

Sweet.

SHAKESPEARE ÉS KRITIKUSAI

Shakespeare a legtöbbet magyarázott, kommentált írók közé tartozik; a „shakespeareológia” több mint három és fél évszázada egész könyvtárra rúgó irodalmat termelt, a Shakespeare-bibliográfia évenként kb. ezer tétellel bővül. A Ralli 1932-ben kiadott műve (*A History of Shakespearean Criticism*) két testes kötetben foglalja össze az angol, francia és német Shakespeare-kritika egymásnak gyakran homlokegyenest ellentmondó vélekedéseit. A közben eltelt harminc év alatt az íróval foglalkozó könyvek, tanulmányok, kritikai bevezetések, szövegkiadványok száma még rohamosabb ütemben szaporodott. Ebben a betűrengetegben az első benyomás a nézetek tarka tánca, az egymással hadakozó vélemények tömkelege. Shakespeare hol a „szabályokat” nem ismerő vagy semmibe vevő vadzseni, hol a költői képzeletnek és a drámai szerkesztésnek utolérhetetlen mintaképe. A *Hamletről* egyszer azt halljuk, hogy durva és embertelen munka, egy részeg vadember képzeletének gyümölcse, más-szor azt, hogy Shakespeare itt a lelki élet legmélyebb, legtitkosabb forrásait vizsgálja. Ami magát a dán királyfit illeti, ő is a legkülönbözőbb megvilágításban tűnik fel a kritikusok előtt — legtöbbször érzékeny nebánsvirág, egy tette nem született lélek, akire nagy tett nehezedik (ennek a goethei felfogásnak egyik változata szerint Hamlet kifinomult lelke ösztönösen irtózik a vérbosszú kegyetlen feladatától). A filozofikus hajlamú Coleridge a képzelet túltengését hangsúlyozza, amely elsorvasztja a tetterőt; Werder viszont az aktív hőst látja Hamletben, aki késlekedés nélkül, csak az útjában álló akadályokat leküzdve tör feltartóztatlanul célja felé. A pszichoanalízis módszerének feltűnése óta pedig Ernest Jones egész sor tanulmányában igyekezett bizonygatni, hogy Hamlet talányát egyedül az Ödipusz-komplexum oldhatja meg.

Ilyen kibékíthetetlennek tűnő ellentmondások láttára nem csoda hogy,

Shakespeare népiségéről vallott felfogása fogja megcáfolni. Egyelőre megelégedhetünk Kenneth Muirnak azzal a figyelmeztetésével, hogy bíráló helyett elismerés és hála illeti a Globe-színházba tóduló mesterlegényeket és egyéb közrendű nézőket, mert nagyrészt nekik köszönhető, hogy hideg, akadémikus jellegű darabok helyett Shakespeare mozgalmas, vérbő drámákat írt.*

Milton még fél lábbal a reneszánszhoz tartozik, Dryden teljességgel az új, arisztokratikus veretű restaurációs kor gyermeke és reprezentatív irodalmi alakja, diktátora. Kifinomultabb korának tudatában némi leereszkedéssel tekint a shakespeare-i dráma „torz mértéktelenségeire”; joggal bírálja a stílus gyakori dagályosságát, a képek túlhalmozását, bár kifogásait óvatosan a *Hamlet*ban idegen betoldásnak tekintett passzusra összpontosítja – mégis, Jonsonnal egyetértve, Shakespeare-ben látja a legátfogóbb, legegységesebb szellemű költőt, érdemül tudva be, hogy ismerte és ábrázolni tudta valamennyi emberi szenvedély természetét, nemcsak a szerelemét. (A Fletcherrel vont párhuzamot, amelyben a szerelemnek restaurációs kori lebecsülése, „nőies elpuhulásként” való felfogása szólal meg, a későbbi romantikus kritika, főleg Coleridge fogja korigálni.)

Dryden, a sokoldalú művész, az eredeti szellem átérzi Shakespeare nagyságát, és a kritika nyelvén teljes objektivitással igyekszik jellemezni „a vízőn előtti óriásfaj” legnagyobb képviselőjének hibáit és erőnyeit. Thomas Rymer, a pedáns, szárazlelkű kritikus nem képes a maga kis szabályocskáinak hálójába keríteni a Leviatánt. Hírhedt *Othello*-kritikájában igyekezettel vizsgálgatja a tragédia négy összetevőjét,** és Shakespeare alkotását minden szempontból torznak, valószínűtlennek, természetellenesnek minősíti. Véleménye mégsem pusztán történeti érdekességű kritikai eltévelyedés. Az *Othello* meséjének valószínűtlenségeit olyan könyörtelen élességgel elemzi, hogy T. S. Eliot, két évszázaddal később, még nem talált Rymer ellenvetéscire meggyőző cáfolatot (talán nem is nagyon keresett). A tragédia szereplőit Rymer a decorum-elmélet alapján a színpadi gyakorlatban kialakult szokványos típusokhoz viszonyítja: ez a mérce természetesen nem alkalmazható Shakespeare emberi és költői realitású alakjaira, de éppoly kevésbé követelhető meg tőlük a köznapi élet valóságossága. Ezen a ponton a XX. századi kritikusok, így E. E. Stoll és G. Wilson Knight nyújtanak majd hasznos útbaigazítást, amikor a shakespeare-i jellemalkotás kettős arculatát, a lelki folyamatok valószínű feltárását és a drámák jellemalakjainak költői, szimbolikus szerepét veszik behatóbb vizsgálat alá. Ami Rymernek a drámák gondolati tartalma és kifejezőmódja ellen felhozott kifogásait illeti, ezek még véglete-

sebb formában jelentkeznek Tolsztojnál, s célszerűbb lesz azokat Tolsztoj Shakespeare-kritikája kapcsán tárgyalni.

Fel kell figyelniünk azonban, milyen becsmérően nyilatkozik Rymer a népi dráma hagyományairól, „az ácsok, foltozóvargák és írástudatlan fickók” ótestamentumi játékaikról, akik Shakespeare-nek is kalauzai voltak: őket követve kever bohózati elemeket tragédiáiába és szentségtele-níti meg a színházat. Mint már láttuk, ez a kifogás előbb is elhangzott, és vörös fonalként húzódik végig az egész neoklasszicista kritikán, amely lényegileg az udvari, arisztokratikus ízlés nevében veti el az élet ellentmondásos gazdagságát tükröző, népi ihletésű drámát. A gyűjteményünkben szereplő írók közül Pope szól igen elítélően arról a káros hatásról, amelyet a hiányos ízlésű, alacsonyrendű tömeg gyakorolt Shakespeare-nek különösen korai színműveire. Ezt a gondolatmenetet Voltaire viszi majd *ad absurdum*, aki nemcsak a neoklasszicista olasz tragédiát helyezi a mértéket és művészetet nélkülöző angol és spanyol reneszánsz dráma, Shakespeare, Lope de Vega és Calderón fölé, hanem azt az állítást is megkockáztatja, hogy a francia vígjáték és tragédia magasan az ógörög fölött áll, Molière, sőt Regnard is többet ér Arisztophanésznál, a görög tragédiák pedig iskolás művek Corneille felséges jeleneteivel, Racine tökéletes tragédiáival szemben. Ezt a meglepő összehasonlítást Voltaire azzal próbálja igazolni, hogy kora Párizsában sokkal több volt a jó ízlésű ember, mint az ókori Athénben; s ami a legfőbb: Athénben a köznép is eljárt a színházba, Párizsban viszont a hölgyekkel való állandó érintkezés nagyobb választékosságot adott az érzelmeknek, fokozott finomságot az ízlésnek.

Rymer, Pope, Voltaire, a XX. században Robert Bridges téves értelmezése abból fakad, hogy teljesen félreismerik a shakespeare-i dráma egyik legfőbb erőforrását, a középkori hagyományokban gyökerező népi-séget.

Van azonban Rymernek egy megjegyzése, amely még mélyebb problémát érint, s itt a pedáns neoklasszicista kritikus olyan nagy moralistákkal vall egy nézetet, mint amilyen Dr. Johnson volt. Rymer értetlenül áll Desdemona halála előtt – milyen bűnt követett el ő vagy követtek el szülei – kérdi –, hogy ilyen csapást kell elszenvednie? milyen okulást meríthetünk az ilyen katasztrófából? Hasonló megrendülést váltott ki Johnsonból Cordelia halála: „Shakespeare eltúrte, hogy Cordelia erénye elpusztuljon az igaz ügy szolgálatában – ellentétben az igazság természetes eszméivel, az olvasó reménykedésével s . . . a krónikák hitelével.”

A büntetlen drámai jellem pusztulása egyik visszatérő, máig is vitatott kérdése a Shakespeare-kritikának és általában a drámaesztétikának.

zöld, hogy
a laikus öné-
Hovait Johnson
Hovait Johnson
alább Johnson
Kell ismételnem
Kell ismételnem

művészet szabályai, aki ihlettségében inkább eszköze, semmint utánzója volt a természetnek. Shakespeare értékelése a régiak és a modernek akkoriban divatos vitájának mintegy szerves részévé lesz – Addisont Homérosz és a Biblia költészetére emlékezteti, Pope pedig a gótikus és a korabeli építészet analógiájával világítja meg a „szabálytalan” shakespeare-i drámának a tökéletesebb modern költői alkotásokat felülmúló gazdagságát és erejét.

Hasonló kettősség tapasztalható Voltaire nyilatkozataiban, amelyek kerek ötven évet (1728–78) fognak át, bizonyosságául annak, mennyire izgatta őt a számára oly idegen költői alkat. Mint Ábrahám az angyallal, úgy viaskodik Shakespeare-rel – durva szitkokat szór rá (a *Hamlet* egy részeg vadember képzetének gyümölcse), tragédiáit torz bohózatoknak nevezi (vö. Rymer nézetét), hatását katasztrofálisnak tartja az angol dráma további fejlődésére, Addison merev és élettelen *Cato* című tragédiáját magasan Shakespeare fölé helyezi – ugyanakkor elismeri a legnagyobb lángelmékhez méltó erényeit, büszkén vallja magáról, hogy ő ismertette meg Shakespeare-t, Milont és a többi angol költőt honfitársaival, sőt Hamlet monológját, ezt a „csiszolatlan drágakövet” maga ültette át franciára. Talán legérdekesebb az a megjegyzése, amely a népek ízlésének különbözőségével magyarázza a shakespeare-i dráma vonzerejét – mit érnek az arisztotelészi szabályok, a hármasság egység követelménye stb., ha azok megsértésével is el lehet bűvölni egy egész nemzetet? Voltaire itt megsejti (mint Pope is), hogy a drámaesztétikának nincsenek általános érvényű, helytől és időtől független szabályai, hanem minden nemzet és minden korszak drámairódmalmát saját belső törvényeiből kell magyarázni. Ez a felfogás teljes erővel a történeti tudat fejlődése nyomán, a romantika korától fog majd kibontakozni.

A neoklasszicista korszak kritikáját Dr. Johnson nagy előszava zárja le, amelyet saját Shakespeare-kiadásához írt bevezetésként (1765). Johnson, a józan ész kiapadhatatlan forrása, összegezi az évszázados vita eredményeit, elődei mintájára megvonja Shakespeare erényeinek és hibáinak mérlegét – D. Nichol Smith találó megjegyzése szerint* ő a bírálókodó módszer utolsó nagy képviselője. A mérleg nyelve Shakespeare javára billen; fő érdeme az – Tolsztoj későbbi véleményével ellentétben –, hogy drámája az élet tükre, hogy jellemei, párbeszédei természetesen, életszerűek. A tragédia és a vígjáték vegyítésének sokat vitatott kérdésében Johnson a kritikusok szabályaitól a természethez fellebbez, s Rymer és Voltaire bírálatának túlnyomó részét irrelevánsnak nyilvánítja. Ugyancsak döntő csapást mér arra a neoklasszicista tanításra, amely a valószínűség (vérisimilitude, vraisemblance) nevében állította az idő és a

művészet szabályai, aki ihlettségében inkább eszköze, semmint utánzója volt a természetnek. Shakespeare értékelése a régiak és a modernnek akkoriban divatos vitájának mintegy szerves részévé lesz – Addisont Homérosz és a Biblia költészetére emlékezteti, Pope pedig a gótikus és a korabeli építészet analógiájával világítja meg a „szabálytalan” shakespeare-i drámának a tökéletesebb modern költői alkotásokat felülmúló gazdagságát és erejét.

Hasonló kettősség tapasztalható Voltaire nyilatkozataiban, amelyek kerek ötven évet (1728–78) fognak át, bizonyosságául annak, mennyire izgatta őt a számára oly idegen költői alkat. Mint Ábrahám az angyallal, úgy viaskodik Shakespeare-rel – durva szitkokat szór rá (a *Hamlet* egy részeg vadember képzetének gyümölcse), tragédiáit torz bohózatoknak nevezi (vö. Rymer nézetét), hatását katasztrofálisnak tartja az angol dráma további fejlődésére, Addison merev és élettelen *Cato* című tragédiáját magasan Shakespeare fölé helyezi – ugyanakkor elismeri a legnagyobb lángelmékhez méltó erényeit, büszkén vallja magáról, hogy ő ismertette meg Shakespeare-t, Milont és a többi angol költőt honfitársaival, sőt Hamlet monológját, ezt a „csiszolatlan drágakövet” maga ültette át franciára. Talán legérdekesebb az a megjegyzése, amely a népek ízlésének különbözőségével magyarázza a shakespeare-i dráma vonzerejét – mit érnek az arisztotelészi szabályok, a hármas egység követelménye stb., ha azok megsértésével is el lehet bűvölni egy egész nemzetet? Voltaire itt megsejti (mint Pope is), hogy a drámaesztétikának nincsenek általános érvényű, helytől és időtől független szabályai, hanem minden nemzet és minden korszak drámairódmalmát saját belső törvényeiből kell magyarázni. Ez a felfogás teljes erővel a történeti tudat fejlődése nyomán, a romantika korától fog majd kibontakozni.

A neoklasszicista korszak kritikáját Dr. Johnson nagy előszava zárja le, amelyet saját Shakespeare-kiadásához írt bevezetésként (1765). Johnson, a józan ész kiapadhatatlan forrása, összegezi az évszázados vita eredményeit, elődei mintájára megvonja Shakespeare erényeinek és hibáinak mérlegét – D. Nichol Smith találó megjegyzése szerint* ő a bírálókodó módszer utolsó nagy képviselője. A mérleg nyelve Shakespeare javára billen; fő érdeme az – Tolsztoj későbbi véleményével ellentétben –, hogy drámája az élet tükre, hogy jellemei, párbeszédei természetesen, életszerűek. A tragédia és a vígjáték vegyítésének sokat vitatott kérdésében Johnson a kritikusok szabályaitól a természethez fellebbez, s Rymer és Voltaire bírálatának túlnyomó részét irrelevánsnak nyilvánítja. Ugyancsak döntő csapást mér arra a neoklasszicista tanításra, amely a valószínűség (vérisimilitude, vraisemblance) nevében állította az idő és a

nyeknek és bűnöknek s az értük járó jutalomnak és büntetésnek gondos kiméricskélésével és ünnepélyes kiosztásával végződik.

A kritikai hang tovább erősödik Ch. D. Grabbe tanulmányában, amely bizonyos mértékben egészséges visszahatást jelentett a már-már kötelezőnek tekintett Shakespeare-bálványozás ellen. Grabbe részint a régebbi kifogásokat visszahangozza: Shakespeare történeteit másoktól vette át, a kompozícióban nem jeleskedik, részrehajló saját nemzete irányában, lenézi a népet stb. Grabbe annyira megy a merészségben, hogy a *Hamlet* egyes hibáira, például a nehézkes és vontatott cselekményre is felhívja a figyelmet, pedig a preromantikusoktól a XX. század kezdetéig terjedő hosszú korszakban, amikor Shakespeare-t elsősorban jellemalkotó erejéért, alakjainak lélektani mélységéért és igazságáért csodálták, a *Hamlet* számított a shakespeare-i alkotás legmagasabb csúcsának.

A német Shakespeare-kultusz százéves történetéről Franz Mehring ad a század végén rendkívül érdekes, marxista igényű elemzést. Az értelmességben sok még a vulgáris szociologizmus, az indokolatlan általánosítás: a romantikáról például azt halljuk, hogy az a feudális Kelet-Európa visszahatása a Nyugat polgári előretörésére (Mehring nem vesz tudomást a korai XIX. század nagy haladó és forradalmi romantikusairól); Shakespeare is úgy jelenik meg, mint a letűnő feudális rend nosztalgikus hangú dalnoka, a feltörő forradalmi polgárság ellensége (e felfogás még a korai szovjet Shakespeare-kritikában, így Lunacsarszkij egyes írásaiban is kísért). De a német esztétikai ízlés és ezen belül a Shakespeare-szemlélet változásait Mehring általában helyesen magyarázza az osztályviszonyok változásából, a társadalmi erők eltolódásából. Meglepő viszont, hogy Marx és Engels rendkívül termékeny szempontjaira Mehring tanulmányában utalás sem történik. Kötetünkben Marxnak az *Athéni Timon* társadalmi problematikáját megvilágító passzusával próbáltuk pótolni ezt a hiányt. A marxista módszert a szovjet Shakespeare-kritika fogja majd kifejleszteni és az egész shakespeare-i életműre alkalmazni.

A század utolsó negyedének angol kritikájából Dowden és Swinburne neve emelkedik ki. Dowden módszerére már utaltunk: attól a meggyőződéstől vezetve, hogy az írói életmű lényegét tekintve szellemi önéletrajz, megpróbálja rekonstruálni Shakespeare egyéniségének, jellemének fejlődését, azt tűzve ki célul, hogy a költői alkotáson keresztül eljusson az alkotó szelleméig. A mai olvasó joggal kételkedik az olyan feltevésekben, hogy például *Hamlet* melabújában a költő magánéletének eseményei tükröződnek*; viszont teljesen egyetérthetünk Dowden olyan megállapításaival, hogy a shakespeare-i tragédia végső kicsengése nem pesszimista, vagy hogy a *Lear király* látszólagos kaoszában belső törvény

o nem!
val az
orvny-
vörnyok

reneszánsz dráma olyan jellegzetes konvencióit, mint a prológos, a magyarázó monológ vagy az álöltözet; a *Lear királyról* adott lesújtó kritikájában például ismételten kifogásolja, természetellenesnek és valószínűtlennek tartja, hogy Lear a dráma egész folyamán nem ismeri fel Kentet, öreg udvarnokát. Az ilyen kifogásokra harminc évvel később fog Muriel Bradbrook megnyugtató választ adni.

A legsúlyosabb csapásokat mégis Shakespeare jellembrázolására és életszemléletére mérte. Az emberi lélek legmélyebb ismerőjének kikiáltott drámaíró Tolsztoj szerint a jellembrázolásnak még a legalapvetőbb követelményével sem él: alakjai beszédét képtelen egyéníteni, mindegyik jellege magának a költőnek azt a természetellenes, választékos nyelvet használja, amelyet élő ember soha még nem beszélt.* Tolsztoj sorra veszi Shakespeare néhány legismertebb jellemalakját, és mindegyikben felhívja figyelmünket a következetlenségekre; a XIX. század bálványáról, Hamletról megállapítja, hogy minden jellem nélkül való személy, akinek cselekedetei és szavai egyáltalán nincsenek egymással összhangban – nem más, mint a költő fonográfja, akivel Shakespeare a legkülönbözőbb témákról mondatja el saját gondolatait. – Egyetlen sikerült jellemalakjának Falstaffot tartja, de a siker okának magyarázata távolról sem hízog Shakespeare-re.

Tolsztoj három követelményt állít fel minden költői művel szemben, és a shakespeare-i alkotást mind a három ponton hiányosnak ítéli. Hiányzik belőle az őszinteség, a legalacsonyabb, legközönségesebb életfelfogást tükrözi, teljesen nélkülözi az igazi művészetre jellemző vallásos tartalmat. Hírnevének okát a járványos tömegszuggesztió mellett Tolsztoj abban jelöli meg, hogy a shakespeare-i dráma megfelel a saját és a mi korunkbeli felső osztályok vallástalan és erkölcstelen lelkiállapotának.

Az ilyen vádakát aligha ellensúlyozza Tolsztojnak az a szinte egyetlen elismerő nyilatkozata, hogy Shakespeare a természetellenes helyzetek ellenére is meg tudja színpadon jeleníteni a szenvedélyek hullámszását, alakjai érzelmi életének dialektikáját.

Tolsztoj Shakespeare-kritikája korántsem egyedülálló jelenség: G. B. Shaw körülbelül ugyanebben az időben lényegileg ugyanazt mondja – persze a tőle megszokott csúfondáros hangon, bohóckodó fintorokkal. Shakespeare-ről szóló számos megnyilvánulásában benne van a képmorbid pajkos felszabadultsága, de egyszersmind végzetes egyoldalúsága is. Shaw, a modern racionalista, lényegileg az absztrakt ésszerűség és az „igazi puritán” merev erkölcstana szempontjából bírálja az élettől, szenvedélyektől duzzadó shakespeare-i drámát – mintha Stephen Gosson és más korai puritán pamfletírók és prédikátorok hangját hallanánk, ami-

De, tőle
nem
szemel-
vény!

hogyan Shakespeare jellemét sok tekintetben csak Krisztuséhoz lehet hasonlítani.

Az ilyen túlzások vezették J. Dover Wilsont, az angol Shakespeare-kutatók nesztorát arra, hogy Caroline Spurgeonnal szemben Wolfgang Clemen eljárását dicsérje: Spurgeon módszere statisztikai, Clemené organikus; az angol kritikus célja az, hogy Shakespeare egyéniségét, gondolatvilágát tárja fel, a német kritikus a költő-dramáiró művészetét akarja megvilágítani.*

A képvilág vizsgálata, termékeny szempontjai ellenére, a drámai összhatásnak csupán egyik, gyakran perifériális jellegű mozzanatára irányul. Sokkal lényegesebbek a dráma belső szerkezetének, a cselekmény és a jellemek viszonyának, a shakespeare-i dráma valóságosságának, a drámai technikának a kérdései, amelyek Rymertől kezdve sok kifogásra adtak alkalmat, de saját korunk számára Tolsztoj és G. B. Shaw támadásai nyomán váltak időszerűvé. Az ilyen támadásokat az angol reneszánsz dráma egész területére William Archer terjesztette ki (*The Old Drama and the New*, 1923), aki maró gúnnyal elemezte a Shakespeare-korabeli dráma olyan „primitív” vonásait, mint a monológ, az álöltözet, a színpadi borzalmak, a jambikus vers használata stb., s a fél-barbár Erzsébet-kori színpad éretlenségével a modern realista dráma tiszta, logikus formáit állította szembe.

Erre a történelmietlen szemléletre, amely a drámairodalom egy bizonyos szakaszát próbálta általános érvényű irodalmi eszményként beállítani, a harmincas évek derekán két angol női kutató adott megsemmisítő erejű választ.** Una Ellis-Fermor két alaptípust különböztet meg a drámaírásban: a „realista” dráma (például Ibsen) a való élet illúzióját igyekszik felkelteni, a nagy „idealista” drámaírók, a görögök és az angol reneszánsz dráma mesterei viszont elvetik a valóságosság „halálos szolgátságát”, s a prolókus, a kórus, a monológ és egyéb konvenciók segítségével tárják fel a kimondatlan gondolatot, törnek utat a hallgatóságot meggyőző, képzeletét lenyűgöző drámai összbemutatóhoz.

Az angol reneszánsz dráma „ihletett konvencióit” elemzi Muriel Bradbrook, amelyek a színpad fizikai adottságain alapulva végigvonnak a színészek játékán, a drámák meseszövése és jellemrajzán, a szereplők beszédén. Megállapításainak részletes vizsgálatára itt nem térhetünk ki. A kérdés lényege az, hogy a dráma, mint a költészet és általában a művészet minden ága, szükségképpen stilizált – az angol reneszánsz drámának éppúgy megvannak a sajátos „konvenciói”, mint a görög vagy a francia klasszikus tragédiának, Ibsen vagy Shaw színműveinek, vagy akár a brechti epikus drámának. A shakespeare-i dráma öntörvényűségé-

Tmai

2. Kny-
1. talán?

(női tanács
női elvárás)
"jarszab"

nek elvét már a romantikus kritika elismerte, a törvények kodifikálásának feladatát azonban, Shakespeare drámaíró kortársaira is kiterjesztve, elsőnek Muriel Bradbrook és Una Ellis-Fermor kísérelték meg, nézetünk szerint átütő sikerrel. Az ő tételeikben találjuk meg a döntő cáfolatot Tolsztoj, Bernard Shaw és William Archer ellenvetéseire, a természetellenesség és primitivitás vádjára, amely még Schückingnél is felhangzik. Terminológiájuk sok helyütt, így pl. a „realista” és az „ideális” dráma elhatárolásában nélkülözi a marxista precizitást (Shakespeare és Ibsen esetében például nyilván a realista drámaírás két különböző szakaszáról van szó), de az ilyen hibák elhomályosulnak vállalkozásuk korszakalkotó érdemei mellett.

A 30-as évek elején kialakult Shakespeare-kép kereteibe illeszkedik a kötetünkben közölt többi, polgári íróktól származó szemelvény. Harley Granville-Barker – maga is színész, rendező és drámaíró, a *Prefaces to Shakespeare* (1927–47) című nagyhatású tanulmányosorozat szerzője – Shakespeare érett korszakában ismét a jellemábrázolást állítja a középpontba, de figyelembe veszi a drámai hatás olyan eszközeit is, mint a monológ konvenciója és a költészet. Tanulmányának egyik érdeme, hogy Shakespeare művészi technikáját fejlődésében ragadja meg, megrajzolja az utat, amely a költői és a színpadszerű egyre teljesebb integrálódásához vezetett.

Az utolsó színművek sokat vitatott kérdésével foglalkozik J. Dover Wilson kissé szentimentális hangú, a Viktória-kor modorára emlékeztető fejezete a *The Essential Shakespeare* (1932) című kötetben. Tanulmányának fő érdekessége, hogy a regényes színművek szerzőjében nem fáradt vagy beteg embert lát, mint Lytton Strachey vagy Sir Edmund Chambers – e művekhez Beethoven utolsó alkotói korszakában, irodalmi síkon a *Jób könyvében*, Wordsworth és Dosztojevskij munkásságában keres párhuzamot.

A kötetünkben közölt részlet Henri Fluchère *Shakespeare: dramaturge élisabéthain* című könyvéből (1947) a *Szeget szeggel* problémáját tárgyalja, állást foglal az újabban gyakori „keresztény” magyarázattal és a „szimbolikus értelmezés káprázatával” szemben – a tanulmány végén azonban elismeri az eltérő értelmezések lehetőségét, ami szerinte a költői dráma különleges természetéből, ingatag mondanivalójából fakad. Fluchère-nek ez az utóbbi gondolata egyenes kapcsolatban van az empsoni tétellel, amely szerint minden nagy költészet többértelmű, ambiguitással telített.*

A *Kis színházi káté*ban Bertolt Brecht ismét a cselekmény elsődlegességét hangsúlyozza, persze a hagyományos műszó sajátos brechti értelmezésében, majd az „elidegenítés” folyamatát vizsgálja a *Hamlet*ben, megjelölve

azt is, hogy nézete szerint a darab milyen felfogása érdekelhetné a modern közönséget.

Shakespeare korszerűségét, Brecht, Dürrenmatt, Samuel Beckett drámáival rokon vonásait emeli ki a lengyel kritikus, Jan Kott, franciául megjelent könyvének (*Shakespeare notre contemporain*) a *Lear királlyal* foglalkozó fejezetében (1962). Az elemzés elméleti fejtegetésekkel, a tragikus és a groteszk világszemlélet megkülönböztetésével kezdődik, hogy azután a *Lear*nek pesszimista értelmezésébe torkolljon. Kott szerint Shakespeare e művében a középkor és a reneszánsz értékrendje egyaránt széthullik – a végső erő, mint a mai groteszkben is, egy mozgásba lendült, személytelen és ellenséges mechanizmus. Az egyéni és társadalmi újjászületés mozzanata teljesen hiányzik Kott értelmezéséből: a *Lear király* szerinte szarkasztikus, groteszk moralitás az emberi sorsról.*

Kötetünk szűkre szabott terjedelme sajnos lehetetlenné teszi, hogy több szemelvényt közöljünk az utolsó 20–25 év polgári irányzatú kritikájából, amely a monográfiákon és tanulmányköteteken kívül főleg a *Shakespeare Survey* (Cambridge), *Shakespeare Quarterly* (New York) és *Shakespeare Jahrbuch* (Heidelberg) című folyóiratok hasábjain jelent meg. Az újabb anyag különben sem módosítaná lényegesen a fejlődés irányának most felvázolt képét. Válogatásunk lezárása, a fordítások elkészülése után érkezett meg az Oxford University Press által kiadott kritikai szöveggyűjtemény harmadik kötete.** A benne szereplő szerzők közül R. W. Chambers nézete szerint a *Szeget szeggel*, H. D. F. Kitto szerint a *Hamlet* Shakespeare keresztény filozófiáját tükröző vallásos drámák; Cleanth Brooks a *Macbeth* képvilágát vizsgálja, részben Caroline Spurgeonnal polemizálva; L. C. Knights a *Lear*ről ad rendkívül finom elemzést, főleg a „természet” két egymással ellentétes felfogásának fényében, amely ellentét az egész tragédián végigvonul; Helen Gardner az *Othello* költői, intellektuális és erkölcsi szépségét, hősenek heroikus vonásait emeli ki, és lándzsát tör Jago alakjának coleridge-i értelmezése mellett; F. R. Leavis meggyőző érveléssel mutatja ki, hogy Shakespeare utolsó színművei közül a *Téli rege* a legbonyolultabb, a természet életritmusát is érzető mestermű, *A vihar* tökéletessége sokkal szűkebb körű. F. P. Wilson a kőznapi nyelv, W. H. Auden a zene szerepét vizsgálja Shakespeare drámáiban. De a kötet szerzői közül számunkra legtöbbet J. I. M. Stewart mond (Shakespeare's Men and Their Morals, 1959). A Shakespeare-kritika két központi alkotását ő is Dr. Johnson előszavában (1765) és A. C. Bradley *Shakespearean Tragedy* (1904) című művében jelöli meg, tanulmánya első részében seregszemlét tart a fontosabb kritikusok felett, akik a drámáiról hús-vér alakjai és gyakran valószínűtlen történetei közötti

19. 1. Hazlitt értékeléséről megoszlanak a vélemények. George Watson például azt az „elemi hibát” veti szemére (*The Literary Critics*, Penguin Books, Harmondsworth 1962. 136. l.), hogy Shakespeare jellemeit önmagukban vizsgálja, kiszakítva környezetükből; K. Muir viszont (i. m. 290. l.) Hazlittben látja a legjobb drámakritikust, aki bővebben és kielégítőbben tárgyalja Shakespeare darabjait, mint bárki előtte.
19. 1. „Shakespeare egymaga fele a teremtsnek” – írta Petőfi az *Életképekben* 1847. febr. 20-án.
20. 1. Hugo egész érvelésének alapja az a tétel, hogy a dráma a valóság ábrázolása, hogy a teljes költészet az ellentétek harmóniájában van – ez igazolja a fennkölt és a groteszk egyesítését. Hasonló nézetet vall Dowden, Wilson Knight és Jan Kott a *Lear királyról*.
20. 1. Ld. Morozov tanulmányát: Belinszkij Shakespeare-ről (M. M. Морозов: *Избранные статьи и переводы*. Москва 1954. 225).
20. 1. Hermann Ulrich: *Shakespeare's Dramatische Kunst*. Dritte neu bearb. Auflage. Erster Theil. Leipzig 1868. Vorrede, V. – A mű első kiadása harminc évvel előbb jelent meg. Az egyes, idézett megállapítások: I. 368–369., II. 87. és 89. ll.
21. 1. Belinszkij átmeneti állapotot, mintegy fejlődés zavart látott Hamlet gyengeségében; ld. az érdekes párhuzamot azzal a nézettel, amelyet Keats fejt ki az *Endymion* előszavában. Hettner a hamleti lelkialkatot egy egész korszak jellemzőjének tartja.
22. 1. C. J. Sisson: *The Mythical Sorrows of Shakespeare* című akadémiai előadásában (1934) meggyőzően cáfolja azt a későbbi, még J. Dover Wilson által is képviselt nézetet, hogy a *Hamlet* Shakespeare elkeseredését fejezi ki az Essex-összeesküvés kudarca és a királynő kegyencének kivégzése miatt. (*The Essential Shakespeare* 1932. 104–107. ll.).
25. 1. Ld. például Irving Ribner könyvét: *Patterns in Shakespearean Tragedy*. London 1960.
27. 1. A beszéd egyénítéséről ld. Pope megjegyzéseit és még inkább Morozov tanulmányát, aki nyilván Tolsztoj ellenvetésére gondolva bizonyítja be részletesen a jellemek egyénítését a képek és metaforák használatában.
28. 1. G. Wilson Knight, egészen más megfontolásokból kiindulva, a *Troilus és Cressidát* és a *Szeget szeggelt* állítja a *Macbeth* és a *Lear király* mellé, mint amely darabokban a különböző alkotó elemek legtökéletesebben vannak harmonizálva. (*The Wheel of Fire*, 1962⁴. 5. l.).
28. 1. Későbbi, tömörebb, jobban a shakespeare-i életműre koncentráló kiadvány a H. Granville-Barker és G. B. Harrison szerkesztette *A Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge 1934), amelyből szemelvényt is választottunk, s amelyre ismételtlen hivatkozunk.
29. 1. A kérdés történetéhez ld. Schmidt Miklós: *Webster tragikus művészete*. Bp. 1932. 28–39. ll.

29. 1. J. M. Robertson: *The Problem of Hamlet*. - E. E. Stoll: *Hamlet, a Historical and Comparative Study*.
30. 1. Lásd J. M. Robertson: *Shakespeare and Chapman* (1917), *The Shakespeare Canon* (1922-1930). A disintegrátor-irányzat legszélsőségesebb képviselője E. A. Gerrard volt, *Elizabethan Drama and Dramatists* című könyvében. Érvelésének alapja az, hogy 1597 után a Főkamarás Társulatának minden darabját, a *Hamlet* első változata és néhány Jonson-dráma kivételével, Shakespeare-nek tulajdonították (vö. E. K. Chambers: *William Shakespeare*. I. 210. l.). Gerrard szerint a Globe-színház Shakespeare nevével fémjelzett repertoárjának igazi szerzői Lyly, Nashe, Peele, Greene, Kyd, Dekker és Chettle voltak. Az utóbbi a szerkesztés legfőbb mestere, tőle származik a *Julius Caesar*, *Hamlet*, *A windsori víg nők*, *Othello* (Dekker, Day és Houghton közreműködésével). Nashe viszont „pikareszk melodramát” alkotott olyan darabokban, mint az *Ahogy tetszik*, *Sok hűhó*, *Felsült szerelmesek*, *Timon*, *Macbeth*, *Lear király*.
31. 1. L. C. Knights: *King Lear and the Great Tragedies*. In: *The Age of Shakespeare*, ed. by Boris Ford. 229-231. ll.
33. 1. W. H. Clemen: *The Development of Shakespeare's Imagery*. London 1951. 2. 1. A shakespeare-i képvilág vizsgálatának történetéről ugyancsak ez a mű tájékoztat (10-17. ll.).
35. 1. Ld. J. Dover Wilson előszavát Clemen idézett könyvéhez, amelynek régebbi, rövidebb német változata: *Shakespeares Bilder*. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. Bonn 1936.
35. 1. M. C. Bradbrook: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge 1935. - U. M. Ellis-Fermor: *The Jacobean Drama*. London 1936.
36. 1. William Empson első nagyhatású könyve (*Seven Types of Ambiguity*) szintén a Shakespeare-kritika szempontjából fordulópontot jelentő évben, 1930-ban jelent meg.
37. 1. Jan Kott *Lear*-értelmezése egyoldalúbb, kevésbé kielégítő Swinburne, Bradley vagy L. C. Knights magyarázatánál, de Peter Brook kezében egy igen hatásos rendezői felfogás alapjául szolgált.
37. 1. *Shakespeare Criticism, 1935-1960*. Selected and introduced by Anne Ridler. O. U. P. 1963. - A sorozat előbbi kötetei: *Shakespeare Criticism: Heminge and Condell to Carlyle*. Selected and introduced by D. Nichol Smith. - *Shakespeare Criticism, 1919-1935*. Selected and introduced by Anne Bradby (Ridler).
39. 1. Ld. F. Sipulinszkij (1924), V. Fricse (1926) könyveit és A. V. Lunacsarszkij korai tanulmányait.
39. 1. A. A. Смирнов: *Творчество Шекспира*. Ленинград 1934.
39. 1. Új kiadásuk: В. Кеменов: *Классовый характер и народность творчества Шекспира*. (Статьи об искусстве. Москва 1956. 117 - 129).
42. 1. A kutatás korai eredményeiről számol be Szenczi Miklós: *A német Shakespeare-kritika új útjai*. Irodalmi Figyelő. 1956/4.

Hiazok: W. Clemens

Quiller-Couch

Ernest Jones

Authorship heresies? (p. 11 top)

a Bacon etc. Kondoreszi's
a gonetacknöl!

2510

teljesen hito teigisener

Ando's written work covers, and so a technical
aspect of the work, which would be a technical
matter. It is a very detailed work and is
very well written, and is a very good
work. Take note for the work.

1623-1926