



KÁLLAY GÉZA
A nyelv határai

Shakespeare-tanulmányok

Liget

Kállay Géza

A NYELV HATÁRAI

Kiadja a Liget Műhely Alapítvány, 2014

Kiadó-szerkesztő:

Horgas Béla – Levendel Júlia – Horgas Judit

Korrektor: Saródi Szilvia

A borítót René Margit tervezte

ISBN 978-615-5419-09-6

Az e-könyv megjelenését az NKA támogatta

TARTALOM

A nyelv határai.....	5
„Az idő is adós tán?” – idő és önazonosság a <i>Tévedések vígjátékában</i>	28
„Ember szeme nem hallott olyat”: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig.....	49
A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei A <i>velencei kalmárban</i>	92
„Lenni vagy nem lenni” és „Cogito ergo sum”: gondolat és lét a <i>Hamletben</i> és Descartes <i>Elmélkedéseiben</i>	119
„E végső csókban múljak el veled”: szerelem és halál az <i>Othellóban</i>	163

„Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább”: Lear király, Szent Ágoston, Wittgenstein és a semmi	213
„Kép szemének, kín szívének”: Macbeth tőre Wittgenstein Filozófiai vizsgálódásai előtt	238
„De végezz, nyelv, némulj, keserű száj”: Athéni Timon és a visszavont jóság	400
A „leképezés logikája” és a „látás páraváza”: Wittgenstein Tractatusa és Shakespeare: <i>A vihar</i>	426
Bibliográfia	496

A nyelv határai

Lehet, hogy már kezdetben azt kellene mondanom: a nyelv határait – legalábbis az ember számára – Isten jelölte ki, a Genézis 11. részében, ahogy erről Babel tornyának története tesz tanúbizonyságot. Az emberek együtt akartak maradni, „nevet” akartak „szerezni” maguknak és építkezni kezdtek. A történet – figyelemre méltó módon – azt sejteti, hogy ha az emberiség közös nyelvet beszélne, minden sikerülne: „Akkor azt mondta az Úr: Most még egy nép ez, és mindnyájuknak egy a nyelve. De ez csak a kezdete annak, amit tenni akarnak. És most semmi sem gátolja őket, hogy véghezvigyék mindazt, amit elterveztek”.¹ Ekkor dönt úgy az Úr, hogy összezavarja az emberek nyelvét, és ezzel szétszéleszti őket a földön.

Miért fáj az Úrnak az emberek egyetértése (ami itt szó szerint nyelvi *egyed értés* formájában jelenik meg), és miért akadályozza meg, hogy „nevet szerezzenek” maguknak? Babel történetét általában az emberi gőg és elbizakodottság, a későbbi tragikus görög „hübrisz” egyik példajaként szokás olvasni. A Genézis 2. részében Isten megengedte, hogy az ember adjon nevet minden élőlénynek, sőt igen fontos pillanatban, a párválasztás idején terel az Úr „mindenféle mezei állatot” és „mindenféle égi madarat” Ádám elé, hogy hallja-lássa, minek nevezi el őket, és úgy tűnik, Isten a nevekből tudja meg, megtalálta-e az ember a hozzá illő társat. Babelben az emberek már nem a mezei állatokat és az égi madarakat nevezik el, hanem maguknak akarnak nevet szerezni. Még csak nem is veszik fel Isten nevét hiába; egyszerűen nem érdekli őket Isten. Ez volna a Bá-

E tanulmány „A nyelv határai” c. írás (*Liget*, 2002/8, pp. 3–18) kibővített, javított változata.

¹ *Biblia*. Ford. a Magyarországi Egyházak Ökumenikus Tanácsának Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Budapest: a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1975.

bel tornyánál elkövetett bűn, az önelnevezés, és a vélhetően vele járó dicsőségszerzési vágy? Vagy Isten már-már játékos ötlete – „Menjünk csak le és zavarjuk össze a nyelvüket, hogy ne értsék egymást!” – a technológiai civilizáció veszélyeinek első csiráit sejtí meg az építkező, immár tégláégető, a „földi szurkot” habarcsnak keverő emberiség ténykedése mögött? „De ez csak a kezdete annak, amit tenni akarnak”: majd jön a teljes gépesítés és elgépiesedés minden környezeti ártalmával együtt, a számítógép, az e-mail, a gépi fordítás, az egész civilizációt összekötő, egységes komputer-nyelv, sőt a komputeren előállított hang, amely majdnem földön túli (vagy kívüli) hangon tudatja velem, hogy „A Blaha Lujza tér következik. Átszállhatnak a 4-es és a 6-os villamosra”. Vagy jön a logika homogenizált nyelvi rendszere, egy másik hatalmas épüleváz, a „világ logikai építménye”, ahogy Rudolf Carnapnak, a Bécsi Kör egyik filozófusának könyvcíme (*Der Logische Aufbau der Welt*, 1928) szól. A logika sokszor mint valami minden természetes nyelv alatt meghúzódó „univerzális grammatika” jelenik meg, mint az emberi nyelv „csontváza”, alapja, lényege, *logosza*, amivel átlátható formára hozható, ami az értelmes beszéd tárgyának megtehető, és ezzel az ember talán már a földön színről színre láthatja az ellentmondás nélkül tudhatót. Adjunk-e ilyen értelmezést a bábeli történetben szereplő „egy nyelv”-nek? Vagy esetleg az ószövetségi szerző annak a tapasztalatnak állít emléket, hogy még az úgymond „egy nyelvet” (magyart, vagy németet, vagy spanyolt, sőt bármelyik *lingua francát*: latint, vagy angolt, vagy eszperantót) használók sem tudhatják, megértik-e egymást? Lehet, hogy a nyelvfilozófiai érdeklődésű szerző azt magyarázza a történettel, hogyan lett az egyet értésből *meg-nem-értés* és *félre értés*? Vagy a történet írója inkább nyelvészeti érdeklődésű volt, és a nyelv homogén természetét tagadó manifesztót alkotott, tudván tudva, hogy pl. a „magyar nyelv” elnevezés – ha akkor lett volna – legjobb esetben metafora, mert számtalan és ráadásul lassan, de biztosan változó részrendszer alkotja, nyelvjárások és különböző társadalmi rétegek nyelvei, s

hogy még az ún. „köznyelv” sem egységes, hanem régiók szerint más és más?

Természetesen nem igemagyarázatra vállalkozom, annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy a *nyelv határai* kifejezés sokféleképpen értelmezhető. Beszélhetnék a világ nyelveiről, a nyelvjárásokról, csoportok és rétegek nyelvről, az egy-egy személy birtokában lévő nyelvekről és ezek interferenciájáról, és a nyelvek sokféleségével gyakran szembeállított, sőt vele szemben kimunkálni igyekezett „egy nyelvről”, amelyről – mint Carnap kapcsán említettem – sokan gondolták, hogy „tökéletesnek” kell lennie, vagyis minden többértelműséget és félreértést eleve ki kell zárnia. Egy ilyen „ideális nyelv” megalkotásával persze nem a nyelv határaitól szabadulnánk meg, de legalább kísérletet tehetnénk, hogy megegyezünk a nyelv illetékességi körének tekintetében: eddig és nem tovább. A természetes nyelvek, a nyelvjárások és egyéb nyelvváltozatok között fennálló határokkal természetesen elsősorban a nyelvészet foglalkozik; én ilyen értelemben nem fogok beszélni róluk, a pontatlanságoktól és kétértelműségekől mentes „egy nyelvről” azonban igen.

A nyelv határaitól úgy is beszélhetünk, mint emberek között húzódó határokról, s ha a kérdést így értelmezzük, nehéz megmondani, a nyelvben tetten érhető határ ok-e vagy okozat. Arról van-e szó, hogy az általános elidegenedés közepette a nyelv is elkopott, vagy inkább arról, hogy a nyelv eleve alkalmatlan arra, hogy áttörjünk a Másik „falain”? A kérdés nehezen volna megválaszolható, de ahelyett, hogy azt firtatnám, egyáltalán értelmes-e, megpróbálom a nyelv társas használata közben fel-lelhető határok típusait megkülönböztetni.

Határok lehetnek egyes, többé-kevésbé azonos természetes nyelvet (pl. magyart, angolt stb.) használó csoportok nyelvei között abban az értelemben, hogy egy kisebb-nagyobb társaság ki tud zárni egy másikat a dialógusból, le tud kergetni a logoszon át vezető útról, ki tud rekeszteni a *dia logosz*ból, a beszélgetésből, mert például csak a magabiztosság retorikáját engedi meg, a kételyét nem. Ezt nevezhetjük retorikai nyelvi határnak; ezzel főként szociológusok, politológusok, ideológiakritikusok,

történészek szeretnek foglalkozni. Például Michel Foucault és követői kimutatták, milyen gondolkodásmód, sőt világnézet húzódik meg egy-egy csoport retorikája mögött² – én ezzel itt megint nem foglalkozom. De az ember és ember között húzódó nyelvi határról a mindennapok szintjén is bőven van tapasztalatum: gyakran a legjobb indulat mellett sem értjük egymást, „elbeszélünk” egymás mellett, mint Csehov és Beckett drámáinak hősei. Sohasem lehet teljes bizonyosságom afelől, a másik abban az értelemben használja-e éppen a nyelvet, mint én. Ez már inkább a filozófia illetékességi köre; az analitikus filozófiában – amelyről alább lesz szó – például egy időben nagy vita zajlott, vajon értem-e a másikat, amikor az a fájdalomról beszél, ha egyszer az ő fájdalmát bizonyosan nem érezhetem.³ Az ilyen jellegű kételyről, a nyelv szerepét, sőt határait is feltétlenül érintő elválasztottságról és a Másik megértéséről lesz szó, de ezt össze szeretném kötni – elsősorban Ludwig Wittgenstein kapcsán – a nyelv határának egy további értelmezésével. Ez a filozófiailag leginkább közkedvelt értelmezés, és talán abban a formájában a legismertebb, ahogyan Wittgenstein fogalmazza meg a *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) legvégén: „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell”.⁴ De idézhetném Shakespeare Macbethjét is, aki a darab IV. felvonásában így kérdezetgi a vészpanyákat: „Mi dolgotok itt, titokzatos, rút / Éjféli szörnyek?”, és a Második Boszorkány – Szabó Lőrinc fordításában – így válaszol: „A kimondhatatlan”. A nyelv határainak talán legmagasztosabb értelmezése, hogy van valami a

² Vö. pl. Michel Foucault „Az eredet hátrálása és visszatérése” című fejezetével *A szavak és a dolgok* című könyvben. Ford. Romhányi Török Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000, pp. 368–375.

³ Vö. pl. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992. §§ 253–258. A *Filozófiai vizsgálódásokról* I. elsősorban jelen kötet nyolcadik tanulmányát: „Kép szemének, kín szívének”: Macbeth töre Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* előtt”.

⁴ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus Logico-Philosophicus*. Ford. Márkus György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989. A szövegre nem a lapszám, hanem a decimálisan osztott bekezdésszám szerint hivatkozom. Részletesebben a *Tractatus*ról I. jelen kötet tizedik, utolsó írását: „A „leképezés logikája” és a „látás páráváza”: Wittgenstein *Tractatusa* és Shakespeare: *A vihar*”.

nyelven túl, amiről kétségtelenül tudunk, hiszen róla tudunk beszélni, de nem tudjuk kimondani, mi az. S ahogyan Babel története is a pillantásunkat hol vertikálisan, hol horizontálisan terelgeti, ugyanúgy a kimondhatatlannak is van vízszintes és függőleges vetülete. Küzdhetünk a kimondhatatlannal, amikor a Másiknak akarunk valamit kifejezni (ez a horizontális vetület), amikor úgy érezzük, „gondolatban” olyan jól elterveztük, mit fogunk mondani, de amikor mégis beszélni (vagy írni) kell, „nem találunk szavakat”. „Hogyan mondjam el neked, amit nem lehet, mert szó az nincs, csak képzelet” – ahogy a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* musical-változatában hallottuk. De sokszor nem hallgatunk, hanem mégis beszélünk, és nyomorúságos torzképét látjuk viszont annak, amit mondani szerettünk volna, vagy – a teológus Van Buren metaforájával⁵ – ki kell mennünk a „nyelv széleire”: kedvesünknek azt ígérjük, hogy lehozzuk neki a csillagot az égről, tudatosan „túlunk”, retorikai hiperbolákat alkalmazunk. Vagy nem mondunk semmit, mert a csendet beszédesebbnek érezzük, mint Wittgenstein a *Tractatus* végén.

Wittgenstein művének legutolsó mondata inkább a kimondhatatlan vertikális értelmezéséhez tartozik, amikor a transzcendensről, egy nálunk magasabb értelemről vagy lényről szeretnénk beszélni. Nem sokkal Wittgenstein 1951-ben bekövetkezett halála után az analitikus új nemzedék – John Wisdom, Peter Strawson és mások⁶ – arról tartott konferenciát, egyáltalán lehetséges-e Istenről beszélni, és milyenfajta jelentéssel rendelkezik az „Isten-beszéd”. A kérdés persze nem új, például megjelenik a 15. században Nicholas Cusanusnál, akit éppen ezért Ernst Cassirer az első „modern” gondolkodónak, a reneszánsz első

⁵ Vö. Paul M. Van Buren: *The Edges of Language. An essay in the logic of a religion. An interpretation of the language of modern Christianity and its analogies to puns, poetry and paradox.* New York: The Macmillan Company, 1972, különösen pp. 2–19.

⁶ Vö. Van Buren, i.m., pp. 38–43.

filozófusának tekint.⁷ A kimondhatatlannak ehhez a transzcendenshez fűződő viszonyáról esik majd szó, de ezt igyekszem összekötni egymástól elválasztottságunk, az én és a Másik között húzódó nyelvi határ és a Másik megértésének kérdésével. Először azonban egy sokat vitatott nyelvi jelenség, a névadás, a megnevezés néhány aspektusának felvázolásával értelmezem a nyelv határait, hiszen, mint láttuk, Bábel története, sőt, a Genézis második része is ekörül forog.

A bábéli történet kapcsolatot lát „névszerzés” és hatalom, tulajdonképpen névadás és birtokbavétel között. Aminek van neve, az határozott körvonalakkal rendelkezik, azonosítani tudom, mint ilyen és ilyen osztály(ok)ba sorolható. A megnevezés mindig határokat von a jelenség köré, de jól is néznénk ki, ha nem így lenne, hiszen semmit sem tudnánk megkülönböztetni és azonosítani a jelenségek tengerében. A megnevezésen keresztül a dolgok köré vont nyelvi háló azonban nemcsak *el*, hanem *le* is határol; ha valamit egyszer így és így neveztem meg, azon később pontosíthatok, annak „utána nyúlhatok”, de „*egyszerre*” nem tudom többféleképpen megnevezni. A nyelv eme lehatároló sajátosságával elsősorban a filozófia ún. „kontinentális tradíciója”, a német és francia fenomenológia, a belőle kinövő francia egzisztencializmus és a német hermeneutika, tehát pl. Husserl, Heidegger, Derrida, Gadamer és mások foglalkoztak.⁸ Így született meg a nyelv határának egyik lehetséges értelmezése: a nyelv – mintegy önmagában hordozott – határa a megnevezés kényszere és a nyelv egyenes vonalú, lineáris természetű: ez a linearitás hordja magában a veszélyt, hogy a megnevezést a megragadás, s ezáltal a birtokba vétel és a kisajátítás gesztusaként értelmezzük. Ha valaminek nevet adtam, hihetem, hogy ismerem, mert úgy tűnik, már az enyém és szabadon rendelkezem vele. Ez a birtokbavétel keltheti bennünk a

⁷ Vö. Ernst Cassirer: *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. New York: Harper and Row, 1963, p. 10.

⁸ L. erről részletesen Andrew Bowie kitűnő könyvét: *Introduction to German Philosophy. From Kant to Habermas*. Cambridge: Polity Press, 2003, különösen pp. 181–221 és pp. 246–270.

benyomást, hogy urai vagyunk a jelentéseknek, hogy például egy vers értelme „ott van a szövegben”, kimerítően feltárható, leírható (még talán zsebre is vágható). Mintha egy-egy szöveg bánya volna, amiből csak a felszínre kell hozni az értéket, mintha a szöveg értelmezése nem volna más, mint régészeti munka, melynek során egyszer csak rábukkanunk a jelentésre. Lehet, hogy vannak olyan nyelvi helyzetek (például ha bemegyünk egy boltba és kérünk hat zsemlét), amikor a célok és az eszközök viszonylag egyszerű volta miatt valóban urai vagyunk a nyelvnek, de találkozunk csak egy komolyabb tudományos kérdéssel, olvassunk csak el egy jobb irodalmi szöveget, vagy próbálkozunk meg érzéseink pontos rögzítésével, máris érezzük, mennyire nem mi birtokoljuk a jelentést, inkább a jelentés minket.

Más kérdés, hogy a kontinentális filozófiai hagyomány mit kezdett a megnevezés határaival. E hagyomány jelentős része a német és – elsősorban Shakespeare-kultuszánál fogva – az angol romantikában gyökerezik, és itt a nyelv határainak kérdése minden addiginál markánsabban merült fel. A romantikusok – Schelling, a Schlegel-fivérek, Coleridge és mások – voltaképpen a felvilágosodás racionalizmusa ellen lázadtak fel; azt kevesellték, amit az ember a puszta értelmével képes megragadni.⁹ Ez a felismerés hamarosan nyelvkritikába torkollott, azaz lezajlott az első „nyelvi fordulat”: Schelling például *A transzcendentális idealizmus rendszere* (1800) című könyvének végén a hagyományosan ismeretelméleti kérdéseket nyelvi kérdésekké változtatja át; szerinte a művészet, de leginkább a legmagasabb rendű költészet, valami emberi nyelvet meghaladó, ismét a mítosz nyelvén megszólaló *logosz* képes csupán leküzdeni a nyelv, s ezáltal a ráció, sőt, a filozófiai gondolkodás határait. Persze ez a *logosz* is nyelv, de csak az isteni ihlettől megszállott géniuszok beszélnek; a *logosz* már-már talán az angyalok nyelve. Schellingnél a költészet magasabb rendű a filozófiánál is, mert a filozófia kénytelen reflektálni, s ezáltal minden tapasztalatot az

⁹ L. erről részletesen: Andrew Bowie: *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Második kiadás, Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.

ismerethez kötni, míg a költészet nem tudat velem valamit, hanem beavat, nem ismeretet közöl velem, hanem egy részese-
désen keresztül megértet.¹⁰ Schellingtől sokat vett át Heidegger is, sőt Schelling egyik hajdani szobatársának, Hölderlinnek a költészetét is jól ismerte, és a 30-as években már Hölderlin verseiből igyekszik kihallani „a lét üzeneteit”.¹¹ A nyelv határainak meghaladására kijelölt közeg – nem először és nem utoljára – a költői nyelv és különösen a költői metafora lesz. Hogy ki mit gondol a metaforáról, mindig is sarokköve volt és lesz a különböző nyelvelméleteknek. Akár a következő aforizmát is megalkothatnánk: „mondd meg, hogyan vélekedsz a metaforáról, és én megmondom, melyik nyelvelmélet híve vagy”: például a 20. század másik nagy filozófiai hagyománya, az elsősorban Gottlob Frege, Bertrand Russell és a Bécsi kör filozófusainak nevével fémjelezhető és részben már érintett „analitikus iskola” a metaforában tiszteletreméltó, de filozófiailag félrevezető, a kétértelműségeket tovább gerjesztő, veszedelmes kategóriát lát, és egy egzakt, tudatosan és hasznosan lecsupaszított, a filozófus által határok közé terelt nyelv kimunkálásán fáradozik.

Heidegger tehát a nyelv határának meghaladását egy „ontológiailag még érzékeny” nyelvtől, a költészettől remélte, miközben saját filozófiai nyelvét is egyre költőibbé igyekezett formálni. A megnevezés egy másik, a nyelv határait felvillantó sajátosságát akkor érthetjük meg, ha a kontinentális hagyományban – és érdekes módon a kései Wittgenstein filozófiájában – különösen is mélyen gyökerező gondolatból indulunk ki: a névadás nem, vagy nem mindig pusztán címke, amit a „nyelv előtt” a jelenségről a „fejünkben” kimunkált fogalomra bigygyesztünk. Mert a fogalom és a megnevezés sorrendje nem

¹⁰ Vö. a „Hatodik főszakasz”-szal, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985, pp. 384–410.

¹¹ Vö. pl. Heidegger: „...költőien lakozik az ember’...” Ford. Szijj Ferenc. In Martin Heidegger: *Költőien lakozik az ember. Válogatott írások*. Budapest–Szeged: T-Twins Kiadó-Pompeji, 1994, pp. 191–209. Heidegger nyelvfelfogásáról részletesebben I. jelen kötet hatodik tanulmányát: „E végső csókban müljk el veled’: szerelem és halál az *Othellóban*”.

feltétlenül fest így: először adva van a dolog, azt jó alaposan megismerem, fogalmat alkotok róla, majd a fogalomhoz keresek valami megnevezést.¹² A megnevezés sok esetben létrehozás, teremtés is: az elnevezésben a megnevezett dolog nemcsak kibukkan a jelenségek közül, hanem az artikulációban „szóhoz jut”, létezővé válik. Azaz a jelentésképződés és fogalomalkotás egy és ugyanazon folyamat; a nyelv elsajátítása nemcsak nyelvtanulás, hanem a világ fogalmakon keresztül elsajátítása is. Nem igaz, hogy amit nem neveztem meg, az feltétlenül nemlétező (nincsen), de amit megneveztem, az valamilyen formában, valamilyen értelemben feltétlenül van – ezért is tudjuk „kimérákkal” benépesíteni a világot (a logikusok kedvenc példái az unikornis, a kentaur és az aranyhegy).

Itt a filozófusokat leginkább izgató kérdés mindig is az volt, hogy a pusztán megnevezés által milyen mértékben kötelezem el magam a megnevezett jelenség létezésére mellett. Vagy azt mondom, hogy minden megnevezett létezik – ha máshol nem, a fejemben, a képzeletemben – vagy (és itt már az analitikus tradíció jut szóhoz) alkalmazom William Ockham „borotvájának” elvét („a létezők számát szükségtelenül szaporítani nem szabad”)¹³, és valami kritériumot dolgozok ki arra, minek a létezését fogadom el, és minek nem.

Vegyünk egy példát Bertrand Russelltől, az analitikus hagyomány egyik atyjától. Az ő ötlete volt, hogy a megnevezést olyan egész mondatnak tekintsük, amely által az ember mintegy elkötelezi magát a megnevezett dolog létezésére mellett.¹⁴ Vizsgáljuk meg a következő kijelentést: *Az erdőbényei kísértet ma-*

¹² Vö. pl. Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., §§ 1–40.

¹³ „Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem” – „A dolgokat nem kell a szükségesesen felül megsokszorozni”. Bár ez az elv helyesen foglalja össze Ockham filozófiájának alap gondolatát, ezt a maximát ilyen formában eddig sehol sem találták meg írásaiban (vö. William Kneale és Martha Kneale: *A logika fejlődése*. Ford. Máté András, Fehér Márta, Hársing László és Bánki Dezső, Budapest: Gondolat, 1987. p. 241).

¹⁴ Bertrand Russell: „A denotálásról” In Irving M. Copi – James A. Gould (szerk.): *Kortárs tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*. Ford. Bánki Dezső et. al. Budapest: Gondolat, 1985. pp. 143–166.

kogva-nyíva jár utcaszerte. (A mondatot én találtam ki, de második felét Arany *Hamlet*-fordításából vettem kölcsön).¹⁵ A mondat könnyedén keltheti azt a benyomást, hogy aki már állított valamit az erdőbényei kísértetről, az el is fogadta, hogy Erdőbényén van kísértet. Russell a megnevezéseket – amelyek főnevek, illetőleg főnévi értékű szerkezetek (pl. *az erdőbényei kísértet*) – teljes, létezését állító mondatokká oldotta, s így az alany szerepét játszó főnévi kifejezés (*az erdőbényei kísértet*) és a hozzá tartozó állítmányi rész (*makogva-nyíva jár utcaszerte*) tulajdonképpen összetett mondattá változik: *Erdőbényén van kísértet, és ez a kísértet makogva-nyíva jár utcaszerte* vagy: *Az erdőbényei kísértet létezik, és ez a kísértet makogva-nyíva jár utcaszerte* vagy: *Van olyan x, hogy x az erdőbényei kísértet és ugyanezen x makogva-nyíva jár utcaszerte.* Russell érvelése szerint az első tagmondat – amelyben a főnévi szerkezetet (*az erdőbényei kísértet*) egzisztenciális állítássá változtattuk (*Erdőbényén van kísértet*) – immár készen áll arra, hogy döntsünk az igazságáról. Igaz-e, hogy Erdőbényén van kísértet? Ha úgy döntünk, hogy nincs, vagyis úgy nyilatkozunk, hogy a mondat hamis, akkor a következő lépés egy logikai szabály felidézése: ha két, és-sel összekapcsolt tagmondat közül az egyik hamis, az egész mondat hamis. Ennélfogva megállapíthatjuk, hogy a mondat: *Erdőbényén van kísértet, és ez a kísértet makogva-nyíva jár utcaszerte* hamis, hiszen megegyeztünk, hogy az első tagmondat hamis. Ezért a kiinduló mondatról – *Az erdőbényei kísértet makogva-nyíva jár utcaszerte* – is kijelenthetjük, hogy hamis.

Russell ún. meghatározott leírásokról¹⁶ szóló elmélete azért hatásos, mert az alanyi helyzetben álló főnevet vagy főnév-értékű kifejezést mondattá változtatja, és – ahogyan erre egyébként már Arisztotelész is figyelmeztet a *Herméneutikában* – míg egy főnévnek (szónak) nincs igazságértéke, csak jelölete, addig

¹⁵ A kísértet azért erdőbényei, mert jelen írás „ősformája” Erdőbényén hangzott el, az Európai Protestáns Szabadegyetem Akadémiai Napjainak keretében, 2002 májusában.

¹⁶ Eredeti nevén „theory of definite descriptions”

egy mondatnak van.¹⁷ Egy mondat igaz vagy hamis voltáról nem az után az entitás (dolog, személy) után kutatva kell döntenem, amire az alanyi helyzetű név vonatkozik, hanem egy másik, tulajdonképpen az eredeti mondaton belüli „lappangó” mondat igazságértékével szembesülök; jelöletek vadászata helyett csupán mondatok igazságértékével kell foglalkoznom, amit úgysem kerülhetek el, ha valódi, azaz többé-kevésbé bizonyos ismeretek birtokába szeretnék jutni. Sok gondolkodó – köztük a szimbolikus logika másik atyja, Gottlob Frege – persze azt mondaná: a főnév pusztán alanyi használatával nem kötelezem el magam a jelölet létezése mellett¹⁸ (vagyis ha azt mondom: *Az erdőbényei kísértet makogva-nyíva jár utcaszerte*, ezzel nem állítom egyúttal azt is, hogy a kísértet létezik), csupán *előfeltételezem* a létezését. Kétségtelen, hogy ha valaki komolyan – tehát nem példaként és nem tréfából – azt mondja nekem, hogy *Az erdőbényei kísértet makogva-nyíva jár utcaszerte*, valószínűbb, hogy nem azt fogom válaszolni: „Ez nem igaz”, inkább azt: „Miket hordasz itt össze-vissza holmi kísértetről? De hiszen Erdőbényén nincsenek is kísértetek!” Amilyen elegáns Russell megoldása, annyira ellentmond nyelvi intuíciónknak. Russell azonban azt hozhatná fel önnön védelmében, hogy egyrészt az egzisztenciális elkötelezettség (állítás) és az előfeltételezés viszonyát kellene pontosan tisztázni ahhoz, hogy igazságot tehessünk közte és Frege álláspontja között, másrészt hogy ő nem a természetes nyelvi intuíciónk modellálására vállalkozott, hanem annak leleplezésére, amit a természetes nyelv pontatlanságai révén elkendőz. Hiszen a természetes nyelv számos, valójában különböző szerkezetű mondatot azonos szerkezetűnek mutat; ezért van szükség Russell szerint arra, hogy egy tiszta, mintegy „tökéletes” nyelvet alkossunk, ahol nem kell többé „fantomlényekkel”, a természetes nyelv metafizikai gyökerű babonáival birkóznunk.

¹⁷ Arisztotelész: *Herméneutika* In *Organon*. I. kötet. Ford. Szalai Sándor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, p. 73.

¹⁸ Gottlob Frege. „Jelentés és jelölet” In Copi-Gould (szerk.), i.m., pp. 128–131.

Nem Frege és Russell között szeretnék igazságot tenni. Azt próbálom bemutatni, hogyan szabott valaki tudatosan határt a nyelvnek, hogy tisztázza, mit művelünk megnevezés közben. Russell arra hívja fel a figyelmet, hogy a megnevezés egy bizonyos értelemben igenis teremt, s az így létrehozott valóságot nehezebb eltörölni, mint hisszük. Gondoljunk például a következő esetre (bár kétségtelenül kívül esik a logika illetékességi körén): nem igaz-e, hogy két ember között bizonyos szavaknak egyszerűen nem szabad elhangzania – pl. egy veszekedés során –, mert bár később ki lehet békülni, és meg lehet bocsátani, mégis egy szó, valóság-teremtő képességénél fogva, olyan mély sebet tud ejteni a Másikon, hogy egyszerűen nem lehet elfelejteni? A szó ott marad a levegőben, tovább visszhangosítva a szakadékot, ami két ember között támadt. Ha kimondtam, megneveztem, ebbe és ebbe az osztályba tettem valakit-valamit, az már a kimondás révén *van*, illetve *ott van* – erről Russell elemzése bizonyosan meggyőz bennünket.

Az analitikus iskola tehát az emberi ismeret felől közelítette meg a nyelv határainak kérdését; úgy gondolta, a nyelv eszköz, aminek magunk jelöljük ki a határait azért, hogy ami marad, azt világosan, szabatosan és pontosan mondhassuk. Más kérdés, hogy mi marad, és ez elegendő-e a számunkra. Sir Karl Popper kora ifjúságától szoros kapcsolatot tartott fenn a 20. század talán legradikálisabb analitikus iskolájával, a Russell, Frege és a korai Wittgenstein inspirációja alatt az 1920-as években induló Bécsi Körrel. Popper a Bécsi Kör filozófiájával szemben mindig szigorúan kritikus maradt, de ezt a kritikát nem egy másik hagyomány szemszögéből, hanem „belülről”, a Kör legalapvetőbb célkitűzéseivel egyetértésben gyakorolta. (Otto Neurath, a Bécsi Kör egyik legprominensebb tagja egyszer Poppert „hivatalos ellenzékünknek” titulálta.) Popper hívta fel a figyelmet, hogy ha a természetes nyelvnek egy másik, mesterséges nyelvvel, nevezetesen a logikával szabunk határt, és tőlünk függ a kijelölt terület terjedelme, egy fogalom életképessége annak a jelentés-rendszernek lesz kiszolgáltatva, amelyet éppen megal-

kottunk;¹⁹ ha akarjuk, szinte egyetlen értelmes fogalmunk sem marad; például Russell módszerével elvileg minden fogalmat eltüntethetünk. Ha azonban jelentérendszerünket megfelelően tágra szabjuk, még a Bécsi Kör által annyiszor kigúnyolt ún. „hagyományos metafizikai fogalmak”, a „Semmi”, az „Abszolútum”, a „minden létező alapja”, „az önmagábanvaló” és mások is mind értelmessé válhatnak. Csak fel kell adnunk az elvet, hogy a nyelvnek, s ezáltal a megismerhetőnek a közvetlen tapasztalat, az ún. verifikálhatóság szab határt.²⁰

Belülről támadta a Bécsi Kör által vont nyelvi határokat az amerikai, nemrégiben elhunyt Willard van Orman Quine is egy 1951-es híres, *Az empirizmus két dogmája* című írásában.²¹ Az egyik dogma Quine szerint az előbb említett verifikáció volt, az elv, hogy a mondatokat az empirikus tapasztalattal szembevetve kell igaznak vagy hamisnak, s ezáltal értelmesnek és értelmetlennek minősíteni. Ha azt mondom: „Süt a nap”, pontosan rögzíteni tudom azokat a feltételeket, amelyeknek fenn kell állniuk ahhoz, hogy a mondat igaz (vagy hamis) legyen, s ezután már csak meg kell vizsgálnom (meg kell nézmem), fennállnak-e ezek a feltételek. Ekkor megállapíthatom, hogy például ebben a pillanatban igaz-e a mondat.

A másik dogma Kant nyomán (és voltaképpen Hume és Leibniz nyomán) alakult ki, és szoros összefüggésben van a verifikálhatósággal. Ez a dogma a mondatokat két nagy csoportra osztja: analitikus és szintetikus mondatokra. Az analitikus mondatok minden körülmények között és – legalábbis a logika törvényei értelmében – teljes bizonyossággal igazak, pl. „A barna asztal barna” vagy: „Erdőbényén vagy van kísértet, vagy nincs”. Ahogy azonban a második példa már sejteti, az analitikus mon-

¹⁹ Vö. Karl R. Popper: *Logik der Forschung*. Wien: Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung 9, 1935, p. 21.

²⁰ Vö. Viktor Kraft: *The Vienna Circle. The Origin of Neo-Positivism*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishers, 1953, pp. 32–41.

²¹ W. V. O. Quine: „Two Dogmas of Empiricism” In *From a Logical Point of View*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, (1953), 1961, pp. 20–46. Magyarul: „Az empirizmus két dogmája”. Ford. F. Szabó István. In Forrai Gábor–Szegedi Péter (szerk.): *Tudományfilozófia*, Budapest: Áron Kiadó, 1999, pp. 131–152.

datok teljesen bizonyos igazságaért nagy árat fizetünk, mert ezeknek a mondatoknak nincs közük a világ tényeihez, semmit nem mondanak arról, minek az esete forog fenn a világban és minek nem. Az analitikus mondatok tehát nem verifikálандók, mert saját belső logikai szerkezetük révén igazak. A szintetikus mondatok ezzel szemben a világ tényeiről szólnak, vagy igazak, vagy nem, ezeket lehet és kell verifikálnunk.

Bár az analitikus-szintetikus felosztás a nyelvnek határt szabó manőverek közül az egyik legfontosabb volt, nem foglalkozhatunk itt azzal, összeomlik-e ez a megkülönböztetés, és ha igen, hogyan.²² Mégis nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az általában az analitikus iskolához sorolt, de attól alapvető kérdésekben különböző Wittgenstein nézeteihez, s ezáltal a transzcendensre vonatkozó kimondhatatlanhoz közelebb kerüljünk.

Wittgenstein az 1921-ben megjelent *Tractatusban* elfogadja az analitikus-szintetikus szembenállást, de sokkal radikálisabban vonja le az ebből fakadó lehetséges következtetéseket, mint előtte bárki. Szerinte az analitikus mondatok vagy tautológiák (pl. *Erdőbényén vagy van kísértet, vagy nincs*), amelyek minden körülmények között igazak, vagy logikai ellentmondások (pl. *Erdőbényén van kísértet, és Erdőbényén nincs kísértet*), ezek minden körülmények között hamisak. De sem a tautológia, sem

²² Quine legfőbb érve, hogy az analitikus mondatok legalábbis egy része (pl. „Minden aggregény nőtlen”) a szigorú értelemben vett szinonimitáson alapul (a példában azon, hogy „mennyire jelenti ugyanazt” az *aggregény* és a *nőtlen [férfi]*), csakhogy ezt pontosan azért nem lehet felmérni, mert a nyelv minden szava további más szavak bizonytalan mennyiségű jelentésén alapul, tehát a szinonimitás megállapításának soha nem érnék a végére. Mint Andrew Bowie kimutatja, az analitikus és a szintetikus állítások szétválasztásának bizonytalanságát már Schleiermacher szövé tette: „Az analitikus és a szintetikus ítéletek közötti különbségtétel cseppfolyós állapotban van, amit nem veszünk figyelembe. Ugyanaz az ítélet (a jég elolvad) lehet analitikus, ha azt, hogy valami létrejön vagy eltűnik a hőmérséklet változásának hatására, a jég fogalma már tartalmazza, és szintetikus, hogyha nem. [...] A különbségtétel csupán a fogalomalkotás különböző állomásait fejezi ki” (idézi Bowie: *Introduction to German Philosophy*, p. 179; eredetileg F. D. E. Schleiermacher: *Dialektik*, ed. L. Jonas, Berlin: Reimer, 1839, p. 563). Schleiermacher gondolatmenete sokban hasonlít arra a kérdésre, vajon az *egy font emberhús* fogalma tartalmazza-e a *vér* fogalmát vagy sem, l. erről bővebben: „A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*” – jelen kötetben.

a logikai ellentmondás nem mond semmit a világról.²³ Másrészt vannak szintetikus állítások, amelyek vagy igazak, vagy nem, ezek a világról szólnak, sőt logikai szerkezeteik Wittgenstein szerint pontosan leképezik, visszatükrözik a világban található tények logikai szerkezetét.²⁴ Van tehát egy világról szóló tényelv és van az abszolút igazság és az abszolút hamisság birodalma, ez utóbbinak azonban semmi köze a körülötte létező világhoz. De akkor mit kezdünk azokkal a mondatokkal, amelyek nem tényeket rögzítenek, hanem valamilyen értékítéletet tartalmaznak, például a hagyományosan esztétikai vagy etikai kijelentésekkel: „A Mona Lisa szép festmény, gyönyörű kompozíció”, vagy: „Nem szabad hazudni”? És mit tegyünk azokkal a mondatokkal, amelyek nyilvánvalóan olyan „entitásokról”, „létezőkről”, esetleg „lényekről” szólnak, amelyek bizonyosan nem tartoznak a világ tényei közé, mert reményünk sincs arra, hogy a róluk szóló mondatokat verifikáljuk? Mi legyen a transzcendensről, pl. hagyományosan az Istenről szóló kijelentésekkel?

Ami az esztétikát illeti, arról Wittgenstein – egy zárójeles megjegyzésben – kijelenti, hogy egy az etikával (*Tractatus*, 6.421), ennek mélyebb értelmével azonban itt nem foglalkozhatunk. Az etikai kijelentésekről megállapítja, hogy „nem lehet” őket „kimondani” (6.421), hiszen ezek a világ tényeit rögzítő logikai nyelv határain *kívül* esnek. Ebből pedig az következik, hogy ha mégis tennénk etikai kijelentéseket, értelmetlen állításokat mondanánk ki.

„Az etikai kijelentések értelmetlenek” – ez a mondat szerepel abban a rövid, de annál nagyobb hatású előadásban is, amit Wittgenstein 1929-ben, Cambridge-be visszatérve angolul tartott.²⁵ Ez a kijelentés azonban maga is értelmezésre szorul. Le-

²³ Vö. Ludwig Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés. *Tractatus Logico-Philosophicus*, i.k., 4.46–4.4661.

²⁴ Vö. Wittgenstein: Logikai-filozófiai értekezés. *Tractatus Logico-Philosophicus*, i.k., 4.03–4.032.

²⁵ Ludwig Wittgenstein: „A Lecture on Ethics” In James Klagge-Alfred Nordmann (szerk.): *Philosophical Occasions* 1912–1951, Indianapolis-Cambridge: Hackett

vonhatjuk belőle azt a következtetést, amit a Bécsi Kör a *Tractatus* egy egész évig sorról sorra olvasó filozófusai levontak: az etikának nincs helye a filozófiában, ami csupán az analitikus igazságokkal és a verifikálható tény-nyelvvvel foglalkozik; az etika nyelve legjobb esetben költészet, ami a beszélő egyéni, szubjektív értékítéleteit hordozza és legfeljebb az empirikus pszichológia foglalkozhat vele tudományos komolysággal. (Hasonlóan nem maradt hely a Bécsi Kör filozófiájában az esztétikának és a teológiának sem). Wittgenstein azonban sem a *Tractatus*ban, sem etika-előadásában nem ezt a következtetést vonja le. Számára abból, hogy az etika nyelve a világ tényeiről szóló nyelv határain kívül esik, az következik, hogy az etika a tényekből álló világon kívül van, hogy az etika transzcendentális (vö. 6.421). Ezért tartozik a kimondhatatlan körébe, ezért kell róla hallgatni. És ha az etika nyelvét a logikai szabályoknak engedelmessé történő ténynyelvvvel összehasonlítjuk, az összehasonlításból nem az következik, hogy az etika szubjektív fecsegés, vagy „komolytalan” és „tudománytalan” dolgokat megjelenítő költészet. Az összehasonlításból sokkal inkább a logikai ténynyelv elégtelensége, sőt csődje tűnik ki: nem a logika a magasabb rendű, amihez képest az etika komolytalan, hanem az etika olyan, hogy már a logika nyelvén megjeleníthetetlen. Az etikai kijelentések nem az ’ostobaság’ vagy a ’hiábavalóság’ értelmében értelmetlenek; nem az emberi értelemhez szólnak, nem a hasznos és ember által bánható tények, ismeretek birodalmához tartoznak. Ezzel Wittgenstein nem mond sem többet, sem kevesebbet annál, mint hogy ami a nyelv határain túl esik, az semmiképpen *sem azonos minőségű azzal, ami a nyelv határain innen van*. Nem arról van szó, hogy a logika letapogatja a tudható birodalmát, majd elérkezünk ennek a határára, amin túl megint valami olyan kezdődik, amit most még nem ismerünk, de majd egyszer – mondjuk, ha a tudományos eszközeink tovább fejlődnek – szépen feltérképezhetünk. De arról sincs szó, hogy az etika valamilyen ezoterikus, misztikus, gnosztikus vagy

Publishing Company, 1993, pp. 36–44. Magyarul: „Előadás az etikáról”. Ford. Babarczy Eszter, *Nappali Ház*, 1989/1, pp. 7–11.

más efféle tudás volna, amit csak a beavatottak ismerhetnek, mert transzcendens képességeik birtokában belekukkanthatnak az etikai természetébe. Az etikai Wittgenstein szerint egyszerűen a nem-tudható birodalmába esik, amiről éppen, hogy *fogalmat* nem alkothatunk és *ismeretet* nem szerezhethünk. Az etikai-val egyszerűen nem az *ismeret* viszonyában vagyunk.

De ha mindez igaz, hogyan lehetünk etikus lények? Mindenkinek, aki a nyelv határainak kérdését Wittgenstein *Tractatus*-ának kapcsán feszegeti, vállalnia kell a kockázatot, hogy értelmetlen dolgokat mond, s persze azt is, hogy a kérdésnek csupán töredékét tudja felvillantani. Mindezt vállalva hadd mondjam el, milyen nyomokat látok a *Tractatus*-ban, amin talán érdemes elindulni. Ebben nagy segítségemre volt Cora Diamond tanulmánya, ami a *Tractatus* kapcsán az etika és a képzelet viszonyát fejtegeti.²⁶

A feladat a következő: valamit mondani a nyelv határain túliről, ahogyan ezt a *Tractatus* látszik értelmezni, s amiről látjuk, hogy Wittgenstein szerint etikai természetű, bár azonnal hozzá kell tennem, hogy nem csupán az – például esztétikai is –, azonban itt csak az etikai vonatkozásokkal foglalkozunk. Az első nyom, amin elindulhatunk, hogy Wittgenstein nemcsak az etikai kijelentéseket tartja – a fenti értelemben – értelmetleneknek, hanem önnön könyvének, azaz a *Tractatus*-nak az egész szövegét is. A *Tractatus* a nyelvről szól, vagyis nem tartalmaz a megengedett kijelentések közül egyet sem, hiszen nem áll sem analitikus állításokból, sem pedig a világ tényeiről szóló kijelentésekből, hanem arról beszél, hogy vannak ilyen állítások és kijelentések. Az utolsó előtti paragrafus ennek tudatában is van.

Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek, ha már fellépvn rájuk túllépett rajtuk. (Ügyszólván el kell hájítania a létrát, miután felmászott rajta.) (6. 54).

²⁶ Cora Diamond: „Ethics, Imagination and the Tractatus” In Alice Cary-Rupert Read (szerk.): *The New Wittgenstein*. London–New York: Routledge, 2000, pp. 149–173.

Figyeljünk a megfogalmazásra, amin a *Tractatus* értelmezői rendszerint átsiklanak.²⁷ Wittgenstein nem azt mondja: aki megérti a *Tractatus*t, a *Tractatus* szövegét, az majd felismeri, hogy a szöveg értelmetlen, hanem ezt: aki megért engem, végül felismeri, hogy a kijelentéseim értelmetlenek. A következő értelmezést kockáztatom meg: a cél nem egy szöveg megértése. A szöveg lehet értelmetlen, sőt lehet, hogy bizonyos dolgokról szólva szükségképpen az, és mégis elérhetünk a tényleges célhoz, ami a Másik megértése. Sőt, lehet, hogy ehhez az értéshez, a Másik megértéséhez, a *nyelv* értelmetlenségén, a Másik *mondatain* át vezet az út. De a Másik megértése nem azonos a Másik *mondatainak* megértésével. A Másik megértése más értelmű értés; ha azt mondom valakinek: értelek, megértelek Téged, nem, vagy nem csak azt mondom: értem a mondataidat. Ahogy ha azt mondom: ismerem a barátomat, az *ismer* szót nem abban az értelemben használom, ahogy mondjuk „*ismerem* a buszmenetrendet Erdőbényéről Szerencsre”. A buszmenetrendet a tények, az információ értelmében ismerem: tudom, hogy hány órákor honnan indul busz és mikor hova érkezik. De a barátomról nemcsak azokat a tényeket tudom, hogy mi a neve, vagy hol lakik. A Másik embert valamilyen intimitás értelmében ismerem, a személyiségét, pl. akkor is tudom, valószínűleg mit mondana, ha nincs itt; a róla tudott tények a pusztá tényvolutkon túl is jelentenek valamit. Talán ez az a *túl*, ami akkor is működik, amikor a Másik mondatai mögött a Másik megértését keresem. A mondatok és a Másik megértése közötti különbséget abban is tetten érhetjük, hogy sokszor kénytelenek vagyunk ezt mondani: „értem, amit mondasz, de nem értem, hová akarsz kilyukadni, nem értem, *miért* mondasz ezt, nem értem, *mi* mondatja ezt veled”. Vagy gondoljunk Arany János Ágnes asszonyára, aki „hallja a hangot, érti a szót”, de nem érti, mit „mívelt”; „...amit férjéről mondtak, / A szó oly visszasan tetszik”, az „világos csak, hogy őt / Haza többé nem eresztik”.²⁸

²⁷ Cora Diamond nem, vö. Diamond, i.m., pp. 156–158.

²⁸ Arany János *Költői művei*. Szerk. Vekerdy Tamás, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 1. kötet, p. 257.

Ágnes asszonynak nem nyelvi problémái vannak, nem magyarul nem ért: a helyzetet, a Másikat nem érti.

A fentebb említett *túl* és az imént említett *helyzet* segítségünkre lehet abban, hogy ne csak azt értsük, miként viszonyulhatunk a *Tractatus* értelmetlen kijelentéseihez, hanem azt is, hogy mit kezdjünk az etika értelmetlenségével. Wittgenstein szerint az etikai kijelentések értelmetlenek, de ahogy túllátok a másik mondatainak értelmetlenségén, hogy a Másikat megértsem, ugyanúgy láthatok túl az etikai kijelentések értelmetlenségén, mert nem szabályoknak, előírásoknak kell engedelmessé válnom, hanem egy helyzetet kell elfogadnom, egy bizonyos viszonyulást kell magamévá tennem; nem egy-egy mondatnak kell megfelelnem, hanem a hétköznapijaimat is meghatározó magatartásformával kell válaszolnom. Lehet, hogy ezt szabad „hivatásnak” nevezni. Mindenesetre figyelemre méltó, hogy Wittgenstein, miután megírta a *Tractatus*t, és véget ért az első világháború, falusi tanítónak ment Alsó-Ausztriába. Mindenki csodálkozott: az analitikus körökben egy csapásra híressé vált mű szerzője miért nem csatlakozik a Bécsi Kör tagjaihoz? Vagy miért nem tér vissza Cambridge-be, ahol a háború előtt tanult? Lehet, hogy csupán Wittgenstein egyik szeszélyéről volt szó – aminek nem volt híján –, de az is lehet, hogy a *beszéddel* nemigen indokolt gesztus a megvalósítása, pusztán cselekvése volt annak, „amiről nem lehet beszélni”, hanem „hallgatni kell”. Az etikait nem lehet kimondani, de meg kell tenni, mintegy a hétköznapijokban kell „inkarnálni” – talán erről szólt az otterthali, trattenbachi és puchbergi tanítóság. Az etikai nem regulatív mondatok gyűjteménye, hanem válaszként adott élet(helyzet), egy egész „sztori”, egy sors történet. A nyelv határainak wittgensteini meghaladása – legalábbis egy bizonyos értelemben és egy időre – az etikai volt, nem több és nem kevesebb, mint egy magatartásforma, egy történetként kibomló sors, s az ebből közvetlenül következő, beszéden túli „tisztán”, „pusztán” tett, illetve tettek sorozata.

Az etikai azonban – s erre már inkább a cambridge-i előadás figyelmeztet – mindig az egyénre, az egyén „testére” szabott. De nem „általában” az egyénre, hanem *éppen* rád és *éppen* rám, a személyedre, a személyiségedre, arra a mindentől és mindenkitől különböző unikumra, arra az esetleges, de sajátos és egyedi lényre, aki történetesen te vagy, illetve én vagyok. Az etikai tényleges (de nem tényszerű) és kimondhatatlan tartalma csupán az éppen-így-és-így adott emberi különlegességben fogható és születhet meg; abszolút érvényű, de nem elvont és általános; szubjektív, de nem „az egyén szeszélyeitől függő” értelemben. Abszolút, mert indok nélkül, kimondás nélkül magaménak vallom, magamban hordozom, de sem a „vallom”, sem a „hordozom”, sem semmi más szó (pl. „hiszem”) nem lehet megfelelő rá, hiszen éppen az a sajátossága, hogy nem lehet róla beszélni. Van, és kész, tovább nem elemezhető, taglalható, megjeleníthető módon. És persze egy bizonyos értelemben szubjektív, mert egy személyben, egy alanyban, egy szubjektumban van, de itt a „bent” leírására megint minden kifejezés elégtelen. Valami „legbelső belső”, amitől az énem éppen az, ami, de megint nincs nyelv, ami ezt pontosan megragadja. Azaz Wittgenstein szerint az *abszolút és a legszemélyesebben személyes egybeesik*; ezért is van mindkettő a kimondhatatlan területén.

Ha mindez valóban értelmetlenül hangzik, megpróbálom további példákkal megvilágítani. Wittgenstein az etika-előadásában két „tapasztalatát” említi, amikor a gondolkodását „valamilyen abszolút vagy etikai értékre” igyekszik irányítani. „A legjobb módja, hogy [ezt a tapasztalatot] leírjam – mondja Wittgenstein – azt hiszem az, hogy azt mondom: amikor ezt érzem, *bámulatba ejt a világ létezése.*”²⁹ Nem ennek vagy annak a létezése miatt érez bámulatot, de még csak nem is a létezők összességén csodálkozik, hanem azon, hogy van világ *egyáltalán*; hogy nem *semmi* van, hanem *világ* van: *van* a világ. A másik ilyen, az abszolútot idéző tapasztalat Wittgenstein számára, amikor teljes értelemben *biztonságban érzi magát*.

²⁹ Wittgenstein. „A Lecture on Ethics”, i.k., p. 41.

Nem arról a biztonságról van szó, amikor az ember például fedezéket talál az eső elől, vagy amikor úgy érzi, már nem kaphatja meg a szamárköhögést, mert gyermekkorában átesett rajta. Wittgenstein itt egy minden félelemnek ellenálló, mindenfajta veszélyérzetre immunis biztonságérzetről igyekszik beszámolni, ami valami ilyesmit tartalmaz: „*bármi* is történjék veled, *semmi* nem árthat neked”.³⁰ Wittgenstein pontosan tudja: nem biztos, hogy megértjük, mert épp a *számára* adott legbensőségesebben személyest és abszolútot szeretné kifejezni. Vagyis ezek a mondatok nyilvánvalóan értelmetlenek. De nem a mondatokat kell megértenünk, hanem őt. Talán ha a mondatokat valamiféle hasonlatoknak fogjuk fel, amelyek, értelmetlenül és elégtelenül bár, de valami felé mutatnak, megérthetjük Wittgensteint. Talán megértjük a *túl*-t, amit a mondatok nem jelenítenek meg, de ami felé, mint egy kinyújtott ujj, integetnek. Talán a képzeletünk segítségével fel tudunk mászni az értelmetlen mondatokon, mint azon a bizonyos, a *Tractatus* végén említett létrán, hogy.... megsejtsük? megpillantsuk? ... (itt megint minden szó csak elégtelen lehet), mit akar mondani. Nem arról van szó, hogy eltekintünk a mondatok értelmetlenségétől, és úgy kezeljük őket, mintha értelmesek volnának. Inkább el kell képzelnünk egy nagyon kézzelfogható, egyedi esetet, amikor biztonságban érezzük magunkat, és ezt tovább tágítjuk a biztonságérzet konkrétan *túli* tartalma felé. Talán analogikusan. Vagy talán úgy, hogy amennyiben sikerült a továbblépés, felismerjük, hogy az egyedi esetben, amit még különösebb nehézségek nélkül el tudunk képzelni, az ezen *túli* már mindig is „*ott*” volt.

Hadd hozzak erre egy további példát, ami persze maga is csak hasonlat, analógia, de talán megsejthető belőle, miről van – vagy inkább *volna* – szó. Mindannyian ismerjük *A halász és a felesége* című Grimm-mesét³¹; a szegény halász kifog egy szép

³⁰ Ibid.

³¹ „A halászlól s az ő feleségiről”. Ford. Márton László. In Jacob és Wilhelm Grimm: *Gyermek- és családi mesék*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989, pp. 88–95. Az ötlet, hogy ez a mese illusztrálja Wittgenstein *Tractatus*-beli mondanivalóját, szintén Cora Diamondtól származik (i.m. pp. 166–167).

lepényhalat, aki elvarázsolt királyfi, és könyörögni kezd a halásznak, engedje vissza. A halász jószívű, rögtön visszadobja a halat a tengerbe, de amikor este elmeséli a feleségének, hogyan járt, az asszony jól lehordja, miért nem kért valamit azonnal, és visszaküldi, mert nyomorúságos kalyibájuk („a huggyos csupor”³²) helyett egy kis kunyhóban akar lakni. A hal megadja, amit kérnek, de hamarosan a halász felesége kastélyt követel, sok szolgálóval, azután királynő, császárnő, sőt pápa akar lenni, akinek az egész világ engedelmeskedik, végül olyan hatalmat követel magának, hogy tőle függjön az is, mikor jön fel a nap, és mikor nyugszik le: az asszony a „Jóisten” szeretne lenni. A *Tractatus* felől tekintve a halász felesége bőven kimeríti annak esetét, aki a világ határait akarja megváltoztatni (vö. 6.43). Végül a hal megdühödik, és a házaspárt visszateszi abba a „huggyos csuporba”, amiben eredetileg laktak. De a halász feleségének kapzsisága, gonoszsága nem azonnal vált nyilvánvalóvá; ami a története végén mint valami arcátlan monstrositás néz velünk szembe, az először nem volt több, mint a kívánság, hogy egy szép kis házikóban szeretnének lakni, és semmi rossz nincs abban, ha valaki ilyesmire vágyik. A kívánságokat persze értékelhetjük külön-külön is, mintha nem összefüggő jelentések volnának, és akkor osztályozhatjuk őket: emez még nem gonosz kívánság, amaz már igen. De ha egy *folymat* részeinek tekintjük őket, megérezhetjük, hogyan tartalmaz az ártatlan vágy valami rémületest, hogyan lappanghat a gonoszság valami olyasmiben, amiben még nincs semmi rossz.

Az etikáról szóló értelmetlen mondatok talán úgy viszonyulnak a kimondhatatlanhoz, az etikaihoz, az abszolúthoz, mint a mesebeli asszony óhajainak létrafokai ahhoz, amivé ezek az óhajok a történet végére válnak. Ahogy a kívánságok egyre jobban közelítenek a gonoszsághoz, a hübriszhez, a göghöz, az uralkodni vágyáshoz, úgy közelíthetnek az értelmetlen mondatok a kimondhatatlanhoz. A kimondhatatlant az értelmetlen mondatok végül sohasem *mondják ki*, de valahogyan utalnak rá,

³² „A halászáruól s az ő feleségiről”, i.k., p. 88.

feléje mutatnak, sőt, egy nagyon sajátos értelemben már „tartalmazzák” is, de csak annyira, amennyire a halász feleségének első, ártatlan kívánsága már valahogyan mégiscsak magában hordozta a későbbi gonoszokat. Az emberiség egyik első nyelvről szóló története, a bábéli történet is tud erről a lappangó és csak fokozatosan megnyilvánuló-kibomló értelemről, erről a létrafokonként gyülemelő minőségről, aminek azután beláthatatlan következményei lehetnek: „Az Úr pedig leszállt, hogy lássa azt a várost és tornyot, amelyet az emberek építettek. Akkor ezt mondta az Úr: most még egy nép ez, és mindnyájuknak egy a nyelve. *De ez csak a kezdete annak, amit tenni akarnak.* És most semmi sem gátolja őket, hogy véghezvigyék mindazt, amit elterveztek”.

Lehet, hogy a nyelvnek azért vannak határai, hogy ne az emberi gonoszság legyen a végeredmény, hanem az, ami – éppen kimondhatatlanságánál fogva – megmaradhat abszolútnak, a maga nyelvi érinthetlenségében?

„Az idő is adós tán?” – idő és önazonosság a *Tévedések vígjátékában*

Abban a vállalkozásban, amit – Stanley Cavell nyomán – az irodalomra és filozófiára hasadt tudat két felének „kapcsolatkereséseként és kapcsolattartásaként” lehetne talán a legjobban leírni¹, a következő (az eredetiben zárójelk között szereplő) Cavell-szövegre bukkantam:

Itt – hirtelen ötlettől vezérelve – éppen csak megemlítem, minden kommentár nélkül, azok számára, akiknek gusztyusuk és háttérük megengedi, hogy kezdjenek vele valamit, hogy Wittgensteinnek a logika mozdulatlanságára vonatkozó megállapításai talán összefüggésbe hozhatóak Kierkegaard *Lezáró tudománytalan utóiratának* egy bekezdésével (Második Könyv, Első Rész, II. fejezet; alcím: „Egy logikai rendszer lehetséges”): „Hegel fölülmulthatatlan felfedezése, a döbönt csodálat tárgya, nevezetesen a mozgás bevezetése a logikába nem más, mint a logika tudományának teljes félreértése”².

A bekezdés – különösen pedig a sor: „akiknek gusztyusuk és háttérük megengedi, hogy kezdjenek vele valamit” – túlságosan ingerlő ahhoz, hogy az ember ne vegyen róla tudomást, és bár nekem inkább gusztyusom, mint háttérem van a témához, annyi bizonyos, hogy az idő és az önazonosság viszonya Shakespeare *Tévedéseiben* akkor jutott eszembe, amikor Cavell könyvében idáig értem (mindez azt is bizonyítva egyben, hogy tudatom *másik* fele tényleg az irodalom számára van fenntartva). A *Té-*

Jelen írás a *Nem pusztá tett* c. kötetemben (Budapest: Liget, 1999, pp. 77–96) megjelent, azonos című tanulmány némileg kibővített, javított változata.

1 Vö. Stanley Cavell: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1988, p. 3.

2 Stanley Cavell: *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein*. Albuquerque, NM: Living Batch Press, 1989, p. 18.

vedések vígjátékáról talán valóban elmondható, hogy benne Shakespeare „mozgást vezet be a logikába”: életre kelt és lendületbe hoz egy precízen felépített, szigorú törvényeknek engedelmeskedő, zárt és ezért szükségképpen *időtlen* logikai struktúrát, egy teljesen formális rendszert³, elsősorban éppen azáltal, hogy *időt* helyez bele. Ez azután – ahogy Kierkegaard mondja – a „teljes *félreértéshez*”, egy hamisítatlan *tévedés*-sorozathoz vezet, mind e szavak logikai, mind az emberi *létre* vonatkozó értelmében. Ahogy Géher István írja: „Ez Shakespeare, a szimmetrikus kontrasztok megszállottja, aki nem nyugszik, míg meg nem regényesíti a matematikát”⁴. S a regény, az elbeszélés, a narráció már arra a narratív identitásra is felhívja a figyelmet, amit Paul Ricoeur így kapcsol össze az idővel: az idő mind filozófiai, mind pedig hétköznapi értelemben olyan mértékben válik *emberi*, mindannyiunk által belátható idővé és marad – ezzel szoros összefüggésben – önazonosságunk legfőbb záloga, amilyen mértékben ezt az időt egy történet hordozza, egy cselekmény teríti ki, és rendezi el; ugyanakkor a cselekmény is csak akkor érthető, ha az időbeliség megtapasztalását az *én* önazonosságának létrehozójaként, megalapozójaként, illetőleg kibontójaként mutatja be⁵. Ez a tétel alkalmazhatónak tűnik a *Tévedések vígjátékára* is, ahol az idő – a logikai rendszert megzavarva – először leleplezi a megbomlott önazonosságukat kergető figurákat, majd miután a narráció „helyre zökkenti”, új önértelmezéseket tesz lehetővé az újonnan kialakuló érték-párok mentén.

3 A formális rendszerrel kapcsolatban I. elsősorban Derek Traversi: *An Approach to Shakespeare. Volume I. Henry VI to Twelfth Night*. 3. kiadás, London: Hollis and Carter, 1968, p. 76. és Harold Brooks: „Themes and Structures in *The Comedy of Errors*” In J. R. Brown és B. Harris (szerk.): *Early Shakespeare*. New York: Humanities Press, 1966, pp. 55–71.

4 Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Második, javított kiadás. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1993, p. 101.

5 Vö. elsősorban Paul Ricoeur: *Time and Narrative. Volume 3*. Ford. Kathleen Blamey és David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988, pp. 241–274.

Az *idő*, a közvetlen cselekményt keretező, „drámaiatlan” *narratíva*, és az *önazonosság* kapcsolatának kérdéséhez persze csak az viszonyul ilyen „filozofikusan”, aki hajlandó ezt a „könnyű, korai komédiát” egyáltalán komolyan venni – és itt a Shakespeare-tudósok körében erősen megoszlanak a vélemények. Például Harold Brooks, aki máig a darab egyik legalaposabb elemzője, az Antipholusok sorsában már-már tragikus lehetőségeket lát, és a varázslat, a boszorkányosság egész darabon végighúzódó motívumát hangsúlyozza, ami „a néző képzeletének legmélyét ragadja meg, ahol mindmáig elevenen él az én vagy a lélek elvesztésétől való rettegés”.⁶ Derek Traversi szerint „a shakespeare-i komédia lényege a valóság hétköznapi rendjének megértésében és komolyan vételésében rejlik. [...] Ennek [= *Tévedések vígjátéka*] a komikus lidércnyomásnak a végén [...] [az ephesusi és syracusai] Antipholus az élet valódi természetének mélyebb belátásához jut el”.⁷ Marilyn French pedig – a házasság és a nemek viszonyának kérdését vizsgálva – azt a következtetést vonja le, hogy „a teljes összevisszaság idején átélt rémületes lidércnyomás a szereplőket a határok hálás elfogadására kényszeríti – ez a külső rend fennmaradásának ára.”⁸ Alexander Leggatt szintén amellet érvel, hogy a *Tévedések* több mint holmi zenebonás vigalom: „[az Antipholusok] átváltozáson mennek keresztül. [...] A darab középpontjában egy félreértés-szituációkra épülő bohózat áll, ez azonban olyan mélyebb komédiává finomodik, amelyet már a szereplők szituációbeli megnyilvánulásai, a helyzetekre adott válaszai mozgatnak”⁹.

De akadnak olyanok is, akik értetlenül fogadják a darab bölcseleti tartalma iránti lelkesedést. Például Gareth Lloyd Evans és Larry Champion sem a komikai fordulatokban, sem a jellemben nem lát semmi mélyebb értelműt: „a két első jelenet után – írja Lloyd Evans – a darab a romantikus bohózat irányá-

⁶ Harold Brooks, i. m., p. 60.

⁷ Derek Traversi, i. m., pp. 77–78.

⁸ Marilyn French: *Shakespeare's Division of Experience*. London: Abacus, Sphere Books, Ltd., 1983, p. 79.

⁹ Alexander Leggatt: *Shakespeare's Comedy of Love*. London: Methuen, 1987, p. 14.

ba fordul, és a korai sötétség emléke sem abban nem zavar minket, hogy szeressük az előttünk zajló vígjátékot, sem abban, hogy elfogadjuk a végső és teljes megoldást”.¹⁰ Champion még ennél is szigorúbb: „A *Tévedések vígjátékában* sem az ephesusi, sem a syracusai Antipholus, sem pedig a két Dromio nem megy keresztül semmiféle átváltozáson; jellemeikben nem lepleződik le semmiféle komikai vétség vagy képmutatás – személyiségük változatlan marad. [...] Röviden: ez a túlzásokban bővelkedő, mesterséges cselekménybonyolítás a jellemábrázolást a báb-színházi bohózat szintjére süllyeszti”¹¹.

Számomra azonban döntő érvnek tűnik, hogy a *Tévedések vígjátéka* nem csupán „felhasználja” az időt – ami nélkül egyetlen cselekménnyel rendelkező műfaj sem lehet meg – hanem a darabon belül „szóba” is „hozza”, a figyelem középpontjába állítja: „tematizálja”. Az idő nemcsak színre kerül, hanem terítékre is: a meseidő magában foglalja az időről szóló mesét.¹² A darabban az idő tematizálásának közvetlen felelőse elsősorban a syracusai Dromio: először az idő és a haj elvesztésének viszonyáról elmélkedik a II. felvonás 2. jelenetében¹³, majd a IV.

¹⁰ Gareth Lloyd Evans: *The Upstart Crow. An Introduction to Shakespeare's Plays*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1982, p. 55.

¹¹ Larry S. Champion: *The Evolution of Shakespeare's Comedy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970, p. 13 és p. 21. További interpretációkra nézve I. John Russell Brown: „The Interpretation of Shakespeare's Comedies: 1900-1953” In *Shakespeare Survey*, 8., 1955, pp. 1–13 és Champion, i. m., pp. 190–193.

¹² Vö. A. A. Mendilow híres megkülönböztetésével, amit Ricoeur is felhasznál a *Time and Narrative*-ben. Mendilow „időbe ágyazott történet” (tale of time) és „időről szóló történet” (tale about time) között tesz különbséget; minden történet időbe van ágyazva abban az értelemben, hogy a cselekmény kibontakoztatására egyszerűen időre van szükség: a helyzeteket és a karaktereket érintő változások valamettől valameddig tartanak. De nem minden cselekmény időről szóló történet is egyben: az időről szóló darabokban az idő párbeszéd, reflexiók témájává is válik, a helyzeteket és karaktereket érintő változások közepette maga az idő lesz a tét, ami körül a cselekmény „forog”, bizonyos értelemben az idő a cselekmény „tárgya”-vá válik. (L. A. A. Mendilow: *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972, p. 16 és Paul Ricoeur: *Time and Narrative. Volume 2*. Ford. Kathleen McLaughlin és David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, p. 101).

¹³ Mivel a további érvelés a *Tévedések* bizonyos szöveghelyeit meglehetősen alaposan veszi figyelembe, a könnyebb visszakéreshetőség érdekében a felvonás- és jele-

felvonás 2. jelenetében úgy mutatja be az időt, mint ami „csődben van” „s hozzá még tolvaj is”¹⁴. Ez a válasza Adriana kérdésére: „Az Idő is adós tán?” Lássuk hát, miként válik a *Tévedések vígjátéka* az időről is szóló történetté, és hogyan befolyásolja ez a szereplők identitását.

A Shakespeare-kritika közhelyei közé tartozik, hogy a szerző – kevéssé jellemző módon – a *Tévedésekben* ragaszkodik a hely, a cselekmény és az idő „hármasság”-hoz, s rögtön következik a szintén jól ismert magyarázat: Shakespeare itt hűségesebb a forrásaihoz – elsősorban a *Menaechmi*, másodsorban az *Amphitruo* című Plautus-komédiákhoz –, mint bármikor; a klasszikus latin dráma pedig általában mindig követi a hármasság szabályát¹⁵. Solinus, Ephesus Hercege már a darab elején egy napra korlátozza a cselekményt („Ezért, kalmár, e nap legyen tiéd, / Menj jótét lelkekhez segély után”¹⁶), és maga Aegeon, a kárvallott atya is az estét emlegeti („Az alkonyattal bűm is véget érhet”¹⁷), némiképp Arisztotelész sokat vitatott megállapítását visszhangozva (ami közvetlenül ugyan a tragédiára vonatkozik): „[a tragédia] amennyire csak lehet, arra törekszik, hogy egy napfordulásnyi időt vegyen igénybe, vagy csak kevéssé térjen el attól”¹⁸. Csakhogy ebben a rövidre zárt akcióidőben évek hosszú sorának történései elevenednek meg: a mesét Aegeon kezdi el a legelső jelenetben, és Emília (mint később kiderül: a feleség) fejezi be a legutolsóban. Ez az egyáltalán

net-szám mellett megadom – az Arden kiadás alapján (R. A. Foakes (szerk.): *The Comedy of Errors*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen, 1962) – az angol „eredetiben” fellelhető sor-számo(ka)t is; a magyar kiadások, sajnos, általában nem számozzák a sorokat. A darab magyar szövegét Szász Imre fordításában idézem, az angol szöveget mindig az Arden-kiadás szerint. A fent említett szöveghely tehát: II; 2; 64–109, azaz második felvonás, második szín, a 64-től a 109. sorig.

¹⁴ IV; 2; 58 és 59.

¹⁵ Vö. R. A. Foakes (szerk.), i. m., xxiv-xxxiv és Leggatt, i. m., pp. 1–3.

¹⁶ I; 1; 150–151.

¹⁷ I; 1; 27.

¹⁸ Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. Matúra Bölcsélet, 7. Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997, p. 33 (1449b).

nem drámai, szélesen elterülő elbeszélés keretezi az előttünk egy helyen (Ephesus), egy cselekményfonálon, és kb. hat színpadi óra alatt lejátszódó komédiát, ami persze egyben a narratíva gyűjtőpontja – a régi szálak összetalálkozásának tere és ideje – is lesz.

A közönség tehát – legalábbis elvben – azért érti a *Tévedéseket*¹⁹, mert „ágyat vetett” nekik Aegeon meséje a „szívszorító elválás”²⁰-ról a viharos tengeren: a hajó – s épp a vihar után! – kettétörött²¹; az egyik (később syracusai) Antipholust és Dromiót Aegeonnal – vélhetően – syracusai hajósnepek mentették meg²², a másik (később ephesusi) Antipholust és Dromiót Emíliával – mint a darab végén épp Emíliától megtudjuk – epidamnusiak²³, de a majdani ephesusi illetőségű társaságnak még egyszer „osztódnia” kell: „vad khorintusi halászok”²⁴ – akiket Aegeon a darab elején épp elszakadt családtagjai megmentőinek hisz²⁵ – elragadták az (ephesusi) Antipholust és Dromiót Emí-

19 Vö. „Mindig egymás inasába botlottunk / S azt hitték, én vagyok ő, ő meg én, / És ebből származtak a *Tévedések* [one day’s error]” (V; 1; 395–397).

20 „the unjust divorce” (I; 1; 104); szó szerint: ’igazságtalan válás’.

21 Már ekkor az este hozza meg a vihar végét: „Végre a nap lepillantott a földre, / Szétszórta a ködöt, mely meggyötört, / És áhított sugarában / A tenger elcsitult... (I; 1; 88–91). A hajó csak ekkor, a tenger lecsendesedése után törik ketté: „egy szörnyű sziklához értünk / S olyan erővel rohantunk neki, / Hogy hányódó hajónk derekba tört” (I; 1; 101–103).

22 Aegeon ugyan beszél egy Korinthus felől és egy Epidaurus (és nem Epidamnus!) felől érkező hajóról, amiket még a hajójuk kettétörése *előtt* láttak meg, de ezekről azt mondja, hogy nem érték el őket („For ere the ships could meet by twice five leagues, / We were encountered by a mighty rock” (I; 1; 100–101)), s azután bizonytalan afelől, hogy valóban korinthusiak mentették-e meg Emíliáikat. Az őket, azaz Aegeont és a később syracusai Antipholust és Dromiót megmentő hajóról úgy beszél, mint „egy másik hajó”-ról („another ship”, I; 1; 112), aminek kedves személyzete ugyan megpróbálja Emíliáikat utolérni, de nem tudja, és hazaindul. Aegeon viszont syracusai, tehát a „haza” – és ezért a hajó illetősége – valószínűleg Syracusa.

23 „Epidamnusiak húztak ki minket: / Őt, engem és az iker Dromiót” (V; 1; 354–355).

24 „rude fishermen of Corinth” (V; 1; 356)

25 „Szemünk előtt fogták ki hármukat / – Úgy gondoltuk – korinthusi halászok” (I; 1; 111).

liától; azután már mindenkit ide-oda vetett a sors, hogy végül Ephesusban találkozzanak.

Syracusa ... Epidamnus ... Epidaurus ... Korinthus ... Ephesus: néző legyen a talpán, aki első hallásra kiigazodik a nevek között – és zavarát csak tetézik Shakespeare meglehetősen zilált földrajzi ismeretei.²⁶ Aegeon például tényleg syracusai (ott látta meg a napvilágot), de ikerfiai (és a két Dromio is) Epidamnusban születtek és mégis: a *syracusai* Antipholus syracusai és az *ephesusi* ephesusi. Meg lehet itt bolondulni: ki hol született, milyen illetőségű, melyik hajó mentette meg, melyik hajó *nem* mentette meg, honnan hova került...? S a helynevek eme követetetlen összeviasszasága már azért is az identitások körüli bizonytalanságot készíti elő, mert – ahogy ennek mindjárt részletesebb értelmezését igyekszem adni – a két Antipholus közötti megkülönböztetésre – legalábbis a nevek szintjén – nekünk sem áll rendelkezésünkre más eszköz, mint maguk a helynevek: syracusai, ephesusi. (Zárójelben jegyzem meg, hogy már az 1623-as ún. „első” Folióban, a darab egyetlen ránk maradt forrásában is hatalmas a kavarodás az Antipholusok nevei körül – a kötet összeállítói (és a nyomdászok) éppúgy összetévesztik őket, mint a szereplők a színpadon.²⁷) Ugyanakkor a darabban semmiféle magyarázat nincs arra, hogy a két Antipholus, akiknek születésükkor „csak nevük különbözött”²⁸, miért viselik most *valamelyikük* nevét mind a *ketten*, illetve hogy az elszakadt testvérek keresésére induló „Antipholus” és „Dromio” miért „tartotta meg”²⁹ – ha Aegeon szavain ki lehet igazodni – a

26 Vö. Foakes (szerk.), i. m. pp. xxix–xxxi.

27 Vö. Foakes (szerk.), i. m., pp. xi–xii.

28 „...could not be distinguish'd but by names” (I; 1; 52)

29 Az erre vonatkozó szöveghely nagyon zavaros. Aegeon ezt mondja: „My youngest boy [fiatalabb fiam – ennek természetesen a „syracusai Antipholus”-nak kell lennie, hiszen ő maradt a papával, ugyanakkor a 78. sorban Aegeon azt állítja, hogy Emilia a „később született”-et („the latter-born”), azaz a fiatalabbat vette pártfogásba, tehát a 78. sor szerint az „ephesusi”, a 124. sor szerint a „syracusai” Antipholus a fiatalabb], and yet my eldest care [de a nagyobbik, „idősebbik” a gond tekintetében] / At eighteen years became inquisitive / After his brother, [tizennyolc éves korában kíváncsi lett fiútestvére – az angolból nem derül ki, hogy fivér-e, vagy báty] and

másik testvér nevét. Hogy hívták őket eredetileg? És honnan tudták, *melyik* nevet kell megtartani?

Akárhogy is van, érdemes egy pillanatra az identitásokon elgondolkodni, most kifejezetten a reneszánsz „név-filozófia” szempontjából. Adva van két testvérpár, akiknek *ugyanaz* a nevük; ikrek, tehát a *megszólalásig* hasonlatosak egymáshoz, ugyanakkor mégis sokban különböznek, például az Antipholusok a családi állapotukat illetően. *Shakespeare and the Rhetoricians* [Shakespeare és a retorikusok] című könyvében Marion Trousdale azt fejtegeti, hogy a reneszánsz legelterjedtebb nyelvfelfogása szerint „a szó és az a dolog elválik egymástól”³⁰. Azaz Shakespeare korában a szó és a szó vonatkozása, jelölete (a dolog) között semmiféle szükségszerű kapcsolatot nem tételeznek fel, ugyanakkor a dolog, miközben *lényegét* (szubsztanciáját) *illetően* érintetlen marad a rá vonatkozó névtől, mintegy „alkalomként” kínálja fel magát, hogy különböző „utakon”, azaz különböző megnevezéseken keresztül jussunk el hozzá. A különböző megnevezések a dolog megismerésének *lehetséges módozatait* reprezentálják: a név nem egy dolgon kívül fellelhető lényeg megragadása (a platonikus értelemben), de nem is a dologban benne rejlő esszencia felmutatása (ez lenne inkább az

imporun'd me / That his attendant, so his case was like, / Reft of his brother, but retain'd his name, / Might bear him company in the quest of him [és könyörgött nekem, hogy a szolgája (ez csak a „syracusai” Dromio lehet), akinek hasonló volt a helyzete, meg volt fosztva fiútestvérétől, de megtartotta a nevét [kiét? a sajátját vagy a testvérét?], hadd kísérje el az utána (mármint a fiútestvére után) folytatott keresésben] (I; 1; 124–129). A szövegből nem derül ki – egyrészt a *retain* (‘megtart, emlékezetében tart’) jelentésének kétértelműsége miatt, másrészt a hímnemű személyes birtokos névmás (*his*) vonatkozásának tisztázhatatlansága folytán – hogy vajon arról van-e szó, hogy a két fiú a *saját* nevét tartotta-e meg vagy éppen a testvérek (vélt) nevét, és az sem világos, vajon mindketten így tettek-e, vagy csak a „syracusai” Dromio. Szász Imre a leginkrimináltabb „retain'd his name”-et egyszerűen „tudta a nevét”-ként adja vissza, a *Norton Shakespeare* (szerk. Stephen Greenblatt, et. al., New York, London: W. W. Norton and Company, 1997, p. 693) ezt a glosszát fűzi ide: „annak a fiútestvérnek a nevét viselte, akitől elszakadt”, de Foakes szerint Shakespeare-nek csak az volt a fontos, hogy valahogy elérje, hogy a nevek – majd Ephesusban – azonosak legyenek, és nem is érdemes tovább kutakodnunk ezek körül az ellentmondások körül (vö. Foakes (szerk.), i. m., pp. 9–10).

30 Marion Trousdale: *Shakespeare and the Rhetoricians*. London: Scolar Press, 1982, p. 26.

arisztotelészi tradíció). A név és a dolog viszonya mégsem teljesen önkényes: mégis van valami állandóság a szó és a megnevezett tárgy kapcsolatában. Ez az állandóság a dologra vonatkozó tudás viszonylagos megbízhatóságában, rendszerességében, folyamatosságában keresendő: az ismereten keresztüli azonosítás biztonsága az a kapocs, amivel a szó – mint horog – a dologba kapaszkodik. Ugyanakkor mindig nyitva áll a lehetőség, hogy a tudás változásával egy másik nézőpontból kezdjük szemlélni tárgyunkat, s ennek elfogadott és állandósult voltát egy név megint rögzítheti.³¹

Az Antipholusok esetében éppen az a meglepő, hogy a rájuk vonatkozó, a darab során megszerezhető információk – a városneveken túl – sohasem „nevesülnek”: a különbségtételnél – ahogy említettem – meg kell elégednünk annyival, hogy „syracusai” és „ephesusi”. Azaz ezen a meglehetősen külsődleges – és végső soron esetleges – szemponton kívül nem adatik „út”, hogy őket – ismereteink fényében – igazán megkülönböztessük, illetve biztonságosan azonosítani tudjuk. Tehát még a nevek játéka is annak a lehetőségét villantja fel, hogy a két Antipholust *egy*-nek tekintsük: mintha a két fiú, fizikai mivoltában, jártában-keltében, hol itt, hol ott történő felbukkanásában *maga* lenne egy-egy út, egy-egy „név”, amelyen végül *ugyanahhoz* a személyhez juthatunk; mintha maga a két *ember* volna egy-egy oldala, aspektusa *egyazon* „identitásnak”. Talán: *egy* személy – két *szerepben*. Azaz akkor és csak akkor azonos a két Antipholus „önmagával”, ha *nem* azonosak külön-külön tekintett önmagukkal, azaz mindketten *ugyanarra* az identitásra vonatkoznak.

Az identitások körüli bizonytalanságot azonban nemcsak a helyek és – mint láttuk – az ezekhez szorosan kötődő nevek körüli bonyodalmak keltik. Mert nincs ám egyetértés a szülők – Aegeon és Emília – között afelől sem, hogy hány évesek a gyerekeik (és a velük egy órában született Dromiók), sőt itt Aegeon saját magával is ellentmondásba keveredik. Az I. felvonásban Aegeon azt mondja a Hercegnek, hogy a Syracusai Antipholus,

³¹ Vö.. Marion Trousdale, i. m., pp. 24–28 és *passim*.

vagyis az a fiú, akit Aegeon nevelt, amikor „Tizennyolc éves lett”, „keresni kezdte / A fivéré”³². Azóta – úgy tűnik – öt év telt el, hiszen Aegeon úgy vall magáról, mint aki „Öt nyáron át” járta „Hellas végeit” és bolyongott „Ázsia határain”,³³ s épp most, Syracusába hazafelé tért be Ephesusba, hogy itt is folytassa a nyomozást. A négy fiatalember tehát $(18+5) = 23$ éves. Az V. felvonásban viszont azt bizonygatja fiának – akit a syracusai Antipholusnak hisz –, hogy „Hét éve” váltak el „Syracusa / Öblében”, és hogy a „pusztító Idő” széttépte „hét év alatt szegény / Nyelvét”-t³⁴. Bár lehet, hogy Aegeon két évet élt még magányosan Syracusában, miután a fia elhajózott, és ő ötéves „odüsszeáját” megkezdhette volna Hellasban és Ázsiában, mégis e szerint az időszámítás szerint a fiúk inkább $(18+7=)$ 25 éveseknek tűnnek. Csakhogy az apácafőnöknőből ismét anyává visszaváltozó Emília azt állítja a nagy egymásra találás után, hogy „Harminchárom esztendeig vajúdtam / A fiaimmal”³⁵, s nehéz elhinni egy anyáról, hogy elfelejtené, mikor szülte a gyermekeit. Mit higgyünk tehát? Vigasztalhatjuk magunkat azzal, hogy a néző Shakespeare más darabjaiban (pl. az *Ahogy tetszikben*, a *Hamletben*, a *Szeget szeggelben*, az *Othellóban*, a *Learben*, a *Macbethben*) ennél még súlyosabb ellentmondásokat sem vesz észre; hivatkozhatunk Shakespeare részletek iránti általános közömbösségére, gyanakodhatunk szövegromlásra, idegen kéz betoldására, több szövegváltozat figyelmetlen vegyítésére, de akár „szándékos” rejtvényfeladványra is, ami – ha nem a 19. századi regényen edzett dramaturgiai követelményekkel lépünk fel Shakespeare-rel szemben – még szimbolikus értelmet is kaphat egy költői drámában.³⁶

Mindez természetesen értelmezési kérdés; például Emília szavai kapcsán emlegethetnénk a „krisztusi kor” végét, kereszt-

³² I; 1; 125–126.

³³ I; 1; 131–132.

³⁴ V; 1; 320 és 309.

³⁵ V; 1; 400–401

³⁶ Vö. Foakes (szerk.), i. m. 106, és Harold Jenkins (szerk.) *Hamlet*. The Arden Shakespeare, London and New York: Methuen, 1982, pp. 122–126.

re feszítésre megérett férfiakat, akik viszont a darab végén épp a *keresztységben* fognak részesülni³⁷ (Ki kapja meg az „Antipholus”, illetve a „Dromio” nevet? És mi lesz a *másik* név?). Géher István pedig megkockáztatja, hogy Shakespeare 26 éves, mikor megírja a *Tévedéseket*, s a darab keletkezési ideje körül annyi a bizonytalanság – a Norton Shakespeare például 1593-ra vagy 94-re, tehát Géhernél legalább három, de inkább négy évvel későbbre teszi – hogy az Antipholusok (és Dromiók) életkorának megválasztásánál bátran gondolhatunk közvetlen életrajzi motívumokra is³⁸ –, ha a 25 évet komolyan vesszük, akkor persze a darabot Géhernél is korábbra, 1589-re kellene tennünk. Azonban az idővel kapcsolatosan még az évek számánál is fontosabb ellentmondásra bukkanhatunk a *Tévedésekben*. Fontosabbra, mert ez már nem a színháti keretbe illesztő narrációt, hanem közvetlenül az előttünk lejátszódó cselekményt érinti.

Első megjelenése alkalmával a syracusai Antipholus megemlíti, hogy „egy óra még s itt az ebédidő”³⁹ és a syracusai Dromiót ezer márkával a fogadóba küldi. De ahogy a szolga kihúzza a lábát, megkezdődik az első igazán komikus jelenet: megjelenik az ephesusi Dromio és a syracusai Antipholust természetesen saját gazdájának, az ephesusi Antipholusnak gondolva kéri, hogy jöjjön haza ebédelni, hiszen „Harangjára tizenkettőt ütött az óra”.⁴⁰ Később, a II. felvonás elején Adriana, az ephesusi Antipholus hitese felesége azt panaszolja, hogy férje

³⁷ Vö. *Emília*: „Nagy herceg, férjem, s ti, gyermekeim, / És ti, életük krónikái, gyertek / Keresztelőre, vigadni velem.” (V; 1; 403–405).

³⁸ Vö. *The Norton Shakespeare*, pp. 55–56 és pp. 683–689; Géher István, i. m., p. 106. Bár Géher közvetlenül nem köti össze Shakespeare 26 évét az Antipholusok erősen vitatott korával, nagyszerűen „kianalizálja” – ahogy a pszichiátereknek ajánlja is –, hogy miképp kapcsolódik össze a darabbeli kettősség és Shakespeare élete: „Ilyenformán érez talán Shakespeare is, aki a két emberben voltaképp egy embert mintázott meg, saját magát. [...]...már mögötte az ifjúság, de még előtte az élet; külön él a feleségétől, de mégsem szabadon; nyomorban hagyott apát és családot, de csak azért, hogy majd kihúzza őket a bajból. ... Folytassam? Vidéki fiú, de már kiismeri magát Londonban, szorongással és rajongással veti bele magát a foratagba; még nincs egzisztenciája, de van mestersége” (Géher István, i. m., p. 106).

³⁹ I; 2; 11

⁴⁰ I; 2; 45

még mindig nem jön ebédelni, holott „már két óra van”.⁴¹ Az idő – talán nem véletlenül – itt válik először a beszélgetés tárgyává: Luciana, Adriana húga így korholja nővérét: „A férfi szabadságának ura / S a perc az ő ura; ha itt a perc, / Jön s megy; s ha így van, tünd el csendesen”⁴².

Ekkor következik az igazi meglepetés. A II. felvonás 2. jelenetében a syracusai Antipholus ismét „valódi” szolgájával, a syracusai Dromióval találkozik és alaposan lehordja azért a „mókáért” és „bolondozásért”⁴³, amiért persze az ephesusi Dromio a „felelős”: „Úrnőd szalasztott, / Hogy enni hívj? Meggárgyultál talán, / Hogy ily bolondul feleltél nekem?”⁴⁴. Erre Dromio visszakérdez: „Mikor feleltem így egy mukkot is?” és a válasz: „Épp itt, épp most, *nincs félórája sem*”⁴⁵. Mármost az ephesusi Dromio szavaiból tudjuk, hogy amikor „gazdáját” ebédelni hívta, körülbelül 12 óra, azaz dél volt. Vagyis a syracusai Antipholus órája (ha volna neki) most, a syracusai Dromióval beszélgetve, kb. 12:30-at kell, hogy mutasson. Igen ám, csak-hogy Adriana és Luciana 2 óra körüli beszélgetése épp a között a két jelenet *között* zajlott le, hogy a syracusai Antipholust először az ephesusi, majd pedig a syracusai Dromio zaklatta. Erre a „csúsztatásra” azért is figyelniünk kell, mert nemsokára a syracusai Dromio „Idő apó ragyogó kopasz fejé”-vel igyekszik cáfolni gazdája téziséét, miszerint „mindennek megvan a maga ideje”, „mert annak nincs meg a maga ideje, hogy az ember visszaszerezze a természetes úton elhullajtott haját”⁴⁶. Ha tehát Luciana elmélgedő korholásában az idő mint ‘szabadság, valamire való lehetőség’ jelent meg, ami uralja a férjeket, akkor Dromio, először a darabban, arról filozofál, hogy az ember az időt el is *veszítheti*.

41 II; 1; 3.

42 II; 1; 7–9

43 Vö. II; 2; 7 és 11

44 II; 2; 10–12

45 II; 2; 13–14, az én kiemelésem.

46 II; 2; 64, 69, 101–102.

Az ikonológiai Shakespeare-kritikából tudjuk, hogy a reneszánsz *idején* az Időt két fő formában ábrázolják: mint mindent felfaló, elemésztő szörnyet (Kronoszt, Saturnust), és mint szárnyas apa-figurát, kezében homokóra és kasza, esetleg sarló és ostor, aki napvilágra hozza az Igazságot.⁴⁷ Dromio bolondozásai a hajhullásról (aminek persze „egyik oka” a szifilisz⁴⁸) arra a romboló időre is utalnak, ami a tragédiákban mint halál – mint visszavonhatatlanság és visszahozhatatlanság jelenik meg. És akármennyire is komikus Dromio kontextusa, úgy tűnik, valamennyi idő itt, a *Tévedésekben* is elveszett. Amikor – még mindig a II. felvonás 2. jelenetében – Adriana és Luciana már személyesen jönnek (a syracusai) Antipholusért, hogy végre az ebédlőasztalhoz cibálják, a végképp összezavart fiú azzal próbál védekezni: „Két órát értem csak még meg Ephesusban”⁴⁹. Ez pedig az ő óráján nem jelenthet többet, mint kb. délután 2 órát (hiszen nem sokkal ebédidő előtt egy órával érkezett a városba, és hamarosan jött az ephesusi Dromio, hogy dél van), mialatt Adriana és Luciana óráján már *biztos elmúlt 2*, hiszen Adriana dühös kifakadása („már két óra van!”) és a mostani kínos beszélgetés között két hosszú jelenet is lezajlott: az elsőben az ephesusi Dromio panaszkolta úrnőjének, hogy „gazdája” semmi áron nem jön ebédelni, a másodikban pedig – mint láttuk – a syracusai Antipholus és Dromio vitatta meg az idő és a hajhullás összefüggéseit.

Bár *egészen* pontos adataink nincsenek, úgy tűnik, a syracusai Antipholus „saját-ideje” és az ephesusiak időszámítása között körülbelül egy-másfél óra az eltérés. Mintha Shakespeare két hatalmas ingaórát tett volna a színpadra: az egyik az ephesusi mértékkel mért időt mutatja (beleértve, mint kiderül, az ephesusi Antipholus idejét, aki délben tényleg biztosan nem

⁴⁷ Vö. Tibor Fabiny: „*Veritas Filia Temporis*. The Iconography of Time and Truth and Shakespeare” In Tibor Fabiny (szerk.): *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. Szeged: József Attila Tudományegyetem, 1984, pp. 216–217.

⁴⁸ Vö. II, 2; 88 és Foakes (szerk.), i. m., p. 31.

⁴⁹ II; 2; 148

ment magától ebédelni), a másik a syracusai Antipholus „saját-idejét”, akinél „korábban van”. Shakespeare ezzel a fogással vezet „mozgást a logikába”: tulajdonképpen az elcsúszó idő-rendek miatt érzékeljük az időt egyáltalán; azért „van idő”, mert két eltérő rendszert összehasonlíthatunk, egymáshoz viszonyíthatunk; az idő *múlik, telik, repül*, mert a mozgások kölcsönösen összemérhetőek.

A mozgás – tulajdonképpen a syracusai Antipholus más-ideje – pedig fenekestül felforgatja a „logikai rendet”, azaz Ephesust. Mert Ephesus tulajdonképpen zárt világ, valódi „rendszer”, ahol a dologi és a személyi érték nem önmagában, inkább az egész rendszerben betöltött helye szerint szabható meg, ahol minden a semleges pénz vezérelte piac törvényei szerint mozog, forog, adatik oda, vetetik el, cserél gazdát, mint a darab híres tárgyai: az ezer márka, a lánc, a gyűrű és a kötél.⁵⁰ S egy zárt, szigorúan kétértékű logikai rendszer – mivel képtelen tudomást venni az időről – teljesen összezavarodik, ha egyazon tulajdonnév a rendezett halmaz két tagjára is vonatkozhat. A mozgás vad kergetőzéssé fajul, méghozzá „csupasz karddal”⁵¹; az ephesusi Antipholus számára a város egy ellene szőtt aljas összeesküvés színhelye⁵², a syracusai Antipholus szerint pedig „lappföldi varázslók”, „elmerontó sötét bűbájosok”, „lélekgyilkos, test-facsaró boszorkák”, „szájjas szédelgők, álruhás csalók”⁵³ tanyája. Az egyik a nagyon valóságos meghurcolástól kap üldözési mániát, a másik egy elvarázsolt, valószínűtlen mesevilágban érzi magát.

Ha pedig ugyanaz a név két vonatkozást is megenged, a mondatok igazságértéke is fejtetőre áll: Adriana esküvéssel, tanúval tudja bizonyítani, hogy igazat mond: „...jó uram; én, ő [az ephesusi, valójában a syracusai Antipholus] s testvérhúgom /

⁵⁰ E tárgyak szimbolikus értelmezésére nézve l. Marjorie Garber: *Coming of Age in Shakespeare*. London and New York: Methuen, 1981, pp. 162–164. Vö. „A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*” – jelen kötetben.

⁵¹ IV; 4; 142

⁵² Vö. IV; 142

⁵³ IV; 3; 11, I; 2; 100–101.

Ma együtt ettünk. Itt kárhozzam el, / Ha nem hazugság, amivel bevádolt”, ugyanakkor az ephesusi Antipholus állításának is van tanúja: Angelo, az ékszerész szintén a szintiszta igazat vallja: „Nagyúr, azt én is tanúsíthatom, / Hogy kizárták, hogy nem ott-hon evett”⁵⁴. Mindkét vallomás – miközben a legteljesebb megcsúfolása annak a törvénynek, hogy egy kétértékű logikai rendszerbe nem engedhető be két egymásnak ellentmondó állítás – faktuálisan, verifikálhatóan igaz, és csupán azért mégis hamis, mert a „dekonstruált” rendszer más-más feléhez tartozik.⁵⁵

Mindez pedig amiatt az óra-másfél óra miatt, ami a két testvér között valahol, valamikor elveszett. Minden félreértés abból adódik, hogy arra a helyre, amely az ephesusi Antipholusnak van a rendszerben kijelölve, a syracusai előbb érkezik, s mire a testvére ugyanott felbukkan, ő már azt betöltötte: az kap előbb ebédet, láncot és váltság-pénzt, aki az időben „előbbre tart”. Amint föltebb láttuk, maga Aegeon is ellentmond önmagának, amikor arról beszél, melyik fiú hagyta el előbb (egy órával? másféllel?) az anyaméhet: egyszer azt mondja, a feleségével elúszó ephesusi „a másodszülött”, néhány sorral lejjebb viszont a neki jutó syracusait nevezi „kisebbik”, „fiatalabbik” fiának⁵⁶. S ez a két állítás – bizonyos értelemben – megint egyszerre lehet igaz: ha az a felnőtt-lét ismérve, hogy valaki megállapodik, vagyont szerez és családot alapít, az ephesusi Antipholus „jár elől”, ha azonban a közvetlen bonyodalmakat nézzük, ak-

⁵⁴ V; 1; 207–209, 255–256.

⁵⁵ Valószínűleg Dromio hajhullásról szóló tréfái juttatták eszembe a viccet, hogy talán valóban van valami rejtett kapcsolat a logika, a kopaszság és – egyáltalán – a haj között, gondoljunk csak a logikusok olyan kedvelt példamondataira, mint „Franciaország jelenlegi királya kopasz” (Bertrand Russell: „On Denoting” In R. C. Marsh (szerk.): *Logic and Knowledge*, London: Allen and Unwin, 1956, p. 41); „Ez egy vörös fejnyi haj”, „Jean Genet kopasz” (Mark Platts: *Ways of Meaning. An Introduction to a Philosophy of Language*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 163 és p. 134); „Néhány ember kopasz” (James D. McCawley: *Everything that Linguists Have Always Wanted to Know About Logic but Were Ashamed to Ask*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 119). Az öregörög kopasz ember-paradoxon pedig már olyan régi – öreg –, hogy már biztosan minden haja kihullott.

⁵⁶ Vö. I; 1; 78 és 124.

kor a syracusai előzi meg mindenütt a testvérét. Tehát akár-melyik is az öregebb, Shakespeare tulajdonképpen ezt az időrest dramatiszálta. Az is roppant fontos, hogy a vígjáték a többször „krónikások”⁵⁷-nak nevezett Dromiók párbeszédével zárul:

Ephesusi Dromio: Indulj be, lássuk a keresztelőt.

Syracusai Dromio: Menj te, te vagy az öregebb.

Ephesusi Dromio: Nagy kérdés, hogy tudjuk eldönteni.

Syracusai Dromio: Húzzunk majd sorsot; de addig vezess.

Ephesusi Dromio: Nem a; mint jó fivérek együtt jöttünk a földre:

Menjünk be most is együtt, egymás vállát ölelve.

Az idő csak akkor zökken helyre, ha a párok „egy vonalba”, „szinkronba” kerülnek – addig az elveszett idő a rendszert állandó mozgásban tartja.

Talán éppen az a bizonyos, a testvérek között elveszett idő a témája a szóváltásnak is, ami Adriana és a syracusai Dromio között zajlik a IV. felvonás 2. jelenetében. Az előzmény: az ephesusi Antipholust letartóztatták, és az utcán az óvadéokra várakozik. Ahogy ez már szokás, összekeveri a szolgákat, és a syracusai Dromiót küldi haza a pénzért. Dromio rohan, a cselekmény is egyre jobban felgyorsul, de épp ekkor állítja meg egy *pillanatra* mégis Dromio, hogy valami olyasmit mondjon az időről, ami ellentétben áll a hétköznapiokból származó idő-tapasztalatunkkal éppen úgy, mint az irodalmi művek cselekményeiből leszűrhető idő-fogalmunkkal:

Syracusai Dromio: ... Megyek, ideje már.

Kettőkor hagytam ott és most meg egyre jár.

Adriana: Visszafordult az óra? Hallod, ez új nekem.

Syracusai Dromio: Igen, ha fogdmeget lát, visszafut féltiben.

Adriana: Az Idő is adós tán? Hogy fundáltad ki ezt?

⁵⁷ Vö. „Itt jön életem igaz krónikája”(„the almanac of my true date”), I; 2; 41, „...ti, gyermekeim, / És ti, életük krónikái, gyertek / Keresztelőre” („The calendars of their nativity”), V; 1; 403–404.

Syracusai Dromio: Csödben van, többel tartozik, mint amennyit jöveszt,
S hozzá még tolvaj is; hisz hallhattad elégszer,
Hogy lopva surran el az Idő nappal-éjjel.
S ha tolvaj és adós, s fogdmeget lát az utcán,
Naponta egy egész órát is visszafut tán.⁵⁸

Milyen értelemben „adós az Idő”? Mivel tartozik ezeknek az embereknek?

Az „adós”, ill. „tolvaj” metaforája jól illeszkedik a darab kereskedelmi-közgazdasági képrendszerébe⁵⁹, ahol egy syracusai élet pontosan ezer márkát ér, ahol óvadék ellenében egy kereskedő rögtön szabadlábra helyezhető, ahol valakinek a „szubsztanciája” „ha legmagasabbra / Becsüljük is, még száz márkányi sincs”⁶⁰, s ahol a hulló haj problémáját először valami „költéssel”⁶¹ igyekeznének megoldani. Aegeonnak az Idő feleségével és másik gyermekével tartozik, Emíliának az egész családjával. De a tolvajok fejedelmének igazi büntette a testvérek önazonosságának ellopása.

A történet elején – mint már említettem – az ephesusi Antipholus biztonságos, megállapodott, már-már rögzített hellyel rendelkezik: „Korlátlan hitele van, szeretik, / A városban nem különb nála senki, / Szava többet nyom, mint én [= Angelo, az ékszerész] vagyonostul.”⁶² – van pénze, háza, becsülete, sőt, felesége is. Nem telik bele sokkal több mint egy óra, és mindent elveszti: amikor hazatérne ebédelni, közlik vele, hogy már „otthon van”, és egy olyan láncnak az árát követelik rajta, amit sohasem látott. És ez elég, hogy rövidesen az idő-probléma élet-

⁵⁸ IV; 2; 53–62.

⁵⁹ Shakespeare kereskedelmi-közgazdasági képrendszereire nézve l. Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 200.

⁶⁰ Az eredetiben „substance” („Thy substance, valued at the highest rate, / Cannot amount unto a hundred marks” (I; 1; 23–24)); persze a *substance* itt ‘vagon’ jelentésben szerepel, de filozófiai értelme is közismert.

⁶¹ „Fine [bírság]” (II; 2; 73)

⁶² V; 1; 5–7.

problémává váljon; az egzisztencia mégsem áll olyan biztos lábakon, hogy néhány ilyen „kellemetlen incidens” ne kezdené ki rögtön. A logikai tévedés lassan a létre tartozó tévedés formáját ölti: az ephesusi Antipholus hűtlenkedni kezd, szalad a Kurtizánhoz, neki ígéri a híres láncot egy gyűrű fejében, hamis utakra téved. Amikor kétségbeesésében a régi „renoméjába” kapaszkodna – és mi mást tehetne, aki a normális hétköznapokat szeretné visszahozni? –, a múltjában fellelhető fehér foltok rögtön napvilágra kerülnek: az ephesusi Herceg nagybátyja, a hős Menaphon herceg hozta Korinthusból Ephesusba⁶³, de végző „eredete” homályos, származási helye bizonytalan.

Ezzel szemben a syracusai Antipholus „belépője” egyenesen az *én* elvesztéséről szól:

Ki azt kívánja, hogy én jól mulassak,
Olyat kíván, ami nem jut nekem.
A világban úgy bolygok, mint a vízcsepp,
Mely más cseppet kutat a tengeren,
Beleesik, hogy társát megtalálja,
S keres, amíg maga is elvegyül.
Anyát és fivért én is így kerestem
S elvesztettem boldogtalan magam.⁶⁴

Mégis ő az, aki otthonra lel Ephesusban, ajándékokkal, pénzzel, nőikkel halmozzák el, de a *Tévedések vígjátéka* neki ennek ellenére lidércnyomás (holmi „révedések vígjátéka, tévedések rémjátéka” – a *Comedy of Errors*ból *Comedy of Terrors* lesz), mert „az ember fél attól, amit ésszel nem ért és nem szeret nem önmaga lenni”⁶⁵. És mindkét Antipholus a vákuummal épp fölöslegként szembesül: mindkettőnek van *még egy* önmaga és *két én* már sok *egyetlen* embernek.

Ahogy a két Antipholus belenéz „Idő apó” homokórájába, egyszerre egymás tükrei lesznek – ahogy az ephesusi Dromio

⁶³ Vö. V; 1; 367–368

⁶⁴ I; 2; 35–40

⁶⁵ Géher István, i. m., p. 104.

mondja a syracusainak a darab végén: „Tükörképem vagy te és nem fivérem”⁶⁶. Ha most a hely-, név- és időalkotta, fent kifejtett szakadásokat nem a különbség, hanem az azonosság felől közelítjük meg, kiderül, hogy a pusztá egyformaság még nem jelent *önazonosságot*; ha a két Antipholust mint egyetlen személyt képzeljük el egy pillanatra (ahogy több előadás kísérletezett már azzal, hogy a két szerepet ugyanaz a színész játssza el), akkor egy embert látunk, aki hazatérve otthon találja önmagát, amint épp ebédel, és magamagát kergeti az utcán anélkül, hogy bármikor is utolérné. Ha humorosan fogjuk fel a dolgot, akkor a *Tévedésekben*, ha akarunk, találkozhatunk önmagunkkal, mert ha már megszakadtunk a nagy nevetésben, akkor Shakespeare reméli, hogy ezt kétfelé tettük meg. Ha filozofikusan nézzük, akkor Shakespeare egyszeri és megismételhetetlen voltunkat állítja szembe azzal, hogy – épp embermivoltunknál fogva – hasonlítunk egymásra; közös „humán” vonásaink azonosítanak a többiekkel. Az ember egyszerre „eredeti példány” és mégis „másolat”: önmagát – amit jobb híján testnek, léleknek hív – valamiféle súlypontnak, karakterjegy-gócpontnak tekinti, miközben tudja, hogy egyéniségének kontúrjai mennyire bizonytalanok: számtalan emberben van „szétosztogatva”, és számtalan Másik csak őáltala az, aki. Az ember „egy-én-iség”, „két-én-iség”, „három-én-iség” stb., mert ugyanakkor „több-ő-iség” is.

Az *én* pedig nem csupán a színpadon osztódhat: „A másík az Önmagam dupluma”⁶⁷ – írja Martin Heidegger a *Lét és időben* – „mindenki a másík, senki sem önmaga”⁶⁸:

Az arról való gondoskodásban, amit az ember másokkal együtt, mások számára és mások ellenében a hatalmába kerített, állandóan benne rejlik a gond a másokkal szembeni különbségért, legyen pusztán csak arról szó, hogy a velük szembeni különbségeket kiegyenlítsük, vagy arról, hogy a saját jelenvalólét, a

⁶⁶ V; 1; 417

⁶⁷ Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Budapest: Gondolat Kiadó, 1989, p. 256.

⁶⁸ Martin Heidegger, i. m., p. 260.

másokkal szemben lemaradván, a hozzájuk való viszonyban be akarja hozni lemaradását, vagy hogy a jelenvalólet a másokkal szembeni elsőbbség alapján arra törekszik, hogy elnyomja őket.⁶⁹

„A legtöbb ember *énje* elment hazulról – sohasem találja otthon önmagát” – írja Kierkegaard –, „Lelki és vallási értelemben a kárhozat nem más, mint utazás egy idegen országba: házon kívül tartózkodás”.⁷⁰

A *Tévedések vígjátékában* az Idő kegyes a szereplőkhöz: megfizeti tartozását, az elveszett óra megtaláltatik, a párok beérik egymást, a testvérek és a szülők szinkronba kerülnek, mindenki összetalálkozik mindenkivel. És ahogy visszanyerik az eltűnt időt, nemcsak az *ének* kerülnek meg, hanem – egy kibékülési, illetve egy újraraházasodási komédia közepette – a syracusai Antipholus megleli Lucianát, élete *párját*. Mivel a mese világában vagyunk, senki sem kérdezheti meg, hogy a hosszú bolyongás évei, a magányban, kolostorban, boldogtalanságban – a Másik *hiányában* – töltött esztendőik visszahozhatóak-e. Mint ahogy azt sem szabad megkérdezni, vajon milyen lesz ezentúl az élet Ephesusban: hányszor és hogyan fogják még összetéveszteni az Antipholusokat (és Dromiókat – esetleg egymást?), amikor még akkor is összekeverik őket, ha egymás *mellett* állnak:

Herceg: Te Korinthusból jössz, Antipholus?

Syracusai Antipholus: Nem, felség, én nem: én Syracusából.

Herceg: Állj arrébb, nem tudom, melyik melyik.⁷¹

A Herceg boldog, már-már „metateátrális-metadramatikus” felismerésével – „s itt végződik a reggeli mese”⁷² – az előttünk eljátszott drámai cselekmény a keretként szolgáló narratívába torkollik: az idő kezét fog a mese szövetével és a *kerek, lezáru-*

⁶⁹ Martin Heidegger, i. m., p. 258.

⁷⁰ Sören Kierkegaard: Az Adlerről írott könyv, idézi Cavell, *This New Yet Unapproachable America*, p. 39.

⁷¹ V; 1; 362–364.

⁷² V; 1; 346

ló cselekmény, az idő-folyamok találkozási pontja, a történet vége képes – visszamenőleg – a tévedések idejét jelentéssel és céllal rendelkező tartammá változtatni. Az Idő szétzilálja a logikát, de arra is alkalmas, hogy egy logikai hibát létünk hibájaként mutasson fel. És ha egyszer kizökkent az Idő, akkor Tőle függ, vajon azt is megengedi-e az önazonosságnak, hogy utolérje a különbséget, a hiányt, hogy kitöltse az űrt, a vákuumot.⁷³ A komédia bizakodó, hiszen eleve is inkább az ellentmondásra, mintsem a paradoxonra és a kétértelműsége épül; nem a kétely, hanem a bizalom közege; arról szól, hogy az Idő még a lét tévedését is helyreigazíthatja.

Talán még van remény, hogy – valamikor – az irodalomra és filozófiára hasadt tudat két fele is összetalálkozzék.

⁷³ Shakespeare és az idő viszonyának elemzése természetesen kimeríthetetlen téma, két alapvető munka: Siji Iwasaki: *The Sword and the Spirit. Shakespeare's Tragic Sense of Time*. Tokyo: Shinozaki Shorin, 1973; David Scott Kastan: *Shakespeare and the Shapes of Time*. Hanover, New Hampshire: University of New England, 1982.

„Ember szeme nem hallott olyat”:
a mérték megalapozása
Zubolytól Montaigne-ig

Ember szeme nem hallott olyat, ember füle nem látott olyat,
ember keze nem képes azt ízlelni, se nyelve felfogni, se szíve
kimondani, milyet álmodtam én (IV; 1)¹

The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen,
man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his
heart to report, what my dream was

– mondja Zuboly, a takács a gyönyörű Titania karjai között átélt
eseményekről révedezve. Arany János ‘Zuboly’-nak fordítja a
Bottom nevet, hiszen Shakespeare a többi mesterembert is a
foglalkozásához tartozó egyik eszközről (illetve a fizikai meg-
jelenése alapján) keresztelte el. A *bottom* többek között a takács
szövőszékének hengerét jelölte², azt a szilárd és kemény, egye-
nes fadarabot, amire a fonal feltekeredik, és alakot, mintegy
‘alap’-ot nyújt, de jelent még ‘alsó rész’-t, ‘alsó szegély’-t, ‘ala-
pozás’-t, ‘alsó szólam’-ot, valaminek vagy valakinek az ‘aljá’-t,
‘talp(azat)á’-t és – szempontunkból igen lényegesen – a
‘feneké’-t (hátluját, alfelét, ülepét, farát stb.) is, melléknévként
pedig a ‘legalsó’, ‘legutolsó’ értelemmel rendelkezik.

„El kell fogadnunk” – írja Frank Kermode –

hogy [Zuboly szavai] az I. Korinthusi Levél 2. részében a 9-től a
10-ig terjedő versek paródiája: „A miket szem nem látott, fül

Ez a tanulmány a *Nem puszta tett* c. kötetemben (Budapest: Liget, 1999, pp. 97–138) megjelent, azonos című írás javított változata.

¹ A *Szentivánéji álom* magyar szövegét mindvégig Arany János fordításában idézem. Ha másképp nem jelölöm, a fordítás az enyém. A darab angol szövegére az alábbi kiadás szerint hivatkozom: Harold F. Brooks (szerk.): *A Midsummer Night's Dream*. The Arden Shakespeare, London and New York: Routledge, (1979), 1990.

² Vö. Brooks (szerk.), i. m., p. 3.

nem hallott és embernek szíve meg se gondolt, a miket Isten készített az őt szeretőknek. Nekünk azonban az Isten kijelentette az ő Lelke által: mert a Lélek mindenenket vizsgál, még az Istennek mélységeit is.”³

Kermode – ahogyan Jan Kott észrevette⁴– a *King James Biblia*, azaz az I. Jakab király által jóváhagyott, hivatalos, sztenderd változat („authorised version”, 1611) szerint idézi a szöveget:

Eye hath not seen, nor ear heard, neither have entered into the heart of man the things which God hath prepared for them that love him. But God hath revealed them unto us by his Spirit: for the Spirit searches all things, yea, the deep things of God.⁵

Ugyanakkor a *Tyndale-Biblia* (1534) és a *Genfi Biblia* (1557) a 10. verset így adja vissza: „the Spirite searcheth all thinges, ye the *botome* of Goddes secrettes”, azaz: ‘a Lélek minden dolgot kikutat, még Isten titkainak legalját (*botome-bottom*) is’⁶. Kottnak igaza van: elképzelhető, hogy Zuboly, azaz Bottom neve „Pál levelének régebbi fordításaiból való” és „a Lélek, aki eléri minden rejtélyek fenekét [‘the botome’ of all mysteries], Zubolyt is kísérti”⁷. Lehetséges-e, hogy Zuboly, mi-

³ Frank Kermode: „The Mature Comedies” In *Early Shakespeare*. New York: St Martin’s Press, 1961, p. 214 és p. 220. A bibliai szövegeket ebben a tanulmányban az alábbi kiadás alapján idézem: *Szent Biblia*, azaz Istennek Ó és Új Testamentumában foglaltatott egész Szent Írás. Magyar nyelvére fordította Károli Gáspár. Budapest: Felelős kiadó dr. Tóth Károly, 1970.

⁴ Jan Kott: *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*. Ford. Daniel Myedzyrecka és Lillian Valee. Evanston: Northwestern University Press, 1987, p. 37.

⁵ *The King James Version*. The Holy Bible Containing the Old and New Testament. Translated out of the original tongues and with the former translations diligently compared and revised by His Majesty’s special command. London: Eyre and Spottswoode Limited, é. n.

⁶ Vö. Jan Kott, *ibid.* *The Tyndale Bible*. Szerk. David Daniell. New Haven: Yale University Press, 1990. A *Geneva Bible* (Genfi Biblia) 1560-as kiadásában már így hangzik a 10. vers: „for the Spirite searches all things, yea, the deepe things of God” (*The Geneva Bible*. A facsimile of the 1560 edition. Madison, Milwaukee and London: The University of Wisconsin Press, é.n.)

⁷ Jan Kott, *ibid.*, vö. még Harold Brooks, i. m., p. cxvii és p. 99.

közben Pál szavainak valamiféle „legutolsó”, de egyben „mélységes” változatát szavalja, hosszú számárfülével, jóindulatú bumfordiságában és kedves együgyűségében – tetőtől talpig – maga a rejtélyek megtestesülése?

Shakespeare „eredeti” szövege több szempontból sugallja, hogy Zubolyban a titkok egyenesen szentségtörő megtestesülését lássuk. Egyfelől a III. felvonás 1. jelenetében, amikor Puck a számárfejet a takács nyakára illeszti, Vackor (Peter Quince) felordít: „Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated”. Arany – igen találóan – így adja vissza: „Isten legyen irgalmas neked, Zuboly! téged kicseréltek”, de a *translate* értelme lehet ‘átváltoztat’, sőt – különösen a mai angolban – ‘(egy szöveget) lefordít (pl. angolról magyarra)’ is. Kott ebbe kapaszkodott, amikor egész könyvének a *The Bottom Translation* címet adta, ami többek között jelenthet ‘Zuboly-fordítás’-t, ‘legutolsó, alap(vető), fenék fordítás’-t, ‘alap-metafora’-t⁸ és ‘alapvető átváltozás’-t, illetve ‘teljes metamorfózis’-t is. Kott eredeti értelmezését tovább fűzve gondolom, hogy Zuboly Pál levelének valamiféle ‘fordítása’-t, ‘metaforájá’-t, ‘átváltoztatása’-t, de némiképp ‘inkarnációjá’-t is nyújtja. Másfelől az angol szövegben a *számár* helyén mindvégig az *ass* szó szerepel és nehéz megmondani, Shakespeare milyen mélyre hatolt a blaszfémiában. Az *ass* (‘számár’) ugyanis – az *Oxford English Dictionary* szerint – „vulgáris, ill. nyelvjárási írás- és kiejtésváltozata az *arse* [‘segg’] főnévnek”, ugyanakkor a két szó felcsereléséről – bár a mai amerikai angolban gyakran előfordul – csak 1860-ból van az első adatunk.⁹ De ha volt is kiejtésbeli különbség az *ass* és az *arse* között Shakespeare korában, nehéz elképzelni, hogy a szójáték egyik legnagyobb mestere kihasználatlanul hagyta volna a lehetőséget, ami retorikai szempontból egyszerű *epen-*

8 Kott megjegyzi, hogy a nagy Shakespeare-kortárs – és rivális –, Ben Jonson a *translate* szót ‘metafora’ értelemben is használta (vö. Kott, i. m., p. 30).

9 *The Oxford English Dictionary*. The Compact Edition. Complete text reproduced micrographically. New York, etc.: Oxford University Press, 1971.

thesis, „egy hang (vagy szótag) betoldása a szó közepébe”¹⁰. A *Hamlet* elején például maga az ifjú dán herceg teszi kétértelművé Claudiusnak adott válaszát, ezúttal a *son* (‘[valakinek a] fia’), és a *sun* (‘nap’) azonos hangzását (homofóniáját) kihasználva. A király azt mondja: „But now, my cousin Hamlet and my son –”, Hamlet pedig néhány sorral lejjebb erre a mondatra is utal, amikor így felel: „Not so, my lord, I am too much in the sun.”¹¹ Arany János – az íráskép alapján – a *sun*-t ‘nap’-nak fordítja: „Dehogy; nagyon is bánt a nap, uram” (I; 2). Azonban az azonos hangzás miatt a mondat azt is jelentheti: ‘Nem úgy, uram, te nagyon is a fiadnak akarsz tekinteni, túlságosan is *benne vagyok én nálad a fiúságban*’. Vagy a *Sok hűhó semmiért* eredeti címében – *Much Ado About Nothing* – szereplő *nothing* (‘semmi’) kiejtésben nagyon közel állt a *noting* (‘észrevétel’, ‘megjegyzés’) szóhoz¹², különösen abban a korban, amikor a „tájnyelvi és az alsóbb néposztályok által használt kiejtés és kifejezőmód”¹³ igen gyakori volt a londoni színpadokon, és a korabeli nyelvet, a „korai modern angol”-t, az ún. „Early Modern English”-t „gyors változás forradalmasította; szókincse, kiejtése, nyelvtana kötetlen, kifejezőereje és lehetősége korlátlan”¹⁴. Nem kell nagyon elmélyedni a *Much Ado*-ban, hogy belássuk: a sok hűhó nemcsak a *semmi*, hanem a (helyes) látás, meglátás, a kellő dolgok észrevétele és a dolgok kellő szögből történő értelmezése körül is zajlik. Shakespeare idejében „a szavak éltek, szenvedélyesen és természetesen, érzékletesen és

¹⁰ Vö. Sister Miriam Joseph: *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. London and New York: Methuen, (1947), 1962, p. 293.

¹¹ I; 2; 64 és 67, Harold Jenkins (szerk.): *Hamlet*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen, 1982.

¹² Vö. A. R. Humphreys (szerk.): *Much Ado About Nothing*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen, 1981, pp. 134–135.

¹³ A. R. Humphreys (szerk.), *ibid.*

¹⁴ Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Második, javított kiadás. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1993, p. 19.

mámorosan”¹⁵. Ebben a korban ne hasznosítaná Shakespeare az *ass* és az *arse* hasonlóságát, esetleg homofóniáját?

Zuboly, úgy tűnik, „mélyfordítja” az I. Korinthusi Levelet, egyszerre „írja *alá*” és „írja *fölül*”; a takács a régi szöszövedékből új szöveget¹⁶, egy új jelmezt sző magára, és így válik, zavarbaejtően, sőt kegyetlenül profán „fordításává”, „megtestesülésévé” a Bibliának, a Szent Igének. Mi ez, ha nem egy szentségtörő „imitatio Christi”? Vajon nem szaladt el Shakespeare-rel túlságosan is a ló, azaz a számár? Nem ment-e túlságosan messzire a „szövegátdolgozásban”, sőt a „szövegrontásban”?

A kérdés nem jelentéktelenebb, mint a „nem túl messzi-e már a messi” ősi és örök kérdése. Mikor mondhatjuk, hogy az „eredeti” új szempontú leírása, átírása, fordítása már nem „újraalkotás”, hanem „ferdítés”, „szövegrontás- és romlás”? Ismerjük-e a határt, amin túl biztosan állíthatjuk, hogy a magyarázó átfogalmazás, az interpretációnak szánt parafrázis „önkényesen” nyúl a szövegbe és olyat „olvas bele”, ami egyszerűen „nincs ott”, és olyan mértékben szakad el az „eredetitől”, hogy nem segíti, hanem éppen gátolja a megértést? És van-e egyáltalán értelme az „eredeti”-ről beszélni, ha a „forrás”, a fordítás „tárgya” eltűnik az interpretációban, mintegy eggyé olvad vele? (Ahogy ez alább kiderül, tulajdonképpen máris a mérték meg-alapozásával, mélységeivel, *alapos*-ságával van dolgunk). Hiszen azok a szavak sem az „eredetiek”, amiken Zuboly fordít egyet, hanem az I. Korinthusi Levél görög nyelvű mondatainak angol, illetve magyar fordításai, miközben Pál – ahogyan ezt a filológiaiilag mindig feddhetetlen apostol jelzi is a 9. vers elején: „Hanem, amint meg van írva” – maga is „vendégszöveggel” („alszöveggel”, „szubtextussal”) dolgozik, Ézsaiás Könyve 64.

15 Géher István, *ibid.*

16 Vö.: „Azt tudjuk, hogy e szavunk [szöveg] a *sző* ige származéka. Ezért ha a *szöveg* szót halljuk, a szövécs műveletére és eredményére kell gondolnunk. [...] Feltűnő azonban, hogy míg ennek az igéneknek a *szövevény* származéka elég régi, a *szöveg* nem tekinthet vissza ilyen nagy múltra. Ez a szó csak a múlt század harmincas éveiben bukkan föl, mint jellegzetes nyelvújítási származék. Mintája aligha lehetett más, mint a latin *texere* ‘sző’ igének *textus* ‘szövet’ → ‘szöveg’ fejleménye.” (Balázs János: *A szöveg*. Budapest: Gondolat, 1985, p. 7).

részének 3. versével: „Hiszen öröktől fogva nem hallottak és fülökbe sem jutott, szem nem látott más Istent te kívüled, a ki így cselekszik azzal, aki őt várja”, és persze ez is „csupán” az „eredeti” héber szöveg tolmácsolása Károli Gáspár szerint.

Az „eredeti” kérdését a *Szentivánéji álom* kapcsán több okból is érdemes felvetni. Egyfelől, mert – *A viharral együtt* – azon kevés Shakespeare-darab közé tartozik, aminek nem sikerült azonosítani a közvetlen forrását – legalábbis abban az értelemben nem, ahogyan jól dokumentálható, hogy pl. az *Ahogy tetszik* Lodge *Rosalíndjára*, vagy a *Téli rege* Robert Greene *Pandostójára* épül.¹⁷ Másfelől – ahogy ezt Kott felfedezte – rengeteg „vendégszöveg” és ilyen-olyan hagyomány épült be a darabba és ülepedett le az alján, tehát az „intertextualitás” és az „eredet” szempontjából Shakespeare komédiája maga is az „ex nihilo” teremtés és az újra-alkotás egyedi – és paradox – szövevé. ¹⁸ Egyelőre azonban Zuboly Pálhoz képest bevezetett újításáival, elsősorban a szöveg „kiterjesztéseivel” foglalkozom, melyekről a Shakespeare-szakirodalom éppolyan keveset szól, mint amilyen lelkes, amikor a párhuzamokat és a hasonlóságokat veszi számba.

Pál csupán három emberi szervet említ: a *szemet*, a *fület* és a *szívet*, Zuboly viszont ezen kívül még a *kézről* és a *nyelvről* is beszél. Mivel az így keletkező öt ige+főnév (alany+állítmány) pár mindegyike (*szem-hall*; *fül-lát*; *kéz-ízlel*; *nyelv-felfog*; *szív-kimond*) – legalábbis első megközelítésben – ún. retorikai *malapropizmus*nak (céltévesztés, helytelen alkalmazás)¹⁹ minősíthető, azonnal világos, hogy az alanyok és állítmányok keverését nem lehetséges teljesen szimmetrikusan elvégezni. Az első két szerkezet még egy-egy tökéletes „aránypár”: a szem úgy viszonyul a fülhöz, ahogyan a látás a halláshoz. Itt a malapropizmus olyannyira az emberi szervek alapfunkciójának felcserélésére épül, hogy Zuboly már-már „analitikusan igaz” mondatokat ve-

¹⁷ Vö. David Daniell: *The Tempest*. The Critics' Debate Series. London: Macmillan, 1989, p. 70.

¹⁸ Vö. Jan Kott, i. m., pp. 31–33.

¹⁹ Vö. Sister Miriam Joseph, i. m., 304.

gyít egymásba, amelyekben az állítmány tulajdonképpen az alanyban már megelőlegezett tartalom egyszerű kimondásának, „kibontásának” tűnik; triviálisan nyilvánvaló ugyanis, hogy a szem elsősorban és mindenekelőtt lát, a fül pedig hall. Eddig Zuboly csak Pál két állítmányát (vagy alanyát) cserélte föl.

Az elkövetkezendőkben azonban az eltérés már bonyolultabbá és árnyaltabbá válik. Akár a magyar, akár az angol Biblia-szövegeket vetjük össze Zuboly szavaival, kiderül, hogy a tákács mostantól átalakítja a mondatszerkezetet is. „És embereknek szíve meg se gondolt” – mondja Károli, a *Tyndale*-, és a *King James Biblia* pedig egy-egy *praeteritum perfectum* konstruációt alkalmaz, amit mindkét esetben a *neither* (‘sem’) kötőszó vezet be: „*nether have entered into the hert of man*” (Tyndale), ill. „*neither have entered into the heart of man*” (James)²⁰. Zuboly ezzel szemben az angolban a *be + (not) able to* (‘[nem] képes [valamire]’) szerkezettel teremt párhuzamot a kiforgatott páli *szív + gondol (felfog)* egység és a között a két egység között, amit ő told ide: „ember keze nem képes azt ízlelni, se nyelve felfogni, se szíve kimondani”. Arany – mint látjuk – kitűnően érzékeli az angol szöveg megváltozott szintaxisát: „*not able to taste*”, „*to conceive*”, „*to report*”. Zuboly még jobban hangsúlyozza az ember képtelenségét, mint Pál, de itt bomlik meg a szimmetria is: ha a *kéz ízlelni* nem tud, akkor a *nyelv* vonzatának valami olyasminek kellene lennie, mint *megragad* vagy *megfog*. A *felfog* után pedig – amivel Arany megint virtuóz módon tolmácsolja az eredeti *conceive* (‘megért, elgondol, elképzél, kigondol, kieszel, megfogalmaz, megtermékenyít’) igét – inkább az *agy, elme, ész* főneveket, vagy – egy szó szerintibb értelmezésben – akár az *anyaméhet* is várhatnánk. Mivel tehát a *kéz* (hand) és a *felfog* (*conceive*) semmiképpen nem alkot olyan „eredeti” párost, mint a „szem-lát” vagy a „fül-hall”, vagy azt a következtetést kell levonnunk, hogy a *kéz* egyedül maradt, és megfosztatott a *malapropizmus* létrehozásának dicsőségétől, vagy hogy inkább a *nyelvet* és a *szívet* kell új párnak

²⁰ Idézi Diana Akers Rhoads: *Shakespeare's Defense of Poetry. A Midsummer Night's Dream and The Tempest*. Lanham: University Press of America, 1985, p. 82.

tekintenünk. De akkor is baj van a szimmetriával: bár a *nyelv* valóban a *kimondásra* képes és a *szív* is alkalmas a *felfogásra* és a *megértésre*, ezek a „rekonstruált eredetik” még mindig nem olyan egyértelműek, mint a „szem-lát”-típus. Arról nem is beszélve, hogy ekkor a *nyelvet* egy különleges „Janus”-arcú szóként kellene számon tartanunk, ami az *ízlelen* keresztül visszatekint a *kézre*, ugyanakkor előre is néz a *szívre* a *kimondon* át.

De a helyzet még bonyolultabb, ha ennél is jobban elmélyedünk Zuboly szövegében. Miközben ugyanis a *szem* semmiféle hétköznapi értelemben nem képes *hallani* és ugyanez érvényes a „fül-lát” és „kéz-ízlel” párosra is, a *nyelv* (tongue) bizonyos tekintetben igenis képes *felfogni* (conceive) Shakespeare korában. A *conceive*-nek ez a mára már kihalt jelentése az *Oxford English Dictionary*-ben az ötödik sorszámú, és a következő magyarázatot találjuk mellette: „To take on (any state or condition: e.g. fire, moisture, disease, putrefaction, or the like)”, azaz – szó szerint –: „felvesz (bármilyen állapotot vagy körülményt, pl. tüzet, nedvességet, betegséget, rothadást, vagy ilyesmit)”. Az egyik, 1695-ből származó szótári példában pedig a *conceive* éppen egy emberi testrésztársaságában szerepel: „Dipping your Finger in it [Spirit], and touching it with the Flame of a Candle ... it immediately conceives Flame” („Ha az Ujjadat bele [alkoholba] mártod és megérinted a Gyertya Lángjával ... azonnal Lángra lobbán [a Láng állapotát veszi fel]”. De még ennél is zavaróbb a lehetőség, hogy a *szív* (heart) és a *kimond* (report – ‘beszámol, elmond, közvetít’) csak így, a sorozat végén tűnik *malapropizmus*-nak: felfogható lenne jól sikerült metaforaként is. Természetesen a szó szerint össze nem illő elemekből épülő metaforát épp olyan nehéz megkülönböztetni az egyszerű zagyvaságtól, mint a tényszerűen igaz mondatokról bizonyítani, hogy mégis metaforák: a „szamárvagy” például, ha embernek mondom, faktuálisan nem igaz, de jól ismert metafora; a „Budapest Anglia fővárosa” hamis kijelentés, mégsem szeretnénk találó metaforaként számon tartani, ugyanakkor „az élet nem habostorta” mondat megint tényszerűen igaz (mert az élet *tényleg* nem süteményféle), miközben mégis a metaforák közé szo-

kás sorolni.²¹ De ha elfogadjuk, hogy Zuboly, mire idáig ér, beletanul a metafora-gyártásba, akkor az is lehetséges, hogy a takács már a *szív*vel kapcsolatos hagyományos asszociációinkat aknázza ki, amelyek ezt a legfontosabbak között számon tartott emberi szervet a titkos, esetleg misztikus *tudás* tárházaként tartják számon. Mit kezdjünk hát a jelentés-mezők aszimmetrikus keverésével, e szemantikai „kategória-hibákkal”, amit minden vérbeli analitikus filozófus szíves-örömezt vesézne ki?

Rögtön szembeötlik, hogy Zuboly az öt emberi érzék közül négyet hoz szóba: a látást, a hallást, a tapintást (a *kézen* keresztül) és az ízeletést (a *nyelven* át) és – mint láttuk – ötödikként még a *szív* is szerepel. Tovább megy tehát, mint sok filozófus; ők az emberi érzékelést elemezve-illusztrálva főként a szemről és – esetleg – a fülről szeretnek beszélni, de a hallás is inkább már csak amolyan „szegény rokon”²². Lehet, hogy a *felfog* (conceive) kontextusából tüntetően hiányzó *agy* (brain), *ész* (reason, sense), *elme* (mind) épp e hiányon át feladott, burkolt filozófiai leckeként is olvasható: ‘az ember több mint egy (számár – *ass/arse*)-fej, amiben egy agy és egy pár szem lakik’. Nem lehetetlen, hogy Zuboly szerint a tudás, az ismeret „szerve” valóban a *szív*.

Mégis: a *szaglás* és az *orr* még Zuboly listájáról is hiányzik, ami annál is meglepőbb, mert más Shakespeare-darabokban előkelő szerepet töltenek be. Például a *Lear királyban*. Itt az érzékszervek – elsősorban a *szem* – körüli teljes és tragikus kavardásban pontosan a *szaglás* marad az érzékelés egyetlen

²¹ Vö. David Cooper: *Metaphor*. Aristotelian Society Series, Volume 5. Oxford: Basil Blackwell, 1986, pp. 232–236.

²² Nem csupán olyan „empiristákra” tűnik ez igaznak, mint John Locke, aki az *Értekezés az emberi értelemről* II. könyvének III. fejezetében a színek és a zajok mellett még – röviden – szót ejt az ízekről, szagokról és a tapintásról (1. §), de a II. könyv IX. fejezetében a látásról már úgy beszél, mint ami „minden érzékünk között a leginkább átfogó” (9. §) (Ford. Dienes Valéria. Második kiadás. Első kötet. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, p. 109 és p. 136). Olyan „idealistákra” is érvényes ez, mint Hegel; *A szellem fenomenológiájában* ezt olvassuk: „[az érzéki bizonyosság] Igazságának ereje tehát most az *énben* van *látásom*, *hallásom* stb. közvetlenségében” (Ford. Szemere Samu. Harmadik kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, p. 60 – a kiemelés eredeti). Jelen szempontunkból elsősorban a „stb.” figyelemre méltó.

megbízható módja, a sorra csődöt mondó „receptorok” között csupán az *orr* tűnik kikezdetlennek. Például a Bolond azt kérdezi Leartól: „Nem mondanád meg, miért van az embernek orra az arc közepén?”, és Lear tagadó válasza után következik az ironikus kioktatás: „Hát, hogy orra mindenik oldalán legyen szeme, hogy amit meg nem szagolhat, belepisloghasson”. (I: 5)²³ Regan a frissen megvakított Glostert ezekkel a szavakkal tuszkolja kifelé: „Vessétek őt ki a kapun: szagolja / Dover felé az útát” (III; 7). Lear így idézi fel a viharban töltött órákat Gloster és Edgar számára: „Midőn az esőben, a szélben dideregtem, s a mennydörgés nem akart megszűnni parancsomra, ott találtam őket, ott *éreztem* őket” (IV; 6); az eredetiben: „there I found'em, there I *smellt'em* out”²⁴ – szó szerint: ‘ott találtam rájuk, ott *szagoltam* (*szimatoltam*) ki őket’. És már a darab elején azt kérdezi Gloster Kenttől, Edmund származásáról csevegeve: „Orrontod a hibát?” („Do you smell a fault?”²⁵). Amennyiben „ontológiai” értelmezést merünk adni néhány közvetlen tapasztalatra vonatkozó, „empirikus” shakespeare-i kategóriának, nem arra a következtetésre kell-e jutnunk, hogy emberi tragédiáink egyik oka a „hiba” „orrontásának” képtelensége? Lehetséges-e, hogy a *kéz* – ami a *Macbeth*ben olyan gyorsan tört ragad – túlságosan is „szaglik” – Lear szavaival – a „halandóság”-tól?²⁶ Hogyan nézne ki az a „metafizikai orr”, ami képes volna „hibáink” kiszimatolására emberi létünk mélységeiben? Lehet, hogy az *orr* azért hiányzik Zuboly szentségtörő listájáról, mert a „shakespeare-i metafizika” szerint a „hiba-orrontás” ebben az „ontológiai” és tragikus értelemben egyedül Istenre vagy Krisztusra tartozik, még akkor is, ha a fenekestül felforgatott-lefordított Ige előttünk inkarnálódott a számárfejű takácsban? Vagy inkább abba kapaszkodjunk bele, hogy Zuboly sorozatában ép-

²³ A *Leart* végig Vörösmarty Mihály fordításában idézem.

²⁴ Vö. Kenneth Muir (szerk.): *King Lear*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen (1972), 1986, IV; 6; 100–103.

²⁵ Vö. Kenneth Muir (szerk.), i. m., I; 1; 14–15.

²⁶ Vö. Gloster: Ó, hagyj kezét csókolnom! Lear: Hagyd előbb / Letörlenem a halandóság szagát” (IV; 6).

pen a *szív* látszik betölteni azt az űrt, amit az *orr* nem- említése hagyott?

Tekintsük a fenti kérdéseket „retorikaiaknak” – ha többre nem, arra jók, hogy jelezzék, mennyire hiányolom az *orrot* Zuboly listájáról. És még különösebb ez a hiány a *Szentivánéji álomban*, ahol a szagok különösen fontos szerepet játszanak. A tündérvilág a virágok fűszeres illatát árasztja: gondoljunk csak Titania „friss rózsá”-jára, a „Szép nyári bimbók illatos füzéré”-re (II; 1), vagy Oberon „édes pézsma-rózsáira”²⁷ (Arany szerint: „gyöngye jázmin”[II; 1]), amiket majd Titania Zuboly „haj”-ába „tűzdel”²⁸ „friss, szagos / Virágfűzér”-ként „bozontos üstökére” (IV; 1). Ugyanakkor Zuboly így inti a IV. felvonás 2. jelenetében „színész barátai”-t az előadás előtt: „ne egyetek se vöröshagymát, se fokhagymát, hogy kellemes [sweet – ‘édes’] legyen a leheletünk [breath], akkor bizonyára megdicsérnek, hogy kellemes [sweet] a komédia”²⁹. Az „édes komédia” természetesen Pyramus és Thisbe „szörnyű víg tragédiá”-ja (V; 1), aminek – még a III. felvonás 1. jelenetében – így kezdődött az erdei próbája:

Zuboly (Pyramus): „Mint a virágok háj-illatja, Thisbe:”

Vackor: Báj, báj!

Zuboly (Pyramus): „-báj illatja, Thisbe, édes párád [breath] olyatén. [...]”

Az *édes* (sweet), ami a darabban nem csupán „íz” (savours), a „lehelet” (breath), a „dallam” (melody), az „[emberi] hang” (voice), az „arckifejezés” (look), a „látvány” (sight) és a „lonc” (honeysuckle) mellékneve lehet, hanem – főnevesülve

²⁷ Az eredetiben „sweet musk-roses” (II; 1; 252), amit Harold Brooks – az *Old English Dictionary* alapján – a következő glosszával lát el: „hatalmas, fehér futórózsák, amiket illatuk miatt hívnak így [*musk-rose*-nak, tulajdonképpen pézsma-rózsának]” (Brooks, i. m., p. 42).

²⁸ Itt már Arany is „pézsma-rózsá”-nak fordítja a „musk-rose”-t: „Jer, ülj mellém e virágpadon, / Én kedves orcád majd simogatom / És pézsma-rózsát tűzdelek hajadba / Szép nagy fülednek csókra csókot adva”.

²⁹ IV; 1; 40–42.

– személyekre is vonatkozhat³⁰, gazdag többértelműsége (szemantikai kiterjeszthetősége) révén érzékterületeink szinte mind-egyikét összefűzi. A *Szentivánéji álom* – ahogy Zuboly mondja – valóban „édes komédia”, ahol – időnként buja – növények nehéz illata vegyül a mesteremberek fokhagymabűzös leheletével. A „légi semmi” (V; 1) éppúgy szövődik a „kérges tenyerű” athéni „munkások” „agyoncsigázott rövid elméjéből” (V; 1) és izzadságszagú erőlködéséből, mint a tündérek „testtartásából” (gait), akik a darab végén a palota minden egyes szobáját „édes béké”-vel (sweet peace)³¹ áldják meg. Végül is az angol *scent* (‘illat, illatszer’) és a *sense* (‘érzék, érzékelő képesség’, ‘öntudat’, ‘értelem’, ‘ítélőképesség’, ‘jelentés’) szavak egyaránt a latin *sentire* igéből (‘érez’, ‘érzékszerveivel felfog’) származnak, és mintha ez az etimológiai rokonság is azt húzná alá, hogy minden „igazi fogékonyság” az orral kezdődik. Talán megkövélhető egy újabb retorikai kérdés: ha a szaglás még „történetileg” is ennyire alapvetőnek bizonyul, és ha a darab egésze ennyire érzékeny az (édes) illatokra, amin át mind az öt érzékszervünk között szerves kapcsolat létesül, akkor nem kezelendő-e már-már tüneti szinten, hogy Zuboly öt tételből álló listáján éppen az *ornak* nincs helye? És tekintsük-e véletlennek, hogy az üstfoltozó Orrondi, akinek a neve alapján mégiscsak a

30 A fenti fordítások szó szerintiek. Az alábbiakban megadom az angol tágabb kontextust, utána zárójelben Arany változatát: „My tongue should catch your tongue’s sweet melody” (I; 1; 189) („Ajkamra nyelved *bájos* zöngedelme”); „he [Bottom] is a very paramour for a sweet voice” (IV; 2; 11) („*kellemes* hangra nézve [Zuboly] pedig valóságos musta”); „I did never, no, never can / Deserve a sweet look from Demetrius’s eye” (II; 2; 125–126) („Hogy egy *édes* pillantást sem nyurék, / Nem is fogok, Demetrius szeméből –”); „Seest thou this sweet sight?” (IV; 1; 45) („Ládd, ládd, be *gyönyörű!*”); „So doth the woodbine the sweet honeysuckle / Gently entwist” (IV; 1; 41) („Ekkép szövődik a lonc, a folyondár / Gyöngéden össze”); „O take the sense, sweet, of my innocence! / Love takes the meaning in love’s conference” (II; 2; 44–45) („Ó, *kedvesem*, hiszen ne értsd balul / Amit szerelmem esd ártatlanul”); „Sweet, do not scorn her so” (III; 2; 247) („Ne gúnyold, *édesem!*”).

31 Ez az V; 1; 401–405 parafrázisa, szó szerinti fordítások felhasználásával. Az eredeti: „With this field-dew concecrate, / Every fairy take his gait, / And each several chamber bless / Through this palace with sweet peace”; Arany: „Fűharmattal szentelünk; / Minden tündér jó velünk, / Kiki szentel egy szobát, / S megáldjuk e palotát: / Lakja mindig béke, csend”.

legtöbb köze lehet a szagláshoz – bár az eredeti *Snout* inkább az állat szaglószervét jelenti –, éppen a *Fal* szerepét kapja a meseterembek darabjában? És hogy pont ő az, aki rögtön az első mondataiban arról panaszkodik, hogy „nehéz feje van” (I; 2)?

De nem csupán az fontos, hogy mi *nincs* Zuboly monológiájában, hanem hogy ez a „nincs” *hogyan* nincs. A takács beszédnek retorikai kulcsmotívuma a tagadás különleges fajtája, amit legtalálóbban talán „a negáció állandó metaforizálása és visszászószerintiesítése” elnevezéssel illelhetnénk. Zuboly ugyanis – Pállal karöltve – az emberi érzékelés és tudás határainak burkolt kritikáján keresztül azt is sugallja, hogy vadonatúj érzékszervekre, valamiféle teljes átalakulásra, („lefordítottságra”) lenne szükségünk, hogy felfogjuk a titkok mélységeit, miközben végletei – ha szó szerint értelmezzük őket – végzetesen igazak, hiszen az *emberi* szem valóban sohasem fog hallani és az *emberi* fül sohasem fog látni. Kevés komédia hangsúlyozza és ostromozza jobban az emberi érzékelés elégtelenségét; különösen a *látás* kapja meg a magáét, a darab kulcs-metaforájának³², a *szemnek* a kritikáján keresztül.

Például rögtön az első jelenetben Hermia keserű nemtetszéssel szól azokról, akik „más szemével” hajlandóak „szeretni” (I; 1), megnevezve egyben a további bonyodalmak forrását is. Heléna szeretné elcsenni a „boldog szép” Hermia „cselét”, mellyel Demetrius szívét „megbilincseli” (I; 1):

...ó bár ragadna rám
Arcod, beszéded is, szép Hermiám!
Fülemre szózatod, szemed szememre,
Ajkamra nyelved bájos zöngedelme! (I; 1)

Az érzékszerv-lista kiterjesztése a *fül* és a *nyelv* irányában erősen Zuboly-szerű, különösen, mivel Heléna az „eredetiben” hamarosan a hírhedt *translate* szót használja: „Were the world

³² Hogy a *szem* kulcs-motívum, egyike a legrégebb felismeréseknek, vö. pl. Cecil S. Emden: „Shakespeare and the Eye” In *Shakespeare Survey* 26, 1973, pp. 130–141, különösen p. 135.

mine, Demetrius being bated / The rest I'd give to be to you *translated*" (I; 1; 190–191); szó szerint: 'ha a világ enyém lenne, Demetriust kivéve / A többit átformálásra [lefordításra] nektek adnám'; Arany fordításában: „Ha volna egy világom: mind elédbe / Raknám, az egy Demetriust kivéve”. És mintha az egész darab Heléna egyik központi „tézisét” támadná: 'A szerelem nem szemmel, hanem az elmével néz'³³. S ugyanebben a monológban kapcsolódik össze először az érzékelés helyessége és hamissága a minőséggel (*quality*) és a mennyiséggel (*quantity*), azaz a mérés, a mérték alapjainak kérdésével:

And as he [Demetrius] errs dotting on Hermia's eyes
So I, admiring his qualities,
Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.³⁴

Arany fordítása, főként a rímek kedvéért, itt erősen – és zseniálisan – eltér Shakespeare szövegétől:

S mint ő [Demetrius] csalódik Hermia kecsét
Nagyítva: túlzom én az ő [Demetrius] becsét
Sok tárgyat, ami hitvány, nemtelen,
Naggyá, dicsővé tesz a szerelem.

Heléna szó szerint kb. ezt mondja: „És ahogy ő [Demetrius] hibázik, miközben rajongva csüng Hermia szemén, ugyanúgy hibázom én is, az ő [Demetrius] tulajdonságait [minőségét] csodálva. Az alacsony rendű és undorító dolgokat, amiknek nincs alakjuk [arányuk, mennyiségük, azaz az alaktalan, visszataszító dolgokat] a szerelem alakkal és méltósággal rendelkezőkké tudja átformálni.” De amennyire igaznak bizonyul ez a meglátás, annyira hamisnak fog tűnni a fent említett „központi tézis”: 'A szerelem nem szemmel, hanem az elmével néz', hiszen

³³ Szó szerinti fordítás. „Love looks not with the eyes, but with the mind” (I; 1; 234). Aranynál: „Nem szeme lát, csak szíve”.

³⁴ I; 1; 230–233.

Lysander, Demetrius és Titania sorra a *szem* csapdájába esnek. Például Lysander hiába bizonygatja Helénának, szemén a szerelemvirág bűvös levélével: „A férfi vágya értelmét uralja, / S te vagy különb leány, eszem bevallja” (II; 2), saját fizikai állapota cáfolja meg, amit mond. (Arany az „eszem” szóval – amely az eredeti *reason*t van hivatva visszadni (II; 2; 119) – itt zseniális kétértelműséget hoz létre, hiszen a mondat így is tagolható: „S te vagy különb lány, *e szem* bevallja”, s akkor Lysander vallo-mása éppen hogy mást jelent. A fordítás így „teszi jóvá” azokat a szójátékokat (pl. *ass-arse*), amelyeket másutt képtelen vissza-adni).

Ahogy sokan észrevették, a „de hiszen a két szememmel látom”, a „nem hiszek a szememnek”, a „hiszem, ha látom” metaforákba öltöztetett motívumait a *Szentivánéji álm* a közönségre is visszafordítja: egy színdarabban, amelyben van egy színdarab, ahol a Falat élő ember játssza és az Oroszlánnak nem szabad „valódi”-nak tűnnie, a színházban használatos *szem* is vizsgálaton esik át.³⁵ Így a komédiában már eleve van egy „közönség”: az V. felvonásban – épp a Fal „leomlása” után – The-seus így védelmezi a mesteremberek előadását: „Az effélének a legjava is csak árnyék, s a legrossza nem rosszabb, ha képzelő-dés pótolja” (V; 1), és mielőtt Zubolyék „unalmas kurta szín-mű”-ve (V; 1) megkezdődne, a színház „mintha”-világát a sze-relemmel és az örülséggel helyezi egy szintre: „Az örült, a szerelmes, a poéta / Mind csupa képzelet” (V; 1). Ahogy kriti-kusok generációi megállapították, Zuboly töprengése „rettentő különös látomás”-áról (IV; 2) és az emberi érzékelés elégtelen-ségeiről tehát minden zökkenő nélkül illeszkedik a darab motí-vumrendszerébe.

Zuboly hiányait már számba vettük, de még mindig nem számoltunk el a *kézzel* és a *nyelvv*el, amivel a takács még Pál apostolon is tútesz. A „két lábbal a földön álló” Zuboly talán azért egészíti ki épp ezekkel a testrészekkel a bibliai szöveget, mert a „légies” és „éter” Tündérkirályné karjaiban átélt tapaszt-

³⁵ Vö. Brooks (szerk.), i. m., pp. cxxxvii–cxliii.

talatait igyekszik „materializálni”; valami megragadhatatlan – és ezért kimondhatatlan – „egy testté válás”-ról próbál számot adni. Kott – elsősorban Bahtyin nyomán – nem győzi hangsúlyozni, hogy a számár sokjelentésű (poliszém) figurájában az egyik legfontosabb mozzanat a kiemelkedő nemi potenciál³⁶. De még ebből is csak találgathatjuk, mi történt Zuboly és Titania között. Maga „a dolog”, „a tett”, „a jelentés” kicsúszik a kezeink közül, kiúszik a látóterünkéből, a megformált, kimondás előtt álló szavak sorra lesiklanak a nyelvünkről: ha volt is teljes beteljesedés, ez az „árnyak” világában következett be és – ahogy talán a dekonstrukcionista mondának – Titania csupán „nyomokat” hagyott hátra, talán éppen Zuboly kezén és nyelvén, de még akkor is egy „valódi” *álom* szövedékében. Zuboly ismét sikeresen alkalmazza azt a retorikai fordulatot, amit imént „a negáció állandó metaforizálása és vissza-szószerintiesítése” elnevezéssel illettem. Mert az *álom* valóban csalóka valami: Freud óta tudjuk, hogy nincs hozzá közvetlen bejáratunk; amire emlékszünk, az már az álom szavakra vagy gondolatokra *fordított* változata. A pszichoanalitikusnak ezért egyik legfontosabb feladata az „álom-munka”, az „álom-jelentés” (*Traumdeutung*) felfejtésén át az „eredeti” rekonstruálása egy – Paul Ricoeur szerint egyértelműen – hermeneutikai vállalkozás keretében.³⁷ A Zuboly által olyan érzékenyen és érzéken megfogalmazott kommunikálhatatlanság tehát nem csupán az olyan „kivételes és ritka” álmokra vonatkozik, mint amilyenek például tündérekéről szólnak, hanem az álom egyik legfontosabb, természetes ismérve. További bonyodalom – a „bonyodalmak bonyodalma” –, hogy Zuboly álma épp egy szentivánéji *álomban* hangzik el. És azt már végképp nehéz lenne nyelvi formára hozni, vajon mit érezhet egy kéz vagy egy nyelv egy tündéren, aki – mintegy „definíciószerűen” – légies, égi, éteri. Nem eleve a „szem-hall”-típusú hiba-e egy tündér *testéről* beszélni?

36 Vö. Jan Kott, i. m., pp. 43–52.

37 Vö. Paul Ricoeur: „The Question of Proof in Psychoanalysis” In *The Philosophy of Paul Ricoeur. An Anthology of His Work*. Szerk. Charles E. Reagan and David Stewart, Boston: Beacon Press, 1978, pp. 184–210.

Itt ismét a szó szerinti és a képi, a metaforikus viszonyába pillanthatunk, ami – mint mindjárt kiderül – Zuboly szavainak „mikrokozmosza” felett mint a színház „makrokozmosza” is működik. A színház logikája ugyanarra a „kulcsra jár”, mint Zuboly különös szókombinációinak képtelen – de egyben szókimondó – logikája. Mert mit tett Zuboly? Kemény bírálattal illette az emberi érzékszerveket és értelmet, amiért nem képesek önmagukat meghaladva végrehajtani azokat a feladatokat, amiket előír nekik; a nyelv határait ostromolta, mert az emberi szó képtelen egy tündér-testet formába önteni, és közvetlenül megjeleníteni az álmokat. Ugyanakkor – mint láttuk – minden, amit Zuboly hiányként felrött a nyelvnek és az érzékszerveknek, szó szerint és a lehető legegységesebben *igaz*: a szem sohasem fog hallani, a fül sohasem fog látni, a tündéreknek nincs testük, és az ébredéssel az álom közvetlensége örökre tovatűnik. Zuboly zsenialitása épp abban áll, hogy az érzékszervi-értelmi hiányt először nem közvetlenül fogalmazza meg, hanem olyan, szó szerint igaz, de a szemantikai szabályoknak mégis ellentmondó, „képtelen” kombinációkon át, mint a *szem + hallás* és ezeket csavarja lassan a *szív + kimondás* páros felé, ahol az egyik szó tartalma legalább annyi hasonlóságot fedezhet fel a másik tartalmában, mint amennyi különbséget, azaz – ahogy már egyszer megkockáztattam – a folyamat végeredménye egy valódi „fordítás”, egy igazi metafora.³⁸

Úgy tűnik, a „valódi” metafora létrejöttének első záloga a *hiány*, amit a szó szerinti a metaforikushoz képest éppúgy érzékel, mint a metaforikus a szó szerintihez viszonyítva: a szó szerinti és a metaforikus valami *űrön, légies-légüres téren, vákuumon*, valami „*semmi*”-n át hatol egymásba. A fokozatos metaforizálás ugyanis visszahat a szó szerinti szintre és a „kiáltó” hiány, amit közvetlenül és már-már „otrombán” érzékelünk, kényszeríti a szó szerinti jelentést, hogy önmagán „tüllépve” olyan világot teremtsen, amiben a szem *igenis* képes a hallásra és a fül a látásra, miközben az emberi érzékszervek *triviális* és *eredeti* sze-

³⁸ L. – még egyszer – Kott megjegyzését: „A ‘fordítás’ volt az a szó, amit Ben Jonson metafora értelemben használt” (Kott, i. m., p. 30).

reptük felől is megkapják az elkerülhetetlen bírálatot. Mert a Zuboly-keltette érzékszervi összeviesszágban az a bölcs belátás is ott lappang, hogy a szem nemcsak hallásra képtelen, hanem arra, ami a tényleges feladata volna: a látásra is, a fül nemcsak a látásra nem alkalmas, hanem magára a hallásra sem, és így tovább. Ugyanakkor a szó szerinti szinten érzékelt hiány nemcsak létrehozza a metaforikust, hanem bele is költözik: Zuboly szavaiból még az is kihallatszik, hogy akármennyire is felvértezzük érzékszerveinket (például a fület a hallás mellett még – teszem azt – a látásra, a tapintásra, az ízlelésre is képesítjük), tehát akármennyire is átalakítjuk vagy akár átlényegítjük (lefordítjuk) őket, valamilyen és valamennyi hiány mégis mindig megmarad; nincs az a szemantikai szint, amin emberi korlátainktól teljesen megszabadulhatnánk, hiszen – ismét csak triviálisan – még a metafora sem más, mint *emberi* termék.

Talán valóban ilyenformán épül fel a színház szentivánéji álomvilága is: a szó szerinti, a „valóságos”, a „tényleges”, a „triviálisan igaz” szintjén érzékelt hiányt igyekszik kitölteni, de ez a hagyományosan metaforikusnak nevezett, ám mindig a szó szerintiből táplálkozó „szövedék” attól kapja az erejét, ami sohasem lesz az övé. A szó szerinti éppúgy, mint a metaforikus abban az értelemben van a „légies semmi”-ből, hogy mindkettő – mindig egymáshoz képest – a *hiányon* át létezik: a jelentés ott *jelentkezik* a leghatásosabban, ahol éppen *nincs* ott; teremtő ereje „tette” *előtt* és *után* érzékelhető: mikor még csak jött és amikor már távozott. Innen kapja *jelentőségét* az a felismerés is, hogy sohasem fogjuk teljes bizonyossággal *tudni* „azt a bizonyos dolgot”: mert ha együtt is hált Zuboly és Titania, egyszerűen nincsenek szavak, amikkel egy számár és egy tündér egy testté válását leírhatnánk. Azonban magához a jelentés „életét” biztosító bizonytalansághoz, hiányhoz, a *semmi* és a *mégis valami* feszültségéhez is sokféleképpen viszonyulhatunk. Elégedetlenül vagy elégedetten nyugtázhatjuk, sőt ünnepelhetjük, ahogyan például a dekonstrukció nemegyszer megteszi. De a hiányt megpróbálhatjuk mégis kitölteni, ezúttal azzal a *bizalommal*, ami belőlem mint egyszeri és megismételhetetlen em-

beri példányból *közvetlenül* származik. A jelentés így a hiány kitöltésére szánt feltételezésem és következtetésem bizalmi erővonalai mentén bontakozik ki: miközben szükségszerűen és elkerülhetetlenül bízom a nyelvben, amit egy eleve adottnak vehető közösségi bizalom tart fenn, és miközben tudván tudom, hogy az űrt sohasem tölthetem ki teljesen, *fogadok valamire*, amiben a legjobban bízom, de úgy, hogy az *én* bizalmam (és ezáltal személyes felelősségem) erejének legalább akkorának kell lennie, mint a jelentés vákuumának, ami beszippant. A hiányra csak *magammal* „fogadhatok”: tulajdonképpen azt kell tétként mindenestül *feltennem*, ami én vagyok, méghozzá valamire, ami *más*, mint én, miközben aki fogad és akivel fogadok is én vagyok. A fogadás persze azt is jelenti, hogy veszíthetek, hiszen a bizalom is *hitel* és nem a teljes bizonyosság. De a veszítés *lehetősége* még nem jelenti, hogy már *eleve* vesztes vagyok: a nyerésnek legalább annyi esélyt kell adnom, mint annak, hogy veszíték.

A jelentés erejéről szóló fenti gondolatok a már többször említett *imitáció* (utánzás, *mimézis*) más értelmezéseivel is összeköthetőek. Éppen az I. Korinthusi Levél egy másik, gyakran idézett szakaszában, az ún. Szeretethimnuszban Pál – mintha most ő kísérletezne a Zuboly-szöveg „kiterjesztéseivel” – többek között a *nyelv*, az *ismeret (tudás)*, és a *látás* motívumain át kapcsolja ide a 2. rész 9. és 10. verseit:

Ha embereknek vagy angyaloknak nyelvén szölok is, szeretet pedig nincsen én bennem, olyanná lettem, mint a zengő ércz vagy pengő czimbalom. És ha jövendőt tudok is mondani, és minden titkot és minden tudományt ismerek is, és ha egész hitem van is, úgyannyira, hogy hegyeket mozdíthatok ki helyökről, szeretet pedig nincsen én bennem, semmi vagyok. [...]
Mert rész szerint van bennünk az ismeret, rész szerint a prófétálás: De mikor eljő a teljesség, a rész-szerint való eltöröltetik. [...]
Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerek majd, a mint én is megismertettem. (13:1–2; 9–10; 12)

Pál két világot állít szembe: a földi lét, aminek szemszögéből ezeket a sorokat írja, homályos, bizonytalan – az angol *Genfi Biblia* fordítása szerint egyenesen „sötét”³⁹ – képet vetít a szem elé, és különösen a *tükör* értelmezése körül sok a bizonytalanság: talán valamiféle „platonikus” visszatükröződésről van szó, ami a másik világot, „Isten Valóságát” bizonytalan árnyként mutatja fel, ahol minden éppen „fordítva” (translated?) van, azaz a jobb oldal áll a bal oldalon, a bal a jobb oldalon? Lehet, hogy a szöveg így is felfogható, bár Platón barlang-hasonlata is jóval bonyolultabb annál, hogy ennyivel beérhettünk. De amiért Pál szövege itt és most fontos nekem, az a tudás határaival kapcsolatos: bár az apostol egyértelműen azt mondja, hogy a földi létben csak részleges ismereteim lehetnek, az ilyen típusú ismeretnek az „Isten országában” a levél fenti szakaszai szerint nem valamiféle „tökéletes” tudás felel meg. Ennek a „másvilági” tudásnak a minőségét egy *mód*, egy *mérték* határozza meg: *akkor* majd úgy fogok ismerni, ahogyan én „megismertettem”; olyan mértékben, amilyen mértékben ‘ismerve vagyok’. Ez nemcsak azt jelentheti, hogy „akkor majd úgy fogok tudni, ahogyan most tanítanak, akkor majd tökéletesen fogom ismerni mindazt, amit most csupán tanításon keresztül hallok”, ahogyan például a *Genfi Biblia* glosszája magyarázza a szöveget, hanem azt is, hogy akkor úgy és olyan mértékben tudok majd, *ahogyan az Isten ismer engem már most is*. A részlegesség tehát a *teljes* és a *bensőséges, bizalmas, közvetlen, meghitt, sőt mély* ismerettel, és nem a *tökéletes* tudással áll szemben; a (magyar) szenvedő szerkezet („mint én is megismertettem”) értelme nem az, hogy ‘akkor majd olyan adatok birtokába kerülök, amelyeket eddig megtagadtak tőlem, de akkor végre a megfelelő mélységben mindent megtudhatok róluk’, hanem valami ilyesmi: ‘akkor majd úgy látok mindent, ahogy egy régi, jó ismerőst, egy bizalmas barátot; azaz inkább *ráismeretek, felismeretek, összeismerkedem*, mint valamit *megtudok*’. Isten nem néhány fontos tény ad azokhoz, amik már az elmém-

³⁹ „For now we see through a glasse darkeley”

ben vannak, hanem majd *igazi* és *valódi* ismeretséget köthetek azzal, amiről most azt hiszem, hogy már régi ismerősöm, legfőképpen pedig – végre valahára – *önmagammal* is, akiről pedig azt hiszem, hogy ha valakivel, hát „övele” biztosan a legrégebbi és a *legbensőségesebb* viszonyban vagyok. A „transzcendencia” – az én értelmezésemben – elsősorban az *intimitás* minőségében van jelen Pál szavaiban: ezt az interpretációt leginkább a „színről színre” („szemtől szembe⁴⁰”) metafora sejteti. Úgy tűnik, Pál szerint a földi lét „földöntúli” meghaladása a Másik embertől, a „dolgoktól”, az önmagamtól való – fizikai és lelki – elválasztottságom teljes eltörlésében rejlik.

Talán itt található a tanulság egy lehetséges színház- és miméziselmélet számára is: a színház a „valódi” világ újra-megjelenítésével kétségkívül „túllép” a „realitáson”, de nem azért, hogy olyan dolgokat tanít meg, amelyekről sohasem hallottam, vagy nem tudok eleget, hanem úgy, hogy éppen azokat a dolgokat mutatja fel, amiket mindennap látok és hallok (tapintok, ízelek, szimatolok); azokat *mutatja* újra *be*, azokkal ismertet meg és újra össze, amikről azt hiszem, hogy kedves barátaim – holott nem azok. A cél tehát nem valamiről tudni, hanem ismerni magát a *dolgot* – valahogyan *eggyé* válni vele. Ez a bensőséges, meghitt ismeret bibliai, páli értelme: Othello például így szeretné megismerni Desdemonát⁴¹. A megismerkedés-megismerés mértéke és határai az ember éppen adott lét-állapotától – elsősorban önismeretének mélységétől – függ (az emberi képességtől, vágytól – ahogyan Othello esetében is –, hogy önmagát a *Másikban* ismerje meg), ami persze a *teljesség* minőségének szempontjából ugyanolyan hiányosnak bizonyulhat, mint az összes adottság szempontjából, ami az embert emberré teszi.

Talán nem túlzás a tudást és az ismeretet a Másiktól való elválasztottság ellenszereként értelmezni a Szeretethimnusz kontextusában, amelyben például azt olvassuk, hogy a „szeretet nem irigykedik [...] Nem cselekszik éktelenül, nem keresi a

⁴⁰ Vö. a *Genfi Biblia* fordításával: „face to face”.

⁴¹ Vö. jelen kötet hatodik tanulmányával: „E végső csókban múljak el veled”: szerelem és halál az *Othello*ban”.

maga hasznát” (13:4–5), és ahol – a 2. versben – a szeretet szükségességét Pál többek között a „minden titok” és a „minden tudomány” „tudásával” szemben bizonygatja. És talán nem helytelen emlegetni a *Szentivánéji álmom* kapcsán sem, amiről legalább annyi bizonyosnak tűnik, hogy a szerelem komédiája. Abban persze már eltérnek a vélemények, hogy milyen fajta szerelemről van szó, és hogy a szeretet egyáltalán megjelenik-e⁴². Hiszen a „szerelemkomédia” műfajának megfelelően *amor* inkább felfordulást, veszekedést, kölcsönös vádaskodást, féltékenység, sőt megaláztatást gerjeszt, viszont éppen ennek hátterében emelkedik ki az egyetlen bizalmas és meghitt jelenet, Titania és Zuboly „duett”-je a IV. felvonás legelején, amit a tündérek kórusa ölel körül. Babvirágnak Zuboly fejét kell vakarnia, „moszió” Pókhálót „limpes-lompos méz”-ért küldik, Mustármag Pókhálót fogja segíteni, a „kalandor szellemek” szénáért, dióért vagy száraz bükkönyért lebbernek szét, miközben a szőrös pofájú takácsot dorombmuzsika ringatja álomba Titania karjai között (vö. IV; 1). Lehet, hogy Zubolynak számárfeje van, de úgy viselkedik – bármi is történt közte és a Tündérmirályné között –, mint egy deresedő halántékú férj egy hosszú és boldog házasság alkonyán⁴³: a szájába a pipáját, a térdére a takaróját, a lábára a papucsát kéri, miközben zamatos bort kortyolgatva nézi a feleségével a televíziót vasárnap délután. A darab egyetlen meghitt jelenete tehát – egyáltalán nem véletlenül – Zubolyhoz kötődik, és természetesen a takács számárrá lényegített, „lefordított” változatában.

Ha tehát – legalábbis egy bizonyos olvasat szerint – a tudás meghittség, és a jelentés a bizalom mennyiségének kérdése, akkor Zubolyról igazán elmondható, hogy bízik – illetve hisz – a saját értelmezésében; szeretné, ha álmát Vackor (Peter Quince) még tovább „fordítaná”, ha az „irodalomba” ültetné át: „Rábeszélem Vackort, csináljon egy nótát erről az álomról; ez legyen a címe: *Zuboly álma*, mert még most is zubog a fülem

42 Vö. Harold Brooks, i. m., pp. cxxx–cxxxiv.

43 Géher István kitűnő ötlete, szóbeli közlés alapján

belé” (IV; 1). Arany természetesen a magyar névvel játszik, amikor „zubog”-ot mond a „Zuboly” után, de az eredetiben ez áll: „I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called ‘Bottom’s Dream’, because it hath no bottom”, azaz Zuboly – ahogy Brooks észreveszi – tulajdonképpen a *lucus a non lucendo*, a kicsavart magyarázat tréfáját süti el saját – angol – nevével. Vackor szerzeményének azért lesz ő, „Bottom” a címe, mert álmának nincs „feneke”, egyfelől abban az értelemben, hogy ‘semmi alapja nincs’, másfelől abban, hogy ‘olyan (hihetetlenül) mélyértelmű’⁴⁴. De amikor maga Vackor, a leendő szerző biztatja: „Halljuk hát, kedves [sweet] Zuboly” (IV; 2), az eredetiben magával az *édes* mindent-átfogó melléknévvel megtisztelt takács már így válaszol: „Tőlem ugyan egy szót se” (IV; 1). Hiába ígérte még az előző lélegzetével:

Uraim, csodát beszélek; de ne kérdjétek, mit, mert ne legyek becsületes athéni ember, ha megmondom. Különbön előadok mindent, úgy, ahogy történt (IV; 1),

a jelentés, úgy tűnik, ismét semmivé foszlott, hogy abban a vákuumban gazdagodjon tovább, amit maga mögött hagyott. De a hirtelenség, amivel Zuboly először akarja elmesélni, hogy „mije volt neki” (vö. IV; 2), és amivel mégis mindent visszavon; a mód, ahogyan a saját nevét egy kétértelmű szójáték formájában igyekszik „irodalmi” szövegbe vezetni, és különösen a rá aggatott *édes* (*sweet*) jelző egyre inkább a darab egyik legfontosabb motívumának legautentikusabb inkarnációjává avatják: az össze nem illő, sőt egymást kizáró elemek olyan összekapcsolódását kezdi megtestesíteni, amely majd az elemek mély és eredendő rokonságát, „szervesülését” mutatja ki.

Ahogy Kott észrevette, Zubolyban valóban két hagyomány érintkezik: az egyik a legelvontabb neoplatonikus metafizika, a másik a farsangi multságok *serio ludere* tradíciója: a tánc, a mámor, a fékevesztett örjöngés, sőt orgia, és ezek csak első

⁴⁴ Harold Brooks (szerk.), i. m., pp. cxvii.

pillantásra tűnnek összeegyeztethetetlenek.⁴⁵ A kapcsolat – és ennél fogva a dialógus – a kettő között közös alapelv segítségével jön létre: a „felső” és az „alsó”, a „csúc” és a „fenék” felelnek és így meg-felelnek egymásnak, állandó „viszonosságban” állnak, és így kölcsönösen kicserélhetőek. A platonikus-plótinuszi hagyomány szerint az „alul lévő” csupán „sötét, bizonytalan árnyék”⁴⁶, de semmi más nem adatik nekünk ebben a világban, hogy akár az első lépést is megtegyük a tökéletes *eidós* (idea) tiszta és örökké elérhetetlen igazsága felé. A farsangi multság *serio ludere* tradíciójában „az alul elhelyezkedő jelek és emblémák mintegy földi próbaköveivé válnak a csúcson található jeleknek és emblémáknak [...]; az emberi elme nemes és emelkedett sajátosságait [...] a testi funkciók váltják föl és le, ahol nagy hangsúly esik az „alfélre”: a székelés, a vizezés, a közösülés és a gyerekszülés változataira”⁴⁷. A farsangi bölcsesség szerint ezek alkotják az élet lényegét, hiszen az emberi lét fennmaradását és folytonosságát biztosítják.

Nincs hát csodálnivaló abban, hogy Pál I. Korinthusi Levele mindkét hagyományban nagy népszerűségnek örvend. Például a tudós Erasmus számára a „balgaság dicséretét” jelentette, miközben Rabelais a „farsangi irodalom” („carnival literature”) talán legismertebb darabjában, a *Gargantua és Pantagruel*ben a farsangi rítusok isteni jóváhagyásaként tekint Pál levelére, ami szerint „a bolond a bölcs és a világ bölcsessége nem más, mint örület”⁴⁸. Íme néhány olyan részlet az I. Korinthusi Levélből, amely mindkét hagyomány kedvencei közé tartozik:

Mert meg van írva: Elvesztem a bölcsenek bölcsességét és az értelmeseknek értelmét elvetem. Hol a bölcs? hol az írástudó? hol e világnak vitázója? Nemde nem bolondsággá tette-é Isten e világnak bölcsességét? Mert minekutána az Isten bölcsességében nem ismerte meg a világ a bölcsesség által az Istent, tetszék

45 Vö. Jan Kott, i. m., pp. 38–41.

46 Jan Kott, i. m., p. 38.

47 Jan Kott, i. m., pp. 38–39.

48 Jan Kott, i. m., p. 41.

az Istennek, hogy az igehirdetés bolondsága által tartsa meg a hívőket. (1:19–21)

Hanem a világ bolondjait választotta ki magának az Isten, hogy megszegyenítse a bölceket; és a világ erőtleneit választotta ki magának az Isten, hogy megszegyenítse az erőseket. És a világ nemteleneit és megvetettjeit választotta ki magának az Isten, és a semmiket, hogy a valamiket megsemmisítse. (1:27–28)

Így hát Zuboly, aki – Puck szerint – a „maga számár szemén” fog „pislogni” (vö. IV; 1) a számár-fej levétele után is, mindkét hagyományba kitűnően beleillik. Hiszen a számár már önmagában is a „magas” és a „mély”, a „fönt” és a „lent” és a „legfelső” és a „legalsó” szimbóluma; „Isten mélységeinek” eme Zuboly-inkarnációja kapcsán elég, ha Máté evangéliuma 21. részének 5. versére gondolunk: „Mondjátok meg Sion leányának: Imhol jó néked a te királyod, alázatosan és számaron ülve, és teherhordozó számarának vehén”.

Az egymásnak ellentmondó – vagy látszólag ellentmondó – minőségek keveredését látva az embernek kedve támad Hermiának igazat adni: „Nekem meg olyan, mintha két szemem / Kettőzve látna mindent” (IV; 1). Vagy így tudjuk igazán értékelni Heléna hasonlatait:

Így növénk együtt
Mint összeforradt két cseresznye, mely
Elválva látszik, válva mégis egy;
...
Vagy mint címerben lévő két paizs,
Egy úr sajátja, egy sisak földi. (III; 2)

Így kap értelmet Lysander érvelése, hogy miért kell neki és Hermiának egy fekhelyen pihenni:

Szívem szíveddel, mondom, olyan egy,
Hogy már a kettő nem két-számba megy:
Egy eskü láncá fűzi kebelünk:
Két kebel egy hit: összes lételünk. (II; 2)

De a darab nem csupán a „kettős-látás” és az *egy*-ben a kettő, a kettőben az *egy* megpillantásának lehetőségét kínálja, hanem

– mint hallottuk – hangot ad az emberi érzékelés, felfogás kép-
telenségével kapcsolatos elégedetlenségének is; a „rettentő kü-
lönös látomás” artikulálásának és kommunikálásának lehetet-
lenségét mint hangsúlyosan emberi meghatározottságot rója fel.
Ahogy Zuboly mondja: „Azt álmodtam, hogy – ész legyen, aki
megmondja, micsoda álom volt az: az ember csupa sült szamár,
ha azt az álmot meg akarja fejteni” (IV; 1). Itt, és a Korinthusi
Levél paródiájában is arról van szó, hogy nemcsak a nyelv,
hanem a megkívánt felfogóképesség is túl van az emberi mérték-
en. És Pál – a korinthusiaknak írva éppúgy, mint más levelei-
ben – nem győzi hangsúlyozni, hogy Isten az ember kedvéért
borította fel a hagyományos értékrendet: új mércét vezetett be,
új mérleget alkotott, amin olyan *ellensúlyok* vannak a másik
serpenyőben, amelyek lehetővé teszik, hogy megkegyelmezhes-
sen, miközben igazságos marad. Például a talán legfilozofiku-
sabb Római Levélben Pál így írja le ezt a paradoxont:

Mert miképpen egy embernek engedtlensége által sokan bűn-
sökké lettek: azonképpen egynek engedelmessége által sokan
igazakká lesznek. A törvény pedig bejött, hogy a bűn megnöve-
kedjék; de a hol megnövekedik a bűn, ott a kegyelem sokkal in-
kább bővelkedik. (5:19–20)

Egy szerelemkomédia kapcsán pedig még inkább hangsú-
lyozni kell, hogy a szeretet volt, ami Istent rávette, hogy „csal-
jon a könyvelésnél” és „hamis mérleget” használjon: „Az Isten
pedig a mi hozzánk való szerelmét abban mutatta meg, hogy mi-
kor még bűnösök voltunk, Krisztus érettünk meghalt” (Róma 5:8).

Pál leveleiben éppúgy, mint a *Szentivánéji álomban* a szere-
lem, a szeretet, az emberi érzékelés és felfogóképesség tehát a
mérce kérdésével van örökre eljegyezve. Az érzékszervek mű-
ködése és a mérték közötti összefüggések vizsgálata természe-
tesen nagy hagyományra tekint vissza; az effajta definíciók,
mint „számok megfeleltetése olyan létezőknek, amelyek nem

számok”⁴⁹ vagy „számok tárgyakhoz vagy eseményekhez rendelése megadott szabályok szerint”⁵⁰ csupán a mérés szűkebb értelmét ragadják meg, és kétségtelen, hogy ehhez hasonló meghatározások jutnak eszünkbe, ha a „mérés megalapozásának” olyan egyszerű példáiról van szó, mint a súly vagy a hosszúság megállapítása. A mérés tágabb értelmezésébe azonban az elhatárolás, az összehasonlítás és az azonosítás mindennapos – általában nem is tudatos – feladatainak teljesítése szintén beletartozik, azaz mérési műveleteket hajtunk végre akkor is, amikor például azt mondjuk: „számár vagy”, vagy: „ő bolondabb, mint a másik” vagy – ahogy Zuboly –: „Nagyon zenére termett fülem van” (IV; 1). Ernst Nagelnek igaza van: „a mérés problémáinak egyik vége az állítás, az állítmány jól ismert, általános problémáival ér össze”, és ebben a tágabb értelemben a „valami megmérést” valóban úgy határozhatjuk meg, mint „a dolgokról alkotott képzeink [ideas] határainak megállapítása [delimitation] és rögzítése [fixation]”⁵¹. Ha nem is kell abba a végletbe esnünk, hogy „létezni annyi, mint érzékelni” (*esse est percipi*), ahogy George Berkeley mondta, annyit készséggel elfogadhatunk, hogy – egy bizonyos értelemben – az érzékelés egyben már maga is mérési művelet.

Annál érdekesebb, hogy nemcsak azt az általános szabályt roppant nehéz megfogalmazni, ami szerint különböző érzékeléseink kategóriákba sorolhatók, azaz megkülönböztethetők egymástól, hanem még azt sem tudjuk pontosan megmondani, hogy valójában mit jelent megmérni valamit. S. Stevens *A mérés elmélete és mértékegységei* című tanulmányában arról számol be, hogy „a ‘Brit Szövetség a Tudomány Haladásáért’ elnevezé-

49 Ernst Nagel: „Measurement” In Arthur Danto and Sidney Morgenbesser (szerk.): *Philosophy of Science*. New York: Meridian Books Inc., 1960, p. 121. (Eredetileg *Erkenntnis*, Band II, Heft 5, 1932, pp. 313–333.)

50 S. S. Stevens: „On the Theory Scales of Measurement” In Arthur Danto és Sidney Morgenbesser (szerk.), i. m., p. 142. (Eredetileg *Science*, Volume 103, No. 2684, 1946, pp. 23–31.)

51 Ernst Nagel: i. m., p. 121.

sú társaság hét éven át vitatkozott a mérés problémáján”⁵². A tizenkilenc tagú bizottságot, amelyben matematikusok, fizikusok, pszichológusok és filozófusok egyaránt helyet kaptak, „azzal a feladattal bízták meg, hogy mérlegeteljék ‘a közvetlen érzetekből származó benyomások mennyiségi mérhetőségének lehetőségeit’, azaz – egyszerűbben szólva – azzal a kérdéssel foglalkoztak, hogy lehet-e mérni az emberi érzékelést”⁵³. A hét év nem bizonyult elegendőnek; a bizottság még egy esztendeig ülésezett, és az egyik tag ragaszkodott hozzá, hogy az 1940-es utolsó jelentésbe „különvéleményként” írják bele a következő mondatot:

Minden törvény, amely mennyiségi viszonyt próbál felállítani az érzékelési intenzitás és a benyomás-intenzitás között, nemcsak egyszerűen hibás, hanem semmitmondó is, legalábbis addig, amíg nem lehet tisztázni az érzékelésre vonatkozó ‘hozzáadás’ fogalmának jelentését.⁵⁴

Azzal a jól ismert kérdéssel állunk tehát szemben, hogy mi-ként lehet átkerülni a mennyiségek területéről a minőségek vidékére és megfordítva: mi a viszony minőség és mennyiség (kvantum/kvantitás és kvalitás) között. A mindennapi életben, úgy tűnik, viszonylag könnyű a közlekedés; például, ha azt mondom „jóból is megárt a sok”, vagy, ahogy Lysander megfogalmazza: „Mert mint ha édest élvezénk sokat, / Annál erősebb undor látogat” (II; 2), mindenki pontosan tudja, miről van szó. A valódi nehézség *igazán* szabatosan meghatározni, hogy *éppen* mikor (hány kanál fagyalt után, hány illatos rózsa megszagolását követően) mondhatom, hogy a sok már valóban ártalmasan *túl* sok. De nem járunk sokkal jobban akkor sem, ha a minőséget akarjuk meghatározni a mennyiség felől: például könnyedén megállapítjuk, hogy – mint a régi görög paradoxon mondja⁵⁵ –

⁵² S. Stevens: „On the Theory Scales of Measurement” i. k., p. 141.

⁵³ S. Stevens, *ibid.*

⁵⁴ S. Stevens, *ibid.*

⁵⁵ Vö. Jonathan Barnes: *The Presocratic Philosophers. Volume I: From Thales to Zeno*. The Argument of the Philosophers Series. London: Routledge and Kegan Pa-

egy szem köles még nem rakás, két szem köles, három szem köles ... sem, de *pontosan hány* szem köles kell ahhoz, hogy biztonsággal alkalmazzuk a „rakás” kategóriáját (fogalmát, „minőségét”) az egymáson fekvő szemekre? Abszurd dolog volna azt állítani, hogy mondjuk kétezer-ötszáz-tizenegy kölesszem még nem rakás, de kétezer-ötszáz-tizenkettő már igen, ugyanakkor érezzük, hogy kell – vagy legalábbis kellene – lennie valamiféle egyértelmű, mérhető adatokra alapozott választóvonalnak.

Több érdekes tanulságot is levonhatunk a *Szentivánéji álomból* – és a shakespeare-i drámából általában –, ha a mérték (akár tágabb, akár szűkebb) értelmezésével közelítünk hozzá. Zuboly monológja az érzékelés és a képzelet határaitól valóban egyike a legnevezetesebb példáknak. De bőven akad még helyzet, ami-ben az egyik szereplő a „kategorizáció”, az osztályokba sorolás műveletét igyekszik végrehajtani, vagy legalábbis valami olyasmit igyekszik le-, illetveleg körülírni, aminek legfontosabb sajátossága éppen a meghatározhatatlanság. A tündérek „természetfölötti” társaságában természetesen ez sem meglepő. Például amikor Demetrius – szemén a szerelemvirág levével – felébred és megpillantja Helénát, hosszú idejébe telik, míg megtalálja a pontos hasonlatokat és mitológiai párhuzamokat, amik ki tudják fejezni érzelmeit:

Helén, te nimfa, istennő, remek!
Ó, mert mihez hasonlók e szemek!
Kristály ehhez sár. Ó, és hogy dagad
E csókoló cseresznye: ajakad! (III; 2)

A mesteremberek előadása is a szerelem eme kimondhatatlan sajátosságait gúnyolja – öntudatlanul – Theseus udvarában:

Pyramus [Zuboly]: Ó, mogorva gyász éj! hogy feketébb sincsen!
Ó, éj, ki mindig vagy, mikor nappal nincsen!
Ó, éj! iszonyú éj! Ó, ja-ja-jaj! Héj be
Félek, hogy Thisbének nem jutok eszébe! (V; 1)

ul, 1979, p. 259 és G. S. Kirk – J. E. Raven – M. Schofield: *A preszókratikus filozófusok*. Ford. Cziszter Kálmán és Steiger Kornél. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998, p. 387.

Itt Zuboly – ahogy még az első próbán ígérte – valóban „vihart indít” és „szánakozást gerjeszt néminemű részben [in some measure]” (vö. I; 2). Lehet, hogy a szerelmeseket „Fal” választja el, de hogy pontosan honnan kezdődik a szerelem és hogy melyik érzékszerv éppen most melyik ingert fogja fel, már igazán nehéz lenne körülhatárolni. Persze visszatér a *malapropizmus* is, megint Zuboly (Pyramus) monológjában:

Pyramus (Zuboly): Minő hangot látok! hadd pislogok is be:
Nem hallom-e ott meg Thisbe arcát. Thisbe!
[...]
Aludj ki, nyelv!
Hold, fuss, el, el!
Hal-ál! hal-ál! – hal-ál! (V; 1)

De még a „temészetfölötti tünemények” is elsősorban kategorizálhatatlanságukkal tüntetnek: Titania, amikor azt magyarázza, miért volt olyan szokatlanul csapadékos az időjárás, hogy miként „dagasztottak fel” a „sípoló szelek” „minden kis folyót”, és hogy miért „üres az ól a vízbefúlt mezőn”, így panaszkodik:

A tavasz, nyár
Termékeny ősz, komor tél megcseréli
Szokott mezét; s a megdőbbent világ
Nem tudja, melyik másik, ez vagy az. (II; 1)

A szereplők azonban nem csupán a kategorizálás nehézségével küszködnek és nemcsak a „nyelv széleire” kénytelenek kimenni, amikor érzéseket igyekeznek szavakba foglalni. Az *arány* és a *mérés* kérdéseit a darab közvetlenül is szóba hozza; különösen Heléna szereti tematizálni, amikor a szerelemre valamiféle „mértékegységet” igyekszik „kidolgozni”.

Heléna kétségtelenül a „filozofikusabb beállítottságú” a két lány közül – ebben a tekintetben érdekes módon inkább Lysander, mint Demetrius párja. A II. felvonás 2. jelenetében először a vágy és a vágyott tárgy elérhetetlensége közötti jól ismert fordított arányt fogalmazza meg: „Ó! e futásban már alig lehel-

lek! / Minél tovább esdem, még úgy se kellek”. Később pedig, amikor Lysander ugyanazokkal a szerelmi esküvésekkel környékezi meg, mint annak idején Hermiát, a kvantifikáció alapjaiba vezeti be a fiút. Heléna elsősorban azt mutatja meg, hogy az egyenlően kimért minőségek hogyan ellensúlyozzák, majd oltják ki egymást, hogy miként „öl eskü esküt” (az eredetiben ‘az igazság az igazságot’ – „truth kills truth”):

Mind Hermiáé volt e fogadás:
Mérj esküt esküvel, nem lesz különbség;
Tedd serpenyőbe az enyim, s övét,
Egyforma könnyűk, mint hitvány meséd. (III; 2)

Azt pedig már hallottuk, milyen eredetien fogalmazza meg a szerelem átlényegítő hatásából fakadó mennyiségi és minőségi arányeltolódásokat:

S mint ő [Demetrius] csalódik Hermia kecsét
Nagyítva: túlzom én az ő [Demetrius] becsét.
Sok tárgyat, ami hitvány, nemtelen,
Naggyá, dicsővé tesz a szerelem;
Nem szeme lát, csak szíve – s ez okon
Festik Cupidót szárnyal, de vakon;
Elméje van, s balúl itél vele:
Szárny, szem nekül: az a hóbort jele. (I; 1)

And as he [Demetrius] errs doting on Hermia's eyes
So I, admiring his qualities.
Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.
Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind;
Nor hath Love's mind of any judgement taste:
Wings, and not eyes, figure unheedy haste.⁵⁶

⁵⁶ I; 1; 230–237.

Azt is láttuk, milyen nehéz itt Helénát követni; a *holding no quantity* (amit Arany nem fordít le) ezt a magyarázatot kapja az Arden kiadás szerkesztőjétől, Harold Brookstól: „[az alantas és undorító dolgok] nincsenek arányban (azzal az értékkel, amire a szerelem becsüli őket)”⁵⁷. Úgy tűnik, az érzékelés (a látás) valóban a *közvetlen* tapasztalat értelmében szerepel Heléna monológjában, azaz azokat a „valódi”, „tényleges” képeket jelöli, amit a szem – akár akaratlanul is – megpillant. Ezzel áll szemben a szerelem „elméhez tartozó szeme” (‘looking with the mind’⁵⁸), valamiféle ‘belső szem’ (‘mental eye’), aminek kétségtelen átforgató-átlényegítő képessége van: a szemé az ‘elfogulatlan’, a szerelemé az ‘elfogult’ pillantás. Heléna a szerelemnek már-már ‘kantianus’ értelmezést ad; úgy állítja be, mintha ‘szemléleti forma’ volna, ami a dolgokat már eleve mindig *így* vagy *úgy* mutatja. Ezért érdekes a *quality* (‘mennyiség’, illetve Brooks alapján: ‘arány’) szó felbukkanása is, hiszen Heléna – úgy tűnik – amellet érvel, hogy a szerelemnek éppen ez a kvantifikáló, arányokat felállító, mennyiségeket kijelölő képessége teremt kapcsolatot olyan, nyilvánvalóan ellentmondó minőségek között, mint a „hitványság és nemtelenség” és a „nagyság és a dicsőség”. Kimondhatjuk-e hát, hogy Heléna szerint a *hitványság* és a *nagy*, illetőleg a *nemtelen* és a *dicső* alapvetően *ugyanazok* a minőségek és csupán *mennyiségi, aránybeli* különbség van közöttük? Lehet, hogy *ugyanabból* a minőségből például a ‘kevés’ a *nemtelen* és a ‘sok’ a *dicső* jelzővel minősíthető (vagy megfordítva)? Lehetséges-e a minőségek között pusztán a mennyiség alapján különbséget tenni?

Ezek a kérdések távolról sem hangzanak olyan erőltetetten, ha felidézzük, mennyire központi szerepet játszott a *mennyiség*, a *mérés* és a *mérték* Shakespeare korában. Éppen ebben az időben születik meg a gondolat, hogy a dolgok megmérését talán egészen pontosá, egyértelművé és – főként – a szubjektív szempontokat részben vagy egészben kizáróvá lehet tenni. Ma,

⁵⁷ „bearing no proportion (to what they are estimated by love)” (Brooks (szerk.), i. m., p. 18.

⁵⁸ Aranynál: „Nem szeme lát, csak szíve”.

amikor a Descartes-féle koordináta-rendszert az általános iskolában tanuljuk, nehéz elképzelni, hogy „Descartes előtt a geometria nem nyugodott mély matematikai alapokon”⁵⁹, és hogy a 16. és 17. század fordulóján az az időszak, amikor először komolyan felvetődik az arisztotelészi hagyománnyal való „leszámolás”: egy döntően a minőségen, az arisztotelészi kvalitatív kategóriákon nyugvó rendszert egy számokra épülő, mennyiségi szemlélet váltottfő. Természetesen nem arról van szó, hogy korábban a számok nem játszottak – időnként és rendszertelenül – semmiféle szerepet a mértékek területén, és arról sem, hogy az áttörés – először a csillagászatban, később pedig a filozófiában – egyik pillanatról a másikra következett be. Főleges bizonygatni, hogy – mint mindig – az új szemlélet térhódítása fokozatos volt: egyenes vonal húzható Kopernikusz *De Revolutionibus Orbium Coelestium*-ától (1543) Descartes *Értekezés a módszerről* (1637) című dolgozatán át Newton *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*-jáig (1687)⁶⁰. De a századforduló az „igazi” átmenet időszaka, amikor először kezdenek foglalkozni a minőség mennyiségre „fordíthatóságával”; a 16. század utolsó, és a 17. század első évtizedeiben a kvalitatív és kvantitatív szemlélet még egyensúlyban van a mérlegen, és sokan Shakespeare idejében szinte megszállottan kutatják a mérés formáit és lehetőségeit.

A még inkább a kísérleti fázisban, mint a magától értetődőség szintjén lévő megközelítés – amit Dirk J. Struik „új tudomány”-nak nevez⁶¹ – egyik legjelentősebb előfutára Simon Stevin (1548–1620) volt. Stevin a flandriai Brugge-ben született, de a németalföldi harcokban inkább a protestánsokkal szimpatizált, és korán Hollandiában telepedett le. Elméleti-matematikai érdeklődését egyéni módon ötvözte a gyakorlati mér-

⁵⁹ Ernst Nagel, i. m., p. 121.

⁶⁰ Vö. E. J. Dijksterhuis: *Simon Stevin. Science in the Netherlands around 1600*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1970, p. 1.

⁶¹ Dirk J. Struik: *The Land of Stevin and Huygens. A Sketch of Science and Technology in the Dutch Republic during the Golden Century*. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1981, p. 61.

nők „praktikus” feladataival. Sok vaskos tanulmányt írt többek között az aritmetikáról, a geometriáról, a kozmológiáról, a tengeri navigációról, az erőd-építés ideális módjáról, a kettős könyvelésről, a perspektivikus festészetről, a zenéről, a mindennapi élet szabályairól, a holland nyelvről, sőt, van egy érdekes beszámolója arról is, hogy lovaglás közben a kantár milyen erőt fejt ki a ló szájára. De írt három esszét, melyekben kizárólag a dolgok megméréseinek módozatairól értekeznek: az első *A súlymérés módszerének alapjai* (De Beghinselen der Weeghconst, 1586), a második *A súlymérés gyakorlata* (De Weeghdaet – az előző kötet kiegészítéseként jelent meg), a harmadik pedig a *Gyakorlati mérésstan* (Van de Meetadet, ami csak 1605-ben került nyomdába, de Stevin több mint húsz évvel azelőtt írta)⁶². Stevin munkásságát Angliában is nagy tisztelet övezte; egyik első könyvét, a *De Thiende*-t [A tizedik] (1585), ami angolul három címen is ismeretes (The Tenth, The Disme, The Dime) már 1608-ban lefordították, sőt 1619-ben egy gondosan szerkesztett új fordításban ismét megjelent.⁶³ A „tudomány világa” azonban akkor még távolról sem volt olyan hatalmas, mint ma; a gondolatok gyakran „körbejártak” Németalföld, Franciaország és Anglia között és a „természetfilozófusok” – ahogy a természettudósokat akkor nevezték – minden különösebb lelkiismeretfurdalás nélkül „kölcsonöztek” egymástól, hivatkozással és hivatkozás nélkül egyaránt. Például Stevin navigációról írott könyve, a *De Havenvinding* ([A kikötőtálalás] 1599) még ugyanabban az évben megjelent Angliában Edward Wright fordításában *The Haven-finding Art* [A kikötő-találás mestersége] címen, ugyan-

⁶² A fenti könyvcímekre és dátumokra nézve l. Dirk J. Struik (szerk.): *The Principal Works of Simon Stevin. Volume II. Mathematics*. Amsterdam: C. C. Sweets and Zeitlinger, 1958, p. 764, és Dijksterhuis (szerk.), i. m., pp. 135–136. A Stevinről származó ismereteim ezekből a művekből és Struik *The Land of Stevin and Huygens* c. könyvéből származnak. Ma azt mondanánk, hogy Stevin fent említett első két esszéje a statikáról szól, a harmadik pedig a gyakorlati geometria kézikönyve, de éppen azért félrevezető és anakronisztikus Stevin műveit így leírni, mert – mint említettem – éppen az ő korában alakulnak ki ezek a fogalmak egyáltalán, illetve ruházzák fel őket azokkal a jelentésekkel, amelyekben ma használatosak.

⁶³ Vö. E. J. Dijksterhuis, i. m., p. 134 és Dirk J. Struik (szerk.), *The Principal Works of Simon Stevin, Vol. II.*, p. 373.

akkor Stevin Plancius módszerét követte, Plancius Gemma Frisius eredményeit használta fel, Frisius pedig személyes ismerőse volt a hírhedt John Dee-nek, aki nemcsak I. Erzsébet személyes tanácsadója, varázsló és nemzetközi szélhámós volt, hanem ő is publikált egy könyvet a navigációról, sőt – legalábbis Frances Yates szerint – ő szolgált Prospero modelljeként *A viharban*.⁶⁴

Stevin egyik főműve kétségtelenül a *De Thiende*, aminek „Előszavá”-ban ezt írja:

Ezért az a valaki, aki azt hiszi, hogy én felfuvalkodtam attól a tudástól, amit az alábbiakban mint jól hasznosítható eszközt mutatok be, az a kételkedés egy olyan fokára jutott, ami miatt nemcsak mindennemű helyes ítélet, tudás és felfogóképesség nélkül valónak mutatja magát és nemcsak olyannak, aki képtelen az egyszerű dolgokat megkülönböztetni a nagyszerű felfedezésektől, hanem még az is kiderül róla, hogy irigykedik a kincsrre, ami mindannyiunké lehet. [...] Mivel, mint láthatjátok, eme könyv a számokról szól, és hasznáról majd saját magatok győződhetek meg, ha állandóan forgatjátok, nem is kell jótéteményeire sok szót vesztegetnem, hiszen a csillagász tudván tudja, hogy mióta a csillagokat számokkal írja le, a világ valóságos paradicsommá változott. [...] És a földmérő és a térképész is tisztában van, milyen nehézkes összeszorozni a mérőléc mutatta eredményeket, a lábakat és gyakran a hüvelykeket, ami [...] gyakori hibaforrás [...] a földmérő és térképész szégyenére; e számolási és mérési hibák éppúgy rontják a hitelüket, mint a pénzváltókét, a kereskedőkéit és mindenkiét, a maga mestersége szerint. [...] Ez a könyv ezeket a nehézségeket oldja meg [...]; megtanítja (hogy egy mondatban foglaljam össze, miről szól), hogy miként lehet tört számok nélkül könnyedén elvégezni a számolást, a mérés és a könyvelés megannyi bonyolult műveletét, és mindazokat a számítási feladatokat, amikkel az ember egyáltalán találkozhat – beleértve a pénzváltást is – az aritmetika négy alapelvére vezeti

⁶⁴ Vö. Dirk J. Struik: *The Land of Stevin and Huygens*, i.k., pp. 40–41; E. J. Dijksterhuis, i. m., p. 135; Gerald Suster: *John Dee: Essential Readings*. London: Crucible, 1986, p. 46 és Frances A. Yates: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979, pp. 159–163.

vissza, nevezetesen az összeadás, a kivonás, a szorzás és az osztás műveleteire, még hozzá egész számokkal.⁶⁵

Stevin roppant nehézkesen és modorosan fogalmaz, de azért ki lehet hámozni, mit akar: a tízes számrendszerben, törtek nélkül igyekszik minden műveletet kifejezni, azaz „az egység tíz felé osztásával rendet próbál teremteni a között a számtalan mértékegység és mérési módszer között, ami a korára annyira jellemző”⁶⁶. Ha Stevinnek a mérték egységesítésére tett erőfeszítéseit a *Szentivánéji álom* felől nézzük, úgy tűnik, álláspontja inkább ahhoz áll közelebb, amit Heléna képvisel, és nem ahhoz, amit Zuboly. De a flamand tudós javaslatának jelentősége a tágabb értelemben vett filozófiai gondolkodás számára még a „való életben” is csak a 17. század folyamán vált nyilvánvalóvá. Stevin „Előszavá”-ban annak a gondolatnak a magját hinti el, hogy a „természetfilozófiának” mindent közös nevezőre hozó, általános és egyetemes módszert kell kidolgoznia. A módszernek a lehető legegyszerűbbnek kell lennie, hogy mindenki könnyen megtanulhassa és alkalmazhassa; így azután a világ olyan „közkinccs” birtokába juthat, amire mint közös alapra minden jelenség visszavezethető és aminek segítségével minden megtudható, megérthető és megmagyarázható. Természetes, hogy a mindent átfogó módszer legkézenfekvőbb alapjának a matematika tűnt; ugyanis a számok – mint Ernst Nagel megfogalmazza –

az áttekinthetőség megőrzése mellett alkalmasak az elemzés pontosítására, és az érzelmekkel szembeni közömbösségük arra képesíti őket, hogy a változó értékek sokrétűségének változatlan viszonyait szimbolikusan ábrázolják.⁶⁷

Stevint még sokkal kevésbé érdekelték eljárásainak metafizikai alapjai, mint később Descartes-ot; a flamand tudós módsze-

⁶⁵ Dirk J. Struik (szerk.): *The Principal Works of Simon Stevin, Vol. II*, i.k., pp. 391–397.

⁶⁶ Dirk J. Struik (szerk.): *The Principal Works of Simon Stevin, Vol. II*, i.k., p. 383.

⁶⁷ Ernst Nagel, i. m., p. 122

rének egyszerűségét és gyakorlati hasznát hangsúlyozta, amivel közös nevezőre tudja hozni a legkülönbözőbb dolgokat és egységes keretben tud kezelni jelenségeket, amelyekről addig mindenki azt hitte, hogy semmi közük egymáshoz. Az átfogó, mindent felölelő, „univerzális módszer” ötlete tehát valahol a mérés mindennapos praxisában, a mérték alkalmazásának gyakorlati nehézségei közepette fogant meg; Stevin technikája éppen egyszerűsége, beláthatósága és áttekinthetősége révén vált népszerűvé és járult hozzá egy olyan filozófia kialakulásához, amely egységes és mindenki számára hozzáférhető alapelv segítségével kíván számot adni a világ jelenségeiről és – ennek egyenes következményeként – feljogosítva érzi magát, hogy a dolgok „valóságos” tulajdonságairól és „igazi” minőségeiről beszéljen. Ahogy Nagel mondja:

A dolgok „valódi” tulajdonságait általában csak akkor kezdik emlegetni, amikor a számokkal mérhetőség módozatai már egységes szabványt követnek és a „valódi” tulajdonságok azok lesznek, amelyek az egyedi mérési esetekben sorozatosan „visszatérnek”, azaz a mérés eredményességét a változó körülményektől függetlenül is biztosítani tudják.⁶⁸

Shakespeare kora azonban – mint említettem – olyan időszak volt, amikor a világ mennyiségi és minőségi megközelítése, azaz a kvantitatív, illetve kvalitatív szemlélet még valódi alternatívának tűnt. A Stevinnél csupán tizenöt évvel idősebb Michel de Montaigne-t (1533–1592) legalább annyira izgatták egy egyetemes módszer lehetőségei, mint flamand kortársát. Montaigne is megkérdezte, hogy az emberi érzékszervek és tudás képesek-e számot adni a világ minket körülölelő sokféleségéről, és közben szenvedélyesen kutatta, hogy az emberi lépték és mérce hogyan viszonyul Isten mértékeihez. Az 1570-es évek végén, néhány évvel azelőtt, hogy Stevin első, mérésről szóló könyvei napvilágot láttak, Montaigne a következőket írta leghíresebb esszéjében, a *Raymond Sebond apológiájában*:

⁶⁸ Ernst Nagel, i. m., p. 122.

De [a filozófusok] mosolyt csálnak az arcunkra, amikor – hogy törvényeiknek bizonyosságot kölcsönözzenek – azt állítják, hogy vannak állandó, változatlan és szilárd alapelvek, amiket „természeti”-eknek neveznek el, és még azt is mondják róluk, hogy egy-egy ilyen elv létezésének feltételénél fogva van beleírva minden ember elméjébe. [...] Mármost bizonyos törvényekről csak akkor tudják bizonyítani, hogy természetiek, ha azokban mindenki egyetemesen egyetért. Nyilvánvaló, hogy a természet által mindannyiunknak rendelt törvényeket a közmegegyezés alapján, egységesen lennének hajlandóak követni. [...] Hát akkor kérem, hogy mutassanak nekem legalább egy ilyen törvényt – látni szeretném.⁶⁹

Az [igazság] kérdése vezet el az emberi érzékeléshez, amiben tudatlanságunk legfőbb alapját és legfontosabb bizonyítékát üdvözölhetjük. [...] Hogy megbízhatóan ítélhessünk arról, aminek egy-egy dolog látszik, szükségünk lenne egy teljes bizonyossággal dönteni képes eszköze; de erről az eszközről megint minden kétséget kizáróan tudnunk kellene, hogy megbízható, ennek igazolására azonban megint egy újabb eszközre lenne szükségünk: körben forgunk.⁷⁰

A pimaszság, amellyel az ember Istent a szemével akarta kikutatni, arra csábította vallásunk egy kiemelkedő férfiúját [Tertulianust], hogy az istenségnek testi formát tulajdonítson. Ez az oka mindennapos gyakorlatunknak, hogy bizonyos jelentősebb eseményeket az életünkben kiemelünk, és Istennek tulajdonítunk. A mi mércénk szerint fontosak, hát akkor az ő mércéje szerint is fontosaknak kell lenniük. [...] [Néhány filozófus szerint] az istenek nyelv nélküli, szem nélküli, fül nélküli lelkei pontosan felfogják a másik istenség lelkében található érzéseket [...], így aztán az emberek lelkei is, ha az álom vagy valami önkívület kiszabadítja őket a test rabságából [...] látni tudnak olyan dolgokat, amiket a testbe zárva sohasem érzékelhetnének. „Az ember” mondja Szent Pál, „bolonddá lett, miközben magát bölcsnek állítja be, mert az örökkévaló Isten dicsőségét a maga végességének és romlandóságának képére formálta át”. [...] E mennyei palota isteni felépítését szemlélve nem kell-e hinnünk,

⁶⁹ Michel de Montaigne: *The Complete Essays*. Ford. Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press, 1965, p. 437.

⁷⁰ Michel de Montaigne, i. m., p. 443 és p. 454.

hogy ezt a hajlékot egy minálunk nagyobb mester készítette? Nem a legfelül lévő-e mindig a legérdemesebb? A mi helyünk pedig az alfélen van.⁷¹

„A mi helyünk pedig az alfélen van”⁷²: ez egyike azoknak a mondatoknak – a híres „Mit tudom én?” mellett –, amivel Montaigne esszéjének legfontosabb mondanivalója talán a legtömörebben foglalható össze, amivel Montaigne *állás*-(vagy *ülés*-, *fekvés*-)pontja leginkább meghatározható. A francia gondolkodót, mivel nem tudományos értekezéseket, hanem esszéket írt, ritkán veszik „igazán” filozófus-számba⁷³, de a költői metaforák, a számtalan utalás és a hirtelen asszociációk ellenére is felsejlik a világos okfejtés az érzékelés és a tudás viszonyáról: mivel az emberi érzékszervek megbízhatatlanok, nem lehetséges teljes bizonyosságú ismeret; az egyetemes konszenzus hiánya kizárja a minden kétséget kizáró állítások lehetőségét. Ezért értelmetlen abban reménykedni, hogy valaha is túlléphetünk egyéni és emberi mércéinken, és hogy egy mindent átfogó, egyetemes keretben biztonsággal ítélnetünk a világ dolgai vagy Isten felől. Montaigne Zuboly álláspontját erősíti: a minőség mindig az ember egyéniségének, egyedi sajátosságainak a függvénye marad, és nem áll rendelkezésre semmiféle „közös nevező”, aminek segítségével a kvalitást mennyiségekben, kvantumokban fejezhetnénk ki. Ezért Montaigne számára a filozófia legfontosabb haszna, hogy emlékeztet a „fakticitásunkra”, általánosan siralmas létállapotunkra, de egyúttal arra is, hogy egyedül a hit vihet közelebb bennünket Istenhez. Tulajdonképpen ez a „fideizmus” és a Montaigne által felelevenített Pürrho-féle szkepticizmus készítette Descartes-ot is, hogy „legalább egyet” megmutasson – épp ahogy Montaigne kívánta – az „egyetemes törvények közül”. Ez lett a Descartes szerint metafizikailag – és

⁷¹ Michel de Montaigne, i. m., pp. 394–395.

⁷² Az angol fordító, Donald M. Frame egyenesen a „bottom” szót használja itt: „And we are placed at the bottom” (Michel de Montaigne, i. m., p. 395).

⁷³ Erre nézve jó áttekintést ad Steven Toulmin: *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, pp. 36–42.

nem csupán a közmegegyezés alapján – bizonyos, híres tétel, a „Gondolkodom, tehát vagyok”, amire Descartes először Isten, majd pedig a külvilág létének megingathatatlanságát építette. Abban a túlfűtött szobácskában találjuk hát magunkat, ahol Descartes – saját feljegyzései szerint – három álmodót látott: ezek adták az első lökést az „univerzális módszer” felé vezető úton⁷⁴. De most nem akarom az álmodó Zubolyt vagy Montaigne-t is ebbe a szobába tesséklni, és nem feltételezek közvetlen hatást Montaigne, Stevin és Shakespeare között sem. A fentiek szempontjából még az sem különösebben fontos, hogy valamennyi Montaigne-t Shakespeare biztosan olvasott⁷⁵. Inkább még néhány olyan retorikai-drámai eszközre szeretném felhívni a figyelmet, amellyel Shakespeare a maga módján szól hozzá a mérce és a mérték kérdéséhez.

A *Macbeth*ben például Duncan király és az őt a második jelenetben körülvevő társaság a világot a kiegyenlített kvantumok perspektívájából szemléli – különösen a csatáról szóló beszámolókat szeretnek két, éppen egyensúlyban lévő mennyiséget szembeállítani. Ebben az egyenlőségben a kétely kettős erővel tör föl, amit viszont a két hős, Macbeth és Banquo megkétszerezett erőfeszítései billentenek helyre. Duncan ráadásul abban is hisz, hogy a vákuum, amit egy dolog eltűnése hozott létre, tökéletesen betölthető azzal az ellentétes minőségű dologgal, ami a helyére lép. A Vészbanyak szerint a minőség csupán nézőpont kérdése; az ellentétes minőségek nemhogy kizárják, hanem kihívják egymást, és paradoxonjaik azt sejtetik, hogy a minőségek éppen saját hiányukon át lehetnek jelen; nem önmagukban, hanem önmaguk ellentétein keresztül terjednek szét.⁷⁶ Lehet, hogy a boszorkányok szavait Pál Korinthusi Levelével már

⁷⁴ Vö. „Lenni vagy nem lenni” és ‘Cogito ergo sum’: gondolat és lét a *Hamlet*ben és Descartes *Elmélkedéseiben*” – jelen kötetben.

⁷⁵ Montaigne Shakespeare-re gyakorolt hatásáról az általam ismert legalaposabb tanulmány Robert Ellrod-tól való: „Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare” In *Shakespeare Survey*, 28, 1975, pp. 37–50.

⁷⁶ Vö. jelen kötet nyolcadik tanulmányával: „’Kép szemének, kin szívének’: Macbeth töre Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* előtt”.

végképp szentségtörés összekötni, mégis azt hiszem, hogy a minőségeknek a hiányon át történő – pozitív – „kereszteződése” csendült ki Pál soraiból is: „És a világ nemtelenjeit és megvetetteit választotta ki magának az Isten, és a semmiket, hogy a valamiket megsemmisítse” (1:28). És valami ilyesmi sejlett föl Zuboly „látomásában”: a bolondságot bölcsességként és a bölcsességet bolondságként megélni csupán akkor lehet, ha a ki mondhatatlan és megmagyarázhatatlan szeretet bensősége, bizalma – és talán zabolátlan vadsága – teremt rá alkalmat.

A *Lear király*ban pedig – hogy egy olyan darabbal példálóz-
zam, amire már történt utalás – a tragikum azzal a „kalmárszel-
lemmel” indul útjára, amivel Lear hajol a térkép fölé, hogy léni-
ával mérhető földdarabokat kínáljon fel olyan mennyiségileg
sohasem kiegyenlíthető és pontosan sohasem számba vehető
minőségekért, mint egy leány szeretete az apja iránt. A mennyi-
ség és a minőség felcserélhetetlenségét a shakespeare-i tragi-
kumfelfogás egyik legfontosabb vonásaként szeretném azonosí-
tani: a tragikum magja az egyik „lefordíthatatlansága” a má-
sikra.⁷⁷ Talán Shakespeare valóban *A velencei kalmár* mérlegét
figyelve „fedezte fel” – ahogy Géher István észrevette⁷⁸ – a
„valódi” tragikum (legalábbis egyfajta) lehetőségét: a *Romeo és
Júliában* a konfliktus még a kamaszszerelem mindent elemésztő
hevessege és a véletlenek mentén bontakozott ki; Shylock törté-
netében az emberi szív mint szeretet és – hogy még „alaposabb”
legyen a dolog – mint „merő hús” már a hitelezők és üzletembe-
rek („a pénzváltók és kereskedők” – mondaná Stevin) mérlegén
mérgettetik meg. De ahol megnövekedik a kegyetlenség és ir-
galmatlanság Portia igazsága nevében, ott felmagasodik és méltó-
ságra tesz szert egy kigúnyolt, megalázott, mindenétől meg-
fosztott ember, Shylock is.⁷⁹ Egyenes vonal sejlik fel a
Szentivánéji álmotól A velencei kalmáron, a *Szeget szeggelen*, a

⁷⁷ Vö. jelen kötet hetedik tanulmányával: „Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább’: Lear király, Szent Ágoston, Wittgenstein és a semmi”.

⁷⁸ Vö. Géher István, i. m., pp. 277–287.

⁷⁹ Vö. „A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*” – jelen kötetben.

Lear királyon és a Macbethen át a Téli regéig, aminek mentén Shakespeare „filozófiai vizsgálódásai”-t követhetjük nyomon a mérés, az arány, a kicserélhetőség, a mennyiség és a minőség különböző vonatkozásairól.

Hogyan viszonyuljunk hát a mérés alapjaihoz és az alapvető megmértetésekhez Shakespeare *Szentivánéji álmának* kapcsán? Követhetjük Heléna és Stevin példáját, illetőleg saját, mindennapos gyakorlatunkat: bízhatunk abban, hogy a számok számunkra vannak, hogy megvannak az eszközeink a világ helyes érzékelésére, befogadására, a dolgok előszámolására és számokkal történő kifejezésére. Közben arról is meg lehetünk győződve, hogy még a szerelem és a szeretet is – ami pedig talán egyedül képes az ellentétes értékeket egymásra lefordítani – az elme, az ész szemével és nem a szívvel néz. A másik lehetőséget – mindketten Pálra támaszkodva – Zuboly és Montaigne kínálja: ők azt hirdetik – sőt, időnként meg is testesítik –, hogy minket az „alfélre” tettek, és miközben a minőség mennyiségi lefordíthatatlanságát hangsúlyozzák és az emberi képességek csődjéről számolnak be, azt is megkockáztatják, hogy csak valamiféle szeretet és szerelem fordíthat az ember sorsán. Ez a szeretet vagy szerelem is egyfajta *tudás*, de ennek már maga a *létem* a mércéje; nem az számít, hogy mit és mennyit tudok, hanem ahogyan megismerve *vagyok*, amilyen mértékben a dolgok – legyenek bár a színházon belül vagy kívül – bizalmas, régi ismerőseim. Ezért fontos a darab egyetlen intim jelenete: a mérés nemcsak akkor alapos és alapvető, ha egyszerű és egyetemes, hanem akkor is, ha a mélyre hatol: ha a létünk alapjait, legelső régióit, alfelét, fenekét, üledékeit – zubolyát vizsgálja.

Ha pedig az is igaz, hogy Zuboly sokértelmű, „poliszém” figurája fordítja le és testesíti meg a mércét, amivel szemben a darabban minden egyéb megmértetik, akkor talán ebben a transzfigurációban kell keresnünk a választ az egyik legelső kérdésünkre is: milyen mértékben nyúlhatunk egy szövegbe anélkül, hogy azt rontásnak, torzításnak, ferdítésnek éreznénk? Nekem úgy tűnik, mindenfajta beavatkozás megengedett – feltevé, hogy, mint Zuboly, a szöveget hajlandóak vagyunk meg is

testesíteni; minden fordítás előtt szabad az út, ha megengedjük, hogy mi is lefordítsunk.

Újra meg újra kezünkbe fogjuk mérlegeinket, hüvelykekre, lábakra, centikre osztott mérőrudainkat, és azzal a szilárd hittel mozgatjuk őket, hogy az a valóság, amit látunk. És ugyanennyiszor kell elismernünk érzékszerveink csődjét és kell belátunk, hogy a mérés nem a mi kezünkben van. – De nem lenne-e jó néha Krisztus szamarává is változnunk, hogy a hátunkon hozzuk, ha nem tovább, hát Jeruzsálemig?

A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*

...zsidó vagyok. Hát a zsidónak nincs szeme? a zsidónak nincs keze, szervezete, érzéke, érzelme, szenvedélye? nem ugyanaz a táplálék táplálja, nem ugyanaz a fegyver sebzi, nem ugyanaz a baj bántja, nem ugyanaz a gyógyszer gyógyítja, nem ugyanaz a tél és nyár hűti és hevíti, mint a keresztényt? Ha megszártok, nem vérzünk-e? ha csiklandoztok, nem nevetünk-e? ha megmérgezték, nem halunk-e meg? és ha meggyaláztok, ne álljunk-e bosszút? Ha mindenben hasonlítunk rátok, ebben is hasonlítani fogunk. Ha egy zsidó megsért egy keresztényt, hol az alázatosága? A bosszúban. Ha egy keresztény megsért egy zsidót, hogyan tűrje keresztény példa szerint? Csak bosszúval. Azt az aljasságot művelem, amire ti tanítottatok, és alighanem hozzá is tesztek ahhoz, amit tanultam¹ (III; 1).

– mondja Shylock Salaniónak és Salarinónak (két, gyakorlatilag megkülönböztethetetlen szereplőnek) a III. felvonás elején.² Ez talán *A velencei kalmár* egyik legtöbbször idézett részlete: például Stanley Cavell *Az ész igénye* [*The Claim of Reason*] című könyvében központi szerepet tölt be az emberi elválasztottságra és hasonlóságra vonatkozó megjegyzések között, Sarah Kofman pedig csattanónak szánja a darab szimbolikájával foglalkozó ki-tűnő esszéjében³. A monológ legfőbb szervezőeleme a feltételes

¹ A darab szövegét Vas István fordításában idézem. Az angol eredetit, s annak felvonás-, szín- és sorszámait a Norton Shakespeare szerint vettem figyelembe: *The Norton Shakespeare*. Szerk. Stephen Greenblatt, et. al., New York and London: W. W. Norton and Company, 1997. Ahol másképp nem jelzem, a fordítás az enyém.

² Ez a tanulmány a *Nem pusztá tett c.* kötetemben (Budapest: Liget, 1999, pp. 139–170) megjelent, azonos című írás javított változata.

³ Stanley Cavell: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 478 és Sarah Kofman: „Conversions: The Merchant of Venice under the Sign of Saturn” (Ford. Shaun Whiteside, In Peter Colier és Helga Geyer-Ryan (szerk.): *Literary Theory Today*. London:

„ha” kötőszó, ami a heves retorikai kérdések párhuzamos szintaktikai szerkezetei („Hát ... nincs?”; „nem ... nem?”) után nem csupán az összemérhetőség lehetőségét tartja fenn, hanem – mintha mérleg nyelve volna – már nyíltan penge-élre állítja a különbségeket és hasonlóságokat „zsidó” és „keresztény” között, őket a mérleg egy-egy serpenyőjébe pottyantva. Ha pedig elfogadjuk, hogy egy feltétel egyben egy valószínű esemény legfontosabb *részeként* is értelmezhető, akkor a rész–egész viszonyokat tovább erősítik a következetesen sorjázó, az emberi testet és megnyilvánulási formáit kíméletlenül feldaraboló metonimikus kapcsolatok: *szem, kéz, szervezet, érzék, érzelem, szenvedély*, majd pedig a darab egyik legfontosabb szava: *vér*.

De nemcsak az emberi szervezetet megjelenítő, illetve abból hol ezt, hol azt kimetsző *pars pro toto* jelentésviszonyok telítik komoly, már-már *ólom*-súlyosságú tartalommal Shylock drámai monológiáját. A beszélő alárendelt, megvetett helyzetét a szöveg grammatikai-szemantikai konfigurációja is megjeleníti: az angol eredeti szenvedő szerkezeteit („fed with the same food”, „hurt with the same weapons”, „subject to the same diseases”, „healed by the same means”, „warmed and cooled by the same winter and summer”) a magyar fordítás „önmagukban” végbe menő, szinte mediális történésként ábrázolja⁴: „táplálék táplálja”, „fegyver sebz”, „baj bántja”, „gyógyszer gyógyítja”, „tél és nyár hűti és hevíti”. Alany és állítmány között már-már „analitikus” kapcsolat van: az állítmány tautologikusan és közvetlenül következik az alanyból, illetve az alany – ami sohasem valódi

Polity Press, 1992, pp. 152–166), p. 160. Az alábbiakban mindkét értelmezésre visszatérek.

4 A mediális-aktív igei jelentések összefüggéseire nézve (pl. a hordó ereszt – valaki bort ereszt a hordóból a kancsóba) és a „tautologikus” alany és az instrumentális összefüggéseire nézve (az anya táplálja gyermekét táplálékkal – a táplálék táplál; az orvos gyógyszerrel gyógyítja a beteget – a gyógyszer gyógyít) l. Ladányi Mária: „A hagy, enged, ereszt, bocsát igecsoport elemzése” In *Jelentéselemzések, A „Nyelvi mozgásformák dialektikája” kutatócsoport munkái 4.* Szerk. Zsilka János, ELTE, Budapest, 1985, pp. 35–174) és Horváth Katalin: *Transzformációs csoportok a magyarban. Nyelvtudományi értekezések, 115.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983, pp. 58–60).

„ágens”, azaz nem emberi cselekvő – mintegy eleve tartalmazza, amit az állítmány kimond.⁵

A kiszolgáltatottságot külön is alá húzza, hogy az „inger-válasz” párok (megszúr – vérzik, csiklandoz – nevet, megmérgez – meghal) ellenállhatatlan, szinte automatikus emberi reakciókat mutatnak be, és csak ez után jelenik meg az első igazán aktív ige, „bosszút áll”, ami egyben a kényes „zsidó–keresztény egyensúly” megbillenését is magával hozza: Shylock „hozzá is akar tenni” ahhoz, amit a keresztényektől a bosszúról tanult. Hiszen már a kezdeti egyenlőség sem azonosságból, hanem hasonlóságból eredt és ha – csupán – hasonlóságból, akkor – paradox módon – különbségekből is. Ha az ember éppen *mérlegre* tesz bizonyos dolgokat, akkor *mennyiségi* szempontból minden további nélkül egyenlővé tudja tenni: egy font arany épp annyit fog nyomni, mint egy font ezüst, vagy ólom, vagy akár egy font eleven, emberi hús. Ez azonban egyáltalán nem jelenti, hogy ezek az igen különböző „szubsztanciák” bármilyen más szempontból is azonosak – vagy akár összemérhetőek.

Ugyanílyen bizonytalan a testben, illetve a test által lejátszó-dó válaszreakciók eredetének azonossága is. Ha valaki *vérzik*, *nevet* vagy *meghal*, joggal következtethetünk arra, hogy ugyanolyan szervei vannak, mint nekem, vagyis „ugyanolyan ember, mint én”, de éppen az emberi belső elrejtettsége – az egymástól való eredendő elválasztottságunk egyik legfontosabb ismérve – figyelmeztet, hogy az azonos végeredmény még nem biztosítja a „gyökerek” azonosságát. Rendelkezhetünk a Shylock listáján szereplő minden egyes szervvel, végtaggal, megnyilvánulással (szem, kéz, szervezet, érzék, érzelem, szenvedély stb.), ki lehetünk téve ugyanazoknak a külső és belső körülményeknek (fájdalom, betegség, meleg, hideg stb.), mégis honnan tudhatom *teljes bizonyossággal*, hogy a Másik szeme pontosan és valóban *ugyanazt* a képet látja, mint az enyém (hiszen végső soron az én szemem az *enyém*, és az ő szeme az *övé*), honnan tudhatja a Másik, hogy amit én érzek, az *tényleg* fájdalom-e (hiszen soha-

⁵ L. a kötet címadó, első tanulmányát: „A nyelv határai”.

sem tudhatja meg *egészen biztosan*, hogy ugyanazt érzi-e, amit én, sohasem lesz képes az *én* fájdalmamat, *ezt* a fájdalmat meg-
tapasztalni), honnan tudhatom, hogy a Másik, minden „normá-
lis” emberi-testi *külső* reakciójával ténylegesen emberi lény
belülről is, és nem csupán egy automata, amit ügyes készítője
éppen embernek álcázott?

Nem állítom, hogy *A velencei kalmár* csupán ezeket a kérdé-
seket veti fel, és azt sem, hogy ezek mindegyikére választ talá-
lunk benne. E kérdések inkább azt a kontextust elevenítik föl,
amelyben Stanley Cavell vizsgálja a darabot a fentebb említett,
Az ész igénye című könyvében egy rövid, de annál elgondolkod-
tatóbb alfejezetben. Ebből indulok ki most, Cavell inkább imp-
licit tételéből, hogy a mennyiségi és a minőségi azonosság, kü-
lönbség és hasonlóság mértéke és mérhetősége, s ennél fogva az
önmagunkkal és a Másikkal való azonosság, illetve azonosulási
képeség problémája a színdarabban központi szerepet tölt be:
többek között ennek szimbólumaként bukkan fel Shylock kezé-
ben a hírhedt *mérleg* a IV. felvonás 1. jelenetében.

Az azonosság, különbség, a Másikkal való azonosulási ké-
peség és készség, és a Másiktól elválasztottság ráadásul állan-
dó közszemlére van téve: *A velencei kalmárban* szinte mindenki
arra kényszerül, hogy minőségek és mennyiségek között válo-
gasson, hogy választását értelmezze, indokolja, magyarázza, új-
ra meg újra, kellemetlen, sőt sokszor erősen *kiélezett*, megalázó
helyzetben, miközben tudja, hogy többen tágra nyílt *szemmel*
figyelik minden mozdulatát, hogy már a színpadon kivételesen
kritikus nézőközönség fogja körül. Velencében a színhely az
„utca”, a „köztér” vagy a tárgyalóterem, ahová mindenki becső-
dül, Belmontban pedig Portia és Nerissa kukucskálnak és hall-
gatóznak a függöny mögül, hogy lássák, ki hogyan választ, és
hallják, ki milyen érveket hoz föl indoklásképpen. „Mit jelent
az a szó, hogy ‘választani’?” – kérdezi Portia első hosszabb
monológjában, de a „kockázat”, vagy „vállalkozás”, vagy „sze-
rencse-próba”, vagy „a sors-játék” (az eredetiben „hazard” (II;
7; 11, II; 9; 16 és 20, III; 2; 2) vagy „lottery” (I; 2; 25, II; 1; 15))
– ahogy a szereplők szívesen nevezik – nem csupán a három

ládika tartalmának Portiához való hasonlóságát, illetve különbségét érinti, hanem például Bassanio azonosulási képességét Portiával vagy Antonióval, illetőleg Shylock azonosságát és különbségét a másik „kívülállóval”, Antonióval szemben.

Az azonosságok és különbségek darabon belüli értelmezése és újraértelmezése pedig – nézetem szerint – a jelentéshez való viszonyulás három lehetséges módja mentén bomlik ki, s e három, a főszereplők által követett szemantikai stratégia rendre megfeleltethető a darabban szimbolikus erővel szereplő három tárgynak, a *ládikának*, a *gyűrűnek* és a *zálognak*. A három viszonyulási módot már e tárgyak „belső természetéből”, mintegy „önmagukból” is levezethetnénk: a ládika, a gyűrű és a zálog már-már a saját „testén” hordozza azt a kapcsolatot, ami az egyes szereplőket a jelentéshez fűzi. Természetesen ez a hármas felosztás nem meríti ki *A velencei kalmár* lehetséges jelentéseit, de talán felvillant néhány olyan összefüggést, ami eddig a háttérben maradt.

A jelentésviszonyok elemzésének első lépéseként térjünk vissza egy pillanatra Shylock monológjához. Egyáltalán nem meglepő, hogy Shylock, az „idegen”, a „nem-tősgyökeres-velencei” kényszerül arra, hogy teljes kifosztottságában és megalázottságában lajstromot készítsen a legalapvetőbb emberi funkciókról, képességekről és kapcsolódási lehetőségekről, amelyek mintegy a zálogát képezik az ő és a keresztények közötti hasonlóságnak. Listáját (*szem, kéz, szervezet, érzék, érzélem, szenvedély, vér*) úgy is olvashatjuk, mint ami voltaképpen a jelentés *előfeltételeit* tartalmazza, a „színpadi előkészületeket”⁶ ahhoz, hogy bármiféle megnevezés vagy (meg)jelölés („szemiózis”) kezdetét vehesse: a szükséges, ám nem szükségszerűen az elégséges feltételeket ahhoz, hogy valaki egyáltalán értelmesen

⁶ Vö. „Amikor azt mondják, ‘Nevet adott annak, amit érzett’, elfelejtik, hogy a nyelvben már sok mindennek készen kell állnia ahhoz [schon viel in der Sprache vorbereitet sein muß], hogy a pusztá megnevezésnek értelme legyen.” (Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1992, § 257). A német szöveget az alábbi kiadás alapján idézem: Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* In *Werkausgabe, Band I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

megnyilatkozhat. Ugyanakkor az is figyelemre méltó, hogy Shakespeare eredeti szövegében a *means* ('lehetőség', 'eszköz', 'módszer', 'anyagi javak', 'vagyon') szó ebben a központi jelentőségű monológban is felbukkan („healed by the same means”⁷), ami a hozzá etimológiailag is szorosan kötődő *meaning* ('jelentés', 'értelem', 'intenció') szóval egy kontextusban szerepel már rögtön abban a jelenetben, amiben Shylockot először látjuk:

My *meaning* in saying [Antonio] is a good man is to have you understand me that he is sufficient. Yet his *means* are in supposition. (I; 3; 13–15)

[...] értsd meg, hogy amikor azt mondom róla [Antonióról]: „jó ember”, ezt úgy értem [my meaning is], hogy jó arra az összegre. De vagyonát [means] kockára tette.

A két szó (*means* és *meaning*) közeli szerepeltetése a szójáték határát súrolja, és *A velencei kalmárban* a *means* gyakran annak előfeltételévé válik, hogy a „kódolt” üzenetet valaki megfejtse: például Bassanio kölcsönvett anyagi javak (*means*) árán jut el Belmontba, hogy ott Portia ládikáit egyáltalán megszemlélhesse; az ő számára a vagyon a jelentés pusztá lehetőségeként értendő – be is vallja Portiának, hogy „Egy jó barátjának” lett „adósa”, / Az meg ellenségének lett adósa, / Hogy” rajta, Bassanión „segítsen” („I have engaged myself to a dear friend, / Engaged my friend to his mere enemy / To feed my *means*”⁸). Bassanio tehát Antonio vagyonából él, léte valójában Antonión „keresztül” van; áttételesen, és különösen Shylock feltételének ismeretében tulajdonképpen Antonio „testén” át létezik, aki a gylelkű felajánlást az alábbi szavakkal tette meg:

be assured

My purse, my person, my extremest *means*

Lie all unlocked to your occasions (I; 1; 135–137).

⁷ Magyarul közvetlenül visszaadhatatlan: „ugyanaz a gyógyszer gyógyítja” – mondja, igen találóan, Vas István fordítása.

⁸ Szó szerint: „egy kedves barátom lekötöztette lettem, / s őt halálos ellenségéhez kötöttem, / hogy anyagi javaimat (lehetőségeimet) tápláljam”.

Vedd biztosra, hogy erszényem s személyem
Korlátlanul szolgálatodra áll.

De a darabban *means* és *meaning* viszonya meg is fordul: aki megfejti a ládikák titkát (a feliratok és a ládikákat alkotó fémek jelentéseit – *meaning*), nemcsak Portia kezét nyeri el, hanem a lány hatalmas vagyonát (*means*) is, s a helyes vagy helytelen jelentés-értelmezésen, a jelentés tényleges birtokba vételén és manipulálásán a szó legszorosabb értelmében múlnak emberi egzisztenciák: Bassanio Portia pénzéből ki tudná fizetni a „kis tartozást” („the petty debt” III; 2; 306), amivel Antonio Shylocknak tartozik, és Shylock ezekkel a szavakkal fordul a tárgyalási jelenet végén a Balthasar képében minden jelentés felett teljhatalmat szerzett Portiához:

Ölj meg inkább, de ne irgalmazz így:
Házamat veszed el, ha elveszed
Tartó oszlopát, s életemet is,
Ha elveszed, amiből élhetek.

Nay, take my life and all, pardon not that.
You take my house when you do take my prop
That doth sustain my house; you take my life
When you do take the *means* whereby I live. (IV; 1; 369–373)⁹

Antonio pedig egyenesen azonosítja a *means*-t (‘eszköz’, ‘lehetőség’, ‘módszer’ értelemben) a *meaning*-gel, amikor a tárgyalóteremben arról győzködi Bassaniót, hogy minden kimondott, kijelentett (jelentéssel bíró) szó hiábavaló Shylock szívének meglágyítására:

I pray you think you question with the Jew.
[...]

⁹ Nemcsak a *means* ismételt felbukkanása érdekes itt, hanem az is, hogy Shylock zavari voltaképpen Mózes III. könyvének 25. részéből a 35. vers parafrázisa: „Ha a te atyádfia elszegényedik, és keze erőtlenné lesz melletted, segítsd meg őt, akár jövevény, akár zsellér, hogy megélhessen melletted.”

You may as well do anything most hard
As seek to soften that – than which what's harder? –
His Jewish heart. Therefore, I do beseech you,
Make no more offers, use no farther *means*. (IV; 1; 69, 77–80)

Gondold meg, hogy a zsidóval vitázol:
[...]
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.

A (kieszközölt) jelentés (*meaning*): eszköz, vagyon és a (kijelentések árán is nyert) eszköz, vagyon (*means*): jelentés; a kérdés az, hogy melyik szereplő éppen hol keresi azokat az eszközöket, amelyeken át a jelentés birtokába juthat.

Az első lehetőség Portia ládikái körül kristályosodik ki. Itt az eljárás, amit Portia apja – áldásként vagy átokként – leányának és a kérőknek örökül hagyott, a jelentés megközelítésének és felgöngyölítésének olyan változatát képviseli, amelyet bátran nevezhetünk „hermeneutikai”-nak¹⁰ is, amennyiben a jelentéshez való egyik legalapvetőbb és talán legelterjedtebb viszonyunkat láthatjuk ábrázolódni: mivel a jelentés el van rejtve, mivel *belül*, az érzékszerveink számára nem közvetlenül adott formában „lappang”, meg kell találnunk, „meg kell *nyitnunk*”, ki kell „pizskálnunk”, módszeres eljárásunkat *kívülről befelé* folytatva, hiszen kiinduló helyzetünk a megfejtendő üzeneten való kívülállás. Az üzenethordozók (a ládikák) pedig jeleket viselnek magukon (már közvetlenül a *felszínükön* is), amiket olvasnunk és értelmeznünk kell. A ládikák tehát szigorú érte-

¹⁰ Vö. Richard E. Palmer definíciójával: „valami idegen, ismeretlen, valami időben, térben és tapasztalatban távoli válik ismerőssé, jelenszerűvé és felfoghatóvá; valami valahogyan az ‘érthetőség állapotára hozza’, ‘értelmezi’ azt, ami kimondást, magyarázatot vagy fordítást igényel” (Richard E. Palmer: „Hermeneuein-hermeneia” – ókori szavak használatának mai jelentősége”, In *A hermeneutika elmélete. Első rész. Ikonológia és Műértelmezés* 3., vál. és szerk. Fabiny Tibor, Szeged: JATE, 1987, p. 73.

lemben nem egyszerűen „dolgok halmaza”, „néma” vagy „halott” tárgyak együttese; éppen ellenkezőleg, „sugárzik” belőlük valami¹¹, „kommunikálnak” értelmezőikkel. Megnyilvánulásuk, megnyilatkozásuk (megnyíló „szájuk”) egyrészt azok az emberi nyelven írott szavak („címkék”), amelyeket feliratként magukon viselnek, másrészt azok a képzettársítások, amelyek megmunkált anyagokkal, az arannyal, az ezüsttel és az ólommal az európai gondolkodás hagyományai szerint általában együtt járnak. A három felirat és a három, ládikát alkotó fém tehát az értelmező számára egy sajátos, zárt jelrendszert alakít ki, amelyen belül a hat jel akkor kaphat értéket, ha őket vertikálisan és horizontálisan egymáshoz mérjük; a szemiotika nyelvén azt mondhatnánk, hogy a feliratot a fémmel a *paradigmatikus*, vertikális (függőleges) tengely mentén kell összevetni, míg maguk a ládikák (a fém-és-felirat komplex jelek) a *szintagmatikus*, horizontális (vízszintes) tengely mentén kerülnek összehasonlításra. A választás mérlegelése ide-oda mozgás a szintagmatikus és paradigmikus tengelyek mentén, s magát a választást az egyik komplex jel melletti végleges megállapodás jelenti.

Ugyanakkor ez a jelrendszer szokatlan és különleges sajátosságokkal is rendelkezik: a jelalkotó (Portia apja) a választás sikerét és sikertelenségét egy, a rendszeren közvetlenül kívülálló „jelentéshordozóhoz”, magához Portiához kötötte, méghozzá olyan formában, hogy a rendszeren belüli jelekbe *további* jeleket kódolt, amelyek nem csupán vonatkozási-utalási viszonyban vannak a bájos és dúsgazdag hajadonnal, hanem – a jelalkotó szándéka szerint – hasonlósági relációban is. A komplex jelekben (a ládikákban) a választás *után* megtekinthető jelentéshordozók (a „cédula” [„schedule”, II; 9; 54]; az „iratteker” [„scroll”, II; 7; 64, III; 2; 129, 139]; a „kép” [„picture”, II; 7; 11, „form” ‘image’, II; 7; 61, „portrait”, II; 9; 53]; az „árny” [„counterfeit”, III; 2; 115, „shadow”, III; 2; 127]) nem csupán a

¹¹ Vö. „A filozófus mintegy választ vár a tárgytól, talán valamiféle sugárzást” (Stanley Cavell: „A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában, Bevezetés”, Ford. Komáromy Zsolt, In *Helikon, Irodalomtudományi Szemle*, „Textológia vagy textológiák?”, szerk. Varga László, 1998/4, p. 468.)

választás helyességének vagy helytelenségének egyszerű tényéről tájékoztatnak, hanem részletes indoklással is szolgálnak, mintegy „tükroét tartva” a Portia kezére pályázó jellemének. A ládikákból összeálló szemantikai háló tehát egyértelmű és – mint minden zárt rendszer – egyszerre könyörületes és könyörtelen. Könyörületes, amennyiben létezik az egyetlen és a minden tekintetben helyes megoldás, s az értelmező nem kényszerül arra, hogy a jelölők szüntelenül csak egymásra utaló, végtelen ösvényein botorkáljon. Ugyanakkor – és éppen ezért – könyörtelen is, mert semmilyen más értelmezési lehetőséget nem ismer el: a ládika „megnyilatkozik”, de lehetetlen vele valódi párbeszédet folytatni; mivel csupán saját, előre bekódolt megoldásáról van tudomása; elvi lehetetlenség, hogy az értelmező a maga jelölőivel (mondataival) „átformálja”, „megváltottassa”. A jelentést nem a jelölő és jelölt összjátéka, interakciója alakítja ki, hanem azt Portia apja eleve – szó szerint – belehelyezte, s abba csak beletalálni lehet – másik lehetőség nincs. A szemantikai lánc végén álló „megoldás”, a „végső (meg)jelölt” pedig nemcsak hogy hasonlósági relációban van a reá vonatkozó, végső jelölővel, hanem már-már azonossági relációban: „Szép Portia! Félisten lehetett csak / Ki megalkotta” – kiált fel Bassanio, mikor az ólomládikából kiemeli a helyes megoldást jelző Portia-képet.

Mozog ez a szem?

Vagy csak az én szemgolyómon lebegve
Látszik mozogni? Itt a két ajak,
Köztük méz lehellet: édes sorompó,
Mely két barátot választ el. Hajában
A festő pókot játszott és arany
Hálót szőtt, hogy a férfiak szive
Fennakadjon, mint szúnyog. Hát e szem?
Hogy volt hozzá szeme? Egyet lefestett,
S az nem rabolta el mindkét szemét
S nem maradt egyetlen? (III; 2)

Bassanio dicshimnusza – ami az egyik jel-alkotót, a festőt éppúgy minősíti, mint Portiát – ugyanúgy „darabol”, mint Shylock híres monológja; az elbűvölt fiatalember listáján a „szem, ajak, lehelet, haj, szív” és ismét a „szem” szerepel, sőt a „két barát”, ő és Antonio is, és csupán a jelölt – minden szempontból meglévő – gazdagsága s a hasonlósági viszony átlagot messze meghaladó, azonosságot súroló mértéke feledteti azt a szegényességet, amit egy abszolút, de éppen ezért csupán egyetlen végső értékkel rendelkező komplex jelrendszer jelent.

Egy ilyen értelemben „egyértékű” szemantikai rendszerből azonban még nem következik, hogy a megfejtésére vállalkozó interpretatív stratégiáknak is egysíkúaknak vagy szegényeseknek kellene lenniük. A másik két kérő, Marokkó és Aragon hermeneutikai okfejtését is ugyanolyan részletességgel halljuk, mint Bassanióét: az egyetlen helyes jelentés megléte magát az értelmezési próbálkozást még nem teszi egyértelműen helyessé vagy helytelenné sem logikai, sem erkölcsi, sem pedig ontológiai szempontból. Ki tudná megmondani, hogy az-e a „jobb” (az „igazolhatóbb”, a „helyesebb”, „a lényeghez közelebb álló”), ha abból indulunk ki, hogy a ládikók anyagához – az aranyhoz, az ezüsthöz és az ólomhoz – fűződő hagyományos képzettársítások és a ládikók feliratai között ellentmondás van, vagy ha abból, hogy a ládikóként párosítható jelzések ugyanazt a tartalmat hordozzák? Mi a viszony külső és belső között? Az-e a külső sajátossága, hogy elrejtí a belsőt, vagy hogy már eleve megmutatja, sőt felmutatja, amit takar? Az aranyládika feliratának kulcs-szavai az „elnyer” (gain), a „sok” (many) és a „kíván” (desire): „Bennem nyered el azt, amit sokan kívánnak” („Who chooseth me shall gain what many men desire” [II; 7; 5]). Az ezüsládika a magyar fordításban azt mondja: „Bennem nyered el, amit megérdemelsz”, holott az eredetiben („Who chooseth me shall get as much as he deserves” [II; 7; 7]) van néhány apró, de igen fontos eltérés a mondat első felében is az aranyládika feliratához képest: a „gain” szó helyett a „get” (‘kap, szerez’) szerepel, ami már közelebb áll az ‘elfogadás’, mint a ‘birtoklás’ szemantikai mezejéhez, és az angolban a

megszámlálható ('countable') entitásokra használatos *many* helyett a megszámlálhatatlan mennyiségekre ('uncountable') vonatkozó *much* áll. Egyedül az ólomládika felirata nem ígér semmit cserébe, inkább figyelmeztet, sőt komoly elvárásai is vannak az őt választóval szemben: „Engem választ, aki mindent kockára tesz” („Who chooseth me must give and hazard all he hath” [II; 7; 9] – szó szerint: 'Aki engem választ, annak mindenét, amije van, oda kell adnia és kockára kell tennie'), azaz a kulcs-szavak itt a *must* ('kell'), a *give* ('ad'), a *hazard* ('kockára tesz') és a 'sok'-kal (megszámlálhatóra vonatkozó *many*, illetve megszámlálhatatlanra vonatkozó *much*) szemben az *all* ('minden') áll. Arról van-e tehát szó, hogy a választónak eleve tudnia kellene, hogy a *minden* „végtelensége” értékesebb, mint a *sok* bizonytalan, de elvben mégis adott megmérhetősége? De a „sok” Aragónia hercege számára épp az „átlagszelleme”-et, a „barbár sokaság”-ot jelenti:

Mit jelenthet e „sokan”? A buta
Tömeget, mely látszából ítél,
S mit tud, balga szemétől tanulta;
A lényegig nem hatol, s mint a fecske,
A falra épít fészket a viharban,
Prédájául a véletlen szeszélynek. (II; 9)

Aragon, a született arisztokrata, az egyén méltóságát hangsúlyozza, amit – a származástól függetlenül – a személyes kiválóság érdemel ki:

Senki se merjen
Nem-érdemelt méltóságot viselni.
Ó, bár birtokot, rangokat ne bűnnel
Szereznének s tündöklő dicsőség
Csupán az érdemnek adná magát!
Ó, mennyi póre fej jutna főveghez,
Mennyi parancsoló fogadna szót:
Hány bugris rostálódnék ki a tiszta
Búzából akkor és a becsület
Felragyogna az idők romjai
S pelyvéja alól. (II; 9)

Ez még éppenséggel igaz is lehet – de ha nem az, akkor ki dönt az igazság felől? Portia (immár megboldogult) apja? De vehetjük az első kérőnek, Marokkó hercegének „hermeneutikai okfejtését” is. Az ő számára a „sok” pontosan a „mindent” jelenti:

De nézzük, mit mond ez az aranyírás?
Bennem nyered el azt, amit sokan kívánnak.
E hölgyet hát: *mindenki* őt kívánja,
A föld négy sarka küldi egyre őket,
E halandó szentkép imádatára: (II; 8)

Marasztaljuk-e el Marokkót azon az alapon, hogy igazán tudhatná, mennyi könny és vér tapad az átkozott sárga fémhez, ami csak a legritkább esetben jelent valódi gazdagságot: az érte folytatott küzdelem nyomában szenvedés és romlás jár, Európa történetében éppúgy, mint a Shakespeare korában fosztogatott amerikai kontinensen. Ahogy Romeo mondja a mérget áruló patikáriusnak a *Romeo és Júlia* V. felvonásában:

Ne, itt arany! De méreg ám ez is:
Többet pusztít e förtelmes világon,
Mint kotyvalékod, melyet tilt a törvény.
Én adtam mérget néked, nem te nékem.¹²

Igen, ha valaki, akkor Marokkó, a gyönyörű Mór igazán tisztában lehetne ezzel; ő az, aki első monológjában arra inti Portiát, hogy a belső értékek felől, ne a külső megjelenés alapján ítéljen:

Ó, vissza ne taszítson barna színem.
A nap szomszédja és nevelt fia
Vagyok s hordom sötét libériáját.
De vedd a legszebb férfit északon,
Hol Phoebus lángja alig hat a jégre,
S szerelmedért hadd vágjunk ereinkbe
S lássuk, melyikünk vére pirosabb. (II; 1)

De éppen ez az: az arany Phoebus, a nap színe is, az élet forrásáé s éppen ez a „lelki” tartalom adja neki a híres, plátói értéket:

¹² Mészöly Dezső fordítása

[...] a látás által megismert világot hasonlítsd a börtönlakáshoz, a benne levő tűz fényét a nap erejéhez [...] Én mindenesetre így képzelem: a megismerhető dolgok közt végső a jó ideája – de ezt csak nehezen lehet meglátni; ha azonban egyszer megpillantottuk, azt kell róla tartanunk, hogy mindnyájunk részére minden jónak és szépnek az oka, amely a látható világban a fényt és ennek urát szüli, az ésszel felfogható világban pedig ő maga mint úr biztosítja nekünk az igazságot és az észet.¹³

Vagy, ahogy Sarah Kofman írja:

[A nap] mint a fény és megvilágosodás forrása, a termékenység szimbóluma is, amit [...] a kossal szokás összefüggésbe hozni, ami a nemzőképesség emblémája. Az aranygyapjú a mester és a beavatás jele.¹⁴

Marokkó, a valóban tökéletes és udvarias „gentleman” talán nem csupán azért választja az aranyat, mert „a nap szomszédja és nevelt fia” (II; 1) és mert „arany léleknek nem kell a salak” (II; 7), hanem azért is, mert a bőr és a vér, a külső és a belső hagyományos szembeállítását ismeri, sőt el is ismeri, de egyáltalán nem helyesli: pontosan azért kell neki az aranyládika, mert úgy gondolja, hogy valami akkor *az, ami*, amikor kívül és belül *egyaránt* ugyanabból az anyagból készült, amikor a külső éppen hogy nem különbözik a belsőtől. Sarah Kofman hosszabb eszmefuttatás keretében fejtegeti, hogy Shakespeare korának alkímistái szerint az arany, az ezüst és az ólom egyáltalán nem zárták ki egymást:

Az alkímisták, és különösen Paracelsus előtt teljesen világos, hogy az ólom úgy viszonyul minden más fémhez, mint a víz a vízben oldható anyaghoz; mindenki, aki tudja ezt a titkot, odaadna minden mást az ólomért, csak hogy egyedül vele dolgozhasson, hiszen a fehér ólomban ott szunnyad a lehetőség, hogy az egyik testet egy másik testté, az anyagot pedig szellemi természetűvé változtassa. A „jellegtelen” ólom jelképezi azt a végső alapot, amiből a mindent átváltoztató fejlődés megindulhat.

¹³ Platón: *Állam, Hetedik könyv*, (517bc). Ford. Szabó Miklós, In Platón: *Összes művei II*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, p. 461.

¹⁴ Sarah Kofman, i. m., p. 151.

Az ólom arannyá változtatásában az alkímisták az egyéni korlátok közül való megszabadulás szimbólumát látták, a közösségi és egyetemes értékek felé vezető út egyik fontos állomását. De éppen mivel minden fém között közvetít, minden fémeket összekapcsol, az ólom egyben a megingathatatlan egyéniség, a különállás jelképe is, s épp ez a „másik arca”: az ég birodalmában Saturnushoz, az elválasztás istenéhez tartozik, aki sarlójával az összes köteléket, a valamihez való tartozás minden formáját elnyisszantja. Az ólom tehát, ahogyan Saturnus, egyszerre feltétele minden kapcsolatnak, átváltozásnak és teremtésnek, de *ugyanakkor* a megosztottság, a szétválasztottság és a teljes eltávolodás is tőle függ. Ezért akinek az ólomra esik a választása, valóban mindenét kockára teszi, ahogyan a ládika felirata hirdeti, hiszen még saját szörnyű halálának is esélyt adott, miközben az arany vagy az ezüst csupán látszólagos romlatlanságot jelent: aki nem ismeri fel mély rokonságukat az ólommal, az éppen a kockázatot nem merete vállalni, s ezért tulajdonképpen nem is választott igazán.¹⁵

Kofman igen messze megy a paradigmaticus és a szintagmaticus tengely mentén: miközben az emblematicus és az alkímista hagyomány szinte teljes arzenálját beveti, hogy a három fém többértelműségeit feltérképezze, történetileg és filológiaiilag értékeli Sigmund Freud néhány észrevételét, amit Freud a pszichoanalitikus Shakespeare-kritika egyik első darabjában, a „Három ládika motívuma” című rövid, szellemes esszéjében fogalmazott meg¹⁶. Freud voltaképpen a döntésnek és a választásnak a tudattalanhoz fűződő viszonyát elemzi, s ehhez, rögtön a cikk elején, *A velencei kalmárból* a ládika-jelenetet, a *Lear királyból* pedig azt a pillanatot emeli ki, amikor az agg király három lányát szeretetük megvallására kényszeríti. Kofman szerint az alkímista tradíció ismeretében igazolható Freud zseniális megsejtése: a néma „harmadik”, a „jellegtelen” ólom vagy Cordeia, aki „hallgat s szeret”, nemcsak a látszat mögött meghúzó-

¹⁵ Sarah Kofman, i. m., p. 152

¹⁶ Sigmund Freud: „The Theme of the Three Caskets”, In *The Freud Reader*, szerk. Peter Gay, New York and London: W. W. Norton and Company, 1989, pp. 514–522. (Eredetileg *Imago*, 1913).

dó „valódi” lényeknek, vagy a képmutatás nélküli „igazi” szeretetnek a jelképe, hanem – az álmok és a germán, görög és észti mítoszok párhuzamos helyzeteit is figyelembe véve – egyszerre a halál, a megsemmisülés szimbóluma is.

Freud az elsők között figyelt föl Bassanio választásának többértelmű, igencsak gyanús körülményeire; esszéjének rögtön a második bekezdésében ezt írja:

A legnehezebb feladat a szerencsés harmadik kérőnek jut; az ólom arannyal és ezüstrrel szembeni dicsőítése erőltetetten hangzik, s azt a néhány szót is nehezen kaparja össze. Ha pszichoanalitikus gyakorlatunkban egy ilyen megnyilatkozással találkozánk, arra kéne gyanakodnunk, hogy az elfogadhatatlan magyarázat mögött rejtett indítékok munkálnak.¹⁷

Paul Ricoeur talán joggal sorolja Freudot – Marx és Nietzsche mellett, és természetesen az iskolateremtő mesternek kijáró tisztelettel – a „gyanakvás hermeneutái” közé¹⁸, most azonban hadd fokozzam azt a gyanút, ami Bassanio döntését körülengi.

A legfontosabb, hogy Bassaniónak sohasem kell – legalábbis a nyilvánosság előtt – a fémeket a feliratokkal szembesítenie. *A velencei kalmár* első, Quarto kiadásában éppen úgy, mint az 1623-as Folio kiadásban a harmadik felvonás második jelenetének 63. sora után a következő „rendezői utasítás”-t olvassuk: „Egy dal, miközben Bassanio magában megjegyzéseket fűz a ládikákhoz” („A song whilst Bassanio comments on the caskets to himself”).¹⁹ Könnyen lehet tehát, hogy Bassanio e dal felcsendülése idején – ami természetesen az első két kérőnek nem járt – veti össze a ládikákat és felirataikat, de pusztán dramaturgiai és színpadtechnikai szempontból (vagyis a néző szempontjából) a dal inkább az összehasonlító gesztus helyett áll; mi több, az ének első három sora – mint ahogyan ezt már többen

¹⁷ Sigmund Freud, i. m., p. 514

¹⁸ Paul Ricoeur: *Hermeneutics and the Human Sciences*. Szerk. és Ford. John B. Thompson, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 268

¹⁹ Vö. John Russell Brown (szerk.): *The Merchant of Venice*. The Arden edition. London and New York: Routledge, (1959), 1995, p. 79.

észrevették²⁰ – három olyan szóban végződik, amelyik rendre rímel a *lead* ('ólom') szóval:

Tell me where is fancy *bred*
Or in the heart, or in the *head*?
How begot, how *nourished*?
Reply, reply. (III; 2; 63–65)

Mondd, hol fakad az *álom*?
Szívben vagy fejben *találom*?
Fogan és nő – mely *száron*?
Beszélj, beszélj.²¹

Portia, úgy tűnik, a szintagmatikus és paradigmikus tengelyt *pragmatikai* térrel visszhangosítja: a zárt szemantikai rendszert olyan értelmező helyzettel, olyan kontextussal egészíti ki, amely immár egyértelműen a „helyes megoldás”-t, az *ólmot* szuggerálja.

Azonban Portia kontextus-teremtő kedvének még ennél korábban is vannak kezdeményei. Amikor a harmadik felvonás második jelenetének mindjárt az elején azért könyörög Bassaniónak, hogy ne válasszon elhamarkodottan, szövegébe (véletlenül? akaratlan? „freudi alapon”?) a *hazard* szó is belekeveredik, ami kizárólag az ólomládikóhoz tartozó feliratban található meg („Who chooseth me must give and *hazard* all he hath” – „Engem választ, aki mindent kockára tesz”):

I pray you tarry. Pause a day or two
Before you *hazard*, for in choosing wrong
I lose your company. (III; 2; 1–3)

²⁰ Vö. John Russell Brown, ed., i. m., p. 80.

²¹ Mivel Vas István fordítása nincs tekintettel arra, hogy Shakespeare szövegében a sorok végei a *lead* szóra rímelnek, itt én álltam elő egy olyan változattal, ahol a sorok az *ólom* szóval csengenek össze. Vas István fordítása itt így hangzik:
„Mondd meg, honnan jó a vágý?
S mit hall, a szív, az ész szavát?
Hogy születik s nő tovább?
Felelj, felelj.”

Ne siess, kérlek: várj egy-két napot,
S azután *próbálj szerencsét*, mert ha felsülsz,
Elvesztem társaságod.²²

S ha most már – Bassanio helyett is – kimondjuk az ólomlá-
dika feliratát, a velencei fiatalember választásával kapcsolatos
kéteyeink még csak fokozódnak. Hiszen az angol szöveg azt
mondja: aki az ólomládikát választja, annak mindenét, amije
van, oda kell adnia és kockára kell tennie. De mi je van Bassa-
niónak? Semmije. Ahogy ő maga is elismeri Portia előtt:

Ó asszonyom, a szavam elakad,
S csak a vérem szól hozzád ereimből
[[...]]
Mikor szerelmet vallottam neked,
Megmondtam, hogy egyetlen vagyonom
Ereimben folyik: nemes vagyok,
S igazat szóltam. Mégis, drága hölgy,
Rögtön meglátod, hogy e semmi is
Csak kérdés volt. Elmondtam neked,
Hogy semmi vagyok, de nem mondtam el,
Hogy kevesebb vagyok a semminél... (III; 2)

Mit tett Bassanio kockára? Volt vesztenivalója? S van-e még?

Természetesen: Antonio szíve, mind metaforikus, mind pe-
dig a szó legszószerintibb értelmében. De Bassanio nem beszélt
erekről és a bennük keringő vérről hiába: Portia feladata lesz
felismerni, hogy Antonio szívével akkor bánhat el a legkifizető-
dőbb módon, ha azt nem két egymást metsző szemantikai ten-
gely mentén helyezi el, hanem olyan rendszerbe foglalja, ahol a
jelentések lüktetve áramlanak körbe-körbe; Portia döbben rá –
valószínűleg már ekkor, de a tárgyalási jelenetben bizonyosan –,
hogy Antonio szíve nemcsak a (Shakespeare halála után tizen-
két évvel, 1628-ban az angol Harvey által felfedezett) *vérkö-
rökhöz* tartozik, hanem olyan rendszerhez is, amelyben a jelen-

²² Ha a magyar fordításban vissza akarnánk adni a *hazard* eme különös „megelőleg-
zését”, valami ilyesmit mondhatnánk:

Ne siess, kérlek: várj egy-két napot,
S csak azután kockáztass mindent. Mert ha felsülsz...

tések mögött társadalmi konvenció, az emberek együttműködésén, együtt-cselekvésén alapuló, zömében íratlan konszenzus, azaz egy kontextus dönt a szemantikai értékről. S a gyűrű, amit Portia Bassaniónak ad, illetve amit nyomában Nerissa nyújt át Gratianónak, már az alakjával is ennek az emberek között körbejáró jelentésfelfogásnak válik az emblémájává. Nem közömbös az sem, hogy a gyűrű *közvetlenül* a gyanús körülmények között hozott, de felettébb sikeres döntés után kerül Bassanio birtokába: a választás után a ládikák mindörökre értéküket veszítették, egy új „szemantikai éra” van születőben, ahol a jelek a jelentésüket – társadalmi-közösségi kontextus révén – a használati értékük szerint nyerik el.

Aki a jelentéshez nem a ládika, hanem a gyűrű által sugallt szemlélet szerint közeledik, az a szemantikai rendszer végső alapjának nem az átváltozást, a teljes, testi-lelki kicserélődést tartja – ahogyan erre az arannyá és ezüstté is átváltozni képes ólom alkímiaja még némi reményt nyújtott –, hanem a mennyei-ségi vagy minőségi, de mindenképpen az egyenlőség talaján álló cserét; nem a kicserélődést, hanem a kicserélhetőséget, nem az *el-* és *átváltozást*, hanem az egyszerű – regisztrálható és konstatálható – *változást* mint tényt. E „társadalmi jelentés” meghatározó jegye, definitív tulajdonsága, hogy mozognia kell: hol itt van, hol ott; megkaptam, átadom, cserébe ezt és ezt kérhetem, ahogy a (velencei) piaci viszonyok éppen megengedik, sőt előírják. Ahogy a velencei Jago az *Othelló*ban történetesen – és nem véletlenül – éppen a lopás természetrajzának felvázolása közben mondja:

Egy férfi és egy asszony tiszta híre
Lelküknek belső kincse, jó uram;
Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,
Enyém – övé, s ezrek cselédje volt már.
De aki tiszta hírem lopja el,
Olyat rabol, mi őt nem gazdagítja
És koldusbotra juttat engemet. (III; 3)²³

²³ Kardos László fordítása

A körben járó jelentések értéküket egyezkedések és kiegyezések, alkuk és megalkuvások mentén nyerik el, s e tárgyalások mindig egy tőlük közvetlenül elszakadó és egyre titokzatosabbban és kiismerhetetlenebben függetlenedő és terjeszkedő érdekhálóra lesznek tekintettel. W. R. Elton, a Shakespeare korabeli közgondolkodás egyik kiváló kutatója így ír erről a folyamatról:

Shakespeare kora része volt annak az átmenetnek, ami a régebbi, „használati érték”-szemlélet felől a „piaci érték” szemlélete felé tartott; az előbbi az árat a tárgyak önmagában vett, belülről fakadó hasznából állapítja meg, az utóbbi esetben az ár aszerint emelkedik vagy süllyed, hogy az illető cikkből éppen sok van-e vagy kevés.²⁴

A ládikáról a gyűrűre áttevődő hangsúly éppen ennek az átmenetnek válhat az emblémájává: a ládikáknak – pontosan a szintagmatikus és a paradigmikus tengelyek révén – önmagukban és – szó szerint – önmagukból volt jelentésük; értékük előfeltétele volt, hogy felbontásuk pillanatáig érintetlenül („szűzies ártatlanságban”) őrződjenek meg, a feltörés és felmutatás pedig kimerítette, tehát egyben ki is oltotta szemantikai lehetőségeiket. Ezzel szemben maga a gyűrű és a mozgás, amit alakja is képvisel, mutatja, hogy minden közösség és közönség előtt zajlik: ahhoz, hogy valami újra szert tegyek, a régít meg kell fogni, és tovább kell adni; a publicitás, a „közszemlére tétel” és a „piacgazdálkodás” relativizálja a jelentést, és a (nyelvi) jelet a saussure-i értelemben véve teszi önkényessé:

A jelölőt a jelölttel egyesítő kötelék önkényes, vagy – mivel a jelen az egészret értjük, amely egy jelölőnek egy jelölttel való asszociációjából jön létre – még egyszerűbben azt mondhatjuk: *a nyelvi jel önkényes.*

A „nővér” – soeur – fogalmat tehát semmiféle belső kapcsolat nem köti össze az sz-ö-r hangsorral, amely jelölőjéül szolgál; éppolyan jól lehetne ábrázolni bármilyen másikkal is: bizonyítják ezt a nyelvek közötti különbségek és maga az a tény, hogy

²⁴ W. R. Elton: „Shakespeare and the Thought of the Age” In Kenneth Muir-S. Schoenbaum (szerk.): *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971, p. 28

vannak különböző nyelvek: az „ökör” – boeuf – jelöltnek a határ egyik oldalán b-ö-f a jelölője, a másikon pedig o-k-s (Ochs).

[...]

Az *önkényes* szóval kapcsolatban [...] kell tennünk egy megjegyzést. Nem szabad azt gondolni, hogy a jelölő a beszélő szabad választásától függ (mint alább látni fogjuk, az egyénnek nincs módja arra, hogy egy jelen, amely egy nyelvi csoporton belül egyszer kialakult, bármit is változtasson); mi csak azt mondjuk, hogy *motiválatlan*, vagyis a jelölthöz képest, amellyel a valóságban semmiféle természetes kapcsolata nincs, önkényes.²⁵

Ezt a relativitást és saussure-i értelemben vett önkényességet tematizálja Shylock is, amikor a tárgyalási jelenetben így érvel:

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? (IV; 1)

Shylock is tisztában van vele, hogy a jelentés függvénye lehet egy bizonyos értékrendnek, s akkor önkényes és – ezért – viszonylagos. De ha viszonylagos, akkor az érték három irányban mozdulhat el: csökkenhet, nőhet vagy stagnálhat, mint egy tőzsdei értékpapír. Vagy mint maga a (befektetett) pénz, az árucikkek legsemlegesebb, s ezért legváltozóbb és legkicserélhetőbb fajtája. A kölcsönre kiadott és ily módon befektetett pénz szerezpéről Shylocknak nagyon határozott elképzelései vannak; ez az alapja a közte és a másik kívülálló, Antonio között dúló „ösi ellentétnek” is. Az I. felvonás 3. jelenetében Shylock a „haszon”, sőt az – Antonio szerint – „uzsorának” minősíthető „kamat” jogossága mellett érvel: „Mert ha nem lopják, áldás a haszon”. Az ezüst- és az aranytalléroknak, dukátoknak éppúgy kell „foganniuk”, „elleniük”, és „szaporodniuk”,

²⁵ Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva, Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet–Corvina, 1997, p. 93.

azaz a pénznek éppúgy *meg kell fialnia*, mint ahogy a „tarka / És pöttyös gödölyék” megszülettek Lábán nyájában, Jákobnak, a „jóeszű / Pásztornak” ügyes fogása révén. Az érték nem érték, ha nem hoz többet és még többet, ha nem sokasodik, szaporodik, tenyészik.

Épp a gyors tenyészet, a termékenység, a foganás és a feltartóztathatatlan szaporulat költői képei, azaz a produkció és a folyamatos reprodukció körül kristályosodik ki az a legfontosabb különbség, ami Shylock és Antonio között – sok hasonlóságuk ellenére – fennáll, ami különállásuk legfőbb alapja. Ahogy már sokan észrevették, Antonio az egyetlen a darabban, aki mellett hiába keresünk asszonyt vagy menyasszonyt – a műelemzőinek jó része homoszexuálisnak gondolja.²⁶ Könnyen lehet, hogy így van; azonban fontosabb talán, hogy ő, aki már azt is ellenezte, hogy a „meddő / Érc” (I; 3) *megfialjon*, úgy vall magáról a IV. felvonás tárgyalási jelenetében, mint a „nyáj” „Megfertőzött”, „Halálra szánt” „juha” (*a tainted wether of the flock* [IV; 1; 113], szó szerint: ‘kiherélt kos’²⁷), váratlanul – de talán nem meglepő módon – épp abból a „pasztorális” költői képanyagból merítve, amelyet Shylock használt, amikor Jákob Lábánon elkövetett csínyéről beszélt az uzsora jogosságának vitájában. A hangsúly a meddőségen, a reprodukció lehetetlenségén van, és ismét roppant elgondolkodtató, hogy a darabban csupán két szereplőnek van gyermeke: az egyik az öreg Gobbo, akit fia, az ifjabb Gobbo egy bohóctréfában léptet föl, a másik pedig Shylock, akit leánya, Jessica sokkal kegyetlenebbül „tréfál meg” szokása és az apai ház kifosztása révén. Jessica – többek között, mint látni fogjuk – Shylock számára azt a harmadik utat képviseli, amit az érték – a stagnálás és a gyarapodás mellett – bejárhat: a csökkenés, azaz a *veszteség* útját.

Ameddig azonban a jelentéshez a gyűrű bűvkörén belül viszonyulunk, veszteség és nyereség talán nem is áll olyan távol

²⁶ Pl. Sarah Kofman, i. m. p. 154, Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Második, javított kiadás. Budapest: Cserépfavi Könyvkiadó. 1993, p. 288.

²⁷ Vö. a Norton Shakespeare glosszájával: „castrated ram” (p. 1130).

egymástól, sem a pénz, sem a jelentések világában. Jacques Derrida *Fehér mitológia: metafora a filozófia nyelvében* című esszéjében éppen az *usure* francia szó többértelműségét használva állítja fel a metaforikus („költői”) és a fogalmi („filozófiai”) nyelv viszonyáról szóló tézisét.²⁸ Az *usure* a franciában éppúgy jelenthet ‘uzsorá’-t, ‘túlságosan sok hasznot’, mint ‘elkopást’, ‘elhasználódást’. Ahogyan a metafora mindig „többet ígér”, „többet mond”, mint amennyit közvetlenül jelent, ahogyan általa használója több szemantikai „hasznot” hajthat, mint amennyit egy-egy szóval befektetett, ugyanúgy igaz rá az is, amit az *usure* másik jelentése sugall: a metaforák használat közben elhasználódnak, megkophatnak: így jönnek létre a jelentésben általában „halott metaforaként” számon tartott nyelvi képződmények. A metaforáknak – mondja Derrida – ugyanaz a sorsuk, mint az aranypénzeknek: először ragyogóak és a rájuk nyomtatott számok, képmások, szimbólumok jól olvashatóak; lassan azonban fizikailag is veszítenek a súlyukból, az írás egyre jobban elhalványodik rajtuk – ezért is vonták ki őket lassan a forgalomból (éppen, tehetjük hozzá, először Shakespeare korában), és helyettesítették őket a bankárok aláírásával hitelesített papírpénzzel. A halott metaforákból jöhetnek azután létre a „fogalmak”, amelyeket a filozófusok – Derrida szerint – a metaforikus gyökérről elfelejtkezve, *elvontan* és *önkéntesen* használnak, elsősorban a fenti, saussure-i értelemben, de sokszor a ‘nekik éppen tetsző, szeszélyes, megdöglötlan’ értelemben is. Az egyre elvontabb és általánosabb jelentésű szavak szemantikai tartománya fokozatosan gyarapszik, egyre több jelenségre vonatkozhatnak, ezért csökken a szemantikai súlyuk is, s egyre több, sokszor értelmetlen, tulajdonképpen nem is közvetlenül filozófiai, inkább szemantikai vita alapját képezhetik. Ez a folyamat teremti meg a filozofálás „fogalmibb” nyelvi alapját, azonban – figyelmeztet Derrida – a fogalom metaforikus „magja” időnként „fellázad” a fogalom ellen: a magát mindig eleve

²⁸ Vö. Jacques Derrida: „White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy” In *Margins of Philosophy*. Ford. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press and Brighton, Sussex: The Harvester Press, Ltd., 1982. pp. 209–271.

metaforikusan megjelenítő metafora a nyelv „pénzverdéjének” eleven és leállíthatatlan „fűjtatója”, „üllője” és „kalapácsa”, ami minden általánosan kimunkált fogalmat lehetővé tesz, de a metafora két- és sokértelműsége ki is kezdi, és a beláthatatlan, veszedelmes szemantikai mélységek felett tartja a fogalmak általánosan elfogadott forgalmi értékét.

Hogy Shylock ismeri a relatív forgalmi értéket, nem meglepő – a foglalkozásával jár. Ő azonban az egyetlen a darabban, akinek megadatik, hogy a növekedést és a csökkenést, a sokasodást és a zsugorodást, a jelentés szétáramlását és megkopását – végső soron a *fontet* és a *lentet*, a mindent és a semmit *egyszerre* legyen kénytelen megtapasztalni. Géher István nagyszerű felfedezése, hogy Shakespeare éppen ebben a különös, saját kereteit szüntelenül megkérdőjelező komédiában találta meg először későbbi nagy-tragédiáinak alapképletét:

Mit láthatunk hát Shylockban? [...] Magunkat: fantasztikus jellemben; egy közönséges, meztelen embert. Jelleme groteszk, sorsa tragikus – vagy megfordítva, többször átfordíthatóan –, mert ellenfelében üldözi üldözött önmagát...

[...]

A szemünk láttára módszeresen tönkretesznek egy embert, kiforgatják a biztonságából, a vagyonából, a hitéből, mindenéből. Mondanám: emberi méltóságából – ha azt nem épp a megsemmisülésből nyerné vissza, hogy betakarja vele csupasz életét.²⁹

Shylock számára az emelkedés: süllyedés, a süllyedés: emelkedés; akkor lesz azzá, *aki*, amikor már semmije sincs, akkor kaphatja meg a *mindent*, amit Shakespeare később Hamletnek, Othellónak, Learnek, sőt a sorozatgyilkos Macbethnek is megadhat – az emberi méltóságot –, amikor már a halál is jobb sors neki. De mindezt Shylock a groteszk vígjáték *gyűrűvel fémjel*ezhető szemantikai stratégiája szerint éli át, ami a jelentéseket használható, cserélhető, hol önnön következményeik, implikációik mentén tovább működtethető és gyarapítható, hol hirtelen értéküket vesztő és meddő egységeknek tekinti. A jelentés eme

²⁹ Géher István, i. m., p. 294 és p. 296.

játékát pedig a IV. felvonás tárgyalási jelenetében már az önmagát Balthazárnak álcázó Portia testesíti meg Shylock számára.

Igen, Portia a gyűrűhöz kapcsolódó jelentésfelfogás mentén csalja lépre Shylockot. Láttuk, hogy Belmont úrnője miképpen visszhangosította a Bassanio választását körülvevő szemantikai teret olyan pragmatikai, kontextuális eszközökkel, mint egy néhány soros ének; mi több, amikor az ötödik felvonásban – immáron megint Belmont úrnőjeként – visszatér palotájába, így kiált fel, ismét zenefoszlányokat hallva: „Látom, mindenhez kellő környezet kell” („Nothing is good, I see, without respect [V; 1; 98], szó szerint: „Semmi sem jó (semmi sem működik) anélkül, hogy ne vennénk figyelembe a megfelelő kontextust”³⁰). A kontextust, egy szót a szó implikációi révén körülölelő pragmatikai teret, a szóból bizonyos értelmezések mellett következő, abból ki-indázó, „megszülető” és „elszaporodó” jelentéseket használja fel Portia akkor is, amikor Shylock Antonióval kötött „záloglevelének” szavait veszi szigorú vizsgálat alá:

Portia: .. a zsidónak joga van
Egy font húsrá, melyet kivág a kalmár
Szíve tájáról.

[...]

Shylock: Igen, a mellét:
Így szól az írás, ugye, bölcs bíró?
„A szíve táján” – épp e szavakkal.

Portia: Úgy van, igaz.

[...]

Egy font e kalmár húsából tiéd:
A bíróság s a törvény megítéli.

Shylock: Ó, igaz bíró!

Portia: E húst a melléből kell majd kivágnod:
Megengedi a bíróság s a törvény.

Shylock: Készülj! Bölcs bíró! Ez aztán ítélet!

Portia: Várj még kicsit, csak egyre kell ügyelned.

E kötvény egy csöpp vért sem ad neked.

„Egy font hús” – éppen ezek a szavak.

³⁰ Vö. a Norton Shakespeare-nek a *respect* szóra vonatkozó glosszájával: ‘reference to context’, p. 1140.

Vedd zálogodat, egy font húsodat,
De ha, míg vágod, csak egy csöpp keresztény
Vért ontasz, minden birtokod, javad
Elkoboztatik velencei törvény
Szerint s Velence államára száll.
[...]
Shylock: Ez a törvény? (IV; 1)

Persze, hogy ez a törvény, egy *másik* ember-alkotta törvény, amely kimondja, hogy aki keresztény vért ont, mindene elkoboztatik. De homályban marad, vajon rendelkezik-e a törvény például a zsidó vér dolgában is, vagy csak a keresztényekét oltalmazza ilyen féltő gonddal, és főleg: vajon akkor is kioltja-e a második, idecitált paragrafus a húsrá (vagy más egyébre) vonatkozó törvényt, ha valakinek olyan – történetesen jegyző előtt kötött – egyezsége van, mint amelyet Shylock írt alá Antonióval („A jegyzőnél találkozunk / Rendeld meg ezt a játékos kötést” [I; 3]). Hiszen Portia okfejtése annak a helyzetnek, esetnek, ténynek a közvetlen pragmatikai következményén alapul, hogy valaki a másik húsába vág egy késsel. „Ha megszurtok, nem vérzünk-e? ha csiklandoztok, nem nevetünk-e? ha megmérgeztetek, nem halunk-e meg?” – kérdezte Shylock még a nagymonológban (III; 1), s a tárgyalási jelenet kezdetén a „közvetlen, pragmatikai implikációk” listáját tovább bővítette:

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 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
Joggal. No, elég nektek e válasz? (IV; 1)

Különösen a vizelet példája állítható párhuzamba a vér, a csiklandozás és a mérge eseteivel: bizonyos eseményeknek feltartóztathatatlan, sőt visszatartózatlan, ösztönös, „zsigeri” következményei lesznek, aminek nem mi vagyunk az urai: ők uralkodnak rajtunk. Ez – sejteti ismét Shylock példázata – közös emberi mivoltunk záloga; hogy éppen mi parancsol kivédhetetlenül, az függhet az egyéntől, illetőleg az egyéniségtől, de az ellenállhatatlanság jegye már minden ilyen ingerben benne rejlik: a kénytelenségben mindannyian egyek vagyunk, ez a Másikkal való azonosulási képességünk előfeltétele, s ezért minden érzelmünk – szeretetünk és gyűlölségünk – alapja is. Ha élő húsba vágunk, kicsordul a vér – persze akkor, és csak akkor, ha a másik valóban élőlény, és nem ügyesen megszerkesztett masina.

Amikor Portia elválasztja a húst a vértől, amikor a kivédhetetlen vért külsődlegessé, járulékosná teszi a húshoz képest, nem csupán mindenfajta törvényhozás lehetőségét ássa alá, hanem magának az emberi beszédnek, az emberi kommunikációnak a lehetőségét is. Hiszen ki tudná – előre, már a megfogalmazás előtt – számba venni és, ha kell, kivédeni mindazt, ami egy mondatból következik, amit egy kijelentés, egy állítás, egy kérdés, egy felkiáltás, egy óhaj, egy tagadás implikálhat, akár a Törvények Könyvében, akár a mindennapos üzenetváltások közben? Elsősorban ma a pragmatika „atyjaiként” számon tartott J. L. Austin, H. Paul Grice és John Searle nevéhez kötődik a 60-as években tett felfedezés, hogy tulajdonképpen *többet* vagyunk képesek kifejezni azzal, amit *nem* mondunk ki, amit *nem* öntünk szavakba, mint azzal, ami közvetlenül megformálásra kerül, ami ténylegesen elhagyja a szánkat³¹. Searle a *Kifejezés és jelentés* című könyvében egyenesen a mellett érvel, hogy még *szó szerinti* jelentéseink is csupán a nyelvi teret körülölelő,

³¹ Vö. pl. J. L. Austin: *How To Do Things With Words?* Oxford: Clarendon Press, 1962; H. P. Grice: *Studies in the Ways of Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991; John R. Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

a világ általános „működéséről” alkotott elképzeléseink, elvárásaink, tapasztalataink háttérében nyerneek értelmet³².

Searle gondolatmenete alapján – és részben az ő példájának felhasználásával – a következő esettel lehetne a tézist szemléltetni. Tegyük fel, hogy bemegyek egy McDonald’s étterembe és azt mondom az eladónak: ’Kérek egy hamburgert, jól átsütött hússal, salátával, de mustárból keveset tegyen bele, és csak csínján azzal a ketchuppal is.’ De mi történik, ha megkapom ugyan a fent leírt hamburgert, csakhogy olyan erős pl. ólomládikában nyújtják át, hogy még vésővel, fűróval és kalapáccsal sem tudom kinyitni? Nevethetek, bosszankodhatok, panaszt tehetek az üzletvezetőnél, és ugye, különös lenne, ha az eladó ártatlan mosollyal így védekezne: ’De uram, ön csak átsütésről, salátáról, mustárról, ketchupról beszélt, azt nem mondta, hogy ne tegyem ólomládikába.’ Ha jó hangulatban vagyok, erre legfeljebb azt válaszolhatom, hogy azt sem kötöttem ki, ne legyen akkora, hogy kocsin kelljen betolni, és ne üsse ki a vendéglő oldalát. Mint ahogy még nagyon sok mindent nem kötöttem ki, mert azt *hittem*, mindketten *tudjuk*, *általában* milyen dobozban árulják a hamburgert, *tudjuk*, milyen a *szokásos* mérete, és így tovább. Az effajta elvárásokra való rációfolás, a háttér-tapasztalatok „megcsúfolása” éppen a burleszk humor alapja, és mintha Portia is ehhez kapna kedvet. ’Tessék kivágni egy font húst, de csak csínján azzal a vérrel’ – komédiában nem is rossz.

A burleszk, s a vele oly gyakran együtt járó abszurd persze nem áll távol Shylocktól – végül is ő találta ki az egészet:

Gyerünk egy jegyzőhöz és írj alá
Kezességet s tréfából írd be azt is,
Hogy ha nem fizetnél ekkor meg ekkor,
Itt meg itt, ennyit meg ennyit, ahogy
Megegyeztünk, bánatpénz az legyen,
Hogy kivághatok egy fontot belőled,
Szép húsoból, testednek ama részén,
Ahol nekem majd épp kedvem telik. (I; 3)

³² Vö. John R. Searle: *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 126.

A közte és Antonio között létrejött „kötés” (I; 3), az a bizonyos „zálog”, amit később Shylock olyan eszelősen ismételtet („A zálogom kell, szót se ellene: / Esküdtem, hogy a zálogot behajtom / Kutjának mondtál, s még okod se volt rá / Kutya vagyok? Hát félj a fogaimtól” [III; 3]) ha eleinte talán „tréfa” is, *hallatlan* kívánság, megdöbbentő és abszurd viccelődés – „kötődés”. De nem elég, hogy valaki akarja: az is kell, aki aláírja. És ha már az abszurdnál tartunk: mi abszurdabb? Rendes, szabályos alkut kötni a jegyző előtt, vagy esküdni, mint Bassanio, mikor Portia az ujjára húzza a gyűrűjét, hogy

De ha e gyűrű válik
Ujjamtól, én is válok életemtől,
S mondjátok, hogy meghalt Bassanio. (III; 2)

és utána odaadni, Antonio kérésére, az idegen ügyvédnek, s ráadásul pimaszul visszatérni Belmontba, mintha mi sem történt volna?

A shylocki abszurd már valóban a „kötés”-t, a „zálog”-ot, a jelentéshez való viszonyulások harmadik lehetséges módjának metaforáját veszi körül. S nem véletlen, hogy épp a gyűrű – még ennél is abszurdabb – elajándékozása jelenti a Shylock szerinti jelentésfelfogás teljes tagadását: Bassanio, és az őt mindenben utánzó Gratiano pontosan a gyűrű zálogjellegét veszi semmibe.

Ugyanakkor megint – talán paradox, de egyáltalán nem meglepő módon – egy gyűrű az, amin a szemantikai stratégiák második, gyűrű-szabta iránya már korábban átfordult a harmadik, a zálog kijelölte irányba. S mindez Jessicával, a gyermekkel, a leszármazottal, az ember legföltettebb, legdrágább „folytatásával”, „következményével”, „sokasodásával”, végső soron a fentebb említett „szaporodással”, „termékenységgel”, illetve az ezektől való hirtelen és erőszakos megfosztottsággal áll kapcsolatban. Jessica szökésével eléri, hogy Shylock egyszerre valami *önmagában tekintett*, pénzzel megmérhetetlen kincs felé, valami abszolút érték irányában kezdjen tapogatózni. Hiszen a leány – legalábbis Tubal szerint – egy majomért odaadta édesanyja, Lea

gyűrűjét³³, a gyűrű zálogjellegét ezzel éppen úgy megtagadva (és „csere”-értékét, a gyűrű *gyűrű* jellegét éppúgy megerősítve), ahogyan Bassanio és Gratiano. Jessica a húséget jelképező gyűrű elkótyavetyélésével nemcsak szüzességét, hanem származását és leszármazottait is idegen kezekbe adta – Shylock tombol, üvölt a fájdalomtól, de éppen ekkor dönt a zálog közvetlen tartalmáról is: ekkor fogadja meg, hogy Antonio szíve lesz az a „szép hús”, amelyben Antonio testéből a legnagyobb „kedve telik” (vö. I; 3):

Menj, Tubal, szerezz nekem egy végrehajtót, kösd le őt két héttel előre. A szívét akarom, ha nem fizet, mert ha kipusztul Velencéből, olyan üzletet kötök, amilyen nekem tetszik. Menj, menj Tubal, és találkozzunk a zsinagógában. Menj, jó Tubal; a templomban, Tubal. (III; 1)

Mert a jelentések, az értékek világában Shylock szerint van valami végső és megfellebbezhetetlen: ez a zálog, amire az oltár előtt kell esküt tenni, és éppen a szívvel kapcsolatos. A zálogdiktálta szemantikai stratégia nem egy tárgyat keres, amiből kiemelheti a jelentést, de nem is egy egész várost, amelynek lakóival adhatja-veheti, hanem először is a Másikat, egy hús-vér embert, aki hajlandó az együttműködésre. És – mint erről már szó volt – nem véletlen, hogy Shylock, az idegen, az örök kívüllálló, Antoniót választja ki: a királyi kalmár kiváló és kiválik a többiek közül, egyedül van és más, mint a többiek, pénzével pedig – amíg van neki – ő is valami pénzre átválthatatlant akar megvásárolni: a többiek elismerését és szeretetét. És ő az egyetlen, akit Shylock valódi érzelmi lázba tud hozni: nem cinikusan gúnyolódik, vagy közömbösen a vállát vonogatja, hanem meggyőződésesen gyűlöl („Hitetlennek és vérebnek neveztl / És leköpted zsidó kaftánomat” [I; 3]). Ő az egyetlen, aki Shylockon kívül a zálogot *halálosan* komolyan veszi és hajlandó feltenni rá az életét.

³³ Vö. Tubal: Egyikük [Antonio egyik hitelezője Genovában] egy gyűrűt mutatott nekem: a lányodtól kapta egy majomért. Shylock: Hogy a fene őt...! Te kínoz, Tubal: ez volt a türkizem, Leától kaptam völegény koromban: egy egész őserdőnyi majomért sem adtam volna oda. (III; 1).

Mert a jelentéshez való zálog-viszony másik legfontosabb ismérve, hogy csak a szívet lehet neki felkínálni, teljesen – ízig-vérig – és tökéletesen; kevesebbel nem éri be. A jelentés zálog szerinti felfogása nem ismer semmiféle vagyagosságot és nem osztozik senkivel és semmivel: a kerek egészre tart igényt. Soha nem mérettetik meg egy arány, méret vagy lépték szerint, mert ő maga az arány, a méret, a lépték és a mérce – a mérleg, ami- ben minden megmérettetik és könnyűnek találtatik. Abszolút, mint a ládikák „megoldása”, de nem kíván elmés hermeneutikai okfejtéseket, mert nem kívülről halad befelé, vagy belülről kifelé, hanem kimetszi a szívet, hogy önmagát – az egyetlen jelentést – bevésse. Az egyetlen kör, amire szüksége van, a vérkör, mert ott akar lenni, ahol az élet ered, és ahonnan tovább eredezik, tovább áramlik; arra tart feltétel nélküli igényt, ahol az ember feltétlenül és a legeredetibben önmaga. Egy akar lenni azzal, akié, mert egyetlenként akarja azt, aki az övé: kizárólag bezáródni hajlandó. Ennélfogva heves, vad, szenvedélyes és vérszomjas: kést ránt, hogy a jelentést a húsba írja, körbe-körül metélje, a „férfi test bőrének elejébe” (Genezis 17:11), a szívbe. A zálog: kötés, szövetség örökre: „és örökkévaló szövetségül lesz az én szövetségem a ti testeteken” (Genezis 17:13). A „férfi test” helyett Jeremiás könyve már a „szív”-ről beszél (ahogyan *A velencei kalmár* magyarázói között sokan Antonio szívet „szeméremtesté”-nek eufemizált változataként tartják számon³⁴):

Hanem ez lesz a szövetség, amelyet e napok után az Izráel házával kötök, azt mondja az Úr: Törvényemet az ő belsejökbe helyezem, és az ő szívökbe írom be, és Istenökké leszek, ők pedig népemmé lesznek. (Jeremiás 31:33)

Shylock kését értelmezhetjük úgy, mit ami meg akarja nyitni Antoniót (a jelentés ládika szerinti értelmezése), hogy saját szívét keresztény szívre cserélje ki (a jelentés gyűrű-sugallta felfogása). Vagy egy olyan szívre, amelyik nem csupán gyűlölni,

³⁴ Például Peter Holland professzor, aki 1998 novemberében a Magyar Shakespeare Bizottság ülésén beszélt a darabról.

hanem szeretni is képes, mert az övében Jessica szökése óta már csak keserűség lakik. Vagy a kés körül akarja metélni Antoniót, mert eleget szenvedett (és még fog szenvedni) ahhoz, hogy ő is zsidó legyen.³⁵ De bármelyik értelmezést választjuk is, a hangsúly ember és ember közötti rokonságon és idegenségen, a másikkal való azonosságon és különbségen, az azonosulási képesség mértékén van – azon, amit Shylock „Zsidó vagyok” kezdetű monológja olyan „ólom-súlyú” drámaisággal tárt elénk. Aki a szövetségben, a kötésben, a zálogban van, nem lehet más, mint egy vele: nem állhat neki ellent, ahogy kénytelen vérezni, ha megvágják, muszáj nevetnie, ha megcsiklandozzák, meg kell hálnia, ha megmérgezik.

S van, ki, ha duda szól, vizeletét
Nem tudja tartani, mert csak az ösztön,
A szenvedély ura, az dönti el,
Ki mit szeret, utál. (IV; 1)

A zálog felől a jelentés akkor válik jelentéssé, ha ellenállhatatlan. Ha nem a jelentés az enyém, hanem én vagyok a jelentésé. És Shylock szerint a Másikkal való azonosulásom előfeltétele – *záloga* – a jelentés fizikai-testi-zsigeri visszafojthatatlansága, leküzdhetetlensége, ellenállhatatlansága. Aki kötni akar – szövetséget, szerződést –, az először maga legyen kötve. És akkor van kötve, ha ő *maga*, *önmaga* jelent valamit. De csak akkor jelent valamit, ha már ki van *jelentve*. Shylock állta a szavát: „hozzá is tett ahhoz”, amit tanult, mert számára a jelentés záloga nem a ládika vagy a gyűrű, hanem a zálog maga.

³⁵ Shylock és a Shakespeare-korabeli zsidóság viszonyának eddig legteljesebb feldolgozása igen alapos történeti kontextusban: James Shapiro: *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1996, különösen pp. 113–165.

„Lenni vagy nem lenni” és „Cogito ergo sum”:
gondolat és lét a *Hamlet*ben és Descartes
Elmélkedéseiben

Ahogy a komédiásoknak is azt tanácsolják, hogy vegyenek álarcot, nehogy bárki megláthassa a homlokukra kiülő szégyent, én is, amikor most a közönség szerepét elhagyva a világ színpadára lépek, álarcban jelenek meg¹

– írta Descartes jegyzetfüzetébe, amiben az első bejegyzés 1619. január 1-ről való. Ugyanebben az esztendőben, november 10-én egy Ulm (vagy Neuberg) melletti falucskában, „egy alaposan befűtött szobában”, „ahol kedvére megbeszélhette önmagával gondolatait”², három álmot látott: ezek „villantották fel előtte a jövőt, hogy ő lesz majd egy *sciencia mirabilis* megalkotója”³.

Dániában, egy „emelt téren a kastély előtt”⁴ (I; 1), ahol „A lég erősen mar” és „bizony hideg van” (I; 4), Hamlet királyfi, miután szemtől szemben látta atyjának „szegény szellem”-ét (I; 5), figyelmezteti barátait, hogy „Több dolgok vannak földön és egen / Horatio, mintsem bölcselmetek / Álmodni képes”

Ez a tanulmány a *Nem pusztá tett c.* kötetemben (Budapest: Liget, 1999, pp. 173–217) megjelent, azonos című írás javított változata.

¹ René Descartes: *Philosophical Writings*. Válogatás Elizabeth Anscombe és Peter Thomas Geach fordításában, Alexander Koyré előszavával. London: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1966, p. 3. Ahol másképp nem jelzem, a magyar fordítás az enyém.

² Vö. René Descartes: *Selected Philosophical Writings*. Ford. John Cottingham, Robert Stoothoff és Dugald Murdoch, John Cottingham előszavával. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 25. Az életrajzi adatokra nézve l. a fenti könyv 25. oldalának jegyzetét és S. V. Keeling: *Descartes*. Második kiadás, London: Oxford University Press, 1968, pp. 10–12.

³ Bernard Williams: *Descartes: the Project of Pure Enquiry*. Hassocks: The Harvester Press, 1978, p. 16.

⁴ A *Hamletet* végig Arany János fordításában idézem.

(I; 5), és tudomásukra hozza, hogy „ildomos lesz / Ezentul furcsa álcát [an antic disposition⁵]” ölténie, azaz mostantól az örültek különös álarcát fogja viselni.

Mindkét hősöm álcája kikezdhetetlennek bizonyul: Descartes leírása a kellő mértékben színpadias, és Hamlet – az egyetlen intellektuális tragikus főszereplő Shakespeare műveiben – filozofikusabb már nem lehetne. És mindketten bőségesen álmodnak is, ki-ki a maga elmékedéseiben, ahogy erről az alábbiakban szó lesz. Mégsem tekinthetünk el a távolságtól, ami Descartes túlfűtött szobácskája és Hamlet jéghideg palotája között húzódik: készségesen elismerem annak már-már örjítő veszélyét, hogy a filozófiára az irodalom, az irodalomra pedig a filozófia álarcát húzzam⁶. Akármennyire is vonzóak a huszadik század – talán Heidegger Hölderlin-elemzéseivel kezdődő⁷ – próbálkozásai, hogy néhány „tárgyasított”, definíciókkal körülhatárolt (és esetleg emiatt halott) filozófiai fogalom életre keljen, „animálódjon”, költői-drámai közegben vagy az elbeszélés szövetén keresztül „megmozduljon”⁸, egyáltalán nem hiszem,

5 A *Hamlet* angol szövegét a következő kiadás alapján idézem: Harold Jenkins (szerk.): *Hamlet. The Arden Shakespeare*. London and New York: Methuen, 1982.

6 Különös – de talán nem véletlen –, hogy a ma leginkább Wittgenstein-kutatóként számon tartott Jaakko Hintikka Descartes-ról írott „*Cogito ergo sum: Inference or Performance?*” (In Willis Doney (szerk.): *Descartes. A Collection of Critical Essays*. Anchor Books. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1967, pp. 108–139 [Eredetileg *Philosophical Review*, LXXI, 1962, pp. 332–364]) című tanulmányában Hamlet példáját hozza fel, amikor megkérdezi, hogy lehetséges-e a gondolkodás tényéből valakinek a létezésére következtetni: „Hamlet sok mindenben gondolkodott; következik-e ebből, hogy létezett?” (Hintikka, i. m., p. 114). A vita – filozófiai alapon – tovább gyűrűzött, vö. Anthony Kenny: *Descartes: A Study of His Philosophy*. New York: Random House, 1968, p. 61; valamint F. Feldman: „On the Performatory Interpretation of the Cogito” In *Philosophical Review*, LXXXII, 1973, pp. 345–363, elsősorban p. 355.

7 Vö. Martin Heidegger: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Ford. és Utószó Szabó Csaba. Debrecen: Latin betűk, 1998.

8 A filozófia „életre keltésének” programja (amiben olyan eltérő indíttatású és felfogású gondolkodók vettek részt mint Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Paul de Man, Arthur C. Danto, Richard Rorty, Martha Nussbaum vagy Stanley Cavell) talán az az „aforizmával” foglalható össze, hogy a huszadik század két meghatározó tradíciójában – az angolszász és a német–francia hagyományban egyaránt – a központi kategória nem a *főnév*, hanem az *ige* lett.

hogy a filozófia és az irodalom „ösi vitája”⁹ lezártnak tekinthető. Azaz bármennyire is szeretnék az irodalomról és filozófiáról mint az igazság történéseinek, „tett”-ének *egyformán* kitüntetett – és számomra ugyanolyan kedves – alkalmairól beszélni, nem vehetem magától értetődőnek, hogy Shakespeare és Descartes egy lapon szerepelnek. Nemcsak azért, mert Descartes az újkor egyik legnagyobb hatású, „valódi” filozófusa volt, és Hamlet – legalábbis ez a Hamlet – Shakespeare képzeletének szülötte. És még csak nem is azért, mert a drámaíró és a filozófus eltérő műfajokban dolgozik. A közöttük lévő tetemes időbeli távolság sem elhanyagolható: Shakespeare 1600 körül írta a *Hamletet*, ezzel szemben Descartes racionalista elveinek első jelentős dokumentuma, a befejezetlenül – és életében kiadatlanul – maradt *Szabályok az értelem vezetésére* 1628-ban keletkezett¹⁰, az *Elmélkedések az első filozófiáról*¹¹ pedig – amiről az alábbiakban a legtöbb szó esik Descartes művei közül – jóval később, 1641-ben (egy évvel az angol színházak általános bezáratása előtt) jelent meg.

Azonban lehetséges, hogy ez az időbeli különbség mégsem annyira „drámai”: ahogy Richard Popkin, a reneszánsz filozófia történetének egyik legkiválóbb kutatója megállapítja *A kétely története Erasmustól Spinozáig* című könyvében¹², Descartes sokszor már-már katonásan elszánt küzdelme a teljes és tökéle-

⁹ Vö. „Hogy azonban [a józan gondolkodás] meg ne vádolhasson bennünket érzéketlenséggel és műveletlenséggel, tegyük hozzá mindjárt azt is, hogy a filozófia és a költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással” (Platón: *Allam. Tizedik könyv* (607b). Ford. Szabó Miklós, In *Platón Összes Művei, II.*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, p. 683.

¹⁰ Vö. J. L. Walting: „Descartes” In D. J. O’Connor (szerk.): *A Critical History of Western Philosophy*. New York: The Free Press and London: Collier Macmillan Limited, 1964, p. 170 és *Szabályok az értelem vezetésére* In Descartes: *Válogatott filozófiai művek*. Ford. Szemere Samu. Második kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

¹¹ *Az Elmélkedések szövegét az alábbiakban a következő kiadás alapján idézem: René Descartes: Elmélkedések az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1994.

¹² Richard H. Popkin: *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Berkeley: University of California Press, 1979, pp. 159–198.

tes (metafizikai) bizonyosságért csak a 16. század végén, a 17. század elején széltében-hosszában ünnevelt szkepszis háttérében értelmezhető. Ennek a szkepszisnek a központi figurája pedig természetesen Montaigne volt, akit nemcsak Descartes, hanem – legalábbis valamennyire – Shakespeare is ismert¹³. Miközben tehát nem szeretném azt a benyomást kelteni, hogy Shakespeare-t „szkeptikus filozófus”-nak tartom – azt pedig legkevésbé sem, hogy Descartes-ot drámaírónak – talán még „történetileg” sem teljesen megalapozatlan – Montaigne „rejtett” közvetítésén át – valamiféle „párbeszédet” kezdeményezni Descartes és Shakespeare között.

Stanley Cavell még a fentieknél is fontosabb összefüggést vél felfedezni a francia filozófus és az angol drámaíró között *A tudás megtagadása Shakespeare hat drámájában* című könyvében¹⁴. E kapcsolat elemzése nemcsak Cavell esszégyűjteményének egyik vezérmotívuma, hanem mérföldkő az egész életművön végighúzódo szkepszis-értelmezésben is. Egy hosszabb bekezdést teljes terjedelmében idézek:

Érzésem szerint a szkepticizmus eljövetele, ahogyan Descartes *Elmélkedése*iben manifesztálódik, már Shakespeare-nél a nagytragédiáktól kezdve a tizenhetedik század első éveiben, a Descartes-ét megelőző generációban kiteljesedik. Bármennyire erős is Montaigne szkepticizmusának jelenléte Shakespeare egyes darabjaiban, a szkepticizmus kérdése, amire gondolok, abban nyerte el specifikusan filozófiai árnyaltságát, ahogyan azt Descartes felteszi Isten létére és a lélek halhatatlanságára vonatkozóan (mint feltételezem, ami a külvilágot leíró új tudományosság hitelességét vagy épp annak tagadását készíti elő). A kérdés többé nem az, vagy nem csak az, mint a szkepticizmus korábbi fázisában, hogy hogyan éljünk legjobban egy bizonytalan világ-

13 Vö. Frank Kermode (szerk.): *The Tempest*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1954), 1990, pp. xxiv–xxxvi és pp. 145–147. *A Hamlet* és Montaigne viszonyára nézve l. elsősorban Harold Jenkins (szerk.), i. m., pp. 108–112. L. még „Ember szeme nem hallott olyat”: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig” – jelen kötetben.

14 Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 5–6.

ban; mára sokkal inkább azzal kell szembenéznünk, hogyan élünk egyáltalán egy talajvesztett világban. Szkepszisünk ma már korlátlan vágyaink jól körülhatárolható szerepét játssza el. Descartes gondolkodásában, úgy tűnik, Isten bizonyossága még garantálja a szilárd talajt. Ám Descartes módszere, nevezetesen ahogy egyértelművé teszi, hogy Isten létének bizonyossága szükséges a világ és a mindennapi döntéseink közötti durva megfelelés vagy összefüggés megteremtéséhez (akárhogy is álljon a kérdés a természettudományokban), azt jelenti, hogy ha az Istenbe vetett bizonyosság meginog, akkor a mindennapok alapjai is megrendülnek.¹⁵

Az *Othellóról* szóló Cavell-tanulmány¹⁶ pedig a féltékenység tragédiáját kezdettől a karteziánizmusban bujkáló legbelső félelem példaértékű „előadásaként” elemzi; annak a descartes-i rettegésben már eleve tragikusan lüktető döbbenetnek a „színpadra vitelét”, megelevenítését látja a Mór drámájában, hogy valaki egyszerre egyedül¹⁷ találja magát a világegyetemben, és a Másik – és ezen keresztül a saját – végességétől iszonyodik el. A radikális descartes-i kétely és a shakespeare-i nagytragédia közötti kapcsolat tehát abban ragadható meg, „hogy nemcsak a

¹⁵ Stanley Cavell: „A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában. Bevezetés”. Ford. Komáromy Zsolt. In *Helikon. Irodalomtudományi Szemle. Textológia vagy textológiák?* 1998/4, p. 464.

¹⁶ Stanley Cavell: „Othello és a Másik mint tét”. Ford. Komáromy Zsolt. In *Helikon. Irodalomtudományi Szemle. Textológia vagy textológiák?* 1998/4, pp 478–494, eredetileg „Othello and the Stake of the Other” In *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, pp. 125–142. L. részletesebben: „’E végső csókban múljak el veled’ – szerelem és halál az *Othellóban*”, jelen kötetben.

¹⁷ Egy pillanatra vessük össze ezt a magányt Descartes-nak azzal a „fizikai”, vagy „életrajzi” egyedüllétével, amire a francia filozófus maga is újra meg újra visszatér. Például az *Értekezésben* ezt olvassuk: „De mint az olyan ember, aki egyedül jár a sötétben, elhatároztam, hogy olyan lassan megyek majd, s olyan körültekintő leszek minden dologban, hogy ha csak nagyon keveset jutok is előbbre, de vigyázhatok, hogy legalább el ne essem.” (René Descartes: *Értekezés a módszerről*. Szemere Samu szövegét átdolgozta, a kötetet szerkesztette és a jegyzeteket összeállította Boros Gábor. Mátúra Bölcsélet. Budapest: Ikon Kiadó, 1992, p. 29). Vagy: „Ma tehát, a legalkalmasabb időben, miután megszabadítottam elmémet minden gondtól és zavartalan nyugalmat biztosítottam magamnak, egyedül félrevonulok, s végre komolyan, szabadon hozzákezek nézeteim emez általános fölforgatásához” (Descartes: *Elmélkedések*, p. 25).

tragédia felel meg a szkepszis szerkezetének, hanem ez fordítva is igaz: a szkepticizmus már eleve magán viseli a tragikus szerkezet jeleit”, azaz „a tragédia egy értelmezése annak, aminek a szkepticizmus maga is az értelmezése”¹⁸.

Végül a „Páratlan különösség – különös párosság” [Being Odd, Getting Even¹⁹] című tanulmányában Cavell közvetlen kapcsolatot teremt az *Elmélkedések* és a *Hamlet* között, különösen a létezés feltételeinek értelmezése révén:

Hamlet a bosszúra készítő indulatot kutatja: feladata, hogy egy másik ember létének terhét vegye magára és ettől Hamlet a gondolatot mint a feladat egyfajta kidolgozását bitorolja, mintha az ember így fizethetné meg, így vehetné magára a mindenfajta birtokbavételnek ellenálló létezést, amit mégis a ‘saját’-jának kell neveznie. Hamletet arra kéri föl, hogy tolja helyre egy apa kisiklott életét, hogy az apa bosszúját ő hajtja végre, hogy ő egyenlítse ki a számlát. A „lenni vagy nem lenni” kérdésében a hangsúly nem annyira a halálon, inkább a születésen van: érdeemes-e egyáltalán világra jönni? Mintha a születési arányszám tudomásul vétele a lét felöltését, tagadása a lét elutasítását jelentené. A születés elfogadása belépés egy olyan világba, amelyben a bosszú, a kölcsönös bünbakkeresés, az ürügy és a kicserélhetőség az úr. De ha visszautasítod a részvételt, mindenkit megmérgezel, aki megérint, mintha magadért állnál bosszút. Ezért ha a választást elfogadhatatlannak érzed, az okod történelmi és nem metafizikai lesz – mondjuk egy lépés a felfedezés felé, hogy nem rendezheted a számlát a születés fintoráért, azért, hogy magadat kaptad akként a számalomra méltó teremtményként, akivé lenned kell. E feltétel egy másik lehetséges megerősítése a világot felemészítő kétely, ahogy ezt Descartes *Elmélke-*

18 Stanley Cavell: „A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában. Bevezetés”, p. 466.

19 A „Being odd, getting even” tulajdonképpen lefordíthatatlan szójáték, ugyanis az *odd* egyszerre jelent ‘páratlan’-t, ha a számok egy csoportjára vonatkozik (*odd numbers* = páratlan számok) és ‘különös’-t, ‘furesá’-t; az *even* pedig – hasonlóan – a ‘páros’ értelemmel rendelkezik az *even number* (‘páros szám’) kapcsolatban, de a *getting even* úgy is értelmezhető, hogy valaki ‘kiegyenlíti a számlát’ valakivel, pl. a *we are even* kb. annyit tesz, hogy ‘kvittek vagyunk’. Tehát a címet – a tanulmány ismeretében – egy másik szójátékkal igyekeztem visszaadni.

dései mutatják; a kétely állandó veszélyként, vagy (mondjuk) valóban feltételként veszi körül az emberi létezést.²⁰

A *Hamlet* tehát mint a születés tragédiája, az *Elmélkedések* pedig mint az emberi létezés végső feltételeinek elemzése találkoznak Cavellnél – ebből indulok ki most én is. A lét (létezés) és gondolkodás összefüggéseinek drámai-metaforikus megjelenítését olyan szöveggel hasonlítom össze, amely a gondolkodás és lét (létezés) viszonyát fogalmi alapon és következetesen felépített érvrendszer segítségével közelíti meg. Eközben Descartes kételyének – Cavell által kiválóan érzékelt – drámaiságát éppúgy igyekszem kihasználni, mint azt a jól ismert felfogást, hogy a *Hamlet* – többek között – a gondolkodás tragédiáját mutatja be.

Térjünk vissza Hamlet „furcsa álcá”-jára, azaz az örültség következetesen tudatos, elszánt tettetésére. Ez az alapállás legalább annyira „stratégikus”-nak és módszeresnek bizonyul majd, mint Descartes szisztematikus és egyetemes kételye. Descartes kételyének megalapozásában pedig az örültség – a talán még híresebb álom-argumentum mellett – fontos érvként jelenik meg:

De bármennyire is megtévesztenek olykor az érzékek bizonyos kicsiny és távoli dolgokat illetően, talán vannak más ismereteink, melyekhez semmiféle kétség nem férhet, még ha ugyanezen érzékekből merítettük is őket. Ilyen például az, hogy itt vagyok, a tűzhely mellett ülök, téli ruha van rajtam, kezemmel érintem a papírt, s más effélék. Ugyan, milyen alapon tagadhatnánk, hogy maga ez a kéz s ez az egész test az én kezem, az én testem? Hacsak nem vélem magam hasonlatosnak azokhoz az örültekhez, akiknek agyvelejét tönkretette a fekete epe²¹ makacs göze, s

²⁰ Stanley Cavell: „Being Odd, Getting Even” In *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 128. L. még „Hamlet’s Burden of Proof” In *Disowning Knowledge*, pp. 179–191.

²¹ Vö. „melankólia vagy fekete epe [...] a melankolikus ember eleme a FÖLD, természetének meghatározó jegyei pedig a hideg és a száraz. Nehézkes személy, örök vágyakozó, rosszindulatú és lassú. A borhoz disznóként viszonyul, mert ha leissza magát, aludni vágyik. Nagyon szereti a fekete színt” (Maurice Hussey: *The World of Shakespeare and His Contemporaries. A Visual Approach*. London: Heineman, 1971, p. 25). „Szomorú és félelmetes, ha az embert melankólia zavarja meg – ennek

emiatt állhatatosan ragaszkodnak ahhoz, hogy ők királyok – legyenek bár koldusszegények –, vagy ahhoz, hogy bársonyt viselnek – holott meztelenek –, vagy éppenséggel ahhoz, hogy agyagfejük van, vagy teljesen átalakultak tökké, vagy hogy üvegből fújták őket. De hát ők örültek, s magam is éppennyire esztelennek látszanék, ha mindebből bármit is fölhasználnék példaként saját magamra vonatkozóan.

Ez gyönyörű! Mintha bizony nem volnék ember, ki éjjelente aludni szokott, s kivel álmában megtörténik mindaz – vagy olykor még kevésbé valószínű dolgok is –, ami ezekkel az esztelenekkel ébrenlétükben. Mert valóban, mily gyakran meggyőz a megszakott, éjszakai nyugalom arról, hogy itt vagyok, ruha is van rajtam, s a tűznél ülök, holott valójában ruháimtól megszakadulván takarók között fekszem! Na de most biztosan éber szemmel figyelem ezt a papírt, nem kókad ernyedten ez a fej, amit most megmozdítok, e kezét pedig meggondoltan és teljes szándékossággal nyújtom ki, s ezt érzékelem is. Ennyire határozott dolgok álmunkban nem fordulnak elő. De hát úgy mondom

szélsőségeiben a következő hatásai vannak: bizalmatlanság, kétely [doubt], féltékenység vagy kétségbeesés, néha dühös, néha pedig vidám megjelenés, az utóbbi görcsös, erőltetett nevetéssel kísérvé. [...] [a melankolikus embernek] lidércnyomásos álmai vannak [...] [a háza] börtönnek vagy tömlőcnek tűnik neki, és nem a megnyugvás és megpihenés helyének; [...] jól teszi, ha a friss levegőn tartózkodik, méghozzá amikor mindenféle szélből keveredik, amit beszív, különösen a déli és délkeleti szél jótékony hatású” (Timothy Bright: *Treatise of Melancholy*, idézi Harold Jenkins (szerk.), i. m., pp. 106–107). Hamlet: „Egy csigahéjban ellaknám, s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim.” (II; 1); Hamlet: „Dánia börtön”. Rosencrantz: „Úgy az egész világ is az.” Hamlet: „De még milyen! Mennyi rekesz, őrhely és dutyi van benne! s Dánia egyik legcudarabb.” (II; 2) Hamlet: „En egy idő óta (bár nem tudom, miért) elvesztettem minden kedvemet s felhagytam minden szokott gyakorlatimmal; és, igazán, oly nehéz hangulatba estem, hogy ez a gyönyörű alkotmány, a föld, nekem csak egy kopár hegyfok; ez a dicső mennyezet, a lég, ez a felettem függő kiterjedt erősség, ez arany tűzkel kirakott felséges boltozat, no, lássátok, mindez előttem nem egyéb, mint undok és dögletes párak összeverődése.” (II; 2). „En csak fölszéllel vagyok bolond; de ha délről fú, én is megismerem a sólymot a gémtől – I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw” (II; 2; 374–375), szó szerint: ‘én csak észak-északnyugatra vagyok örült. Amikor déli a szél, meg tudok különböztetni egy sólymot egy kócsagtól/gémtől [vagy: egy kézifűrész-től]’. Hamlet valami ilyesmit mond itt: ‘világosabb pillanataimban, amikor a déli szél (az északi-északkeletivel szemben) jótékony hatással van az örültségemre, s különösen ha hátam mögött van dél, azaz nem vakít el a nap, meg tudok különböztetni két dolgot [madarat] egymástól, vagyis átlátok a szítán, nem lehet tetetéssel megtéveszteni engem’.

ezt, mintha bizony már nem is emlékeznék arra, hogy máskor ezekhez hasonló gondolatok is megtévesztettek álmodban! S ahogy ezeket figyelmesebben átgondolom, olyan nyilvánvalónak látom, hogy sohasem tudom biztos jelek alapján megkülönböztetni az álmot az ébrenléttől, hogy elámulok, s már-már szinte maga ez az ámulás erősíti meg bennem azt a véleményt, hogy álmodom.²²

Látjuk, hogy a két érvet a kétely jogossága mellett Descartes mennyire drámaian jeleníti meg ebben az önmagával folytatott (és magával ragadó) párbeszédben, hogy hányszor „vesz fordulatot” az okfejtés („De bármennyire is... Ugyan milyen alapon tagadhatnánk... Hacsak nem vélem magam... De hát... Mintha bizony... Mert valóban... Na de most biztosan... De hát úgy mondom ezt, mintha bizony”), és hogy a magyar fordításban is hányszor megjelenik egy nem-valóságos, de lehetséges világra utaló igemód, a feltételes, és egy elképzelt birodalmat teremtő kulcs-szó, a „mintha”. Ugyanakkor *mintha* Hamlet számára éppen a kétely, a *dubito* lenne az első lépés az örültség színlelésének szükségessége felé: „All is not well / I *doubt* some foul play” – mondja a királyfi az I. felvonás 2. jelenetének végén, amikor Horatio, Marcellus és Bernardo a Szellem felbukkanásáról értesítik. A fenti mondatot Arany – igen helyesen – így tolmácsolja: „Gonosz / Rút cselt gyanítok”, hiszen itt az *I doubt*, nem a ‘kétkedem’, ‘nem vagyok benne biztos’, ‘nem hiszem’, ‘nem fogadom el’ értelemben, hanem az ‘attól tartok/félek, hogy...’, ‘arra gyanakszom, hogy...’ jelentésben szerepel²³. Ezzel szemben a félelem Descartes-nál inkább a ‘bizonytalanság’-ot kifejező kétely melléktermékeként jelenik meg: a kartéziánus *dubito* minden régebbi benyomást, érzékelést, véleményt és meggyőződést megkérdőjelez, azzal a kockázattal, hogy „talán csak az az egy [marad igaz], hogy semmi sem bizonyos”²⁴. És a rettegést így szólaltatja meg:

22 Descartes: *Elmélkedések*, pp. 26–27.

23 Vö. Harold Jenkins (szerk.), i. m., p. 197.

24 Descartes: *Elmélkedések*, p. 33.

...mintha váratlanul mély örvény rántott volna magával, mely úgy sodor hol ebbe, hol abba az irányba, hogy sem a mélyben nem tudom megvetni a lábam, sem pedig úszva fölemelkedni a felszínre nem vagyok képes.²⁵

De Hamlettől sem idegen, hogy minden már megszerzett ismeretet kitöröljön a fejéből:

Eszembe juss?
Igen, letörlök emlékezetem
Lapjáról minden léha jegyzetet,
Könyvek tanácsit, képet, benyomást,
Mit vizsga ifju-kor másolt reá... (I; 5)²⁶

és nem „élhet más” ott, mint a Szellem „parancsa” (vö. I; 5), hogy a fiú bosszulja meg a meggyilkolt apa „rút, erőszakos halálát” (I; 5). Azonban Hamlet – mint ez a fenti idézetből is kitűnik – azért csinál *tabula rasát*, hogy eleget tegyen valaminek, ami – legalábbis eleinte – egyszerre hangzik úgy, mint gyermeki kötelesség és erkölcsi parancs: nemcsak a halott király bosszú-ügyét örökli meg, emellett még „Dánia királyi ágyát” sem szabad átengednie „Vérbujaságnak átkos fekhelyül” (I; 5). De még ez sem elég: a „szegény Szellem” azt is követeli, hogy Hamlet „elméje” eközben „maradjon tiszta” és hogy „ne törjön” anyjára „lelke”, hanem bízva „az Égre őt / S mind a tövisre, mely keblében él / Az csípje, szúrja” (I; 5). Mintha Hamlet nem is két, hanem három feladatot kapott volna: az első a bosszú, a második az erkölcsi „tisztogatás”, a harmadik az anya „mentességének” biztosítása. De ott vannak-e Gertrud, a frissen újra férjhez ment asszony és ismét királyné keblében azok a bizonyos tövissek? Nem túl boldog-e Claudiuszal, az újdonsült férjjel és uralkodóval? Nem támadna-e Hamlet már a pusztá tettel, vagy akár már a gyilkos szándékkal anyja lelkére?

²⁵ Descartes: *Elmélkedések*, ibid.

²⁶ Arany fordítása pontos, de a „vizsga ifju-kor” a mai olvasónak túlságosan is a wittenbergi egyetemről hazalátogató Hamletet idézi. Arany a *vizsgát* feltehetően ‘vizsgálódás, (vizslatás)’ értelemben használja, az eredeti („That youth and observation copied there” [I; 5; 101]) szó szerint: ‘amit az ifjúság és a megfigyelés oda másolt’.

Hogyan fogadná a királyné a hirtelen második özvegyiséget? És akár boldog, akár nem, megölheti-e Hamlet úgy Claudius, hogy közben (filozofikus) elméje tiszta marad?

Ezeket a kérdéseket egyelőre én teszem fel; a királyfi itt még elszánt, de hamarosan – sokkal költőibben – ő is megfogalmazza őket. Hiszen a kettős vagy hármas feladat – ahogy a Szellem előírja – mint „puszta tett” kivitelezhetetlen. Hamletnek el kellene választani egymástól két testet az „átkos fekhelyen”, miközben két dolog szüntelenül és makacsul összekapcsolódik: a közélet és a magánélet (a trónörökös rang és a fiúi szeretet), a törzsi, ősi jog és a keresztény tanítás (a pogány vérbosszú és a „Ne ölj!”), a protestáns és a katolikus tradíció (Hamlet Wittenbergje és a Szellem különös purgatóriuma), nem beszélve lát-szatról és valóságról: a szellemi jelenésről és Claudius nagyon is valóságos képességéről, hogy „ember úgy mosolyghat s gaz lehet” (I; 5).

Hogyan fogalmazza meg Descartes a „tiszta lappal indulás” programját?

Már évekkel ezelőtt fölfigyeltem arra, hogy kora ifjúságomtól fogva milyen sok hamis nézetet fogadtam el igaznak, s hogy mennyire kétséges mindaz, amit később ezekre építettem. Ennek hatására beláttam azt is, hogy egyszer az életben gyökerestül föl kell forgatnom, s az első alapoktól kiindulva újra kell kezdenem mindent, ha arra törekszem, hogy egyszer még valami szilárdat és maradandót hozzak létre a tudományok területén.²⁷

Első látásra a feladat pusztán tudományos jellegűnek tűnik; végül is Descartes matematikus és természettudós („természet-filozófus”) volt (és nem is akármilyen), de a lecke hamarosan mégis hamleti bonyolultságúnak bizonyul. Először is, mert – mint Bernard Williams megállapítja – Descartes idejében „egyáltalán nem volt világos, hol húzódnak a természettudományos kérdések határai és lehetőségei”²⁸, mivel éppen ez a korszak a mai értelemben vett „tudomány” kialakulásának kezdete. Má-

²⁷ Descartes: *Elmélkedések*, p. 25.

²⁸ Bernard Williams, i. m., p. 25.

sodszor, mert Descartes egyszer és mindenkorra le kívánt számolni mindenfajta szkepticizmussal, Sextus Empiricustól Montaigne-ig²⁹. Ugyanakkor Descartes roppant körültekintő megfogalmazásait az is befolyásolta, hogy munkáinak legalábbis egy részét tankönyvnek szánta: azt remélte, írásai a katolikus egyház jóváhagyásával váltják föl az iskolákban és egyetemeken használt – elsősorban arisztotelészi – szövegeket³⁰. De a legfontosabb bonyolító tényező talán mégis az, hogy Descartes egy *egyetemes* módszer megalkotásával kísérletezett, ami az igazság felderítésére az emberi tudás bármely területén alkalmazható. Azaz nem „egyszerűen” az igazság foglalkoztatta – ez (legalábbis bizonyos értelemben) még mindenfajta filozófiára igaz lehet. Descartes az igazságot kikezdzhetetlennek, és – ennél fogva – a tudást megingathatatlanak, azaz *metafizikailag* bizonyosnak szerette volna látni. Nemcsak az igaz ismeret birtoklásáért indult hát harcba; magának a tudás *lehetőségeinek* alapjai érdekelték olyan szenvedélyesen³¹.

Ugyanakkor – és némileg paradox módon – Descartes az egyetemes módszer keresését már a kezdetektől egyes szám első személyű, zaklatott, vallomás-szerű szövegekbe ágyazza: az *Értekezés a módszerről* – Bernard Williams szerint – indulatos „monológ”, míg az *Elmélkedések az első filozófiáról* – ahogyan Jaako Hintikka megállapítja – a „diálógus-formát” követi: egy ember párbeszédét önmagával (például René Descartes vitáját Cartesiusszal). „Descartes” – írja Hintikka –

első és legfontosabb eredményeihez kettős szerep segítségével jut el: egy pillanatra saját hallgatóságaként is színpadra lép. Érdekes és igen figyelemre méltó, hogy Baltz, aki a saját céljaira Descartes vizsgálódásait párbeszédés formában jelenítette meg „Cartesius, a racionalista” és „René Descartes, az egyszerű ember” között, amellet érvel, hogy a híres *Cogito ergo sum* [Gon-

29 L. Alexander Koyré kitűnő előszavát In Descartes: *Philosophical Writings*, pp. ix–xvii és Boros Gábor jegyzetét In Descartes: *Értekezés a módszerről*, p. 40.

30 Vö. Boros Gábor jegyzetével In Descartes: *Értekezés a módszerről*, p. 25.

31 Vö. Bernard Williams, i. m., p. 35 és Altrichter Ferenc: *Észérvek az európai filozófiai hagyományban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993, p. 155.

dolkodom, tehát vagyok] a két szereplő „közös összeesküvésének végeredménye”, tehát „bizonyos értelemben a Cogito-tétel jelentése René Descartes-ra éppúgy vonatkozik, mint Cartesiusra”³².

Descartes *Elmélkedéseinek* személyes jellegét különösen hangsúlyozza W. T. Jones „Somnio ergo sum” [Álmodom, tehát vagyok] című tanulmányában³³, természetesen főképp az álom-argumentummal kapcsolatban. Az álom-érv a kétely kiterjesztésének valóban jelentős lépése: Descartes a hibás ítéletalkotást először az érzékelés területéről vett tévedések esetein keresztül mutatja be (pl. rosszul mérem fel egy távoli torony magasságát), ezek azonban nem alkalmasak, hogy a tévedés lehetőségéről általános érvénnyel győzzenek meg, hiszen mindig védekezhetem azzal, hogy a hibát csupán *ebben* a bizonyos esetben, az *éppen* adott körülmények között követtem el. Ezzel szemben az álom bizonyos vonatkozásai már a mindent elborító kételyt sugallják: ha elfogadjuk, hogy az álom illúzió, és azzal is egyetértünk, hogy ha bármiről álmodhatom, amit az érzékszerveimmel éberen felfogok, akkor bármely helyzet álom-helyzet lehet; ha álomban is teljesen bizonyos lehetek az érzeteimben, azt az érzetemet is beleértve, hogy *éppen most nem is álmodom* (vagyis nyugodtan álmodhatom, hogy nem álmodom), lehetetlen meghatározni, mikor vagyok az illúzió áldozata és mikor nem. Következésképpen *sohasem* lehetek *teljesen* bizonyos, hogy helyesen ítélek-e egy érzékelés felől vagy sem³⁴.

Az álom-argumentumról sok vita folyt; Norman Malcolm például Wittgensteinre hivatkozva próbálta cáfolni³⁵, másokat meg éppen az bosszant, hogy kikezdzhetetlennek bizonyul³⁶. Nem kívánok „igazságot tenni” az álom-érv körül; inkább azzal a három híres álommal szeretném összekötni, amit Descartes –

³² Jaakko Hintikka, i. m., p. 119.

³³ W. T. Jones: „Somnio ergo sum: Descartes’s Three Dreams” In *Philosophy and Literature*, Vol. 4, No. 2., 1980, pp. 145–164.

³⁴ Vö. Bernard Williams, i. m., pp. 51–53.

³⁵ Vö. Norman Malcolm: „Dreaming and Scepticism” In Willis Doney (szerk.), i. m., pp. 54–79 (eredetileg *Philosophical Review*, LXV, 1956, pp. 14–37).

³⁶ Vö. pl. Bernard Williams, i. m., pp. 303–311.

mint már utaltam rá – 1610 novemberében „valóságosan” látott abban a bizonyos túlfűtött szobácskában. W. T. Jones egyenesen azt állítja, hogy az *Elmélkedések*ben felbukkanó „gonosz szellem”, a „rendkívül nagy hatalmú, rendkívül agyafűrt csaló”³⁷, a *malus spiritus*, aki végül is a módszeres kételkedésre a legtöbb okot adja, Descartes „igazi” álmaiból származik³⁸ – talán azzal a különös férfival azonos, akivel a filozófus a „forgószelemben”³⁹ találkozott. Descartes erről szóló, eredetileg latin nyelvű feljegyzése sajnos nem maradt meg, de egy 17. századi, harmadik személyű beszámolóban az első – leghosszabb, Jones szerint a gonosz szellemről szóló – álmról a következőket olvassuk:

[Descartes] elmondja nekünk, hogy 1619. november 10-én este nehezen tért nyugovóra; az egész napot ihletett és igen mély gondolatokba merülve töltötte, és arra a következtetésre jutott, hogy megtalálta a mindenre választ kínáló, csodálatos tudás [*sciencia mirabilis*] alapjait. Ezen az éjszakán három, egymást szorosan követő álmot látott, és biztos volt benne, hogy ezek csak Odafönről származhatnak. Amikor elaludt, a képzeletében fantomok jelentek meg, és annyira megrémisztették, hogy – mivel azt hitte, hogy egy utcán van – kénytelen volt a bal oldalára helyezni a teljes testsúlyát, mert a jobb oldalán végtelen gyöngeséget érzett, és már-már leroskadóban volt. Szégyenében, hogy így kell tovább mennie, megpróbált mégis kiegyenesedni, de ekkor viharos légörvény támadt, ami valamiféle forgószelekként felkapta és háromszor vagy négyszer megpörgette a bal lába körül. De nem ez ijesztette meg. Annyira nehezen vonszolta magát, hogy minden lépésnél már az összeesés határán volt, azonban az útja egy egyetemi épület felé vezetett, aminek nyitva volt az ajtaja – ide igyekezett bejutni, hogy védelmet találjon a szél-től, és hogy helyzetére valami megoldást keressen. Megpróbált elvergődni az egyetem kápolnájáig, ahol először imádkozni szeretett volna, de mert rádöbrent, hogy egy ismerős férfi mellett köszönés nélkül ment el, elhatározta, hogy visszafordul és annak

37 Vö. Descartes: *Elmélkedések*, p. 34.

38 Vö. W. T. Jones, i. m., p. 163.

39 Vö. W. T. Jones, i. m., p. 145.

rendje-módja szerint üdvözli. Ekkor azonban a kápolnával szemben fújó szél teljes erejéből visszadobta. Ebben a pillanatban az épület udvarán valaki mást is megpillantott, aki tiszteletudóan és udvariasan köszöntötte, a nevén szólította, és azt mondta neki, hogy küldene valamit Monsieur N.-nek, feltéve, hogy Descartes hajlandó felkeresni. Descartes úr úgy látta, hogy ez a valami egy dinnye, ami egy távoli, idegen országból érkezett. De még jobban meglepte, hogy az emberek, akik a hozzá beszélő alakhoz csatlakoztak, és körülvették, hogy társalogjanak vele, mind egyenesen és szilárdan álltak a lábukon, miközben ő, aki gyakorlatilag ugyanott volt, változatlanul tántorgott és kétrét görnyedt a széltől. Azután a légáram, amiről többször azt hitte, hogy azonnal feldönti, lassan elcsendesedett. Ezzel a benyomással ébredt föl. Ekkor heves fájdalmat érzett; ettől nagyon megrettent – remélte, hogy nem egy gonosz szellemtől származik, aki meg akarja szállni. Azonnal a jobb oldalára fordult, mert az álmod úgy látta, ahogy elaludt: a bal oldalán. Istenhez imádkozott, hogy óvja meg álmának gonosz szellemétől és mentse meg a szerencsétlenségektől, amelyek talán a bűnei miatt fenyegető kárhózként leselkednek reá. Úgy ítélte meg, hogy bűneit tekintve akár még az egyházi átokra, a kiközösítésre is méltó lenne, bár addig olyan életet élt, amely a többiek szemében feddhetetlennek tűnt⁴⁰.

Jonesnak igaza van, amikor Descartes kételyének „egzisztenciális” gyökereit hangsúlyozza: az álom alapján Descartes nem tűnik olyan filozófusnak, aki a szkepszis indokait csupán egy bölcséleti vita kedvéért sorolja fel; az *Elmélkedések*be áthallatszanak a mély, személyes válság hangjai: a rémület, hogy egy gonosz szellem foglyaként valóban elveszítheti önmagát, talán valóban büntetésképpen, mert egy időben esetleg még a „racionalizmus atyja” is kacérkodott az akkor igen népszerű fekete mágiával⁴¹.

Azt hiszem, a descartes-i vizsgálódások drámai sajátosságaiért is ez a személyes hang a felelős. Az egyes szám első személyű előadásmód nemesak arra csábít, hogy azonosuljak az elbe-

⁴⁰ W. T. Jones, i. m., pp. 162–163.

⁴¹ Vö. W. T. Jones, i. m., p. 158.

szélővel: ezt minden ún. „én-narratíva” elérheti. A beszélő – ahogy ezt Hintikka észrevette – még arra is képes lesz, hogy „megossa”, „kettévágja” önmagát⁴², és hogy a világra vonatkozó kételyét – holmi forgószélként – visszafordítsa önmagára:

De hiszen már meggyőztem magam arról, hogy nincs a világon semmi sem: nincs ég, nincs föld, nincsenek elmék, nincsenek testek. Nem győztem-e meg magam ezáltal arról is, hogy én magam sem létezem? Semmiképp! Bizonyos, hogy én voltam, ha egyszer meggyőztem magamat valamiről. Igen ám, de ha van valamiféle rendkívül nagy hatalmú, rendkívül agyafúrt csaló, aki állandóan megtéveszt engem, méghozzá szándékosan? Nos hát, akkor aligha kétséges, hogy én is vagyok, ha egyszer engem téveszt meg! Téveszen csak meg, amennyire tud, azt mégsem lesz képes elérni sohasem, hogy ameddig azt gondolom, vagyok valami, semmi se legyek. Olyannyira, hogy – mindent kellően megfontolván – végül is le kell szögezni: az „én vagyok, én létezem” kijelentés – valahányszor kimondom, vagy elmémmel megragadom – szükségszerűen igaz.⁴³

Az érvelés drámai, sőt abszurd-drámai ereje abból fakad, hogy amíg Descartes okfejtését tanulmányozzuk, ilyeneket olvasunk, „világosan és elkülönülten”⁴⁴: „Nem győztem-e meg magam ezáltal már arról is, hogy *én magam sem létezem?*”, „mégsem lesz képes elérni sohasem, hogy ameddig azt gondolom, vagyok valami, *semmi se legyek*”, miközben ugyanilyen „világosan és elkülönülten” fogjuk fel – a magyar fordításban – például az egyes szám első személyre utaló igei személyragokat. Ha az ember – egy pillanatra – csupán azt hallja: „magam

42 Jones részletesen foglalkozik Descartes „hasadt tudatával”, még pszichoanalitikai szempontból is: „A sima, racionalista felszín mögött egy mélyen megosztott személyiség lakik” (Jones, i. m., p. 160).

43 Descartes: *Elmélkedések*, p. 34.

44 A „világosan és elkülönülten” látás (belátás) a descartes-i módszer egyik talpköve. L. pl. „Az első [szabályom az ész helyes vezetésére] az volt, hogy soha semmit ne fogadjak el igaznak, amit nem evidens módon ismertem meg annak; azaz hogy gondosan kerüljek minden elhamarkodást és elfogultságot, és semmivel többet ne foglaljak bele ítéleteimbe, mint ami oly világosan és elkülönítetten áll elmém előtt, hogy nincs okom kétségbe vonni” (Descartes: *Értekezés a módszerről*, p. 30).

sem létezem”, vagy: „semmi se legyek”, akkor talán nem ésszerűtlen megkérdeznie, hogy *kicsoda* ez az idézőjelek között szereplő, ragokkal kifejezett, illetőleg személyes névmásokkal (pl. „magam”) megjelenített „én”? *Ki beszél*, amikor (*éppen* azt játszom, azt feltételezem, hogy) *ő nincs*, illetve hogy „*én nem vagyok*”? Mindebből nem azt a következtetést szeretném levonni – mint például bizonyos pozitivista körök tették⁴⁵ –, hogy a filozófus zöldségeket beszél, és hogy az érvelés mindenestül elutasítandó. Még csak azt sem – bár vonzónak tűnik –, hogy minden racionalista rendszer „alatt” („mögött”, „előtt”) valamilye irracionális (abszurdum) húzódik meg. Inkább azt, hogy ha a filozófus ekkora kockázatot vállal, ha ekkora tételekben merészel játszani, akkor saját létezésére nézve valóban a lehető legnagyobb kétségbeesés kerítette hatalmába. Descartes névmásai – kétségtelenül – egy mélységesen *személyes* és *egyes számú* vállalkozásra utalnak, amiben nemcsak az „objektív”, metafizikai bizonyosság iránti törekvést hallhatjuk meg, hanem azt a vakmerő és magányos próbálkozást is, hogy visszataláljon elvesztett önmagához, hogy bizonyítani tudja saját személyes létezését. És pontosan a monológ, az egyes szám első személyű beszédhelyzet engedi meg, hogy a metafizikai bizonyosság iránti vágyakozását összekapcsolja „az én” létezésének (az *én létezésemnek*) bizonyításával⁴⁶.

Ahogy már az *Elmélkedések* fent idézett, talán leghíresebb részletéből kiderült, a metafizikai bizonyosságot Descartes vélhetően gondolkodás *közben*, pontosabban magában a következő mondatnak a *gondolásában*, illetőleg *kimondásában* találja meg: „én vagyok, én létezem”. A korábban írt *Értekezésekben* található a némileg más módszerrel felfedezett és szállóigévé vált mondat, a „Gondolkodom, tehát vagyok” (*Cogito ergo sum; Je pense donc je suis*⁴⁷). Az általában „Cogito-tétel”-ként

⁴⁵ Vö. Altrichter Ferenc, i. m., pp. 120–123.

⁴⁶ Vö. Stanley Cavell: *In Quest of the Ordinary*, pp. 105–130.

⁴⁷ L. Descartes: *Értekezés a módszerről*, p. 43 és Boros Gábor kitűnő hozzá fűzött magyarázó megjegyzéseit (pp. 44–45). Az „én vagyok, én létezem” és a „gondol-

emlegetett kijelentésről szinte minden filozófus mondott valamit; már a szintén igen tehetséges – és nem feltétlenül rosszindulatú – kortársak (pl. Pierre Gassendi, Thomas Hobbes vagy Marin Mersenne⁴⁸) sem tekintették olyan evidensnek és minden kétség felett állónak, mint Descartes, aki egyébként kifogásaikra szorgalmasan válaszolgatott⁴⁹. A nehézség fő oka az lehet, hogy Descartes két olyan dolgot akart először elkülöníteni és azután újra összekötni, amelyek túlságosan szoros kapcsolatban vannak ahhoz, hogy akár kísérletet tegyünk a szétválasztásukra: lehet, hogy egyszerűen azok az emberi szavak hiányoznak, amikkel a *gondolkodás* és az *emberi létezés* „közé” léphetnénk. Számomra legalábbis ez derül ki néhány olyan tanulmányból, amely a Cogito-tétel következtetés jellegéről vitatkozik,⁵⁰ és a híres mondat érvényét – mint a bekezdés elején már megelölegeztem – a kimondás performatív aktusában, illetve a magával a gondolkodással végrehajtott tettben igyekszik megalapozni. Mondanom sem kell, hogy az újra meg újra fellángoló vitát még fő vonalaiban sem kívánom ismertetni. Inkább arra keresem a választ – némiképp már ismét Hamlet hatása alatt –, hogy mi történik, ha minden lehetséges „hely” közül éppen a *gondolkodás* lesz az a „tér” (dimenzió?, „túlfűtött szoba”?, „hideg vár-fok”?), ahol az ember ismét magára találhat, ahol létét visszanyerheti.

A gondolkodás és létezés összekapcsolásának karteziánus módját úgy értelmezem, mint a pillanatot, amikor az ember felébred a nemlét lidércnyomásából, és rádöbben, hogy léte már eleve adva van a lidércnyomás elhessegetését célzó kérdezős-

kodom, tehát vagyok” különbségeire – és különösen a különböző megfogalmazások indokaira – nézve l. elsősorban Bernard Williams, i. m., pp 72–73.

48 Vö. Descartes: *Selected Philosophical Writings*, pp. viii–ix.

49 Vö. Descartes: *Selected Philosophical Writings*, pp. 123–159 és *Elmélkedések*, pp. 111–208.

50 Vö. elsősorban Altrichter Ferenc: „Cogito, ergo sum” In i. m., pp. 119–184, Hintikka, i. m., Harry G. Frankfurt: „Descartes’ Validation of Reason” In Doney (szerk.), i. m., pp. 209–226 [Eredetileg In *American Philosophical Quarterly*, Vol. II, No. 2, 1965, pp. 149–156] és F. Feldmann: „On the Performatory Interpretation of the Cogito” In *Philosophical Review*, LXXXII, 1973, pp. 345–363.

ben, kételkedésben stb., azaz a gondolkodás tágan értelmezett formáiban; magában a folyamatban, amiben és amivel meg akarja találni önmagát:

Mi vagyok tehát én? Gondolkodó dolog. Mit jelent ez? Nyilvánvalóan kételkedő, megértő, állító, tagadó, akaró, nem-akaró, de ugyanakkor elképzelő s érzékelő dolgot is.⁵¹

De nem térhetünk napirendre afölött, hogy még elképzelni is nehéz: a sokszor emlegetett nemlét egyáltalán valós-e mint *másik* alternatíva? Mit jelent ez: *nem lenni*? A halált? És a halált hogyan értelmezzük? Talán „metaforikusan”, mint emberi szavakkal közvetlenül kifejezhetetlent, ahogyan a tragédia mutatja be? Itt – legalábbis a tragikum egyik lehetséges meghatározása szerint – a hősnek a közönség előtt bekövetkező, mindenki számára *látható* és kötelező halálában *kimondhatatlan* veszteség jelenik – mégis – meg. Vagy a nemlét az *én*, a *sajátságosan önmagam*, az *egyén-iségem* elvesztésével azonos? Annak megtagadásával, aki voltam? Az arról való lemondással, ami lehetnék? Vagy jelentse a nemlét a Másik elvesztését, aki által vagyok, voltam, leszek? (Ez lenne az „örök kárhozat” is?) De ki ez „a Másik” Descartes esetében? Még mindig önmaga? Lehet-e – filozófiai alapon! – bárki vagy bármi más a gondolkodásban önmagát visszanyert Descartes társaságában, mint (még egyszer és még egyszer) René Descartes?

Talán senkinél sem esik annyi hangsúly a filozófus híres (és hírhedt) magányára, mint Descartes-nál – itt esetleg még a nemlét is „a Másik” kategóriájában van, azaz – bármilyen furcsán hangzik – *elgondolhatatlan* mint a létezés másik alternatívája, hiszen a Másik szerepét – legalábbis ezen a ponton – még csupán Descartes maga töltheti be. És ez a szélsőség különösen szembeötlő, ha a „valódi” filozófus helyzetét egy pillanatra Hamletével vetjük össze. Természetesen Hamlet a magányos hős „prototípusa”, de az ő egyedülléte egy viszonyhálóhoz képest, a család (apa, anya, nagybácsi), egy különös, félig-meddig menyasszony (Ophelia), annak családja (Polonius, Laertes) és a

⁵¹ Descartes, *Elmélkedések*, p. 38.

barátok (Horatio, Rosencrantz és Guildenstern) háttérben rajzolódik ki. Ezzel szemben Descartes még mindig teljesen, a szó legszorosabb értelmében van egyedül. De ha nincs semmi és senki, akitől önmagát megkülönböztethetné, akkor – ismét kérdezem – kire utal (Descartes szájából) az a szó, hogy: „én” vagy: „önmagam”?⁵²

Úgy tűnik tehát, hogy a gondolkodásként értelmezett lét csupán az első felvonása annak a drámának, amiben Descartes énje visszaperléséért színpadra lépett. A második felvonás az lesz, hogy az *én* létezésével kapcsolatos metafizikai bizonyosságot egy nem „kisebb” Másik, mint Isten minden kétséget kizáró létezésének megalapozására használja fel. És Isten lesz, aki – immár a harmadik felvonás „főszereplőjeként” – végső soron (és mintegy „visszamenőleg”) garantálja, hogy a Descartes-on *kívül* eső – azaz végre szintén a Másik szerepébe lépő – (kül)világ is teljes bizonyossággal létezik:

...már tisztán látom, hogy minden tudás bizonyossága és igazsága egyedül az igaz Isten ismeretétől függ, méghozzá olyannyira, hogy mielőtt Istent megismertem, egyetlen más dologról sem lehetett tökéletes tudásom. Most azonban már mind Istenről és más értelmi dolgokról, mind pedig a testi természet egészéről, amennyiben az a tiszta matematika objektuma, számtalan, teljességgel bizonyos ismerettel rendelkezhetem.⁵³

Ezek az Ötödik Elmélkedés záró mondatai; az utolsó, Hatodik Elmélkedésben – talán „negyedik felvonásként” – az is nyilvánvalóvá válik, hogy a külvilág jelenségei, a „materiális dolgok” is léteznek, „Abból ugyanis, hogy Isten nem téveszt meg, teljességgel következik, hogy ezekben az esetekben sem tévedek”⁵⁴. Tehát – hangzik utolsó, „ötödik felvonásként” a végső tanulság – az ész kellően körültekintő használatával az egész világról teljes és bizonyos ismeretekre tehetek szert: nyitva áll az út a tudomány előtt. A világ létezésének tétje Descartes gon-

⁵² Vö. Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary*, p. 107.

⁵³ Descartes: *Elmélkedések*, p. 87.

⁵⁴ Descartes: *Elmélkedések*, p. 108 (vö. még p. 89).

dolatmenete szerint Isten létezése, Isten létezésének tétje pedig az *én* létezése. Ennélfogva az önmagamra találás tette (a visszatérés a kétely „tartományából”⁵⁵) végső soron ugyanaz a *sajátos* mozdulat, mint a világ teljes bizonyosságú visszanyerése.

A hamleti *tabula rasa* után a királyfi „agyának könyve” nem kívánt mást befogadni, mint apjának parancsát, és „tárcájába” (író-táblájára – az eredetiben „tablet”⁵⁶) mint első fontos megjegyzést ezt a felháborodott sort rögzíti Claudiusról: „Hogy ember így mosolyghat s gaz lehet” (I; 5). Az eredetiben azonban a király Hamlet szerint kétszer is mosolyog: „one may smile, and smile, and be a villain”⁵⁷, azaz „valaki képes mosolyogni, és mosolyogni és [közben] gazember lehet”. Nem kizárt, hogy az ismétlés csupán a bosszúság jele; esetleg Hamlet így kívánja a mi elménkbe is bevésni, milyen kivételes képességekkel megáldott tettetővel áll szemben. De talán még ez sem elég erős indok arra, hogy a mondatra Hamlet épp a kiindulópont szerepét bízza. Az is lehetséges, hogy Hamlet tekintete itt Claudius „lelkének a legmélyéig” hatol, és a királyfi rádöbben: a király mosolya nem egyszerű álarc, ami a gyilkos tett elleplezésére hivatott. Az arcon elterülő mosolyban egy másik, belülről hitelesen fakadó mosoly tükröződik, ami Claudius egész valóját felöleli, és arról szolgál megbízható híradással, hogy a nagy ellenfél nem *tetteti*, hogy elégedett és boldog, hanem *igazán az*.⁵⁸ És ebben a „megingathatatlan bizonyosságként” először feljegyzésre érdemesnek tartott mondatban találjuk azt az – egyelőre csupán az egyszerű szóismétlésen át érvényesülő – kettősséget, ami már a darab korábbi jeleneteiben is többször meglepő fordulatokat vett.

Hamletet először az I. felvonás 2. jelenetében látjuk – még jóval azelőtt, hogy szót válthatott volna a Szellemmel. Itt az alaphangot a szintén először hallott Claudius üti meg, aki valószínűleg trónbeszédnek szánja a jelenet nyitányaként szereplő

55 Vö. Hamlet szavaival a „Lenni vagy nem lenni”-monológban: „a nem ismert tartomány / Melyből nem tér meg utazó” (III; 1).

56 Vö. Harold Jenkins (szerk.), i. m., I; V; 107.

57 I; 5; 108.

58 Ezt az észrevételt feleségemnek, Kállay G. Katalinnak köszönhetem.

monológot. A kulcsszó, legalábbis ami Hamletet illeti, a „látszik”: „Látszik, asszonyom! az is / Valóban; látszik-ot nem ismerék” – mondja anyjának, aki arra próbálja rávenni, hogy „dobja le már” „az éjszint”, azaz a gyászruhát. Hamlet azt magyarázza, hogy a gyász, amit *belül* visel, és „nem látja szem”, csak abban az értelemben „látszik”, hogy a „gyászöltözet”-ben ‘látható’, hogy ‘megmutatkozik’, ‘kifejeződik’; a „szokott” „sötétszín köntös” hagyományos jelentései (a ‘gyász’, a ‘szomorúság’) tulajdonképpen éppen hogy akadályai annak, hogy őt „valóban” „jelöljék”, hiszen a ‘látható’ értelemben vett *látszik*-ből könnyen lehet ‘úgy tűnik [de igazából nem valódi]’ [*csak annak*] *látszik*. Ha Claudius egy kívül viselt mosollyal kezd, ami később a teljes bensejét magához lényegíti, akkor Hamlet a belső gyással indít, aminek a külső megjelenítése csupán ürügy az emlékeztetésre. Hiszen ez a mély valóságból eredő, külső és konvencionális gesztus arra akarja figyelmeztetni az Udvar (és főképp az anyát), hogy az apa halálát – akit „egy barom, egy oktalan / Tovább gyászolna” [a beast that wants *discourse of reason* / Would have mourn’d longer⁵⁹] – gyanúsán gyorsan felejtették el. Hamlet itt némiképp azt a vitát folytatja, ami *A velencei kalmárban* már elkezdődött: az-e a külső feladata, hogy megjelenítse (kifejezze), vagy éppen hogy elfedje (álcázza) a belsőt?⁶⁰ Mindenesetre ez a külső és belső „sötétszín köntös” különbözteti meg az Udvar többi tagjától, akikhez – mint ezt Descartes magányával összehasonlítva láttuk – ugyanakkor mégis tartozik. Hamlet úgy jön haza Wittenbergből, mint ahogy más megszületik, és hamarosan rá kell eszmélnie, hogy megérkezése előtt már minden lényeges kérdést eldöntött helyette valaki. Holott nemcsak a Családban, hanem az „államgépben” is „rohadt valami” (vö. I; 4) ami – mint később Claudius a bűnéről mondja – „az égre bűzlik” (III; 3), de egyelőre senki sem hajlandó nyíltan tudomást venni róla. Itt, ekkor, és így kellene Hamletnek élni, mint „legelső udvaronc”, „unokaöcs” és Clau-

⁵⁹ I; 2; 150–151.

⁶⁰ Vö. „A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*” – jelen kötetben.

dius „fia”⁶¹ (vö. I; 2). (És miért nem király? Hiszen trónörökös. Ez egyike azoknak a kérdéseknek, ami felett Claudius sima trónbeszéde ügyesen átsiklott⁶².) Csoda-e hát, ha Hamlet – Descartes-tal ellentétben – nem a „tűzhely mellett ül” és nem figyel „éber szemmel [...] a papírt”⁶³, hanem – főként állóhelyzetben – először egy író-táblát, azután egy könyvet, majd egy koponyát és végül – valódi vívóállásban – egy szablyát tart a kezében?

Mit tesz Hamlet a Claudius-teremtette, sokjelentésű helyzetben? Alkalmazkodik hozzá, miközben távol is tartja magától; hagyja, hogy belsejét átjárja a kétértelmű külvilág tere, amiben még tehet valamit, ugyanakkor mondataiban tovább kétértelműsíti az új király szavait és ismét reflektál rájuk, azaz egyszerre veszi be és helyezi magán kívül, egyszerre testesíti meg és teszi a szemlélet tárgyává. „A little more than kin, and less than kind”⁶⁴ – ez Hamlet első mondata a darabban, ezzel vág Claudius kedveskedő szavai közé: „But now, my cousin Hamlet, and my son –” (szó szerint: „de most, unokaöcsém, Hamlet, és fiam –”, Aranynál: „De hát te, Hamlet, jó öcsém s fiam”). A Hamlet eredeti mondatában szereplő *kin* (‘rokonság’, ‘a tágabban értel-

61 Claudius ezekkel a szavakkal fordul – fejedelmi többesben – először Hamlethez: „Our chiefest courtier, cousin and our son” (I; 1; 117). Arany így fordítja: „Mint első udvaronc, öcsénk s fiunk”.

62 Sok vita folyt arról, hogy Claudius csupán a gyilkosság miatt trónbitorló-e, vagy azért is, mert – talán még Hamlet távollétében – királlyá koronáztatta magát. Jenkins amellett érvel, hogy a (dán) választófejedelmi törvény lehetőséget biztosít arra, hogy a legidősebb – vagy egyetlen – törvényes fiúörökös helyett a család legidősebb férfitagja – ez esetben a halott uralkodó öccse – legyen a király. Ugyanakkor roppant zavaros, Hamlet pontosan mikor tért haza, ott volt-e az apja temetésén, ha igen, miért nem találkozott ott Horatióval, aki azt állítja, hogy éppen ezért utazott Dániába („Atyád végtisztségét látni jöttem” [I; 2]), megjelent-e Horatio és Hamlet Claudius és Gertrud esküvőjén (ahol Hamlet szerint „Torról maradt hidegsültből kiállt / A nászki asztal [I; 2]”) stb. Úgy tűnik, Claudius igenis közmegegyezés alapján uralkodik, de az sem világos, szükség volt-e házasságra a teljes legitimitáshoz. Vagy éppen már az idősebb Hamlet életében Claudius és Gertrud között dúló szerelem volt a gyilkosság fő indítéka? Vagy Claudius „két legyet ütött egy csapásra”? Amennyire bizonyos, hogy ezekről a kérdésekről soha nem lehet lezárni a vitát, annyira bizonyos, hogy Claudius ügyes retorikája itt elfedi Hamlet örökösödési ügyeit. E problémákra nézve l. Jenkins, i. m., pp. 433–434.

63 Vö. Descartes: *Elmélkedések*, p. 26 és p. 27.

64 I; 2; 65

mezett család(hoz tartozó)’, ‘nemzetség’, ‘törzs’, ritkán: ‘fajta’) és *kind* (melléknévként: ‘kedves’, ‘jószágos’, illetve főnévként: ‘faj’, ‘fajta’, ‘féleség’, ‘jelleg’, ritkán: ‘természet’, ‘hajlam’) – amit Arany jó érzékkel „rokonság”-nak, illetve „rokonszenv”-nek fordít⁶⁵ – egyaránt a latin *genus* (‘faj’) szóra vezethető viszsza; a közös etimológia csak még jobban hangsúlyozza Claudius és Hamlet őseinek azonosságát, miközben a jelentések széttartó vonalai azt fejezik ki, hogy Hamlet egyszerre több mint távoli rokon, de mégsem tartozik a Claudius-félek közé, ezért senki se várja el, hogy kedves legyen.

Hamlet az egyik szójátékot a másik után gyártja; például a *son* (‘[valakinek a] fia’) és a *sun* (‘nap’) azonos hangzásával játszik, amikor Claudius igen költőien hangzó kérdésére („Még rajtad egyre felhők csüngenek?” – „How is that the clouds still hang on you?”) közvetlenül, az előbbi kedveskedésre („But now, my cousin Hamlet, and my *son* –”) pedig közvetve így felel: „I am too much in the *sun*”⁶⁶, ami egyszerre jelentheti, hogy Hamlet túlságosan is a napfényben, a figyelem középpontjában érzi magát, és hogy elege van abból az „édes fiacskám”-szerepből, amit a nagybátyja igyekszik ráosztani.⁶⁷ A kettős értelem – amit bizonyos tekintetben Claudius vezetett be, hiszen a *cloud* (‘felhő’) szó mintegy ‘eleme’ (ismét az azonos hangzás révén) a *Claudius* névnek⁶⁸ –, a „kétszeres” mosolygás („valaki képes mosolyogni, és mosolyogni és [közben] gazember lehet”) jelentőségének ismét másik oldalát domborítja ki: a kettes szám a darab számtalan pontján visszhangra talál. Néhány példa: két uralkodó, két férj és – bizonyos értelemben – két apa(figura) van (id. Hamlet és Claudius), s amikor a III. felvonásban Ham-

⁶⁵ A teljes mondat: „Több mint rokonság, s nem éppen rokonszenv” (I; 2).

⁶⁶ Arany fordításában: „Dehogy; nagyon is bánt a nap, uram”. Ha mindenáron vissza akamánk adni a szójátékot, valami ilyesmit mondhatnánk: ‘A napfű már nagyfű, uram’.

⁶⁷ Vö. „Ember szeme nem hallott olyat’: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig” – jelen kötetben.

⁶⁸ Azaz Claudius kérdése nemcsak a Hamleten csüngő felhőkről szól, hanem – úgy tűnik – arról is, hogy miért érzi Hamlet, hogy ő, Claudius, reá akaszkodik és lehúzza, miért őt tartja Hamlet még mindig úgy számon, mint aki a kedélyére rátelepszik.

let összehasonlítja őket, Gertrud így fakad ki: „Kettéhasítád szívemet, fiam” (III; 4). Polonius kétszer áldja meg Laertest, mert „Két üdv az áldást kétszer venni el” (I; 3); Claudius imája közben úgy beszél magáról, mint akinek „két sürgős dolga van”, s az imádság „két malasztjá”-ra apellál (III; 3); sírásából is kettő van, azután ott van Rosencrantz és Guildenstern, a két ‘dupla nulla’; az Egérfogó-jelenetben Claudius gyilkosságát kétszer adják elő (először a némajátékban, azután már ‘szinkronizálva’), és Hamlet a királyt is kétszer öli meg: egyszer a mérgezett szablyával, másodszor pedig a mérgezett ital maradékát erőlteti le a torkán.⁶⁹

E kettősséghez a szereplők különféle módon viszonyulnak. Polonius például a fiának, Laertesnek adott tanácsok tanúsága szerint két szélsőség között az ‘arany középúton’ igyekszik elizskolni: „Légy nyájas ámbár, de ne köznap”; „Öltözz, mi képp erszényedtől telik / Drágán, ne torzul; gazdagon, ne ciferán”; „Kölcsönt ne végy, ne adj” (I; 3). Claudius pedig az egymásnak ellentmondó, sőt egymást kizáró szélsőségek közül egyet-kettőt szívesen összebékítene néhány *oxymoron*⁷⁰ segítségével: „Mintegy kopár örömmel” vette „Nőül” a „harcos állam trónja özvegyét”

...a szemünk

Mosolygva egyik, a másik könnyezve,

Kéjjel koporsók, gyásszal nász között,

Egyensúlyozva bánatot s gyönyört (I; 2).

Arany a „trón özvegyé”-nek fordítja az eredeti *jointress* szót, amiből sok minden következhet. Claudius talán arra utal, hogy bátyja halála után minden az özvegyre, Gertrudra szállt, és neki,

⁶⁹ A kettősségekkel kapcsolatban l. elsősorban James L. Calderwood: *To Be and Not To Be. Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia University Press, 1983, pp. 42–47. *Hamlet*-értelmezésem általában is sokat köszönhet ennek a kitűnő könyvnek.

⁷⁰ „Az *oxymoron* ellentmondó, illetve egymást kizáró fogalmak egységet alkotó, szoros szintaktikai kapcsolata, amelyben ezáltal erős belső feszültség keletkezik” (Szabó G. Zoltán – Szörényi László: *Kis magyar retorika*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988, p. 183).

Claudiusnak csak azáltal van mindehhez joga, hogy most már ő a trón örökösének hites ura, s ezáltal a birodalom uralkodója is. Az is lehetséges, hogy valódi „kettős uralkodás”-ról van szó, azaz a királyné egyben királynő is: ugyanazok a döntési, hitelesítési, adományozási stb. jogok illetik meg, mint a királyt. De még az sem kizárt, hogy Claudius a friss frigy-teremtette egységet hangsúlyozza: a jó házasságban nem érdemes firtatni, ki hozza a döntéseket, hiszen az egy test és egy lélek úgyis ugyanazt kívánja, illetve gondolja. (Ahogy Hamlet később gúnyosan mondja: „Apa és anya férj és nő; férj és nő egy test” [IV; 3]). Annyi azonban bizonyos, hogy Claudiusnak a *joint* (‘közös’, ‘egyesített’, ‘kapcsolt’, ‘társas’, illetve ‘ízület’, ‘csomó’) szóra azért van szüksége, hogy a különböző, és első látásra össze nem illő dolgok szerves egybe-kapcsolhatóságát, „ízésíthetőségét” hirdethesse. Ebben az értelemben beszél – még mindig ebben a monológban – Dániáról is, mint ami a norvég Fortinbras hite szerint „összevissza van” (I; 2) – „*disjoint and out of frame*”⁷¹ (szó szerint: ‘ízekre szedett, feldarabolt’, és ‘keret’, azaz ‘rend nélküli’). Hamlet ezzel szemben a szállóigévé vált sorban („Kizökkent az idő; – ó kárhozat! / Hogy én születtem helyre tolni azt” [I; 5]) a *joint*-ot nem a *dis-* fosztóképzővel, hanem éppen az „out of” (‘kívül’, ‘kint’ [van] ‘ki(ugrott)’ [valamiből]) előljárószókkal kapcsolja össze: „The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right”, azaz – elsősorban arra a korszakra, időre vonatkozóan, amiben élni kénytelen – a folyamatosság hiányát, a ‘kiugrott láncszemet’, az egymásra következő elemek egymásból való *ki-kapcsolódását*, az ‘ízésíthetlenséget’ hangsúlyozza.

Vagyis Hamlet egyszerre áll ellen az ellentétek összebékítésének és igyekszik a kétértelműséget fenntartani, fokozni, tovább bonyolítani. És ezt – többek között – magával a *doubt* (‘kétely’, ill. ‘kétkeldek’) szóval játszadozva is megteszi. A *doubt* nem csupán a karteziánus kételyre, a *dubito*-ra való tekintettel már idézett „Gonosz, / Rút cselt *gyanítok*” (I; 2)

⁷¹ I; 2; 20.

(„I *doubt* some foul play”⁷²) mondatban fordul elő, amikor Hamlet apja Szellemének megjelenésén töpreng, hanem abban a levélkében is, amit Polonius kobzott el Opheliától és olvas fel roppant körülményesen Claudiusnak és Gertrudnak. Ez a szerelmes levél – a „tárcába” (I; 5) írott feljegyzések, az „Egérfogó” színdarabba, a *Gonzago megöletésébe* „beszúrt” „tíz-húsz sorból álló mondóka” (II; 2), az angliai kivégzéseket elrendelő levél átírása⁷³ és az érkezését beharangozó híradások⁷⁴ mellett – egyike Hamlet igen fontos szerepet játszó írásműveinek. A levélbe iktatott – és Hamlet szerint költőileg bizony kétes értékű⁷⁵ – négy soros pedig így hangzik:

Kételd, a nap hogy forgandó,
Kételd, csillagtűz ragyog;
A valót, hogy igazmondó:
Csak ne azt, hogy hű vagyok

Doubt thou the stars are fire,
Doubt that the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love. (II; 2; 115–118)

A kis vers jelentésszerkezete elsősorban arra az ellentétre épül, ami az első három és az utolsó sor között feszül. Az első két sorban az állítmány, a felszólító értelmű *doubt* (Arany: „kételd”) vonzatában megjelenő mellékmondatok („the stars are

⁷² I; 2; 256.

⁷³ Vö. Hamlet: „Fel, a hajó-szobámból, / Nyakamba vetve tengerészruhám, / Mentem sötétben tapogatva, hogy / Kimotozzam őket [Rosencrantztot és Guildenstern]; cé-lom sikerült; [...] siettem / Szobámba vissza; hol bátor valék / [...] Feltörni a titkos csomag pecsétjét. / Mit leltem abban! ó, királyi gabság! / Szoros parancsot [...] / Hogy megtekintve, haladéktalan, / Még bárdfenésre sem hagyván időt, / Vegyék fe-jem. [...] Lelültem, új parancsot koholék; / Szépen leírtam [...] Király nevében szörnyű kénytetést: [...] Minden halasztás nélkül, rögtöni / Halálnak adja e parancs vivőit, / Még gyönniök sem engedvén időt” (V; 2).

⁷⁴ Hamlet – a „meghiúsult” angliai küldetéséből hazatérőben – úgy tűnik, három levelet küld: egyet Horatióknak, és egyet-egyét – szintén Horatio közvetítésével – Claudiusnak és Gertrudnak (vö. IV; 7); a királynénak írt levél tartalmáról nincs szó a darabban.

⁷⁵ Vö. „Ó, édes Opheliám! rosszul megy nekem ez a verselés; nem tudom én mértékre szedni sóhajimat” (II; 2).

fire” – ‘a csillagok tüzek/tűzből vannak’; „the sun doth move” – ‘a nap (igenis) mozog/forog’⁷⁶) olyan kijelentéseket tartalmaznak, melyekkel kapcsolatban Shakespeare korának már minden oka meglehetett a kételkedésre: a kopernikuszi hipotézis súlyos kérdőjelekkel illette a régi, ptolemaioszi bizonyosságot, miszerint a csillagok tűzgolyók és a nap kering a Föld körül⁷⁷. Ez a két sor tehát jelentőségteljesen sugallja, hogy amennyiben valaki (Ophelia) eleget tesz a felszólításnak, kételye nem teljesen megalapozatlan. Így azután csak egy kis „igazi” kételkedés után érkezünk a harmadik és a negyedik sorhoz – ezeknek pedig már legalább háromféle olvasata lehetséges.

Egyrészt a műfaj tekintetében perdöntő bizonyítéknak tekinthetjük az utolsó sor ellentétes mellékmondatát („csak ne azt, hogy hú vagyok” – „but never doubt I love” – szó szerint: ‘sohase kételd, (hogy) szeretlek’), és bátran mondhatjuk, hogy végül is szerelmes levélről van szó, amiben a *hyperbolék*⁷⁸, a hatásért bevezetett retorikai túlzások egyáltalán nem szokatlannak. Ezért egy logikai-szemantikai értelmezés helyett próbálkozhatunk rögtön a figuratív (retorikai, kommunikatív⁷⁹) jelentés kihámozásával; ebben az esetben az utolsó két sor valami ilyesmit mond: ‘akár még az igazság érvényét is megkérdőjelezheted, azonban még ekkor se légy bizonytalan az én érzelmeimet illetően’. Eszerint az olvasat szerint a harmadik *doubt* („Doubt truth to be a liar”) a ‘gyanít’, ‘attól tart, hogy...’ jelentésben szerepel (ahogy az „I doubt some foul play”-ben is) és

⁷⁶ Arany – a ritmus kedvéért – megcseréli az első két sort.

⁷⁷ Vö. Jenkins, i. m., p. 242 és L. G. Salingar: „The Social Setting” In Boris Ford (szerk.): *The Age of Shakespeare. The New Pelican Guide to English Literature*, Vol. 2. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1982, pp. 25–27.

⁷⁸ „A *hyperbolé* (görögül *hüperbolé*) [...] nagyító vagy kicsinyítő értelmű jellemzése egy tárgynak, személynek vagy tulajdonságnak, esetleg eredménynek. A túlzás a valóságban lehetetlen dolgot állít” (Szabó G. Zoltán – Szörényi László, i. m., p. 164).

⁷⁹ Egy mondat kommunikatív jelentése nem csupán a mondatot alkotó szavak jelentésének és szintaxisának összege, hanem tekintettel van arra az értelemre is, amit a mondatot körülvevő helyzet (beszédszituáció, szűkebb vagy tágabb kontextus) hoz létre. (Vö. Stephen C. Levinson: *Pragmatics. Textbooks in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 14.)

mint az ábrázolt valósághoz való viszony kifejezője (azaz mint modális elem) tompítja az utána következő túlzó, már-már abszurd kijelentés erejét, miszerint az igazság megszűnt létezni, mert hazuggá változott. Ha pedig azt is elfogadjuk, hogy az első két és az utolsó sorban a *doubt* a ‘nem biztos benne, hogy...’, ‘kétkelkedik benne, hogy...’ értelemmel rendelkezik, akkor a versike körülbelül ezt jelenti: ‘nyugodtan kétkelkedj abban, hogy a csillagok tűzből vannak (hiszen azok), nyugodtan kétkelkedj abban, hogy forog a nap (hiszen forog), sőt még addig az abszurd és valóságossá sohasem válható feltételezésig is elmehetsz, hogy azt gyanítod: az igazság hazug, azonban a szerelmemben sohasé kétkelkedj’.

Ha azonban a retorikai-kommunikatív meg gondolásainkat félretéve „szó szerint vesszük”, amit Hamlet írt, azaz csak szigorúan logikai-szemantikai értelmezést engedünk meg, akkor – a harmadik *doubt*ot még mindig ‘gyanít’-nak, ‘attól tart, hogy...’-nak olvasva – a következő végeredményt kaphatjuk: ‘kétkelkedj csak abban, hogy a csillagok tűzből vannak (hiszen minden okod megvan rá), kétkelkedj csak abban, hogy forog a nap (mert lehet, hogy áll), gyanakodj, hogy az igazság hazudik (mert hazuggá lett), de ne kétkelkedj a szerelmemben’. Ekkor viszont már az utolsó mondat (‘ne kétkelkedj a szerelmemben’) is hamis lehet: ha ugyanis komolyan vesszük, hogy az igazság akár csak egyszer is hazugság lehet, egyetlen további kijelentésről sem tudjuk többé megmondani teljes bizonyossággal, hogy éppen mi: igazság-e vagy hazugság.

De még az is lehet – és az a harmadik lehetőség –, hogy a *doubt*ot Hamlet a harmadik sorban is a megszokottabb ‘nem biztos benne, hogy...’, ‘kétkelkedik benne, hogy...’ jelentésben használja. Ha a *doubt* az egész versen át ugyanabban a jelentésben szerepel – amit viszont a párhuzamos szintaktikai szerkezetek sugallnak –, akkor Hamlet éppen arra biztatja Opheliát, hogy kétkelkedjen abban, hogy az igazság hazugsággá változott, azaz ne fogadja el feltétlenül, hogy nincs igazság (engedje meg annak a lehetőségét is, hogy az igazság igaz). Ekkor a vers valami ilyesmit mond: ‘kétkelkedhetsz abban, hogy a csillagok tűz-

ből vannak (lehet, hogy abból vannak, lehet, hogy nem), kétkedhetsz abban, hogy a nap forog (lehet, hogy igen, lehet, hogy nem), kétkedj abban, hogy az igazság hazugsággá lett (mert nem biztos, hogy azzá lett), de egyben soha se kétkedj: abban, hogy szeretlek'. Ha így olvassuk Hamlet szavait, az utolsó sor-nak („But never doubt I love”) éppen azáltal van értelme, hogy a teljes bizonyosságot a harmadik sor ezúttal is kizárta. Azonban akárhogy is értelmezzük ezeket az enigmatikus sorokat, annyi bizonyosnak tűnik, hogy Hamlet addig terelgeti az olvasót a *doubt* kétféle jelentésének útvesztőiben, míg eléri, hogy az igazság egyszerre lehet azonos önmagával és önmaga ellentétével: lehet, hogy az igazság igazság, de az is lehet, hogy maga a hazugság. És itt fog kezdetet a darabon végighúzódó kettősség a két-ely kettős értelmével: miközben Hamlet a versben – a *doubt* két jelentésén át – mintegy „megjeleníti”, „színpadra viszi” és „animálja” azt a „két lehetőség közötti ingadozást”, ami a *doubt*-ban az etimológiája szerint is eleve benne van, addig a tragédiabeli – és fentebb felsorolt – kettősségek (két apa, király stb.) nemcsak azokat a kétértelműségeket dramatizálják, amiket a szavak a hamleti használaton keresztül nyernek el, hanem magát a két-kedés (a „két út”) tartalmát és mechanizmusát is.

A levél kitűnően példázza, mi a különbség a hamleti és a kar-teziánus kétely között: Descartes módszeres kételyt vezetett be, Hamlet sok-sok szójátéka talán már a valódi őrültség határát súrolja, de – bár Polonius szerint „őrült beszéd, őrült beszéd” – „van benne rendszer” (II; 2), az eredetiben „method”⁸⁰, azaz módszer (ha nem is ölti egy módszerről szóló *Értekezés* formáját). A különbség jelentősége azonban még az én szójátékaim-nál is messzebbre mutat. Descartes kételye – ahogy erről már többször szó volt – a lehető legmélyebb és a legkövetkezetesebb:

De mert a józan ész meggyőződött már róla, hogy azokról a néze-tekről, amelyek nem teljesen bizonyosak és kétségbevonhatatlanok, éppannyira meg kell vonnom a helyeslést, mint azoktól, amelyek nyilvánvalóan hamisak, ezért valamennyinek az eluta-

80 „though this be madness, yet there is method in 't” (II; 2; 205–206).

sításához elegendő lesz, ha mindegyiknél találok valamely okot a kételkedésre.⁸¹

Descartes számára a legkisebb kétely, amivel egy mondat igazságát illetheti, elégséges ahhoz, hogy elvesse, *mintha hamis lenne*, azaz félresöpörje, mint céljai szempontjából hasznavehetlent. Hamlet esetében egy kijelentéssel szemben felmerülő kétely elegendő ok arra, hogy a kijelentést megtartsa, hogy játsszon vele, sőt dédelgesse, hiszen Hamlet számára a bizonytalanság nem a hamisságot, hanem – és itt a legfontosabb különbség – *lehetőséget* jelent. Mivel Descartes egy teljesen hibamentes rendszerről álmodik, éppen azt nem bírja elviselni, amiben Hamlet tobzódik: a bizonytalanságot. Descartes szemszögéből az, ami (csupán) lehet, hogy igaz, ugyanazzal az erővel hamisnak is bizonyulhat, és ami (esetleg) hamis, annak a tisztának és áttekinthetőnek szánt rendszerben semmiféle esélyt nem szabad adni. Hamlet szerint viszont az, ami (csak) *lehet*, hogy hamis, bizonyulhat igaznak *is*, és a két lehetőségnek egyenlő esélyt kell adni, mert egyszerűen nincs olyan szilárd alap, amelyről a kérdést megnyugtatóan eldönthetnénk: ott kell megállni, ahol valami és annak ellentéte *egyaránt* lehetséges. Hamlet nem a metafizikai bizonyosság, hanem a (talán szintén metafizikai) *lehetőség elvét* „dolgozza ki”. És a lehetőség elvével közelít mindenhez maga körül; míg Descartes-nál az önmagá létezésére is kiterjesztett kétely „katarzisa”⁸² a biztos alap kimunkálását célozza „világosan és elkülönülten” felmerülő *gondolatok* számára, addig Hamletnek a sokszor átgondolt lehetőség elvét legelső sorban azzal a kérdéssel szemben kell érvényesítenie, hogy cselekedjen-e, vagy sem, hiszen a bűntény és a családi dráma *azonnali tette* ösztönöz.

A gondolkodás és a tett dilemmájával a darab talán legtöbbet vitatott pontjához érkeztünk, a hamleti „töprengéshez”, „habozáshoz”, „tétovázáshoz”. Miért nem öli meg a királyfi azonnal

⁸¹ Descartes: *Elmélkedések*, p. 25

⁸² Alexander Koyré találó kifejezése a Descartes, *Philosophical Writings* Előszavában (p. xxv).

Claudius? De *hol* van Claudius bűne? Természetesen abban a tanúvallomásban, amit a Szellem „első kézből” hoz Hamlet tudomására. Lehet, hogy igazat mond, de Hamlet – a lehetőség elvének újabb érvényesítésével – azt is megengedi, hogy „a látott szellem ördög is lehet” (II; 2), akiről feltételezhető, hogy Descartes *malus spiritus*ának szerepét játssza, a „rendkívül nagy hatalmú, rendkívül agyafúrt csaló”-ét⁸³. Hamlet sohasem hajlandó eldönteni, igazat mondott-e a Szellem vagy sem. Az *Egérfogó*, ami Claudius „lelkiismeretének elkapását, megragadását”⁸⁴ célozza, perdöntő bizonyítékkal szolgálhatna, de úgy tűnik, Hamlet az előadás közben sem tudja elválasztani a gyilkost az áldozattól és a darabot kísérő, egyre indulatosabb, egyre türelmetlenebb kommentárjaiban – hogy, hogy nem – valami olyasmit bök ki, amit úgy is lehet érteni, hogy ő maga a mérnylő.

Amikor ugyanis megjelenik a Lucianus nevű gyilkos, hogy a „darab meséje” (III; 2) szerint mérget öntsön az alvó király fülébe, Hamlet így kiált fel: „This is one Lucianus, nephew to the King”⁸⁵, szó szerint: „ez meg egy bizonyos Lucianus, a király unokaöccse”. Mármost ha Claudius az *Egérfogó* (vagy a *Gonzago megöletése*) című darabot szintén allegorikusan fogja fel, és a Király szerepében nem bátyját, hanem saját magát látja, akkor a dráma az ő számára nem a múltból, hanem esetleg a jövőről szól: az áldozat nem id. Hamlet, hanem ő (Claudius), és a gyilkos sem a király *öccse*, hanem az *unokaöccse*, azaz maga Hamlet, a királyfi. Vagyis megint csak nehéz eldönteni, miért rohan ki Claudius dúltan a jelenet közepén, és miért „kell” „félbe” „hagyni a darabot” (III; 2): azért-e, mert Hamlet színháza valóban telibe találta nagybátyja „lelkiismeretét”, és – ahogy Hamlet remélte – „csupán” a „költött darab / Úgy meghatott[a]

⁸³ Descartes: *Elmélkedések*, p. 34.

⁸⁴ Ez szó szerinti fordítása az angol eredetinek: „The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the King” (II; 2; 600–601) – Arany így fordítja: „de tőr lesz a darab, / Hol a király, ha bűnös, fennakad”.

⁸⁵ III; 2; 239 – Arany – diplomatikusan – így fordítja: „Ez valami Lucianus, a király öccse”, azaz a gyilkos lehet az öcs (Claudius), de az unokaöcs (Hamlet) is.

lelkéig, hogy legottan / Önként feladta bűnös tetteit” (II; 2), vagy azért, mert rádöbben, hogy unokaöccse így kívánja – nem éppen tapintatosan – a tudomására hozni, hogy ütött az utolsó órája és hogy miképpen is fogja eltenni láb alól. Hiszen a király néhány elejtett megjegyzéséből⁸⁶ és főképp az imájából⁸⁷ az minden kétséget kizáróan kiderül, hogy ő ölte meg a bátyját, azonban a gyilkosság – meglehetősen különös – *módja*, a fülön át a testbe juttatott mérég sehol másutt nem szerepel, mint a Szellem elbeszélésében és természetesen az *Egérfogóban*, amit viszont a királyfi – az apjától kapott narratív forgatókönyv alapján – nemcsak hűségesen megrendezett és szorgalmasan kommentál, hanem némiképp át is írt. S bár azt sem tudjuk meg soha, vajon elért-e addig az előadás, amikor Hamlet „tíz-húsz sorból álló”, a darabba „beszúrt” „mondókája” (vö. II; 2) következne, az mégis lehetségesnek tűnik, hogy Claudius nem azért nem háborodott fel a némajátékon, ami a fülbe öntött mérég ponéjáját már elsütötte, mert nem figyelt oda, vagy mert még uralkodott magán, hanem mert bár kétségtelenül gyilkos, nem *így* követte el a „vérgyilkolás”-t (III; 3).

Így folyik a „ki kapja el előbb a másikat”-párharc Claudius és Hamlet között: Hamlet tudja, hogy ha nem is maradt mérgefolt, vagy más egyéb nyom a haláleset után, egy tudat biztosan „lefényképezte” a tettet: a gyilkosé. Hamletnek úgy kell gondolkodnia, mint Claudiusnak: „kitenyészti magában Claudius bűnét”⁸⁸. Claudius meg kutatja Hamlet különös viselkedésének okát, szeretné tudni, mennyit tud, mit tud, mit forral: „Lessétek el, mi bántja titkon úgy, / Mit, tudva, tán megorvosolhatunk” (II; 2) – kéri Rosencrantzot és Guildenstern. „Hát semmi úton nem bírtok eléje / Kerülni, mért ölté fel e zavart? (III; 1) – türelmetlenkedik velük később. Opheliát is azért hajtja – Polonius segédletével – Hamlet útjába, hogy „látva” „bizton bírálja el” a

⁸⁶ Vö. „A festett rima-kép nem undokabb / Ahhoz képest, mivel kenik-fenik, / Mint szörnyü tettem szépítő szavamhoz. / Ó, mily nehéz kő!” (III; 1).

⁸⁷ III; 3.

⁸⁸ Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépiünk 37 darabban*. Második, javított kiadás. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1993, p. 200.

„találkozást”: „Szerelmi bú-e vagy nem, amitől / Rájött” Hamletre a „szenvadás” (vö. III; 1).

Van valami lelkén,
Amin kotelva ül e mélakór,
S minek kikölte és felpattanása
Veszélybe dönthet. (III; 1)

Hamlet egyenesen Claudius belsejébe, tudatába akar férkőzni – először a király második, *belső* mosolya mutatta az utat, majd színdarabot, „tükröt” fabrikált, hogy a valóságot az ábrázolt látzat-világban pillantsa meg; Claudius a tényekből, a valóságból, Hamlet viselkedéséből indul ki, ezt igyekszik olvasni, értelmezni, mert tudja róla, hogy ‘nem pusztta tett’. Hamlet és Claudius egyre jobban közelítenek egymáshoz, kölcsönösen egyre hasonlóbbakká válnak: több mint ironikus, hogy már az első udvari jelenetben a király ezekkel a szavakkal bocsátja el a királyfit: „maradj / S légy a mi másunk” (I; 2) („Be as ourself in Denmark”⁸⁹). S az sem kevésbé ironikus, hogy – már a IV. felvonás végén – senki sem fogalmazza meg a hamlet-i lehetőség-elv velejét tömörebben és egyszerűbben, mint Claudius, Laertessel Hamlet különös levele felett töprengve: „S mért volna így? de mért ne volna így?” (IV; 7). Talán Hamlet is azért mond „uno-kaöcs”-öt „öcs” helyett, mert túlságosan is jól sikerült azonosulnia nagybátyjával.

Ez az azonosulás azonban – mint fentebb már utaltam rá – legalább két feloldhatatlan paradoxonnal terhes. Egyfelől Hamletnek a Szellem parancsa szerint cselekednie kellene, a cselekvéshez azonban gondolkodnia kell – Claudius fejével –, és amíg gondolkodik, hogyan lenne képes cselekedni? Nem csoda, hogy Hamlet számára a gondolkodás nem csupán a ‘pusztta tett’ lehetőségeit kutatja, hanem maga is a tett egyik formájává válik. De Claudius tudatának vizsgálata – ami tulajdonképpen azonos a tett, azaz a bosszú eshetőségeinek latolgatásával – Hamletet egy további paradoxon csapdájába csalja. Mert minél jobban sikerül gyilkosként gondolkodnia, annál inkább azzá is válik. Mígnem

⁸⁹ I; 2; 122

valóban – és visszavonhatatlanul – meg nem öli Poloniust. Descartes – még az *Értekezés a módszerről*-ben – egy „ideiglenes erkölcsan”-t vázolt fel a maga számára:

Ha újra fel akarjuk építeni a házat, amelyben lakunk, nem elég, hogy lebontjuk [...], hanem más házról is kell gondoskodnunk, amelyben kényelmesen ellakhatunk az alatt az idő alatt, amíg amazon dolgozunk. Így én is, hogy addig se maradjak határozatlan a cselekedeteimben, amíg az ész kényszere folytán az vagyok ítéleteimben, s ez idő alatt is a lehető legboldogabban élhessek, bizonyos ideiglenes erkölcsant alkottam magamnak.⁹⁰

Mindez roppant tiszteletreméltó, sőt, még az is lehetséges, hogy – mint ezt a kitűnő Descartes-szakértő, Boros Gábor megállapítja – „Descartes kinyilvánított végső célja nem valamely elmélet fölállítása, hanem egy minden cselekedetünkre kiterjedő etika kidolgozása”⁹¹ volt. Hamletnek azonban egyszerűen nincs ideje – első lépésként – a világ pusztá létezését megkérdőjelezni a tűz melege mellett, mert nem az ‘egész világgal’, hanem két személlyel, Claudiuszal és az apjával van dolga. Az egyikkel a bűn bizonyossága végett, a másikkal a bűn megszüntetése, a bosszú kedvéért kell azonosulnia. S a bűn kútfeje – mint láttuk – ráadásul „egy test”, egy személy a királynéval, ugyanabban az ágyban, amiben Hamlet fogant. Hamlet fő kérdése nem az: „létez-e a világ?” vagy: „létezem-e én?”, vagy: „semmi vagyok?”, hanem: „ki vagyok én?”. Hiszen már a darab ezzel a kérdéssel kezdődik: „Ki az?”, s a válasz újabb kérdés, illetve felszólítás: „Nem úgy: *te* állj s felelj: ki vagy?” (I; 1). És a „ki vagyok én?” legalábbis kétértelmű; egyszerre vonatkozik az eredetre („hogyan jöttem létre?”) és a küldetésre („mivé válhatok?”)⁹². Az „Én vagyok, Hamlet, a dán” (V; 1), azaz Dánia uralkodója, szép és egyenes válasz egy királyfitól, de akkor hangzik el, amikor épp sírgödörbe ugrik. Még nem a sajátjába – bár az sincs messze –, hanem Opheliáéba.

⁹⁰ Descartes: *Értekezés a módszerről*, p. 35.

⁹¹ Boros Gábor *szépjegyzete* In Descartes: *Értekezés a módszerről*, p. 22.

⁹² Vö. Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, p. 187.

A „lenni vagy nem lenni” híres, körülbelül a színdarab geometriai középpontjában felbukkanó kérdését (III; 1) tehát úgy értelmezem, mint ami a legkitisztultabb fogalmisággal, a lehető legelvontabb szinten veti fel Hamlet összes kérdését, ideértve a cselekvés és nem-cselekvés, az azonosulás és nem-azonosulás dilemmáit is. Vagyis az én olvasatomban a „lenni vagy nem lenni” a legáltalánosabb formában jeleníti meg a lehetőség hamleti elvét; azt a princípiumot, hogy két egymásnak feszülő, egymásnak tökéletesen ellentmondó minőségnek („két hatalmas ellen”-nek [V; 2])⁹³ egyforma esélyt kell adnunk. És roppant érdekes, hogy Descartes szenvedélyes, egyes szám első személyű előadásmódjával szemben mennyire személytelenül és mennyire általános hangnemben szólalnak meg az emberi lét nagy kérdései Hamlet monológjában:

Lenni vagy nem lenni: az itt a kérdés.
 Akkor nemesb-e a lélek, ha túri
 Balsorsa minden nyűgét s nyilait;
 Vagy ha kiszáll tenger fájdalma ellen,
 S fegyvert ragadva véget vet neki?
 Meghalni – elszunnyadni – semmi több;
 S egy álom által elvégezni mind
 A szív keservét, a test eredendő,
 Természetes rázkódtatásait:
 Oly cél, minőt óhajthat a kegyes.
 Meghalni – elszunnyadni – és alunni!
 Talán álmodni: ez a bökkenő;
 Mert hogy mi álmok jönnek a halálban,
 Ha majd leráztuk mind e földi bajt,
 Ez visszadöbrent. E meggondolás az,
 Mi a nyomort oly hosszan élteti:
 Mert ki viselné a kor gúny-csapását,
 Zsarnok bosszúját, gőgös ember dölyfét,
 Útált szerelme kínját, pör-halasztást,
 A hivatalnak packázásait,
 S mind a rugást, mellyel méltatlanok
 Bántalmazzák a tűrő érdemet:
 Ha nyugalomba küldhetné magát
 Egy puszta törrel? Ki hordaná e terheket,
 Izzadva, nyögve élte fáradalmin,
 Ha rettegésünk egy halál utáni
 Valamitől – a nem ismert tartomány,

To be, or not to be, that is the question:
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles
 And by opposing end them. To die – to sleep,
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to: 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
 To sleep, perchance to dream – ay, there's
 the rub:
 For in that sleep of death what dreams may
 come,
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause – there's the respect
 That makes calamity of so long life.
 For who would bear the whips and scorns of
 time,
 Th' oppressor's wrong, the proud man's
 contumely,
 The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of th' unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? Who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,

⁹³ „Of mighty opposites” (V; 1; 62).

Melyből nem tér meg utazó – le nem
 Lohasztja kedvünk, inkább tűrni a
 Jelen gonoszt, mint ismeretlenek
 Felé sietni? – Ekképp az öntudat
 Belőlünk mind gyávat csinál,
 S az elszántság természetes színét
 A gondolat halványra betegíti;
 Ily kételkedés által sok nagyszerű,
 Fontos merény kifordul medrüből
 S elveszti „tett” nevét. (III; 1)

The undiscover'd country, from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will,
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all,
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pitch and moment
 With this regard their currents turn awry
 And lose the name of action. (III; 1; 56–88)

Első látásra úgy tűnik, a monológ a *lét* és *nemlé*t kérdését a hamleti lehetőség elvével éppen ellentétes módon veti fel: nem mint megengedő, hanem mint kizáró értelmű választást⁹⁴, amikor az alternáció (a „vagy” [„or”] kötőszóval összekapcsolt szerkezet) egyik tagja („lenni”) melletti döntés rögtön a másik tag („nem lenni”) érvényre jutási lehetőségének kizárását vonja maga után (és megfordítva). A következő négy sor, azaz az ismét felbukkanó *vagy* mérlegnyelvén egyensúlyozott két szimmetrikus, többszörösen összetett mondat („Akkor nemesb-e a lélek... *Vagy* ha kiszáll”) értelmezhető úgy, mint amely tulajdonképpen a választás, a kizáró alternáció *tartalmát* fejt ki; legalábbis ezt sugallja az a szintaktikai párhuzam, ami e között a *vagy* és a „lenni *vagy* nem lenni” *vagy*-a között áll fenn⁹⁵. Azonban már a harmadik sortól, a „nyűgök és nyilak” („slings and arrows”) megjelenésétől kezdve magunk mögött hagyjuk a főnévi igenévi, személytelen általánosítást; a lecsupaszított,

94 Vö. „...nyelvünkben a ‘vagy’ kötőszónak van olyan jelentése, amely azt fejezi ki, hogy a vele összekapcsolt két mondat közül legalább az egyik (esetleg mindkettő) igaz. Szokás ezt *megengedő* értelmű ‘vagy’-nak mondani, mert megengedi (nem zárja ki) a két tagmondat együttes igazságát, szemben a *kizáró* értelmű ‘vagy’-gyal, amely kizárja a tagok konjunkciójának igazságát. [...] A latinban a ‘vagy’ megengedő értelmét általában a ‘vel’, kizáró értelmét pedig az ‘aut’ kötőszóval fejezték ki” (Pólós László–Ruzsa Imre: *A logika elemei*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1987, p. 63).

95 Az egész monológ értelmezésében nagy segítségemre volt Harold Jenkins nagyszerű, sok alternatívát mérlegelő elemzése. Jenkins nem csupán filológiailag veszi nagytű alá Hamlet beszédét, hanem összefoglalja a róla szóló szinte végtelennek tűnő „szakirodalmat” is (vö. Jenkins, i. m., pp. 484–493). Egy másik, igen érdekes, az ún. „rossz kvartó” szövegét is figyelembe vevő és elsősorban a korabeli teológiai vitákra koncentráló elemzés Kéry Lászlóé: „Talán álmodni: ez a bökkenő” In *Talán álmodni: Hamlet-tanulmányok*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989, pp. 11–46.

tiszta gondolat csontvázára mintha „nagyon, nagyon merő hús” kerülne (vö. I; 2), azaz átlépünk a metaforák „tartományába”. Hamlet gondolatait – mint az alábbiakban kiderül – a továbbiakban nem pusztán az elvont fogalmak fogják irányítani, hanem alaposan kidolgozott és egymást implikáló költői képek is, azaz az okfejtés nem annyira az indukció és dedukció, mint inkább a metafora logikájának engedelmessé válik. Egy költői kép bizonyos, eleinte lényegtelennek tűnő elemei egy másik, egyre tisztább és koherensebb képet egyszer csak középpontként szerveznek maguk köré, hogy azután „küszöb alatti” szunnyadó elemekkel további metaforák kiindulópontjaivá váljanak⁹⁶. Egyszerűbben fogalmazva: Hamlet gondolatai a nagymonológban inkább „a szemünk előtt”, mint a „ráció síkján” keletkeznek. A királyfi metaforái tehát nem „dekorációk”, nem a már megfogalmazott gondolatra ráaggatott „díszítmények”, hanem a gondolatokat belülről meghatározó és azoktól elidegeníthetetlen szervező-elemek.

Ha elfogadjuk, hogy a másodiktól az ötödik sorig – a *vagy*-teremtette párhuzam révén – a „lenni”, illetve a „nem lenni” parafrázisát, vagy akár értelmezését, bővebb kifejtését olvassuk, akkor az először felbukkanó metaforák a „lenni”-t úgy jelenítik meg, mint: ‘az elviselhetetlen/kibírhatatlan/szeszélyes sors parittyaköveit és nyilait az elmében szenvedni el’⁹⁷, a „nem lenni”-t pedig így: ‘fegyvereket fogni a bajok tengere ellen és az ellenálláson keresztül véget vetni nekik’⁹⁸. A *lét* úgy mutatkozik

⁹⁶ A metaforáról a legtöbbet Zsilka Jánostól tanultam. Itt könyvei közül a *Jelentés-integrációt* emelem ki (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978).

⁹⁷ Ez persze szó szerinti fordítás. Az eredetiben („Whether ’tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune”) az *in the mind* (‘az elmében’) vonatkozása vitatott: a mondat szerkezete nem teszi egyértelművé, hogy a *nobler*hez (‘nemesebb’) tartozik-e (Arany így értelmezte: „Akkor nemesb-e a lélek”) vagy – ahogy pl. Jenkins gondolja – a *to suffer*hez (‘elszenvedni’). Vagyis a mondat jelentheti ezt: ‘Akkor nemesebb-e az elme (lélek), ha elszenvedi a sors...’, de így is (és ez a valószínűbb): ‘Az-e a nemesebb dolog, ha az elmében (lélekben, bent) szenvedjük el a sors...’ (vö. Jenkins, i. m., p. 277 és pp. 490–491).

⁹⁸ A jelentés megint nem teljesen világos. Lehet, hogy az ellenálláson át legyőzzük a tengernyi bajt (ahogy Arany fordítása sugallja), de valószínűbb, hogy úgy lesz vége

meg, mint „szenvedés”, sőt passzív „elszenvedés”, és – mivel mindez az elmében játszódik le – mint a *gondolkodáshoz* közel eső állapot, miközben a *nemlét* úgy áll előttünk, mint aktivitás, mint tett, mint mozgás, mint lázadás, mint fegyver-fogás, azaz éppen mint a *nemléttel ellentétes* valami. A tett, az aktivitás azonban azért vezet mégis a *nemléthez*, mert a bajok tengere csak akkor szűnik meg, ha egyúttal a fegyvereknek, illetve a fegyverfogónak is vége lesz.⁹⁹ Eddig Hamlet a *lét*, illetve a *nemlét* melletti döntés lehetőségét úgy ábrázolta, mint választást egy külsőségeiben passzív, de belül aktív, azaz gondolkodó, kontemplatív gyakorlat és egy aktív, harcias, de a véghez (talán a halálhoz) szükségképpen vezető életvitel között.

Amennyiben a fenti értelmezést elfogadjuk, több fontos tanulságot is leszűrhetünk. Úgy tűnik, hogy már a metaforákban előforduló pusztá szavak (*nyűg, nyíl, tenger fájdalom* stb.), amikben keresztül Hamlet a *lét*, illetve a *nemlét* kérdéseit szemügyre vette, sokkal több közös vonást mutatnak fel a két, első pillantásra egymást teljesen és tökéletesen kizáró szélsőség között, mint azt az első, még a ‘tisztá fogalmak’ főnévi igenévi szintjén (*lenni és nem lenni*) megfogalmazott szembeállítás sejteni engedte. Mintha maga a hamleti retorika hozná tudomásunkra, hogy teljes, azaz egymást kizáró ellentétek csupán a fogalmak birodalmában vannak; a metaforák tartományában kiderül, hogy a *cselekvés*, ami először *nemlétként* lett azonosítva, tele van a *lét* vonásaival, míg a *létként* bemutatott *gondolkodás, az elmében lejátszódó szenvedés*, ami passzívnak és – a gondolkodáson kívül – minden cselekvéstől mentesnek tűnt, a *nemlét* jellegzetességeit is hordozza. Tulajdonképpen ez a – természetesen kimondatlan – felismerés lódítja tovább az okfejtést: Hamlet gondolata most a tett, a cselekvés végeredményeként azonosított végbe kapaszkodik, és felveti annak lehetőségét, hogy *ez a vég a nemlét*, azaz hogy a *nemlét = halál*. Csakhogy itt van az a bizonyos „bökkenő” („rub”) is: ha a *nemlét* maga a halál volna,

a bajoknak, hogy közben – az ellenállás miatt, illetve *ellenére* – *nekünk* lesz végünk, azaz a bajok megszűnése csak önnön végünk árán lehetséges.

⁹⁹ Vö. az előző lábjegyzettel.

akkor – töpreng Hamlet – a „tenger fájdalom” (és gyötrő gondolatok) között hányódó számára az élő szervezet életműködésének teljes és végleges megszűnése vonzó és – főképp – minden mástól független, feltétel nélküli alternatívának tűnne. Azonban – hangzik tovább az érvelés – egyrészt semmi sem kényszerít bennünket arra, hogy a *nemlétet* a halállal tökéletesen egybeesőként tüntessük fel, másrészt arra sem, hogy a halált ne metaforikusan gondoljuk el. Ha pedig – a reneszánsz kori közhely szellemében¹⁰⁰ – a halált mint alvást ábrázoljuk, akkor a metafora egyik eleme azt sugallja: *lehetséges* benne álmodni is.

Fontos, hogy Hamlet nem azt mondja: a halálban szükségszerűen vagy bizonyosan álmodunk. Hanem azt: az „elszunnyadni – és alunni” *talán* („perchance”) maga után vonja az „álmodni”-t. És azt is mondja, hogy nem tudjuk, milyen álmok jöhetnek a halálban („what dreams *may* come”) és ez az, ami megálljt parancsol számunkra („*must* give us pause”), ami „visszadöbrent”. Azaz Hamlet egy *lehetőségből* („*may*”) jut el a *kellig*, a *szükségszerűségig*, az *elengedhetetlenségig* („*must*”). Hamlet is bevezet egy „álom-argumentumot”, de míg ez Descartes-nál a kétely fokozását és egyetemes érvényűvé tételét szolgálta az álom keltette *bizonytalanságon* át, addig Hamlet az álom *tényének bizonytalanságát* azonnal az álom *lehetőségeként* értelmezi: olyan tényezőként, amit ugyanakkor figyelembe *kell* venni.

De Hamlet már a „lenni vagy nem lenni” monológ előtt, a II. felvonás 2. jelenetében is „okoskodott”¹⁰¹ az álomról Rosencrantz-cal és Guildensternnel, ahol a kiinduló gondolat a következő kis aforizma volt: „mert nincs a világon se jó, se rossz; gondolkodás teszi azzá”. Hamlet – aki itt panaszkodik „rossz álmai”-ra és itt kénytelen a „nagyravágyás”-ról eszmét cserélni – az álmot ezúttal mint „puszta árnyék”-ot azonosítja. De a lehetőség elvét is azonnal működésbe hozza: lehet, hogy a „nagyravágyás” – ahogy Rosencrantz mondja – „oly könnyű,

¹⁰⁰ Vö. Harold Jenkins, i. m., p. 489.

¹⁰¹ „reason” (II; 2; 265).

oly légius természetű”, hogy „még az árnyéknak is árnyéka”. De Hamlet egyúttal megtalálja a metafora-hálót is, amivel kifejezheti, hogy a „gondolkodás” a „fejedelmek”-et és „ágaskodó hőseink”-et (talán Claudiust is beleértve) „teszi”, azaz mutatja *valódi* árnyéknak, míg a koldusok – akikben nem él a nagyravágyás – *valódi* lények, feltéve, hogy a koldusok a királyok árnyai és a nagyravágyás az álmok árnyképe: „a koldus: test; ellenben a fejedelmek, a mi ágaskodó (*outstretched*) hőseink, csupán a koldusok árnyékai.”

Nem mondom, hogy könnyű ezt az önmaga körül többször megperdülő okfejtést követni, de az bizonyos, hogy az „okoskodás” logikus és racionális, ha elfogadjuk, hogy a gondolatmenet – mint gyakran a „lenni vagy nem lenni” monológban is – egy többértelmű szó metaforikus kiaknázásán alapul. Jelen esetben ez a szó az Arany által „ágaskodó”-nak fordított *outstretched* (‘kinyújtott’, ‘előrenyújtott’, ‘kinyúlt’), s a szemléleti háttér a következő: a hosszú árnyékok úgy nyúlnak el, mint ahogy a nagyravágyó emberek nyúlnak túlságosan messzire, „nyúlják magukat túl”, azaz tulajdonképpen ‘lőnek túl a célon’. És így ‘nyúlnak el’ Hamlet metaforái is, és – ha a „gondolkodás azzá teszi őket” – terelik a beszélgetést a saját (nem tagadott, de meg sem erősített) nagyravágyásától a hatalmasok – Claudius – árny(ék)-szerűsége és „testnél nem levősége” (vö. IV; 2), azaz minden fajsúlyt nélkülöző *semmisége* („semmizé”-sége) felé:

Hamlet: A test a királynál van, de a király nincs a testnél.

A király afféle izé...

Guildenstern: Mizé, uram?

Hamlet: Semmizé. (IV; 2)¹⁰²

¹⁰² „Hamlet: The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing – Guildenstern: A thing, my lord? Hamlet: Of nothing” (IV; 2; 26–28). Arany kitűnően fordítja a szójátékot, ami az eredetiben azon alapul, hogy a *nothing* (‘semmi’) összetett szó, aminek második tagja a *thing* (‘dolog’), első tagja pedig a *no* (‘nem’): ‘A király egy dolog/egy mi. Milyen dolog/egy mi, uram? (A) semmi(é)’.

Mert a metaforával átítatott gondolkodás számára – és ez Hamlet és a Rosencrantz–Guildenstern-páros szökváltásának tanulsága – az árnyak, az álmok, sőt, a „semmizé”-k (a lehetőség elvének szellemében) jobban megtestesíthetik azt, ami valódi és igaz, mint maga a valóság.

Mint ahogy a lehetőség elve Hamletet a „lenni vagy nem lenni”-monológban is valami ‘fajsúlyoshoz’, valami ‘testtel rendelkezőhöz’, valami ‘meghatározotthoz’ vezeti el, attól függően, hogy mennyire érezzük a *lehetből* levezetett *kellben* a szükségyszerűség erejét. De a szükségyszerűség itt a döbbenettel azonos; a gondolattal, a tudattal, hogy *nem bizonyos*, hogy a halállal a tudat működése is leáll; lehet, hogy épp attól nem tudunk a halálban megszabadulni, amitől a legjobban szeretnénk: a gondolkodás szükségyszerűségétől. Vagyis az egyetlen határozottan bizonyos dolog nem több mint a lehetőség, hogy a *lennit* (az álmokat, a gondolkodást, a tudat jelenlétét) a *nemlét* (a halál) felől *is* szemügyre vegyük. A *gondolatot*, amit a monológ első soraiban Hamlet még a *lennivel*, a léttel párhuzamba állítható megnyilvánulási formaként ábrázolt, a monológ végén a betegség, a *holtsápadt szín*, a kísértő halál, a *nemlét* metaforái veszik körül: „Eképp az öntudat / Belőlünk mind gyávát csinál, / S az elszántság természetes színét / A gondolat halványra betegíti”. Mi hát akkor a gondolat: halál-e, vagy élet, lét-e vagy nemlét?

Azt hiszem, a gondolatot először *létként*, majd *halálként*, a halált pedig *alvásként*, de *álomteli*, a tudatot esetleg fel *nem* függesztő szunnyadásként ábrázoló metaforarendszer annak az elismerését tartalmazza, hogy az ember valójában képtelen a „lenni vagy nem lenni” kérdésével rákérdezni önnön létezésére. A vállalkozás – legalábbis ebben a formában – eleve kudarcra ítélt, mert abszurd: a „lenni vagy nem lenni” csak akkor lenne igazi alternatíva, ha a kettőt valóban össze tudnánk hasonlítani, ha volna valamiféle „hely”, ahonnan külön-külön szemügyre vehetnénk őket, ha volna mód egy ‘kicsit nem létezni’, hogy azután a létezésbe visszatérve el tudjuk dönteni, melyik a „jobb”. Mivel azonban mi mindent csak a gondolkodáson ke-

resztül ismerhetünk meg, és a jót és a rosszat is a gondolkodás határozza meg, a „nem ismert tartomány”-ba, „Melyből nem tér meg utazó”, sem tudunk más menettérri jegyet váltani, mint gondolatit. Ha pedig a kérdést mindig csak *erről* az oldalról, azaz – eleve adott helyzetünknel fogva – csupán a gondolkodás, a létezés oldaláról tudjuk feltenni, akkor aligha várhatjuk el, hogy a *nemlétet* másképpen lássuk, mint a *lét* képeiben. A *nemlét* – erről vallanak a metaforák – menthetetlenül *léten belüli* marad. Az elme, az (ön)tudat el tudja *gondolni* a létet *mint* nemlétet, és a nemlétet *mint* létet, de „semmi több”: nem tudhatja meg, *mi* a nemlét. A nemlét–lét dilemmájáról nem látásunk van, hanem belátásunk: a „lenni vagy nem lenni”-ben szereplő *vagy*-ról bebizonyosodik, hogy nem kizáró, hanem megengedő értelmű; nem valódi alternációt takar, ahol az egyik melletti döntés után a másikat választani már lehetetlen. Inkább megengedi, hogy felismerjük: *lehet*, hogy a nemlét is – valamilyen értelemben – lét, mert a mi számunkra csak létként mutatkozhat meg. Kizáró ellentét csak a csontvázzá, a csontkukacok rágta, tar koponyákká gyalult, „tisztá” fogalmak szintjén van. A metafora „nagyon, nagyon merő hús”-a is „harmattá” „olvad”, „hígul” és „enyész”, de a benne meglátott ellentét megengedő: a nemlétet a létbe fogadja, és viszont.

Descartes számára tehát a gondolkodás önnön létének tényét, majd Isten létének bizonyosságát mutatta meg, végül pedig Isten létezése garantálta a külvilág létezését. Hamlet a gondolkodást nem arra használja fel, hogy minden kétséget kizáró bizonyossággal megállapítsa, *mi* a lét. De még arra sem, hogy eldöntse: *mi* az, ami létezik, és *mi* az, ami nem. Inkább a lét és nemlét tartományainak határát igyekszik feltérképezni, hogy azután az egyiket a másikban pillantsa meg. A két rendszer, a karteziánus és a shakespeare-i között a döntő különbség természetesen abból fakad, hogy Hamlet számára nincs abszolút garancia: Shakespeare *Hamletjében* az Isten létevel közvetlenül sem a gondolkodás, sem az ember, sem pedig a világ létezése nem elegendik.

De akkor hogyan értelmezzük azokat a sorokat, melyekkel Hamlet a darab végén biztatja az aggódó Horatiót. „Van egy istenség, aki céljaink / Formálja végre” (V; 2); „hisz egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül” (V; 2)? Honnan ez a biblikus bizonyosság? Ezek adják az erőt, hogy Hamlet szembenézzen azzal, ami a számára kétségtelen kimenetelű párbaj után vár rá? Vagy ezeken a sorokon is átút az irónia? Immár egy nem Hamlet-keltette, hanem őt is bekebelező, de változatlanul paradox irónia, ami szerint az ember akkor a legsebezhetőbb, amikor éppen azt hiszi, hogy védve van? De nem akkor van-e leginkább védve az ember, amikor még csak nem is álmodik róla?

A meghiúsult angliai kalandból mintha egy *más* Hamlet térne vissza, mint akit az első három felvonásban megismertünk. Nemcsak azt tudjuk meg a kamasznak, suhancnak tűnő wittenbergi egyetemi hallgatóról, hogy harmincesztendő¹⁰³, nemcsak temetőben látjuk viszont először, nemcsak úgy vegyül el újra családjá és az Udvar körében, hogy Ophelia sírjába ugrik, és torkon ragadja Laertest. Hamlet, a töprengő, mindennek rögtön az ellentétét is elgondoló drámai hős, aki pergő párbeszédekben szerette elperelni a másiktól a jelentést, egyszerre szélesen hömpölygő elbeszélésekben kezdi ecsetelni, mennyire gyorsan, mennyire késlekedés nélkül cselekedett:

Gyorsan – becsülni méltó gyorsaság
(Mert tudni kell, hogy egy meggondolatlan
Tett néha jól segít, midőn derék
Tervünk hanyatlik [...]) (V; 2)
... egyszóval, siettem
Szobámba vissza; hol bátor valék
Feltörni a titkos csomag pecsétjét... (V; 2)

¹⁰³ Hamlet: Mióta vagy sírásó? Első sírásó: Az esztendő minden napjai közül az napon adtam rá magamat, mikor néhai Hamlet királyunk legyőzte Fortinbrast. Hamlet: Mennyi ideje annak? Első sírásó: Hát nem tudja? Hisz minden bolond tudja azt. Éppen aznap volt, mikor az ifjú Hamlet világra lett, tudja, az, aki megbolondult, aztán Angliába küldték. [...] Hamlet: Aztán, hogy bolondult meg? Első sírásó: Nagyon furcsán, aszondják. Hamlet: Furcsán? hogy-hogy? Első sírásó: Hát csak úgy bíz'a, hogy elment neki az esze. Hamlet: A gutába! Első sírásó: Nem a gutába, hanem itt Dániába, hol én harminc esztendő óta ásom a sírt, összevéve mint gyerek és ember.” (V; 1).

Ez lenne Hamlet, a *mi* Hamletünk, aki még a sokadszori meggondolás után is felvetette, hogy például a „látott szellem ördög is *lehet*” (II; 2)? Honnan egyszerre ez a határozottság, ez a tűz, ez a biztonság? Lehet, hogy Hamlet nem is a tengerről jön haza, hanem egyenesen a „nem ismert tartomány”-ból, „Melyből” – legalábbis eddig úgy tudtuk – „nem tér meg utazó”? Lehet, hogy egy „Szellem” legalább annyira kényelmesen előadott narratíváját halljuk, mint amennyire a Szellemé volt az I. felvonásban? Pergő párbeszédet is csupán már sírásókkal folytat.

Az V. felvonásbeli, megváltozott Hamlet mintha a lehetőség elvének egy újabb oldalát ismerné fel: ha egy *pillanatra* felfüggesztjük a mindig a kiszámíthatatlanságból és az örök, folyamatos jelenből táplálkozó dráma mindent bizonytalanságként, mindent *függő*ként felmutató *pillanatát*, akkor a múltban történeteket egy jól megszerkesztett cselekmény, egy elbeszélés részeként is felfoghatjuk, ami a pillanatokat egyszerre a fontosság, a jelentőség szempontjából kiválogatja és sorba rendezi – azáltal ad nekik jelentést, hogy egy kezdettel és véggel rendelkező folyamatba ágyazza be őket. És lehet, hogy amennyiben a dráma történeté, elbeszéléssé alakul át (ha „az idő” valóban „visszaszökken”?), annak a Szerzője már nem mi vagyunk, hanem valaki más. Hamlet nem bizonyítja: van Isten. Azt pedig végképp nem gondolja, hogy Isten valamiféle garancia. Hanem – a lehetőség elvének „Szellemében” – valami ilyesmit mond: ‘Lehet, hogy azért létezőnk, mert gondolkodunk. De az is lehet, hogy azért létezőnk, mert *gondolva* vagyunk. Kétségtelenül kétséges Istennel mint abszolút biztosítékkal számolni. De a bizonytalanság miatt Isten létének *lehetőségét* még nem kell elvetnünk. Még az is lehet, hogy igenis *biztosít* és *biztat* bennünket. S mivel semmi sem biztos, egyenlő esélyt *kell* adnunk Isten létének és nemlétének egyaránt’: „Készen kell rá lenni: addig van” (V; 2). S a készenlét nem állás (a vártán, az „emelt téren a kastély előtt”, vívóállásban), nem *ülés* (a tűz mellett, papírral a kezünkben), hanem a „két hatalmas ellen” (V; 2)

közötti létezés: „de a köz enyim” (V; 2)¹⁰⁴; „máskálás ég s föld között” (III; 1)¹⁰⁵, a kibírhatatlan feszültség szüntelen elgondolása: lakozás a *vagy* elviselhetetlenségében.

Vajon elegendő-e mindez, így, a harmadik évezred elején, hogy „gondoljuk a létet”? Vagy – még Samuel Beckett százada után is – többet várhatunk?

¹⁰⁴ „The interim is mine” (V; 2; 73).

¹⁰⁵ „Ily fickók, mint én, mit is máskáljanak ég s föld között!” – „What should such fellows as I do crawling between earth and heaven?” (III; 1; 127–128)

„E végső csókban múljak el veled”: szerelem és halál az *Othelló*ban

Shakespeare drámái közül három végződik halott szerelmesek tablójával: a *Romeo és Júlia*, az *Othello* és az *Antonius és Kleopátra*.¹⁰⁶ Romeo „csókkal alszik el” (V; 3)¹⁰⁷, és Júlia, mielőtt a „drága tört” testébe fogadná, ifjú férje ajkát csókolja abban a reményben, hogy „talán maradt ott egy parányi méreg” (V; 3). Antonius ünnepélyesen jelenti ki:

Királynóm

S Eros merész példát adott nekem

A nemességből; én meg vőlegény

Leszek halálomban, s mint nászi ágyba,

Futok felé (IV; 14).¹⁰⁸

Kleopátra később életre akarja csókolni kedvesét (vö. IV; 15), és Ceasar, akit mélyen megindít Egyiptom királynőjének halálos hűsége, a győzelmes hadvezér nagylelkűségével így rendelkezik:

Fogjátok meg ágyát,

A szolgálóit vigyétek ki innen.

Ilyen formában először kötetben, de vö. első könyvemmel (*Nem puszta szó: Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben*, Budapest: Liget, 1996), jelen írás ezen könyv legfontosabb gondolatainak összefoglalásaként is olvasható.

¹⁰⁶ A darabok magyar szövegét végig az alábbi kiadás szerint idézem: *Shakespeare Összes Drámái. III. Tragédiák*, Budapest: Európa, 1988. Ahol másképpen nem jelzem, a fordítás az enyém.

¹⁰⁷ Mészöly Dezső fordítása (In Mészöly Dezső: *Új Magyar Shakespeare, Fordítások és esszék*, Budapest: Magvető, 1988); az eredetiben: „csókkal halok meg”: „...with a kiss I die” (V; 3; 120), az angol szövegeket végig a Norton kiadás szerint (*The Norton Shakespeare*, főszerk. Stephen Greenblatt, London és New York: W. W. Norton & Company, 1997) idézem; mivel az angol kiadások közlik a sorok számát, én is megadom.

¹⁰⁸ Vas István fordítása. Itt jelzem, hogy az Antonius és Kleopátra szín- és felvonásbontása az egyes kiadásokban eltérő; az angol változat idézésekor a Nortont vettem alapul (l. fönt)

Temessük öt Antoniusa mellé:
Tündöklőbb párt nem takar sír e földön,
Ilyen nagy esemény lesújtja azt is,
Aki okozta. (V; 2)

Othello, miután jól elrejtett utolsó fegyverét magába dőfte, az alábbi két sorral búcsúzik a halott Desdemonától (s innen e fejezet címe is): „Egy csókot adtam és megöltelek: / S e végső csókban múljak el veled” (V; 2) és a Mór – a rendezői utasítás szerint – „Desdemonára borul”, a nászi-halottas ágyra. Három ágy: egy a kriptában, egy a sírban, egy a háló- (haló)szobában, ahol a szerelmesek szinte (merev)görcsös, nekrofil elszántsággal kapaszkodnak egymásba. „Siralmas látvány!” – kiált az Első őr a *Romeo és Júliában*, „Jaj, gyászos látvány!” – sikoltja ugyanitt Capuletné (V; 3); „Szomorú látvány!”¹⁰⁹ – sóhajt az udvar („Mind”) az *Antonius és Kleopátrában*; „A szörnyű terhet nézd ezen az ágyon” – mondja Lodovico Jagónak az *Othello* végén – „A te műved: a szem belévakul;¹¹⁰ Földd el” (V; 2), és olyan szívesen megfogadnánk Lodovico szavait, hiszen Shakespeare – ahogyan a reneszánsz tragédiában szokás – az utolsó felvonások végén a fizikai, közvetlen valóság kegyetlen egyszerűségével teszi közzemlére a halott párokat. „A szerelem halálos” – vonhatjuk le a közhelyszerű következtetést, újabb bizonyítékokat találva szerelem és halál valószínűleg archetipikus összekapcsolódására. Othello helyzete azonban – ahogyan ezt utolsó szavai mutatják („Egy csókot adtam és megöltelek”¹¹¹) – más, mint Romeóé vagy Antoniusé; a Mór nem csupán öngyilkosságot követ el, hanem gyilkossá is válik: Desdemonát mindenkinél ártatlanabb áldozattá avatja. Talán ez magyarázza, miért nem *Othello és Desdemona* a színdarab címe, szemben a másik két tragédiával, melyek a hősök és hősnők neveit kapcsolják össze.

¹⁰⁹ Az eredetiben: „A heavy sight” (V; 1; 43); Vas István így fordítja: „Jaj, ó, jaj!” (IV; 15. szín).

¹¹⁰ Az eredetiben: „The object poisons sight” (V; 2; 365) – szó szerint: ’a (szemlélet) tárgy(a) mérgezi a látást/látványt’.

¹¹¹ Tulajdonképpen: ’Megcsókoltalak, *mielőtt* megöltelek’ [I kissed thee *ere* I kill’d thee, V; 2; 359] – a kiemelés tőlem, K. G.

A „baljós pár”¹¹² történetében, a *Romeo és Júliában* – amely körülbelül tíz évvel előzi meg az *Othellót*¹¹³ – két kamaszgyorsaságú üstökös találkozik, akik saját idejük ütemét követik egy egész más ritmus szerint táguló és szűkülő univerzumban, amelyet a szenvedélyes viszály és megmagyarázhatatlan véletlenek sora hívott életre, és már a darab elején lobogó gyűlölet a hirtelen fellobbanó szerelmes vágyban találja meg méltó párját. Lőrinc barát még eljátszik a gondolattal, hogy a halál és talán maga a tragédia is mesterségesen előidézett látszat maradhat egy olyan drámában, amely szolgák és urak komikus verekedésével kezdődik, amelyben a szívfájdalom ellenszereként bálba mennek, ahol a szerelmet hol elmés mondásokkal, hol szerelemmel igyekeznek gyógyítani, ahol a megszentelt házasság, már-már alattomban, de megköttetik, és ahol a törvényes férj titkos szeretőként ugrik ki a nászi ágyból, amely körül egy bőbeszédű dajka ügyködik:

Nézd, itt e csepp üveg: ha ágyba tértél,
Hörpintsd ki hirtelen, mi benne van.
Ettől minden porcikád előnti
Valami hűvös, ólmos zsibbadás;
Eredben is megáll a lüktetés;
Lélegzeted se jelzi majd, hogy élsz;
Ajkad, képed rózsái megfakulnak;
Pillád lecsuklik, mintha a halál
Zárná ki lelked ablakán a fényt,
S kormányzó ész hiján minden tagod
Dermedt, görcsös, hideg lesz, mint a holté. (IV; 2)¹¹⁴

Lőrinc azonban nem veszi komolyan, hogy Mercutio halálával a komédia szelleme is kiszenvedett, de Romeo is téved,

¹¹² „star-crossed lovers” (Prologue, 6); Mészöly Dezső fordítása, szó szerint ’csillagok-keresztelte pár’, azaz ’rossz csillagzat alatt született pár’, vagy: akiknek a csillagok „keresztbe tettek”.

¹¹³ Az általánosan elfogadott kronológia szerint Shakespeare 1595 körül írja a *Romeo és Júliát* (valamivel előbb, vagy majdnem ugyanakkor, mint a *Szentivánéji álmot*) és 1604 körül – közvetlenül a *Szeget szeggel* után és a *Lear király* előtt – az *Othellót*.

¹¹⁴ Mészöly Dezső fordítása.

amikor Mab királyné történetének fonalát, melyet barátja „fényes szelleme”¹¹⁵ idéz szemünk elé, ezzel a mondattal szakítja meg: „Csitt, Mercurio, elég! / Hisz mindez semmi!” (I; 4).¹¹⁶ Az éjszaka parányi, pajkos démonából hatalmas árny, rontó vészbanya lesz; „Mindnyájunknál hatalmasabb erő / Áthúzta számításomat” (V; 3) – állapítja meg Lőrinc a holtak seregszemléjén. Mi ez a hatalmas erő? Ahogy az utcai gyűlésre sincs más ok, mint a hagyomány és a megrögzött előítélet (a Montague-k és Capuletek úgy öröklik az ellenségeskedést, mint más a fajgyűlöletet), a tragédiát sem magyarázza más, mint a vonzalom hevessége: a sebtében kötött házasság önmagát égeti el, és „nincs idő” férfi és nő egységének, vagy az önazonosság kérdésének bemutató vizsgálatára. Az *Antonius és Kleopátrában* – mely valószínűleg 1607-ben, a *Macbeth* után és a *Coriolanus* előtt keletkezett – a szerelem ismét kozmikus távlatot kap: a szerelmesek „új földet, új eget” „fedeznek fel” (I; 1), Antonius arca olyan volt „mint az ég, s azon keringett / A nap, a hold, és megvilágította / A földet, a kis o betűt” (V; 2). A két főszereplő – politikailag éppúgy, mint a darabban szolgaként megszemélyesített Eros szempontjából – kölcsönösen a kerek világ másik felét testesíti meg egymás számára. Az eget verő bacchanáliák és a monumentális küzdelmek a közfigyelem egészére tartanak igényt: ha két nagyhatalom esik szerelembe és isteníti egymást, a szennyben, a mocsokban is csak nagystílusú hajlandó hempergni, csakis a mindenség lehet a közönség. Az öregedő pár lassan tanulja meg, hogy hiába a nyereségek és veszteségek állandó izgalma, hiába falják a kontinenseket úgy, mint a vad-disznóhúst, hiába isszák a bort, mint a tengereket, az ifjúkori tűz, a fiatalság végtelennek tűnő ereje sem pótolható. Végül a számukra adatott leghősiesebb lehetőséget választják: a halálban nem a szerelem beteljesedését látják, hanem valami kivételesen izgató, pikáns örömet, amit a szerelmi extázis csú-

¹¹⁵ Benvolio mondja a II. felvonás 1. jelenetében (Mészöly Dezső fordítása).

¹¹⁶ Mészöly Dezső fordítása.

csaként, az *életük* részeként ünnepelnek.¹¹⁷ A veronai kamaszok a szerelem első, a római és egyiptomi fejedelmek végső lobbanását élik át, de Romeo és Júlia túlságosan fiatalok, Antonius és Kleopátra pedig túl idősök ahhoz, hogy szerelem és halál viszonyának „közbenső területét”, a házasságot lakják be, ami viszont éppen az *Othello* témája. Az *Othello*ban szerelem és halál kérdése a házasság felől kerül terítékre (a nászi ágyra), annak minden magasztos és vulgáris elemével együtt.

Az *Othello* itt következő értelmezése közben két típusú *tudást* (ismeretet) állítok szembe: a tudást mint szerelmet, mint intimitást, mint egymás – bibliai értelemben vett – megismerését¹¹⁸, és azt a tudást, amelyet Jago képvisel a „világ dolgairól”, a világ minőségéről. Jago azt ismeri, ami általánosan elfogadott, ami közszájon forog, ami hétköznapi, megszokott, s ezért – a ’vulgáris’ értelmében – közönséges. Ezt az ismeretet tudatja Othellóval: hogy a házasságok egyáltalán nem „drámai” végzetek szerint előbb-utóbb minden férjet felszarvaznak. A darab legizgatóbb kérdése mindig is az volt, hogy Othello miért hallgat Jagóra, miért hisz inkább neki, mint Desdemonának, sőt, miért tűnik úgy, hogy a Mórnak – paradox módon – még szüksége is van arra a „méregre”, amelyet Jago a „fülére”¹¹⁹ a lelkébe juttat: a tábornok nemhogy elúzná maga mellől a zászlózt már az első pillanatban, hanem tovább faggatja, facsarja, újabb és újabb adagokra vágyakozva. Értelmezésem szerint Jago ismerete a velencei szokásokról, „az ember” általános természetéről, a „világ dolgairól” felfogható annak a drámai-metaforikus megtestesüléseként, amelyet Wittgenstein a *Filozófiai vizsgálódásokban* az „életformák egyezésének”, az emberi megértés, „összhang”, kommunikáció (az emberi nyelv) feltételének te-

¹¹⁷ Vö. Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 32.

¹¹⁸ Vö. „Ember szeme nem hallott olyat”: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig” – jelen kötetben.

¹¹⁹ Vö. Jago fogadkozásával: „Én mérget öntök Othello fülébe, / Hogy kéjvágy szól a nőből Cassióért...” (II; 3).

kint, s amely egyben az emberi tudás alapjaként is szolgál¹²⁰. Azt igyekszem bemutatni, hogy Othello azért hiszi Jagót olyan sokáig „becsületesnek”¹²¹, mert a Jago által képviselt hétköznap, általános, „megalapozó tudás” nemcsak az ismerethez és a megismeréshez nélkülözhetetlen, hanem a kételyhez is.

Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* felől közelítve tehát az *Othello*hoz a következőképpen szeretném feltenni a kérdést: lehetséges-e, hogy valaki saját, „privát” tudással rendelkezzen, abban az értelemben, hogy ez a tudás a Másik személy teljes megismerését jelenti? Kidolgozhatja-e valaki a tudás (a *tudom* ige) „privát definícióját”, ha ezt – mivel egyetlen személyre irányul – a ’személyesen ismerem’ értelmében igyekszik használni? Ha valaki úgy érzi, mindent megtalált egy szeretett lényben, ha egész életét, *létét* (azt, ami *ő*) erre az egyetlen személyre tette fel, gondolhatja-e (teljes és szó szerint *ön-feledt* örömmel), hogy a „világról szóló ismeret”, „a dolgok általános és átlagos megértése” elhanyagolható és lényeg-(lény-)telen? Othello számára a tudás „privát definíciójának” azt az ismeretet kell tartalmaznia, amely a házasság (tulajdonképpen a nászéjszaka) során szerezhet meg valaki, s amit feljebb az *ismeret* „bibliai értelmének” neveztem: „Azután ismeré Ádám az ő feleségét Évát, a ki fogad vala méhében és szüli vala Kaint” (I Mózes, 4:1). Az alábbiakban arról lesz szó, hogy Jago akciója sikeres: Othello nem hagyhatja figyelmen kívül Jago célozgatásait, sejtéseit és gyanúsítgatásait, mert azok különös igazolást szerez-

120 Vö. „’Azt mondod tehát, hogy az emberek közti megegyezés dönt arról, hogy mi igaz, és mi hamis?’ – Igaz és hamis az, amit az emberek *mondanak*, a *nyelvet* illetően pedig az emberek összhangban vannak. Ez nem a vélemények egyezése, hanem az életformáé” (Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Második, javított kiadás, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998, § 241 (a kiemelés eredeti). Wittgenstein művére nem az oldalszámok, hanem a paragrafus-számok szerint hivatkozom, a fenti kiadás alapján.

121 William Empson a leggyakrabban ’*becsület*’-nek és ’*becsületes*’-nek fordított *honest* és *honesty* szavak ötvenkét előfordulását számolta össze az *Othello*ban; „Nincs másik darab – írja –, ahol Shakespeare ennyi körültekintéssel kezelne egy szót”, de a fejezet épp arról szól, hányféle egyéb értelme lehet az *honest* szócsaládnak (William Empson: „Honest in Othello”, pp. 218-249, In *The Nature of Complex Words*, London: Chatto and Windus, 1952), p. 218.

nek, méghozzá Othellóban: a Mórnak rá kell döbennie, hogy a teljes egység („az egy testté válás”) nászi aktusa eleve magában hordja (mintegy „ontológiailag”, „lételméletileg”) a Másiktól való elválasztottság (a szeparáció) mozzanatát; a „tökéletlenség” (a nem-teljesség) már mindig is ott lappangott a beszenyvezés (a defloráció, a kontamináció) kényszerű szükségszerűségében. Ugyanakkor – a tragédia dialektikájának megfelelően – Jago csúfos kudarcot vall: amit Jago mond, azt Othello a saját „bibliai-ontológiai” perspektívájából értelmezi, amely a „becsületes zászlós” vállalkozását a „pletyka”, az „üres szócséplés”, a – heideggeri értelemben vett – „fecsegés” (*Gerede*) szintjére fokozza le. Ezen a ponton Heidegger *Lét és idő* című művének további terminusai segítségével majd azt igyekszem bemutatni, hogy Jago a darab jellegzetes „az ember”-eként (*Das Man*) is felfogható.

Kezdjük ismét az elején: térjünk vissza az *Othello*, a *Romeo és Júlia* és az *Antonius és Kleopátra* összehasonlításához.

Az *Othellóban* – szemben a *Romeo és Júliával* – a házasság már az első felvonásban megkötetik, hogy minél több tere („kifutása”) legyen a kérdésnek, mi minden történhet két ember ilyenfajta szövetségével. A „halálos szerelem” problémája, mely az *Othellóban* még sarkítottabban szerveződik az „egy testté válás” misztériuma archetipikus képe köré, arra ad lehetőséget, hogy a teljesség, az egység és az elválasztottság – és így az önazonosság és az *én* – problematikájának kiemelt figyelmet szentelhessen. S ha az *Othellót* az *Antonius és Kleopátrával* vetjük össze, még kevésbé érthető, miért vár a szerelmesekre tragikus pusztulás. Othello, mikor az első felvonásban megismerjük, nem kelti idős ember benyomását (bár kétségtelen, hogy jóval öregebb Desdemonánál), és – legalábbis saját bevalása szerint – elég tapasztalt ahhoz, hogy ne „vágya inyét csiklandja vele”¹²² (I; 3); inkább arra vágyik, hogy felesége lelkéből

¹²² Az *Othello* szövegét, ha másképp nem jelzem, végig Kardos László fordításában idézem, a fenti kiadás alapján.

is „szabadon és bőségesen részesülhessen”¹²³. Othello a velencei nagytanács előtt bátornak, nemes lelkűnek, magabiztos katonának és kitűnő szónoknak bizonyul, mint Antonius, mindezt azonban tovább „színezi” egzotikus feketesége, amely ellenállhatatlanul vonzza a fehér Desdemónát. (Persze egy kevésbé jóindulatú szemlélő eltöprenghet azon, vajon „hosszabb távon” a fehér és a fekete vonzani, vagy taszítani fogja-e egymást). Othello parancsnok, mint Antonius, de zsoldos a Velencei Köztársaság szolgálatában, tehát nincs a vállán egy egész birodalom terhe. (De – teheti fel kétkedően valaki a kérdést – nincs-e már a tábornoki szerep is annyira a közfigyelem középpontjában, hogy a házasság meghittségének megőrzése ne legyen eleve reménytelen vállalkozás?) Desdemona van olyan szép, szenvedélyes és meg nem alkuvó, mint Kleopátra, ugyanakkor tisztább, romlatlanabb, jóval kevésbé szeszélyes, számító és kacér, mint az egyiptomi királynő; Desdemona sokkal inkább a házi tűzhely őrzője, mintsem futó kapcsolatra alkalmas nő. (De a cinikus faggatózást most sem lehet elhallgattatni: létezett-e valaha is ilyen tökéletes leány? Kizárhatjuk-e *teljes* bizonyossággal, hogy egy napon jön egy fehér és fiatalabb fiú, aki majd megtetszik neki? Nem lehetséges-e – a legkisebb eshetőség is elegendő –, hogy egyszer még a legerényesebb asszony is kísértésbe esik?)

¹²³ Itt el kellett térnem Kardos fordításától; az eredetiben Othello azt mondja, arra vágyik: „to be free and bounteous of her [Desdemona's] mind” (I; 3; 265), melyet a második Arden-sorozat szerkesztője úgy értelmez, hogy Othello „az igaz lelkek házasságát is akarja” (William Shakespeare: *Othello*, The Arden Shakespeare, szerk. M. R. Ridley, London és New York: Methuen, (1958), 1986, p. 37.) A harmadik Arden-sorozat szerkesztője megjegyzi, hogy Desdemona és Othello ebben a jelenetben egyaránt a lelkek egységéről beszélnek és „megvetik a testet: mennyire ismerik önmagukat?” (William Shakespeare: *Othello*, szerk. E. A. J. Honigmann, Walton-on Thames: Thomas Nelson and Sons, 1997, p. 152). Ahogyan Honigmann, a Norton Shakespeare is „to be free and bounteous to her mind”-ként (I; 3; 264) hozza a nehezen értelmezhető sort (ami ekkor kb. azt jelenti, hogy Othello Desdemona lelkéhez akar „nagylelkű” lenni; Kardos így fordítja. „Csak hogy a kívánsága teljesüljön”, és a sor természetesen így is értelmezhető. Mészöly Dezső így tolmácsolja: „Az *Ő* szívének [sic!] kedvét keresem” (Mészöly Dezső: *Új Magyar Shakespeare, Fordítások és esszék*, Budapest: Magvető, 1988, p. 658).

Bár a fenti kérdések – melyeket az előző bekezdésben zárójelbe tettem – elég fontosak ahhoz, hogy Jago rendre feltegye a darab során, mégsem rendelkeznek annyi erővel, hogy belőlük vezessük le a tragédia szükségszerűségét. De ha Othello és Desdemona ilyen kiválóak, ha ennyire szeretik egymást, ha a házasságuk kivételesen nagyszerű, miért kell Desdemonának Othello kezétől meghalnia? Ahhoz, hogy a „csókban való elmúlás”, a „csókhalál” rejtélyéhez közelebb kerüljünk, először meg kell vizsgálnunk a shakespeare-i „nagytragédia” kontextusában a tragikus hős és a halál viszonyát, majd – közelebbről – Othello és Desdemona különös kapcsolatát.

Amikor 1623-ban, hét évvel Shakespeare halála után John Heminges és Henry Condell, Shakespeare színész-társai és barátai összeállították az ún. „Első Fóliót”, „William Shakespeare úr” drámáinak addig legteljesebb kiadását, egybegyűjtve „komédiáit, királydrámáit és tragédiáit”, a harmadik csoportba azokat a darabokat tették, amelyek egy fontos szereplő általában erőszakos halálát tartalmazták. Heminges és Condell koruk – főként latin mintákon iskolázódott – konvencióját követték, amely a tragikum metaforikus kifejeződésének lehetőségét a halál egyik vitathatatlan meghatározójában, a visszafordíthatatlanságban látta. „Ó, nem fogsz te többé / Eljöni, nem, soha, soha, soha!”¹²⁴ (V; 3) – üvölti a fájdalomtól eszelős Lear király legkisebbik leánya, Cordelia holtteste fölött, aki – Hamlet szavai szerint – immár „a nem ismert tartomány”-ban van, „[m]elyből nem tér meg utazó”¹²⁵ (III; 1). A tragédia az emberi lét legnagyobb botrányára és legfelfoghatatlanabb abszurdumára nyitja fel a szemünket: arra a tényre, hogy egy nap nem leszünk. A tragikus hős halála éppoly bizonyos, mint a miénk, de az elmúlás (a „kérlelhetetlen határ”, a „demarkációs vonal”) mint az emberi végesség metaforája egyben a *nemlét* költői képe is, melyben a hős a létről a nemléten át megbizonyosodni vágyó vállalkozását teljesíti be. A hős ezért „hol van, hol

¹²⁴ Vörösmarty Mihály fordítása.

¹²⁵ Arany János fordítása.

nincs”; pusztulása egyszerre vereség és győzelem; teljessége önmaga hiánya, de ez a hiány egyben teljessége is. A tragédia már az első pillanatban bevégeztetett, és a végpontjában azonnal kezdődik előlről: kezdete és vége önmagában van, mert csak önmagával mérhető, mint a világegyetem. Tragikus hősnek lenni nemcsak szerep, hanem maga a paradox emberi létállapot.¹²⁶ A már eleve nem a hétköznapi „moralizálás” értelmében vett „erkölcsi világrend”, amit a tragédia főszereplője számos áldozat révén igyekszik helyreállítani, egyben a lét és a tudás világrendje: a tragédiában az etikai, episztemológiai és ontológiai világrend egybeesik. A shakespeare-i tragédia, de különösen az A. C. Bradley nyomán¹²⁷ „négy nagytragédiának” nevezett *Hamlet*, *Othello*, *Lear király* és *Macbeth* olyan drámai tereket hoznak létre, ahol az ember lehetőségeinek, határainak, helyének kijelölésére „megy ki a játék”, ahol az ember szabad vagy nem szabad, bűnös vagy nem bűnös volta, Isten és ember, ember és állat hasonlósága és különbsége áll a középpontban.

Vajon birtokba vehető-e a világ egyedül a tiszta és magányos gondolkodás által? Vajon versenyre kelhet-e az emberi elme az isteni bölcsességgel, amely végtelen tudása révén képes számot adni az univerzum alkotóelemeiről, és számot vetni a világegyetem tényezőivel, önmagát is beleértve? Talán így is megfogalmazható a gondolat, amely körül a *Hamlet* forog – ami tehát a *gondolat* maga. A tudás és a gondolkodás kérdése itt is, mint a másik három „nagytragédiában”, a lét kérdésévé alakul át: vajon létezhet-e az ember csupán elméjének hatalma révén, vajon lehetséges-e, hogy a lét a tiszta gondolkodásban merüljön ki? A gondolkodás pedig elegendő támogatást nyújt-e az erkölcsi dilemmákkal küzdő „gyakorlati észnek” ahhoz, hogy az jogosnak ítélje a halálos bosszút? Mennyi bizonyítékra van szüksége egy tette vonatkozó döntésnek önmaga teljes bizonyosságához? Igazolható-e egy tett egyáltalán a pusztá gondolkodás révén? És lehetséges-e teljes igazolás vagy bizonyosság, ha a gondolat

¹²⁶ Vö. Géher István: „Shakespeare tragédiái” In *Shakespeare Összes Drámái. III. Tragédiák*, i.k. pp. 1209-1213.

¹²⁷ A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, (1904), 1978.

ugyan el tudja gondolni saját nemlétét, de ugyanakkor – és éppen a *gondolkodás* miatt – képtelen megszabadulni önmagától? Vagy – majd a 17. század közepének filozófusát, Descartes-ot követve – épp ebben lássuk-e a lét minden kétséget kizáró bizonyítékát és minden további bizonyosság fundamentumát?¹²⁸ A *Hamlet*ben a gondolkodás és a beszéd: tett, de a gondolkodást és a beszédet egy másik tett, egy hirtelen felindulásból elkövetett, meg-*gondolatlan* gyilkosság, Polonius megölése akasztja meg; ettől kezdve már csak a biztos pusztulás egymásra halmozódó és egyre tablószerűbb, de változatlanul érzéki képei következnek, s az elvont gondolatot is csupán a halál foglalkoztatja. Nem: „gondolkodom, tehát vagyok”, hanem: „lehet, hogy gondolkodnom kell akkor is, ha nem vagyok, és ha vagyok is, a nemlétről lehet már csak gondolkodnom.” Az utolsó tett, a végső párbaj különös alkalom arra, hogy a nemlét és lét „közöttes állapotában” – amikor Hamlet vérében már ott a méreg, de még van annyi ereje, hogy bosszút álljon apja gyilkosán – az eredeti és nagyon másképpen elgondolt bosszúmű a nemlétben-lét ereje által megszerezze tisztaságát.

A *Lear király*, Shakespeare talán „legegzisztencialistább” drámája leginkább azt vizsgálja, vajon miben áll *maga* a létezés, vajon hány rétege van a valóságos és metaforikus ruhától (álcától, álöltözettől) megfosztott embernek? Marad-e valami elidegeníthetetlen „lét-mag”, valami „reziduum”, ha – mint a hagyományról a leveleit – a lét burkait módszeresen és a lehető legnagyobb kegyetlenséggel letépik rólunk? Mi szükséges ahhoz, hogy az embert az *ember* név megillessen és mi fölösleges? A *Hamlet*ben a Szellem által képviselt, és többször kipróbált tudás bizonytalansága vezet a „lenni vagy nem lenni” (a lét és a nemlét) kérdéséhez; a *Lear király*ban épp a léthelyzet kényszeríti ki ismeretelméleti vizsgálatot. Ki rendelkezik a legtöbb bölcseséggel? Edgar-e, a mindentől megfosztott, a bedlami örült álruhájában tengődő „szegény, meztelen, villás állat”, akit Lear „Théba bölcs fia”-ként, „nemes bölcsész”-ként, „igen tanult

¹²⁸ L. erről részletesebben: „'Lenni vagy nem lenni' és 'Cogito ergo sum': gondolat és lét a *Hamlet*ben és Descartes *Elmélkedéseiben*” – jelen kötetben.

törvénybíró”-ként ültet maga mellé, vagy a Bolond, akit „bölc
úr”-nak nevezve kér fel a lányai – és az önmaga – feletti ítélke-
zésre?¹²⁹ Vagy talán maga Lear tud a legtöbbet, egyre háboro-
dottabban és szegényebben, aki „létezők láncolatának” kezdő-
és végpontját egyszerre testesítve meg ismeri fel a bűn viszony-
lagosságát: „senki sem bűnös, ha mondom, senki”?¹³⁰ Vagy
Lear ismerete és léte az elaggott, haldokló Istenével azonos, aki
legszeretettebb gyermekének is csak egyetlen egyszer képes
életet adni, a második teremtésre, a feltámasztásra már képte-
len? A *Lear*ben az emberi tett az isteni kiváltság, a teremtés
szintjét ostromolja, és azzal szemben mérettetik meg: az öreg,
mesebeli, mitologikus király kezdeti, teremtő szava, isteni ere-
jének jelképe, melynek Cordelia a darab kezdetén az előfeltéte-
leik igyekszik tisztázni,¹³¹ a darab végére – immár a halott
Cordeliával – a kimondhatatlan, elviselhetetlen fájdalom esze-
lős, állati – s ettől nagyon is emberi – üvöltésévé torzul.

A *Macbeth*, a „nagytragédiák” utolsó darabja éppen egy sú-
lyos erkölcsi kérdéssel kezdődik: meg szabad-e ölni az elaggott
Istent, a fehér szakállú, ezüsthajú, az „alvó apánkra” már csak
emlékeztető királyt¹³², ki szabad-e „lopni” az „Úr fölkezt temp-
lomából” az életet „szentségtörő gyilkossággal”?¹³³ A „vészba-
nyák” próféciái az először a csatatéren, majd a *Macbeth* lelké-
ben tomboló tusát a szabad akarat kérdésévé alakítják: szabad-e
a gyilkos tettet nemző indulat, ha azt a jövő eseményeire vonat-
kozó tudás sugallta, és kiismerhető, hitelesíthető, kicselezhető-e
ez az ismeret? A *Macbeth*ben a jóslattal megzavart értelem az
erkölcstelen tett szolgálatába szegődik, s ha Hamlet számára „az
elszántság természetes színét” „halványra” a „gondolat betegíti”

¹²⁹ Vö. *Lear király*, III; 6, Vörösmarty Mihály fordítása.

¹³⁰ *Lear király*, IV; 6.

¹³¹ L. erről részletesebben: „Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább: Lear király, Szent Ágoston, Wittgenstein és a semmi” – jelen kötetben.

¹³² Vö. Lady Macbeth szavaival: „Ha nem olyan [Duncan, a király], mint / Alvó apám volt, én szurom [sic!] le”; *Macbeth*, II; 2; Szabó Lőrinc fordítása.

¹³³ Vö. Macduff szavaival, *Macbeth*, II; 3.

és a „fontos merény” „kétkedés által veszíti el ’tett’ nevét”¹³⁴, akkor Macbeth esetében először a gondolat fojtja meg a képzeletőröt, majd a tett a gondolatot: „Nincs ilyen dolog” – jelenti ki Macbeth a szeme előtt felbukkanó „végzetes képre”, az egyszerűre kézzelfoghatónak és „lelkinek” tűnő tőrre meredve, melynek „vért izzad” „markolata és pengéje”. A tör-monológ végén Macbeth így kiált: „A tett tüze jeget fúj a szó”¹³⁵ – és hamarosan Duncan király „ezüst bőrét csipkeként” fedi „az / Aranyos vér”¹³⁶. Macbethet a pusztító tett, az életet egy „új Golgotán”¹³⁷ kioltó gyilkosság vezeti a nem-lét felé, amit azonban ő, a többi nagytragédia hőisével ellentétben, közvetlenül, az embert-irtó gonosz erők tudatos hadsegédjeként kíván megélni. Macbethet a lét, a „lenni vagy nem lenni” birodalmába eleinte a harctéren kötelességből üzött emberölés, majd a „két nyelvet beszélő”¹³⁸, helytállóan nem helytálló ismeret csalogatja, ami úgy „hazudik, mint az igazság”¹³⁹. A kérdés az, hogy létezhet-e úgy az ember, ha már csupán a nem-létnek, a *nincs*nek a zsoldjában áll?¹⁴⁰

A *lehetséges* fenti kérdését hadd helyezzem tágabb filozófiai kontextusba, főként a reneszánsz – természetesen vitatott és nehezen kijelölhető – korszakának egy korai és késői gondolkodójának segítségével.

Petrarca, aki a reneszánsz „hajnalán” a maga rendszertelen módján számos olyan gondolatot fogalmazott meg, amit azután

¹³⁴ Vö. *Hamlet*, III; 1, Arany János fordítása.

¹³⁵ *Macbeth*, II; 1, Szabó Lőrinc fordítása.

¹³⁶ *Macbeth*, II; 3.

¹³⁷ *Macbeth*, I; 2.

¹³⁸ *Macbeth*, V; 5.

¹³⁹ Ez szó szerinti fordítás; Macbeth szerint a pokol „lies like truth” (V; 5, 42); Szabó Lőrinc így adja vissza: „[a hazug pokol] igazsága csak látszat” (V; 5).

¹⁴⁰ L. erről részletesebben: „Kép szemének, kín szívének’: Macbeth tőre Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* előtt” – jelen kötetben

utódai fejtettek ki alaposabban,¹⁴¹ Ventoux hegyének megmászásáról írott levelében a következőket mondja:

... miután így fölemeltem testemet, minden engem körülvevő apró részletet csodálattal megszemléltem, és élvezettel ízlelgettem a földi boldogságot. Majd hogy lelkemet is magasabb régiókba emeljem, illendőnek találtam, hogy belenézzek Augustinus *Vallomásaiba*. [...] Azzal a szándékkal nyitottam ki a könyvet, hogy azt olvassom ki belőle, amire a szemem először rátéved, hiszen nem bukkanhatok másra, mint szent és áhítatos mondatokra. [...] Istent hívom tanúmul, és a bátyámat, aki velem volt, hogy az első mondat, ami elém tűnt, ez volt: „Íme össze-vissza csavarognak az emberek, hogy megcsodálják a hegyek csúcsait, a tenger iszonyatos taréjait, a folyók roppant kanyargásait, az óceán tágas tereit, a csillagok futását, de magukra ügyet sem vetnek.”¹⁴² [...] Be kell vallanom, hogy hatalmába kerített a bámulat. [...] Dühösen csuktam be a könyvet. Haragudtam magamra, hogy még mindig a földi dolgokat csodálom. Holott már régen meg kellett volna tanulnom, ha másoktól nem, hát a pogány filozófusoktól, hogy „semmi sem csodára méltó a lelken kívül; ha ez nagy, semmi sem nagy a számára”¹⁴³

– idézi Petrarca immár Senecát¹⁴⁴, a reneszánsz angol tragédia-költők későbbi bálványát. Íme a „reneszánsz ember”: körülötte, felette és alatta a végtelen világ, zsebében ókori és középkori szerzők, elméjében a saját lelkének csodálatos voltába vetett hit.

„A bűnre hajlamos test elbutítja a lelket és a földön lakozás elkábítja a képzelet erejét”,¹⁴⁵ „a halandóság több más kellemet-

141 Vö. Paul Oscar Kristeller: *Renaissance Thought and Its Sources*. Szerk. Michael Mooney. New York: Columbia University Press, 1979, p. 170

142 Augustinus: *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest: Gondolat, 1982, p. 290.

143 E. Cassirer–P. O. Kristeller–J. H. Randall, Jr. (szerk.): *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago: University Press, 1948, p. 44.

144 A Seneca-idézet Seneca 8. leveléből való, Kurcz Ágnes fordításában, In Seneca: *Vizsgálatások és Erkölcsi levelek*. Ford. és az utószót és a jegyzeteket írta Révay József és Kurcz Ágnes, Budapest: Európa, 1980, p. 170.

145 „Corruptibile corpus aggravat animam et deprimit terrana inhabitatio sensum multa cogitatem”, *The Essays of Michel Eyquem de Montaigne*. Ford. Charles Cotton. Szerk. W. Carew Hazlitt. Chicago, London, Toronto: Encyclopaedia Britannica Inc., 1952, p. 215.

len következménye közül az egyik az, hogy szükségképpen téved, sőt, még szereti, dédelgeti is a tévedést¹⁴⁶ – idézi Augustinust és Senecát most már Montaigne, a *Raymond Sebond apológiája* című esszéjében, de már a reneszánsz „alkonyán”. Néhány bekezdéssel előbb pedig ezt olvassuk Montaigne-től az emberi képességekről:

Vizsgáljunk csak meg egy embert, aki egyedül van, minden külső segítségtől megfosztva, aki nem hagyatkozhat másra, mint arra a vértetetre, ami neki rendeltetett, aki egymagában áll, az isteni kegyelem és bölcsesség adományai nélkül, ami becsületének, erejének és létének alapját képezi – nézzük csak meg, az ilyen ember mennyire bízhat saját képességeiben? Az ilyen ember bizonyítsa be nekem, méghozzá híres eszének ereje által, hogy szilárd alapokon nyugszik az a meggyőződése, miszerint ő különb minden más élőlényénél. Ilyenkor mutassa meg nekem azt, ami elhítette vele, hogy a mennyei boltív, a feje fölött büszkén forgó planéták, és a csillagok örökkévaló ragyogása, s a végtelen tenger félelmetes morajlása mind-mind csupán az ő kenyére és kedvére teremtetett és marad fenn. Nincs-e annál neveltesebb, mint amikor ez a nyomorult és szánalomra méltó lény, aki nemhogy önmagának nem képes ura lenni, de minden által sebezhető is, a világ urának és parancsolójának képzeletét sem ismeri, annyira pedig legkevésbé sem, hogy ott az övé legyen a teremtő hatalom.¹⁴⁷

Íme, kelléktárában ugyanazokkal az ókori és középkori szerzőkkel ismét a „reneszánsz ember”, a másik: a bűnös, a nyomorult, a képzelet és értelem nélkül való, a „fől nem szerelt”, akit semmi sem különböztet meg a „meztelen villás állat”-tól¹⁴⁸, és legfeljebb csak az Istenben bízhat az őt körülvevő félelmetes univerzumban.

¹⁴⁶ „Inter caetera mortalitatis incommoda et hoc est, caligo mentium; nec ta tum necessitas errandi, sed errorum amor”, *The Essays of Michel Eyquem de Montaigne*, i. k., p. 215.

¹⁴⁷ *The Essays of Michel Eyquem de Montaigne*, i. k., p. 213.

¹⁴⁸ *Lear király*, III; 4; az eredetiben: „a poor, bare, forked animal” (*King Lear*, III; 4; 105); Vörösmarty Mihály fordítása.

„Sem biztos helyet, sem sajátos arcot, sem pedig semmiféle, csak téged illető szerepkört nem adtunk neked, Ádám” – mondja az Atyaisten a világ végtelen színpadán megjelenő első embernek Pico della Mirandola *Az ember méltóságáról* szóló híres beszédében,

hogy amely helyet, amely szerepkört óhajtasz, azt birtokold kívánságodnak megfelelően. [...] Nem alkottunk sem éginek, sem földinek, sem halandónak, sem halhatatlannak, hogy önmagadat amilyennek csak akarod, döntésed és rangod értelmében magad alakítsd ki, s mint a fazekas, abba a formába gyúrd át, amelyik inkább tetszik. Lelked végzéséből lesüllyedhetsz az alacsony, állati világba, és újjászülethetsz a felsőbb, az isteni világba.¹⁴⁹

Pico della Mirandola – mint Petrarca és Montaigne – azt vizsgálja, mi az ember lehetősége a világban. Végtelen vagy véges-e? Mivé válhat az ember?

Ha a középkorra – szándékos leegyszerűsítéssel – úgy gondolunk, mint a *lét* és a *lenni* vizsgálatának korszakára, a vizsgálat középpontjában természetesen az abszolút és végtelen létezővel, a „primér szubsztanciával”,¹⁵⁰ Istennel s az Ő emberhez való viszonyával, akkor a reneszánsz nagy felfedezése, „központi kategóriája” a középkori *léttel* és *lennivel* szemben a *lehet*. Ernst Cassirer szerint „az első modern gondolkodó”, Nicolas Cusanus „legelső kérdése nem közvetlenül Istenre vonatkozott, hanem arra, hogy *lehetséges-e* egyáltalán Isten megismerése”.¹⁵¹ Hamlet nem hisz apja szellemének, mert „a látott szellem ördög is *lehet*”¹⁵², és Othello így kiált Jagóra: „hiszem, hogy [Desdemona] hű, s hiszem, hogy hűtelen; / Hi-

¹⁴⁹ Giovanni Pico della Mirandola: „Az emberi méltóságról”. Ford. Kardos Tibor, In Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*, Budapest: Gondolat, 1984, p. 214.

¹⁵⁰ Vö. „legalábbis a primér szubsztancia, ami Isten, van”; St. Thomas of Aquinas: „Concerning Being and Essence”, In Anne Fremantle (szerk.): *The Age of Belief. The Medieval Philosophers*, New York: New American Library, Meridian, 1984, p. 167.

¹⁵¹ Ernst Cassirer: *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York: Harper and Row, 1963, p. 10.

¹⁵² Arany János fordítása; „May be the devil” (II; 2; 576), Norton, i. k.

szek neked és nem hiszek neked: / Bizonyíts”¹⁵³, Jago azonban – valamivel később – így vigasztalja: „*Lehet*, hogy hű”.¹⁵⁴ Mi történhet meg a világban, mi lehetséges benne és rajta túl? És mi lehetséges az embernek? Mivé válhat?

A *lehet* szónak két alapvető jelentése (tulajdonképpen: modalitása) van:¹⁵⁵ ’elképzelhető’, ’nem kizárt’, ’megtörténhetőnek, bekövetkezőnek tekinthető’, például „*lehetséges*, hogy vannak szellemek”, „*elképzelhető*, hogy Desdemona nem ártatlan”. Ezt nevezi a nyelvtudomány a *lehetséges/lehet* deontikus modalitásának, melynek tartalma – a fenti példák segítségével – körülbelül így adható vissza: „egyetlen premisszám sem engedi meg, hogy ne arra következtessek, hogy vannak szellemek”; „nagyon valószínű, hogy Desdemona bűnös”. A másik modalitás az episztemikus, amely a *lehetséges/lehet* jelentését a ’szabad’, ’megtehető’, ’merhető’ tartalmakhoz közelíti, pl. „lehet, vagyis *szabad* bosszút állni apánk haláláért”, azaz: „Hamletet semmiféle külső erő nem tartja vissza attól, hogy bosszút álljon apja haláláért”, „Hamlet számára nem lehetetlen, hogy bosszút álljon apjáért (semmi sem áll az útjába, amikor bosszút akar állni)”. Vagy vegyük szemügyre Macbeth híres mondatát: „Merek annyit, amennyit férfi merhet; / Aki többet mer, nem ember”.¹⁵⁶ A *lehet* szó e kettős értelme a reneszánsz lét- és ismeretelméleti, illetőleg etikai szempontból feltett, két egymással összefüggő központi kérdését foglalja jelképesen össze: a deontikus modalitás összegzi a reneszánsz szkepticizmusának¹⁵⁷ tar-

153 „I think my wife be honest, and think she is not. / I think that thou art just, and think thou art not. / I’ll have some proof” (III; 3, 189–391), Norton, i. k.

154 „She may be honest yet” (III; 3; 438), Norton, i. k.

155 Vö. pl. E. Sweetser: *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 52–60.

156 Szabó Lőrinc fordítása. „I dare do all that may become a man; / Who dares do more, is none” (I; 7; 46–47), Norton, i. k. Szó szerint: ’Meg merem tenni mindazt, ami egy emberhez illhet [ami egy embernek való], aki többet mer, nincs/semmi/senki’.

157 Vö. Stanley Cavell: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford: Oxford University Press, 1979, pp. 481–496.

talmát, az episztemikus pedig az önnön végtelen képességeiben bízó, de azoktól el is borzadó, illetve képtelenségének lelepleződésétől rettegő ember világhoz való viszonyát summázza.

Az ismeret, a tett és a lét lehetőségei a nagytragédiákban tehát három szempontból kerültek mérlegre. A *Hamlet*: a lét lehetősége az ismeretet és a tettet szüntelenül önmagává lényegítő gondolkodáson keresztül. A *Lear*: a végső léthelyzetben feltörő tudás és az isteni tett, a teremtés létté válásának lehetősége és a lét lehetősége egyáltalán. A *Macbeth*: a lét lehetősége a hamisan igaz tudás-vezette pusztító cselekvésen keresztül.

És az *Othello*? Milyen szerepet tölt be e sorozatban a tragikus ciklus legvalószínűbben második darabja?

Az *Othello* – középpontjában a házasság, az egy-testté-válás archetipikus metaforájával – az emberi lét lehetőségének kérdését úgy veti fel, mint két *én*, két személyiség egyedül és kizárólag egymáson át, egymáson keresztül való létezésének, illetve e létezés lehetőségének a kérdését. Azt vizsgálja, vajon elképzelhető-e, hogy az ember teljességgel a *Másik* személyiségén át létezzék, vajon lehetséges-e, hogy a lét tökéletes „*Másik*-ban levésként” valósuljon meg, vajon egyesülhet-e, helyet cserélhet-e két személyiség, vajon van-e arra mód, hogy valaki úgy legyen önmaga, hogy közben *valójában a Másik*?

Lehetséges-e – igen, ez itt a kérdés. Mert Othello és Desdemona házassága már az első pillanattól veszélyben forog, és a színdarab nem velük kezdődik, amint egymás szépségéről, a szerelemről és a hűségről éneklik az örökkévalóság dalát, hanem két vitatkozó-perlekedő alakkal, Rodrigo és Jago különös duójával, az éjszaka közepén, egy sötét velencei mellékutcában. A házasságot is azokon a trágár képeken keresztül látjuk először, amelyeket Jago „fest” Desdemona apja, Brabantio elé: „Most, éppen most, egy vén fekete bak / Erőszakolja fehér gödölyéd!”; „a sátán csinál nagypapát belőled”; „egy berber csődör hágja meg a leányod” (I; 1). Előzőleg Jago mindent megtett, hogy Othellót Rodrigo előtt befeketítse, ezért amíg az újdonsült pár nem jelenik meg a velencei nagytanács előtt, talán Jago bennünket sem tévesztett meg kevésbé, mint azokat, akik azt

hiszik, hogy Desdemona és Othello egybekelése természetellenes: „vér-árulás”, „fondor varázs”, „érzék-zsongító mérgek” „varázsszerek”¹⁵⁸, „bájital” és „vajákos rontás”¹⁵⁹ eredménye. És nem könnyű-e osztozni a „megrabolt” apa fájdalomában és a velencei közhangulatban, ha a közvetlenül látható *különbség* tűnik először a szemünk elé: Desdemona fehérsége és a Mór feketesége? Othello önnön védelmében elmondott, kitűnően felépített beszédéből (I; 3) kiderül, hogy Brabantio „kedvelte”, házához „meg-meginvitálta”, vacsora közben „elkérdezgette” Othello „élete folyását” (I; 3), de hogy ez a jött-ment idegen „beházasodjék” egy velencei tanácsos családjába, arról még a leggyanakvóbb Jago sem álmodott.¹⁶⁰ Amikor ez a különös pár mint férj és feleség először kerül „közszemlére”, a botrányra mindig kíváncsi tekintetek „bizonyítékot; szemmel láthatót”¹⁶¹ találhatnak arra, hogy Jagónak igaza van, és az egymással összegegyeztetetlen árnyalatokhoz kapcsolódó közhelyszerű képzettársítások és metaforikus jelentésláncolatok arra figyelmeztetnek, hogy az átlagos közfigyelem számára egy jó házasság gyanús bűnténynek minősülhet, a szerelem boszorkányságnak, a fehér és fekete mágia elsötétülő vegyülékének, hiszen néha olyan nehéz elhinni, hogy a váratlan, a szokatlan, és ezért idegen lehet szép, és hogy ami szép, az lehet igaz.

Hogyan fogadja az új pár az őket körülövező kételyt, amelynek közepén állva először senki sem kel a *pártjukra*? Othello méltósággal és megingathatatlan nyugalommal; mintha nem is kiváló szónok, hanem ihletett zeneszerző komponálná nagy ívű körmondait, amelyekben gondosan megválasztott jogi terminusok éppúgy szerepelnek, mint ahogy kibontják „élete folyását”. Othello vitézségére, hadvezéri erényeire emlékezteti hallgatóságát (és nem közvetlenül a Velencei Köztársaságnak tett

158 Brabantio szavai, vö. I; 1 és I; 2.

159 Othello szavai, már a védőbeszédben (I; 3).

160 Vö. Jago szavaival Rodrigóhoz: „Szóba se állj velem, ha valaha / Csak álmodtam is erről” (I; 1).

161 Othello később így ostromolja Jagót: „Tanút rá, fickó, hogy [Desdemona] szajhálkodik; / Bizonyítékot; szemmel láthatót” (III; 3).

szolgálataira, vagy nemes származására, ahogy még Jago előtt fogadkozott¹⁶²), de arra is, hogy látott ő már olyan lényeket, akik még nála is különösebbek: „az egymást faló kannibálokat, / Az emberhússal élőket s akiknek / A hónuk alatt nőtt fejük” (I; 3). Othello bizonyítéka a vádakkal szemben egész élete, amelyet imént kötött házassága teljesített be, és a „tanú” pontosan Desdemona: „De itt jön épp, hallgassátok meg őt”(I; 3)¹⁶³. Ifjú felesége nemcsak azzal tanúskodik mellette, amit mondani fog, hanem a megjelenésével, az egész lényével is, azzal a képességgel, hogy Othello „arcát” Othello „lelkében látta meg”¹⁶⁴. Ehhez a sorhoz – természetesen az angol eredetihez: „I saw Othello’s visage in his mind” (I; 3, 252) – Stanley Cavell az alábbi megjegyzést fűzi:

Közelebbről nézve – gondolom – Othello feketesége jelent valamit a számunkra. De mit jelent *közelebbről*? Mármint mit jelent neki, a Mórnak – mert különben nem Othello színe érdekel bennünket, hanem valami általános feketeség, ami „kormost” vagy „pizskost” jelent, mint másutt a darabban. Ez a különbség azt mutathatja meg, hogy ki mit ért Desdemona korai vallomása: „Othello arcát a lelkében láttam meg” [„I saw Othello’s visage in his mind”] [...] Sokan gondolják, hogy Desdemona *eltekintett* a Mór feketeségétől Othello belső kiválóságának kedvéért; és az is lehet, hogy ebben valami megtévesztést szimatolnak; talán Desdemona, ha mást nem is, de önmagát biztos becsapja. De sokkal természetesebbnek tűnik az az értelmezés, hogy Desdemona úgy látja a Mór arcát, ahogyan ő, Othello látja; azt érti férje feketeségén, amit *ő* ért rajta; a másik lelkének, elméjének kifejeződését (vagy szavát, megvalósulását) érti alatta

¹⁶² Vö. „Hagyjuk, hadd háborogjon [Brabantio]: A Tanácsnak tett szolgálataim / Elfojtják panaszát. És tudni kell – S ha látom, hogy dicsekedni érdem, / Majd hirdetem –, hogy én királyi ösök / Sarja vagyok” (I; 2).

¹⁶³ „Here comes the lady, let her witness it” (I; 3; 170), szó szerint: ’itt jön a hölgy, engedjétek meg, hogy ő tanúsítsa ezt’.

¹⁶⁴ Itt eltértem Kardos László fordításától, ami így hangzik: „Én a lelkében láttam csak az arcát” (I; 3). Ez épp az az értelmezés, amivel Cavell nem ért egyet (l. alább).

és értette meg benne, ami épp nem azt jelenti, hogy eltekintett tőle, vagy „túllátott rajta”.¹⁶⁵

Ha Othello számára önnön feketesége lelkének kifejeződése, és a házassága életének beteljesülése, akkor Desdemona a Mórral kötött szövetséget lényének teljes átformálódásaként éli meg: Brabantio és a tanács nem győz csodálkozni azon a változáson, amely egy „halk, szelíd lelkű, félénk” „szende lánykából”, aki „a vágy / Gondolatára” „elpirult” (I; 3), érett és komoly asszonyt formált:

Hogy szeretem a mórt és véle vágyom
Élni, ezt szenvedélyem harsonázza
És sorsom vihara; a szívemet
Uram mélyebb valója vette meg; (I; 3)

Desdemona mindenét Othellóra tette fel, örömmel készül rá, hogy „lelkét” és „sorsát” „a hőshöz / És diadalmas híréhez”¹⁶⁶ kösse (I; 3) és kövesse a török flotta által fenyegetett Ciprusra, még hozzá olyan „nászúton”, ahol az asszony éppen nem férjével, hanem annak „talpig tisztességes, talpig becsületes”¹⁶⁷ zászlósával, Jagóval és annak feleségével, Emíliával utazik. Természetesen a frissen házasodott pár perlokúciós aktusát – a beszédcselekvés-elméletben azt „a hatást, amelyet a beszéd tesz a hallgató tetteire, gondolataira vagy véleményére stb.”¹⁶⁸ – nagyban támogatja a tény, hogy Othello az egyetlen tábornok, aki Velencében elérhető¹⁶⁹, s ezért nélkülözhetetlen az ellenség-

¹⁶⁵ Stanley Cavell: *Disowning Knowledge*. i. k., p. 129.

¹⁶⁶ Amit Kardos „diadalmas hírek” fordít, az az eredetiben: „his most valiant parts” (I; 3; 254), amit E. A. J. Honigmann, a harmadik Arden sorozat szerkesztője „legnagyszerűbb személyes tulajdonságokként vagy jellegzetességekként” értelmez (i. k., p. 151), de a kifejezésnek (szó szerint: ’bátor/merész/hősies részek, tagok’) lehetnek szexuális felhangjai is.

¹⁶⁷ Othello szavai Jagóról (I; 3).

¹⁶⁸ John R. Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969, p. 25.

¹⁶⁹ Ezt a darab úgy hangsúlyozza, hogy még Othello megérkezése előtt a Herceg (a velencei Dózse) megkérdezi tanácsosait: „Luccai Márk a városban van-e?”, mire a válasz: „Flórenche [= Firenzébe] ment” (I; 3), s bár a Herceg parancsot ad, hogy

ges török haderővel szemben. Ciprus biztonsága mindennél fontosabb, és a Herceg boldogan törvényesíti a házasságot, csak Othello – Desdemonával vagy nélküle – minél gyorsabban útra keljen.¹⁷⁰

A házasság érvényességéhez azonban kevés a Herceg szava: annak a nászéjszakán kell beteljesülnie. De hiába hallunk róla újra meg újra – mindenekelőtt Jagótól¹⁷¹ –, pontos időpontja tüntetően homályban marad. Annyit tudunk, hogy az első éjszakát Jago zavarta meg: tábornokát „figyelmeztetni” érkezett arra a rázúdulni készülő mocskos vádözönre, aminek jórészt ő, Jago engedett szabad folyást. Ugyanezen az éjszakán, a velencei tanácsülés után Othellót – mint láttuk – sürgeti a ciprusi bevetés: „Jöjj, Desdemona; egy órám maradt / Veled csupán a szerelemre és / A készületre; az idő nagy úr!” (I; 3). A második éjszakát – már Cipruson – ismét Jago zavarja meg: Rodrigót Cassióra uszítja, Othellót pedig „boldog álmából” (II; 3) a leitatott Cassio és a ciprusi kormányzó, Montano között kirobbanó csetepaté kelti fel. A Hírnök előzőleg bejelentette, hogy ezen az éjszakán van a Mór lakodalmi ünnepe, és Othello ezekkel a szavakkal tessékelté Desdemonát a hálószoba felé: „Jöjj hát, kedvesem, / Elmúlt a vásár, lássuk hát a hasznát; Most osztokodunk rajta, te meg én” (II; 3). A harmadik éjszaka pedig,

azonnal küldjenek érte, nyilvánvaló, hogy aznap este csupán Othello képes hadba szállni a török ellen.

170 „Ahogy ti akarjátok, úgy legyen: / Mehet, maradhat; ügyünk azt kiáltja: / Gyorsan! – s itt csak a gyors tett válaszolhat” (I; 3).

171 Jago erről az éjszakáról beszélt Brabantio erkélye alatt: „Most, épp most, egy vén fekete bak / Erőszakolja fehér gödölyéd” (I; 1); erre irányítja Cassio figyelmét: „No, hát áldás a nyoszolyájukra!” (II; 3), és később azt idézi fel Othello képzeletében is, ami férfi és nő között megesik. Már a második felvonásban szemtelenül beveszi egy hasonlatba, amikor a verekedési jelenet után tanúskodik a feltehetően épp a nászéjszakájában megzavart Mór előtt: „Nem is tudom; egy perce még barátok, / Úgy voltak, mint az ágynak vetkező menyasszony s vőlegény” (II; 3), a harmadik felvonástól pedig egyre gyakrabban utal rá: „Így rajtakapni őket [Desdemonát és Cassiót], jól tudom, / Nem volna könnyű, a pokolba is. / A párnákon aligha látja őket / Halandó harmadik”; „Ha oly buják volnának, mint kecskék, / Oly forrók, mint majmok, s tüzesek, / Akár a bagzó farkasok...”; „Vagy meztelenül fekszenek az ágyban / Órákon át is és ártatlanul?” „Ott hált... Nála vagy véle; ahogy akarod” (IV; 1).

melyet a színdarab látni enged, már a gyilkosság és öngyilkosság éjszakája. A néző csak ekkor, az ötödik felvonás utolsó jelenetében kap bebocsátást Desdemona és Othello hálószobájába, csak ekkor láthatja – először és utoljára – egy ágyban őket. És az előző éjszakákon? Megegett? Nem esett meg?

Jellegetesen Jago kérdései – ő szeret így kutakodni a Mór magánélete körül. A dramaturgiában jártas olvasó természetesen feltételezhet Cipruson több napot és több éjszakát; ezt a darabon végighúzódo, híres „kettős időszerkezet” teszi lehetővé, amire először John Wilson figyelt fel egy 1849/50-es cikksorozatában¹⁷², és amiről azóta is sokan megemlékeznek.¹⁷³ Hiszen úgy tűnik, Cipruson mindössze másfél nap telik el: az érkezés, az esti csetepaté, másnap reggel a szemle, majd utána rögtön Othello „megkísértése” Jago által. Ettől kezdve a gyilkosságig nincs több éjszaka; abból, amit ténylegesen látunk, az a benyomásunk támad, hogy Othello a gyanútól Desdemona megöléséig egyetlen nap alatt jut el. Ez pedig – legalábbis „lélektanilag” – valószínűtlen, ráadásul számos elejtett megjegyzésből is arra következtethetünk, hogy a ciprusi események sokkal hosszabb idő alatt zajlanak le. Például Emília azt állítja, hogy Jago már „százszor kérte tőle”, lopja el Desdemona kendőjét (III; 3); Bianca, Cassio szeretője szemére veti a hadnagynak, hogy már „hét éje-napja, álló hete” feléje sem néz (III; 4), holott nekünk az a benyomásunk, hogy Cassio csupán előző éjszaka érkezett a szigetre; Othello a második ciprusi nap reggelén levelet küld Velencébe, melyben tudatja a török flotta megsemmisülésének hírét (III; 2), és mintha Lodovico még aznap délután megérkezne a válasszal, amely szerint a Mórnak vissza kell térnie Velencébe, mert Cassio veszi át helyét Cipruson (IV; 1). Desdemona és Emília több beszélgetéséből (III; 4; IV; 3) is úgy tűnik, hogy Othello és felesége már hosszú ideje házasok, arról nem is beszélve, hogy Othello Gratiano előtt majd így

¹⁷² Eredetileg – Christopher North álnév alatt – a *Blackwood Magazine*-ban (1849, április, 1850, május); vö. Ridley, i. k. pp. lxxvii–lxx.

¹⁷³ Vö. Norman Sanders (szerk.): *The New Cambridge Shakespeare. Othello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, pp. 14–17.

bizonykodik: „de Jago tudja jól, / Hogy ez a nő [Desdemona] százsor is összeszűrte / A levet Cassióval (V; 2). Vajon mikor lett volna Desdemonának és Cassiónak „fizikailag” ideje, hogy elkövessék a házasságtörést? Vagy már Velencében megvolt a nászéjszaka? Igen, Jago megzavarta, de *annyi* idejük csak volt... Vagy az alatt a bizonyos óra alatt az indulásig... De akkor mit ért Othello azon, hogy Desdemonával osztozkodniuk kell a „vásár” „hasznán”?

Sokan hangoztatták már, hogy a darabot a színpadon követve a „kettős időszerkezet” föl sem tűnik: nem az a különös, hogy Wilson felfigyelt rá, hanem hogy addig nem tűnt fel senkinek.¹⁷⁴ A néző, ha nem egy „realista regény” elvárásaival figyeli az eseményeket, hajlandó a „skizofréniára”: el tudja fogadni, hogy az események a Jago-diktálta ütemben zajlanak, amely szerint nincs arra mód, hogy például Othello szembesítse Desdemonát Cassióval, vagy hogy a Mór, miután már elborította a féltékenység, „megbeszélje a dolgot” hadnagyával, ugyanakkor úgy is lehet nézni a darabot, hogy Desdemona és Othello már régi házások, és történetükben magának a házasságnak a története tárul föl, mindössze három napba tömörítve.

Az idő ilyenfajta értelmezése kapcsán érdemes felfigyelnünk Jago egyik mondatára: „Az idők méhében sok minden vajúdik, ami várja, hogy világra szülessék” (I; 3), később pedig így oktatja Rodrigót: „Nem bűvszerekkel – ésszel dolgozunk / S az ész kivárja a lassú időt” („we work by wit, and not by witchcraft¹⁷⁵ / And wit depends on dilatory time” [III; 3, 361-362). A *dilate* – mint erre Patricia Parker kitűnő esszéjében felhívja a figyelmet¹⁷⁶ – Shakespeare korában kettős értelmű, és ez a két értelem szüntelenül egymásba játszik: még olyan közel vannak egymáshoz, hogy akár szójátékok alapját is képezhetik. A szó egyfelől jelentheti ezt: ’valamiről hosszasan beszél; va-

¹⁷⁴ Vö. Sanders, i.m., pp. 16–17.

¹⁷⁵ Szó szerint: ’boszorkánysággal’.

¹⁷⁶ Patricia Parker: „Shakespeare and rhetoric: „dilation” and „delation” in *Othello*”, In Patricia Parker és Geoffrey Hartman (szerk.): *Shakespeare and the Question of Theory*, London: Methuen, 1986, pp. 54-74.

lamit részletesen kifejti; részletes elbeszéléssel kibővíti, kiegészíti, taglalja, sőt kiszínezi az eredeti gondolatot, amelynek a történet mintegy illusztrációja'. Ebben a jelentésben használja a szót Othello, amikor a velencei tanács előtt arról beszél, hogy miként sürgette Desdemona teljes élettörténetének elbeszélésére: „That I would all my pilgrimage dilate” (I; 3; 153) – „Mondjam el végig vándorútamat” (I; 3). Másfelől a szónak megvolt az eredeti latin jelentése is: 'valamilyen ügyet bíró, ítélszék elé visz, megvádol valakit, vádiratot ad be valaki ellen'. Ez a jelentés domináns abban az *Othello* szempontjából egyáltalán nem közömbös példában, amelyet az Óangol Szótár ad meg: *dilatit of adultery* ('házasságtöréssel vádol')¹⁷⁷. Jago *dilatory time*-ja tehát egyszerre jelenthet „kibomló, múló” és „vádoló” időt; a filológiai adatok birtokában feltételezhetjük, hogy itt szójáték-számba menő, szándékolt többértelműséggel van dolgunk. Akkor pedig Jago sorának a következő parafrázist adhatjuk: 'mi nem boszorkánysággal, hanem olyan éles és gyors elmével dolgozunk, amely a körülmények változására azonnali és méltó választ képes adni, az éles elme használata pedig a múló, kibomló, változó időtől függ, ami majd felszínre hoz valamit, amibe az elménkkel belekapaszkodhatunk'. Vagyis: az idő nekünk dolgozik, majd maga a múló idő hozza meg, nyújtja be a vádiratot (a „válókeresetet”) Desdemona és Othello házasságával szemben, nekünk csak a megfelelő pillanatot kell észrevennünk. Jago, a *diabolos*, az örök vádló Othello számára a „vád-

¹⁷⁷ Idézi Parker, i.m., pp. 55–56. Voltaképpen ebben a jelentésben szerepel a szó akkor is, amikor Othello, még a „nagy megkísértés jelenetének” elején így biztatja Jagót, hogy mondja el, mire gondol: „Therefore these stops of thine fright me the more. / For such things in a false and disloyal knave / Are tricks of custom, but in a man that's just / They are close delations, working form the heart / That passion cannot rule” (III; 3, 123–127) [a *delation* itt a *dilation* variánsa]; Kardos fordításában: „Még jobban ijeszt ez a dadogás: / Mert holmi álnok és ravasz ripőknél / Szokott fogás ez; de tiszta ajkon / A bátor szív világos vallomása” (III; 3). Az eredetiben nincs szó „ajakról”, Kardos bizonyára a szívtől az ajakig tartó „úttal” akarja érzéltetni, hogy a „vallomás” mélyről jön; szó szerint: 'ezek titkos [szoros, szigorú, komoly] vádak, melyeket a szív termel ki, s melyeket az érzélem nem uralhat'.

ló”, a „mállasztó”, a „rongáló”¹⁷⁸ időt, a mulandóságot is megtestesíti, amikor hihetetlen gyorsasággal siettet a drámai cselekményt; a Mór a zászlósban az elmúlással, az öregedéssel, a szerelem megkopásával is szembenéz.

Shakespeare idő-játéka azonban nemcsak azért dramaturgiai lelemény, mert így megláthatjuk, hogyan méri különös „saját idejét” a féltékeny elme, amely természeténél fogva képtelen a hétköznapi kronológia szerint gondolkodni. És még csak nem is azért, mert így abba is betekintést nyerhetünk, miként bontja ki Jago, hihetetlen gyorsasággal, a házasság egész történetét. Az idő-játék „időtleníti” és ezáltal szimbóllummá növeli az ötödik felvonás nászéjszakáját is: ez a nászéjszaka, amelyik minden megelőző és minden következő éjszaka helyett áll; a dramaturgiai jelen itt a lehetséges múlt éppúgy, mint a lehetetlen jövő. Ezen az éjjel láthatjuk „színről színre”, a saját szemünkkel, amiről eddig csak sejtéseink voltak, amiről sokan sokfélét beszéltek, de magát a látványt a darab eddig megtagadta tőlünk. Itt, a nászi ágyon szenved vereséget valami, ami Othello és Desdemona házasságát nem kívülről támadja meg – mint Velencében –, hanem belülről, egyenesen Othello szívébe és lelkébe fészkelődve. Mi ez a valami? Egyszerűen: a *semmi*, amit egy *senki* jelenít meg. Shakespeare Jagónak nevezte el.

Jago sokszor megérhette, hogy a darab értelmezői és rendezői¹⁷⁹ a darab titkos főszereplőjévé avatták, ezzel – ironikusan – azt a legfőbb karakter-jegyét teljesítve be, hogy „nem az, ami”¹⁸⁰. Ő a darab legjobban informált embere – mindenütt ott

178 Géher István találó megfogalmazása, Géher István: „Utószó” In William Shakespeare: *Othello*. Ford. Kardos László, Budapest: RTV-Minerva, Európa, 1983, p. 206.

179 L. erről Martin L. Wine: *Othello: Text and Performance*, London: Macmillan, 1984, pp. 57–66.

180 Vö. Jago hírhedt mondásával Rodrigónak rögtön a darab elején: „S ez olyan igaz, mint hogy te Rodrigo vagy, / Ha a mór volnék, nem vágnék Jago lenni. / Látszat csupán, hogy hűség, szorgalom hajt – / A magam haszna, Isten a tanúm! / Ha szívem hajlamát s való mivoltát / Föltárnák külső tetteim, kabátom / Ujján hordhatnám szívemet, s a varjak / Csipkedhetnék. Nem az vagyok, ami” (I; 1); „I am not what I am” (I; 1,65).

van, és a dráma minden fontos szereplőjével kapcsolatban áll. Tulajdonképpen Othellót is először Jago hangján halljuk először megszólalni; miközben Rodrigónak azt bizonygatja, hogy mennyire gyűlöli a Mórt, „dramatizálva” adja elő előléptetésének kudarcát:

Három nemes
Személyesen járult [Othello] elé, hogy engem
Válasszon hadnagyává [...]
De ő, amily kevély és önféjű,
Dagályos katonai frázisokkal,
Cikornyás szókkal tért ki nekik, és
Legvégül is
Kérésük megtagadta. „Tisztet – így szólt –
Bizony már választottam.” (I; 1)

A második felvonástól már végképp Jago veszi kezébe a cselekmény irányítását; bátorítja, hitegeti, s végül leszúrja Rodrigót, csapdába csalja, tanácsokkal látja el és végül majdnem meggyilkolja Cassiót, figyelmezteti, meggyőzi és végül gyilkosságra bűjtja fel Othellót, kíséri, szórakoztatja és végül viasztalja Desdemonát. Jago egyik legfontosabb képessége az alkalmazkodás.¹⁸¹ Mindig kész arra, hogy átérezze a másik ember helyzetét, hogy magáévá tegye a másik ügyét. Pillanatról pillanatra képes idomulni az őt körülvevő változó hangulathoz, a számára kedvezően vagy kedvezőtlenül alakuló körülményekhez; ezekhez szabja magát és közékük illeszti akcióit. Bizonyos értelemben Jago is tükör – mint Othello számára Desdemona –, csakhogy amit a zászlós a másiktól felmutat, az mindig annak a legrosszabb oldala. Rodrigóból előcsalogatja a kéjsóvárságot,

¹⁸¹ Vö. John Dover Wilson (szerk.): *The Works of Shakespeare: Othello*: Cambridge: Cambridge University Press, 1957, pp. xxvii–xxviii, ahol Wilson Jago kaméleon természetéről ír; hasonló következtetésre jut az egyébként maga is drámaíró Harley Granville-Barker: *Prefaces to Shakespeare*. II. kötet, London: B. T. Batsford Ltd., (1930), 1958, p. 104 és Jane Adamson: *Othello as Tragedy: Some Problems of Judgement and Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 74; András László szerint „Jago [...] az erkölcsi mimikri, a félelmetes alkalmazkodni tudás, a képmutatás szörnnyetege” (András László: „A Jago kérdés”, In *Filológiai Közlemény*, I. évf. 2. szám, 1955, pp. 173–174).

Cassióból a hanyagságot, Othellóból a féltékenységet, Desdemonából a kétségbeesést. Jago megannyi arca mindig a másik torzképe.

Amikor magára marad, hosszú monológokban szövögeti terveit Rodrigo, Cassio, Othello és Desdemona ellen. Ezekben a csupán a néző fülének szánt „kitárulkozásokban” nemcsak az a feltűnő, hogy Jago mindig újabb és újabb okokkal hozakodik elő: voltaképpen miért is kíván ártani ezeknek az embereknek, s mintha maga sem érezné eléggé meggyőzőnek,¹⁸² indítékai sohasem alkotnak egymásra épülő rendszert, koherens egészet. A legkülönösebb, hogy minden ok az éppen adott pillanat, a Jagót akkor és ott meghatározó helyzet függvénye: ha Rodrigónak arról panaszkodik, hogy nem kapta meg a hadnagyi kinevezést és vele a mórok ingatag jelleméről elmélkedett, akkor magára maradva arról beszél, hogy féltékeny Cassióra és saját feleségére, Emiliára, mert gyanítja, hogy Othello elcsábította egyszer (I; 3). Ha Desdemonát szellemességeivel így-úgy elszórakoztatta, és látja, hogy Cassio az asszony kezét csókolgatja, akkor később azt fogja bevallani magának, hogy titkon szerelmes Desdemonába (II; 1). Ezek a motívumok azonban a harmadik felvonásra teljesen elsikkadnak: Jago soha többé nem tér vissza rájuk. A „spontán adaptálódás” alapja inkább utánzó-készség, parodizáló hajlam, mint önálló színészi teljesítmény: mivel Jago egyéniségének nincs határozott középpontja, a középpont mindig az éppen ott levő másik: bárki, akárki. Ha sokáig töprengünk Jago indítékain (kisebbségi érzés? faji előítéletek? Jago az ördög maga? lappangó szerelem, amit Othello vagy Cassio iránt érez? élvezi, hogy csavaros eszével hogyan téveszti meg a buta Mórt?) és azon, hogy miért is képes Othellót megtéveszteni (mert Othello „tragikus vétsége” a hiszékenység? mert nincs oka rá, hogy gyanakodjon becstületes zászlósára? mert Othellót

182 Vö. különösen Samuel Taylor Coleridge híres értelmezésével: Jago esete az „indíték nélküli rosszindulat indíték vadászata” („motive-hunting of motiveless malignity”, S. T. Coleridge: „Notes on Othello” In Thomas Middleton Raysor (szerk.): *Coleridge's Shakespeare Criticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1930, p. 48.

kisebbségi érzések gyötrik bőrszíne miatt? mert titkolt szexuális problémái vannak? mert túlságosan is szerelmes ahhoz, hogy higgadtan gondolkodjék?)¹⁸³, könnyedén elfelejtkezhetünk a sokkal titokzatosabb házaspárról. A baj az, hogy Jagót egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni; Othello sem képes rá. De miért elegyedik Othello beszédbe zászlósával? Miért van szüksége a jagói ismeretekre? Miért nem elég neki Desdemona? És miért épp a legitimebb ügyeit tárgyalja ki az egyik beosztottjával? Főként pedig: miért hiszi róla egészen az utolsó percig, hogy *becsületes*?

Sok függ a kérdésekre adott válaszoktól, mert ha Jago nem méltó ellenfele Othellónak, ha az, amivel a Mórnak zászlósában szembe kell néznie csupán valami primitív trükk, valami semmiség, amin egy gyermek is keresztüllátna, és Desdemonának – és vele Othellónak – ezért kell meghalnia, akkor Shakespeare *Othellója* nem tragédia, hanem véres bohózat, ami – Thomas Rymer sokat idézett értelmezése óta¹⁸⁴ – máig a darab egyik népszerű megítélése.¹⁸⁵ A kérdést, hogy Jago milyen veszedelmet tartogat Othello számára, úgy is feltehetjük tehát, hogy miért éppen a Jago által képviselt minőséget tartja a darab a házasság legveszedelmesebb ellenségének.

„Mondd uram, megesküdtetek?” – kérdezi Jago Othellót, amikor első ízben látjuk őket együtt a darabban; „Annyi bizonyos” – folytatja Jago,

183 A zárójelben szereplő kérdések mindegyikét feltették már a darabbal kapcsolatban; a kritikai irodalom meglehetősen alapos áttekintésére nézve l. Kállay Géza: *Nem pusztá szó. Shakespeare Othellója nyelvfiziológiai megközelítésben*. Budapest: Liget, 1996, pp. 262–272.

184 „Világos, hogy a tragikus rész nem egyéb, mint Véres Bohózat, aminek hiányzik a sava-borsa” („The tragical part is, plainly none other than a Bloody Farce, without salt or savour” (Thomas Rymer: „A Short View of Tragedy” (1698), In F. E. Halliday (szerk.): *Shakespeare and His Critics*. New York: Shocken, 1963, p. 245).

185 A 2002 augusztusában tartott 13. stratfordi International Shakespeare Conference-n Stephen Orgel (Stanford University), a Pelican Shakespeare-kiadás főszerkesztője „Othello and the end of comedy” című plenáris előadásban Rymer interpretációjával lényegében egyet értve ezt a magyarázatot a patriarchális társadalom, a patrónus-rendszer és a nemek közötti kapcsolat kulturális-materialista vizsgálatával egészítette ki.

hogy Brabantiót itt nagyon szeretik,
És szava dupla súllyal hull a latba,
Akár a hercegé: válást akar (I; 2)

Honnan tudja ezt Jago? Igaz, hogy Brabantio kétszeres szavazati joggal rendelkezik a tanácsban? A darabban ezt senki sem erősíti meg. Vagy Jago csak blöfföl? Kellemetlenkedik? Azt hiszi, Othello már ettől megretten? Jago, úgy tűnik, mindent tud:

Hazánkat én igen jól ismerem;
Sok mindent lát a velencei ég,
Amit a férj nem láthat; az az erkölcs
Arrafelé: csináld, csak meg ne tudják (III; 3)

Ez már a „nagy megkísértés” jelenetében hangzik el, amikor Jago először veti fel Desdemona hűtlenségének lehetőségét. Othello pedig mélyen meg van győződve, hogy „Módfelett tisztességes fiú ez, / S tapasztalt szemmel lát az emberekbe” (III; 3). Othello úgy tudja, hogy Jago ismeri, hogyan élnek az emberek általában, megszokott, átlagos mindennapjaikban. A *világ* szó egyik jelentése a sok közül: ’az az életmód, életvitel, amelyet a legtöbb ember követ’; ebben az értelemben óvja például Hamlet a *világtól* Opheliát, amikor azt tanácsolja neki, hogy vonuljon kolostorba. Ezzel a jelentéssel rokon a szó egy másik értelme: ’közvélemény’ – így használja Brabantio a *world* (’világ’) szót, amikor Othello „szörnyű gatzettének”, Desdemonával kötött házasságának természetellenes volta mellett gyűjti a bizonyítékokat: „Ítéljen a világ” („Judge me the world” [I; 2; 52]). Ebben a két értelemben ismeri Jago a világot, amely szerinte természetesen mocskos, romlott, „köz-tisztátalan”. Ebben a világban „milliók feküsznek / Megosztott ágyban éjjelente és / megesküdnének, hogy csak az övék” (IV; 1), valószínűleg Jagót is beleértve, aki számára a házasság csupán afféle „másodállás”¹⁸⁶. Amikor a Mór így kiált föl: „Egy férfi szarvval: szörnyeteg, barom”, rögtön így vigasztalja: „Egy nagyvárosban sok ilyen barom van / És sok csiszolt modorú szörnyeteg”. Sovány vigasz, de vigasz: „Minden szakállas

¹⁸⁶ Géher István ötlete, szóbeli közlés alapján.

együtt húzza véled / Ezt az ígát” (IV; 1). Velencében a házasságtörés: szokás. Az esetek többsége nem kerül napvilágra, de a szóbeszéd, Jago fő információforrása napról napra hozza róluk a híreket, tehát biztos van bennük valami. Jago kitüntetett nyelvi közegében, a pletykában nem a klasszikus értelemben vett hazugságok, hamisítások alkotják a megnyilatkozások döntő hányadát. Inkább temérdek igazsággal, de mindig általános igazsággal találkozunk, amelyeket akár „szép igazságoknak” is tarthatunk; annyira triviálisak, közhely-szerűek, hogy mindenki egyetért velük. Ezekből az igazságokból építi Jago kedvelt tömör erkölcsi elveit (Arisztotelész *Rétorikájával* szólva gnómáit¹⁸⁷): „Nem lehetünk mind urak, s nem dukál / A hűség minden úrnak” (I; 1); „A testünk a mi kertünk; az akaratumk a kertész benne” (I; 3); „Bár minden ember / Az volna, minek látszik; vagy pedig / Ne látszanék olyannak, ami nem” (III; 3). „Egy férfi és egy asszony tiszta híre / lelkünknek belső kincse, jó uram” (III; 3). Ilyen „mindenki által ismert igazságokkal” kell Othellónak szembenéznie. De miért nem tekint el ezektől? Abból a makacsból, amivel Othello Jagót faggatja, úgy tűnik, a Mórnak szüksége van a közhelyekre, az efféle átlagos, mindennapos tudásra. Lehetséges ez?

A válasz azon múlik, milyen szerepet, értéket tulajdonítunk a közhelyeknek, a közvéleménynek, a hétköznapi ismereteknek az emberi megismerésben. Ebben pedig segítségünkre van a *Macbeth* és a *Lear király* kapcsán majd részletesebben értelmezendő *Filozófiai vizsgálódások*;¹⁸⁸ Wittgenstein késői főművéből itt természetesen azokat a gondolatokat emelem ki, amelyeket az *Othello* szempontjából fontosnak érzek.

Wittgenstein szerint a közmegegyezés nyilvánvalóan nem emberek közötti „tárgyalások”, „tudatos egyeztetések” eredménye, hanem abból fakad, hogy a közösségben élő emberek

¹⁸⁷ Vö. Arisztotelész: *Rétorika*. Ford. Adamik Tamás, Budapest: Gondolat, 1982, 1394a-b, pp. 139-140.

¹⁸⁸ Vö. „Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább?": *Lear király*, Szent Ágoston, Wittgenstein és a semmi” és „Kép szemének, tör szívének”: *Macbeth* tőre Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* előtt” – mindkét tanulmány jelen kötetben.

ugyanazon vagy hasonló életforma részesei, viselkedésük többé-kevésbé egyöntetű, szokásaik nagyjából közösek és hagyományozódnak. Az, ahogyan a legtöbb ember él – a szokásos, a mindennapos – normává, viszonyítási alappá válik. A norma pedig olyan rejtett és nem vagy alig tudatos egyeztetés, „egymásra hangoltság”, ami nélkül az emberek kooperációja, összehangolt cselekvése lehetetlen volna. Az általánosan elfogadottnak tehát integráló szerepe is van: hallgatólagos és többnyire magától értetődő szabálygyűjteményként igazgatja az emberek viselkedését, életét. Mivel pedig a nyelvhasználat is egyfajta emberi viselkedés, „közösségi játék”, a nyelv is az azonos életformában való részvételen alapul: azért követjük a nyelvi szabályokat, mert a másik emberhez hasonló életet élünk, és ezért jutottunk – természetesen egy hosszú és sok tévedéssel terhes folyamat eredményeként – több-kevesebb egyezsége a nyelvi szabályokat illetően. Ezek a szabályok írják elő a nyelvi jelek használatát – Wittgenstein egyik értelmezése szerint a jelek jelentését –, ezek mozgatják a nyelvi jeleket. Mivel azonban a nyelvhasználók mi magunk vagyunk, a szabályoktól bármikor el is térhetünk, de kétségtelen, hogy használat közben gyakran mint valami rajtunk „kívül eső” erővel szembesülünk, amikhez *képest* az eltérés, a deviáció értéket kap. A nyelvi szabályok legalább annyira mozgatnak minket, mint amennyire mi tekinthetjük szerzőinek magunkat.

Ugyanakkor Wittgenstein legérdekesebb, mindenesetre a filozófia számára talán legkihívóbb gondolata, hogy ezeknek a nyelvi (vagy ahogy ő nevezte: grammatikai) szabályoknak meghatározó szerepük van az emberi tudás felépítésében, e tudás kategóriáinak kialakításában és rendszerbe foglalásában. A nyelvi szabályok írják elő, mit hogyan nevezünk a körülötünk lévő világban, hogy egy-egy dolgot hová soroljunk be, „hová tegyünk”, hogyan minősítsünk, azaz „mit mondjunk” egy adott helyzetben. Gondolkodásunk osztályait tehát végső soron a nyelvi szabályok bocsátják rendelkezésünkre, működtetésük közben alakítjuk ki, tanuljuk meg, amit hagyományosan „fogalmaknak” nevezünk. Ennélfogva a nyelvi szabályok összes-

sege végső soron ítéleteink, véleményeink, nézeteink alapjaként és mércéjeként is szolgál. Akár állítunk, akár tagadunk, akár kérdezőnk, akár kijelentünk, ehhez a kritériumrendszerhez viszonyítunk; nélküle még kételkedni sem volnánk képesek. Valamiben még a kételkedéshez is egyet kell értenünk, valami felől még a kételkedőnek is bizonyosnak kell lennie. A kritériumrendszer nemcsak azt szabja meg, mit fogadhatunk el egy állítás igazságának bizonyítékaként, hanem azt is, hogy mi számít egyáltalán „állításnak” vagy „igazságnak”, tehát a helyes ismeret éppúgy épül rá, mint a tévedés. „A *tévedésnek*” – mondja Wittgenstein élete utolsó írásában, melynek szerkesztői *A bizonyosságról* címet adták – nemcsak oka, hanem alapja is van”¹⁸⁹.

Ha elfogadjuk, hogy a közmegegyezés az átlagos, mindennapi életforma, a szokás ilyen döntő szerepet tölthet be – a nyelven keresztül – tudásunk kiépítésében, fenntartásában és gyakorlásában, akkor talán nem hat túlzónak az olvasat, amely Jagóban a fenti, wittgensteini értelemben vett kritériumrendszer metaforikus megtestesülését látja. Velencében, a darab metaforikus „a világában” ő az átlag életforma ismerője, sőt, Emiliához fűződő viszonyából ítélve, résztvevője is. Ha Othello eltekintene attól, amit Jago képvisel, ha nem venne tudomást arról az életformáról, amin a jagói ítéletalkotás, „világszemlélet” alapul, nem venné figyelembe azt a kritériumot, amit „a világban” élő emberek egyszerűen nem tudnak nem figyelembe venni, ha ítélni, állítani, kérdezni, hinni vagy kételkedni akarnak.

Így talán azt is megérthetjük, miért ismételteti Othello olyan megszállottan, hogy Jago „becsületes”. Ami sokak számára Othello hiányos emberismeretének vagy hiszékenységének tűnik, az inkább természetes emberi tapasztalat: hogy ez a bizonyos kritériumrendszer *megbízható*, még hozzá abban az értelemben, hogy ehhez kell fordulnunk, ha meg akarjuk érteni a körülöttünk lévő világot, mikor ítélnünk, állítunk, kérdezőnk, hiszünk, kételkedünk, sőt, nyelvi jeleket használunk. Hogy a kritériumrendszer a norma, azt is jelenti, hogy a kritériumhoz

¹⁸⁹ Ludwig Wittgenstein: *A bizonyosságról*. Ford. Neumer Katalin. Budapest: Európa, 1989, p. 27. A kiemelés eredeti.

igazodás, a neki való „engedelmesség” biztosítja önnön normalitásunkat, a „természetes” életvitel lehetőségét: azt, hogy „normá-lisak vagyunk”. Így hát nem csoda, hogy Othello Jagót becsületes barátjának, őt szerető jó katonájának tartja, mert kihez vagy mihez fordulhatna az, akinek a féltékenység, a szkepszis talán legszélsőségesebb formája már az ép eszét repeszti, és olyan bizonyítékot keres *kétségbeesve*, aminek „egyetlen szögén sem akad fönn a kétely”¹⁹⁰

Ha pedig igaz, hogy a kritériumhoz elsősorban úgy viszonyulunk, mint ami nem szorul megalapozásra, mert ez minden tudásunk alapja, akkor talán arra is magyarázatot kaphatunk, miért maradnak homályban Jago ármánykodásainak „végső rugói”, miért nem „motiválja jobban” a darab Jago viselkedését. Mintha Shakespeare tudta volna (és most teljesen mindegy, milyen módon), hogy a kritériumrendszernek nincs szüksége indoklásra, hiszen épp az a természete, hogy „csak úgy, egyszerűen van”: „egymásra hangoltságunkban” tudomásul vettük és elfogadtuk, különben nem tudnánk emberi közösségben élni. Amennyiben azonban Jago Othello számára a kritériumrendszert testesíti meg, a Mór küzdelme nem valami primitív trükkel vagy olcsó csel fogással zajlik és még csak nem is démoni, természetfölötti princípiummal, hanem az emberi megismerés és gondolkodás legalapvetőbb kérdésével: az emberi tudás alapjával. Olvasatomban a „második nagy tragédia” többek között attól tragédia, hogy Jago méltó ellenfele Othellónak; a zászlós alakjában a tragikus hősnek olyan kérdéssel kell szembenéznie, amelyik illik a hős nagyságához, mert egyetemes emberi kérdés: mit ér a megismerés számára – elsősorban a Másik megismerése – a természetesen, magától értetődően kínálkozó, közös életformában gyökerező, közmegegyezésen alapuló tudás, és lehetséges-e más alap, mint ez?

A „nagy megkísértés jelene” (III; 3) tehát olvasható úgy is, mint ami az emberi megismerés és gondolkodás kialakulását,

¹⁹⁰ Vö. Othello szavaival Jagónak: „Szemmel lássam [hogy Desdemona szajhálkodik]! Vagy úgy bizonyíts, / Hogy bizonyosságod egyetlen szögén se / Akadjon fönn a kétely; máskülönben / Jaj életednek” (III; 3).

különböző lépcsőfokait viszi színpadra, helyezi a szemünk elé. Néhány látható jelből, „érzet-adatból” (Cassio Othello és Jago közeledését látva észrevétlenül igyekezett eltávozni Desdemónától) és bizonyos régebbi tapasztalatok alapján (Cassio felgyelmi vétséget követett el és még korábban a „postás” szerepét látta el Othello és Desdemona között, még az udvarlás idején¹⁹¹) Othellónak bizonyos következtetésekre kell jutnia, mindig Jago segítségével: Jago az, aki képes megerősíteni vagy cáfolni, amit Othello érzékel:

Nem Cassio vált itt el hitvesemtől?

...

Találsz ebben valamit?

Nem rendes [becsületes]¹⁹² fiú?

...

Így gondolod?

...

Ha egyebet is megtudsz, majd tudass;

Ügyeljen feleséged is.

A jagói kritériumok alapján az érzet-adatoknak a gondolat formáját kell öltenie, és ennek forrása is természetesen Jago:

Othello: Miféle gondolat?

Jago: Nem gondoltam, hogy [Cassio és Desdemona] régi ismerősök.

...

Othello: Miféle gondolat...

Jago: A gondolat, uram...

Othello: A gondolat!

(Ez engem ekhöz, esküszöm,
Mintha egy undok szörnyet rejtegetne
Gondolatában.)

...

...homlokod úgy ráncoltad össze, mintha
Iszonyu eszme fogant volna meg

¹⁹¹ Vö. Jago: „Tudott-e róla Cassio, mikor / Úrnőmet [Desdemonát] megszeretted?
Othello: Igen, kezdettől; [...] Cassio gyakran járt közénk” (III; 3).

¹⁹² Az eredetiben itt is az *honest* szó szerepel (III; 3, 104).

Agyadban. Hogyha igazán szeretsz,
Megmondod, mire gondolsz.

...

S a leggaládabb gondolatokat
A leggaládabb szókkal mondd ki.

...

De hát mire gondolsz?

...

Az Égre! Mi ez? Tudni akarom!¹⁹³

A gondolatból pedig lassan állítás formálódik, először kérdés formájában, amelyet igazolni, „verifikálni” kell:

Hütlén volna hozzám?!

...

Tanút rá, fickó, hogy szajhálkodik;
Bizonyítékot, szemmel láthatót;

...

Szememmel lássam!

...

Nem tűröm ezt így! Tudni akarom!

...

Kétségtelen bizonyosságot adj!

És milyen bizonyítékokkal szolgál Jago, a „kritérium”?

Othello: Sátáni kétely, még ha álom is.

Jago: S tán megszilárdít önmagukba gyöngébb
Érveket is.

...

A párnákon aligha látja őket
Halandó harmadik! Hát mit tegyek?
Mit mondjak? Hol lehet a bizonyosság?¹⁹⁴
Hogy úgy lásd őket, tiszta képtelenség.
Ha oly buják volnának, mint a kecskék,
Oly forrók, mint a majmók, s tüzesek,
Akár a bagzó farkas, s hülyék

¹⁹³ „By heaven I'll know thy thought” (III; 3, 166), szó szerint: 'a mennyre [esküszöm], meg fogom ismerni/tudni a gondolatodat'.

¹⁹⁴ Az eredetiben: „where's satisfaction?”; szó szerint: 'hol a kielégülés, az elégedettség?'

És bambán részegek, akkor se – nem, nem!
De hogyha gonddal épített gyanú,
Mely elvezet a tények küszöbéig,
Bizonyágnak számít, azt megkapod.

Jago szokásos technikáját alkalmazza: „átveszi” Othello tancstalanságát, és túldramatizálva eljátssza, hogy minél későbbre halaszthassa a nyílt színvallást: hogy mit jelent *úgy* látni Desdemonát és Cassiót. Szavai, ördögien bár, de az igazat sejtetik: azt, hogy soha sincs teljes igazolás, perdöntő, abszolút bizonyíték, tökéletes és megnyugtató verifikáció. A verifikáció csak elméletileg „objektív”, a verifikáció során valójában nem egy „halandó harmadik” szeme lát tényeket, bizonyítékokat, melyek elégségesek és kielégítőek. A verifikáció – erről árulkodnak Jago szavai – inkább egy *látvány*, amely már eleve valamiként mutat dolgokat és személyeket, például Desdemonát és Cassiót *mint* kecskéket, majmokat, vagy bagzó farkasokat. Az ismeretelméleti „tanfolyam” tehát valahogy így fest: ha Othello *most* hajlandó feleségét azokon a képeken, metaforákon át látni, amelyeket Jago vetít a képzelete elé, akkor így fogja őket látni *akkor* is, amikor a „bizonyíték” megérkezik, sőt, ha a Mór képes és rávehető erre a metaforikus látásmódra, akkor már *bármilyen* bizonyítékkal szolgálhat. Amit Jago itt „közvetett bizonyítéknak” tüntet fel („gonddal épített gyanú”¹⁹⁵) képek, jelenetek, látomások, sőt, álmok¹⁹⁶ sorozata, melyek Cassiót és Desdemonát rendre egymás mellé fektetik. De akármennyire is érzékletesek és érzékiek ezek a metaforák, akármennyire megragadják Othel-

¹⁹⁵ „imputation and strong circumstances” III; 3; 412), tulajdonképpen: olyan gyanú, amely a megfelelő körülmények között bizonyítékká válik; mindkét angol szó az ún. *inventio* műszava. Az *inventio* a korabeli retorikában a szónoki beszéd felépítésének első műveletéhez tartozik (vö. Wilbur Samuel Howell: *Logic and Rhetoric in England, 1500–1700*. Princeton: Princeton University Press, 1956, p. 6. és *passim*).

¹⁹⁶ Vö. Jago: A minap Cassiónál / Háltam s egy szörnyű fogfájás miatt / Nem bírtam elaludni. / Nos, vannak olyan oldott-laza lelkek, / Kik álmukban a titkot kibeszélik, / És ilyen Cassio is; azt susogta / Álmában: „Édes Desdemona, légy / Óvatos, és titkoljuk el szerelmünk!” / Aztán a kezemet szorongatta és / felnyögött: „Édesem!” És oly vadul / Csókolgatott, mint hogyha ajkaimból / Tövestül tépné csókjaim. A lábát / Combomra nyomta, csókolgt és nyögött: / „A mórak adott téged a galád sors!” (III; 3).

lo képzeletét, önmagukban nem lennének elegendőek, hogy Othellót örületbe és gyilkosságba kergessék. Ha Othello nem vetné magát egyfajta ismeret után *maga* is, egyszerűen „vak” lenne Jago képeire. De mit akar megismerni Othello? Nem elég, hogy szereti a „halk, szelíd lelkű” Desdemonát?

Éppen arról van szó, hogy annyira szereti. Ha nem szeretné, könnyen túltenné magát az egészen, házasságát másodállássá fokozná le, és elmenne Jagóval, hogy „a bolondok a sörházakban kacagjanak” felszarvazásának szomorú-komikus történetén (vö. II; 1). A nagy különbség a tábornok és zászlósa között, hogy Othello szerelmes, Jago pedig nem, és éppen a szerelem, és a *jó* házassága az ok, ami a Mórt a megismerés útján elindította. Jago tudása és kritériumai akkor érkeznek, amikor Othello éppen a közepében van, „fülig”, annak az „ismeret-szerzésnek”, amely teljesen és tökéletesen akarja birtokba venni a Másikat, ami azonos a léttel, a Másik létével – ez az a pont, ahol „ismeretelmélet” és „lételmélet”, „episztemológia” és „ontológia” egybeesik.

Láttuk: Desdemona olyannak látja Othello arcát, amilyennek azt maga Othello lelke mutatja; Desdemona a tükör, amelyben a Mór meglátta, megismerte és megértette önmagát. Azáltal Othello létének középpontja, hogy egyben tudásának forrása, sőt leendő tárgya is. Ez a tudás azonban nem információ, nem adat, ami bizonyítható vagy verifikációval ellenőrizhető. Jago és Othello tudásának döntő különbsége abban áll, hogy a Mór tudása *ismeret*, de az ’intimitás’, a ’bensőséges ismeret’ bibliai értelmében: „És Ádám megismerte az ő feleségét Évát”. Ez az ismeret azért és csakis azért önismeret is egyben, mert célja sohasem önmaga, hanem mindig a Másik. Az *Othello* egyik tanulsága szerint az ember önnön létéhez csupán a Másik erotikusan szeretett lényén keresztül térhet vissza. Ennek a metaforája a darab közepében álló paradoxon: a házasság.

Az *Othello*ban a házasság paradoxona egyben létparadoxon is: az, ami kettő, valójában egy. Az egyik a másikkal kíván egygyé válni, a Másikká akar válni. Vagyis nem az akar lenni, aki? Arról van-e szó, hogy a különbségek, az egymástól elütő, sőt

egymással ellentétes minőségek (hívjuk őket fehérnek és feketének) eltűnnek, és a *kettő* egy „monolitikus” *egy*-ben olvad össze, a fekete egybemosódik a fehérrel? Ez a lehetőség inkább a darab – szintén igen fontos – „negatív” paradoxonát fogalmazza meg, és nem a házaspár „pozitív” paradoxonát: a szürke nem Othello és Desdemona színe, hanem Jagóé. Ennek a „pozitív” paradoxonnak a szempontjából – minden, a darabbal kapcsolatos patriarchális, gyarmati, faji megfontoláson, vagy patrónus-rendszerekről és kisebbségi érzésekről szóló, egyébként sokszor jogos érvelésen túl – olyan fontos a fehér és a fekete színpadi *látványa*: az ismeret othellói, „ontológiai” értelmében a Mór feketesége, idegensége a *férfi* metaforájává válik, aki a nő számára örök ellenfél, örök idegen. Hiszen lehet-e nagyobb különbség két ember között, mint hogy az egyik férfi, a másik nő? Ha ez a különbség megszűnne, kiegyenlítődne, mi hajtaná őket egymás karjába, mit akarnának egymásból újra meg újra megismerni? A „pozitív paradoxon” éppen azt jelenti, hogy a kettőnek úgy kell eggyé válnia, hogy közben az egyik és a másik is az marad, aki.

Ez a paradoxon Othello szempontjából így fogalmazható meg: teljesen és tökéletesen Desdemonává leszek, miközben teljesen és tökéletesen Othello maradok, és Desdemona teljesen és tökéletesen Othellóvá lesz, miközben teljesen és tökéletesen Desdemona marad. Mert neki örökre annak kell lennie, aki: fehérnek, ártatlannak és ismeretlennek, hogy örökké kívánhassam és szerethessem, és nekem is annak kell maradnom, aki vagyok: feketének, szívemben a legmélyebbről jövő „sötét” szenvedéllyel, hogy örökké kívánhasson és szerethessen. És ő olyan mértékben *lesz*, amilyen mértékben *én*: *ő* vagyok, amilyen mértékben a bibliai értelemben megismertem, és én olyan mértékben *leszek*, amennyire *ő* – ismét a bibliai értelemben – ismer engem. Othello azáltal válik *Othellóvá*, hogy Desdemona lesz, és Desdemona azáltal válik *Desdemonává*, hogy Othello lesz. A vállalkozás éppolyan paradox, mint a tragédia általában: egyszerre kell lenni és nem lenni.

Ebből a szempontból értelmezhető Jago programja úgy, mint a darab „negatív paradoxona”; Jago – saját bevallása szerint – nem az, aki (I; 1) és ez *majdnem* ugyanaz, mint amit a házastársak akarnak; Jago éppen azért az „örök pszeudo”, mert törekvése annyira hasonlít Othello és Desdemona vállalkozásához. Jago azt mondja: nem az, aki, mert az, aki: Jago. Othello azt mondja: az, aki, mert nem az, aki: Desdemona. Jago azt mondja: két énem van, és az egyik nem azonos a másikkal, az egyik *eltakarja* a másikat, tehát kettő. Othello azt mondja: két énem van, és az egyik azonos a másikkal, az egyik *betakarja* a másikat, tehát egy. Othello esetében nem az egyik én rejti el a másikat, hanem mindkettő felmutatja – külön-külön és egyszerre – a Másikat. Jago nem az, aki, de nem azért, mert a Másik, hanem mert mindig „valaki más”.

A Jago által képviselt „pszeudo” különös visszhangra talál abban, ahogyan Martin Heidegger írja le az „akárki” (a „das Man”) létmódjait a *Lét és idő* első szakaszának negyedik fejezetében¹⁹⁷; Jago elképzelhető a „senki”¹⁹⁸ drámai-metaforikus inkarnációjaként is, aki – „tehermentesíti [...] a mindenkori jelenvalólétet”¹⁹⁹ a maga mindennapiságában”.²⁰⁰ A „korai” Heidegger és a „kései” Wittgenstein közötti kapcsolat megteremtése éppen a *mindennapisággal* összefüggő közös érdeklődésükön keresztül tűnik lehetségesnek; a jelenvalólét struktúráinak elemzése közben Heidegger így teszi fel a kérdést: „*ki* ez a jelenvalólét a mindennapiságban?” és ki akarja jelölni az utat, „amelyen a jelenvalólét mindennapiságának egy további fenomenális

¹⁹⁷ Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István. Budapest: Gondolat, 1989, pp. 240-264.

¹⁹⁸ Heidegger, i.m., p. 261.

¹⁹⁹ Heidegger értelmezésében a jelenvalólét (Dasein, vagy egy másik lehetséges fordítás szerint: az 'itt-lét') a saját létezésem az éppen adott helyzetemben, a „világban”: „A jelenvalólét az a létező, amely mindig én magam vagyok”; a jelenvalólétben elsősorban az fejeződik ki, hogy „a lét mindenkor az enyém” (i.m., p. 241).

²⁰⁰ Heidegger, i.m., p. 260.

területét kell megpillantanunk.”²⁰¹ Stanley Cavell így teremt kapcsolatot Heidegger és Wittgenstein között:

Wittgenstein és Heidegger tanítása között komoly kapocs, hogy mindketten elismerik a világ létének vagy létezésének titokzatos voltát. A kapocs, közelebbről, egy közös nézőpontot sejtet arról, amit a kételkedés igazságának neveztem, vagy amit a kétely tanulságának hívhatunk: az ember alapvető viszonyát a világhoz nem a világról szóló tudása határozza meg, az emberi teremtmény világhoz fűződő kapcsolata nem merül ki a világról szóló ismeretben, legalábbis abban az értelemben nem, ahogy azt szoktuk gondolni, hogy tudunk vagy ismerünk valamit. [...] Wittgenstein és Heidegger Kant felismeréséből indulnak ki, és azt újraértelmezve gondolják tovább: a tudás határai nem azonosak a tudás csődjével, bukásával. A *Lét és idő* tovább megy, mint a *Filozófiai vizsgálódások*, amikor azt mutatja be, hogyan viszonyul az ember a világhoz általában (többek között kijelölve azt a sajátos helyet is, amelyről tudni vélünk), Wittgenstein azonban ott lép messzebbre, mint Heidegger, hogy annak a vizsgálati módjait térképezi fel, amellyel felbecsülhetjük, milyen árat kell fizetnünk, amikor, hogy úgy mondjam, újra meg újra kísértésbe hoz minket a tudni-vágyás. A *Lét és idő* szerint az ár a szétszóródás, a felolvadás a mindennapokban, az átlagos ember tömegvilágában. [...] A *Vizsgálódásokban* Wittgenstein olyan helyzeteken át mutatja be, hogyan fizetünk meg a tudás kísértéseiért, amelyek tulajdonképpen az örület határát súrolják: például nem tudjuk, mit beszélünk; állításaink konganak az ürességtől; abban az illúzióban ringatjuk magunkat, hogy van valami jelentése annak, amit mondtunk; azt hisszük, hogy létrehozhatunk egy magán-világot, amit csak mi értünk, stb. [...] De mindketten egyetértenek abban, hogy a legsúlyosabb ár önazonosságunk, *énünk* elvesztése, vagy a róluk való lemondás.²⁰²

Heidegger interpretációjában a *mindennapiság* kizárólag a jelenvalólét (saját létezésem) „megesett” „alantas”, „közönséges”, „vulgáris”, oldalához tartozik; Wittgenstein szerint ez csak az *egyik* lehetséges értelmezése és – mint a fentiekben szó

²⁰¹ Heidegger, i.m., p. 240.

²⁰² Stanley Cavell: *The Claim of Reason*, pp. 241–242.

volt róla – a legnagyobb szerepet osztja rá az emberi tudás kialakulása és megőrzése, s ezáltal az emberi létezés szempontjából. Ugyanakkor a *Vizsgálódások* az örület leghatásosabb ellenszereként valóban a hétköznapiságot, a mindennapokban való részvételt tartja számon, ami egyáltalán nem közömbös az *Othello* kontextusában. Most azonban Jagót éppen a Desdemónát és Othellót összefűző kapcsolat vulgáris, közönséges, alantas pszeudo-formájaként szeretném értelmezni, ezért a heideggeri értelemben vett mindennapiság ad alkalmat arra, hogy egy drámai figurát filozófiailag közelítsek meg, és hogy „ráolvasak” egy filozófiai szöveget egy erőteljesen megformált színpadi metaforára.

Heidegger a *hamis* minőségét nem a tényszerű nem-igazságban határozza meg, hanem az emberi létszerkezetben igyekszik helyét kijelölni. A *hamis* létszerkezeti megfelelője Heidegger szóhasználata szerint a *hanyatlás* (*Verfall*)²⁰³, az embernek a megértéstől, a létlehetségtől, azaz önnön lenni-tudásától elszakított állapota. „A létezőhöz viszonyuló lét nem szűnik meg, de el van szakítva gyökerétől”.²⁰⁴ Ez az állapot nem valamiféle külső hatásra következik be, és nem is valamilyen különleges esemény, de nem is az emberi természet eredendő bűnösségéről vagy ontikus romlottságáról szóló tanítás.²⁰⁵ Ahogyan a megértés, úgy a hanyatlás is a jelenvalólét létszerkezetéhez tartozik, de a megértés lényeghez-odaforduló, a léttel szembenező, sokszor kivételes és ünnepi pillanatával szemben a *hanyatlás* a szokványos, mindennapos, „átlagos”, a ’megszokott’ értelmében vett „természetes” emberi létállapot. Az emberi lét ’általában’ a hanyatlásban van. A hanyatlás, mivel a léttől való elfordulás jellemzi, voltaképpen azt jelenti, hogy az ember nem képes önmagával, valódi énjével, létével azonos lenni: *nem az, aki*. S az ember ahelyett, hogy igyekezne visszatálcálni valódi

²⁰³ Vö. Heidegger, i.m., pp. 326–332 és pp. 379–392.

²⁰⁴ Heidegger, i.m., p. 389.

²⁰⁵ Vö. Heidegger, i.m., p. 261, p. 327 és p. 332.

énjéhez, szívesen „szóródik szét”²⁰⁶ egy olyan emberi létminőségben, amit a világ, a közvélemény, a nyilvánosság, valamiféle átlagos értelmesség alakított ki. S ez megint nem valami olyasmi, amiért az embert „kárhóztatnunk” kellene: *általában* mindannyian így teszünk, sőt, úgy érezzük, hogy ez teszi létezésünket elviselhetővé. Ugyanakkor például ez az utóbbi mondat jellegzetes tünete az olyanfajta megnyilatkozásoknak, amelyek a hanyatlás létállapotában keletkeznek: a közszokásra való hivatkozással („De hiszen mindenki így tesz”!) nyugtatgatjuk önmagunkat és igyekszünk a léttel való szembenézés alól felmentést kapni.²⁰⁷

Ezt a „szétszóródó”, hanyatló létmódot személyesíti meg Heidegger a sajátos tulajdonságok nélküli, határozott körvonalait elvesztett, „semleges nemű” *akárki*-ben, *Das Man*-ban, „az ember”-ben²⁰⁸. „Az ember meghal egyszer” – halljuk és hangoztatjuk, és egyszerre megkönnyebbülten felsóhajtunk, mert nem én, nem te, nem ő hal meg, nem egy meghatározott személynek kell a halállal szembenéznie, és így a létezés felelősségét vállalnia, hanem az-ember, *akárki* hal meg: mindenki, tehát senki – senki sem személyesen. „Hisz milliók fekszenek / Megosztott ágyban éjjelente és / megesküdnének, hogy csak az övék” (III; 3), hallottuk Jagót, és ezek „a milliók” az *akárki*; még ha egy meghatározott személy lép is a helyére, az *akárki* akkor is rögtön – ismét – ott van, hogy „sorsközösséget” vállaljon, hogy pusztá létezésével nyújtson lehetőséget az eltűnésre, a szétszóródásra. „Az emberek azt beszélik” – súgjuk egy barátunk fülébe, és máris mentesülünk a véleményalkotás és a vélemény vállalásának kötelessége alól, hiszen az-ember mondja ezt; nem én, hanem *ők*, a nyilvánosság, a közvélemény, valaki, akárki, senki. „Én a mórt gyűlölöm” – hangzik Jago egyik monológjában

²⁰⁶ Heidegger, i.m., p. 262.

²⁰⁷ Vö. Heidegger, i.m., p. 329.

²⁰⁸ Fehér M. István alternatív magyarázata, I. Fehér M. István: *Martin Heidegger*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984, pp. 88–89.

azt suttoják, ágyamat
Használta: nem tudom, hogy igaz-e;
De nékem itt a gyanu annyi, mintha
Bizonyosság volna (I; 3).

Hogy az ember szívesen felszívódik ebben az-emberben, ebben a senkiben, egyáltalán nem jelenti, hogy az *akárki* nem valóságosan létező. Sőt, a jelenvalólet ebben a létmódban a legreálisabb; mindenütt ott van, ott nyüzsög, hiszen ő az átlag, a megszokott, a mindenki ismerőse. Ez az átlagosság az, amiben minden titok erejét veszti: az ismeretlen dolgok rejtelmessége, titka az akárkiben nem kelt áhítatot vagy alázatot, hiszen ő mindent tud, mindent ismer, mindent és mindenhez ért, mindenhez hozzá tud szólni, és mindenben mindig igaza van.²⁰⁹ Nem mint ha valamilyen „kitüntetett és elsődleges létviszonya”²¹⁰ lenne a dolgokhoz, hanem mert *lét-elemében*, az átlagosban már mindenre jó előre választ kapott; ezzel méri fel és ebbe dolgozza bele, ami az útjába kerül. Így azután minden eredetiről, kiemelkedőről, kivételesről megállapítja, hogy vagy réges-régen ismert, vagy érthetetlen és értelmetlen. Nem is időzik sokáig sehhol sem – szalad tovább, kíváncsian²¹¹, újdonságokra éhesen, hogy amit talál, azt ismét „józan” középszerűhez idomítsa. Az akárki az, aki „létteher-mentesíti a létet”.²¹²

Mi történik, ha az *akárki* megszólal?

Heidegger rendszerében a beszéd minősége az ember önnön léteéhez való viszonyának függvénye. A léttől el-tekintő, létmegértéssel nem rendelkező, a léttől elszakadt ember beszédmódját Heidegger a *fecsegés*²¹³ terminussal különbözteti meg a logosztól, ami elsősorban „felmutató láttatás”, „nyilvánvalóvá

²⁰⁹ Vö. Heidegger, i.m., pp. 259–261.

²¹⁰ Heidegger, i.m., p. 260.

²¹¹ Az *akárki* létmódját tulajdonképpen három meghatározó jegy alkotja: a fecsegés (*Gerede*), a kétértelműség ('kétjelentésűség', *Zweideutigkeit*) és a kíváncsiság ('az újra, de csupán a szenzációra való éhség', *Neugier*). Vö. Heidegger, i.m., pp. 319–325.

²¹² Heidegger, i.m., p. 260.

²¹³ Vö. Heidegger, i.m., pp. 315–319.

tétel”.²¹⁴ Szójátéka szerint a fecsegés a *Rede*-vel, a beszéddel szemben a *Gerede* (haszontalan, hiábavaló, üres szócséplés, „szövegelés”) és a hanyatlás létállapotának megfelelő beszédminőség: „meghanyatlott logosz”²¹⁵. A fecsegés annyiban hasonlít a logoszra, hogy létezőkről szól, létezőket jelenít meg, hoz elő, állít elénk, csak hogy a fecsegés mögött nem a létlehetőségekkel számot vető *megértés* áll, hanem az önnön lététől elszakadt *akárki* átlagos mindentudása. És éppen mert egyfajta felmutatás, válhat a fecsegés *hamis* beszéddé és következhet be a – meghatározott értelemben vett – megtévesztés: a fecsegés létmegértés nélkül mutatja fel a létezőket, s így tulajdonképpen létüktől (*tulajdonképpeni* létüktől) fosztja meg őket. Mivel pedig éppen, hogy *felmutat* valamit, torlaszolja el az utat a valódi létmegértés előtt. Ezért a fecsegésben a felmutatás és az elleplezés sajátosan egybeesik: a hamis beszéd épp *azzal* leplez el, hogy felmutat. „A korábban felfedett egyidejűleg visszasüllyed az eltorzítottságba és az elrejtettségbe”.²¹⁶ A fecsegés tehát – szigorú értelemben – a létezőt ismét nem-létezővé változtatja, de nem úgy, hogy „eltörli a föld színéről”, hiszen, mint megállapítottuk, *valamiről* a fecsegésnek is szólnia kell, és nem is úgy, hogy a „titok” értelmében vett (még) nem-létezők birodalmába utalja. A fecsegés úgy változtatja a létezőt nem-létezővé, hogy létezőnek *mutatja*: miközben közvetlenül mint *létezőt* mutatja *fel*, valójában úgy mutatja *be*, *mintha* létező volna, s éppen ezzel mutatja másnak, mint ami.²¹⁷ A fecsegésben – ha egy ilyen, Heidegger-ihlette szójáték megengedhető – a létező nem *lét-szik*, hanem *látszik*. A fecsegésben megnyilvánuló hamisság tehát mintegy a szó zenei értelmében *hamis*: benne a megjelenített dolog és annak tulajdonképpeni léte nincs egymással összhangban; a fecsegés a beszélő léttel való diszharmóniája, a léthez való hamis viszonyulása miatt hamis.

²¹⁴ Vö. Heidegger, i.m., pp. 127–131.

²¹⁵ Vö. Heidegger, i.m., pp. 315–319.

²¹⁶ Heidegger, i.m., pp. 389–390.

²¹⁷ Vö. Heidegger, op. cit.

A fentiekből nyilvánvaló, hogy Heidegger ontológiai nyelvfelfogásában a hamis beszéd nem a tények elferdítése, vagy tudatos meghamisítása. A fecsegő faktuálisan és különösen a közmegegyezés szerint igaz mondatok egész seregét mondhatja ki („Egy férfi és egy asszony tiszta híre / Lelküknek belső kincese, jó uram” [III; 3]; „Bár minden ember / Az volna, minek látszik; vagy pedig / Ne látszanék olyanak, ami nem” [III; 3]), beszéde – a léthez való hamis viszonyulása révén – mégis hamis marad. Ahhoz, hogy a hamis beszéd hamis voltát megállapítsuk, a mondatokat a világ tényeivel mint a nyelvtől független kritériummal éppúgy nincs értelme összevetni, mint a logosz esetében. A fecsegés veszélyessége éppen abban áll, hogy nincs mögötte szándékos megtévesztés, ugyanakkor a fecsegő mégis szüntelenül „tévedésben van”.

Azt hiszem, Jagóban nem az etikai értelemben vett gonoszság, hanem ez a létnélküliség az igazán fenyegető, a valóban „démoni”. Erkölcsi szempontból persze Jago olyan „gonosz”, annyira „rossz”, amennyire csak valaki lehet: innen nézve valóban az intrikus, a „machiavellista” prototípusa. Aljas – és zavaros – indítékokból alattomos – és rögtönzött – terveket sző, hogy belepiszkítson egy kicsit a szerelmesek örömébe („rontsd meg gyönyörét [...] Csípd-szúrd” [I; 1]), hogy megbontsa a köztük lévő – zenei – harmóniát („Most még jó a hangolás, / De a zengő húrokat majd meglazítom” [II; 1]). Ez sikerül: Othello ordít, tombol („De hogyha van kötél, / Kés, méreg, tűz vagy fullasztó folyam, / Nem tűröm ezt így! Tudni akarom!” [III; 3]; „Nála hált! Véle hált! Ez azt jelenti, hogy... ez undorító! A zsebkendő... Vallomások... zsebkendő!” [IV; 1]), pofon üti feleségét (IV; 1), még „ama ravasz velencei rimá”-nak is elmondja (IV; 2). De Othello végső felismeréséhez ennek a gonoszságnak már nincs köze. Jago ironikus módon „igazat mond”, amikor a „nagy megkísértés jelenetében” azt állítja, hogy kérdezősködése „egy gondolat próbája, semmi több” (III; 3). Ugyanilyen ironikusan igaz a zászlós védekezése, amikor legvégül leleplezik: „Mondtam, amit gondoltam. Semmi többet, / Mint amit elhitt s igaznak talált” (V; 2). Othello végső szem-

pontjából Jago „nem tudja, mit cselekszik”, nem érti, nem értheti, mit vitt valójában végbe Othelloban, hiszen épp arra az „ontológiai” regiszterre süket, amelyben a Mór felismerése megszületik. Mi ez a felismerés?

Othello az ismeretelméleti leckét megértette, és válaszút előtt áll: vagy a szennyes Velence adatai, tényei között kutat tovább Jago módszerével és segítségével, vagy a szintén *látható*, valóságos és kézzelfogható mennyei lényvel, annak pusztá létével cáfolja Jago „univerzális implikációját”, hogy minden asszony hűtlen: „Desdemona jön: / Ha ez csal, megcsufolja önmagát / Az Ég! Nem hiszem!” (III; 3). Nagyon fontos, hogy *ez* a valódi alternatíva. Jago egyik csapdája ugyanis, hogy az első alternatívát *kettéosztja*: Desdemona *vagy* hű *vagy* hűtlen, s ettől kezdve úgy tűnik, mintha ez lenne a tényleges választás. Holott ha Othello ezt a „vagy-vagy”-ot kutatja, még mindig Jago körén *belül* mozog, azt osztotta ketté, ami valójában egy. Mert akár az a vizsgálódás eredménye, hogy „Desdemona hű”, akár pedig az, hogy „Desdemona hűtlen”, a *szétválasztottság*, a *megosztottság* Othello és Desdemona között változatlanul fennáll: a férfi *kívülről* nézi a feleségét.

Othello hajlandó erre a szemléletre, a tragédia, a Mór „bukása” mégsem ebben gyökerezik. A hős nem áll meg az ismeretelméleti leckénél, kutat tovább, feltartóztatathatatlanul, látni és tudni akar, tovább és még tovább: a Másikat *belülről* is és *teljesen* kívánja megismerni. És ez az a pont, ahol Jago már képtelen követni. Azok az érvek, amelyeket a zászlós felsorol és azok a bizonyítékok, amelyeket felsorakoztat, meggyőzőek lennének egy olyan ember számára, akinek, mondjuk eddig „jó a véleménye” Desdemonáról, de ezt – sajnos – a fennálló adatok birto­kában meg kell változtatnia.²¹⁸ (A néző, aki nem érti Othello őrzőgő pusztítását, ebből a pozícióból nézi a darabot). Othello azonban nem Desdemonáról akar valamit megtudni, hanem meg akarja ismerni a feleségét: „Desdemonát akarja megtudni”.

²¹⁸ Vö. Stanley Cavell: *Disowning Knowledge*, i. k., p. 133.

Azt hiszem, az *Othello* tragikuma ebben a *belső* felismerésben gyökerezik. Ez a *megismerés* tartogatja Othello számára az iszonyatos, elviselhetetlen, a lehető legkegyetlenebb felismerést, ami a rettenthetetlen katonát, a nemes reneszánsz hőst alapjaiban rendíti meg, és ami miatt majd ölnie kell: van valami Desdemonában, és van valami őbenne, van valami a férfi és nő között a nászéjszakán megeső titokban, ami mindazt *igazolja*, sőt *bizonyítja*, amire Jago utal, amit Jago sejtetett.

De nem a velencei közfelfogás és mindennapiság, és nem a hétköznapi szexuálpatólógia szintjén. Ha Desdemona nem volna szeplőtelen és igazi nő, és ha Othello nem volna valódi férfi és nem szeretné igazán a feleségét – ha nem szeretné jobban, mint önmagát –, akkor sohasem ismerné fel, amit felismer. Othello iszonyú döbbenete azt tartalmazza, hogy mi férfi és nő teljes egységének az ára, mivel jár, mivel kell, hogy járjon a Másik teljes megismerése, mit követel az embertől és az aszszonytól az, ami teljes *én*-cseréjüket lehetővé tenné, ami ősi és eredendő különbségük megszüntetésére hivatott. Látja a mocskos képeket, melyeket Jago a szeme elé idézett; ezeket hatalmas, gyakran planetáris metaforákká növeszti („Tömlöcök / Gözén tengődő varangy legyek inkább, / Semhogy szemernyit átengedjek abból, / Akit szeretek” [III; 3] „Rikasd a mennyet, rettegtesd a földet; / Ennél a kárhozatnál iszonyúbbat / Ki nem találisz” [III; 3]; „Csak azt várom, hogy megvakul a nap / S a hold is, és a rémült földgolyó / valami változásra tátja torkát” [V; 2]) és végül rámered bennük a foltra a fehér nászi lepedőn („Rózsád ha letörtem, / Hiába, nem nő, nem virul újra, / Elfonynyad...” [V; 2]), a szerelem varázs-szöttesén, amivel Desdemona ágyaztatott Emíliával a kendő rontó varázsa ellen; megbüvöli a vér („Ó, én vért, vért, vért kívánok!” [III; 3]; „Mester leszek a türésben, de – hallod? – mester leszek a vérben is” [IV; 1]; „De azért vérét én nem ontom” [V; 2]), hallja a fájdalom sikoltását, nézi a tökéletes, gyönyörű testet, amelyet neki kell megszeplősítenie, sőt megbecstelenítenie. De Othello itt legfeljebb Jago olvasatában küzd szexuális gátlásokkal. Ontológiai értelemben vett megismerésének végső tanulságához érkezett

el. A felismerés tartalma pedig a defloráció szükségszerűsége mint az ember-mivolt végességének költői-dramai metaforája.

A házasság szexuális oldala volt az a pont, ahol Jago szóba tudott elegyedni Othellóval, amin át a „mérget” „fülébe öntötte”, hiszen a zászlós szüntelenül a szerelem fizikai megnyilvánulásairól beszélt, a nemiségről, a vágyról, a kéjről, és mást sem mutogat Othellónak, mint testrészek képeit („Pfuj! Az orruk, a fülük, a szájuk! Hát lehet ez? [...] jaj, pokol!” [IV; 1]). Amit azonban Jago ismeretelméletileg bocsát Othello rendelkezésére, azt Othello lételméletileg értelmezi át, amit Jagótól megtud, azt egzisztenciálisan éli meg:

De ott, ahol a szívem őrizem,
Ott, ahol eldől életem-halálom,
A kútfő, melyből életem patakzik
Vagy elapad – ha onnan is elűznek!...
Vagy posványt tudni ott, nyüzsögve páرزó
Rühes varangyokat... (IV; 2)

Othello azt ismeri fel és meg, hogy férfi és nő, ember és ember eredendő szétszakítottságának, szeparációjának megszüntetése egy másik fajta szétszakítás nélkül lehetetlen, hogy az egy nem *kívülről*, hanem *belülről* tartalmazza a *kettőt*, hogy a teljes egységben már *eleve* benne van a 'szétválasztottság' értelmében vett különbözőség („feketeség”) ténye. Így nyer ontológiai bizonyítást, amit Jago ismeretelméletileg állít.

A nászéjszaka mint „közös platform” Jago sikerének titka, de ez teljes – nem látványos – kudarcának magyarázata is. Hiszen amit Jago hideg távolságtartásban megállapít, azt Othello forró izzadásban, *bensősegesen* ismeri meg, amit a zászlós *kívülről* (sőt: „*kívülről*”) tud, azt a Mór *belülről* érzékeli – ha itt egyetlen képzetünk támadnának, semmi baj: ez az illetlenség jócskán benne van a darabban. Jagót, a teoretikus szemlélődőt semmiféle belső létviszony nem fűzi ahhoz, amit tud: milyenek az asszonyok, ki kinek az ágyába bújt... De Desdemona – és Othello – létéről az ilyen igazságok vagy adatok nem tudnak bizonyosságot adni. Jago Desdemona ellen tanúskodó bizonyítékká tudja változtatni a kendőt, fel tudja rá hívni a figyelmet, a szemlélő-

dés tárgyává tudja tenni Cassio és Bianca kezében, meg tudja mutatni, hol töltheti még be a szerepet, amire eredetileg rendeltetett. Így kilophatja belőle a varázst, ami a szerelmeseket eredetileg összekötötte. A lét bizonyossága felől azonban Jago csak kielégítetlenséget kelt: az ismeretelméleti kritérium megmutatja, hogy valami *így* vagy *úgy* van, de azt sohasem, hogy az a valami (így vagy úgy) *van*, hogy *létezik*.²¹⁹ Nincs „ontológiai kritérium” arra, mi létezik és mi nem; a kritériumok evidenciák légióit sorakoztathatják fel, mégis, ontológiai szempontból a kételkedő – mint a féltékenység, a „zöld szemű szörny” – csak „kacag az étken / Amelyből él” (III; 3): minél több tény áll rendelkezésére, annál mélyebbre süllyed a szkeptikus válságba. (Ahogy Emília mondja: „A féltékenynek semmi ez a válasz ... ez a szörny / Önmaga nemzi s szüli önmagát” [III; 4].) Azt a tudást, amelyik a létet veszi célba, azt az episztemológiát, amely az ontológiával akar egybeesni („egybe kelni”), sohasem fogja megnyugtatni a kritérium. Othello hősiessége abban áll, hogy „a szkepszis iránt kellő nyitottságot mutat”²²⁰, és nem hajlandó belenyugodni az általános, átlagos, mindennapos, és ezért természetes és normális kritériumokba, amelyeket Jago kínál. Othello attól nagy tragikus hős, hogy azonosítani meri az ismeretelméleti hiányt (‘Sohasem fogom tökéletesen megismerni őt’) az ontológiai végességgel (‘mert halandó ember vagyok’).

Othello nem fogja kézen feleségét, hogy sírva vezesse ki a Paradicsomból, nem sír vele keserű könnyeket, mikor újra felkel a nap, és a nászéjszaka után reggel lesz, mint máskor. Nem hajlandó megkötni az alkut, amelyet mi, hétköznapi emberek (a jagók?), akik a tragikus hős metaforájában – Othellóval ellentétben – nem szó szerint, hanem színpadi látomásokban veszünk részt, a „józan ész” nevében kötünk meg, mert talán ez az egyetlen mód, hogy „normálisak maradjunk”. Mentjük a bőrtün-

²¹⁹ Vö. Stanley Cavell: *The Claim of Reason*, i. k., p. 45.

²²⁰ Vö. „Elvétí Wittgenstein mondanivalóját az, aki [...] nem mutat elég nyitottságot a szkepszis fenyegetésére (aki nem hallgat az önnön énjében lakó szkeptikusra), vagy aki azt hiszi, hogy Wittgenstein tagadja a szkepticizmus igazságát (Stanley Cavell: *Disowning Knowledge*, i. k., p. 47).

ket, legyen az fekete vagy fehér, meg akarjuk úszni, féltjük az életünket, sőt talán még azt is el akarjuk hitetni magunkkal, hogy *mindennapiságunkban* is be tudjuk lakni a teret, amelyet Othello foglal el, és hogy mindezt *hitelesen* tehetjük meg. Lehetősége-e a „transzcendencia háziasítása, megszelídítése”: ez lesz a témája az utolsó, *A vihar*ral foglalkozó fejezetnek. Talán lehetséges, hogy hétköznapian vegyünk részt ebben a szörnyű mimézisben, hogy a mindennapokban és a mindennapokkal utánózzuk azokat a tetteket, amelyek már eleve a lehetetlent próbálják meg: Othello, amikor megöli Desdemonát, egyszerre akar az elbukó bűnös ember és a féltékeny, haragvó, de könnyörülő Isten lenni; el akarja választani (ahogy Isten elválasztotta egymástól a mennytől a földet, a világosságot a sötétségtől, a vizektől a vizeket²²¹) a lelket a testtől, amelyet meg lehet karcolni²²²; fel akarja áldozni a tisztáért a szennyest, a tökéletesért a tökéletlent, a rendkívüliért az átlagost, a végesért a végtelent. Othello a mulandósággal, az idővel *egyetlen pillanatot* szegez szembe: a teljes extázis pillanatát, amelyben tudat, tudás, gondolkodás, külön test, külön lélek, külön lét (vagyis az *ön*-tudat) egyaránt „időn-kívüliségbe” vész, azaz Othello az ember végeségét az ember-léptékű „örökkévalósággal” kívánja *örökre* megcáfolni. Othello „időtlenítő” bravúrja abban áll, hogy minden, amiről a drámában eddig szó volt, *ugyanabban* a pillanatban játszódik le. Ugyanaz a pillanat a szüzesség elvétele, s ezért minden előző vád hamisságának bizonyítása. A férfi rádöbben önnön (az Ember) végességére, és ugyanazzal a mozdulattal bünteti, gyilkolja is a Másikat ezért a végességért. És ugyanazzal a mozdulattal, amivel a Másikat meggyilkolja, számolja fel önnön létét, azaz önmagát. És ugyanabban a pillanatban, amiben önnön létét megszüntette, megállítja a mindennél többet érő lény fölött a múlt időt: „alabástromszloppá”, szoborrá merevíti; ugyanabban a pillanatban és pillanattal, amiben és amivel megállítja az elmúlást, elválasztja a rothadásnak szánt testet a

²²¹ Vö. *Genézis* 1: 6–7.

²²² Vö. „S hőszinű bőrét meg se karcolum, / Mely sima, mint egy alabástromszlop” (V; 1).

halhatatlan lélektől: egyetlen pillanat a profán kéjgyilkosság és az egész univerzum mennyet-poklot rázó megrendülése, amikor „megvakul a nap / S a hold is, és a rémült földgolyó / Valami változásra tátja torkát” (V; 2).

Most végre sikerült. Most végre nem volt előbb a „csók” és a „gyilkosság”, hanem egyszerre történt, ahogy az „időtlen” nyelvtani kategória, a főnévi igenév hirdeti a Mór utolsó sorában: „meghalni a csókban”. Mi marad tehát? Szeretni, megismerni, teret teremteni az *én* számára, amely a Másik templomába kér bebocsátást, büntetni az embert az ember és ember közötti elválasztottságért, és feláldozni egymást önmagunkért: „Egy csókot adtam és megöltelek”. És vágni arra, hogy szeressenek, hogy megismerjenek, bebocsátani a Másikat, feláldozni önmagunkat egymásért: „S e végső csókban múljak el veled”. Felmutathatja-e az episztemológia és az ontológia egybeeső pillanatának lehetőségét és lehetetlenségét más, mint a tragédia? És lehetséges-e, hogy úgy vegyünk részt Othello tragédiájában, hogy közben a – wittgensteini értelemben vett – hétköznapiságunkhoz is hűek maradjunk?

„Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább”:
Lear király, Szent Ágoston,
Wittgenstein és a semmi

„A drámai formálás lelke a drámai szituáció és a belőle kipattanó konfliktus” – írja Poszler György „Melpomené, Kalliópé, Polüümnia és a többiek” című tanulmányában. A konfliktus és a drámai nyelv kapcsolatát pedig az alábbiak szerint mutatja be:

A drámai szerkezetben tehát minden a konfliktusra és az azt hordozó szituációra vonatkozik, és a totalitás formája is a konfliktus körül létrejövő társadalmi-emberi-pszichológiai mozgások teljessége. Vagyis a dráma úgy válik világszerűvé, hogy amit a tárgyak és a viszonylatok megrajzolásának extenzív gazdagságában elveszít, azt visszanyeri a konfliktus robbanásának fényében, a körülötte megteremtett mozgásokból előálló szituáció hőfokában. Lead vonatkozásokat, és ezzel egyszerre, ennek kompenzálásaként növeli sűrítettségét, stilizáltságának és fiktivitásának szintjét. A drámában minden általánosabb-szimbolikusabb. A konfliktus végletekig sarkított, hétköznapi-emberi tendenciákat szembeesít. A szituáció élethelyzetek szurrogátuma. A mozgás cselekvések végső eredője. Ez a szimbolizálás-koncentráció-felfokozás a dráma nyelvi közegében egyszerre tükröződik és szerveződik. Ha a szituáció egy élethelyzet szurrogátuma, a drámai dialógus egy hétköznapi párbeszéd esszenciája. Amelyben – a költői nyelv természetének megfelelően – egyszerre növekszik meg a gondolati és fogalmi általánosítás és az érzéki és egyedi koncentráció szintje. Ez az ellentétes pólusokat szintetizáló sűrítés erősebben „ráterhel” a jelentés- és hangrétegre. Ténylegesen olyan „aurát” teremt, amelyben különös csengést kap a dialógus értelme és hangzása, megnövekszik az asszociációk cikázása, mozgásteret. A dráma a hétköznapiságból kiszakított, erősen fik-

Ez a tanulmány a *Nem pusztá kép* c. kötetemben (Budapest: Liget, 2002, pp. 202–223) megjelent, azonos című írás javított változata.

tív tér-idő komplexumának, szituációjának faláról speciális akusztikával hangzik vissza az emberi szó.¹

„S nem is mind léha szív, kinek halk szózatát / Nem veri vissza a kongó üresség”² – figyelmezteti Kent Leart, amikor a király „a nap szent sugarára”, „Hecate rejtelmére” és „A bolygók minden működésire” – azaz a világosságra, a sötétségre és a világegyetemre – esküdve kitagadja legkisebb lányát, Cordeliát. Kevés olyan „tisztá” – jellegzetes, ugyanakkor elviselhetetlenül katartikus – konfliktust írt meg drámaíró, mint amilyen Learé és leányaié: a robbanás már a kezdet kezdetén az egész univerzumra igényt tart, az apa–gyermek ellentét – az élethelyzetek egyik legelemibb „szurrogátuma” – indítja útjára a tragédiát, és a „tér-idő komplexum” „faláról” olyan „speciális akusztikával hangzik vissza az emberi szó”, hogy a dráma ezt még tematizálja is. Azaz a „jelentés- és hangrétegre” terhelődő súly itt legalábbis kétszeres: Shakespeare a *Lear király* első felvonásának első jelenetében nem pusztán megjeleníti a konfliktust, hanem, mivel minden a három leány megszólaltatása körül forog, éppen a jelentést és a hangréteget (a nyelvet, a beszédet, a „halk szózatot”) teszi meg a konfliktus tárgyának:

Goneril, / Elsőszülöttünk, szólj először

...

Mit mond most második leányunk, /
A drága Regan, Cornwall nője? Szólj!

...

Mit szólsz te, hogy szerezz egy harmadot
Dúsabbat, mint testvéreid? Beszélj!

¹ Poszler György: Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek. Budapest: Gondolat, 1983, p. 298.

² A *Lear király* szövegét – az eddigi gyakorlatnak megfelelően – az Európa kiadó 1988-ban megjelent *Shakespeare összes drámáinak* III. kötete (*Tragédiák*) alapján idézem (pp. 605–742), azaz Vörösmarty Mihály fordításában, bár ezt Szabó Lőrinc 1955-ben átdolgozta (l. i. m., p. 1254), és például ezen a helyen is számottevő különbség mutatkozik az átigazítás előtti és utáni szövegek között; a Gyulai Pál által szerkesztett *Vörösmarty Összes Munkái* c. sorozat (Budapest: Méhner Vilmos, 1885) V. kötetében például a fenti két sor így hangzik: „S nem is mind léha szív, kinek halk szózatát / A pusztá pandal vissza nem veri” (p. 269).

A tét a drámai beszéd *maga*: a drámai nyelv a drámai nyelv határait kutatja. Lear egész világegyetemet idéző esküje pedig pontosan illeszkedik a jelenet „tér-idő komplexumába” és egyben jelzi, hogy a határok kijelölése azonnal a mérték kérdését is felveti.

Ugyanakkor különös – és tovább értelmezendő – módon a jelenet drámai-nyelvi közege Lear leányai részéről a *mértéktelenség* köré szerveződik, de a két legszélsőségesebb irányból: Goneril és Regan vallomásai a mértéktelenséget a lehető legmagasabb szintről veszik védelmükbe:

Én, sir, / Jobban szeretlek, mint kimondható...

...

Szeretlek úgy,
Hogy annak módja és határa nincs

...

... minden más örömmek...
Én ellenélül vallom magamat
S csupán boldognak felséged iránti
Szeretetemben.

Cordelia híres „semmi”-je pedig („Semmit, mylord”) „legálulról”, a „null-szintről”, afféle „negatív hiperbolaként” utasít el minden mérhetőt. Mindezt olyan drámai szituáció foglalja kezretbe, ahol egy mitologikusan stilizált isten-király adott parancsot a beszédre: a megszólalást teremtő szó rendeli el, amelynek feltétlen igénye, hogy ne csupán felmutassa, hanem meg is cselekedje, amit kimond.

A nyelvet, a legtermészetesebben használt, egyben „a világ dolgait” is megtanító hangzó-közeget, azaz az anyanyelvet az ember kisgyermek korában sajátítja el; felnőtt korban legfeljebb olyan „apanyelv” megtanítására van esély, mint amilyen Lear igyekszik lányait megszólaltatni, és ez is csak olyan pozícióból lehetséges, mint a királyé, aki a szülői szerep mellett a teljhatalmú uralkodó címére is igényt tart. Ennek egyik grammatikai-retorikai indexe a „királyi többes szám”: „*Mondjuk* hát: melyitek szeret leginkább”. A *Lear király* elején épp a mindenhatóság teremt olyan kontextust, amiben az agg király immár felnőtt

lányokat igyekszik szóra bírni, „beszélni tanítani”, ugyanakkor ismét átélhetővé téve az „eredeti” folyamatot, amelyben még egy gyermek az „első” nyelvet próbálgatja, és – annak talán legfontosabb mozzanataként – a jelentések hatósugarait igyekszik pontosan bemérni.

A huszadik század egyik legeredetibb és legnagyobb hatású írása, Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* is először az eredendő nyelvelsajátítás, illetve a nyelvtanítás felől igyekszik megközelíteni e különös mű egyik legfontosabb kérdését: mi a jelentés? A Wittgenstein-magyarázóknak sok fejtörést okozott, hogy ehhez miért éppen Szent Ágoston *Vallomásaiból* emel ki – egész műve első paragrafusában – olyan részletet, amely egyáltalán nem tartozik a nagy kora-középkori filozófus legfontosabb gondolatai közé:

Ha a felnőttek valamilyen tárgyat megneveztek, és közben felé fordultak, úgy ezt én érzékelttem, és felfogtam, hogy a hangok, amelyeket kiejtettek, a tárgyakat jelölik, minthogy *rá* akartak utalni. Ezt azonban gesztusaikból szűrtem le, minden nép természetes nyelvéből, abból a nyelvből, amely az arckifejezés, és a szem játékaival, a végtagok mozgásával és a hang csengésével a lélek érzéseit árulja el, azt, ha a lélek valamire vágyakozik, vagy valamit fogva tart, vagy visszautasít, vagy valamitől menekül. Így értettem meg lassanként, hogy mely dolgokat jelölnek a szavak, amelyeket különböző mondatokban újra és újra meghatározott helyükön hallottam kimondani. És amidőn ajkam hozzácsokolt e jelekhez, immáron én is az ő segítségükkel juttattam kifejezésre vágyaimat.³

„Úgy tűnik nekem – írja Wittgenstein még mindig az első paragrafusban –, hogy e szavak az emberi nyelv lényegének egy bizonyos képét tárják elénk. Nevezetesen ezt: a nyelv szavai tárgyakat neveznek meg – a mondatok pedig ilyen megnevezé-

³ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992, § 1. Wittgenstein Augustinus szavait eredetileg először latinul idézi, majd saját maga lefordítja a szöveget; a fenti idézet Wittgenstein változatát ülteti át, de lábjegyzetben közli – Bodnár M. István tolmácsolásában – a szöveghű fordítást is. A kiemelés eredeti.

sek összekapcsolásai.”⁴ Miért esett Wittgenstein választása éppen Augustinusra?

Ha nem elégszünk meg a – tulajdonképpen életrajzi – magyarázattal, miszerint a *Vallomások* azon ritka művek egyike volt, amit Wittgenstein alaposan áttanulmányozott és amihez rendszeresen visszatért, és főleg ha Ágoston iránti rajongását nem tekintjük egy amúgy is különös filozófus pusztá szeszélyének, ismét csatlakozhatunk Stanley Cavellhez, aki szerint a *Vallomások* e rövid szakasza azért töltheti be az indító textus szerepét, mert Wittgenstein egész műve is leginkább vallomásként olvasandó, ami – filozófustól renthagyó és bátor módon – leginkább filozófiai kudarcairól (a filozófia kudarcairól) számol be.⁵ De Cavell azt is észreveszi, hogy az Augustinus-idézet mintegy a *Vizsgálódások* kulcsszavainak listája, gyűjteménye is egyben: *tárgy, megnevez (név), érzékel, felfog, jelöl, utal, gesztus, nyelv, lélek, érzés, megértés, szó, mondat, kimond, kifejez*; ezek – nem annyira „terminusokként”, mint inkább értelmezésre váró problémákként – rendre felbukkannak a későbbiekben Wittgenstein „vallomásai” között.⁶ Wittgenstein figyelmét leginkább az ragadhatta meg, hogy egy általa mindig is nagy bizalommal kezelt gondolkodó egyszerre nyelvtanulási folyamatának rekonstrukciójára vállalkozik, de – szemben például az *időről* szóló híres fejtegetésekkel – anélkül, hogy beszámolójának itt bármiféle központi szerepet szánna, hogy ahhoz bármikor is visszatérne, vagy súlyosabb következtetések levonására használná. Wittgenstein több ízben is súlyos kétségeket vet fel Ágoston eszme-futtatásával kapcsolatban; a nagy „vallomásos” előd gondolatait tehát nem a feltétlen egyetértés teszi különösen értékessé, sokkal inkább az, hogy Augustinus beszámolója a

⁴ Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, § 1, Neumer Katalin fordításán itt változtatam egy kicsit.

⁵ Vö. Stanley Cavell: „The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy”, In *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 70–72.

⁶ Vö. Stanley Cavell: *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, p. 98.

gyermekből ifjúvá, majd felnőtté váló ember életének *egyik* fázisaként, mintegy „melléktermékként”, azaz „természetesen”, főként a „teljes elbeszélés” kedvéért bukkan fel. Hiszen Ágoston művének fókuszában egyáltalán nem a nyelvtanulás áll, hanem – az egyszerűség kedvéért mondjuk így – a lélek fejlődése és időbe vetettsége az örökkévalóság szempontjából, gondolatai tehát mentesek mindazoktól a mesterséges viszonyulásoktól, amelyek a nyelvtanulás „tudományos” beszámolóit általában jellemzik⁷, ugyanakkor mégiscsak egy kivételesen okos és eredeti szerző veti őket papírra. És a *Vizsgálódásokban* Wittgenstein pontosan olyan helyzetekben igyekszik a jelentés kérdését újabb és újabb szempontokból megközelíteni, ahol a példaként használt, már-már drámai jelenetek a mindennapokból természetesen nőnek ki, tehát nem terheli őket a tudományos vizsgálat a problémákat a kontextusukból kiragadó, „laboratóriumi tisztaságú” beállítódása. Wittgenstein azt igyekszik bemutatni, hogyan érzékel és értelmez az „átlagos józan ész” hétköznapi folyamatokat mindennapos helyzetekben. Ez persze már maga is módszertani elv, pedagógiai vallomás: a tanítás és a taníthatóság kérdésének feltérképezése, a helyes oktatói magatartás megtalálása szintén a *Vizsgálódások* legfőbb törekvései közé tartozik. Illő tehát, hogy az első paragrafus – egyben a nagy tanítónak kijáró tisztelet jeleként is – egy tanulási-tanítási helyzetet idézzon fel.⁸

Ha elfogadjuk, hogy Ágoston és Lear egyaránt a gyermek megszólalásának-megszólaltatásának feltételeit igyekszik rögzíteni – az egyik az anyanyelv, a másik pedig egy különös „apanyelv” szempontjából – érdekes párhuzamokat és különbségeket figyelhetünk meg az álláspontjaik mögött meghúzódó, a nyelv működésére vonatkozó előfeltevéseiket illetően. Ágoston

⁷ Vö. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., § 89.

⁸ A *Vizsgálódásokban* felbukkanó tanulási-tanítási helyzetekre és magára a mű taníthatóságára nézve l. Cavell vitáját Saul Kripke híres könyvével (*Wittgenstein on Rules and Private Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982) In *Conditions Handsome and Unhandsome*, pp. 64–100; a Wittgenstein–Ágoston kapcsolatra nézve pedig Cavell: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Oxford: Basil Blackwell, 1995, pp. 125–186.

szerint a nyelvtanulás állandóan bővülő folyamat; minden hirtelen beavatkozástól vagy megrázkódtatástól mentes, fokról fokra haladó, harmonikus „családi vállalkozás”, melynek során a gyerek környezetének már rendezett és határok között jelentkező gesztusaiban (szemmozgás, arcjáték, kézmozdulatok stb.) mint holmi „természetes nyelvben” saját – szintén természetes – vágyait, vonzódásait és irtózásait ismeri fel, és azokhoz azután szép lassan megtanulja azokat a „címkéket”, amelyeket a tesztmozgások egyike, az ajak (és a többi hangképző szerv) hoz létre, és amelyeket nem csupán vágyakra, hanem a világ látható-érzékeltető tárgyaira is vonatkoztat. Augustinus beszámolójában a külső (a világ dolgai) és a belső (a vágyak, az intenciók) sajátosan keverednek; a gesztusok és a szavak hol rajta kívüli, hol benne élő „dolgokra” vonatkoznak, de a folyamat legfontosabb mozzanata kétségtelenül a jelölés, a megnevezés, az utalás, a referálás: a nyelvtanulás egyfelől az eredetileg eruptív és háttartalan tagolása, artikulációja, a lélek „kiterítése”, a benne természetesen (és a külvilág hatására is) felfakadó indulatok határok közé szorítása először már „szocializált” gesztusok, majd pedig szavak jelentéseinek egyre pontosabb bemérése révén, másfelől a környezet „bekebelezése”, megértése, a világ folyamánának dolgokra darabolásán, a címkék (a hangokként érzékelt szavak) vonatkozási tartományának feltérképezésén keresztül. Mutatás–utalás–mérés–vonatkoztatás–behatárolás: ez tűnik a folyamat lényegének, azonban Wittgenstein joggal állapítja meg, hogy ez a megvesztegetően tetszetős, és a hétköznapi gondolkodás számára is plauzibilisnek tűnő beszámoló – többek között – átsiklik egy nagyon fontos fázis felett, amit a *tévedések időszakának* nevezhetünk, amikor a vonatkozások még túlságosan tágan vagy szűken, tehát tulajdonképpen teljes káoszban élnek a nyelvtanulóban. „Aki egy idegen országba érkezik” – mondja Wittgenstein a *Vizsgálódások* 32. paragrafusában

néha olyan rámutató [osztenzív] definíciók segítségével tanulja meg az ország nyelvét, amelyeket az ott élők adnak neki; és ezeknek a magyarázatoknak az értelmezését gyakorta *találgatnia* kell majd, és olykor helyesen, olykor tévesen fogja eltalálni.

És azt hiszem, most már elmondhatjuk: Augustinus úgy írja le az emberi nyelv tanulását, mintha a gyermek egy idegen országba érkezne, és az ország nyelvét nem értené; azaz: mintha már rendelkezne egy nyelvvvel, csak nem ezzel. Vagy mondhatnánk úgy is: mintha a gyermek *gondolkodni* már tudna, csak még beszélni nem. És „gondolkodni” itt valami olyat jelentene, mint: önmagához beszélni.⁹

Augustinus azért nem tartja említésre méltónak a találgatások és tévedések időszakát (ezt azért nem „dramatizálja”), mert – sokakhoz hasonlóan – a nyelvet eleve pusztán a gondolatok (érzések, vágyak stb.) külsővé tételének eszközeként tartja számon; úgy hiszi, hogy a nyelv csupán belső tartalmaink külső burka; elfogadja, hogy a nyelvhasználat során nem csinálunk egyebet, mint mások számára hozzáférhetővé („publikussá”) tesszük, ami egyébként is „bennünk él”. Wittgenstein egyik legfőbb törekvése annak a vizsgálata, hogy miért hisszük el olyan gyorsan, hogy a nyelv csupán külsődleges a gondolathoz (a „fejünkben lévő” fogalmakhoz) képest, hogy miért fogadjuk el olyan szívesen, hogy a nyelvnek a hordozó szerepén kívül semmiféle feladata nincs a gondolat megformálásában, vagy akár pusztá létrejöttében. Egyik magyarázata szerint azért, mert éppen egy fontos különbségtételt hanyagolunk el; nem választjuk külön a belső, személyes tartalmat (a gondolatot, a *fogalmat*) és a nyelvi jelentést: abból a feltevésből indulunk ki, hogy a nyelv szavai *saját* (privát) fogalmainkra egyértelműen vonatkoznak, amiket azután a beszéd során sorban-szépen megjelenítünk, és még ha külső, a világban lévő dolgokra mutatunk is rá, a szó megteszi az utat a kézzelfogható dolog és a fejünkben élő, a dolgot „leképező”, „elvont és általános” fogalom között. Holott már a külvilág dolgaira rámutató gesztusaink, az ún. „osztenzív definícióink” sem egyértelműek; kérjünk meg például valakit, hogy mutasson a falra: ezt könnyedén megteszi, de ha arra kérjük, ezúttal mutasson a fal *színére*, mit tud tenni az illető? Vagy egyszerűen ismét a fal felé hadonászik, vagy esetleg oda is megy hozzá, és talán a vakolatot kapargatja, de – teszi fel Witt-

⁹ A kiemelés eredeti.

genstein a kérdést – *honnan* tudom, hogy most épp a színre „gondol” és nem például a festő munkájának minőségére, vagy a fal formájára, vagy esetleg ismét az „egész” falra, azaz *hogyan* tudom megmondani, az illető egyáltalán megértette-e a feladatot, és épp *hogyan érti*, amit tesz?¹⁰ Egymás megértésének útja mindig tévedéseken, félreértéseken, rosszul „elsülő” próbálkozásokon át vezet (többek között innen fakad Wittgenstein érzékenysége filozófiai kudarcainkra), ahol addig bővítjük és szűkítjük az arányokat és a méreteket, míg rá nem döbbenünk, hogy már egy-egy „természetesnek” hitt, „egyszerű” gesztus is egy egész nyelvi rendszert feltételez, hogy „privát” jeleink is csak egy nyelvhasználatban való általános jártasságunk következményeiként létezhetnek. Wittgenstein egyik, a *Vizsgálódásokban* nyomon követhető gondolatmenete szerint arra eszmélhetünk rá, hogy a jelentések mértéke nem saját fogalmainkban keresendő, hogy a jelentések tartománya nem pusztán mi magunk vagyunk. Hogy pontosan honnan ered a mérték és hogy miért tartozunk mégis a lehető legszemélyesebb felelősséggel jelentéseink – s így a másik – iránt, más lapra tartozik. A *Lear király* szempontjából az tűnik fontosnak, hogy Lear és Ágoston felfogásai sok helyütt hasonlóságokat mutatnak: mindketten azt hiszik, hogy van valami szilárd mérték, amihez jelentéseinket szabnunk kell. Ágoston szerint azonban ez a mérték belül alakul ki, lépésről-lépésre, a környezet hatására. Lear viszont mintha azt gondolná, hogy a mérték kívül van, közszemlére tehető, de – és ebben áll anya- és apanyelv legfontosabb különbsége – ezt a mértéket ő maga szabja meg.

Lear már a kezdet kezdetén – épp mint *kimondásra váró*, „rejtett szándokot” – jelöli meg a tárgyat, amihez azután lányai beszédét viszonyítani kívánja:

Adjátok a térképet. Tudnotok kell,
Hogy országunkat három részre osztók...

...

... ez órában *szilárd*

¹⁰ Vö. Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., § 33.

Akaratunk lányaink jegydíjait
Külön kiszabni...

...

Mondjuk hát: melyitek
Szeret leginkább, hogy legfőbb kegyünket
Érdem szerint adhassuk.

Lear egy olyan nyelvjátékba invitálja leányait, ahol a jelölőknek – a szavaknak, a mondatoknak – az iránta való szeretetről – mint jelöltről kell szólniuk, ez a jelölt azonban azonnal a három „tartománnyal”, azaz jól látható, a térképen meg is érinthető, „két vonal közt” elterülő, határokkal rendelkező, közvetlen valósággal felruházott, „reális” vagyontárggyal kerül kapcsolatba, még hozzá olyan módon, hogy a három földdarab mintegy a szeretet pontos „csereértékét” képezi. Lear a láthatatlant (a másikban *benne* élő szeretetet) igyekszik mennyiségi, azaz ténylegesen mérhető, külső formára hozni; valami olyasmit kíván a tér képére (a térképre) vetíteni, ami vagy van, vagy nincs, amit akarni, létrehozni, megalkotni lehetetlen, ami csupán az ember egyik legelemibb, valóban „önmagától” teremtődő, mintegy zsigeri válasza lehet, vagy – Ágoston szavaival – a „lélek érzése”, amikor a „lélek valamire vágyakozik, vagy valamit fogva tart”. A másik „elviselésére”, sőt, talán az iránta való tiszteletre is rávehetjük még magunkat; a szeretet ezzel szemben igazi aján-dék, amire valóban igaz, hogy nem lehet erőltetni. Lear arányorientált, mennyiségi szemlélete az egész jelenetre rányomja bélyegét, sőt Shakespeare olyan nyelvi kontextust teremt neki, ahol már-már egy egész kommunikatív „intézményrendszer” kereteibe illik.

Az első szín ugyanis hemzseg az összehasonlító, középfokban és felsőfokban használt melléknevektől; már a darab legelső mondatában azt halljuk Kenttől, hogy azt hitte, „a király *inkább* kedveli Alban herceget, mint Cornwallt”, Gloster azonnal biztosítja Kentet, hogy „most az ország felosztásánál ki nem vehető, [Lear] melyik fejedelmet becsüli *inkább*, mert az egyenlőség úgy ki van mérve, hogy maga a szigor sem tehet választást az osztályrészek között”; Gloster később égre-földre bizonygatja,

hogy ugyan törvényes fia, Edgár „bár valami egy évvel *idősebb*” fátyú-gyermekénél, Edmundnál, „mindamellett nem *kedvesb*” előtte, mint a törvénytelen sarj; Lear nemcsak „*ifjabb*” erőknél akar átadni „minden gondot és bajt”, ami az uralkodással jár, hanem külön kitér arra is, hogy Alban „*nem kevésbé* szeretett fia” (veje), mint Cornwall. És míg a szülők – Gloster és Lear – ilyen kínosan ügyelnek az egyenlőségre, a két idősebb lány beszéde a szeretet megvallása közben a középfokról hamarosan a legfelső fokra hág és – mint fentebb már láttuk – végképp a parttalant, a végtelent, a *mindent* idézi: „Én, sir” – mondja Goneril –,

*Jobban szeretlek, mint kimondható,
Drágább vagy előttem, mint szemem világa,
Tér és szabadság s minden, ami ritka,
Dús és becses. Szeretlek nem kevésbé
Egy épség-, kellem-, szépség- és becsület-
Áldotta életemél; mint valaha
Gyermek szeretett s imádva volt apa;
Szeretettel, melyhez a szó üres,
A lélegzet szegény. Szeretlek úgy,
Hogy annak módja és határa nincs (kiemelés tőlem).*

Goneril az egyik legbecsesebb emberi érzékszerv megnevezésével kápráztatja el Leart – hogy azután a szemnek és a látásnak a darab minden pontján rendkívüli jelentősége legyen –, és miközben a metonimikus megjelenítés révén mintegy „egész testét”, majd teljes életét apjának adja, térben (*tér és szabadság*) és időben (*valaha*) minden korlátot felszámol, hogy éppen Lear feltételéből kovácsoljon tőkét: miközben Lear a szeretet mértékének elismerését a szeretet nyelvi megjelenítésének pusztá tényétől tette függővé, amit azután földdarabok nagyságában kíván elszámolni, addig Goneril – persze a nyelv segítségével – épp a nyelvet fokozza le, hogy azzal tehessen eleget a feltételnek, hogy *nem tesz eleget neki*; beszédét nyugodtan berekesztheti, mert sikerült – természetesen még mindig nyelvi úton – elválasztania a nyelvet a szeretettől, vagyis azt a benyomást kelteni, hogy *épp Lear feltétele, a megjelenítés szab határt annak,*

amit apja iránt érez. Goneril monológja tehát kettős retorikai fogásra épül: egyfelől arról *beszél*, hogy pontosan a beszéd miatt nem lehet arról beszélni, amiről kellene, másfelől a határok tagadása révén azt is sejteti, hogy amennyiben valóban áll a kezdeti mérték, azaz a szavak „léptéke” egy az egyben földdarabokban fejezhető ki, akkor őt „határtalan” birodalmi rész illeti meg.

A másodszülött leány – akit az angol szövegben Lear „legdrágább Regan”-ként („our *dearest* Regan”)¹¹ szólít elő – ennél jóval egyszerűbb stratégiát követ: egy huszárvágással bekebelezi nővérét minden bonyolult retorikai fogásával együtt, és magát Gonerilt teszi meg mércének: „Egy ércből szerkesztve nénnemmel én / Méltónak tartom *hozzá magamat*”, majd abba kapaszkodik, hogy a szeretet kifejezhetőségének, illetőleg kifejezhetetlenségének nénye már hagyományt, sőt törvényt szabott, azaz a nehezen kibogozható viszonyok már publikusnak tekinthető címkét kaptak: „És úgy találom igaz szivem szerint, / Hogy ő saját érzelmeimet *nevezte meg*”, de kötelességének érzi, hogy – nem túlságosan eredeti módon – még túl is licitálja Gonerilt; persze azonnal megjelenik a melléknévi legfelső fok is:

Csakhogy nem egészen: minden más öröme,
Mit az érzékek *legdúsabb* tára nyújt,
Én ellenéül vallom magamat,
S *csupán* boldognak felséged iránti
Szeretetemben.

Regan nem törődik a nyelv határaival; öröme, boldogságra, *érzékekre* és *ézelmekre* hivatkozik, és akár tudja, hogy a valóság – az eredetiben *profess* és *find*, ’kijelent, állít, vall, fogadalmat tesz’, illetve ’(úgy) talál/gondol, (hogy...)¹² – több hiperbolikus retorikai elemet enged meg, mint az egyszerű leírás,

¹¹ A *Lear király* két változata miatt sokat vitatott angol szövegre az alábbi kiadás alapján hivatkozom: *King Lear*. The Arden Shakespeare. Szerk. R. A. Foakes, Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1997, p. 162.

¹² I find she names my very deed of love: / Only she comes too short, that I *profess* / Myself an enemy to all other joys / Which the most precious square of sense possesses, / And *find* I am alone felicitate / In your dear highness’ love” (I; 1, 70–76).

akár nem, holmi jó, Shakespeare-korabeli protestáns puritán módjára *minden* örömet eltöröl, hogy az érzelmi határ-nélküliség Goneril-sugallta szabadságában imádhassa Leart.

Lear a Gloster által még a darab legelején emlegetett egyenlőség nevében fordítja le Regan szavait a neki jutó földterület határaitra:

Szép országunk e bő harmada
Neked s utódaidnak jut örökül,
Térségre, bájra, becsre Goneril
Részénél nem csekélyebb.

Azok a szavak is – változatlanul – az összehasonlítás-összemérés bővületében hangzanak el, amelyekkel Cordeliát szólítja:

S most örömünk
Végső, de *nem utolsó*, te, kinek
Ifjú szerelmeért Burgund teje
S Frankhon bora versengve küzdenek,
Mit szólsz te, hogy szerezz egy harmadot,
Dúsabbat, mint testvéridé? Beszélj!

Cordelia épp mint öröm kerül először bemutatásra, de Lear azonnal egy mércén, egy skála két legszélsőségesebb pontján is elhelyezi egy ellentét segítségével. Az angol szövegben – legalábbis a *Lear király* szövegének egyik variánsa szerint¹³ – Lear nem kapcsolatos mellérendelő kötőszóval („S most örömünk...”) fordul legkisebbik lányához, hanem ellentétes értelmű kötőszóval: „But now our joy” – „De most örömünk”, mintha mindaz, ami ezután következik, ellentétben állna az eddigiekkel, mintha a mostanáig elhangzott szavak egy „letudnivaló” ceremónia részeit képezték volna csupán, és a „lényeggel” csak most lehetne előrukkolni. Vörösmarty fordításában Lear skálája az időt állítja szembe a személyes jelentőséggel: „Végső, de nem utolsó”, azaz utolsóként született, legfiatalabb, és mégis igen fontos; az angol szöveg itt többértelmű, mert az „our last and least”

¹³ A korábbi, ún. Quarto-szövegben (1608) található a „But now our joy”; a későbbi Folio-szöveg (1623) egyszerűen „Now our joy”-t mond.

azt is jelentheti, hogy 'utolsónak született, és termetre vagy korra nézve a legkisebb'; az igazán lényeges pont, hogy a „least” a kicsi (*little*) legfelső foka, vagyis egyszerre a legkisebb és valahol mégis a „legnagyobb”. Az is figyelemreméltó, hogy Cordelia rögtön egy királyi „verseny tárgyalás” tárgyaként jelenik meg, de nem az apa verseng itt holmi vőjelöltekkel (legalábbis a szavak közvetlen szintjén), hanem két egyformán gazdag fejedelem rivalizál Cordeliáért, akiket egyelőre csupán metonimikus folyadékaik, a bor és a tej különböztet meg. Ekkor áll be a meglepő fordulat: „Mit szólsz te, hogy szerezz egy harmadot / Dúsabbat, mint testvéreidé?”

Lear eddig nem kötötte össze ennyire durván és közvetlenül a földdarabok megszerzését a beszéddel. A feltételek végső soron persze azonosak voltak: elmondta, hogy három részre osztotta a birodalmat, hogy átadja a hatalmat, és az is nyilvánvalónak tűnt, hogy aki szavaival szeretetének legnagyobb mértékéről tudja meggyőzni, kapja a legnagyobb részt: „Which of you shall we say doth love us *most*, / That we our largest bounty may extend / Where nature doth with merit challenge”: szó szerint: „Melyikőtökre mondjuk, hogy a legjobban szeret minket, hogy jóságunkat/bőkezűségünket/adományunkat/ajándékunkat ott terjesszük/oda árásszuk ki, ahol erre a természetes érzelem és az érdem egyformán (de egyben egymással versengve is) igényt tart?”. Ezután pedig Lear csupán felkérte lányait, hogy beszéljenek. Cordelia esetében azonban nem azt kérdezi: mennyire szeretsz engem? Hanem rövidre zárja a kört: mit mondasz, hogy a nővéreidénél gazdagabb, pazarabb, fényűzőbb (*more opulent*) harmadot szakíts (*draw*) magadnak?

Mit mondjunk tehát? Van-e dús, dúsabb és legdúsabb harmad, vagy nincs? Glosternek volt-e igaza, hogy az egyenlőség (még hozzá a minőségek egyenlősége: *qualities*) úgy „ki volt dekázva” (*weighed*), hogy még a legaggályosabb vizsgálat sem találna különbséget a részek (*moiety*) között? Csakhogy a *moiety* elsősorban 'felelész'-t (és nem feltétlenül csupán 'rész'-t) jelent, és Gloster a darab legelején csupán Albant és Cornwallt, vagyis két várományost említett. Innen származik a Lear-ma-

gyarázók egyik fontos vitája: tud-e Gloster és Kent arról, hogy Lear a birodalmat három részre darabolta fel, és csak azért nem beszélnek Cordelia harmadáról, mert természetesnek veszik, hogy az „örök kedvenc” kapja a legszebb részt, vagy őket is meglepi, amikor Lear egyszerre még férjezetlen, legkisebbik lányát is beveszi a királyi alkuba? Nem lehetséges-e, hogy a „rejtett szándok” (*our darker purpose* – ’sötétebb célunk’), amit Lear első beszéde legelején emleget, erre a meglepetésre vonatkozik? És mire számít Lear? Ha Cordelia beszél, és megszerzi a neki szánt, vélhetően középső harmadot¹⁴, majd férjhez megy akár a Frank, akár a Burgund fejedelemhez, az ország legszebb részében, épp a házasság révén, egy idegen hatalom is megjelenik. És Burgundia még csak hagyján, de Franciaország mindig is Anglia (Britannia) legfőbb ellensége volt: mit gondolhatott a Shakespeare korabeli közönség arról a királyról, aki – akár mitologikus alakként, akár mint történelmi figura – olyan helyzetet teremt, ahol a Frank fejedelemnek reális esélye van, hogy egyetlen kardvágás nélkül beüljön a legszebb tartományba? Mit gondolhatott az a közönség, amelyik még emlékezhetett Britannia Gorboduc nevű királyára, az első angol nyelven írt tragédia címszereplőjére, aki már azzal teljes országot elpusztító katasztrófát idézett elő, hogy a birodalmat két édes fia között felosztotta?¹⁵ Vagy Lear arra számít, hogy Cordelia mindkét kérését elutasítja, és apját választva ők ketten fognak uralkodni a legdúsabb területen?

A szakirodalomban – mint várható – a pszichológiai és politikai magyarázatok szinte végeláthatatlan sora bukkan fel. Valóban, a darab olvasatai általában is két fő irányba tartanak: az egyik a családra, a magánéletre, az apa–gyermek konfliktusra

¹⁴ Arra, hogy Lear Cordeliának a középső részt szánja, abból lehet következtetni, hogy Alban (Albany) az ország (Britannia) északi, Cornwall pedig a déli részén terül el. Vagyis Lear alkuja arra vonatkozik, hogy eltartás fejében az eddigi hűbéri tartományokat örökös (magán)tulajdonba adja. Sokan politikai bölcsességet látnak ebben: a fiúörökös nélküli Lear a már kiházasított lányok részei közé egy „semleges” középső „zónát” iktat, hogy ezzel kerülje el a két vő esetleges háborúságát.

¹⁵ Thomas Norton (1532–1584) és Thomas Sackville (1536–1608): *Gorboduc, avagy Ferrex és Porrex tragédiája* (1561).

összpontosítja a figyelmet, és szívesen bocsátkozik metafizikai vagy egyenesen teológiai fejtegetésekbe, a másik a történelem és a politika felől közelíti meg a *Lear királyt*, és vagy a Jakab kori ideológiai csatározások lenyomatát olvassa ki belőle, vagy az értelmezés jelenének allegóriáját pillantja meg benne.¹⁶ Maynard Mack például – aki inkább a metafizikai interpretáció felé vonzódik – találóan állapítja meg, hogy „a két világháború és Auschwitz után sokkal érzékenyebbek vagyunk a darabban megjelenített erőszakra, a szadista kínzásra, az örület és a halál megannyi formájára, a marcangolóan fájdalmas jelenetekre, mint nagyapáink generációja.”¹⁷ A két kritikai vonulat természetesen nem zárja ki egymást, sőt, úgy gondolom, egymást kölcsönösen előfeltételezik: a politikai tét súlya nélkül nem érthetjük a családi tragédiát, a történelmi allegória pedig aligha működhet a személyes apa–gyermek konfliktus átélése nélkül. Azonban Lear Cordeliához intézett szavaiból úgy tűnik, hogy mind a köz-, mind pedig a magánéleti rétegnek van egy további – tulajdonképpen meta-drámai – előfeltétele is: a drámai beszéd maga, amelyet, mint említettem, a Lear király különös hangsúllyal vet fel. Mintha minden attól függne, hogyan bír szóra, és miképpen jut *szóhoz* az ember.

De találhatunk-e bármiféle biztos fogódzót, amikor úgy tűnik, hogy Lear, a törvényhozó, a körülményeket pozíciójánál fogva szavaival teremtő uralkodó teljes káoszt hozott létre? Először versengésre hívta ki a lányokat, azután az egyenlőség kapott hangsúlyt, hogy azután ismét az derüljön ki, hogy mégis csak van dúsabb (vagy legdúsabb) harmad – a mérce állandóan, menet közben változik, mintha Lear egyszerre hozná létre és törölné el azokat a dolgokat, amelyekhez a beszédet mérni kívánja. Képzeljünk el – Wittgenstein példájának analógiájára –

¹⁶ Vö. R. A. Foakes kitűnő könyvének „A *Lear király* fogadtatása” című, harmadik fejezetével, amelyben a 90-es évek elejéig a Lear-interpretációk szinte teljes történetét áttekinti (*Hamlet versus Lear. Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 45–77).

¹⁷ Maynard Mack: *King Lear in our Time*. Berkeley; University of California Press, 1965, p. 25.

egy olyan helyzetet, amikor valakinek úgy kellene bemérnie a szavak jelentéseinek határait, hogy közben azok a tárgyak, amelyekre a szavak vonatkoznak, állandó metamorfózison esnek át. Csak a legszörnyűbb, lidérces álomban történhet meg, hogy amikor rámutatok például az imént idézett falra, és azt mondom: „fal”, az hirtelen térképpé változik, azután a térkép fekete földdé porlad, és így tovább. De úgy tűnik, Lear ilyen helyzetet teremt: nemcsak dolgokra akarja kivetíteni a szavakat, hanem azok arányát, mértékét, sőt magukat a dolgokat is szüntelenül változtatja.

Ebben a helyzetben Cordelia válasza: „Semmit, mylord”, sokféle értelmet hordozhat. Jelentheti, hogy a szeretet, amelynek jelöletként, a beszéd „tárgyaként” meg kellene jelennie, nem „mi”, azaz nem dolog, ezért eleve reménytelen vállalkozás egyéb dolgokkal (pl. földdarabokkal) párosítani. Jelentheti – prózaibb módon – hogy Cordeliának semmi sem kell, ami Lear tulajdona, legyen szíves őt békén hagyni és a változó jelöleteket a *semmivel* hozza közös nevezőre. Az is lehetséges azonban, hogy Cordelia a teremtő szó értékvesztésétől tart. Nővérei már előtte mindent kimondtak; „elbeszélték” előle az összes nagyléptékű kifejezést, és ha mégis megszólalna, csak siettetné a folyamatot, amit apja épp azzal idézett elő, hogy a nyelvnek mértékét szabott: a szó azért nem tudna teremteni többé, mert eleve jól meghatározott keretek között találja magát.

Figyelemre méltó azonban az is, hogy Lear mintha nem is Cordelia szavainak *tartalma*, hanem a beszélés pusztja *ténye* érdekelné. Hiszen amikor Cordelia kimondja a híres „Semmit” – azaz nem igaz, hogy „semmit sem mond”, hiszen nem hallgat, hanem azt *mondja*: „semmit” –, apja még két esélyt ad neki: először visszakérdez, akarva-akaratlan magával a „semmi”-vel visszhangosítva az űrt, amit bizonyos szavak ki *nem* mondása hagyott, másodszer pedig egy általános elvet idéz: „a semmiből mi sem lesz”, ami – többek között – épp a teremtés körüli ősi vitát idézi; vajon úgy van-e, ahogy például a Zsidókhoz írott levél mondja: a Teremtő „azokat, amelyek nincsenek, előszólít-

ja mint meglevőket¹⁸, azaz a semmiből (*ex nihilo*) teremt, vagy inkább a platonikus hagyománynak van igaza, amely nem is annyira teremtőt, mint inkább alakító mestert (Demiurgost) ismer, aki „minthogy mindent, ami csak látható volt, úgy vett át, hogy nem volt nyugalomban, hanem mozgott szabálytalanul és rendezetlenül, rendbe hozta a rendetlenségéből, mert azt gondolta: mindenképpen különb a rend¹⁹? Lear szavai az utóbbi álláspont elfogadását sejtetik: csak ha már van valami, indulhat meg a létrehozás munkája, ami a dolgok különválogatásában, a határok kijelölésében valósul meg. Cordelia apológiája: „Boldogtalan én! ki számhoz nem bírom / Emelni szívemet” azonban nem egy keresztény kontra platonikus vita következő lépcsőfokát képezi, hanem egyrészt a kimondhatatlant veszi védelmébe – mint Goneril –, másrészt egy másik, méghozzá nagyon is jól körülhatárolt mércét vezet be: „Szeretem fölségedet / *Tisztem szerint, sem többé, sem kevésbé*”. És ez a mérték még határozottabb körvonalakat kap abban a beszédben, ami épp olyan durván vallja a szeretet darabolhatóságát, mint amilyen keresetlenül Lear emlékeztet ismét a mércére:

Lear:

Hogyhogy, Cordelia? jobbítsd szavaidat,
Nehogy *szerecsédel*²⁰ megrontsa.

Cordelia:

Jó uram!

Nemzöm vagy, fölneveltél és szerettél.

A tartozást én úgy rovom le, mint

Illik s méltó: szeretlek, engedelmes

Vagyok, tisztellek mindenek fölött.

Mért mentek férjhez nénéim, ha mondják,

Hogy csak téged szeretnek? Én ha egykor

¹⁸ Török István fordítása, Török István: *Dogmatika*. Amsterdam: Free University Press, 1985, p. 215. Károli Gáspár fordításában: „a világ Isten beszéde által teremtett, hogy a mi látható, a láthatatlanból állott elő” (Zsidókhöz írt levél, 11:3, *Szent Biblia, Újszövetség*. Budapest: 1970, p. 234).

¹⁹ Platón: „Timaios”, 30a. Ford. Kövendi Dénes, In *Platón Összes Művei*, Budapest: Európa, 1984, p. 327.

²⁰ Az eredetiben *fortune*, ami 'vagyon'-t is jelent.

Tán férjhez mennék, akkor az, kivel
Jegyet váltottam, bírni fogja *fél*
Szerelmem, gondom s tartozásomat.
Úgy, mint nénéim, hogy csupán atyámat
Szeressem, férjhez nem megyek.

Cordelia tehát többször is kimondja, szereti Leart és, ha kell, úgy látszik, beszélni is tud, értelmesen érvelve, a kimondhatatlanra sem hivatkozva, sőt, hosszabban, mint akár Goneril: monológja egy sorral több, mint idősebb nővéréé. De akkor mi az, ami Cordelia szerint kimondhatatlan? És mit jelent – a szeretet és a szerelem e sajátos keverékében – a *fél*?

Cordelia már kétszer hangot adott a kifejezhetetlennek, mindkét alkalommal „félre”, először Goneril, másodszer pedig Regan szavai után: „Cordelia mit tegyen (*do*) (vagy, a Quarto szerint: „mit mondjon (*speak*)”? Hallgat s szeret”; „Szegény Cordelia! És mégsem az, mert szívem gazdagabb, / Mint nyelvem: abban bizonyos vagyok”. Cordelia már a kezdet kezdetén mint „hallgatással beszélő ellenzék” jelenik meg, s a harmadik személyű önmegszólítás nemcsak a közvetlen kontextustól távolítja el, hanem talán épp apjának szemszögébe helyezkedve azt mondja ki – azt „szuggerálja” –, amit Learnek kellene mondanania, méghozzá *azután*, hogy Cordelia ajkait elhagyta a sorsdöntő „Semmit”. És a három megnyilatkozásból két alkalommal is a szívet – a *cordist*, nevének gyökerét – nevezi meg mint a jelentések tárházát és egyben a szavak határát. Cordelia nyelvfelfogása is két pólus között mozog: az egyik igenis ki tudja mondani, hogy „szeretlek”, de itt a tisztesség-tisztség, illetőleg az illem – a tradíció, a „hivatalos” apa–leány viszony – a szeretet (s ezért egyben a szerelem) mértéke; ez esetben a szeretet osztható is. A másik véglet szerint a szeretet azért nem jeleníthető meg, mert a szavak egyszerűen nem férnek hozzá: a szív olyan „szerv”, amely a nyelv számára elérhetetlen. Mintha Cordelia azt mondaná: „ha hivatalos szinten tárgyalunk, akkor persze ki tudom mondani, amit kérsz tőlem, de ez esetben a szeretet *eleve* mennyiségileg, a te általad diktált kereskedelmi nyelven fog megjelenni, ahol az értéke akár birodalmakban is

kifejezhető, hiszen a szavak is dolgok, amelyek, a közöttük levő szünetek (csöndek) révén és a jelentések határai miatt, rendezik, de egyben fel is darabolják, amiről szólnak; ha azonban azt a viszonyt kell megjeleníteni, ami *minket* mint gyermeket és apát összefűz, azaz azt, ami csak mi kettőnkre – nem általánosan és elvontan, hanem a maga csak-miránk-jellemző egyediségében – igaz, akkor ennek maga a szeretet parancsol „megálljt”, mert akkor a szeretet nem megjelenítendő tárgy, hanem – ebben a relációban bizonyosan – minden megjelenítés *előfeltétele*. Az előfeltétel pedig éppen attól az, ami, mert ő maga már nem mondható ki.”

Nem igaz tehát, hogy Lear és Cordelia konfliktusa pusztán a lány makacosságában gyökerezik, ami – Lear makacosságához hasonlóan – nem engedi vele kimondatni a bűvös szót: „szeretlek”. Még csak nem is a szuperlatívuszok hiánya a baj, hiszen a *tisztelettel* Cordelia sem fukarkodik, és vele hajlandó összekapcsolni azt: „mindenek fölött”. De még csak nem is valami „tragikus félreértésről” van szó, hiszen „a semmiből mi sem lesz”, ez a nagyszerű filozófiai-teológiai ríposzt nemcsak úgy olvasható, mint ami egy-az-egyben keres jelölést a szó mögött, és a „semmit” hallva rögtön arra a következtetésre jut, hogy a szó magát a *semmit* takarja. Lear „semmizése” annak is hangot adhat, hogy amennyiben a szeretet *valóban* nem dolog, akkor egyetlen nyelvileg megjeleníthető formája a *tautológia* („a semmi – semmi”): a tautológia ugyanis – mint ezúttal nem a *Vizsgálódások*, hanem Wittgenstein másik főműve, a *Tractatus* figyelemzetet – „meghagyja a valóságnak az egész – végtelen – logikai teret” (4.463)²¹; benne „a világnak való megfelelés feltételei – az ábrázolási viszonyok – kölcsönösen megszüntetik egymást, úgyhogy a tautológia nem áll semmiféle ábrázolási viszonyban a valósággal” (4.462).²² Azt is mondhatnánk, hogy amennyiben a világról amúgy is semmit sem mondó tautológia épp a „semmit”-t tartalmazza (mondja ki), akkor úgy lesz megtámadhatat-

²¹ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus Logico-Philosophicus)*. Ford. Márkus György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, p. 44.

²² Ibid.

lanul igaz, hogy közben önmagát a „legtisztább” formában kénytelen „megteremteni”. Nem állítom, hogy Lear *ezt* mondja, de ha szavai így *is* értelmezhetők, akkor – akarva-akaratlan – senki sem érti nála jobban Cordelia „nyelvi leckéjét”.

Igen, azt hiszem, épp az indítja újtára a tragédiát, hogy Lear nagyon is érti leányait. Érti, de amit ért, nem fogadja el. Úgy is mondhatnám: Lear – a politikai káosz mellett – a kommunikatív helyzet káoszáat is megteremti: mintha azt szeretné, hogy Cordelia menjen férjhez (mert ez a rend és jó dolog, hogy két rangos udvarlója is van), és azt, hogy ne menjen férjhez (hanem válassza őt). És mintha azt akarná, hogy Cordelia egyszerre beszéljen és ne beszéljen, mint a szülő, aki azért haragszik gyermekére, mert nem elég önálló, és nem lázad ellene, miközben ugyanazzal a gesztussal meg is bünteti, ha mégis lázadni mer. Mert ha Cordelia beszél, nem különb a másik kettőnél; ha nem beszél, a királyi szó impotens és képtelen megtenni, amire a kezdet kezdetétől vágyik: a Másikat *nyelvileg* újranemzeteremteni (talán fiúként; egy olyanért, aki nem születhetett meg?), még hozzá épp arra a *teremtő* nyelvre, amit ő, a király beszél, és amin ő adott parancsot a beszédre. Figyelemreméltó, hogy Cordelia épp azzal kezdi hosszú monológiáját, hogy a teremtési és nevelési folyamatot befejezettnek tekinti: „Nemzőm vagy, fölneveltél és szeretted”. Goneril és Regan esetében a mérce pontos megjelölése még a kimondhatatlan tényének az elismerését is előcsalogatta; hogy ez mennyire őszinte, ekkor még nem tudjuk, és bár Cordelia – nem éppen a szerető hűgocskára jellemző módon – már ebben a jelenetben súlyos kétségeinek ad hangot („Nyelvem nem elég beszédes és sima / Cél nélkül szólni, mert én, ami jót / Szándékozom, szó nélkül megteszem”; „telhetetlen nyelvem és szemem nincs”; „Jól tudom, / Mik vagytok”), nem érdemes a két idősebb lányt egyszerűen „gonosznak” nevezni, arról nem is beszélve, hogy Lear sem az az ember, akivel könnyű lenne egy fedél alatt élni. Azonban Lear az ő esetükben megelégszik az anyanyelv használatával, ami persze hamar eljut arra a határra, amit végső soron a földdarabok szabnak meg neki. De Cordeliával szemben

Lear más mércével mér: neki egyszerre kellene megszólalnia az anya- és az apanyelven, azaz ő nem csupán a látható és a hagyományok (család, közösség, történelem, politika) által elismert határokhoz (illem, tisztesség, birodalom) köteles igazodni, hanem olyan létre kellene egyben teremődnie, amiben maga is teremteni tud és meg tudja alkotni azt a nyelvet, amelyen eme különös apanyelv előfeltételét is meg tudja jeleníteni: pontosan *azt* a szeretetet, ami *éppen* őket fűzi össze. A kérdést és a feltételezt Lear persze az anyanyelven közli, a mennyiségek és a mérések nyelvén, és mérhetetlenül felháborodik, amikor a választ is ezen kapja. Ennél jobban már csak akkor háborodna fel, ha Cordelia az apanyelven szólalna meg. Akkor Cordelia nemcsak azzal lenne rögtön vádolható, hogy a teremtő szót ellopta tőle, hanem azzal is, hogy az apanyelvet is anyanyelvvé változtatta; a titkos, a csak-az-övék, az egyedi is a mennyiségek, a darabok és a mércék, azaz az anyanyelv általános szintjén szólalna meg: már nem lenne *semmi*.

Cordelia „semmi”-je tehát valóban többszörösen többértelmű: egyrészt jelzi, hogy Lear lehetetlen feltételeket szabott neki. Másrészt a leány az anyanyelv kérlelhetetlen, megvesztegethetetlen (közösségi, törvényerejű) szigorúságával mutatja meg az apanyelv mérhetetlen hiúságát, természetlenségét, ürességét – semmiségét. Cordelia arra figyelmezteti Leart, hogy egyetlen nyelv mértékét sem szabhatja meg egyvalaki: még a titkos, „privát” nyelv is csupán akkor működik, ha a mércét a másik nem egyszerűen diktálja, hanem azt legalább még egy valakivel együtt, egyenlő partnerként alakítja ki. A Lear–Cordelia viszonyban ugyanolyan fontos, hogy miképpen kötődik Cordelia Learhez, mint amennyire jelentős, hogy milyennek szeretné látni ezt a kötődést Lear. Cordelia és Lear drámai dialógusa, ez az „ellentétes pólusokat szintetizáló sűrítés”, az anya- és az apanyelv összeütközése azonban azt a metafizikai *semmit* is világra segíti, amelyben már látható az elemekkel a viharos fenyéren szembeszálló örült Lear, a virágkoronás, az egész világnak igazságot osztó „ízlől ízre király”, a leánya bocsánatáért esdeklő öregember és az elviselhetetlen „pietà”: az apa karjában halott

gyermekével. A *Lear király*ban a konfliktus kezdeti robbanása először a szavak között, a beszéd és birodalom törmeléke alól veti fel a *semmit*, hogy azután egyre határozottabb formát adjon neki: a lét az egyre jobban látható nemléten át mérettetik meg.

„Kép szemének, kín szívének”:
Macbeth töre Wittgenstein *Filozófiai*
vizsgálódásai előtt

1. Irodalom és filozófia

Tör az, amit ott látok? Markolattal
Kinálja magát. Jöjj, hadd kaplak el!
Nem, nem sikerül. Pedig itt ragyogsz!
Végzetes kép, nem fog el a tapintás
Éppúgy, ahogy a látás? vagy csupán
Lelki tör volnál, üres képzelődés,
Melyet a tüzes agyvelő vetít ki?
De hisz itt vagy, oly kézzelfoghatóan,
Mint ez, melyet kirántok:
Oda mutatsz, ahova megyek és
Amit ragadtam, épp olyan a fegyver.
Szemem a többi érzék betege,
Vagy mindegyiknél különb: egyre látlak
S vért izzad a markolatod s a pengéd,
Mely előbb tiszta volt. Nem, nem lehet: csak
A véres munka szoktatja magához
A szememet. – Most halottan hever
A fél föld és rémképek gyöttrik a
Függönyös álmot, boszorka-had áldoz
A sápadt Hecatének, és a csontváz
Halál, melyet fölvert óraüvöltő
Óre, a farkas, lopakodva, így,
Tarquinius rabló lépteivel,
Megy, kísértetként, a célja felé.
Te, szilárd föld, ne halld, hol jár a lábam,
Mert a köveid is kifecsegek
S megtörik az éj néma iszonyát.
De ő csak él, míg fenyegetem – ó,
A tett tüzére jeget fúj a szó! (*Csengő szól.*)
Megyek s megvan; a csengő tetre hív.

Ez a tanulmány a *Nem puszta kép* c. kötetemben (Budapest: Liget, 2002, pp. 12–177) megjelent, azonos című írás több helyen átirrt, javított változata.

Ne halld, Duncan: a hang, mely idekongott,
Az eget nyitja eléd, vagy a poklot.

Néhány, filozófusoknak kedves kérdés

„Tör az, amit ott látok?”¹ – ez a mondat, Macbeth tör-monológjának első sora a második felvonás első jelenetében, amit prólogusként, beszéddel végrehajtott *tettként* hallunk tőle Duncan király meggyilkolása előtt, sok tekintetben emlékeztet bizonyos, legtöbbször filozófusoktól hallott kérdésekre. Például Bertrand Russell, a filozófiai logika egyik atyja, Wittgenstein egykori professzora, *A filozófia alapproblémái* című könyvének elején azt feszegeti, honnan tudhatom, hogy ami előttem van, egy asztal: „Van-e egyáltalán valóságos asztal? [...] Ha igen, micsoda tárgy lehet az?”². A filozófia mindig szívesen foglalkozott azokkal az ismérvekkel, amelyek mentén különbséget tud tenni látszat és (kézzel fogható) valóság, igaz és hamis ismeret között. A filozófia eme kitüntetett tárgyainak „markolatát” persze az egyes gondolkodók – ahogyan Bertrand Russell is – hol közelebb, hol pedig távolabb érezték a kérdés megragadására kinyújtott kezüktől, de kétségtelennek tűnik, hogy az illúzió és a valamilyen módon visszaigazolható tények szétválasztása az európai bölcséletnek már a kezdetektől az egyik legsarkalatosabb törekvése volt.

Mindezek ellenére nem minden filozófiai iskola minősítené Macbeth kérdését habozás nélkül „filozófiaiának”, elsősorban azért nem, mert olyan szavak, mint „illúzió”, „tény”, „valóság”, „látszat”, „tudás”, „ismeret”, „igaz” vagy „hamis” a mindennapi nyelvhasználatban is előfordulnak. Az alábbiakban olyan ha-

1 „Is this a dagger, which I see before me?” (II, 1; 33) – szó szerint: „Ez egy tör, amit magam előtt látok?”. A *Macbeth*-fordítás Szabó Lőrinc munkája és – az eddigi gyakorlatnak megfelelően – az Európa kiadó 1988-ban megjelent *Shakespeare összes drámáinak* III. kötete (*Tragédiák*) alapján idézem; pp. 743–833; az angol szöveg az alábbi kiadásból való: Kenneth Muir (szerk.): *The Arden Shakespeare. Macbeth*. London: Methuen and Co. Ltd., 1964.

2 Bertrand Russell: *A filozófia alapproblémái*. Ford. Fogarasi Béla. Budapest: Kosuth Könyvkiadó, 1991, p. 14.

gyomány felől közelítem meg Shakespeare *Macbeth*jét, amely főként Ludwig Wittgenstein „második” (vagy „késői”), a *Filozófiai vizsgálódások*hoz kötődő korszakával és Stanley Cavell munkásságával³ hozható összefüggésbe; az utóbbit mint Wittgenstein késői gondolkodásának folytatását és kiterjesztését veszem figyelembe. Ez a – jobb híján – brit, ún. „analitikus” iskolához sorolt irányzat éppen a mindennapi nyelvhasználatnak szentel kitüntetett figyelmet és – messzemenően elismerve, hogy egy kérdés „filozófiává” minősíthetősége már maga is filozófiai kérdés – a filozofálás kezdetét az ember személyes, egyéni létét fenyegető *válság* pillanatához köti. Olyan mélyen és hitelesen átélt helyzetről van szó, amelyben – mint ezt az alábbiakban részletesebben is kifejtem – az ember csapdában érzi magát: minden megoldási kísérlete csődöt mondott, az addig jól bevált módszerek alkalmazhatatlanoknak bizonyulnak; a továbblépés lehetetlen, mert az sem világos, hogy a kiutat merre kell keresnie. Wittgenstein szavaival: „Egy filozófiai problémának ez a formája: ‘Nem ismerem ki magam’ [Ich kenne mich nicht aus] (§ 123)”, amit Stanley Cavell legszívesebben így fordít – vagy értelmez –: „nem tudok (magamon) kiigazodni, nem ismerem magamat”⁴.

Nem állítom tehát, hogy Macbeth kérdését minden fenntartás nélkül filozófiaiának tekinthetjük: néhány fontos különbség ennek a fejezetnek is témája lesz, természetesen azon a trivialitáson túl, hogy például Bertrand Russell vagy Ludwig Wittgenstein élő, „valóságos” emberek voltak, míg Macbeth (ha élt is egyszer ilyen nevű skót király) Shakespeare képzeletének születte. Ezen a ponton azonban elegendő a filozófiai és a macbethi kérdés közötti *hasonlóság* elismerése, és annak elfogadása, hogy Macbeth válságban van: a monológ egy pillanatra megál-

³ Cavell több munkájára hivatkozom, itt csupán a jelen szöveg szempontjából legfontosabbat említem: Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

⁴ Stanley Cavell: „Epilogue: The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself”, In *The Cavell Reader*, szerk. Stephen Mullhall, Oxford: Basil Blackwell, 1996, p. 379, illetve: John Gibson és Wolfgang Huemer (szerk.): *The Literary Wittgenstein*, London and New York: Routledge, 2004, p. 23.

lítja a cselekményt; még nem késő, Macbeth még dönthet Duncan meggyilkolása ellen éppúgy, mint mellette, vagyis a tét: hogyan tovább, vagy – Hamlettel szólva –, hogy az „elszántság természetes színét / a gondolat halványra betegíti”-e, és hogy a „merény” „elveszti”-e „tett” nevét⁵. Vagyis ha Macbeth kérdését filozófiailag komolyan vesszük, a következő néhány kérdés feltétlenül felmerül.

Létezik-e a külvilág, vagy a minket körülvevő, hétköznapi értelemben is körülölelő realitás csupán elménk kivetülése, esetleg egyenesen képzeletünk vagy akaratunk szülőtte? Mi a viszony a világ és az olyan „kognitív képességeink” között, mint a (közvetlen vagy közvetett) tapasztalat, a gondolkodás, a képzelet vagy az akarat? Helyes-e egyáltalán erről a kapcsolatról mint *viszonyról* beszélni? És ha igen, ezek közül melyiket kellene (történetileg, logikailag? ontológiailag?) elsődlegesnek tekintenünk; melyik legyen – a világ maga? a gondolkodás? a képzelet? az akarat? –, amelyekre a többit visszavezetjük? Melyikre tekintünk kiindulópontként? Nietzsche *A tragédia születésében* például így fogalmazza meg „látszat” és „valóság” problémáját:

...a filozofikus embert olyan érzés is kerülgeti, hogy a mögött a valóság mögött is, amelyben létezzünk és ténykedünk, egy második, teljesen más valóság rejtőzködik, hogy tehát az is csak látszat; és azt az adományt, hogy némelyikünknek az emberek és dolgok olykor merő agyrémmek vagy álmoképnek tűnnek, Schopenhauer egyenesen a filozófiai tehetség ismervének mondja. Ahogy mármost a filozófus a létezés valóságához, a művészet iránt fogékony ember ugyanúgy viszonyul az áloméhoz; pontosan és örömet figyel rá: mert az álom képeivel értelmezi az életet, az álomeseményekkel készül fel az életre.⁶

Vagy vegyünk egy másik filozófust, René Descartes-ot, aki éppen hogy a „létezés valóságához” a lehető legmegfelelőbben

⁵ Arany János fordítása.

⁶ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986, p. 26.

viszonyulhasson, szembeállítja a tapasztalati (empirikus) megismerést az elme ettől független ítélőképességével:

Azt mondjuk ugyanis, hogy magát a viaszt látjuk, ha jelen van, nem pedig azt, hogy a szín vagy az alak alapján úgy ítélünk, hogy jelen van. Ebből aztán már majdnem le is vontam sebtiben a következtetést, hogy tehát a viaszt a szem látása, nem pedig kizárólag az elme belátása által ismerjük föl. Csakhogy egyszer csak véletlenül megpillantottam az ablakomon át néhány embert, amint épp a házam előtt haladtak el. Nos hát róluk éppolyan megszokott módon mondom, hogy látom őket, mint a viaszról. Na de mi az, amit látok néhány kalaptól és köpenytől eltekintve, amelyek alatt akár valamifajta automaták is rejtőzködhetnének? Úgy ítélek azonban, hogy ők emberek. Vagyis azt, amiről úgy vélekedtem, hogy a szememmel látom, mégiscsak egyedül az elmében lévő ítélőképesség révén ragadom meg.⁷

El lehet-e valamilyen módon dönteni a fent megfogalmazott kérdéseket? Descartes nem a közvetlen tapasztalat, hanem az elme ítélőképességének elsőbbsége mellett foglal állást az ismeretszerzés vonatkozásában, és végül Isten létezésének az elme működéséből levezetett bizonyossága kell neki ahhoz, hogy minden kétséget eloszlasson a tőle független külvilág létezését illetően. Immanuel Kantot mélyen felháborította, hogy a filozófusok képtelenek bizonyítani a külvilág létezését; egy hosszabb jegyzetben, amelyet *A tiszta ész kritikája* második kiadásának „Bevezető”-jéhez csatolt, a következőket írja:

Hiába vélik némelyek, hogy az idealizmus nem jelent veszélyt a metafizika lényegi céljaira (pedig igenis veszélyt jelent), mégiscsak a filozófia és az általános emberi ész botránya, hogy a rajtunk kívül lévő dolgok létezését pusztán hívés alapján kell feltételeznünk (noha még belső érzékünk is tőlük kapja megismerésének minden anyagát), és ha valakinek úgy tetszik, hogy kételkedjék benne, nem szegezhetünk szembe vele elégséges bizonyítékokat.

[...]

⁷ René Descartes: *Elmélkedés az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1994, p. 41.

... belső *tapasztalat* által tudatában vagyok *időbeli létezésemnek* (tehát annak is, hogy létezésem az időben meghatározható), és ez több, mint pusztán képzeletemnek tudatában lenni: egyet jelent *létezésem empirikus tudatával*, létezésem pedig csak úgy határozható meg, ha valami *rajtam kívüli*, de egzisztenciámmal kapcsolatban lévőre vonatkoztatjuk. Ily módon időbeli létezésem tudata azonos összefüggésben van azzal a tudattal, hogy kapcsolat fűz valamilyen rajtam kívül létező dologhoz, tehát ama külsőt tapasztalás és nem képzelgés, érzék és nem képzelet fűzi belső érzékemhez.⁸

Martin Heidegger a *Lét és idő* hasonlóan híres passzusában ezzel szemben úgy véli, a filozófia igazi botránya nem az, hogy nem volt képes bizonyítani a külvilág létezését, hanem hogy a bizonyíték igénye egyáltalán – újra meg újra – felmerül:

Kant „a filozófia és az általános emberi ész” „botrányának” nevezi azt, hogy még mindig hiányzik „a külső dolgok létének (Dasein)” kényszerítő erejű és minden széksziszt legyőző bizonyítéka. Maga is előterjeszt egy bizonyítékot, mégpedig a következő „tantétel” megalapozásaként: „Saját létem (Dasein) pusztá, de empirikusan meghatározott tudata bizonyítja a tárgyak létét a térben rajtam kívül.”⁹

A „filozófia botránya” nem abban áll, hogy mind ez ideig még hiányzik ez a bizonyíték, hanem *abban, hogy mindig újból elvárják és megkísérlik az ilyen bizonyítást*. Az efféle elvárások, szándékok és következmények *annak* az ontológiailag elégtelen tételezéséből származnak, *amitől* függetlenül és amin „kívül” egy „világ” mint kéznéllevő bizonyítandó. Nem a bizonyítékok az elégtelenek, hanem a bizonyító és a bizonyítást kereső létezőnek a létmódja *elégtelen meghatározottságú*. Ez azt a látszatot keltheti, hogy a két kéznéllevő szükségyszerű együttes kéznélletének kimunkálásával sikerült valamit a jelenvalólétről mint világban-benne-létről bebizonyítani, vagy akárcsak bizonyíthatóvá tenni. A helyesen értett jelenvalólét ellenszegül az ilyen bizonyí-

8 Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest: Ictus, 1995, pp. 47–48. A kiemelés – eredetileg nem kurzív, hanem ritkított szedéssel – Kanté.

9 Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István. Budapest: Gondolat, 1989, p. 364.

tásoknak, mivel ő létében már eleve az, amit a felsorakoztatott bizonyítékok szükségesnek tartanak demonstrálni rajta.¹⁰

A brit, analitikus filozófia egyik legismertebb bizonyítási kísérlete pedig G. E. Moore nevéhez fűződik. Moore egy előadás alkalmával a puszta kezét emelte fel hallgatósága előtt, hogy meggyőzze őket a külvilág létezéséről. A pillanat teatralitása azt kívánja, hogy a vakmerő tettet mintegy a közönség, nevezetesen egyik tanítványa, Geoffrey Warnock szemszögéből ismertessem:

Néhány esztendővel később, 1939-ben Moore a „Külvilág bizonyítéka” című előadásban [Herz Annual Philosophical Lecture, London, Humphrey Milford] Kantnak azzal az észrevételével foglalkozott, hogy amennyiben valaki kételkedik a „minket körülvevő tárgyak” létezésében, „nem vagyunk képesek kételyét megfelelő bizonyítékokkal eloszlatni”. Moore először tüzetesen megvizsgálja a „minket körülvevő tárgyak” kifejezés jelentését. Arra a következtetésre jut, hogy bár sok olyan dolgot tudnánk említeni, amiről nehéz eldönteni, vajon illik-e rájuk ez az elnevezés, kétségtelen, hogy sok olyan dolog is van, ami, ha létezik, akkor kétségtelenül ebbe a fajtába tartozik, például kutyák, bolygók, csillagok, árnyékok és kezek. Ezután rukkol elő a bizonyítékkal, hogy igenis vannak létező dolgok a minket körülvevő világban. „Itt van egy kéz” – mondja – „és itt egy másik”; ezért, legalább két dolog létezik rajtunk kívül; és az ember annyi ehhez hasonló, további bizonyítékkal állhat elő, amennyi csak kell. A premisszák itt bizonyosan igazak és a konklúzió is minden kétséget kizáróan következik belőlük. Nem kétséges, mondja, hogy a bizonyíték „teljesen meggyőző”. Ugyanakkor azt is siet elismerni, hogy maguknak a premisszáknak és a konklúzióknak a meggyőző ereje már több mint kérdéses. Fogós kérdés, hogy az effajta mondatoknak mi lenne a megfelelő analízise; az igazi abszurdum az, hogy nem ismerjük a megkívánt elemzési eljárásokat, illetve hogy magukat a premisszáknak és a konklúzióknak szereplő mondatokat nem tudjuk bizonyítani.¹¹

¹⁰ Heidegger, i.m. pp. 366–367. A kiemelés eredeti.

¹¹ G. J. Warnock: *English Philosophy Since 1900*. Második kiadás. Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1969, p. 18. Maga Moore is Macbeth példáját

A fenti, némileg „ontológiai” ízű kérdéseknek („van-e külvilág?”) megvannak a maguk „ismeretelméleti” párjaik is. Íme néhány példa.

Vajon az érzet-adatok, azaz a tárgyak (pl. egy tőr) által, vagy a tárgyak részei által az érzékszerveinkre gyakorolt hatás-együttesek a végső építőkövei-e gondolkodásunknak, tudásunknak, vagy inkább arról van-e szó, hogy az érzékszerveink félrevezetnek bennünket és ezért további ellenőrzésre szorulnak? Vagy – legalábbis mint olyanokat, amire tudásunkat alapozni lehetne – vessük el őket mindenestül? John Locke például mély meggyőződéssel hirdette, hogy minden, amivel az elme műveleteket képes végrehajtani, végső soron az elmére kívülről – és mintegy kivédhetetlen erővel – rávetülő „elsődleges tulajdonságok”-ból [primary qualities], azaz *közvetlen* érzet-benyomásokból ered:

Tegyük fel tehát, hogy az elme, ahogy mi mondjuk, fehér lap, amelyre semmi sincs írva, ideák nélkül való. Hogyan telik meg? Hogyan válik birtokosává annak az óriási tárháznak, amellyel az ember szorgos és korlátlan képzelete ajándékozta meg majdnem vég nélküli változatosságban? Honnan veszi mindehhez az észnek és a tudásnak anyagát? Erre egyetlen szóval felelek: tapasztalásból; ezen alapul minden tudásunk; és végeredményben ebből is származik. Külső, érzékelhető tárgyakra vagy elménk belső műveleteire irányított megfigyelésünk saját észrevevésünk és eszmélődésünk [reflexion] révén látja el értelmünket a gondolkodásnak mindezzel az anyagával. Ez tudásunk két forrása;

használta, amikor a *see* [‘lát’] ige különböző jelentései között igyekezett különbséget tenni (vö. Richard Cartwright: „Macbeth’s Dagger”, In *Philosophical Essays*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1994, pp. 14–20). Cartwright részletesen beszámol arról a vitáról is, amit Moore és Ayer folytatott Macbeth töréről (Cartwright, i.m., pp. 15–17). Wittgenstein 1949 karácsonyától 1951. április 29-én bekövetkezett haláláig írta azokat a jegyzeteket, amelyeket azután *A bizonyosságról* [Über Gewissheit, On Certainty] címmel posztumusz adtak ki; ezek kiindulópontja szintén Moore „kezei” voltak. Moore és Wittgenstein nézeteinek különbségéről Neumer Katalin részletesen beszámol az *Über Gewissheit* magyar fordításához írott „Utószavá”-ban (Neumer Katalin: „Utószó” In Ludwig Wittgenstein: *A bizonyosságról*. Budapest: Európa, 1989, pp. 191–274).

minden birtokunkban lévő és minden természetszerűleg birtokunkba vehető idea ezekből fakad.¹²

Ugyanakkor Descartes – hogy ellenpéldaként ismét őt idézzem – a következő gondolat kísérlettel hozakodik elő:

Fölteszem tehát, hogy mindaz, amit látok, hamis. Nem hiszem el, hogy valaha is létezett volna bármi azok közül, amiket a csálóka emlékezet megjelenít. Nincs semmiféle érzékszervem. A test, az alak, a kiterjedés, a mozgás, a hely – mindez csupa kéméra. De hát akkor mi marad igaz? Talán csak az az egy, hogy semmi sem bizonyos.¹³

De akár megbízható a szubjektum által érzékelt érzet-adat, akár nem, adósak maradtunk azzal, hogy számot adjunk e szubjektum helyzetéről, pillanatnyi vagy állandósult állapotáról. Ki az, aki „érzékeli alanyként” megszólal? A filozófus maga, aki természetesen egyúttal „magánember” is? Csak a saját nevében beszél, vagy egy (meghatározott) csoport véleményét tolmácsolja? Vagy az egész emberiséget képviseli? Úgy képzeljük-e el őt, mint aki egyedül néz szembe a világgal, vagy inkább mint aki egy közösség (a „társadalom”?) soraiból „magasodik ki”? Vagy arról van szó, hogy már eleve a világba „vetve”, ő maga is a világ szerves részeként kezd beszélni? Milyen a filozófus önmagáról, önnön pozíciójáról alkotott képe? Honnan szólal, honnan szólít meg a filozófia? Talán nem értelmetlen megkérdezni, hogy a filozófusnak mi a véleménye arról a filozófusról, akinek van, vagy nincs önmagáról alkotott véleménye. Descartes-ot könnyű elképzelni a tűz mellett, egy darab viaszt vagy egy papírlapot forgatva („...itt vagyok, a tűzhely mellett ülök, téli ruha van rajtam, kezemmel érintem ezt a papírt...”¹⁴), míg például Wittgenstein *Tractatus*ának szubjektuma – ahogy erről

¹² John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Dienes Valéria, Második kiadás, I. kötet, II. könyv, „Az ideákról”, I. fejezet, § 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, p. 91. Az elsődleges tulajdonságok definíciójára nézve I. Locke, i.m., II. könyv, VIII. fejezet, § 9, p. 124. és Locke, i.m., IV. könyv, IV. fejezet, § 4, p. 178.

¹³ Descartes, i.m., p. 33.

¹⁴ Descartes, i.m., p. 26.

e könyv utolsó fejezetében szó lesz – eltűnik egy ponton, Heidegger pedig – legalábbis a *Lét és időben* – amellet érvel, hogy a gondolkodást el sem érdemes kezdeni, amíg nem vetettünk számot „világban-benne-létünk” természetével, ameddig nem döbbsentünk rá, milyen mértékben gyökerezünk már eleve a minket körülvevő valóságban.¹⁵

A fenti kérdéssorozat természetesen nemcsak roppant vázlatos és szelektív, hanem még eklektikus is, amennyiben különböző filozófiai iskolák különböző álláspontjait vegyíti. Ugyanakkor tartalmazza az európai bölcseleti hagyomány „listavezető” kérdéseit: szubjektum és objektum, igazság és hamisság, valóság és látszat, bizonyíték, a bizonyíték fajtái és szükségessége, kétely és bizonyosság, az egyedi és az általános, az egyén és a közösség stb. Úgy tűnik – és most ez a lényeges pont –, hogy Macbeth kérdésének („Tör az, amit ott látok?”) megválaszolásához – amennyiben filozófiailag komolyan vesszük – akár az európai gondolkodás teljes arzenálját bevethetnénk. Az olyan megközelítés előtt tehát, ami egy irodalmi szövegben felbukkanó kérdést filozófiai eszközökkel is meg kíván vizsgálni, többféle út áll nyitva.

Hány oldalról vehetjük szemügyre Macbeth kérdését?

Macbeth kérdését megvizsgálhatnánk egy meghatározott filozófiai iskola eszköz- és fogalomtárának segítségével, például a logikai pozitivizmus vagy a fenomenológia szemszögéből. Macbeth nyilvánvaló vagy rejtett (esetleg rekonstruált) viszonyulásai az érzékelt tárgyhoz feltérképezhetőek aszerint, hogy az adott filozófiai rendszer mit tart az érzékelésről, a fogalom-alkotás folyamatáról, a szubjektum-objektum viszonyról,

¹⁵ A fenti kérdések mindegyikét érintő, a közelmúltban lezajlott vitákra nézve I. Christopher Hookway: *Scepticism* c. könyvét (London and New York: Routledge, 1990) különösen pp. 155–214, valamint Mary Tiles and Jim Tiles: *An Introduction to Historical Epistemology. The Authority of Knowledge*. Oxford: Blackwell, 1993 (elsősorban pp. 127–168); Michael Williams (szerk.): *Scepticism*. Aldershot: Dartmouth, 1993 (különösen pp. 198–219 és 463–485); Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, pp. 7–8.

és így tovább. Ezeket azután szembesíthetnénk Macbeth szavaival, s így pozíciójának illusztrációját, megerősítését, cáfolatát, esetleg magyarázatát is megkaphatnánk. Aki azonban ezt az utat választja, már eleve eldöntötte, mi a különbség irodalmi és filozófiai szöveg között: pontosan tudnia kell, hol kezdődik az egyik és hol a másik; például érvelhetne úgy, hogy az irodalom (a dráma, a shakespeare-i tragédia) metaforikusabb szövetű, mint a filozófiai diskurzus. Ez a gondolatmenet tehát két zárt és határozott státuszú, és ezért szükségképpen hierarchikus rendszer egybevetésére vállalkozna, és bizonyos, hogy hamarosan minőségi kérdések is felmerülnének: akinek sikerül a kritériumok mentén különbséget tenni filozófia és irodalom (dráma) között, azt ellenállhatatlanul vonzza a lehetőség (ahogy például, persze fontos különbségekkel, Platónt, Kantot, Schellinget, Hegelt vagy Lukács Györgyöt vonzotta¹⁶), hogy ne csupán a határvonalakat húzza meg, hanem horgonyt is vessen valamelyik oldalon, és kijelentse (vagy legalábbis sejtse), melyik a „jobb”: a filozófia vagy az irodalom. A „jobbnak” itt természetesen már önmagában több értelme lehet: jelentheti, hogy a filozófia az egyik dologban erős (például abban, hogy az észhez szóló, megbízható és rendszeres tudást nyújt), míg az irodalom egy másikban (például abban, hogy a szigorú értelemben vett gondolkodással szemben inkább az érzésekre hat, s így a reflektálatlanabb megértéshez segít: nem „megmagyaráz”, hanem „beavat”, nem „szemléltet”, hanem „résztevővé tesz”). De a „jobb” azt is jelentheti, hogy az egyik egy ponton „felfalja” a másikat: a filozófia az irodalmat, ahogyan például Hegel gondolta, vagy az irodalom a filozófiát, ahogy korai korszakában Schelling jósolta.¹⁷

¹⁶ Vö. Poszler György: *Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983, pp. 255–335, elsősorban pp. 265–312.

¹⁷ Vö. William Desmond: *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*. Albany: State University of New York Press, 1986, pp. 12–13; F. W. J. Schelling: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983, p. 402.; F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, pp. 381–383.

A filozófia és irodalom együtt-olvasásának természetesen további módjai is lehetségesek: például vállalkozásomat kiegészíthetném egy kifejezetten az irodalmi szöveg sugallta történeti szemponttal, és Macbeth tragédiáját reneszánsz kori filozófusok gondolataival vethetném össze. Ekkor Macbeth drámája ismét a filozófiai elmélkedések illusztrációjának, vagy éppenséggel ellenpéldájának szerepét töltené be. Ez a módszer az elemzést a „klasszikusabb” irodalmi tanulmány műfaja felé tolná, mely „gazdag filozófiai háttérrel” dolgoz fel egy költői-dramai szöveget, de lehetne belőle akár „szellemtörténeti” mű is, ami nem tesz mindig szigorú különbséget irodalmi, filozófiai és egyéb helyekről származó „jelrendszerek” között, hiszen a kor „lelke” érdeklí, nem az, hogy ez éppen miben ölt testet. A filológia ennek a megközelítési módnak sem ellensége; például ki lehetne mutatni, hogy Montaigne Shakespeare által minden bizonynyal jól ismert¹⁸ szkepticizmusa milyen mértékben hatott a *Macbeth* „gondolatvilágára”.

Az alábbi elemzés a fenti lehetőségek mindegyikéből fel fog használni bizonyos elemeket.

A filozófia és az irodalom határának kérdése

Nem csupán a 70-es évek elején útjára induló, Jacques Derrida és Paul de Man nevével fémjelezhető dekonstrukció¹⁹, hanem más, ún. poszt-strukturális²⁰ irányzatok is megkérdőjelezték

¹⁸ Vö. pl. Robert Ellrod: „Self-Consciousness in Montaigne and Shakespeare”. In *Shakespeare Survey*, 28, pp. 37–50.

¹⁹ Amit a dekonstrukcióból megértettem, azt elsősorban Ortwin de Graef kitűnő munkáinak köszönhetem, itt doktori disszertációját (Ortwin de Graef: *Earlier and Unresolved Obsessions: a Preface to Paul de Man*. Diss. Doc. Wijsbegeerte en Letteren. KUL Faculteit Wijsbegeerte en Letteren: Germanse Filologie, 1990) és Paul de Manról készült könyvsorozatának már megjelent két darabját említem: *Serenity in Crisis: a Preface to Paul de Man, 1939–1960*. London and Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1993 és: *Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism, 1960–1969*. London and Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1995.

²⁰ Más poszt-strukturális irányzatokon elsősorban a következő művekben megjelenő gondolatmeneteket értem: Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say? A Book of*

azt a hol kényelmesnek, hol véglegesnek tűnő határvonalat, ami elsősorban a 20. század első felében – és főképp angolszász körökben – irodalom és filozófia között húzódott.

Hagyományosan az irodalommal kapcsolatban két ontológiai minőséget szokás emlegetni, amikor arról van szó, miben különbözik más nyelvi produktumoktól: az egyik az irodalom „fikcionalitása”, az a sajátossága, hogy nyelven kívüli valóságról nem tényekkel visszaigazolható módon mond igaz mondatokat, hanem „saját világa” van, amit – még ha a faktuális igazság szerepet játszik is benne – maga teremt válogatás, szétválasztás, új összefüggések létrehozása, sőt teljesen „új teremtés” révén. A másik ismérv az erőteljes, „intenzív” nyelvezet, mely-

Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1976 (első kiadás 1969); uő.: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1979; uő.: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; uő.: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1988; uő.: *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein*. The 1987 Fredrik Ives Carpenter Lectures. Albuquerque, New Mexico: Living Batch Press, 1989. uő.: *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*. The Carus Lectures, 1988. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990; uő.: *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1994; uő.: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. The Bucknell Lectures in Literary Theory. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995. Paul Ricoeur: *The Symbolism of Evil*. Ford. E. Buchanan. Boston: Beacon Press, 1967; uő.: *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. Szerk. Don Ihde. Evanston: Northwestern University Press, 1974; uő.: *The Rule of Metaphor. Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Ford. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin és John Costello, S. J. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1977; uő.: *Time and Narrative, Volume 1*. Ford. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984; uő.: *Time and Narrative. Volume 2*. Ford. Kathleen McLaughlin és David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985; uő.: *Time and Narrative, Volume 3*. Ford. Kathleen Blamey és David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988. Michel Foucault: *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. London and New York: Tavistock and Routledge, 1970. (magyarul: *A szavak és a dolgok*, Ford. Romhányi Török Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000); Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Basil Blackwell, 1983. Természetesen a fenti lista távolról sem meríti ki az említett szerzők életművét, ahogyan könyveik sem azt a sokfajta jelentést, ami a „poszt-strukturálista” címke mögött meghúzódhat. De az anti-strukturálista irányzat és – sokszor – a dekonstrukcióval folytatott heves vagy fojtottabb vita mindannyiukra jellemző.

nek leggyakoribb jegyei a (költői, retorikai) „képek” (metafora, metonímia stb.) és bizonyos akusztikai sajátosságok jelenléte (ütemek, hangsúlyok rendszerint szabályos váltakozása, esetleg rím, alliteráció stb.)²¹.

Amikor azonban – elsősorban a dekonstrukcionalizmus hatására – a „költői” képek, sőt, még az akusztikai sajátosságok vizsgálata is kiterjedt a filozófiai szövegekre²², és legfeljebb csupán a fenti két ismérv – bizonytalan – mennyiségi aránya szolgált a megkülönböztetés alapjául, irodalom és filozófia határai egyre jobban elmosódtak. Ha a filozófiai nyelvet is úgy olvassuk (és írjuk), mint ami nem „tükrözi”, hanem „létrehozza” a valóságot, a különbség a „prózai” (leíró, diszkurzív) és a „költői”, a „fogalmi” és a „metaforikus”, vagy a „fikció” és a „faktuálisan igaz” között is egyre jobban elhalványodik. A tiszta elkülönítés lehetőségére mért legnagyobb csapás abból a nézetből származik, mely szerint a nyelvi jelek (nagyon tág értelemben véve: a szavak) létrehozzák, s ily módon „felfalják”, „magukba olvasztják” azt, amire vonatkoznak (a jelöletet, a világban benne lévő „dolgot”): ha jel és jelöllet szembenállása összeomlik, a nyelv és a világ *viszonyára* feltett kérdések is értelmüket veszítik, akár „valóságos” ez a világ, akár a képzelet szülötte.

Jonathan Culler például a következőket írja *On Deconstruction* [A dekonstrukcióról] című, egyetemi tankönyvként is gyakran használt művében:

21 Ismét Poszler György munkájára hivatkozom: Poszler, i.m., elsősorban pp. 268–311. Ezen kívül itt is nagy haszonnal forgattam Szondi Péter *A modern dráma elmélete* (Ford. Almási Miklós, Budapest: Gondolat, 1979) című könyvét (különösen pp. 5–26).

22 Vö. pl. Jacques Derrida: *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Ford. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973, pp. 32–47 és pp. 70–87, vagy Derrida: „On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy”. Ford. John Leaves, Jr., In Peter Fenves (szerk.): *Raising the Tone of Philosophy. Late Essays by Immanuel Kant. Transformative Critique by Jacques Derrida*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 117–171.

A jelenlétben, a jelenvalóságon alapuló elméletek, akár a beszéd pillanatában a tudat számára éppen adott, jól körülírható szándékból, akár egy, a látszatok mögött fellelhető ideális mércéből vezetik le a jelentést, önmagukat bontják le, mivel az elmélet feltételezett alapja egy különbségekből álló rendszer, vagy inkább maga a differencia [*différence*], a különbségtétel, és az ennek nyomán támadó, tulajdonképpen időbeli rés, ami azonban – mivel a különbség felszámolására tett kísérlet közben csak további különbségekre bukkanunk – áthidalhatatlan és utolérhetetlen. De a dekonstruálás, illetve a logocentrikus elméletek önépítése nem vezet olyan új elmülethez, ami azután „mindent helyre tesz”. [...] A dekonstrukció – szemben a hagyományos megközelítésekkel – nem egységes tartalom vagy téma megragadására tesz kísérletet, hanem a metafizikai szembenállásokon alapuló művek érveit kutatja és azokat a módzatokat, ahogyan a szövegek képei és viszonyai [...] megkettőzött [...] logikát hoznak létre.²³

Culler a dekonstrukció híres szavát, a *différence*-ot használja, ami Jacques Derrida gondolatvilágának szívében helyezkedik el – mondhatnám azt is, hogy a „lényegét képezi”, ha nem tartanám tiszteletben a dekonstrukció metafora-centrikusságát és írtózását minden esszencializmustól. Derrida egy ponton így jellemzi a *différence*-ot:

Nincs semmi – jelen-való és in-*differens* – dolog, ami megelőzné a *différence*-ot és a hozzá tartozó, vele kialakuló teret. Nincs olyan szubjektum, alany, ágens vagy szerző, aki birtokolná a *différence*-ot, akit „végső soron”, vagy empirikus módon elhagyna a *différance*. A szubjektivitás – mint az objektivitás – a *différance* hatása, ami bele van vésődve-írva a *différence* egy rendszerébe. Ezért van, hogy a *différence* szó a-ja arra emlékeztet: a tér kialakulása, a tér-nyerés egyben mindig időben játszódik le, kerülő úton, halasztáson át, melynek segítségével a megérzés, a felfogóképesség, a bekebelezés – egy szóval a jelenhez való viszony, a jelenvaló valóságra, egy létezőre való utalás – mindig eltolódik, visszakozik, *deferál*. A visszakozás, az eltoló-

²³ Jonathan Culler: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983, p. 109

dás, a *deferálás* a különbség, a *différence* elvéből következik, ami szerint egy elem csak azáltal működik, jelöl, vesz fel, vagy közvetít jelentést, hogy egy másik, múlt- vagy jövőbeli elemre vonatkozik a nyomok gazda(g)sági rendszerében. A *différence* eme gazdasági vonása, ami az erőterekben egy bizonyos nem-tudatos számítást indít meg, elválaszthatatlan a *différence* szűkebb értelemben vett szemiotikai vonatkozásától. Megerősíti, hogy a szubjektum, és elsősorban a tudattal rendelkező (*tudatos*) beszélő a különbségek rendszerétől és a *différence* mozgásától függ; megerősíti, hogy a szubjektum csupán az önmagától való elválasztottság révén, önnön időiesülése, teresedése, önmagához képesti eltolódása által jön létre, sőt azt is megerősíti, amit Saussure úgy fejez ki, hogy „a nyelv [ami csak különbségek]ből áll] nem a beszélő szubjektum függvénye”. Ahol a *différence*, és a hozzá tartozó végtelen lánc fogalma közbelép, a metafizika minden fogalmi ellentétpárja (jelölő/jelölet; közvetlenül érzékelhető/az értelemmel felfogható; írás/beszéd; passzivitás/aktivitás stb.) elveszíti a *jelentőségét*, abban az értelemben, hogy ezek az ellentétpárok végső soron valami jelenvaló *jelen*- (és *jelen*-)létére utalnak. A jelenlét egyik formája például a szubjektum önazonossága, aki minden cselekvésében *ott*-van, jelen van minden véletlen esemény vagy történés alatt; jelen van önmaga számára „élő beszéde” során, kijelentései, nyelvének éppen adott tárgyai és végrehajtott tettei közben, és így tovább. A fogalmi ellentétpárok előbb vagy utóbb gátat vetnek a *différence* mozgásának és maguk alá gyűrik egy *megjelenő* érték vagy egy *jelentés* kedvéért, ami azt a látszatot kelti, mintha megelőznék a *différence*-ot; a végső elemzésben úgy tűnik már, mintha a jelentés *eredetibb* volna, mint a *différence*, mintha túl-
lépne és uralkodna rajta.²⁴

Bár ennek a könyvnek nem témája a dekonstrukció, egy bekezdést mégis kiemelek, amelyben Cavell éppen a derridai és a wittgensteini pozíció különbségeit hasonlítja össze:

A nyelv és a gondolkodás, illetve a gondolkodás és a nyelven kívüli valóság összefüggéseinek filozófiai vizsgálatában –

²⁴ Jacques Derrida: *Positions*. Ford. Alan Bas. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, pp. 28–29.

amennyiben helyesen értelmezek egy olyan intellektuális vállalkozást, amely ebben a kérdésben nem a természettudományok rendszeréből indul ki – a filozófiai érdeklődés elsősorban arra irányul, hogy egy ilyen vizsgálatot egyáltalán mi működtet (és talán mozgat is). Wittgenstein válasza, ahogy én értelmezem, azzal kapcsolatos, amit szkepticizmusnak, illetve a szkepticizmus legyőzésére tett szkeptikus próbálkozásoknak nevezhetünk [...] Derrida válasza Heideggeréhez áll közel, amely a nyugati metafizikát a jelenlét metafizikájaként fogja fel. Amennyire én látom, a kérdésre „Miért nem adja fel a filozófia azoknak a szubsztanciáknak a keresését, amelyekben a megértés, a szándék, a jel vonatkozása stb. gyökerezik?” nem kielégítő válasz, hogy „a jelenlét metafizikája miatt”. A válasz, úgy tűnik, magát a kérdést ismétli meg, illetve fogalmazza át. Wittgenstein – most mondjuk így – megmutatja, hogy szívesen dédelgetünk elégtelen, félrevezető képeket arról, hogy miképp történnek – miképp kell történniük – a dolgoknak. A jelenlét metafizikája egyike ezeknek a képeknek, és kétségtelen, hogy nem hanyagolható el. De a kérdés inkább az, miért vagyunk azok, akik, amikor ez a kép fogva tart, és hogy miért ragaszkodunk hozzá ilyen makacsul.²⁵

A döntő pont, ahol Cavell nem követi a dekonstrukció gondolatmenetét, a szubjektum derridai értelmű „szétesése”, önfel-számolódása a *différence* révén: Cavell komolyan veszi azt a híres, Wittgenstein korai főművében, a *Tractatus*ban zárójelben szereplő – többértelmű és további elemzésre szoruló – megállapítást, hogy „Az etika és az esztétika egy” (6.421)²⁶, s mivel Cavell az esztétika professzora, esztétikája tulajdonképpen etikája is egyben, melyet éppen a szubjektum kiléte, pozíciója érdekel; ez az érdeklődés azonban értelmetlen és elképzelhetetlen a szubjektum egységének bizonyos fokú (de korántsem eszszencialista) feltételezése nélkül. Cavell éppen a szubjektum egyediségét (az éppen adott személy egyszeri és megismételhetetlen tulajdonságait, másoktól való, az 'unikum' értelmében

²⁵ Stanley Cavell: *Philosophical Passages*, p. 152.

²⁶ Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus Logico-Philosophicus*. Ford. Márkus György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, p. 87.

vett különbözőségét) félti a széteséstől. A bomlás szüntelen hangoztatása Cavell szerint könnyen háritó-mechanizmussá alakulhat, ami felmentheti az egyént, hogy arra a helyre lépjen, amit csak ő tölthet be és senki más, és itt a belépés gesztusa maga a (mindenki számára más) emberi felelősség. Vagyis a különbség, a másiktól való differencia épp a teljes, és a szó legszorosabb értelmében vett *személyes* felelősség vállalására ad okot, és jelent felhívást; ennek megvalósítása, „tettleges” és főképp *mindennapi* végrehajtása az, ami „szép”, ami „esztétikus”.²⁷

A fenti idézetek azt illusztrálják, hogy – körülbelül a 70-es évek elejétől – jórészt a dekonstrukció és más poszt-strukturalista irányzatoknak köszönhető az irodalom és filozófia viszonyának perújrafelvétele, s hogy elmúltak az idők, amikor a közöttük lévő különbség egyértelműnek és kézenfekvőnek tűnt. Viszonyuk annyira bonyolult lett, hogy sokak szerint már „viszonyról” sem érdemes beszélni, hiszen megkülönböztethetlenné váltak.

Reneszánsz filozófia és a *Macbeth*

Macbeth törre vonatkozó kérdését egy korabeli filozófiai gondolatmenet alapján is megvizsgálhatnánk, például az érzékelés és a tudás elméleteinek szempontjából. Ilyen elmélet bőven akad, az egyik leghíresebb eszmefuttatás Michel Montaigne *Raymond Sebond* védelmében írt esszéjében található, „Az érzékszervek elégtelenek” című részben. Egy-két fontos bekezdést kiemelek:

A [filozófiai] iskolák, amelyek az ember tudását vitatják, elsősorban érzékszerveink bizonytalansága és gyengesége miatt vitatkoznak; minden tudás valami eszköz révén jut birtokunkba, de ha a közvetítők tévednek üzenetüket illetően, ha ők hamisítják, vagy változtatják meg, amit kívülről juttatnak hozzánk, ha a

²⁷ Erre nézve l., az esztétikai vonatkozások feltérképezésével Stanley Cavell: „Epilogue: The *Investigations*’ Everyday Aesthetics of Itself”, In *The Cavell Reader*, szerk. Stephen Mullhall, pp. 369–389.

fény, ami rajtuk át ömlik a lelkünkbe, homályos lesz vagy fakó, nincs semmi, amivel továbbléphetnénk. Ez a kivételesen fogas kérdés táplálta a képzelet megannyi szélsőséges szüleményét: hogy minden tárgy önmagában hordozza, amit benne találunk; hogy semmi sincs benne abból, amiről azt hisszük, hogy benne van.²⁸

Ha igaz, amit az epikureusok mondanak, nevezetesen, hogy semmi tudásunk sincs, ha az érzékek keltette látszatok hamisak, és ha az is igaz, amit a sztoikusok mondanak, hogy az érzékek által létrehozott látszatok annyira hamisak, hogy nem vezetnek tudásra bennünket, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, a két nagy dogmatikus szekta tekintélyének védőszárnyai alatt, hogy nincs tudás.²⁹

Mi több, mivel a betegség, az örület, vagy az alvás véletlenszerűen mutatkozó eseményei másképp jelenítik meg számunkra a dolgokat, mint ahogy azt egészséges, bölcs vagy ébren lévő emberek érzékelik, nem valószínű-e, hogy normális állapotunk, természetes beállítódásunk is a körülményeinknek megfelelő belső lényeket képesek rendelni a dolgokhoz, hozzáink igazítva szabva őket, pontosan úgy, ahogyan a megzavart állapotaink teszik? [...] Miért ne lehetne a józan embernek – a zavarthoz hasonlóan – valami önmagából fakadó látomása a dolgokról és ezekre a víziókra – akárcsak a kiegyensúlyozatlan – miért ne írhatná rá önnön karakterjegyeit?³⁰

Ahhoz, hogy megítélhessük, ami a dolgokról előttünk megjelenik, szükségünk volna egy eszközre, ami megbízható ítéletet hoz; ahhoz, hogy meggyőződhetünk az eszköz megbízhatóságáról, bizonyítási eljárásra van szükség; a bizonyítási eljáráshoz azonban ismét eszköz kell: körben forgunk.³¹

Montaigne az ismeretelmélet érzékelésre vonatkozó kérdéseinek szinte mindegyikét érinti: megbízhatóak-e érzékszerveink? Mit kezdünk a hibás érzékeléssel és hogyan igyekszünk kijaví-

28 Michel de Montaigne: *The Complete Essays of Michel Eyquem de Montaigne*. Ford. Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press, 1965, p. 446.

29 Montaigne, i.m., p. 447.

30 Montaigne, i.m., p. 453.

31 Montaigne, i.m., p. 454.

tani az érzékcsalódásokat, ha igaz, hogy minden ismeretünk végső forrása a közvetlen tapasztalat? Amit egy tárgy érzékelése közben felfogunk, vajon magából a tárgyból származik-e, vagy a felfogás aktusa már eleve egyfajta „rácst”, „szemléleti formát” kényszerít rá, a tárgyat mindig *így* vagy *úgy* jelenítve meg? Van egy-egy tárgynak elidegeníthetetlen, csak rá jellemző belső „lét-magja”, esszenciája? Es roppant figyelemreméltó a gondolat, hogy a betegség, a bomlott elme vagy az álom esetleg saját esszencia-teremtő képességgel rendelkezik a szemlélt tárgyban. Úgy tűnik, Montaigne a hagyományos viszonyt a visszajárra fordítja: a normalistól eltérő érzékelést nem devianciaként kezeli, hanem az abnormális esetekből igyekszik megérteni a szokásos, széles körben elfogadott, szabályos tapasztalatot, azaz éppen az abnormális válik a normális modelljévé, ezzel erősen megkérdőjelezve, aláásva a megszokott fogalmi szembenállást.

Az ismeretelmélet egy másik, Shakespeare korabeli példáját Theodor Spencertől veszem. Azért választottam őt, mert gondolatait K. Tetzeli von Rosador közvetlenül hozza összefüggésbe a *Macbeth*tel.³² Spencer a következőket írja:

Az életerő [animal spirits] folyományaként, a kifelé irányuló érzékszervek [outward senses] felfognak egy tárgyat, ennek lenyomata a képzelethez [imagination] kerül, a képzelet ezt a test számára mint vonzó vagy taszító benyomást közvetíti, az ész [reason] megtárgyalja a dolgot, és döntését javaslat formájában a lélek Királynőjéhez, az akarathoz [will] terjeszti fel, s az akarat ezt végül visszaküldi a közvetlen vágyakozás szervéhez [sensitive appetite], tudomására hozva, hogy cselekedjék-e, vagy hogy éppen tartózkodjék-e a cselekvéstől, attól függően, hogy a tárgyat jónak vagy gonosznak ítélte-e meg.³³

Spencer szabályos kört rajzol, amely az érzékszervektől (mintegy a mohó, bekebelezni kívánó, állatokban is fellelhető

³² K. Tetzeli von Rosador: „Supernatural Soliciting”: Temptation and Imagination in *Doctor Faustus and Macbeth*”, In E. A. J. Honigmann (szerk.): *Shakespeare and His Contemporaries. Essays in Comparison*. The Revels Plays Company Library. Manchester: Manchester University Press, 1985. pp. 42–59.

³³ Idézi von Rosador, i.m., p. 44.

vágytól) indul és oda is tér vissza, csakhogy a második vágy már átesett a képzelet részben még mindig a testi, zsigeri, tehát ösztönös reakciókon alapuló szűrőjén, majd az ész józan ítélőszéke elé került, hogy azután az akarat, a folyamat uralkodója erkölcsi értelmű parancsban tudassa a vágyakozó testi szervekkel, hogyan viselkedjenek. Von Rosador szerint Spencer gondolatmenete azért figyelemreméltó, mert megkülönböztetett helyet biztosít a képzeletnek, amiben még keverednek a testi (állati, elemi, ösztönös) és a lelki vonások. Egyfelől a képzelet Spencer számára az a szerv, ami megtartja és felidézi a tárgyat, amit egyszer érzékeltünk már, de most éppen időben vagy térben távol van tőlünk, azaz nincs a közvetlen jelenünkben, ugyanakkor bölcsen tesszük, ha a képzeletet bizalmatlanul kezeljük, és szüntelenül felülvizsgáljuk, hiszen szeszélyes és ellenőrizhetetlen (ösztönös) természeténél fogva a nem-létező dolgok képei és a kísértések is rajta keresztül lépnek a lélekbe.

Egy harmadik mű, amit episztemológiai szempontból bátran hozhatnánk összefüggésbe Macbeth tör-problémájával, Edward, Lord Herbert of Cherbury *De Veritate* című könyve.³⁴ Herbert műve az első angol hozzászólás ahhoz a heves vitához, ami – elsősorban Franciaországban és a Németalföldön – a szkepticizmus és a tudás kérdései körül dúlt a 17. század első évtizedében. Herbert a vita állásáról első kézből értesült, mert 1618 és 1624 között Anglia franciaországi nagykövete volt, és szoros kapcsolatot tartott a kulcsfigurákkal: Mersenne-nel, Gassendivel és Diodatival, és az a megtiszteltetés érte, hogy kéziratát még Grotius is elolvasta. Herbert a vitában – amibe később Descartes és Hobbes is beszállt – a montaigne-i szkeptikus álláspont teljes megsemmisítésére törekedett, nézetei tehát érdekesen ellenpontozták Montaigne véleményét, sőt bizonyos mértékben Spence-rét is.

Herbert pontosan tudja, hogy a szépség teljes elutasításához egy abszolút és objektív mércére van szüksége, amivel szemben a bizonytalan érzet-adatok megmérettetnek és igaznak vagy

³⁴ Vö. Richard H. Popkin: *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Berkeley: University of California Press, 1979, pp. 42–86.

hamisnak találtnak. Ezért bevezeti a „közfogalom” fogalmát, amely szerinte ún. intellektuális igazságot (*veritas intellectus*) hordoz, és némelyik közfogalmat úgy mutatja be, mint „egyetemesen elfogadott, velünk született” igazságot.³⁵ Amikor dolgokat érzékelünk, először a látszat, majd fogalmaink igazságával rendelkezünk, de ezek még szubjektív igazságok, amelyek megbízhatatlanok: az érzékszervek tökéletlensége, részegség, öncsaló előítéletek stb. miatt. Ezért van szükségünk – mondja Herbert – a közfogalmakra, amelyek felbecsülhetetlen értékű viszonyítási pontok: kijavítják hibáinkat és elvezetnek a *veritas rei*-ig, a dolgok igazságáig, ami által egy-egy dolog az, ami. Akikkel Herbert semmit sem tud kezdeni – ahogyan ez gyakran más szépszeisellenes és objektivista elméletekkel is megesik –, az örültek, az idióták, a csecsemők és az embriók, akiket kénytelen egyszerűen abnormálisnak tartani, anélkül persze, hogy akár közfogalmaival, akár nélkülük, pontosan meg tudná határozni a normalitás kritériumát. Ezzel szemben egy olyan szkeptikus gondolatmenet szerint, mint amilyen Montaigne-é, ahol csupán relatív bizonyosságunk (tulajdonképpen csak reményünk és bizalmunk) lehet a dolgok helyes érzékelésével kapcsolatban, az örültek és társaik már-már szövetségeseink: mivel a mindennapi tapasztalat és az örült érzet-adatai között nincs diametrikus szembenállás, az örült pozíciója hétköznapi nézőpontunk szélsőséges „meghosszabbításaként” is felfogható, s ezáltal éppen a „normális” érzékelés és ismeretszerzés számára szolgálhat tanulsággal.

A fenti elméleteknek nagy hasznát vehetjük, ha az a kérdés, hogy még hányféle módon lehet megjeleníteni egy embert, aki hirtelen egy tört lát maga előtt, mondjuk ahhoz képest, ahogyan Shakespeare mutatja be Macbethet. Azonban ennek a könyvnek az is célja, hogy filozófia és irodalom viszonyáról mondjon valamit, így a fenti gondolatmeneteket semmiképpen sem szabad úgy kezelni, mint amelyek Macbeth vizsgálata „mögött” helyezkednek el, és vele a tudományos vagy filozófiai „magyará-

³⁵ Vö. Popkin, i.m., p. 151.

zat” viszonyában vannak. Ha így tennénk, az irodalmi, metaforikus szöveget (például Macbeth monológját) óhatatlanul egyfajta fogalmi általánosításnak rendelnénk alá, amivel épp azt a kérdést döntenénk el, amit újra fel szeretnénk tenni. Ezért a fenti elméletekre – függetlenül attól, hogy Shakespeare ismerte-e őket, vagy sem – inkább úgy tekintek, mint amelyek *egy szinten* vannak Macbeth vívódásával (ami a szó szoros értelmében veti fel az érzékelés lehetőségének és helyességének a kérdését), és – Macbeth-hez hasonlóan – egy ősi, és állandóan visszatérő emberi rejtély vizsgálatára tesznek kísérletet különböző módszerekkel és műfajokban. Montaigne, Herbert vagy Spencer gondolatai tehát nem „korrekciói” annak az „irodalmi”, vagy „naiv” formának, ahogy egy filozófiailag esetleg műveletlen drámaíró nyúl az érzékelés és a tudás kérdéseire, és semmiképpen sem a filozófiai tekintély „utolsó szavai” az ügyben, ugyanakkor fontos szempontokkal egészíthetik ki a vizsgálatot.

Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásainak* filozofikussága

Macbeth kérdését először Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* felől közelítem meg, melyet a legtöbb „akadémiai” filozófiai fórum (pl. egy filozófia tanszék) habozás nélkül „filozófiának” minősítene, ugyanakkor számos és újra meg újra visszatérő kérdőjelet találunk e címke körül. S bár Wittgenstein már magába a meglehetősen általános címbe is bevette a „filozófia” szót, immár legendás viszonya cambridge-i, professzori katedrájához és az egész filozófiai hagyományhoz – formabontó tanítási módszereiről nem is beszélve³⁶ – arra figyelmeztetnek,

³⁶ „Wittgensteintől megtagadni a professzori katedrát ugyanazt jelentené, mint Einsteinnek azt mondani, hogy nincs keresnivalója egy fizikatanszéken” – mondta C. D. Broad, aki tagja volt a Wittgenstein kinevezéséről határozó bizottságnak. Wittgensteint 1939. február 11-én választották meg mint a nyugállományba vonuló G. E. Moore utódját, miután már tíz éve a Trinity College-ban olyan kutatóként dolgozott, aki órákat is meghirdethet. Wittgenstein elsősorban azért vállalta a professzorságot, hogy brit állampolgárságot kaphasson és így utazhasson Ausztriába, ahol nővéreit, mint háromnegyed részben zsidó származásúakat, az *Anschluss* után deportálás fenyegetett. Ha Wittgenstein osztrák útlevelével kísérelte volna meg a belépést, a határon azonnal német útlevelet kapott volna, és ő is a deportáltak sorsá-

hogy itt semmiképpen sem a megszokott, „kanonikus” diszciplínáról van szó. Wittgenstein könyvét olvasva inkább az a benyomásunk, hogy a címben szereplő melléknév szándékot fejez ki; azt a vágyat, hogy a filozofálás előfeltétel-rendszerét feltérképezve a gyógyítás, a terápia céljából diagnosztizálja, mivel jár, ha valaki azt mondja magáról, hogy filozófiát művel.³⁷ A *Filozófiai vizsgálódások* azért is olyan különös mű, mert „belülről” támaszt kétségeket gondolatainak filozófiai természetét illetően, miközben természetesen ezt a vállalkozást is filozófiai-nak tartja, sőt megengedi, hogy éppen ez a filozófia.

De a könyvet „kívülről” is sok bírálat érte filozófiai jellegét illetően, például éppen Bertrand Russelltől, aki legalább annyira elképedt, amikor a *Vizsgálódásokat* a kezébe vette, mint amennyire – számos fenntartása ellenére – fontosnak és főleg ígéretesnek találta a *Tractatust*. A *Vizsgálódások* „teljesen érthetetlen mű – írta Russell –, amit állít, triviális, amit tagad, meg-

ra jut. Így azonban sikerült – a régi családi vagyon mozgósításával – testvéreit kiemenkíteni Ausztriából. Wittgenstein igen rövid ideig dolgozott professzorként. 1941-ben már önkéntes kórházi szolgálatra jelentkezett: a Guy's Hospitalben főleg kenőcsök keverésével bízták meg, és a háború után rögtön azzal a gondolattal foglalkozott, hogy felhagy a filozófia professzora nevű „abszurd foglalkozással.” Mikor megtudta, hogy az angol filozófusok országos konferenciáját 1947 nyarán épp Cambridge-ben tartják, ezt mondta egyik barátjának: „nekem ez olyan, mintha azt hallottam volna, hogy jövő nyáron bubópestis járvány lesz Cambridge-ben. Örülök, hogy megtudtam, ebben az időben biztos Londonba utazom.” Oda is ment. Ezen a nyáron adta fel professzori állását.

Wittgenstein órái sem mindennapi körülmények között zajlottak; általában egyik *college*-beli szobájában tartotta azokat, ahol azonban a hallgatóságnak nyugszékben kellett helyet foglalniuk, hogy elengedett állapotban figyelhessenek Wittgenstein előadásaira, melyek során tulajdonképpen hangosan gondolkodott, de néha tíz percig is hallgatásba burkolózott, és időnként – egy-egy hosszabb csönd után – keserűen kifakadt: „Jaj, de buta vagyok ma!”, „Maguknak szörnyű tanáruk van!” Wittgenstein előadásainak hangvétele nagyon hasonlított a *Vizsgálódások* stílusára; hallgatósága tudta-érezte, hogy tanáruk a lehető legnagyobb erőfeszítéssel igyekeznek számára életbevágóan fontos kérdések mélyére jutni, gondolkodásának eredetiségében sem kételkedtek soha, igyekeztek a Wittgenstein által szinte követelt vitákban is részt venni, de általában nem értették, hová akar „kilyukadni”. Mindezekről sokan beszámoltak, a legtöbben személyes emlékek alapján; az eddigi legteljesebb szintézis Ray Monk életrajzi monográfiája: *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. London: Jonathan Cape, 1990, itt elsősorban I. pp. 336–337, pp. 401–428; pp. 431–436; pp. 471–519.

³⁷ Vö. „A filozófus tárgyal egy kérdést; miként egy betegséget kezelnek” (§ 255).

alapozatlan. Semmit sem találtam benne, ami számomra érdekes volna, és nem tudom, miféle bölcsességet talált lapjain egy egész filozófiai iskola.”³⁸

A 20. század egy másik nagy hatású gondolkodója, Sir Karl Popper is osztja Russell negatív és sommás véleményét; egy alkalommal, amikor – Bryan Magee meghívására – Geoffrey Warnockkal és Peter Strawsonnal vitatkozott Wittgenstein késői filozófiájáról, a következőket mondta:

Még ha pisztolyt szegeznének is rám, és úgy vallatnának, hogy pontosan mivel nem értek egyet Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásaiban*, akkor sem tudnék többet mondani, mint: „ő, igazán nincs mivel”, mert magával a *vállalkozással* nem értek egyet. Egyetlen mondatával sem tudok egyet nem érteni, mivel egyszerűen nincs benne semmi, amivel vitatkozni lehetne. De azt bevallom, hogy unom, halálosan unom. [...] Hogy is lehetne vitatkozni olyan dolgokkal, amelyek ennyire homályosak és triviálisak? Ugyanakkor azt hiszem, döntő jelentőségű, hogy egy szerző úgy írjon, hogy annak ellen is lehessen mondani. Ezt már-már annak kritériumaként kezelem, hogy érdemes-e elolvasni, amit írt. Ha egy ember csak jeleket vet a papírra, amivel képtelenség vitázni, és amire csak azt lehet mondani: „Hát, talán, esetleg, hmmm, lehet, nem kizárt; talán igen, talán nem”, akkor amondó vagyok, hogy nemigen van értelme a szerző vállalkozásának.³⁹

A *Vizsgálódások* „belső” (ön-)kritikája szerint is a tét a filozófia maga, azaz a szerző úgy veti fel kérdéseit „a jelentés, a megértés, a mondat és a logika fogalmára, a matematika alapjaira, a tudatállapotokra és egyebekre”⁴⁰ vonatkozóan, hogy sehol sem határozza meg a filozófia pontos határát, mert nem egy általános definíciót kíván neki adni, hanem esetről esetre haladva próbál jelenlétéről dönteni, teljes szabadságot engedve ön-

38 Bertrand Russell: *My Philosophical Development*. Revised edition. London: George Allen and Unwin, 1972, p. 132.

39 Bryan Magee (szerk.): *Modern British Philosophy*. London: Martin Secker and Warburg Limited, 1971, p. 45.

40 Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., p. 11

magának és az olvasónak az intenzív együtt gondolkodástól (ez például Cavell álláspontja) a teljes, unott elutasításig (ez Popper pozíciója). Azaz a *Vizsgálódások* olyan mű, amelyik a tűnődés, vívódás, sőt gyötrődés fázisaitól sem kíméli meg olvasóját; inkább be akarja avatni a szenvedésbe, leginkább azért, hogy hasonló próbálkozásokra csábítsa. Wittgenstein már a *Tractatus* előszavának első mondatában azt írta, hogy „ezt a könyvet talán csak az fogja megérteni, aki egyszer már maga is végiggondolta az itt kifejtett gondolatokat – vagy legalábbis ezekhez hasonlókat gondolt.”⁴¹ (Mintha József Attilát hallanánk: „Csak az olvassa versemet, ki ismer engem és szeret”). A *Vizsgálódások* előszavában pedig ezt olvassuk:

Néhány elvetélt kísérlet után, hogy eredményeimet egészzé kövacsoljam, beláttam, hogy ez soha nem sikerülhet. Hogy annak, amit írni tudok, még a legjava sem lesz soha több filozófiai megjegyzéseknél; hogy gondolataim hamarosan megbénulnak, valahányszor megkísérlem, hogy természetes hajlamuk ellenére egyetlen irányba kényszerítsem őket. – És ez persze magával a vizsgálódás természetével függött össze. Merthogy ez arra kényszerít bennünket, hogy egy széles gondolati vidéket minden irányban, keresztül-kasul bejárjunk. – E könyv filozófiai megjegyzései egy halom tájképvázlathoz hasonlatosak, amelyek hosszú és bonyodalmas utazásokon keletkeznek. [...]”⁴²
Írásommal nem szeretnék másokat a gondolkodástól megkímélni. Ha lehetséges, inkább mindenkit önálló gondolatokra szeretnék ösztönözni.⁴³

De az előszó még mindig bizonyos fokig „kívülről” tapad a műhöz, ezért most „belülről” idézek egy gyakran emlegetett passzust:

A tulajdonképpeni felfedezés [Entdeckung] az, amely arra tesz képtessé, hogy akkor hagyjak fel a filozofálással, amikor csak akarok. – Az a felfedezés, amely a filozófiát nyugvópontra jut-

41 Wittgenstein: *Tractatus*, p. 7.

42 Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., p. 11.

43 Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., pp. 12–13.

tatja, ahol többé nem hajtják azok a kérdések, amelyek *őt magát* teszik kérdésessé (§ 133).

Ha ez a filozófia önmagáról alkotott képe, ha ez *önmagának* szánt beszámolója arról, hogy mit okoz önmagának, és hogy mit tesz önmagával, akkor fogas kérdés, vajon elérkezik-e valaha is a felfedezés pillanata. Hiszen saját magát éppen saját magán át igyekszik megérteni, s így csak fokozza, aminek gátat szeretne vetni. De – Popperrel ellentétben – nem hiszem, hogy ezt zavaros vagy triviális módon tenné. A trivialitás benyomása abból származhat, hogy Wittgenstein valóban számtalan hétköznapi esetet és mondatot megvizsgál, hogy a mindennapokban is kímérje a filozófia illetékességi körét, de a cél mindig egy-egy kérdésnek a lehető legtisztább, legvilágosabb, mintegy „legátetszőbb” megjelenítése, s ez a tisztaság az, amit benne egyúttal „esztétikusnak” nevezhetünk. A zavarosság impressziójának pedig az lehet az oka, hogy – a *Tractatus*szal ellentétben – Wittgenstein a *Vizsgálódások*ban immár nem azt kutatja, hogy milyen tisztaság mutatkozik meg a logika szerkezetében, hanem hogy a hétköznapi nyelv grammatikája mennyire átlátható és ez az átláthatóság milyen természetű (mi köze van például a logikához). Ennek is van esztétikája, csak más jellegű, mint a logikáé.

Wittgenstein vizsgálódásai tehát „filozófiaiak”, amennyiben filozófián kivételesen mély és eredeti gondolkodást, nem lankadó, szinte megszállott energiát értünk, amely újra meg újra visszatér egy-egy kérdéshez, és alázattal képes mindent ismét az alapoktól kezdeni. Akkor is „filozófiaiak”, ha elfogadjuk, hogy – mint ezt Cavell régen kimutatta⁴⁴ – a *vallomásos* filozófia vonulatához tartoznak, ami a kései Wittgensteint a filozófiai jegyzet-, esszé, napló- és (ál)-önéletrajz-írók között helyezi el a rendszeralkotók helyett. Így a *Vizsgálódások* Wittgensteinje – miközben a *Tractatus*ban még maga is a rendszeralkotók közé tartozott – inkább Augustinus táborába kerül Aquinói Szent Tamásé helyett; inkább Pascaléba, mint Descartes-éba; a *Novum*

⁴⁴ Vö. Stanley Cavell: *Must We Mean What We Say?*, pp. 70–72.

Organum Baconja helyett inkább az esszéíró Baconhoz és Montaigne-hez áll közel, Leibniz helyett Rousseau-hoz, Kant helyett Emersonhoz, Hegel és Marx helyett a Wittgenstein által is nagyra becsült Kierkegaardhoz és Schopenhauerhez (esetleg Nietzschehez). Persze további kérdés, hogy a „vallomások” filozófia hogyan viszonyul a „rendszeralkotóhoz”, és a „kánon” mennyire fogadta el a látszatra „könnyedebb”, „oldottabb”, „komolytalanabb”, „költőibb” (sőt, mint kiderül, „drámaibb”) vallomások hagyományt. Karl Poppernek mint rendszeralkotónak abban kétségtelenül igaza van, hogy a *Vizsgálódások* nem filozófia, ha attól tételes tudást, részletesen kidolgozott megoldásokat, vagy minden esetet felölelni igyekvő definíciókat várunk. A kései Wittgenstein gondolat-ösvényei közös, sőt közösségi gondolkodásra serkentenek, és segíthetnek saját gondolat-csomóink kibogozásában, de elutasítják a zárt rendszer és a fegyelmezett elmélet formáit. A *Filozófiai vizsgálódások* nem új ismereteket fogalmaz meg szisztematikusan, hanem azt szeretné új oldalról megmutatni, amit már mindig is tudtunk, csak talán nem vetünk észre, mert lehet, hogy közelebb van hozzánk, mint – mondjuk – a saját kezünk; egy szemléleti formát kíván bennünk tudatosítani, amivel a filozófia, a másik, önmagunk és a világ „már régen ismert”, hétköznapi, sőt triviális mivoltára döbbenhetünk rá, mert talán éppen arról nem akarunk tudni, hogy mindezek mennyire átszövik a mindennapjainkat. Azaz Wittgenstein megtaníthatja, *hogyan* gondolkodjunk, de azt soha sem akarja ránk erőltetni, hogy miről *mit* gondoljunk. Ez pedig óhatatlanul jár együtt a filozófia hagyományos határvonalainak elmosódásával – ez a legfontosabb ok, amiért nem akarom már a kezdet kezdetén elválasztani a filozófiát az irodalomtól. Talán nem véletlen, hogy Stanley Cavell, a kései Wittgenstein egyik legavatottabb értelmezője sem monográfiát írt Wittgensteinről, hanem néhány, filozófusok számára olyannyira kedves kérdés kapcsán (jelentés, ismeret, lét stb.) inkább „cselekedni” kezdett Wittgenstein gondolataival; leírás és kritikus mérlegelés helyett „működésbe hozta”, amit a *Filozófiai vizsgálódásokból* megértett.

Eljárás és módszer

Mint látjuk, irodalom és filozófia „mögé” lopakodni, mintegy a kérdés „hátaba kerülni” ma már nem lehetséges, és kár siratni a „görög aranykort”, amikor talán még boldog harmóniában vagy ártatlan megkülönböztetetlenségben éltek egymással. Az elkövetkezendőkben az alábbi eljárást követem: a filozófia és irodalom viszonyára vonatkozó kérdést függőben hagyom – mint Macbeth „képzelt”, „levegőben lebegő”⁴⁵ törét –, ameddig csak lehet. Kiindulásképpen a filozófiát és az irodalmat úgy „határozom meg”, mint az igazság létrejöttének két módját, vagy inkább feltételrendszerét, ahol mindkettő a maga eszközeivel teremt teret a jelentés eseményének, a jelentőség- és jelentés-teljes lét megvalósulásának. Azonban tagadni, hogy már ez a „definíció”, még ebben az általános és elnagyolt formában is, Martin Heidegger gondolatait visszhangozza, azaz bizonyos értelemben „állást foglalt” filozófia és irodalom viszonyára vonatkozóan, éppolyan hiábavaló volna, mint figyelmen kívül hagyni azokat az irodalmi és filozófiai előfeltevéseket, amelyek minden szövegértelmezéssel szükségszerűen együtt járnak. Hiszen bizonytalankodhat a filozófia, akár önnön státuszára vonatkozóan is, amennyit csak akar, attól még, akár idézőjelek között is, „filozófia” marad, és az sem kétséges, hogy az is meghatározott hagyományhoz kötődik, aki – mint most én – a *Macbeth* szövegét drámaként és tragédiaként, azaz *irodalmi* műfajként fogja fel filozófiai helyett, bármennyire is filozofikusan hangzik Macbeth kérdése, és bármennyire a filozófusok egyik kedvence volt a tragédia mint bölcséleti alkotás Schellingtől Hegelen és Nietzsche-n át Max Schelerig. Ami tehát itt következik, elsősorban Shakespeare *Macbethjének* irodalmi elemzése, néhány, Wittgenstein és Cavell által egyaránt tárgyalt filozófiai kérdés figyelembevételével.

⁴⁵ Szabó Lőrinc „képzelt törnek” fordítja az „air-drawn dagger”-t (III, 4; 61), ami leginkább ’levegőből készült (abból keletkezett, támadt) tört’ jelent.

2. Macbeth tör-monológja előtt: *Vizsgálódások*

Kontextus: ágy, álom, ital, úrnő, csengő.

Jézus és Szókratész

A tör-monológot („Tör az, amit ott [magam előtt – *before me*] látok?”) két meglehetősen prózai mondat előzi meg, melyeket Macbeth egy szolgálóhoz intéz: „Szólj úrnődnek⁴⁶, rázza meg a csengőt, / Ha kész az italom. És menj aludni⁴⁷”. Ezek a látszatra teljesen ártalmatlan sorok mégis néhány olyan dolgot hoznak szóba, amelyek később fontos szerepet kapnak a Duncan király ellen végrehajtott merényletben. Az *ágy*, ahová Macbeth most azért küldi a szolgát, hogy ne legyen útban, átmeneti búvóhely és álca lesz a „déli kapun” hallott kopogás elől gyilkos és bűntárs számára egyaránt: „Végy hálóruhát; ha hívnak, ne lássák, / Hogy még fenn voltunk” (II; 2) – sürgeti majd férjét Lady Macbeth, és jóval később, amikor az alvajáró-jelenetben újra átéli a „véres borzalom” (III; 3) éjszakáját, hisztérikusan kiabálja: „Ágyba! Ágyba! Kopognak a kapun. Jöjj, jöjj, jöjj, jöjj, add a kezed. Amit csináltunk, nem lehet visszacsinálni. Ágyba, ágyba, ágyba!” (V; 2). Az *alvást* és az *álmot* pedig Macbeth többször is elsiratja a „szörnyű tett” után:

S úgy rémlett, egy hang kiált: „Ne aludj!
Macbeth öli az álmat!” ... A tiszta álmat,
Az álmat, mely a gondot kibogozza,
A napi halál, bús robot fürdeje,
Dúlt szív balzsama s második fogásunk,
Főtáplálónk az élet asztalán (II; 2).

Az *úrnő* és a *csengő* Macbeth monológja alatt végig készenlétben áll a színpalak mögött: Lady Macbeth mint rendező és ügyelő egy személyben úgy is jelen van, hogy közvetlenül nem látható; a kellő időzítés felett örködik, és csengőszóval küldi

⁴⁶ Az eredetiben: „úrnőmnek, nőmnek” („my mistress”).

⁴⁷ Az eredetiben: „menj az ágyba” („Get thee to bed”).

színpadra a címszereplőt. S a monológ végén a csengő valóban megszólal:

Megyek, s megvan; a csengő tette hív.
Ne halld, Duncan: a hang, mely idekongott,
Az eget nyitja eléd, vagy a poklot (II; 2).

Az *ital* ismét ürügy és álca; a házaspár a szolga előtt azt játssza el, hogy a csengőszó csupán a lefekvéshez készülődő Macbeth italának elkészültét jelzi. Ugyanakkor Lady Macbeth belépője a következő jelenetben épp az ital felidézésével kezdődik: „Ami mámoruk volt, nekem erőt ad, / S tüzet, mi őket kioltotta” (II; 2). A Lady arról a különleges vegyülekről – az eredetiben: „drugged posset” – beszél, amit személyesen kevert Duncan testőreinek, és amit Randle Holmes 1688-ban úgy ír le, mint „forró tejet”, amit „barna sörbe vagy száraz fehér borba töltenek, cukrot, darált kekszet, tojást és egyebeket adnak hozzá, felforralják és így aludtthejszerű folyadék lesz belőle”.⁴⁸ Tehát az ital, amit Macbeth a szolgának említett, tényleg elkészült, csak éppen nem az ő számára. Macbethre – mint kiderül – egy másik telt kupa vár, de ez keserű pohár, amit azonban nem annak nyújtanak oda, aki egy kertben, vért verejtékezve imádkozik az emberiség üdvösségéért, hanem aki képtelen imádkozni és vért fog ontani, és akinek szeme előtt feszületként sejlík fel egy tör, melynek markolata és pengéje „vért izzad” (II; 2). De a keserű – bürök – pohár még csak nem is egy bátor filozófus kezébe kerül, aki életét áldozatként ajánlja fel, miközben isteneihez fohászodik:

És ezzel [a szolga] átnyújtotta Szókratésznek a kelyhet. És az átvéve, nagyon derűsen [...] anélkül, hogy remegett volna, és arcszíne vagy vonásai elváltoztak volna, csupán a maga megszokott módján, bikatekintettel alulról felfelé nézve arra az emberre, így szólt:

48 Idézi Kenneth Muir (szerk.), i.m., p. 51.

– Mi a véleményed, loccsanthatunk-e ebből az italból áldozatul valakinek? Lehet vagy nem lehet?⁴⁹

A *Macbeth*ben a poharat olyan embernek nyújtják át, aki rettentően fél, és még „áment” sem tud mondani (vö. II; 1), miközben – akárcsak Szókratész – igazságos és derék ember hírében áll: nemzeti hős, országa megmentője-megváltója egyben, és végig „bikatekintettel” „néz alulról felfelé”. Úgy tűnik, Macbeth itala még több alkotóelemből áll, mint amennyit Holmes receptje felsorol, és elfogyasztója még jóval a tett elkövetése előtt tudja, hogy „a szigorú kezű / Igazság velünk itatja ki a / Méregpoharat” (I; 7). A Macbethnek szánt kupában inkább az a „pokolban” „bugyborgó” „sűrű lötyty” van, melyet – már Hekaté ellenőrzése mellett – a három vészbanya főz a IV. felvonás 1. jelenetében, s amelyben huszonnégy alkotóelem található a „buta békától” az „újszülött kisujja-körmén” át a „páviánvérig”. Macbeth keserű pohara azért különös, mert áldozata tragikus főszereplő, de – mint ezt sokan szóvá tették⁵⁰ – „negatív hős”, aki azzal kérdőjelezi meg önnön tragikumát, hogy szinte szó szerint a Megváltó és a Filozófus visszája, „(ki)fordított mása”, miközben – paradox módon – sok tekintetben osztozik Jézus és Szókratész sorsában. Macbeth példája azt a kérdést feszegeti, vajon elér-e a megváltás keze a pokolig, vajon mit jelent oda „alászállni”, vajon van-e üdvözülés még a kárhozatban is, és mit jelent áldozatnak lenni egy ismeretlen, idegen világban.

A monológot megelőző bevezető mondatok – ahol a „nő”, az „ágy” és az „ital” szavak ráadásul valami dionüszoszi, mámoros, megittasult éllel hangzanak fel – tele vannak a gonosz

⁴⁹ Platón: *Phaidón*. 117b. Ford. Kerényi Grácia, In *Platón összes művei*. I. kötet. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, p. 1117.

⁵⁰ Pl. „A *Macbeth*, mint ezt néha szokás mondogatni, olyan *Hamlet*, amelyet Claudius szájából hallunk. [...] Ez talán igaz is, hiszen hőse gazember” (Maynard Mack, Jr.: *Killing the King. Three Studies in Shakespeare's Tragic Structure*. New Haven and London: Yale University Press, 1973, p. 23). L. még Frederick Turner: *Shakespeare and the Nature of Time. Moral and Philosophical Themes in Some Plays and Poems by William Shakespeare*. Oxford: at the Clarendon Press, 1971. pp. 130–139, Michel Mangan: *A Preface to Shakespeare's Tragedies*. London: Martin Seker and Warburg Limited, 1991, p. 190.

szándékot leplezni kívánó óvintézkedésekkel, de az előrelátás olyan tárgyakat (színpadi „kellékeket”) nevez meg, melyek sorban elárulják használóikat. Az árulás egyik formája pedig, amikor hirtelen nem várt tárgy jelenik meg a színen, és átvilágít a sötét terveken.

Egy képzeletbeli csselfogás és metaszínház

Egy váratlan „tárgy” – éppen a főszereplő szeme előtt. Képzelnünk el egy színészt, aki már kihúzta (színházi kellék-)törét, hogy áldozatát ledöfje, amikor a szövegkönyvvel és minden, a próbákon begyakorolt helyzettel ellentétben kényszerítve van, hogy egy másik tört is meglásson, mert az „oly kézzelfoghatóan” (II; 1) jelenik meg előtte, mint az, amit *valóban* kirántott. Egy pillanatra magunk elé idézhetjük Shakespeare-t, amint megtréfálja kedves színész barátját, Richard Burbage-et, aki általában a nagy tragikus szerepeket (Hamlet, Othello, Lear stb.) játszotta: a színpad felett elnyúló, akkoriban „Mennynek” nevezett tetőből, melyet elsősorban az „istenek” leeresztésére szolgáló kötelek, csigák és más szerkezetek működtetésére használtak⁵¹, egy tört lógat Burbage orra elé, és csintalan mosollyal várja, mihez kezd most a nagy színész. Nem tehet úgy, mintha nem venné észre, hiszen a színház legnagyobb tekintélye, a közönség is látja, tehát „meg kell mentenie a helyzetet”, s ennek kétségtelenül a legkézenfekvőbb módja, ha a „tárgyat” beemeli az előadásba, a színház „világába”.

Egyáltalán nem állítom, hogy ezek a tör-monológ születésének körülményei – „bizonyítékokat” hiába is keresnénk, bár ha abból ítélünk, amit az akkori színházi életről tudhatunk, a feltételezés – szemben magával a törrel – egyáltalán nem tűnik teljesen légből kapottnak. De már ez az elképzelt eset is sok mindent elárul a színházról, ami nélkül – azt hiszem – nehezebb megérteni Macbeth monológiájának a színpad jellege, valóságteremtő ereje iránt is érdeklődő vonásait.

⁵¹ Vö. Stanley Wells (szerk.): *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 79.

Ha a megtréfált színész első kérdése ez: „Tör az, amit ott látok?“, azért dönt jól, mert úgy igyekszik úrrá lenni egy kínos helyzeten, hogy pontosan azt az állapotot teszi magáévá, ami-
ben a közönség, a *nézők* már eleve és természetesen (szinte öntudatlanul) vannak: a látás állapotát, ahogyan ezt a görög *theatron* szó eredeti jelentése (‘a látás helye’)⁵² is megerősíti. Ennélfogva Macbeth nyitó monda – Shakespeare trükkjével, vagy anélkül – jellegzetesen metaszínházi érdeklődést mutat: egyrészt abban a viszonyulásában gyökerezik, ami a néző *szempontjából* hétköznapi, nyilvánvaló és „normális”, másrészt ki-
mondja, s ezáltal tudatosítja a színjátszás egyik legősibb kérdé-
sét: mi a színház és a dráma „ontológiai státusza”? *Hogyan* léteznek? Milyen értelemben vannak *ott* szereplők, akik előttünk (a színünk előtt, a jelenlétünkben) mozognak? Mit jelent az, hogy egy élő ember (egy színész, Richard Burbage) meg-
formál egy Macbeth nevű tragikus hőst? „Macbeth az, akit ott látok?”

A válasz nem könnyű, de a kérdések legalábbis feltételezik az ontológiai szempontból problematikus „tárgyak” *létezését*, ezért még mindig kevésbé nehezek, mint a „Tör az, amit ott látok?” egy másik lehetséges értelmezése, melyet szintén kérdés formájában fogalmazok itt meg: van-e *valami* az *az* – az eredetiben: *ez (this)* – szó „mögött”?

Ez

Az *ez* természetesen mutató névmás, ami *valami* felé irányul és főneveket helyettesíthet. De mi az a „valami”, amire az *ez* utal? Van-e ennek a „valaminek” is referenciája, azaz milyen az a „dolog”, ami a „valami” név vagy címke mögött helyezkedik el? Úgy van-e, hogy az *ez* mindig egy bizonyos, meghatározott jelöltre (dologra) vonatkozik, míg a *valami* jelölete általános és meghatározatlan?

⁵² Vö. Bruce Wilshire: *Role-Playing and Identity: The Limits of the Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 11.

Érvelhetnénk úgy, hogy „az ez valami (valaki) felé irányul” megállapítás csupán annyit jelent, hogy bár az *ez* mindig egy *bizonyos* és *meghatározott* dologra (vagy személyre) vonatkozik (pl. éppen *arra* a dologra/személyre, ami a szemem előtt van), ez a bizonyos dolog *bármi* vagy *bárki* lehet, és éppen ezért lehetséges, hogy az *ez* referenciája *valami* vagy *valaki* legyen. Vagyis mondhatnánk, hogy az *ez/az* referenciája egy bizonyos, éppen most meghatározott (meghatározásra kerülő) *valami* vagy *valaki*, pl. éppen *ez* a tör az orrom előtt, épp *az* az ember, aki ott beszél stb. Azaz úgy tűnik, hogy a mutató névmásnak (*ez*, *az*, *ezek*, *azok*) megvan az a sajátossága, hogy benne az egyedi és az általános, az egy meghatározott dologra való utalás és a minden lehetséges dologra való vonatkozás, a szinguláris és az univerzális referencia éppen egybeesik. Tehát a mutató névmás abba a kategóriába tartozik, melyben a jelölet mindig egy éppen most „kiválasztott”, konkrét valami, miközben az, hogy éppen pontosan *mi* tölti ki ezt a helyet, semmilyen módon nincs korlátozva. J. L. Calderwood – aki ezekhez hasonló kérdésekkel birkózik a *Hamlet* kapcsán – a következőképpen foglalja össze a mutató névmásra vonatkozó észrevételeit:

A mutató „ez” [this] egy kategóriák felett álló kategória, ami bármire vonatkozhat, és ugyanakkor pontos egyediesítő is tud lenni, ami egy bizonyos tárgyat pécéz ki a sok közül. Ha magában áll, az „ez” mindent magába foglal, és semmit sem különböztet meg. De a megfelelő szövegkörnyezetben [...] úgy állít valamit a szavak gyűjtőpontjába, mint egy mikroszkóp.

Tegyük fel azonban, hogy valaki komolyan azt kéri tőlünk, hogy mutassuk meg neki az *ez/az* jelöletét. Mit teszünk akkor? *Minden* dolgot elé hordunk minden lehetséges kontextusban, nemcsak „fizikai tárgyakat” értve ide (asztalokat, fogkeféket vagy töröket), hanem – élő vagy holt – embereket, mint például William Shakespeare vagy Ludwig Wittgenstein, sőt „elvont dolgokat” is, mint „félelem” vagy „gyilkos szándék”? Mondhatjuk-e, hogy Macbeth kérdése valójában ezt jelenti: „Tör *ez* (és itt minden lehetséges tárgy és személy felsorolása következik), amit magam előtt látok?” És feltételezzük-e, hogy ezek a „le-

hetséges valamik” vagy „valakik” (vagy legalábbis néhányuk) végig Macbeth szeme előtt lebegnek, amikkel azután összehasonlít egy tört (egy „valódit”, vagy a tör „általános fogalmát”, „idealképét”)? Vagy Macbeth talán már éppen hogy egy tört lát az *ez* jelöleteként *is*, ami mellé oda teszi az emlékképeiből előhívott, általánosan elfogadott, mindenki elméjében élő törképet, hogy alaposan tanulmányozhassa a hasonlóságokat és különbségeket? De akkor mi a státusza (jellege, létminősége) annak a „törnek”, amit Macbeth már az *ez* referenciájaként meglátott? A „lelki szemei” előtt táncol, mint fogalom, mint (emlék)kép, mint idea, mint... mi? És mi egy tör „általános fogalma”? Milyen tör-kép él „mindenki” elméjében? A tör egy tipikus formája, amit ki-ki a múltbeli tapasztalataiból *hüvelyezett* ki? De honnan tudhatom, hogy a másik elméjében is ugyanaz, vagy hasonló tör „él”, mint ez enyémben? Az enyémnek csavart a markolata, hogy ne csúszkáljon a kézben, kis gömb van az egyik végén, a másik végén kezdődik a pengéje, de előbb keresztezi egy rövid, a megmarkoló kezét védő fémdarab, aminek mindkét vége felfelé kunkorodik, párhuzamosan a pengével. A hegyes penge kb. tíz centiméter széles és harminc centiméter hosszú, de lehet rövidebb is; például egy másfél centiméter széles és/vagy öt centiméter hosszú penge esetében már azt kellene mondanom: „különös”, vagy „csupán tör-szerű”, vagy: „olyan, mint egy tör, de miért ilyen keskeny/rövid a pengéje?”. És melyek ezek közül a tör elidegeníthetetlen tulajdonságai, amik azzá teszik, ami? A penge és a markolat feltétlenül kell, a rövid, ezekre merőleges fémdarab talán (különben késről lenne szó?), de a markolat csúszásgátló csavarai vagy gömbalakú vége már nemigen szükségesek. *Nekem* ilyen egy tör, de milyen másnak?

Tételezzük fel egy pillanatra, hogy van egy „általános tör-fogalom”; fontos-e ennek meghatározásához, hogy a tör mire használható? Elég-e annyit mondani, hogy „általában szúrára, öldöklésre”, szemben pl. a késsel, amit – mint *jellegetesen* házi- vagy vadász-szerszámot – inkább vágáskor veszünk igénybe, bár gyilkolni éppen úgy lehet vele, és persze törrel is lehet ke-

nyeret szeletelni. Vagy állítsuk Macbeth törét (*dagger*) szembe a karddal, amit főként vívásra használnak? De itt sem *teljesen* egyértelmű a helyzet: a *Hamlet*-ben például Osrick szerint Laertes fegyverei: „Rapier and dagger” (V, 2; 142), az előbbi Arany János megtartja *rapier*-nek, az utóbbit pedig „víkardnak” fordítja. A *rapier* tulajdonképpen hosszú és vékony, védett markolatú, kétélű kard, a *dagger* esetében Arany valószínűleg a párbajtőrre gondol, holott – Harold Jenkins jegyzete szerint – épp ez a rövidebb szúrószerszám, ami a párbajozás történetében a kisebb méretű, karra fűzhető pajzs (*buckler*) szerepét vette át, azaz – általában a bal kézben – ez volt hivatva felfogni az ellenfél csapásait, miközben a jobb kézben fogott *rapier* volt a támadás eszköze.⁵³ Az is figyelemre méltó, hogy itt Osrick még a *dagger* szót használja, a megszokottabb *poniard* helyett, amit a Collins szótár úgy határoz meg, mint ’kis tör, karcsú pengével’⁵⁴, és ami azért illik jobban a *rapier* mellé, mert szintén francia eredetű szó⁵⁵. De lám, Osrick négy sorral lejjebb valóban *rapiers and poniards*-ot emleget (V, 2; 146), amikor arról beszél, milyen fogadást kötött Claudius Laertessel; Arany tolmácsolásában: „A király, fõnség, fogadott vele hat berber paripában; mik ellenében õ föltételezett, úgy hallom, hat francia víkard- és töröket”.⁵⁶ Itt Aranynál egyszerre a *rapier* lesz a víkard, a *poinard* – a *dagger* szinonimája – pedig a tör: máris mennyi a bizonytalanság a tör funkciója, a *tör* „fogalma”, illetve a „tör” (*dagger, poinard, rapier*) szó használata körül!

De talán még az sem mellékes, pontosan *hol* van Macbeth tőre és hozzá képest Macbeth. Kenneth Muir Macbeth tör-monológijához fűzött kommentárjában először Chambers és Dover

⁵³ Vö. Harold Jenkins (szerk.): *Hamlet. The Arden Shakespeare*. London and New York: Methuen, (1982), 1986, p. 402.

⁵⁴ „A small dagger with a slender blade”, az ófrancia *poignard* (’tör”) szóból, vö. *poing* (’ököl’), latin *pugnus* és latin *pugnare* (’harcolni’). *Collins Dictionary of the English Language*. Második kiadás, szerk. Peter Hanks, et. al., London and Glasgow: Collins, (1986), 1988.

⁵⁵ A *dagger* szó eredete – ismét a Collins szótár szerint – ismeretlen.

⁵⁶ „The King, sir, hath wagered with him six Barbary horses, against which he impawned, as I take it, six French rapiers and poniards” (V, 2; 143–144).

Wilson álláspontját ismerteti: „a tör ne a levegőben, hanem egy asztalon legyen; először [Macbeth] valódinak hiszi (Chambers); Macbethnek várnia kell, és várni ülve szokás (Dover Wilson)”. Azután Muir így folytatja:

De ha a jelenet a vár udvarán játszódik le, honnan vegyük az asztalt? És nem lehetetlen-e, hogy egy olyan ember, mint Macbeth, ilyen pillanatban üljön? A monológ nem valami valóságosról szól⁵⁷ [sic!], de Chambersnek azt válaszolhatnánk, hogy ha Macbeth a tört valóságosnak hinné, nem kezdene rögtön egy kérdéssel. [...] Curry *Shakespeare's Philosophical Patterns* című könyvében, a 82. oldalon ezt írja: a tör „képzeldés szülötte, aminek közvetlen oka a megzavart testnedvek és szellemek, de végső eredői démoni hatalmak, akik úgy uralkodnak ezeken a testi megnyilvánulásokon, és úgy manipulálják őket, hogy épp azt a hatást érik el, amit akarnak”.⁵⁸

Annyi a fenti idézetekből is bizonyos, hogy nemcsak filozófusok, hanem irodalomkritikusok is szívesen tesznek – fölényes, ámulatba ejtő biztonsággal – különbséget „látszat” és „valóság” között. Elsősorban azért nem tudom magamévá tenni ezeket a magyarázatokat – még a reneszánsz filozófia, illetve pszichológia szemszögéből érvelőket sem –, mert a megjelenítés *módja* – a kivételes szorongás, döbbenet, rémület és borzalom – nem azt sugallja, hogy itt Shakespeare szokványos esetet mutat be, amire korának széles körben elfogadott filozófiai vagy pszichológiai modellje minden további nélkül alkalmazható. Inkább – mondaná talán Wittgenstein – arról van szó, „hogyan ismerjem ki magam”, hogy a sok modell közül akad-e akár egy is, ami alkalmazható, illetve hogy modellbe foglalható-e egyáltalán *ez* a szorongás, döbbenet, rémület és borzalom.

Végül, de nem utolsósorban: lássa-e *ezt* a tört a közönség? És milyen formában? Legyen-e jelen egy másik (színházi kellék-) tör, amelyet valaki valóban lelógat a színpadra, vagy elég valami fény- és árnyjáték? Vagy inkább meredjen a Macbethet ját-

⁵⁷ Az eredetiben: „The speech is not realistic”.

⁵⁸ Kenneth Muir (szerk.): i.m., pp. 47–48.

szó színész a közönség feje fölött a „semmibe”, de olyan hipnotikus erővel, hogy mindenki legszívesebben hátrafordulna, hogy megnézze: van-e ott *tényleg* valami?

Akik tudják, Wittgenstein hogyan próbál egy rejtély mélyére jutni – legyen ez a jelölet problémája, vagy akár a művészet által teremtett „illúzióé” –, rögtön észreveszik, hogy a fenti kérdések máris sokat köszönhetnek neki, tartalmuk és stílusuk szempontjából egyaránt. Ezért most hosszabb kitérő következik, mely nemcsak azt igyekszik magyarázni, miért gondolom, hogy a késői Wittgenstein filozófiája összefüggésbe hozható Macbeth kérdésével, hanem azt is, hogy mi köze lehet a filozófiának a drámához.

„Dráma több hangra”

Az egyik első benyomás, amit a *Vizsgálódások* olvasója szerezhet, hogy kérdések és válaszok áradata mossa el; felmerül egy rejtély, kap valamiféle megoldást, azután eltűnik és átadja helyét egy új gondolatnak, amelynek a szerző ugyan utánajár valamelyest, de azután ezt is ejti, hogy ismét az előző rejtély bukkanjon elő, és így tovább. Wittgenstein szerint az igazi felfedezés az volna, ha akkor tudnánk megálljt parancsolni a filozófiának, amikor akarunk (vö. § 133). De mi Wittgenstein célja ezzel az önmaga elől soha kitérni nem tudó bújócskával, ezekkel a cikcakkos gondolat-ösvényekkel, ezzel a labirintussal? Egy híres kérdés-válasz pár azonnal felöltik: „Mi a célod a filozófiában? – Hogy megmutassam a légynek a kiutat a palackból” (§ 309). Ezt az aforizmát tarthatjuk különös vagy találó metaforának, mély vagy rejtélyes vallomásnak, ami kulcsot ad a kezünkbe Wittgenstein kései gondolataihoz, talán még filozófiai testamentumnak is, de egy bizonyos: nem szokványos válasz. Mit akar hát?

Azt hiszem, Wittgenstein egy ilyen kérdésre valami olyasmit mondott volna: „jobb ember szeretnék lenni”. De az érzés, ami a *Vizsgálódások* tanulmányozása közben elfogja az embert,

nincs messze attól, amit Descartes így ír le *Második meditáció-*jának elején:

Oly marcangoló kételyek közé vetett a tegnapi elmélkedés, hogy most már nem vagyok képes nem emlékezni rájuk, ám ugyanakkor nem látom az utat sem, amelyen haladva megszabadulhatnék tőlük. Sőt, mintha [...] váratlanul mély örvény rántott volna magával, mely úgy sodor hol ebbe, hol abba az irányba, hogy sem a mélyben nem tudom megvetni a lábam, sem pedig úszva fölemelkedni a felszínre nem vagyok képes.⁵⁹

Ez nem esik távol attól a helyzettől, amikor valaki hirtelen egy mosógépbe esik. Ezt az önkényes metaforát használva kérdezem: megtisztít-e valamitől Wittgenstein mosógépe? Van-e katarzis?

Kezdjük a kétellyel. Descartes-ot nem azért idéztem, hogy azt sejtsem: Wittgenstein egy karteziánus vállalkozás első, még a kételyhez kötődő fázisában reked meg, és azért ír úgy, ahogy ír – pl. légyről és palackról – mert úgy gondolja, minden megkérdőjelezhető, és soha egyetlen válasz sem lesz kielégítő. Wittgenstein nem azért tette magáévá a szkeptikus álláspontját, hogy – mint ezt a róla szóló kritikai irodalom zöme véli – második korszakában „a szkepticizmus cáfolatát nyújtsa”.⁶⁰ Wittgenstein – ahogy Cavell megfogalmazza – „végig nyitott marad a szkepszis fenyegetésére”⁶¹: az érdekl, a kételkedő mekkora tere, „platformra” tart igényt, amikor a nyelvét használja, mi-

⁵⁹ René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1994, p. 33.

⁶⁰ Azok közül, akik Wittgensteinben a szkepticizmus ellen harcoló hőst látják, Cavell a következő filozófusokkal vitatkozik: Norman Malcolm, J. W. Cook és Rogers Albritton (vö. Cavell: *Must We Mean What We Say?* pp. 242–261, és uő., *The Claim of Reason*, pp. 37–48). A *Conditions Handsome and Unhandsome* című könyvében pedig Kripke híres könyvének (Saul Kripke: *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982) egy teljes fejezetet szentel, kritikai megjegyzései mellett azt is kiemelve, hogy saját *The Claim of Reason* című műve mellett Kripkéé az egyetlen könyv, amely úgy mutatja be Wittgensteint, mint aki nem akarja a szkepszist teljesen felszámolni (vö. különösen p. 63).

⁶¹ Cavell: *The Claim of Reason*, p. 47.

lyen területet kíván „belakni”, hol és hogyan kíván „berendezkedni”, sőt Wittgenstein maga is hajlandó azon a térfélen megjelenni, amelyen a szkeptikus álláspontjának megalapozásához lát. Azaz Wittgenstein *valóban* kíváncsi, a kételkedő hogyan használja a szavait, s ez bizonyosan több ponton eltér a szavak hétköznapi használatától, de a fő kérdés Wittgenstein számára nem az eltérés; nem a konfliktus érdeklí a kétely és a mindennapi beállítódás között. Akkor mi?

Semmi *kétség*: az ember sok okból és sokféleképpen érdeklődhet egy álláspont iránt. Azok a Wittgenstein-magyarázók, akik úgy gondolják, hogy a *Vizsgálódások* fő célja a szkeptizmus cáfolata (s akiket Cavell „anti-szkeptikusoknak” hív), ha megengednek is olyan képet, amelyben Wittgenstein a szkeptikussal egy úton halad, mogorva, vagy türelmetlen Wittgensteint szeretnének látni, aki vonakodva, duzzogva, esetleg gyanakodva ballag a kételkedő mellett, az egész kirándulást teljesen feleslegesnek érzi, vagy ugrásra készen várja, mikor mond önmagának ellent, vagy követ el hibát a szkeptikus, és kárörvendően figyel, hogyan esik majd saját csapdájába.

Wittgenstein nem így viselkedik. Nemcsak követi a kételkedőt, hanem mindent elkövet, hogy segítsen neki. Türelmesen biztatja és bátorítja; nem adja fel a reményt, hogy együtt elérkeznek valahová, és a végeredmény legalább annyira érdeklí, mint útítársát. Wittgenstein magatartása sokkal inkább hasonlít azéhoz, akit „felebarátja egy mérföldre kényszerít, de elmegy vele kettőre”⁶²; vagy egyik saját képét itt a magam számára fordítva mondhatnám: úgy viselkedik, mint az általa olyan szívesen emlegetett útjelző, amely „a kétely lehetőségét” „néha nyitva hagyja, néha meg nem” (§ 85). Azonban ez a bánásmód nemcsak a szkeptikusnak jár ki: ami egy-egy állásfoglalás, pozíció környékének feltérképezését illeti, Wittgenstein ugyanígy kezeli „a hagyományos ismeretelmélettel foglalkozó filozófust”, a „logikai szakembert”, a „behavioristát”, „a józan paraszti észszel gondolkodót” vagy a „mindent bizalommal fogadó útítár-

62 Vö. Máté 5:41, Károli Gáspár fordítása, *Szent Biblia*. Budapest: k.n., 1970.

sat” egyaránt, és minden további „szereplőt”, aki megszólal a *Vizsgálódások* lapjain. E beszélgetőpartnerek hangjai persze néha keveredhetnek, vagy mondanivalójuk kísértetiesen hasonlíthat egymásra, és a „logikai szakember” talán kevesebb „vég-szót” kap, mint például a kételkedő. De amikor Wittgenstein egy-egy szereplő társául szegődik, hogy egy ideig kivel-kiel együtt gondolkodjék, nem mennyiségi alapon különbözteti meg és juttatja szóhoz a különféle álláspontokat; inkább a megszólalót körülvevő helyzet drámaisága számít, a beszéd előtti csönd feszültsége, a hang erőssége (amit a nyomtatott szöveg sokszor dőlt betűvel jelöl), a kérdések és felkiáltások sűrűsége és így tovább, nem pedig az egy-egy szereplőre eső sorok száma. Az sem igaz persze, hogy Wittgenstein *minden* lehetséges pozícióval számot kíván vetni – ilyen igénnyel amúgy is abszurdum lenne bármilyen művel kapcsolatban fellépni. Az viszont bizonyosnak tűnik, hogy a *Filozófiai vizsgálódásokat* Wittgenstein sok hangra írta, amelyek állandó párbeszédben vannak egymással. Azaz a könyvet egyfajta *drámaként* is olvashatjuk, ahol nem a legnagyobb tekintéllyel rendelkező hang kijelölése a cél, és nem a döntő szó meghallása a legfontosabb; a szerző „tudata” eleve „szét van szórva” a különböző szereplők között és még „rezonőr” sincs, aki a darabból „kiszólva”, a helyzeteket mintegy felülről nézve tudatná a közönséggel, hogy tulajdonképpen mit kell gondolnia.

Mindez nem jelenti azt sem, hogy – olvasóként, hallgatóként, nézőként – ne érezhetnénk meg, mikor mutat be Wittgenstein egy véleményt kézenfekvőként, vagy kevésbé kézenfekvőként, hasznosként vagy haszontalanként, és az is igaz, hogy a mindennapokból megszólaló hang cseng a legtisztábban: a leghitelesebben az beszél Wittgenstein ábrázolása szerint, aki a hétköznapi talaján alakította ki a maga álláspontját. De a dráma műfajának megfelelően nincs mindentudó középpont: a centrum állandóan kimozdul a helyéről és más-más helyre költözik, Wittgenstein preferenciája pedig leginkább akkor mutatkozik meg, amikor már annyi érvényesülési lehetőséget biztosított a másik álláspontjának, amennyire csak képes volt, és nemegy-

szer még olyan szempontokat is számba vesz, amelyekre az „útítárs” vagy a „vitapartner” – holott épp saját pozícióját erősítené – nem is gondolt. Hogy Wittgenstein erre irányuló erőfeszítései – általában, vagy egy-egy konkrét „szereplő”, „útítárs” esetében – végül is elégségesek-e, természetesen mind a mai napig vita tárgya, de éppen a *Vizsgálódások* befejezetlensége, sőt talán befejezhetlensége – ami persze sokak szemében már önmagában is súlyos fogyatékoság – mutatja meg a wittgensteini beállítódás talán legalapvetőbb vonását: ha valamelyik „szerep” képes megingatni egy másikat – és ez vonatkozik a mindennapiság pozíciójára is –, vagy kiderül, hogy egy álláspontból zsákutcába jut a gondolkodás (a légy a palackba kerül), mindent előlről, szinte a „semmiből” kell újra kezdeni. A következő részben azt mutatom be, hogyan talál ki Wittgenstein egy ilyen zsákutcából, amikor arra keresi a választ, miként férközhetünk közelebb egy jelenség (a mi esetünkben: tör) természetéhez, „mineműségéhez”, „létéhez”.

Keresztüllátni vagy ráeszmélni?

A *Vizsgálódások* kanyargós ösvényein vannak „pihenőhelyek”, ahol Wittgenstein tisztázni igyekszik, tulajdonképpen mit művelünk, hová szeretnénk eljutni, illetőleg mi értelme van az effajta filozofálásnak. Azaz ezeken a helyeken múltbeli vagy jövőbeli tevékenységeinkkel foglalkozunk; velük vetünk számat, rájuk reflektálunk. Ilyen „pihenő” a már (nem teljes terjedelmében) idézett 133. és 309. paragrafus; most egy nem kevésbé nehezen értelmezhető következik:

Olybá tűnik a számunkra, mintha *keresztül* kellene *látnunk* a jelenségeken [Erscheinungen durchschauen]: vizsgálódásunk [Untersuchung] azonban nem a jelenségekre irányul, hanem, mint mondani lehetne, a jelenségek *'lehetőségeire'* [Möglichkeiten]. Ez azt jelenti, hogy ráeszmélünk [wir besinnen uns – emlékeztetjük önmagunkat], milyen *fajta kijelentéseket* teszünk a jelenségekről. Augustinus is ilyenformán eszmél rá a különböző kijelentésekre, amelyeket az emberek az események tartalmáról,

múltjáról, jelenéről, vagy jövőjéről tesznek. (Ezek természetesen nem az időről, a múltról és a jövőről szóló *filozófiai* kijelentések.) Vizsgálódásunk [Betrachtung] ennél fogva grammatikai jellegű. És ez a vizsgálódás azáltal világítja meg a problémákat, hogy félreértéseket tisztáz. Félreértéseket, amelyek a szavak használatára vonatkoznak; amelyeket többek közt az idéz elő, hogy nyelvünk különböző területeinek kifejezési formái között bizonyos analógiák állnak fenn. – Ezek közül néhányat ki lehet küszöbölni, ha az egyik kifejezési formát egy másikkal helyettesítjük; ezt kifejezési formáink „elemzésé”-nek lehet nevezni, mivel a folyamat néha a felbontásra hasonlít (§ 90, a kiemelés végig eredeti).

Wittgenstein itt kétfajta beállítódást szembesít, amellyel a világ jelenségei felé közeledhetünk: az egyik „keresztül szeretne látni” a dolgokon, mert számára az a baj velük, hogy „sötétek”, „tompák”, „átláthatatlanok”, s ezért beléjük kell hatolni, talán szét is kell őket szedni, hogy tisztázzuk, mik is ők tulajdonképpen. A másik viszonyulás nem forgatja, rázogatója vagy facsarja a jelenségeket, hanem azt keresi, hogy mi teszi őket lehetővé – nem azért, hogy túllépjen rajtuk, hanem épp azért, hogy meg tudja, micsodák. És ezt úgy érhetjük el, ha róluk szóló megállapításokat gyűjtünk össze: ezzel emlékeztetjük magunkat (így eszmélünk rá), *mit* mondunk egy-egy dologról, *hogyan* beszélünk róla, mikor, hol és miért. Vegyük például a *tőr* jelenségét! Néhány kontextust Osrick jóvoltából már láttunk, most szaporítsuk a példákat: „Nézd azt a szép tört a tárlóban”; „Tedd le azt a tört, nagyon éles, még megszürod magad vele!”; „...halva találták Bárczi Benőt / Hosszú hegyes tőr ifju szívében...”. „en erzem ez buthuruth kyt niha egyre [én érzem a bú-tört, amit valaha ígért] (*Ómagyar Mária-siralom*)⁶³; „Az ellenséget ravaszul törbe csalta”. „Lelkünk megszabadult, mint a madár, a madarásznak töréből. A tőr elszakadt, mi pedig megszabadul-

⁶³ Az *Ómagyar Mária-siralom* *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (szerk. Benkő Lóránd, et. al., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976, III. kötet) szerint idézem.

tunk” (*Zsoltárok könyve*, 124: 7)⁶⁴; „...de tör lesz e darab, / Hol a király, ha bűnös, fennakad” (*Hamlet*, II; 2).

Akkor „eszmélünk rá”, „milyen fajta kijelentéseket teszünk” a *tör* jelenségéről, ha megvizsgáljuk, mit művel a „tör” szó a fenti mondatokban, és hogy ezek a mondatok milyen szűkebb vagy tágabb kontextusokban hangozhatnak el. Wittgenstein – mint már a *Vizsgálódások* legelső paragrafusában – példaként itt is Augustinusra hivatkozik⁶⁵, most Ágoston talán legismertebb, az időről szóló megállapításaira utalva, amelyek – mint Wittgenstein figyelmeztet – *éppen* nem filozófiai megállapítások. Az előző, 89. paragrafusban Wittgenstein latinul idézi Ágoston jól ismert szavait: „quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio [Mi tehát az idő? Ha nem kérdi tőlem senki sem, tudom, de ha egy kérdezőnek meg akarnám magyarázni, nem tudom⁶⁶]”, és ezt a kommentárt fűzi hozzájuk:

Egy természettudományi kérdésről (mondjuk a hidrogén fajsúlyára vonatkozó kérdésről) ezt nem lehetne elmondani. Amit tudunk, ha senki sem kérdez meg minket, de már nem tudjuk, ha meg kell magyaráznunk, az valami olyan, amire *rá* kell *eszmél-nünk*. (És nyilvánvalóan valami olyan, amire valamilyen oknál fogva nehezen eszmélünk rá.) (§ 89, a kiemelés eredeti).

A 90. és 89. paragrafus *Besinnung*ja (’ráeszmélés’, ’rádöb-benés’, ’fejtörés’, ’[önmagunk] emlékeztetése’) közel áll az *Erinnerung* (’emlék’, ’emlékeztető’, ’figyelmeztető jel’) azon értelméhez, amivel a 127. paragrafusban találkozunk: „A filozó-fus munkája – emlékek [Erinnerungen] összegyűjtése egy bizo-nyos célra”⁶⁷. Ha tehát emlékeztetjük magunkat, hogyan visel-

⁶⁴ Károlyi Gáspár fordítása, *Szent Biblia*. Budapest: k.n., 1970.

⁶⁵ A *Vizsgálódások* első paragrafusának értelmezéséhez l. „Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább...’: Lear király, Szent Ágoston, Wittgenstein és a semmi” – jelen kötetben.

⁶⁶ Bodnár M. István fordítása, *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., p. 72.

⁶⁷ G. E. M. Anscombe a *Filozófiai vizsgálódások* angol változatában mindkettőt a „*remind(er)*” (’emlékeztet(é)’) szóval fordítja: „We remind ourselves, that is to say, of *the kind of statement* that we make about phenomena”; „The work of the

kedik a *tőr* szó a fenti mondatokban, a *tőr* nyelvtanát (grammatikáját) kapjuk meg, azaz kirajzolódnak azok a határok, amelyek mentén a szót használhatjuk és a körvonalak, amelyek többé-kevésbé elválasztják más használatoktól. De abból, amit Wittgenstein a „nyelvtanról” mond, az is nyilvánvaló, hogy itt nem csupán „nyelvészeti” vizsgálatról van szó, amit – mondjuk – egy értelmező szótár megírása kedvéért végzünk el. Hogy megértsük, mit jelent ez a nyelvtani vizsgálódás, az alapos megfigyelés és tüzetes tanulmányozás (*Betrachtung*), észre kell vennünk, hogy a *Vizsgálódások* ebből a grammatikai szempontból sehol sem tesz elvi különbséget szavak és tárgyak használata között: egy *tőr* használatának (*kezelésének*) és a *tőr* szó használatának megfigyelése egyaránt a *tőr* nyelvtanának feltérképezéséhez, s ezáltal a *tőr* jelenségének megértéséhez segít hozzá. Egy *tőrrel* tenni valamit, vagy megfigyelni, valaki hogyan cselekszik vele (hogyan fogja meg, mire használja) épp olyan fontos, mint odafigyelni arra a hangra, amelyik éppen a t-ő-r hangsort mondja ki: épp arra kell rádöbbenünk, hogy mindezek a tevékenységek, a megfelelő hangok megformálásával egyetemben, egy kis „szigetet” alakítanak ki maguknak a többi tevékenység áradatában; azt kell megértenünk, hogy bizonyos cselekvések a *tőr* jelensége „körül” szüntelenül együtt járnak, például a *tőr* szó hangsorának kimondása bizonyos körülmények között akár helyettesíthet más, *tőrrel* elvégezhető tetteket (például elképzelhető olyan helyzet, amikor a „*tőr*” kimondása azt jelenti: ’szúrd le!’)⁶⁸. A *tőr* szó használata mint tett tehát

philosopher consists in assembling reminders for a particular Purpose” (Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Investigations*. Ford. G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1958).

⁶⁸ Vö. „Hogyan *vonatkoznak* szavak érzetekre? – Látszólag nincs itt semmi probléma; vagy tán nem beszélünk-e naponta érzetekről, és nem nevezzük-e meg őket? De hogyan hozzuk létre a név és a megnevezett között a kapcsolatot? Ez a kérdés ugyanaz, mint ez: hogyan tanulja meg az ember az érzetek nevének a jelentését? Például a »fájdalom« szót? Az egyik lehetőség ez: szavakat kapcsolunk össze az érzés eredeti, természetes kifejeződésével, és annak helyére állítjuk őket. Egy gyermek megsebezte magát és üvölt; erre a felnőttek beszélnek hozzá, és felkiáltásokra, később pedig mondatokra tanítják. Új fájdalomviselkedésre tanítják.

más tetteink közé (elé, mögé, fölé, alá) simul, ezért a *tőr* nyelvtanának, s ezáltal jelenségének vizsgálata *tőr*-tevékenységeink alapos felmérése, *tőr*-tevékenységeink közé értve a szó különböző szöveggörnyezetekben történő hangoztatását is⁶⁹.

Például a fenti mondatokból kiderül, hogy a magyar nyelvben két *tőr* van: nevezzük őket *tőr*₁-nek és *tőr*₂-nek. A *tőr*₁ éles, hegyes valami, amit kézbe lehet venni, vágásra vagy (ön)gyilkosságra lehet használni, de már divatjamúlt dolog, talán csak múzeumokban találjuk meg, de – mint véletlenül az egyik legrégibb magyar szövegeimlék, az *Ómagyar Mária-siralom* is mutatja – hegyes-éles mivoltánál, és a szúrással járó heves fájdalomnál fogva kitűnően alkalmas, hogy a szenvedés egyik metaforájává váljon. Hogy a *tőr*₁ – itt persze hevenyészve – rögzített grammatikája mennyire a szúrással, a döféssel kapcsolódik *elsősorban* össze, abból is kiderül, ha egy pillanatra a *tőr* szó helyébe a *kés* szót tesszük: egy éles késsel is megsebezhetem magam, egy (rég, ritka alakú stb.) kést is ki lehet állítani a múzeumban (bár *valamilyen fajta* késekkel mindenki konyhafőőjka ma is tele van, de még „közönséges” *tőr*öket sem igen találunk ugyanitt), esetleg még Kund Abigél is adhatott volna kést „enyelgve” Bárczi Benőnek, hogy azzal legyen öngyilkos, de az *Ómagyar Mária-siralom* metaforája már biztosan sokat vesztett volna erejéből, ha a „bú-*tőr*” helyett „bú-*kés*” szerepel, hiszen a *tőr* sokkal hamarabb idéz fel gyilkosságot, erőszakot és valamilyen hevességet, intenzitást. Mindebből az is kiderül, hogy éppen a metaforizálódás nyomon követése a legjobb alkalom arra, hogy egy jelenség legfontosabb, a többi jelenségtől őket erőteljesebben elválasztó jellegzetességeit *tetten* éérjük.

»Azt mondod tehát, hogy a `fájdalom` szó valójában az üvöltést jelenti?« – Ellenkezőleg: a fájdalom szóbeli kifejezése helyettesíti az üvöltést, nem leírja» (§ 244, a kiemelés eredeti).

69 Vö. „Így hát, szeretném mondani, a »Bárcsak eljönne!« szavakat a kívánságom tölti meg. Szavak kiszakadhatnak belőlünk – akár egy kiáltás. Van úgy, hogy bizonyos szavakat nehéz kimondani: például olyanokat, amelyekkel lemondunk valamiről, vagy valamilyen gyengeséget vallunk be. (A szavak tettek is.)” (§ 546, a kiemelés eredeti).

A tör₂ a mai köznyelvben szinte már csak a *törbe csal* (törbe ejt, törbe esik, tört vet valakinek) metaforában él, de ebből a használatból éppúgy nyilvánvaló, mint a Bibliából vagy a *Hamlet*-ből vett példákban, hogy leginkább a *csapda* szóval lehet helyettesíteni, tehát csupán hangalakjával emlékeztet a tör₁-re, és nem hasonló használatára révén. A két jelenség (tör₁ és tör₂) elválasztásában segít, ha a *törbe csal* kifejezést egy pillanatra a tör₁-gyel képzeljük el; ekkor éppen a kifejezés mögé kitalált helyzet komikuma igazít el, hiszen mulatságos elképzelni valakit, aki – mondjuk – tör₁-et tart maga elé és integet a másoknak, hogy szaladjon bele, vagy a tör₁-et a földbe szúrja, és lesi, a másik mikor lép éppen oda. Ráadásul a „fennakad” és különösen az „elszakadt” szövegekörnyezet egyértelműen arra utal, hogy a tör₂ valami hálóféle lehetett, tehát sem anyagában, sem alakjában nincs köze a tör₁-hez. Hogy a két, meglehetősen különböző jelenséghez miért ugyanaz a hangsor társul, már történeti vizsgálatot kíván⁷⁰, ami azonban a mai használatot nem befolyásolja.

Külön kérdés, hogy – például szótárakban vagy fordítás során – hogyan fejthetjük meg a hasonló, eltérő vagy akár azonos használatokat különböző nyelvek között. Elsősorban a metaforizálódás tarthat más-más irányba; például az angolban van egy (*to be*) *at daggers drawn* kifejezés, ami leginkább a magyar ’harcra kész’ használatának felel meg; ez a mondat „The two gangs were angrily facing each other, with hands in their pockets but *at daggers drawn*” körülbelül ezt jelenti magyarul: ’A két banda dühösen meredt egymásra; a kezüket a zsebükbe süllyesztették, de harcra készen, készen arra, hogy bármikor egymásnak rontsanak’, szó szerint: ’kihúzott tőrrel voltak’. Egy másik, többé-kevésbé kötött angol kifejezés, a (*to*) *look daggers*

⁷⁰ A TESz [A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára] szerint a tör₁ finnugor eredetű, és feltehetően az eredeti ’él, hegy, csúcs’ jelentésből fejlődött ki a ’szúrásra, illetőleg vágásra való eszköz’ jelentés, majd alaki-formai és funkcionális hasonlóságon alapuló névátvitellel olyan jelentések keletkeztek, mint ’ár, lyukasztó eszköz’, ’vívőeszköz’, és a hajózásban ’a kötél kezelésében használt vaspálca’. A tör₂ ezzel szemben valószínűleg török jövevényszó még a honfoglalás előtti korból, ugyanakkor hasonló hangalakban és jelentésben annyi nyelvben (újgörög, perzsa, oszmán török stb.) megtalálható, hogy vándorszónak is tekinthető.

a magyarban inkább a „villám” metaforikus köréhez tartozó használat adható vissza: például ez a mondat: „He didn’t say a word but he certainly looked daggers” hozzátvetőlegesen így adható vissza: „Egy szót sem szólt, de a szeme villámokat szórt” (szó szerint: ’tört (mutatott) a tekintete’, ’tört (szórt) a szeme’). És a *dagger* a *Macbeth*ben is előfordul metaforikus értelemben; Donalbain, Duncan egyik fia, amikor bátyjával, Malcolmmal, a „hivatalos trónörökösrel” elhatározza, hogy megszöknek apjuk meggyilkolása után, ezt mondja: „where we are / There’s *daggers* in men’s smiles: the near in blood, / The nearer bloody” (II, 3; 138–139), itt azonban a költői kép jól működik magyarul is: „Itt? Itt tör lapul / Minden mosolyban, és vérünkre szomjas / A vérrokon” (II; 3).⁷¹

Természetesen sok kérdés nyitva marad: egyrészt a példákat továbbiakkal szaporíthatnánk, és így még pontosabban rögzíthetnénk a *tör* vagy a *dagger* használatát, másrészt alaposan szemügyre vehetnénk a metaforizálódás folyamatait. De most ott követjük nyomon a *Vizsgálódásokat*, ahol Wittgenstein – még mindig egy jelenség, egy „dolog”, egy „tárgy” létének feltérképezése érdekében – a használat, a grammatikai vizsgálódás és a filozófiában olyan fontos *fogalom* összefüggéseit kutatja.

Nyelvtan és fogalom

A nyelvtani-grammatikai elemzés jelentősége épp a sokat vitatott *fogalom* szempontjából jelentős a *Filozófiai vizsgálódások*-ban. Wittgenstein ugyanis a könyv több pontján sejteti, hogy a fenti értelemben vett grammatikai elemzés⁷² az *egyetlen* út egy-

⁷¹ Szabó Lőrinc ott is használja a tör-metaforát, ahol az eredetiben nincs szó *dagger*-ről; a III. felvonás 1. jelenetében Macbeth azt mondja a gyilkosoknak, hogy Banquo „életének minden perce törként / Szür szivembe”; angolul: „every minute of his being thrusts / Against my near’st of life” (III; 1; 116-117), szó szerint: ’lét(ezés)ének minden perce (életadó) szerveim legfontosabbjai felé dőf’.

⁷² Külön is hangsúlyozni kell, hogy Wittgenstein a „nyelvtan” szót nem úgy használja, ahogy manapság a nyelvész. Sok nyelvész grammatikán (nyelvtanon) csupán a nyelv mondattani (szintaktikai) szabályait érti, melynek alapján végtelen számú mondatot tudunk létrehozni, ellenben megkülönböztetnek jelentéstani (szemantikai)

egy fogalom meghatározásához; például a *tőr* nyelvtanának leírásán kívül nem tudunk többet tenni, ha a *tőr* fogalma érdekel bennünket. A 384. paragrafusban ezt olvassuk: „A ’fájdalom’ fogalmat a nyelvvel együtt tanultad meg?”; az ezt megelőző paragrafusban pedig:

Nem egy ’jelenséget’ elemzünk (például a gondolkodást), hanem egy fogalmat (például a gondolkodását), s így egy szó használatát (§ 383, kiemelés tőlem).

Cavell pedig így foglalja össze jelentés, nyelvtan és fogalom viszonyát:

Amikor egy fogalmat megtestesítő szóra gondolnak, úgy kezelik a szót, mint ami tervszerű grammatikai elrendezéssel [grammatical schematism] bír [...]; ez a tervszerű elrendezés jelöli ki a kritériumok azon halmazát, melynek alapján a szót azokban a nyelvtani kontextusokban alkalmazzuk, amelyekbe a szó már beleilleszkedik, vagy amelyekbe beilleszthető. [...] A fogalom ez a tervszerű nyelvtani elrendezés – a szó hatásának, erejének, potenciájának egyik értelme, melynél fogva bizonyos vonzatoakat magához köthet, és egy másik értelem, amely a szó alkalmazásának céljáról tudósít, és arról, hogy ez a cél a különböző kontextusokban azonos lesz, vagy hogy éppen egy jól felismerhető minta vagy jól követhető irány szerint fog elmozdulni. Ebben az értelemben a fogalom a szó jelentése.⁷³

Bátran hívhatjuk tehát Wittgenstein grammatikai analízisét „fogalmi elemzésnek”, amennyiben nem felejtjük el, hogy itt a

szabályokat, melyeknek megint két értelme van. Szűkebb értelemben a szemantika csak azokkal a feltételrendszerrel foglalkozik, amelyeknek alapján egy mondat igazságértéke (az, hogy igaz-e, vagy hamis) meghatározható és a nyelv „szótárával” („lexikonával”), mely a szavak és más morfémaik jellegzetességeit tartalmazza, és ami még a jelentés területén számba jöhet, az számukra az ún. pragmatika illetékeségi köre, ami a mondatok jelentését párbeszédekben és – általában – különböző, a jelentésre hatással lévő körülményekre, kontextusokra való tekintettel vizsgálja. A szemantika tágabb értelemben a jelentés általános vizsgálata, amibe beletartozik a beszédadatusok, a metaforák stb. tanulmányozása is. A wittgensteini grammatikai elemzésnek a szintaktikai, szemantikai és pragmatikai szabályokról egyaránt szót kell adnia, vagy ugyanezt másképpen megfogalmazva: tartalmazza a szintaxist és a tágabb értelemben vett szemantikát.

⁷³ Stanley Cavell: *The Claim of Reason*, pp. 77–78, vö. még p. 73.

fogalmi – ellentétben a filozófiai hagyományban olyan gyakran előforduló gyakorlattal⁷⁴ – nem belső pszichológiai folyamataink tanulmányozását jelenti, nem az *én* pl. „tör-ideám” vizsgálatát. De mért nem? Miért hangsúlyozza Wittgenstein, újra meg újra, hogy a fogalmi elemzés ne a magamba, önnön elmémbe, „fejembe” nézéssel kezdődjék? Hát nem rendelkezem a tör fogalmával?

Bizonyos értelemben persze, hogy rendelkezem vele. De ami Wittgenstein szerint itt félrevezető, sőt felesleges bonyodalmat okoz, elsősorban a *fogalom* fogalmával összekapcsolódó birtoklás gondolata; hiba úgy tekinteni a fogalmat, mint ami az *enyém*, saját tulajdonom, amihez senki másnak nincs bejárása, csak nekem.

Fogalmak: három ládika, Hamlet és Wittgenstein dobozai

Ha ugyanis a fogalmat saját birtokomként kezelem, úgy tekintek magamra és másokra, mint kis dobozkákra vagy „tartó edényekre”, amelyekbe fogalmakat „zártak” – mint a képeket és az üzeneteket az arany-, az ezüst- és az ólomládikákba Shakespeare *A velencei kalmár* című drámájában. Ha önmagunkat is ilyen ládikának tartjuk, könnyen ugyanarra a következtetésre jutunk, mint Bassanio, aki a III. felvonásban a három ládika közötti választást latolgatva mondja: „A látszat legkevésbé vall magáról”⁷⁵, és még ha „a belsejét kutatjuk”⁷⁶ is ki, azt találjuk, hogy a belül talált „árny is elmarad / Lényege mögött”. A belső vizsgálat – derül ki Bassanio szavaiból – mindig valami *külső* megerősítést követel: „És amit látok, hinnem nem szabad, / Míg meg nem erősíted te magad” – mondja leendő feleségének, Portiának. De itt sem azt nem követjük nyomon, hogyan fogal-

⁷⁴ L. pl. John Locke álláspontját az előző fejezetben.

⁷⁵ Vas István fordítása; az itt következő idézetek mind a III. felvonás 2. jelenetéből valók.

⁷⁶ Az eredetiben: „inward searched” (III; 2, 73), Vas István nem fordítja le. Az angol szöveget az alábbi kiadásból idézem: J. R. Brown (szerk.): *The Merchant of Venice. The Arden Shakespeare*. London: Methuen and Co. Ltd., 1969.

mazza újra Bassanio a „verifikáció elvét” (még ha ennek mércéje ezúttal nem is a világ, hanem Bassanio „új világa”, Portia), sem azt, milyen bonyolult hermeneutikai okfejtés után döntenek Portia kérői egyik vagy másik ládika mellett⁷⁷; mindez csak illusztrálni hivatott azt, aminek Wittgenstein megkülönböztetett figyelmet szentel: ha úgy véljük, hogy önmagunk és mások bensőjében a fogalmak (vagy ideák) magán-kincstárunkban üldögélnek, nemcsak abban nem lehetünk sohasem bizonyosak, hogy a szavakat ugyanabban a jelentésben használjuk-e, és hogy megértjük-e egymást, hanem arra is rá kell döbbernünk, hogy egy jelenség magyarázatakor teljesen hiábavaló a „saját fogalmamra” hivatkoznom. Mert ha egyszer az én fogalmam az „enyém” és a te fogalmad a „tied”, és csupán a nyelv áll rendelkezésünkre, hogy ezeket a fogalmakat „közzemlére”, tehát publikussá tegyük, akkor ugyanoda érkezünk vissza, ahonnan elindultunk: ismét az a feladat, hogy bizonyos mondatok jelentéseit magyarázzuk.⁷⁸

De nem tudjuk-e a bensőnkben élő dolgokat más módon is kifejezni, mint nyelvünk segítségével? Van „testnyelv” is: forgathatjuk a szemünket, csattogtathatjuk a fogunkat, nyöghetünk, jajgathatunk, ráncolhatjuk a homlokunkat, kacsinthatunk, gesztikulálhatunk, és így tovább. Akár Hamlet a színészeknek adott jó tanácsaira is emlékezhetünk:

Ne is fűrészd nagyon a levegőt a kezdeddel, így; hanem jártasd egészen finomul: mert a szenvedély valódi zuhataga, szélvész, s mondhatnám forgószele közepette is bizonyos mérsékletre kell

⁷⁷ Erről bővebben l. „A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei *A velencei kalmárban*” – jelen kötet negyedik tanulmánya.

⁷⁸ Vö. „Milyen alapunk van arra, hogy 'É'-t egy *érzet* jelének nevezzük? Az 'érzet' ugyanis egy szó közkeletű, nem egyedül számomra érthető nyelvünkből. E szó használata tehát olyan igazolást igényel, amelyet mindenki megért. – És az sem segítene, ha azt mondanánk: nem kell *érzetnek* lennie; ha 'É'-t ír, akkor rendelkezik *valamivel* – és többet nem tudnánk mondani. De a 'rendelkezik' és a 'valami' szintén közkeletű nyelvünkhöz tartozik. – Ha az ember filozófál, akkor lejut végül oda, hogy már csak egy artikulálatlan hangot szeretne kiadni. – Am egy ilyen hang csak egy meghatározott nyelvjátékban kifejezés, s ezt a nyelvjátékot kell most leírunk. (§ 261). L. még § 246 és §§ 311–312.

törekedned és szert tenned, mi annak simaságot adjon. [...] Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez... (III; 2)⁷⁹

Vagy osztozhatunk Hamlet reményében, hogy éppen nem-nyelvi jelek árulják majd el, mi van a gyilkos Claudius belsejében:

Mert nyelve nincs bár, a gyilkos merény
A legcsodásabb szerven tud beszélni.
Most, e színészek által, az atyám
Megöléséhez hasonlót játszatok
Bátyám előtt: lesem minden vonását,
Lelkébe nyúlok az elevenig;
S ha rezzen is: tudom, hogy mit tegyek. (II; 2)

Csakhogy kézzel a levegőt fűrészelni maga is jel, ami éppúgy értelmezésre vár, mint a szó, a mondat. És sajnos Hamletnek is csalódnia kell – több okból – nagybátyja „természetes” reakcióit illetően. Lehet, hogy Hamletnek igaza volt, amikor a színészeknek „kimagyarázhatatlan némajátékról” beszélt (III; 2)? Hiszen például Claudius hangsúlyosan csak saját magának (és persze a közönségnek) megvallott bűnei semmiféle kapcsolatot nem mutatnak azzal, ahogyan társaságban viselkedik; az udvar előtt, de még a felesége előtt sincsenek rajta a lelkiismeret-furdalás, a büntudat, vagy a szenvedés jelei. A lecke, amit Hamlet kénytelen megtanulni, Wittgensteiné is: még az olyannyira „természetesnek” vagy „spontánnak” tűnő megnyilvánulásainkhoz sem lehet minden többértelműségtől mentes, félreérthetetlen jelentést rendelni. Még a természetes reakciókat az idők kezdete óta fenyegető tettetéssel (és színjátésszással) sem kell itt feltétlenül számot vetnünk, hogy az önkéntelen viselkedés egyértelműségébe vetett hitünk meginogjon.

Wittgenstein tehát nem azt tagadja, hogy van valamim, amit „bensőmnek”, magán-világomnak nevezhetek. Ha tetszik, természetesen beszélhetek „saját fogalmaimról”, vagy csak általam megtapasztalható érzéseimről, például – hogy Wittgenstein egyik kedvenc példáját idézzük – a saját fájdalomról, amit

⁷⁹ Arany János fordítása.

csak én érezhetek, és senki más. „Mondj, amit akarsz – írja a 79. paragrafusban –, amíg ez nem akadályoz meg abban, hogy lásd, hogyan állnak a dolgok”. „És – teszi rögtön hozzá zárójelben – ha ezt látod, akkor néhány dolgot nem fogsz mondani”. Amit itt látnunk kell, nem más, mint hogy a „bensőmre” való hivatkozással nem oldok meg semmit, mert nem *magyaráztam meg* vele semmit; az eredeti kérdést – mi pl. a *tör* szó jelentése – a saját tör-fogalmamra való hivatkozással csupán egy másik szintre toltam, és ott tulajdonképpen egyszerűen *megismételtem*. Ez a szint csak azért tűnik a magyarázat, a tisztázás helyének, mert egyes szám első személyű birtokom, ahová csak „én léphetek be”, s ott mintha már bensőséges viszonyban, valódi ismeretségben lennék a dolgokkal, hiszen „én már csak tudom, mit érzek vagy gondolok!”. Pedig a „tudom” – figyelmeztet Wittgenstein – itt igen különleges jelentésben szerepel:

Mennyiben is *privátak* érzeteim? Nos, csak én tudhatom, hogy vannak-e fájdalmaim; a másik csak sejtheti. – Ez egyfelől hamis, másfelől pedig értelmetlen. Ha a ’tudni’ szót úgy használjuk, ahogyan ezt az emberek normális körülmények között teszik (és hát hogyan is kellene használnunk!), akkor mások nagyon gyakran tudják, hogy nekem fájdalmaim vannak. – Igen, de mégsem azzal a bizonyossággal, amellyel én magam tudom. – Rólam egyáltalán nem lehet mondani (csak mondjuk tréfából), hogy *tudom*, fájdalmaim vannak. Mert mit jelenthet *ez* – azonkívül, hogy fájdalmaim *vannak*? (§ 246, a kiemelés eredeti)

A kérdés tehát nem az, hogy én tudom-e, vannak-e fájdalmaim, mert vagy egy nagyon triviális, vagy egy, a tudásnál is bensőségebb értelemben – a „van” vagy az „érezem” értelmében – persze, hogy „tudom”. A kérdés az, hogy a *másik* milyen értelemben tudja. És Wittgenstein szerint épp a *másik* pozíciója az, amiből a *tud* a mindennapos értelmében („normális körülmények között”) mondható; amikor valaki azt mondja nekem: „tudom, hogy fáj (neked)”, itt a *tudom* körülbelül abban az értelemben szerepel: ’elhiszem neked, hogy fáj’, ’én is éreztem már azt, amit mindketten (és még sokan mások) „fájdalomnak” neveznek, és elfogadom, elismerem, hogy te most ezt érzed’. Azaz

ha nekem fáj valami, *te* tudod, *ő* tudja; *én*, a szó hétköznapi értelmében „nem tudom”. Te onnan tudod (ő onnan tudja), hogy ismered (ismeri) a fájdalom-viselkedés jeleit, a rángatózó száját, a felszisszenést vagy a kiáltást stb., ami éppen úgy tartozik közös hagyományunkhoz, mint a mindkettőnk által ismert nyelv, amin szintén *tudathatom*, hogy „nagyon fáj”.

Amiről tehát leginkább érzem úgy, hogy tudom – hiszen az én „ládikámban”, az én „belső szobámban” van, amit csak én „nyithatok ki”, ahol csak én „gyújthatok világosságot” –, ott Wittgenstein szerint félrevezető tudásról beszélni. A tudás, a magyarázat, nem fogalmaimban, nem *belül* van, hanem rajtam kívül: külső jelekben (például a nyelvben, vagy a gesztus-nyelvben, vagy a viselkedésben, a magatartásban), és: *te-benned*. Ezért nem érdemes magamban „még mélyebbre ásni”, és ezért kell a dolgokat körülvevő *lehetőségekkel* törődni (és nem keresztüllátni rajtuk, beléjük hatolni, vagy felboncolni őket), ezért kell a – közszemlére tehető – rajtam, rajtad, rajta kívül *is* eső nyelvi-nyelvtani szabályokra figyelni. A magyarázat nem belül van, hanem kint. Mert ha belülről várjuk, a jelenség éppen, hogy *eltűnik*; a szó szoros értelmében szem elől veszítjük. Wittgenstein példájában nem ládikák, hanem skatulyák szerepelnek:

Tételezzük fel, hogy mindenkinek volna egy skatulyája, benne pedig valami, amit „bogár”-nak nevezünk. Senki sem tud a másik skatulyájába bepillantani; és mindenki azt mondja, hogy csak a *saját* bogarának látványából tudja, mi egy bogár. – Hiszen ekkor az is lehetséges volna, hogy mindenkinek valami más tárgy van a dobozában. Sőt, az is elképzelhető volna, hogy egy ilyen dolog szüntelenül változzék. – De mi lenne, ha ezekenél az embereknél a „bogár” szónak mégiscsak volna használata? – Úgy ez nem abban állna, hogy egy dolgot jelölnek vele. A skatulyában lévő dolog egyáltalán nem tartozik a nyelvjátékhoz [a közös nyelvhasználathoz]; még csak úgy sem, mint *valami*: hiszen a doboz akár üres is lehetne. – Annyira nem, hogy ezzel a dobozbeli dologgal a játékot akár ’egyszerűsíteni’ is lehetne; a dolog elillan, bármi is legyen (§ 293, a kiemelés eredeti).

Skatulya helyett mondhatunk „lelket”, „szellemet”, „elmét”, „fejjet” bárminemű „tartályt”; a lényeg, hogy amíg a jelenségek

magyarázatát a „privát szférában” keressük, a jelenség nemhogy még bensőségebb viszonyba kerülne velünk, hanem egyenesen „elillan”. Ezért szól így Wittgenstein egyik jótanácsa: „ne gondolkozz, hanem nézz!”

„Ne gondolkozz, hanem nézz!”

Wittgenstein arra szeretne rábeszélni bennünket, hogy változtassunk azokon a módokon, ahogyan a dolgokra nézünk; más oldalról, más szempontból vessük pillantásunkat a világra – erről (más *szempontból* a *Tractatus* kapcsán is szó lesz⁸⁰). A *Vizsgálódások* elképzelése szerint a szemünknek belülről kifelé kell fordulnia:

Vizsgáld meg például azokat a folyamatokat, amelyeket „játékok”-nak nevezünk. A táblákon játszható társasjátékokra, a kártyajátékokra, a labdajátékra, a küzdősportokra [harci játékokra] stb. gondolok. Mi a közös mindezekben? – Ne mondd, hogy „*Kell* valami közösnek lennie bennük, különben nem hívnánk őket ’játékok’-nak” – hanem *nézd meg*, van-e valami közös mindben. – Mert ha megnézed őket, nem fogsz ugyan olyasmit látni, ami *mindben* közös, de látsz majd hasonlóságokat, rokonságokat, mégpedig egész halomnyit. Szóval: ne gondolkozz, hanem nézz! [...]

E vizsgálódás eredménye pedig így hangzik: az egymást átfedő és keresztező hasonlóságok bonyolult hálóját látjuk. Hasonlóságokat nagyban és kicsiben (§ 66).⁸¹

Hogy világosabban lássunk, itt is – mint számtalan hasonló esetben – a folyamatok részleteit kell szemügyre vennünk; *közelről szemlélnünk*, ami végbemegy (§ 51, a kiemelés eredeti).

Amit Wittgenstein ajánl, és ami – még saját megítélése szerint is – általános („természetes”) beállítódásunkkal éppen elmentés, nem más, mint hogy a fogalmakat ne önmagunk belsejében, hanem magunkon kívül keressük: magunk előtt, mögött,

⁸⁰ L. „’A leképezés logikája’ és a ’látás páraváza’. Wittgenstein *Tractatusa* és Shakespeare: *A vihar*” – jelen kötet utolsó tanulmánya.

⁸¹ A kiemelés eredeti; Neumer Katalin fordításán módosítottam kicsit.

fölött, alatt; tetteink között („közepette”), amikhez mások viszonyulnak; mások cselekedeteiben, aminek mi vagyunk kitéve; mindennapos tevéseink-vevéseink közegében, amint ki és be, ide és oda járkálunk, kézbe vesszük, „intézzük” dolgainkat, babrálunk velük egy – ahogy Wittgenstein szerette mondani – közös *életforma* részeseként.⁸²

Ezek a kérdések – mondanom sem kell – további kérdésgörgetegeket mozgatnak meg, melyekkel Wittgenstein is, mások is sokat foglalkoztak: a másik ember érzéseinek, gondolatainak megismerhetősége (tulajdonképpen az alteritás és az interszubsjektivitás kérdéskörébe eső problémák); a saját (privát) nyelv kérdése, a szabálykövetés paradoxonai, akár – szűkebben – nyelvtani, akár – tágabban – társas (etikai, társadalmi) értelemben; a jelentés-kritériumok, az igazolhatóság és a (logikai értelemben vett) igazság kérdései; az emberek közötti egyetértés (az egymásra-hangoltság) természete és mértéke – és sok más. Ezeket itt most nem célozom tárgyalni; de könnyű belátnunk, a kifelé forduló tekintet hogyan támaszt újabb kérdéseket. Például a nyelvtani – és bármelyik más, viselkedésünket irányító – szabályokról helytelen volna azt gondolni, hogy megváltoztathatatlanok. Kétségtelen, hogy zömüket gyermekkorban sajátítjuk el; a „szocializációnkat” biztosítják, mintegy „örökül kapjuk”; van valami bennük, ami miatt „adott”-ként tekintünk rájuk. De kisebb-nagyobb mértékben eltérhetünk tőlük, sőt akár fel is rúghatjuk őket és teljesen újakat vezethetünk be. „Paradoxonunk ez volt: – írja Wittgenstein abban a paragrafusban, ami Saul Kripke híres könyvének⁸³ is kiindulópontja lett –

a szabály nem tudja megszabni, miképpen cselekedjünk, hiszen minden cselekvésmódot összhangba lehet hozni a szabállyal. A válasz pedig így szólt: ha mindegyiket összhangba lehet hozni a szabállyal, akkor szembe is lehet vele állítani. Ezért itt sem összhangról, sem pedig ellentmondásról nem beszélhetünk” (§ 201).

⁸² Vö. § 19, § 23 és § 241.

⁸³ Saul Kripke: Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Hogyan lehetséges, hogy szabályok nélkül sem egymással beszélni, sem egyéb módon együttműködni nem tudunk, miközben akár mi, akár partnerünk felfüggesztheti azokat? Mi több, úgy tűnik, időnként el is *kell* térnünk a szabályoktól, hogy alkalmazkodni tudjunk olyan újabb és újabb helyzetekhez és kontextusokhoz, amelyek mindegyikét lehetetlen előre látnunk. Ha itt azt mondjuk, hogy a szabálytól való eltérés minden esetben – talán „automatikusan”? – egy új szabályt hoz létre, vagy éppen azt, hogy a szabály időnkénti – egy-egy helyzet-diktálta – felfüggesztése maga is (általános) szabály, akkor a *szabály* fogalmát olyan szélesre tártuk, hogy teljes kiüresedéssel fenyeget, vagy, ahogy Wittgenstein mondaná talán, a szabály fogalmát – a *szabály* szó jelentését – „szabadságra küldtük” (vö. § 38). A szabály megszégését csak akkor értelmes a szabály fogalmához tartozónak tekintenünk, ha a *szabály* fogalma már világosan áll előttünk, ha tudjuk, mit jelent a szabálykövetés. De a tét éppen a szabály mibenlétének tisztázása. S ugyanúgy a szabály fogalmának értelmét veszélyeztetjük, ha arra az álláspontra jutunk, hogy a szabályokat mintegy „menet közben” hozzuk létre, hogy a cselekvések végrehajtása alkotja meg őket, hiszen ekkor valóban *bármit* tehetek, és a tett és a szabály egyszerűen egybe fog esni, miközben a szabály csupán az éppen végrehajtott tett „szabálya”, és a szabály igazolására semmi más nem áll rendelkezésemre, mint az iménti tett (azaz végeredményben megint a szabály). „És nem létezik-e olyan eset is – kérdezi Wittgenstein –, amikor játszunk, és ahogy előrehaladunk, hozzuk létre a szabályokat?” És azonnal hozzáteszi: „Igen, és olyan eset is [létezik], amikor a szabályt menet közben megváltoztatjuk”.⁸⁴ A szabálykövetés problémája végső soron ugyanarra a kulcsra jár, mint a fogalmaké: ahogyan belső, privát fogalmam nem szolgál egy nyelvi jelentés magyarázatául, ugyanúgy haszontalannak bizonyul, ha a szabályt saját törvényhozásomra hivatkozva

⁸⁴ § 83, az eredeti szövegben a mondatok egy része angolul: „És nem létezik-e olyan eset is, amikor játszunk és – 'make up the rules as we go along'? Igen, és olyan eset is, amikor a szabályt megváltoztatjuk – as we go along”. Neumer Katalin fordítását itt megváltoztattam.

igyekszem igazolni. Úgy tűnik, ahhoz, hogy valamit „szabályként” kezelhessek, arra van szükségem, hogy mások is szabálynak ismerjék el: *mások* nélkül a *sajátomnak* sem tekinthetem.

A „Ne gondolkozz, hanem nézz!” programja tehát nemcsak a „látás helyén”, a „*theatronban*”, a színházban olyannyira hangsúlyos nézés alternatíváját ajánlja a filozófus szokásos „belső” töprengése („magába fordulása”) helyett (vagy mellett), hanem következményeivel rádöbbsent, hogy már eleve szereplőkként jelenünk meg ott, amit általában „világnak” vagy „életnek” hívunk. A *Filozófiai vizsgálódások* azért íródott „több hangra”, azért enged – retorikai megformáltságában, szövegkompozíciójában, vita-módszerében, a kérdések elénk-tárásában – több nézőpontot, véleményt is szóhoz jutni, mert már eleve abban a világban képzelem el magát, azzal az élet/cselekvés-együttessel lépett valamiféle mimetikus viszonyba, amit *emberi drámának* hívhatunk: a *Vizsgálódások* azt jeleníti meg, ahogy mindennapjainkban teszünk-veszünk, beszélünk, itt-meg-itt, ezért-meg-ért, így-meg-úgy, ekkor-és-ekkor, ilyen-meg-ilyen körülmények között. És azzal, hogy Wittgenstein egyetlen vélemény mellett sem kötelezi el magát véglegesen, hogy – ezáltal – meri vállalni a befejezetlen (befejezhetetlen) mű ódiáját, rám, a néző-olvasóra is felelősséget ró: azt kívánja tőlem, hogy szereplővé váljak, és ne azt feszegessem, a műben elhangzó vélemények közül melyiket lehetne minden további nélkül Wittgensteinnek tulajdonítani, hanem hogy – amint a *Vizsgálódások* Előszava ezt ki is mondja – önálló gondolatokkal próbáljak meg fellépni.⁸⁵ És bár Wittgenstein nem rejti véka alá, hogy egy-egy megközelítés zsákutcába vezethet, arról sem szabad elfelejtkeznünk, hogy a műben – épp sajátos retorikája miatt – annak a bizonyossága sem található meg, hogy bármelyik zsákutca végleges (örökre zárt és abszolút) volna.

A fentiekből nyilvánvaló, hogy az én megközelitésem szerint a *Filozófiai vizsgálódásokat* egyszerre könnyebb és nehezebb

⁸⁵ Vö.: „Írással nem szeretnék másokat a gondolkodástól megkímélni. Ha lehetséges, inkább mindenkit önálló gondolatokra szeretnék ösztönözni” (Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., p. 13).

megérteni, mint ahogy ezt a közkézen forgó kommentárok gondolják. Ezek természetesen rendre Wittgenstein szembetűnő, különös (rendhagyó) stílusából, tárgyalásmódjából indulnak ki, és dilemmájuk a következő formát ölti: feladatuk-e, hogy Wittgenstein gondolatait egy többé-kevésbé töretlen füzérré alakítsák? Érveljének-e amellet egyáltalán, hogy létezik gondolatainak logikus – csak éppen rejtett – láncolata? Alkossanak-e egy viszonylag koherens rendszert abból a „káoszból”, amit Wittgenstein – tulajdonképpen publikálatlan hagyatékként – maga mögött hagyott? Vagy inkább adják át magukat azoknak a hullámhegyeknek és -völgyeknek, amiket Wittgenstein gondolkodása kavart? Fenntartsák-e (vagy netán éppen utánozzák-e) a *Vizsgálódások* töredékességét, meg-megzökkenő gondolat-íveit, és adják-e fel mindörökre az álmot, hogy valaha is rendszert találnak itt? Garth Hallet, az egyik klasszikus kommentár szerzője például azt az álláspontot képviseli, hogy a *Vizsgálódások* „ortodoxnak semmiképpen sem mondható stílusa és nyilvánvaló rendezetlensége” Wittgenstein kései filozófiájának természetéből fakad: Wittgenstein nem tárhatta volna elének gondolatait „egységes, koherens módon anélkül, hogy egyben gondolatainak tartalmát is meg ne hamisítaná”.⁸⁶ A *Vizsgálódások* egy másik nagy tekintélyű exegézise G. P. Baker és P. M. S. Hacker masszív, három vaskos kötetre rúgó kommentárja (melynek harmadik kötetét Hacker egyedül fejezte be). Ők, mielőtt maguk is összefoglalnák a mű legfontosabb interpretációit⁸⁷, ezt írják: „Bár [a *Vizsgálódások*] nem használ terminus technikusokat, stílusa tiszta, és a különálló megjegyzések egy felszínes értelmezésben világosaknak tűnnek, valójában kivételesen nehezen érthető könyvvel van dolgunk”.⁸⁸ Ennek alapján mindvégig az a céljuk, hogy a mű gondolatmenetét éppolyan tisztává és átte-

⁸⁶ Garth Hallet: *A Companion to Wittgenstein's Philosophical Investigations*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977, pp. 44–45.

⁸⁷ G. P. Baker és P. M. S. Hacker: *Wittgenstein: Understanding and Meaning: an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations*. Volume 1. Oxford: Basil Blackwell, 1980, pp. xiii–xvii

⁸⁸ Baker és Hacker, op. cit., p. xiii

kinthetővé tegyék, mint amilyen szerintük annak stílusa. Ezzel szemben Timothy Binkley túlzásba is esik, amikor azt a szélsőséget képviseli, hogy Wittgenstein műve termékeny és ihlető rendetlenség: „A filozófia itt egyfajta költészet, melynek célja a gondolatok kicsalogatása az olvasóból, és nem az, hogy egyetértsenek a művel. Wittgenstein ezért írt rövid vázlatokat, ahelyett, hogy hosszadalmas érvrendszereket alkotott volna. Nem a helyes ítélet értelmében vett igazságot kutatja, hanem arra vágyik, hogy megszabaduljon a filozófia gyötrő kérdéseitől, hogy azok végre békét hagyjanak neki”.⁸⁹ Stephen Hilmy kiegyensúlyozottabb álláspontot képvisel, amely nem zárkózik el attól, hogy a kései Wittgenstein filozófiáját koherens rendszerként rekonstruálja: „Wittgenstein leginkább azt az álláspontot képviseli, hogy ’Nincs egyetlen filozófiai módszer, ugyanakkor módszerek igenis vannak’, ahol a mondat első felében szereplő ’módszer’ szó a filozófiai problémák megközelítésének általános formáját jelenti, a második felében – többes számban – pedig bizony problémákra adott bizonyos megoldásokként értelmezendő”. Hilmy szerint a *Vizsgálódások* stílusa sok olyan külsődlegességet tartalmaz, amit maga „Wittgenstein sem tartott helyesnek vagy kívánatosnak”, de nem tudott rajta változtatni.⁹⁰

Az én értelmezésem szerint a *Vizsgálódások* olvasása ennél – egyfelől – azért könnyebb, mert nem annyira gondolatmenetek rekonstrukcióját követeli tőlünk, hanem *részvételre* invitál: arra, hogy a szó legszorosabb értelmében *használjuk*: lépünk föl abban a drámában, melynek célja helyzetünk, pozíciónk feltárása és kövessük bátran azokat az ösvényeket, amiket megnyílni látunk. Ugyanakkor nehezebb is, mert akár költői műként is olvashatjuk, mégis legfeljebb csak átmeneti nyugvópontokra találhatunk; sehol sem ragadhatjuk meg azt a szerzőt, aki végleges megoldásba kapaszkodva bennünket is a kérdések lezárására ösztönözne.

⁸⁹ Timothy Binkley: *Wittgenstein's Language*. The Hague: Martinus Nijhof, 1973, p. 191

⁹⁰ Stephen S. Hilmy: *The Later Wittgenstein: The Emergence of a New Philosophical Method*. Oxford: Basil Blackwell, 1982, pp. 3–4 és p. 25.

Wittgenstein ellenáll a befejezésnek és nyitott marad a kétely iránt: ez vezet minket vissza a jelenségek lehetőségeinek vizsgálatához.

A jelenségek feltételei: „Így van és így van”

Most már talán világosabb, mit érthet Wittgenstein azon, hogy vizsgálódásunk „nem a *jelenségekre* irányul, hanem [...] a jelenségek *lehetőségeire*” (§ 90): ha elkészítjük egy jelenség nyelvтанát, éppen a lehetőségeit kutatjuk. Amikor nyelvтанunk számára megfigyeljük, ki hogyan, mikor, hol, miért stb. használ valamit, amit itt Wittgenstein jelenségnek nevez, akkor olyan körülményeket, helyzeteket és kontextusokat vizsgálunk, amelyekben a jelenségek lehetővé válnak.

De azt jelenti-e a „lehetővé tétel”, hogy ezek a körülmények, helyzetek és kontextusok (amelyeket – többé-kevésbé – nyelv-tanként tudunk megszerezni) egyben *létre is hozzák, meg is teremtik* a jelenségeket? A 373. paragrafusban Wittgenstein valóban azt mondja: „Hogy valami milyen fajta tárgy, azt a grammatika mondja meg [Welche Art von Gegenstand etwas ist, sagt die Grammatik]”⁹¹. Azonban, mint ez a fentiekből kiderült, a nyelvтан nem „megragadja a dolgokat”, inkább „körülveszi őket” és a 373. paragrafus sem arról szól, hogy a nyelvтан azt mondja meg, *mi* egy dolog, hanem hogy milyen *fajtajú* (hová tartozik, mikor számíthatunk rá stb.). A nyelvтан nélkül bizonyosan semmiféle értesülést nem tudnánk szerezni vagy átadni egy dolgról; ha például valakinek nyelvтан nélkül adnánk meg egy nevet, az illető nem menne sokra vele, hiszen – ahogy Cavell megfogalmazza – „még nem áll olyanfajta *tárgy* a rendelkezésedre, amihez az elhangzó nevet kapcsolhatod: még nem áll nyitva számodra a lehetőség, hogy megtudd, hogyan hívják hivatalosan”⁹². Arra is szükség van, hogy megtudjuk, *mi* az, hogy név (egyáltalán), abban az értelemben, hogy ’mire jó’:

⁹¹ Neumer Katalin fordításán itt változtattam; nála: „Hogy valami a tárgyak mely fajtájához sorolható, azt a grammatika mondja meg”.

⁹² Stanley Cavell: *The Claim of Reason*, p. 77.

„értelmesen csak az kérdezi meg valaminek az elnevezését, aki már tud vele valamit kezdeni” (§ 31). De még ha tisztában vagyok is azzal, hogyan kell neveket használni, és még ha ezáltal azt is tudom, mit kezdjek egy *bizonyos* névvel és hogyan azonosíthatok vele valamit, Wittgenstein szerint még mindig csak „előkészítő munkát” végeztem:

...a megnevezés előkészíti a leírást. A megnevezéssel még egyáltalán nem léptünk a nyelvjátékban⁹³ – éppúgy nem, ahogy egy sakkfigura felállításával sem a sakkban. Azt mondhatjuk: azzal, hogy egy dolgot megneveztünk, még *semmit* sem tettünk. A játékon kívül a dolognak *nincs* is neve (§ 49, a kiemelés eredeti).

De ugyanakkor joggal mondhatjuk, hogy a dolognak, a tárgynak, a jelenségnek *léteznie kell*, ha már egyszer egy név (és természetesen a nyelvtan) segítségével sikerült azonosítanom vagy felismernem. Erre Wittgenstein a következőket válaszolja:

És azt állítani: „Ha nem *léteznék*, akkor nem lenne neve sem”, nem mond sem többet, sem kevesebbet, mint: ha ez a dolog nem léteznék, úgy nem tudnánk nyelvjátékunkban használni. Aminek – látszólag – léteznie *kell*, az a nyelvhez tartozik. Paradigma a játékunkban; olyasvalami, amivel összehasonlítottunk. És ha ezt megállapítjuk, úgy ez azt jelentheti, hogy fontos megállapítást tettünk; de azért mégiscsak nyelvjátékunkra – ábrázolási módunkra – vonatkozóan állapítottunk meg valamit (§ 50).

A nyelvtan nem „dönti el”, mi létezik és mi nem a „valóságban”, a nyelven kívüli világban: az a létezés, amit a nyelvtan biztosít egy dolognak, még mindig *része* a nyelvtannak, vagyis *önmagának*; a létezésulajdonítás még mindig egy a nyelvtan

⁹³ Mint ismeretes, Wittgenstein nem ad „definíciót” a *nyelvjátéknak* [Sprach-Spiel, language-game] a *Vizsgálódásokban*, inkább példákkal igyekszik megvilágítani, mit ért ezen a szón: „De hát hányféle fajtája van a mondatnak? Mondjuk állítás, kérdés és parancs? – Ilyen fajtából *számtalan* van: számtalan különböző használati módja van mindannak, amit „jel”-nek, „szó”-nak, „mondat”-nak nevezünk. És ez a sokféleség nem valami szilárd, egyszer s mindenkorra adott; hanem a nyelv új típusai, mondhatni új nyelvjátékai keletkeznek, mások meg elavulnak és elfelejtődnek. [...] A „nyelvjáték” szónak itt azt kell kiemelnie, hogy egy nyelvet beszélni: egy tevékenység vagy egy életforma része” (§ 23, a kiemelés eredeti).

ábrázolóképeségével. A nyelvtan – hogy Cavell egyik találó megfogalmazását itt a magunk hasznára fordítsuk – nem azt mondja el nekünk, hogy(an) *van* egy dolog, hanem azt, hogy *hogyan* van, azaz a dolog önazonosságáról, helyzetéről, körülményeiről szól.⁹⁴ A nyelvtan nem a teremtés, hanem körülveszi a teremtést: a teremtés *előtt* és *után* van; nem létrehoz valamit a „valóságban”, hanem előkészületi munkákat végez, „helyet csinál”, „teret készít” a létezésnek, a létezés *feltételeit teremt meg* és egyben rendelkezésünkre bocsátja az eszközöket, amelyek segítségével felismerni, azonosítani („köszönteni”) tudjuk mint „ismerőst”.

Filozófia előtti filozófia

Hogy a nyelvtan milyen értelemben jelenti az előkészületi munkákat, a feltételek megteremtését, azt a *Vizsgálódások* következő paragrafusa a sokat vitatott „privát érés” példáján keresztül világítja meg:

Amikor azt mondják: „nevet adott annak, amit érzett”, akkor el-
felejtik, hogy a nyelvben már sok mindennek készen kell állnia
ahhoz [schon viel in der Sprache vorbereiten sein muss – szó
szerint: 'a nyelvben sok mindennek előkészítettnek/elkészített-
nek kell lennie'], hogy a puszta megnevezésnek értelme legyen.
És ha arról beszélünk, hogy valaki a fájdalomnak nevet ad, ak-
kor itt a „fájdalom” szó grammatikája az, ami elő van készítve;
jelzi azt a posztot, ahová majd az új szó kerül (§ 257).

De nemcsak a nyelvtan „előkészület”, mintegy a színpad előadás előtti berendezése⁹⁵, hanem bizonyos értelemben a filozófia maga is, hiszen a *Vizsgálódások* filozófiájának jelentős hányada ennek a nyelvtannak a megalkotása, azaz a jelenségek lehetőségeinek vizsgálata:

⁹⁴ Vö. Stanley Cavell: *The Claim of Reason*, p. 45.

⁹⁵ G. E. M. Anscombe, a *Vizsgálódások* angol fordítója a *vorbereiten*-t egyenesen a „stage-setting”-gel, a 'színpadi előkészület' kifejezéssel adja vissza.

Nem a filozófus dolga, hogy az ellentmondást valamely matematikai, matematikai-logikai felfedezéssel megoldja. Hanem az a feladata, hogy a matematikának azt az állapotát, amely bennünket nyugtalanít, az ellentmondás *előtti* állapotot, áttekinthetővé tegye. (S ezzel nem tértünk ki, mondhatni, egyetlen nehézség elől sem.) (§ 125).

Nem bizony. Mert a filozófia wittgensteini feladata, hogy tiszta, áttekinthető képet adjon arról, hogyan állnak a dolgok, mielőtt a filozófia elkezdődne, de éppen, hogy a *filozófiának* (a wittgensteini filozófiának) a dolga az, hogy megtisztítsa a terepet, beállítsa a jeleneteket, hogy helyet készítsen a filozófia „belépőjének”. Ebben a nagyon sajátos értelemben ezt a filozófia-előtti-filozófiát nevezhetnénk „első filozófiának” is.

Az én értelmezésemben tehát úgy filozofálunk a *Vizsgálódások* szellemében, ha egy lépést „hátrálva” vesszük újra szemügyre a filozófiát, miközben természetesen elkerülhetetlenül a filozófián „belül” maradtunk. Ez a „hátrább lépés” az előkészítő munkálat, amit a filozófiáért meg kell tennünk; ez a terep-előkészítés az, amivel elkezdhetjük végre, amiben már benne is vagyunk. Ezzel a lépéssel hátrálunk el a létezőtől, hogy a létező *elé* kerüljünk, és ez a lépés jelenti a létező lehetőségeinek feltérképezését.

De hogyan visszük ezt véghez? Mint láttuk, minden azzal kezdődik, hogy megvizsgáljuk: mit mondunk, hol, hogyan, mikor, miért. A *Vizsgálódások* tele van apró jelenetekkel:

Elküldök valakit vásárolni. (§ 1)

Képzelnék el egy nyelvet, amelyre áll a leírás, amiként azt Augustinus megadta: Legyen a nyelvnek az a feladata, hogy *A* építő megértesse magát *B* segéddel. (§ 3)

Végezd el a következő kísérletet: *mondd* azt, hogy „Hideg van itt” és *értsd* úgy: „Meleg van itt”. Képes vagy rá? – És mit teszel közben? És csak egyféleképpen tudod tenni? (§ 510)

Wittgenstein azért vesz elő újra meg újra egy-egy témát – s emiatt az önismérlést gyakran fel is róják neki⁹⁶ –, mert állandóan próbára teszi önmagát: vajon milyen kifejezés fog – természetesen? automatikusan? spontán módon? – kiszaladni a tolla alól, amikor először szenteli figyelmét egy kérdésnek..., amikor másodszor..., amikor harmadszor... és így tovább. Ez – többek között – azért szükséges, mert lehet, hogy egy ilyen, mesterséges körülményektől mentes, önmagától adódó, kézenfekvő kifejezés ad valami kiindulópontot, ahonnan a szerző és/vagy az olvasó elindulhat, talán egyenesen ez adja kezünkbe a rejtély nyitját. Néha Wittgenstein maga igyekszik levonni a következtetéseket:

Egy szabályt követni analóg azzal: egy parancsot követni. Az embert betanítják rá, és ő meghatározott módon reagál rá. De mi van, ha az egyik *így*, a másik pedig *másképpen* reagál a parancsra és a betanításra? Kinek van akkor igaza?

Gondold el, hogy kutatóként egy ismeretlen országba érkezel, amelynek nyelve számodra teljességgel ismeretlen. Milyen körülmények között mondanád, hogy az emberek ott parancsokat adnak, megértenek és követnek, parancsokkal szembeszállnak stb.?

A közös emberi cselekvésmód az a vonatkoztatási rendszer, amelynek segítségével egy idegen nyelvet értelmezünk (§ 206, a kiemelés eredeti).

Gyakran egy-egy gondolatmenet kérdéssel végződik:

Valamit már tudni kell (vagy: valamire képesnek kell lenni) ahhoz, hogy a megnevezésre tudjunk kérdezni. De mit kell tudni? (§ 30)

Mint mondtuk: megnevezni valamit ahhoz hasonlít, mint amikor egy dologra egy névtáblácskát tűzünk. Ezt hívhatjuk úgy, mint előkészületet egy szó használatára. De *mire* is készülünk elő? (§ 26, a kiemelés eredeti).

És így tovább. Ebben az értelemben tanulmányozza a *Filozófiai vizsgálódások* emberi drámánkat, amelyben bizonyos han-

⁹⁶ Pl. Colin McGinn: *Wittgenstein on Meaning. An Interpretation and Evaluation*. Aristotelian Society Series, Vol. 1. Oxford: Basil Blackwell, 1984, p. 7.

gok szólalnak meg bizonyos helyzetekben, ahol több szereplőt kell elképzelnünk, akik mindenféle tetteket hajtanak végre, ahol kérdeznek, felelnek, reflexiók, megjegyzések, kommentárok hangzanak el, és a feladat annak a nézőpontnak és tudatállapotnak a felmérése, amelyből az ember a saját körülményeivel, meghatározottságaival igyekszik tisztába jönni.

Az a kérdés azonban, hogy Wittgenstein érdeklődése és megjelenítési módja mennyiben más, mint a drámaíróé, változatlanul nyitva marad, hiszen még ha vannak is bizonyos hasonlóságok egy irodalmi (drámai) szöveget létrehozó viszonyulási mód és Wittgenstein pozíciója között, akkor is több döntő – különösen formai – különbség juthat eszünkbe a *Vizsgálódásokat* és a *Macbethet* olvasva. Például igaz, hogy Wittgenstein sok paragrafusa tartalmaz párbeszédet, de még sincs a könyv végig dialógus-formában; a (tipizált) karakterek („a kételkedő”, „a józan paraszti ésszel érvelő” stb.) kilétére csupán következtethetünk, mert nincs egy „szereplők” feliratú szakasz a mű elején, nincsenek nevek, amelyek jellemeknek többé-kevésbé állandó kilétet (konstans identitást) biztosítanak, és így tovább. Ha pedig az irodalmi szövegekkel kapcsolatos, sokszor bírált „alkotói szándék” szempontját is megengedjük, azt kell mondanunk, hogy Wittgenstein – a drámák zömével ellentétben – a *Vizsgálódásokat* nem előadásra, hanem olvasásra szánta.

Olvasásra, de milyenre? Nem volna-e legalábbis „tanulmányos”, ha egyszer – mondjuk egy filozófia tanszék – megpróbálná előadni a *Filozófiai vizsgálódásokat*?⁹⁷ És mekkora sikerrel kecsegtetne a vállalkozásuk ahhoz képest, ha például Immanuel Kant *A tiszta ész kritikájával*, vagy John Locke *Értekezés az emberi értelemről* című művével igyekeznének megtenni ugyanezt? A filozófia és az irodalom viszonyának kérdéséhez szeretném világossá tenni: amikor Wittgenstein sorait megpróbálom a dráma (konvencionálisan értelmezett) műfaja mentén olvasni, mintegy a dráma műfajának a prizmáján keresztül szemlélni, nem szeretném azt sugallni, hogy a *Vizsgálódások* irodalmi mű,

⁹⁷ Arnold Burms, a Leuveni Katolikus Egyetem filozófiaprofesszora egyszer azt mesélte, hogy egy belga egyetemen valóban megpróbálkoztak ezzel.

és különösen nem azt, hogy a filozófia és az irodalom (akárhogyan is értelmezzük most a két szót) egy, vagy egy lehetne, vagy egynek kellene lennie. Ezért is hangsúlyoztam, hogy Wittgenstein filozófia elé kerülni igyekvő gesztusa maga is *filozófiai* lépés. Azt sem gondolom, hogy a dráma, és különösen a tragédia valamiféle „elő-filozófia” volna, ahol a tragikus látásmód valami „eredeti”, „ősi”, „elvont gondolkodás és elmélet előtti” állapotba ragadna minket, megelőzve a filozófia „racionalitását”, sőt fölül is kerekedve annak „fogalmiságán”.⁹⁸ Amikor a következő alfejezetben azt állítom, hogy Macbeth tőr-monológja a nyugati filozófia fogalomalkotása „mögött” meghúzódó „ősjelenet” újra-megjelenítéseként is értelmezhető, igyekszem a metaforikus ábrázolás és a fogalom-formálás viszonyát ennél kevésbé leegyszerűsítve ábrázolni.

Ami mégis összekötheti Wittgenstein *Vizsgálódásait* Shakespeare-rel, inkább egy közös viszonyulási mód; elsősorban az a gyakorlat, hogy nem annyira ok-okozati magyarázatot kívánnak adni, hanem bemutatásra (felmutatásra) törekszenek – Wittgenstein egyik kedvenc, visszatérő szava az *Erklerung*, ami inkább ’felvilágosító, megvilágító magyarázat’, mintsem oknyomozás. Abban a tekintetben állnak tehát valóban hasonló vagy összefüggésbe hozható talajon (platformon), hogy nem megoldásokat keresnek fogalmakat (gondolatokat) egybekapcsoló levezetéseken keresztül, hanem egymással összeütköző viszonyulási módokat mutatnak be, a szemünket nyitva ki különböző pozíciók konfliktusaira. A sűrűsödési pontok rögzítése és „esszenciák” megragadása helyett a jelenségek éles körvonalai mentén kirajzolódó holdudvarra, „fénykörre” irányítják a tekintetünket, és a jelenségek értelmezését, egy horizontálisan kiterjedő idővonal mentén kibomló magyarázat mellett, a drámai pillanat feszültségében is megkísérlik. Röviden: dolgokat és személyeket mindig egy bizonyos helyzetben mutatnak be. Ez a hasonló eljárás Wittgensteint úgy avatja „drámaíróvá”, ahogyan Shakespeare-ből is előcsalogatja a „filozófust”. Magukat a fenti gondolatokat

⁹⁸ Vannak azonban, akik pontosan így gondolják, l. pl. Richard B. Sewall: *The Vision of Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1959, pp. 4–5.

is „előkészítő munkálatoknak” tekintve most térjünk vissza Macbeth helyzetéhez, és lássuk, közelebb jutunk-e feltérképezéséhez, ha Wittgenstein szempontjait is figyelembe vesszük.

3. A tör-monológ

Ez és semmi

Macbeth kérdése a tör-monológ elején *ez*: „Tör az, amit ott látok?” (Is this a dagger, which I see before me? II, 1; 33), a mi kiinduló kérdésünk pedig *az* volt, mire utal *ez az az*. „Alkalmasint igaz” – olvassuk a *Vizsgálódások* 38. paragrafusában, hogy

gyakran – például a rámutató definíciónál⁹⁹ – rámutatunk a megnevezésre, s eközben a nevet kimondjuk. És ugyanígy mondjuk ki – például a rámutató definíciónál – az „*ez*” szót, miközben egy dologra rámutatunk. És az is gyakori, hogy az „*ez*” szó és egy név ugyanazon a helyen áll a mondatösszefüggésen belül.

Azonban – folytatja Wittgenstein – bár az *ez* és egy név valóban állhat ugyanazon a helyen a mondatban, az *ez* (vagy az *az*, vagy az *ezek*, *azok* stb.) aligha lehet valódi név, hiszen míg egy nevet gyakran valóban a mutató névmás segítségével rögzítünk (pl. „*Az* egy tör” vagy „*Ezt* törnek hívják” stb.), azt nemigen mondjuk: „*Ez* egy ’*ez*’” vagy „*Azt* ’*annak*’ hívják”¹⁰⁰. Amikor az *ez* és egy név egyaránt előfordul ugyanabban a mondatban, az „*ez*”-nek mindig a rámutató, figyelemfelkeltő felada-

⁹⁹ A rámutató – vagy osztenzív – definíció olyan esemény, melynek során úgy határozzunk meg egy dolgot, hogy rámutatunk egy példányára, pl. azt mondjuk „*Ez* szék”, és a környezetünkben lévő egyik szék felé bökkünk.

¹⁰⁰ Legfeljebb tréfából, pl. egy bohózatban; vagy egy versben, vagy akár egy tragédiában stb., tehát a mindennapi nyelvet meghaladó nyelvi teljesítmények közegében. Ezek vizsgálata sok esetben épp a mindennapi nyelv működésének megértése szempontjából fontos, de itt Wittgenstein kifejezetten a hétköznapi használatról beszél, és pl. az „*Azt* ’*annak*’ hívják” mondatot mindenképpen különösnek érezzük, még ha olyan kontextust is teremtünk neki, ahol igen találó a használata.

tot szánjuk, és nem névként szerepeltetjük. A kísértés, hogy az „ez”-t névként kezeljük, abból az érzésünkből fakad, hogy a „rámutató ’ez’ sohasem válhat hordozó nélkülivé” (§ 45), azaz mindig kell, hogy legyen viselője, tulajdonosa, s ezért gyakran szívesen mondanánk:

„Mindaddig, amíg egy *ez* létezik, addig az ’ez’ szónak van jelentése is, függetlenül attól, hogy *ez* mármost egyszerű vagy pedig összetett”. Ám ettől a szó még nem válik névvé. Ellenkezőleg; a neveket ugyanis nem a rámutató gesztussal használjuk, hanem csak a gesztusok segítségével magyarázzuk (§ 45).¹⁰¹

Az *az* tehát Macbeth kérdésében nem név, hanem gesztus, rámutatás, talán elsősorban a kinyújtott mutatóujj, amit gyakran épp a nevek magyarázatakor használunk; ha az érdekel valakit, mit hívunk pl. „tör”-nek ezzel (*az ez*-zel) hívjuk fel a figyelmét a tárgyra, ami a nevet viselheti. Az *ez* ennél fogva nem minden létező dolog *ez*-ségét ragadja meg (nem az *ez*-ség „címkéje”, „neve”), hanem azáltal, hogy valóban bármilyen – a szó legtágabb értelmében vett – dologra, tárgyra, élőlényre stb. vonatkozhat, a beszélő és a hallgató számára kölcsönösen rögzít valamit. Wittgenstein – mint oly sokszor a *Vizsgálódások* során – figyelmeztet, hogy akkor kaphatunk áttekinthetőbb képet az *ez* (*az*) természetéről, ha nem azt keressük, mi lappanghat az *ez* „címkéje” „mögött”, ha nem úgy próbáljuk magyarázni a jelentését, hogy azokat a dolgokat kezdjük elemezni, amikre vonatkozhat, hanem ha azt vizsgáljuk, milyen szerepet tölt be az *ez* a nyelvtanban, hogy mit „csinál”: rámutat, jelöl, rögzít, felkelti valaki figyelmét stb. Ez éppen nem azt jelenti, hogy az *ez* sohasem „érhet el” az általa éppen jelölt tárgyig. Inkább arról van szó, hogy az *ez* jelenségéhez úgy juthatunk közelebb, ha azt figyeljük meg, mit *hogyan tesz*, ahelyett, hogy arra ügyelnénk, *mit* célzott meg.

Wittgenstein vizsgálatainak szellemében tehát nem tárgyakkal, hanem tettekkel és eseményekkel foglalkozunk; azt is mondhatnám, hogy a nyelvtani kategóriák közül inkább igékre,

¹⁰¹ Neumer Katalin fordításán módosítottam egy kicsit. Az idézőjelek eredetiek.

mint főnevekre figyelünk. Következésképpen nem azzal kell kezdenünk, vajon miféle 'dolog' állhat Macbeth kérdésében az ez mögött, vajon „valódi” vagy „képzeltbeli” tört lát-e, és hogy ez vajon „saját ideája”-e, és ha igen, hogyan viszonyul a „szubjektív idea” egy lehetséges „objektív tudattartalomhoz”. Az is lehetséges, hogy *semmit* sem lát. Természetes persze, hogy e kérdések – „mit lát Macbeth a tör-monológ alatt?”, „lát-e valamit egyáltalán?” – a darab értelmezőinek egyikét sem hagyhatja hidegen. Van, aki a közönség szemszögéből igyekszik elképzelni a tör funkcióját a színpadon; például Maynard Mack úgy vélekedik, hogy „egy levegőben úszó tört nehezen lehetett volna megjeleníteni Shakespeare színpadán, még akkor is, ha akarta volna”¹⁰². Egyszerre mutatja fel a tört Macbeth és a nézők felől tekintve Michel Mangan, harcosan tagadva a tör fizikai valóságát: „[a tör] igenis Macbeth képzeletének kivetülése; Macbeth maga sem bizonyos, hogy ott van-e, a nézők pedig egyáltalán nem látják”¹⁰³; Nicholas Brooke, az Oxford Shakespeare *Macbeth*-kiadásának szerkesztője még orvosi szempontból is megvizsgálja az érzéksalódások természetét, hogy minél mélyebbre hatolhasson a tör valóságát illetően:

A tör a vészbanyákkal ellentétes eset; az ő valóságukról a szem győződik meg (a miénk és Banquóé, Macbethén kívül), de nekik a banyák formája bizonytalan, a tör pedig éppen hogy jól meghatározott formával rendelkezik, bár szó szerinti értelemben senki sem látja – még Macbeth is tudja, hogy nincs ott. [...] Az ilyenfajta érzéksalódások jól ismertek, különösen lázas állapotban – az agy olyan látványt rögzít, amelyet a látóideg közvetlenül nem továbbított. Macbeth az érzékelés további zavarait idézi elő azzal, hogy előhúzza valódi törét, ami után azonban csak még élesebben látja azt, ami illúzió. [...] A szavak itt nagy szerepet kapnak, de nem csupán ők: a láthatatlan tört szükségszerűen a teste is teremti, a mozdulatai és legfőképpen a szeme,

¹⁰² Maynard Mack, Jr.: *Killing the King. Three Studies in Shakespeare's Tragic Structure*. New Haven and London: Yale University Press, 1973, p. 144.

¹⁰³ Michel Mangan: *A Preface to Shakespeare's Tragedies*. London: Martin Seker and Warburg Limited, 1991, p. 202.

amely a tér egy pontjára szegeződik, és ennek üressége bizonyos értelemben láthatóvá válik a közönség számára.¹⁰⁴

H. W. Fawkner bevallottan dekonstrukcionista értékelése pedig így hangzik:

A tőr a szándék, az intenció töre. A hálószoza felé mutat, az intenció irányát mutatja. De a szándék nem az alanyban, nem Macbethben van. A törben van, a nem-Macbethben. A tőr úgy válik jelenvalóvá Macbeth számára, mint Macbeth törtől való távolsága; Macbeth számára annyira van ott, amennyire Macbeth hiányzik belőle.¹⁰⁵

Két dolog köti össze a fenti – természetesen inkább illusztrációnak, mint rendszerezett áttekintésnek szánt – értelmezéseket: mindenki felteszi a kérdést, hogy a beszéd pillanatában van-e Macbeth szeme előtt *valami*, és mindenki megengedi, hogy *fizikailag* ne legyen ott *semmi*, a *semminek* – a megközelítés általános irányának megfelelően – további értelmezést adva: üres tér, a képzelet szülőtte, lázas lélek illúziója, Macbeth létének meghosszabbított hiánya-tagadása. De a *semmi* kapcsán akarva-akaratlanul ugyanannak a kísértésnek vagyunk kitéve, mint amikor egy fizikai tárgyat tételezünk Macbeth *az*-a mögött: hiszen a „semmi”-t éppúgy tárggyá, dologgá, *valamivé* tudjuk változtatni, mint amikor egy valódi tört, vagy egy fantomképet teszünk az *az* mögé. Arra a kérdésre, hogy milyen természetű a *semmi*, amit Macbeth – vagy hasonló helyzetben – bármelyikünk lát, persze további válaszok is lehetségesek, pl. „Hát, az egy olyan izé, sötét folt, a közepén egy lyukkal” vagy: „olyan mint a levegő, csak vékonyabb, talán valami vákuum”, és így tovább. Amikor – mintegy törként – azt a kérdést szegezik nekünk, „milyen természetű a *semmi*, amit látsz, mi a *jelő*”

¹⁰⁴ Nicholas Brooke (szerk.): *The Tragedy of Macbeth. The Oxford Shakespeare*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994, p. 4.

¹⁰⁵ H. W. Fawkner: *Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View*. Rutherford, Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press and London and Toronto: Associated University Presses, 1990, p. 95. Fawkner kitűnő áttekintést nyújt a Macbeth-kritika legfontosabb fordulóiról is (pp. 38–76).

lete?”, válaszainkat természetesen olyan egyéb mondatok mintájára alkotjuk meg, amelyekben a szavak többé-kevésbé szilárd jelöléssel bírnak: asztalokra, székekre, vagy akár (valódi) törökre stb. stb. vonatkoznak. Platón – sőt, bizonyos értelemben Parmenidész – óta az egyik legizgalmasabb kérdés, van-e *valami* a „semmi” szó „mögött”, az így azonnal jelentkező, a *semmit* valamiképpen *valamivé* változtató paradoxon feloldható vagy feloldandó-e, és milyen filozófiai következményei vannak, ha a „semmi”-t úgy kezeljük, mintha ugyanolyan szó lenne, mint a „szék”, vagy ha éppen egy másik kategóriába igyekszünk sorolni. De a válaszok érdekessége a „milyen természetű *az*, amit Macbeth lát?” kérdésre – legalábbis a wittgensteini gondolatmenet értelmében – nem a *semmi* mögé felsorakoztatott „tárgyak” minemiségéből, természetéből, tulajdonságaiból fakad, de még csak nem is a *semmi* különböző értelmezéseiből. Fontosságuk abban rejlik, hogy valamiképpen visszautalnak arra a *helyzetre*, *nézőpontra*, *látószög*re, amiből válaszainkat megadtuk, azaz inkább *rólunk* mondanak valamit, mint a *semmi* tulajdonságairól.

A fenti rejtélyekre alább visszatérek, és éppen Macbeth kapcsán, aki még ezen a monológon belül azt mondja az előtte lévő valamiről, bármi is legyen az, hogy „nincs ilyen dolog” („There is no such thing”)¹⁰⁶, és – mint látni fogjuk – másutt is szívesen emlegeti a *semmit*. Jelenleg elegendő annak belátása, hogy a Macbeth által megjelenő „dolog” státusza, sőt a léte is – a wittgensteini gondolatmenet szerint – irreleváns (a szó legszorosabb értelmében *tárgy-talan*), mert éppen ha szem elől tévesztjük a tárgyat, juthatunk közelebb Macbeth helyzetéhez, és értékelhetjük azt az erőt, indulatot, ami a kérdés feltételére sarkallja.

Önazonosság

Macbeth kérdése: „Tör az, amit ott látok?” – a fenti gondolatmenet értelmében – az önazonosság kérdését is felvetheti. Olyan ember mondja ki, akinek magával a nyelvvel, a „jelölés-

¹⁰⁶ Szabó Lőrinc a „There’s no such thing”-et így fordítja: „Nem, nem lehet”.

sel” gyűlt meg a baja, akinek hangjában a lehetséges emberi rettegések egyik leghatalmasabbika szólal meg. Az ilyenfajta rettegés olyan helyzetekben támad fel, mint amilyen Macbethé, és amelyet talán a „kétségbeesés extázisának” nevezhetünk. Macbeth, akinek oldalán tör függ, és királya, rokona hálószobája felé tart, hogy meggyilkolja, egyszerre *szemben* találja magát „valamivel”, és ez olyan kérdés feltételére kényszeríti, amit aligha lehetne kielégítően megválaszolni, elsősorban azért nem, mert – mint ahogy erre hamarosan visszatérek – most éppen egyedül van, és így senki sincs, akivel élményében osztozhatna. Macbethnek azzal az iszonyattal kell szembenéznie, hogy a nyelv többé semmit sem jelent, hogy felhagyott azzal a szokásos gyakorlatával, hogy eligazít minket dolgaink között, hogy megtagadta azt a „normális”, hétköznapi feladatát, hogy ismerősökként mutasson meg és fel körülöttünk tárgyakat és élőlényeket; *maga* a nyelv hagyott el minket, megbízhatatlan, csalárd és hitszegő lett, mert már nem azonosít semmit sem a számunkra, mert már nem is jelöl *semmit*, nincs semmi *értelme*. Az „értelem” szó itt természetesen szándékosan idézi fel Macbeth híres „holnap”-monológjának utolsó sorait az V. felvonás végén:

Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
Dúl-fül, és elnémul; egy félkegyelmű
Meséje, zengő tombolás, de semmi
Értelme nincs.

A „semmi értelme nincs” az eredetiben „*signifying nothing*”: ’semmit sem *jelölve/jelentve*’. A „semmi” pedig a darab több pontján visszhangra talál, például a III. felvonás elején, amikor Macbeth Banquo meggyilkolását tervezi: „Ez így lenni: semmi; / De békén lenni ez!” („To be thus is nothing, but to be safely thus” [III, 1; 47]), és ahol a pusztaság létmódja áll szemben a biztonságos (soha el nem ért) létmóddal. De a *semmi* felbukkan az I. felvonás 3. jelenetében is, amikor először kísérti meg Macbethet a király, Duncan meggyilkolásának gondolata:

...Valóság sose

Ijeszt úgy, mint a képzelt borzadály:

Még csak kísért a gyilkosság, de már

Úgy rázza a világot, hogy erőmet

Elszívja a képzelet, s már csak az

Van, ami nincs [And nothing is, but what is not¹⁰⁷]

Macbeth tör-monológját olyan szöveghelynek tekinthetjük, ahol jelölés és a *semmi* kérdését már nem csupán bevezeti, „fel-dobja”, de még nem is állítja szembe más létmódokkal, és nem von le belőle következtetéseket sem; a kérdés, mint egy (láthatatlan) szálon leeresztett tör, függ a levegőben¹⁰⁸, értelmezést, meghatározást keresve, mert bár már a szándék erős, és a közös döntés – Lady Macbethtel – megszületett, mégis minden lehetséges. A kérdés: elhagyott-e bennünket a nyelv (vagy mi hagytuk-e cserben), még mindig nyitott.

Ami a Macbethet közvetlenül körülölelő helyzetet illeti, a dilemma így fogalmazható meg: „bemenjek-e Duncan hálószobájába, vagy ne menjek?”. „Ölni, vagy nem ölni” – ez itt a kérdés. Ha a filozófia feladata – mint Wittgenstein több helyen utal rá – elsősorban előkészítő munkálatokból áll¹⁰⁹, akkor Macbeth igazán a mi emberünk: akkor érzük *tetten*, amikor épp egy tetre készül, amit hamarosan a „Tett”-tel azonosít; Duncan meggyilkolása után ezzel a mondattal lép újra színre: „Elvégeztetett”, az eredetiben: „I have done the deed” (II, 1; 14), ’megtettem/végrehajtottam a tettet’. Macbeth halálig tartó, kétségbeesett küzdelme a megnevezésért, vágya a szó után mindvégig a tett egyértelműségével és visszavonhatatlanságával áll szemben; mintha a tett mindig előbb volna, mint a név, a nyelv; mintha a vészbanyáknak lenne igazuk, amikor lehetségesnek tartják a

¹⁰⁷ I, 3; 142.

¹⁰⁸ Vö. Lady Macbeth szavaival: „air-drawn dagger” (III, 4; 16), amit Szabó Lőrinc „képzelt tör”-nek fordít, ám jelenthet a ’levegőből támadó, keletkező tör’ is, ami egyszer csak „ott van”, mintha a „semmiből” pattant volna elő.

¹⁰⁹ Vö. Pl. „Hiszen a megnevezés és a leírás nem egy síkon helyezkednek el: a megnevezés előkészíti a leírást” (§ 49); vö. még a főszövegben már idézett 257. és 125. paragrafussal.

„név nélküli tett”-et („a deed without a name”, IV, 1; 49)¹¹⁰, vagy Wittgensteinnek, amikor egy előadásában azt mondta: „A nyelv – úgy értem – egyfajta finomítás, *im Anfang war die Tat* [kezdetben volt a tett]”¹¹¹. Meg kell tehát vizsgálnunk, hogyan jutott el Macbeth a tett és a hozzá keresett szó előkészületeihez, mi készítette fel az előkészületekre.

A helyzet: drámai monológ, Macbeth és „a filozófus”

Vajon *kihez* szól a kérdés: „Tör az, amit ott látok?” Ha erre a szokásos választ adjuk, miszerint itt Macbeth a reneszánsz dráma hagyományainak megfelelően monológot ad elő, amelyben magát faggatja a tanúként figyelő közönség jelenlétében, akkor azt is meg kell kérdeznünk, hogy ez a hagyomány miért mozgósítható Macbeth tragédiájának épp *ezen* a pontján, és hogy mi teszi – akár konvenció, akár nem – elfogadhatóvá, hogy egy ember „magában beszél”, hogy kimondja, hangzó formára hozza, amit valószínűleg „belül” „érez” vagy „gondol”. Stanley Cavell a „belső beszéd” legitimitásának kérdését a filozófus pozíciójából is felveti:

Ha azt mondod nekem, hogy egy asztal van a szomszéd szobában, hihetek neked vagy sem; tehát mondhatom, hogy elhiszem vagy nem hiszem, hogy *itt* asztal van (azaz úgy van jelen a világ összes dolga között mint *ez* az asztal), épp a szemem előtt. Ezzel

¹¹⁰ Szabó Lőrinc a „A deed without a name”-et „A kimondhatatlan”-nak fordítja, amit persze csak egy lépés választ el a „megnevezhetetlen (tett)”-tól. Szabó Lőrinc megoldása inkább a *Tractatus* Wittgensteinjének tetszene.

¹¹¹ Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Occasions 1912–1951*. Szerk. James Klagge és Alfred Nordmann. Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993, p. 395. A német idézet *Faust* tragédiájának első részéből való, a „Dolgozószoza” című jelenetből, amikor Faust az újszövetségi *logoszt*, a „szent őseredetit” „szíve szerint” akarja lefordítani a „szerettem német szóra”. A „kezdetben volt a szó”, „kezdetben volt az értelem”, „kezdetben volt az erő” alternatívákat latolgatva dönt végül a „Kezdetben volt a tett” mellett. Hogy Wittgenstein mennyire veszi itt figyelembe Goethe drámáját, arra nézve vö. Peter Winch: „Im Anfang war die Tat”, In Irving Block (szerk.): *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983, pp. 159–178, különösen pp. 171–177. Goethe *Faust I-ét* Jékely Zoltán fordításában idéztem (Budapest: Európa, 1979), p. 56.

szemben a filozófus úgy szólal meg, mintha csupán magához beszélne: nem valaki olyanhoz szól, aki pl. más szögből látja az asztalt, és ezért nehezebb eldöntenie, ott van-e, vagy sem. A filozófus tehát tulajdonképpen senkinek nem mond semmit, és helyzete senkiéhez képest sem rosszabb az asztal vonatkozásában, ezért senki sem cáfolhatja meg egy hozzá képest kívülről érkező véleménnyel. A magánynak ebből a helyzetéből úgy tűnik, hogy saját öt érzékszervünkön kívül semmire sem számíthatunk, de ha a másik embert a magunk helyzetébe képzeljük, arra a következtetésre jutunk, hogy semmivel sem érezkelhet többet vagy jobban, mint mi, hiszen *ebből* a pozícióból csakis ugyanazt láthatná. És ebből a helyzetből kellene a szkeptikus kételyét is elosztatnunk. De a szkeptikus is ebből a helyzetből, a magány perspektívájából tette fel radikális kérdését, sőt éppen a helyzet kényszerítette ki magát a kérdést, de ezáltal a tudás megszerzésére való *legjobb alkalom* (mert nincs *más* alkalom) mutatkozik gyanúsnak. A tudás megszerzésének legjobb alkalma azáltal válik gyanússá, sebezhetővé, hogy amit önmagamról a magányos érzékelés közben megtudtam, nevezetesen, hogy pozíciómnak, s ezáltal tudásomnak határai vannak, úgy kezdem értelmezni, hogy a valódi tudás túl van az ember lehetőségein, hogy amit bensőnkben, elménkben igaznak tartunk a világról, az legfeljebb a vélemény, a kiművelt találgatás, a hipotézis, a vélekedés, a hit rangjára tarthat számot. Ezzel azonban a hit jelentésének a hétköznapitól eltérő értelmet adtunk. *Az ész igénye* [The Claim of Reason] című munkámban Wittgenstein *Filozófiai vizsgálatainak* egyik kifejezésével élve – s egyben ennek interpretációjaként – azt mondom, hogy ilyen esetben a szót a nyelvjátékán, illetőleg nyelvjátékain kívül használjuk, azaz eltekin-tünk azoktól a hétköznapitól, amelyek egy ezeknek megfelelő helyzet megragadására alkalmassá teszik. A nyelv szempontjából döntő jelentőségű, hogy jeleit a szokásos nyelvjátékok szabályait megsértve is lehet használni. De ennek következményei vannak. Ha a hit fogalmát a világhoz való közvetlen vagy abszolút viszonyunk megnevezésére használjuk, ha úgy változtatjuk meg, hogy mondjuk egy olyan abszolút bensőséges-ség megragadására próbáljuk alkalmassá tenni, amelyet egyetlen másik emberi lény sem képes megerősíteni, de még ebbe bele-nyugodni sem, akkor a filozófus a világot teszi meg beszélgetőtársnak, a világot helyezi a válaszoló szerepébe, ami olyan elvá-

rásokkal és igényekkel lép fel velünk szemben, amelyeket a filozófus még meghallani sem képes. [...] Egyszer meg kellene vizsgálni, milyen különleges módon kezeli a filozófus a tárgyat – Descartes az olvadó viaszt, Price a paradicsomot, amiből mindig csak a felénk forduló eleje látható, Moore saját, felemelkedő kezét, Heidegger a virágzó fát –, hogy feltérképezhessük a végletekig fokozott, valóban kivételes figyelmet, ami a tárgy vizsgálatát kíséri. Itt nem csupán alapos leírásról vagy gyakorlati szempontból végzett vizsgálatokról van szó. A filozófus valami *választ*, valami *megnyilvánulást* vár a tárgytól, talán hogy süssön föl a tárgy fénye.¹¹²

A filozófussal szemben úgy tűnik, hogy Macbeth éppen ilyen „megnyilvánulást”, ilyen „fényt” kap attól a dologtól, amire rámered:

Pedig itt ragyogsz!
[...]
Oda mutatsz, ahová megyek
[...]
...egyre látlak
S vért izzad a markolatod s a pengéd,
Mely előbb tiszta volt.

És elképzelhető-e bizalmasabb viszony, nagyobb intimitás érzékelő és az érzéklet tárgya között, mint Macbethé, aki monológja során azt, amire bámul, többször megszólítja („hadd kaplak el”, „Végzetes kép, nem fog el a tapintás”, „De hisz itt vagy” stb.); az angol szövegben nyolc alkalommal használva a ma már régies, egyes szám második személyű *személyes* névmást, a *thou*-t, háromszor alany-, ötször pedig tárgyesetben (*thee*)? Macbeth helyzete Cavell leírásának az intimitásra, a bensőséges viszonyra vonatkozó részeit húzza alá. És íme egy intimitásra vonatkozó passzus a *Vizsgálódásokból*, ahol Wittgenstein olyan filozófust mutat be, aki úgy gondolja, hogy a jelentésre, a létre stb. vonatkozó kérdéseket a jelölés, a referen-

¹¹² Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 7–8, a kiemelés eredeti.

cia titkának feltárásával, a szó és a tárgy viszonyának kikutatásával lehet megoldani:

A megnevezés a szó és a tárgy közötti *különös* kapcsolatnak tűnik. – És egy ilyen különös összekapcsolódás valóban végbe megy, tudniillik amikor a filozófus, hogy megfejtse, mi *a* kapcsolat a név és a megnevezett között, rámered egy tárgyra maga előtt, és eközben számtalanszor megismétel egy nevet, vagy akár az „ez” szót. [...] És ilyenkor az „ez” szót mintegy a tárgynak is mondhatjuk, *megszólíthatjuk* vele a tárgyat – e szónak ez olyan különös használata, amely alkalmasint csak filozofáláskor fordul elő (§ 38, a kiemelés eredeti).

Macbeth csupán kétszer ejti ki – az eredetiben – a „dagger (tőr)” és a „this (ez)” szót; a magyarban először az *az*-zal arra utal, amit *ott* lát (az eredetiben: *magam előtt*: „before me”); másodszer egy *ez*-zel azt mutatja, amit „kiránt”: „De hisz itt vagy oly kézzelfoghatóan, / Mint ez, melyet kirántok.” A többi az intim *thou* és *thee*.

Kezünkben van hát (illetve a szemünk előtt) Cavell és Wittgenstein bemutatója a filozófusról, aki először leválik az őt körülvevő környezetről, kiválik a közösségből, amelyhez tartozik, visszavonul a „magán-szférába” (vagy nem is hagyta el soha) és nekiáll (vagy ül), hogy megoldja a szavak és a világ közötti viszony problémáját; természetesen *a* Világ érdekli, ami tárgyakból áll. Azonban a filozófusnak – és talán ez Cavell és Wittgenstein legértékesebb észrevétele – ha tetszik, ha nem, *társaságra* lesz szüksége, ezért jobb híján magával lép közösségre: első személyként és első személyben önmagát kérdezi meg, majd – második személyként – a világhoz fordul, a világot faggatja és rá igyekszik „hallgatni” mint bensőséges (emberi) beszélgetőpartnerére. Cavell és Wittgenstein szerint nem ezzel a – mélyen az európai hagyományokban gyökerező – filozófusi magatartással *magával* van a baj, hanem azzal az erőfeszítéssel, ami ezt a tiszteletreméltó pozíciót úgy akarja feltüntetni, mint *a* semleges helyet, a teljes nyugalom és kiegyensúlyozottság állapotát, az elfogulatlanság origóját, egy minden kontextus nélküli szituációt, egy „abszolút” pontot, ahonnan lehet és kell filozofálni.

Mintha bizony normális volna, hogy például egy asztal előtt ülve megszólalok (magamban): „asztal az, amit itt magam előtt látok?”; „gyere asztal, mutasd magad, mutasd a léted!”. Semmi baj nincs – a *világon* semmi! –, ha a filozófus elismeri, hogy ilyenkor a világ tárgyait egészen különleges bánásmódban részesíti, hogy beállítódása az örület határát súrolja. És akkor sincs semmi baj, ha a filozófus hajlandó számot vetni a „kétségbeesett extázissal”, ami a Macbethéhez hasonló helyzetbe hozta, és aminek gyökerei egy önmaga keltette, különleges, sőt, *egyedi* (egyedüli) viszonyulásból táplálkoznak. Azaz a filozófusnak Wittgenstein és Cavell szerint rá kell döbennie, hogy amikor visszatért saját, „privát” világába, hogy egyedül, hogy *maga* maradjon, attól még egyáltalán nem lett *önmaga*: először elhallgattatta-megölte maga körül a világot, és ahhoz, hogy továbbléphessen, éppen, hogy ismét életre kell keltenie, mozgásba kell hoznia; muszáj újra „lelket” lehelnie bele, mert társ, mert partner kell neki, mert valakihez beszélnie kell, mert vissza kell térnie egy Macbethéhez hasonló extázis állapotába.

Igen, a Macbethéhez hasonló helyzetbe, aki igen távol van attól, hogy helyet foglaljon és higgadtan vesse fel a szó és a tárgy viszonyára vonatkozó kérdést. Macbeth éppen embertársának, felebarátjának, királyának meggyilkolására készül, aki számára mindaz, amit hirtelen megpillant, kellemetlen betolakodó, a pokolba kívánt vendég, hívatlan látogató, mint amilyenek a hamarosan a déli várkaput döngető Macduff és Lennox lesz nem sokkal a gyilkosság után. Macbeth előtt a „lelki tör” – ahogy a monológ hatodik sorában hívja – *magától* életre kel, mindenféle önálló cselekvésbe kezd, és a Természet – az eredeti szöveg szerint – csupán „látszólag” tűnik halottnak („Now over the one half-world / Nature seems dead”¹¹³), valójában rettenetes dolgok mennek végbe: „rémképek gyötrik a függönyös álmot”, „boszorka-had áldoz / A sápadt Hekaténak”, és a „csontváz Halál” „Tarquinius rabló lépteivel” „megy” „a célja felé”.

¹¹³ Szó szerint: „most a fél-világ (föld) felett a természet halottnak tűnik”, azaz a föld ezen felén éjszaka van; Szabó Lőrinc itt igencsak eltér az eredetitől: „Most halottan hever a fél föld”.

De erről részletesen később lesz szó; most elsősorban azt fontos látnunk, hogy bár a belső monológ az örütséggel határos extázis, Macbethet ebbe a helyzetbe egy váratlanul, sőt abnormisan előpattanó tárgy hozza, míg a filozófus számára – ahogy Cavell és Wittgenstein leírásából kiderül – ez egy, a szükségyszerűség erejével fellépő állapot, amit filozófusunk éppen hogy normálisnak igyekszik beállítani, ezen a ponton vélve felfedezni a legkedvezőbb alkalmat a világ és a dolog viszonyának tisztázására. A monológ felénél Macbeth is vissza igyekszik találni a normális, hétköznapi világba; egyszerűen eltagadja az abnormális létezését: „Nincs ilyen dolog” („There’s no such thing”), és a kivételes törlését még egy erősen intellektuális magyarázattal meg is toldja: „Nem, nem lehet: csak / A véres munka szoktatja magához / A szememet”. Macbeth ekkor már kívül van a rohamán, már magyarázatot, tulajdonképpen lélektani okot talált a hirtelen előállott helyzetre, amivel az iménti extázis – és vele a gyilkosság is – egyszerre kezelhetővé válik, megtalálja a „maga helyét”. A filozófus útja – mint láttuk – ezzel éppen ellentétes: abból indul ki, amit normálisnak és hétköznapiinak gondol, és szükségszerűen esik az extázis, az abnormitás, vagy akár az örület állapotába. Macbeth monológját úgy is tekinthetjük, mint ami a filozófus és a tragikus hős helyzetének jellegzetes, „paradigmatikus” képét – ellentett irányban – egyaránt felmutatja. Ebből azonban szinte magától adódik a kérdés: van-e valami – talán eredendően – tragikus a filozófusban? És lehetséges-e, hogy a tragikus hőst a helyzete eleve filozófussá avatja?

A helyzet: a „tárgy” és a „valóság”

Mielőtt a fenti kérdésekre választ keresnénk, a helyzet, a viszonyulás egy másik oldalát is meg kell vizsgálnunk, amely ezúttal elsősorban abból a műfajból, abból a sajátos beszédmódból fakad, amelyben a filozófust és Macbethet beszélni halljuk: a belső, drámai monológ valaminek (valakinek) van címezve, valamihez szól, de az a hely, ami ezt a dolgot a megszólítás közben jellemzi, körülveszi, visszahat arra a pozícióra is, amiből a filo-

zófus vagy Macbeth megszólal. Tehát az ábrázolás *módja*, ahogyan ezt a valamit mint valamilyen állapotban lévő felmutatják (amint éppen – *így meg így – ott van*, a térnek *ezen meg ezen* a pontján), is feltár valamit abból a pozícióból, amiből az ábrázolás történik. Először is észre kell vennünk, hogy a valami, amihez Macbeth beszél, irányt változtat a monológ második sorában: „Tör az, amit *ott* látok? Markolattal / *Kínálja magát*”, az eredetiben: „Is this a dagger, which I see *before* me / The handle *toward* my hand?”, szó szerint: ’Tör az, amit magam *előtt* látok, (úgy, hogy) a markolat a kezem *felé* (áll)?’

Ha igaz, amit korábban állítottam, miszerint Macbeth fő gondja a látott tárgy azonosításával (identitásával) van, akkor az a helyzet, amit a tárgynak az első térre vonatkozó előljárószó, a *before* (’előtt’) jelöl ki, nemigen járul hozzá az identitás közelebbi feltárásához (Szabó Lőrinc is a semleges „*ott*”-tal adja vissza). Macbeth az angol szövegben nem zárja le a mondatot, hanem metonimikusan kiemeli a tárgy egyik „darabját”, a markolatot, és tulajdonképpen a markolat irányán keresztül (*toward my hand*, ’a kezem felé’) határozza meg a tárgy helyzetét. Úgy tűnik, ha a tárgy *hol*-létét pusztán *ott*-létként, *előttem*-valóként adjuk meg, még nem jutottunk közelebb ahhoz, hogy miről is van szó; mintha az *ott*, az *előttem* nem határozná meg többet, mint magát a perspektívát, amiből a tárgyakat (objektumokat) általában felfogjuk, valahogy úgy, mint Kant rendszerében, ahol a térbeliség még a szemléleti forma szerves – bár nem kizárólagos – részét képezi: pusztán az általános keretet biztosítja, amelyben bármit érzékelünk. Azt is mondhatnánk, hogy az *ott* vagy az *előttem* nem jelent többet, mint a „tárgyi-ság”, „tárgyi-asság”, az „objekt-ivítás” jegyének újrafelfedezését, hiszen pl. a magyarban is használatos *objektum* a latin *obicere* szóra megy vissza, ami az *ob*- (’felé, vele szembe’) és a *-jacere* (’hajít’, ’dob’) összetételéből alakult ki; az objektum valami olyan, amit élénk vagy egyenesen nekünk dobnak.¹¹⁴ Az egyik német szó – az *Object* mellett –, amit „tárgy”-nak lehet fordítani, a

¹¹⁴ Vö. a Collins Dictionary of the English Language „object” címszavával.

Gegenstand még különösebb etimologizálás nélkül is hordozza ezt az *előítem*-viszonyt: a tárgy ebben a szóban úgy mutatkozik be, mint ami *szemben* (*gegen*) áll (*stand*) (valakivel/velem). De úgy tűnik, hogy a magyar *tárgy* szó itt releváns jelentése is végző soron egy térbeli viszony megragadásában fogant: a szó ófrancia eredetű; a *targe* eredetileg ’pajzs’-ot, ’hordozható fedezéke’-t jelentett, és azon keresztül, hogy a pajzsot céltáblaként is használták, vette fel az ’az, amire/akire valamely tevékenység irányul’ jelentést, azaz a ’felé’ mozzanat (’az, amit megcélzok, ami felé hajítok valamit’) itt is fellelhető.¹¹⁵ Tehát Macbeth leírásában a *felém* (*toward*) is valami ősi, eredendő viszonyt idéz meg a tárgyhoz, csakhogy Macbethnél a tárgy *maga* fordul a kéz felé és lesz „kéznél lévőből” „kézhez álló”¹¹⁶: Macbeth itt már nem csupán tárgyhoz viszonyuló alany (ágens), hanem maga is „tárgy”: a „tárgy tárgya”. Macbeth meg akarja ragadni: „Jöjj, hadd kaplak el!” („Come, let me clutch thee” – ’gyere, hadd ragadjalak meg’). Ezzel előbukkan egy másik érzékelési forma, a tapintás, és szembekerül a látással:

Nem, nem sikerült. Pedig itt ragyogsz!
Végzetes kép, nem fog el a tapintás
Éppúgy, ahogy a látás?

Macbeth itt már valóban vérbeli filozófus módjára igyekszik értelmezni, kategorizálni, mérni; amikor a tárgyat „végzetes kép”-ként („fatal vision”, ’végzetes látomás, vízió’) nevezi meg, bőséges anyagot biztosít az ismeretelméleti szakember számára éppúgy, mint a morálfilozófusnak. A klasszifikáció sokat elárul az értelmező pozíciójáról: két világot különböztet meg, az egyikben nemcsak látni, hanem tapintani, fogni is lehet, míg a másik csak a szem számára hozzáférhető, de ez a szem már „belső szem”, az elme, a lélek, a „hő által nyomott agy” („heat-oppressed brain”) érzékszerve, ami hamis kép forrása is lehet:

Vagy csupán

¹¹⁵ Vö. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótárának „tárgy” címszavával.

¹¹⁶ Martin Heidegger – magyarra fordított – terminusai, I. lejjebb.

Lelki tör volnál, üres képzelődés
[*a false creation: 'hamis teremtmény'*]
Melyet a tüzes agyvelő vetít ki?

Ha azonban a lélek, az agy, a benső „hamis teremtményeket” is létrehozhat, és ha a „csupán” szót komolyan vesszük¹¹⁷, akkor úgy tűnik, hogy a benső termékei alacsonyabb rendű ontológiai státusszal rendelkeznek, mint a kintlévők (a „reáliák”?), amelyeket – legalábbis elvben – meg lehet ragadni: az, amit meg is lehet fogni, valóságosabbnak mutatkozik, mint amit csak látni lehet. De ezt a „naiv realizmust” egyrészt a vizsgálódás modalitása, maga a kérdő mód *kérdőjelezi* meg, másrészt éppen az a tény, hogy bár a „kint” világában a tapintás is lehetségesnek tűnik, azért a látás ott éppúgy a kalauzunk lehet, mint a „bent” világában (ahol azonban ez az egyetlen alternatíva). A „bent” és „kint” a szemén, a képen keresztül kerül részleges közös nevezőre, és teremti meg egy lehetséges összehasonlítás alapját.

Az összehasonlítás adhat magyarázatot arra a réműletre, arra az imént „kétségbeesett extázisnak” nevezett állapotra, amit a „végzetes” („fenyegető”, „halálos”: *fatal*) jelző hordoz: ha pusztán a látványból, a „vízióból”, a „képből” ítélünk, nincs különbség a „lelki tör” és aközött a tör között, ami Macbeth oldalán függ: „De hisz itt vagy oly kézzelfoghatóan, / Mint ez, melyet kirántok” (I see thee yet, in form as palpable / As this which now I draw”: ’de még mindig látlak, olyan megtapinthatóan/ nyilvánvalóan, mint ez, amit most előhúzok’). De éppen hogy ezzel a materiális, empirikus úton megtapasztalható valósággal szemben válik a „lelki tör” igazán „végzetessé”: elkezd önállóan, a „maga jogán” létezni, és olyan élénk, *látványos*, már-már parádés tevékenységekbe kezd, amelyekhez képest a kihúzható tör csupán halvány árnyék, sápadt szellemkép:

Oda mutatsz, ahová megyek, és

¹¹⁷ Az angolban *but*: „...or art thou *but* / A dagger of the mind, a false creation, / Proceeding from the heat-oppressed brain?” (’vagy nem vagy más, mint az elme/szellem töre, egy hamis teremtmény, amely a hő által nyomott agyból jön elő/ered?’)

Amit ragadtam, épp olyan a fegyver.
 [Thou marshall'st me the way that I was going;
 And such an instrument I was to use: 'te (mint egy hadvezér) ar-
 ra az útra vezetsz, ahová éppen mentem/készültem és úgy volt,
 hogy egy ilyen eszközt fogok használni']
 [...]
 ... egyre látlak
 S vért izzad a markolatod s a pengéd,
 Mely előbb tiszta volt.

A vér említésével Macbeth már egy „mitológia” birodalmába hatol be, és ezzel a tragikus hőst hirtelen két metafizika határvidékén találjuk. Az egyik az empirizmus, a közvetlen tapasztalat metafizikája, amely mindig a jelenlévőt fogadja el valóságnak, azaz a jelenvalóban gyökerezik. Az empirizmus metafizikája úgy mutatja be az érzékelő szubjektumot, mint aki útban van a jelentés felé, aki megközelíti tárgyát, hogy jelentést adhasson neki. A másik – természetesen nem egyetlen – alternatívát hívom ezzel szemben a mitológia metafizikájának, amelyben például Oedipus király részesedik: az ő – végül vak – szeme számára a jelentés (a lét) borzalma csak e jelentés közvetlen hiányán keresztül nyílik meg; az *itt* és *most* rettenete: „én vagyok a gyilkos, vérfertőzésben élek”, a múlton, az emlékeken, a mindig-is-megvolt, de most egyszerre felismert *ott* és *akkor* összefüggésein keresztül világosodik meg: „megöltem egy öregembert a keresztútnál – apám volt; királyi párom lett egy nálam idősebb asszony – anyám volt”.¹¹⁸ A mitológia metafizikája úgy viszi színpadra alanyát, mint aki kinyílik (vagy akár felynyitattik) ahhoz, hogy fogadja a jelentés látogatását: nem ő halad a jelentés felé, hanem a jelentés ragadja meg őt, persze egyszermind azt is tudomására hozva, hogy közvetlen jelenem-valósága ellenére mindig is vele, sőt őbenne volt: már az idők kezdetén ő volt a jelenvalóság. Macbeth ebben az oedipusi értelemben lép a mitológia metafizikájába. Ebben a világban a „lelki tőr” aktív szereplő lesz, egy körülötte szerveződő mikro-

¹¹⁸ A *Macbeth* és Seneca *Oedipus* c. drámájának párhuzamaira nézve l. Kenneth Muir (szerk.): *Macbeth*, i.k., pp. liii-liv.

mitológia tevékeny résztvevője, természetesen mindazokkal a többértelműségekkel együtt, amelyekből az ilyen mitológiák szövődnek.

A lelki tör ettől kezdve lehet jelzés; Macbeth végzetének valamiféle belső és nyelvi „ikonja”, amely egyszerre „rászakad” a tragikus hősre, ellenállhatatlanul vonzza maga után és taszítja a feltartóztathatatlan katasztrófa örvényébe. De a tör Macbeth gyilkos vágyának, szándékának jeleként, „kivetüléseként”, egyfajta „tárgyi megfelelőjeként” is elképzelhető; ekkor a tör külsővé lett megnyilvánulása annak, ami már régóta Macbethben – esetleg a tudattalanjában – él, és most, íme, testet öltött, talán hogy Macbeth valamilyen viszonyt alakítson ki vele, esetleg hogy Macbeth legyőzze. A „végzet-értelmezés” esetében a tör ezt „mondja”: ’Bármit is csinálsz, elvégeztetett: meg *fogod tenni* és én vezetlek azon az úton, ami számodra ki van jelölve’. A második, inkább „pszichoanalitikus” interpretáció szerint a külsővé vált (lázás agyvelővel *ott* látott) tör és Macbeth bensője éppen egybeesik, és a tör valami „figyelmeztető jel”, valami „rossz ómen” szerepét tölti be: ’Állj! Még mindig van idő visszafordulni! Ne tedd meg!’

De a törnek még további értelmezéseket is adhatunk: nemcsak *eszköz* és *iránymutató*, és nemcsak *figyelmeztető-elrettető jel* lehet, hanem, vért izzadó és kereszt-alakú (†) mivoltában, annak a (krisztusi) szenvedésnek az emblémája is, ami Duncanre vagy Macbethre vár: vagy az istenszerű, de már elaggott király passiójának szimbóluma, akinek – mint maga Macbeth mondja – „ezüst bőrét csipkeként” fedi „az aranyos vér” a gyilkosság után, és aki – Macduff szavai szerint – „az / Úr fölként temploma” volt (vö. II, 3), vagy az Antikrisztus szenvedésének jele, aki „párolgó húsban” akar „fürdeni, vagy új Golgotát emelni” (I, 2). Vagy akár mindkettőjük emblémája: egyszerre Duncané és Macbethé.

Nem hiszem, hogy választanunk kellene a fenti értelmezések között, különösen azért nem, mert bár Macbeth előtt mindhárom (sőt, feltehetőleg még több) lehetőség nyitva áll, egyiket sem hajlandó választani: lelkét, „tüzes agyvelejét” egyszerűen bezár-

ja, és a *képeket teremtő képzelet létét tagadja el*, végzetestül, tudatalattistól, passzióستól és mindenestül: „Nem, nem lehet” („There’s no such thing”: ’Nincs ilyen dolog’).

„Nincs ilyen dolog”: gyilkosság, boszorkányság és fogalomalkotás

Ez a mondat fordulópont a monológban; Macbeth itt tér vissza a démonok közé, a „boszorka-had” (a vészbanyák), Hekaté, a „rémképek” („wicked dreams”: ’gonosz álmok’), a „rabló Tarquinius” immár jól ismert mitológiát idéző világába. Itt Macbeth nem csupán lát, hanem hall és hallgat is:

... és a csontváz
Halál, melyet fölvert óraüvöltő
Óre, a farkas...
[...]
Te szilárd föld, ne halld, hol jár a lábam,
Mert köveid is kifecsegik
S megtörik az éj néma iszonyatát.
... a csengő tetre hív.
[...]
Ne halld, Duncan: a hang, mely idekongott,
Az eget nyitja eléd, vagy a poklot.

Amint Macbeth az érzékelés újabb kapuját is megnyitja, egyszerűen tartózkodási helyre, és jól körülírható szerepre talál a démoni világban és a hang – a vészbanyák-keltette többértelműség-elvet szigorúan követve – először jelzéseként jelenik meg („fölvert óraüvöltő öre”), amit azután el kell hallgattatni („ne halld, hol jár a lábam”), hogy azután megint jelzés váljék belőle („a csengő tetre hív”). Azonban Macbeth – részben érzékszerveinek eme kibővítése és kiélesedése révén – mintha *túlságosan* is jelen lenne ebben a Tarquinius-jelenetben: amikor önmagát „Halálként” (az eredetiben „gyilkoságként” [Murther]), és „kísértetként” dramatizálja, nemcsak szerepet vállal a szörnyűségekben, hanem – mint ahogy ezt H. W. Fawkner igen jól érzé-

keli – kívánja, csalogatja, a maga képére formálja, bekebelezi, s ezáltal mintegy uralma alá hajtja, „manipulálja” is e rémképeket:

[Macbeth], mikor attól retteg, hogy a „kövek fecsegnek”, nem csupán attól fél, hogy felébreszt valakit, hogy felveri a világot, vagy akár az Istent; leginkább attól fél, hogy önmagát ébreszti fel. Ha Macbeth felriadna révületéből, *elrémülne attól, hogy mennyire hiányzik belőle a rémület*. Minden szörnyőség azért kell neki, hogy a szörnyőség szükségét érezhesse: semmi nem veheti el az időtől a jelen iszonyatát, amellyel végre összhangba került. Rémület és rémség végre egybevág, az iszony önnön megvalósulásának legszerencsésebb lehetőségét érte el, és mint önmagával teljesen azonos jelenti ki önmagának önmagát: ezzel készen áll a meghódításra, a birokba vételre, a felhasználásra.¹¹⁹

Valóban: az idő és a tette lehetőséget nyújtó *alkalom* – ahogy ezt Lady Macbeth is hangsúlyozza – teljes összhangba került, a helyzet a (múló, telő) idő és a minősített pillanat (a tett) tökéletes egybeesésével kecsegtet, és Macbeth, szemben a hirtelen rászakadó tör iszonyatának pillanatával, most már belülről igyekszik megragadni a rémség legszerencsésebb alkalmát, nehogy – mint előbb a tör markolata – kicsússzon a markából. A „nincs ilyen dolog” egyértelmű kijelentése, és az erősen intellektuális, reflexív magyarázat után („csak / A véres munka szoktatja magához / A szememet”) a rémület – a tárgy megpillantásának rémületéhez képest – a tényleges rémületet helyettesítő pótszerré válik; Macbeth már *utána* van a sokértelmű bizonytalanság pillanatának, már túl van a felfüggesztett, eldöntetlen ponton; iszonyata – mint a megfogható tör – esz-közzé vált, és a legjobb úton van afelé, hogy élettelen, tárgy-szerű, világos körvonalakkal rendelkező dologgá váljon, és helyet találjon magának a „halottan” heverő „fél föld” és Duncan halála körül. A démoni világot persze mozgalmas, már-már harsány feszültség lengi be: boszorkányok áldoznak és farkas üvölt, de most már maga a Halál megy Tarquinius rabló

¹¹⁹ H. W. Fawcner: Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View, p. 101, a kiemelés eredeti.

lépteivel célja felé, és ezáltal – szemben az előbb még hivatlan látomásokkal küzdő képzelet dinamizmusával – a halott, sőt, halál-osztó *valóság* jellegét ölti magára. A gondosan leragasztott, lepecsételt képzelet („Nem, nem lehet”) garantálja a váratlan, a kiszámíthatatlan, a megmagyarázhatatlan, a bizonytalan, a többértelmű kizárását; Tarquinius világában már Macbeth az úr, mert *döntött*, és *ezt* a szerepet: a „terminátorét” választotta.

Macbeth tárgyakhoz és a világhoz fűződő viszonyának legérdekesebb mozzanata tehát, hogy monológja során úgy jeleníti meg a *képzelet*, s vele a *kép* bezárásának, meggyilkolásának akusát, mint annak emberi feltételét, hogy valaki elég merész, kész, illetve egyáltalán *képes* legyen egy élet elvételére. Macbeth monológjából úgy tűnik, hogy egy vértől-élettől lüktető test megdermesztésének, megmerevítésének, *holt*-testté változtatásának az előfeltétele annak az emberi adottságnak, készségnek a kioltása, amely *képes* arra, hogy az élettelen tárgyakba életet leheljen, hogy „animálja”, „megszemélyesítse”, „metaforizálja”, mozgó képekké változtassa őket.

Ha igaz, amit az előbb állítottam, miszerint a filozófus először megöli a világot, hogy azután újraélessze, és ha az is igaz, hogy Macbeth képzeletére a „lelki tör” saját életet élő *él*-énksége váratlan és hihetetlen erővel rontott rá, akkor Macbeth képzeletének megálljt-parancsoló gesztusában éppen a filozófus kiinduló pozícióját veszi fel. Macbethnek azért van szüksége erre a helyzetre, hogy cselekedjen, de – mint láttuk – itt a cselekvés mindig „a Tett” paradoxonával terhes: azzal, hogy pusztítás, ölés, gyilkosság.

Arról van-e hát szó, hogy amikor bezárjuk a képzeletünket, és úgy nézünk a világra, mint élettelen és életre képtelen dolgok halmazára, magunk is (potenciális) gyilkosok vagyunk? És azt sejteti-e Macbeth helyzete, hogy a filozófus kiinduló pozíciójában ott lappang az öldöklésre elszánt bűnöző? Vagy a képzelet lepecsételése pusztán a cselekvéshez, a tethoz szükséges? Vajon amikor leragasztott animáló képességünkkel a világot halott tárgyak együttesévé változtatjuk, a démoni világnak is meghívót küldünk? És melyik emberi készségen, képességen át megy el

ez a meghívó? Ismét a képzeleten keresztül? A képzelőerő macacs, kiolthatatlan, mégis-kiirthatatlan jelenlétén keresztül, ami épp a tárgyak ki- és elhunnya felett tart halotti virrasztást? Vagy a világ elhallgattatása magával a démonival lenne azonos?

Hogy a fenti kérdésekre választ kereshessünk, Wittgenstein egy másik – mélyen metaforikus – gondolat-ösvényén kell elindulnunk. Wittgenstein sokszor beszél „értelmünk megbabonázásáról” (vö. § 109) – az eredetiben a *verhexung* szó szerepel, ami tartalmazza a *Hexe* ’boszorkány’ tövet.¹²⁰ A *Vizsgálódások*ban újra meg újra visszatér ahhoz a kérdéshez, hogy azért nem látjuk világosan a szavak használatát, mert „elvakít bennünket az ideál” (§ 100), „kifejezésformáink [...] számtalan módon megakadályozzák, hogy lássuk, mennyire mindennapi dolgokról van szó, s arra készítetnek bennünket, hogy kimérákra vadásszunk” (§ 94), hogy a jelentés a lelkünkben élő fogalomként (mentális képként) vagy referenciaként való felfogása „a nyelv működését olyan ködfelhőbe [*Dunst*]” „burkolja”, „amely lehetlenné teszi, hogy tisztán lássunk” (§ 5). Wittgenstein úgy ajánlja fel filozófiáját (filozófia-előtti-filozófiáját), mint orvosi értelemben vett „kezelést” (vö. § 255), ami „eloszlatja a ködöt [*Nebel*]” (§ 5): „A filozófia harc az ellen, hogy nyelvünk a maga eszközeivel értelmünket megbabonázza” (§ 109).

Dunst és *Nebel*: Wittgenstein valószínűleg ezt a rendezői utasítást mellékelné a vészbenyák megjelenéséhez, akik – immár Banquo szerint – a „föld” „buborékai” és – Macbeth leírásában – „a levegőbe tűnnek”, „Árny-husuk, akár a / Lehellet, átolvad a szélbe” (I, 3). Wittgenstein boszorkányos, megbabonázó démonai elsősorban a látás helytelen használatából erednek: abból, hogy egy általános, elvont ideált alkotunk meg, ahelyett, hogy a minket közvetlenül körülvevő egyedi esetekre figyeljünk; abból, hogy látásunkkal bele akarunk hatolni a tárgyba, hogy megpillantsuk annak „lényegét”, „esszenciáját”, ahelyett hogy szemünket a szavak tényleges használatának megfigyelésére tartanánk nyitva; abból, hogy nagy szemekkel

¹²⁰ A *verhexung* pontosan megfelel az angol *bewitchment* szónak, G. E. M. Anscombe így is fordítja a *Vizsgálódások* angol változatában.

meredünk fogalmainkra, mintha mozdulatlan képeket nézegetnénk, ahelyett, hogy a nyelvtan működésére ügyelnénk. Wittgensteinnél minden, ami dinamikus, változik, él, izeg-mozog, fickándozik és nyüzsg, a nyelvtanhoz tartozik, míg a tunya, renyhe, rest, mozdíthatatlan, élettelen és halott a tárgyakkal van elpecsételve, legyenek ezek akár mozdulatlan fogalmak, „képek” az elménkben, akár a világ mint dolgok halmaza.

A 432. paragrafusban például ezt olvassuk: „*Önmagában* minden jel halottnak tűnik. *Mi* ad neki életet? – A használatban *él*. Benne rejlik-e ekkor az élő lélegzet? – Vagy a *használat* a lélegzete?” (a kiemelés eredeti). Wittgenstein egyik legnagyobb hozzájárulása a filozófiához az a felismerés, hogy nemcsak azal hallgattatjuk el a világot, ha élettelen tárgyak összességének fogjuk fel – ha, Lady Macbeth szavaival, „látás-nélküli, vak szubsztanciának (*sightless substance*)”¹²¹ tekintjük –, hanem azal is, hogy ez a viszonyulás már szellemünkre, lelkünkre is rávetül, és belső világunkról is úgy beszélünk, mint ami entitásokból, „fogalmakból”, „állóképekből” áll; ezek a *dolgok* az utolsó mentsvárunk, amikor az élőt, a mozgót, a cseppfolyóást valami szilárd, megingathatatlan, mozdíthatatlan formára akarjuk hozni, amikor jól körülhatárolt és világos körvonalakkal rendelkező tárgyakká változtatjuk őket. Az alábbi paragrafust is idevágónak érzem:

...mivel nem tudunk *egyetlen* olyan testi cselekvést megadni, amelyet a formára való rámutatásnak nevezünk (ellentétben például a színnel), ezért azt mondjuk, hogy ezeknek a szavaknak egy *szellemi* tevékenység felel meg.

Ahol nyelvünk testet sejtet velünk, és nincsen test, ott – szeretnénk mondani – *szellem* [Geist] van. (§ 36, a kiemelés eredeti).

Azt hiszem, Macbeth sok mindent megjelenít abból a folyamatból, amit itt Wittgenstein felvázol: amikor először folyamosodik a „szellemihez” (a mentálishoz, a lelkihez), hogy a rémkép-

¹²¹ A *sightless substance* (I, 5; 49) persze többértelmű kifejezés, én szó szerint fordítottam, itt jelenthet 'láthatatlan anyagot' is (vö. Kenneth Muir, szerk.: *Macbeth*, p. 30), Szabó Lőrinc „testtelen”-ként adja vissza.

nek értelmet adjon, először az elmébe, a „tüzes agyvelőbe” küldi, hogy azután azt a tört, amit előránt, ennek „másolataként”, „duplikátumaként” foghassa fel, és ehhez a „valódi” törhöz képest felvethesse, hogy a szellemi csupán „üres képzelődés”. És amikor – a szó szoros értelmében – úgy látja, hogy a lelki tör kellemetlenül életre kelt, a létét már *dologként* tagadja el: „Nincs ilyen dolog” (There’s no such *thing*). Macbeth mentális útja valóban végigvezet minket a fogalomképződés folyamatán, ugyanakkor – mint erről már többször szó volt – fordított irányban: míg a fogalomképzés menetét mi általában úgy szeretjük bemutatni, hogy először van a dolog, amire ránézünk, és azután erről készül el a „szellemi másolat” (a kép, a fogalom a „fejünkben”), Macbeth kénytelen egy látomással kezdeni, és – a megfogható, kihúzható törrel megvont párhuzam után – ebből a vízióból formál (halott) fogalmat. Amikor a „lelki tör” rendetlenül kezd viselkedni – egyáltalán: viselkedni: mutatni, irányítani, vezetni, vért izzadni –, egyszerűen – „dologként” – félreteszi. De mindkét folyamat ugyanazzal a végeredménnyel zárul: a tárgy halott.

Fogalomalkotás: kézmozdulat

De miért fogadjuk el, miért nyugszunk bele, sőt, miért vagyunk egyenesen boldogok, hogy az elménkben fogalmak, képek, azaz *dolgok* vannak? A válasz Macbeth monológjának egy másik lényeges mozzanatában rejlik: a megragadásra kinyújtott kéz gesztusában:

Markolattal

Kínálja magát. Jöjj, hadd kaplak el!
Nem, nem sikerült. Pedig itt ragyogsz!
Végzetes kép, nem fog el a tapintás
Éppúgy, ahogy a látás?

Ugyanez a mozzanat lappang a *fogalom* szónak megfelelő német *Begriff*, vagy az angol *concept* szavakon átsütő metaforákban: a német *Griff*, a képző-funkciójú *be-* prefixummal az angol *grip* (és óskandináv *gripr*, ’birtok’) szavakkal rokon; a

concept „őse” a latin *concipere* (‘bevesz’), ami viszont a *capere* (‘elvesz, megfog’) szóra megy vissza, a magyar *fogalomban* pedig, főként mert a nyelvújítás korában létrehozott, mesterséges szó, a mai nyelvérzék is könnyedén érzi a ‘megragadás’ értelmében vett *fogás*, sőt a (szájban lévő) *fog* főnév szemantikai jelenlétét. Macbeth monológja, amely egyszerre – szinte „kéz a kézben” – hangzik fel az előtte felderengő valamivel, ezt a valamit törekszik a látás és a beszéd segítségével becserkészni, közelebb hozni, de a hang sem elegendő: a dolgot meg is kell fogni, birtokolni kell; a kéz kinyúlik, hogy a tárgy a test meghosszabbításává váljon (ahogyan egészen kicsiny gyermekek hiszik, hogy azonosak azzal, amit megragadnak), miközben a két test között a lehetséges kapocs már adva van a tárgynak címzett, második személyben felhangzó (*thou, thee*) megszólításban is.

Macbeth markolat felé nyúló mozdulatát, ösztönös és véletlenszerű mozzanataival és rendkívüli körülményeivel együtt, sőt, éppen ezek miatt is, úgy szeretném bemutatni, mint ami újra színre-színpadra viszi, mintegy reinkarnálja azt a jelenetet, ami az európai filozófiai hagyomány *fogalomalkotásának* ma már halottnak érzett metaforái mögött dereng, „lopakodik” és „settenkedik”, mint Tarquinius „rabló léptei” Macbeth léptei mögött. Ebben az újra eljátszott jelenetben Macbeth hangot ad annak a különös vetélkedésnek is, amely tudás és látás viszonyát az európai tradícióban mindig is jellemezte.

Amikor úgy érezzük, hogy valamin „jó fogásunk van”, amikor már tudjuk, hogy a kezünkben lévő dolog micsoda, amikor már *kezeln*i és manipulálni tudjuk, amikor úgy gondoljuk, hogy már csak a miénk, akkor a kétely felbukkanása esetén elég egy pillantás, a szemünk oda-villanása, hogy ellenőrizzük a valóságát: „ha tudni akarod, hogy valami ott van-e, vagy nincs, ha biztos akarsz lenni abban, hogy amit ennek vagy annak hiszel, valóban az, ami, ha bizonyítékot akarsz arra, hogy ez vagy az igaz-e, menj és nézd meg magadnak (verifikáld)!” – valahogy így hangzik az ismeretelmélet néhány éppen kéznél levő jó tanácsa. „Honnan tudod? – Láttam.”, és ez általában elég.

Azonban amikor még csupán látunk, de nem ismerünk, nem tudunk valamit, amikor nem a tudásból, hanem a pusztán látványból, a pusztán képből indulunk ki, akkor fogunk, megragadunk, a kezünkkel szorítanunk kell. Tudni annyi, mint biratokba venni: akkor ismerünk, amikor a dolog a miénk, saját, személyes, *privát* tulajdonunk.

Nincs hát mit csodálkoznunk azon, hogy a *kéz* már régen megbabonázta az európai gondolkodást. „A gondolkodás kézművesség” – idézi Cavell Heidegger *Was heißt denken?* című írását abban a könyvben, ami a *Conditions Handsome and Unhandsome*¹²² címet viseli. Cavell – Emerson *Experience* című esszejéből kiindulva – a filozófiai hagyomány további megragadási kísérleteire is felhívja a figyelmet:

Két példát idézek röviden az „Experience” című esszéből, amely meggyőzött arról, hogy bizonyos eljárásainak tekintetében Emerson Heidegger közvetlen előzményének tekinthető. Emerson ezt írja: „Körülményeink között a legkellemetlenebbek [*unhandsome*] közé tartozik, hogy minden dolog szertefoszlik és sikamlós, ami miatt épp akkor peregnek ki az ujjaink közül, amikor a legkeményebben markolunk”. Az összezáródó ujjak és az *unhandsome*-ban felbukkanó *hand* (‘kéz’) szó közötti viszonyt mint kifinomult ízlést a nyelvi furcsaságok iránt elutasítani vagy ízlelgetni egyaránt lehet, vagy, ha tetszik, továbbkövethetjük, és hozzákapszthatjuk Emerson kéz iránti különleges érdeklődéséhez is. [...] Emerson a markolás, Heidegger pedig a megragadás képével alkotja meg az emblémát, amely az európai fogalomalkotásra vonatkozó értelmezésüket foglalja össze, s a fogalomalkotást mindketten mint szublimált erőszakot interpretálják. (Heidegger *greifen* szavát nyugodtan lehet „megmarkol”-

¹²² A *Conditions Handsome and Unhandsome* egy, a Ralph Waldo Emerson „Experience” [Tapasztalat] című írásából vett idézetre megy vissza és nehezen viszaadható szójáték. A *handsome* legelterjedtebb jelentése ’jóképű, jóvágású, szép’, de jelent ’tetszetős’ is, valami olyat, ami éppen jól jön; pl. *a handsome argument*: jó, meggyőző érv. Az *unhandsome* ezzel szemben épp az, ami nem jön jókor, ami csúnya, illetlen, helytelen, sőt goromba. De mindkét szó tartalmazza a *hand* (‘kéz’) szót, s emiatt Emerson kifejezését fordíthatjuk „kellemes és kellemetlen feltételek”-nek, de akár „kedvező és kedvezőtlen, kézreálló és kézre nem álló körülmények”-nek is.

nak is fordítani. Heidegger híres arról, hogy mennyire nagy jelentőséget tulajdonít az erőszaknak, ami a világot uralma alá hajtó technológiában mutatkozik meg.)¹²³

Cavell utalása Heidegger technológiával szembeni ellenérzéseire természetesen abba a széleskörű kritikába illeszkedik, amivel Heidegger a természettudományban gyökerező filozófiát rendszeresen illeti, ez pedig arra a különbségtételre vezethető vissza, ami már a *Lét és idő* oldalain is felbukkan. Itt Heidegger a tárgyak kétfajta létmódját állítja szembe: egy tárgy lehet „kéznél lévő” (*Vorhanden*) és „kézhez álló” (*Zuhanden*), szó szerint ’kéz-előtt-álló’ és ’kézre, kéz-felé álló’. A *Vor-* és a *Zu-*prefixumok érdekes párhuzamot mutatnak Macbeth két előljárószavával, a *before*-ral (’előtt’) és a *towards*-zal (’felé’): „Tör az, amit magam *előtt* látok, markolatával a kezem *felé*?”, de Heidegger további aggodalmai *felé* is elvezetnek. Eszerint tudományos, távolságtartó, a dolgokról leváló, „objektív” beállítódásunkkal a tárgyakat csupán mint entitásokat, mint velünk szemben álló *Gegenständ*-eket tudjuk érzékelni, amelyek felénk csak „kéznél lévő” ontológiai szerkezetüket mutatják, és nem vagyunk képesek őket egyfajta „körültekintéssel” (*Umsicht*) kezelni, amely során mint eszközök (*Zeuge*), mint használatunkra alkalmas tárgyak jelennének-nyílnának meg, mindig valaki *számára*, valakinek (a kedvéért), valaki *felé irányultan* létezve. Heideggert is a szemlélet, a látás foglalkoztatja: a „teoretikus beállítódást”, ami a *teória* modern és tudományos értelmében (’elvont tudás’, ’érvelés’, ’okfejtés’) vizsgálódik, ki kell egészíteni a körültekintéssel (*Umsicht*), ami a gondoskodás szándékával néz körül ahhoz, hogy továbbléphessen. Az *Umsicht* egyfajta *be*-látás, amelynek jelentése igen távol áll a *teória* mai értelmétől, de éppen nagyon is közel esik a görög *theoria* eredeti jelentéséhez, ami ’nézés, látvány’; a *theoria* a *theorien* (’rábámul, lát’) le-

¹²³ Stanley Cavell: *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*. The Carus Lectures, 1988, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, pp. 38–39.

származottja.¹²⁴ S innen már csak egy *szempillantásra* van a *theorien* egy másik származéka, a görög *theatron*, a magyarba is átvett *teátrum*, eredetileg: 'a látás helye'.

Fogalomalkotás: „privatizáció” és a szem

Wittgenstein, Heidegger és Cavell válasza tehát arra a kérdésre, hogy miért esik olyan jól a világot halottként kezelni, és hogy miért népesítjük be még az elménket is élettelen tárgyakkal, röviden ennyi: a birtoklás öröme, tulajdonszerzési késztetés, hatalomvágy. A legfontosabb észrevétel, hogy a fogalmakat azért szeretjük *saját*-ként, *privát* tulajdonként elképzelni, mert épp azért alkotunk fogalmakat, hogy egyedi birtokot szerezzünk, hogy a dolog a kezünkben legyen, a *mi* kényünkre-kedvünkre bízva, hogy tetszés szerint dobhassuk el, amikor tetszik, hogy mi dönthessük el, mikor szabadulunk meg tőle, amikor kellemetlenné, zavaróvá, tolakodóan kihívóvá, erőszakossá vagy bármilyen értelemben nemkívánatossá válik. „Nincs ilyen dolog”. Lehet, hogy Macbeth már ekkor megölte Duncant?

De a fogalomalkotás témakörében a hatalom egy másik oldala is megmutatkozik: az öt érzékelési módunk közül a *látás* uralja azt a nyelvet, amivel számot adunk a fogalomalkotás folyamatáról. Az európai hagyomány a fogalmak megformálásának alapmodelljeként a *szem* működését használja; „lelki szemekről” gyakran beszélünk, de „lelki szagokról” igen különös lenne; Hamlet is azt mondja, atyját „lelke szemében”¹²⁵ látja, de aligha állíthatjuk, hogy valamit vagy valakit „lelkünk nyelvével” vagy „ínyével” fogunk fel. A látás nemcsak az érzékelés általános leírásában foglal el szinte kizárólagos helyet (nemcsak olyan empiristáknál, mint Locke¹²⁶, hanem olyan „idealisták-

¹²⁴ Vö. elsősorban Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Budapest: Gondolat, 1989, pp. 170–205.

¹²⁵ Arany János fordítása; az eredetiben: „mind's eye” (I, 2; 185).

¹²⁶ Például amikor Locke az *Értekezés az emberi értelemről* (Ford. Dienes Valéria, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 2. kiadás) II. könyvének III. fejezetében, ezen

nál” is, mint Hegel¹²⁷), hanem viszonyítási alapjául szolgál annak a megjelenítésnek is, amellyel fogalmaink foganásáról igyekszünk számot adni. Heidegger joggal állapítja meg a *Lét és időben*: „A filozófiai hagyomány azonban a kezdet kezdetétől elsődlegesen a „látásra” mint a létező és a lét megközelítésmódjára orientálódik”.¹²⁸

Fogalomalkotásunk tekintetében tehát öt érzékszervünk közül a látás a biztos listavezető, utána következik, körülbelül a „szegény rokon” kategóriájában, a hallás, és csak jóval e kettő mögött a tapintás. Az ízelelés, mert szerencsére (s persze nem véletlenül) az *ízlés* „őse”, az esztétika metaforáiban még időnként fel-felbukkan (végül is a nyelv nem csupán a beszéd eszköze, hanem többek közt az ízelelése is), a szaglást viszont – mint valami illetlen vagy akár gusztustalan dolgot – általában megvetéssel illetik, és kevés szót vesztegetnek rá.¹²⁹

belül is a 2. paragrafusban az egyszerű ideák számáról elmélkedik, még megemlékezik a szagokról és az ízelelésről: „A szagok változatossága olyan nagy, hogy legalább annyiféle a szag, ha nem több, mint ahányféle test van a világon – és a legtöbbnek nincs neve. Az illatos és a bűzös szavak szolgálnak közönségesen ezen ideák kifejezésére, és ez valójában alig több, mint kellemesnek vagy kellemetlennek nevezni őket, holott a rózsza illata is, és az ibolyáé is egyaránt kellemes, de bizonyára két nagyon különböző idea. Az ínyünket érintő különböző ízek, melyekről ideákat kapunk, szintén nem sokkal jobban vannak nevekkkel ellátva.” (I. kötet, p. 110). Ellenben mikor Locke már az elsődleges és a másodlagos tulajdonságok – elméletében döntő jelentőségű – megkülönböztetéséhez kezd, példáit már kizárólag a látás köréből veszi: „És minthogy a megfigyelhető nagyságú testek kiterjedését, alakját, számát és mozgását a látás bizonyos távolságból is észreveheti, világos, hogy a testekből bizonyos egyenkint észrevehetetlen részecskéknak kell a szemhez jutniuk, ezzel az agyhoz bizonyos mozgásokat szállítaniuk, melyek bennünk ezeket a róluk való ideákat keltik” (I. kötet, II. könyv, VIII. fejezet, § 12, p. 125).

127 Pl. Hegel *A szellem fenomenológiája* (Ford. Szemere Samu, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 3. kiadás) „Tudat” című részének 1. fejezetében („Az érzéki bizonyosság; vagy az „ez” és a vélekedés”) ezt írja: Az érzéki bizonyosság tehát száműzve van ugyan a tárgyból, de még nem szűnt meg ézálal, hanem csak az énbé szorult vissza; most azt kell néznünk, mit mutat nekünk a tapasztalat az érzéki bizonyosságnak erről a realitásáról.

Igazságának ereje tehát most az énbén van, *látásom, hallásom* stb. közvetlenségében” (p. 60); itt különösen a stb. érdemel figyelmet.

128 Martin Heidegger: *Lét és idő*, p. 287.

129 Jacques Derrida – aki „White Mythology” című írásában többek között az öt érzékszervnek a metaforizálódásban betöltött szerepét vizsgálja – érdekes példát idéz Condillac *Traité des sensations* című írásából: „Azért éreztük szükségesnek az öt

Ennek fényében Macbeth kétségbeesett szavai: „Szemem a többi érzék betege, / Vagy mindegyiknél különb”, a jelen vonatkozásban az európai filozófiai hagyomány ironikus kritikájaként is olvasható. Az első számú kedvenc, az érzékelés elemzésének, értelmezésének örök kiindulópontja, a „mindegyiknél különb” nem lehet más, mint a szem, és ha gyanúba keveredik, ha a legkisebb kétség is felmerül afelől, hogy a világról valós képet mutat, már készen is áll a vád, hogy az „összes többi érzék” zavarta meg. Wittgenstein, Heidegger és Cavell diagnózisa szerint egy kép tart fogva minket, amelyen a filozófus magányosan áll (esetleg ül, de tartása mindenképpen egyenes), és egy tárgyra mered. (Miért nem jelenik meg soha ezen a képen például a kisbaba, aki, mert még nem képes ülni vagy állni, az ágyában fekvve vagy mászva szemléli a világot?) Lehetséges-e, hogy a szem – a pillantás, a nézés – azért lett az emberi fogalomalkotás alapja és mércéje, mert a látás biztosítja a legnagyobb *távolságot* a dologtól? Mi *itt* vagyunk, a dolog *ott*, s ez így jó, így keveredünk a dolgokba legkevésbé, így lesz hozzájuk a legkevésbé közünk. A szaglás már megkívánja, hogy a dologhoz közelebb menjünk, és számoljunk a vele járó esetleges kellemetlenségekkel, az ízlelés egyenesen megköveteli, hogy a dolgokba beleharapjunk és megrágjuk őket, a tapintás – és itt érintésről és nem megragadásról van szó – tételezi fel a legtöbb gyöngédséget és intimitást, hiszen két test közvetlenül érintkezik, és a hallás, ha nem csupán zajokat vagyunk hajlandók észlelni, még a másik – esetleg ismerős – hangját, jelenlétét is közvetítheti. Vagy próbálkozzunk egy kevésbé negatív értelmezéssel? Lehet, hogy azért esett a szemre a választásunk, mert ez a legfejlettebb, legmegbízhatóbb szervünk, mert a szem mint „a lélek tükre”, már önmagában, szavak nélkül is tud „beszél-ni”, akkor is, ha az ajkak zárva maradnak és a nyelv mozdulatlan? Shakespeare *Hamlet*-jében Hamlet mondja: „Mert nyelv

érezék közül a szaglással kezdeni, mert úgy tűnik, hogy az összes érzék közül ez járul hozzá legkevésbé az emberi elme megismeréséhez” (Jacques Derrida: *Margins of Philosophy*. Ford. Alan Bas, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, p. 227).

nincs bár, a gyilkos merény / A legcsodásabb szerven tud beszélni” (II; 2)¹³⁰. Az *Othelló*ban viszont Jago: „Így beszél a bűn, / Bár moccanatlan ül a nyelv a szájban”¹³¹ (V; 2). Előbbi kérdés megválaszolása helyett inkább egy másikat teszek fel: lehetséges volna-e az emberi tapasztalat és fogalomalkotás modelljét egyszer – mondjuk – a *szaglásra* alapozva megalakítani?¹³²

Azt hiszem, Shakespeare-nek nem volna ellenére az ötlet, ahogyan valószínűleg Wittgensteinnek, Cavellnek vagy Heideggernek sem. De annyit bizonyosan az időnként töröket látó lelünkre kötnek, hogy legalább a nézésünk irányán, látásunk szögén, szem-*pontunkon* változtassunk. És épp a fogalomalkotás sajátosságait, buktatóit számba véve (képek, élettelen tárgyak, birtoklás stb.) jut el Wittgenstein a *Filozófiai vizsgálódásokban* a „privatizáció” egy sajátos formájához, a nyelv „magánosításához”, saját-nyelvvé tételéhez, s ezen keresztül ahhoz a kérdéshez, hogy milyen mértékben „privátak” az érzéseink (pl. a fájdalom), és hogy van-e lehetőségünk azt érezni, amit a másik érez. Ahogy pedig erre Cavell különösen is felhívja a figyelmet, a *Vizsgálódásokban* ezek a problémák mindig a másiktól való elválasztottságunk mértékének elemzésével kapcsolódnak össze; Wittgenstein – többek között – azt mutatja be, hogy az ilyen kérdések: „privát-e a nyelv?”, „megismerhetem-e valaha is, amit a másik érez?”, olyan filozófiai pozícióból nőnek ki, melynek gyökerei az elválasztottság általános emberi állapotában rögzültek.

A most következő bekezdéseket tehát nemcsak úgy értelmezhetjük, mint amelyek az ember embertől való elválasztottságának mértékéről számolnak be, hanem úgy is, mint amik a filozófus pozícióját térképezik fel: amikor Wittgenstein a halott vagy élő tárgyakhoz, emberekhez fűződő viszonyunkat összeköti a képzelet és a valamivel vagy valakivel való együttérzé-

¹³⁰ Arany János fordítása.

¹³¹ Kardos László fordítása.

¹³² Vö. „’Ember szeme nem hallott olyat’: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig” – jelen kötetben.

sünk képességével, egyúttal azt is vizsgálja, milyen feltételek között szólal meg a filozófia:

„De hiszen a mesében a fazék is tud látni és hallani!” (Kétségkívül; de *képes* beszélni is.)

„De a mese nem mond *értelmetlenséget*, csupán kitalál olyasmit, ami nem áll fenn.” – Ez nem ilyen egyszerű. Hazugság vagy pedig értelmetlenség, ha azt mondjuk, hogy a fazék beszél? Világos képet alkotunk-e magunknak arról, milyen körülmények között mondanánk egy fazékról, hogy beszél? (§ 282)

Honnét vesszük *egyáltalán a gondolatot*, hogy lények, tárgyak képesek érezni valamit? [...]

Csak arról lehet azt mondani, hogy fájdalmai *vannak*, ami úgy viselkedik, mint egy ember. (§ 283)

[...]

Nézz egy kőre, és gondold azt, hogy vannak érzései! – Az ember azt mondja magának: hogyan juthatott valakinek egyáltalán eszébe az ötlet, hogy egy dolognak érzést tulajdonítson? Ezzel az erővel egy számnak is lehetne érzést tulajdonítani! – És most nézz egy vergődő légyre, s a nehézség máris eltűnt; a fájdalom, úgy tetszik, képes megkapaszkodni itt, ahol korábban minden – úgyszólván – túl sima volt neki és kisiklott alóla.

És ezért a holttestet is olyannak látjuk, mint amit nem tud megközelíteni a fájdalom. – Az élőhöz nem olyan a beállítódásunk, mint a holthoz. Minden reakciónk különböző. (§ 284)¹³³

Az élő halálát egy élő, mozgó, beszélő kép állóképpé változtatása előzi meg: amikor a metaforából fogalom lesz. És a beállítódásunktól, nézőpontunktól, látószögünktől függ, mikor tekintjük emberinek (élőnek, érzőnek, mozgóknak) az élettelen követ (vagy a tört), és mikor halottnak az élő embert. A látás valójában *kettős* látás, bár a szem ugyanaz marad: egyszerre tud megmerevíteni és mozgatni, megindítani és megállítani (bennünket, látókat is). Minden a távolságon múlik: hol van az *itt* és az *ott*, a *kint* és a *bent*. A hely helyzetet szült, de a mozgás egyben már *tárgy*- és (a boszorkányok által rajzolt) varázskörünkbe vonta a *Macbeth* szempontjából különösen lényeges *idő* kérdését is.

¹³³ Neumer Katalin fordítását néhol módosítottam. A kiemelés végig eredeti.

4. Ha egy döfés volna minden: Macbeth és az idő

A filozófus élete és Macbeth története

A filozófusok – például könyveik borítóján – felsorolhatják előző műveik címeit, akár rövid önéletrajzukat is megírhatják, ahogy Descartes teszi az *Értekezés a módszerről* első három részében¹³⁴, töviről-hegyire elbeszélve, életének, létének miféle válsága sodorta odáig, hogy megkérdezze, van-e valami, ami-ben teljes mértékben – mintegy „metafizikailag” – bizonyos lehet. Descartes-tól még a közvetlen és tágabb környezetéről is hallunk valamit:

Akkoriban Németországban voltam, ahová az ott még most is folyó háborúk szólítottak. Amikor a császár koronázásáról viz-szatértem a hadsereghez, a tél beállta olyan szálláshoz kötött, ahol semmiféle szórakoztató társaságot nem találtam, s mivel szerencsémre máskülönbem sem voltak gondjaim, vagy szenvedélyeim, amelyek nyugtalanítottak volna, egész nap egyedül maradtam bezárkózva szobámban, s bőségesen ráértem foglal-kozni gondolataimmal.¹³⁵

A szoba leírását azonban már hiába keressünk, és az ilyen, vallomássá alakított beszámolók is ritkák. Általában nem tudjuk meg, a filozófus épp hol rója a sorokat (bár az valószínű, hogy nem kastélyban), van-e felesége és gyermeke, de ha erről mégis esne szó az egyre terjedő „köszönetnyilvánítások” között, ott minden családtag csodálatosan megértő – különösen az elmu-lasztott vakációkért nem haragszanak. De a filozófus azt sem igen árulja el, fiatal-e vagy inkább öreg, vannak-e gondjai saját szakmai előmenetelével kapcsolatban, vagy sem, s vajon ígért-e neki valaki – nem feltétlenül vészbanya, hanem például egy dé-

¹³⁴ René Descartes: *Értekezés a módszerről*. Szemere Samu fordítását átdolgozta Boros Gábor. Budapest: IKON Kiadó – Matúra Bölcsélet, 1992, pp. 15–41.

¹³⁵ Descartes, i. m., p. 24.

kán – úgy előléptetést, hogy azt barátja és hű fegyvertársa is halotta, sőt furdalta a kíváncsiság, vajon neki mit tartogat a jövő.

Mindezt nem feltétlenül hiányosságként szeretném feltüntetni. Figyelemreméltó azonban, hogy a filozófushoz képest Macbeth életéről és körülményeiről bőséges értesülések állnak rendelkezésünkre, és meg is kell kérdeznünk, hogyan illik az előző alfejezetben elemzett, törrel kialakított viszonya a vérszabály próféciáiba, hiszen a *Macbeth*ben a cselekvőképesség határai, a szabad akarat, és azáltal a felelősség kérdései – egyben a tragédia ősi rejtélyei – különös hangsúllyal vetődnek fel. Ki hát Macbeth sorsának „szerzője”?

Ha a tágabb kontextus, a másik három „nagy tragédia” felől közelítünk a *Macbeth* felé, a következő „szerzőket” azonosíthatjuk. A *Hamlet*ben úgy tűnik, az ifjú Hercegnek eleinte a Szellem oszt szerepet: az örökül hagyott név alatt szinte egy valódi „Ős-Hamlet”¹³⁶-et nyújt át fiának, aki azt később *Gonzago megöletése* (II; 2) vagy *Az egérfogó* (III; 2) címmel viszi színpadra; mindenképpen kölcsönzésről van szó, de a téma igen aktuális, különösen, mert Hamlet egy „tíz-húsz sorból álló mondókát” „csinál” és „szúr bele”¹³⁷. Ezekről a sorokról persze nem tudhatjuk, elhangzanak-e az előadás során, mert sajnos – ahogy Polonius mondja – „Félbe kell hagyni a darabot” (III; 2). Polonius megölése után a szerzőség mindinkább Claudius kezébe kerül; az ő darabjába Hamlet csupán az angol királynak szánt levél átírását tudja beleilleszteni, amely szerint nem ő, hanem Rosencrantz és Guildenstern adatik „rögtöni / Halálnak” (V; 2),

¹³⁶ Vö. pl. Harold Jenkins magyarázatával: „Jogos, sőt elkerülhetetlen az a feltételezés, hogy a *Hamlet* közvetlen forrása egy korábbi darab, ami ugyanezt a témát dolgozta fel, és amit a tudósok *Ős-Hamlet*nek [*Ur-Hamlet*] neveztek el. Ez a darab elveszett és valószínűleg sohasem nyomtatták ki, de hogy bizonyosan létezett, azt jó néhány korabeli utalás erősíti meg” (Harold Jenkins, szerk.: *Hamlet*. The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1982, p. 82). Az *Ős-Hamlet* legvalószínűbb szerzője Thomas Kyd, de ez mind a mai napig a Shakespeare-filológia vitatott kérdései közé tartozik (vö. Jenkins, i.m., p. 13, pp. 83–65, és pp. 97–101).

¹³⁷ Arany János fordítása; az eredetiben „egy tucat vagy tizenhat sorból álló beszéd” („a speech of some dozen or sixteen lines” (II, 2; 535–336). A *Hamlet*ről l. bővebben: „*Lenni vagy nem lenni és Cogito ergo sum*: gondolat és lét a *Hamlet*ben és Descartes *Elmélkedéseiben*” – jelen kötetben.

de végül ez a fordulat teszi lehetővé a Szerző – Claudius – halálát is.

Az *Othelló*ban kétségkívül Jago a változó helyzetekhez ügyesen alkalmazkodó és állandó improvizációkra kényszerülő drámaíró, aki „meglazítja” a „zengő húrokat” (II; 1), és helyette a többiek „jóságából” sző „hálót, amelybe / Mind behullnak” (II; 3). A szakításpróba e háló szövedéke és a híres, egyszerre hártavékony és durva textúrájú „keszkenő” „mágikus ereje” között zajlik, melynek „selyme fonalát / Fölszentelt hernyók adták”, „egy megszállott Sibylla szötte”, mi több, múmia-nedvvel festették, „amelyet / Szüzek véréből szívtak” (III; 4). A keszkenő Othellót olyan cselekvésekre ragadtatja, amelyeket a szellemes, de metafizikailag fogyatékos Szerző képtelen előre látni, és Othello úgy tépi össze az összegabalyodott szálakat és teljesíti be a tragédiát, hogy Desdemónával kötött örök szövetségét ajánlja fel áldozatnak.¹³⁸

A *Lear király*ban a tragédia azokba a szüntelenül változó háttérvonalakba van beleírva, amelyet Lear „rejtett szándok”-kal (I; 1) rajzolt a birodalom térképére, valamint a törvénytelen Edmund levelébe, akinek a kézírását a rövidlátó Gloster képtelen megkülönböztetni az édes gyermek, Edgar betűitől. A kezek eme vonásai később az emberi, állati és isteni létezés határvonalaik hieroglifáivá válnak, de a szem nemcsak a lét térképén nem tud eligazodni („Mily tompák e szemek”; V; 3), hanem azt a képet sem bírja elviselni, amit a Másik valódi szeretettel néző szeme, egész lényét átható pillantása alkotott meg róla: „El innen! menj szemem elől!” – mondja Lear Cordeliának; „El szemem elől!” kiáltja néhány sorral lejjebb Kentnek (I; 1). És a tragédia végén: „Ha nyelv- és szemetek / Enyéim volnának, oly zivatart / Indítanék velök, hogy meghasadna / A mennynek boltozatja” (V; 2).¹³⁹

¹³⁸ Az idézetek Kardos László fordításában szerepelnek. Az *Othellóról* bővebben l. „’E végső csókban múljak el veled’ – szerelem és halál az *Othelló*ban” – jelen kötetben.

¹³⁹ A fordító végig Vörösmarty Mihály. A *Lear királyról* bővebben l. „’Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább’: Lear király, Szent Ágoston és a semmi” – jelen kötetben.

Macbeth tragédiájában a főszereplő színpadra lépése előtt a vészbanyákat látjuk, és az agg Duncant, akit viszont olyan narrátorok („riporterek”) vesznek körül, akik a királyi „sajtóközpontban” mind Macbeth vitézségét zengik. Úgy tűnik, ezekben a bevezető jelenetekben az idő és a hely koordinátáit a vészbanyák uralják; már a darab legelső szava – az eredeti angol szövegben – a „mikor”: „*When shall we three meet again? / In thunder, lightning, or in rain?*” (‘Mikor fogunk mi hárman újra találkozni? / [vajon] Mennydörgésben, villámban, vagy esőben[-e]?’)¹⁴⁰, de az első boszorkány kérdezi meg a helyet is: „Hol?”¹⁴¹, és a harmadik jelenet is az ő kérdésével kezdődik: „Hol voltál, húgom?”, később pedig már a „szellemek”, a „gyilkos eszmék szítói” (I; 6) által felvértezett Lady Macbeth figyelmezteti férjét, hogy „Hely s idő [...] most önként kínálkoznak” a gyilkosságra (I; 7). Ezzel szemben Duncan és köre olyan mondatokat használ szívesen, amelyekben rendre dolgokra, tárgyakra („szubsztanciákra”) és eredetre vonatkozó kérdőszavak állnak; Duncan: „*Ki az a véres?*”; „*Ki jön itt?*”; „*Honnan, nemes thán?*”; Malcolm: „*Ez az a derék / Kapitány, aki oly bátran kivágott / Fél-fogságomból?*”; Százados: „*De mint ahonnan a Nap tör ki, gálya- / Romboló vihar is dördül elő...*” (I; 2).

A vészbanyák és Duncan tábora eltérőképpen viszonyulnak a *minőség* és a *mennyiség* kérdéséhez is. Duncan szavai mögött tökéletes egyensúly képzeje sejlik föl, ahol a vákuum, amelyet az egyik fajta minőség eltűnése keltett, teljes mértékben kitölthető egy másik fajta (esetleg vele ellentétes) minőséggel: „Amit ő [Cawdor thánja] vesztett, / Macbeth nyerte meg”, és még a dicséret is az egyenes arányosság logikáját követi: „Mint a beszéd, illik hozzád a seb; / Mindkettő dicsér!” (I; 2). Hasonlóképpen a királyhoz érkező híradásokban is mennyiségileg kiegyensúlyozott kettősség mutatkozik, ahol még akkor is két rettenthetetlen harcos megduplázott ereje egyenlíti ki a *kételyt*, ha az kettős erővel támad. A Százados szavai szerint „a harc”

¹⁴⁰ Szabó Lőrinc az első két sort így tolmácsolja: „Új találkánk vészjele / Zápor lesz? Vagy ég tüze?”

¹⁴¹ Az eredetiben (kopula nélkül): „Where the place?” (‘Hol a hely?’).

„Ingott:¹⁴² mint mikor / Két fáradt úszó összegabalyodva / Egy-
mást bénítja”, azonban „Macbeth és Banquo” „dupla dörejre /
Töltött ágyúkként kétszer kétszeres / Dühvel támadtak az észa-
kiakra”, nem is beszélve Macbeth találkozájáról a norvég ki-
rályal:

Roppant hadával maga kezdte ádáz
Csatáját: de Bellona vőlegénye [Macbeth]
Talpig vasban párbajba szállt vele:
Rajta, kard ki kard, és megzabolázta
Tomboló dacát... (I; 2).¹⁴³

Több mint ironikus, hogy Macbeth és felesége – mindig
Duncanre vonatkoztatva – újra meg újra visszhangozni fogják e
kettősségeket és „duplákat”, csakhogy náluk nem ellentétes mi-
nőségek keverednek, inkább ugyanaz a minőség növekszik;
Lady Macbeth majd ezekkel a szavakkal köszönti a várba érke-
ző királyt:

Ha kétszer
Megkettőznénk minden szolgálatunkat,
Akkor is szegény s árva tett maradna
A sok mély és nagy kegyhez mérve, mellyel
Felsőged elhalmoz... (I; 6)¹⁴⁴,

¹⁴² Az eredetiben: „Doubtful it [= the battle] stood” (I; 2; 8), szó szerint: ’kétesen, kételyek között állt’.

¹⁴³ Az angol szöveg jobban hangsúlyozza az egyensúlyt, a szimmetrikus el-
lenpontozást: „Norway himself [...] began a dismal conflict; / Till that Bellona’s
bridegroom, lapp’d in proof, / Confronted him with self-comparisons, / Point
against point, rebellious arm ’gainst arm, / Curbing his lavish spirit” (I; 2; 51, 54–
58); szó szerint: „Maga a norvég király [...] sötét összetűzést kezdeményezett /
ameddig Bellonának ama vőlegénye, ellenállásba (a bizonyosság páncéljába) öltö-
zötten / [és] önmagát hozzá mérve (hasonlítva) szembe nem szállt vele, / minden
mozzanat (pont) minden mozzanat (pont) ellen, lázadó kar kar ellen, megzabolázva
(meghajlítva) nagyzó (nagyravágyó, elbizakodott) lelkét”.

¹⁴⁴ „All our service / In every point twice done, and then done double, / Were poor and
single business, to contend / Against those honours deep and broad, wherewith /
Your Majesty loads our house...” (I; 6; 14–18), szó szerint: ’Minden szolgálatunk,
minden mozzanatában (pontjában) kétszer téve, és azután duplán megtéve / Szegé-
nyes és egyszeri dolog lenne ahhoz, hogy kiegyenlítse azokat a mély és széles ke-
gyeket, amelyekkel Felsőged halmozza el házunkat’.

Macbeth pedig elismeri, hogy a Királyt mint vendéget és rokont a kastélyban a gyilkossággal szemben „két jog”, „két nagy tilalom” őrzi (I; 7).¹⁴⁵

Mindezzel szemben – talán a Szentháromság szörnyű travesztiájaként – a három vészbanya már a darab elején a minőségek relativitását hirdeti. Megállapodnak, hogy akkor találkoznak, „amikor (valaki) a csatát elveszti és megnyeri” („when the battle’s lost *and* won”)¹⁴⁶, hiszen minden csupán nézőpont kérdése: ami az egyiknek győzelem, az a másiknak mindig bukás, de legfőképpen: „Szép a rút és rút a szép” (I; 1)¹⁴⁷. Ezzel a kétértelmű, mindkét oldalról felállított, és két ellentétes értéket azonosító paradoxonnal eleve megsemmisítenek minden olyan ítéletet, amely egymástól megkülönböztethető, egymástól elválasztható, s ezért egymással szembeállítható értékek meglétén alapul. A paradoxon ugyanis azt sejteti, hogy az értékek nem önmagukban azok, amik, hanem éppen (szöges) ellentéteik által: nem pusztán meglétük, hanem hiányuk révén vannak jelen. De még a későbbi többszörözések között („Macska hármat: nyau, nyau, nyau...”¹⁴⁸, IV; 1) is kitűnik az üstöt körüljáró boszorkányok híres – egyébként háromszor felzengő – refrénje: „Double, double toil and trouble: / Fire, burn; and cauldron, bubble” (IV; 10–11; 20–21; 35–36), ahol a *double*-t éppúgy lehet a mennyiségi ’kétszer’-nek felfogni, mint a minőségi ’ket-

145 Eredetileg Duncan „dupla bizalommal” tartózkodik a kastélyban („He’s here in double trust”; I; 7; 12).

146 Szabó Lőrinc úgy fordítja a mondatot („S győz vagy bukik a vezér”), mintha az eredetiben nem „és” („and”), hanem „vagy” („or”) volna.

147 „Fair is foul, and foul is fair” (I; 1; 10): Szabó Lőrinc fordítása esztétikai kategóriákat sejtet, holott mind a *foul*, mind a *fair* igen tág jelentésű szó; a *foul* lehet erkölcsi értelemben ’aljas, alávaló, gyalázatos, szennyes’ de akár még metafizikai értelemben is jelentheti a ’rosszat’; hasonlóképpen a *fair* is lehet ’becsületes, tisztességes, helyes, méltányos’ és ’tisztá, áttetsző, makulátlan’.

148 „Thrice the brindled cat hath mew’d” (’Háromszor nyávogott az (égetéssel) megbélyegzett macska”

tős'-nek: 'Kétszeres, kétszeres (vagy: kettős, kettős) munka és gond: Tűz, égj és üst, bugyborékolj',¹⁴⁹.

Macbeth „keresztelője” és „születése”

Macbeth tehát eleve két szemlélet metszéspontjában jelenik meg: az egyik Duncan szüntelenül egyensúlyozó, a minőségeket az egyenlőség nevében mennyiségekre váltó nézőpontja, a másik a vészbanyák perspektívája, akik a különbségtétel lehetőségét az ellentétes minőségek egymással történő kioltásával ássák alá. A Százados és Rosse elbeszélésében azonban Macbeth az „egy-mindenki-ellen” szerepét is megkapja: két csatát kell megvívnia; egyet a „szörny Macdonwald” ellen, aki körül ott „nyüzsög” (ott 'többszöröződik', 'osztódik'¹⁵⁰) a „világ minden rothadéka”, a másikat az áruló Cawdor által támogatott norvég királlyal szemben, aki „roppant hadával” támad. És Duncan – a maga kiegyensúlyozó taktikájával – hiába igyekszik Banquót is szóba hozni („Tőle [a norvég királytól] se riadt meg / Két vezérünk, Macbeth és Banquo?”); az elbeszélők különös módon csak Macbethről hajlandóak érdemben beszélni, mindketten egy olyan „közelképpel” zárva beszámolójukat, amelyben Macbeth szemtől szemben áll ellenfelével, s azt vagy megöli, vagy megadásra kényszeríti.

Ezekben a beszámolókbán Macbeth egyfajta (tűz)keresztésen is átesik. Először „hős Macbeth”, azután „a Diadal kiszemeltjéhez” hasonlítják, később „sashoz” és „oroszlánhoz”¹⁵¹, majd Bellonának, a harc istennőjének „vőlegénye”, és végül – először a vészbanyáktól, másodsor pedig Rosse-tól – a kétes és hírhedt „Cawdor thánja” címet is megkapja (I; 3), s a név Rosse általi megerősítése nemcsak a boszorkányok próféciáját „verifikálja”, hanem a két tábor között is kapcsolatot létesít.

¹⁴⁹ Szabó Lőrinc itt a sorok hangzó oldalát tolmácsolja: „Szikra pattan, olthatatlan / Ég a munka, forr a katlan.”

¹⁵⁰ Vö. „The multiplying villainies of nature / Do swarm upon him” (I; 2; 11–12).

¹⁵¹ Szabó Lőrincnél az oroszlán („lion”) helyett „párduc” szerepel.

„Könnyen elképzelhetünk olyan nyelvet, amely csupán csatában használatos parancsokból és hadijelentésekből áll” – mondja Wittgenstein a 19. paragrafusban, a 49. paragrafusban pedig azt hangsúlyozza, hogy a „megnevezés” csupán „előkészíti a leírást”: „azt mondhatjuk: azzal, hogy egy dolgot megneveztünk, még *semmit* sem tettünk. A játékon kívül a dolognak *nincs* is neve”.¹⁵² Shakespeare *Macbeth*-je jellegzetesen hadijelentésekkel kezdődik, melyek során Macbeth a boszorkányok üdvözlétei mellett (kereszt)-neveit is sorban megkapja; ezek és a banyák „távolabbi jövőre utaló” (I; 5) „cserepes ujjá” (I; 3) jelöli ki a helyet, ahol Macbeth játékba – *a* színi játékba – léphet.

A keresztelő talán nem túlságosan erőltetett metafora itt, ha alaposan megvizsgáljuk a Százados szavait:

...hős Macbeth – igazán hős! –
 Kivont karddal, melyen véres halál
 Füstölgött, a szerencsével dacolva
 S mint a Diadal kiszemeltje, útat
 Tört a bitangig [„carv’d out his passage”:
 ’kivágta/kimetszette ösvényét’];
 És se köszöntő, szó, sem Isten áldjon:
 Köldöktől állig kettéhasította
 [„unseam’d him from the nave to th’chops”],
 S várunk ormára tűzte a fejét (I; 2).

Különösen a Kenneth Muir által „szabó-metaforának”¹⁵³ tartott *unseam* (‘felvág’, ‘[varrást] felfejt, felbont’) és a magzat élet-forrásának, a köldöknek az emlegetése kelti egy „fordított császármetszés” benyomását, amikor valaki – karddal a kezében – „kivágja-vájja-metszi” útját a világra.

A fenti képzettársítás azonban talán fel sem merülne, ha nem tudnánk, hogy Macbethet csak az győzheti le, „kit nem anya szült” (V; 8), és hogy az őt végül lefejező „Macduffot idő / Előtt az anyjából kellett kivágni” (V; 8). Az is figyelemreméltó,

¹⁵² A kiemelés mindvégig eredeti.

¹⁵³ Vö. Kenneth Muir (szerk.): *Macbeth*. The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1964, p. 7.

hogy – amint ezt Cleanth Brooks már klasszikusnak számító esszéjében meggyőzően fejtegeti – „tulajdonképpen a csecsemő bizonyul a tragédia talán legerőteljesebb szimbólumának”.¹⁵⁴ Macbeth lehet „nagy Glamis” és „hősi Cawdor” (I; 5), felesége szerint mégis „Túl sok [benne] a jóság teje” (I; 5), s miközben az asszony azért könyörög, hogy a „szörny-nép szív[ja] a melle [...] / Tejét epének” (I; 5), elbizonytalanodó férjét ilyen szavakkal feddi, és sarkallja Duncan meggyilkolására:

Addig voltál ember, míg merni tudtad,
S ha több lennél, mint voltál, a siker
Férfinak is emelne!
[...]
Szoftattam, s tudom, mily
Édes a csecsemő az anya keblén:
De bárhogy nevetne rám, én kitépném
Fogatlan szájából a mellemet,
S agyát szétzúznom, ha úgy megfogadtam
Volna, mint te ezt (V; 7).

„A gyermek szeme fél csak / A falrafestett ördögtől” (II; 2) – mondja Lady Macbeth már a gyilkosság után, és a férfiatlan-gyermekded viselkedés a negatív példa akkor is, amikor Macbeth Banquo véres szellemének látványától szörnyed el:

Ez a görcs, ez a rángás
Csak hazudja a rémet, s téli tűzhöz
Illik, asszonyi meséhez, amelyre
Nagyanyó bólogat (III; 4).

Figyelemreméltó, hogy a Lady Macbeth által annyiszor megbélyegzett gyermeki nézőpont ezzel szemben mennyire jelentős, szinte modellértékű szerepet kap Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásaiban*; nemcsak a már idézett „beszélő teáskanna”-jelenetben (§ 282), hanem az „egy aspektus észrevételével”

¹⁵⁴ Cleanth Brooks: „The Naked Babe and the Cloak of Manliness” In John Wain (szerk.): *Shakespeare: Macbeth. A Casebook*. Basingstoke: Macmillan, 1990, p. 193 (eredetileg Brooks: *The Well Wrought Urn*. New York: Harper and Row, 1947).

foglalkozó szakaszokban (II. rész, XI. fejezet)¹⁵⁵ is. Mindez nemcsak a szintén az előző alfejezetben említett, járókában mászó vagy fekvő kisgyermekhez kapcsolódik (szemben az „egyenes derekú” felnőttel, aki természetesen már soha nem ijed meg holmi „festett ördög”-től), hanem ahhoz a „télre való”, „szomorú” történethez is, amit Shakespeare *Téli rege* című darabjában egy kisfiú, Mamillius kezd mesélni, de csak az elejét halljuk („Volt egyszer egy ember – [...] A temető mellett lakott”, II; 1)¹⁵⁶, mert hamarosan Mamilliust is a temetőbe viszik.

A gyermek nézőpontjának jelenléte, illetve hangsúlyos hiánya a *Vizsgálódásokban*, ill. a *Macbethben* tehát egyaránt fontos; Cleanth Brooks joggal hangoztatja, hogy Macbeth tragédiájának egyik oka „a csupasz csecsemő” („naked newborn babe” „meztelen újszülött”, I; 7), aki „viharon vágat” Macbeth-tel szembe, és aki elől nem térhet ki. Az önmagában erőtlenséget, de a „trombitanyelvű angyalok” és az „égi kerub” kontextusában említett gyermek hatalmas különös jelentőséget kap Macbeth fiak iránti különös kegyetlenségében (Fleance-tól kezdve Macduff fiacskáján át a fiatal Siward megöléséig), de legfőképpen a gyermekek titokzatos hiánya feltűnő a Macbeth-családban. Macbeth ebben a vákuumban játssza el otthon a gyermek szerepét: „Bellona vőlegénye”, aki a nagy csaták után tehetetlen öregember és gyermekek ellen visel háborút, maga is „meztelen csecsemő”: csatában „születik” és a „fenyéren” kereszteltetik meg. James Calderwood, a darab egyik legeredetibb értelmezője épp ezt a hiányt azonosítja a Macbeth-házaspár tetteinek legfontosabb mozgatórugójaként: az utódlás hiányában egyre inkább mások leszármazottainak kiirtása jelenti számukra a sikert.¹⁵⁷ Duncan meggyilkolásának tette így egyszerre fejezi ki az apai tekintély elleni lázadást, mellyel a gyermek felnőtté szeretne válni, a vágyat, hogy a gyermekek hiányában mégis

¹⁵⁵ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., pp. 282–331.

¹⁵⁶ Kosztolányi Dezső fordítása.

¹⁵⁷ James L. Calderwood: *If It Were Done. Macbeth and Tragic Action*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1986, pp. 59–62. Calderwood eredeti szójátéka szerint Macbeth „replaces succession by success”.

hagyjon maga után valami nyomot a világban, ugyanakkor a gyermek és a szerető szerepét egyaránt eljátszó, a hosszú katonáskodás után a harctérről megtérő vezér férfiasságának is a bizonyítéka lesz. „A gyilkosság” – írja Calderwood –

vérfertőzőesként és apagyilkosságként egyaránt felfogható; a tetteben Macbeth egyszerre öli meg Duncant, az apafigurát és veszi birtokba a Ladyt, az anyafigurát, ezzel erősítve meg beavatását a gyermekek közül a férfiak sorába.¹⁵⁸

Stanley Cavell pedig Lady Macbeth titokzatos vallomását veszi nagytitok alá: „Szoptattam, s tudom, mily / Édes a csecsemő az anya kebelén” (I; 7), amely a *Macbeth*-tel foglalkozó szakirodalomban vég nélküli spekulációkra adott lehetőséget arra nézve „hány gyermeke is volt Lady Macbethnek?”¹⁵⁹

A kényszeresen ismétlődő megvetés, amellyel a kritikusok a „hány gyermeke volt Lady Macbethnek?” kérdést illetik, a házasság szexuális vetületei és gyermektelensége körüli izgatottság ékes bizonyítéka; mintha a kritikusokat rémítené ez a házasság. [...] Van-e máskülönben bármilyen jó ok kisebbitenünk a tényt, hogy Lady Macbeth egyszer megtöri a csendet a gyermektelenség körül és tagadnunk állítását, miszerint igenis szoptatott (fiú) gyermeket? A férjének talán jó oka van rá, hogy tagadja, vagy kételkedjen benne, attól függően, kié volt a gyermek. De ha mi nem tagadjuk az állítást, még mindig nem az lesz az érdekes, hogy hány gyermeke volt Lady Macbethnek, hanem hogy mi lett, akár a valóságban, akár képzeletben, azzal a gyermekkel? [...] Ha nem tagadjuk vagy söpörjük le az állítást, akkor a gyermek sorsa *maga* a kérdés, az *ő* kérdésük, ami elég nagy horderejű ahhoz, hogy azt a büntudatot tegye bensőséges és

158 James Calderwood, i.m., p. 55. L. erre nézve még Coppélia Kahn: *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.

159 A „How Many Children Had Lady Macbeth?” eredetileg L. C. Knights híres esszéjének címe (L. C. Knights: *Explorations*, New York: New York University Press, 1964), amely először 1933-ban jelent meg, és A. C. Bradley a Shakespeare-szereplőket élő személyekként kezelő, „életrajzi” olvasatát gúnyolta ki (vö. A. C. Bradley: *Shakespearean Tragedy, Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. London: Macmillan (1904), 1950).

annak a melankóliának a jelentőségét növelje, amellyel Macbeth kezdi, és Lady Macbeth bevégi. [...]. Mi csalogatja elő Macbeth meghasonlott tudatából a bűnt, a magán-erőszakot és a melankóliát, mintha csak valamit végérvényesen le akarna zárni?¹⁶⁰

Cavell szerint Macbeth minden *tette* azt kérdezi, mi történt gyermeke halálakor és születésekor; az élet határhelyzeteit, a születés és halál misztériumát kutatja, a nyereséget, ami azonnal veszteség, a veszteséget, amit hasztalan igyekszik nyereséggé változtatni; a magyarázatot gyermeke hiányának jelenlétére, és a hiányra, ami feleségének jelenlétében fogja el.¹⁶¹ S a hiány egyik legnagyobb megfogalmazását már hazatérőben halljuk tőle: „s már csak az / Van, ami nincs”.

Kint a világban: „már csak az van, ami nincs”; várakozások és Wittgenstein

Macbeth valódi színrelépésének pillanatában a vészpanyák minőséggel játszó paradoxonát visszhangozza, de még nem azonosítja a két ellentétes értéket („Szép a rút és rút a szép”, I; 1), hanem egymás mellé rendeli őket: „Soha ilyen szép s ilyen rút napot!” (I; 3). És mellérendeléseként éri a „két igazság”¹⁶² is, amit az imént tudattak vele a boszorkányok, illetve amit Duncan nevében tolmácsol Rosse és Angus. Ugyanaz a pillanat ez, amikor a „csupasz gyermeket” „idegen ruháiba (szó szerint ’kölcsonvett köntösökbe’, „borrowed robes”) bújtatják” (I; 3), hogy játssza el a „királytéma nagy felvonását” (I; 3). A metaszínházi metafora majd a híres „Holnap-monológban” is visszhangra talál: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl, és elnémul” (V; 5), ugyanakkor a „két igazság” egy „szép és rút”-típusú mellérendelésnek adja át a he-

¹⁶⁰ Stanley Cavell: „Macbeth Apalled”, In *Raritan*, 12:3, 1993, pp. 3–4.

¹⁶¹ Vö. Cavell: „Macbeth Apalled”, pp. 5–6.

¹⁶² „Two truths are told / As happy prologues to the swelling act / Of the imperial theme” (‘Két igazság mondatott ki, mint vidám előhang a királyi téma egyre jobban kiterébélyesedő felvonásához’); Szabó Lőrinc így fordítja: „Kettő bevált: Szép előszó a királytéma nagy / Felvonásához”.

lyét: „Ez a szellemvilági intelem / *Se* rossz nem lehet, *se* jó” (I; 3), azonban a két minőséget szembeállító paradoxon – ami arra utal, hogy a két út egyikén sem lehet fenntartások nélkül elindulni – itt a logikai lehetetlenség formáját ölti („Cannot be ill; cannot be good”, I; 3; 131), és két, a shakespeare-i tragédia szintaxisában annyira kedvelt feltételes „ha” húzza le és minősíti:

Mert ha rossz,
Igaz kezdettel mért előlegezné
Sikeremet? Cawdor thánja vagyok!
S ha jó: mért száll meg oly szörnyű sugallat,
Hogy iszonyodó hajam égnek áll,
S nyugodt szívem a bordámat veri,
Ahogy nem szokta?

A bizonytalan és a többértelmű lassan (az) igazsággá kezd összeállni, miközben az, ami következik belőle, azonnal lebontja és elmozdítja ezt az igazságot. Macbeth a vészbanyák „dekonstruktív” leckéjét megértette, de ez itt még csupán *megértés*, ami összehasonlítható és feltételekhez kötött; megélt élettapasztalattá, a tudhatatlan, a „megnevezhetetlen”, a „kimondhatatlan” (IV; 1) felé vezető utat megnyitó iszonyattá a tör és Banquo szellemének látványában válik. De amikor a „ha” mindkét irányban felfüggeszti az elhatározást, amikor a „képzelt borzadályt” (I; 3) a jelen félelmei ellensúlyozzák, a cselekvést pedig még töprengés bénítja („erőmet / Elszívja a képzelet” – „function is smother’d in surmise”: ’a tett megnyilvánulása feltételezésbe, gyanúba van fojtva/fullasztva’), az ezáltal keletkező vákuumban megjelenik a *semmi*: „s már csak az van, ami nincs” – „and nothing is, but what is not” (I; 3; 142).

A *semmi* egyik jól ismert paradoxona, hogy „*nem semmi*”: mindig mond valamit. Természetesen Wittgenstein fejtegetéseinek szellemében ismét ellen kell állnunk a kísértésnek, hogy a „*semmi*” szó „mögött” referenciák (dolgok vagy tárgyak) után kutassunk, bár a – fordításban – a vonatkozó névmás („*ami*”), az angolban pedig a *what* azt sugallja, hogy valami megfoghatót, valami „szubsztanciát” keressünk, amiről épp az fog kiderülni, hogy *nincs* („is not”). Ebben az esetben Macbeth híres sorát

akár a *semmi* definíciójának is tarthatjuk, ha megegyezünk, hogy az első *is* a (magyarban egyes szám harmadik személy, jelen időben mindig hiányzó) kopula szerepét játssza, a *but* a megszorító értelmű 'csupán', 'csak-és-kizárólag' jelentésben szerepel, a második (tagadott) *is*-nek pedig egzisztenciális¹⁶³ (és nem kopulatív) funkciója van, akkor a mondat valami ilyesmit jelent: 'A *semmi* pedig nem más, mint (azonos azzal) ami nem létezik (nincs)'. Ezzel az értelmezéssel azonban bezárnánk a kört: két „dolog” maradna ránk, az egyik lenne a *semmi*, a másik az, *ami nincs*. És megtudnánk, hogy ezek éppen azonosak egymással, azaz a nem-lét ősi rejtélyével találnánk magunkat szemben, hiszen *mi* az a „dolog”, *hol* van az a „szubsztancia”, *ami nincs*?

Inkább arra az egzisztenciális helyzetre kell figyelnünk, amely ebben a sorban nyeri el legáltalánosabb formáját, hiszen itt Macbeth lelki ön-elemzésének utolsó soráról van szó. Két szó érdemel különös figyelmet: a „jelen (valóság)” (*present*) és a „még” (*yet*):

Valóság sose

Ijeszt úgy, mint a képzelt borzadály:

Még csak kísért a gyilkosság...¹⁶⁴

Ezek a szavak nemcsak a félelmek és a képzelgések közötti ellentét számára biztosítanak teret, hanem a jelen és a jövő szembeállítására is, megnyitva ezzel az *idő* dimenzióját. Az angol szövegben szereplő szintaktikai párhuzam („nothing is, *but*” – „yet is *but* fantastical”), ahol a *but* mindkét esetben megszorító 'csak, csupán, kizárólag' értelemben szerepel, talán valóban feljogosít arra, hogy kapcsolatba hozzuk a semmiről szóló, és a „jelen”-t és a „még”-et szembeállító sorokat.

¹⁶³ Abban az értelemben, ahogy pl. azt mondom: „*Van* (létezik) egy barátom, aki szintén látta a vészbenyákat”, vagy akár: „Boszorkányok pedig vannak”.

¹⁶⁴ „Present fears ('jelenlévő félelmek') / Are less than horrible imaginings ('kevesebbek, mint szörnyű képzelgések') / My thought, whose murther yet is but fantastical; ('a gondolatom, aminek [akinek] a gyilkossága még csak képzelhető...')”

Ebben az esetben „az, ami nincs” azzal kerül párhuzamba, ami „még csak képzeletbeli”, ami most még *kép*-telenség, de a képzelgés ide hozza; még nincs itt, nincs jelen (hiszen a *jelent* még a félelmek töltik ki), de olyan, amit a képzelet már meg*je*-*len*ít, előre érez, szinte vár. Ekkor a híres, semmiről szóló sor így lenne visszaadható: ’és semmi más nincs itt, mint az, ami nincs még itt, ami még csak eljövendő’, vagy – ennél némileg rejtélyesebben –: ’csak az van jelen, ami (még) nincs jelen; a jelen-nem-lét az, ami jelen van; a hiány a jelen(való)’.

Ez az értelmezés Macbethet remény alá vetett embernek mutatja be; olyan valakinek, aki valamit előre érez, valamit vár; ami még nincs itt – és éppen a szubsztancia *hiánya* révén – az nem (a) *semmi*, hanem rés, űr, térség, ami valami ismeretlen esemény számára tudatosan lett létrehozva; minősített üresség, egyfajta *előtt*(iség), nyitott függvény a rendszerben, amit ki kell tölteni, és ami, egy másik, de igen fontos értelemben, már mindig *ki is van töltve* reménnyel, várakozással és elvárással. Csak-hogy – mint hallottuk – itt Macbeth (az angol szövegben) a *gondolat* szót is használja: ’a gondolatom, aminek a gyilkossága még csak képzeletbeli (fantasztikus) / Úgy megrázza teljes/egyszeri/megismételhetetlen ember mivoltomat, hogy a tett megnyilvánulása feltételezésbe, gyanúba van fojtva/fullasztva, és csak az van, ami nincs’ („My thought, whose murther yet is but fantastical, / Shakes so my single state of man, / That function is smother’d in surmise, / And nothing is, but what is not” (I; 3; 139–142). Macbeth – úgy tűnik – úgy beszél a gondolatról, mintha azzal – képzeletben – már el is követte volna a gyilkosságot...

Azt jelenti-e mindez, hogy gondolataink különálló kis „egységek”, „tudattartalmak”, amelyek képesek arra, hogy mint a várakozások „megvalósulásai” a reményeink és várakozásaink „elébe kerüljenek”, és már „valahol ott is járnak” *előttünk*? Éppen erről szól – többek között – a *Macbeth* című dráma, de ahelyett, hogy itt bonyolódna bele a szabad akarat, az eleve elrendelés, a személyes felelősség, a szükségszerűség és a véletlen természetének kérdéseibe, az elvárás és a remény körüli néhány

rejtély árnyaltabbá tételére vállalkozom, ezúttal is Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásainak* segítségével. Nem állítom, hogy Wittgenstein megoldotta ezt a rejtélyt, de egy finom különbségtétele érdemes a figyelmünkre.

Wittgenstein szerint azért hisszük, hogy reményeink, várakozásaink és elvárásaink *tartalma* gondolatként valahogy a remény, várakozás és elvárás tényleges érzése (tapasztalása) „előtt” utazik, mert a reményt, a várakozást, és az elvárást (sőt, a hitet és a vélekedést is) a gondolkodással hozzuk rokonságba (helyezzük egy szintre, egy kategóriába):

Látom, amint valaki a fegyvert lövésre emeli, és így szólok: „Várom a dörrenést”. A lövés eldördül. – Hogyan, erre vártál? Ez a dörrenés tehát valahogyan már benne volt várakozásodban? Vagy várakozásod csak más vonatkozásban van összhangban azzal, ami bekövetkezett? Talán ezt a lármát nem tartalmazza várakozásod, és csak akcidienciaként járult hozzá, amikor a várakozás beteljesült? (§ 442)

Ahogy a fegyver elsütése közben hallható dörej nem akcidienciaként járul hozzá várakozásom beteljesítéséhez, ugyanúgy nem pusztán kísérőjelensége (akcidiéntáléja, véletlenül vele együtt járó, járulékos mozzanata) a várakozásomnak a várakozás tartalma: a dolog, amit várok (és ami akár mondatként vagy gondolatként meg is fogalmazható). A várakozás mint lelkiállapot, érzés, hangulat nem különbözik attól, *amit* várok, hanem *egy* vele: ugyanaz a dolog. Várakozásom tartalma – akár megfogalmazom, akár nem – nem valami különálló „entitás”, amit ki lehetne „piszkálni” a várakozásból, hanem maga a várakozás, még hozzá azáltal, hogy a várakozás lelkiállapotának, magatartásának, „gyakorlatának”, „praxisának” egyik lehetséges kifejezése:

Azt akarom mondani: „Ha valaki képes lenne arra, hogy a várakozást, a szellemi folyamatot lássa, akkor látnia kellene, hogy *mire* vár.” – De hiszen így is van: aki a várakozás kifejeződését látja, azt látja, amit várnak. És hogyan lehetne más módon, más értelemben látni? (§ 452)

Ennélfogva a várakozás (és a reménykedés, a vélekedés, a hit stb.) más „családba” (más nyelvjátékba) tartozik, mint a gondolkodás:

A mondat, és ennélfogva más értelemben a gondolat is, lehet a hitnek, a reménynek, a várakozásnak stb. a ’kifejezése’. De a hit nem gondolkodás. (Grammatikai megjegyzés). A hit, a várakozás, a remény fogalmai fajtájukat tekintve kevésbé idegenek egymástól, mint amennyire elütnek a gondolkodás fogalmától. (§ 574)

És a rejtélynek, ami a gondolkodás és a várakozás (reménykedés, hit, vélekedés stb.) állapotainak összekeveréséből fakad, mindig vannak grammatikai vetületei (tanulságai) is:

Talán olyan érzésünk van, mintha a „Várom, hogy eljőjön” mondatban a „jön” szót más jelentésben használnánk, mint a „Már jön” állításban. De ha így volna, hogyan beszélhetnénk arról, hogy várakozásom teljesült? Ha a „jön” szót akarnám mondjuk rámutató magyarázattal megmagyarázni, akkor mindkét mondatra ugyanaz a szómagyarázat lenne érvényes.

De meg lehetne mármost kérdezni: Milyen az, amikor jön? – Feltáru! az ajtó, valaki belép stb. – Milyen az, amikor várom, hogy jőjön? – Le-fel járok a szobában, időnként az órára nézek stb. (§ 444)

Ismét tanúi lehetünk, miféle jeleneteket, mini-drámákat hoz létre Wittgenstein, hogy tisztázzon egy filozófiai kérdést. A különböző lelkiállapotok, „szellemi folyamatok”, beállítódások közötti különbségtétel egyik módja, hogy alaposan megfigyelem, *pontosan mit teszek* és milyen körülmények között, amikor várakozom, és megint mit, amikor gondolkodom. Azt, „ami állapotunkban megragadható”, ahhoz a „specifikus állapothoz” kell sorolnunk, „amelyet posztulálunk” (vö. § 608) ahelyett, hogy rögtön valami „lelki magyarázatba” kezdenénk.

Azt gondolom tehát, hogy Macbeth „állapotában” is meg kell különböztetnünk a gondolkodást és a várakozást (a reményt). Gondolatban Macbeth már el is követhette a gyilkosságot, de a várakozás, a remény más, mert ezek *valódi* kísértést rejtenek magukban: olyan helyzetet festenek le, ami még *nincs* itt, és

amit ezáltal „nincs”-nek, „semmi”-nek is lehet titulálni – vele, minden szörnyűsége mellett, még „büntetlenül” lehet játszodozni. Banquo, a „tanú” pontosan ismeri a remény, a hit és a kísértés közötti összefüggés természetét, még ha az erkölcs-prédikátor hangján szólal is meg:

Ez a hit

Új rangodon túl benned még a trónra
Is vágyat gyűjthet. Furcsa dolog ez:
Romlásba vinni gyakran igazat
Mondanak az éjféli küldöttei
S csip-csup ügyekben lépre csalva végül
Szakadékot nyitnak alánk (I; 3)

A várakozás és remény állapota szippantja be az elkövetkezendőkben Macbethet, és bár sohasem fejt meg a várakozás és az idő viszonyának rejtélyét, annyi bizonyos, hogy a hiány első aforisztikus megfogalmazása után („S már csak az van, ami nincs”) minden erejével ez után a rejtély után veti magát, hiszen az őt körülvevő hiányt (a folytatás, a gyermek hiányát, saját hiányát), az őt már a kezdet kezdetétől körülölelő nem-létet, egészen a „Holnap”-monológig „még nincs”-ként fogja fel. Mindez persze a *Macbeth* különleges természetéből fakad, hiszen itt a „szellemvilági intelem” (I; 3) révén egy (emberi nyelven?) megfogalmazott, verbalizált tartalom „utazik” a főhős előtt, amit az kétségbeesetten igyekszik utolérni. Ha a vészbannyák nem volnának, könnyen egyetérthetnének a *Vizsgálódások* egyik hangjának megállapításával: „Mintha a pusztá jövendölés – mindegy, hogy helyes vagy helytelen – már előrevetítené a jövő árnyékát; holott a jövőről semmit sem tud, ennél a semminél kevesebbet pedig nem tudhat” (§ 461). Wittgenstein várakozással kapcsolatos meglátásai ellenben segítenek abban, hogy ne annyira a boszorkányok próféciainak tartalmára koncentráljunk, és azon töprengjünk, vajon az „üzenet” *eleve* Macbethből származik-e vagy sem, hanem mindvégig a főhős helyzetére és viszonyulásaira, hiszen éppen Wittgenstein tanításainak fényében feltételezhetjük, hogy a tartalom e helyzettel és viszonyulással azonos.

Macbeth a „jelen(való)” és a „már” ellentétén keresztül látott bele – ahogy Banquo mondja – „az idő vetésébe”. Elérkezett a pillanat, amikor neki is témává kell tennie az időt.

Az idő: drámaiság és narratíva

Az idő tematizálása nem sokkal a „már csak az van, ami nincs” után következik: „Jöjjön, aminek jönnie kell, az idő és az óra átfut a legnehezebb napon is” („Come what come may / Time and the hour runs through the roughest day” (I; 3; 148)¹⁶⁵. Azonban ezek mellett az inkább a jövőre vonatkozó sorok mellett szóba kerül a múlt is; Macbeth valami magyarázatot igyekszik adni, miért fordult félre, hogy saját gondolataival és vára-kozásaival törődjön: „Bocsáss meg / Kábult agyam elfelejtett / Dolgokkal küzdött” („Give me your favour: my dull brain was wrought / With things forgotten”, I; 3; 150–151). Kenneth Muir, az Arden kiadás szerkesztője ezt a megjegyzést fűzi az „elfelejtett dolgok”-hoz: „amit [Macbeth] igyekszik felidézni; hazudik”. Hasonlóan jár el Nicholas Brooke az oxfordi kiadásban: „*elfelejtett*: kifogás, az igazság ellentéte”.¹⁶⁶

De hátha nem ennyire egyszerű a megoldás. Miért ne mondhatná Macbeth a következőt: 'Olyan dolgokon törtem a fejem, amelyeken egyszer gondolkodtam már; eddig tényleg azt hittem, hogy már elfelejtettem őket, de most, a rendkívüli körülményekre való tekintettel (vészbanyák stb.), ismét eszembe jutottak'. Természetesen Muir és Brooke kommentárjai a drámaelemzés egyik széles körben elterjedt gyakorlatát követik, miszerint nem szabad időben a dráma eleje elé „ugrani”, és azon töprengeni, vajon mit csinált Macbeth a Macdonwalddal és a norvég királlyal vívott csata előtt; épp az ilyenfajta spekulációk vezetnek olyan kérdésekhez, mint „hány gyermeke is volt Lady Macbethnek?”. A dráma szigorúan a vészbanyák felbukkanásá-

¹⁶⁵ Szabó Lőrinc épp az „idő” (*time*) szót hagyja ki a fordításból: „Jöjjön, aminek kell, / A legszörnyűbb nap is csak lefut egyszer”.

¹⁶⁶ Nicholas Brooke (szerk.): *The Oxford Shakespeare. The Tragedy of Macbeth*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994, p. 108.

val kezdődik, és most éppen az első felvonás harmadik jelenében vagyunk; mivel ezenközben semmi jele annak, hogy Macbeth Duncan meggyilkolását tervezgetné, a nemes thán egyszerűen nem mond igazat.

Azonban a drámaelemzés fenti alapelve sokkal nagyobb horderejű kérdést vet fel annál, mint hogy Macbeth hazudik-e, vagy sem. Arról van szó, hogy egy szöveghely értelmezése közben milyen mértékben mozgósíthatjuk Macbeth *egész* történetére vonatkozó tudásunkat, és nemcsak a múltja alapján, hanem arra nézve is, amit a jelen pillanathoz viszonyított „jövőjéről” tudunk a *Macbeth* előző olvasatai nyomán, és ami – mindig itt és most – lépésről lépésre bontakozik ki előttünk, miközben (ismét) olvassuk vagy nézzük a darabot. Ha pedig csupán a drámai jelenre figyelünk, azaz olyan összefüggérendszerben tekintjük az eseményeket, ahogyan azokat Macbeth „csak az van, ami nincs”-monológja mutatja be, akkor Macbeth jövője, ami itt és most csupán a vészbannyák szavain keresztül van *jelen* a számunkra, éppúgy a „levegőbe tűnő buborékok” (vö. I; 3) között illan el, mint „az elfelejtett dolgok”.

Azért látszik indokoltnak ezt a kérdést éppen a *Macbeth* kapcsán felvetni, mert itt nem csupán a darabbal kapcsolatos előző tapasztalataink állnak rendelkezésre, melyek alapján bármikor „megjövendölhetjük” Macbeth későbbi sorsát, hanem a vészbannyák is, akik mintegy ezt a tapasztalatot „dramatizálják” számunkra. Ugyanakkor Muir és Brooke jegyzetei – amelyek vezérlő elvét magam is bőségesen használtam eddig, hiszen előre és hátra ugrottam a darabban – azt is megkérdezik tőlünk, vajon nem éppen a drámai jelen pillanatának feszültségét kisebbítjük, vagy akár tesszük tönkre, ha a Macbeth jövőjére vonatkozó ismereteinket akkor mozgósítjuk, amikor éppen nekünk tetszik.

Ez a kérdés, úgy tűnik, a drámaiság és a narratíva (elbeszélés) reménytelenül szerteágazó problémakörének elevenébe vág, már csak azért is, mert a *Macbeth* közismerten hosszú történelmi narratívából származik: Raphael Holinshed *Krónikájának*

1587-es, második kiadásából¹⁶⁷, amit persze Shakespeare alaposan megvágott, kiegészített és átalakított, de ugyanakkor olyan szövegeknyvet készített belőle, amely – mint láttuk – témává teszi az időt, tehát reflektál rá, és megengedi, hogy a „ki írja a forgatókönyvet? eleve meg van-e már írva, vagy menetközben állandóan változik és alakul?” kérdései a megszállottsáig foglalkoztassák már magukat a szereplőket is.

Természetesen a dráma és a narratíva között húzódó határvonalat legalább annyira nehéz kijelölni, mint azt, ami a filozófiát és az irodalmat választja el egymástól. Például a „cselekmény” szó a műbe foglalt tetteknek és eseményeknek („mesének”) éppúgy összefoglaló neve a narratív műfajokban, mint a drámában; már Arisztotelész megállapítja, hogy „a mesét (*müthosz* [’cselekményt, meseszöveget’]) 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 (*müthosz*) hallgatja (53b3-6)”¹⁶⁸. Közismert, hogy Arisztotelész öt érvet is felsorakoztat a cselekmény (*müthosz*) elsőrendősége mellett, mert „a legfontosabb [...] a történések (*pragmata*) összeállítása (*szüsztaszisz*) (50a15)”¹⁶⁹; „a tragédia alapja és mintegy lelke [...] a mese (50b1)”¹⁷⁰. Ahogyan John Henry Newman klasszikus kommentárja találóan megfogalmazza, Arisztotelész szerint

azáltal, hogy a figyelmünket egyetlen eseményre és a cselekvések egyetlen terére összpontosítjuk [a *müthosz*] a valódi természet túlburjánzó szálainak megálljt parancsol és szerteágazó indáit egyenesre metszi; a körülmények mesteri összeillesztése révén az ok és okozat szerves összefüggéseit teszi közzemlére,

¹⁶⁷ Vö. Kenneth Muir, i.m., pp. xxxiii–xxxv.

¹⁶⁸ Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Matúra Bölcsélet, Budapest: PannonKlett, 1997, (p. 57).

¹⁶⁹ Arisztotelész: i.m., p. 37.

¹⁷⁰ Arisztotelész: i.m., p. 39.

betetőzi az egyes részek egymástól való függőségét és arányait egy egész számára hangolja össze.¹⁷¹

A legfontosabb a harmónia és az egység; Paul Ricoeur értelmezésében Arisztotelész

müthosz (cselekmény, *plot*)-definíciója mint az események elrendezése először az összhangot, a konkordanciát hangsúlyozza. Az összhangnak pedig itt három jellegzetessége van: teljesség, egység és egy bizonyos nagyság (jelentőség).¹⁷²

Andrew Gibson szerint írók és kritikusok egész serege, Henry Jamestől egészen Wayne Booth-ig azért gondolta úgy, hogy „egy regény szerkezeti egységének megléte már nagyrészt a mű minőségének kérdését is eldönti”¹⁷³, mert Arisztotelész a cselekményt tette első helyre, és éppen az *ilyenfajta* cselekményt tekintette mérvadónak; ezért később az egyenetlenség, az összefüggések hiánya, a „véletlenszerű” és „önkényes”¹⁷⁴ elemek felbukkanása, „a teljes szervezetlenség levegőjét árasztó megoldások”¹⁷⁵ sokak szemében a legfőbb szerzői vétségek közé tartoznak.

Ezzel szemben Nietzsche éppen Shakespeare és Sterne „szeszélyes rendszertelenségében” lelte örömét, abban „a művészi stílusban, amelyben a kötött formákat a szerzők állandóan szétbontják, elcsúsztatják, a meghatározatlanság birodalmába szánkáztatják vissza, s ennél fogva a forma egyszerre jelent valamit

¹⁷¹ John Henry Newman: „Poetry, with Reference to Aristotle’s *Poetics*” In Newman: *Essays Critical and Historical*. Vol. I. London: Macmillan, 1887, p. 9.

¹⁷² Paul Ricoeur: *Time and Narrative*. Vol. I. Ford. Kathleen McLaughlin és David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, p. 38.

¹⁷³ Andrew Gibson: *Reading Narrative Discourse*. Studies in the Novel from Cervantes to Beckett. London: Macmillan, 1990, pp. 3–4.

¹⁷⁴ Vö. Henry James: „Preface to the Tragic Muse” In *The Art of the Novel: Critical Prefaces to Henry James*. Szerk. R. B. Blackmur. New York: New York University Press, 1934, p. 84.

¹⁷⁵ Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Second ed., Chicago: University of Chicago Press, 1983, p. 224.

és valami mást”.¹⁷⁶ Mihail Bahtyin pedig Dosztojevszkij regényei kapcsán állapította meg, hogy a „polifonikus regény megalkotását hatalmas előrelépésnek tartjuk nemcsak a széppróza regénnyel összefüggő fejlődésében [...], hanem általában az emberiség művészi gondolkodásában”, mert így a „gondolkodó emberi tudat és létének dialogikus szférája” válik hozzáférhetővé, amely „a monologikus pozíciókból történő művészi birtokbavételnek” nem engedelmeskedik¹⁷⁷. Nietzsche, Bahtyin, később pedig főként Roland Barthes¹⁷⁸ és Gerald Genette¹⁷⁹ hatására az utóbbi idők narratológiai elméletei az elbeszélő műfajokat egyre kevésbé fogják fel „statikus és rögzített koordinátákkal rendelkező képződményeknek”, és „egyre nagyobb érdeklődéssel fordulnak a narratíva mint mozgás és folyamat felé”¹⁸⁰; F. K. Stanzel *A narratológia elmélete* című munkájában például egyenesen az elbeszélést „dinamizáló” narratív szituációk drámaiságáról beszél.¹⁸¹

Narratíva és dráma viszonyában tehát egy sajátos „kettős mozgásnak” lehetünk tanúi. Egyfelől a korábbi kritikai elméletek számára az elbeszélő és a drámai műfajok közötti különbségtételt a cselekmény fogalmának műfajokon átívelő jelenléte nehezítette, ami ráadásul a koherencia követelményét mindkét műfaj számára előírta, s ezért sokszor nem maradt más kritérium a szétválasztásra, mint „a mindentudó elbeszélő jelen van a

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche: *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*. Ford. R. J. Hollingdale, kétnyelvű kiadás, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 103, l. még pp. 238–239.

¹⁷⁷ Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hevesi István és Horváth Géza, Budapest: Osiris, 2001, p. 335; az eredeti szöveg tipográfiai megoldásait (bizonyos szavak vastag betűvel történő kiemelése) elhagytam.

¹⁷⁸ Vö. elsősorban Roland Barthes: *Image, Music, Text*. Vál. és Ford. Stephen Heath, Glasgow: Glasgow University Press, 1977.

¹⁷⁹ Vö. főként Gerald Genette: *Narrative Discourse*. Ford. Jane E. Levin, Oxford: Oxford University Press, 1980.

¹⁸⁰ Andrew Gibson: i.m., p. 6.

¹⁸¹ F. K. Stanzel: *The Theory of Narrative*. Ford. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, különösen pp. 23–34.

regényben, de hiányzik a drámából” vagy: „a dráma (általában) párbeszédekben van megírva” stb. Amint azonban – másfelől – a cselekmény felszabadult a kötelezettség alól, hogy egy feszes logikával megszerkesztett, szervesen egybefüggő egész benyomását keltse, éppen a dráma „dionüszoszi” dinamizmusa lett a narratív műfajok megértésének egyik kulcsmodellje, ami viszont ismét összezavarta a két műfaj határvonalait.

Az újabb keletű narratológia-elméletek dinamizmust hirdető és drámai elemeket kereső vonásait nem azért említettem, hogy a kategóriák körüli bizonytalanság érveit tovább szaporítsam, bár bizonyosnak tűnik, hogy már a legkorábbi időktől számítva, később talán nagyon is kényszeredetten fajokba sorolt műrengeteget tanult a másiktól, de legalábbis kölcsönösen inspirálták egymást. Amire fel szeretném hívni a figyelmet, az a „drámai” és a „narratív” mint két lehetséges *szemléleti forma*, nézőpont vagy (világhoz való) viszonyulás, ami végső soron túllép a műfajok közötti hagyományos felosztáson. A „drámai” és a „narratív” címkéket azonban mégis megtartottam, ami nemcsak a tradícióval szembeni tiszteletemet hivatott kifejezni, hanem azt is elismeri, hogy a hagyományosan „drámának”, „tragédiának”, „komédiának”, vagy „elbeszélésnek”, „regénynek”, „eposznak”, „történelmi beszámolóknak” stb. nevezett művek e szemléleti formák (nézőpontok, viszonyulások) kialakulásának kétségkívül kitüntetett helyei.

Hogy mit értek „drámai” szemléleten vagy minőségen, azt leginkább olyan történettel tudom illusztrálni, ami némileg kapcsolódik a *Macbeth*hez. A tragédia valószínűleg 1606-ban született, amikor Angliát még mindig izgalomban tartotta a kétértelmű megfogalmazásairól híres Henry Garnet jezsuita atya pere, aki Guy Fawkes-hoz és bandájához csatlakozva 1605 november 5-én fel akarta robbantani I. Jakab angol királyt a parlamenttel együtt.¹⁸² A „drámai”, ahogy én szeretném használni a szót, ilyen „puskaporos merénylet” („gunpowder plot”) a (drámai) cselekmény (meseszöveg, *müthosz*, angolul *plot*) ellen,

¹⁸² Vö. Kenneth Muir, i.m., pp. xv–xviii.

amit – mint láttuk – Arisztotelész és követői az emberi cselekvés utánzásának alapjaként, sőt lelkeként tartanak számon. A „drámait” abban a megragadhatatlan, feltartóztathatatlanul felbukkanó, majd továtúnó *pillanatban* szeretném *megragadni*, amely szétszakítja az egymás után szép és harmonikus rendben álló események fonalát, és valamiféle „zendüléssé”, „felkeléssé” válik a szervesen összeillesztett, kölcsönös függőségek segítségével egybeszerkesztett események sorában. Szemben az arisztotelészi értelemben vett *műthosz*-szal, ami mindig egy, az okokat és az okozatokat „felülről” kézben tartó tudatra, a teljes áttekintés szemléletére tart igényt, és ami az „előtt”-ek és „után”-ok (Genette szavaival az „analepsis”-ek és a „prolepsis”-ek¹⁸³) tökéletes uralmára törekszik, a „drámai” „lelke” a pillanat; tulajdonképpen az „időtlen” pont, amikor az „előző” és a „rákövetkező” zárójelbe kerül, és, mint Zénón nyila, vagy mint „a lebegő, felfüggesztett tör”, a „történés” megáll a levegőben; teljes „nagyságával” és „jelentőségével” az eldöntetlenség és a bizonytalanság (a *kétely*) tör föl: még számtalan – bár nem végtelen számú – lehetőség nyitva áll, mert senki sem merné venni a bátorságot, hogy akár a pusztasághoz eshetőségekről kimerítő listával hozakodjon elő.

A pillanat, ahogyan én szeretném értelmezni, az, amikor az embernek *fogadnia kell*, amikor fel kell tennie egyetlen lapra a tétet, sőt, a hangsúly a *kell*-en van, mert a fogadás, bár csak egyetlen mozdulat a (vég)kifejlet felé, már bizonyos irányokba ható remények és várakozások elemeit hordozza. A *fogadást* itt leginkább abban a jelentésében szerepeltetem, ahogyan Blaise Pascal használja a *Gondolatok* III. szakaszának 233. paragrafusában, amely a *Végtelen – semmi* címet viseli:

Ne hibáztassa tehát képmutatással azokat, akik választottak; mert nem tudja, úgy van-e. – „Ez igaz; de nem is azért hibáztatom őket, mert ezt vagy azt választották, hanem mert egyáltalán választottak; ugyanis bár egyformán hibás az is, aki fej mellett

183 Vö. Slomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1991, p. 46.

dönt, meg a másik is, a lényeg az, hogy mindegyik hibát követ el: az a helyes, ha egyáltalán nem fogadunk”.

– Rendben van; csak hogy fogadni kell; nem függ az akaratától, már rajta van a hajón. Melyik eshetőség mellett dönt? Lássuk csak. Mivel választani kell, vizsgáljuk meg, melyik a kevésbé fontos a maga számára. [...]

Mert semmi haszna azzal érvelnünk, hogy bizonytalan, vajon nyerünk-e, az azonban bizonyos, hogy kockáztatunk, és hogy ama végtelen távolság következtében, amely a kockázat *bizonyossága* és a nyereség *bizonytalansága* között van, a bizonyosan kockára tett véges jó is ér annyit, mint a bizonytalan végtelen. Nem így áll a dolog. Minden játékos biztosan kockáztat a bizonytalan nyereséért; és bár biztosan kockáztatja a végest, hogy ha bizonytalanul is, de megnyerhesse a végest, mégsem vét az ésszerűség ellen. Nincsen ugyanis végtelen távolság a kockáztatás bizonyossága és a nyereség bizonytalansága között; tévedés lenne, ha ezt hinnénk. Végtelenség tulajdonképpen a nyereség bizonyossága és a veszteség bizonyossága között van. [...] Így tehát a mi tételünk végtelenül erős, hiszen a végest kockáztatjuk egy olyan játékban, amelyben egyforma a nyereség-vesztés esélye, de nyerni végtelent nyerhetünk. [...]

„Igen, de kezeim kötvék, és néma a szám; arra kényszerülök, hogy fogadjak, és nem vagyok szabad; nem eresztenek el, pedig én olyan vagyok, hogy nem tudok hinni. Már most mit tehetek?”¹⁸⁴

De a *fogadás* szó az én használatomban magába foglalja azt az értelmet is, amelyet Claudius ad neki Hamlet és Laertes végtetes párbaja előtt, amikor a tét, a fogadás tárgya éppen *nem* az, amit a nyilvánosság számára kihirdetnek („A király [...] fogadott vele [Laertes-szel] hat berber paripában; mik ellenében ő föltételezett, úgy hallom, hat francia ví-kard- és törököt, járulványainkkal együtt”¹⁸⁵), hanem egy ember *élete*: Hamleté. Hamlet ezt éppoly pontosan tudja, mint Claudius:

¹⁸⁴ Blaise Pascal: *Gondolatok*. Ford. Pödör László. 2. kiadás. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983, pp. 117–119.

¹⁸⁵ *Hamlet*, V; 2, Arany János fordítása.

Claudius: Adj kardokat, kis Osrick. – Hamlet öcs,

Tudod, miben fogadtunk?

Hamlet: Jól, királyom;

Felséged a gyöngébb oldalra tett (V; 2).

Maga a fogadás, a pillanat: döntés, de sohasem beteljesülés; csupán készülődés, várakozás a beteljesülésre, egyfajta tér létrehozása az esemény vagy a tett bekövetkeztéhez.¹⁸⁶ A pillanat, ami természetesen maga is az események és a tettek sorában bukkan fel (mert másképp nem is tehet), mintegy ezen tettek és események „előszobája” („lábtörés, készülődés a belépésre”), már-már (színházi értelmű) „próbája”; a beteljesülés akkor érkezik el, amikor a pillanatot immár nem „felforgató” elemként tartjuk számon, hanem beillesztjük az időtengelyen sorjázó események közé, mint egy további mozzanatot a „folyamatban”, mint egy elemet, ami már a cselekmény, a mese, a *müthosz* része.

A pillanat erejét mint a „drámai” legszabadabb és legmagasabb fokú megnyilvánulását leginkább egy színdarab színházi, *valódi* előadása közben élhetjük át. Itt a színészek és a közönség többi tagjának fizikai közelsége miatt nem tehetjük le a szöveget, hogy mondjuk kimenjünk a konyhába egy pohár vízért; a szöveg lesz a közvetlen jelenünk, „folyamatos jelen időnk”, a *mi* időnk, jelenvalóságunk és jelen (mostani) valóságunk (létezésünk). Stanley Cavell így írja le ezt az állapotot:

A drámai költészet [és a tonális zene] mintha arra lenne kitalálva, hogy az élet legegyszerűbb dolgait utánozza: hogy időben éljük az életet, és van egy *most*, amiben mindenféle történik, és van egy *most* minden férfi és nő számára, amikor minden abba marad, és hogy ami megtörtént, az nincs itt és most, és ami megtörténhetett volna akkor és ott, soha nem fog ott és akkor megtörténni, és hogy ami történni fog, az nincs itt és most, de esetleg előidézhető oly módon, amit itt és most nem tudhatunk, és nem fogunk látni. Ennek a drámának a követéséhez olyan magatartás vagy viszonyulás szükséges, ami folyamatosan fi-

¹⁸⁶ Vö. még „’Ember szeme nem hallott olyat’: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig” – jelen kötetben.

gyel minden egyes *itt*-ben és *most*-ban zajló eseményre, mintha minden, ami fontos, éppen *ebben* a pillanatban történe, miközben minden megtörténő dolog az idő egy lapján fordít egyet. Ezt hívom a folyamatos jelenlét magatartásának.¹⁸⁷

Bár a dráma közvetlen látványa és olvasása között nyilvánvaló és fontos különbségek vannak, inkább azokkal az irodalomárokkal és gondolkodókkal értek egyet, akik szerint a szöveg és az előadás viszonyát nem lehet egyszerű szembeállításra redukálni.¹⁸⁸ Fawkner így fogalmaz:

...a közönség azt az „olvasói” műveletet végzi, amit az irodalmi ember valósít meg, és azt hiszem, az olvasó az audio-vizuális részvétel olyan tetteit hajtja végre, amelyek megfelelnek a ténylegesen a színházban ülő néző állandóan változó reakcióinak.¹⁸⁹

Ha megnézünk egy színházi előadást, a drámaiságnak arra a vonására emlékeztetjük, és azon jellegzetességének „tesszük ki” magunkat, hogy tudhatjuk bár az egész történetet elejétől végig („betéve”), *azt* a történetet mégsem látjuk, láthatjuk soha. Nemcsak azért, mert egy előadás már maga is mindig interpretáció, hanem mert – „folyamatos jelenlétünkbe” ágyazottan – igen különleges, de roppant fontos értelemben „nem tudjuk”, mi fog történni a következő pillanatban. Amikor Shakespeare „régí” és a közönség által gyakran jól ismert történeteket írt színpadra, a „múltat” „folyamatos jelenné” épp azáltal a közös (fizikai) tér és idő által változtatta, amit színháznak (pl. Globe) nevezünk, s

¹⁸⁷ Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 92–93.

¹⁸⁸ Vö. Harry Berger: „Text against Performance in Shakespeare: the Example of *Macbeth*” In Stephen Greenblatt (szerk.): *The Power of Forms in the English Renaissance*. Norman, OK: Pilgrim Books, 1982, pp. 49–79; Howard Felperin: „Tongue-Ties Our Queen?": the Deconstruction of Presence in *The Winter's Tale*”, In Patricia Parker – Geoffrey Hartman (szerk.): *Shakespeare and the Question of Theory*, New York and London: Methuen, 1985, pp. 3–18; Sigurd Burckhardt: *Shakespearean Meanings*, Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. vii; H. W. Fawkner: *Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View*. Rutherford, Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press and London and Toronto: Associated University Presses, 1990, pp. 41–43.

¹⁸⁹ Fawkner: i. m., p. 41.

amelyben „színész [...] minden férfi és nő”¹⁹⁰. Ez a közös idő és tér hívja fel a figyelmünket a könnyörtelen, radikális bizonytalanságra, amely a drámaiság „pillanatában” lakozik.

Narratíva és drámaiság: „minden-lét” és „minden-vég”

Az I. felvonás 7. jelenetében Macbeth még mindig azt latolgatja, mi szól Duncan meggyilkolása mellett és ellen.

Volna csak meg, mihelyt megvan, szeretném,
Hogy hamar meglegyen; ha a halál
Hálót vethetne a továbbiakra
S kifogná a sikert; ha egy dőfés
Volna minden s mindennek vége, itt,
Csak itt, ezen a múltó zátonyon –
Bánnám a túlvilágot!

A fordítónak itt különösen nehéz dolga van, hiszen az eredeti szöveg több ponton az érthetlenségig bonyolult:

If it were done, when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly: if th' assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all – here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. (I; 7; 1–7)

Először egy parafrázist ajánlok fel; ez után következnek a részletek. A parafrázis: „A 'valódi' vég az lenne, ha a gyilkos tett (a merénylet) nem csupán Duncan halálát jelentené, hanem a tett következményeinek a végét (halálát) is. Ha a tett meg tudná fogni, mintha csak egy háló volna, azt, amit eredményez (ami következik belőle), akkor meg tudná semmisíteni önmagát abban az értelemben, hogy akkor tudná leállítani önmagát, amikor neki tetszik: egy ellenőrizhetetlen következményektől mentes tett esetében ugyanis el tudnánk apasztani a tettet egyszer és

¹⁹⁰ Shakespeare: *Ahogy tetszik*, II; 7; Szabó Lőrinc fordítása.

mindenkorra; ha egyetlen csapásba tudnánk sűriteni, ami van és ami mindennek a vége, akkor hiába vádolna itt az idő, megtanulnánk, hogy miképpen lehet az idő olyan pontjára kerülni, ahol az élet már élhető”.

Ez persze szigorúan az én értelmezésem, amit a szavak *bizonyos* jelentései talán megengednek, de még sok más magyarázat is lehetséges. Most haladjunk lassan, és lássunk még néhány irányt, amerre a szöveg szétszaladhat.

Az első másfél sorral nincs különösebb probléma; szó szerint Macbeth valami ilyesmit mond: 'Ha meg lenne téve (cselekedve), amikor meg van téve (cselekedve), akkor jó lenne, ha gyorsan lenne téve (cselekedve).' De most kezdődnek az igazi nehézségek. A *trammel* (ami itt igeként szerepel) jelenthet háló(ba fogás)-t, amivel fogolymadarakat (esetleg halat) fognak, de vonatkozhat a lovak kipányvázására is, ami elkóborlásukat hivatott megakadályozni, esetleg arra a rövidre fogott kötélre, amivel poroszkálni tanítják őket: ebben az esetben a hangsúly a következmények mozgásának gátlására esik, de a jelentésbe belejátszhat a háló vagy kötél összegabalyodása is. Mások szerint azonban a *trammel* utalhat arra a láncra, amivel üstököt lógattak a tűz fölé; akkor a következmények felfüggesztésének mozzanata domborodik ki. A *surcease* megint rejtélyes szó: elsősorban jogi használata ismert, és – igeként – egy jogi eljárás lezárását vagy felfüggesztését jelenti, csakhogy itt Shakespeare egy hímnemű birtokos névmást (*his*) tesz elé, tehát főnévként kezeli, azonban sem az nem világos, *kire* vagy (az akkori angol szabályai ezt megengedik!) *mire* vonatkozik a névmás, sem az, miért van a *surcease* itt főnévi funkcióban, amikor párhuzamos példát sehol másutt nem találunk. Muir szerint a szó itt egyszerűen 'halált' jelent, a *his* pedig Duncanre vonatkozik, tehát Duncan haláláról van szó, de lehet, hogy a *his* a *consequence*-re utal vissza; ekkor valami olyasmi a kifejezés értelme, hogy a következmény felfüggesztésével a merénylet meg tudja fogni (saját) folytatását vagy sikerét (*success*).

És most következik talán a legtömörebb (de egyben talán a legszebb) másfél sor: „that but this blow / Might be the be-all

and the end-all”. A *blow* itt valószínűsíthető jelentései: ’ütés, (sors)csapás, vágás, megrázkódtatás’ esetleg ’szerencsétlenség’, de a *be-all* és az *end-all* még ennyire sem egyértelmű, pedig mindhárom – külön-külön – igen gyakori szó, az *all* lehet melléknév, névmás vagy határozószó, leggyakoribb értelmei ’égész(en), összes(en), valamennyi(en), teljes(en), mind, csupa’; a *be* a létige (*van*) alapalakja, az *end* pedig elsősorban a véget, valaminek a végét, befejeződését jelenti. Egy ilyen szó szerinti fordítással nem mennénk sokra: ’Ha ez a csapás volna a van-minden és a vég-minden’; de talán ez az értelmezés megengedhető: ’ha egyetlen csapás lenne minden lét és minden vég egyszerre’ vagy: ’ha egyetlen csapásba tudnánk fogni (ugyanan-nak?) a teljes létezését és megsemmisülését’; azaz körülbelül: ’ha a teljes létet és a teljes véget egyszerre tudnánk megragadni és megsemmisíteni, egyetlen csapással’.

A folytatás: „– here, / But here, upon this bank and shoal of time, / We’d jump the life to come” is kellőképpen enigmatikus. A gondolatjel az eredeti (1623-as) Folio-szövegben nem szerepel, a szöveg későbbi gondozói-szerkesztői tették ki, talán hogy egy következményrelációt érzékeltessenek: ’(ha mindez így lenne, azaz ha egy csapásban esne egybe lét és vég, akkor) itt és csak itt, az idő eme partján (vagy: a padon, amire a vádló idő ültet) és (az idő) eme zátonyán/csapdájában (vagy: iskolájában (*school*))¹⁹¹ ugranánk át (vagy kockáztatnánk¹⁹²) az eljövendő életet’. Az eljövendő élet lehet az örök élet, de lehet egyszerűen az az élet is, ami még (itt a földön) vár ránk. Tehát nem lehetetlen, hogy Macbeth azt mondja: ’ha mindent egy csapásra el lehetne intézni, a vádló és csapdákat tartogató idő ellenére kockára merném tenni a lelki üdvösségemet’; vagy: ’az már maga az örök élet (a boldogság) lenne, amihez hirtelen előre ugorhatnánk’ vagy: ’egyszerre ott járhatnánk a földi életünkben, ahol az

¹⁹¹ A helyzetet bonyolítja, hogy az eredeti Folio-beli *Schoole* lehet ’iskola’ (amit a mai angol *school* formában ír le), de Shakespeare korában így írták a ’sekély víz, homokzátony, rejtett veszély, csapda, nem várt bökkenő’ jelentésű *shoal* szót is.

¹⁹² A *jump* itt nemcsak azt jelentheti, hogy valaki ’ugrik’, hanem azt is, hogy ’kockáztat’. Erre és a fenti magyarázatokra nézve l. Kenneth Muir: i.m., pp. 36–39.

élet már élhető, mert a tett következményeivel járó kellemetlenségeket egyszerűen átugorhatnánk.’

A tett és következményének viszonya – s ezáltal a folytatás, sőt az utódlás témája – a tragédia más metaforáiban is visszaköszön, például Duncan sebének és vérének vonatkozásában. A király tetemének „fölfedezésekor” Macbeth ezekkel a szavakkal ecseteli az iszonyú valóságot a hercegeknek, Malcolmnak és Donalbainnek: „Elapadt véretek forrása és / Kútfeje, az ősi ér elapadt” (II; 3), de az ellenvélemény, ami azt sejteti, hogy a vér folyásának nem lehet gátat vetni, már Lady Macbethtől származik, aki az alvajáró-jelentben mondja: „De ki hitte volna, hogy az öreg emberben még annyi vér van?” (V; 1). A folyás és folytatás a harmadik felvonásban éppen a híres-hírhedt *kéz* metaforájával kapcsolódik össze:

[Banquo] Megszidta a
Banyákat is, hogy királynak neveztek,
És magáról vallatta, és azok
Úgy üdvözölték, mint királyok apját:
Meddő koronát tettek a fejemre,
És száraz jogart a markomba, hogy
Aztán kicsavarja egy idegen kéz, [unlineal hand – nem egyenes
vonalú, egyenes ágon leszármazó kéz]
Idegen, nem a sarjam! (III; 1)

És bár többé nem Macbeth a tett közvetlen végrehajtója, a kéz felbukkan minden egyes alkalommal, amikor Macbeth ismét gyilkosságra szánja el magát: az idő alá vetett dolgok után kinyújtott kéz, a teljes megragadás, birtokba vétel gesztusa, a tárgyakra rákulcsolódó ujjak képe, akkor is visszatér, amikor Macbeth Macduff családjának kiirtását tervezi el:

...ettől a perctől
Szívem rezzenéseivel együtt
Rezzen a kezem [The very firstlings of my heart shall be / The
firstlings of my hand – úgy akarom, hogy a szívem legelső gondolatai (első szülöttjei) / legyenek a kezem első gondolatai (első szülöttjei)]
S most is, koronázd,

Tett, az eszmét, egyszerre gondolat s tett:
Macduff várán, Fife-on rajtaütők,
És kardélre hányom a feleségét,
Gyermekeit s minden boldogtalant,
Aki a vére. (IV; 1)

Úgy tűnik, „a vég” fölötti teljes hatalom valóban a teljes sikerrel lenne egyenértékű, hiszen ez egyben a *lét* feletti uralmat is jelentené: akkor a „vég”-et a léten *belül* birtokolhatnánk, és ujjainkkal kitapinthatnánk a határait: tudnánk, mikor kezdődik, mikor *van* még, és mikor áll meg. Ez lenne a lét és a vég feletti totális ellenőrzés, a „minden-lét” és a „minden-vég” (*be-all* és *end-all*): monopol-tulajdon egyetlen ütéssel – *egy csapásra*.

Macbeth fenti, „Volna csak meg” kezdetű monológiát, a drámai pillanat egyik leghíresebb – a tör-, és a holnap-monológ mellett fellelhető – példáját tehát úgy értelmezem, mint ami – önmagát is azonnal szemlélve – épp ennek a pillanatnak a tartalmát, „természetét” igyekszik megérteni. A drámai pillanat a „következmények” „hálóba fogására” törekszik: a következmények ki nem fejlődése jelentené a teljes diadalt a narratíva felett, hiszen a következő lépés nélkül, a pillanattól fakadó eredmény hiányában a narratíva valóban belegabalyodna a hálóba és nem lenne képes kifejlődni. A drámai valóban arra vágyik, hogy tartalmazza és birtokolja önmaga végét, befejeződését, hogy egyszerre legyen „minden lét” és „minden vég”, hogy az „azután”-t magába ölelje és ne engedje el a pányváról, hogy úgy kontrollálja az időbeliséget, hogy nem enged a narratíva sodró lendületében feléje kinyúló „és azután”-nak.

Természetesen már ebben a monológban kiderül, hogy ez a „hálóba fogás” lehetetlen: a „minden lét” és „minden vég” egyetlen mozdulatba sűrítése túl sok paradoxont tartalmaz. Ez többek között a totális lét „természetéből” fakad: ha már az egész terepet ő uralja, hogyan maradna „hely” a vég számára? Macbethnek arra is rá kell döbennie, hogy a tett, aminek végül is meg akarná akadályozni a következményeit, aminek *véget szeretne vetni*, maga is „vég-játék”, hiszen egy élet-folyást akar megállítani; ahogy a tör-monológot tanulmányozva is láttuk;

pusztító, befejező gesztus ez, gyilkosság, aminek ennél fogva már a „vég végét” is tartalmaznia kellene. De még ha sikerülne is a „vég végét” megalkotni, maradna-e hely most már a *lét* számára, ha – mint ahogy előbb a *lét* – ezúttal a *vég* töltene ki mindent?

Macbeth nem kisebb tétért száll harcba az idővel, mint hogy megtudja, a *lét* teljesen feloldódhat-e a ’pusztítás (destrukció)’ és a ’megállítás (feltartóztatás)’ értelmében egyaránt vett totális *vég*-ben, amit akár még annak a kérdésnek a végtelenül elvont formájaként is felfoghatunk, amit szokás így feltenni: „van-e megváltás akkor is, ha valaki egy gonosz tett miatt és a bűnbánat minden jele nélkül szenved?” Azaz: vajon *mindenki* üdvözülni fog-e? Ha igen, miért kell már ebben az életben foglalkozni a megváltással; ha nem, hol van az a pokol, ahová a „gonoszok” mennek? (És a gonoszság milyen foka számít?) Macbeth példája azt sejteti, hogy ez a pokol, legalábbis részben, már itt a földön elkezdődik – a *Macbethet* bátran lehet morálitás-drámának is olvasni, ahogyan Marlowe *Doktor Faustus*-át, amely, talán először a Tudor-kori színház történetében, az emberi tragédia fő okát az emberi *tudás*ban ragadta meg.

A *Macbeth*ben természetesen nincsenek egyértelmű válaszok a fenti, teológiai felhangokkal terhes kérdésekre: a tragédia a *kérdés* újra-megjelenítése. Ugyanakkor a „következmények hátlóba fogása” még egy paradoxont tartogat. Ha egy tettnek nincs következménye, lehetne-e Macbethből Duncan „megszűntével” király? Az angol szövegben szereplő *end* (*end-all*) legalább olyan ravaszul kétértelmű, mint a vészbanyák próféciai: nemcsak ’végpontot’ jelent, hanem ’cél’ is¹⁹³. A kettős értelem Macbeth helyzetéről is tudósít bennünket: a pillanatot nem lehet teljesen felfüggeszteni, mert ez az ő végét is jelentené; az időnek most cselekményként, műthoszként kell folytatódnia, hogy Macbethet megkoronázzák, és ő legyen Skócia új királya.

¹⁹³ Pl.: To what end are you doing this? – Mi célból/okból teszed ezt?, ahogy a magyarban a „miért” jelenthet okot éppúgy, mint cél; „Én Istenem, én Istenem, miért (mi okból és mi célból) hagytál el engemet?” (Máté 27: 46).

Narratíva és drámaiság: cselekmény

A drámaisággal kapcsolatban hangsúlyozott *pillanat* tehát nem jelenti, hogy a drámának ne lenne cselekménye (meseszövése), hogy benne ne bomlana ki egy történet (műhosz). Ugyanakkor a meseszövése már a narratíva lenyomata a drámán, abban az értelemben, hogy éppen a meseszövése az eszköz, amely a pillanatot az idő-tengelyre fekteti és magába kapcsolja. A meseszövése gátolja meg, hogy a pillanat „minden lét” és „minden vég” legyen, hogy a pillanat önnön teljességévé váljon, és ugyanúgy a meseszövése akadályozza meg, hogy a pillanat elérje a „beteljesületlenség tökéletes megvalósulását”. Az idő és az önazonosság (identitás) viszonyát tekintve az arisztotelészi értelemben vett meseszövéseknek nélkülözhetetlen szerepe van: ahogyan Paul Ricoeur az idő és a narratíva összefüggéseit vizsgáló háromkötetes monográfiájában bemutatja, az idő annak a meseszövése-fogalomnak az alapján válik számunkra értelmezhetővé, amit Arisztotelész dolgozott ki a *Poétikában*.¹⁹⁴ A műhosz, a cselekmény, a meseszövése itt mint az idő-tengely tudatos megszerkesztése, elrendezése jelenik meg; a dráma szerzője az egyes események hasonló és különböző vonásai alapján összefüggő, szerves egységet hoz létre¹⁹⁵. E nélkül – érvel Ricoeur – az idő mibenléte érthetetlen lenne számunkra: az idő, mind filozófiai, mind pedig hétköznapi értelemben olyan mértékben válik jelentéssel bíró, *emberi* idővé, és marad az önazonosság feltétele, amilyen mértékben ez az idő a meseszövése alakját, formáját, rendjét veszi föl.¹⁹⁶ Ugyanakkor a meseszövése már maga is interpretáció: egyfajta, a meseszövése megszerkesztésének folyamatában születő megértés, a pillanatok összesűrűsödő nyáláb-

¹⁹⁴ Vö. Paul Ricoeur: *Time and Narrative*. Volume I. Trans. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, pp. 31–51.

¹⁹⁵ Vö.: „A legfontosabb azonban [a tragédia elemei közül] ezek között a történetek (*pragmata*) összeállítás (szüsztaszisz)” (Arisztotelész: *Poétika*, 50a15. Ford. Ritóók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997, p. 37).

¹⁹⁶ Vö. Ricoeur: i. m., p. 3.

jainak longitudinális és extenzív kiterítése, melynek során elemek összehasonlítása, kiválasztása, társítása, összefüggések és kapcsolatok felfedezése, bonyolítása, egyszóval kombinációk létrehozása történik. Ezek a kombinációk éppen azért lehetségesek, mert a műthosz is az „egész”-re tart igényt: „a tragédia [s ezáltal a benne rejlő műthosz] teljes és egész cselekvés utánzása, és van bizonyos nagysága”¹⁹⁷.

Amennyiben tehát a drámában a narratíva a meseszöveg (műthosz) formájában rejtőzködik, hogy az időtapasztalatnak értelmet adjon, a drámai minőség, a „minden-lét” és a „minden-vég” eddigi leghatásosabb „lázasága” a narratívával szemben az abszurd színház hagyománya volt, ahol – mint ahogy ezt kritikusok gyakran megállapították – „nincs cselekmény, meseszöveg”, csak felfüggesztett pillanatok vannak, amelyek összefüggését a szerző szüntelenül megakadályozza, a szerveződő esemény-láncokat, cselekmény-szálakat rendre elnyisszantja, ezekkel a „műthosz-abortuszokkal” biztosítva teret egy örök „próba”, egy állandó „hangolás”, a (*Godot*-ra) várakozás számára, hogy végre már elkezdődjék a soha el nem kezdődő történet. A cselekmény „maradék” csupán abban rejtőzködik, amit a szereplők („A *Godot* szerelmére?”) még remélnek, aminek elébe néznek, amire számítanak, amire fogadást kötnek: „eljön, nem jön el; igen, nem; most igen és nem között; most nem és igen között; igen, a válasz: nem; nem, a válasz: igen”, és így tovább.

Narratíva és drámaiság: összefoglalás

Az önmaga totalítására törekvő pillanatot nem csupán akkor fosztjuk meg tehát a feszülő bizonytalanságtól, és nem akkor csúsztatjuk a beteljesületlenséget a megvalósulás felé, amikor úgy alakítjuk át a drámai minőséget narratívává, hogy előre és hátra ugrálunk a cselekményben, vagy a darab „végének” ismeretében ítélünk meg a darab „elején” található eseményeket. Ez

¹⁹⁷ Arisztotelész: *Poétika*, 50b24–26, i.k., p. 41.

a megfosztás és csúsztatás már a drámán *belül* is megindul: amikor a pillanat (a „minden-lét” és a „minden-vég”) kénytelen belépni a mese szálai közé, hogy jelentése lehessen és értelmezhetővé váljék mint a szekvencia *ilyen* vagy *olyan* mozzanata a többi mozzanathoz képest (velük szemben, párhuzamosan stb.). A meseszöveg, cselekmény, a műthosz a maga totalitásra törő beteljesülésében időtapasztalatunk értelmezését nyújtja; azáltal, hogy a cselekmény a „teljesség” benyomását kelti (hogy, Arisztotelésszel szólva, van „eleje, közepe és vége”), fontos szolgálatot tesz – a ricoeuri elemzés szellemében –: az időtapasztalat interpretációján keresztül önmagunkkal való azonosságunkat is biztosítja. Ezáltal a pillanatra úgy tekinthetünk, mint ami a maga közvetlenségében, állandó és különösen a dráma színpadi előadása közben tetten érhető *jelen*-valóságában az értelmezés, és ezért tulajdonképpen a rendezett jelentésképződés *előtt* történik (*jelen*-ik meg); a pillanat örökké az előkészület, a próba, *mielőtt* a jelentéssel és interpretációval bíró cselekmény megkezdődne. Ezért a drámaiság nemcsak saját korának narratíváival verseng (ahogy Shakespeare *Macbeth*jéről elmondható, hogy szüntelenül „versenyez” narratív forrásával, Holinshed *Krónikájával*), de még csak nem is a mi narratívánkkal, amit „elemzés”, „értelmezés” formájában készítünk róla (kényszerítünk rá), hanem önmagával is önmagán *belül*; a pillanat mint kiterjedés nélküli (kvázi-matematikai) pont felfüggesztiszétrobbantja azt a cselekményt, amihez hozzájárul és ami értelmezi.

Mindaz tehát, amit itt és most az olvasó kezében tart, szintén a jelentés *után* született, abban az értelemben, hogy reá *következik*: egy narratívát (értelmezést) hozott létre és – pozíciójából, szerkezetéből, viszonyulási módjából következően – a pillanatot is önmaga „teljességébe” olvasztotta, ahelyett, hogy megengedné: a pillanat önmagából teljesedjék ki. Hiába védekeznek azazal, hogy ez egy viszonylag rendezett, egymásra következő jelentés-képzés esetében (mint ez a könyv is) aligha kerülhető el. Ahelyett azonban, hogy ünnepelni kezdeném ezt a hiányt, inkább az *után* egy másik jelentésébe szeretnék kapaszkodni: ez

a könyv abban az értelemben is a jelentés *után* kíván maradni, hogy *utána veti magát*: nyomozza, üldözi úgy, ahogyan a darabban Macbeth és felesége igyekszik „utolérni” az időt.

Versenyben az idővel és „csalni a világot”

A vészbanyák Macbeth helyzetét a várakozás, az (el)várás állapotában jelölték ki, amihez egy rejtett visszatekintés járult, és mindkettő a *semmi* paradoxonába torkollott. Ezzel szemben Duncan már a kezdetektől mennyiségi kiegyensúlyozottságra törekedett, ami tovább folytatódik, amikor Macbethnek hálálkodik:

Ó drága rokon!
[...] annyira megelőztél,
Hogy villámszárnyon sem érhet utól
A jutalom. Bár volna kevesebb
Az érdemed, s arányban vele a
Viszonzás! Most csak egy szavam lehet:
Mindennél többel tartozom neked (I; 4).

A Banquót köszöntő szavak is az egyensúly retorikájában fogantak:

Nemes Banquo,
A te érdemed sem kisebb, de a
Jutalmad sem lesz az: jöjj, hadd öllek
Szivemre (I; 4)

És akkor is a hatalom egyensúlyának biztosítása lebeg Duncan szeme előtt, amikor néhány sorral lejjebb végül mégiscsak Malcolmot emeli Cumberland hercegévé, azaz nagyobbik fiát nevezi meg trónja örököséként: ha Banquo „érdeme” valóban „nem kisebb” Macbethénél, Duncannek nehéz lenne közöttük választani anélkül, hogy egy későbbi viszály, egy újabb belháború magvát el ne hintse, és hatalmasra növekedett katonai erejük leginkább úgy ellensúlyozható, ha a politikai hatalom örökség útján a Duncan-családban marad.

A vérszabályok filozófiája pedig – mint láttuk – az egymással ellentétes minőségek azonosításán alapult, és e minőségek önmaguk hiányukon keresztül váltak jelenvalóvá. Macbeth, aki a két értékrend metszéspontjában áll, a vérszabályok szemléletét időtengelyre igyekezett kivetíteni, amelyen a temporális értelemben és a 'jelenvaló, itt-lévő' értelmében vett *jelen* minőségének minősített hiánya nemcsak a mennyiségi egyensúly lehetőségét tagadja, hanem Malcolm örökségét az első akadályként értelmezi azon az úton, ami az érvényesüléshez, a (még) *nincs* (itt) *vanná* (*itté, mosttá*) változtatásához vezetne:

A cumberlandi herceg! Akadály:
Át kell ugranom, mert utamban áll,
S elbuktat! (I; 4)

Míg azonban Macbeth egy állandó rést (hiányt) vél fölfedezni az *ittlévő* és az *eljövendő* között, Lady Macbeth minden erőfeszítése arra irányul, hogy meggyőzze férjét: amit Macbeth jövőnek hisz, az *most* van; ahogy az alvajáró-jelenetben a gyilkosságot újraélve mondja: „Egy, kettő: itt a cselekvés ideje.”¹⁹⁸ (V; 1). Lady Macbeth arra akarja rádobbenteni a „hősi Cawdor”-t (I; 4), hogy híres „semmijét” a jövő épp ebben a *pillanatban* tölti ki, hogy a készülődés ideje lejárt, hogy a jelenbeli jelenvaló tapasztalata és a várakozás, a még-itt-nem-lévő tartalma éppen egybeesik. A házastársak felfogásának találkozási pontja, a két egymásnak feszülő álláspont „légyott”-jának titkos helye Macbeth „félelmé”-ben van, az attól való rettevésben, hogy – mint ezt a tör-monológban hallottuk – a föld kövei „kifecsegik”, „hol jár a lába” és „elveszik az időtől a jelen iszonyatát, ami most illik hozzá”¹⁹⁹

A Lady szerint azonban a múlt és a jövő itt és most találkozik:

¹⁹⁸ „One; two: why, then 'tis time to do't” (V; 1; 33–34), szó szerint: 'egy; kettő [ami valószínűleg nem sürgetés, hanem az óráutésre utal]; hát akkor itt az idő megtenni’.

¹⁹⁹ Szó szerinti fordítás: „And take the present horror from the time, / Which now suits with it” (II; 1; 57–60); Szabó Lőrinc tolmácsolásában: „S megtörik az éj néma iszonyatát”.

Hely s idő

Nem kedvezett, s te dacoltál velük:

Most önként kínálkoznak, s íme, megfutsz

A kegyük elől (I; 7)

Lady Macbeth az idő teljes kisajátítására törekszik; férjének még az I. felvonás 5. jelenetében adott tanácsa: „Csalni a világot: / Légy mint a világ” is többről szól, mint „másokat megtéveszteni”²⁰⁰ vagy „a jelenben becsapni a világot”²⁰¹. Az eredeti mondat ugyanis így hangzik: „To beguile the time, / Look like the time” (I, 5; 62–63). A határozott névelővel (*the*) szereplő *time* itt valóban lehet ’világ’ jelentésű, abban az értelemben: „ezekben a mostani *időkben*, ebben a mai *világban*”. Azonban mégis a *time* (’idő’) és nem a *world* (’világ’) szó szerepel itt, és az asszony szavait úgy is értelmezhetjük: arra akarja férjét rávenni, hogy *nézzen ki* úgy, mint az idő; ne csak várjon a megfelelő időre és ne csupán töprengjen a elmúlt idő (a történetek, a történelem) felett, hanem alakítsa, sőt csinálja meg, *hozza létre* az időt. Lady Macbeth a drámaiság felcsigázott várakozását, a jelentés, a létező megvalósulását *megelőző* pillanat feszültségét azzal oltja ki, hogy a feszültséget éppen a jelentés, a létező *megvalósulásával* azonosítja; egyenlőségjelet tesz az *előtt* és az *itt-és-most* között. Lady Macbeth az idő monopóliumát az idővel való teljes azonosulás, a jelen totalizálása révén igyekszik megszerezni: nem kisebb feladatra szánja férjét, mint hogy váljék az idővé, legyen a cselekvő idő maga.

Már a Lady híres, a „szellemek”-et, a „gyilkos eszmék szítoi”-t segítségül hívó invokációja sem pusztán fizikai transzformációt áhít; a jelen és a jövő közötti szakadékot is kisebbíteni igyekszik:

200 Vö. Kenneth Muir értelmezésével: Muir (szerk.) *The Arden Shakespeare. Macbeth*. London: Methuen and Co. Ltd., 1964, p. 32.

201 Vö. Nicholas Brooke értelmezésével: Brooke (szerk.): *The Oxford Shakespeare. The Tragedy of Macbeth*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994, p. 114.

Szellemek, ti, gyilkos

Eszmék szitói, irtsátok ki bennem
A nőt s töltsetek túlcsondulni ádáz
Kegyetlenséggel! Dagadjon a vérem,
Tömjétek el a lelkipurdalás
Minden részét, hogy rám ne törjön a
Természetes kétség s alkút ne kezdjen
A terv s a tett között! (I; 5)

A jelen és a jövő azonosításának vágya pedig még nyilvánvalóbb az alábbi, a hazatérő Macbethet köszöntő sorokban:

Glamis! hősi Cawdor!

S még nagyobb a jóslat ígéréteben!
Amit írtál, túlpül velem a
Gyanútlan mán [’gyanútlan, közömbös jelenen – „this ignorant present”], és én már a jövőt
Érzem a pillanatban. [and I feel now / The future in the instant”
– ’és most érzem a jövőt az azonnal-ban’]

Még Lady Macbeth alvajárá-jelenete is felfogható az „idővé válás” egyik megvalósulásaként, bár itt már nem a jövő, hanem a múlt vonatkozásában: a tébolyult asszony, miközben „belül csukott szemel”, „a kezeit dörzsölgetve” (vö. V; 1) jár-kei a kastélyban, nem egyszerűen elbeszéli, hanem eljátssza, előadja a gyilkosság éjszakájának eseményeit. Ezáltal – kihasználva a színház többször említett sajátosságát, miszerint a színpadi valóság mindig a „folyamatos jelenünkben” zajlik – az egyszemélyes, tulajdonképpen metadramatikus előadás a múltból a közvetlen jelenbe helyezi, megjeleníti Duncan megölésének mozzanatait.

A vészbanyák, Macbeth és Lady Macbeth tehát az időhöz való viszonyulás három lehetséges módját képviselik. A három „látnok” (vö. V; 3) azáltal igyekezik a drámai minőséget minél hosszabb ideig fenntartani, a pillanat feszültségét még jobban meghosszabbítani, hogy a beteljesülést mindig tovább és tovább tolják, „elhalasztják”, „elodázzák”, és amikor már-már úgy tűnik, beválik jövőndőlésük, kiderül, hogy – Macbeth saját szavai szerint – „két nyelven beszélt a / A hazug pokol, s igazsága csak

/ Látszat” (V; 5); „Senki / Ne higgyen többé a bűvész pokolnak” – kiáltja Macbeth az V. felvonás 7. jelenetében is –

Kétértelmű káprázattal vakít
S amit fülünknek ígér, megszegei
Reményeinknek!

Valóban: a birnami erdő egyfelől tényleg feljön Dunsinane-re, mert Malcolm parancsára „minden katona egy-egy lombos ágat” vág és azt viszi „maga előtt”, hogy így „fedezze a had erejét” (vö. V; 4), másfelől persze nem megy föl, mert nem a gyökerek válnak ki a talajból és lépegetnek lábak helyett előre. Ugyanígy Macduffnak, mint mindenkinek, természetesen volt anyja, de a szó szigorú értelmében mégsem anya *szülte*, mert – mint erről Macbeth „keresztelője” kapcsán már szó volt – „Macduffot idő / Előtt az anyjából kellett kivágni” (V; 8). Macbeth – az időhöz viszonyulás második alternatívájaként – valóban arra törekszik, hogy – mint Duncantól hallottuk – mindenkit „annyira megelőzzön”, hogy még a „villámszárnyak” is lassúak lennének ahhoz, hogy utolérjék (vö. I; 4). A gyilkosság *előtt* Macbeth még tudott félni:

Valamikor érzéseim vacogtak
Egy éji hangra, és egy szörnyű hírtől
Minden hajam égnek állt s reszketett,
Mintha élne (V; 5).

A gyilkosság *után*, miután „jöllakott az iszonyattal” (vö. V; 5) mindig az *után* lesz (az után veti magát), amit a banyák jövendöltek, miközben Lady Macbeth, az időhöz való viszonyulás harmadik „modellje” számára az *előtt* és az *után* az *azonnalban*, az *ittben* és *mostban* egyesül.

„Holnap”: a buktató

Sem a tegnapot (a „valamikort”), sem a holnapot nem lehet azonban „a mai nappá” („mává”) változtatni. Ahogy Lady Macbeth az alvajáró-jelenet végén maga is mondja: „Amit csinálunk, nem lehet visszacsinálni” (V; 1). Macbeth pedig – ahogy

az alábbiakban látni fogjuk – a híres holnap-monológban fogalmazza meg az idő egyszerű, hétköznapi, de könyörtelen törvényét: a holnapokból ma lesz, a mából tegnap, s „tegnapjaink / Csak bolondok utilámpása voltak / A por halálba” (V; 5).

De az eredeti buktató a Macbeth-házaspár számára mégiscsak a „holnap” volt; az I. felvonás 5. jelenetében, amikor a vezér először áll szemtől szemben feleségével, a következő párbeszédet halljuk:

Macbeth: Drága szívem,
Duncan ma idejön.

Lady Macbeth: S mikor megy el?

Macbeth:

Holnap, úgy tervezi.

Lady Macbeth: Ó, sose lássa
Nap azt a holnapot.

Duncan *holnapjának* eltörlése ugyanaz a gesztus, mint a vérszbanyák jövendölésének *most*ta változtatása. És éppen ez a *most* az, amit – természetesen *tegnap* formájában – Lady Macbeth újra megjelenít az alvajáró jelenetben. Macbeth és Lady Macbeth közös *holnapja* Othello és Desdemona zsebkendőjére hasonlít: együtt örülnek neki és együtt vesztik el; a *holnap* és annak értelmezése a közöttük levő meghittség és bizalom legfőbb záloga. Ez a tulajdonképpen a gyilkosság aktusában születő intimitás egyszerre szép és elborzasztó, de még egy „tragikus félreértés” is körülengi. Mint Cavell megállapítja, Macbeth és Lady Macbeth párbeszédeit tanulmányozva gyakran az a benyomásunk támad, hogy mindketten a másik elméjében igyekeznek olvasni: azt mondják ki, amit a másik már tud, vagy már mondott is, és éppen arról hallgatnak, amiről a másik is hallgatni akar, kölcsönösen feltételezve, hogy mindketten ugyanazt tudják és ugyanarra tettek hallgatási fogadalmat. Ez több is és kevesebb is, mint egyszerű beszélgetés: inkább gondolatolvasás, s ezáltal épp a párbeszéd egyfajta tagadása. Hogy a házaspár kezdetben annyira magától értetődően, annyira a hallgatólagos egyetértés közegében kezeli Duncan meggyilkolását, Cavell számára azt jelenti, hogy egyik sem külön-külön jutott el a me-

rénylet gondolatáig, hanem mindkettő azt gondolja, hogy eredetileg a *másik* ötlete volt, és valójában a Másiknak fontos; Lady Macbeth azt hiszi, a férje kedvéért kell végrehajtani a tettet, Macbeth pedig azt, hogy tulajdonképpen a felesége kívánja annyira.²⁰² Tulajdonképpen egyikük sem valami *külső* ok miatt véli szükségesnek; az ok *belül* van, de a *Másikon* belül. A szörnyű gyilkosság az előzékenység, már-már a kölcsönös tapintat idilli közegében fogan, és ennek az idillnek a darab során külső és belső megnyilvánulásai egyaránt akadnak. Belső a fent idézett „drága szívem”, s a későbbi becéző szavak: „kedves” (III; 2), „szívem” („dearest chuck”) (III; 2); külső jelzés Duncan költői leírása Macbethék kastélyáról:

Milyen szép a vár fekvése! A szél
Édesen-üdén hízeleg megenyhült
Érzékeinknek (I; 6).

Banquo válasza pedig a későbbi rémtanyát, az iszonyattal elvarázsolt kastélyt egy pillanatra fecskék szerelmi fészkévé változtatja:

Ez a nyári vendég,
A templomjáró fecske jelzi boldog
Fészkével, hogy az ég lehellete
Mily csábító itt: sehol fríz, zug, oszlop
Vagy hasznos párkány, hova föl nem rakná
Gazdag bölcsejét, függő nyoszolyáját (I; 6).

Banquo persze sok mindent szóba hoz, amire a Macbeth-házaspár ártatlanságuk elvesztése után már hiába vágyik: a „függő nyoszolyát”, ami elhozza a „tisztá álmot”:

Az álmot, mely a gondot kibogozza,
S napi halál, bús robot fürdeje,
Dús szív balszama s második fogásunk
Főtáplálónk az élet asztalán (II; 2).

²⁰² Vö. Stanley Cavell: „Macbeth Apalled (II)” In *Raritan*, 12: 3, pp. 1–15, különösen pp. 2–3.

De Banquo a később „Ámen”-t mondani képtelen Macbeth környezetébe varázsolja itt a templomot is, megajándékozta őt és feleségét az „ég lehelletével”, sőt még „bölcsőt” is emleget. „Iszonyú ez az idill” – írja Géher István –

Fölfoghatatlan, hogy a boldogtalanság bünbarlangja, amelynek kazamataiban éjféli gyilkolás folyik, egyszerismind jó fekvésű, jó levegőjű fecskefészek. Dermesztő, hogy a pokolban hit, remény nélkül is megmarad, soha el nem fogy a szeretet. Csak épp hiábavaló, nem üdvözít, nem melegít. Dereng, foszforeszkál a sötétben, mint a korhadt fa világa. S két elkárhozott, hajléktalan lélek, akiket egymáshoz vert a közös rémület, úgy tesz, mintha vigasztalódhatna vele: összebújnak a bolygótüz mellett. Mint két ijedt, szenvedő állat...²⁰³

Macbethék házassága jó házasság, mint Othellóé és Desdemonáé, és őket is a szó bibliai értelmében vett ismeret fűzi össze: „Azután ismeré Ádám az ő feleségét, Évát, a ki fogad vala méhében és szüli vala Kaint” (Genezis, 4:1). Azonban a bibliai jelentéssel együtt járó ártatlanságvesztés, ami Othello világgyetemét szétrobbantja és megköveteli Desdemona feláldozását, Macbethéknél nem üt rést a *hymenen* és vág bosszúért kiáltó szakadékot a férfi és a nő között, hanem éppen hogy közös tapasztalat, házassági kötelék lesz. Macbeth és Lady Macbeth szövetsége Duncan „holnap”-jának eltörlésén és a holnap ártatlanságának elvesztésén alapul, és minden próbát kiáll, egészen éppen Macbeth *holnap*-monológiáig, amelynek felütése Seyton gyászhiре: „Meghalt a királyné, mylord” (V; 5).

„Holnap és holnap és holnap”

A darab során Macbeth talán semmit sem emleget annyira megszállottan, mint a holnapot. A III. felvonás 1. jelenetében így szól Banquóhoz néhány órával azelőtt, hogy meggyilkoltatná:

²⁰³ Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Második, javított kiadás. Budapest: Cserépfálvi Könyvkiadó, 1993, p. 241.

Szerettük volna hasznos és komoly
Szavaidat hallani a mai
Államtanácsn; de holnap se késő.

A Banquo szellemének megjelenése miatt kudarcba fulladt lakoma után pedig így fogadkozik: „Holnap, jó korán, / megyek a vészbanyákhoz” (III; 4), mert „mégis jobb a kettős biztosíték” (IV; 1) és mert „Ez így lenni: semmi; / De békén lenni ez!” (III; 1)²⁰⁴. Különösen a vészbanyák „kettős értelmet” („double sense”; V; 8; 20)²⁰⁵ hordozó második prófécijája – miszerint Macbethnek nem árthat anyaszülte – köti egyértelműen össze a holnapot a kétértelműséggel, a kettősséggel, ahelyett, hogy az áhított és megnyugtató „kettős biztosítékot” adná. A kettősség, ami a *Macbeth*ben a „Két fáradt úszó”-val (I; 2) és a „két-es” („doubtful”)²⁰⁶ kimenetelű csata képével kezdődött, Macbeth társául szegődik és végig jelen van egy szünni nem akaró kétely formájában, amely állandóan emlékeztet a „semmi”-re, a szakadékra várakozás és beteljesülés között. A beteljesülés a „békén lenni” volna, de épp ez a béke és biztonság jön mindig „holnap”, s aztán megint csak „holnap”, és így tovább. Végül is az olyan időhatározók, mint *holnap*, *ma* és *tegnap*, éppúgy kontextus-függő és relatív mutató-szavak (deixisek), mint a tör-monológ kapcsán részletesen elemzett mutató névmás, az *ez/az*: nem *valaminek* a „nevei”, hanem mindig csupán a mutatózás pozíciójához, „idejéhez” képest van értelmük; csak egy idő-tartamot vezetnek be a nyelvjátékba, és nem egy önálló „szubsztanciát” jelölnek.

A „holnap-monológ” hármas „holnap”-ja így visszhangozza a többi kétértelmű és kétes „holnapot” a darabban; lehet, hogy

²⁰⁴ Az eredetiben: „To be thus is nothing, but to be safely thus” (III; 1; 47): frappáns, de nehezen értelmezhető mondat; Shakespeare itt valószínűleg a *nothing* etimológiai eredetére. (*no+thing*, ’nem+dolog’) játszik rá, és tulajdonképpen egy elliptikus szerkezettel van dolgunk: „To be thus is nothing, but to be safely thus is/would be the thing”: ’így lenni: semmi, de ugyanígy lenni, de biztonságban lenne az igazi dolog, a lényeg, a minden’.

²⁰⁵ Szabó Lórinccnél „kétértelmű (káprázat)”.

²⁰⁶ Szabó Lórinccnél a csata „ingott” (I; 2)

Macbeth azért ismétli háromszor a szót, mert mindhárom vész-banyának szána egyet-egyed:

Holnap és holnap és holnap: tipegve
Vánszorog létünk a kimért idő
Végső szótagjáig, s tegnapjaink
Csak bolondok utilámpása voltak
A por halálba. Húnyj ki, kurta láng! (V; 5)

De a monológban – mint láttuk – az idő tematizálása tulajdonképpen már elkezdődik azokban a szavakban, amelyekkel Macbeth feleségének halálhírére válaszol: „Halt volna meg később: erre a hírre / Ráértünk volna még”; „She should have died hereafter: / There would have been a time for such a word” (V; 5; 17-18).

A fentebb hangoztatott hátborzongató idill és szeretet fényében a két sor kegyetlenül hangzik, de meglehetősen dodonai is. Brooke szerint Macbeth vagy azt mondja, hogy Lady Macbeth egy teljes (átlagos) emberi élet-hosszat igazán végigélhetett volna, vagy azt, hogy olyankor kellett volna meghalnia, amikor még bőven lett volna idő a gyászra.²⁰⁷ Muir megállapítja, hogy

ez az egyszerű kijelentés többértelmű. Vagy: 'valamikor mindegyképpen meghalt volna' vagy: 'halálát egy békésebb órára kellett volna halasztani; ha tovább élt volna, alkalmasabb idő is adódott volna egy ilyen szó [hír] számára'.²⁰⁸

Az értelmezést elsősorban a *hereafter* szó nehezíti, aminek a szokványos jelentései között a következőket találjuk: 'ezután, mostantól/innét kezdve, mostantól, mostantól fogva, ezentúl, ez(ek)után, a jövőben' sőt: 'a síron túl, a másvilágon'. A *hereafter* többértelműségéből indul ki Murray is; ő tovább tágítja az interpretációs lehetőségek körét:

Azt hiszem, a „hereafter” jelentése szándékosan bizonytalan. Nem 'később'-et jelent, hanem egy másfajta időt, mint amibe most Macbeth be van börtönözve. „Hereafter” – a „nem-Most”-

²⁰⁷ Vö. Nicholas Brooke (szerk.): i.m., p. 203.

²⁰⁸ Vö. Kenneth Muir (szerk.): i.m., p. 152.

ban: *ott* lett volna idő olyan szó számára, mint: „A királynő halott”. De az az idő, amiben Macbeth fogva van, a holnap [...], egyetlen végtelen egyformaság [...], benne az élet és a halál értelmetlen. Ahhoz, hogy a felesége halála értelmet kapjon, teljes változásra van szükség – hatalmas ugrásra egy új szakadék fölé a Másvilágba.²⁰⁹

Murray-nek valószínűleg igaza van abban, hogy a *hereafter* másfajta időre (idő-dimenzióra) utal, mint amiben Macbeth éppen találja magát, azonban én ezt a más-időt Macbeth saját halálával azonosítom, ami persze nem zárja ki, hogy egy új szakadékról is beszéljünk. Akár Hamlet „halál utáni valami”-jére, a „nem ismert tartomány”-ra is gondolhatunk, „melyből nem tér meg utazó”²¹⁰. Murray nyomán és az egész monológ alapján a vitatott sorok következő értelmezését ajánlom fel:

’Mivel most már az egyetlen idő, ami kitöltheti a „holnapot”, a halál (egyfajta nem-lét, egyfajta *semmi*) ideje, Lady Macbethnek, a feleségemnek várnia kellett volna addig, amíg én is meghalok. Akkor *együtt* haltunk volna meg, és ez lett volna az egyetlen mód, hogy az életet, a mindennapi múltat, jelent és jövőt (a „holnapot”) egyaránt átható semmit a közös megsemmisülés révén *értelmes* semmivé változtassuk. Közös halálunk ideje, a pillanat, amiben osztozunk a megsemmisülésben, válhatott volna egyedül minősített idővé: az idővé egy olyan szó számára, mint „halál”. A közös halál nélkül már *minden semmi*: az idő egyetlen lehetséges értelmezése már csak hozzánk képest lehetséges, de immár nem közös életünkhöz, hanem közös – és sajnos már bizonyosan soha meg nem valósuló – halálunkhoz képest’.

A monológban azonban az idő nemcsak Lady Macbeth halálával szemben méretetik meg, hanem kapcsolatba kerül a színész (a „szegény ripacs”) és a „gyengeelméjű elbeszélő”, az időta-narrátor figurájával is:

²⁰⁹ Idézi Muir; Muir (szerk.), i.m., p. 153.

²¹⁰ *Hamlet*, III; 1; Arany János fordítása.

Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
Dúl-fül, és elnémul: egy félkegyelmű
Meséje, zengő tombolás, de semmi
Értelme nincs (V;5).

Caroline Spurgeon Shakespeare költői képhasználatáról szóló könyve óta tudjuk, hogy a *Macbeth* egyik központi metaforája a *ruha*;²¹¹ ez kapcsolódik össze a darab során a *színész*-metaforával. Macbeth már az I. felvonás 3. jelenetében úgy érzi, „idegen ruhába” öltöztették, hogy így lépjen fel a színpadra „a királytéma nagy / Felvonásához”. Nem sokkal a holnap-monológ előtt a Malcolm- és Macduff-párt egyik tagja, Angus megjegyzi, hogy Macbethen „a nagy rang lazán / Lötyög, mint óriás ruhája / A tolvaj törpén” (V; 2).²¹² De az idő és a színjátszás összekapcsolása már az I. felvonás 7. jelenetében megtörténik, és épp Macbeth jóvoltából:

Minden porcikám
Felajzottan készül a szörnyű tetre.
Jöjj és mosolyogj, tervünket takard el [Away, and mock the time
with fairest show – ’gyere és gúnyold az időt (a világot) a leg-
szébb parádéval]
Hazug szív sikeréhez hazug arc kell [False face must hide what
false heart doth know – ’hamis arcnak kell eltakarnia, amit a
hamis szív tudván tud’]

A holnap-monológban azonban Macbeth a színészetet – s ezáltal a drámát – az „élet”-tel azonosítja, és ez az azonosítás változtatja a *drámát narratívává*, „mesévé”, amit egy idióta mond el („a tale / Told by an idiot”; V; 5; 26–27), ami semmit sem jelent (jelöl): „Signifying nothing” (V; 5; 28). A drámai és a narratív eme metszéspontjában felbukkanó *semmi* pedig ismét számos értelmezési lehetőséget tartogat.

²¹¹ Az első kiadás: Caroline F. E. Spurgeon: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935, azóta számtalan kiadást megért.

²¹² Természetesen nemcsak Macbethtel kapcsolatban fordul elő ruha-metafora; pl. a II. felvonás 5. jelenetében Macduff mondja Rosse-nak: „Menj és próbálj valami jót elérni; / Félek, új ruhánk szűkebb, mit a régi!”

Először a *semmit* úgy értelmeztem – a „már csak az van, ami nincs” (I; 3) alapján –, mint magát a drámai minőséget, a „pillanatot”-ot: a hiány, a beteljesületlenség, a soha-nem-jelenvaló biztosított teret az „előtt”, a valamire tett „fogadás”, a szüntelen várakozás, az állandó készülődés számára. Lehetségesnek tűnik tehát, hogy most Macbeth egy egész életet, egy élet *történetét* (narratíváját, meséjét) azonosítja ezzel a pillanattal, ami itt – talán az állandó ismétlődés (az örökkévalóság?) szemszögéből – egyetlen órának tűnik. Ekkor a holnap-monológ valami ilyesmit mond: 'az élet, ez a röpké óra, örök verseny önmagával; aki él, szüntelenül saját életét akarná utolérni, de ez lehetetlen, ezért az élet örök beteljesületlenség, állandó próba, készülődés, amit soha nem követ előadás; az élet előszoba, ahonnan nem léphetünk sehová'.

Ugyanakkor lehet, hogy a mese itt nem az élet, hanem a dráma, a tragédia meséje (müthosza); amint belép a színész, a „szegény ripacs” és a színpad („a poor player / That struts and frets his hour upon the *stage*”) metaforája, az az értelmezési lehetőség is felmerül, hogy immár a mese(szöveg), a cselekmény, a müthosz, azaz a narratíva a drámain hagyott lenyomata lett képtelen, hogy a pillanatot magába olvasztó, integráló képességén keresztül értelmet, jelentést adjon a drámai minőségnek: vagy a pillanat lett olyan erős, hogy végképp szétvetette, „zengő tombolássá”, „hanggá és tébollyá” („sound and fury”, V; 5; 27) változtatta az arisztotelészi „egészet”, vagy a meseszöveg *maga* veszítette el értelmét, és vált alkalmatlanná, hogy értelmezze, magába fogadja, egységes szerkezetűvé alakítsa és ezáltal a *ricoeuri* jelentéssel ruházza fel a drámai minőséget. A végeredmény szempontjából mindegy, hogyan történt, hiszen amúgy is csupán ugyanannak a jelenségnek a két oldaláról van szó. Úgy tűnik, a *Macbeth* valóban „tragédiák tragédiája”²¹³: a *Macbeth*-ben a drámai minőségben mindig ott rejlik *semmi* a főhős utolsó, kétségbeesett mondataiban végül magával a *drámai* meseszöveggel, a müthosszal, a narratíva a drámain hagyott le-

²¹³ Vö. Géher István: i.m., p. 230.

nyomatával válik azonossá. A totalizáló gesztus azért a dráma teljes megsemmisítése, azért magának a „tragédiának a halála”, mert a meseszöveg semmivé (drámai pillanattá) változtatásán keresztül valóban felszámolta az egyetlen lehetőséget, amivel a dráma önmagát – akár mint tragédiát, akár mint bármi mást – értelmezhetővé tehetné. Ez immár az *egyetlen* totalizáló gesztus, ami a főszereplő rendelkezésére áll, és ez szükségképpen csak az utolsó tett lehet, amihez talán éppen azon keresztül van joga, hogy ugyanazt a nevet viseli, mint a tragédia. Macbeth és a *Macbeth*, a hős és a darab egyetlen pillanatra (egy órára? több órára?) a drámai minőség mintegy minden „narratívától megfosztott”, „tisztá formáját” adják elő: Macbeth a *Macbeth* előadásához megépíti a pillanat metaszínházát, melynek színpadán olyan mese kerül előadásra, amelynek immár nincs meséje (meseszövése, műhosza). Csoda-e, hogy egy ilyen színházban a színész csak „dúl-fúl” és „elnémul”? Lehet egy ilyen színpadon mást hallani, mint töredékeket és foszlányokat, „hangot és tébolyt”, ha egyszer nincs semmi, ami a hangot emberi hanggá, beszéddé formálja át, ha *csak* a semmi van, ami hogyan is tudná a téboly villanásait emberi tettek egymásba illeszkedő szövedékévé alakítani?

Macbeth „pillanatszínházában”, a „sétáló árnyak színházában” az „építkezés” persze maga a rombolás: a deszkák csak azért állnak össze színpaddá, hogy azonnal önnön súlyuk alatt zuhanjanak egymásra és legyen belőlük pusztá rakás, fadarabok össze-vissza halmaza. Ahhoz, hogy a színház ne csak önnön pusztulásáról, hanem működéséről is számot tudjon adni, egy Prospero kell, aki – mint ezt az utolsó fejezetben látni fogjuk – először leszámol a Sycorax nevű boszorkánnyal, Calibannal és Ferdinánddal hordatja a fát (talán egy új színházhoz?), és úgy tűnik, teljhatalmat kap a cselekmény bonyolítása és a darab rendezése felett egyaránt. Kérdés, végül is mennyire ura a meseszövegnek, és nem kérdés, hogy a „totális színpadmester” szerepe sem mentes a paradoxonoktól.

De mit tehet Shakespeare most, Macbeth holnap-monológja után? Mi lesz az ő „kétségbeesett utolsó gesztusa”? Ha valaki

„kiporszívózza az univerzumot” és megengedi magának a „drámai luxust”, hogy a cselekményt egy meseszöveg nélküli műhosszal azonosítva a világirodalom egyik legdrámaibb drámáját hozza létre, nagy árat fizet: a kérdés már nem az, hogyan folytassa, hanem hogyan állítsa meg (fejezze be) a darabot. A dilemma voltaképpen az abszurd színház dilemmája: mit lehet tenni, hogy megálljon a szereplők feltartóztathatatlan szóáradata, ami a világ érthetlensége és értelmetlensége *ellenére* folyik belőlük, és amit nemhogy befejezni, de még abbahagyni sem lehet. Vagy – Wittgenstein szavaival – az a kérdés, hogyan lehetne úgy nyugvópontonra jutni, hogy a gondolkodást „többé nem hajtják olyan kérdések, amelyek *őt magát* teszik kérdésessé” (§ 133, a kiemelés eredeti).

Shakespeare utolsó kétségbeesett gesztusa („megoldása”) az volt, hogy visszakanyarodott az eredeti narratívához, ezzel tulajdonképpen magához a „narráció elvéhez” térve vissza. Újra belemélyedt Raphael Holinshed *Krónikájába*, amit – különösen, hogy Banquót, I. Jakab skót, majd 1603-tól angol király állítólagos őst tisztára mossa, és hogy Macbethet befeketítse – alaposan átírt, a tömörítésekről és összevonásokról nem is beszélt.²¹⁴ Shakespeare Malcolm és a többi, Angliából offenzívát indító skót úr után nyúlt, és jönnek szép sorban „a menetelő katonák”²¹⁵: az öreg Siward és fia, az ifjú Siward; Macduff, Menteth, Cathness, Angus, Lennox és Rosse. Mintha vonaton utaznánk Skóciában, és a kis állomásépületek felett díszelgő táblákat olvasgatnánk – jegyezte meg egyszer szellemesen Stanley Wells²¹⁶ –, nem pedig élő emberek neveit hallanánk. Malcolmra, Maduffra és talán Rosse-ra emlékszünk; de kicsoda Menteth, Canthes és Angus? És elfelejthetjük-e valaha is:

²¹⁴ Vö. Vö. Kenneth Muir, i.m., pp. xxxiii–xxxv.

²¹⁵ Az V. felvonás 2. jelentének színi utasítása.

²¹⁶ Stanley Wells 1994 májusában a *Macbeth*ről tartott előadásában mondta ezt, amit a Magyar Shakespeare Bizottság meghívására tartott a budapesti Eötvös Collegiumban.

Macbeth: Macbeth vagyok

Az ifjú Siward: Gyűlöletesebb nevet a pokol se

Mondhatna nekem.

Macbeth: Se félelmetesebbet (V; 7).

Az ifjú Siward, Malcolm és a többiek táborában Macbeth „semmi”-jével szemben a magabiztos „semmi kétely nincs bennünk” („we doubt it nothing”, V; 4; 2) harsan²¹⁷, Macbeth „tűnő (sétáló) árny”-ával szemben („walking *shadow*”, V; 5, 24) Malcolm azt a parancsot adja, hogy

Vágyjon

Minden katona egy-egy lombos ágat

S vigye maga előtt: így elfedezzük [thereby shall we *shadow*]

Hadunk erejét (V; 4, a kiemelés tőlem).

Macbeth attól iszonyodik, hogy a vészbanyák „igazsága csak / Látszat” [lies like truth – ’úgy hazudik, mint az igazság’, V; 5; 44), Macduff azt indítványozza, hogy ’igazságos ítélőképességünk mérje föl, mi igaz/mi az igazi, valódi helyzet’ („let our just censures / Attend the true event”, V; 5; 14–15)²¹⁸. Az igazság nevében harcoló, rendcsináló urak, tiszték és katonák retorikájában Macbeth kulcs-szava visszhangra talál, sőt, Siward mondataiban úgy kísért Duncan hajdani, a mennyiségek ki-egyenlítésén alapuló szemlélete, mint Macbeth ebédlőjében Banquo szelleme:

Közel már az óra, [The time approaches – ’közeleg az idő’]

Mikor megtudjuk, végleg s pontosan

Hogy mit nyertünk, és hogy oda mi van. [What we shall say we have, and what we owe – ’mit mondjunk, mi a miénk és mi az, amivel tartozunk] (V; 4)

Különösen a „what we shall say we have, and what we owe” emlékeztet ismét kísértetiesen azokra a különös, és sokat vita-

²¹⁷ Szabó Lórinca egyszerű helyeslésnek fordítja: „Úgy van, úgy lesz”.

²¹⁸ Szabó Lórinca tolmácsolásában: „Várjuk ki a végét, / Aztán ítéljünk”.

tott sorokra, amelyeket Alban (vagy Edgar)²¹⁹ mond a *Lear király* legvégén:

Nehéz idő sújt: itt engedni kell,
És mondanunk, mi fáj, nem ami illik.
A legkorosb legtöbbet szenvedett.
Ifjabbak, akik itt vagyunk, nem érünk
Ily dolgot, s nem jut ily sokáig élnünk.²²⁰ (V; 4)

„De – hangzik Stanley Cavell megjegyzése – az elején Cordelia azt mondta, amit érzett, ami fáj, legalábbis biztosan nem azt, amit illik, amit kell. És így kezdődött el az egész.”²²¹

Az olyan darabokat, mint a *Lear király* vagy a *Macbeth* csak mesterséges úton lehet lezárni, és ennek talán Shakespeare tudatában is volt, hiszen minden jel arra mutat, hogy éppúgy érdekelte a színház, a közeg, amiben írásai megszólaltak, mint a szöveg, az „anyag maga”. Ezért most lezárásképpen visszatérek a „tűnő árny”-hoz (az eredetiben szó szerint: sétáló, járó árnyék, *walking shadow*) és az *előtt* szóhoz (az eredetiben: *before*)²²², hogy lássuk, *Macbeth* tragédiája – legalábbis egyfajta értelmezés szerint – mit mond arról, ahol előadják.

„A sétáló árny”: mimézis. Az *előtt* értelmei

Hogy *Macbeth* – Prosperóval szemben – csupán a meseszöveg és nem a színház fölött kap teljhatalmat, nem jelenti, hogy nem törődik vele: az „árny” – és Shakespeare korában a *shadow* ’szí-

²¹⁹ A *Lear király* Quarto-változata szerint ezeket a sorokat Alban mondja, a Folio változat szerint Edgar (vö. Kenneth Muir (szerk.): *King Lear*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen (1972), 1986, p. 206).

²²⁰ Vörösmarty amúgy kivételesen sikerült tolmácsolása itt nem remekel; a szöveg inkább nyersfordításnak hat. Nemcsak az eredeti négy sort toldja meg eggyel, hanem a rimeket sem adja vissza; egyedül az „érünk – élnünk” sejtet valami rímet, de azt is gyengén. Az eredeti így hangzik: „The weight of this sad time we must obey; / Speak what we feel, not what we ought to say. / The oldest hath borne most: we that are young / Shall never see so much, nor live so long” (V; 3; 321–325).

²²¹ Stanley Cavell: „The Avoidance of Love” In Cavell: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, p. 112.

²²² Vö. „Is this a dagger, which I see before me” – ’Tör ez, amit magam *előtt* látok?’

nész'-t is jelenthetett²²³ –, a színpadon egy órán át dülő-fülő „szegény ripacs” alakja a *mimézis* kérdésével is érintkezik. A mimézist legáltalánosabban és leghagyományosabban úgy határozhatjuk meg, mint a „valóság” (az emberi cselekvés, az élet vagy a természet) ábrázolását, utánzását.²²⁴ Macbeth sorai tehát annak a kérdésnek a szempontjából sem közömbösek, amit a tör-monológ kapcsán feszegettem: mi a színpadon előttünk álló színész „ontológiai státusza”? „Macbeth az, akit itt magam előtt látok?”

Persze már az a Macbeth, akit a törrel szemben látunk, sem azonos azzal a Macbethtel, aki a holnap-monológot mondja. A tör-monológ olyan embert mutat be, aki valóban még csak *előtte* van a tetteknek, és elsősorban a pillanat drámaiságát játssza számunkra el. A holnap-monológ Macbethje főleg *visszatekint*, visszaszámlál, és – mint láttuk – darabjának meséjével igyekszik számot vetni. Végső következtetésünk az volt, hogy még az eseményeket egységes egészé szervező meseszöveg, a műhosz sem több, mint *semmi*. Ha Macbeth az „iszonyattal” „lakott jól” (vö. V; 5), a cselekmény ezt a drámai minőségben lakozó *semmivel* teszi: az elrendezés nem tud többet elérni, mint hogy „szétszórja” („disszeminálja”) a *semmi* a cselekmény teljes hosszában; visszamenőleg „kitömi” vele a mese szövedékét az elejétől a végéig.

Figyelemreméltó azonban, hogy a holnap-monológban az első azonosítás nem a mese és a *semmi* viszonylatában történik; az első párhuzam a színész és az *élet* között létesül: „az élet csak egy tűnő árny”, és ezáltal az utánzás (a *mimézis*) egyik lehetséges módja, a színjáték éppen azzal válik azonossá, aminek az utánzására hivatott. Lehet, hogy Macbeth itt nem mond többet, mint hogy az *élet* a *színház* csapnivalóan rossz, ripacskodó

223 Vö. Kenneth Muir (szerk.): i.m., p. 154.

224 A Mihai Spariou által szerkesztett könyv Bevezetőjében a szerkesztő kitűnő összefoglalását adja a *mimézis* különböző értelmezéseinek: *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*. Volume I. *The Literary and Philosophical Debate*. Philadelphia and Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 1984, pp. i–xxix.

utánzata, és ha most Platón jól ismert állítását abba az irányba követjük, amerre Macbeth szavai terelik, akkor levonhatjuk a következtetést, hogy nem a művészet, hanem az *élet* az, ami mint „utánzás [...] a harmadik helyen van az igazság [az ideák valósága] mögött”²²⁵.

Azonban nem úgy tűnik, hogy Macbeth itt akár a színházat, akár az életet a másikkal előbbre helyezné: egyik sem kap kiemelt „ontológiai státuszt”. Az angol „poor player” – amit Szabó Lőrinc „szegény ripacs”-nak fordít – nem jelent feltétlenül ’rossz színész’-t; a *player* egyszerűen ’(szín)játész, színész’, a *poor* pedig utalhat arra, hogy az illetőt sajnálni kell, mert a szerencsétlennek egy vasa sincs.²²⁶ Valószínűtlen tehát, hogy Macbeth itt egy „fordított mimézisről” beszélne.

Lehet azonban, hogy „az élet csak egy tűnő árny” nem metaforikus kapcsolatot, hanem hasonlatot rejt magában, ahol az, amihez egy másik dolgot hasonlítunk, valóban kiemelt ontológiai státusszal bír, éppen a hasonlat szerkezete, a benne szereplő – és itt talán elliptikus – *mint* révén: az élet olyan, *mint* egy tűnő árny; hasonlít/emlékeztet egy tűnő árnyra. Ez esetben Macbeth szavai azt is jelenthetik, hogy az élet: színház, „szegény ripacs”-ok és „bolondok” színpada, ahol minden a mímelés, a tettetés felségterülete alá esik; egész létünk nyomorúságosan hamis, közönséges ricsaj, szánalmas előadás, amiben sohasem vagyunk képesek önmagunk lenni.

Kiindulhatunk azonban egy harmadik lehetőségből is, egész pontosan abból a sorból, ami az „élet csak egy tűnő árny”-at közvetlenül megelőzi: „Húnyj ki, kurta láng!” („Out, out brief candle” – szó szerint: ’Aludj ki, aludj ki rövid gyertya’). A legtöbb kommentátor egyetért, hogy itt a gyertya (a láng) is ’élet’-et jelent:²²⁷ a monológban az élet először tulajdonképpen mint

²²⁵ Platón: *Állam*. Ford. Szabó Miklós, 602c, In *Platón Összes Művei*. II. kötet. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984, p. 669.

²²⁶ Vö. Kenneth Muir (szerk.): i.m., p. 154 és Nicholas Brooke (szerk.): i.m., p. 204.

²²⁷ Vö. „a lét rövidéltű lángja” (A. W. Verity, szerk.: *The Pitt Shakespeare. Macbeth*. Cambridge: at the University Press, 1902, p. 152); „Az élet, mint a gyertya lángja, könnyen kialszik” (Bernard Lott: *The New Swan Shakespeare. Macbeth*. London:

(törekeny) gyertya jelenik meg, amihez mintegy hozzálép önnön árnyéka, a „tűnő árny”; vagy, ha tetszik, a láng asszociálja a maga-keltette, mozgó (sétáló, imbolygó) árnyékot, de mindkettő (a gyertya és az árny) az élet metaforája. Az élet így egyszerre világosság és árnykép: magában ég és fénykört vet, hogy ön maga árnyékát alkossa meg.

De ha az árnyék sétál, a gyertya sem lehet egy helyben. Neki is mozognia kell (kinek a kezében?) és a lobogó láng helyzetétől függően változik az árnyékkép pozíciója. Az összetett képben leginkább az tűnik lényegesnek, hogy láng és árnyék sohasem lehet tökéletesen azonos egymással, sohasem eshetnek teljesen egybe, de mégis *egyek* egy bizonyos és fontos értelemben. A belátást itt egyszerre biztosítja a világos és a sötét: az élet valahogy szüntelen önmaga *előtt* jár.

Az *előtt* szó – mint ez az eddigiekből már többször kiderült – többszörösen is többértelmű, azaz, Wittgensteinnel szólva, komplex grammatikája van: a viselkedését irányító nyelvtani szabályok az idő és a tér különböző formáira, dimenzióira tartanak igényt. Wittgenstein, mint láttuk, állandóan arra buzdít, hogy önnön helyzetünk felmérését egy-egy szó grammatikájának felderítésével kíséreljük meg; ha – Wittgenstein szellemében – feltérképezzük az *előtt* jelentéseit, talán a drámához és a színházhoz fűződő viszonyuk is új értelmezést nyerhet.

Úgy tűnik, hogy az *előtt* szónak négy alapvető jelentése van, és azt hiszem, hogy a holnap-monológ egy-egy hosszabb-rövidebb tartalmi egysége ezek mentén is elrendezhető.

Ahogy a holnap-monológban Macbeth, az ember végigtekinthet az életen (az életén), és számot vethet azzal, mi volt a jelen, a most *előtt*; pl. megkérdezhetjük: „Voltál már azelőtt is Skóciában?” vagy mondhatjuk: „Mielőtt Macbeth Banquót megölte, jó barátok voltak”. A holnap-monológban Macbeth ezekkel a szavakkal fordul vissza a jelen előtt történetekhez: „s tegnapjaink / Csak bolondok utilámpása voltak / A por halálba”.

Longman, 1958, p. 218) I. még: Kenneth Muir (szerk.): i.m. p. 154, Nicholas Brooke (szerk.): i.m., p. 204 és John Dover Wilson: *The New Shakespeare. Macbeth*. Cambridge: at the University Press, 1947, p. 168.

De az ember arrafelé is irányíthatja a tekintetét, amit a jövő tartogat számára, ami még mindig *előtte* van; így használjuk az *előtt* szót például ebben a mondatban: „Még nem öreg, még az egész élet előtte áll, lehet, hogy egyszer király lesz belőle”. Amint hallottuk, Macbeth így vet számot a jövővel:

Holnap és holnap és holnap: tipegve
Vánszorog létünk a kimért idő
Végző szótagjáig.

Azonban a temporális, múlt-, illetve jövő-orientált *előtt* mellett van egy *előtt*, ami a térben kap értelmet: valaki *szemben* található magát valakivel vagy valamivel, ahogyan az ifjú Siward megjelenik Macbeth előtt, vagy ahogy megjelent Macbeth előtt a tör („before me”), vagy ahogyan valakinek pl. egy bíró (színe) előtt kell megjelennie. A holnap-monológban – mint többször hallottuk – az élet mintegy a színpadon, színészként jelenik meg Macbeth előtt: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl, és el-némul”. Természetesen az *előtt* térre-orientált jelentése korántsem korlátozódik a színházra: ahogy a tárgyak szemléletének vizsgálata közben (a tör-monológ kapcsán) láttuk, voltaképpen minden, amit az öt érzékünkkel felfogunk, *előttünk* van. Történetileg ez lehetett az eredeti, első jelentés.²²⁸

Végül – az előző jelentés közvetlen folytatásaként – egy dolog vagy személy lehet a másik előtt a fontosság, a jelentőség szempontjából is; ez az *előtt* „előnyben részesítő” jelentése, és olyan mondatokban érhetjük tetten, mint „Mindenekelőtt a feleségét és a lányait szereti”. Itt az *előtt* egyfajta értékítéletet is magában hordoz, Macbeth esetében az ítélet a teljes (ön)megsemmisítés: „Húnyj ki, kurta láng!”²²⁹.

²²⁸ Vö. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótárának *előtt* címszavával.

²²⁹ A fentieket vö. *A magyar értelmező kéziszótár előtt* címszavával, ami ugyan hét jelentést sorol fel. Hetedik jelentésként a szót vonzatként (pl. megalázkodik valaki előtt) is megkülönbözteti, és külön jelentésnek tekinti a *bíró előtt* típust, holott ez is térbeli viszonyt jelenít meg. Szintén külön jelentésként találjuk a ‘számára’ értelmű *előttet*, de ha a szó ebben a jelentésben szerepel, utána az értékelést, minősítést tartalmazó szavak csak egy igen szűk csoportja állhat, pl. mondhatom, hogy valami vagy

Most megkísérelhetjük a drámához és a színházhoz fűződő viszonyunkat az *előtt* négy jelentése mentén újraértelmezni. Az *előtt* két, a múltra és a jövőre orientált temporális jelentése adhat számot az arisztotelészi és ricoeuri értelemben vett műthoszról: a pillanatok a meseszöveg kapcsolja össze, hogy a hősnek múltat és jövőt teremtsen, hogy számon tartsa, mi történt vele ez vagy az előtt, és hogy mi vár rá, mi van még előtte. De ugyanilyen fontos, ami közvetlenül előtte, vele szemben van, az itt-és-most jelenében; ez a jelentés hordozza a sokat emlegetett drámai pillanatot, és ahogy Macbeth kénytelen rámeredni a törre, és képtelen másfele nézni, ugyanúgy kell nekem, a nézőnek is oda irányítanom a tekintetem: a drámaiság pillanatát én is átélem. Anélkül azonban, hogy az előadás színe elé (a jelenetek és a színek elé) járulnék, hogy az ítéletet mondjon rólam, hogy az értékek sorában előbbre vagy hátrább helyezzen, a látvány, amiben részem van, csupán az érzékszerveim számára adott, empirikus érzet-adat, pusztán kép marad; csupán bámulok a színpadra, de nem látok; hallok, de nem hallgatok, mert nem teszem a pozíciómat, az állapotomat közvetlenül jelenvalóvá az előadás színe előtt, nem teszem ki a helyzetemet az előadás értékítéletének. *Valamit* persze látni és hallani fogok, de nincs, ami alakítsa a helyzetem. Csak az ítéletre való nyitottság révén lesz a tudásomból megértés, csak így lesz a látvány nem pusztán kép.

Az *előtt* négy jelentésének összjátéka felől tekintve tehát mindegy, hogy a „való élet”-ből vagy a színházból indulunk ki, hogy az élő, hús-vér emberekkel kezdjük-e a mimézis vizsgálatát, vagy a színpadon mozgó alakokkal. Ahogy Macbeth sugallja, nem az a fontos, hogy a gyertyához képest hol az árnyék, mert mindkettő *élet*: a fontos az *előtt*: a *múlt*, a *jövő*, a *szemben* és az *ítélet*.

A színész „ontológiai státuszát” sem kell feltétlenül a *valóság* és az *illúzió* fogalompár mentén tisztáznunk: a döntő kérdés az én helyzetem és az ő helyzete; előttem van és jelenvaló, ő pedig az én jelenlétemnek van tudatában; én vagyok a gyertya és ő

valaki kedves vagy utálatos valaki előtt, de azt nem, hogy „boldog vagy szomorú előtte”, ezért ez a típus is inkább az állandósult vonzat kategóriájába sorolható.

az árnyam, és ő a gyertya és én az árnyéka; mindig is ugyanazok voltunk és soha nem leszünk egyik teljesen, állandóan utol akarjuk érni egymást, és közös jelenünkben ez sohasem sikerül, miközben nemcsak én ítélek őfelőle, hanem ő is felőlem.

Újra a színházban ülök hát, a látás helyén; egy embert látok magam előtt, aki egy előtte megjelenő tőrre mered. Wittgenstein szavait is hallom: „Ne gondolkodj, hanem nézz!” Értem, *belátom* és *elismerem*, hogy aki velem szemben a tőrhez beszél, több, mint puszta kép. Az *előtt* minden értelmében.

„De végezz, nyelv, némulj, keserű száj”:
Athéni Timon és a visszavont jóság

Akit csak valamennyire is érdekel költői képek és filozófiai fogalmak kapcsolata, nem mehet el közömbösen Shakespeare *Athéni Timonja*¹ mellett, ahol Apemantus, az „epés bölcselő” ezzel a kihívó mondattal köszönti a Költőt: „No, költő?”, és a megszólított azonnal folytatja a kötekedést: „No, filozófus?”. Nem állítom, hogy a darab középpontjában éppen a filozófia és a költészet ősi, platonikus ellenségeskedése áll, szembetűnő azonban, Timon tragédiájának kibontakozása során hányszor kerül összeütközésbe figurájának művészi-esztétikai, illetve etikai-filozófiai megítélése. A többi szereplő Timonról szóló, egymással szüntelenül hadakozó esztétikai és etikai vélekedése hüén követi a darab egyik legfőbb – és sokat hangsúlyozott – belső meghasonlottságát: a Timon énjében végbemenő, fokozatokat alig ismerő, szinte teljes szakadást. Az *Athéni Timon* epikai vonásokban bővelkedő drámai szerkezete éppúgy hasad ketté, mint címszereplőjének tudata, miközben az első fél-tudat el sem tudja képzelni, mi vár rá a másik fél-tudat uralma alatt, a második pedig csak néhány, és igen szelektív emlékképet őriz az elsőről. A darab első két felvonásában a mindenkivel nyájaszkodó, dúsgazdag, adakozó városi polgárt látjuk: „Athén díszét”

Kötetben először; jelen tanulmány az azonos című első megjelenés (*Liget*, XVI/11, november, 2003, pp. 50-68) javított változata.

¹ Az *Athéni Timont* Szabó Lőrinc fordításában idézem az alábbi kiadás alapján: *William Shakespeare Összes Drámái III., Tragédiák*, Budapest: Európa, 1988 (pp. 1111–1206), külön jelzem, ahol a fordítástól eltértem. Az angol idézetek a *New Cambridge-kiadásból* valók (William Shakespeare: *Timon of Athens*, szerk. Karl Klein, Cambridge: Cambridge University Press, 2001), de figyelembe vettem a Norton Shakespeare (főszerk. Stephen Greenblatt, New York és London: W. W. Norton és Co., 1997, pp. 2245–2306) és az Arden Shakespeare (szerk. H. J. Oliver, London és New York: Methuen, 1959, 1986) kiadásokat is. A címben szereplő idézet az V. felvonás 2. jelenetében található; az angol idézetek esetében a sorok számát is megadom.

(IV; 3), akit az egész világ magasztal; a negyedik és ötödik felvonásban ez a figura az „emberiség gyűlölként” (IV; 3), nyomorult, mezítelen koldusként, gyökérrágó, szenvedő ősemberként tér vissza, s a harmadik felvonás csupán az – arisztotelészi értelemben vett – váratlan fordulatot és a felismerést, a *peripeteiát* és az *anagnorisziszt* tartalmazza;² a fordulatot profétikusan vetíti előre az első felvonás első jelenetének a Költő elbeszéléséből megismert képe a dombon trónoló – és nem kerékként ábrázolt – „szeszélyes Szerencsérő!”³

Az úgyszólván teljes skizofrénia csak azért nem áll be, mert az első részben megismert főbb szereplők (Alcibiades, Apemanus, Flavius, a Festő és a Költő) sorra felkeresik Timont a vadonban, de ha ott nem hallgatna régi nevére – komolyan véve, hogy ő már nem *athéni* Timon többé, vagy hogy ő immár *Misanthropos*nak nevezi magát (IV. 3) –, még az is felmerülhetne az értelmezőben, hogy nem ugyanazt a művet tanulmányozza. G. R. Hibbard, a New Penguin Shakespeare-kiadás szerkesztője megjegyzi, hogy a darab második része az elsőben történtek teljes megfordítása, J. C. Maxwell pedig, aki több összefüggést is kimutat Timon tragédiája és *A velencei kalmár* között, megállapítja, hogy „a mérleg két serpenyője itt a darab két felévé

² „A váratlan fordulat (*peripeteia*) a cselekedeteknek ellenkezőre való átváltása a mondottaknak megfelelőleg, éspedig, mint mondjuk, a valószínűség vagy a szükségyszerűség szerint – mint például az *Oidipusz*-ban valaki megérkezvén azzal a szándékkal, hogy Oidipuszt megörvendezteti és megszabadítja anyjával kapcsolatos félelmétől, azáltal, hogy megismertette, ki ő, épp az ellenkezőt tette”; „... a felismerés (*anagnoriszisz*) pedig, mint a szó jelentése is mutatja, a jó- vagy balszerencse vonatkozásában meghatározott helyzetben levő személyeknek a nem ismeréséből a megismerésbe, rokonság vagy ellenséges viszony megismerésébe való átváltása. Legszebb a felismerés, mikor váratlan fordulattal együtt következik be, mint az *Oidipuszban*” (Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond, szerk. Bolonyai Gábor, Matúra Bölcelet, Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997, 52a).

³ Vö. Harry Levin véleményével, miszerint a darab „pontosan egybevág a középkori és a reneszánsz tragédiák alapszerkezetével. Valóban ritka, hogy ennyire látványos legyen a főhős sorsának hirtelen rosszra fordulása, ahogy fényűző bőségéből egyszerre a legnyomorúságosabb nélkülözésbe jut. De míg hagyományosan a zuhanás a trónról, magas hivatalból történik, esetleg a szeretett lény elvesztése a tét, itt a veszteség anyagi természetű” (Harry Levin: „Shakespeare’s Misanthrope” In: *Shakespeare Survey*, 26, 1973, (pp. 89–90), p. 91).

változik, ahol az egyik teljesen lenyomja a másikat.”⁴ Az utóbbi észrevétel különösen is érdekes, hiszen az *Athéni Timont* sokan a felboruló egyensúly drámájaként tartják számon, ahol a tragédia az arisztotelészi etikában is olyan sokat hangoztatott kiegyensúlyozottság és mértéktartás elvesztésében gyökerezik: Timon jóságos bőkezűsége tékozlásba, nagyvonalúsága kártékony pazarlásba fordul; az erényből így a mennyiség mentén, a mérték elvesztése révén lesz bűn.⁵ Természetesen maga a darab is tud erről a kettősségről; Apemantus például így leckézteti Timont a negyedik felvonás harmadik jelenetében:

Te sohasem ismerted a középutat az emberi sorsban, csak a két végletet. Míg aranyban és illatban éltél, gúnyoltak, hogy finnyás vagy; most, mikor a rongyaidban semmi finnyásságot nem ismersz, az ellenkezőért vetnek meg.

Ugyanakkor úgy tűnik – és elsősorban ez keltette fel érdeklődésemet az *Athéni Timon* iránt –, hogy az esztétikai értékelés az „első”, gazdag Timon számára van fenntartva, és épp az esztétikai burok, az őt körülengő esztétikai „illat” védi meg a mélyreható etikai ítéletektől. Az első felvonásban Apemantus és Timon alig vált néhány szót, és Apemantus állandó kommentárját a lakomáról, a Timont „faló” athéni urakról, akik „húsukat” Timon „vérébe” mártogatják (I; 1), csupán a közönség hallja, míg a negyedik felvonás harmadik jelenetében a címszereplőnek és az „epés bölcselőnek” majdnem kétszáz soros, szenvedélyes, vérbeli dialógus jut. A lakoma-jelenetben Timon úgy mo-

4 G. R. Hibbard (szerk.): William Shakespeare: *Timon of Athens*, New Penguin Shakespeare, London: Penguin Books Ltd., 1970, p. 38. és J. C. Maxwell: *Shakespeare's Tragedies*, London: Longman, 1972, p. 43.

5 „Szóljunk mármost a *nemes lelkű adakozásról*. Ez nyilván az anyagiak terén való középhatár: [...] az ő erénye az anyagiak adásában, illetve elfogadásában nyilvánul, de mégis főképpen az adásban. [...] A *tékozlás* és a *nemtelen fűsvénység* viszont a helyes mértéknek az anyagiakban való túllépésére, illetve el nem érésére vonatkozik; [...] azt szoktuk tékozlónak nevezni, aki fegyelmezetlen, azaz aki féktelen szenvedélyeire pazarolja a pénzt. Éppen ezért őt tartjuk a leghitványabb embernek is, mert benne egyszerre sokféle lelki rosszság van” (Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*. Ford. Szabó Miklós, Budapest: Európa, 1987, Negyedik könyv, 1. fejezet, 1119b).

zog, mint valami képben, sőt, mintha maga is festett ábra volna, amit ironikusan húz alá Timon többféleképpen értelmezhető kérdése: „Hogy tetszik ez a kép, Apemantus?” (I; 1). Flavius, a hűséges kulcsár általánosságban beszél, amikor felteszi a retorikai kérdést: „Minek a jólét, a pompa, a rang, / Ha csak festve van, mint a szeretet?” (IV; 2), de a következő sorban található felkiáltás: „Szegény uram!” már egyértelművé teszi, hogy mindez Timonra vonatkozik. Flavius megállapításának szemszögéből. A. D. Nuttall észrevétele, miszerint a Költő és a Festő a nyitójelenetben „nem annyira drámai szereplők, mint inkább sétáló szövegek, beszélő képek”⁶, Timonra is jól illik. A darab második felében Timont éppen azért veheti bonckés alá a filozófia, mert kilépett abból a keretből, amibe belefestették, hogy végül sírkőfelirat váljék belőle; mintha a filozófia csak akkor juthatna szóhoz, csupán akkor *kerülhetne a képbe*, amikor az esztétikum halotti maszkját már valaki lefaragta, a gödröt megásta és a síremléket felállította.

Hadd kezdjem a fenti kettősség értelmezését néhány olyan közhellyel, amelyet a Shakespeare-kritika lépten-nyomon hangoztat. Samuel Johnson óta minden szerkesztő arról panaszkodik, hogy az egyetlen változat, az 1623-as ún. Első Folio szövege súlyos textológiai és dramaturgiai problémákat vet fel; már az is gyanús, hogy a kötet összeállítói, John Heminges és Henry Condell miért iktatták a *Troilus és Cressida* helyére, amikor ettől a *Timon* előtt álló *Romeo és Júlia* és az utána következő *Július Caesar* lapszámozása egyaránt összezavarodott. Úgy tűnik, Hemingest és Condellt az sem foglalkoztatta, miért bővelkedik a szöveg elvarratlan szálakban (például sohasem derül ki, a harmadik felvonás ötödik jelenetében Alcibiades kit akar megmenteni a halálos ítélettől; a kegyelmi kérvény elutasítása mindenesetre őt is szembeállítja Athénnel); Apemantus a negyedik felvonás harmadik színének közepén bejelenti, hogy „Amott jön egy költő és egy festő”, de helyettük hamarosan

⁶ A. D. Nuttall: *Timon of Athens*, New Critical Introduction to Shakespeare, New York: Harvester Wheatsheaf, 1989, p. 16.

három tolvaj, majd Flavius érkezik, s a Festő és a Költő csupán az ötödik felvonás első jelenetében bukkan fel. Teljes a káosz a nevek írása és a személyek azonosíthatósága körül is: például Apemantus neve egyszer mint „Appemantus”, és többször mint „Apermantus” jelenik meg; a „Lucius” hol egy athéni polgárnak, hol egy szolgának a neve, és csak sejthetjük, hogy akit Timon az első felvonás második jelenetében Flaviusnak hív, azonos azzal, akit a Folio hosszú időn keresztül egyszerűen „Kulcsár”-ként (Stewart) emleget, ugyanakkor még abban a jelenetben, amelyben elhangzik a „Flavius” név és a Kulcsár változatlanul a színen van, Timon két szolgálóhoz fordul, az egyiket épp „Flavius”-nak nevezi, majd egy „Flaminius” nevű szolgát küld a harmadik felvonás első jelenetében Lucullushoz. De nemcsak a nevek között nem csinált senki rendet; mint H. J. Oliver megállapítja, egyetlen shakespeare-i dráma sem annyira szabálytalan verselésű, mint a *Timon*.⁷

Nem csoda hát, ha a darab legtöbb szakértője úgy vélekedik, Shakespeare valamilyen okból elvesztette érdeklődését a darab iránt, és felhagyott a végleges kidolgozással; Una Ellis-Fermor egyenesen azt állítja, hogy „befejezetlen drámával” van dolgunk.⁸ Ma már kevesen értenének egyet G. Wilson Knight-tal, aki 1930-as híres *The Wheel of Fire* [A tűz kereke] című könyvében azt írja, hogy az „Athéni Timonban Shakespeare még nagyobb skálán alkot, mint a *Macbeth*ben és a *Lear királyban*” és hogy a darab „egyetemesen tragikus jelentősége itt a legnyilvánvalóbb”.⁹ E. K. Chambers szerint a darab az átmeneti elmebaj tüneteit mutatja: „miközben [Shakespeare] az Athéni Timonnal küszködött, valami megroppant benne, megbetegedett, és [...] mikorra meggyógyult, a tragikus és a romantikus alkotói

⁷ Oliver csinos csokorba szedi a *Timon* következetlenségeit (Oliver, i.m., pp. xiii–xiv), Klein pedig dr. Samuel Johnstont is idézi: „A tervezetben nincs sok művészet [...], sok szakasz zavaros, homályos és a szövegromlás igen valószínű” (Klein, i. m., p. 67 és *passim*).

⁸ Una Ellis-Fermor: „*Timon of Athens: an unfinished play*”, *Review of English Studies*, 1942, 18, pp. 270–283.

⁹ G. Wilson Knight: „The Pilgrimage of Hate: An Essay on *Timon of Athens*”, In *The Wheel of Fire*, London: Methuen and Co. Ltd., 1930, 1949, 1978, p. 207.

időszak közötti törés immár véglegesnek bizonyult”.¹⁰ Chambers már a Shakespeare-t mentegatók közé tartozik, és sokan, akik a darab gyengéit szeretnék magyarázni, társszerzőkre gyanakodnak. Klein szerint nem kizárt, hogy egy, természetesen kisebb kaliberű szerző munkája „szolgáltatta a vázlatot, amit Shakespeare használt, vagy éppen Shakespeare befejezetlen vázlatát dolgozta át és fejezte be valaki”¹¹, és a szerző „haláláról” szóló posztmodern elméletek csak siettették az „egyetlen kéz” eltűnését a darab szövege mögül. Az Oxford Shakespeare¹² szerkesztői tényként kezelik, hogy a társszerző Thomas Middleton, de a *Timon*-kritika története során Heywood, Chapman, John Day és Cyril Tourneur is a kollaboráló jelöltek között szerepelt. Így azután a fent említett „két Timon”, és különösen a két rész közötti minőségi különbség¹³ könnyen magyarázható azzal, hogy két szerző lappang az *Athéni Timon* mögött: az egyik a gazdag Timont dolgozta ki, a másik a Mizantrópot, s így sem „skizofrénia” nincs, sem semmi „titokzatlanság” a gyengébb részek körül.

Lehet, hogy egy vagy több elképzelés ráhibázott az igazságra, és az *Athéni Timon* valóban „alkotói válság”, betegség, kollaboráció vagy egyszerűen szerzői hanyagság eredménye. Ugyanakkor – különösen, hogy az esztétikai és etikai kérdéseket ne veszítsük szem elől – inkább Stanley Cavell-lel értek egyet, aki arra figyelmeztet, hogy az utóbbi húsz esztendő Shakespeare-kritikáját egyfajta általános szkepszis lengi körül, amely „képromboló” módon egyenesen a shakespeare-i szöveg *létezésébe* vetett hitet kezdte ki, s így felmentést érez a művek értel-

¹⁰ Idézi John Bayley: *Shakespeare and Tragedy*. London, Boston és Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 90.

¹¹ Klein, i. m., p. 62.

¹² William Shakespeare: *The Complete Works*. Szerk. Stanley Wells és Gary Taylor, Oxford: Oxford University Press, 1986.

¹³ Vö. Ralph Berry véleményével: „a második rész meglepően gyenge színház egy ilyen kaliberű szerző tollából. Az első rész ugyanakkor elsőrangú” (Ralph Berry: *Tragic Instance: The Sequence of Shakespeare's Tragedies*. Newark: University of Delaware Press és London: Associated University Presses, 1999, p. 166).

mezése alól.¹⁴ Ez az „ikonoklazmus” – s itt már én gondolom tovább Cavell diagnózisát – sokszor a darabok történeti-politikai körülményeivel, a szerzőség kérdésével, a szövegváltozatok nyomon követésével, a kiadások fizikai formájának, nyomtatási képeinek, sőt kötés-anyagának tárgyalásával való bíbelődés „ártatlan”, tulajdonképpen „új-filológiai” formáját ölti, de mégis – elsősorban hogy elutasíthassa a Shakespeare „nagyságát dicsőítő” és géniuszát hirdető régi, „humanista” megközelítést – mindent megtesz, hogy ne kelljen a drámai szövegekkel szembenéznie; annyi mondandója van a darabok „külső körülményeiről”, hogy a műveket szinte ki sem kell nyitnia, hiszen az értelmezésre már nem jut „hely” vagy „idő”. Lehet, hogy magam is Timonra hasonlítok, akinek – Flavius szavaival – „szívét / Késve szállta meg a gyanú s a kétely” (IV; 3), de a magam részéről a drámát minden látszólagos gyengesége ellenére Shakespeare szövegének tekintem (talán jelen írás végén kiderül, miért), és inkább Cavell értelmezési pozíciójának kevésbé polemikus oldalát hangsúlyozom, miszerint „a shakespeare-i szöveghez való viszonyunk magához a nyelvhez fűződő viszonyunk léptékét méri”, és Shakespeare „eredetisége kutatja ki legjobban, nyelvünk honnan ered”.¹⁵

Így teszem fel tehát a kérdést: mit mond nekünk az *Athéni Timon* az emberi nyelvről? Megtudunk-e valamit nyelvünk eredetéről azáltal, hogy Timon, akit „meztelen / Ver a vihar” (IV; 3), visszatér a civilizációtól érintetlen vadonba, a barlangba, az emberiség korábbi viszonyai közé – talán mintegy az emberi faj eredetéhez? Az eredet utáni kutatás jeleként Timon szüntelenül ás, gyökereket tép ki a földből („Adj gyökeret, föld!”; IV; 3), de a végeredményt veszedelmesen előlegezi, hogy a napnak – Timon átká szerint – „lápok dohát” (az angol

¹⁴ Stanley Cavell: „Skepticism as Iconoclasm: the Saturation of the Shakespearean Text” In: Jonathan Bate, Jill L. Levinson és Dieter Mehl (szerk.): *Shakespeare and the Twentieth Century: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress. Los Angeles, 1996*. Newark: University of Delaware Press és London: Associated University Presses, 1998, pp. 231–247.

¹⁵ Cavell, i. m., p. 242 és p. 241.

szöveg szerint „rothadt nedvességet” [„rotten humidity”¹⁶] (IV; 3) kell felszívnia. Hogyan viszonyul Timon „primitívebb” élethelyzete ahhoz az esztétikai és etikai kérdéskörhöz, amiről az első bekezdésben volt szó? „Eredetibb” lesz-e Timon attól, hogy egy „eredendőbb” létállapothoz tér vissza? El tud-e érni Timon – ahogy egy másik szövegösszefüggésben maga mondja – a „beszélő nyelv tövéig”, „gyökeréig” (V; 1)¹⁷?

Úgy tűnik, a vadonban tanyázó, udvarias szófordulatokat, figyelmes bókokat, finomkodó retorikai alakzatokat maga mögött hagyó Timon ösnyelvnek a káromlást és az átkot választja. Timon leginkább Calibánnal, Shakespeare képzeletének másik „primitív” teremtményével pendül egy húron, aki már első alkalommal átokkal az ajkán lép színpadra:

Hogy esne rátok harmat, oly gonosz,
Milyet csak büzhödt láp fölött kefélt
Anyám, holló tollával! Déli szél
Fújjon kelést a bőrötökre!¹⁸

és azzal keseríti el tanítómesterét, Prosperót, hogy nyelvtudásából nincs más haszna, mint hogy megtanult szitkozódni: „Beszélni tanítottál: legalább / Tudok most káromkodni”, s mindezt természetesen az átok egy már „eltanult” és „előadott”, közvetlenül megvalósuló beszéd-aktusa követi: „A vörös / Fene beléd, mért tanítottál!” (I; 2). Ahhoz, hogy most Timon átkait csoportosítsuk, érdemes a káromlás két típusa között különbséget tenni. Az egyiket a ’blaszfémia’ értelmében vett „káromkodásnak” fogom nevezni, amely „intranszitiv”, amennyiben lehet ugyan közönsége, hiszen valaki káromkodhat valaki „előtt”, valaki „füle hallatára”, mégis a káromlás tárgya-iránya nem a hallgatóság, hanem a szitkozódó hagyományosan jóindulatú vagy gonosz természetfölötti lényeket idéz meg, akár, mert valami nem sikerült, akár mert biztatni kívánja magát valaminek a véghezvi-

¹⁶ IV; 3; 1–2.

¹⁷ Az eredetiben: „the root o’th’tongue” (V; 1; 123)

¹⁸ Shakespeare: *A vihar*, I; 2, Babits Mihály fordítása.

telére, ami persze lehet maga a rossz kívánság is. Például Timon „Ó, istenek!” felkiáltása a IV. felvonás 3. jelenetének elején, amikor gyökér helyett aranyat talál, értelmezhető ilyen káromkodásként (az „isten” szó „hiába való felvételeként”). A másik, sokkal nagyobb és tranzitív csoportba a kimondott szavak valami hagyományosan jónak a végét, vagy valami hagyományosan rossznak a bekövetkezését kívánják; ezt fogom az „átok” címkével illetni. Ez a második, tranzitív csoport további kategóriákra osztható az átok tárgyának fajtái szerint. Timon átkainak egy része *ad hominem* természetű, mint Caliban fenti szidalmi, amelyek betegséget, balszerencsét vagy egyéb rosszat kívánnak egy vagy több személyre. Példa bőven akad; Timon a harmadik felvonásban, mikor a második, már ál-lakoma jelenetben vizet (egy-egy előadásokban ürüléket) fröcsköl a vendégeire, átkozódás közben még magát az átok beszédaktusát is megemlíti:

..Örök undor
Éltessen, édes gyilkosok, mosolygó
Herék, ti, nyájas bestiák, szerencse
Bohóca, konc-párt, idő legyei,
Hopmesterek, gőzök, percmutatók!
Ember és állat minden nyavalyája
Varasodjék [vagy: 'átkozódjék' – „curst”¹⁹] reátok! (III; 6)

A timoni tranzitív átkok egy másik csoportja az emberi közösségeket, elsősorban Athént veszi célba; ezekben Timon azt kívánja, legyen teljes zűrzavar, sok járványos betegség és általános válság a városban, s mindez persze a nyelvi szempontokat sem nélkülözi, amennyiben elfogadjuk, hogy a nyelv közösségi természetű. Példák ismét bőven akadnak; kezdjük az adósság témakörével, ami Timont is közvetlenül érinti (s az „átok” szó maga, mintegy reflexív módon, ebben a monológban is megjelenik):

Adós, véd a zsákmányt
S fizetésül ránts kést hitelezőid
Torkára!
[...]

¹⁹ „Of man and beast the infinite malady / Curst you quite o'er!” (III; 6; 84–85)

Szolgáló, urad
Ágyába! Úrnöd kint ringyólkodik!
Fürge suhanc, fogd bicegő apád
Párnás mankóját, s verd szét a fejét!
Jámborság, félelem, jog, ima, otthon,
Igazság, éji és szomszédi béke,
Illem és tudás, munka, forgalom,
Rendek és rangok, törvény és szokás,
Forduljatok visszára magatokból,
S éljen a zűrzavar! Föld minden átka,
Halmozd hatalmas, mérges lázaid
Athénre: vesszen! (IV; 1)

Ebben a hosszú, híres monológban Timon azt is rákívánja városára, hogy legyen a „lehelet / ragály” (az eredetiben: hogy ’lehelet fertőzzön leheletet’ – „Breath infect breath”), aminek megint vannak nyelvi vonatkozásai, hiszen a lehelet (lélegzet) sokszor szerepel a ’beszéd’ szinonimájaként a darabban; később „a hangot az ügyvéd / Torkában” kell „megrokkantani”, a „pap” „mennydörgését” „fekéllyel” kell elhallgattatni (IV; 3), sőt, végül az emberi testnek is szét kell rohadnia:

...le az orrát, tövig!
Orrának nyerge se maradjon annak,
Aki csak a magáét szimatolja
A közjóból!

Van azonban még egy „egyetemes átok” is, aminek iránya már nemcsak emberek vagy embercsoportok, hanem „az egész világ”: a természet, a teremtés egésze; itt az átok egy különös „nem-teremtés”, „non-creatio”, „teremtetlenség” vagy „ellen-teremtés” formáját ölti. A leghírhedtebb rész a darab leghoszszabb, már többször idézett jelenetének (IV; 3) első három sora, ahol az is kiderül, hogy akár az áldottság állapota is átokká változtatható:

Áldáskeltő Nap, szívöd lépök dohát, és
Fertőzd meg húgod csillaga [a Hold] alatt
A levegőt!

A Timon szájából hallott utolsó sorok egyikében pedig a „non-creatio” egyenesen a nyelvet veszi célba, s a nyelv megátkozásával magát az átkot is átok sújtja: „De végezz, nyelv, némulj, keserű száj!” Ez a sor azonban az angol szövegben bonyolultabb: „Lips, let four words go by and language end”²⁰, amit szó szerint lefordítani könnyű, értelmezni viszont annál nehezebb. Timon itt körülbelül ezt mondja: ’Ajkak, hadd távozzon rólatok négy szó, és szűnjön meg a nyelv’ – mintha épp *négy* szóra lenne szükség ahhoz, hogy a nyelv véget érjen. De mi ez a négy szó? A Norton Shakespeare szerint a „négy” (*four*) itt ’néhányat’ jelent²¹; Oliver is azon a véleményen van, hogy Timon a határozott számnevet „határozatlanként használja, ahogy azt mondjuk: ’két-három’”²². Lehetségesnek tartom azonban, hogy a „négy szó” Timon későbbi sírverseinek egyik, szintaktikailag jobban elkülönülő részére utal; vagy erre: „Seek not my name” (’Ne keresd a nevem’)²³ vagy erre: „Here I lie, Timon” (’Itt én fekszem, Timon’)²⁴, tehát éppen arról a két sorról van szó, amelyeket a sírfeliratban hagyományosan egymással ellentmondónak tartanak,²⁵ hacsak nem egy „önmegsemmisítő” gesztus, egy „dekonstrukciós” fordulat még Timon „odaát-ról” küldött üzenete is, amit egyáltalán nem látok összeegyeztethetetlennek a „nem-teremtés” általános programjával. Klein találgatásai is ebbe az irányba mutatnak: „...lehet, hogy a *négy* a ’föld négy sarkára’, ’a négy őselemre’, a ’négy évszakra’, a ’négy felől fújó szélre’ utal?”, majd azt is megkockáztatja, hogy

20 V; 1; 210

21 The Norton Shakespeare, i. k., p. 2302.

22 H. J. Oliver, i. m., p. 132.

23 Szabó Lőrincnél: „Ne kérdezd, ki vagyok” – ez véletlenül a magyarban is négy szó.

24 Szabó Lőrincnél: „Timon vagyok”.

25 Vö. Az 1988-as magyar Shakespeare-kiadás jegyzetével: „Shakespeare valószínűleg két sírverset másolt ki North Plutarchos-fordításából; később az egyiket el akarta hagyni (alighanem az elsőt). A két négy soros ellentmond egymásnak („Ne kérdezd, ki vagyok” – „Timon vagyok”) Plutarkhosz szerint az elsőt maga Timon írta, a másodikat Kallimakhosz.” (i. m., p. 1285).

a négy szó a teremtés legelső négy szava, ami angolul: „Let there be light” („Legyen világoosság”).²⁶

A nyelv megsemmisítésének („véget érésének”) kérdésére ezen írás végén térek vissza; most vizsgáljuk meg, hogyan működnek az átkok. Melyek az átok beszéd-aktusának „sikerességi” feltételei?²⁷ Érdekes, hogy ha jobbára negatív formában is, de egy másik, és a beszédaktus-elméletben a legszívesebben használt beszédcselekvés, az ígéret sikerességi feltételeinek majdnem filozófiai pontosságú leírását kapjuk az *Athéni Timon*-ban. Timon egyik paradoxona, miközben Alcibiades a vadonban igyekszik jobb belátásra bírni, tulajdonképpen az ígéret őszinteségi feltételeit járja körül – ezeket persze végül átkok egészítik ki: „Ígérj nekem barátságot, de ne tartsd meg: ha nem ígéred meg, verjenek meg az istenek, mert ember vagy! Ha megtartod, veszítsenek el, mert ember vagy” (IV; 3). A Festő pedig még az ígéret társadalmi rangjára is tekintettel van:

Ígérni, ez korunk igazi szelleme: tágra nyitja a várakozás szemét! Annál szellemnélkülőbb a megvalósítás, mert hiszen ahhoz már tenni is kell valamit; a szótartás az alsóbb, együgyűbb népek kivételével mindenütt végképp kiment a divatból. Ígérni nagyon finom és úri szokás; megtartani siralmas végrendelet vagy bizonyítvány, hogy nagyon beteg az esze annak, aki csinálja. (V; 1)

A Festő persze cinikusan a „szótartás” visszáját mutatja, mégis rekonstruálhatóak az ígéret aktusának legfontosabb feltételei: a beszélőnek abban a *helyzetben* kell lennie, hogy egyáltalán ígérhessen (a körülmények nem gátolhatják abban, hogy végre-

²⁶ Klein, i. m., p. 169.

²⁷ A beszédaktus-elmélet klasszikusai, J. L. Austin és John Searle a happy-unhappy (‘vidám–szomorú’), illetve a felicitous-infelicitous (‘hatásos–nem-hatásos’) fogalom párt használják, később elterjedt az appropriate-inappropriate (‘helyénvaló–nem-helyénvaló’) ellentétpár is. A sikerességi feltételek (szemben a logikában használt igazságfeltételekkel) azokat a körülményeket tartalmazzák, amelyeknek meg kell lenniük ahhoz, hogy egy beszédcselekvés célt érjen (vö. J. L. Austin: *How To Do Things With Words?* Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 14, 46–47 és John Searle (szerk.): *The Philosophy of Language*, Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 13, Kállay Géza: *Nem pusztá szó*. Budapest: Liget, 1996, pp. 39–43 és pp. 253–254).

hajtsa ígérését), valamint – és ez az aktus legetikaibb színezetű eleme – szándékában is kell álljon, hogy beváltsa az ígérését, de nemcsak az ígérés pillanatában, hanem mindaddig tudatában kell lennie, hogy kötelezettséget vállalt, ameddig az ígérlet tartalma meg nem valósul.²⁸

Melyek az átok sikerességi feltételei? Az átok nem egyszerű *állítás* vagy *megállapítás*²⁹ („Úgy gondolom, hogy...”), amihez az igaz vagy a hamis igazságértékét rendelhetnénk, és nem (önmagamat) *elkötelező* beszédcselekvés, mint a fent részletesebben bemutatott ígérlet. Nem is *irányító* beszédaktus („Kérlek, ülj le!”), bár – mint Timonnál láttuk („ránts kést!”, „verd szét a fejét!”) – bőven vegyül közé ilyen is, de az irányítók inkább az átok „kiterjesztései”, melyek a „legyen zűrzavar!” általános képét vannak hivatva „kidolgozni”, illetve a hétköznapi akaratot (a belénk nevelt társadalmi gátlásokat, „illemet”) megtörni, hogy mindenki bátran engedje szabadjára romboló indulatait. Az átokban ugyanakkor van valami az *érzelemkifejező* (ún. expresszív) beszédaktusokból („megköszönöm/hálás vagyok, hogy...”, „bocsánatot kérek/sajnálom, hogy...”), hiszen az átok sokszor hordoz megvetést, utálatot stb., de ezek inkább kísérőjelenségek, mintsem az átok sikeres megvalósulásának nélkülözhetetlen feltételei. Az átok leginkább a kijelentő (deklaratív) beszédaktusokkal tart rokonságot („Igazgatónak nevezem ki”, „Ezt a hajót ’Timon’-nak keresztelem el”), ami sokáig a *par excellence* beszédaktus kategóriája volt, hiszen itt egy helyzetet, állapotot, tényállást úgy hozok létre, hogy kijelentem róla: létezik, azaz a megfelelő szavak kimondása nélkül a kijelentésben foglaltak egyszerűen „nem állnak fön.” A kijelentő beszédaktus tehát reflexív természetű, hiszen *maga a kimondás* a legfon-

28 Vö. Austin, i. m., pp. 14–15 és John Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge. Cambridge University Press, 1969, pp. 57–62, különösen p. 60.

29 Az átok besorolásánál Searle taxonómiáját használom, aki öt csoportba osztja a beszédaktusokat: állító-megállapító (asszertív); irányító (direktív); elkötelező (kommisszív); érzelemkifejező (expresszív) és kijelentő (deklaratív). John R. Searle: *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp. 1–29, különösen pp. 12–20.

tosabb feltétele a beszédcselekvés sikeres megvalósításának; a kijelentés esetében – szemben például az ígérettel, ahol az ígéret kimondása után a világot szeretném a szavaim szerint alakítani –, a deklaráció kimondásával jön létre egyáltalán valamiféle irány szavak és világ között, s a szavak „teremtik” a világot. „Amikor Isten azt mondja: 'Legyen világosság!', akkor ez egy kijelentés” – mondja Searle.³⁰ Természetesen a „Legyen világosság!” a deklaratív beszédaktusoknak is – Searle által „természetfölöttinek” nevezett – különleges esete; átlagos emberi viszonyok között egy nyelven kívüli intézményrendszerre van szükség, amely valakit *felhatalmazott* arra, hogy igazgatónak nevezzen ki valakit, elkereszteljen egy hajót stb. Azonban az átok – és mint hamarosan kiderül, a vele egy tőről fakadó áldás, vagy akár a prófécia – a „természetfölötti deklaratívokkal” mutat rokonságot, amennyiben az átok kimondója csupán (nagyon) kívánja azt, amit az átok tartalmaz, azaz szándéka (illokúciója) pontosan az, hogy az átokban ábrázolt tényállás megvalósuljon, de előfeltételez valami mágikus, „megvalósító erőt” is a szavaiban, illetőleg számít arra, hogy egy nála nagyobb erő „csatlakozik hozzá”, és véghez viszi, amit ő, az átkozó akar. Az átkozódó ezért általában valami természetfölöttire számít, s bár a pusztá kimondás nem visz közvetlenül véghez semmit, mégis előfeltétele a sikeres átoknak; az átok tartalma „be van adva” megvalósításra, „magasabb fórumokhoz”. Ahogy a deklaratív beszédaktusokat a megállapító-állítókból leginkább használatos kijelentő mód álcázza („igazgatóvá *nevezem* ki”), ugyanúgy mutatnak *formai* hasonlóságot a deklaratívok az irányító beszédaktusokkal a bennük is gyakran megtalálható felszólító mód révén. Holott az átok „valódi” igemódja az – indoeurópai nyelvekben még meglévő – optativusi-subiunctivusi „akaró-óhajtó” mód, ami annyiban „feltételes” (és talán: annyiban találja meg *grammatikai* kifejezőmódját bizonyos nyelvekben a feltételes módban), hogy elismeri: az átokban foglaltak tényleges megvalósi-

³⁰ John Searle: *Expression and Meaning*, p. 18.

tásához a szó önmagában erőtlen lehet, és a sikeres megvalósítás *feltétele* egy nála nagyobb erő segítségével.

Fontos tehát, hogy a deklaratív beszédaktus sikeres véghezviteléhez a beszélőnek abban a *helyzetben* is kell lennie, hogy kinevezzon, kereszteljen stb. Úgy tűnik, Timon esetében – paradox módon – éppen a társadalmi pozíció elvesztése, az intézményrendszerekhez való nem-tartozás a záloga, hogy egyáltalán reménye legyen a sikeres átkozódásra. A kérdés tehát így fogalmazható meg: *feljogosítja-e* Timont átkaira, hogy kivonult az emberi közösségből, meztelenre vetkőzött, és gyökereken tengődik? Megvásárolható-e az átkhoz való jog azáltal, hogy valaki egy eredendőbb, „primitívebb” és tulajdonképpen „természetesebb” létmód részese lesz, hogy a vesztes pozíciójából kívánja a szörnyűbbnél szörnyűbb csapásokat embertársaira, városára és az egész emberiségre? A lemondás és az igénytelenség kétségtelenül nagy erkölcsi tőkét jelent; William O. Scott például úgy találja a darab retorikáját és a szereplők egymáshoz való viszonyát gondosan elemző cikkében, hogy bár „Timon nincs teljesen feljogosítva arra, hogy átkozódjék, annyi bizonyos, hogy ha a többi szereplővel hasonlítjuk össze, mindenki másnál több hitele van”.³¹ Scottnak igaza van abban, hogy Timon mindent elutasító undorát időnként önmagára is kiterjeszti:

Nincs más egyenes rút természetünkben,
Csak egyenes gazság. Utállak érte,
Ünnep, társaság, embercsődület!
Timon megveti képmását s magát is... (IV; 3)

és esendőségének beismerése talán még arra is rávehetne minket, hogy megessen rajta a szívünk, s lépéseket tegyünk az arisztotelészi értelemben vett tragikus részvét (*eleosz*)³² felé. Ugyanakkor a fenti sorok közvetlen előzménye az a megállapítás: „Görbe minden” („All’s obliquy” [IV; 3; 18], azaz szó szerint: ’Minden gonoszt szól,

³¹ William O. Scott: „The Paradox of Timon’s Self-Cursing”, In *Shakespeare Quarterly*, 35, 1984, (pp. 290–304), p. 299.

³² Vö. Arisztotelész, *Poétika*, 49b, 52a, 53a–b.

minden az erkölcsi eltévlyedést hirdeti³³). Az egész monológot tehát – jellegzetesen timoni módra – kikezdte az önmegsemmisítés, a „dekonstrukció” gesztusa: a *minden* túlságosan is általánossá teszi a diagnózist. Timon önmagát is megátkozza, ám távol áll attól, hogy ebből további, és saját személyére közvetlenül tartozó következtetéseket vonjon le; csupán ismét egy általános átkra futja: „Mard az embert, rontás!” (IV; 3).

Minden attól függ, hogy miként értékeljük Timon „bűvölő bőkezűségét” (I; 1) és – ahogy Harry Levin megfogalmazta – „villámcsapásszerű átfordulását egyik végtelből a másikba.”³⁴ A darabról szóló legfrissebb kritikai irodalom erősen vitatja, hogy Timon pusztán áldozat volna, azoknak az embereknek az áldozata („átkozata”), akiket egyszer asztalánál étkeztetett, megáldott, szórakoztatott, és ajándékokkal halmozott el. Hogy a városi, illetve a vadonban élő Timon pozíciója nem esik olyan messze egymástól, nyelvileg különös módon húzzák alá a darabban is előforduló³⁵ *curse*, *bless*, *swear* és *oath* szavak különböző, és érdekesen széttartó jelentései. A *bless* (’áld’) és a *curse* (’káromkodik, átkoz’) bizonyos szövegösszefüggésekben valóban diametrikusan ellentétes jelentéseket hordozhatnak; a legjobb példa erre Shakespeare saját – bár vitatott szerzőségű – sírfelirata: „Blest be the man that spares these stones, / And curst be he that moves my bones”³⁶, azaz: ’áldott legyen az az ember, aki békében hagyja [megkíméli] ezeket a köveket, és átkozott legyen az, aki elmozdítja csontjaim’. Ugyanakkor a

33 Vö. Klein, i. m., p. 136.

34 Harry Levin, i. m., p. 92.

35 Például az *oath* és a *swear* egymás tőszomszédságában is előfordulnak: „... you are not oathable / Although I know you’ll swear, terribly swear / Into strong shudders and to heavenly agues / Th’immortal gods that hear you” (IV; 3; 136–140); Szabó Lőrinc tolmácsolásában: „Nem, eskü nem kell / – Bár, tudom, esküdnetek oly vadul, / Hogy a szavatokra láz s hideglelés / Rázná az ég örök isteneit –,”

36 A sírfeliratot modernizált helyesírással közlöm az alábbi könyv alapján: Russ McDonald: *The Bedford Companion to Shakespeare. An Introduction with Documents*. Boston és New York: Bedford/St Martin’s, 2001, p. 23. McDonald régies helyesírással közli a szöveget.

Collins szótár³⁷ szerint a *curse*-nek csak harmadik jelentése, hogy 'káromkodik, blaszfémiát követ el, szitokszavakat használ (*swear*)'³⁸; a második: „név szerint megidéz (egy istenséget stb.) tanúként vagy egy eskü (*oath*) biztosítékaként”³⁹. Az *oath* első jelentése pedig: „egy állítás igazságának megerősítésére, vagy egy cselekedet véghezvitele melletti elkötelezettségre tett ünnepélyes kijelentés, amely gyakran érint valamilyen szent lényt vagy tárgyat”⁴⁰, és csupán a harmadik ez: „nem a tárgyhoz tartozó kijelentés vagy blaszfémia, amely egy istenség nevét hozza szóba; káromkodás (*curse*)”⁴¹. Az áldás és az átok éppúgy elválaszthatatlan tükrei egymásnak⁴², mint Timon sírfeliratai és az a viasz, amivel a Katona lemásolja őket⁴³, s az etimológiai kapcsolat nemcsak a magyarban van meg, hanem pl. az indoeurópai nyelvekben (vö. Latin *sacer*), és a sémi-hámi nyelvcsaládhoz tartozó héberben is (vö. *barak*).

De nemcsak szemantikai bizonyítékokat találhatunk arra, hogy a Timont övező gazdagság és áldás már eleve magában hordozza önmaga ellentétét. Coppélia Kahn a szindarab pszichoanalitikus, feminista és újhistoricista értelmezése közben találóan állapítja meg, hogy Timon már az első két felvonásban két világ között őrlődik: egyszerre tartozik a Szerencse istenasz-

37 *Collins Dictionary of the English Language*. Második kiadás. Főszerk. Patrick Hans, London és Glasgow: Collins, 1986.

38 „To curse, blaspheme, or use swearwords”

39 „to invoke (a deity, etc.), by name as a witness or guarantee to an oath”

40 „a solemn pronouncement to affirm the truth of a statement or to pledge a person to some course of action, often involving a sacred being or object”

41 „an irrelevant or blasphemous expression, esp. one involving the name of a deity; curse”

42 Az az intuíció vagy tapasztalat, amely végül két, egymással éppen ellentétes jelentést fejleszt ki ugyanabban a szóban (ezzel mintegy „dekonstruálva” is a szembenállást) valószínűleg nem más, mint hogy a *feláldozott*, s ezért áldott személynek meg kell halnia, ezért meg is van átkozva (vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I. kötetének *áld* és *átkoz* címszavával, főszerk. Benkő Loránd, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967).

43 „Meghalt Timon, kevés volt neki minden... / Itt állat dült, embernek nyoma sincsen. / Meghalt; s itt a sír s a felirat... Én / Nem olvasok... Hát viaszba veszem! / A vezérünk minden betűhöz ért, / Öreg tolmács, noha még fiatal” (V; 3).

szonyának fennhatósága alá és az „öt kihasználó és eláruló férfiak bandájába, amellyel szemben vak és tehetetlen”⁴⁴. Kahn kimutatja, hogy Timon, aki képtelen bármit is elfogadni, ugyanakkor mindenkin túl akar tenni a nagylelkű ajándékozásban, tulajdonképpen a Fülöp-szigeteken, a csendes-óceáni szigetek északnyugati részén és Malajziában még ma is ismert ún. „Nagy-Ember” gazdasági rendszert („Big Man System”) képzeleli maga köré, amely szerint a gazdagságát fitogtató törzsfőnök mindenét elosztogatja nagy ünnepek alkalmával, azonban később javadalmazottjaitól ugyanezt várja el a szükség idején. Kahn azt is bemutatja, hogy nagyon hasonló rendszer működött az 1603-ban az angol trónra kerülő I. Jakab udvarában, amely a király kegyenceinek is csak ideig-óráig kedvezett; valójában megalázó függőségi viszonyokat hozott létre, egyre nagyobb inflációt gerjesztett, és végül alapjaiban ásta alá az ország gazdaságát.⁴⁵ Timon legendás jóságát tehát nem nehéz dekonstruktív, sőt egyenesen destruktív színben látni; kétségtelen, hogy Timon ünnepélyes pohárköszöntője az első, még valódi lakomán, több ízben sejteti: a „nemes szív és lélek” (I; 1) számít a bőven áradó ajándéktenger visszaáramlására:

Ó, istenek, gondolom magamban, minék kellene barátok, ha soha sincs rájuk szükségünk? A világ legfölslegesebb teremtményei volnának, ha soha igénybe nem vennénk őket, s azoknak az édes hangszereknek volnának a másai, amelyek tokjaikban felakasztva függenek, és saját maguknak tartják meg a zengésüket. [...] Azért születünk, hogy jót tegyünk; és mit mondhatunk biztosabban és jogosabban a magunkénak, mint a barátaink kincseit? Ó, mily drága vigasz tudni, hogy oly sokan testvériesen rendelkezünk egymás vagyónával! [...] Szemem nem bírja viszatartani a könnyeit ... (I; 2).

44 Coppélia Kahn: „'Magic of Bounty': *Timon of Athens*, Jacobean Patronage and Maternal Power” In *Shakespeare Quarterly*, 38, 1987, (pp. 34–57), p. 35. Kahn, aki készségesen elismeri, hogy a darab kétfelé szakad, mégis „pszichológiai koherenciája” mellett érvel: „a darabot egy mélyen húzódo, a gondoskodó nőiességről és a hatalomról szóló fantáziakép kelti életre, amely furcsán 'bifurkált' szerkezetét is meghatározza” (p. 35)

45 Vö. Kahn, i. m., pp. 41–50, különösen p. 46.

Timon úgy akar egyszer „játszani a barátain”, mint Hamlet szerint Rosenkrantz és Guildenstern rajta, a dán királyfin⁴⁶; így Timon is óhatatlanul eszközökké, használati tárgyakká redukálja az athéni urakat, akiknek semmi más funkciójuk nincs, mint hogy közönséggént, sőt díszletként, „képi háttérként” most hajbókoljanak neki, később pedig visszahelyezzék őt *ugyanebbe* az adakozó szerepbe, hogy azután minden előről kezdődhessen. Saját jóságától kibuggyanó könnyein át azt sem veszi észre, hogy rajta kívül soha senki nem gondolja, hogy „testvériesen rendelkezik” a másik vagyonával. Timont már az első két felvonásban is láthatjuk úgy, mint aki gyökereinél ássa alá és „átkozza meg” a gazdasági és társadalmi szerkezetet, s későbbi, valódi átkai csupán közvetlen nyelvi kifejezést, hallható-materiális formát adnak annak, ami társadalmi gyakorlatában mindig is jelen volt.

Kahn érveit tovább erősíti a tragédia egy korábbi pszichoanalitikus értelmezése Stephen A. Reid tollából. Reid azon a véleményen van, hogy Timonnak soha sincs „semmiféle igazán jelentőségteljes, mély kapcsolata egyetlen szereplővel sem”, mizantropiába forduló nagylelkűségét pedig csupán a rá végig jellemző narcizmus két kifejeződési formájának tartja.⁴⁷ Michael Chorost már-már közgazdasági tanulmánya is – mely Karl Marx⁴⁸ nyomdokait követi – azt boncolgatja, hogy bár Timon az ajándékozás körkörös ökonómiájáról beszél, valójában „az ajándék-adás lineáris rendszerét gyakorolja, amely szerint az ajándékok nettó értéke csak egy irányban áramlik: őtöle az udvaroncok felé”, s ezzel súlyosan veszélyezteti Athén ökonómiai egyensúlyát. Shakespeare a *Timon*ban mintegy „tükröt tart” a

⁴⁶ „No lám, mily bectelen eszközzé akartok ti tenni engem. Játszani akarnátok rajtam; ismerni billentyűimet;” (III; 2), Arany János fordítása.

⁴⁷ Idézi Kahn, i. m., p. 48.

⁴⁸ Marx az 1844-es *Gazdaságfilozófiai kéziratokban*, a *Tőke* előtanulmányaiban és a *Német ideológiában* idézi a *Timont*, vö. Klein, i. m., pp. 7–11, valamint Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán, Pécs: Jelenkor, Dianoia sorozat, 1995, pp. 48–54.

Jakab kori Anglia „financiális csődjeinek, általános anyagi pánikjának, a hosszantartó gazdasági krízisnek”.⁴⁹

Azonban a közgazdasági és pszichoanalitikus meggondolásokon túl is találhatunk érveket arra, hogy Timon nincs a sikeres átkozódás pozíciójában. Már nagylelkűsége is túlságosan általános és személytelen; mivel mindenkire kiterjed, egyetlen „meghatározott személyt” sem érint igazán. Szembetűnő, hogy a mellékalakoknak mennyire nincs tulajdonnevük: a *dramatis personae* olyan alakoktól hemzseg, mint Költő, Festő, Ékszerész, Kereskedő, Athéni öreg, Varro szolgája, Isidorus szolgája, Ventidius szolgája, Lucius szolgája, Első úr, Második úr, Harmadik úr, Első tolvaj, Második tolvaj, Harmadik tolvaj, Első idegen, Második idegen, Harmadik idegen, Első szenátor, Második szenátor, Harmadik szenátor, Apród, Bolond, Hírnök, Katona. Sokak szemében ez a legfőbb bizonyíték, hogy Shakespeare nem fejezte be a darabot, Wilson Knight pedig épp ettől érezte feljogosítva magát arra, hogy allegóriaként értelmezze. De a tulajdonnevek hiánya a tragédia általános személytelenségét, a valódi személyiségek iránti közömbösséget is sugallhatja; Timonnak nem „valódi jellemekekkel” van dolga, hanem típusokkal és szerepekkel. Az egyik sírfelirat figyelmeztetése: „Ne kérdezd, ki vagyok” (szó szerint: ’Ne keresd a nevem’ – „Seek not my name”; V; 4; 71), amelyet végül Alcibiades az „odaátról küldött” szöveg tükörképéből, a viaszból betűz ki, úgy is fel fogható, hogy Timon mindentől meg akar szabadulni, ami őt különálló személyként emelhetné ki a „többiek” közül. A darab egyik ironikus vonása, hogy a „Timon” névből már Shakespeare korában köznév lett, amit szelvényben-hosszában használtak a „mizantróp” szinonimájaként.

John Bayley is azzal magyarázza a darab legendás „különöségét”, hogy Timon, minden hosszú monológja ellenére, sohasem nyílik meg igazán a közönség előtt.⁵⁰ Bayley szerint más

49 Michael Chorost: „Biological Finance in Shakespeare’s *Timon of Athens*”, In *English Literary Renaissance* 21, (pp. 348–370), 1991, pp. 350–351 és p. 355.

50 John Bayley: *Shakespeare and Tragedy*. London, Boston és Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 74–95, különösen p. 84.

shakespeare-i tragédiákhoz képest az *Athéni Timonnak* igen sovány a cselekménye, s mintha a főszereplő még ezen a történeten is „kívül maradna”: a legmeghatóbb jelenetek rendre le pattannak Timonról.⁵¹ Való igaz, hogy – talán egyenesen a drámai műfaj „csődjének”, a cselekménytelen, „meseszövéshiányban szenvedő” dráma jeleként – a darabot egy festő és egy költő indítja el, inkább egy *állóképet* sejtetve még a költészet műfajában is, mintsem egy fordulatokban bővelkedő esemény-sort. Túl sok mindent kell motiválatlan, pőrén adott tényként elfogadnunk: Timon gazdagsága éppolyan „adottság”, mint későbbi hajthatatlan kitarása az átkozódásban és az embergyűlöletben.⁵² A címszereplő egyszerűen „nincs megcsinálva”, s nemcsak azért viselkedik „ábraként”, mert – mint erről szó esett – már a darab elején idealizált és elvont művészi tárgyat készítették belőle, hanem azért is, mert valójában „keménypapírból készült, papundekli-figura”, csak úgy, mint a többi szereplő.⁵³ Amikor például Hamlet nagymonológjában „a kor gúnycsapásairól”, a „pör-halasztásról”, a „hivatalnak packázásairól”⁵⁴ hallunk

...belelátunk az élet olyan rétegeibe is, amellyel a darab később nem törődik, s épp ettől lesz minden izgalmasabb. De mit tudunk meg Timonról? Hogyan viszonyul Timon például az uzsorakamathoz, szülőkhöz, feleségekhez, gyerekekhez? Van-e valami határozott véleménye róluk, és ha nincs, miért nincs? Shakespeare más főszereplői esetében ezeket többé-kevésbé ki tudjuk következtetni; éppen ezeken a következtetéseken át hat ránk olyan sokféle irányba. Timon esetében következtetéseink sorra ürességbe torkollanak.⁵⁵

Timon igenis beszél az uzsorásról: „Ne kíméld a fehér szakállú / Öreget: uzsorás!” (IV; 3), de épp az a baj, hogy csak

51 Bayley, i. m. p. 83.

52 Bayley, i. m., p. 84.

53 Bayley, i. m., p. 97.

54 *Hamlet*, III; 1; Arany János fordítása.

55 Bayley, i. m., p. 87.

ennyit tudunk meg róla; az, hogy öreg, tehát fehér a szakálla és hogy nem szabad kímélni (ahogy senkit sem), kevés ahhoz, hogy kilépjen a típusok sorából és életre keljen. És hasonló a helyzet a „nagyasszonnyal” („Szúrd le az álszent / Nagyasszonyt: csak ruhája nemes” [IV; 3]), a csecsemővel („A csecsemő / Gödrös mosolya meghatja a balgát: / Lásd te benne a fattyút...” [IV; 3]), és bárki mással, akit Timon felsorol: mindenki típus, karakter, szereplő, de nem élő ember, mert ehhez kellene valami személyes, egyéni, csak-rá-jellemző vonás. Mondjuk ki: Bayley Timonban is a valóban *emberi* megnyilvánulásokat hiányolja: „Timonnak csupán szavak jutnak... a szavakon kívül pedig minden valószínűtlen ... a közönség számára nem adatik tér, amiben érezhetne és gondolkodhatna... mindaz, amivel az *Athéni Timon* hatni tud ránk, majdnem teljesen személytelen”⁵⁶. Bayley elemzésének legnagyszerűbb vonása, hogy úgy veszi észre a darab közepén tátongó *hiányt*, úgy érzékel valami szörnyű *vákuumot*, hogy nem igyekszik azt egyszerű dramaturgiai *hiányosságként* magyarázni, felidézve a darab befejezetlenségéről és az egyéb „külső körülményekről” szóló jól ismert elméleteket.

A beszédaktus-elmélettel operáló vizsgálatunkat – a *vákuum* nyomán – tehát arra is kiterjeszthetjük, ami éppen hogy *nem hangzik* el, ami *kimondatlan* marad a darabban. A *mondással* kapcsolatos paradoxonokat pedig szinte „összefoglalja” számunkra egy szó, a *recant* többértelműsége, amelyet Timon használ, rögtön az első felvonás második jelenetében. Általános szentenciáinak hangoztatása közben Timon így oktatja az urakat:

A ceremónia fényt ad a sápadt
Tettnek s a kongó bókoknak, de bánja,
S visszavonja a jót, amit ígért (az én kiemelésem – K.G.)

A „visszavonja a jót” az eredetiben: *recanting goodness*, amely többféle értelmezést enged meg. A *recant* egyfelől valóban visszaadható a ’visszavonás’ szóval, azaz itt jelentheti a jó ígérétenek ’visszaszívását’, de értelmezhető úgy is, hogy az

⁵⁶ Bayley, i. m., pp. 77–93.

illető az ígért jóságot 'kimondatlanul hagyja', „teremtő szóval” nem „segíti életre”, s ezáltal a jó „teremtetlenül”, a „non-creatio” állapotában marad. Ugyanakkor a *recant* a latin *recantare* igéből ered, ami egyszerűen 'újraénekel'-t jelent, tehát magában hordozza az ismétlés mozzanatát. Timon, amikor a darab második felében „visszavonja jóságát”, nem csupán az ígéreteit szívja vissza, hogy átkokat tegyen a helyükbe, hanem – ironikusan, de talán szükségszerűen – vissza is emlékszik rájuk, újra felidézi, újra is „mondja”, „éneklí” őket, tehát egyszerre „von vissza” és „ismétel”, miközben valami mégis a kimondatlanság, a teremtetlenség, a *non-creatio* csendjében marad.

Mi marad a kimondatlanság, a *non-creatio* csendjében? Mondjuk azt, hogy Timon „megbukott” az átkozódásban, hiszen az átkok egyszerűen „nem fogantak meg”? Mondjuk azt, hogy Timon, mindig is dekonstruktív pozíciója miatt, sohasem volt képes „cselekedni”, „tetteket végrehajtani” a szavaival? Lehet, hogy a „negatív teremtés”, az átok „programja” képtelen megismételni, „újraénekelni” a teremtést? Könnyen belátható azonban, hogy az átok – mint „non-creatio”, mint „ellen-teremtés” – oly sok grammatikai-szintaktikai (igemódbeli) vonásban hasonlít a teremtéshez, hogy ellentéte valójában nem a teremtés vagy a teremtett világ, hanem a *semmi*, a vákuum. Ahogy Timon szerint a hold „cégéses zsvivány”, mert „gyér világot” a „naptól cseni” (IV; 3), úgy lopja erejét az átok „ellen-teremtése” a teremtéstől. A *non-creatio* szükségképpen utánozza, „újraéneklí” a *creatio* tetteit, de az imitáció révén nem beleltanul és gyakorolja a teremtést, csupán másolja és majmolja azt. Ugyanakkor Timon igenis elér a vákuum, a semmi élményéig; miközben a halálra készül, és a szenátorokkal sírfeliratainak tervezeteit ismerteti, ezzel a különös kijelentéssel lepi meg őket: „s mindent meghoz a semmi”. Az eredeti „And nothing brings me all things” (V; 1, 178) is többféleképpen értelmezhető. Lehet, hogy Timon azt mondja: „semmi sem hozza meg nekem a mindent” (szó szerint: „semmi sem hoz el nekem minden dolgot”), azaz nincs egyetlen olyan dolog sem, amelyben, mintegy metonimikusan, magamhoz tudnám ölelni a mindent (ahogy

elképzeltető, hogy valaki pl. egy szeretett lényben az „egész világot”, azaz mindent, ami jelentéssel és jelentőséggel bír, magához közel érezzen). De Timon mondatának állító olvasatot is adhatunk, mely szerint „a semmi, a semmi állapota mindent meghoz nekem”, „az egész világot (én már) a semmiben ölelem magamhoz”. A darab üres általánosságainak talán ez a legtöményebb pontja, ahol a minden épp a teljes semmivel van telítve, ahol épp a vákuum, az üresség az abszolút teljesség. Timon tehát felismeri a semmi „mindenségét”, a semmi teljes súlyával tisztában van, de képtelen azt „valamivé”, létezővé változtatni, mert nem alkalmas arra, hogy „életre keltse”, hogy animálja, „megelevenítse” maga körül a világot. Hajlandó kilépni a kezdeti állóképből, amikor a szükség, az adósság letaszítja az imádat trónjáról, kivonul a vadonba, ás, veszekszik, átkozódik, de csupán a többiek imádatáról képes lemondani, önimádatáról egy pillanatra sem. Lehet, hogy Coppélia Kahnnak megint igaza van, amikor azt igyekszik bizonyítani, hogy Timon a magalkotta illúziókkal „vagy teljesen azonosul, vagy teljesen elutasítja őket, de mindkettő a minden emberrel szembeni gyűlölet formáját ölti”. Kahn szerint Timon egyetlen sikere, hogy visszatér „a magzati lét állapotába, ahol az élet az anyaszív ritmusára húzódik össze, és ernyed el”⁵⁷, mint a Timon sírját elborító őselem, a tenger, amely majd „pupos tajtékjával naponta” „söpri végig” „örökkévaló lakását” a „sós partszegélyen” (V; 2). Azonban Timon állapota – éppen, mert a magzati lét és az „élet forrása”, a tenger a szimbóluma – megelőzi az ember világtól való elszakadásának állapotát, ezért *eleve*, már a kezdet kezdetétől arra van ítélve, hogy sem az emberekkel, sem a civilizációval, de még a természettel se találjon semmiféle valóságos kapcsolatot.⁵⁸ Timon maga is mindvégig a non-creatio, a meg-nem-születettség, az életre-nem-keltettség állapotában van, s azért „nem szakad el a világtól”, mert soha nem is volt a része.

⁵⁷ Kahn, i. m., p. 42.

⁵⁸ Vö. Kahn, i. m., p. 55.

Kahn elemzésében Timon tehát a szó szoros értelmében *proto*-típussá (őstípussá) válik, de a tipizálás azzal jár, hogy ismét „elvonatkoztatás”, absztrakció lesz belőle, és úgy válik le mindenről, ami egyedi és személyes, mint az arany, ami még a vadonban sem hagyja nyugodni. Timon pontosan tudja, mire képes a pénz, hogy kereskedelmi értékével minden emberi értéket alá tud ásni, hogy az arany „minden célra minden / Nyelven beszél” (IV; 3), de a baj éppen a *minden*: a felismerés ismét menthetetlenül általánosul, sőt Timon saját nyelvezetének tükörképét csillantja fel. Timon a vadonban hajlandó arra, hogy Apemantus filozófiai elemzésének alanya legyen, de itt is a Harry Levin által olyan jól felismert „monolitikus”⁵⁹ magatartást veszi fel, amely önmagában is csupán típust, történetesen a kutyaként élő cinikus típusát hajlandó felismerni. Az általánosulás pedig egy lassan, de biztosan fokozódó megmerevedéssel jár együtt: Timon egyre mozdíthatatlanabb, szilárdabb, „egységesebb”, de „holtabb” is; nem platonikus idea, „őstípus” lesz belőle, hanem sírfelirat, majd ennek „visszatükrözött”, „reflektált” viasztáblája a katona kezében, azonban ez – szemben Hermione festett viaszszobrával a *Téli rege* végén – képtelen megelevenedni. A darabban még az is kimondatlan marad, végül is Timon pontosan hogyan hal meg (haldokolva bemászik a maga-ásta sírba, a sírkő *alá?* magára kaparja a földet?), de annyi bizonyos, hogy valahogyan „saját magát temeti el”. Ez azonban csupán a szó szoros értelmére fordítja le, ami már a darab első perceiben igaz, hogy a „saját sírját ássa”.

De ami leginkább kimondatlan marad, ami leginkább nem hangzik el, vagy „zeng fel” Timon szavaiban, az a mágikus erő: az a megtermékenyítő, átalakító, dinamizáló hatalom, amely teremtésnek és átoknak, létrehozásnak és megsemmisítésnek egyaránt sajátja. Lehet, hogy Timon „bűvölően bőkezű” (I; 1), de nincs meg benne az a bűverő, amely a nyelvvel és a nyelvben tudna teremteni. Lehetséges, hogy Shakespeare ilyen vagy olyan okból valóban képtelen volt megalkotni a „hihető mizant-

⁵⁹ Levin, i. m., p. 92.

róp” figuráját, és felhagyott a darab végleges kidolgozásával, de ha épp a teremtő bűverő, a megelevenítő csoda az, ami nem kíséri a főszereplő szavait, s ami ezért *kimondatlanul* marad egy drámában, akkor talán a kép, amit a dráma önmagában önmagáról hordoz sem lehet más, mint töredékes és befejezetlen. A befejezetlenség épp annak a legfőbb jelévé válik, mi minden maradt kimondatlanul (vagy hogy épp minden, ami fontos, kimondatlan maradt), sőt azt is megkockáztatom, hogy a csonkaság a „non-creatiót” ilyen mértékben tartalmazó mű hitelességének egyik legfontosabb záloga: mintegy a „garanciát vállaló aruvédjegy” rajta.

Lehetséges, hogy Timon már a kezdet kezdetén sem akar mást, mint valami életet, cselekményt, akciót lehelni a világba; a gazdag, polgári világot ajándékokkal, lakomákkal és amazon-táncsal igyekszik animálni, a vadonban átkokkal, arannyal és a „jószág visszavonásával” kísérletezik, és nem lehetetlen, hogy ez az egyetlen cél magyarázza közömbösségét, szüntelen általánosító kedvét és önnön „általánosulását” is: mindegy, hogy milyen világot ér utol a megelevenedés, csak keljen életre, történjék, az óhajtó-optativusi-subiunctivusi igemódban, *valami, bármi*, bármi áron. Azonban a „bűverő” Timon egyetlen szavába sem költözik be, a teremtő csoda minden mondatában kimondatlan marad, az animáló erő a *szó* szoros értelmében burkolózik hallgatásba.

Képzeljünk el egy embert, aki az egész univerzumot szóra akarta bírni, de a mindenség néma maradt, és soha semmiféle transzcendens hatalom nem ereszkedett vele beszélgetésbe, még a semmi mélyén, a legeslegvégén sem. „Kezdetben volt az Ige”, a Logos. De mi történik, ha nem mondja ki senki?

A „leképezés logikája” és a „látás páraváza”:
Wittgenstein *Tractatusa*
és Shakespeare: *A vihar*

Nem meglepő, hogy ez a fejezet zárja a kötetet: *A vihar* megszokta már, hogy a shakespeare-i életmű „nagy összefoglalása”-ként, az „utolsó szó jogán” mondott, színháztól vett „búcsú”-ként, „végkövetkeztetésként”, a nagy művek költői-filozofikus „veleje”-ként emlegessék. És bár a Shakespeare-kritika hosszú ideje az újabban *Minden igaz (All Is True)* címen számon tartott VIII. Henriket tekinti a „valódi” utolsóinak (hiszen már a híres 1623-as „Első Folioba” is bekerült), sőt ma már – vég nélküli viták után – a *Két nemes rokon (The Two Noble Kinsmen)* is pályázik a kánon záróakkordjának szerepére, annyit (majdnem) minden Shakespeare-kutató elismer, hogy *A vihar* az utolsó mű, amit Shakespeare *egyedül* írt; a másik két, sokáig kétes eredetű darabban – rá egyáltalán nem jellemző módon – társszerzőséget vállalt, valószínűleg az akkor igen sikeres John Fletcherrel, sőt esetleg a Fletcherrel gyakran együttműködő Francis Beaumonttal is¹.

A vihar tehát az utolsó „önálló szó”, és az is kétségtelen, hogy a VIII. Henrikben és *A két nemes rokonban* a szintézisre-remtési igénynek még csak nyoma sincs, *A viharhoz* képest igencsak szembetűnő színvonalbeli különbségekről nem is beszélve. *A vihar* ezzel szemben szinte követeli, hogy úgy kezeljük, mint ahol immár egy „élő klasszikus” – ezúttal minden ki-

Jelen írás a *Nem pusztá kép* c. kötetem (Budapest: Liget, 2002) azonos című zárótanulmányának (pp. 247–317) javított változata.

¹ Vö. Stephen Greenblatt, et. al. (szerk.): *The Norton Shakespeare*. New York and London: W. W. Norton Company, 1997, p. 3111 és p. 3118, valamint p. 3195. L. még: R. A. Foakes (szerk.): *King Henry VIII*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1957), 1991, pp. xv–xxviii és Lois Potter (szerk.): *The Two Noble Kinsmen*. The Arden Shakespeare. Walton-on Thames, Surrey: Thomas Nelson and Sons, Ltd., 1997, pp. 6–34.

nyomozható, közvetlen forrás nélkül² – válogat saját, régebbi műveinek motívumaiból. Ezért kedvelt gyakorlat a párhuzamok „vadászata” *A vihar* és az életmű korábbi darabjai között: Prospero Hamlet mellett az egyetlen „entellektüel”-főszereplő az egész életműben, cselekménybonyolító – sőt diktáló – tehetségét még III. Richárd, a *Szeget szeggel* Hercege vagy Jago is megirigyelheti; Antonio és Sebastian merényletterve a híres királygyilkosságokat (*II. Richárd, Hamlet, Macbeth stb.*) idézi fel; Arielt Puckkal szokás együtt emlegetni; Ferdinand és Miranda évődései a vígjátékok szerelmespárjainak (pl. Lysander–Hermia; Orlando–Rosalinda) szellemes-szerelmes szópárbajait visszhangozzák; a *színház-a-színházban* – *A vihar* talán legfontosabb témája – megvan már a *Szentivánéji álomban*, a mesteremberek előadásában; Hamlet „Egérfogó” jelenetében; a „melankolikus” Jacques híres szavalatában: „Színház az egész világ”³, Macbeth metaforáiban az „élet”-ről, ami „csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl, és elnémul”⁴; Coriolanus tiltakozásában: „E rám tukmált szerepben én / Sosem játszom jól”⁵ – és így tovább.

Ha azonban *A vihar* a szintetizáló, „utolsó (önálló) szó” Shakespeare darabjai között, akkor ezúttal az „első szó”-t, Wittgenstein korai főművét, a *Tractatus Logico-Philosophicus* szeretném

² Azaz eddig senki sem talált olyan művet, amiből Shakespeare – az egyébként meglehetősen sovány – cselekményt vehette, abban az értelemben, ahogy például a nagy valószínűséggel közvetlenül *A vihar* előtt írt *Téli rege* történeti váza a Shakespeare-t pályájának hajnalán „felkapaszkodott varjúnak” (*upstart crow*) tituláló Robert Greene *Pandosto* című próza-románca alapul. De az nyilvánvaló, hogy Shakespeare *A vihar* komponálása közben felhasználta az ún. *Bermuda-pamfleteket*, melyekből elsősorban a szerencsés kimenetelű hajótörés motívumát merítette, néhány hajózási kézikönyvet, ahonnan főképp a Kormányos első jelenetbeli „szakzsargonja” van „kimazsolázva”, Calibannak pedig még a neve is Montaigne „A kannibálokról” szóló esszéjének címéből származik (Vö. – egyéb lehetséges források számba vételével – Frank Kermode (szerk.): *The Tempest. The Arden Shakespeare*. London and New York: Routledge, (1954), 1990, pp. xxvi–xxxv, pp. lix–lxxvi és pp. 3–4.) *A vihar* angol szövegére végig Kermode kiadása alapján hivatkozom.

³ *Ahogy tetszik* (II; 7), Szabó Lőrinc fordítása.

⁴ *Macbeth* (V; 5), Szabó Lőrinc fordítása.

⁵ *Coriolanus* (III; 2), Petőfi Sándor fordítása.

Shakespeare darabjával összehasonlítani. Ismét egy lapra kerül tehát a 16–17. századi angol drámaíró és a 20. századi osztrák-brit filozófus, csak hogy most nem a „kései” Wittgenstein *Vizsgálódásai*, hanem az először 1921-ben napvilágot látott, rendhagyó „logikai-filozófiai értekezés” mellé teszek egy általában a „románc” műfajába sorolt költői színművet kb. 1611-ből.

Sietve mondom, hogy az apropót itt sem Wittgenstein – mostanában egyre többet idézett – Shakespeare-ről szóló feljegyzései szolgáltatják. Nem azért, mert Wittgenstein nem beszél Shakespeare-ről azzal az elragadtatással, amit talán elvárhatnánk a 20. század egyik legnagyobb filozófusától:

Shakespeare hasonlatai, *a szokványos értelemben*, rosszak. Ha mégiscsak jók – és hogy azok-e, én nem tudom –, akkor a saját törvényük szerint kell, hogy jók legyenek. A hangzásuk pl. valószínű és igazná teheti őket. [...]

Hogy én Shakespeare-t *nem* értem, ez talán azzal magyarázható, hogy képtelen vagyok őt *könnyedén* olvasni. Vagyis úgy, ahogyan egy csodálatos tájat nézegetünk.⁶

6 Wittgenstein egész életében úgy dolgozott, hogy minden megjegyzésre érdemesnek tartott gondolatát azonnal noteszokba, füzetekbe írta, naplószerűen, a témára való tekintet nélkül. A filozófiára vonatkozó gondolatai tehát elegyednek a művészetre, a vallásra, az olvasmányaira, a magánéletére és – általában – „az élet dolgaira” reflektáló feljegyzéseivel. Amikor egyetemi óráira készült, vagy egy könyv megírását tervezte, ezekből a feljegyzésekből válogatott, és először nagyobb, keményfedelű, mappa-szerű füzetekbe másolta át őket. Majd általában az arra érdemesnek tartott bekezdéseket gépbe diktálta, a legéptelt mondatokat pedig ollóval szétvagdalta és megpróbálta sorrendbe rakni őket. Georg Henrik von Wright – a Wittgenstein-hagyaték egyik kezelője, sőt egy ideig Wittgenstein utóda a cambridge-i professzori székben – a noteszokban és füzetekben található, a közérdeklődésre számot tartó, de nem szorosan a filozófiához tartozó feljegyzésekből állította össze azt a kétnyelvű (német–angol) kötetet, amiben a fenti néhány megjegyzés is napvilágot látott (Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen – Culture and Value*. Szerk. G. H. von Wright, Heikki Nyman közreműködésével. A német eredeti szöveget angolra fordította Peter Winch. Oxford: Basil Blackwell, 1980). Azért fontos ezt hangsúlyozni, mert a megjegyzések kontextusukból kiszakítva, a keletkezés (sokszor csak sejtett) évének feltüntetésén kívül általában mindenfajta tájékoztatás nélkül sorjáznak egymás után – ez kelti a „bölcsestgtár” vagy az „aforizmagyűjtemény” benyomását. A fenti feljegyzés 1946-ból való, magyarra Kertész Imre fordította: Ludwig Wittgenstein: *Észrevételek*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1995, p. 74. A magyar változat a *Vermischte Bemerkungen* második, teljesebb kiadását adja közre.

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

Shakespeare-t csak bámulni tudom, kezdeni vele semmit sem.⁷

Mélységes bizalmatlansággal viseltetek Shakespeare több csodálója iránt. Azt hiszem, az a baj, hogy Shakespeare, legalábbis a nyugati kultúrában, egyedül áll, s ezért aztán, hogy valahogyan besorolhassák őt, hamisan kénytelenek besorolni.⁸

Szó sincs arról, hogy Shakespeare bizonyos embertípusok remek portréit adná, és ennyiben *élethű* lenne. Shakespeare *nem* élethű. De annyira ügyes kezű, és olyan egyéni *ecsetvonásokkal* dolgozik, hogy minden figurája *jelentősnek*, megtekintésre méltónak látszik.⁹

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.¹⁰

De nem is azért nem szeretnék a „Shakespeare-kommentárokból” kiindulni, mert – mint a fenti, bár a teljesség igénye nélkül idemásolt idézetekből is kiderül – Wittgenstein „csak úgy általában” beszél Shakespeare-ről, és még az sem derül ki, a művek közül épp melyikre gondol. Sokkal inkább azért nem, mert fogas kérdés, vajon egyáltalán napvilágot láttak volna-e ezek a – néhol talán érdekes, számomra persze kedves, de irodalomkritikai „kopernikuszi fordulattal” nemigen kecsegtető – Shakespeare-jegyzetek, ha nem éppen Wittgenstein veti őket papírra. A *Tractatus* és *A vihar* közötti kapcsolódási pontokat inkább olyan témákban vélem felfedezni, amelyek – megítélésem szerint – nem csupán a két műben közösek, hanem ebben a

⁷ Wittgenstein: *Észrevételek*, p. 121.

⁸ Wittgenstein: *Észrevételek*, pp. 121–122

⁹ Wittgenstein: *Észrevételek*, p. 122.

¹⁰ Ez a feljegyzés – mint az előzőek is – 1950-ből való, a kiemelés eredeti, Wittgenstein: *Észrevételek*, p. 124.

kötetben is gyakran előfordultak: a megjelenítés és az újramegjelenítés határai; az ábrázolás eszközeinek viszonya a valósághoz; a prezentáló és reprezentáló szubjektum, az *én* helyzete, helye ábrázolás közben; és egy „megismerni-, tudni-akaró”-*én* és egy „el-ismerő, be-látni-vágyó”-szubjektum vonatkozásai. De párhuzamok természetesen a sokkal népesebb különbségek között is adódnak: például az „utolsó szó” igénye a *Tractatus*-ban is megvan, de éppen az Előszó utolsó bekezdésében:

Ami viszont az itt közölt gondolatok *igazságát* illeti, az megdönthetetlennek és bizonyosnak [unantastbar und definitiv] tetszik számomra. Tehát azon a véleményen vagyok, hogy a problémák lényegileg végleges megoldást nyertek. És ha ebben nem tévedek, akkor e munka értéke másodsorban éppen abban áll, hogy megmutatja – milyen kevés intéződött el ezeknek a problémáknak a megoldásával.¹¹

Hogy a szerény legutolsó mondat ellenére is igen kihívóan hangzó „végleges megoldást” később Wittgenstein mennyire veszedelmes (bár egyáltalán nem érdektelen) filozófiai álláspontnak tartotta, arra az egész, tulajdonképpen 1929 után kezdődő „második korszak” írásai – elsősorban a már sokszor emlegetett *Filozófiai vizsgálódások* – szolgálnak bizonyítékkal. Természetesen most sem célom a „korai” és a „késői”, a *Tractatus*szal, illetőleg elsősorban a *Vizsgálódásokkal* fémjelzett „két Wittgenstein” viszonyának részletes elemzése – ez sokáig a róla szóló könyvek legkedvesebb témája volt, és talán mondanom sem kell, hogy egyesek már-már teljes szakadást, mások szinte zökkenőmentes átmenetet láttak a két „főmű” között. Bennem ezt illetően a következő – itt igen vázlatosan bemutatott – kép alakult ki.

¹¹ A *Tractatus*t mindvégig Márkus György fordításában idézem az alábbi kiadás alapján: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus logico-philosophicus*. Második, javított kiadás, Hermész könyvek, Budapest: Akadémiai kiadó, 1989. A *Tractatus* szövegére ezentúl nem az oldalszám, hanem – a magyar kiadásban a bal ill. a jobb margókra nyomtatott – decimális osztású „paragrafus-számok” alapján hivatkozom. A német szöveget a következő kiadás szerint veszem figyelembe: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, pp. 7–85.

Tegyük fel, hogy a nyelv megközelítése az alábbi három szempontból lehetséges:

(1) a nyelv és a nyelven kívüli valóság (világ) viszonyának vizsgálata. A nyelvi elemek a világ elemeire vonatkoznak és a nyelv elemeinek igaz vagy hamis kombinációi, a mondatok (kijelentések, propozíciók) leírják a világot. Kölcsönös megfelelés van, illetve *kell*, hogy legyen a nyelv és a nyelven kívüli valóság között.

(2) a nyelv vizsgálata mint az emberek közötti kölcsönös érintkezés, kapcsolat eszköze. A nyelv mint társas tevékenység sokféle célt szolgálhat: átadhatunk vele igaz vagy hamis információkat, ígérhetünk, parancsolhatunk, rábeszélhetünk, megtéveszthetünk stb. Ez azért lehetséges, mert a közös cselekvésformák (pl. evés, séta, vásárlás stb.) az embereket különféle közösségi intézményekbe kényszerítik, ahol a siker érdekében együtt kell működniük. Az egyik ilyen közös cselekvésforma (intézményrendszer) maga a nyelv. Fontos látnunk, hogy ez a megközelítés nem zárja ki az (1)-t, hanem tágabb összefüggérendszerbe helyezi.

(3) A vizsgálat a nyelvre mint a világ jelenségeinek megformálására és felmutatására (artikulációjára) irányul, de abban az értelemben, hogy a világ tulajdonképpen a megformálással *egy időben* „jön világra”, azaz értelmeződik *mint* ‘ez’ vagy ‘az’ a valóság: sem a nyelv, sem a világ nem „előzi meg a másikat” és áll „eleve adott”-ként rendelkezésünkre. Így egyikük sem ‘léphet túl’ a másikon: a világ jelenségei csupán nyelvi megjelenítettségük révén ‘vannak’ (léteznek), tehát a megformálás módja nem választható le a felmutatott valóság-darabról, illetve a jelenség sem nem több, sem nem kevesebb, mint maga a nyelvi megformálás.

Ugy gondolom, hogy Wittgenstein a *Tractatusban* egyáltalán nem foglalkozik a *második* lehetőséggel, és a *harmadik* elfogadására biztat, de közvetett módon; közvetlenül az *első* megközelítést dolgozza ki, méghozzá kijelentő módú, sőt kinyilatkoztatás-szerű, dogmatikus formában, miközben a megközelítésmódot magával a megközelítésmóddal „bontja” módszeresen

„le”, azaz az (1)-t önmagával „dekonstruálja”: azokat a képtenségeket is feltérképezi, amelyekhez ez a filozófiai álláspont szükségképpen vezet el. A közvetett módszert a *Tractatus* 4.114-es paragrafusa így írja le: „[A filozófiának] a nem-gondolható belülről kell elhatárolnia, a gondolhatón keresztül”, Ugyanakkor a *Tractatus* és a *Vizsgálódások* közötti időszakban Wittgenstein rádöbben, hogy a *harmadik* álláspont megalapozása lehetetlen a *második* figyelembevétel nélkül, s a *Tractatus* után keletkező írások – de különösen a *Vizsgálódások* – a *második* és a *harmadik* megközelítésmódot nemcsak összekapcsolják, hanem mint *ugyanazt* a problémát mutatják be. A *Vizsgálódások* egyik lehetséges olvasata tehát arra alapozható, hogy a késői főmű – többek között – azokat az előfeltevéseket igyekszik megragadni, amelyek a *Tractatus*-ban megfogalmazott jelentéskonceptiót lehetővé tették (s amelyekről a *Tractatus* „hallgatott”, amelyek felett ‘némán siklott át’¹²). Stanley Cavell így mutatja be Wittgenstein érdeklődési súlypontjának áthelyeződését:

A Wittgenstein előtti filozófusok is úgy találták, hogy életünkre az illúzió csapdái leselkednek, és az önáltatás tesz bennünket tönkre. De melyik filozófus írt fel a látszat és az öncsalás ellen olyan receptet, ami szerint az egyszerű, hétköznapi, mindaddig „megvetett” szavak használatát kell – mindennapos gyakorlatként és alázatosan – újra meg újra felidézni és kutatni? Melyik gondolkodó látott *filozófiai* ellenszert abban, hogy inkább a lábunk alá kell néznünk, mint a fejünk fölé?¹³

¹² Vö. a *Tractatus* utolsó, szállóigévé vált paragrafusával (7): „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” – Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”. L. még a *Tractatus* Előszavát: „A könyv egész értelmét a következő szavakban lehet megközelítőleg összefoglalni: Amit egyáltalán meg lehet mondani, azt meg lehet mondani világosan; amiről pedig nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” (p. 7).

¹³ Stanley Cavell: *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein*. The 1987 Frederick Ives Carpenter Lectures. Albuquerque, New Mexico: Living Batch Press, 1989, p. 34.

Cavell itt persze a *Vizsgálódások* Wittgensteinjéről beszél, ezért tulajdonképpen maga Wittgenstein (mint a *Tractatus* szerzője) is a „Wittgenstein előtti filozófusok” közé tartozik. Éppen a Prospero-teremtette, és általa szemléltetett „látszat”-ban és a korai Wittgenstein „fejünk fölé” szegezett tekintetében látom azt a pontot, amiből *A vihar* és a *Tractatus* összehasonlító elemzése kiindulhat. Először a két mű szerkezetét hasonlítom össze.

A vihar olvasóját talán leginkább a fegyelmezett mű-szerkezet, a megformálás szüntelen egyensúlya és elegáns egyszerűsége – a mű alkotásának szigorú szépsége ragadja meg. A Shakespeare-kritika közhelyei közé tartozik, hogy a *Tévedések vígjátékán* kívül – ami két Plautus-vígjáték adaptációjából született – Shakespeare sehol sem ragaszkodott annyira az idő, hely és cselekmény híres „hármasszög”-hez¹⁴, mint *A viharban*. Ráadásul a darab saját idejére is szüntelenül tekintettel van: Prospero többször megkérdezi Arieltől, hogy hány óra van,¹⁵ és az utalásokból az derül ki, hogy a cselekménynek nem több, mint körülbelül háromszor-négyszer hatvan percre van szüksége a teljes végkifejlethez, azaz nagyjából annyi idő alatt kell leperregnie, mint amennyit a közönség egy darab megtekintésével tölt¹⁶: a színpadi idő a nézőtéri idővel esik egybe. A meseszöveg pedig egy majdnem tökéletes szimmetriával felépített szerkezeti rendhez igazodik: három cselekményszál fut mindvégig egymás mellett és találkozik végül az utolsó jelenetben, melynek közepében természetesen az áll, aki mindezt már a kezdetektől irányította: Prospero.

Az első cselekményszál szereplői a jószágos Gonzalo, a megtérő bűnös, Alonso, a javíthatatlan Sebastian és Antonio, és a

¹⁴ Vö. „'Az idő is adós tán?' – idő és önazonosság a *Tévedések vígjátékában*” – jelen kötetben.

¹⁵ „Prospero: Mennyi idő van? Ariel: Dél már elmúlt. Prospero: Legalább két órával. Most hatig minden percet ki kell használni jól” (I; 2). (Babits Mihály fordítása, a magyar szöveget végig az ő tolmácsolásában idézem).

Prospero: Már céljuk felé gyűlnek terveim: / Szellemek hívek, bűbáj nem török, / S jár az idő, teherben. Hány az óra? Ariel: Már hat felé; azt mondtad, úram, addig / Munkádnak vége lesz. Prospero: Azt mondtam, úgy van, / Mikor idéztem a vihart” (V; 1).

¹⁶ Vö. Frank Kermode (szerk.), i. m., p. lxxi.

furcsán hallgatag, tulajdonképpen megkülönböztethetetlen és jelentéktelen Adrian és Francisco. Ez a szál a viharjelenettel kezdődik (I; 1), csúcstát a II. felvonás 1. jelenetében éri el, ahol Antonio és Sebastian az alvó Alonso meggyilkolását tervezik, és a szereplők Prospero végső varázskörébe az Ariel-keltette „élő bábjáték”-ot (III; 3), a terített asztal árnyképét követve jutnak el.

A második cselekményszál hőse Caliban, akit először az I. felvonás 2. jelenetében látunk, Trinculóval és Stephanóval (a társadalmi „ranglétra” hasonlóan alacsony fokán álló két komikus figurával) a II. felvonás 2. színben találkozik, és velük főzi ki, egyre részegebben, a gazdája elleni merényletet is, ami aztán az egész csapat menekülésében éri el a csúcspontot. De hiába üldözik őket Prospero szellemei kutyák és manók képében, ez a szál már-már önálló mellék-cselekménnyé „növi ki magát”, mert a varázsló ezt képes a legkevésbé ellenőrzése alatt tartani.

A harmadik cselekményszál „sztárjai” Miranda és Ferdinand. Prospero a fiatal herceget még az I. felvonás 2. jelenetében leányá útjába hajtja; bimbózó szerelmük közben együtt hordják a fát és örök hűséget esküsznek a III. felvonás 2. jelenetében; Prospero „álom-művészetének” „csodájából” a „bizonyos aratók” és „bizonyos nimfák” táncából pedig a IV. felvonás 1. jelenetében kapnak ízelítőt. Az első és a harmadik szál ún. álcajátékkal¹⁷, a harmadik szál pedig az álcajáték paródiájával ér véget. Ha a három cselekményszálat rendre A, B, és C betűkkel jelöljük, a darab szerkezete – Robert Grudin nyomán¹⁸ – a következő ábrával érzékeltethető:

¹⁷ Az álcajáték („masque”) különösen I. Jakab uralkodása idején volt népszerű, és nem kisebb drámairóból lett házi álcajáték-szerző, mint (a sokáig Inigo Jones építéssel is együtt működő) Ben Jonsonból. Az udvari álcajáték tulajdonképpen álarcos-jelmezes felvonulás, tánccal, gyakran dalokkal és versbetétekkel; „cselekményét” rendszerint egy-egy közismert mitológiai történet szolgáltatta. Inkább móka, mint igazi színház: a hangsúly a külsőségeken (drága jelmezek, díszletek) van, vö. az *A Dictionary of Literary Terms*, (szerk. J. A. Cuddon, London: Penguin Books, 1979) *masque* címszavával.

¹⁸ Robert Grudin: *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety*. Berkeley: University of California Press, 1979, p. 186.

<i>Felvonások</i>	I	II	III	IV	V
<i>Jelenetek</i>	1 2	1 2	1 2 3	1	1
<i>Cselekmény- szálak</i>	A BC	A B	C B A	CB	ACB
<i>Álcajátékok</i>			*	**	

Ugyanakkor amilyen harmonikus szimmetria uralkodik a cselekményben a szerkezet tekintetében, olyan feszültségekkel teli a tulajdonképpeni értelemben vett ‘drámaiság’ és a ‘narráció’ viszonyát illetően¹⁹: A *viharban* sokkal több mindent beszélnek el, mint amennyit ténylegesen előadnak. A darabnak ez a különös „drámaiatlansága” már az első, legmozgalmasabb jelenetben ott kísért: a hajótörés úgy játszódik le a szemünk előtt, hogy a meseszöveg későbbi bonyodalmaira még csak a leghalványabb utalást sem halljuk. Ahogy Andrew Gurr mondja: „Nem látunk mást, mint hogy egy hajó elsüllyed, s nem tudjuk, honnan jön, hová megy, kik vannak rajta és miért”²⁰. De még azt a „gyötrelmet is ki kell állnunk, hogy az előadottak java része szintén takarásban marad”²¹: a hajótörés részletes történetét majd csak Miranda, Ariel és Ferdinand elbeszéléseiből (I; 2, ill. II; 1) rakhatjuk össze, de még ezeket sem halljuk egymás után, mert közben Prospero hosszasan taglalja száműzetésének megrendítő fordulóit.

És még mindig marad elmesélnivaló. Például bőségesen hallunk Claribelről, Alonso Tuniszban férjhez ment gyermekéről (II; 1) anélkül, hogy a leány akár egyszer is megjelenne a színpadon. Ha pedig valami cselekményféle lenne végre kibontakozóban, annak Prospero mágiája azonnal megálljt parancsol: Antonio és Sebastian hosszasan tervezgeti Alonso meggyilkolását; Stephano, Trinculo és Caliban Prosperót tenné el láb alól, de

¹⁹ Vö. „Kép szemének, kín szívének”: Macbeth töre Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai előtt* – jelen kötetben.

²⁰ Andrew Gurr: „*The Tempest’s Tempest at Blackfriars*” In *Shakespeare Survey*, 41, 1989, p. 101.

²¹ Andrew Gurr, *ibid.*

mindkét „fontos merény” – mondhatjuk Hamlettel – „kifordul medriből” és „elveszti ‘tett’ nevét”. És nem a „gondolat”, hanem a varázsló „betegíti halványra” őket.²²

A *vihar* tehát különös módszerességgel odázza el, amit közvetlen színpadi cselekvésnek és drámai összeütközésnek szokás nevezni: vagy elbeszélésekben oldja fel őket, vagy a kibontakozó cselekményszálat nyisszantja el; a „puszta tettek” helyett inkább „puszta képeket” kínál. De még a konfliktus mesterséges felkeltése is nehezen megy: a főrendezőnek is beillő Prospero hiába próbál feszültséget generálni Ferdinand és Miranda között, az egyiket fahordásra, a másikat teljes némaságra kárhoztatva; engedelmesség helyett udvarias, már-már ünnepélyes párbeszédbe elegyednek, majd szenvedélyes szerelmi vallomásokra ragadtatják magukat, és a jelenet végén a lány a fiútól már mint „férjétől” (III; 1) búcsúzik. A *vihar* építőelemei gyorsan felvillanó és hamar kihunyó epizódok – azokhoz a fadarabokhoz hasonlítanak, amiket Ferdinandnak és Calibannak kell cipelnie. (Mindig úgy képzeltem, hogy tulajdonképpen egy fából ácsolt színház nyersanyagát hordják halomba, mondjuk az első állandó londoni színházét, amit egyszerűen „Színház”-nak neveztek²³). Minden epizód egy-egy dráma *lehetőségét* hordozza, de Prospero türelmetlenül félresöpri, vagy csírájában fojtja el őket. Olyan ez, mintha már magát a drámairót idegesítené a saját darabja és mielőbb szeretne túlesni rajta, hiszen nemcsak ő, hanem a közönség is pontosan tudja, mi következik vagy következne. Shakespeare csupán egy-egy vázlatot dob színpadra, ahol a körvonalak azonnal jól ismert helyzeteket idéznek fel a jelenlevők emlékezetében, úgyhogy nem is kell eljátszani a jeleneteket: ‘mehetünk tovább!’. Ezért mondtam e fejezet bevezető soraiban, hogy *A viharban* az „élő klasszikus” mintegy saját életművének „gazdag motívumkincséből” válogat: a bensőségesen ismert jelentekekre elég néhány utalás, amelyek szinte „lábjegyzetekként” kö-

²² Vö. *Hamlet* (III; 1), Arany János fordítása.

²³ A „Színház” 1576-ban nyílt meg (vö. Barbara Lloyd Evans – Gareth Lloyd Evans: *Everyman's Companion to Shakespeare*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., (1978), 1985, p. 66).

vetik az előadást; Shakespeare már-már a saját darabját kommentáló Hamlet szerepébe lép. „A vihar” esetében a kabarék öreg viccmesterének birodalmában találjuk magunkat – mondja találóan Russ McDonald –, aki tudja, hogy a tisztelt publikum már minden tréfáját kívülről fűjja: a poénokra akár számokkal is hivatkozhat, a közönség máris dől a nevetéstől²⁴. A szimmetrikusan felrajzolt szerkezeti ívre voltaképpen töredékek vannak kifeszítve.

Ezzel szemben a *Tractatus*ban a mű megkomponálásának féltő gondja főként a paragrafusok alaposan átgondolt, tizedes osztást követő megszámozásában mutatkozik meg. „A tizedes számok, amelyek az egyes tételek rendszámaiként szerepelnek” – magyarázza Wittgenstein az első oldal lábjegyzetében –,

a tételek logikai súlyát, a kifejtésben rájuk helyezett nyomtételt jelzik. Az *n.1*, *n.2*, *n.3* stb. számozású tételek az *n* számú tételhez tett megjegyzések; az *n.m1*, *n.m2* stb. számozású tételek megjegyzések az *n.m* számú tételhez és így tovább.²⁵

Ezek a számok fokról fokra vezetik fel az olvasót – Wittgenstein saját metaforája szerint – azon a „létrán”, amit ha „felmászott rajta”, „el kell hajítania” (6.54). A megszámozott paragrafusok tehát fontossági fokozatuk arányában, ág-szerűen kapaszkodnak a náluk egy fokozattal nagyobb horderejű paragrafusokba: a fő tézis megértéséhez lényegesebb bekezdések közelebről, a lényegtelenebbek távolabbról kapcsolódnak a legnagyobb horderejű kijelentéseket tartalmazó ‘törzs’-höz. Így azután egy olyan rendszert kapunk, „ahol majdnem minden gondolat összefügg a többivel”²⁶. Nagy horderejű kijelentés, azaz fő tézis pedig hét van – ezeket onnan lehet felismerni, hogy számuk után nincs további decimális osztás:

1. A világ mindaz, aminek esete fennáll.
2. Aminek esete fennáll, a tény, nem más, mint a körülmények megléte.

²⁴ Russ McDonald: „Reading *The Tempest*” In *Shakespeare Survey*, 43, 1991, p. 18.

²⁵ Wittgenstein: *Tractatus*, p. 11.

²⁶ Max Black: *A Companion to Wittgenstein's 'Tractatus'*. Cambridge: At the University Press, 1971, p. 2.

3. A tények logikai képe a gondolat.
4. A gondolat értelemmel bíró kijelentés.
5. Minden kijelentés az elemi kijelentések igazságfüggvénye.
6. Az igazságfüggvény általános formája a következő: $[p, \xi, N(\xi)]^{27}$. Ez a kijelentés általános formája.
7. Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.

Egyfelől tehát van a *világ* (az egész ‘univerzum’ értelmében): Wittgenstein felrajzolja a szerkezetét és megnevezi azokat a végső elemeket, amelyekből felépül. Másfelől ott van Wittgenstein ‘színpada’, a maga „képeivel” (kijelentéseivel, gondolataival), amelyek „egy végtelenül finom hálóba, abba a hatalmas tükörbe kapcsolódnak össze” (5.511), amely képes a világot „egész”-ként (6.45) megmutatni. Minden kép bizonyos elemekből és olyan szerkezetből (struktúrából) áll, amely összhangban van a kép által ábrázolt világ-darab szerkezetével és elemeivel. Ezután Wittgenstein kidolgozza e képek logikáját („a leképezés logikáját” [4.015], vö. e fejezet címével), összefüggés-rendszereit, számba veszi a bennük található szükségszerű (állandó) és esetleges (változó-változtatható) tulajdonságokat. Ezek a képek a világ „hogyan”-járól szólnak (hogy *miképpen*, milyen *módon*, milyen *állapotban* vannak a dolgok a világban, hogy hogyan vannak elrendezve benne), de semmit sem mondanak a világ „létezésé”-ről (arról, hogy *mi* van a világban, azaz

27 Ezt a jelölést Wittgenstein találta ki. Még Bertrand Russell – Wittgenstein profeszszora, akit logikai kérdésekben aligha lehetne kezdőnek mondani – is szükségesnek látta, hogy a fenti szimbólumok értelmét elmagyarázza a *Tractatus* első, angol kiadásához írt, egyébként igen ellentmondásos *Bevezetőjében*: „A p jelöli az összes elemi [atomic] kijelentést, az ξ a kijelentések tetszőleges halmazára vonatkozik, az $N(\xi)$ jelöli mindazoknak a kijelentéseknek a tagadását [negation], amelyek ξ -t alkotják. [...] Amit itt Wittgenstein mondani akar, kevésbé bonyolult, mint amilyenek látszik. A jelek azt a folyamatot írják le, aminek segítségével a már adott elemi kijelentésekből az összes többi kijelentést létre lehet hozni.” (Bertrand Russell: „Introduction to Wittgenstein’s *Tractatus*” In Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ford. D. F. Pears és B. F. McGuinness. London: Routledge and Kegan Paul, 1989, p. xv). A Russell és Wittgenstein között Russell *Bevezetője* miatt kirobbant vitára nézve I. Georg Henrik von Wright: *Wittgenstein*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, pp. 92–94.

a kép nem tudja megmondani, hogy valami *van*²⁸). A képek (gondolatok, kijelentések) meg tudják mondani nekünk, hogy valami *így vagy úgy* (van), de azt nem tudják megmondani, hogy valami (így vagy úgy) *van*²⁹. Többek között ez a lételméleti alapállás – amit Stanley Cavell olyan nagyszerűen ragad meg az ‘*úgy–van, úgy–van*’ szembeállításán keresztül – közös a *Tractatus*ban és a *Vizsgálódások*ban. A *Tractatus*ban a *van* némít el bennünket:

A tárgyakat csak *megnevezhetem*. A jelek képviselik őket. Én csak beszélhetek *róluk*, de nem tudom *őket kimondani*. A kijelentés csak azt mondhatja meg, *milyen* egy tárgy, de nem mondhatja meg azt, hogy *mi* (3.221).

A „tapasztalat”, amelyre a logika megértéséhez szükségünk van, nem az, hogy *így és így áll valami* [daß sich etwas so und so verhält], hanem hogy valami *van*: ez azonban *egyáltalán nem* tapasztalat.

A logika minden tapasztalatot *megelőz* – mármint azt, hogy valami *így van*.

A Hogyan előtt van, nem a Mi előtt [Sie ist vor dem Wie, nicht for dem Was] (5.552).

Nem az a misztikum, hogy *milyen* a világ, hanem hogy *van* (6.44, a kiemelés végig eredeti).

A *Tractatus* Wittgensteinje számára a logika, ez a szilárd építmény, a világ megingathatatlan állványzata *maga* képviseli a *mi*-t, rajta mutatkozik meg a *van*; a logikát szemlélve döbbenünk rá, hogy (valami) *van*; a kijelentések (gondolatok, képek), amelyek a világbeli dolgok elrendeződését mutatják meg, a *hogyan-ról* tájékoztatnak, az *így-ről* szólnak. Nem az nyűgöz le és tölt el csodálattal bennünket, hogy *hogyan* létezik a világ, ha-

28 Vö. Brian McGuiness: „The Mysticism of the *Tractatus*” In: *Philosophical Review*, 75, 1966 (változatlanul és az eredeti oldalszámozás meghagyásával újranomva in John Canfield (szerk.): *The Philosophy of Wittgenstein. Vol. 3.* New York and London: Garland Publishing Inc., 1986), p. 314.

29 Vö. Stanley Cavell: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 45 és „Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei” – In: Kállay Géza: *Nem pusztított*. Budapest: Liget, 1999, pp. 46–73.

nem az (a tény), *hogy* a világ (egyáltalán) létezik: nem a *hogyan*, hanem a *hogy*, nem a „*hogyan*” (‘milyen-módon’), hanem a „*hogyan lehetséges, hogy...*”

Wittgenstein művének felépítése tehát kristálytisza és tökéletesen szimmetrikus: a világból indul ki és a képeken át a világhoz tér vissza. „A könyv ritmusra mozog ide-oda a nyelv és a világ között: ahogy a szív húzódik össze és ernyed el” – állapítja meg az egyik legjobb *Tractatus*-kommentár szerzője, Max Black³⁰. A *Tractatus* egyik fő témája, a *világ*, a „metafizika”, körülbelül a mű egyik felét teszi ki; a másik fő téma, a *logikai kép* (gondolat, kijelentés) a másik felét. Ha pedig hihetünk Wittgenstein 1913-ban papírra vetett jegyzeteinek, akkor a *Tractatus* a filozófia „egészére” tart igényt, hiszen egy megjegyzés szerint „a filozófia logikából és metafizikából áll: alapja a logika”³¹. A szimmetrikus és önmagába végül visszatérő szerkezeti ív tematikus blokkjai tehát a következőképpen festenek³²:

- 1.
2. a teljes világ
3. a világban található metafizikai előfeltevések, amelyeken a kijelentések alapulnak
4. a kijelentések értelme [Sinn]
5. a nyelv és a filozófia viszonya, a szinte a mű geometriai középpontjában található 4.0312-es paragrafussal, ami Wittgenstein szerint tartalmazza „alapgondolatát”: „Alapgondolatom az, hogy a ‘logikai állandók (konstansok)’ nem képviselnek [azaz, hogy a konstansok önmagukban nem vonatkoznak a világ egyetlen dolgára sem]. Hogy a tények *logikája* nem képviselhető”
6. a kijelentések igazságfüggvényei
7. a kijelentések működésének logikai kerete

³⁰ Max Black, i. m., p. 35.

³¹ „Die Philosophie besteht aus Logik und Metaphysik: die Logik ist ihre Basis” (Wittgenstein: „Aufzeichnungen über Logik, 1913”, In Wittgenstein: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, p. 206).

³² Itt részben felhasználtam Henry LeRoy Finch diagramját, LeRoy Finch: *Wittgenstein: The Early Philosophy. An Exposition of the „Tractatus”*. New York: Humanities Press, 1976, pp. 256–257.

8. a világmindenség, ami előtt némán megállunk

Ebben a szorosra fűzött szerkezetben értelmezi Wittgenstein a reprezentáció, a megjelenítés kérdéseit, azaz hogy miképp és milyen mértékben képes a kép (a gondolat, a kijelentés) ábrázolni a világot. Az értelmezés bemutatásának nyitányaként, nemkülönbön pedig *A vihar*ral való későbbi összevetés kedvéért, az alábbiakban elsősorban a reprezentációs eszközökben, illetve a világban egyaránt meglévő elemek és szerkezetek közötti kölcsönös megfelelésekkel foglalkozom. Ez természetesen távolról sem meríti ki a *Tractatus* filozófiai jelentőségét: az utóbbi évtizedekben tulajdonképpen egy „*Tractatus*-reneszánsznak” lehetünk tanúi, ami – a *Vizsgálódásokat* némiképp a háttérbe tolva – elsősorban a matematika természetéről szóló bekezdéseknek és a mű tágabb kontextusának, főként a Frege, Russell, Kant és Schopenhauer filozófiájával rokonítható vonásoknak szentel a legtöbb figyelmet, illetőleg a *Vizsgálódások* – elsősorban etikai – csíráit keresi a *Tractatus*ban.³³ De most nem erről lesz szó. Wittgenstein az 5.631-es paragrafusban egy képzeletbeli könyvről beszél, aminek ez lenne a címe: „A világ,

³³ A klasszikus kommentárok és értékelések (Max Black, i. m.; G. E. M. Anscombe: *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*, London: Hutchinson University Library, 1959; Anthony Kenny: *Wittgenstein*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973) óta megjelent számtalan könyv közül a következőket találtam a legérdekesebbnek: David Pears: *The False Prison. A Study of the Development of Wittgenstein's Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1987; Robert Fogelin: *Wittgenstein*. Second Edition, The Argument of Philosophers Series. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987; Merill Hintikka – Jaakko Hintikka: *Investigating Wittgenstein*. Oxford: Basil Blackwell, 1986; Peter Carruthers: *Tractarian Semantics. Finding Sense in Wittgenstein's Tractatus*. Oxford: Basil Blackwell, 1989; Peter Carruthers: *The Metaphysics of the Tractatus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990; Michel P. Hodges: *Transcendence and Wittgenstein's Tractatus*. Philadelphia: Temple University Press, 1990; Donald Peterson: *Wittgenstein's Early Philosophy. Three Sides of the Mirror*. London and New York: Harvester, 1990; David Charles McCarty: „The Philosophy of Logical Wholism” In *Synthese*, 87, Kluwer Academic Publishers, 1991, pp. 51–123 és leginkább I. Cora Diamond, James Conant és Juliet Floyd tanulmányait In: *The New Wittgenstein*. Szerk. Alice Cray and Rupert Read, London and New York: Routledge, 2000, pp. 149–173, pp. 174–217, pp. 232–261, pp. 262–292. Cora Dimond tanulmányát a kötet első tanulmányában használtam fel.

ahogy én találtam”. Ami most következik, az a ‘*Tractatus*, ahogy én találtam’.

A *Tractatus* olvasása közben a szerzőt olyan kötél-táncosnak képzelem, aki aközött egyensúlyoz, ami a világban állandó, változatlan, szilárd és megingathatatlan, és aközött, ami bizonytalan, változó, ingatag és kiszámíthatatlan. Vagy, a logikához közelebb álló terminológiával: a szükségszerűség és a lehetőség között³⁴. Wittgenstein úgy igyekszik elérni a kötélt végét, hogy a világ minden elemének a két ellentétes minőség – *szükségszerűség* vagy *lehetőség* – egyikét tulajdonítja.

„A világ [die Welt] – írja Wittgenstein – tényekre oszlik” [zerfällt in Tatsachen – tulajdonképpen: ‘tényekben darabolódik, hullik szét’³⁵, vö. 1.2 és 2.06]. Egy tény az, ami éppen a helyzet [was der Fall ist], bizonyos „körülmények megléte [das Bestehen von Sachverhalten]”, bizonyos körülmények fennállása (‘fennforgása’)³⁶. A körülmény [Sachverhalt; tulajdonképpen: ‘ahogy a dolgok éppen viselik magukat’] tárgyak, objektumok, dolgok [Gegenständen, Sachen, Dingen] kapcsolata (vö. 2.01). A tárgyak szabadok (a *lehetőség* minősége jellemző rájuk), abban az értelemben, hogy semmi sem szabja meg – még a tárgyak ‘megjelenése’ előtt (azaz *a priori*) –, hogy egy tárgy éppen milyen körülmények között, éppen melyik helyzetben kapcsolódjék össze egy másik tárggyal. Egy tárgy bármelyik másikkal kapcsolatra léphet („minden *lehetséges* tényállásban előfordulhat”, 2.0122³⁷), azaz a tárgyak elrendeződésének logikáját nem valami eleve adott, külső erő diktálja, hanem maguk a tárgyak alakítják ki, az egymáshoz való, éppen adott viszonyaikon keresztül. Ugyanakkor a tárgyak a *szükségszerűség*, a *meghatározottság* jellegzetességeit is magukon viselik, abban az értelemben, hogy egy tárgynak *valamelyik* elrendeződésben, tényállásban feltétlenül részt kell vennie: egy tárgy nem állhat

³⁴ Vö. Robert Fogelin: *Wittgenstein*.

³⁵ Vö. Max Black: *A Companion to Wittgenstein's 'Tractatus'*. Cambridge: At the University Press, 1971, p. 37.

³⁶ Vö. *Tractatus*, 2. paragrafus és Max Black, i.m., p. 39.

³⁷ A kiemelés Wittgensteiné.

önmagában (vö. 2.0121), nem ‘lóghat’ – ‘csak úgy’ – ‘a levegőben’.

A tárgyat (dolgot) Wittgenstein „egyszerű”-ként, azaz tovább nem oszthatóként határozza meg (vö. 2.01): a tárgyak a világ végső alkotóelemei. A világ alapját, „szilárd formáját” (2.023), „szubsztanciáját” (2.021, 5.5561) tehát a tárgyak alkotják. Azonban – mint láttuk – *ahogyan* a dolgok egymással kombinálódnak, azaz a dolgok „konfigurációi” [Konfiguration] „változóak”, „nem-állandóak”. A világ ‘szabadsága’, a változás, a változatosság lehetősége abban áll, hogy semmi sem szabja meg, *melyik* tárgy fog éppen *melyik* tárggyal összekapcsolódni. De a kombinációk nem történhetnek ‘akárhogyan’: egy körülmény, egy tényállás nem tárgyak össze-vissza halmaza (vö. 2.071, 2.031, 2.032). Ismét azzal a wittgensteini elvvel találkozunk, hogy a körülmény nem lehet meg *valamilyen* – a tárgyak összekapcsolódása közben kialakuló – szilárd forma, meghatározott szerkezet nélkül: nem az a szükségszerű, az előre megszabott, hogy *melyik* forma alakul ki, hanem hogy létrejöjjön valamiféle szerkezet egyáltalán³⁸. Voltaképpen arról van szó, amit *Hamlet*-ről szóló tanulmányomban mint a „lehetőség hamleti elvét” azonosítottam³⁹: az egyetlen szükségszerűség a lehetőség valamilyen formájának megléte. Wittgenstein univerzumában tehát ‘szabadon úszkáló’, kitöltetlen, de már szerkezettel rendelkező körülmények éppúgy nincsenek, mint önmagukban ‘hányódó’ tárgyak: a tárgyak összekapcsolódása és a meghatározott formával rendelkező körülmények kialakulása egy és ugyanazon pillanat.

De mi értelme van különbséget tenni körülmény [Sachverhalt] és tény [Tatsache] között? Wittgensteinnek a distinkcióra azért van szüksége, mert értelmezése szerint egy nem-létező (‘fenn nem forgó’) körülmény is *tény*: „A körülmények fennállását pozitív, fenn nem állását pedig negatív ténynek nevezzük”; e kétfajta tény (pozitív és negatív) alkotja a valóságot (2.06). Ez

³⁸ Vö. Max Black, i.m., p. 66 és p. 69.

³⁹ „Lenni vagy nem lenni’ és ‘Cogito ergo sum’: gondolat és lét a Hamletben és Descartes *Elmélkedéseiben*” – jelen kötetben.

elég rejtélyesen hangzik: úgy tűnik, Wittgenstein itt kénytelen azt mondani, hogy egy nem-létező körülmény is „létezik”. Milyen értelemben? Valószínűleg Wittgenstein azért ragaszkodik körülmény és tény megkülönböztetéséhez, hogy a nyelv és a világ – később részletesen kifejtendő – összehangoltságát, ‘egymás-követését’, ‘egymást fedő jellegét’ fenntarthassa. Mivel *mondhatom* (elgondolhatom, el-kép-zelhetem), hogy valami nem létezik, fenn kell hogy álljon egy olyan körülmény (ami nem tárgy, hanem tárgyak *kombinációja*), amely megfelel kiejtett szavaimnak (gondolatomnak, a bennem élő képnek). Ha ez nem így lenne, akkor tulajdonképpen *miről* beszélek, *mit* jelenítenek meg a szavaim, *miről* szól a gondolatom, *mit* ábrázol a képem? Amikor tehát azt mondom „Ez vagy az nem létezik”, akkor azt tagadom, hogy ‘tárgyaknak ez-és-ez a kombinációja’ (ez-és-ez a körülmény) fennáll, azt azonban nem tagadom – mert nem is tagadhatom –, hogy *valamilyen* helyzet, egyáltalán, van. Csupán a Jonathan Swift *Gulliver utazásainak* negyedik részében szereplő nemes lovak (a „Nyihahák”) képtelenek azt mondani, ami nincs (ami nem létezik); így aztán nem tudnak hazudni, de – néhány ‘tényszerű’ dicsőítő éneken és más effélén kívül – például irodalmuk sincs. A tagadásomnak – „nem létezik, nincs” – tehát Wittgenstein szerint a *körülmény nem-léte* felel meg a világban, a *ténynek* pedig *maga* az állítás vagy tagadás *megléte*: bármennyire is szeretnénk néha, ha egy tagadás révén egy helyzet egyszerűen ‘megszűnne’⁴⁰, ha szavainkkal valamit (vagy valakit) ‘eltörölhetnénk’, igen különleges helyzetben kell megnyilatkoznunk, hogy ez *valóban* bekövetkez-

40 Lear például, amikor a két idősebbik leányához a „király képében” küldött Kentet (azaz voltaképpen önmagát) kalodában látja viszont, igen boldog lenne, ha ezt a helyzetet pusztán a szavaival szüntethetné meg: „Lear: Ki az, ki annyira félreis-mert, / Hogy ide [a kalodába] zárt? Kent: Mindketten: az úr [Cornwall] s a hölgy [Regan]: / Fiad [vőd] és leányod. Lear: Nem. Kent: Igen. Lear: Nem, mondom. Kent: Igen, mondom. Lear: Nem, nem, azt nem teheték. Kent: De megtették. Lear: Jupiterre esküszöm, nem. Kent: Junóra esküszöm, igen. Lear: Nem volt szabad azt tenniök, nem teheték, / Nem akarhatták. Ez több, mint gyilkolás...” (II; 4), Vörösmarty Mihály fordítása.

zék⁴¹. A nyelv és a valóság viszonyának kérdése – többek között – itt érintkezik a lét és a nem-lét ősi problémájával: a nem-lét nem mint a lét egyszerű (logikai) tagadása van jelen; a lét és a nem-lét nincsenek azonos ‘szinten’; a lét bizonyos értelemben a nem-lét ‘előtt’ van, mintegy ‘megelőzi’ a nem-létet.

A tény és a körülmény megkülönböztetése egyben tehát a reprezentáció, a nyelvi ábrázolás, a kijelentések, a gondolatok, a képek problematikájához, azaz a *Tractatus* másik fő témájához is elvezetett bennünket. Wittgenstein szerint a nyelv „a kijelentések [Sätze] összessége” (4.001), a gondolat pedig azonos a „tények logikai képé”-vel (3), ezért „a gondolat értelemmel bíró kijelentés” (4). A reprezentációra általában jellemző tulajdonságok szempontjából tehát nincs alapvető különbség kijelentés [Satz], gondolat [Gedanke] és kép [Bild] között. ‘Egy cipőben (nyelvelméletben) járnak’: ha az ábrázolás kérdését az egyikük alapos vizsgálatán keresztül sikerül feltérképeznünk, eredményeink – ismét mondom: az ábrázolás *általános* vonatkozásait illetően – a másik kettőre is érvényesek lesznek. Az alábbiakban – hogy Shakespeare *színházát* se tévesszük szem elől – a wittgensteini *kép* fogalmára leszek elsősorban tekintettel.

Egy-egy kép egy-egy tényről [Tatsache] szól, egy ténynek ‘felel meg’ (vö. 2.1). Egy kép a körülmények fennállását vagy fenn-nem-állását jeleníti meg: ha a kép nem szólhatna a ‘nem létezőről’ is, akkor – a fent már tárgyalt okból – sohasem ábrázolhatnánk (mondhatnánk stb.), hogy „ez-és-ez *nincs*”. A képek elemekre bomlanak, a képelemek pedig „a tárgyakat” (a tények alkotóelemeit) „képviselek a képben” (2.131). Azonban a tényben nincs olyan tárgy, amely a képben (kijelentésben) szereplő tagadásnak, pl. a „*nem*” szónak felelne meg (‘ez-és-ez a helyzet *nem* áll fönn, *nem* így van’ stb.). Azért kell ezt ismét hangsúlyozni, mert Wittgenstein „alapgondolatá”-nak (4.0312) éppen

⁴¹ Például az arra kijelölt személy eltörölhet egy államformát, kihirdethet egy halálos ítéletet stb. Mindez már a beszédaktus-elmélet tárgykörébe tartozik, amelynek körvonalai – részben Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásainak* hatására is – csak jó harminc évvel a *Tractatus* megjelenése után, az 50-es évek elején–közepén kezdtek kirajzolódni.

azt a felfedezését tartotta, hogy a tagadás és a nem-lét *nem azonosak* egymással: a logikai konstansok (beleértve a tagadást is, aminek a logikában „~” a jele) „nem képviselnek” (4.0312), azaz nincs ‘mögöttük’ semmi, nem ‘állnak valami *helyett*’, nincs referenciájuk: „a ‘~’ jelnek a valóságban semmi sem felel meg” (4.0621).

A kép (kijelentés) ábrázolóképeségének pusztá tényét hasonlóképpen kell elkülönítenünk a képek (kijelentésnek) attól a tulajdonságától, hogy lehet *igaz* (a valóságnak megfelelő) vagy *hamis* (a valóságnak nem megfelelő). A képek annak révén képesek egy körülményt megjeleníteni, hogy a kép belső szerkezete (a képelemek egymáshoz való éppen adott viszonya, az elemek konfigurációja) pontosan követi (tükrözi) a körülmény belső, logikai formáját, azaz a képelemek viszonyai a tárgyak körülményeken belüli konfigurációit képezik le (vö. 2.15, 2.18). A képszerkezeteknek és a körülmény-szerkezeteknek ez a kölcsönös – és szimultán – egymáshoz igazodása azonban önmagában még egyáltalán nem ‘dönti el’, hogy a világból ilyen módon megjelenített tények közül ‘valójában’ melyik az igaz, illetve melyik a hamis: „csupán a képből egymagából nem állapíthatjuk meg, igaz-e vagy hamis” (2.224). Ellenkező esetben lennének *a priori* (a tapasztalattól független) igaz képek, de éppen ez az, aminek a 2.225 paragrafus lakonikus tömörséggel elmentmond: „Nincs olyan kép, amely a priori igaz lenne”. Először tehát egy képpel kell rendelkezennem, ami egy körülményt jelenít meg, és csak ezután, a valósággal összevetve állapíthatom meg róla, hogy igaz-e, vagy hamis. Ezért szigorú értelemben helytelen azt mondani, hogy egy kép ‘egy igaz vagy hamis körülményt jelenít meg.’ A kép közvetlenül tulajdonképpen a kép *értelmét* [Sinn] jeleníti meg (vö. 2.221), ami viszont vagy egyezik a valósággal (ekkor a kép igaz) vagy nem (ez esetben a kép hamis).

A kép ‘szabadságához’ tartozik tehát, hogy hamisnak is bizonyulhat; ezt a szabadságot őrzi Wittgenstein, amikor a kép értelmét gondosan megkülönbözteti magától a képtől. A kép értelmét [Sinn] a kép leképezési formája [die Form der Abbildung –

a kép felépítettségének formája, a kép ‘felképesedése’] hordozza; a leképezési forma pedig „az a *lehetőség* [Möglichkeit], hogy a dolgok úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a kép elemei” (2.151)⁴².

Összefoglalva: a kép szerkezete (ami egy körülmény szerkezetének felel meg) és a kép leképezési formája (amiből a kép értelme ered) voltaképpen ugyanannak a dolognak a két oldala; a leképezési forma annyival ‘több’, mint a képszerkezet, hogy míg a szerkezet teljesen ‘közömbös’ az általa ábrázolt valósággal szemben, addig a forma annak révén ‘érzékeny’, hogy magában hordozza az *igaz* vagy *hamis* minőségének *lehetőségeit*. Hogy a két lehetőség közül végül is *ténylegesen* melyik valósult meg, az akkor dől el, amikor a képet a valósággal összehasonlítom (vö. 4.25).

Az ábrázolásról, a reprezentációról eddig elmondottakkal kapcsolatban általában az alábbi három kérdés fogalmazódik meg a *Tractatus* értelmezőinek körében:

(1) Mit ért Wittgenstein a körülményeken belül fellelhető *tárgyakon*? Mi egy ilyen tárgy pontos státusza? Tudnánk-e rá példát mondani?

(2) Mi alapozza meg, illetve mi biztosítja a körülmények belső szerkezetének és a kép logikai struktúrájának kölcsönös megfelelését? *Hogyan* képezi le a kép a valóságot? Mitől ‘vág egybe’ az ábrázolás és az ábrázolt világ? Van-e Wittgensteinnek bizonyítéka, hogy ez az egyezés valóban fennáll?

(3) *Ki* az, aki rávetíti a reprezentációs apparátust (a képet, a gondolatot, a kijelentést, a nyelvet) a világra, a valóságra? Milyen helyzetből (állapotból, álláspontból) történik az ábrázolás és a valóság összevetése?

A harmadik kérdés a 20. század végi filozófiának különösen is kedves. Elsősorban annak tudatosítása révén, hogy a filozófiai szövegek éppúgy *műfajok*ba sorolhatók, mint például az irodalmi szövegek, döbrentek rá sokan (pl. Stanley Cavell, Jacques Derrida vagy Richard Rorty), hogy senki, még az esetleg

⁴² A kiemelés tőlem származik.

‘általános igazságokat’, a ‘mindenkire’ (minden emberre?) érvényes, ‘univerzális’ megállapításokat kereső gondolkodó sem beszél egy ‘semleges’ nézőpontból, még akkor sem, ha például a legobjektívebbnek tűnő természettudomány fogalom-kincsét használja is. Ha nem mondunk le olyan műfajok filozófiai legitimitásáról, mint a vallomás (pl. Augustinus, Rousseau, a kései Wittgenstein), az esszé (pl. Montaigne, Francis Bacon), az aforizma és a töredék (pl. Friedrich Schlegel, Kierkegaard, Nietzsche), akkor a történeti-kritikai apparátussal megírt, ‘komoly’ és tudományos filozófiai értekezés csupán a műfajok *egyike* lesz: többek között ez vezet a szerző, szövegalkotó szubjektum helyzetének, az *én* nézőpontjának vizsgálatához. Ez a *Tractatus* értelmezésének, ‘mondanivalójának’ talán legsarkalatosabb pontja is, de nem csupán a fenti, a filozófiai művekre általában érvényes meggondolások miatt: a szubjektum helyzete itt már-már a mű ‘csattanójának’ szerepét hordozza. Érdemi tárgyalására ezért csak később kerülhet sor.

Az első kérdéssel, a *tárgyak* státuszának kérdésével kapcsolatban a Wittgenstein-szakirodalomban máig elkeseredett vita dúl: az egyik szélsőség szerint Wittgenstein itt azokra a legkisebb, tovább már nem osztható, „atomi” tárgyakra gondolt, amellyel fiatalkori tanítómestere, Bertrand Russell szerint „közvetlen ismeretségbe” kerülhettek, amiről közvetlen, tehát ‘valódi’ „érzet-adataim” vannak („objects of acquaintance”)⁴³. Egy másik elképzelés szerint a tárgyaknak éppen hogy Russell elméletéhez nincs semmi köze: olyan, közelebből meg nem határozott jellegű ‘valamik’, amelyek az érzet-adatok és ezek sajátosságai *helyett* állnak.⁴⁴

⁴³ Vö. pl. „Nyomós okunk van tehát feltételezni, hogy a *Tractatus*ban Wittgenstein által posztulált tárgyak egybeesnek azon osztály tagjaival, [...] amelyet Russell közvetlenül megismerhető tárgyak osztályának nevezett” (Merrill Hintikka – Jaakko Hintikka: *Investigating Wittgenstein*. Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 55).

⁴⁴ Vö. David Pears: *The False Prison. A Study of the Development of Wittgenstein's Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1987, p. 65. Pears azt mondja, hogy az ő álláspontja a két szélsőség között, „valahol középen van” (p. 65 és pp. 66–114).

Nem szeretnék a két álláspont között igazságot tenni; sokkal fontosabbnak érzem, hogy Wittgenstein amúgy a legletisztultabb fogalmisággal megkomponált szövegében akkor bukkan fel egyre több metafora, amikor a tárgyakkal és azok reprezentációjával – tehát tulajdonképpen a fent elsőként és másodikként megfogalmazott kérdéssel – foglalkozik. És szintén fontosnak, már-már szimptomatikusnak tűnik egy visszatérő – a magyar szövegben ‘kell’-nek fordított – modális segédige, a *muß*:

A leképezési viszony [abbildende Beziehung] a kép elemeinek és az objektumoknak egymáshoz rendelése [Zuordnungen] (2.1514).

Ezen hozzárendelések mintegy *csápjai* [Fühler – ‘érzékelői, tapintói’] a képelemeknek, amelyekkel a kép *érinti* [berührt] a valóságot (2.1515).

Csak ha léteznek tárgyak, lehet szilárd formája a világnak (2.026).

A ténynek ahhoz, hogy kép legyen, *kell* [*muß*] valami közöset tartalmaznia azzal, amit leképez (2.16).

A képben és a leképezetben *kell* [*muß*] lennie valami azonosnak, hogy az egyik egyáltalán a másik képe lehessen (2.161).

Aminnek közösnek *kell* [*muß*] lennie a képben a valósággal, hogy azt a maga módján – helyesen vagy hamisan – leképezhesse, az a kép leképezési formája (2.17).

Aminnek minden képben – bármilyen formájú is – közösnek *kell* [*muß*] lennie a valósággal avégett, hogy azt egyáltalán – akár helyesen, akár hamisan – leképezhesse, az a logikai forma, azaz a valóság formája (2.18).

A kijelentés [a ‘nyelvi kép’] ábrázolhatja az egész valóságot, de nem ábrázolhatja azt, aminek közösnek *kell* lennie benne a valósággal [was er mit der Wirklichkeit gemein haben *muß*], hogy annak ábrázolása lehessen – a logikai formát (4.12)⁴⁵.

Úgy tűnik, a fenti idézetek mind arról szólnak, hogy egy fogalmi, ‘tényeket’ megjelenítő nyelven a tárgyak azonosítását nem lehet elvégezni, de nincs ‘közvetlen bejárásunk’ a világot megjelenítő nyelv és a világ *viszonyának* értelmezéséhez sem:

⁴⁵ A kiemelések végig tőlem származnak.

egyszerűen *képtelenek* vagyunk megfogalmazni, hogy ‘valójában’ *mi* az, amit a világ és a kép közös (egybevágó, egymást fedő) logikai formájának neveztünk el. Semmi mást nem tehetünk, mint ‘sejtetjük’, ‘rámutatunk’, ‘rávezetjük az olvasót’ (pl. metaforákkal), hogy milyennek *képz*eljük ezt a viszonyt. ill. a tárgyakat, de nem ismerhetjük meg (nem tudjuk leírni, elemezni) ezeket.

Számomra ez a *Tractatus* egyik legfontosabb, legélesemeljűbb – természetesen csupán a fenti közvetítéseken keresztül megjeleníthető – filozófiai megállapítása: Wittgenstein azt sejteti, hogy szükségszerűen érkezünk el egy olyan pontra, ahol fogalmi, a ‘ráción alapuló’ magyarázatainkkal fel *kell* hagyunk, ahol a *tudás* (a leírás, az elemzés, az észrevétel) egyszerűen ‘el *kell*, hogy hallgasson’. Ez a pont pedig – amit (ismét mondom) csak közvetve ‘ismerünk’ – éppen ott van, ahol a kép (a nyelv, a gondolat) és a világ ‘megérinti’, ‘érzi-érezkeli’ egymást, ahol reprezentáció és valóság ‘egymásra’, sőt ‘egymásba hajol’, ahol egymásra ‘záródnak’, hogy azután a megkülönböztetethetlenségig ‘egyek’ legyenek. Az ábrázolás és a világ között egyre keskenyedik a távolság, míg egyszer csak nincs olyan nézőpont, álláspont, ahonnan ezt a viszonyt értelmezhetnénk. Vagyis magyarázataink (fogalmi megközelítésmódjaink) vége automatikusan jelöli ki azt a pontot, ahol már nincs egy ‘talpalatnyi hely’ sem, hogy ábrázolás és világ ‘közé lépve’, és mintegy ‘jobbra és balra tekintve’ a kettőt összehasonlíthatnánk. Ennek a pontnak a további leírását, jellemzését pontosan az teszi lehetetlenné, amiről ez a pont szól.

Ez a mindig közvetetten ‘megfogalmazott’ tézis, aminek irányába ‘csupán’ a *kell* (*muß*) feltétlen (logikai) szükségszerűséget hordozó ereje és néhány igen *képszer*ű metafora mutat, azonban nem kezelendő holmi ‘agnosztikus’ megállapításként sem. Wittgenstein nem azt sejteti, hogy mindig maradnak bizonyos ‘jelenségek’ (pl. tárgyak, logikai formák stb.), amelyek örökre *ismeretlenek* maradnak előttünk. Az ‘ismeretlen’ szó használata ugyanis azt a benyomást keltheti, hogy még mindig az ismeret és nem-tudás birodalmában járunk, hogy van még

valami ‘rejtett’, csak még fel nem fedezett ‘leíró apparátus’, amivel a jelenleg rendelkezésre álló ábrázolásaink és a világ ‘közé’ kerülhetnénk. Holott Wittgenstein indirekt érvei épp arról igyekeznek meggyőzni bennünket, hogy szükségszerűen érkezik el a pillanat, amikor le *kell* mondanunk arról, hogy a világhoz a tudásunkon, az ismereteinken keresztül viszonyuljunk. Amiről *de facto* tudásunk lehet, nem több, mint hogy *kell*, hogy legyenek tárgyak és *kell*, hogy legyen valami közös ábrázolás és világ között. De az a viszony, amiben a tárggyal vagy a logikai formával vagyunk, *nem ismeretelméleti* jellegű.

Itt bukkan föl és kap központi szerepet a tudással, ábrázolással, leírással, fogalmi megragadással szembeállított *látás a Tractatusban*. A logikai formát nem ismerhetjük meg, nem tudjuk megfogni, nem vagyunk képesek definiálni, ugyanakkor megnézhetjük és megláthatjuk, amint a logikai forma mintegy önmagát jeleníti meg, saját magát ‘állítja ki’, ‘tárja föl’, ‘mutatja be’:

A kép minden olyan valóságot leképezhet, aminek formájával rendelkezik (2.271).

Leképezési formáját azonban a kép nem képezheti le, ezt csak megnyilvánítja (2.172).

A kijelentés [Satz] nem ábrázolhatja a logikai formát, e forma tükröződik benne [spiegelt sich in ihm].

Ami tükröződik a nyelvben, azt a nyelv nem ábrázolhatja [darstellen].

Ami *maga* fejeződik ki a nyelvben [*sich* in der Sprache ausdrückt], azt *mi* nem fejezhetjük ki a nyelv által.

A kijelentés *mutatja* [*zeigt*] a valóság logikai formáját.

Megnyilvánítja azt [weist sie auf] (4.121).

Amit mutatni [gezeigt] *lehet*, azt nem *lehet* mondani (4.1212).

Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan [Unaussprechliches]. Ez *megmutatkozik* [*zeigt sich* – megmutatja magát], ez a misztikum (6.522)⁴⁶.

Ez meglehetősen kellemetlenül hangzik. Mindaz, ami a reprezentációért felelős, mindaz, ami mintegy az ábrázolás ‘lelkét’

⁴⁶ A kiemelések végig eredetiek.

hordozza, ott van előttünk, ‘majd kiböki a szemünket’, ott mutogatja magát az orrunk előtt, de nem vagyunk képesek leírni, elmondani, ábrázolni, megtudni, ‘valójában’ mi (a csoda) is. Legfőbb ideje, hogy átevezzünk a színház világába, ami – többek között – épp a megmutatásra (a ‘kép-mutogatásra’) vállalkozik – *lássuk*, mi ott a helyzet.

A viharban a szél- és esőtépázta hajó fedélzetén utazó kis társaság nincs jó helyzetben. „Bögnék a szelek”, „*Jönnek matrózok, csuromvíz*” (I, 1), és „*zavaros hangok*” hallatszanak „*belülről*”: „Asszony, gyermekeim, Isten veletek! – Isten veled, testvér! – Süllyedünk, süllyedünk, süllyedünk!”⁴⁷. Mindaz, aminek szemtanúi vagyunk, szinte túlságosan is hűséges a valósághoz: Frank Kermode szerint Shakespeare még hajózási kézikönyvekben is utánanézett, hogy mit kell tenni egy süllyedő hajón, hogy a matrózok viselkedését minél ‘realisztikusabban’ festhesse le⁴⁸. Nem könnyű feladat: egy ‘valódi’ vihart kellett színpadra vinni a Feketebarátok hajdani kolostorának refektóriumában (ez volt a hatalmas befogadóképességű Globe ‘kamaraszínháza’, az előkelő közönség számára fenntartott „Blackfriars-playhouse”), ami hajótöréssel végződik. Olyan vállalkozás, aminek „nincsenek előzményei [...] a korábbi darabokban sem”⁴⁹.

Azonban nem sokkal azután, hogy a ‘realizmus hangulatát’ Shakespeare ilyen ügyesen megteremtette, a jelenet egyik figyelmes és „vele együtt szenvedő”⁵⁰ szemtanújának, Mirandának ezt kell hallania:

A hajótörés

Bús látványát, mely fölköltötte benned

47 Az idézetek az I. felvonás 1. színéből valók, a dőlt betűsek ‘rendezői utasítások’.

48 Kermode (szerk.), i. m., pp. 3–4, I. még – A vihar előadásának igen jól valószínűsíthető körülményeinek bemutatásával – Andrew Gurr: *Playgoers in Shakespeare’s London*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 26–31; és pp. 164–169.

49 Andrew Gurr: „*The Tempest’s Tempest at Blackfriars*” In *Shakespeare Survey*, 41, p. 95.

50 Vö. „Mennyi szenvedést / Láttam, velük szenvedve! [...] Ó! szívemig csapott / A jajszavuk” (I, 2).

A részvét lelkét, bűbájommal úgy
Rendeztem én, hogy nincs egy árva lélek –
Nem, nincs egy árva hajszál vesztesége
Egy teremtésnek sem, kit a hajón
Jajgatni hallottál, süllyedni láttál (I; 2).

A vigasztaló természetesen Miranda apja, Prospero: ez első ‘merénylete’ a szemtanú, a néző érzékei ellen. Mirandának éppen úgy, mint nekünk, el kell hinnie, hogy a katasztrófa, ami minden bevezető nélkül, hirtelen játszódott le a szemünk előtt, csupán a képzelet játéka volt – *valójában* pusztá illúzió.

Különös vigasztalás: egyszerre kiábrándító és lapos, hihetetlen és izgató. Mi oka lehet Prosperónak arra emlékeztetni minket (és leányát), hogy a színházban vagyunk? Senki sem várt *valódi* vihart, tudtuk, hogy nem a *színészek*, hanem a *szereplők* búcsúztak el hozzátartozóiktól, ahogy azt is tudjuk, hogy egy *igazi* vihar kitörése pl. egy szabadtéri színpadon ugyanolyan baj, mint amikor pl. egy színész vagy színésznő *valóban* eltöri a karját a színpadon: abba kell hagyni az előadást. Már Prospero első szavai a ‘színházi illúzió’ birodalmába, a színpadi kép ‘státuszának’ jól ismert problematikájába vezetnek be minket; ahogy Macbeth kérdezte a szeme előtt felbukkanó törőről: „Tör az, amit ott látok?”, ugyanúgy kérdezhetjük meg mi is: ‘Egy vihar (egy süllyedő hajó, egy fuldokló ember, egy Miranda stb.) az, amit itt látunk?’. Jó okunk lehet tehát feltételezni, hogy Prospero *valóban* azokra a színházi ‘játékszabályokra’, közhelyekre akarja irányítani a figyelmet, amelyeket amúgy adottnak szoktunk venni: a színház története éppúgy ‘újra kezdődik’, ahogyan Miranda élete, amikor apja elbeszéli, és ezzel a ‘jelen’-hez kapcsolja eredetük történetét. És ez a ‘felütés’ szabja meg Prospero illúziókeltési képességeinek értékét is: a viharjelenet mintegy bizonyítja, ‘verifikálja’, hogy ‘igazi’ mágussal van dolgunk, aki éppen a színházi valóságnak lesz mindenható ura, felelőse és rendezője. Hogy az illúziókeltés mestere – szerepét rögtön az első mondataival büszkén hangsúlyozva – épp a *színpadon* tartózkodik, egyszerre avat be a látványba és távolít el bennünket tőle.

De a látvány eme indirekt elemzése, a szimultán és *jelenvaló* valóságok viszonyának feszegetése hirtelen abbamarad: egyszerűen egy koherens cselekménnyé alakított, a múlt képeit felvonultató elbeszélést kell elhinnünk – Mirandával együtt – Prosperónak. Tizenkét évvel ezelőtt, Prospero „Milánó fejedelme volt”, „Hatalmas herceg”⁵¹, akit jobban érdekelt a filozófia, mint a napi politika, és az ország kormányzását testvérére, Antonióra „ruházta”; Antonio pedig, Prospero ellenségével, a nápolyi királlyal, Alonsóval szövetkezve, „kitisztította” a „fejedelmi törzset”, Prosperót. A politikai összeesküvés igen hihetően hangzik, és a Prospero és Miranda menekülését biztosító hajó leírása („Tört, szeretetlen bárka váza [...], / Hol sem kötél, sem árboc, sem vitorla / Honnan a patkány is kibujdosott”) ennyi év távlatából már-már a ‘fotografikus emlékezet’ (vagy az erős, retrospektív képzelet) benyomását kelti, egyfajta ‘vizuális valóság’-ét, ami a legapróbb részleteket is rögzíteni képes. Prospero itt még nem beszél mágiáról; a történetet – hangsúlyosan – varázslóköpenye nélkül beszéli el, és hallgat a sziget meséjéről is, melynek főszereplői Ariel, az őt „meghasadt fenyő odvába” szorító Sycorax, és Sycorax különös gyermeke, Caliban. Itt még csupán a ‘másik’, a ‘valóságos’, a küzdelmes, az árulással és hazugsággal terhes milánói élet hosszú és igen körülményesen előadott, kissé unalmas történetét halljuk: Prospero most nem a szemünket, hanem a fülünket teszi próbára. Történetének meglehetősen ‘drámaiatlan’ jellegét azonban szorgalmasan ellensúlyozza, méghozzá azokkal az időről időre feltett kérdésekkel, zaklató felszólításokkal és provokatív megállapításokkal, amelyek az esetleg figyelmetlen Miranda éberségét éppúgy ellenőrzik, mint a nézőét: „Nyisd ki a füled! / Fogadj szót és figyelj.”; „Tudsz rám figyelni?”; „Nem figyelsz.”; „Hallasz?”; „Hallgasd még kicsit”.

Legalább ilyen fontos azonban, hogy a most hallott történet szinte minden epizódja – kisebb-nagyobb változtatásokkal – színpadra kerül: Prospero zaklatott monológja nem csupán a

⁵¹ Az itt következő idézetek mind az első felvonás második jelenetéből valók.

múlt felelevenítése, hanem drámai ‘előhang’ a később megrendező komédiához. Antonio és Sebastian későbbi merényletterve Alonso ellen újra megjeleníti az ‘eredeti’ összeesküvést Milánóban; a hajótörés után a szigetre lépő társaság elképedt csodálkozása Prospero első, legvalószínűbb benyomásait visszahangozza, Trinculo, Stephano és Caliban ‘spontán’ lázadása a kettőt egyszerre parodizálja, és még Sycorax és Prospero történetében is vannak párhuzamok:

Ezt a Sycorax boszorkányt
Algírból sok gonosz varázslatáért,
Mit emberfűlnek szörnyű hallani,
Tudod, kiverték: egy dolog miatt,
Mit egyszer tett, meghagyták életét (I; 2).

Amit tehát Prospero elbeszél, azt mások előadják, megjelenítik, megelevenítik, *bemutadják*, természetesen a rendező segítségével: Ariel Alonsót és kísérőit ringatja álomba, hogy Sebastian és Antonio számára szinte elviselhetetlen legyen a kísértés; Prospero színes ruhákat aggat ki „cellája” körül, hogy Stephanót és Trinculót odacsalogassa – és ki tudna ellenállni ennyi szép holminak? A mágus a nyilvánvaló emberi gyarlóságot éppúgy kihasználja, mint a komikus gyengeséget, ami azért nem teljesen tisztességes, mert olyan tulajdonságokból kovácsol tőkét, amiket ő ismer a legjobban, és ezért következményeit is fel tudja mérni.

Hogy a körülmények hogyan sodorhatnak valakit olyan helyzetbe, amelyben aztán az illető jellemének sötét oldala domborodik ki, éppen Prospero írja le a legpontosabban, amikor színházi metaforákkal sűrűn teletűzdelt, érzékletes mesébe foglalja a milánói puccs történetét. Prospero, „elmerülve titkos tanulmányokba” (II, 1), a „Kormányt öccsére hagyta”, Antonio pedig

mint ki
Annyiszor mond el egy hazug mesét,
Hogy emlékezetét meghamisítva
Maga is hiszi végre –, hitte ő,
Hogy ő a herceg voltaképp; hiszen
Helyembe ült és vitte külső képét
S jogát a rangnak (I, 1);

és végül ő lett a *tényleges* Herceg, az „abszolút úr [...] Milánón” (I, 2), mivel elérte, hogy „ne legyen semmi védőfal aközött a szerep között, amit játszott, és aközött, akiért ezt a szerepet játszotta”⁵² („To have no screen between this part he play’d / And him he play’d it for”). A *screen* szó (‘kályhaellenző’, ‘lámpaerőnyő’, ‘redőny’, ‘zsalu’, ‘függöny’, ‘fátyol’, ‘védőfal’, ‘válaszfal’) sokértelműsége árulkodik arról a többértelmű helyzetről, amibe Antonio belecsöppent. Frank Kermode szerint a *screen* utalhat azokra az akadályokra, amelyek Antonio nagyravágásának útjában álltak (ez esetben a *screen* elsősorban Prosperóval azonos), de jelentheti azt a ‘falat’ is, amit Antonio, a neki kiadott szerepnél fogva, Prospero és a világ közé emelt: vagyis tulajdonképpen magát Antoniót.⁵³ Antoniótól a teljhatalmú Herceg szerepét várták el, s megkapta hozzá a ‘kellékeket’ is: a ruhákat, a koronát, a jogot és a jogart: „a rang” „külső képét” (I, 1), és neki kellett ellátnia a hercegi funkcióból adódó mindennapos ‘rutinfeladatokat’ is. Eleinte tehát úgy tűnt, hogy *három* ember van: Prospero (a ‘valódi’ Herceg), Antonio (a testvér) és Antonio (aki csupán a ‘valódi’ Herceg *szerepét* játssza). Mivel azonban Prospero többé nem volt a Herceg *de facto*, Antonio rájött, hogy az a szerep, amit Prospero *kedvéért* játszik, azonos azzal, amit Prospero *helyett* játszik, és úgy lett *tökéletes* helyettes, hogy megszűnt helyettes lenni: a feladatot úgy tudta a legjobban megoldani, hogy a három szerepet önmagában egyesítette. S attól kezdve, hogy felvette testvére identitását, szerepét éppúgy játszotta a maga, mint Prospero kedvéért – a helyettesítés *leghelyesebb* útjának az *eggyé válás* bizonyult.

Némiképp ‘rövidre zárt’, tömör, de annál érzékletesebb formában Prospero a reprezentáció számtalan lehetséges értelmezése közül épp azt emeli ki, ami *A vihar* egyik kulcskérdésének bizonyul: a *valódi* és a *látzat* viszonyának kérdését. A város valódi ura *valójában* az, aki hercegi pompában jelenik meg az

52 Ez szó szerinti fordítás; mint azonnal kiderül, Babits a bonyolult jelentésű *screen* egyik értelmét megragadva tolmácsolja ezt a nehéz mondatot: „Hogy úr ne légyen e szerep között, / S akiért játszta” (I, 1).

53 Vö. Frank Kermode (szerk.), i. m., p. 16.

alattvalók között, aki az államügyeket intézi, aki döntéseket hoz, aki *eljátssza* a Herceg szerepét és nincs az az ‘igazi’ herceg, aki megbújhatna mögötte, akár egy könyvtárszobában, akár másutt. A ‘herceg’ nem a személy, hanem a megjelenített funkció: a szerep fontosabb, mint a színész. Legjobb esetben a ‘valódi’ herceg legfeljebb a nevet tarthatja meg, de: „Eh, mi a név? – kérdezhetjük Júliával – Mit rózsának hívunk / Bárhogy nevezük, éppoly illatos”⁵⁴. A valóság nem az, amit annak mondunk, hanem ami annak *mutatkozik*, ami „akként nyilvánítja, mutatja meg magát” (*zeigt sich*).

Amikor Prospero Antoniót, Sebastian, Stephanót, Trinculót vagy Calibant kísérti, újra meg újra megismétli a ‘varázseljárás’, ami egy szerepen át teremt személyiséget. A személy valódisága azzal a szereppel áll elő, amibe az illetőt helyezte, ezért nincs értelme megkérdezni, van-e ‘mögötte’ valami ettől ‘független’, ‘igazi’ valóság. Nincs semmiféle ‘lényeg’, vagy ‘eszszencia’, ami a Herceg-szerep mögött állna, ami a ‘herceg’ névnek megfelelne: csak a meghatározott szerepben megjelenő emberi lény számít. A színház, a maga – Shakespeare korában igen drága és gondosan megalkotott – jelmezeivel, szerepeivel és színészeivel – akiket – mint emlékszünk – Macbeth „tűnő árny”-nak nevezett⁵⁵ – járul hozzá a nyelv és a valóság viszonyának kérdéséhez, ami Shakespeare korában legalább annyira foglalkoztatta a gondolkodást, mint ma.

A nyelv és a világ viszonyát illetően Shakespeare korában a talán legelterjedtebbnek tekinthető vélemény szerint a jelölt dolog és a dolgot képviselő jel (név, szó) élesen elválik egymástól.⁵⁶ A fent idézett Júlia minden szükségszerű kapcsolatot tagad szó és jelölet (dolog, jelenség) között. Ugyanakkor a jelölt, mielőtt belső lényegét a jelölő érintetlenül hagyja, mintegy

⁵⁴ *Romeo és Júlia* (II, 2), Mészöly Dezső fordítása.

⁵⁵ Vö. „Az élet csak egy tűnő árny [walking shadow – szó szerint: ‘sétáló árnykép, két lábon járó árnyék’], csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl és elnémul” (*Macbeth*, V, 1, Szabó Lőrinc fordítása).

⁵⁶ Vö. Marion Trousdale: *Shakespeare and the Rhetoricians*. London: Scolar Press, 1982, p. 24.

alkalomként szolgál, mintegy felkínálja magát, hogy különböző jelölők különböző szempontokból mutassák be. A korabeli nyelvfelfogás szerint a kategóriák, azaz a dolgokat leíró, azokat megjelenítő szavak abszolút érvénnyel rendelkeznek, vagyis valóságm megjelenítő képességükhöz semmi kétség sem férhet. De a kategóriák mégsem a dolgokban eleve benne rejlő (inherens) gondolatok formáit – a „legbelső valóságot” – ragadják meg, inkább az emberi megismerés lehetséges *módozatait* képviselik.⁵⁷ Miközben tehát sem a dolog, sem a dolgot ábrázoló kategória valósága nem kérdőjeleződik meg (azaz a nyelvnek mindig szólania kell *valamiről*, s a „valami”-nek mindig van szubsztanciája, lényege, valósága, és ez a valóság nem „tűnik el” a megjelenítésben), a leírások nem közvetlenül *magát a dolgot* jelenítik meg, hanem azokat az utakat, hozzáférési, megközelítési lehetőségeket, amiken át megismerhetjük. A szavak nem arról tájékoztatnak, hogy *mi* a dolog, hanem hogy hányféleképpen *lehet*: valami annyiféle módon *van*, ahányféle módon ábrázolható és megismerhető. A nyelv nem „behatol” a dologba, hanem mintegy „lebeg felette”, s a dolognak hol ezt, hol azt az arcát, oldalát mutatja meg, de „valódi létét” vagy „lényegét” sohasem képes megragadni, hiszen egyetlen kitüntetett kifejezés sincs, ami magához a szubsztanciához jelentene közvetlen bejárást.⁵⁸ Nem véletlen, hogy a korabeli emblematikai hagyományban egy *összezárt ököl*lel ábrázolt *logika* helyét a 16–17. században egyre inkább a *retorika* veszi át, aminek viszont a *nyitott tenyér* a szimbóluma: ha a hangsúly az esszencia helyett a megjelenítés módjára esik, és nincs magától értetődő bemenetel a dolog „végső valóságához”, az ábrázolt tárgy egyben megnyílik a megjelenítéssel együtt végrehajtható mesterkedés és fondorlat előtt is, s ez azzal a hatással lesz egyenesen arányos, amit a beszélő vagy az író tesz a befogadóra.⁵⁹

57 Vö. Marion Trousdale, i. m., p. 26.

58 Vö. „'Az idő is adós tán?' – idő és önazonosság a *Tévedések vígjátékában*” – jelen kötetben.

59 Vö. Marion Trousdale, i. m., pp. 27–32.

Ha pedig a dolog belső valósága, szubsztanciája közvetlenül nem érhető el, azonnal felüti a fejét a kétely is: mi a biztosíték, hogy végső soron létezik egy megingathatatlan, mindenben túli szubsztancia a megjelenítési módok „mögött”? Lehetséges-e, hogy valójában még közvetlenül elérhetetlen és megismerhetetlen szubsztancia sincs, és pusztán csak a leírások valóságosak? Prospero korában a kérdés nem okozott kevesebb gyötrelmet, mint ma, és hogy *A vihar* végül is adós marad a válasszal, azt többek között az a jelentőségteljes csönd fejezi ki, ami Prospero feloldozó szavait követi a darab végén. Antonio, aki egy test és vér Prosperóval („S te, *vérem*, / Testvérem, lelkiismeretelen, / De nagyravágyó” [V; 1]),⁶⁰ aki már-már mint Prospero „másik énje” jelenik meg („ő, kit teutánad / A legjobban szerettem” [I; 2]), egyszerűen nem szól semmit, amikor bátyja teljes megbocsátást hirdet: „Neked, gaz úr (öcsémnek mondani / Bemocskolná a számat) megbocsátom / Minden bűnöd” (V; 1). Sohasem tudjuk meg, mi lakik *valójában* Antonióban, hogy csupán a „hivatal” „költötte”-e „föl” a „rossz öcs” „gaz lelkét” – ahogyan Prospero még az I. felvonás 2. jelenetében mondja –, vagy inkább megátalkodott, a velejéig gonosz, sőt az aljasságokba „belekérgesedett” emberrel van dolgunk, aki még azt sem érti, mi féle „bűn”-ről beszélnek körülötte. Az igazán érdekes kérdés – legalábbis a wittgensteini megközelítésmód szellemében –, hogy pontosan *mikor* tudnánk *minden kétséget kizáróan* azt mondani, hogy „alapvetően”, vagy „a lelke mélyén” Antonio jó, illetve gonosz ember? Miért használunk itt – ahogyan Prospero is az I. felvonásban – olyan metaforákat, amelyek az emberi tulajdonságokat mint magunkra öltött ruhákat (jelmezeket), mint egymást elfedő *rétegeket* ábrázolják („Hogy úr ne légyen e szerep között, / S akiért játszta...”; „Helyemben ült és vitte külső képét / S jogát a rangnak”)? Bármilyen is legyen a válasz, Prospero azzal az állásponttal járul hozzá a nyelv és a valóság viszonyára vonatkozó reneszánsz vitához, hogy a *valóság* a színpadon megjelenő közvetlen ábrázolás, azaz a *szerep maga*, és minden

⁶⁰ A kiemelés eredeti.

kérdés, ami valamiféle *mögöttes* tartalomra (szubsztanciára) vonatkozna, eldönthetetlen. *Lehet*, hogy van valami, ott, a szerep mögött, de nem utal rá más, mint a jelentőségteljes némaság, a „beszédese” csönd, a feltételezés igazságát függőben hagyó hallgatás.

Hát hiábavaló volt Prospero minden mesterkedése? Hát még a varázsló sem tudhatja meg, milyen valójában az emberi természet? Úgy tűnik, *A vihar* (és a *Tractatus*) egyik bölcsessége arról szól, hogy egyfelől az emberi természetre feltett kérdés *jellege* fontosabb, mint a (határozott) válasz, másfelől hogy a Másik és a magunk megismerhetősége mélyen összefügg azzal a kérdéssel, hogy miképpen ábrázolunk, hogy – egyáltalán – mit tartunk a világ és a nyelv viszonyáról. Prospero olyan helyzeteket igyekszik teremteni, amelyekben az emberi természetet mindenféle próbának vetheti alá; Arielt előre kimódolt tervek szerint mozgatja, és nem győzi hangsúlyozni, hogy utasításait „pontosan”, „szava szerint” kell a „szellemnek” (I; 2) kiviteleznie, és azért dicséri meg, mert „parancsaiból semmit sem hibáztott” (III; 3). De még a parancsok és a megvalósítás közötti teljes megfelelés sem tudja feledtetni, hogy a megrendezett jelenetek forrása a *képzelet*, hogy a szerepek, amikbe a többieket kényszeríti, menthetetlenül szerepek maradnak, és hogy nincs módszer arra, hogy bárki „mögéjük” kerüljön. Hiába fedí Prospero minden szavát Ariel egy-egy tette,⁶¹ nincs biztosíték, hogy a mágus képeinek „logikai szerkezete” „megérintené” – a *Tractatus* terminológiája szerint – a valóság logikai szerkezetét.⁶² Prospero szigetének zárt rendszerében a képek egymás körül forognak, egymást tükrözik, és az egyiknek csak a másikhoz képest van „több valóságtartalma”. Például az Iris, Juno és Ceres főszereplésével színre vitt álcajátékhöz (IV; 1) képest a vihar-jelenet (I; 1) „valóságosabbnak” hat, de azután Gonzalo

⁶¹ Vö. „Illeszd a cselekményt a szóhoz, a szót a cselekményhez” (*Hamlet*, III; 2, Arany János fordítása).

⁶² „A leképezési viszony nem más, mint a kép elemeinek és az objektumoknak egymáshoz rendelése. Ezen hozzárendelések mintegy csápjai a képelemeknek, amelyekkel a kép érinti a valóságot” (2.1514, 2.1515).

csodálkozó szavai: „Hogy a ruháink, bár a tengerben egészen átnedvesedtek, mégis megtartották a színüket és a fényüket; mintha újra lennének festve, nem sós vízbe mártva; egy folt sincsen rajtuk” (II; 1) még a „bizonyos aratók” és a „bizonyos nimfák” (IV; 1) megjelenésénél is valószínűtlenebbé teszik. A sziget a „jelölők végtelen láncolatának” országa, ahol a jelek képtelenek „földet érni”, és jelentésük mindvégig a többi jel függvénye; a tartalmak ingatagok, mert nincs olyan rögzíthető valóság („világ”), ami végső alapjukat megvetné.

Prospero a végletekig kiaknázza az „anyagtalan” „ködpompa”, az „álomszövetből” (V; 1) készült képek lehetőségeit. Még a cinikus Sebastian is kénytelen így kiáltani:

Most már elhiszem,
Hogy van egyszarvú, s hogy Arábiában
Egy fa a fénix trónja, hol ma is
Trónol egy fénix (III; 1),

és Antonio azonnal csatlakozik: „Én is elhiszem”. Ami a szigeten zajlik, sokban hasonlít a képhez, amit Michel Foucault fest a tizenhatodik századi tudás szerkezetéről: „olyan tudás ez, amely egymásra támaszkodó megerősítések halmozódása útján haladhat, és így is kell haladnia. Éppen ezért, e tudás már alapjaiban homokszerű.”⁶³

Prospero már-már perverz örömmel mutatja be – Ariel segítségével –, hogy a látványnak csupán „páráváza” (IV; 1) van, hogy az emberi „látás szövete minden alapot nélkülöz”⁶⁴, hogy az embereknek minden okuk megvan rá, hogy „ne higgyék már”

hogy a szemük
Az igazság szolgája, s hogy szavuk
Természetes hang (V; 1).

⁶³ Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000, p. 49.

⁶⁴ Szó szerinti fordítása az eredeti „the baseless fabric of this vision”-nek (IV; 1; 151), amit Babits „a látás páráváza” kifejezéssel tolmácsol (vö. jelen írás címével).

Úgy tűnik, Prospero a jelentés bizonytalanságát és megalapozatlanságát az egyéniség megingatására használja, azoknak az „én-eknek” a bizonytalanná tételére, akik játékszerévé válnak. És ki hinne ennyi varázslat után a mágusnak, amikor a tátott szájjal bámuló társaságot így köszönti:

mégis, bárha zökkent
Lélekkel, tudnotok kell, én vagyok
Prospero herceg, éppen az, kit egykor
Milánó száműzött (V; 1).

Még a becsületes és józan Gonzalo sem tud többet kinyögni: „Igaz ez, vagy álmom / Nem esküszöm meg” (V; 1).

Prospero képei képek képei: a színház önmagáról szól. A varázsló, a *Tractatus* terminológiája szerint, a „leképezési formát” (vö. 2.172) további képekre képezi le, és azokban jeleníti meg, ezeket azután megint további képekre vetíti, és így tovább. Természetesen maga a leképezési forma nem jelenhet meg, hiszen a képet csupán egy másik, szintén valamilyen leképezési formával rendelkező kép váltotta fel. Prospero „könyveiből” az (élő) színház szól ki: „Igen, itt vagyok, és így működöm”. Ebben rejlik Prospero vállalkozásának tautologikus jellege, amit a következő mondattal fogalmazhatunk meg: „A színház a színház”.

De mi a tautológia? Kérdezzük meg először a filozófust.

Wittgenstein a tautológiát vagy más néven az ún. analitikus kijelentést, állítást, igazságot⁶⁵ (az ellentmondással egyetemben) mint az ábrázolás (a megjelenítés, a reprezentáció) abszolút háttérát tartja számon. A tautológiák (pl. „**A** az **A**”, „Prospero mágiája vagy fehér, vagy nem”, „A színház nem más, mint a színház” stb.) egyfelől mintha a teljes bizonyosság utáni vágy beteljesedését jelentenék; mivel a tautológia „minden lehetséges tényállást megenged” (4.462),⁶⁶ igazságához semmi kétség sem férhet, azaz a tautológia abszolút értelemben igaz (szemben a világról szóló kijelentésekkel, amelyek vagy igazak, vagy hami-

⁶⁵ Vö. „A nyelv határai” c. tanulmánnyal – jelen kötetben.

⁶⁶ A kiemelés eredeti.

sak). De az is nyilvánvaló, milyen árat kell fizetnünk a teljes bizonyosságért: éppen mivel a tautológiáknak csak egyetlen igazságértéke van, képtelenek bármit is mondani a valóságról; „nem képei a valóságnak”, „semmiféle lehetséges tényállást sem ábrázolnak” (4.462). Wittgenstein szerint „a tautológia nem áll semmiféle ábrázolási viszonyban a valósággal” (4.462). „Például – mondja Wittgenstein – semmit sem tudok az időjárásról, ha annyit tudok, hogy vagy esik az eső, vagy nem esik” (4.461). Ezért a tautológiák „egyáltalán nem lehetnek jelkapcsolatok, mert ha azok volnának, akkor csak a tárgyak bizonyos kapcsolatait felelhetnének meg nekik” (4.466).

Ugyanakkor – kényelmetlen és paradox módon – *valamiféle* szerkezettel még a tautológiáknak is rendelkezniük kell, még akkor is, ha semmit sem mondanak a valóságról: „természetesen – próbálja Wittgenstein mentegetni magát – még a tautológiában és az ellentmondásban is kapcsolatban vannak a jelek egymással, azaz viszonyok állnak fenn közöttük” (4.4661). De hogyan adjunk számot olyan szerkezetekről, amelyeknek nincs megfelelőjük a valóságban? Wittgenstein nem tud többet mondani, mint hogy a tautológiák – és az ellentmondások – „a jelkapcsolatok határesetei: tudniillik ezek felbomlásai” (4.466), és hogy „értelem nélküliek”, azaz semmit sem tudatnak a valóságról, ugyanakkor „nem értelmetlenek; a szimbolikához tartoznak, mint ahogy a „0” is beletartozik az aritmetika szimbolikájába” (4.461, 4.4611).

Az értelem nélküli (*sinnlos*) és az értelmetlen (*unsinning*) közötti különbségtétel első látásra erőltetettnek tűnik, valójában azonban fontos szerepe van annak meghatározásában, hogy milyennek *kell* lennie a valóságnak, hogy miképpen kell (a *logikai* szükségszerűség értelmében) a világ szerkezetének kinéznie. Igaz, hogy a tautológia nem mond semmit a világról, de éppen mint határeset utal – „hallgatag” és „közvetett” módon – a világ szerkezetének jellegére. A tautológia pusztá léte bizonyítja, hogy van olyan szerkezet, amit csak *megmutatni*, illetve *megtekinteni* lehet, de megismerni nem; a tautológiában érhetjük „tetten” azt a különös és a *Tractatus*ban többször tárgyalt

helyzetet, hogy valami *látható*, tudunk *róla*, sőt, azt is tudjuk, hogy minden tudásunk reá épül, mégsem léphetünk vele megismerési viszonyba, mégsem „fogalmazhatjuk meg”. Ez az az értelem, mely szerint az „értelem nélküli” tautológiáknak mégis van értelmük, *ebben az értelemben* nem „értelmetlenek”.

Prospero is tudatában van annak a hatalomnak, amivel a tautológia éppen azáltal rendelkezik, hogy „hallgat a világról”, hogy „nem szól semmiről”, de „meghagyja a valóságnak az egész – végtelen – logikai terét” (4.463). Amikor Prospero arra hívja fel a figyelmet, hogy

E színészek

Szellemek voltak, mondtam, szellemek,

S a légbe tűntek, lenge légbe tűntek (IV; 1),

amikor az „anyagtalan” „ködpompá”-t (az eredetiben ’szubsztancia nélküli pompás látványosság’ – „insubstantial pageant”)⁶⁷, az „égi zené”-t (eredetileg ’légi varázs’ – „airy charm”)⁶⁸ emlegeti, a maga módján valami olyasmiről beszél, amit Wittgenstein így fogalmaz meg: „a tautológia [...] a [kijelentések] szubsztancia nélküli középpont”-ja (5.143). Prospero olyan tüntetően mutogatja a színház tautologikus természetét, hogy az embernek az a benyomása, talán ez egész vállalkozásának végső célja is: a tautológia „beszédes” csöndjének kiaknázása révén magát a színház pusztá „szervezetét” teszi közszemlére. Prospero színháza nem léphet túl a kiosztott szerepeken (l. Antonio jelentőségteljes hallgatását, mint az ábrázolás határát), de a műveletek mikéntjét, a működés „hogyan”-ját módszeresen bemutathatja. És ebben a „hogyanban” olyan emberek látszanak, akik hisznek, és nem hisznek bizonyos dolgokat (pl. Gonzalo), emberek, akik egyszerre vannak egy képen kívül, és belül egy másikon (pl. Antonio és Sebastian), és ez a „hogyan” fordítja a hitet kételybe és a hitetlenséget bizonyosságba is, arra buzdítva a

⁶⁷ IV; 1; 55

⁶⁸ V; 1; 54

színpadi és a nézőtéri közönséget egyaránt, hogy magát a látszatot, az érzékcsalódást fogadja el valóságnak:

bárha zökkent

Lélekkel, tudnotok kell [az eredetiben: *know for certain* –
legyetek bizonyosak felőle] én vagyok
Prospero herceg (IV; 1).

Prospero szüntelenül változó, tautologikus körhintája a látásmódunkat kívánja átváltoztatni: új szemet, új látószöveget kínál.

Az átalakítási-átalakulási folyamatban maga Prospero jár elől jó példával: épp ez az a szerep, amit jobbára magának tart fenn. Miután célját „elérni” „utolszor égi / Zenét” ígézett [...] / E nyomorultak szellemére”, pálcáját eltöri, „több öltre” ássa a „föld alá”, „a tenger / Mérőlánc által eddig el nem ért / Mélyébe” hányja könyveit, és közönségéhez azért könyörög, hogy az „kezével” (azaz: tapssal) szabadítsa meg kötelékeitől.⁶⁹ A varázsló-szerző-rendező a darab során egyre a színpad széle felé hátrál, egyre közelebb és közelebb kerül a *perem*hez, az ábrázolás, a színház határához, s végül örökre el kívánja hagyni a valóban *világot* jelentő deszkákat. Prospero tehát nem éri be a szerző és a rendező szerepével, hanem még az áhítatos *néző* is ő szeretne lenni; számára az új látószög megtalálása egyben a totális színházi élmény beteljesítését is jelenti. Annak a képességnek a meg- vagy visszaszerzéséről van szó, amely az előadást a *másik* oldalról is szemlélni képes, amely úgy is élvezni tudja a darabot, hogy (még, illetve már) mit sem tud a színházi vegykonyhában készülő varázs mikéntjéről. Prospero az „élő bábjátékot” (III; 3) tökéletes ártatlanságban, teljes csodálatban is át kívánja élni. Az ártatlanság, a minden kételkedés nélküli csoda mércéje pedig – ahogyan maga a név is mutatja – Prospero leánya, Miranda.

⁶⁹ Ez többé-kevésbé szó szerinti fordítása az Epilógus híres szavainak: „But release me from my bands / With the help of your good hands (Epilogue, 9–10), amit Bubits igen szabadon tolmácsol: „Sőt jertek e varázst a ti / Varázssotokkal megoldani”.

A darabban ugyanis csupán két szereplő van, akinek megadatik, hogy „színről színre lássanak”, s ez a szerelmespár, Ferdinand és Miranda. „Vond föl szemednek rojtos függönyét – mondja Prospero lányának, mikor Ferdinandot közeledni látja –, S mondd, mit látsz ott” (I; 2). Miranda számára Ferdinand éppoly „természetfölötti”, mint a fiúnak a lány:

Mondhatom

Isteni szép fiúnak: oly nemes,
Párját sehol se láttam (I; 2)

– lelkendezik a lány, Ferdinand pedig így köszönti:

Bizonynal

Az istennő, kit a dalok kísérek!
Mondd, kérlek, itt a szigeten lakol?
Volnál-e szíves adni jó tanácsot,
Hová forduljak itt? S hogy legnagyobb
Kérdésem hagyjam utoljára: ó, te
Csoda, lány vagy-e? (I; 2)

„Első látásra szemet cseréltek”⁷⁰ – mondja Prospero elégedetten. A csoda megtörtént: Ferdinand úgy látja a világot, mint Miranda és megfordítva, és a csodába az is beletartozik, hogy mindketten ki is tudják mondani, amit a másikban látnak: a csodát. Pedig a szerelmesek első közös pillanatai távolról sem felhőtlenek: Ferdinand elveszettnek hitt apját gyászolja, leendő apósa kémkedéssel vádolja, majd néma fahordásra fogja be, Miranda „szemérmetlen” szavait („Leszek, ha kellek, asszo-

⁷⁰ Ez szó szerinti fordítása az eredeti „At first sight / They have changed eyes”-nak (II; 2; 443–444), amit Babits – igen találóan – így ad vissza: „Első látásra szemük összelobbant”. Természetesen az angol mondat sem jelent feltétlenül többet, mint hogy első látásra egymásba szerettek, de a *changed eyes* mégis roppant érdekes metafora. Ahhoz hasonlít, amit Desdemona mond Othellóról: „I saw Othello’s visage in his mind” (I; 3; 252), ami érthető úgy, hogy Desdemona mintegy „eltekint” Othello (fekete) arcától a férfi (tiszt) lelke kedvéért, de úgy is – és ez az izgalmasabb –, hogy Desdemona belülről, Othello szemszögéből viszonyul férjének a többiekétől eltérő bőrszínéhez, azaz úgy tekint rá, mint maga Othello (vö. „E végső csókban múljak el veled’: szerelem és halál az *Othellóban*” – jelen kötetben.)

nyod; ha nem / Mint szolgálód halok meg” [III; 1]), még félre is lehetne érteni, a fiú pedig már az első közös sakkjátszmában csaláshoz folyamodik. De mégsem, sohasem ötlik fel egyikükben sem, hogy ne lennének egymásnak teremtvé. Az ártatlanság látószöge – szeme – nem ismeri a kételyt, mivel nem ismeretelméleti viszonyban van a világgal, hanem a Másikkal van szerelemben, aki viszont a világ maga.

Prospero fenyegető szavai Ferdinandhoz épp az ártatlanság megőrzését vannak hivatva biztosítani:

Ajándékom tehát és szerzeményed,
Melyet megérdemeltél, vedd a lányom:
De ha előbb megoldod szűz övét,
Mint minden illő ceremóniák
Rajtatok szent ritussal teljesednek,
Az ég nem hullat áldó harmatot
E házasságra: meddő gyűlölet,
S kancsal utálat hinti nyoszolyátok
Virág helyett gazzal, hogy mind a ketten
Ráundorodtok: hát vigyázz, a Hymen
Lámpása úgy világít (IV; 1).

Kínzó kérdés, hogy a „szent ritus” és a „minden illő ceremóniák” vajon ellensúlyozni tudják-e majd az ártatlanság elvesztésének meglepetését (megrázkódtatását, szégyenét), de az esküvő és a nászszékely A *vihar*ban már a hazatérés utáni, nápolyi tervek között szerepel, azaz – jellemző módon – kívül esik a sziget (a darab) világán.

Ez az ártatlanság képes még a gonoszok láttán is önmagára ismerni, mint szépség, jóság és csoda: „Istenem!” [az eredetiben Miranda saját nevének jelentését visszhangozza: „O, wonder” – ’ó, csoda!’] – kiált fel a lány, mikor Alonso és Gonzalo mellett Antoniót és Sebastianit is megpillantja:

Hány kedves arcot látok itt! Be szépek
Az emberek! Ó, drága új világ,
Amelyben ilyen nép van! (V; 1)

Igen, a világot „Hymen lámpása” fényében is szemlélni lehet, örömmel, lelkesedéssel, bűvöletben – ezt sikerült megőrizni egy gyönyörű és okos leány szemében. Prospero már a vihar-jelent után bevallja, hogy

Amit tettem, csak érted tettem én
(Csak érted, drágám, lányom!), aki még
Azt sem tudod, ki vagy, sem azt, hogy én
Honnan vagyok... (I; 2)

Ez az ismétlés („tettem... tettem”, „érted... csak érted”) csupán kiragadott példája annak a „visszaszámlálási” elvnek, amit Prospero az egész darab során érvényesít. A sziget jelene – mint láttuk – mindenkit arra kényszerít, hogy nézzen szembe a múlttal; egy-egy szereplőnek azt kell megint átélnie (a gyermekkortól a királygyilkossági tervekig, a magánytól a lopási kísérletig), amit már vagy megtapasztalt, vagy amire mindig is hajlama volt, s a szenvedés, a hibák és bűnök szinte kényszeres ismételtetése mentén egyre nagyobb hangsúlyt kap az emlékezet. „Látsz-e mást még / Az elhagyott időnek messze mélyén?” – kérdezi Prospero Mirandát már az I. felvonásban. Antonio legfőbb bűne az volt, „hogy emlékezetét meghamisítva [...] hitte ő, / Hogy ő a herceg voltaképp” (I; 2), és Prospero így feddi Arielt, amikor először látjuk kettesben őket:

Elfelejtetted,
Milyen kinből mentettelek ki?...
Feledted már a vén
Boszorkát, Sycoraxot, kit gyűrűbe
Görbített kor s irigység?

...

Havonta egyszer
Rád kell olvasnom, hogy ki vagy, különben
Felejtetted. (I; 2).

Ariel pedig – „hárpia képében” (III; 3) – szörnyű szavakkal idézi Antonio és társasága előtt a múltat:

Emlékezzetek,
Jó Prospero helyét ti Milánóban
(Ez a mondandóm) bitorolva hárman,
Habra hánytátok (most a hab fizet)
Őt és ártatlan gyermekét; s e bűnért
Halasztva, nem felejtve, zord erők
Tengert és partot, az egész teremést
Békétek ellen zúgaták... (III; 3)

Prospero is csupán a bosszúról való lemondás után mondja: „Minek terhelni bús memóriánkat / Régi terhekkkel?”. Az emlékeztetés programjával Prospero a színház egyik legfontosabb feladatát teljesíti be: a múltat a jelen, illetve a „befejezetlen múlt” drámai idejébe önti, ahogyan – Géher István szavai szerint – például „a görög tragédia [...] azt mutatja be, hogy a mitológia „régmúltja” szükségszerűen tartalmazza (egyszerre csapda és ereklye formájában) az erkölcsi törvény drámai jelenét. E törvény dramatizált örök-jelenéből, mindig-jelenvalóságából sarjad ki a mélységes és kozmikus emberi tökéletlenség tragikus öntudata”.⁷¹

Prospero „én”-jének szabadságát – önmagát – tehát úgy nyeri vissza, hogy az ábrázolás határaihoz érkezik, és – Miranda érintetlenségének megőrzése révén – saját, mágikus, mindentudó látásmódját az ártatlanság *néző*-pontjára cseréli. Hogy pontosan értsük a személyiség és az ábrázolás határainak összefüggését, meg kell vizsgálnunk az „én”, a szubjektum *Tractatus*ban betöltött szerepét, hogy azután ennek szempontjai szerint térhessünk vissza Prospero helyzetére.

Az *én*, a szubjektum kérdése a *Tractatus*ban – amit úgy tetünk fel, hogy *ki* beszél a könyv lapjain, hogy milyen „alany” végzi el a világ és a nyelv (kép, gondolat) viszonyának elemzését – éppen a reprezentáció, az ábrázolás kérdésével összefüggésben merül fel. Miközben a tény és a körülmény közötti elté-

⁷¹ Géher István: „The Skeleton in the Mythology: a Comparative Interpretation of the American Wild South and the Hungarian Wild East”. In Waldemar Zacharasiewicz (szerk.): *Faulkner, His Contemporaries and His Posterity*. Tübingen: Francke Verlag, 1992, p. 110.

réseket vizsgáltuk, majd az ábrázolás, illetve az igazság és a hamisság különbségeiről volt szó, arra is fény derült, hogy a reprezentáció eszközei (a képek, gondolatok, kijelentések) a világ állandó (stabil, megingathatatlan) tulajdonságait éppúgy leképezik, mint ahogy megjelenítik annak változó (bizonytalan, kiszámíthatatlan) jellegzetességeit is. A megjelenítés eszköztára tehát egyszerre felelős a világ szilárd és ingatag formáinak ábrázolásáért. Ez a megközelítés azonban olyan nézőpontot feltételez, amely a világra és az ábrázolás eszköztárára külön-külön tekint, s miután felmérte és összehasonlította őket, megtalálja a közöttük lévő kölcsönös megfeleléseket. De az ellentmondás nyilvánvaló: hogyan lehetséges a világra, illetve a reprezentációs eszközökre vetett egy-egy pillantás, ha a vizsgálat épp azt fogja megállapítani, és pontosan a *nyelv* segítségével, hogy a megjelenítés (a nyelv) mindörökké a világhoz van kötve, hogy a nyelv a világ állandó és változó tulajdonságaitól egyformán elválaszthatatlan?

A vizsgálat kivitelezéséhez és eredményeinek rögzítéséhez a nyelv és a világ viszonyáról egy *nem*-nyelvi közegben kell(ene) „szólnunk”; egy, a világhoz – még vagy már – eleve hozzá nem kötött „szuper-nyelvre” volna szükségünk, egy harmadik tényezőre, ami képes volna világ és nyelv „közé” lépve számot adni kettejük kapcsolatáról. Ha azonban a viszony megjelenítéséhez csupán a nyelv áll rendelkezésünkre, honnan származik ez a „harmadik” nézőpont, ami – mintegy „felülről” – mégis megjeleníti világ és nyelv viszonyát?⁷² A kérdést így is feltehetjük: mi a státuszuk azoknak a mondatoknak, amelyek magát a *Tractatus* szövegét alkotják? Emlékszünk: Wittgenstein háromfajta mondatot enged meg a *Tractatusban*: mondatokat (kijelentéseket), amelyek vagy igaz, vagy hamis módon képezik le a valóságot; tautológiákat, amelyek mindig igazak (azaz minden tényállást megengednek), és ellentmondásokat, amelyek mindig hamisak (azaz egyetlen tényállást sem engednek meg). De nyilvánvaló, hogy abban a könyvben, aminek *Tractatus Logico-*

⁷² Vö. Michael P. Hodges: *Transcendence and Wittgenstein's Tractatus*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, p. 24.

Philosophicus a címe, egyetlen ilyen típusú mondatot sem találunk. A *Tractatus* mondatai nem tényeket állítanak, inkább

a tényekről igyekeznek mondani valamit, közelebről a tények és kijelentések viszonyáról. De éppen az elmélet szerint az ilyen kijelentéseknek nincs jelentésük: olyasmit akarnak elmondani, amiről nem lehet beszélni.⁷³

Wittgenstein természetesen tudatában van ennek a paradoxonnak. A 6.54. paragrafus – közvetlenül a híres 7., csendről szóló paragrafus előtt – a következőképpen hangzik:

Az én kijelentéseim oly módon nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri azt, hogy értelmetlenek,⁷⁴ ha már fellépve rájuk túllépett rajtuk.⁷⁵ (Úgyszólván el kell hajtania a létrát, miután felmászott rajta.)
Meg kell haladnia ezeket a tételeket, akkor látja helyesen a világot.

Azonban a mű szelleméből inkább az következik, hogy a 6.54 mondataira ne mentegetőzésként, hanem végkövetkeztetésként, Wittgenstein vizsgálatainak végső eredményeként tekintünk. Ha a nyelv és a világ a reprezentációs viszony szempontjából „egy”, akkor amint elérkezünk a nyelv „széleire” (a „mondható” határára), elérjük a világ „széleit” is. De *maga* a tény, hogy tudjuk, valamiféle határra jutottunk, *mutatja meg* (a „megmutat” szót itt a wittgensteini értelemben használva), hogy a világ és a nyelv viszonyáról szóló „történet” még nem minden: *kell*, hogy legyen *valami* rajtuk *túl* is. A „valami” és a „túl”

⁷³ Geoffrey J. Warnock: *English Philosophy Since 1900*. Második kiadás. Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1969, p. 33.

⁷⁴ Wittgenstein itt az *unsinnig* szót használja. A tautológiákról azt mondta: értelem nélküliek (*simlos*), de nem értelmetlenek (*unsinnig*). A *Tractatus* kijelentései tehát nemcsak értelem nélküliek, hanem értelmetlenek is.

⁷⁵ Az eredetiben: *wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgesteigen ist*. Márkus György fordítása nagyon szellemes, tulajdonképpen: 'ha az ember a kijelentéseken keresztül, rajtuk fel- és átmászva kerül túl rajtuk'.

szavak használata itt persze épp annyira megalapozatlan (hiszen „nyelven kívülinek, *túlinak*” kellene lennie), mint amennyire bármely másik szó használata lenne. A „valami” ráadásul még helytelenül azt is sugallja, hogy ami „túl” van, az valamiféle „*mi*” („dolog”, „tárgy”), holott ahhoz érkezünk el, amiről egyáltalán nem lehet beszélni, amiről „hallgatni kell” (7). De ahogy egyszer, a *Tractatus* olvasása közben elértünk egy olyan pontot, amikor azt kellett mondanunk: „nem tudjuk, mik azok a bizonyos tárgyak; nem tudjuk közvetlenül leírni, megjeleníteni őket, nem láthatjuk őket, de *kell*, hogy legyenek tárgyak”, és ahogyan egyszer arra éreztünk késztetést, hogy így szóljunk: „*kell*, hogy legyen egy olyan közös logikai forma, amin keresztül nyelv és világ érintkezik, bár ez nyelvileg nem megjeleníthető”, ugyanúgy jutottunk most el egy olyan pontra, ahol azt kell mondanunk: „*kell*, hogy legyen valami nyelven és világon túl”.

Azt hiszem, ez a *kell* a *Tractatus* vizsgálódásainak végkövetkeztetése. Ez a *kell* egy szükségszerű igazság *felé* „mutat”, azt „tárja fel”, de csupán megpillanthatjuk, ahogy önmagát felmutatja, ahogy csupán megmutatkozik – mi nem vagyunk képesek (képben, nyelvben, gondolatban) magunk elé állítani, megjeleníteni, „reprezentálni”. Ugyanakkor az itt vázolt folyamatra sem úgy kell gondolnunk, hogy valaki elérkezik a nyelv széleire, és *azután* azt mondja: „*kell*”. A *kell* és a reprezentáció határai egybeesnek és elválaszthatatlanok: a *kell* maga a gondolat „vége”, a nyelv „korlátja”, a kép „kerete”. Éppen a világ és a nyelv viszonyának felismeréséből, azaz végső soron a nyelv és a világ logikájának megértéséből következik – méghozzá a *logikai* szükségszerűség erejével –, hogy van olyan pont, ahol túlléphetünk nyelv és világ határain, ahonnan mindkettőt „felülről” szemlélhetjük; ezt a nézőpontot nevezi Wittgenstein a „metafizikai szubjektum” perspektívájának (vö. 5.633, 5.641). Tehát maga a világ és a nyelv logikájának felismerése, belátása „dob”, „lendít”, „emel” a világ „fölé”.⁷⁶

⁷⁶ Vö. „A nyelv határai” c. tanulmánnyal – jelen kötetben.

A *Tractatus* valójában ebből a nézőpontból íródott: a „metafizikai szubjektum” szemszögéből, valamiféle „lehetetlen szükségyszerűség” perspektívájából. Mit tudhatunk erről a szubjektumról? És mi benne a „metafizikai”?

Wittgenstein azt mondja róla, hogy „nem tartozik a világhoz, de ő a világ határa” (5.632). Több olyan filozófiai hagyomány van, amely a szubjektumról, az *én*ről mint jól meghatározható pontról szeret beszélni, amelynek helyzete és helye pontosan körülírható, és amely a világ „színe előtt” (sőt: azzal szemben) áll: ő az az entitás, amelyből a világ leírása származik. A *Tractatus* szerint azonban nincsen – legalábbis filozófiai értelemben – ilyen entitás: a szubjektum nem egy leíró valami, ami azután maga is leírható. Ezt a kérdést Wittgenstein a *szem* példáján keresztül világítja meg: szigorú értelemben véve a „látótérben nincs semmi, ami arra engedne következtetni, hogy valamilyen szemből látszik”, mert „a szemet valóban *nem* látod” (5.6331; 5.633).⁷⁷ A szubjektum, az *én*, aki körülpillant, mindent láthat, kivéve önmagát: az ember nem tudja megvizsgálni, leírni, vagy megjeleníteni – nézés közben – saját szemét (perspektíváját); nézőpontja egyszerűen *van*, ami nem lehet egyszerre magának a megjelenítésnek *is* tárgya. Azaz hiába nézem meg a szememet akár a tükörben is, *azt* a szemet, amelyből az előttem feltáruló kép származik, nem láthatom, mert a szemhez az éppen adott perspektíva is hozzátartozik. A helyzet ahhoz hasonló, amit Hamlet kapcsán így fogalmaztam meg: a lét és a nem-lét között csak akkor tudnánk „választani”, ha a két „tartomány” között minden további nélkül „közlekedhetnénk”, ha nézőpontunk nem lenne eleve hozzákötve a lét perspektívájához, ha valós lehetőség volna egy harmadik, lét és nem-lét „fölött” álló *szempont*.

Tehát ha a szubjektum képes volna saját szemét is megjeleníteni, akkor nem volna többé szubjektum a szó filozófiai értelmében. Akkor egyben objektummá is válna, tárggyá, amit le lehet írni, meg lehet jeleníteni, ami azonnal egy másik szubjektumot feltételez, aki kívülről tekint rá és leírja, és így tovább, a

⁷⁷ Az idézetben a kiemelések eredetiek.

végtelenségig. A *Tractatus* értelmezése szerint a szubjektum mint leírható tárgy, objektum, eltűnik a világból és egy matematikai ponthoz hasonló, kiterjedés nélküli, „önmagában” vett létezővé zsugorodik, éppen annak a szempontnak a révén, ami a szubjektum sajátja:

Tehát valóban van olyan értelem, amelyben nem-pszichológiai-
lag beszélhetünk az Én-ről a filozófiában.

Az Én azáltal lép be a filozófiába, hogy a „világ az én világom”.
A filozófiai Én nem az ember, nem az emberi test, vagy az em-
beri lélek, amellyel a pszichológia foglalkozik, hanem a metafizikai szubjektum, ami határa, nem pedig része a valóságnak (5.641).

A metafizikai szubjektum kérdése a *Tractatusban* – logikai-
lag szükségszerű magányossága révén – természetesen azonnal a szolipszizmus (a „csak én létezem”) jól ismert problémájába torkollik. Azonban döntő különbségek vannak a szolipszizmus hagyományos és wittgensteini felfogása között. Ahogy David Pears írja, a hagyományos szolipszista azt vallja, „hogy minden létező dolog az ő, a szubjektum tapasztalatához van kötve”,⁷⁸ azaz csupán az létezik, amit ő megtapasztal. Wittgenstein a szolipszizmust nem ebben az empirikus (tapasztalat-orientált) értelemben használja. Azt mondja, hogy amire a hagyományos „szolipszizmus *utal*, teljesen helyes, csakhogy ezt nem lehet *mondani*, hanem ez megmutatkozik” (5.62).⁷⁹ Wittgenstein és a hagyományos szolipszista tehát abban egyetértenek, hogy a „világ és a nyelv határait bizonyos tárgyak (objektumok) öszszessége képezi”.⁸⁰ Azonban a wittgensteiniánus szolipszista erre nem érzékszerveinek segítségével, hanem mintegy minden közvetlen tapasztalat nélkül, „tisztán” a gondolkodáson keresztül, a világ és a nyelv közös *logikai* sajátosságainak vizsgálatán

⁷⁸ David Pears: *The False Prison. A Study of the Development of Wittgenstein's Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1987, p. 170.

⁷⁹ A kiemelés az idézetben eredeti.

⁸⁰ David Pears, i.m., p. 180.

át jut el. Ez engedi meg, hogy arra *következtessen*: vannak tárgyak (dolgok), amelyeket nem lehet ábrázolni; csupán önkéntes megmutatkozásukat, megnyilatkozásukat, megnyilvánulásukat *láthatjuk*, de a látványt már nem lehet szavakkal leírni (rőla igaz vagy hamis kijelentéseket tenni), megjeleníteni, elbeszélni, értelmezni, megmagyarázni. Ezzel a látvánnyal nem ismeretelméleti viszonyban vagyunk, hozzá nem a gondolkodásunkon át férközhetünk. *Látunk* kell és kész.

Nem könnyű követni a *Tractatus* metafizikáját, különösen nem a huszadik-huszonegyedik század fordulóján, amikor szinte már természetesnek vesszük, hogy a valóságot nem egy közvetlen, de nem is egy „isteni” nézőpontból, hanem képzeteink (gondolataink, ideáink) szűrőjén át, perspektivikusan, a „*magunk* szempontjából” látjuk. Ez a folyamat természetesen jóval előbb, Immanuel Kanttal, tehát a tizennyolcadik század végén kezdődött, aki – a híres „kopernikuszi fordulat” szerint – így érvelt:

Próbáljuk hát meg még egyszer, nem jutunk-e messzebbre a metafizika feladatainak terén, ha feltesszük, hogy a tárgyaknak kell ismereteinkhez igazodniuk, ami jobban megfelel a követelménynek, hogy *a priori* tudással rendelkezessünk rőluk, mely azt megelőzően állapítana meg valamit a tárgyakról, hogy ezek adva lennének nekünk. Itt ugyanarról van szó, mint KOPERNIKUSZ legfontosabb gondolatánál: midőn azt találta, hogy az égitestek mozgását nem tudja kielégítően megmagyarázni, ha feltételezi, hogy a csillagok serege forog a megfigyelő körül, KOPERNIKUSZ kipróbálta, nem jár-e nagyobb sikerrel, ha felteszi, hogy a megfigyelő kering, és a csillagok nyugalomban vannak. Ugyanezt a kísérletet elvégezhetjük a metafizikában is, a tárgyak szemlélete kapcsán. Ha a szemléletnek kell a tárgyak tulajdonságaihoz igazodnia, úgy nem látom be, miként szerezhetnénk bárminemű *a priori* tudást e tulajdonságokról; ha azonban a tárgy (mint az érzékek objektuma) igazodik szemléletalkotó képességünk tulajdonságaihoz, úgy egészen jól el tudom képzelni ezt a lehetőséget.⁸¹

81 Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest: Ictus, 1995, p. 34.

Wittgenstein azonban – miközben a nyelv határainak kijelölése közben ízig-vérig kantianus – egy fontos ponton gyökeresen eltér a kanti hagyománytól, és egy Kant előtti metafizikához tér vissza. Wittgenstein filozófiai szubjektuma nem azonos Ludwig Wittgensteinnel, nem „hús-vér” ember, nem is valamiféle „tisztá ész”, hanem egy olyan transzcendens, metafizikai *én*, akit *maga a filozófiai alapállás* van hivatva transzcendens magasságokba emelni, hogy azután mintegy Isten nézőpontjából („sub specie aeterni” – 6.45) szemlélje a világot. Ezt a nem-empirikus, paradox, lehetetlen szükségszerűséget, amelyben a szubjektum „eltűnik”, és egyszerre egy a világgal és van a világ felett mint a világ határa, nevezi Wittgenstein „misztikus érzés”-nek:

A világnak sub specie aeterni szemlélete nem más, mint – körülhatárolt – érzésként való szemlélete.

A világnak körülhatárolt érzésként való átérzése a misztikus érzés (6.45).

De már maga a *sub specie aeterni* is Spinoza „sub specie aeternitatis”-át visszhangozza: „A dolgokat két módon fogjuk fel valóságosaknak” – mondja Spinoza az *Etika* V. részének 29. tételéhez fűzött „Megjegyzés”-ében:

vagy amennyiben úgy gondoljuk őket, hogy bizonyos időre vagy helyre való vonatkozásban léteznek, vagy amennyiben úgy gondoljuk őket, hogy bennefoglaltatnak Istenben, s az isteni természet szükségszerűségéből következnek. Azokat a dolgokat pedig, amelyeket ezen a második módon fogunk fel igazaknak, vagyis valóságosaknak, *az örökkévalóság szemszögéből* gondoljuk, s képzeleteink Isten örök és végtelen lényegét foglalják magukba.⁸²

Ami viszont Spinozánál megismerési mód, amely „Isten bizonyos attribútumai valóságos lényegének adekvát képzetétől a

⁸² Spinoza: *Etika*. Ford. Szemere Samu. Budapest: Magyar Helikon, 1969, pp. 303–304. A kiemelés tőlem származik.

dolgok lényegének adekvát ismeretéhez halad tovább,⁸³ az Wittgensteinnél már csupán nézőpont, ami azonban mégiscsak egy 17. századi metafizika felelevenítését jelenti. Hiszen a *Tractatus* szerint létezik olyan – elmondhatatlan, megjeleníthetetlen, de *átélhető* – pont, amely mintegy isteni nézőpontból, azaz a képzetek (ideák, gondolatok, ismeretelmélet) „szűrőjének” kiiktatásával néz a világra.⁸⁴ A *Tractatus*ban az ábrázolás, a világ és az *én* határai tehát egybeesnek. E határ az ember végső meghatározottsága, de egyúttal ez a szabadság kezdete (vagy inkább: ígérete) is.

A „korai” Wittgenstein szerint tehát a válasz, amit az ember az egész világra vonatkozóan ad, végső soron viszonyulás jellegű. De ez a viszonyulás a logikai szükségszerűség erejével vetül a világra. E logikai szükségszerűség olyan jelentésekben érhető tetten, mint pl. „Itt valami többletnek *kell* lennie”, vagy – ahogy *A vihar* utolsó soraiban Alonso mondja Prosperónak – „vagyom is / Hallani már históriád: *bizonnyal* / Fület ígöző („which *must* take the ear strangely” – ’aminek csodálatos/különös/furcsa/idegen erővel *kell* érintenie a fület’).”

Bár a *kell*t tartalmazó wittgensteini válasz attitudinális jellegű, mégis a *Tractatus* egészének végigolvasásából, az egész világ tényszerűsége fölötti töprengéseinkből (a reflexióból) következik; a *kell* mintegy a világ ott-létére, faktualitására adott közvetlen feleletünként értelmezhető. Hiszen olyan világra (világnak) adunk itt választ, ami önnön szerkezetében, saját alkatában hordozza ezt a *kell*t. Ezért ennek a *kell*nek semmi

⁸³ Spinoza, i. m., p. 99 (II. rész, 40. tétel, 2. megjegyzés). L. még Boros Gábor kitűnő könyvét: *Spinoza és a filozófia etikai problémája*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1997, különösen pp. 122–123 és pp. 230–231.

⁸⁴ G. E. Moore Spinoza *Tractatus Theologico-Politicus*ára tudatosan visszautalva javasolta – mint „magától értetődőt és ideálist” – Wittgenstein művének angol címeként a *Tractatus Logico-Philosophicus*t. Wittgenstein nem lelkesedett ennyire Moore ötletéért (a német eredeti *Logisch-Philosophische Abhandlung* volt, amit pontosan fed a magyar „logikai-filozófiai értekezés”, de angolul a „Logico-Philosophical Treatise” ügyetlenül hangzott volna). Azonban Moore javaslatát Wittgenstein mégis jobbnak tartotta, mint Russellét, ami *Philosophical Logic (Filozófiai logika)* lett volna (l. Ray Monk: *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. London: Jonathan Cape, 1990, p. 206).

köze a hagyományos etikához („Így és így kell tenned, ezt vagy azt nem szabad tenned”). Ahogy Wittgenstein mondja, erre a hagyományos *kellre* mindig válaszolhatom: „És mi van akkor, ha nem teszem meg?” (6.422). Mivel a viszonyuló (attitudinális, modális) *kell* főlhívó ereje a világ alkatában lappangó *kell* hatalmával esik egybe, a wittgensteini *kellt* inkább a léthez, mint az etikához tartozóként kell számon tartanunk, amihez nem is férhet hozzá a hagyományos moralitás.

De felhív-e, felszólít-e bármire is ez az ontológiai *kell*? Van-e egyáltalán értelme itt felhívásról vagy felszólításról beszélni? Ha van, akkor a *kellre* – ami már maga is válasz – adott felelet nyelvileg megjeleníthetetlen, kimondhatatlan, elbeszélhetetlen, de *megmutatkozhat, megnyilatkozhat, megnyilvánulhat* az életünkben: a tetteinken át „szólhat”, azonban *erről* beszélni már nem lehet. Nem lehetetlen, hogy maga Wittgenstein úgy adott választ erre a *kellre*, hogy a *Tractatus* megjelenése után – bár visszatérhetett volna Cambridge-be, hogy ott csatlakozzon az „akadémikus” filozófiához⁸⁵ – Alsó-Ausztriában lett falusi tanító.⁸⁶ „Ha a jó- vagy rosszakarat megváltoztatja a világot – hangzik Wittgenstein jellegzetesen feltételes mondata –, akkor csak a világ határait változtatja meg, nem a tényeket; nem azt, amit a nyelv által ki lehet fejezni” (6.43). Ez a *kell* tehát a „felkérés” a transzcendenciára, a világ és az *én* gyökeres átformálására.

A *Tractatus* „rejtjeles” üzenetét – ami inkább csendjéből, mintsem mondataiból következik – így lehetne megfogalmazni:

’Ha befejezted a könyvemet, talán a következő fog történni: az egész univerzum értelmében vett világ fölé emelkedsz, aminek egyben önmagad felemelését és meghaladását is jelentenie kell. Hogy ez ténylegesen micsoda, és pontosan hogyan megy végbe, nem tudom neked elmondani – én nem tudtam többet tenni, mint hogy egy könyvben eléd tártam mindazt, ami tény-

⁸⁵ Wittgenstein végül 1929-ben tért vissza Cambridge-be (a tanítókodással már 1925-ben felhagyott), de „második” cambridge-i korszaka – melynek legfontosabb hozadéka a végül is posztumusz *Filozófiai vizsgálódások* lett – az „akadémikus” filozófiával való szüntelen polémiaiban telt.

⁸⁶ Vö. „A nyelv határai” – jelen kötetben.

szerű és tényleges. A könyv egészének kellene megmutatnia a világ egészét. A világ egészének megpillantása eljuttat a világ széleire. Ez a szél egybeesik a nyelv, az ábrázolás határaival, a kifejezhető, az elgondolható, a leírható, a képszerűen megjeleníthető, a kimondható végállomásával. Ami ezen a határon „túl” van (ami már nem pusztá kép), az a tényszerűen megjeleníthető „árnyékában” kerül el, annak árnyékában, ami egyáltalán elgondolható, képileg megjeleníthető vagy kimondható. Az egész könyv célja, hogy erre a „túl”-ra mutasson rá. Ez azonban egyáltalán nem azt jelenti, hogy a gondolkodás, a képi megjelenítés vagy a kifejezés hiábavaló, szükségtelen vagy haszontalan volna. Épp ellenkezőleg: épp a tényszerűben és a ténylegesben való teljes részvétel fog átemelni a „másik oldalra”. És akitől ez az *átmenet*, ez a transzformáció függ, nem te vagy. A végpontra érkezés, a határon-állás maga fogja átalakítani képszerű (leíró, gondolkodó, beszélő) látószöggedet egy olyan nézőponttá, amelyből meglátod azt, ami – önmagától – megmutatkozik. A határnak kell téged átváltoztatnia gondolkodó *énből* látó *én*-né. És akkor majd meglátod (nem pedig megtudod), hogy mire gondoltam.’

Wittgenstein *Tractatusa* szerint csak akkor juthatunk a látás állapotába a tudás (a reflexió) helyett, ha el merjük engedni a világot, hogy visszakapjuk, ha el merjük veszíteni önmagunkat, hogy visszanyerjük. De az „elengedés”-t, a „visszakapás”-t, az „elvesztés”-t, vagy a „visszanyerés”-t úgy kell elképzelnünk, mint amik rendre „önmagukban” és „önmaguktól”, mintegy „mediálisan” mennek végbe, tehát nem a mi akarunktól függenek. És a világ és az *én*, amit elveszítünk, majd visszanyerünk, nem ugyanaz: mindkettő – amint láttuk – „transzcendentális” és „metafizikai”. Prospero pedig mintha épp ezt a transzcendentális, mindent felülről látó nézőpontját igyekezne elveszíteni *A vihar* végén, hogy egy hétköznapi, sőt *közönséges* látószögre cserélje.

A megcélzott nézőpont több értelemben is „közönséges”. Egyrészt a ’mindenfelé elterjedt’, a ’mindennapi’, a ’közismert’, az ’általános’, a ’megszokott’ jelentéssel rendelkezik. Másrészt

valóban a színpadra felbámuló közönségben gyökerezik: Prospero a darabot záró *Epilógus*ban egyenesen a közönséghez intézi szavait és az ő kezükbe (tapsukba) ajánlja önmagát:

Búbájam szétszállt, odalón,
S ha még maradt csekély erőm,
Az már a magamé csak, és
Nápolyig vinni is kevés. [I must be here confined by you / Or sent to Naples – ’általatok korlátozottan/a ti korlátaitok között itt *kell* maradnom, vagy Nápolyba kell küldetnem’]
Országom visszanyertem én,
S a csalót meg se büntetém:
Ne hagyjatok hát tengenem
Ezen a pusztaszigeten:
Sőt jertek e varázst a ti
Varázstokkal megoldani. [But release me from my bands / With the help of your good hands – ’kötelékeimtől szabadítsatok meg jó kezetek segítségével’, azaz: tapsoljatok]
Lágy lehetek röpitse vászنام,
Másképp nehéz célt nem hibáznom. [Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails – ’a ti lágy leheteteknek *kell* vitorláimat kitöltenie, másként tervem elbukik/dugába dől’]
Célom a tetszés volt. S ma már
Oda a szellem, oda a báj;
S kétségbe kéne esni ma,
Ha nem könnyítne szent ima,
Mely a kegyelem kényszere,
S minden hibának gyógyszere.
Ha vártok hát bocsánatot,
Nekem is megbocsássatok.

Ha *A viharhoz* a *Tractatus* felől közelítünk, rögtön feltűnik, hogy Prospero – az eredeti szövegben – kétszer is használja a *kell* (*must*) szót: ’általatok korlátozottan/a ti korlátaitok között itt *kell* maradnom’ (I *must* be here confin’d by you), és: ’a ti lágy leheteteknek *kell* vitorláimat kitöltenie’ (Gentle breath of yours my sails / *Must* fill). Wittgensteinhez hasonlóan Prospero is felfedez valami összefüggést az ábrázolás végpontja (a színház határa) és a *kell* között. Azonban Prospero *kell*jei egészen

más értelműek és jelentőségűek, mint Wittgensteiné. Prospero szavai éppen a mindenképp *fölötti* hatalom feladását és átruházását célozzák; a varázsló a „felső” nézőponttól igyekszik megszabadulni. Ezért a választás lehetőségét és a jövőt (saját jövőjét) szó szerint helyezi a Másik (a közönség) kezébe (’jó *kezetek* segítségével’ – With the help of your good *hands*), hogy a szabadságot immár miránk bízva: tőlünk függ, megtörjük-e a varázst, ami nem más, mint a transzcendencia, a világ fölé emelkedés szükségessége, sőt szükségszerűsége. Ha Prospero kétségbeesett erőfeszítését kérdéssé akarnánk átfogalmazni, valami ilyesmit mondhatnánk: „láthatja-e a színházi ember, aki szerző, színész és rendező is egy személyben, máshonnan saját világát, mint felülről, megpillanthat-e a színházban (a darabban, a kosztümökben, a díszletekben, a szereplőkben) mást, mint önmagát?”. S a színház „meghaladására” tett utolsó nagy kísérletként Prospero a varázst, a bűbájt, a megjelenítés képességét és erejét ránk, a közönségre ruházza. Immár a mi felelősségünk, hogy kezdjünk valamit a kezünkkel: tapsolhatunk, vagy imára kulcsolhatjuk („Ha nem könnyítene szent ima”), de – ahogyan Macbeth – akár még egy képzelt vagy valódi tör után is kinyújthatjuk. Prospero útja – mint a „kései” Wittgensteiné a *Filozófiai vizsgálódásokban* – a transzcendencia felől egyfajta hétköznapi-ság felé vezet; aki hajdan „felede a földi célt” és „lelkét magánynak szentelte” (vö. I; 2), most a közönség *közönséges* arcában kívánja megpillantani önmagát. De miért vezet mindez *egyfajta* hétköznapi-ság felé? Mert a hétköznapi-ság mindig egyéni: egyszerre jelenti az ellenszert a transzcendencia mindent felölelő, szükségszerű általánosításaival, és a vulgáris, Jago-típusú, kiüresedett, az általános bölcsességeket puffogató, vulgáris közönségességgel szemben.⁸⁷ Prospero nem a „civilizációba való visszatérésről”, vagy egy „jobb jövőről” beszél; neki, *Prosperónak* kell vagy a szigeten maradnia, vagy eljutnia – a közönség segítségével – Nápolyig.

⁸⁷ Vö. „E végső csókban múljak el veled’: szerelem és halál az *Othellóban*” – jelen kötetben.

Roppant fontos tehát, hogy amikor Prospero a darab elején száműzetésének történetét előadja, úgy írja le magát, mint aki „*idegen* lett saját ügyében” („And to my state grew *stranger*”⁸⁸). Az eredeti *strange* szó a darab második felében többször visszatér, de már nem ’ismeretlen’, ’idegen’ jelentésben, hanem inkább a ’különös’, ’furcsa’, ’szokatlan’, ’kellemetlen’, ’váratlan’, ’nehezen értelmezhető’, ’csodálatos’, ’varázslatos’, ’ritka’ ’rejtélyes’, ’talányos’ értelemek skáláján mozog. „Mindenre, ami szent, uram, miért állsz / Oly *különös* merőn?” („In this *strange* stare” – III; 3; 95) – kérdezi Gonzalo Alonsót. Nem sokkal előbb pedig Prospero azzal dicsekedett, hogy „a többi kisebb / Szolgám is mind ügyesen tette dolgát / S figyelt” („so, with good life / And observation *strange*, my meaner ministers / Their several kinds have done” [III; 3; 86-88] – szó szerint: ’ily módon odaadó (jó, derék) étellel és *csodálatos*⁸⁹ figyelemmel tették kisebb szolgálaim különböző jellegű feladataikat”). „Minden szenvedésed / Csupán szerelmed nagy próbája volt” – vigasztalja Prospero Ferdinándot – „S te *csodamód* megálltad” („thou / Hast *strangely* stood the test” – IV; 1; 6-7). „Ha [Prospero] felriad,” – figyelmezteti Caliban Trinculót és Stephanót – „Tetőtől-talpig végigcsípteti / Bőrünket s *furcsa* húst csinál belőlünk” („Make us *strange* stuff” – IV; 1; 234). A Kormányos arról számol be, hogy „több *furcsa* nesz” („*strange* and several noises” – V; 1; 232) ébresztette őket „dögleletes” álmukból; Alonso biztos benne, hogy a szigeten átélt számtalan izgalom „*különös* lesz [...] ha nem álom, a történelemben” („this must crave – / An if this be at all – a most *strange* story” [V; 1; 115–117], Prospero pedig elismeri, hogy a „*ritka* sors” „hányta” a szigetre „uralkodónak” („most *strangely* [was landed] / Upon this shore” (V; 1; 160–161). Alonso később is ámulattal állapítja meg, hogy „ezek nem rendes dolgok, és csodánál / Csodábbá

⁸⁸ I; 2; 56. Ezt úgy is lehetne fordítani, hogy ’idegen (sőt: egyre idegenebb) lett saját államában’. De a hangsúly valóban az idegenségen van, amit Babits igen jól érzékel.

⁸⁹ Vö. Frank Kermode jegyzetével; Frank Kermode (szerk.): *The Tempest*. The Arden Shakespeare. Routledge: London and New York, (1954), 1990, p. 91.

nőnek” („they strengthen / From *strange* to *stranger* [V; 1; 227–228] – szó szerint: ’a csodálatosból (még) csodálatosabbá erősödnek’), és amikor a természetesnél sokkal „nagyobb *rejtély*”-t („*strange* a maze” – ’különös, csodálatos labirintus’-t [V; 1; 242]) emleget, Prospero leinti: „Uram, királyom, / Találgatással e *talány* előtt / Ne törjed a fejed” („Sir, my liege / Do not infest your mind with beating on / The *strangeness* of this business” – V; 1; 245–247). De Alonso javíthatatlan: még a darab utolsó soraiban is azt hajtogatja, hogy Prospero históriája „bizonytal / Fület *igéző*” („must / Take the ear *strangely*” – V; 1; 311–312).⁹⁰ Prospero nagy vállalkozása a szigeten úgy is felfogható, mint ami végig a *strange* szó jelentésének átalakítását, transzformálását célozta a kezdeti ’idegen’-ből a ’csodálatos’-ba.

A *strange* ’csodálatos’ értelme áll legközelebb ahhoz az ártatlan csoda-látáshoz, amit Miranda esetében figyelhettünk meg („Ó csoda! [...] Ó, szép új világ”⁹¹), illetve ahhoz a „csodához”, amit Prospero mindvégig csupán leányával és Ferdinanddal volt hajlandó összekapcsolni: „de nézz be” – mondja Alonsónak, mielőtt megmutatná a „cellájában” sakkozásba merült ifjú párt –

Te visszaadtad hercegségemet,
Most hadd fizessek én is oly csodával, [At least bring forth a wonder]
Mely legalábbis akkora öröm
Lesz néked, mint a hercegség nekem (V; 1).

Prospero ismét felöltötte „kardját és kalapját”, a hatalom jelképeit, hogy Gonzalo, Alonso, Antonio és Sebastian előtt végre „feltárja”, „ki volt” (V; 1). De amennyire kíváncsi, azonosítani tudják-e Milánó hercegeként, annyira életbevágó, hogy vajon ő ismeri-e ezeket az embereket, vajon megtanulta-e önmagát felismerni a feléje forduló arcokban:

...s én, az ő fajuk,

⁹⁰ Ebben a bekezdésben minden kiemelés tőlem származik.

⁹¹ Ez szó szerinti fordítása az eredeti „O wonder, [...] O brave new world!”-nek (V; 1; 181, 183), illetve Huxley jól ismert könyvcímének hagyományossá vált tolmácsolását őrzi meg; Babits „Istenem”-et és „drága új világ”-ot mond.

Ki éppúgy ismerem a szenvedély
Izét, keményebb lennék...?
Bár vérig sértett gazságuk, nemesb
Okosságommal mégis a harag
Ellen foglaltam állást. (V; 1, az én kiemelésem)

Ebben a fel- és elismerésben szeretném megragadni Prospero legendás megbocsátásának tartalmát. Magánya arról vall, hogy a sziget-határolta saját tér már jóval előbb, már Milánóban körülfogta. Talán el sem hagyta a helyet, ahol hercegnek kellett volna lennie. Talán minden – az ellene szőtt összeesküvés, a száműzetés, a teljhatalom ellenségei fölött – álom volt csupán, amit emeleti könyvtárszobájában, egy vaskos kötet fölött elbóbiskolva látott. Hiszen egy sehol-sincs világban vagyunk, még a sziget földrajzi fekvése is bizonytalan: Alonsóék hajójának útvonalából ítélve, ami Tuniszból Nápolyba tart, valahol a Földközi-tenger közepén kellene lennie⁹², talán valami elsüllyedt Atlantisz maradványaként; korábban azonban Ariel arról számolt be „drága mestéré”-nek, hogy a viharból kimenekített hajó „mély zugban” „ül”,

...hol harmatért felrázva küldtél
Egy éjjel engem zajló Bermudákhoz,
Ott dugtam el (I; 2),

ekkor viszont a sziget valahol az Atlanti-óceánon található⁹³. Az „itt is, ott is” a „mindenütt”-et idézi: a sziget épp ott van, ahol valaki másoktól elkülönül, ahol az *én* zárt világgént, önmagának elegendő egyedként határozza meg önmagát. A sziget arról a mindennapos tapasztalatunkról és gyakorlatunkról árulkodik, hogy képesek vagyunk magunkra mint különálló, senkire és semmire nem szoruló, tárgy-szerű entitásokra, mint „individu-

⁹² Vö. *Gonzalo*: „Nekem úgy tetszik, hogy ruháink [itt a szigeten] még újabbak, mint mikor először vettük föl Afrikában, Claribelnek, a király [Alonso] szép leányának esküvőjén a tuniszi királlyal” (II; 1).

⁹³ Jól ismert tény, hogy Shakespeare *A vihar* egyik forrásaként a *Bermuda-pamfleteket* használta, melyek egy csodálatosan szerencsés hajótörést beszélnek el a Bermuda-szigetek környékén és egy varázslatos, muzsikáló szigetről is beszámolnak (vö. Frank Kermode, szerk., i. m., pp. xxvi–xxx).

umokra” gondolni, mint „autonóm személyiségekre”, akiknek elméjük (szellemük, lelkük, gondolkodásuk, képzeletük) a két szemem mint ablakokon tekint ki, és veszi szemügyre – kívülről – a Másikat és keresi az utat a Másik „belseje” (elméje, szelleme, lelke, gondolkodása, képzelete) felé. Testünk – ahogy a Másiké is – mint „tartály”, mint „cella” tartja össze a „belsőket”, és mindent, az embereket éppúgy, mint a tárgyakat, érzékszerveinkkel ragadjuk meg, pontosan annyi létet engedélyezve nekik, mint amennyi belőlük éppen felfogható (vö. a *Tractatus* szolipszizmusával).

De éppen a „száműzött én” gondolata vezethet el a most már wittgensteini értelemben vett „transzcendentális szubjektumig”; Prospero isteni nézőpontból seper végig szemével az őt korlátok közé szorító szigeten; a mágus kicsiny és hangsúlyosan jól körülhatárolt világára felülről pillant le; hatalma van az *elemek* fölött (vö. „s aztán az elemek közél!” [V; 1]), és bármit is jelenítsen meg képzelete, mindent képes megvalósítani varázsereje és „szelleme” (I; 2), Ariel segítségével. Éppen ezért gondolom, hogy azt firtatni, vajon Prospero fehér vagy fekete mágus-e, vagy hogy Ariel démon-e vagy sem, itt ugyanazt jelenti, mint a számvetés az emberi teremtés lehetőségeivel, mint az a kérdés, hogy milyen természetű – például isteni vagy démoni eredetű-e – az ember (hét) „szabad (felszabadító?) művészete”.

A *viharról* szóló szakirodalomban számtalan párhuzamot találunk Prospero ténykedése és a boszorkánymesterség, a fehér és fekete mágia, az asztrológia és az ún. hermetikus hagyomány⁹⁴ között, de a varázsló hovatarozása éppolyan rejtélyes

⁹⁴ A legfontosabb tanulmányok, amelyek egyben Prospero „gyarmatosító” tevékenységét is bőven tárgyalják: Paul Siegel: „Historical Ironies in *The Tempest*”, *Shakespeare Jarbuch*, 119, 1983, pp. 104–111; Francis Barker and Peter Hulme: „Nymphs and reapers heavily vanish”. The Discursive Contexts of *The Tempest*”, In John Drakakis (szerk.): *Alternative Shakespeares*. London and New York: Methuen, 1985, pp. 191–205; Paul E. Brown; „’This thing of darkness I acknowledge mine’: *The Tempest* and the Discourse of Colonialism” In Jonathan Dollimore and A. Sinfield (szerk.): *Political Shakespeare*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, pp. 23–32; Stephen Orgel: „Prospero’s Wife” In *Representations*, 8, pp. 1–13; Terence Hawkes: „Swisser-Swatter: Making a Man of English Letters” In John Drakakis (szerk.): *Alternative Shakespeares*. London and New York: Methuen, 1985, pp. 26–

marad, mint amilyen bizonytalan a választóvonal, amit a reneszánsz igyekezett húzni törvényes és törvénytelen, jogos vagy jogtalan mágia között. Kétségtelen, hogy Prospero tudományában nyoma sincs az ördöggel kötött szerződésnek, amit a kor a fekete mágia egyértelmű jeleként tart számon.⁹⁵ De Caliban azt mondja, hogy gazdájának

...nagy hatalma van,
Még Setebost is, anyám ördögét
Rabságba fogná (I; 2).

Egy gonosz szellem fogságba ejtésének és igába hajtásának képessége egy nála még nagyobb hatalom segítségével inkább alvilági, mint jóindulatú erő működésére vall,⁹⁶ és Arielt sem nehéz összefüggésbe hozni egy ún. „kisebb démon” figurájával⁹⁷. De még akkor sem könnyű a „drága tündér” (I; 2) szerepéről dönteni, ha történetesen jó szándékú hatalom megtestesülésének tekintjük, mert – mint Wayne Shumaker figyelmeztet – a korabeli démonológiai szakirodalomban „óriási vita dült, vajon a jó vagy közömbös démonok segítségének igénybevétele jogos-e, vagy sem”.⁹⁸ Prospero pedig egyszer azt mondja Mirandának – mint jó keresztényhez illik –, hogy „az Isten szent gondviselése” (I; 2) vezette őket a szigetre, néhány sorral lejjebb azonban már arról beszél, hogy

Különös véletlenből a Szerencse [bountiful Fortune]
Ma már jó úrnőm, ellenségimet
E partra hozta mind (V; 1)

46; Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.

95 Vö. Wayne Shumaker: *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study of Intellectual Patterns*. Berkeley: University of California Press, 1972, p. 72.

96 Vö. Wayne Shumaker, i. m., pp. 100–101.

97 Vö. Frank Kermode (szerk.), i. m., p. 141.

98 Wayne Shumaker, i. m., p. 73.

Bár a korszakban még komoly etikai művek is azonosítják a szeszélyes Szerencsét az isteni Gondviseléssel⁹⁹, Prospero tovább bonyolítja a helyzetet, amikor Fortuna-Providenciának azonnal asztrológiai értelmezést ad:

...jós-szemem
Látja, hogy olyan sorsos csillagon
Áll zenitem ma, melynek befolyását
Ha most felejttem udvarolni, sorsom
Örökre elhanyaglik (I; 2).

Természetesen az asztrológia igazolhatóságáról ismét megoszlanak a vélemények, például Pico della Mirandola *Disputationes adversus astrologiam divinatricam* című, 1495-ös könyvében mélyen elítéli a gyakorlatot, amely Isten akaratát a csillagokból akarja kiolvasni, miközben Bellanti rendkívül népszerű, sok kiadást megért művében, a *Liber de astrologica veritate*ban (1438, 1502, 1554) egyenesen nélkülözhetetlennek tartja e fontos tudományt:

Csupán az ész lelki jellege teszi lehetővé, hogy felülemelkedjünk a testi szubsztancián és csak az ész eme minőségei engedik meg, hogy a testen túlit megfelelőképpen ragadjuk meg. Mivel a jövőre vonatkozó kép isteni eredetű, a jövő eseményeinek égi okait az emberi elme könnyebben ragadja meg, mint a földieket; [...] az asztrológia pedig a tudomány minden feltételének eleget tesz.¹⁰⁰

Amennyire én látom, *A vihar* egyik álláspont mellett sem kötelezi el magát; inkább magába fogadja, sőt kihasználja, azaz dramatizálja, a színpad közepére állítja a feszültséget, amit a kor tudományos csatározásai és közhiedelmei generálnak. Az azonban bizonyosnak látszik, hogy ez a fehér-fekete mágia, a

⁹⁹ Például Justus Lipsius, több ízben leuveni professzor, aki *Hat könyv a politikáról és a polgári tanokról* (1589) c. művében Fortunát ellenállhatatlannak és kiszámíthatatlannak vallja és azonosítja Isten akaratával. De Lipsius – aki a németalföldi katolikus-protestáns harcoknak többek között saját házának feldúlását is köszönhette – nem volt éppen toleráns, s inkább Machiavelli pártjára állt: minden közrendet zavaró eseményt kíméletlenül meg kell torolni és egy ország csak egyetlen vallást tűrhet meg határai között (vö. Brian P. Copenhaver and Charles B. Schmitt: *Renaissance Philosophy*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992, p. 264).

¹⁰⁰ Idézi Wayne Shumaker, i. m., p. 128.

maga transzcendentális szubjektumába zárva csupán *egyfajta* lényt képes elfogadni: akit ő maga hozott létre. Prospero számára ez Miranda, a gyermek, akit nemzett és „iskolájában” nevelt, ahol a lány többet tanult, „mint más princesszek, kiknek több idő / Jut lustaságra s lustább nevelők” (I; 2). Mirandával Prospero beteljesítheti a lányos apák álmát, akik másra sem vágnak, mint egyedül lenni okos és gyönyörű kislányaikkal egy lakatlan szigeten, napról napra figyelve, miképpen formálódik nyiladozó értelmük és illedelmes személyiségük apjuk ellenállhatatlan és felülmúlhatatlan képességeinek hatására. Prospero boldogsága csak Learéhez mérhető, amikor közlik vele „büntetését”: élete hátra lévő részét közös börtöncellában kell eltöltenie Cordeliával. Lear szinte ugrál az örömtől, lányát még sürgeti is:

...menjünk a fogságba: ott
Fogunk mi, mint kalitban a madár
Dalolni ketten
...
Így élünk majd, dallunk, imádkozunk,
és agg regéket mondunk, nevetünk,
Az arany lepkéken...
...
Arcot veszünk fel, mintha kémei volnánk
Az isteneknek.¹⁰¹

Csakhogy Prospero helyzetét éppen az bonyolítja, hogy amikor megérkezett, a sziget nem volt lakatlan. Már – mindig is – ott volt Caliban, akit Prospero úgy emleget, mint „földdarab”-ot, mint „disznó”-t, „teknősbéka”-t, „vad szolgá”-t, akiben a „jószág magva nincs” és akinek csak „korbács való” (I; 1). Prospero számára Caliban „boszorkány kölyke”, „mérges rab, kit rossz anyja magától / A Sátántól szült” (I; 2), „barom” (IV; 1), „vakarcs inas”, „fél-ördög [...] mert korcs és félvér”, és a darab legvégén: „a sötétség-fia” („this thing of darkness” – ’a sötétséghez tartozó dolog’ [V; 1]). A sziget egy „más részén” felbukkanó, részeges Trinculo szerint „fura egy hal” („a strange

¹⁰¹ Lear király, V; 3, Vörösmarty Mihály fordítása.

fish”), „nagyon nyomorult, könnyenhívó”, „kutyafejű”, „tetves”, „utálatos”, „iszonyú nevetség”, „derék szörnyeteg”, részeg „monstrum”; Stephano világában „néglábú”, „szigetbéli”, „ebhitű, iszákos szörnyeteg”, „ördög”, „vadbarom” (II; 2). A címkék Caliban idegenségét, félelmetes-komikus-állatias monstrozitását és démoni eredetét emelik ki; Trinculo és Stephano még talán azokat a gondolatokat is visszhangozzák, amelyek Prosperóban fogalmazódhattak meg, mikor először lépett a szigetre. És a sziget gyönyörű, „finom, gyöngéd és szelíd itt a klíma” (II; 1), de mégis belengi valami eredendő idegenség, ősi homály, valami kezdettől fogva meglévő sötétség. Valami, amit az emberi „mágikus”, „csodálatos”, artikulált értelem képtelen az ellenőrzése alá vonni. Az ember megkísérelheti, hogy kifejezést adjon neki a nyelv segítségével: Prospero éppúgy, mint Miranda¹⁰², „egyre-másra / Minden órában”, „bajjal” „beszélni tanított”-ák a „szörnyet”: „én adtam ösztöneidnek szavakat” – halljuk már az I. felvonás 2. jelenetében, és eredetileg éppen a nyelvtanulás volt a legintimebb időszak a varázsló és Caliban közös életében. Caliban legalábbis így emlékezik:

Mikor idejöttél,
 Bezzeg hogy sokba vettél, simogattál,
 Málnalét adtál, és megmondtad azt is,
 Hogy híjják a nagy fényt, hogy a kicsinyt,
 Amelyik nappal ég, s amelyik éjjel;
 És megszerettelek (I; 2).

A bajok az ivarézés idején, a fajfenntartási ösztön ébredésével kezdődtek: Caliban „csupa Calibannal” (I; 2) szerette volna benépesíteni a szigetet, azaz – csakúgy mint Prospero – minde-

¹⁰² A *vihar* kiadásai nem egységesek abban a tekintetben, hogy a „Vad szolga, benned jóság magva nincs” kezdetű rövid monológot kinek tulajdonítják, az Arden-kiadás például Mirandának (II; 2; 353–364), a magyar hagyomány (Dryden és Theobald korrekcióját követve) Prosperónak. Ha itt Mirandát halljuk, akkor a monológ utolsó előtti sora: „Jó volt, hogy e sziklába zártalak” furcsán hangzik a leány szájából. De az angol szöveg nem mond többet, mint azt, hogy Caliban „megérdemelten lett a sziklához kötve [’e sziklába korlátozva]” („wast thou / Deservedly confin’d into this rock”, I; 2; 363–364). Természetesen Babits abból indult ki, hogy itt Prospero beszél, ezért fogalmaz egyes szám első személyben.

nütt önnön sajátmaga-teremtette képét szerette volna látni. De ahogy Calibanban sem merül föl, hogy gyermekei esetleg Mirandára is hasonlíthatnak volna, úgy tekinti Prospero a természet talán állati, de eltagadhatatlan igényét az elszemtelenedett rab-szolga lázadásának; az ösztönt láncokkal kötötte gúzsba és „kő-ólba” (I; 2), még a szigetnél is kisebb börtönbe zárta: „Jó volt, hogy e sziklába zártalak / Úgyis börtönnél többet érdemelnél” (I; 2). Caliban azt testesíti meg, akinek szűk az eleve adott kategória-rendszer, amit a nyelv bocsát az ember rendelkezésére. Prospero és Miranda abból indul ki, hogy addig nem is ismerhetjük szándékainkat, amíg nem tudjuk őket szavakba önteni¹⁰³: Tulajdonképpen maga a nyelv „mondja meg” – és „humanizálja” is egyben – azt a ködös, bizonytalan indulat-masszát, ami alaktalanul kavarog bennünk, és ami éppen a nyelvi megformáltság által lesz az, ami. De nem lehetséges-e, hogy a rendelkezésünkre álló szavak eleve elszegényítik érzéseink gazdagságát, hogy bár indulatainkat a szavakban kétségtelen ismerősként látjuk viszont, azok már nem *azok* az érzések és indulatok?

A kérdésben – mondhatjuk a *Tractatus* alapján – csak akkor tudnánk igazságot tenni, ha valami nyelven „túli” is rendelkezésünkre állna érzéseink megragadásra, ha máshonnan is volna bemenet indulatainkhoz, mint a nyelven keresztül. Láttuk, hogy a reneszánsz tudósai éppúgy birkóztak a kérdéssel, mint Wittgenstein a *Tractatus*ban. Azonban a *Tractatus* „dolgai”-val, „tárgyai”-val (Gegenstände, Dingen, Sachen) szemben a „dolog”, a „tárgy”, amivel Prospero és Miranda küszködik, „beszélő” valami: „velejeig állatias *dolog*” („a *thing* most brutish” – I; 2; 359)¹⁰⁴, „a sötétséghez tartozó *dolog*” („this *thing* of darkness” – V; 1; 275)¹⁰⁵, mégis megszólal, és nem feltétlenül mondja azt, amit a szájába adtak:

¹⁰³ Vö. az angol erdeivel: „I endow'd thy purposes / With words that made them known” (I; 2; 359–360), szó szerint: ’céljaidat/szándékaidat elláttam szavakkal, amelyek azokat ismertté, tudottá tették’. Ezt adja vissza Babits így: „én adtam ösztöneidnek / Szavakat, nyilvánulni”.

¹⁰⁴ Az én szó szerinti fordításom, Babits itt annyit mond: „baromként [makogtál]”.

¹⁰⁵ Ismét az én szó szerinti fordításom, Babits „sötétség-fia”-nak fordítja.

Beszélni tanítottál; legalább
Tudok most káromkodni. A vörös
Fene beléd, mért tanítottál! (I; 2)¹⁰⁶

A „beszélő dolog”-tól halljuk a darab talán legköltőibb sorait is, és éppen akkor, amikor a „gazda” nincs jelen – Caliban legszebb szavainak csak Stephano és Trinculo a fültanúja:

Száz zengő szernek zúg fülembé olykor
Zenebonája; máskor ringató dal [voices],
Bár hosszú alvásból eszméltem éppen,
Elaltat újra: és álmomban megnyíl
A felhő, látom kincsek záporát
Leesni készen: és ébredve sírok
S megint álmodni vágyom (III; 2).

Caliban nem beszédet hall, hanem dalt, hangokat, zenét és – Prosperóval szemben – ő az egyetlen a darabban, akiről tudjuk, hogy vannak álmai. Caliban mindaz, ami a „tisza ész”-en, a ráción innen vagy túl esik: a tagolatlan éppúgy az ő birtoka, mint a művészileg legjobban megformált líraiság; a kimondatlan, a némaság árnyékában meghúzódó éppúgy, mint a kimondhatatlanságot is megszólaltatni képes költészet. Ő az, akit az értelem, lakhelyén körültekintve, mint már eleve ott-lévőt talál meg, mint *dolgot*, aki mindig is *előtte* érkezett és az egész birtokra tart igényt: „E sziget úgyis az enyém, anyámtól: / Elvetted tőlem” (I; 2). Caliban az a különös, hatalmas, félelmetes öserő, ami az észre, a rációra ráakaszkodik, akár mint a tiszta *értelmet* ezer irányba szétszóró metafora, akár mint a kifejezés, a megformálás képtelensége, amely a szavak lassú, gyötrelmes összeszedetettségét is megtagadja. Caliban a kiismerhetetlen, sötét hatalom, aki rátelepszik az észre, hogy *elemi* erejével erőszakolja ki a szabadságát. Ez az erő pedig zavarba ejtően és ellenőrizhetetlenül a természettől való: ismeri a „legjobb forrásokat”, a málna és a hal lelőhelyét (II; 2), a „sziget csodáit”, „sós kutat,

¹⁰⁶ Vö. „De végezz, nyelv, némulj, keserű száj”: *Athéni Timon* és a visszavont jóság” – jelen kötetben

pusztát, zöldeket” (I; 2). Caliban mindenek fölött a *vágy*, aki nem óhajt az értelem „cellájában”, „kőóljában” (I; 2) megmaradni; „itt, saját / Tanyámon laktál [in mine own cell – ’a saját kamrámban/cellámban’], míg erőszakot nem / Akartál tenni lányomon” (I; 2) – veti Caliban szemére Prospero. Rémisztő fel-tételezés, de sötét árnyként mégis ott lebeg a sziget fölött, hogy Calibannak már a pusztta jelenléte is azért ingerli olyan mérhetetlenül gazdáját, a varázsló azért olyan szégyenletesen és már-már hisztérikusan türelmetlen szolgájával, mert olyan ki-mond(hat)atlan, de azonnal elhessegetni való vágyakozást jele-nít meg, amelyet Prospero a lehető legmélyebben szégyell, amelytől mindig a lehető legjobban rettegett, és amely mindket-tőjük szerencsétlenségére épp Caliban vágyában öltött testet.

Hogy Shakespeare a „gyarmatosító” és az egyáltalán nem „nemes vadember” metaforáján át jeleníti meg a kettejük között feszülő ellentétet – alkalmat adva a kritikusoknak arra is, hogy Prosperóban a „kolonizáció beszédmódjának” és ideológiájá-nak képviselőjét lássák – *A vihar* egyik legjelentőségtebb mozzanata: az ésszel felérhetetlen, az artikulálhatatlan örök, alku nélküli elérhetetlenségét és fájdalmát húzza alá. Az őserő „kannibáli” formáját pedig nem annak tulajdonítom, hogy Sha-kespeare az angol gyarmatosítás és elnyomás szócsöve lenne. Inkább annak, hogy Caliban Prospero legnehezebb próbája, amikor a mágus önmagát – sikereit éppúgy, mint bűneit és ku-darcait – a Másikban igyekszik felismerni.

Képes-e Prospero Calibanban meglátni az embert? Képes-e Prospero felismerni magát másban is, mint az önmaga „fajtájá”-ban és teremtményében (Miranda), mint jötevőjében (Gonzalo), a megtérő bűnösben (Alonzo), vagy akár a tetteit a darabban soha meg nem bánó, vele egy vérből való ellenségben (Antonio)? Meg tudja-e pillantani önmagát a tőle *teljesen* idegenben, *tökéletes* pe-dagógiai kudarcában, abban, aki számára néha maga az *Ördög*?

Hogy erre választ adjon, kellett Prosperónak eljutnia a szín-pad legszéléig. Ahogy az utolsó monológban, az Epilógusban láttuk, a szükségszerűség ereje, a *kell* löki oda, egy olyan *kell*, mint amilyen Wittgenstein „transzcendentális szubjektumát”

lendítette a világ fölé. És ahogy Wittgenstein meglátja, hogy a szubjektum csak akkor lesz képes önmagát a teljes világgal azonosítani (vö. „A világ és az élet egyek” [5.621], „Én vagyok az én világom” [5.63]), ha számot vet az ábrázolás (a nyelv, a kép, a gondolat) és a világ (az univerzum, a valóság, a nyelvtől eredendően idegen „tényösszesség”) viszonyával, úgy lesz Prospero transzcendens varázshatalmának, elméjének, színházteremtő képességének végső feltétele, hogy azonosulni tud-e egy olyan világgal, amelyet nem csupán ő hozott létre.

Ahogy többször említettem, a korai Wittgenstein és Prospero világi legalább annyira különböznek, mint amennyire hasonlóak. Prospero világa, bármennyi szerep jutott is benne a képzeletnek, és bármennyire is „dolog” lett benne Caliban, mégiscsak hercegség, amelyet *emberek* népesítenek be. Wittgenstein világa logikai építmény („A tények a logikai térben – ez a világ” [1.13]), amely „tényekre oszlik” (1.2). Wittgenstein transzcendentális szubjektuma dolgok rendszeréhez képest születik meg, Prospero azonban arra is kész lesz, hogy elhagyja a szigetet, de akkor és csak akkor, amikor önmagát a színpadon tolongó, a bénító varázsból egyszerre *megelevenedő* színészeivel és nézőivel éppúgy azonosítani tudja, mint a színpadra felbámuló, fejkéből és tátott szájából életre kelő közönségével. Ez a lépés nemcsak azt követeli meg, hogy eltörje pálcáját, a mélybe hányja könyveit, és hogy mindentudó, mindent-ismerő, mindent ellenőrizni kívánó vágyaival felhagyjon. Ez a lépés nemcsak a *megismerést*, hanem a Másik *elismerését* is előírja, az elszánást, hogy – már minden varázserő nélkül – Calibanra nézzen és kimondja az *igazi* varázsigét: „e sötétséghez tartozó dolgot a magaménak ismerem el”¹⁰⁷ („this thing of darkness I acknowledge mine” [V; 1; 275–276]), hogy a „sötétség-fiát” „magának kérje”¹⁰⁸. Az elismerés pedig itt elsősorban bizalmat jelent: Prospero – ahogy az Epilógusban láttuk – vállalja a kockázatot, hogy sorsát a közönség kezébe tegye le. E bizalom nélkül kép-

¹⁰⁷ Szó szerinti fordítás.

¹⁰⁸ Babits fordításának („ezt a sötétség-fiát / Magamnak kérem”) parafrázisa.

telen volna saját akaratából visszatérni Milánó és Nápoly „hétköznapi”, „valódi” világának körforgásába. E bizalom nélkül még mindig *elszigetelt* individuum lenne, aki a többieket tárgyként, bábként, „dolog”-ként kezeli; manipuláló szubjektum, emberi sorsok szerzője volna, aki szerepek mögött kutatja a Másik „valódi” *énjét*. A megbocsátás: ön-fel-és-megismerés, a megismerés: elismerés, az elismerés: bizalom, a bizalom: szabadság. Szabadság arra, hogy a világot végre a maga *valójában* lássuk, hogy a valóság *valóságos* legyen. És a világ nem feltétlenül akkor valóság(os), ha tárgyak halmazaként mutatkozik meg. Lehet, hogy a világ akkor *igazán* valódi, ha *életre kel* – ahogy, bár hiába, egyszer még Macbeth töre is megelevenedett. Prospero világa akkor lesz valódi, amikor nem szerepekben, hanem emberekben valósul meg. Prospero, amikor a hazatérés mellett dönt, éppúgy szelídíti meg és teszi otthonossá a transzcendenciát és *képz*ületet, mint ahogy Wittgenstein szelídíti meg a *Tractatus* transzcendenciáját és miszticizmusát a *Filozófiai vizsgálódásokban*, ahol – mint a *Macbeth* kapcsán láttuk¹⁰⁹ – azt kutatja, hogy a nyelv és a világ viszonya mennyire ragadható meg két beszélő *ember* viszonyaként, hogy nyelv és világ logikai korrelációja mennyiben ugyanaz a kérdés, mint az egyik beszélő *én* kapcsolata a másik beszélő *énnel*. És a *Vizsgálódások* Wittgensteinje szerint a kérdés annak a folyamatnak a mentén válaszolható meg, amelynek során a szavakat „metafizikai használatukból” „eredeti otthonaikba”, „hétköznapi”, „mindennapos” használatukba vezetjük vissza.¹¹⁰

A „hazatérés” adja-e hát „leképezéseink” „logiká”-ját? Képezheti-e az „otthon” „látás”-unk, képeink „páravázát”? Válthat-e „csodá”-vá az „idegenség” a hazafelé vezető úton? És „*kell*”-e még egy utolsó szó a csend előtt?

¹⁰⁹ Vö. „Kép szemének, kín szívének”: Macbeth töre Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai* előtt – jelen kötetben.

¹¹⁰ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, i.k., §116.

Bibliográfia

- „A halászlúr s az ü feleségirül”. Ford. Márton László. In Jacob és Wilhelm Grimm: *Gyermek- és családi mesék*, pp. 88–95.
- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Szerk. Benkő Loránd, et. al., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- Adamson, Jane: *Othello as Tragedy: Some Problems of Judgement and Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Altrichter Ferenc: *Észérvek az európai filozófiai hagyományban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993.
- András László: „A Jago kérdés”, In *Filológiai Közöny*, I. évf. 2. szám, 1955, pp. 173–174.
- Anscombe, G. E. M.: *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. London: Hutchinson University Library, 1959.
- Aquinas, St. Thomas of: „Concerning Being and Essence”, In Anne Fremantle (szerk.): *The Age of Belief. The Medieval Philosophers*. New York: New American Library, Meridian, 1984.
- Arany János *Költői művei*. 1. kötet. Szerk. Vekerdy Tamás, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*. Ford. Szabó Miklós, Budapest: Európa, 1987.
- Arisztotelész: *Organon*. I. kötet. Ford. Szalai Sándor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. Matúra Bölcelet, 7. Budapest: PannonKlett Kiadó, 1997.
- Arisztotelész: *Rétorika*. Ford. Adamik Tamás, Budapest: Gondolat, 1982.
- Augustinus: *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest: Gondolat, 1982.
- Austin, J. L.: *How To Do Things With Words?* Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hevesi István és Horváth Géza, Budapest: Osiris, 2001.
- Baker, G. P. és P. M. S. Hacker: *Wittgenstein: Understanding and Meaning: an Analytical Commentary on the Philosophical Investigations*. Volume 1. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Balázs János: *A szöveg*. Budapest: Gondolat, 1985.
- Barker, Francis-Peter Hulme: „Nymphs and reapers heavily vanish”. The Discursive Contexts of *The Tempest*”, In: John Drakakis (szerk.): *Alternative Shakespeares*, pp. 191–205;

- Barnes, Jonathan: *The Presocratic Philosophers. Volume I: From Thales to Zeno*. The Argument of the Philosophers Series. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- Barthes, Roland: *Image, Music, Text*. Vál. és ford. Stephen Heath, Glasgow: Glasgow University Press, 1977.
- Bate, Jonathan, Jill L. Levinson és Dieter Mehl (szerk.): *Shakespeare and the Twentieth Century: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress. Los Angeles, 1996*. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses, 1998.
- Bayley, John: *Shakespeare and Tragedy*. London, Boston és Henley: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Berger, Harry: „Text against Performance in Shakespeare: the Example of *Macbeth*” In Stephen Greenblatt (szerk.): *The Power of Forms in the English Renaissance*, pp. 49–79.
- Berry, Ralph: *Tragic Instance: The Sequence of Shakespeare's Tragedies*. Newark: University of Delaware Press és London: Associated University Presses, 1999.
- Biblia*. Ford. a Magyarországi Egyházak Ökumenikus Tanácsának Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Budapest: a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1975.
- Binkley, Timothy: *Wittgenstein's Language*. The Hague: Martinus Nijhof, 1973.
- Black, Max: *A Companion to Wittgenstein's 'Tractatus'*. Cambridge: At the University Press, 1971.
- Block, Irving (szerk.): *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Második kiadás, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Boros Gábor: *Spinoza és a filozófia etikai problémája*. Budapest: Atlantisz, 1997.
- Bowie, Andrew: *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Második kiadás, Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.
- Bowie, Andrew: *Introduction to German Philosophy. From Kant to Habermas*. Cambridge: Polity Press, 2003.
- Bradley, A. C.: *Shakespearean Tragedy, Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. London: Macmillan (1904), 1950.
- Brooke, Nicholas (szerk.): *The Tragedy of Macbeth*. The Oxford Shakespeare. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.
- Brooks, Cleanth: „The Naked Babe and the Cloak of Manliness” In: John Wain (szerk.): *Shakespeare: Macbeth. A Casebook*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Brooks, Cleanth: *The Well Wrought Urn*. New York: Harper and Row, 1947.

- Brooks, Harold F. (szerk.): *A Midsummer Night's Dream*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1979), 1990.
- Brooks, Harold: „Themes and Structures in *The Comedy of Errors*” In J. R. Brown és B. Harris (szerk.): *Early Shakespeare*, pp. 55–71.
- Brown, J. R. és B. Harris (szerk.): *Early Shakespeare*. New York: Humanities Press, 1966.
- Brown, John Russell (szerk.): *The Merchant of Venice*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1959, 1969) 1995.
- Brown, John Russell: „The Interpretation of Shakespeare's Comedies: 1900–1953” In *Shakespeare Survey*, 8., 1955, pp. 1–13.
- Brown, Paul E. „'This thing of darkness I acknowledge mine': *The Tempest* and the Discourse of Colonialism” In Jonathan Dollimore and A. Sinfield (szerk.): *Political Shakespeare*, pp. 23–32.
- Burckhardt, Sigurd: *Shakespearean Meanings*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Calderwood, James L.: *If It Were Done. Macbeth and Tragic Action*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1986.
- Calderwood, James L.: *To Be and Not To Be. Negation and Metadrama in Hamlet*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Canfield, John (szerk.): *The Philosophy of Wittgenstein. Vol. 3*. New York and London: Garland Publishing Inc., 1986.
- Carruthers, Peter: *The Metaphysics of the Tractatus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Carruthers, Peter: *Tractarian Semantics. Finding Sense in Wittgenstein's Tractatus*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Cartwright, Richard: „Macbeth's Dagger”, In Cartwright: *Philosophical Essays*, pp. 14–20.
- Cartwright, Richard: *Philosophical Essays*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press, 1994.
- Cary, Alice – Rupert Read (szerk.): *The New Wittgenstein*. London-New York: Routledge, 2000.
- Cassirer, E. – P. O. Kristeller – J. H. Randall, Jr. (szerk.): *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago: University Press, 1948.
- Cassirer, Ernst: *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. New York: Harper and Row, 1963..
- Cavell, Stanley: „A tudás megtagadása Shakespeare hat darabjában, Bevezetés”. Ford. Komáromy Zsolt, In Varga László (szerk.): *Helikon, Irodalomtudományi Szemle*, „Textológia vagy textológiák?”, 1998/4.
- Cavell, Stanley: „Being Odd, Getting Even” In Cavell: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, pp. 105–130.
- Cavell, Stanley: „Epilogue: The Investigations' Everyday Aesthetics of Itself”, In *The Cavell Reader*. Szerk. Stephen Mullhall, Oxford: Basil Blackwell, 1996.

- Cavell, Stanley: „Hamlet’s Burden of Proof” In Cavell: *Disowning Knowledge*, pp. 179–191.
- Cavell, Stanley: „Macbeth Apalled”, In *Raritan*, 12:3, 1993.
- Cavell, Stanley: „Othello and the Stake of the Other” In *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, pp. 125–142.
- Cavell, Stanley: „Othello és a Másik mint tét”. Ford. Komáromy Zsolt. In *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*. „Textológia vagy textológiaiak?” 1998/4., pp 478–494.
- Cavell, Stanley: „Skepticism as Iconoclasm: the Saturation of the Shakespearean Text” In Jonathan Bate, Jill L. Levinson és Dieter Mehl (szerk.): *Shakespeare and the Twentieth Century: The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress. Los Angeles, 1996*, pp. 231–247.
- Cavell, Stanley: „The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy”, In Cavell: *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Cavell, Stanley: „The Avoidance of Love” In: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, pp. 39–123.
- Cavell, Stanley: *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1994.
- Cavell, Stanley: *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*. The Carus Lectures, 1988. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.
- Cavell, Stanley: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Cavell, Stanley: *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1988.
- Cavell, Stanley: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976 (első kiadás 1969).
- Cavell, Stanley: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. The Bucknell Lectures in Literary Theory. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995.
- Cavell, Stanley: *The Cavell Reader*. Szerk. Stephen Mullhall, Oxford: Basil Blackwell, 1996.
- Cavell, Stanley: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Cavell, Stanley: *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein*. The 1987 Fredrik Ives Carpenter Lectures. Albuquerque, New Mexico: Living Batch Press, 1989.
- Champion, Larry S.: *The Evolution of Shakespeare’s Comedy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.
- Chorost, Michael: „Biological Finance in Shakespeare’s *Timon of Athens*”, In *English Literary Renaissance* 21, pp. 348–370, 1991.

- Coleridge, S. T.: „Notes on Othello” In Thomas Middleton Raysor (szerk.): *Coleridge's Shakespeare Criticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1930.
- Colier, Peter és Helga Geyer-Ryan (szerk.): *Literary Theory Today*. London: Polity Press, 1992.
- Collins Dictionary of the English Language*. Második kiadás. Szerk. Peter Hanks, et. al., London and Glasgow: Collins, (1986), 1988.
- Cooper, David: *Metaphor*. Aristotelian Society Series, Volume 5. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Copenhaver, Brian P. and Charles B. Schmitt: *Renaissance Philosophy*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992.
- Copi, Irving M. – James A. Gould (szerk.): *Kortárs tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*. Ford. Bánki Dezső et. al. Budapest: Gondolat, 1985.
- Crary, Alice and Rupert Read (szerk.): *The New Wittgenstein*. London and New York: Routledge, 2000.
- Cuddon, J. A. (szerk.): *A Dictionary of Literary Terms*. London: Penguin Books, 1979.
- Culler, Jonathan: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.
- Daniell, David: *The Tempest*. The Critics' Debate Series. London: Macmillan, 1989.
- Danto, Arthur - Sidney Morgenbesser (szerk.): *Philosophy of Science*. New York: Meridian Books Inc., 1960.
- de Graef, Ortwin: *Earlier and Unresolved Obsessions: a Preface to Paul de Man*. Diss. Doc. Wijsbegeerte en Letteren. KUL Faculteit Wijsbegeerte en Letteren: Germanse Filologie, 1990.
- de Graef, Ortwin: *Serenity in Crisis: a Preface to Paul de Man, 1939–1960*. London and Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1993.
- de Graef, Ortwin: *Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism, 1960–1969*. London and Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1995.
- Derrida, Jacques: *Margins of Philosophy*. Ford. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press and Brighton, Sussex: The Harvester Press, Ltd., 1982.
- Derrida, Jacques: „On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy” Ford. John Leaves, Jr., In Peter Fenves (szerk.): *Raising the Tone of Philosophy. Late Essays by Immanuel Kant. Transformative Critique by Jacques Derrida*, pp. 117–171.
- Derrida, Jacques: „White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy” In *Margins of Philosophy*, pp. 209–271.
- Derrida, Jacques: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán, Pécs: Jelenkor, Dianoia sorozat, 1995.
- Derrida, Jacques: *Positions*. Ford. Alan Bas. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

- Derrida, Jacques: *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Ford. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Descartes, René: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1994.
- Descartes, René: *Értekezés a módszerről*. Szemere Samu szövegét átdolgozta, a kötetet szerkesztette és a jegyzeteket összeállította Boros Gábor. Matúra Bölcsélet. Budapest: Ikon Kiadó, 1992.
- Descartes, René: *Philosophical Writings*. Válogatás Elizabeth Anscombe és Peter Thomas Geach fordításában, Alexander Koyré előszavával. London: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1966.
- Descartes, René: *Selected Philosophical Writings*. Ford. John Cottingham, Robert Stoothoff és Dugald Murdoch, John Cottingham előszavával. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Descartes, René: *Válogatott filozófiai művek*. Ford. Szemere Samu. Második kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- Desmond, William: *Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*. Albany: State University of New York Press, 1986
- Diamond, Cora: „Ethics, Imagination and the Tractatus” In Alice Cary-Rupert Read (szerk.): *The New Wittgenstein*, pp. 149–173.
- Dijksterhuis, E. J.: *Simon Stevin. Science in the Netherlands around 1600*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1970.
- Dollimore, Jonathan - Alan Sinfield (szerk.): *Political Shakespeare*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Doney, Willis (szerk.): *Descartes. A Collection of Critical Essays*. Anchor Books. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1967.
- Drakakis, John (szerk.): *Alternative Shakespeares*. London and New York: Methuen, 1985.
- Ellis-Fermor, Una: „*Timon of Athens*: an unfinished play”, *Review of English Studies*, 18, pp. 270–283, 1942.
- Ellrodt, Robert: „Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare” In *Shakespeare Survey*, 28, 1975.
- Elton, W. R.: „Shakespeare and the Thought of the Age” In: Kenneth Muir-Schoenbaum (szerk.): *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Emden, Cecil S.: „Shakespeare and the Eye” In *Shakespeare Survey* 26, 1973, pp. 130–141.
- Empson, William: „Honest in Othello”, In Empson, William: *The Nature of Complex Words*, pp. 218-249.
- Empson, William: *The Nature of Complex Words*. London: Chatto and Windus, 1952.
- Fabiny Tibor (szerk és vál.): *A hermeneutika elmélete. Első rész. Ikonológia és Műértelmezés 3.*, Szeged: JATE, 1987.

- Fabiny, Tibor (szerk.): *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. Szeged: József Attila Tudományegyetem, 1984.
- Fabiny, Tibor: „*Veritas Filia Temporis*. The Iconography of Time and Truth and Shakespeare” In: Tibor Fabiny (szerk.): *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*, pp. 216–217.
- Fawcner, H. W.: *Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View*. Rutherford, Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press and London and Toronto: Associated University Presses, 1990.
- Fehér M. István: *Martin Heidegger*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984.
- Feldman, F.: „On the Performatory Interpretation of the Cogito” In *Philosophical Review*, LXXXII, 1973, pp. 345–363.
- Felperin, Howard: „Tongue-Ties Our Queen?”: the Deconstruction of Presence in *The Winter’s Tale*”, In Patricia Parker – Geoffrey Hartman (szerk.): *Shakespeare and the Question of Theory*, pp. 3–18;
- Fenves, Peter (szerk.): *Raising the Tone of Philosophy. Late Essays by Immanuel Kant. Transformative Critique by Jacques Derrida*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Foakes, R. A. (szerk.): *King Henry VIII*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1957), 1991.
- Foakes, R. A. (szerk.): *The Comedy of Errors*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen, 1962.
- Foakes, R. A.: (szerk.): *King Lear*. The Arden Shakespeare. (3rd series), Walton-on-Thames: Thomas Nelson, 1997.
- Foakes, R. A.: *Hamlet versus Lear. Cultural Politics and Shakespeare’s Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Fogelin, Robert: *Wittgenstein*. Második kiadás, The Argument of Philosophers Series. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- Ford, Boris (szerk.): *The Age of Shakespeare*. The New Pelican Guide to English Literature, Vol. 2. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1982.
- Forrai Gábor–Szegedi Péter (szerk.): *Tudományfilozófia*. Budapest: Áron Kiadó, 1999.
- Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor, Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- Frankfurt, Harry G.: „Descartes’ Validation of Reason” In Willis Doney (szerk.), *Descartes. A Collection of Critical Essays*, pp. 209–226 (Eredetileg In *American Philosophical Quarterly*, Vol. II, No. 2, 1965, pp. 149–156).
- Fremantle, Anne (szerk.): *The Age of Belief. The Medieval Philosophers*. New York: New American Library, Meridian, 1984.

- French, Marilyn: *Shakespeare's Division of Experience*. London: Abacus, Sphere Books, Ltd., 1983.
- Freud, Sigmund: „The Theme of the Three Caskets”, In Peter Gay (szerk.): *The Freud Reader*, pp. 514–522. (Eredetileg *Imago*, 1913).
- Garber, Marjorie: *Coming of Age in Shakespeare*. London and New York: Methuen, 1981.
- Gay, Peter (szerk.): *The Freud Reader*. New York and London: W. W. Norton and Company, 1989.
- Géher István: „Shakespeare tragédiái” In *Shakespeare Összes Drámái. III. Tragédiák*. Budapest: Európa, 1988. pp. 1209–1213.
- Géher István: „The Skeleton in the Mythology: a Comparative Interpretation of the American Wild South and the Hungarian Wild East”. In Waldemar Zacharasiewicz (szerk.): *Faulkner, His Contemporaries and His Posterity*. Tübingen: Francke Verlag, 1992.
- Géher István: „Utószó” In: William Shakespeare: *Othello*. Ford. Kardos László, Budapest: RTV-Minerva, Európa, 1983.
- Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Második, javított kiadás. Budapest: Cserépfavi Könyvkiadó, 1993.
- Genette, Gerald: *Narrative Discourse*. Ford. Jane E. Levin, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Gibson, Andrew: *Reading Narrative Discourse. Studies in the Novel from Cervantes to Beckett*. London: Macmillan, 1990.
- Gibson, John és Wolfgang Huemer (szerk.): *The Literary Wittgenstein*. London and New York: Routledge, 2004.
- Goethe, J. W.: *Faust I*. Ford. Jékely Zoltán, Budapest: Európa, 1979.
- Gottlob Frege. „Jelentés és jelölés”. Ford. Máté András. In: Copi-Gould (szerk.), *Kortárs tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*, pp. 128–131.
- Granville-Barker, Harley: *Prefaces to Shakespeare*. II. kötet. London: B. T. Batsford Ltd., (1930), 1958.
- Greenblatt, Stephen (szerk.): *The Power of Forms in the English Renaissance*. Norman, OK: Pilgrim Books, 1982.
- Greenblatt, Stephen, et. al. (szerk.): *The Norton Shakespeare*. New York and London: W. W. Norton Company, 1997.
- Greenblatt, Stephen: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Grice, H. P.: *Studies in the Ways of Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Grimm, Jacob és Wilhelm: *Gyermek- és családi mesék*. Ford. Adamik Lajos és Márton László, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989.
- Grudin, Robert: *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Gurr, Andrew: „*The Tempest's* Tempest at Blackfriars” In: *Shakespeare Survey*, 41, 1989

- Gurr, Andrew: *Playgoers in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Hallet, Garth: *A Companion to Wittgenstein's Philosophical Investigations*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977.
- Halliday, F. E. (szerk.): *Shakespeare and His Critics*. New York: Schocken, 1963.
- Hawkes, Terence: „Swisser-Swatter: Making a Man of English Letters” In John Drakakis (szerk.): *Alternative Shakespeares*, pp. 26–46.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Harmadik kiadás, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- Heidegger, Martin: „'...költőien lakozik az ember'...”. Ford. Sziij Ferenc. In: Martin Heidegger: *Költőien lakozik az ember. Válogatott írások*, pp. 191–209.
- Heidegger, Martin: *Költőien lakozik az ember. Válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla, Hévízi Ottó, Kocziszky Éva, Pongrácz Tibor, Sziij Ferenc, Vajda Mihály, Budapest–Szeged: T-Twins Kiadó-Pompeji, 1994.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István. Budapest: Gondolat, 1989.
- Heidegger, Martin: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Ford. és Utószó Szabó Csaba. Debrecen: Latin betűk, 1998.
- Hibbard, G. R. (szerk.): *Timon of Athens*. New Penguin Shakespeare, London: Penguin Books Ltd., 1970.
- Hilmy, Stephen S.: *The Later Wittgenstein: The Emergence of a New Philosophical Method*. Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- Hintikka, Jaakko: „Cogito ergo sum: Inference or Performance?” In Willis Doney (szerk.): *Descartes. A Collection of Critical Essays*, pp. 108–113. (Eredetileg *Philosophical Review*, LXXI, 1962, pp. 332–364)
- Hintikka, Merill – Jaakko Hintikka: *Investigating Wittgenstein*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Hodges, Michael P.: *Transcendence and Wittgenstein's Tractatus*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- Honigmann, E. A. J. (szerk.): *Shakespeare and His Contemporaries. Essays in Comparison*. The Revels Plays Company Library. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Honigmann, E. A. J. (szerk.): William Shakespeare: *Othello*. The Arden Shakespeare (3rd series), Walton-on Thames: Thomas Nelson and Sons, 1997.
- Hookway, Christopher: *Scepticism*. London and New York: Routledge, 1990.
- Horváth Katalin: *Transformációs csoportok a magyarban. Nyelvtudományi értekezések, 115*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- Howell, Wilbur Samuel: *Logic and Rhetoric in England, 1500–1700*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- Humphreys, A. R. (szerk.): *Much Ado About Nothing*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen, 1981.

- Hussey, Maurice: *The World of Shakespeare and His Contemporaries. A Visual Approach*. London: Heineman, 1971.
- Iwasaki, Siji: *The Sword and the Spirit. Shakespeare's Tragic Sense of Time*. Tokyo: Shinozaki Shorin, 1973.
- James, Henry: „Preface to the Tragic Muse” In: *The Art of the Novel: Critical Prefaces to Henry James*. Szerk. R. B. Blackmur. New York: New York University Press, 1934.
- Jenkins, Harold (szerk.) *Hamlet*. The Arden Shakespeare, London and New York: Methuen, 1982.
- Jones, W. T.: „Somnio ergo sum: Descartes's Three Dreams” In: *Philosophy and Literature, Vol. 4, No. 2.*, 1980, pp. 145–164.
- Joseph, Sister Miriam: *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. London and New York: Methuen, (1947), 1962.
- Kahn, Coppélia: „'Magic of Bounty': *Timon of Athens*, Jacobean Patronage and Maternal Power” In: *Shakespeare Quarterly*, 38, 1987, pp. 34–57.
- Kahn, Coppélia: *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- Kállay Géza: „De végezz, nyelv, némulj, keserű száj”: Athéni Timon és a visszavont jóság”, *Liget*, XVI/11, november, 2003, pp. 50–68.
- Kállay Géza: „A nyelv határai”, *Liget*, XV/8, augusztus, 2002, pp. 3–18.
- Kállay Géza: „Stanley Cavell: filozófia és irodalom mint a kétely és a bizalom szövegei” – In: Kállay Géza: *Nem pusztá tett*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 1999, pp. 46–73.
- Kállay Géza: *Nem pusztá kép*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 2002.
- Kállay Géza: *Nem pusztá szó. Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 1996.
- Kállay Géza: *Nem pusztá tett*. Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 1999.
- Kant, Immanuel: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest: Ictus, 1995.
- Kastan, David Scott: *Shakespeare and the Shapes of Time*. Hanover, New Hampshire: University of New England, 1982.
- Keeling, S. V.: *Descartes*. Második kiadás. London: Oxford University Press, 1968.
- Kenny, Anthony: *Descartes: A Study of His Philosophy*. New York: Random House, 1968.
- Kenny, Anthony: *Wittgenstein*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.
- Kermode, Frank (szerk.): *The Tempest*. The Arden Shakespeare. London and New York: Routledge, (1954), 1990.
- Kermode, Frank: „The Mature Comedies” In: Kermode: *Early Shakespeare*, pp. 211–278.
- Kermode, Frank: *Early Shakespeare*. New York: St Martin's Press, 1961.
- Kéry László: „Talán álmodni: ez a bökkenő” In Kéry: *Talán álmodni: Hamlet-tanulmányok*, pp. 11–46.

- Kéry László: *Talán álmodni: Hamlet-tanulmányok*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989.
- Kirk, G. S. – J. E. Raven – M. Schofield: *A preszokratikus filozófusok*. Ford. Cziszter Kálmán és Steiger Kornél. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998.
- Klagge, James-Alfred Nordmann (szerk.): Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Occasions 1912–1951*. Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993.
- Klein, Karl (szerk.): *Timon of Athens*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Kneale, William és Martha Kneale: *A logika fejlődése*. Ford. Máté András, Fehér Márta, Hársing László és Bánki Dezső, Budapest: Gondolat, 1987.
- Knights, L. C.: „How Many Children Had Lady Macbeth?” In: L. C. Knights: *Explorations*. New York: New York University Press, (1933) 1964.
- Kofman, Sarah: „Conversions: The Merchant of Venice under the Sign of Saturn”. Ford. Shaun Whiteside, In Peter Colier és Helga Geyer-Ryan (szerk.): *Literary Theory Today*, pp. 152–166.
- Kott, Jan: *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*. Ford. Daniel Myedzyrecka és Lillian Valee. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
- Kraft, Viktor: *The Vienna Circle. The Origin of Neo-Positivism*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishers, 1953.
- Kripke, Saul: *Wittgenstein on Rules and Private Language. An Elementary Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Kristeller, Paul Oscar: *Renaissance Thought and Its Sources*. Szerk. Michael Mooney. New York: Columbia University Press, 1979.
- Ladányi Mária: „A hagy, enged, ereszt, bocsát igecsoport elemzése”, In Zsilka János (szerk.): *Jelentéselemzések, A „Nyelvi mozgásformák dialektikája” kutatócsoport munkái 4.*, pp. 35–174.
- Leggatt, Alexander: *Shakespeare’s Comedy of Love*. London: Methuen, 1987.
- LeRoy Finch, Henry: *Wittgenstein: The Early Philosophy. An Exposition of the „Tractatus”*. New York: Humanities Press, 1976.
- Levin, Harry: „Shakespeare’s Misanthrope” In: *Shakespeare Survey*, 26, 1973, pp. 89–90.
- Levinson, Stephen C.: *Pragmatics. Textbooks in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Lloyd Evans, Barbara-Gareth Lloyd Evans (szerk.): *Everyman’s Companion to Shakespeare*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., (1978), 1985.
- Lloyd Evans, Gareth: *The Upstart Crow. An Introduction to Shakespeare’s Plays*. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1982.
- Locke, John: *Értekezés az emberi értelemről*. Első kötet. Ford. Diénes Valéria. Második kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.

- Lott, Bernard: *The New Swan Shakespeare. Macbeth*. London: Longman, 1958.
- Mack, Maynard Jr.: *Killing the King. Three Studies in Shakespeare's Tragic Structure*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- Mack, Maynard Jr.: *King Lear in our Time*. Berkeley; University of California Press, 1965.
- Magee, Bryan (szerk.): *Modern British Philosophy*. London: Martin Secker and Warburg Limited, 1971.
- Malcolm, Norman: „Dreaming and Scepticism” In Willis Doney (szerk.), *Descartes. A Collection of Critical Essays*. pp. 54–79. (Eredetileg *Philosophical Review*, LXV, 1956, pp. 14–37).
- Mangan, Michel: *A Preface to Shakespeare's Tragedies*. London: Martin Secker and Warburg Limited, 1991.
- Marsh, R. C. (szerk.): *Logic and Knowledge*. London: Allen and Unwin, 1956.
- Maxwell, J. C.: *Shakespeare's Tragedies*. London: Longman, 1972.
- McCarty, David Charles: „The Philosophy of Logical Wholism” In: *Synthese*, 87, Kluwer Academic Publishers, 1991, pp. 51–123.
- McCawley, James D.: *Everything that Linguists Have Always Wanted to Know About Logic but Were Ashamed to Ask*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- McDonald, Russ: „Reading *The Tempest*” In *Shakespeare Survey*, 43, 1991.
- McDonald, Russ: *The Bedford Companion to Shakespeare. An Introduction with Documents*. Boston és New York: Bedford/St Martin's, 2001.
- McGinn, Colin: *Wittgenstein on Meaning. An Interpretation and Evaluation*. Aristotelian Society Series, Vol. 1. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- McGuinness, Brian: „The Mysticism of the *Tractatus*” In: *Philosophical Review*, 75, 1966.
- Mendilow, L. A. A.: *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972.
- Mészöly Dezső: *Új Magyar Shakespeare, Fordítások és esszék*. Budapest: Magvető, 1988.
- Monk, Ray: *Ludwig Wittgenstein, The Duty of Genius*. London: Jonathan Cape, 1990.
- Montaigne, Michel de: *The Complete Essays of Michel Eyquem de Montaigne*. Ford. Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press, 1965.
- Montaigne, Michel de: *The Essays of Michel Eyquem de Montaigne*. Ford. Charles Cotton. Szerk. W. Carew Hazlitt. Chicago, London, Toronto: Encyclopaedia Britannica Inc., 1952.
- Muir, Kenneth (szerk.): *King Lear*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen (1972), 1986.
- Muir, Kenneth (szerk.): *Macbeth*. The Arden Shakespeare. London: Methuen and Co. Ltd., 1964.
- Muir, Kenneth -S. Schoenbaum (szerk.): *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

- Nagel, Ernst: „Measurement” In Arthur Danto and Sidney Morgenbesser (szerk.): *Philosophy of Science*, pp. 112–131. (Eredetileg *Erkenntnis, Band II, Heft 5*, 1932, pp. 313–333.)
- Neumer Katalin: „Utószó” In Ludwig Wittgenstein: *A bizonyosságról*, Budapest: Európa, 1989, pp. 191–274.
- Newman, John Henry: „Poetry, with Reference to Aristotle’s *Poetics*” In Newman: *Essays Critical and Historical*, Vol. I, London: Macmillan, 1887.
- Nietzsche, Friedrich: *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*. Ford. R. J. Hollingdale, kétnyelvű kiadás, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- Nuttall, A. D.: *Timon of Athens*. New Critical Introduction to Shakespeare, New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- O’Connor, D. J. (szerk.): *A Critical History of Western Philosophy*. New York: The Free Press and London: Collier Macmillan Limited, 1964.
- Oliver, H. J. (szerk.): *Timon of Athens*. The Arden Shakespeare. London és New York: Methuen, (1959), 1986.
- Orgel, Stephen: „Prospero’s Wife” In: *Representations*, 8, pp. 1–13.
- Palmer, Richard E.: „Hermeneuein-herméneia’ – ókori szavak használatának mai jelentősége”. Ford. Kállay Géza, In Fabiny Tibor (szerk és vál.): *A hermeneutika elmélete. Első rész. Ikonológia és Műértelmezés 3*, pp. 71–99.
- Parker, Patricia és Geoffrey Hartman (szerk.): *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Methuen, 1986.
- Parker, Patricia: „Shakespeare and rhetoric: „dilation” and „delation” in *Othello*”, In Patricia Parker és Geoffrey Hartman (szerk.): *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Methuen, 1986, pp. 54–74.
- Pascal, Blaise: *Gondolatok*. Ford. Pödör László. 2. kiadás. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983.
- Pears, David: *The False Prison. A Study of the Development of Wittgenstein’s Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Peterson, Donald: *Wittgenstein’s Early Philosophy. Three Sides of the Mirror*. London and New York: Harvester, 1990
- Pico della Mirandola, Giovanni: „Az emberi méltóságról”. Ford. Kardos Tibor, In: Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Budapest: Gondolat, 1984.
- Platón: *Összes művei. I-III*. Budapest: Európa könyvkiadó, 1984.
- Platts, Mark: *Ways of Meaning. An Introduction to a Philosophy of Language*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- Pólós László–Ruzsa Imre: *A logika elemei*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1987.

- Popkin, Richard H.: *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Popper, Karl R.: *Logik der Forschung*. Wien: Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung 9, 1935.
- Poszler György: *Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti kísérletek*. Budapest: Gondolat, 1983.
- Potter, Lois: *The Two Noble Kinsmen*. The Arden Shakespeare. Walton-on Thames, Surrey: Thomas Nelson and Sons, Ltd., 1997.
- Quine, W. V. O.: „Az empirizmus két dogmája”. Ford. F. Szabó István. In: Forrai Gábor–Szegedi Péter (szerk.): *Tudományfilozófia*, pp. 131–152.
- Quine, W. V. O.: „Two Dogmas of Empiricism” In: Quine: *From a Logical Point of View*, pp. 20–46.
- Quine, W. V. O.: *From a Logical Point of View*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, (1953), 1961.
- Raysor, Thomas Middleton (szerk.): *Coleridge's Shakespeare Criticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1930.
- Rhoads, Diana Akers: *Shakespeare's Defense of Poetry. A Midsummer Night's Dream and The Tempest*. Lanham: University Press of America, 1985.
- Ricoeur, Paul: „The Question of Proof in Psychoanalysis” In: *The Philosophy of Paul Ricoeur. An Anthology of His Work*. Szerk. Charles E. Reagan and David Stewart, Boston: Beacon Press, 1978.
- Ricoeur, Paul: *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. Szerk. Don Ihde. Evanston: Northwestern University Press, 1974.
- Ricoeur, Paul: *The Rule of Metaphor. Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Ford. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin és John Costello, S. J. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1977;
- Ricoeur, Paul: *The Symbolism of Evil*. Ford. E. Buchanan. Boston: Beacon Press, 1967.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative, Volume 1*. Ford. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative. Volume 2*. Ford. Kathleen McLaughlin és David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative. Volume 3*. Ford. Kathleen Blamey és David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.
- Ricoeur, Paul: *Hermeneutics and the Human Sciences*. Szerk és ford. John B. Thompson, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Ridley, M. R. (szerk.): *Othello*. The Arden Shakespeare, London és New York: Methuen, (1958), 1986.

- Rimmon-Kenan, Slomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1991.
- Rorty, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Russell, Bertrand: „A denotálásról”. Ford. Bánki Dezső, In: Irving M. Copi – James A. Gould (szerk.): *Kortárs tanulmányok a logikaelmélet kérdéseiről*, pp. 143–166.
- Russell, Bertrand: „On Denoting” In: R. C. Marsh (szerk.): *Logic and Knowledge*, pp. 36–49.
- Russell, Bertrand: „Introduction to Wittgenstein’s *Tractatus*” In: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ford. D. F. Pears és B. F. McGuinness. London: Routledge and Kegan Paul, 1989.
- Russell, Bertrand: *A filozófia alapproblémái*. Ford. Fogarasi Béla. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1991.
- Russell, Bertrand: *My Philosophical Development*. Revised edition. London: George Allen and Unwin, 1972.
- Rymer, Thomas: „A Short View of Tragedy” (1698), In F. E. Halliday (szerk.): *Shakespeare and His Critics*. New York: Shocken, 1963.
- Salinger, L. G.: „The Social Setting” In Boris Ford (szerk.): *The Age of Shakespeare*. The New Pelican Guide to English Literature, Vol. 2. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1982, pp. 25–27.
- Sanders, Norman (szerk.): *Othello*. The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva, Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet–Corvina, 1997.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. Endreffy Zoltán, Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.
- Schleiermacher, F. D. E.: *Dialektik*, ed. L. Jonas, Berlin: Reimer, 1839.
- Scott, William O. „The Paradox of Timon’s Self-Cursing”, In *Shakespeare Quarterly*, 35, 1984, pp. 290–304.
- Searle, John (szerk.): *The Philosophy of Language*. Oxford: Oxford University Press, 1971
- Searle, John R.: *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Searle, John R.: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Seneca: *Vigasztalások és Erkölcsi levelek*. Ford. és az utószót és a jegyzeteket írta Révay József és Kurcz Ágnes, Budapest: Európa, 1980.
- Sewall, Richard B.: *The Vision of Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1959.

- Shakespeare Összes Drámái. I–IV.* (I. Királydrámák, II. Vígjátékok, III. Tragédiák, IV. Színművek). A kísérő tanulmányokat Géher István írta. Jegyzetek: Borbás Mária, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- Shapiro, James: *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Shumaker, Wayne: *The Occult Sciences in the Renaissance. A Study of Intellectual Patterns*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Siegel, Paul: „Historical Ironies in *The Tempest*”, *Shakespeare Jarbuch*, 119, 1983, pp. 104–111.
- Spariousu, Mihai: *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*. Volume I. *The Literary and Philosophical Debate*. Philadelphia and Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 1984.
- Spinoza: *Etika*. Ford. Szemere Samu. Budapest: Magyar Helikon, 1969.
- Spurgeon, Caroline F. E.: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- Stanzel, F. K.: *The Theory of Narrative*. Ford. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Stevens, S. S.: „On the Theory Scales of Measurement” In Arthur Danto és Sidney Morgenbesser (szerk.): *Philosophy of Science*, pp. 132–149. (Eredetileg *Science*, Volume 103, No. 2684, 1946, pp. 23–31.).
- Struik, Dirk J.: *The Land of Stevin and Huygens. A Sketch of Science and Technology in the Dutch Republic during the Golden Century*. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1981.
- Struik, Dirk J. (szerk.): *The Pricipal Works of Simon Stevin. Volume II. Mathematics*. Amsterdam: C. C. Sweets and Zeitlinger, 1958.
- Suster, Gerald: *John Dee: Essential Readings*. London: Crucible, 1986.
- Sweetser, E.: *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Szabó G. Zoltán – Szörényi László: *Kis magyar retorika*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988.
- Szent Biblia*, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Magyar nyelvére fordította Károli Gáspár. Budapest: Felelős Kiadó dr. Tóth Károly, 1970.
- Szondi Péter: *A modern dráma elmélete*. Ford. Almási Miklós, Budapest: Gondolat, 1979.
- The Geneva Bible*. A facsimile of the 1560 edition. Madison, Milwaukee and London: The University of Wisconsin Press, é.n.
- The King James Version*. The Holy Bible Containing the Old and New Testament. Translated out of the original tongues and with the former translations diligently compared and revised by His Majesty's special command. London: Eyre and Spottswode Limited, é. n.

- The Oxford English Dictionary*. The Compact Edition. Complete text reproduced micrographically. New York, etc.: Oxford University Press, 1971.
- The Tyndale Bible*. Szerk. David Daniell. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Tiles, Mary and Jim Tiles: *An Introduction to Historical Epistemology. The Authority of Knowledge*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Toulmin, Steven: *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Török István: *Dogmatika*. Amsterdam: Free University Press, 1985.
- Traversi, Derek: *An Approach to Shakespeare. Volume I. Henry VI to Twelfth Night*. 3. kiadás, London: Hollis and Carter, 1968.
- Trousdale, Marion: *Shakespeare and the Rhetoricians*. London: Scolar Press, 1982.
- Turner, Frederick: *Shakespeare and the Nature of Time. Moral and Philosophical Themes in Some Plays and Poems by William Shakespeare*. Oxford: at the Clarendon Press, 1971.
- Vajda Mihály (szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Budapest: Gondolat, 1984.
- Van Buren, Paul M.: *The Edges of Language. An essay in the logic of a religion. An interpretation of the language of modern Christianity and its analogies to puns, poetry and paradox*. New York: The Macmillan Company, 1972.
- Varga László (szerk.): *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, „Textológia vagy textológiák?”, 1998/4.
- Verity, A. W. (szerk.): *Macbeth*. The Pitt Shakespeare. Cambridge: at the University Press, 1902.
- von Rosador, K. Tetzeli: „’Supernatural Soliciting’: Temptation and Imagination in *Doctor Faustus* and *Macbeth*”, In: E. A. Honigmann (szerk.): *Shakespeare and His Contemporaries. Essays in Comparison*, pp. 42–59.
- von Wright, Georg Henrik: *Wittgenstein*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Vörösmarty Mihály: *Vörösmarty Összes Munkái*. Szerk. Gyulai Pál, Budapest: Méhner Vilmos, 1885.
- Wain, John (szerk.): *Shakespeare: Macbeth. A Casebook*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Walting, J. L.: „Descartes” In D. J. O’Connor (szerk.): *A Critical History of Western Philosophy*. New York: The Free Press and London: Collier Macmillan Limited, 1964.
- Warnock, G. J.: *English Philosophy Since 1900*. Második kiadás. Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1969.
- Wells, Stanley (szerk.): *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

- Wells, Stanley és Gary Taylor (szerk.): William Shakespeare: *The Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Williams, Bernard: *Descartes: the Project of Pure Enquiry*. Hassocks: The Harvester Press, 1978.
- Williams, Michael (szerk.): *Scepticism*. Aldershot: Dartmouth, 1993.
- Wilshire, Bruce: *Role-Playing and Identity: The Limits of the Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Wilson Knight, G.: „The Pilgrimage of Hate: An Essay on *Timon of Athens*”, In G. Wilson Knight: *The Wheel of Fire*. London: Methuen and Co. Ltd., (1930, 1949) 1978.
- Wilson, John Dover (szerk.): *Othello*. The New Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press, 1957.
- Wilson, John Dover: *Macbeth*. The New Shakespeare, Cambridge: at the University Press, 1947.
- Winch, Peter: „Im Anfang war die Tat”, In Irving Block (szerk.): *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983, pp. 159–178.
- Wine, Martin L.: *Othello: Text and Performance*. London: Macmillan, 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: „A Lecture on Ethics” In: James Klagge-Alfred Nordmann (szerk.): *Philosophical Occasions*, pp. 36–44.
- Wittgenstein, Ludwig: „Aufzeichnungen über Logik, 1913”, In Wittgenstein: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.
- Wittgenstein, Ludwig: „Előadás az etikáról”. Ford. Babarczy Eszter, *Nappali Ház*, 1989/1, pp. 7–11.
- Wittgenstein, Ludwig: *A bizonyosságról*. Ford. Neumer Katalin, Budapest: Európa, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig: *Észrevételek*. Ford. Kertész Imre, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Második, javított kiadás. Ford. Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus Logico-Philosophicus*. Ford. Márkus György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations*. Ford. G. E. M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, (1954), 1958, 1974.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Occasions 1912–1951*. Szerk. James Klagge és Alfred Nordmann, Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, In *Werkausgabe, Band I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ford. D. F. Pears és B. F. McGuinness. London: Routledge and Kegan Paul, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-philosophicus*. In *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, pp. 7–85.
- Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen – Culture and Value*. Szerk. G. H. von Wright, Heikki Nyman közreműködésével. Ford. Peter Winch. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Yates, Frances A.: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- Zacharasiewicz, Waldemar (szerk.): *Faulkner, His Contemporaries and His Posterity*. Tübingen: Francke Verlag, 1992.
- Zsilka János (szerk.): *Jelentéselemzések, A „Nyelvi mozgásformák dialektikája” kutatócsoport munkái 4.*, ELTE, Budapest, 1985.
- Zsilka János: *Jelentés-integráció*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

Névmutató

- Aquinói Szt. Tamás – 261
Arany János – 22, 47, 50, 57–59, 77, 119, 128, 140, 142, 145, 149, 156, 158,
171, 174, 178, 238, 270, 285, 328, 330, 334, 357, 378, 407, 409, 424, 448
Arisztotelész – 14, 31, 34, 77, 129, 192, 352–353, 355, 365, 367, 380, 388,
391–392, 404
Augustinus – 175–176, 217, 219–220, 261, 276–278, 298, 436
Austin, J. L. – 113
Bacon, Francis – 261, 436
Bahtyin, Mihail – 61, 353–354
Baker, G. P. – 293
Barthes, Roland – 354
Bayley, John – 409–410
Beaumont, Francis – 415
Beckett, Samuel – 8, 162
Berkeley, George – 72
Binkley, Timothy – 293
Black, Max – 428, 440
Booth, Wayne – 353
Bradley, A. C. – 172
Brooke, Nicholas – 303, 350–351, 377
Brooks, Cleanth – 340–341
Brooks, Harold – 29, 68, 76–77
Burbage, Richard – 270–271
Calderwood, James L. – 268, 341
Carnap, Rudolf – 6–7
Cassirer, Ernst – 9, 178
Cavell, Stanley – 27, 88, 91, 122–125, 181, 201, 217, 236–237, 250–251, 259,
261–263, 273–274, 283, 295–296, 308, 310–313, 325–327, 329–331,
342–343, 358, 373–374, 384, 395–396, 421, 427, 436
Chambers, E. K. – 271, 394
Champion, Larry S. – 29
Chapman, George – 395
Chorost, Michael – 408

Coleridge, Samuel Taylor – 11
Condell, Henry – 171, 393
Culler, Jonathan – 248–249
Curry, W. C. – 271
Cusanus, Nicholas – 9, 178
Csehov, Anton Pavlovics – 8
Day, John – 395
Dee, John – 79
Derrida, Jacques – 10, 109–110, 246, 249–251, 436
Déry Tibor – 9
Descartes, René – 77–78, 81, 84, 119–162, 172, 238–239, 243, 255, 261, 273, 310, 332
Diamond, Cora – 20
Diodati, János – 255
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics – 353
Ellis-Fermor, Una – 394
Elton, W. R. – 106
Emerson, Ralph Waldo – 261, 326
Erasmus – 69, 121
Fawkes, Guy – 355
Fawkner, H. W. – 304, 319, 358
Fletcher, John – 415
Foucault, Michel – 7, 449
Frege, Gottlob – 12, 14–16, 429
French, Marilyn – 29
Freud, Sigmund – 61, 102, 104
Frisius, Gemma – 79
Gadamer, Hans-Georg – 10
Garnet, Henry – 355
Gassendi, Pierre – 135, 255
Géher István – 28, 36–37, 86, 110, 375, 456
Genette, Gerald – 354–355
Gibson, Andrew – 353
Greene, Robert – 51
Grice, H. Paul – 113
Grimm, Jacob és Wilhelm – 25
Grotius, Hugo – 255

Grudin, Robert – 423
Gurr, Andrew – 424
Hacker, P. M. S. – 293
Hallet, Garth – 292
Harvey, Gabriel – 105
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich – 27, 245, 261, 263, 328
Heidegger, Martin – 10–12, 45, 120, 169, 201–203, 205–206, 240, 243, 250,
262, 310, 325–327, 329–330
Heminges, John – 171, 393
Herbert of Chisbury, Edward – 255–256
Heywood, Thomas – 395
Hibbard, G. R. – 391
Hilmy, Stephen – 293
Hintikka, Jaakko – 130, 133
Hobbes, Thomas – 135, 255
Hölderlin, Friedrich – 11, 120
Holinshed, Raphael – 351, 367, 382
Holmes, Randale – 264–265
Hume, David – 17
Husserl, Edmund – 10
Jakab, I. – 48, 277, 355, 382, 406, 408
James, Henry – 353
Jenkins, Harold – 270
Johnson, Samuel – 393
Jones, W.T. – 130–133
József Attila – 259
Kahn, Coppélia – 406–407, 412–413
Kant, Immanuel – 17, 201, 239–241, 245, 261, 300, 314, 429, 462–463
Károli Gáspár – 48, 51, 52, 229, 274, 277
Kermode, Frank – 47–48, 440, 448, 471
Kierkegaard, Soren – 27–28, 45, 261, 436
Klein, Karl – 394, 400
Knight, G. Wilson – 394, 408
Kofman, Sarah – 88, 100–102
Kopernikusz – 78, 145, 418, 462
Kott, Jan – 48–49, 52, 61, 69
Kripke, Saul – 290

Leggatt, Alexander – 29
Leibniz, Gottfried Wilhelm – 17, 261
Levin, Harry – 404, 413
Lloyd Evans, Gareth – 29
Locke, John – 242, 300, 328
Lodge, Thomas – 51
Lukács György – 245
Mack, Maynard – 227, 303
Magee, Bryan – 258
Malcolm, Norman – 131
Man, Paul de – 246
Mangan, Michel – 303
Marx, Karl – 102, 261, 408
Maxwell, J. C. – 391
McDonald, Russ – 425
Mersenne, Marin – 135, 255
Middleton, Thomas – 395
Montaigne, Michel de – 47, 82–86, 121–122, 129, 176–177, 246, 252–253,
255–256, 261, 436
Moore, G. E. – 241, 310
Muir, Kenneth – 271, 339, 350–351, 361, 377
Nagel, Ernst – 72, 81
Neurath, Otto – 16
Newman, John Henry – 352
Newton, Isaac – 78
Nietzsche, Friedrich – 102, 238, 353–354, 436
Nuttall, A. D. – 393
Ockham, William – 13
Oliver, H. J. – 394, 400
Pál apostol – 48–49, 51–53, 58, 61, 64–67, 69, 71, 83, 85–86
Paracelsus – 101
Parker, Patricia – 186
Parmenidész – 305
Pascal, Blaise – 261, 356
Pears, David – 461
Petrarca, Francesco – 175–177
Pico della Mirandola, Giovanni – 177, 473

Plancius – 79
 Platón – 34, 65, 69, 229–230, 245, 305, 385, 390, 413
 Plautus – 31, 422
 Plótinosz – 69
 Popkin, Richard – 121
 Popper, Karl – 16, 258–261
 Poszler György – 213
 Pürrho – 84
 Quine, W. V. O. – 16
 Rabelais, François – 69
 Reid, Stephen A. – 407
 Ricoeur, Paul – 28, 62, 102, 352, 365, 367, 380, 388
 Rorty, Richard – 436
 Rousseau, Jean-Jacques – 261, 436
 Russell, Bertrand – 12–16, 236–237, 258, 429, 436
 Rymer, Thomas – 190
 Saussure, Ferdinand de – 107, 110, 250
 Scheler, Max – 263
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph – 11, 245, 263
 Schlegel, Friedrich – 11, 436
 Schopenhauer, Arthur – 238, 261, 429
 Scott, William O. – 403–404
 Searle, John – 113–114, 402
 Seneca – 176
 Sextus Empiricus – 129
 Shakespeare: Ahogy tetszik – 36, 51
 Antonius és Kleopátra – 163, 167, 169
 Athéni Timon – 390–414
 A velencei kalmár – 86, 88–118, 140, 284, 391
 A vihar – 51, 79, 211, 415–480
 Coriolanus – 166, 416
 Hamlet – 13, 36, 49–50, 111, 119–162, 171–174, 178–179, 191,
 237, 266, 268, 270, 277, 280, 284–286, 328, 330, 333–334, 357,
 378, 407, 409, 416, 424–425, 432, 460
 III. Richárd – 416
 Julius Caesar – 393
 Két nemes rokon – 415

Lear király – 55, 85–86, 102, 171–173, 192, 213–234, 334, 384, 394
Macbeth – 8, 36, 56, 85–86, 111, 166, 172, 174–175, 179, 192, 235–389, 394, 416, 441, 445, 468, 480
Minden igaz / VIII. Henrik – 415
Othello – 66–67, 163–234, 266, 334, 373, 375
Romeo és Júlia – 99, 163, 167, 169, 393, 445
Sok hűhó semmiért – 50
Szeget szeggel – 36, 86, 165, 416
Szentivánéji álom – 47–87, 416
Téli rege – 51, 341, 413, 416
Tévedések vígjátéka – 27–46
Troilus és Cressida – 393
Shumaker, Wayne – 472–474
Spencer, Theodor – 254–256
Spinoza – 121, 255, 463–464
Spurgeon, Caroline – 379
Stanzel, F. K. – 354
Sterne, Laurence – 353
Stevens, S. – 72
Stevin, Simon – 78–82, 84, 86
Strawson, Peter – 9, 258
Struik, Dirk J. – 78
Swift, Jonathan – 432
Szabó Lőrinc – 8, 174–175, 179, 214, 236, 262, 281, 305, 307–308, 312, 323, 335, 337–339, 343, 350, 359, 370, 376, 383, 386, 390, 400, 405, 416, 445
Szókratész – 263, 265–266
Tertullianus – 83
Tourneur, Cyril – 395
Traversi, Derek – 29
Trousdale, Marion – 34
Van Buren, Paul M. – 9
von Rosador, K. Tetzeli – 254
Warnock, Geoffrey – 241, 258
Wells, Stanley – 382
Williams, Bernard – 129–130
Wilson, John – 271
Wilson, John Dover – 184–185

Wisdom, John – 9

Wittgenstein, Ludwig – 8–9, 12, 16, 18–24, 27, 131, 167–168, 192–194, 201–202, 212–213, 216–221, 228, 232, 235–237, 243, 250–251, 257–263, 269, 271–278, 282–284, 286–295, 297–303, 305, 307–313, 321–323, 327, 329–331, 339, 341, 343–344, 347–349, 382, 387, 389, *415–480*

Wright, Edward – 79

Yates, Frances – 79

Tartalom

A nyelv határai	5
„Az idő is adós tán?” – idő és önazonosság a <i>Tévedések vígjátékában</i>	28
„Ember szeme nem hallott olyat”: a mérték megalapozása Zubolytól Montaigne-ig.....	49
A ládika, a gyűrű és a zálog: a jelentés értelmei <i>A velencei kalmárban</i>	92
„Lenni vagy nem lenni” és „Cogito ergo sum”: gondolat és lét a <i>Hamletben</i> és Descartes <i>Elmélkedéseiben</i>	124
„E végső csókban múljak el veled”: szerelem és halál az <i>Othellóban</i>	170
„Mondjuk hát: melyitek szeret leginkább”: Lear király, Szent Ágoston, Wittgenstein és a semmi	223
„Kép szemének, kín szívének”: Macbeth töre Wittgenstein <i>Filozófiai vizsgálódásai</i> előtt	245
„De végezz, nyelv, némulj, keserű száj”: <i>Athéni Timon</i> és a visszavont jóság	405
A „leképezés logikája” és a „látás páraváza”: Wittgenstein <i>Tractatusa</i> és Shakespeare: <i>A vihar</i>	431
Bibliográfia.....	500

Kiadja a Liget Műhely Alapítvány, 2014
Kiadó-szerkesztő: Horgas Béla – Levendel Júlia – Horgas Judit
Korrektor: Saródi Szilvia
A borítót René Margit tervezte

ISBN 978-615-5419-09-6
Az e-könyv megjelenését az NKA támogatta