztam.

– A Safeway-áruházba megyek hétfévi bevásárlásra – mondta kemény, határozott hangon, s mögötte látszott a fekete Ford-kombi, ami elvágólag parkolt az én öreg Volvóm előtt –, P. R.-tól tudtam meg, hol lakik, csak egy pillanatra venném igénybe az idejét. Nem zavarom?

Semmit nem érttem. Kaliforniában nem szokás csak úgy „felbukkanni”; ha a címemet megkérdezte, miért nem kérdezte a telefonszámomat, miért nem hívott fel? Black nem tűnt olyan-nak, mint aki bejelentkezés nélkül toppan be; komor, zárkózott, sőt, mogorva embernek láttam, aki csak a színpadon más. Nekem a szimpátia szikráját sem mutatta, s bár általában könnyen kijövök az emberekkel, vele semmire sem jutottam. Szinte pontosan az ellentéte Anthonynak, aki az első perctől barátságos volt velem, már-már erőltetve a jó viszonyt. Hajnalig tartó beszélge-

tésükkor Anthony elmesélte, Black azért lett ilyen, mert néhány éve szörfözés közben eltűnt a felesége. A San Juan-iak itt, hetven mérföldnyire San Francisco alatt az úszásra még hidegnek tartják a Csendes-óceánt, de testhez simuló fekete gumiruhában aggasztánok is repülnek a hullámokon; ehhez persze kisgyerekkortól a vízben kell lenni. A szörfbaleset azonban listavezető a statisztikákban.

– Parancsoljon, Mr. Black – nyitottam zavartan a kertkaput –, leül egy pillanatra? Talán a kertben...

– Csak azt ne kérdezze, hogy vagyok – sietett be Black, és úgy lendült a kerti asztal felé, mint aki mindig itt lakott –, gyűlölöm ezt az erőltetett, torzmosolyos amerikai udvariaskodást. De tudom, maga Belgiumból jött, szerencsére más, mint ezek.

– Belgiumban tanultam, de magyar vagyok – loholtam utána –, és azt hiszem, Amerikában a „hogyan van?” a köszönés szerepét vette át.

– Szóval magyar – zökkent le Black a székre, amin eddig ültem –, szinte semmit sem tudok a magyarokról. Igaz, már tízéves voltam a forradalmuk idején, s ma is pontosan meg tudom mondani, mi történt október 24-én, amikor a szüleim vacsora közben beszélgettek a maguk felkeléséről. Én közben azon törtem a fejem, hogyan mondom meg nekik, hogy öt dollárt kell fizetniük, mert focizás közben betörtünk egy ablakot az iskolában. Akkoriban öt dollár nagy pénznek számított, de apámat, akinek élete legnagyobb élménye egy haláltábor felszabadítása volt, s az ardennes-i erdőben is harcolt a németek ellen, annyira érdekelte, mit csinálnak az oroszok, hogy állandóan a tévét nézte meg a rádiót hallgatta. Szótlanul nyújtotta át az öt dollárt, s egy fejcsóválással megúsztam. Aztán tavasszal lett egy kimondhatatlan nevű magyar osztálytársam, aki 1956. október 24-én este nem tudott elaludni, mert az apja reggel elment hazulról, és még késő éjjel sem jött haza, telefonjuk nem volt... én meg rongyos öt dollár miatt reszkettem akkor... De nem azért jöttem, hogy az élet igazságtalanságairól filozofáljunk. Illetve, ki tudja? Maga szokott beszélgetni Anthonyval... Mondott valamit Augustine-ról... aki *A velencei kalmárban* Bassaniót játszotta – vagy rólam?

Nagyot nyeltem. Nem értettem, mi ez. Black nálam kémkedik Anthony után?

– Nézze, Mr. Black – mondtam nem túl kedvesen –, már régen nem beszélgettem Anthonyval, és akkor sem mondanék semmit, ha Anthony nem kér külön erre.

Black szemében különös fény villant; egyszer láttam már ezt színpadon, amikor Shylockként a lányával, Jessicával beszélt.

– Helyes, csak próbára akartam tenni. Tudni akartam, hogy amiről beszélünk, köztünk marad-e.

– Elég lett volna, ha megkér.

– Jó, igaza van. Ne haragudjon! Néha azt gondolom, gyanakvó öregember lett belőlem.

Valóban hajlottabbnak tűnt, mint amikor utoljára láttam; de még mindig csupa erő és lendület, fekete szeme szinte égett sűrű szemöldöke alatt – az arcán és a karján már látszottak az öregkori soványság jelei. „Valahogy megroskadt” – gondoltam; most már kíváncsi lettem, mit akar.

– Szóval vegyük úgy, hogy a beszélgetésünk most kezdődik. De mielőtt felteszek néhány valódi kérdést, adna nekem egy pohár vizet?

– Látja, milyen udvariatlan vagyok – ugrottam fel –, van narancslém, főzhetek kávé, sőt, sörrel is szolgálhatok....

– Köszönöm, már régen nem iszom alkoholt. Csak egy pohár vizet kérek, de ha van jég, tegyen bele bőven.

Itt Kaliforniában már március közepén nyári meleg van, egész kancsó jeges vizet tartottam, s amikor – mintegy kibékülésképpen – egyszerre hajtottuk fel az első pohárral, cigarettával is megkínáltam.

– Nem, tíz éve leszoktam... vagyis abbahagytam... hosszú szünetet tartok. De nyugodtan gyűjtson rá, ha mindenáron mérgezni akarja magát.

Míg a gyufával bajlódtam, belekezdett.

– Nem tudom, hallotta-e, hogy Augustine holnapután visszajön hozzánk.

Ettől a harmadik gyufa is elaludt a kezemben. Black mosolygott.

– Úgy látszik, Hollywood mégsem neki való. A filmből, amibe hívták – talán a válság miatt –, semmi sem lett, más felkérés nem kapott... De a részletek fikarcnyit sem érdekelnek. Visszajön... végül is tehetséges színész, két... nem, három éve én támogattam leginkább, hogy vegyük fel a társulatba. Anthony viszont



már a puszta hírtől úgy megalondult, mint amikor Augustine még nálunk játszott. Csütörtökön volt társulati ülés... Ne féljen, nem faggatom, bár valami azt súgja nekem, maga tudja, mi van Anthonyval. Igaz, hogy semminek sincs egyetlen oka, de Anthonyval, a nagy kibékülésünk ellenére – erről tud, ugye?... azt is én kezdeményeztem... és most csütörtökön megint úgy öszszevesztünk... most talán rosszabb, mint bármikor.

„Mi közöm van nekem ehhez? Veszekedjenek kedvükre, fojtsák meg egymást, és hagyjanak békén. Idejön, se szó, se beszéd, próbára tesz, a magánéletével traktál, menjen a ...”

– Gondolom, a pokolba kíván most – hallottam Black hangját, s a gyufa megint elaludt a kezemben, úgyhogy leraktam a cigarettát is. – Nézze, csak egy kis szívességre szeretném kérni, s gondoltam, jobb személyesen, mint telefonon... aztán itt se vagyok. Tiltakozásom ellenére Anthony az eredeti terv, a *Téli rege* helyett azonnal meg akarja rendezni a *IV. Henriket*; a két részből most valami zanzát csinál, amivel eleve nem értek egyet, de hát ő a főnök. Persze ő lesz IV. Henrik, Augustine Harry herceg, azaz Prince Hal, s nekem Falstaff szerepét szánta. Ezer dollárba fogadok, hogy az egészset Augustine agyalta ki, és Anthony máris ragyog az ügybuzgóságtól, hogy a kedvencének megrendezze a darabot.

– Bocsásson meg – vágtam közbe, bár magam sem értettem, minek vitatkozom –, de Falstaff sok nagyszerű színész szerepálma, Orson Welles például...

– Tudom, egész életében erre vágyott, és az volt az utolsó Shakespeare-filmje. De én nem vagyok Welles. Önmagában hízog az ajánlat, de nekem nem való. Fogalmam sincs, mit csináljak a színpadon, s jelenleg a puszta gondolattól kiver a hideg, hogy egy nagy hasú – na jó, kitömnek –, részeges, nagyszájú, hazudozó, erkölcstelen alakot játsszam, aki rajong a Hercegért. Régen nem rajongok Augustine-ért ...

– Mr. Black, ne haragudjon, úgy beszél... – azt akartam mondani: „mint egy amatőr”, de szerencsére, „mint egy durcás kisgyerek”-re változtattam. – Tudtommal a színpadon a színészek elfelejtik, milyen viszonyban vannak a magánéletben... és arra szerződnek, hogy bármit eljátsszanak...

– Bármit nem. Elismerem, hogy Anthony jó szakember, a rendezéseiben sok eredeti ötlet van, és a színészi stílusa is egyéni.

Egyáltalán: Anthonyt lehetetlen nem észrevenni, és ez a színészet kezdete. Ha valaki bejön a színpadra, mindenki nézzen oda... De most, mint mindig, ha Augustine-ról van szó, elfogult és... bolond. És ha ő nem tudja félretenni a magánéleti vonatkozásokat, miért tegyem félre én?

– Mert maga az idősebb és a bölcebb – mondtam, bár magam is elcsodálkoztam saját szavaimon.

Tudtam, hogy kioktató, sőt, szemtelen vagyok egy nálam jóval idősebb emberrel. Miért nem állok föl, miért nem mondom, hogy határidős munkám van?

– Most inkább maga beszél úgy, mint az idősebb és a bölcebb – Black olyan szerény, szinte alázatos lett, hogy megsajnáltam. – Igaza van, elfogult vagyok.

Jócskán töltött magának vizet, a jégdarabok koppantak a pohár alján. Megfontoltan kortyolgatott, majd lassan beszélni kezdett; csak a szemében izzott ijesztő indulat.

– Elfogult, féltékeny, sértett, talán kicsinyes is... Mennyire gyűlölöm... különösen a kicsinyességet. Sebesült vagyok, akinek felszakadnak... ez jó melodramatikusan hangzik, mindegy... kedvem volna rágyújtani, de nem fogok...

Mutatóujját végigjártatta a pohár peremén, a szemembe nézett, tekintetével szinte a székemhez szögezett.

– Mondja, volt már úgy, hogy azt érezte: legyőzték? Hogy istenigazában vereséget szenvedett? Áll egymagában, mint király az üres sakktáblán, semmije sincs, ráadásul nem talál semmit, amivel mentegethetné magát a szokásos repertoár kínálata szerint: „nem játszottak tisztességesen”, „én vagyok a jobb, csak nem veszik észre”, „sokat vesztettem, de nyertem egy tapasztalatot”... semmi efféle... nincs mentség, csak a szégyen, mások egyszerűen jobbak magánál. Tisztességes volt a küzdelem, és ők győztek. Pont. Magára maradt, nincs, aki kiállna és tanúskodna maga mellett. Úgy érzi, nem létezik. Nincs. Érti? Nincs.

Felnevetett, de befelé, mint aki levegő után kapkod, és elfordította a tekintetét. A torkom száraz volt, s mintha vizsgáznék, potyogtattam a szavakat:

– Ehhez mit szól, Mr. Black? Megismer valakit, aki nagyon-nagyon fontos lesz magának. Rendszeresen találkoznak, eleinte úgy tűnik, a szimpátia kölcsönös, nagyokat beszélgetnek, vitatkoznak, majd több félreértés adódik, mert a másíknak maga ke-

vésbé számít. A másik a kedves-közömbös szintre áll be: nem bántja magát, már nincsenek nagy vitáik. Szeretne legalább egy veszekedést kierőszakolni, de az ő figyelme mások felé kalandozik. Maga kétségbeesetten küzd a régi helyéért, aztán úgy dönt, a régi hely is illúzió volt, nagyon ostoba illúzió... Kezdi keverni a képzeletét a valósággal, már nem tudja, mit talált ki, és mi történt... Egyre többször megalkuszik, csúszik lefelé. Tudja, hogy semmiképp nem tarthatja meg a másikat, mert réges-rég elveszítette, úgy nem is lehet, nem érdemes. Mégis futna tovább, összeszorított foggal, újra meg újra felkelne a padlóról, az egyre mélyülő szakadék legaljáról is, de csak mászik, araszol, és hiába, a másik kedves közömbösségéről minden visszapattan, leginkább a kép, amelyet eleinte alkotott róla és önmagáról, vagyis kettőjükéről, igen, kettőként, nem egy meg egyként.

Black élesen nézett.

– Ezt csak én gondolom... úgy általában... – nyeltem megint nagyot. – Tudom, hogy ez lépten-nyomon előfordul... a legáltalásabb...

– Ne legyen gyáva – förmedt rám Black, de most láttam először valami elismerésfélét az arcán. – Mondja végig!

– Nincs igazi vége annak, aminek régen... Elveszíthetjük-e, ami sohasem volt a miénk?

Úgy égett a fülem, mint az osztály legjobb tanulójáé, akit puszkázáson kapnak.

– Jó, nem gyötöröm tovább – mondta Black szárazon. – De ne gondolja, hogy butaságokat mondott. Sőt.

Megint ivott, a poharat töprengve eresztette az asztalra, előre hajolt, és tagoltan, lassan beszélt.

– Amikor a rektorasszony Anthony pályázata mellett döntött, tehát az enyémet elutasította, kihallgatást kértem a rektori titkárságon; Brabanti csak egy hét múlva fogadott, és arra hivatkozott, hogy Anthonynak van doktorátusa, nekem nincs. Hogy a társulat vezetéséhez, amelyet úgy ismertem, mint a tenyeremet, miért kellene doktorálni, nem tudta megmondani. De nem volt értelme vitatkoznom, egyébként ebben az országban a rektor nem köteles megindokolni a döntéseit. Eleinte szétvertem volna az irodáját, bosszút forraltam, fel akartam mondani, de hát hova mehetnék? Annyi az állástalan színész, hogy egy kisebb várost megtölthetnének. Máskor is így vagyok: egy ideig majd

szétvet a méreg, aztán megbékélek, és nézem, mit lehetne tenni épp ott, ahová a sors lerakott. Anthony kellemes meglepetésnek tűnt. Nem főnökösödött, mindent nyíltan, a társulati üléseken és a próbákon beszéltünk meg, néha fel is szólított, mondjam el a véleményemet, tisztelettel meghallgatott, érvényesítette a szempontjaimat, sok mindent hozzám igazított. Például a próbatáblát. Egyszer-kétszer meghívott vacsorázni, beszélt önmagáról is, hogy a szülei nem ellenezték a színészetet, meg hogy milyen volt New Yorkban, de főleg a társulat jövőjéről és darabokról, az aktuális rendezéséről... többnyire egyetértettünk. Volt, hogy e-mailt írt, vagy felhívott... együtt húztunk meg egy-egy darabot, sohasem volt fölényes velem, bár különösebben szívélyes sem. Inkább tartózkodó és óvatos, mint aki olyan állatot igyekszik szelídíteni, amelyiknek nem ismeri a természetét. Nem lettünk barátok, de tűrhető, már-már jó kollégák igen. Nem untatom?... Hallgasson végig, tanulságos lesz!... Második felvonás: Augustine Al Chime, ifjú zsenijelölt balról be. Úgy tűnt, jó, ha felvesszük. És Augustine megbabonázta Anthonyt. Nem rögtön... eleinte Anthony kerülte... aztán meg csak az ő kedvét kereste... nem a gyerek tehetsége miatt... Persze nem az ok, hanem a végeredmény számít... nekem szomorú és visszatetsző volt... Harmadik felvonás: Anthony Augustine köré rendezi a darabokat... már esze ágában sincs megkérdezni, mit tartok jónak... a kölyök odaad neki egy drámát, közli, melyik szerepet kívánja játszani, s Anthony ugrik... Rajtam kívül mások is zúgolódtak, de Augustine tényleg kivételes tehetség, és remekül játszott... elbűvölő tud lenni, ez az igazság... a spontán rendezői ötletei sem rosszak. Sőt. Szívesen adtam volna neki tanácsokat. Eleinte még meghallgatott... Ez rendben lett volna, senki sem köteles a másokra hallgatni, csak a rendezőre. A színész elég kiszolgáltatott... a társulat vezetőjéhez és főleg a rendezőhöz igazodik, a kenyere függ tőle... senkitől sem veszem rossz néven... De próba közben előfordult, hogy Augustine megállította a jelenetet, és ő látott el engem jó tanácsokkal. A rendező majdnem mindig Anthony volt, úgyhogy neki panaszkodtam... a helyzet mit sem változott.

Megint töltött, nagyot kortyolt, a hangja egyre jobban remegett.

– A *Hamlet* egyik próbáján... Anthony volt a rendező és Claudius, Augustine Hamlet, én Polonius... az „örültség, de van benne rendszer”-jelenetet csiszoltunk. Augustine-nak aznap

nem volt kedve próbálni, bár közeledett a bemutató. A szövegét átélés nélkül, az asztalnak támaszkodva darálta, s ezt Anthony is roppant viccesnek találta; jókat nevettek. Én következtem, de a döbbenettől talán egy vagy két másodpercet késlekedtem. Ez színpadon nagyon hosszú idő, mire Anthony elkomorodott, és durván lecsapott: „mi lesz már? mozdulj!” Ki kellett volna kérnem? Jelenetet rendeztem volna? De hiszen már egy jelenet közepén voltunk, és Anthony rendezett. Nem akartam a bemutató előtt rontani a hangulatot. Ráadásul igaza volt, mert valóban lekéstem a belépést. Tönkretettem a jelenet ritmusát. De Augustine? Őt miért nem utasította rendre? Mosolyoghatott a győztes fölényével.

Türelmetlen mozdulatot tett, mintha félbe akarnám szakítani, s gyorsabban folytatta:

– Akkor éreztem először, mennyire megkönnyebbülnék, ha nem lennék az útjukban. Egy másik próbán kínai kajákat hoztak be; az ötödik sorba ültek, ettek, bizalmasan sutorogtak, öszszemosolyogtak, mialatt Ophelia – szegény Judith Copperfield – és én a jelenetünkkel küszködtünk. Elbizonytalanodtam. Judith azt mondta utána, szánalmasan mekegtem... Nem a nevetgélés vagy az evés zavart... persze az is... de Augustine azon a helyen ült, ahol nekem kellett volna, vagy legalábbis szerettem volna... Egyszer nagyon sokáig tartott a próba, utána rögtön haza kellett mennem, másnap megtudtam, hogy éjjel a társulat nagy murit csapott – nélkülem. Mindenki elmondta a véleményét a produkcióról, értékelték... a hátam mögött engem is, és a szót leginkább Augustine vitte. Aztán, ha próba közben a nézőtérén voltam, Anthony tüntetően messzire ült le, és próba után sem kérdezett semmiről... Augustine-nal viszont sokat súgdosott, rendszerint közvetlenül a hátam mögött, mintha ott sem lennék. A főpróbán Anthony hihetetlenül jó Claudius volt... gratuláltam neki, és kiemeltem néhány mozzanatot, amit különösen nagyszerűnek találtam. Összeráncolt szemöldökkel, komoran hallgatott, de nem telt bele egy perc, a hátam mögött felbukkant Augustine, aki a mondatom közepébe vágott, tódítani kezdte, amit fejtegettem, mire Anthony arcát boldog mosoly öntötte el... se szó, se beszéd, faképnél hagytak. És most fogadni mernék, minden kezdődik előlről.

Úgy vizsgálta az arcomat, mintha Anthony vagy Augustine lennék.

– Gondolja, hogy szándékosan csinálták? – kérdeztem.

– Épp az a baj, hogy nem. Amit mások összeesküvésnek látnak, valójában ritkán tudatos... Ostobaság elképzelni egy társaságot, vagy akár két embert, akik kifőznek valamit, és kárörvendően kacagnak, hogyan játszanak majd Ernest Black-ellenest... nem, egymásra találtak, jól megértették egymást, és én kiestem a tudatukból. Megszüntem mint tényező. Keresztülnéztek rajtam. Persze, „az idősebb és a bölcsebb” vállat von, úrrá lesz a hiúságán, sőt, együtt örül velük... Tudtam, hogy féltékeny vagyok a szerepre, amit lassan, sok küzdelemmel szereztem meg Anthony életében... sohasem éreztem biztosnak... Augustine viszont néhány hét alatt, minden erőfeszítés nélkül... Százszor pergettem le magamban a jeleneteinket. Miért fontosak nekem? És miért nem veszem tudomásul, hogy nem kellek nekik? Miért képezlek el újra meg újra olyan jelenetet, amelyben Anthony, a rendező felkiált: „ez az, remek, most nagyszerű voltál, most elkaptad”? Ilyesmivel én sohasem fukarkodtam...

Úgy szorította a poharát, hogy elfehéredtek az ujjai.

– Mint egy szerep, amiről úgy gondoljuk, nem nekünk való, nincs rajta fogásunk... pedig ezt szeretnénk leginkább eljátszani, s épp a vágyunk... hogy vágyódók vagyunk... hogy a vágyunk vagyunk... haha... borítja homályba...

Megint nem tudtam eldönteni, nevet vagy fuldoklik. Még jobban előrehajolt:

– A legrosszabb az volt, hogy szörnyű sejtelem vert gyökeret bennem: lehet, hogy Brabantinak igaza volt, amikor elutasította a pályázatomat. Akár látott színpadon, akár nem, akár olvasta a pályázatomat, akár másra hallgatott, Anthony jobb... sőt, Anthony és Augustine, így, együtt... jobbak nálam, alkalmasabbak a társulat vezetésére. És kész... Maga mit gondol?

Mit akar? Sértő volt és sértett. Bosszúságomban azt mondtam, ami épp eszembe jutott:

– Nézze, Mr. Black, nagyon keveset tudok a szereplőkről, ne kívánja, hogy véleményt mondjak! A többiek változata valószínűleg nagyon más. Sajnálom, hogy megbántva érzi magát, de sohasem dolgoztam színházban, soha életemben nem álltam színpadon, fogalmam sincs, hogy ott mi a ...

– De tanít, és az hasonlít a fellépéshez, ahogy megáll egy zsúfolt előadóteremben, néha diákok százai előtt...

– Ilyen sok diákom csak ritkán van, de nem a szám a lényeg, hanem hogy az előadásaim legfeljebb monodramák a maga fogalmai szerint, nekem nem kell összepróbálni...

– Ez még nagyobb falat, mint a miénk, épp, mert egyedül van...

– Hízolgő, de én nem adom ki magamat másnak, én az vagyok, aki...

– Ne próbáljon kibújni... az is szerep, hogy valaki tanár, ott sem magánember...

– Nagy baj, ha nincs kapocs a magánember és a tanár között...

– Nagy baj, ha nincs kapocs a színész és a magánember között...

– Nekem nincs rendezőm, nem követek instrukciókat ...

– Saját maga rendezője...

– Ismereteket adok át...

– De átéli, amit tanít...

– Mégsem képzelt helyzetben alakítok képzelt személyt...

– Képzelt személy? Nincs valóságosabb, mint a színész teste, személye, amivel életre kelt valakit!

– Mindenki tudja, hogy Polonius vagy Hamlet nem létezik, csak a dráma világában...

– Ott viszont nagyon is! Ha a játék jó, a közönségnek nincs más valóság, csak a színpadi.

– És hogy a nézőtéren ül?

– Nagy baj, ha eszébe jut...

– A széke és a színpad közötti távolság nélkül egyetlen szereplővel sem tudna azonosulni!

Black lendülete megtorpant, és őszinte elismeréssel nézett rám.

– Igaza van. A néző tudata küszöbén ott van, hogy színházban ül, de ez inkább mélyen motoz benne... A színész is önmaga és a szerep közötti résen át lép a színpadi valóságba, ezt a látszólagos űrt... a semmit sűríti energiává, amiből játszani tud. S ott van neki a másik, aki még a monológjaiban is jelen van; ha más nem, hát saját maga mint ember és karakter. Jó színész mindig a másik szeméből játszik, és ha egyedül van a színpadon, akkor a saját tekintetét látja.

– Erről maga sokkal többet tud, Mr. Black – mondtam, mintha egy óra anyagát foglalnám össze, jelezve, hogy itt a vége –, de amit elmondott... Mintha maga nem nézné a másik szemét.

Sajnáltam már, hogy kicsúszott a számon. De az egész helyzetet abszurdnak éreztem, s valami elbődült bennem, a gyomrom mintha a torkom felé igyekezne.

– Bocsásson meg, nem akarom bántani... úgy tűnik, maga apró sérüléseket tátongó sebekké tágít, vért látna, ahol csak karcolások vannak, és azt képzelem, üldözik. Túl sokat foglalkozik az érzéseivel... Talán Anthony vagy Augustine lenne... vagy mindkettő egyszerre, holott jobban járna Ernest Black-kel... Egyszer láttam színpadon, amikor Shylockot alakította, nagyon meggyőző és...

– Hagyja abba, nem akarom, hogy szembe dicsérjen!... de amikor azt mondta, ki lennék, azzal...

– Engedje, hogy végigmondjam – ugrottam fel türelmemet veszítve, s éreztem, a zsebemből kiesett valami – tompán puffant a fűvön. A Szövegbe Helyező Szerkezet.

– Ez mi? – nyúlt le Black.

Mikor kezébe vette, a Szerkezet kéken villogott, s ahogy megfordította, egy gomb vált láthatóvá, amit – akkor legalábbis úgy hittem – nem láttam még.

– Meg ne nyomja! – kaptam a Szerkezet után.

Megérintettem a kezét, vagy a karját, de nem volt semmi átmenet...

Éppúgy nem volt átmenet, ahogy soha máskor, ha működött a Szövegbe Helyező Szerkezet. Lehet, hogy a kertben voltunk még, lehet, hogy színpadon vagy középkori utcán. Blacken bő köpönyeg lengett, háromszor látszott szélesebbnek, mint néhány másodperce, nagy karimájú tollas kalapját jobb kezében szorongatta, s fél térden állva hajbókolt előttem.

– Harry király! Nagy Harry! Isten áldjon! – kiáltotta felém.

Hallottam, hogy valaki odasziszeg neki: „Észnél vagy-e? Tudod, kivel beszélsz?”

A szám magától nyílt meg, mintha az ajkam és a nyelvem tudná a szavaimat, nem az, amit óráimon „tudatnak”, „elmének”, „a gondolatok és a képzelet világának” szoktam nevezni. Éreztem, hogy valami tőlem merőben idegen szólal meg belőlem, holott sohasem voltam ennyire önmagam. Láttam, ahogy minden meg-



formált hang, minden odakívánkozó szó telibe találja a felém hajló ősz koponyát. Semmi sem volt természetesebb, semmi sem volt különösebb, mint hogy a fejemen korona ül, karom sötétvörös palástból bújik elő.

– *Nem ismerlek, vénember, mit kívánsz?*<sup>405</sup> – kezdtem. – *Milyen rosszul áll ősz haj a bohócnak!*

– Harry, Harry, hercegem, jó barátom...

– Hiába sorolsz akár ezer nevet!  
Azt hiszed, mindegyik visszapattan,  
S így mérve magad, megtudod, ki vagy?  
Nyolc betű vagy hang: nyolcas, ennyi vagy:  
Két hasas nulla, egymás fölött-alatt,  
Két karika, mely belülről üres.

*Egy ilyen emberről álmodtam egyszer,*

*Ilyen puffadt, vén és garázda volt,*

*De ébren már megvetem álmomat,*

*Testedet fogyaszd, lelkedet növeld,*

*A dőzsölést hagyd abba: kétszer úgy*

*Tátong a sír eléd, mint más elé.*

*Bolond tréfával most ne válaszolj:*

*Ne hidd, hogy az vagyok még, aki voltam,*

*Isten tudja, s hadd tudja a világ is,*

*Hogy elfordultam régi önmagamtól,*

*S azoktól is, kik voltak társaim.*

*Ha hallod, hogy az vagyok, aki voltam,*

*Gyere hozzám, s te is légy, aki voltál,*

*Tivornyáimnak gyámja és vezére:*

*Addig halálos büntetés alatt*

*Száműzlek többi megrontóm közé,*

*Személyemtől tíz mérföld messzeségre!*

– Harry, királyom, hol van, aki voltál,  
És mi lett belőled? Csak korona s palást?

Kivé lett, kivel ismét gyermek voltam,

A kerek világra éhes kiskamasz?

Hol van, kivel elhittem, testvérem van,

S együtt játszhatunk lovagot, királyt?

Csak azt ne mondd, hogy mindez tévedés volt,

És sosem voltál igaz cimborám.

Nem hercegem volt valódi királyom?

<sup>405</sup> A dölt betűs sorok Vas István IV. Henrik fordításából valók.

Csapszékek, élcek, heccek fejedelme,  
Ki tudta még: színház e vak golyóbis,  
Hol mindig vár ránk egy újabb szerep.  
A borospince volt lent a pokol,  
A kocsmatető fölöttünk a menny;  
Menny s pokol között bejártuk a földet,  
Sok álarcunkban sem voltunk különbe,  
De alábbvalóak sem, mint emberek.  
Nem álmod volt-e az igaz valóság:  
A söntés füstös, fanyar illata,  
Fehér faggyúban pislogó kanóc,  
Disznó zsírja csikorgó csizmaszáron,  
Az istállóban szorongó lovak,  
A könnyed bókok Sürge asszonyságnak,  
Vaskos mondások inasnak, lovásznak,  
Szakácsnének, aki kövér kappant  
Pecsenyelében sokáig felejt?  
Nem érted, Harry, hogy azért játszhattunk,  
Mert valós valónak voltál az ura?  
Én mondom, Jack, az iddogálós Falstaff,  
Lesz, ki országát egy lóért eladná,  
Te koronáért adtad – a világot.

– A szót, Jack Falstaff, mindig jól forgattad,  
De álmokból szótt, tarka, szép beszéded  
Ne hidd, hogy újra ámulatba ejt...

– A szótól félsz hát, hercegem, a szótól,  
Mely tükröz, trükköz, lerombol, emel?  
Az istennője éppúgy Mab királyné,  
Ki álmaidban vágat kocsiján,  
Ő szívja ki belőled, hogy ki lennél,  
Ő léptet föl azon a színpadon,  
Hol szembe jöhetsz egyszer önmagaddal,  
S tőled függ, mit teszel képmásoddal:  
Más képnek mondod, megint csak szavakkal,  
Száműzöd tőled tízmérföldnyire,  
Vagy szemébe nézve így szólsz: ez vagyok!  
Most ne szólj közbe, Harry, hadd beszéljek!  
Én jól tudom, hogy a szó veszedelmes,  
Főként mert nincs más tudni, kik vagyunk,  
Szó nélkül világ sincs, de még sör sem,  
Mert nyelvem kétszer érti, sört iszom.

Szavam teremti azt is, ami nincs,  
Vagy mind teremtmény, de akkor mi van?  
A Nincs maga, az éjfékete asszony  
A Mab királyné méltó rokona,  
Éppúgy teremtmény, mint minden egyéb. –  
De hogyha így van, hányszoros a nincsünk?  
Szorozza magát? Ez sincs: nem lehet.

– Elég volt gyatra filozófiádból!  
Tűnj el; semmit se dadogj semmiről.  
Azt hiszed, nem tudom, már királyként,  
Hogy él a szó, hogy éleszt, hogy temet?  
De mégis úgy van: szavunk pusztá szó csak,  
Ha nincs mögötte, mit rejt a szivünk.  
A szíveddel van baj, öreg Jack Falstaff,  
Mely dohos, szűk, csapszéknyi tákolmány,  
Hely igazán csak magadnak van benne,  
Meg annak, aki hagyja, tivornyázz.  
Te beszélsz nekem a világszínházról?  
Te mondd, mit tegyek a színpadon?  
Még álmodsz? Játszod, hogy megbántottak? –  
Kedélyes léhaságod mindenestül  
Sunyi, rémisztő, fekete gonosz.

– Mondd, jó politika-e, királyi Harry  
Uralkodásod első aktusát  
Úgy megrendezni: még az ügyelő is,  
Azt gondolja, ez igazságtalan?  
Tudom, mi történt: bent jártál apádnál,  
Súlyos beteg volt, mélyen elaludt.  
A párnáról elloptad koronáját,  
– Mint gyilkos, ki bátyja vesztére tör –,  
Mít most viselsz, már akkor fejedén volt,  
S mint színész, aki tükör előtt próbál,  
Úgy illegetted magadat vele.  
Tudom, hogy így volt: játszottam apádat:  
Emlékszel, Harry?  
Utánoztam őt, sőt, még téged is.  
Tudom, hogy milyen srófra jár az elméd...

– Nem engedem, hogy apám szent emlékéen  
Gyalázatos szavakkal mocskolódj!

– Ugyan, Harry, most te adod a szentet,

Ne ordíts velem, édes jó fiam!  
Ne fáraszd magad: én voltam apád is,  
S én voltam te is, ott, apád előtt.  
Vagy tudod mit? Ha megtagadsz apádként,  
Talán lehetnék a keresztapád.  
Ki mondta ki először: „Drága Herceg”,  
A kedves Harry, örök cimborá...

– Hízelted éppoly émelyítő  
Mint minden egyéb trükköd, Jack lovag...

– De nem számtalan trükköm volt-e tükröd,  
Amelyben akkor is láttad magad?

Ki tanított bánni a szavakkal? –  
Emlékszel válaszodra jó apádnak,  
Mikor ő gyenge hangon azzal vádolt,  
Hogy soha-soha nem szeretted őt?  
*„Tanúm az Ég, hogy amikor bejöttem  
S nem láttam felségedet lélegezni,  
A szívem megdermedt! Ha tettetek,  
Haljak meg ilyen vadon és ne tudjam,  
A hitetlen világnak megmutatni  
Tervbe vett nemes változásomat.”*

Nem haltál meg: a tettetés, az álszín  
Legjobb leple maga a tettetés,  
S míg apád elé csak szavak peregtek  
– jó, egy-két könny is –, nincs félnivalód:  
Ha ilyen eskü öl, később teszi.  
Apád hitte is, nem is, amit mondtál,  
S ha igen, akkor mert akarta is,  
De hitted te, fiam, és ez a lényeg,  
És éppen ezért lehetsz Színészkirály!  
Most vizsgálód csak meg lelkedet s a szíved  
– Az enyémre kedvvel hivatkozol –,  
Kitől tanultad ezt a mesterséget  
– Mert mesterség ez, művészet, bizony –,  
Hogy hol mit mondj, és milyen dallamívvvel,  
Melyik hangra tedd nyomatékosodat,  
Hogy mikor térdelj, könnyed hol buggyanjon,  
S mikor emeld meg fájón kézfejed,  
Hogy szertevonszolt arcod hátterében  
A pillanat még drámaibb legyen.  
Legjobb fegyvered tőlem kaptad, Harry,

S tőlem tudod, hogy miként bánj velem. –  
Ha sok nemes úr tülekszik eléd,  
Esős országunk színe és java,  
És tőled kérdi, vajon mit remélhet,  
Vagyont, hatalmat meg pozíciót,  
Te tudni fogod, mit mondjál nekik,  
És úgy emelsz, hogy rögtön rájuk sújtasz,  
S egy mozdulattal adsz majd és veszel.  
Vagy képzeld: több rangos külföldről  
Jön hozzád néhány komor nagykövet,  
Legyen spanyol don, büszke francia,  
Úgy vélik, gyermek vagy, és nevelhetnek,  
De épp te adsz kemény leckét nekik.  
Mert így lesz, s akkor jusson az eszedbe,  
Hogy kitől kaptad remek tudományod,  
Hálás leszel még a jó öreg Jacknek...

– Hagyd abba, Falstaff, nem bírom hallgatni  
Csaló, méltatlan, aljas beszédedet!  
Merő álságnak gondold a kormányt,  
Melyet nekem kell megragadni most,  
Urad, királyod legnagyobb hazugnak,  
Ki éjjel is azon gondolkodik,  
Üresen kongó, bő ígéretekkel  
Szemét kinek épp hogyan szúrja ki.  
Való igaz, hogy tőled nem tanultam  
Mást, mint hogy miként másítsam szavam,  
Ravasz beszéddel időt hogyan nyerjek,  
S hogyan hitessem el, mit nem hiszek.  
De amit vélsz, hogy nekem tanítottál,  
Először rajtad teljesül ma be:  
Ha mást vártál, most csalatkozni fogsz.  
*Ami az élethez kell, megkapod,  
Nehogy szükségből bűnre kényszerülj,*  
De máskülönben szedd a sátorfádat,  
És gyűlölt hátad fordítsd országunknak,  
Ha száműzött fejed még itt találjuk,  
A perc halálad: és most nincs tovább.

– Ha hálás nem tudsz lenni, drága Harry,  
Legalább azt nézd, hogy már ősz vagyok,  
Koromat sajnáld, nehéz éveim...

– Mondom, hogy régi trükköd, Sir Jack Falstaff,  
Hogy szánalmat kelts önmagad iránt...

– Sorolhatnám, kiket vesztettem el,  
Sok lovagársat, sok víg cimborát,  
Sok szépasszonyt, hűtlen szerelmeim,  
De leginkább a dúsan rakott asztalt,  
Aranyló sört, a malacpecsenyét,  
A kacsacombot lila káposztával,  
Az édes aszút, legfinomabb kortyot,  
Mely locskán lapul hordó fenekén...

– Hagyd már abba ostoba fecsegésed,  
Ne sorold nekem itt az étlapot...

– De Harry, mikor úgy szeretek enni;  
Akkor érzem, hogy anyag is vagyok.

– Rossz anyag vagy, Jack, sohasem fizettél,  
Rendezd a számlád, a testit, s lelkit is...

– Tudod, barátom, most haragos Harry,  
Új maszkom készül, de ez az utolsó,  
Halotti maszk. És a szemfődelem...

– Ne ásd a sírt, te örökké fogsz élni,  
Sosem állt jól a temetői póz.

– Zokogsz te még a koporsómon, Harry,  
S bánod, nem hagytad, megöleljelek,  
Bánod, nem vettél karjaidba itt,  
Nem vigasztaltál, szegény öregembert,  
Nem voltál kedves, csúnyán cserbenhagytál...

– Csak azt tudnám, hogy vajon mért fecserlem  
Veled még mindig a drága időt...

– Mert szeretsz. Vagy mondd: sohasem szerettél,  
És itt, előtted szakad meg szivem.  
Mondd, mért kerested mások barátságát,  
S mért hagytál ki, találva másokat?  
Csak rám untál, vagy elég volt a lecke,  
Azt hitted, hogy kijártad iskolám,  
Hogy nem tanulhatsz tőlem többé semmit?  
Azt hitted – mondd, ide a két szemembe –,

Az én színházam ócska, elavult,  
Amit tanítok, már magam se értem,  
Készségem elfolyt, mint bor, elfogyott,  
Nem megy a játék, nem kell rendezésem,  
S te új színházban leszel intendáns?

– Elég a játék, tűnj szemem elől...

– Mért csatlakoztál az úri rablókhoz?

– Én nem rabolni, dolgozni fogok...

– Azt gondolod, ők különbek, mint én?  
Kifosztanak majd, te is koldus leszel. –  
Egy dolgot nem tagadhatsz, Harry herceg,  
Hogy Jack mindig őszinte volt veled,  
És először, mikor magad megláttad...

– Ne kezd elölről, most már körben forgunk...

Ismét nem volt semmilyen átmenet. A kertben ültem, velem szemben Black, ugyanazon a széken, rendes alakjában; a vizeskancsó után nyúlt, kitöltötte a maradékot, egy hajtásra megitta. Kedvesen és minden keserűség nélkül nézett rám:

– Nahát. Ez igazán érdekes volt. Köszönöm. Rengeteget segített. Nem tudtam, hogy ennyire ismeri a *IV. Henriket*. Most pedig mennem kell.

– De Mr. Black, azt mondta, egy szívességet akar kérni, amit csak személyesen...

– Nem kellett kérnem.

Felállt, kezét nyújtott, s határozott léptekkel indult a kertkapuhoz. Már nem mondott semmit, csak intett, beült fekete Fordjába, és elhajtott a Safeway áruház felé.

Ekkor vettem észre, hogy a Szövegbe Helyező Szerkezetet a kezemben szorongatom. Nem villogott; halvány, kék derengés látszott a képernyőn.

Visszaszaladtam a laptopomhoz: 10 óra 57 perc. Black egy szűk órát volt nálam. De most nem töprengtem, ennyi idő elég volt-e, hogy megjárjuk a *IV. Henriket*. Pontosán tudtam, milyen esszét akarok írni P. R. –nek. „Száműzlek többi megrontóm közé” – pötyögtem a billentyűkön, s alá szögletes zárójelben: [munkacím]. Majd tovább: „Shakespeare *IV. Henrikének* végén Harry

herceg, már V. Henrikként, számúzi ifjú tivornyáinak hőseit, Sir John Falstaffot...”

Alkonyodott, amikor befejeztem. Tudtam, hogy sokszor kell átolvasnom, több helyen változtatnom, néhány bekezdés hiányzott, egyetlen hivatkozás vagy lábjegyzet sem volt még, de ami száműző és száműzött etikai megítélhetőségét illeti, az esszének, úgy éreztem, határozott gondolatmenete van. Nagyot nyújtózkodtam, majd én is elmentem a Safewaybe, mert alig volt enni-valóm.

Csak vacsora után gondoltam, hogy Remkónak meg kell írnom, mi történt. Persze leginkább az izgatott, mit élt át Black. A színházon kívül azonban semmiféle elérhetőségét nem ismertem. Nyomozhattam volna utána, felhívhattam volna P. R.-t, vagy Anthonyt – kínosnak tűnt. És különben is: mit kérdeztem volna tőle? „Mondja, Mr. Black, maga is úgy érezte, hogy benne van a *IV. Henrik*ben, maga játssza Falstaffot, én V. Henriket, vegyessen mond sorokat, amelyek benne vannak az eredeti darabban, és olyanokat, amelyek nincsenek, de lassan talán érteni kezdi, miről van benne szó?”

Remkónak hosszú e-mailt írtam; igyekeztem a lehető legponosabban beszámolni az eseményekről. Barátom egy jó óra múlva – bár Belgiumban még éjszaka volt – visszaírt, hogy ő is különös dolgokat észlel a Szövegbe Helyező Szerkezettel kapcsolatban, ám úgy gondolja, nem ezek okát kell keresni, hanem – így végződött a levél – „ha van hozzá merszed, használd minél többet, ne zárd el a fiókodba, és jóval több tapasztalat alapján töprengj a természetén. Én most ezt teszem. Ölel barátod, Remko.”

Úgy esett, hogy az esszém végleges változatát aznap délben küldtem át P. R.-nek, amikor este a *IV. Henrik* bemutatóját tartották a Shakespeare San Juan kora nyári fesztiválján. Black és Anthony meghívója – persze külön-külön küldték – egy napon érkezett, úgyhogy akár több jegyet is igényelhettem volna. Megint úgy ültem, ahogy *A velencei kalmár* előadásán: egyik oldalamon P. R. és felesége, a másikon egy bájos, idős hölgy, Anthony anyja. P. R. hosszasan rázta a kezem, és mosolyogva újságolta, hogy épp színház előtt készült el esszém szerkesztésével. Csak egyetlen szó cseréjére tett javaslatot, és néhány tengeri



kígyó hosszúságú mondatomat darabolta, egyébként szerinte a cikk úgy, ahogy van, mehet a kötetbe.

– Holnap átküldöm. Saul Kripke valóban nem válaszolt – sutogta már a sötétülő nézőtéren –, viszont képzelem, mennyire élvezted majd ezt az előadást. Nem tudtam, hogy ilyen jól ismered a *IV. Henriket*. Mintha már játszottál volna benne...

Ettől még jobb hangulatban néztem az előadást, amiről nekem, színházban és drámában járatlan nézőnek csak olyan szavak jutottak eszembe, mint „káprázatos”, „fergeteges”, „magával ragadó”. Valóban Anthony volt – a rendezésen felül – *IV. Henrik*, Augustine Harry herceg, Black pedig – igen, kitömve – Falstaff. Nekem ő tetszett a legjobban: vén kujon volt, az udvari bolond, de jeleneteit sehol sem bohóckodta szét, mert áradt belőle a mély életbölcesség is; egyszerre tartottam tőle mint erkölcstelen, veszedelmes embertől, és akartam volna vele mulatni, hiszen olyan csábítóan szellemes cimbora. És persze elsősorban ő volt a nagy színész, akiről sohasem tudni, mit mond őszintén és mikor játszik – ezt talán már maga sem tudja. Az utolsó jelenetben Augustine is remekelt: miközben kihirdette a száműzetést, folytak a könnyei, s mielőtt a földre lökte volna, felemelte és szorosan magához ölelte Falstaffot. Olyan nagyszerűen játszottak, hogy képtelen voltam véghezvinni titkos tervemet: a színpadon látottakból kitalálni, milyen viszony fűzi most össze ezt a három embert.

Talán mert annyira szerettem volna elhinni, hogy kibékültek, felálltam a szünni nem akaró tapsvihár alatt, kiosontam, és hazahajtottam csak csavarhúzóval beindítható, öreg Volvómban. San Juanban ritka, langyos, nyári este volt, a ház minden ablakát kitártam, ettem valamit, kedvetlenül tettem-vettem a konyhában: mégsem kellett volna megszöknöm, mégis hátra kellett volna mennem gratulálni.

Épp az ágyazáshoz kezdtem, amikor valaki hosszan csengetett és hahózott az utca felől.

A kapuban Black állt, kissé ingatagon, kezében egy üveg pezsgő. Mögötte Augustine mosolygott, és – Anthony.

– Már mindenütt kerestünk – kiáltotta reszelős hangján Black. – Hol vagy? Hogy vagy? Miért tűntél el? Van kedved meginni velünk egy pohár pezsgőt?



# TARTALOM

## ONTOLÓGIAI ESZTÉTIKA

Az értelmetlen, a kimondhatatlan és az *én*

– Wittgenstein *Tractatus*ának új olvasatáról / 7

Jelentés és önazonosság

– Saul Kripke névelméletéről / 31

Dionüszosz bírói széke előtt

– tragikum és komikum / 63

## MIT ÉR A NÉV?

„...És most, Petruccio, beszélj“

– *A makrancos hölgy* / 87

„Ezt a sötét éji palotát el nem hagyom”

– nevek a *Romeo és Júliában* / 110

A képzelet Hamlet *Egérfogójában* / 137

„Forrásból ered a nagy folyó is“

– Shakespeare forrásainak tartománya / 163

„Vén ember, mit cselekszel?”

– a „halálos betegség” szorongató öröme:

Scrooge, Lear és Kierkegaard / 184

„Szép szemek... szép szemecske...”

– Kant: *Egy szellemlátó álmai*

– E. T. A. Hoffmann: *A homokember* / 207

## SZÖVEGEK HAJÓSA

Tragikus atmoszféra / 237

Ernest Black / 302

Kiadja a Liget Műhely Alapítvány, 2013

Szerkesztő: Levendel Júlia, Horgas Judit, Horgas Béla  
A könyvet René Margit tervezte  
Olvasószerkesztő: Bohus Magda

HU ISSN 0865-008X

Készült a Nagy és Tsa Nyomda Kft-ben  
Felelős vezető: Szűcs Ernőné

A könyv megjelenését a Nagy és Tsa Nyomda Kft. támogatta.

További információ: [www.liget.org](http://www.liget.org)

A kötet tanulmányai „Az angol reneszánsz dráma kritikátörténete”  
című OTKA-kutatási támogatás (ny. sz.: 79197) ideje alatt íródtak,  
a kutatásban a szerző projektvezetőként vett részt.