

B 6882

S₂ - 1526

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom Tanszék
Könyvtára
6722 Szeged, Egyetem u. 2-6.

Hódosy Annamária

SHAKESPEARE META-SZONETTJEI

Ph.D. dolgozat

2000.

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS.....	1
A FÉRFI-MADONNA	17
<i>Shakespeare úr-úrnője</i>	<i>17</i>
<i>Világi vagy vallásos?.....</i>	<i>28</i>
MORALITÁS – VERSBEN.....	36
<i>Ég és föld között.....</i>	<i>36</i>
<i>A lélekcsere háromszöge</i>	<i>42</i>
<i>A Faust-motívum</i>	<i>48</i>
SZEM ÉS SZÍV SZÖVE(T/G)SÉGE.....	56
<i>A „vak szerelem” (meta)fizikája.....</i>	<i>56</i>
<i>A szem szofizmusa</i>	<i>62</i>
<i>A paragone kérdése.....</i>	<i>70</i>
A NYITOTT SZONETT POÉTIKÁJA	78
<i>Konvenció és metafikció.....</i>	<i>78</i>
<i>Pánmetaforika és kombinatorika</i>	<i>87</i>
AZ ELME-SZÜLEMÉNY	97
<i>A költészet szerelme.....</i>	<i>97</i>
<i>Irodalmi anyaság</i>	<i>103</i>
SZÓVIRÁGOK.....	113
<i>A rózsza és a párlat</i>	<i>113</i>
<i>A vers örök élete – a „mű halála”</i>	<i>117</i>
<i>A hagyomány temetője („feltámadunk”).....</i>	<i>124</i>

A SZONETT ADÁS-VÉTELE	135
<i>A költészet prostitúciója</i>	<i>135</i>
<i>Will – a hírnév szándéka</i>	<i>142</i>
<i>Intertext-thou-alitás.....</i>	<i>147</i>
<i>Shakespeare (meg)fordításai</i>	<i>152</i>
UTÓSZÓ	161
BIBLIOGRÁFIA.....	172

8882 d

BEVEZETÉS

Hogyan és miért kerülhet a ‘*meta*’ szócska Shakespeare szonettjei elé? A ‘*meta*’ annyit tesz: ‘át’, ‘mögött’, ‘felett’. Amennyiben egy olyan fogalom kerül mögé, amely egy jelölési gyakorlatot nevez meg, az összetétel az utóbbinak egy „felettes”, önmagán „túli” nézőpontból önmagáról adott leírását, elbeszélését, magyarázatát hivatott meghatározni. A *metafikció* kifejezést Patricia Waugh olyan fikcionális írásokra alkalmazza, amelyek „tudatosan és szisztematikusan önnön műalkotásként való státuszukra vonják a figyelmet, hogy kérdéseket ébresszenek a fikció és a valóság kérdésével kapcsolatban” (Waugh, 2.). Ha a terminust ennek mintájára egy műnemre, vagy műfajra alkalmazzuk, akkor nyilván az adott diskurzusmód sajátos jellemzői válnak a szöveg tárgyává. A mára bevett *metadráma* kifejezéssel Lovrod olyan drámai műveket definiál, amelyek „a színpadot magának a színháznak és gyakran annak az élethez való viszonyának vizsgálatára használják” (Lovrod, 497.). A *metalíra* kevésbé elterjedt terminus, a metafikció jellemzői azonban a verses műfajokban, többek között a szonettekben is felfedezhetőek: ennek megfelelően *metaszonett*nek nevezhetjük az olyan művet, amely a szonett

„paradigmatikus versformáját állítja elé, mind tematikus, mind formai szinten. A versben kifejtett poétika így értelemszerűen magán a versen mérettetik meg. Somlyó György *Szonett, aranykulcs...* című gyűjteménye arról tanúskodik, hogy ez a metafikcionalitás korántsem idegen a szonett műfaji hagyományától. A szonettforma szerzők tömegénél válik fontosabbá, mint a »nyelven túli« világ, így gyakran a szonett saját formai jegyei alkotják a versek tárgyát.” (Fogarasi, 189.)

A metafikcionalitás meghatározása és főleg *felismerése* mégsem teljesen problémamentes. A fentebb említett „metaszonettek” többségében a szonett mint olyan tematikus volta vitathatatlan, azaz az elsődleges vagy naiv olvasatban is nyilvánvaló vagy domináns. Ezen az alapon azonban nem lehet elhatárolni az *ars poeticától*. Shakespeare versei esetében még ennél is bonyolultabb a helyzet. Ezeket a szonetteket mindig is vagy szerelmes versnek, vagy egyszerű stílusgyakorlatnak tekintették, ahol is az olyan szórványos önreflexív elemek, mint például a költészet időtlenségére vonatkozó konklúziók, maguk is

konvencionális motívumnak minősültek. Milyen alapon beszélhetünk hát metafikcióról Shakespeare lírájában?

A metafikció „meghatározásainak legkisebb közös nevezője: létrehozni egy fikciót, és ezzel *egyidőben* rámutatni e fikció létrehozására” (Waugh, 6.). Ez az egyidejűség különbözteti meg a metafikciót a kritikától. Miután azonban a verses forma eleve ‘fikcióként’ határoz meg egy szöveget, az ars poetica ebből a szempontból ‘metafikció’-nak minősülhetne, annak ellenére, hogy ugyanennek prózai formáit általában írói ‘esszéként’, ‘tanulmányként’ kezelik. „Ha helyesen olvastam René Welleket” – írja Calderwood Shakespeare metadrámáival foglalkozó könyvének bevezetőjében –,

„a metaköltészet egy fajtája nem más, mint a verses kritika (...), amely a legtöbb esetben »némi esztétikai jellegtől« eltekintve egyszerűen időmértékes, rímes formába öntött és trópusokkal feldíszített diszkurzív prózai kijelentés. Abban a fajta metaköltészetben azonban, amelyről Abel beszél, a prefixum a legszigorúbb értelmében veendő: eszerint olyan művekről van szó, amely túlmennek önnön határaikon és összemosódnak az élettel, (...) de ezáltal nem válnak költőietlenné, hanem csak egy olyasfajta távolságtartásra tesznek szert, amely lehetővé teszi az önreflexiót.” (Calderwood, 8-9.)

Nyilvánvaló, hogy a sor- és szótagszám vagy a rím meglehetősen pragmatikus és önkényes kritériuma a ‘fikcionalitás’-nak, és ebből következően a poétikai tematikával rendelkező versek metafikcióként való meghatározásának is. De a Waugh, Abel és Calderwood által felsorakoztatott kritériumokkal viszont csakis *azután* írható le egy adott szöveg, ha *előbb* már felismertük mint metafikciót. Talán nem véletlen, hogy Calderwood később néhány jóval hasznosabb szempontot is megad a shakespeare-i „metadrámák” jellemzéséhez:

„Általánosabb tézisem az, hogy Shakespeare darabjai nem csupán azokról a különböző morális, társadalmi, politikai és egyéb témáról szólnak, amelyekkel a kritikusok oly régóta és helyesen foglalkoznak, hanem egyszersmind Shakespeare darabjairól is. (...) Az olyan fogalmak futó megjelenése révén, mint a ‘felvonás’, a ‘rész eljátszása’, az ‘árny’, a ‘színpad’, a ‘szereposztás’, a ‘cselekmény’, a ‘minőség’, a ‘jelenet’, a világ egy-egy pillanatra a művészet vetületébe kerül.” (Calderwood, 5.)

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy pusztán az önreflexivitas egy kissé részletesebb leírásáról van szó. Ám emellett hangsúly kerül arra is, hogy az irodalom és a (morális, társadalmi,

politikai, stb.) valóság egyidejű tematizálása bizonyos, a művészettel kapcsolatos holt metaforák jelentésének felélesztése/kiaknázása révén történhet: „A dráma szótárából vett retorikai figurák magát a színművet kommentálhatják” (Calderwood, 15.). Világos, hogy ez a szempont a líra esetében is felvethető, és a „metalíra” meghatározásánál is felhasználható. Sőt, meglehetősen hasonlít is ahhoz a különbségtételhez, amelyet a kritika az *ars poetica* és az ún. *mise en abyme* struktúrák között mintegy „magátólértetődően” tételez. De Man például a következőképp kommentálja Jauss Baudelaire *Spleen II*-jéről adott értelmezését:

„A költemény zárlatában az »Un vieux sphinx« enigmatikus figurája (...) énekelni látszik: (...) Jauss meggyőzően azonosítja ezt a szfinxet a költői hang alakzataként, és hangját a *Spleen II* szövegének létrejöttéként. Itt újra fölfedezhetjük a nem is ismeretlen, tükörszerű (...) koncepciót, a »költészet a költészetről« felfogását, azét az önreferenciális szövegét, amely tematizálja saját létrehozását, prefigurálja saját befogadását, valamint esztétikai megismerésként és gyönyörként elérheti a legszélsőbb elidegenedésnek, a kriptába zárt halál borzalmának semmissé tételét.” (De Man, 29.)

Jauss olvasatában a vers a művész(et) és a hagyomány viszonyát, a hermeneutikai folyamatot tematizálja – oly módon, hogy az egyszersmind „szokványos” csendéletként is olvasható. Szemben egy lehetséges *ars poeticával*, a szöveg tárgya nem a melankólikus párizsi „valóság” helyett önmaga létmódja és célja, hanem *amellett*, azon túlmenően – azaz *meta*-szinten. Mindez viszont csak a ‘kripta’, a ‘halál’, a ‘szfinx’ „alakzat”-ként való felfogása révén értelmezhető így – azaz ha feltételezzük, hogy a szöveg két(- vagy több)értelmű lehet. Az irodalmiság problémája ekként a vers egy *a nyilvánvalón túli, inkább figuratív, mint „szó szerinti” jelentéseként* mutatkozik meg.

Shakespeare szonettjeit – vagy legalábbis azoknak egy jelentős részét – e szempont alapján nevezem metafikciónak. Olvasatomban a szóban forgó versek egyik legfőbb jellemzője, hogy miközben a hagyományos szonett minden formai és tematikus jegyét is magukon viselik, metaforikus szerkezetük egy következetesen polifon jelentésmezőt hoz létre, amelynek egyik síkja magát a szonettet kommentálja. Ha kitüntetett figyelmet fordítunk a verseknek „a világot egy pillanatra a művészet vetületébe helyező” holt – vagy elfeledett, illetve „szakmai” – metaforáira, akkor a drámákhoz

hasonlóan a szonettekről is elmondható lesz, hogy „nem pusztán a szonett fogalma, hanem maga a költészet, sőt az írás – annak anyaga, a nyelv médiuma, örökölt formái és konvenciói, az igazsághoz és a társadalmi rendhez való viszonya – is domináns shakespeare-i téma.” (Vö. Calderwood, 5.)

Pluralizmus, retoricitás, metafikció: a mai irodalmi gondolkodás már-már közhelyszerű kulcsfogalmairól van szó. Ha mindez Shakespeare kapcsán merül fel, egyoldalról jogosnak tűnhet a vád, hogy talán pusztán „divatértelmezésről”, bizonyos „(poszt)modern” nézőpontok önkényes felvételéről és erőltetéséről van szó, nem is beszélve a „dekanonizáció” mindenképp kihívónak tűnő gesztusáról. A másik oldalról viszont épp az említett fogalmak paradigmatis voltuk miatt tűnik szükségesnek a felvetésük. A 60-as évek nagy elméleti fordulatainak egyik legfontosabb hozadéka a mű „egyértelmű” jelentésének a megkérdőjelezése. Bármelyik azóta kialakult, fő irodalomelméleti irányt vegyük is, közös bennük, hogy valamilyen módon aláássák nem pusztán a szerző szándékának megfelelő „egyedül helyes” értelmezés pozitívista tézisének és metodológiáját, de egyszersmind a strukturalista vagy új kritikus feltételezést is a mű autonómiájáról – arról, hogy a szöveget egy csak rá jellemző belső logika szervezi, és az engedelmes olvasó feladata nem más, mint ezt megtalálni és kifejezni. A szöveg „többértelműsége” – legyen bármily többértelmű maga is – mindezekben az irányzatokban történelemfeletti univerzáléként jelentkezik.¹ Olyasvalamiként tehát, mely törvény alól Shakespeare szövegei sem lehetnek kivételek.

A „metafikció” kérdésével már egy kicsit más a helyzet. Ezúttal irodalmi *gyakorlatról* van szó, nem pedig valamiféle elméleti axiómáról. Ugyanakkor ez a fogalom is az újabb elméleti apparátussal dolgozó tanulmányokban került elő és vált meglehetősen gyakori, olykor középponti terminussá. A „metafikció” mint *praxis* olykor majdhogynem a

¹ A német recepcióesztétika a megértést a befogadás történeti horizontjába helyezte; a szöveget az olvasók generációi „aktualizálják” különbözőképp, s a „mű” mint olyan jelentésének felfedése befejezetlenségre ítélt folyamat. Az amerikai reader-response a befogadó individuumok történeti/szociál-pszichológiai különbözősége mentén pluralizálta a szöveg „üzenetét”: olykor egyenesen úgy utalnak rá, mint arra az irányzatra, mely szerint „az olvasó alkotja a jelentést, nem pedig a szöveg”. A dekonstrukció a szöveget az „intertextualitás” egy vésetének tekinti, ahol – a referencialitás ontológiai lehetetlensége folytán – a jelentéseket mindig más, annak ellentmondó jelentések térítik el és értelmezik újra.

posztstrukturalista *teoria* alkalmazásaként tűnik fel. Egy korszak irodalma sem mentesül az éppen aktuális „tudományos” belátások befolyása alól. A modernizmus utáni irodalomelmélet egyik fő vonulata a nyelv és a valóság viszonyának problematizálása, az „egyszerű” kommunikáció lehetetlenségének tézise, így könnyen belátható, hogy ez az, ami a „posztmodern” kor irodalmi szövegeiben úgy jelenik meg, mint a saját maguk nyelvi lehetőségeire/korlátaira való folyamatos reflexió – azaz a metafikciós narratíva viszonylagos dominanciája.

„Ha, mint individuumok, manapság inkább »szerepjátzóknak« minősülünk, mintsem »személyiségeknek«, a regénybeli karakteralkotás hasznos modellt kínál a regényen kívüli világban való szubjektivitás megkonstruálásának megértéséhez. Ha a világról való mai tudásunk most úgy jelenik meg, mint amit a nyelv mediál, akkor az irodalmi fikció (...) hasznos modell magának a »valóságnak« a megkonstruálódásához is.” (Waugh, 3.)

Általában elfogadott elképzelésnek számít, hogy a metafikció szoros összefüggésben áll a XX. század végének azzal a nyelvi fordulatával, amely a világot és a szubjektivitást immár nyelvi konstrukcióként látja, s amely így nyilvánvalóan a „valóságutánzás” koncepciójának elévülésével jár. A metafikció így – bizonyos fokig – *mai* irodalomtörténeti kategóriává vált, Shakespeare szonettjeiben való „feltalálása” ennél fogva problematikusnak és önkényesnek tűnhet. Lehetetlennek viszont csak akkor lehetne nevezni, ha mindazokat az irodalmi, filozófiai, szociológiai tényezőket, amelyek a metafikciót elősegítik és előtérbe helyezik, a kora-újkori Angliában egyáltalán nem lehetne felfedezni.

*

Első lépésként már az is elég, ha máig elfogadott irodalomtörténeti meglátásokból indulunk ki, s a reneszánsz keresztény világképét oly erőteljesen befolyásoló/átalakító, s a kor irodalmi gondolkodását is átható neoplatonizmusra gondolunk. E tan szerint a kozmosz, a létezés nagy láncolata egymással majdhogynem matematikai megfelelésben álló létezők hierarchikus rendje. Ennek megfelelően minden láncszem egy másikra utal,

mondhatni egy másik, s azzal együtt az isteni Tökéletesség *metaforája* – allegóriája, szimbóluma.

„A bibliamagyarázat *allegoria in verbis* típusa szerint a Szentírás nyelvét, mint retorikai eljárást kell megfejtenünk. Az *allegoria in factis* értelmében pedig az Üdvtörténet dolgait, tényeit, eseményeit Isten által írt, magasabb igazságokat kifejező, materiális nyelvként kell értelmeznünk. Az *allegoria in factis* szerint a világ minden jelenségét, dolgát allegorikusan kell interpretálnunk, hogy megfelelő jelentésüket hozzájuk rendelhessük (...) A középkori »jelelmélet« szerint így a kontemplatív elme számára az egész valóság több szinten is *szemiotizálódik*.” (Kiss, 45.)

Ebben az elgondolásban a világ korántsem magátólértetődő/magát jelentő materialitás, amelyet *azután* nyelvi jelekkel teszünk kommunikálhatóvá, amint az a felvilágosodás után egyre inkább paradigmatisztikus tétellé vált. Ehelyett eredendően nyelvi rendszer, a szó szoros értelmében *jelölőlánc*, amely világgént tűnik fel előttünk. Megfontolandó, hogy ezt a hagyományt Jacques Derrida mintegy saját nyelvelméletének bizonyítékaként használja, miközben e hagyomány önmagáról való tudását megkérdőjelezi:

„a természet könyve és Isten írása, kivált a középkorban; mindaz, ami *metaforaként* működik ezekben a diskurzusokban, megerősíti a logosz egyeduralmát, és megalapozza az írásnak adott »tulajdonképpeni« jelentést: olyan jelölőt jelölő jel, amely magában örök igazságot jelöl egy jelenlévő logosz közelségében örökké gondolt és mondott igazságot. A paradoxon, amire fel kell figyelni, a következő: a természetes és egyetemes írást, az értelmes és időn kívüli írást tehát metafora nevezi meg. Tehát nem arról van szó, hogy felcseréljük a tulajdonképpeni és a képes jelentést, hanem arról, hogy az írás »tulajdonképpeni« jelentését metaforicitásként határozzuk meg.” (Derrida, 1991, 37.)

A reneszánsz-kutatók meglátásait alapul véve korántsem bizonyos, hogy minden, a középkortól és antikvitástól örökölt „nyelvelmélet” olyan „vak” lett volna a „tulajdonképpeni” jelentés metaforikus voltának paradoxonára, mint ahogyan Derrida is képzei. John Freccero Petrarcáról – a szonett Angliában is (el)ismert atyjáról – írva felhívja rá a figyelmet, hogy a „jelek azon végtelen referencialitása, az a »korlátlan szemiózis«, amelyről Saussure-nál, Peirce-nél és másoknál olvashatunk manapság”, Petrarca filozófiai mintaképe, Augusztinusnak a nyelvfelfogásában is meghatározó

jelentőségű. A „közepont”, Isten, a „realista” ontológiával, s az ezt kritizáló nyelvfilozófiák felfogásával ellentétben nem a világ végtelen jelentésségének akadálya, ellenkezőleg, éppen annak a forrása. „A valóság nyelvileg strukturált, Isten könyve. (...) A szavak dolgokra mutatnak, ezek a dolgok azonban maguk is csak jelek, amelyek Istenre mutatnak.” (Freccero, 24.) Felmerül persze, hogy „a jelölősort magára vonatkoztatva” ez a végtelenség végül is rendezett egységgé válik. Ám a teológia azon legszilárdabb tézise, miszerint Isten megismerhetetlen, a „jelölőlánc” végét adó Isten Neve kimondhatatlan, *gyakorlatilag* fikciót tesz, vagy legalábbis a (nyelven)túlvilágra – „halasztja” a végső jelöltet.

De ha a Plátón-hatást tekintjük, amely – mint majd megpróbálom bizonyítani – Shakespeare esetében is alapvetőnek minősíthető, ez sem feltétlenül a mai nyelvelméletekkel való szembenállást jelent. Bár a dekonstrukció a ‘logocentrizmus’ eszméjéért sokszor szinte magát Plátont teszi felelőssé, a filozófiai komparatiztika sokszor épp a hasonlóságokat emeli ki a derrideánus és a platonista filozófia között. Samuel Wheeler például mellett érvel, hogy Derrida *elkülönböződése* voltaképp Plátón *különbségének* egy fenomenológiai verziója. Bemutatja, hogy a *Parmenidész*ben a „különbség lehetetlenné teszi, hogy bármi csak önmaga legyen. A különbség játéka mindent megoszt és megfoszt önmagától. A *Parmenidész* érvei szerint a természet nem lehet önmagában jelen az elme számára” (Wheeler, 1003.). Ez viszont, mint Wheeler megpróbálja több oldalról is bemutatni, azt jelenti, hogy „a *Parmenidész* implicit módon pontosan Derrida »elhalasztódás«-konceptióját fogalmazza meg” (Wheeler, 1004.).

Umberto Eco a *Theory of Semiotics* szimbolizmusról szóló fejezetében szintén kitér a reneszánsz világkép és a mai episztemológia közötti hasonlóságokra. Eco szerint ez elsősorban nem a „hivatalos” keresztény nyelvfelfogásban nyilvánul meg, bár megjegyzi, hogy a bibliai szöveg, illetve ennek megfelelően a világ mint Isten Könyve szimbolikus végtelenségét az egyház a „kódolt” allegorikus értelmezési lehetőségek rögzítésével is csak névlegesen tudta kontrollálni. (Vö. Eco, 1984, 150.) Az interpretáció beláthatatlanságának, s a „valóság” megismerhetetlenségének kérdése a Kabbala népszerűvé válásával viszont mondhatni megkerülhetetlenné vált. A zsidó miszticizmus olvasatában „a Könyv, amelyet a keresztény tradíció oly kétségbeesetten próbált meghatározott allegorikus olvasatokhoz

kötni, egy valóban végtelen szemiózisban »robban föl«, még szó szerinti értelmének lineáris konzisztenciáját is elvesztve” (Eco, 1984, 153.). A kabbalisták komolyan vették, hogy Isten szóval – és szavakból – teremtette a világot, amely maga sem más, mint hangok kombinációja. A világ „értelmét”, a végső jelöltet ennek megfelelően e jelölők „eredeti” állapotának fellelésével lehetne megtalálni, amely az útmutató Tóra jelölőinek „szabad kombinációját” jelöli meg az elsőszámú „hermeneutikai gyakorlatként”, amely viszont a kombinációk végtelensége folytán szintén nemigen érhet soha véget. Más szóval, ebben az elképzelésben nem pusztán a világ egy eredetét „elfelejtett” nyelvi fenomén, szöveg, de interpretációja is úgy alakul, és csak olyan lehet, mint annak legradikálisabb „posztstrukturalista” elképzelése. Eco szerint a kabbalista számára

„a szöveg nem átlátszó és szimptomatikus, hiszen nem beszél többről, mint önnön szemiotikus »áramlást« kiváltó lehetőségéről. (...) Ennélfogva a szöveg már nem beszél a rajta »kívülről«; nem beszél magáról sem; az olvasó (dekonstruktív) olvasásának tapasztalatáról beszél csupán.” (Eco, 1984, 154.)

Ha tehát a reneszánsz legfontosabb forrásait: a kora-középkori filozófusokat, az antik filozófiát, illetve a Kabbalát vesszük, akkor a reneszánsz értelmiség mindebből kialakított „világról való tudása” – legalábbis bizonyos esetekben – nem szükségképp tér el alapvetően attól a „mostani” tudástól, amelyet Patricia Waugh a „posztmodern” metafikció egyik elengedhetetlen episztemológiai bázisának tart. Még világosabban ez a helyzet a személyiség „mai” felfogásával. A „színház az egész világ” eszméje – amely épp Shakespeare-től híresült el – éppúgy ‘szerep’-ként határozza meg a szubjektivitást, mint ahogyan az előbb olvashattuk. Erasmus *A balgaság dicséretében* hasonlóképp a színpadi szerepváltás és a világ analógiáját hangsúlyozza, amikor azt kérdi: „Mi az ember élete, ha nem egyfajta színdarab? A színészek különböző maszkokban addig játsszák csak a szerepüket, míg a rendező le nem parancsolja őket a színpadról, és gyakran ugyanazt az embert utasítja, hogy egy másik jelmezben jelenjen meg (...) Az egész csupa látszat.” (Sorelius, 49-50.)

Mindehhez hozzá kell tennünk, hogy a fent vázolt világtérkép (irodalom)történeti koncepcióját épp a legújabb reneszánsz-kutatási irányzatok felől érte támadás. A „materialista kritika”, amelynek egyik alapelve, hogy az irodalmat az egyéb társadalmi

gyakorlatokkal szoros összefüggésben kezelje, idealista illúzióként, tévképzetként tartja számon az effajta „monologikus” megközelítést. Társadalmi gyakorlatként az irodalom nem függetleníthető a politikától, a hatalomtól, az ideológiától. Ennek megfelelően a „világkép” általánosító gondolatára építő irodalomtörténeti megközelítések, ha nem is teljességgel hamisak, csak egyetlen nézetet tükröznek a sok közül, miközben ezt az egész irodalmár-réteg vagy egyenesen a teljes lakosság nézeteivel azonosítják. Dollimore szerint ez a helyzet Tylliard képzetével is a Létezők Nagy Láncolatáról, amelyet „korántsem osztott mindenki; pusztán a létező társadalmi rend ideologikus legitimációjáról van szó, amelyet épp e rend nyilvánvaló, valós és képzelt instabilitása, megingása tett szükségessé” (Dollimore, 5.). Csakhogy Tylliard a legtöbbször épp Shakespeare-idézetek szoros olvasásával és kommentárjával illusztrálta a reneszánsz „világképéről” alkotott elképzelését. Lehet, hogy a szóban forgó „ideológia” nem általánosító, de Shakespeare-re jellemzőnek mondható, s ekképp e dolgozatban talán továbbra is felhasználható. A kulturális materializmus észrevételei nem is annyira ezért érdekesek, inkább mert egy, az előzőtől merőben eltérő (ám azzal nem összeférhetetlen) szempontot adnak a szonettek metafikciós értelmezhetőségének motivációját illetően.

Az irodalom és a politika kapcsolata, az irodalomnak az ideológiai/hatalmi harcok, feszültségek potenciális terepeként és szelepeként való bemutatásában épp az udvari költészet – azaz többek között a szonett – bizonyult az egyik legtermékenyebb területnek. A szonett mint *udvarló* költemény nemhogy az arisztokratának az uralkodó iránti elkötelezettségét fejezheti ki látens formában, hanem ugyanez a séma a társadalmi változásoknak megfelelően akár a költőnek a mecénáshoz való viszonyát is egyengetheti/vagy alááshatja. A kötelező toposzok a hatalmi viszonyok árnyékában új jelentőséggel ruházódnak fel, de anélkül, hogy ez explicitté és így bántóvá válna – ezúttal tehát ez teszi a szöveget potenciálisan metaforikussá. Mi több, amennyiben a költő-mecénás viszonyt – amely a *Szonettek* ajánlása szerint Shakespeare és „kedvese” kapcsolatában is szerepet játszhat – szintén a hatalmi viszonyok közé soroljuk, máris metafikciós lehetőségeket mondhatunk: hisz a szerelmi tematika ez esetben egy irodalomszociológiai viszonyt is jelöl, s ennek megfelelően használata szükségképp önreflexív mozzanattá válik.

*

A (manapság előtérbe kerülő) nyelvire irányuló figyelemnek, illetve a shakespeare-i nyelv fokozottan metaforikus voltát illető eddigi meglátásoknak így igen nagy szerepe lehet a szonettek (újra)értelmezésében, a metafikciós értelmezésben pedig különösen. A „szoros olvasás” mindig termékeny az olyan „metaforikus nyelv” esetén, mint Shakespeare-é, amit látszólag korlátozhat, valójában inkább fokoz, hogy a szonettekben használt fordulatok, szavak jelentése egy *más* kontextusban gyökerezik. „Képei jellegének valódi motivációi nem annyira a reneszánsz poétikában, hanem inkább a reneszánsz filozófiában keresendők. Ami igazán működőképes itt, az a ‘valós’ definíciója, és ez a definíció nem a miénk.” (Tuve, 1947, 26.) Ez az idegenség már Shakespeare szonettjeinek második kiadásakor is jól érzékelhető volt, amikor is a szerkesztőket és irodalmárokat teljesen zavarba ejtette Shakespeare „ifjú” iránti szerelme – amely pedig Shakespeare kortársai számára feltehetően magátólértendőnek minősült és számos inkább filozófiai/poétikai mint „magánéleti” jellegű implikációval bírt. Azok a vonatkozások és esetleges jelentéslehetőségek, amelyet csakis az angol reneszánsz kontextusa tesz lehetővé, ily módon szinte azon nyomban elsikkadtak, amint a kritika reflektálhatott volna rájuk, és kiaknázhatta volna az ebből adódó lehetőségeket.

Olyan vonatkozásokról van szó, amilyeneket azután az eszmetörténet és a historizmus feladata lett volna felmutatni. Ennek hiánya viszont Shakespeare nyelvének egy másik olyan jellegzetességével állhat kapcsolatban, amely (részben) megintcsak kortendencia ugyan, ám a pozitivista beállítottságú „irodalomtudomány” tehetetlen vele szemben. A korabeli kontextusba való beágyazottságuk folytán Shakespeare alakzatai sok esetben jelöletlenek s ugyanakkor „szó szerint” is jól érthetőek, azaz egyrészt „észrevétlenek”, másrészt nem „bizonyíthatóan” többértelműek. A drámákkal szemben itt nincs olyan „cselekmény”, amely viszonyítási alapot szolgáltatna az egyes fordulatok értelmezéséhez. Márpedig az ehhez szükséges, óhatatlanul az önkény veszélyét hordozó olvasói beavatkozást a történeti megközelítések nemigen engedik meg. Nincs olyan eszmetörténeti mű, amely ne figyelmeztetne nyomatékosan a jelentés „elhamarkodott

rávetítésének” veszélyére, pedig a „közhelyesség” gyanúja Shakespeare szonettjei esetén csak így oldható fel.

Paradox helyzet, hogy azok az iskolák, amelyek már jóváhagyják, sőt bátorítják a befogadás „kreativitását” és a „szoros olvasást”, ugyanazokból az okokból kifolyólag, amelyek ezt „elvileg” lehetővé teszik, nem érdeklődnek sem a „jelentéséész”, sem a történeti olvasat iránt, sőt, lehetetlennek minősítve elutasítják ezeket. Shakespeare nyelvének mai rezonanciái viszont nyilván eltérnek a korabelitől, s így lesz a szonettek metaforikus nyelve a kissé már gyanúsán hangzó „differenciák játéka”. Persze, a szoros olvasás és a „történeti” megközelítés egyidejű alkalmazásának is kialakult már az „iskolája”. Az újhistorizmus és a kulturális poétika már nem történeti „bizonyítékokat” követel, hanem megelégszik a szöveg és a korabeli diszkurzus közötti áthallásokkal, az addigiaknál inkább az olvasó érzékenységeire bízott összefüggések feltételezésével, így igencsak alkalmas rá, hogy feltárja a kulturális beágyazottságból (is) adódó esetleges „látens” jelentéseket. Ám ez az „iskola” máig a szövegek szubverzív politikai/ideológiai implikációival volt elfoglalva. Ha nem a mecénás-kliens vagy uralkodó-alattvaló viszonyra vetítve szemléli a korabeli verseket, akkor az udvarlásnak, a férfi-nő viszonynak a megnyilvánulásaként és alakítójaként látja azokat. Más szóval, a kulturális materializmus leginkább a szonettek nyilvánvaló „értelmének” szituálásában, ideologikus gyökereinek feltárásában, nem pedig az ettől eltérő jelentéslehetőségek kimutatásában érdekelt. Miután viszont a szonettekben „elmesélt”, s a XVIII. században már/még „botrányosnak” tartott szerelmek történeti megközelítésben sokkal inkább a korabeli vallásos/nemi ideológia kiszolgálóiként, mintsem az annak való „ellenállás” manifesztumaiként tűnnek fel, a versekből nemigen lehet tőkét kovácsolni az oly dicsérendő ideológia-ellenesség demonstrálásához. Nemcsak előzménye, de motivációja sincs a versek újraértelmezésének. Azok a vallási utalások, amelyek első nekifutásra nyomatékosan *hagyományhű* morális/allegorikus keretet adnak a szonetteknek, illetve azok a *poétikai* referenciák, amelyekben a különböző tematikus szálak véleményem szerint összefutnak, a történeti poétikát (eleddig) alapvetően nem érdekelték. Az utóbbi talán amiatt sem, mert az önreflexivitás iránti elfogultság épp azoknak a posztstrukturalista iskoláknak az egyik domináns jellemzője, amellyel szemben a történeti poétika létrejött. Más szóval

elmondható, hogy mindezidáig nem adódott olyan kritikai „konstelláció”, amely egyszerre figyelt volna a konstrukció sajátosságaira, a történeti jelentés kérdéseire, és hagyta volna jóvá azt az értelmezői szabadságot, amely rámutathatna a szonettek nyelvi leleményeinek szemantikai implikációira.

Az értelmezésben mindezidáig az volt a fő kérdés, mi rejlik a szonettek mögött, illetve „hogyan mondják” a szonettek, amit mondanak. A jelen dolgozat viszont arra irányul, hogy „mit mondanak” – ha a megnyilatkozások mikéntjét egy előfeltételezett jelentés pusztán „formája” helyett jelentésalkotó elemnek tekintjük. Az eddigi vizsgálódásokhoz részben hasonlóan a metaforák és szimbólumok rendszerének feltárására törekedtem tehát, és a főbb metaforák kötetbeli szerepét tüzetesebben is vizsgáltam – ám nem a „stílus”, és nem is az író „pszichikumának” megvilágítása, hanem a szöveg jelentéslehetőségeinek szituálása, kiegészítése céljából. Hasonló megfontolások vezettek az egyéb, eddigi vizsgálódási irányok felülvizsgálatában is. Az például, hogy *kik* a szonettek szereplőinek modelljei, megközelítésemben érdektelen, de csak ami a történelmi *denotátumokat* illeti. Az viszont, hogy *mik* ezek a modellek, kérdés, és nem is mellékes kérdés a számomra. A szonett-kritikusok számára mindezidáig világosnak tűnt, mit értsünk „címezett”, „tárgy”, „rivális” alatt, pedig ezeknek a fogalmaknak a problematizálása kardinális pont lehet a versek „értelmének” továbbgondolásában. Az erre irányuló vizsgálódást néhány különösen jellegzetes shakespeare-i témát vagy képet alkalmazó vers szoros olvasására alapoztam, némelyeket ezáltal talán indokolatlanul háttérbe szorítva. Ám ez még mindig indokoltabbnak tűnt, mint az a madártávlat, amely nyilván hozzájárult annak a „szerelmes-vers” koncepciónak az egyhangú jóváhagyásához, amelyet részben cáfolni igyekszem.

Szoros olvasáson ugyanakkor nem valamiféle új kritikus mű-centrikus értelmezést értek. „A szavak nem pusztán számítanak, de egy nagyobb diszkurzus-szférával összefüggésben funkcionálnak az adott korban, sokszor oly módon, hogy nem pusztán a nyelvet, hanem intézményes gyakorlatokat és elveket is bevonnak referenciamezejükbe” – írja Patricia Parker Shakespeare néhány drámájával foglalkozó könyvének előszavában (Parker, 3.). Ezt a kulturális beágyazottságot axiómaként kezelve, a szonettek megközelítésében hasonló összefüggéseket próbáltam feltárni, ugyanakkor a szövegszerű

kontextusok bevonásakor csak olyasmit igyekeztem számbavenni, amely nem (csak) egy (már) feltételezett értelem „elemzéséhez” ad „ideológia-kritikai” alapot (mint Parkernél oly gyakran), hanem magához a szöveg értelmezéséhez járul hozzá. Ezt elősegítendő esetenként mai elméleti szövegeket is bevontam az értelmezésbe, elsősorban az összevetés, bizonyos aspektusok kiemelése érdekében. Attól azonban megpróbáltam őrizkedni, hogy *kizárólag* ilyen szövegekből induljak ki valamely shakespeare-i jelenség magyarázatában. Természetesen nem gondolom, hogy egy efféle „történeti” olvasat képes volna megszabadítani magát azoktól az olvasói előfeltevésektől, amelyek a jelenben gyökereznek. Ugyanez azonban a többi történeti megközelítésre is áll, s így egy efféle olvasat már csak azért is kihívó lehet, mert szembeítható a korábbi „történeti” ítéletekkel is, és jogosult lehet rá, hogy egy „mai” olvasat felállításán túl a történeti Shakespeare-képet is módosíthassa – még ha ez a kép nyilvánvalóan fiktív is. Már a szövegek szorosan vett értelmét illető történeti rekonstrukciók hiánya is történeti olvasatra ösztönöz, nem is pusztán a „pótlás” és az abból esetlegesen adódó újraolvasási lehetőségek okán, hanem mert további magyarázatokat kínálhat bizonyos olvasattípusok korábbi dominanciájára, illetve elmaradására is.

A modern kritika Shakespeare szonettjei esetében is számos olyan „filozófiai” és „kulturális” hagyományra rámutatott már, amelyek meghatározóak a szonettek tematikájára és stílusára nézvést. A „szabályoktól”, normáktól való helyenkénti eltéréseket azonban legtöbbször egyszerűen és komolyabb megfontolások nélkül Shakespeare modernségének tulajdonítják, az ‘újdonság’ és az ‘eredetiség’ igényének továbbra is élő szellemében, ahelyett, hogy azt adott esetben a különböző hagyományok összeegyeztetésének, vagy korábbi hagyományok felélesztésének a jeleként fognák fel. Az allegorézis, amely egy a korban még divatos, ám korántsem újdonságszámba menő szövegalkotó stratégia volt, például teljesen kimaradt a szonettek jellemzőinek talált strukturális elvek közül. A versekben nem is igen van látható nyoma ilyesminek. Csakhogy az allegorikus *értelmezés* egyik legjellemzőbb vonása épp az volt, hogy efféle „nyomnak” tekintett szinte bármely szövegszerű elemet, amely hozzájárulhatott egy „idegen” szöveg olyas átértelmezéséhez, amellyel az beilleszthető volt a kor értékrendjébe. Ugyanez viszont nyilvánvalóan az ekkor íródott szövegek interpretációs lehetőségeit is befolyásolja,



ha nem egyenesen azt veti fel, hogy azok egyenesen számítanak az allegóriát *feltételező* olvasói hozzáállásra. A jelentés kulcsa ez esetben nem(csak) a szöveg „felszínén” van, nincsen látható „tünete”. Másképp fogalmazva, a „mögöttes” jelentést a műbe „belelátó” olvasói „önként” ez esetben akár a szöveg igényeként is felfogható. „Egy tréfa sikere a hallgató/ Fülében rejlik, nem az élcélő/ Nyelvén terem” – írja Shakespeare a *Lóvátett lovagokban* (V.ii.), ami talán többre utal, mint hogy „a beszéd hatékonysága az aktív részvétel és a hallgató jószándékának a függvénye” (Sorelius, 195.); magát a jelentést is az olvasó szándékának – és tudásának – függvényévé teszi.

A szonettek konvencionalitásának gyakori vádja hasonló módon vizsgálható és vizsgálendő felül. A XVIII.–XIX. századi kritikusok nagy része megelégedett azzal a megállapítással, hogy „Shakespeare szonettjeinek nagy része pusztán ujjgyakorlat, amelyre a kor egyéb írói sarkallták. A költő gyakran nem pusztán más angol szonettírók, főleg Drayton, gondolatait, de a szavait is a magáévá tette; az örökkévalóság visszatérő témáját egyrészt Ronsardtól és Desportes-től kölcsönözte, másrészt Draytontól és Danieltől vette.” (Eastman, 320.) A szonettek kliséi mára ugyan már nem minősülnek negatívumnak, de csak azért nem, mert ezek a hagyományok idegenségüknél fogva önmagukban is érdekesek, és már a létük oka is számos spekulációra adhat okot. Talán ez is hozzájárul, hogy a nyilvánvalónak tűnő konvencionális fordulatokat nem vizsgálják felül, pusztán elemzik és magyarázzák őket. Pedig a szöveg ezúttal határozottan problematizálja ezeket a kliséket, csak épp úgy, hogy mindebben az olvasó fentebb jelzett aktivitására számít. Ami egyszersmind azt jelenti, hogy a „közhelyesség” ítélete nagyrészt az olvasatot, s nem a szöveget minősíti.

A keresztény és a (neo)platonikus eszmék ötvözése például a kor egyik legtipikusabb jellemzője, és nem is igen van kritikus, aki ne említené. Arról viszont még nemigen ejtettek szót, hogy a *Szonettekben* mindez allegorikus jelentéslehetőségeket hoz létre, ami oly módon és olyan következetesen érvényesül, hogy a ciklus – természetesen sematizálva – akár a moralitás allegorikus műfajának lírai megjelenítéseként is felfogható. Ezt próbálom bemutatni *A férfi-madonna* és a *Moralitás* című fejezetekben. Szintén sokan rámutattak már a szonettek önreflexív, poétikai elemeire, arra, hogy a shakespeare-i költészet-ideál sokszor feszültségbe kerül a humanisták által felélesztett retorikus

tradícióval, s méginkább a manierizmussal, ami a nyelv „meghamisításával” asszociálódik. És bár néhol felmerül ugyan, hogy ez a retorika-ellenesség a szofizmus-kritika plátóni tradícióját folytatja, e filozófiai/poétikai diskurzus legfőbb motívumainak, a ‘látás’-nak és a ‘festés’-nek a (látszólag) nem-önreflexív versekben betöltött funkcióját még nemigen vizsgálták. *A szem és szív* című fejezet ezt hajtja végre, rámutatva, hogy a „csak” szerelmes versekben – a vallási referenciákkal szoros összefüggésben – hasonló probléma körvonalazódik. Sőt, éppen ezek a versek azok, amelyek e motívumok révén mélyebben problematizálják a retorika kérdését, mint amennyire azt az önreflexív versek toposzai engedik.

Szintén nem merült még fel, hogy a szerelmi tematika talán egyenesen e poétikai szál egy metaforikus megjelenítése, „variációja”. A metafikció így felmerült kérdését *A nyitott szonett poétikája* az „organikus világkép” keretébe helyezi, amelynek „törvénye” az allegorizálás mellett a jellegzetes shakespeare-i képek egymáshoz való viszonyát is megszabja. A cilusban ez a kabbalista eredetű „kombinatorika” elve révén érvényesül, amely a fogalmak egymással való „kombinációjával” *ad meg* számos metaforát, míg jónéhányat „csak” *jelez* – aktualizálásukban talán az olvasónak a korban „elvárható” közreműködésére számítva. Miután pedig a költészet mint a metaforák jelöltje mindkét esetben szóba jöhet, mindez egyrészt a poétikai allegória (vagy metafikció) elvi alapját is megteremti, másrészt további, gyakorlati lehetőségeit is felvázolja. Azt a lehetőséget, hogy a szonettek metaforikus formában önmagukat szólítják meg, illetve az ifjúhoz való hűség révén önnön *művészi* hűségüket tematizálják, *Az elmeszülemény* című fejezetben mutatom be. A *Szóvirágok* elnevezésű rész a virág metaforájával foglalkozik, amely – a korabeli poétika kontextusát bevonva – számos verset a reprezentáció/imitáció problematizálásává tesz. *A szonett adás-vétele* a befogadással, olvasással kapcsolatos kérdések metafikciós megjelenését vizsgálja a versek „üzleti” fordulatainak implikációi nyomán, majd a Shakespeare által „megjósolt” és a valós recepció viszonyát veszi szemügyre a magyar fordítások némely jelentéktelennek tűnő botlásán keresztül.

A szonettek e bonyolult és célzatos többértelműsége már önmagában is szinte az ellenkezője annak a „szerelmesvers” vagy „klisé”-koncepciónak, amely eddig uralta a recepciót. A verses „metafikció” ráadásul mind megoldásával, mind szemantikai

hozádekával olyan következetes és öntudatos irodalomkritikai vagy -elméleti gondolatrendszerrel árukkodik, amelyet eddig a drámaíró Shakespeare-re sem igen tartottak jellemzőnek, s amely azon a képleten is túlmutat, amellyel a reneszánsz esztétikáit szokás leírni. Hogy a középkortól örökölt allegorikusság *a költői önreflexió célját* szolgálja, töréspontot jelez az irodalmi gondolkodásban. Akár azt is mondhatnánk, hogy a Szonettek metafikciója a *metaforikus irodalomelméleti fogalomalkotás* – talán egyik első – példajaként nem pusztán az irodalom öntudatra ébredésének, de egyszersmind a modern kritika kezdeteinek is a szimbóluma lehet.

Jegyzet:

A szonetteket a dolgozatban elsősorban Szabó Lőrinc fordításában idézem. Ha nem így történik, a fordítókat monogramjukkal jelölöm: Justus Pál (J.P.), Győry Vilmos (Gy.V.). A szonettek számát a szövegben zárójelben, pont nélkül adom meg, ezzel különböztetve meg őket a szakirodalom oldalszámaira való hivatkozásoktól. A rövidebb versrészletek, sorok eredetijét a dolgozatban csak akkor idézem, ha erre – az angol kifejezéseknek a magyar fordításoktól eltérő jelentése vagy konnotációi miatt – különösen nagy szükség van. Ilyenkor szögletes zárójelben, idézőjel nélkül adom meg az angol szöveget.

A FÉRFI-MADONNA

Shakespeare úr-úrnője

Mint Kristeller rámutat, a reneszánsz szerelmi költészet két legfontosabb hagyománya a petrarkizmus (amely közismerten sokat merít a trubadúrlírából), illetve a firenzei neoplatonizmus, „Ficino elképzelése a plátói szerelemről, azaz az a gondolat, hogy egy másik ember iránt érzett szerelem valójában a léleknek Isten iránt érzett szeretete rejtett formában” (Kristeller, 98.). A két hagyomány jól összeilleszthető volt, méghozzá nem is pusztán a szonett-hagyományban implicit módon kezdettől fogva felfedezhető vallásos motiváció² miatt. A legalapvetőbb motívumok is közösek. A „plátói létra” első foka, amelyen végül el lehet jutni a szép/jó/igaz ideájának megpillantásához, a szeretett személy által megtestesített szépség *puszta* szemlélése. Az ehhez szükséges szexuális önmeztartóztatás a trubadúrlírából örökölt, s a Petrarca által kidolgozott nőalakhoz való fiktív viszonyban nemhogy jól alkalmazható, hanem egyenesen adott volt a hölgy konvencionális és kötelező kegyetlensége, visszautasító volta³ következtében. Az iránta való rajongás megfelelt a keresztény és az – újonnan felfedezett és (fel)értékelt – antik (plátóni) ideálnak is.

² A dantei, petrarcai szerelmi líra esetén a vallásos motiváció világos. A trubadúrlíra esetén, ahol a szexuális beteljesülés megengedett, már nem ez a helyzet, így a szonett hagyományát tanulmányozó Oppenheimer meglátása igen fontos lehet: a trubadúrlírában tapasztalható távolság „ugyan feudális eredetűnek tűnik, de épp az osztálykülönbségeknek az emberi és az isteni közti különbség analógiájára való elképzelése miatt a kegyetlen hölgy figurája testi formában imitálja az absztrakt és az embert magára hagyó Istent, akit csak imával lehet megnyhíteni. Ahhoz, hogy megnyerje őt, a költőnek az üdvözülni vágyó, alázatos keresztényhez hasonlóan kifelé kell néznie, maga mögött kell hagynia magát, ego-ját és a világ iránti kétségeit, ha sikerrel akar járni. El kell kerülnie az öntudatosságot.” (Oppenheimer, 9.)

³ Shakespeare kortársainak szerelmi témájú verseiben még mindig dominál ez a toposz. „Mert mi haszna énekelek?/ Lágyítgatnék márvány követ,/szíve enyhülne hamarább” – írja Wyatt (*A szerető panasolja szerelmese ridegségét* Ford.: Tandori Dezső); „Hűség hasztalan: bárhogy kérhetek,/koldulásomért megvetés fogad.” (Sidney, *Astrophel and Stella* 47. Ford.: Képes Júlia); „Szerelmem szép, de jaj, kegyetlen és/ (...) a kegye méz, lenézése epés,/ mosolya villám (...)/ minden szemet, mely látja, elvakít,/ (...) Tisztaság, szépség, két halálos ellen/ barátokul leknak e homlokon,/s ha száanalom is társuk volna ebben,/ most senki sem hallhatná panaszm.” (Samuel Daniel: *Szerelmem szép* Ford.: Jékely Zoltán).

Nem csoda tehát, hogy az Erzsébet kori angol szonettírók verseiben nem sok nyomát találjuk a radikális újításnak: „a középkori irodalmi örökséggel való szembefordulás helyett az angol költők újraírták azt” (Bermann, 60.). Mindennek nyilván poétikai okai is voltak: a nagy elődök imitációjának humanista elve, a szonett különösen szoros formai, tematikai, hangvételt illető kötöttségei, s mindennek „a jó költészet törvényévé válása” (Bermann, 59.) nem adtak sok teret az egyéni hang érvényesítésének: „a petrarkizmus története megsokszorozódott Petrarcák narratívája” (Dubrow 5.). Emellett a kulturális materializmus újabban rámutatott, hogy a petrarkizmus továbbélésének Angliában bizonyos kulturális-ideológiai szempontok is kedveztek. Ahogyan az udvari költészet kialakulásával az „udvarlás” kétértelművé vált, úgy nyert új és több értelmet a szonett tematikája is. A szonettben az úrnő iránt kötelezően kinyilvánított távolságtartó rajongás és tisztelet az udvaroncnak a királynő iránti kötelező „érzéseire” is rájátszható volt: „ez a szerelem összeköti a becsület és a feudális elkötelezettség fogalmait a végtelen belső vágyakozással. A modellben implicit módon jelenlévő feudális viszony lekötelezi a szeretőt, (...) hogy halálig hű maradjon szerelméhez, függetlenül szenvedése hosszától, intenzitásától, illetve a sikerre való csekély esélyétől.” (Low, 21.) A séma tehát nagyszerűen kifejezhette (és hízeltő színben tüntethette fel) nemcsak a szerelmes, de az udvari költő-politikus helyzetét és céljait is: „a vágy a frusztrált vallásos, politikai és szerelmi ambíciók kibogozhatatlan vegyülékévé vált”, az irodalmi ambíciókról nem is beszélve. Az irodalmi mecénatúra rendszerének kialakulásával ugyanis a szerető-szeretett viszony az udvaronc-uralkodó viszonyval való érintkezése mellett „már a kliens/patrónus viszonyval lép érintkezésbe” (Low, 147.), ami tovább bonyolítja a szonettben kifejezhető vallomás értelmét és értelmezését, és az udvari, arisztokrata költők körén kívül levők esetében is indokolja az említett ambivalenciákat hordozó konvenciók fenntartását.

A különböző szonettírók érdemeinek felmutatásakor a kritika szükségképp azon van, hogy bemutassa a fenti kereteken belül lehetséges egyéni variációk egyediségét és eredetiségét. A képalakítás, a stílus gyakori vizsgálata mellett Shakespeare esetében a versek címezettjeinek „rendhagyó” volta, illetve a ciklus „történet”-jellege különösen jó kiindulópontnak mutatkozott ehhez. „Az 1-126 szonett egy szép ifjút szólít meg; a csonka 126. szonett törést jelez; a 127-152. szonett egy fekete nőhöz szól, aki léha, csábító és

csalárd; a 153 és a 154. konvencionális ujjgyakorlat. A szép ifjú elárulja költő barátját, és utalás történik egy rivális költőre is, aki az ifjú kegyeit keresi.” (Sampson, 272.) A szonett-hagyományt tekintve valóban újdonságnak tűnhet, hogy az „eszményi hölgy” helyét itt előbb egy férfi, majd egy „szajha” foglalja el, méginkább, hogy még e szereplők különbsége és neme sem (teljesen) biztos. A XX. századig mindez leginkább a modellek kilétére és az életrajzi vonatkozások kihámozására irányuló kutatást serkentette. A 20. szonettből oly sokat idézett „úr-úrnő” megnevezés körüli viták ugyanakkor paradox módon már a XVIII. században olyan felvetésekhez vezettek, mint amilyeneket manapság a kulturális materializmus firtat.

Amellett, hogy a Shakespeare és férfi-címzettje közötti viszonyt sokan a kliens és a mecénás viszonyának burkolt, „művészi” megfogalmazásaként fogták fel,⁴ már ekkor felmerült, hogy a verseknek esetleg politikai értelme van. Chalmers például (1799) arra a következtetésre jut, hogy Shakespeare a királynőnek címezte a verseket, hűséges és patrióta alattvalóként házasságra és utódok hátrahagyására buzdítva uralkodóját. Sem Erzsébet kora (akkor már a 60-as éveit taposta), sem a címzett hímneme nem zavarja Chalmerst, aki éppen erre alapozza értelmezését, hisz „Erzsébetet gyakran gondolták el férfiként”. (Schoenbaum, 168.) A mai kutatások fényében ennek az elgondolásnak van alapja és a korabeli költészetben párhuzamai is felfedezhetőek. Mégis áttetszik rajta a korabeli kritika azon igyekezete, amely Shakespeare esetleges homoszexualitása elfedésére és kimagyarázására irányult⁵ (ld. Schoenbaum, 315-6.). Talán épp ennek tudható be, hogy

⁴ A férfi-címzett kilétére irányuló kutatás történetét mondhatni emblematikusan jelöli az 1609-es autorizálatlan kiadás enigmatikus dedikációja körül kialakult, máig tartó vita. Az ajánlást Thomas Thorpe, a kiadó fűzte a kötethez: „Az itt következő szonettek egyetlen létrehívójának [begetter] W.H. úrnak minden boldogságot s az örökké élő költő ígérete szerint halhatatlanságot kíván a jó szándékú vállalkozó, mikor e könyvet útjára bocsátja”. A vita tárgya természetesen az, vajon kit jelöl a monogram, ami persze már eleve attól is függ, hogy mit jelent a „begetter” minősítés: azt, hogy Mr W.H. a szonettek inspirálója, a költő műsája és/vagy támogatója (erre a szerepre Southampton és Pembroke a leggyakoribb jelölt), vagy, még prózaibb lehetőségként, arra utal, hogy W.H. szerezte meg [getter] a szonetteket az illegális kiadás számára, ezzel érdemelve ki a kiadó háláját? A biografista kritikát nagyrészt az erről szóló hipotézisek teszik ki.

⁵ Néhol előkerül egy-egy olyan megjegyzés, amely megvilágítja a szonettek olykori elutasító megközelítésének, leértékelésének vagy épp átírásainak/átértelmezéseinek valódi indokát. Drake, a férfi-címzett modelljének egyik legbuzgóbb kutatója saját bevallása szerint azért nem kutatta a Fekete Hölgy „eredetijét”, mert „nála érdemtelenebb személyiséget nem festett még

a mai kritika, mentesülve az efféle előítéletektől, már nemigen hajlandó politikai/filozófiai metaforának tekinteni a címzett hímnemét: ehelyett gyakran e tény pszicho-szexuális implikációiban keresi a versek érdekességét.

Shakespeare szonettjeit „egy olyan viszonynak szenteli, amely egyetlen másik Erzsébet-kori szonettciklusban sem fordul elő” (Poisson, 1.), ez a kivételes változtatás pedig számos kritikust kecsegtet a lehetőséggel, hogy ezúttal talán már magának a sémának a meghaladását vagy aláadását demonstrálhatja. Seymour-Smith szerint például Shakespeare-nél már nem a beteljesületlen vágy konvencionális kifejezéséről van szó, hanem a homoszexuális vágy és az ezt tiltó konvenció közti őrlődésről. A visszautasítás, kegyetlenség toposzának hiánya következtében gyakran említik, hogy „Shakespeare kitüntetett szerepet játszik a szerelemnek az udvari gyökerektől való elszakításában a *kölcsönös szerelem* ideálja” felé. (Low, 7.). Leishmann viszont Shakespeare rajongásának különlegesen „bálványimádó” voltát hangsúlyozza: szerinte Shakespeare a krisztusi szerelem közvetítőjéből Isten helyére emeli földi szerelmét, ellentmondva ezzel a plátóni-keresztény hagyománynak. Vagyis Shakespeare és a Szép Ifjú viszonyában minden az égi szerelem földivé, illetve a konvencionális kifejezésformák őszintébbé, átéltebbé – azaz

költő”. A szereplő jelleme feletti felháborodás nem pusztán érdektelenséget szült, de ezzel szoros összefüggésben a személyes referencia (meg)tagadását is: a csábító nő, állítja Drake, csak Shakespeare képzeletének szülöttje, hogy kifejezze vele „a törvénytelen szerelem ellentéteit, önellentmondásait és gondjait”. A legtöbb kritikusnak hasonló problémái voltak, bár nem annyira a Fekete Hölgy jellemével, mint inkább a másik címzett nemével. A XVIII. században a szonettkiadás elutasításának *alternatívája* az volt, hogy elhagyták a dedikációt, és a kritikus helyeken megszólított nemét is átírták: a ‘barát’ és a ‘fiú’ „szerelmem”-mé válik, a 101. szonettben a hímnemű névmásokat nőneműekre cserélik. Malone teljes kiadása után újra- és újra felhangzanak a címzett férfi-voltán való felháborodás hangjai. Chalmers excentrikus értelmezése, miszerint a címzett nem más, mint Erzsébet királynő, talán nem kis részben annak tudható be, hogy valamiképp a saját számára is felfoghatóvá tegye ezt a tényt: hogyan is lehetne, hogy „Shakespeare, egy férj, apa, erkölcsös ember 120, mi több, 126 *szerelmes* szonettet címzett egy *férfinek!* (...) Ami a szonettek „nemzőjét” [begetter] illeti, Chalmers nyilván ugyanebből az okból jut arra, hogy az (csak) a kézirat megszerzőjét [getter] jelöli. Coleridge egyoldalról undorítónak találta Shakespeare „homo-erotikus” szenvedélyé(nek lehetőségé)t, 1803-ban viszont azt állította, hogy a szonettekben „még a leghalványabb utalást sem találja e minden bűnök legrosszabbikára”. Halála előtt kijelentette, hogy „e szonettek csak olyasvalakitől származhattak, aki mélységesen szerelmes, és egy nőbe szerelmes” (183.), épp ezért az „egyik” szonett – nyilván a 20. számú – csak valamiféle szándékos megtévesztés lehet. Meglehetősen kézenfekvő, hogy Coleridge épp a szonettek csodálata miatt nem tudta elfogadni az amúgy saját maga által megkérdőjelezhetetlennek tartott „életrajzi” vonatkozást.

modernebbé válása felé mutat. De akár újszerűnek, akár korszerűnek tartják is Shakespeare-t, az nemigen merül fel, hogy az említett különbségek a hagyományba való *visszahátrálás* jeleiként is felfoghatók.

Az első 126 szonett címzettjének nemét általában a petrarkista *úrnő* konvenciójához képest tartják figyelemreméltónak. A reneszánsz Európában a „plátóni” és az udvari szerelem – nem kis mértékben Castiglione hatására – némiképp összemosódott, s máig gyakorta egy elérhetetlen *hölgy* iránti beteljesületlen vágyakozás szinonímájaként kezelik. Ám a neoplatonizmus „atyja” mégiscsak Plátón volt, s az eredeti Plátón szövegek ismertté válásával a kortárs olvasók nagyon is tudatában voltak, hogy Plátón imádottja csak és kizárólag férfi lehet. Shakespeare címzettjének a grammatikai neme az erre a hagyományra való erős allúzióként is felfogható – még akkor is, ha a költő ifjúhoz való viszonyát barátságként kezeljük. „Az a látszólag túlzott nyelv, amellyel ennek az abszolút barátságnak a kommunikója lezajlik, nem Shakespeare különös sajátja”, s „magátólértetődő volt a Shakespeare korabeli műveltek számára” Cicero, Elyot, Montaigne, Charron, Bryskett műveiből. (Poisson, 6., 2.) A barátság korabeli fogalma viszont maga is sokat köszönhetett a *Lakomának*, a korban pedig Ficino nagy hatású fordításának és kommentárjának, ahol Szókratész világosan erotikus alapú érzelmei ideális (férfi-)barátsággá alakulnak át. A férfiak közötti igaz kötődés itt az igaz „szerelem” szinonímájává válik, amely nem kevésbé intenzív, ám kitartóbb, mint a másik nem iránti szenvedély, és a szexuális motívumok hiánya miatt eredendően jellemző rá az a tisztaság, amit a neoplatonikusok számára oly nagy jelentőséggel bírt. Ami viszont azt jelenti, hogy ez esetben *szükségtelen* a viszonzatlanság toposzát alkalmazni e szerelem tisztaságának szövegszerű megkonstruálásához: a Shakespeare-i „kölcsonösség” gondolata így szintén a plátóni hagyományhoz való visszafordulás egyszerű következményeként jelenik meg. Persze azt, hogy a Shakespeare-i „barátság” valójában mennyiben felel meg a platonizmus és a neoplatonizmus „spirituális” követelményeinek, csak a szoros olvasás döntheti el. És mely szonett volna alkalmasabb ehhez, mint a 20., amely ambivalens szexuális utalásai miatt a legtöbbször került szóba ebből a szempontból?

Lánynak festette maga a Teremtés
arcodat, vágyam úr-úrnője! Édes
a szived, de nem férközhet a tetszés
úgy hozzá, mint a nők álnok szívéhez;

A woman's face with Nature's own hand painted,
Hast thou, the master-mistress of my passion;
A woman's gentle heart, but not acquainted
With shifting change, as is false women's fashion;

szemed fényesebb, de nem oly csapongó,
 s megaranyozza mind, amire nézel;
 színre férfi, de, minden színt bitorló,
 férfi-szemet lopsz s nő lelket igézel.
 s nő voltál előbb; de míg gyúrta tested,
 Természet-asszony megkívánta formád,
 s valamit hozzá toldva tőlem elvett
 s az most, számomra, célnélküli korlát.
 De ha már a nők gyönyörére teremtett,
 használják ők, s legyen enyém szerelmed.

An eye more bright than theirs, less false in rolling,
 Gilding the object whereupon it gazeth;
 A man in hue, all hues in his controlling,
 Which steals men's eyes, and women's souls amazeth.
 And for a woman wert thou first created;
 Till Nature, as she wrough thee, fell a-doting,
 And by addition me of thee defeated,
 By adding one thing to my purpose nothing.
 But since she prick'd thee out for women's pleasure,
 Mine be thy love, and thy love's use their treasure.(20)

Ha a Természet által a címzetthez toldott „valamit” [one thing] férfiassága eufemisztikusan körülírt bizonyítékaként értjük – amit egyébiránt a „nőknek” szerzett „gyönyör” [women's pleasure] lehetősége megtámogat, a „prick” vulgáris konnotációja pedig kiemel – akkor a címzett neme jól meghatározható, mégha az első két quatrina másféle asszociációkat kelt is. Mint már volt róla szó, ez a ‘másféle’ számos kritikus számára a ‘homoszexuális’-sal szinoním: „A 20. szonettet nemigen érthetjük másképp mint annak kinyilvánítását, hogy valaki, aki korábban heteroszexuálisként gondolta el magát (...) homoszexuális érzelmeket tapasztal magában. (...) Arról a fajta homoszexuális érzelemtől van szó, amikor egy férfit fizikailag úgy csodálnak, mint nőt, nem pedig mint férfit.” (Seymour-Smith, 27.) A ‘barátság’ mellett kardoskodó Poisson szerint viszont az „úr-úrnő” kifejezés inkább a petrarkizmus sémáira: „a szonettírók konvencionális úrnőjére utal, miközben Florio Montaigne-verziójának barátság-megszemélyesítéséhez, az »uralkodó Barátság úrnőhöz« is igen közel áll.” (Poisson, 11.) Bár mindkét felvetés megfontolandó, egyik kritikus sem vizsgálja alaposabban, mivel és hogyan járulnak hozzá a „nőkre” való versbeli utalások a címzett megkonstruálásához. Pedig ezeket az utalásokat alapvető szerkezeti elemnek tekintve feltűnhet, hogy a címzett „nőiessége” nem egy érzéki benyomás egyszerű kifejeződése, és nem is pusztá emblematisztikus allúzió, hanem a tökéletesség szisztematikus logikával felépített képi kifejezése.

A vers a címzett lényét a hagyományos „férfias” és „nőies” erényekből a *blazon*⁶ hagyományával játszva „rakja össze”. Az ifjú alakja következetesen a nőkkel való

⁶ A petrarkista toposzok között alapvető „a *blazon* strukturális megoldása, az úrnő szépségeinek felsorolása”, amely, mint a feministák állítják „a személy egészét képekre és költői darabokra vágja fel, amelyet a költő kedvére manipulálhat.” (Low, 112.) A 130. szonett, amely sokak szerint „a nők petrarkista idealizációját” kritizálja (ld. például Dusiñberre, 139.) világosan a *blazon* fordulatainak, a szokásos szépség-listának a



ellentézés révén alakul ki, úgy, hogy arcán és „jó szíven” [gentle heart] kívül minden egyéb jellemzője (tradicionalisan) feminin negatív tulajdonságok⁷ *tagadásaként* jelenik meg. Mindkét nemből azt kapja tehát, ami pozitív, ezek összege pedig elmosza és meg is haladja a pusztá nemi különbséget, végül pedig kozmikus távlatokat kap. A „női” bűnök, az „állhatatlanság” és a „hamisság” az idővel, a folyamatos változással [shifting change, rolling] asszociálódnak, s ennél fogva a fizikai/természeti létezéshez kötődnek, míg a címzett a szó szoros értelmében *kiemelkedik* ebből a dimenzióból. „Szeme fényesebb” [bright], ami, lévén hogy a „fényes” angol megfelelőjében a ‘helyes’, ‘igaz’ [right] is bennefoglaltatik, egyrészt világosan ellentétezi a „hamisság”-ot. Másrészt mind a szem (mint a lélek tükre), mind pedig a fény a transzcendencia egyik legfőbb szimbóluma az ezoterikus és/vagy vallás-filozófiákban, ami a következő két sorban még kifejezettebbé válik. Az, hogy „megaranyozza mind, amire lenéz”, a címzettet a (fizikai) tárgyak fölé emeli, és a (gyakorta szemként ábrázolt) Nappal asszociálja. Vagyis a létezők nagy láncolatában a legmagasabbrendű bolygóval, s egyszersmind a hozzá kapcsolódó legmagasabbrendű elemmel (az arannyal), márpedig e fogalmak az „isteni” tipikusan reneszánsz allegorikus megjelenítései (Vö. Tillyard, 95.). A címzett ekképp a *túlvilági* tökéletességet képviseli a (*nőikkel* képviseltetett) világi tökéletlenséggel szemben. Ám ugyanezért nem is „férfi”, hisz az csak a negatív női dimenzió pozitív, *de világi* ellenpólusa lehetne.

Csakugyan, a következő sor szerint férfi-volta – női jellemvonásaihoz hasonlóan – csak „szín”, pontosabban „árnyalat” [‘hue’], ez pedig Plátón árnyékait idézi (Vö. Rivers, 7.), amelyek az ideák lenyomatai, illetve amelyeknek a neoplatonizmus szerint *egy*, a világi létezőkbe emanáló idea az eredetije. A címzett férfiassága olyan „többlet”, amelyet a Természet (csak) *tulajdonít* neki, míg „eredeti” lénye „minden színt bitorló” (pontosabban:

kigúnyolásával, visszájára fordításával teszi ezt. Leishmann az antik mintákat is bemutatva a később elemzésre kerülő 99. szonettben szintén a *blazon* érvényesülését látja (Leishmann, 195). Shakespeare-nél tehát gyakran szerepel ez a motívum, de mindig ironikusan vagy parodikusán, azaz mindig önreflexíven és *nyilvánvalóan* a költői manipuláció céljával, ami csak megerősíti az ifjú szándékos költői „tökéletesítésének” azon versbeli mozzanatát, amelyet hangsúlyozni próbálok.

⁷ Ld. például: Parker, 140-142.

„uraló” [controlling]), azaz a plátóni értelemben az evilági „árnyak” felett álló. Vagyis a címzettet az első két quatrina a plátóni Ideák pozíciójába helyezi, amelynek a „nem” pusztán a földi vetülete. Az a lény, akit a költő a felütésben megszólít, a tökéletességeknek az evilági férfiasság felett álló, amögött rejlő eszméje. A „természetfeletti” vagy „isteni” így kialakított képzele ráadásul még abban is a teológiai hagyományt követi, miszerint ez a fogalom csak „absztrakció és tagadás révén” (CC, 114) megközelíthető: a címzett leírása a szó szoros értelmében a világi létezőket leíró fogalmak *elvonásából*, egyes tulajdonságaik kivonása, tagadása, fokozása révén – „not” acquainted, „more” bright, „less” false – áll össze deduktív módon egy *elvont*, az empiriát meghaladó fogalomegyüttessé.

A vers második fele mindezzel látszólag tökéletes ellentétet alkot azáltal, hogy leleplezi: a címzett valójában férfi, s egyszersmind ezzel indokolja a költő testiségtől mentes szerelmét is. A narrátor által mintegy *természetesnek* vett gátláson túl a Természet funkciójának ezt karikírozó konnotáció méginkább megcáfolják Seymour elképzelését a „homoszexuális” érzelmek megnyilvánulásáról, és inkább Erickson nézetét támogatják, aki szerint „a költő szeretetthez való viszonyának erotikus intenzitása nem társul homoszexuális beteljesüléssel, sőt, még csak szexuális vágygal sem” (Erickson, 5.). Szemben az ókoriakkal, a narrátor a homoszexualitás-tabut *Természet-adta* törvénynek tekinti, ez azonban a testnél „magasabbrendű” – *Természet-feletti* – érzelmeket, mint amilyen a szerelem, nem érinti. A plátóni elgondolás ekképp egy keresztény kulturális tabu *révén* érvényesül (mely mozzanat a kor szövegeiben gyakori párhuzamokra talál⁸). Az önmegtartóztatás itt nem a szerető erőfeszítésének eredménye, mint Plátónnál, hanem

⁸ Lyly színdarabjaiban például visszatérő motívum, hogy azonos nemű szereplők (általában nők) valamely, a Természet-asszonyéhoz hasonló isteni beavatkozás következtében egymásba szeretnek. Ez a fordulat mintegy magátólértetődően a beteljesülés tökéletes lehetetlenségét jelentené, ha az istenek meg nem szüntetnék a halandókra bocsátott „örületet”, vagy, mint a *Gallatheában*, férfivé nem változtatnák a női páros egyik tagját. A motívum – szintén nők kapcsán – Boiárdónál, sőt Spenser *Fairie Queenjében* is szerepel, Ariosto *Orlando Furiosojában* pedig különösen jól bemutatja a beteljesületlenség „hozadékát” (ld. Donato, 39.). Az eposz egyik főszereplőnője beleszeret a férfinak öltözött másikba, ám amikor kiderül annak neme, a szexuális vágy a már említett „természeti törvény” révén kielégíthetetlennek minősül, de nem szűnik meg, hanem éppen ellenkezőleg, végtelenné válik: „Akárki másba szerettem volna bele, remélhettem volna, hogy elérem a célo[m] [il desiato fin sperar potrei] (...); tudtam volna, hogy fosszam meg a rózsát a tüskéitől; ez a vágy azonban céltalan és végtelen [senza fine].”

szükségszerű válasz egy „adott” szituációra. Egy olyan helyzetre, mint amilyen a trubadúrt a hölgyétől elválasztó kegyetlenség is, vagy (ha a Madonna jóságos és szelíd) akkor gyermeki volta vagy épp a halála.⁹ Ezt a tradicionális, áthidalhatatlan távolságot költő és imádottja között a szakirodalom a legkülönbözőbb okonak tudja be¹⁰, a szeretők azonos neműségének fenti motívuma azonban nem pusztán a reménytelenség toposzának, hanem e toposz *szándékosságának* a folytonosságára, illetve rendeltetésére is rávilágít. Már sokan rámutattak, hogy a szonettírók önnön állításaikkal paradox ellentétben a beteljesületlenségre vágynak: „csak ez teszi lehetővé, hogy a költő teljesen átadja magát a vágyakozásnak”, hogy egyáltalán *írhasson* (Low, 108.). Az azonos nemű szeretők közötti beteljesíthetetlen szerelmet kiváltó, mesterkéltszerű „isteni” beavatkozás mindennél jobban jelzi, hogy mennyire fiktív ez a távolság, és milyen stratégiai jellegű az a helyzet, amelyben felesleges az önmegtartóztatás ahhoz, hogy a szerelem áthelyeződjön egy magasabb dimenzióba, ahol az így kiváltott „örök és végtelen” vágy szükségképp célhoz ér – Istenben.¹¹ A szerelem útjába álló akadályok arra szolgálnak, hogy szublimálják a földi szépség által kiváltott „gyanús” szenvedélyt, s így a kegyetlen úrnő ostroma a *kegyelem* vágyává, a tiszta, sőt üdvös vallási rajongás metaforájává válhasson.

Shakespeare címzettjének neve egyrészt efféle akadályt képez, s ezáltal a plátóni szerelem ürügyét adja, másrészt pedig jól rámutat a szonett-hagyomány azon implicit mozzanatára is, hogy a szerelem tárgyának „isteni” volta ebben a (fiktív) helyzetben alakul, *alakíttatik* ki. A 20. szonett mindezt még kifejezettebbé teszi azáltal, hogy a címzett „nemtelenségét” annak nemével indokolja, s az előbbi a vers időviszonyai szerint is az

⁹ Miután a „kegyetlen hölgy” motívuma a jellemet is meghatározza, a férfi-címzett szerepeltetése esetén viszont ilyen kötöttségek nincsenek, sőt, a szeretőhöz való viszonyában is nagyobb a variációs lehetőség, „a fiatalember még tökéletesebb eszköz a szexuálisan távolságtartó, spirituális szerelem bemutatására, mint a létező szonett-tradíció, amely mindig is egy ideális nőt ábrázolt.” (Bermann, 85.)

¹⁰ A trubadúrlíra esetén általában az udvari etikettnek, az emberi viszonyokat szabályozó törvényeknek tulajdonítják, a dolce stil nuovoban az imádott „angyali” jellegének, szűzi tisztaságának vagy épp a Másvilágon való tartózkodásának, a szonettköltészet első nagy alakjánál, Petrarcanál olykor egyszerűen annak, hogy az ebből adódó szomorúság „költői póz, de megfelel Petrarca igazi természetének” (Szerb, 234.), az epigonoknál pedig e klisé egyszerű ismételtetésének.

¹¹ A szerelmi metafizika hagyományához ld. Smith, 6-12.

utóbbi *következménye*. S hogy az ifjú férfiassága nem is pusztán egy szerencsétlen körülmény, hanem (későbbi) tökéletességének *logikus oka*, azt férfiasságának „mitikus” genezise jelzi a harmadik quatrinában. Ez a „mítosz” korántsem csak azt a funkciót látja el, hogy a címzett kezdeti „androgyn” jellemzőit a *deus ex machinával* magyarázza.¹² A megfogalmazás olyan allúziókat is hordoz, amelyek révén allegorikusan és eufemisztikusan *megismétli* a vers elkülöníthető kezdetét és zárlatát – s ezáltal olyan kapcsolatot állít fel a kettő között, amely a természetfeletti beavatkozást magát is a költő „spiritualizáló” stratégiájának az allegóriájaként láttatja.

A címzett a betétben a Természet teremtményeként jelenik meg, oly módon, hogy „szobornak” vagy „festménynek” is beillene. E furcsa jellemzők a hozzáfűzött „pogány” mítosszal egyetemben már a kötet addigi kontextusában is (keresztény) jelentőséget kapnak. A Teremtés képzőművészeti analógiája közismert, ám ebben a specifikus formában is van hagyománya. A 11. szonettben azt olvashatjuk: a „Természet [téged] *pecsétté vésett*”, a címzett utódnemzésre való buzdítását pedig a következő indokolja: „üsd le sokszor, s ne hagyd veszni a mintát.” A gondolat nem Shakespeare-é. Spenser egy költeményében a következőket olvashatjuk: „Amikor a világ nagy alkotómestere elhatározta/ Hogy megteremti mindazt, ami most a szemünk elé tárul,/ Szeme elé helyezett egy nagyszerű mintát [pattern], és ennek tökéletes formájára/Formálta őket, amilyen szépen csak tudta. (*Himnusz a Szépség tiszteletére*). A kezdet utáni természetes „szaporodás és sokasodás” viszont a plátóni filozófiát követő szövegek szerint ennek a mintahasználatnak a mintájára zajlik. Mint Hannibal Romei fogalmaz 1598-ban angolra fordított írásában, a Természet „Plátónnál a világ lelke, s mint ilyen ő ad életet és formát

¹² Gascoigne nevezetes írása (*Certain notes of Instruction concerning the making of verse in rhyme in English*) alapján már ez a lehetőség is az invenció jele volna, olvasatomban azonban Shakespeare Gascoigne két javaslatát is egyesíti, úgy, hogy ezáltal némiképp ironikussá is teszi a mondottakat. Gascoigne a következőket mondja: „Ha egy hölgyet kellene magasztalnom, nem dicsérném sem kristályszemét, sem cseresznyeajkait stb. Ezek a dolgok trita. Ő obvia. Hanem *inkább találnék valami természetfeletti okot*, mely indokolja, miért esik a tollam túlzásokba, vagy épp a tökéletlenségeit védeném, azaz az ítéletet emelném dicséretté. Hasonlóképp, ha meg kellene vallanom szerelmemet, vagy az elviselhetetlen szenvedélyről beszélnék, vagy valamilyen történetre hivatkoznék, vagy *per Allegoriam* fejezném ki lelkem zavarát, hogy elkerüljem a közönséges szerzők kiábrándító szokásait.” (Sorelius, 37. kiem: H.A.)

neki (...) az istenség pecsétjével nyomja bele az anyagba a mulandó formákat.” (Tillyard, 53.) Henry Howard egy verse viszont már halott költőelődjét siratja a következő fordulattal: „a Természet, (...) öntőmintáját vetette szét” (*Wyatt nyugszik itt*. Ford.: Károlyi Amy, KAK, 219.) Ha tehát a 11. szonettben az Ifjú-mint-pecsét ezt az isteni mintát – azaz a tökéletesség ideáját – képviseli,¹³ a Természet „szobrászkodása” a 20. szonettben szintén felfogható a pecsétkészítés egy variációjaként (már csak azért is, mert a szerelem „hasznával” a „sokszorosítás” korábbi aspektusa is felmerül). A betétnek ez az utalása tehát „folytatja” a kedves azon „istenítését” és „absztrahálását”, amit az előző quatrinnak is képviselnek.

Ám részben épp a „pecsét”-hez kapcsolódó szaporodás-képzet révén, a mitikus betét egészen másként is értelmezhető. A hagyományosan nőnemű Természet „kreativitása” tipikus fizikai allegóriaként, a születés „mitizálásaként” is felfogható. Orgel a reneszánsz nemi viszonyok „szociológiai” elemzésében rámutat, hogy a korabeli etológia szerint minden férfira igaz, hogy a szonett szavaival „nő volt előbb”, s hogy a méhen belüli fejlődés, azaz egy kizárólag a nővel kapcsolatos „természeti” folyamat során „kap” nemet. (Orgel, 13.) Az „a-doting” jellegzetesen a rajongó-dédelgető *anyai* szeretet jelzője (is), s ha így értjük, a „férfiasság” ajándéka nem több, mint a fiúgyermek áldása (hiszen annak a társadalom magasabbrendű státuszt biztosít, mely értékrendet maga a vers végig és következetesen megerősíti). Ebben az értelmezésben a mitikus betét egy hétköznapi gyermek születéséről tudósít – aki eredendően semmiféle „tökéllyel” nem bír azon túl, hogy hímnemű. Az oly megvetett „nő”-től a címzett itt még *kizárólag csak* a férfi-genitáliák birtoklásával tér el.¹⁴ Mindaz a „lelki” gazdagság, mindaz az erény és isteni

¹³ Az „öntőformának” az Ifjúval való asszociálásához és ennek kvázi-vallásos jelentőségéhez ld. még Leishmann, 168-169.

¹⁴ Ez persze kissé leegyszerűsítő megfogalmazás. A reneszánsz elképzelései szerint a férfi magasabbrendű a nőnél, s a barátság már csak ezért is magasabbrendű a szerelemnél. (Ld. Poisson 3-30.) Ugyanakkor a nem „átváltoztatásának” motívumával, amely a már idézett „leszbikus” viszonyok ábrázolása esetén is gyakori (és általában Iphisz férfivá változtatásának közismert ovidiusi történetére vezethető vissza), a „Természet-asszony” és teremtménye viszonyában is megjelenik, Shakespeare és a vele azonos nemű ifjú viszonyának megoldásaként viszont *nem merül fel*, a metaforikus érvelés még tovább bonyolódik. „Iphis átváltozásának ovidiusi története kapcsán, ahol is egy nő férfivá válik, Sandys azt írja, hogy a férfi nővé változása példa nélkül való (...) mivel a Természet tökélyre tör; a férfi nővé degenerálódása így természetellenes.” (Parker, 11.) Másképp fogalmazva, a férfivá változtatás

attributum, amely a vers első részében a címzettnek adatik, nem annak „sajátja”, hanem a „végtelen” szerelem alkotása: ez „aranyozza be” a címzettet mint „tárgyat” – mint a szonett tárgyát. Másképp fogalmazva, az Ifjú nem azért töltheti be az „imádott” pozícióját, mert tökéletes, hanem azért, mert azonos nemű a narrátorral, minek következtében csakis plátói szerelem tárgya lehet, s pontosan ettől mutatkozik tökéletesnek – ez teheti az Isteni Egy allegóriájává.

Világi vagy vallásos?

A szonettek különösen „vallásos” jellegét szinte minden kritikus észévételezi: „Shakespeare számára ezek a versek olyasmit jelentettek, mint amit az ima jelent a hívő keresztény számára” – írja Seymour-Smith (39.); „az igazi párhuzam csak a vallásos költészt bizonyos műfajaival mutatható ki. (...) nyugodtan megállapíthatjuk, hogy a gyűjtemény egésze (...) Shakespeare szerelmének és hitének próbája” (Leishmann, 13.). Csakhogy ez nagyjából a neoplatonikus líra egészére illik: szinte minden korabeli szonett tanulmányozására áll, hogy „a bibliai metaforák rendszere, amelyet a férfiak és a nők, az emberek és Isten, illetve az Egyház és Isten viszonyának leírására használtak, különösen megvilágító erejű” (Low, 2.). C. S. Lewis egyenesen azt állítja, hogy „a jó szonett olyan, mint egy nyilvános imádság. Az a próbája, hogy a gyülekezet képes e »csatlakozni« hozzá és a sajátjává tenni azt” (491.).

Emellett az is sokszor merül fel, hogy a reneszánsz szonettköltészet épp ezeknek a metafizikus vonatkozásoknak a világivá tételére épül (ld. Bermann, 73.). A Madonna hűs-vér nővé való átalakítását Petrarca nevéhez szokás fűzni, a kor humanista, világi dicsérő költészetében pedig a vallásos kifejezések gyakran pusztán retorikai eszközökként szolgáltak a modell magasztalásához:

„A vers meggyőzés. A reneszánsz azon versei, amelyek egyének dicséretét zengik (ami viszont a mai olvasó számára többnyire hízélgésnek tűnik) olyan ideális portrét kívántak állítani modelljüknek, amely annak imitációjára serkentett, s így végül is érdemessé tette őket arra, hogy az imitáció mintái legyenek; a költő a hírnevet ajánlja jutalomként.” (Rivers, 138.)

„mítosza” és az erre való utalás a versben a címzett „tökéletesedésének” folyamatát hangsúlyozhatja. Ugyanehhez ld. még Orgel, 13.

Shakespeare önreflexív toposzainak nagy része látványosan beilleszthető ebbe a hagyományba. A szonettírás motivációja következetesen így hangzik: „Kimeríti minden vágyamat, hogy szépség s szellem, neked udvaroljak” (103), „Legyen hát e könyv a szónoklatom, s hangos keblem néma hírnöke” (23), „hozzád küldöm írott hírnökömet, hódol csak, és nem szellemet mutat”(26). A hódolat, udvarlás a dicséretben fejeződik ki, ez pedig olykor szinte (műfaj)definíció-szerűen fogalmazódik meg: a „tárgy (...) dicséretembe öltözik” (103): „zsúfolja (...) nagy érdemeidet”(17), „Hogyan hirdessem illőn érdemed”? (39), „téged magasztallak” (62). A hírnévvel való kecsegtetés toposza szintén az egyik leggyakoribb eleme a verseknek: „örök dalokban élsz időkön át” (18), „örökifjan él kedvesem e dalban”(19), bárhog is dúl az idő „vérengző keze,/ dalomban te mindig dacolsz vele” (60), a barát „szépségét őrzik e sötét betűk,/ s ő megosztja örökzöld életük” (63), „a fekete/ tinta neved fénnel ragyogja be” (65), „szerető versem lesz emlékműved,/ s jövő nyelvek ismétlik létedet” (81), „Szegény rímem győzve ellenáll,/ s akkor is őrzi emléked, mikor/ érc-sír s zsarnok-sisakdísz pusztá por” (107). Abban a két versben, amelyeket Shakespeare tőle szokatlan módon a Múza invokációjával kezd, s ami az antik hagyományok szerint *a tárgy meghatározásával és célkitűzésével* folytatódik, a következőket olvashatjuk: „tedd híressé őt” (100), „aranyos sírt túléless vele”, és „öt ragyogtasd minden kor előtt” [to be prais'd of ages yet to be] (101). S ha ezek után a Shakespeare és címzettje feltehető költő-mecénás viszonyára gondolunk, méginkább valószínűnek tűnhet, hogy a „vallásos” felhangok a humanista eszménykép-alkotás – korántsem érdek nélküli – eszközei.

A magasztalásban, a vallási allúziókban megnyilvánuló *érdek* ráadásul a szó szoros értelmében vett „szerelmi” költészettől sem áll olyan távol, ahogyan első pillantásra hihetnénk. Laura ábrázolásának a vallással való bonyolult összefüggését John Freccero egy új oldalról is megvilágítja. Petrarca költői stratégiáját elemezve Freccero rámutat, hogy miközben az Augustinust oly annyira tisztelő szonettíró a Dantétól örökölt kultikus terminológiával jellemzi hölgyét, a hölgy alakjának megrajzolásakor és hozzá való viszonya ábrázolásakor egészen másképp jár el, mint Dante. Beatrice következetesen az Isten felé vezető út médiuma, azaz pusztá jelölő a Végső Jelölt felé vezető úton, Augustinus jelfogásával – és Plotinosz szerelemfilozófiájával – összhangban. Petrarca

ezzel szemben „megalkotja a hölgyet, aki cserében babérkoszorús költővé teszi őt. E körköröség (...) önmagába záruló dinamizmusa az egyházatyák képzelte Szentháromság belső életére emlékeztet, amelynél nagyobb autonómiát nemigen lehet elképzelni” (Freccero, 27.). Azaz Isten dicsőségének hangoztatása mellett Petrarca voltaképp saját istenné emelésére használja fel a vallásos nyelvezetet, az önvallomásként feltárt megtérés történetének hagyományát. Vajon nem valami hasonlót kellene-e Shakespeare kultikus hangvétele mögött sejtenünk?

Freccero Augustinus és Petrarca jelhasználatának összevetése során leginkább arra az Augustinus által megalapozott felfogásra helyezi a hangsúlyt, miszerint a jelek, a vágyhoz hasonlóan, folyamatosan túlmutatnak magukon, hogy végül Istenhez vezessenek. Ezt az allegorikus jelölőláncot Petrarca – Freccero szerint – Isten helyett saját teremtő önmagához vezeti, ami többek között abban tükröződik, hogy szerelme „bálványimádó” jellegét hangsúlyozza. Ez a fogalom Freccero szerint ugyanis kitűnően megfelel a szóbanforgó költői stratégiának:

„A zsidók bálványimádás-fogalma egyfajta fetisizmus, jelentéssel telített, megtestesült jelek imádata. (...) Míg a jelek a hiányra, vagy az eljövendő jelentésre utalnak, a bálványok a zsidók felfogásában a fétisekhez hasonlóan a *jelenlét* megvalósításának kétségbeesett próbálkozásai voltak.” (Freccero, i.h.)

Leishann Shakespeare szonettjeiről írott könyvében szintén középponti jelentőségű a „bálványimádás” fogalma, amelyben szerinte Shakespeare Petrarcát is fölülmúlja. Mint bemutatja, az európai hagyományban példa nélküli módon Shakespeare nem közvetítőként, hanem – mint a 20. szonett is bizonyítja – Isten inkarnációjaként, plátóni „árnyék” helyett az idea megnyilvánulásaként, típus helyett antitípusként kezeli az ifjút, amivel végül is földre szállítja az „égi szerelmet”. Csakhogy míg Petrarcánál visszatérő, és eszerint poétikai jelentőségű önjellemzés a bálványimádás, addig Shakespeare *ezt utasítja vissza* a 105. szonett felütésében:

Ne mondd, hogy szerelmem bálványozás
s ne mutasd bálványnak kedvesemet,
noha dalom s himnusom sose más:
róla, neki, mindig s örökre egy.
Jó ma szerelmem, holnap újra jó,
állhatatosság, csodásan szilárd;
ez versem korlátja is, ez a szó:

Let not my love be called idolatry.
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be,
To one, of one, still such, and ever so.
Kind is my love today, to-morrow kind,
Still constant in a wondrous excellence;
Therefore my verse to constancy confin'd,

egyét fejez ki s minden mást kizár.
 Szép, jó, igaz: én csak ezt tudom, érzem,
 szép, jó, igaz: ezer a változat;
 szócserékben merül ki leleményem,
 három tárgy egyben: be szent cél, be nagy!
 Szép, jó, s igaz élt már, külön, gyakorta;
 soha, mint most, hármában egybeforrva.

One thing expressing, leaves out difference.
 Fair, kind, and true, is all my argument,
 Fair, kind, and true, varying to other words;
 And in this change is my invention spent,
 Three themes in one, which wondrous scope affords
 Fair, kind and true, have often lived alone,
 Which three, till now, never kept seat in one (105)

Shakespeare azt hangsúlyozza, hogy mégha címzettje világi, testi létező is, nem *idol*, Leishmann viszont a tagadást állításként értelmezi. Valóban: a „szép, jó, igaz”, azaz a *kalokagathia* többszörös említése világos utalás az Ideá(k)ra, megerősítve, hogy Shakespeare szerelmének a neoplatonikus elképzelésekkel összhangban ez a tárgya. Mindennek vallásos jellegét fokozzák a neoplatonikus „terminológia” keresztény rezonanciái. „Plotinosz Egy-nek nevezett legfőbb elve könnyen azonosítható a keresztény Istennel” (Rivers, 37): az „egy” és a „három egyben” elve a versben nyilvánvalóan erre is utal. Ráadásul a Petrarcát s a firenzei neoplatonizmust egyként inspiráló, s így a szonett-hagyományt közvetve két oldalról is meghatározó Augustinus után az, hogy „egynek, egyről” írok, még kifejezettebb teológiai vonatkozásokat hordoz:

„szívünk minden rostja zenghesse valahára: »Neked szól szívem, téged keres tekintetem: a te arcodat keresem Uram!« S míg vágyakozással beszélgettünk róla: a szívünk erős ütemével megérintettük valamelyest őt.” (IX. 249, 266.)

A *Vallomások* tanúsága szerint a nyelv és a vágy egymástól megkülönböztethetetlen és elválaszthatatlan, hiszen az Ige teológiájának megfelelően mind a nyelv, mind a vágy végcélja ugyanaz. „Vallomásom tehát feléd csörgedezik színed előtt Istenem, akár csendesen, akár nem csendesen. Csöndben marad talán a hangom, de kiáltanak szívem érzelmei.” (IX. 278.) Minden vágy végső tárgya az Ige, a világ e verbális rendszerét meghaladó csend. A vágy Istenben éri el beteljesülését, akiben a lélek nyugalomra talál; a jelölésnek viszont a teljes megértés a végcélja, azaz Isten mint az Ige, minden dolgok végső jelentése: „te ébresztetted fel bennünk magasztalásod örömét, mert magadért teremtetted bennünket és nyugtalan a szívünk, míg meg nem nyugszik Benned” (I. 23.), „benned éled és elhal az ige” (IX. 266.). Az idézett szonett meglehetősen erősen rájátszik a beszéd e végső, metafizikus jelöltjéről szóló teológiai diszkurzusra, amelynek Isten a tárgya és a címzettje is. Leishmann szerint a shakespeare-i „profanizálás” pontosan abban

áll, hogy mindezt egy földi ifjúra irányítja. Ha azonban meggondoljuk, hogy ennek megvalósítási elve, a „variáció” és a „szócsere” miféle referenciákkal bír a korabeli diszkurzusban, a leishmanni tézis talán már nem annyira állja meg a helyét – lévén a szóbanforgó kifejezések a túlvilágit az evilágival körülíró nyelvi hagyományba illeszkednek.

A korabeli poétikában a „változat”, pontosabban a „szavak variációja” [varying] a szórakoztatóság kritériumának eszköze volt, a különböző retorika alakzatok alkalmazására vonatkozott, ezen belül is elsősorban a *synonymia*, a *periphrasis* és a *halmozás* alakzatára (Tuve, 118.). A „szócsere” beláthatóan mindegyik említett alakzat körülírására megfelel (sőt, maga is egy azok közül), és a vers egészében is látványosan él a „halmozás” és az „ismétlés” figuráival, ami ekképp a költő invencióját [my invention spent] jelezheti az adott formai határok között. Az „állandóság” [constancy] szintén megfeleltethető egy poétikai kritériumnak: nevezetesen, hogy a szöveg „koherens legyen” (Tuve, 25.). Ám ugyanezeknek a szavaknak nemcsak a poétikában, hanem a teológiában is megvannak a maguk rezonanciái.

A reneszánsz teológus Hooker szerint „Isten dicsőségének nagyságát a sokféleség [variation] által fejezte ki”, és Odüsszeusz beszéde a *Troilus és Cressida* elején például „szoros költői paralelje a sokféleség [variety] e teológiai doktrínájának (...) egy olyan aktivitás képét kapjuk, amely óriási és sokféle, amelyet folyamatosan a szétesés fenyeget, ám egy felsőbbrendű egységesítő erő mégis megőrzi.” (Tillyard, 18-22.) A sokféleség már önmagában is az „állandó” isteni Egy összetartó erejét bizonyítja, s egyszersmind szimbolikusan is kifejezi ezt az Egyet. „Szólott, és keletkezett íme egyetlen igéjéből hány és hány elem és az elemekben hány és hányféle dolog”, írja Giarda a Teremtésről, ugyanakkor Isten mindezzel

„a különböző tökéletességeknek ugyanannyi jelképes ábrázolását is megrajzolta és kiformálta, és a világnak ebben a Bibliothékájában, vagy inkább – ha tetszik – Theátrumában elébe terjesztette az embereknek, hogy elmélkedjenek rajtuk. (...) próbálják, ha képesek tagadni, hogy a legtágabb kapubejárat nyílik nekik az isteni dolgok szemlélésére, amikor minden érzékeikkel felfogható dolog képmása azoknak (ti. az ideáknak), tökéletlen ugyan, mégis ezek megpillantásukkal és összehasonlításukkal eléggé megítélhető amazok méltósága.” (Giarda, 27.)

A „variáció” tehát az isteni Egy szimbolikus-allegorikus megnyilvánulásainak a kifejezése is, s hogy a szó valóban erre utalhat, azt az alkotás módjára tett egyéb utalások is alátámasztják. A vers önnön bevallása szerint „egyet fejez ki, minden mást kizár” (az eredetiben: „kihagyja a különbséget” [leaves out difference]), ami az *allegoria mint kiterjesztett metafora* (Tuve 105-107.) körülírásának is tekinthető. Arisztotelész tudniillik úgy határozza meg a metaforát, hogy „egy dolognak egy másik nevét adjuk”, s ugyanakkor kiemeli azt a többi alakzat közül, mint olyat, amely különös költői érzékenységet jelez, mert „a hasonlóság iránti érzéket mutatja” (Poétika, XXI-XIV.). A dolgok közötti „különbség” kihagyása s helyett az „egy”, azaz a bennük meglévő azonosság „kifejezése” így a metaforizálásra – s ezen keresztül az allegória szándékára – utalhat. Hiszen a keresztény allegória voltaképp olyan metafora, amelyben az „egy” mint a dolgok egymással való azonosításának alapja egybeesik az Eggyel, minden dolgok közös eredetével:

„E szimbolikus látásmód a sokaságban az egységet veszi észre, a különbözőségben az azonosságot, az immanensben a transzcendenst, a teremtményben a teremtőt. Freeman írja, hogy »a középkori ember számára az egész világnak szimbolikus jellege volt, s a tapasztalás minden egyes részlete eggyé vált az élet értelmének allegorikus koncepciójában.«” (Fabiny, 27.)

A vers poétikai kifejezései az adott vallásos kontextusban tehát hangsúlyosan egy metaforikus metafizikát jelentenek be. És korántsem bizonyos, hogy ez annyit tesz, hogy a szonettek az istenné emelt ifjút allegorizálják. Ellenkezőleg, arra utalhat, hogy (többek között) az ifjú allegorizálhatja az istenit, amely így, Shakespeare állításának megfelelően, korántsem bálványimádás, hanem a költői „istentisztelet” egy mondhatni kanonikus módja. A bálványozás tagadása nem feltétlenül retorikai formula. Valóban arra utalhat, hogy a szerző számára az ifjú nem azonos számára vágya végső tárgyával, a végső jelentéssel, hanem *jel*, amely az isteni felé mutat. A 105. szonett összesen két szinonímát használ „egy” témájának a megnevezésére: „te”, illetve „szerel(m)em”, melyek közül egyik sem teszi szükségszerűvé, hogy azok referenciájaként egy hús-vér embert

tételezzünk.¹⁵ A 20. szonett szoros olvasása jól mutatja, hogy ez az Idea nem logikailag, hanem *metaforikusan* „azonos” az ifjúval, akinek eredendően földi lényét (csak) a plátói szerelem teszi égivé. Más szóval, amikor Leishmann kijelenti, hogy „Shakespeare sosem állítja Michelangelohoz hasonlóan, hogy barátját szeretve Istent szereti. (...) Mindkettő »spirituális«, de (...) Michelangelo filozofikusabb” (Leishmann, 122., 125.), ez csak annyit jelent, hogy Michelangelo *diszkurzívabban* fejt ki azt, amit Shakespeare *metaforikusan*. Az ifjú nem *kimondottan* közvetítő, de nem is *maga* az Isten, hanem allegória – ami a teológia nyelvén ugyanaz.¹⁶

Lisa Freinkel szerint „a szonettek leghatásosabb mai megközelítéseiben közös, hogy Shakespeare-ben elsősorban a modern erotikus pszichológia megnyilvánulását látják (...) Mind azt feltételezik, explicit vagy implicit módon, hogy ez a modern nézőpont csak a vallásos világkép feladása árán érvényesülhet. A kritikusok mai generációja a költői szubjektivitást – Shakespeare költészetének szubjektumát pedig kiváltképp – tisztán világi jelenségként értelmezik.”¹⁷ E nézettel szembeesélve Freinkel a teológia kontextusába helyezi Shakespeare költői örökségét, és bemutatja, hogy a test, illetve a testiséggel kapcsolatos érzelmek, mint a szonett témáját adó szerelem és szenvedély is, az allegória hagyományába illeszkedik: „az a képzet, hogy a *hús* a *lélek figurája* (görögül *typos*, latinul *figura*) János evangéliumának szellem/test dualizmusában gyökerezik, amelyet Auerbach »figurális értelmezésnek« nevez. A figuratív értelmezésnek ez »a teológiája« adja a reneszánsz petrarkizmus témáit, trópusait és formai struktúráját”, ez a hagyomány

¹⁵ Low a petrarkianus líra vallási vonatkozásait vizsgálva felhívja a figyelmet egy ideillőnek tűnő jellegzetességre: „Ha Crashaw *A Song* című versében az első szót Lord-ról [Uram] Lovera [Szerelmem] cserélnénk, a vers teljesen kétértelművé válik (...) azt is képzelhetjük, hogy a beszélő férfi vagy nő kedveséhez, vagy a rajongó Istenéhez szól. (...) Ez a szexuális átválthatóság nem igazán áll a petrarkianus szerelmi költészetre” (Low, 129.) Értelmezésem szerint Shakespeare szonettjeire mindez nemhogy áll, de még csere sem kell hozzá, lévén hogy az ifjú már eleve „uram”. A Low által bemutatott „felcserélhetőség” a szonettek metaforikus nyelvének implicit jellemzője a „szócsere” értelmében.

¹⁶ Maria Wickert az „árnyék” [shadow] plátóni motívumát vizsgálva szintén megállapítja, hogy miután a szonettekben a barát nem az ideális szépség árnyéka, mint az várható lenne, hanem ő maga az idea, Shakespeare úgy használja a motívumot, hogy közben nincs tekintettel annak filozófiai implikációira. (Wickert, 276-79.)

¹⁷ A tanulmány az Interneten olvasható: web-címe <http://darkwing.uoregon.edu/~freinkel/shaxprospect.htm>

határozza meg Petrarca és Shakespeare szonettjeit is, természetesen másképp és más hangsúlyokkal.

A 105. szonett ezt tanúsítja az *ars poetica* formájában: így implikációi már nem pusztán egy szonettet érintenek, hanem mindegyikre vonatkoznak. Eszerint pedig e versek nem egyszerűen egyről szólnak, hanem allegorikusan szólnak az Egyről. A szonettek szokványos témája, a szerelem, Shakespeare-nél mégsem a világi dícsérő költészet, hanem a „scriba dei” hagyományának újraírásává válik. És bár ez a „kétértelműség” a korban korántsem különös, talán érdemes megjegyezni, hogy nem pusztán jellegében, hanem implicit indoklásában is megegyezik a „szó szerinti” és az arra épülő „spirituális” jelentés dualizmusának azon tanával, amelyet a középkorban az egzegéták gyakorlata nyomán alakítottak ki a bibliaértelmezés elvi alapjainak meghatározására. Mint látni fogjuk, ez az allegorikus interpretáció igencsak jól működik a szonettek esetében, ami világosan mutatja azoknak az általában felvetettnél *korábbi* hagyományba ágyazottságát.

MORALITÁS – VERSBEN

Ég és föld között

Ami a reneszánsz interpretációs gyakorlatát illeti, gyakran hangsúlyozzák, milyen „szabadon”, sőt „önkényesen” bántak a korabeli értelmezők az örökölt szövegekkel. Egy-egy, a kanonikus filozófiai/vallási szövegekből ismert metafora felbukkanása már elég volt hozzá, hogy akár egy antik mítoszt is a szóbanforgó írások „illusztrációjaként” tekintsenek. Amellett, hogy ezáltal gyakran az újonnan felfedezett, „erkölcsileg” támadható, ám tudományosan/esztétikailag mégis értékesnek gondolt alkotásokat igyekeztek védeni és igazolni, mindebben az is szerepet játszott, hogy „az olvasók az irodalmi szövegektől is poliszémiát (Dante kifejezése) vártak” (Rivers, 168.), s így a *jelöletlen* metaforákkal bíró szövegek is számíthattak az allegorikus értelmezésre. Könnyen lehet, hogy Shakespeare számos szonettjével szintén ez a helyzet. A versek bővelkednek olyan képekben, amelyek a korabeli filozófiai/vallásos diskurzusra való utalásként is felfoghatók, s így kimondott azonosítások nélkül is lehetővé teszik az allegorézist. A 45. szonett például már azért is vonz egy efféle megközelítést, mert a megelőző verssel együtt világosan emblematis; a kozmoszt felépítő és az emberben (mint mikrokozmoszban) szintúgy megtalálható négy elem tanára bízta a szerelmes állapot érzékeltetését (Vö: Tillyard, 68-80.). A szöveg megad *valamennyit* az értelmezésből (s az olvasóra bízta a kiegészítést): a levegő a gondolatot, a tűz a vágyat képviseli, a maradék két elem, a 44. szonettben bemutatott „tűlsok sár s víz keveréke”, a „lusta anyag”-ot [dull substance] és annak helyhez/földhöz kötöttségét, míg a vízelem egyszersmind a test/föld visszahúzó ereje felett ejtett könnyeknek (is) a forrásaként működik. A 44. szonettel szemben, amely a „két lassú elemre” koncentrál, a 45. a két gyorsabb lehetőségeit mutatja be. Az elemek tana úgy tűnik, pusztán arra szolgál, hogy „tudományosan” indokolja a másik hiánya felett érzett bánatot, „melankóliát”, s magyarázza a vigaszt, amelyet a kedves elgondolása nyújt.¹⁸

¹⁸ A vers Sidney egy szonettjének újrárásaként is felfogható, ahol is „... boldoggá tesz, hogy rád gondolok,/ s lelkem feléd száll: fészke vagy neki, ablakom máris kétség zörgeti, szárnyam lenyírja, éje rám zuhog” (Sidney, *Astrophel and Stella* 108. Ford.: Képes Júlia) Míg azonban Sidney-nél a melankólia végül is hölgye kegyetlenségének a következménye,

Két társuk, tisztító tűz s lenge lég,
 veled időzik, akárhol vagyok;
 ez gondolatom, abban vágyam ég,
 s e két itt-ott szárny villámként suhog.
 Mert ha elment e két gyorsabb elem
 hozzád, gyöngéd, szerelmi hímökül,
 a kettővel négy-gyúrta életem
 bánattól nyomva halálba merül;
 míg csak meg nem gyógyítja keverék
 életem a megtért két gyors futár;
 épp most jönnek vissza, s mondják, de szép,
 de viruló vagy, derű és sugár;
 örömhír ez; de üdvöm ellobog:
 visszaküldöm őket, és búsulok.

The other two, slight air and purging fire,
 Are both with thee, wherever I abide;
 The first my thought, the other my desire,
 These present-absent with swift motion slide.
 For when these quicker elements are gone
 In tender embassy of love to thee,
 My life being made of four, with two alone,
 Sinks down to death, oppress'd with melancholy;
 Until life's composition be recured
 By those swift messengers return'd from thee,
 Who even but now come back again, assured
 Of thy fair health, recounting it to me:
 This told, I joy; but no longer glad,
 I send them back again, and straight grow sad.(45)

Az asztrológia szerint a melankólia a Szaturnusz hatásának, azaz a földelem kozmikus megfelelőjének befolyását tükrözi. Hasonlóképp, a szöveg szerint a tűz és levegőelem távozásával csak a két nehezebb elem marad a testtel, s így „négy-gyúrta életem (...) halálba merül”. A melankólia e magyarázata logikusan érintkezik a „halál” keresztény eszméjével: a halálban az ember ugyenezen „spirituális” része távozik – ezúttal véglegesen – a (maradék két elem által alkotott) testből. Már ez a világosan emblematisztikus kép is cáfolja Leishmann azon tézisé, miszerint „csak egy olyan szonett van az egész gyűjteményben, ahol a test és a lélek, a földi és az égi közti különbség tiszta és emlékezetes kifejezést talál: a 146. szonett.” (Leishmann, 119.) Ha pedig az allegorikus jelentés lehetőségét is figyelembe vesszük, akkor ez a dualizmus egészen „michelangelo-i” filozofikus gondolatokat tárhat fel.

Az elemek „testi” és „szellemi” részre való felosztása magát a kedvestől való távolságot és a kedves felidézését is átvitt értelművé teheti, főleg ha az efféle tematikájú „elméleti” szövegek kontextusában olvassuk. Pico della Mirandola *Plátói beszéd* című kommentárjában a következőképp mutatja be a léleknek az isteni szférába való felemelkedésért vívott küzdelmét:

„Az embert a racionális lélek felől lehet megérteni, vagy úgy, hogy azt különállóként, vagy úgy, hogy a testtel való egységében gondoljuk el; az első értelemben az emberi szerelem nem más mint az égi képmása; a második értelemben vágy az érzékelhető szépség iránt, amelyet a lélek elválaszt

Shakespeare-nél ugyanez már független a másik viselkedésétől – és pontosan ez teszi lehetővé, hogy a vers a trubadúrlírai toposzt meghaladó allegóriává válhasson.

[abstracted] az anyagtól, és (már amennyire ezt a természet lehetővé teszi) intellektualizál [made intellectual]. Az emberek nagy része nem tör ennél magasabbra; a tökéletesebbek (...), amennyire csak lehet, elválasztják magukat a testtől, amelynek így a lélek lesz a legfőbb úrnője. (...) Ezen isteni hatalom által az anyagon túl megtisztítva [purged] és spirituális lánggá [flame] válva az ember felemelkedhet a mennybe, és boldogan pihenhet Atyja kebelén.” (*A Platonic discourse* (commentary on Benivieni *Canzone on Divine Love*) II xx. Idézi CCI, 41.)

Shakespeare 20. szonettje ezt az „absztrakciót” és „intellektualizálást” az Ifjúhoz (mint érzékelhető széphez) való viszonyának önkéntes „platonizálásával” ábrázolta. A 45. szonettben viszont talán ugyanez a gondolat jelenik meg kevésbé pszichologizálva és mitologizálva, stilizáltabban. A versbeli „fizikai” távolság az Idea és az ember „létsíkja” közötti távolságot is érzékeltetheti. Ami első pillantásra egy szeretett személy elgondolásának tűnhet, nem más, mint a léleknek a testtől való „elszakadása” a kedves által képviselt Idea felé való törekvés során. Ezt az „elszakadást”, ahogyan a Pico-idézetben, a szonettben is a „tisztító lánggá” [purging fire] változás jelezheti. A „levegő”, ami a szonettben „gondolatom”, pedig a lélek pico-i „intellektualizálásával” összhangzik. Ezek a szavak szinte minden Plátón-kommentárban következetesen visszatérnek, Castiglionénál például a lélek „boldog tűzben égve emelkedik önnön legmagasabb szintjére, ami a megértés”. A „halál” gyakran ennek tökéletes és végső megvalósulásaként jelenik meg: „a lélek ... a halálban megszabadul méltatlan lakóhelyétől, a rossz anyagtól (...) Michelangelo a lélek felszabadulását ünnepli a halálban: »egyet kívánok: az égi szerelmet/ amely karját nyújtja felénk a keresztfán«” (Pál, 5-7). Jellegzetesen reneszánsz gondolat, hogy Piconál a „tökéletesebb emberek” még életükben képesek véglegesen elszakadni a testtől. A vers beszélője viszont – már ha elfogadjuk az allegorikus olvasatot – ennek (részleges) *kudarcáról* számol be. A cambridge-i platonistákhoz tartozó John Smith egy, az „igazi vallásról” szóló írása méginkább megerősíti a szonett ezen aspektusát. Shakespeare-nél a vágy és a gondolkodás „sebes mozgással ide-oda siklik”, ami Smith elgondolásában nem más, mint a bűnös világiság tünete. Míg az „igaz” lélek képes teljesen elszakadni a testi létezésről, addig a „húshoz kötődő gondolkodás (...) csak fel- le mászik (...), ha elkezd emelkedni, hamarosan újra lehúzza az érzékiség súlya”. (id. Rivers, 43.)

Az „égi” és „földi” szerelem közti vívódás jelenik meg az 50. szonett egy lehetséges allegorikus értelmezésében is, amelyet szintén egy alapvető plátóni motívum, a *ló* szerepeltetése válthat ki. Első pillantásra ez a szonett sem ábrázol mást, mint a kedvestől való távozás kínját, amelyben a költő lova is osztozni látszik: „talán” ezért vánszorog olyan keservesen. Ám a plátóni hatást meggondolva megintcsak igen valószínű, hogy ennél többről van szó. A *Phaidroszban* a két ló által vontatott kocsi allegóriája a lélek kétféle törekvését hivatott bemutatni, ahol is az egyik ló makacs és lusta, a másik viszont örömmel vágat az Ideák birodalma felé. Shakespeare versében csak egyetlen (hátas)ló szerepel, amely a kedvestől elfelé viszi lovasát (így „lassúsága” voltaképp pozitív), a szonett folytatása azonban felveti a gyanút, hogy a háts Plátón rossz lovához hasonlóan itt is az érzékek megszemélyesítése: „Vágyammal nem lesz versenyezni ló:/ a vágy, a legteljesebb szerelem/ nyerít majd, nem *rest hús*, de vágató” (51).¹⁹ A ló motívumának hagyományán kívül ez a váratlan asszociáció az, amely a szó szerinti olvasattal szembenálló olvasatot teremt. Amennyiben a „rossz ló” azt a „rest húst” [dull flesh] képviseli, amelyet az előző versben a nehezebb elemek [dull substance], akkor a ló nem azért lassú, mert „miért száguldjon onnan, ahol te vagy?/ Majd visszafelé! addig miért siessen.” Paradox módon inkább fordítva, arról van szó, hogy a költő *azért* halad a „kedvestől” elfelé, mert a „lova” lassú, azért téveszti szem elől az Ideát, mert a „rest hús” visszahúzza.

Ily módon már a kizárólag az Ifjúhoz írt szonettekben is megjelenik a test csábításának veszélye. A Nő felbukkanásával ez még világosabbá válik, és egyszersmind a Fekete Hölgy figurájának allegorikus értelmezési lehetőségeit is előrejelzi. Amint a 20. szonettből is kiviláglik, a „nő” iránti szenvedély általában a test alacsonyabbrendű vágyait

¹⁹ Sidney egyik szonettje megintcsak párhuzamul kínálkozik: az *Astrophel and Stella* XLIX. darabja lovas és ló viszonyát világosan a Szerelem és az ember viszonyának allegóriájává teszi: „a kantár (...)/ az alázatos gondolat, melyet a tisztelet zablája mozgat, a félelem görbít, de feljebb/ a remény aranyozása díszít” [The reins (...)/Are humbled thoughts, which bit of reverence move,/ Curbed in with fear, but with gilt boss above/ Of hope], „a pálca az akarat; a képzelet a nyereg,/ melyet az emlékezet rögzít” [The wand is will; thou fancy, saddle art,/ Girt fast by memory], a sarkantyú pedig a vágy [he spurs with sharp desire my heart]. Megfontolandó, hogy Shakespeare „lova” ehhez a szonetthez képest is *ellenkező* irányba megy.

állítja szembe a „férfiak” közötti „égi szerelemmel”.²⁰ A hagyomány messzemenőleg támogatja ezt a vállalkozást: Plátón Lakomájában a szerelem mint az égi Vénusz hatása élesen szembekerül a szexussal, a földi Vénusz hatásával, s miután az előbbi Plátónnál csak férfiak iránt érezhető, hatástörténetében mintegy hozzáidomul ahhoz a keresztény-patriarchális férfi/nő oppozícióhoz, amely azután Ficinonál is feltűnik, amikor a „barátság” fogalmát a nők iránti „szerelem” fölé emeli. Ez nyilvánul meg a 20. szonettben is, ahol a férfié a „szerelem” [love], a nőé pedig csak a „gyönyör” [pleasure] mint a szerelem „haszna” [love’s use]. A Fekete Hölgy pejoratív jellemzőit nagy mértékben magyarázza ez a világos különbségtétel, amely az ókoriaknál még puszta hierarchiaként jelentkezik, a keresztény eszmerendszerrel ötvöződve viszont már az erény és a bűn oppozíciójával érintkezik.

Gyakran előfordul, hogy az „isteni” Shakespeare-t kritikusai úgy igyekszenek igazolni, hogy tagadják a (mára elavult) dogmatikus vallási meggyőződések jelenlétét az írásaiban. Leishmann véleményéről már volt szó. Charlton, hasonlóképpen, azt állítja, hogy Shakespeare-nél „nincs erős és határozott dichotómia test és lélek között” (Charlton, 15.), a motívum ennek elletmondó jelenlétét egyes szonettekben mégiscsak nehéz volna tagadni. A 129. szonettben a kéj a szellem szégyenteli eltékozlásaként, a rációnak a szenvedélyek „csapdájába” eséseként tűnik fel, mígnem a vers világos keresztény utalással zárul: „kerülni ki tudja/ a mennyországot, mely e pokol útja”? Mindez ugyanazt a „jó” és a „rossz” közötti vívódást tükrözi, mint amiről a korábbiakban volt szó; a különbség, hogy a rosszat itt (már) a Nő testesíti meg (ld. Bermann, 71.; Smith, 184.). Míg a (nő) iránti szexuális vágy kárhozatos, a „szellem” az ifjú iránti szerelemben nem mocskolódik be, s így az égbe vezet: a 29. szonett például a menny kapujában zengett himnuszhoz [sings hymns at heaven’s gate] hasonlítja magát. Ami a magyar fordításban úgy hangzik, „terád vágyom csak, szerelem Ura”, az angolul „rád bízom magam, szerelem Istene” [a God in love, to whom I am confin’d](110). Miután a ‘szeretet’ és a ‘szerelem’ angolul homoním,

²⁰ „Korai munkáiban Shakespeare olyan férfi-jellemeket ábrázol, akik erősen ellenállnak a nőknek. (...) A nők iránti ellenségesség általában a tőlük való félelmet leplezi, s a férfi-barátság is ez elől nyújt menedéket.” (Erickson, 2.) Bár ez az erős különbségtétel nők és férfiak között bizonyára „pszichologizálható”, alapvetően mégis konvenciónak tekinthető, ami a kor számos írásában megjelenik.

a címzett szinte fennakadás nélkül a szeretet keresztény Isteneként is olvasható, akinek „szerelme” minden földi vagyonnál többet ér: „balsorsom sem adnám trónokért.”(29) A „szerelem” krisztusi szeretetre való eme rájátszását erősíti az is, hogy „könyörületed maga meggyógyíthat”(111), lévén a „betegséget” és a „rosszat” angolul ugyanaz a szó fejezi ki. Amikor viszont a hölgy szerelméről és szánalmáról van szó, az jellemző módon csak fokozza ezt a „kórt”:

Lázragyúlt szívem folyton arra vágyik,
amitől szenved, mindig betegebben;
Habzsolja kórja fenntartó csíráit

My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease;
Feeding on that which doth preserve the ill (147)

Azt, hogy ez a „betegség” szimbolikus, jól mutatja, hogy egy helyütt ez a kifejezés jelöli a fekete nő „rút színét” is [colour'd ill] (144). Az implicit módon is jelzett morális jelentés máshol részletes kifejtés tárgyává válik. A nő „aljassága”, „bűnöd vad s édes varázsa/ legyőz lelkemben minden jót és igazat” (150); „lelkem azt mondja husomnak: Tied/ a győzelem!” (151). A 142. szonett elején a következő olvasható: „bűnöm: szerelmem”, s ez még akár pusztá alázatnak is tűnhet, a folytatás azonban megcáfolja ezt a lehetőséget. „Szerelmem bűn, s erényed a gyűlölet”, azaz a *bűn szerelméről* van szó, ahol a visszautasítás valóban erénynek minősíthető, hisz megakadályozza a vétket. A 145. szonettben a morális jelentést a hasonlat konnotációi hordozzák: a Hölgy viszonszerelmének reménye először (konvencionális módon) a hajnalhoz hasonlítottat, e pozitív hasonlat azonban a következő sorban hirtelen fordulatot vesz: a sötétség „mint ördögök/ raja, égből pokolba hull” [like a fiend from heaven to hell is flown away]. A napfelkelte paradox módon Lucifer bukásával asszociálódik – a „viszonszerelem” az örök kárhozatot idézi fel. Nagy vonalakban elmondható tehát, hogy a ciklus „spirituális” jelentésszintjén a Szőke Ifjú következetesen az isteni, míg a Fekete Hölgy a sátáni princípium megtestesítője: „gyönyörű férfi az egyik, az angyal,/ az ártóbb szellem egy rút-színű nő”. [The better angel is a man right fair,/ The worser spirit a women, colour'd ill. (144)]”. A költő főhős így mintegy a gyarló embert képviseli, aki a másik kettő által megismerésített erények és bűnök között vergődik.

Meggondolva a vallásos tradícióra támaszkodó és olykor hivatkozó allegorizálást, illetve a három főszereplő meglehetősen stilizált szerepét és ábrázolását, a ciklus egész konstrukciója sajátos szintet kap, és egy jól meghatározható – és megintcsak régi –

hagyományt kezd körvonalazni: nevezetesen a *moralitás*ét, amely *per definitionem* allegorikus formában adja elő az Ember általános élettörténetét, az erények és a bűnök harcát. Ennek a lehetőségnek a kritikusok nemigen adtak még esélyt. Gyakori viszont, hogy a ciklus „drámai” jellegét hangsúlyozzák: Pirkhofer szerint a szonett-kritikában jól kimutatható „egy modern tendencia, amely számos Shakespeare-szonettet a lírai episztola és a drámai monológ közti hibridnek tekint” (Pirkhofer, 111.), hol az én-te viszonynak a „kölcsonösségből” adódó dialogikussága következtében, hol a narrátor belső érzelmi vitája és a drámai monológ hasonlósága miatt. Mindez könnyen betudható a drámaíró Shakespeare-nek a szonettíró-önmagára gyakorolt hatásának. Ha azonban a szonettek allegorikus tendenciáját nézzük, a „drámai” jelleg inkább a moralitás-jelleg egy „tünete”-ként jelenik meg, elvégre is a moralitás vitathatatlanul az Erzsébet-kori *dráma* forrásának tekinthető. Az első tizenhat szaporodás-tematikájú szonett (amelyekben a költő utódnemzésre buzdítja az Ifjút), amelyeket általában bevezető kísérleteknek, némiképp ide-nem-illő, konvencionális gyakorlatoknak tekintenek, így már belefér a konstrukcióba. Az allegorikus emberi „zarándoklat” egyik fő állomása ugyanis a földi „hiúságokról” való lemondás: a téma elhagyása ennél fogva felfogható a biológiai örökkévalóságról való lemondás szimbolikus aktusaként – a vallásban/szerelemben megtalált örökkévalóság javára. És bármennyire is leegyszerűsítőnek tűnik ez az elképzelés, megfontolandó, hogy a „jó barát”, aki a ciklus pozitív figurája, egyszersmind a moralitás kulcsszava is – mint az üdvösséghez segítő erények összességének retorikai *figurája*.

A lélekcsere háromszöge

A tematika keresztény-allegorikus jellegének némiképp ellentmondani látszik az a számos szonett, amely a három főhős szerelmi bonyodalmait „meséli el”, s amelynek a „történet” szintjén való összefoglalása az lehet, hogy a szőke ifjú elcsábítja a fekete hölgyet (vagy fordítva). Ezek a versek már túlmennek azokon a szembeötlő kliséken – az imádott istenítésén, illetve a testi szerelem bűnös voltának hangoztatásán – amelyek az előző esetekben felhívták a figyelmet az esetleges vallási vonatkozásokra és többlet-jelentésre. Az ifjú itt, úgy tűnik, egyre inkább vágyakkal és hibákkal teli *emberré* válik:

kísértés követ, bármerre vagy.
Kedves vagy, így tehát megnyerhető,

(...) still temptation follows where thou art.
Gentle thou art, and therefore to be won,



szép vagy, tehát ostromok ingere;
s van-e, kit nő szült, s ki, ha vívja nő,
fut, morcosan, hogy ne bukják vele?

Beauteous thou art, therefore to be assailed;
And when a woman woos, what woman's son
Will sourly leave her till she have prevailed? (41)

A 144. szonett folytatása szintén ellentmondani látszik a moralitás-jellegnek: az „angyalt” elcsábítja az „ördög”, ez pedig nemigen illik az erények és a bűnök megszemélyesített harcának sémájába. Úgy tűnhet, hogy a keresztény toposzok funkciója mégis csak egy teljességgel földi viszonyrendszerhez kötődő érzelmi vihar túlzó érzékeltetése. A szerelmi megcsalás problémája azonban egy olyan ismétlődő motívummal fejeződik ki, amely újólag felveti az allegorikus értelmezhetőség kérdését. Annál is inkább, mert megjelenítése túlságosan is erősen a neoplatonizmus szerelem-felfogásán és annak retorikáján alapul ahhoz, hogy a *par excellence* élmény spontán kifejezésekként fogjuk fel.

A szóbanforgó motívum először a 40. szonettben jelenik meg, a 42.-ben még kifejezettebbé válik, majd a 133. és a 134. szonettben tűnik fel újra. Látszólag arról van szó, amit a kritika a csalás „megbocsátásának” nevez. A versek ezt indokló érvelése azonban inkább arra mutat, hogy a szerelmi kudarc egy következetes átértelmezéséről van szó, amely a beszélő számára kedvezőbb színben tünteti fel a helyzetet, ezáltal „menti” a másik két szereplő bűnét – s ezzel együtt a saját önértékelését. A 40. szonettben azt olvashatjuk: „Ha kedvesem kedvemért akarod,/ nem hibáztatlak: szerelmemet éled”; a 42. szonettben ez úgy módosul: „Drága kízóim, ekképp mentegtetlek: – te szereted, tudván, szeretem én is”. A bűnt egyrészt az teszi megbocsáthatóvá, hogy a csaló – bármelyik fél legyen is az – úgymond a beszélőt utánozza. A 42. szonett így folytatja a gondolatmenetet: „s a lány szintúgy csak kedvemért gyötör meg,/ barátom csókját tűrve, mely enyém is;/ Elvesztlek? A nő kapja veszteségem./ Őt vesztettem? Barátom lelte meg!” Más szóval, a narrátor értelmezésében nemhogy mindkét szereplő az ő mintáját követi, hanem egyenesen őt helyettesítik kölcsönös szerelmükben, és így mindkettő *őt szereti* a másokban.

A kritika általában Shakespeare (túlzott) szellemességének, nyelvi sziporkázásának tekinti e paradoxonokban tobzódó szonetteket, s ennél fogva nem is igen keresnek benne komolyabb jelentést (ld. Bermann, 79.; Booth, 354.). A szerelmesek „azonosságának” azon motívumát, amely ezekben a versekben oly gyakran feltűnik, vagy a szerelem profanizálódásának, vagy egyenesen paródiájának jeleként kezelik. Az „azonosság-motívumot” ugyanis leginkább a szerelem „vallásos” nyelvéhez kapcsolják, s ezen belül is

a házasság azon bibliai elképzelésével rokonítják, miszerint a felek „eggyé válnak”. (Vö. Sorelius, 122-131.) Miután ez itt a szexuális megcsalás felmentéseként szolgál, ironikussá teheti a vallásos nyelvezet egészét. Poisson mindazonáltal rámutat, hogy ez az azonosság-motívum nem feltétlenül vallásos jellegű: a barátságról szóló korabeli diszkurzusnak is alapeleme (Poisson, 2-6.). Cicero szerint (Thomas Newton fordításában, 1577.) a barát „a másikkal olyan őszintén közölheti a gondolatait, mintha kettőből (bizonyos értelemben) eggyé válnának”, az ember „barátjában bizonyos értelemben saját magát nézi” [behold a certain pattern of his own selfe]. Montaigne (Florio fordításában, 1603.) szintén ezt az elképzelést visszhangozza, amikor a baráti kapcsolatot úgy írja le, hogy a barátom „én magam” vagyok [my selfe]. Shakespeare-nél a következő variációkat olvashatjuk: „szívem benned él”(39), „barátom velem egy”(42), te vagy a „jobbik énem”(39), vagy „másik énem”(133).

Ha az iróniát egyelőre nem is kérdőjelezi meg, az „azonosság-motívum” szerepének alaposabb meggondolása mindenképp rámutat, hogy e látszólag paradox szonettek valójában nagyon is következetes logikára épülnek. A versek legtöbb állítása a szó szoros értelmében szillogisztikusan levezethető az említett barátság-fogalomból. Például: (a) te én vagy(ok); (b) ő téged szeret; (c) tehát engem szeret. Azaz: „a lány így csak engem szeret”(42). Vagy: (a) te én vagy(ok); (b) megcsalsz engem; (c) tehát „magadat csalog”(40). Más formákban: Én ő vagyok, tehát ha elutasítasz engem, őt utasítod el; én ő vagyok, tehát ha őt akarod, engem akarsz – azaz „mit eldobsz, azt kéri makacs szeszélyed”(40). A szerető és a szeretett „azonosulása”, communiója lehetővé teszi, hogy a barát a költő közvetítője, helyettesítője legyen, s így a költő „elvileg” akkor is részese legyen imádottjai szerelmi viszonyának, ha a szó szoros értelmében kimarad belőle. Míg a 40. és 42. szonett narrátora ezt a logikát az önigazolásra használja, addig a 133. és 134. szonettben már érvel is vele. Ezzel próbálja rábeszélni a nőt, hogy legyen az övé, s ez a logika teszi lehetővé, hogy a nő a viszonszerelméért való nyílt esdeklés mellett és/vagy helyett azt kérje, hogy elcsábított barátját visszakapja: „szívét hát hadd zárja szívem”(133), „másik éneket/Váltsd meg – vigaszom ezzel megadod”(134). A versek bázisát képező szillogizmus itt a következőképp alakul: (a) Én a tied vagyok; (b) Ő én vagyok; (c) Tehát ő is a tiéd, akkor is, ha elhagyod, s engem szeretsz helyette – „tied vagyok, s minden tiéd, mi

bennem” (133), „te mindkettőnk tulajdonosa vagy,/ Ő váltságom, s én nem vagyok szabad” (134).

Vajon a szerelmi háromszög „filozófiai” alapon akarná érzékeltetni a szerelmet és annak „taktikáit”? Poisson szerint a 40. szonett lényege, hogy „a szerető lénye egészével szeret. A barátság mindenre kiterjed. A nő nem rivális. Bár megfosztasz a szeretőmtől, mondja Shakespeare, ezzel nem nyersz több szerelmet, hisz az már azelőtt is a tied volt.” (Poisson, 16.) Az elképzelés önironikus és játékos, minden vallásos, allegorikus felhang nélkül – hacsak nem vesszük figyelembe, hogy nemcsak a barátság említett filozófiája, de még az ehhez társuló logika is a neoplatonikus filozófiából eredeztethető (ha nem egyenesen allúzió erre nézvést). A versek gondolatmenete pusztán Ficino Lakomakommentárjának egyetlen passzusából levezethető, ami viszont könnyen megkérdőjelezheti a szövegek ironikus értelmezését.

Ficino elmélkedésének kiindulópontja, miszerint a szerető „nincs önmagában”, gyakorlatilag szinoním azzal az amúgy máig élő elképzeléssel, hogy a szerelem önkívületi állapot: „aki szeret, (...) annak gondolatja önmagát feledve örökké csak a szeretett személy körül forog. Ha pedig magával nem gondol, biztos, hogy nem gondolkodik önmagában. (...) Aki e tevékenységet önmagában beszüntette, nincs többé önmagában”. Mindez logikusan vezet az „oda-adás” máig élő metaforájához, hiszen a szerető „lelke”, az „életet” hordozó, öntudattal bíró része „önmagából” átmegy a szeretetthez: „valahányszor két ember kölcsönös hajlandósággal szereti egymást, *az egyik a másikban él (...) egyik átadja magát a másiknak, hogy cserébe megkapja a másikat*” (Ficino, 191-212. kiem: H.A.).

A „másik ént” a fenti elképzelés alapján a *lélek* hordozójaként, azaz a lélek *metaforájaként* is felfoghatjuk²¹ – ahogyan az „azonosság-motívum” is értelmezhető úgy, hogy a „másik” az én helyetteseként annak *metaforájaként* funkcionál, amennyiben őt képviseli a szerelmi viszonyban. Az ifjú elcsábításának allegorikus értelme így nyomban szembeötlővé válik: a „sátáni” nő csábítása rajta „keresztül” a *narrátor lelkére* irányul; valójában ez a lélek a „kísértés tárgya” [temptation] (41.). Hasonlóképp értelmezhető a

²¹ Erre a barát és a költő közti helyettesítési viszonyon túl azért is lehetőség van, mert az „átadás” fogalma egyszersmind a metafora jelentésadásának korabeli szinonímája is, s mint láttuk, Shakespeare is a „csere” kifejezést használja rá.

144. szonett is. Az Ifjúra irányuló csábítást megintcsak a bibliai „kísért” [tempteth] szó fejezi ki, melynek következtében *a beszélő* kárhozik el; az „angyal” pokolra jutása *a lélek* bukásának a képe:

(...) hogy megnyerjen a pokolnak engem,
Jobb angyalom’ tőlem csábítva hívja;
Elrontaná – ördöggé téve – szentem’ (Gy.V)

To win me soon to hell, my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil.(144)

A háromszög-szonettek alapját képező szillogizmus így a bűnbeesés „logikai levezetésévé” válik, amivel a nő nemhogy riválissá, de az üdvösséghez vezető erények nagyon is komoly és veszélyes ellenfelévé válik. A késői háromszög-szonettekben ezt az allegorikus jelentéslehetőséget a szöveg egyéb konnotációi is megerősítik. A „fogolycsere” (133.) és a „váltság” (134.), a versek domináns metaforái már önmagukban is jól érzékelhetően játszanak rá a lélek-csere fenti elképzelésére. A 133. szonett azonban emelett egyéb megfontolandó allúziókkal is bír. A vers képanyaga láthatólag a *szerelmi* rabság konvencionális metaforájára épül. Ám a szonett oly módon „kelti életre” ezt a holt metaforát, hogy annak megszokott átvitt értelmét szinte kezdettől sikerül a háttérbe szorítania:

Siess szívem még jobban összetörni,
Mély sebből vérzünk, én is és barátom,
Mert néked kevés csak engem gyötörni,
Rabodként őt is raboskodni látom. (Gy.V.)

Beshrew that heart that makes my heart groan
For that deep wound it gives my friend and me!
Is’t not enough to torture me alone,
But slave to slavery my sweet’s friend must be? (133)

A „seb” [deep wound], a „kínzás” [torture], „raboskodás” [slavery] a trubadúrlíra hölgyének kegyetlenségére és az iránta érzett szerelem reménytelen voltára emlékeztet, annál is inkább, mert a nő jelzőjeként a kegyetlen [cruel], attributumaként a szigorúság [rigour] szerepel. Mindkét férfi „szenvet”, úgy tűnhet, mindkettő visszautasított, ám a versből nem ez derül ki. Az első quatrínát uraló „kín” *magával* a rabság állapotával asszociálódik: annak következménye, hogy az szerelmes ember „rabszolgává” válik, hogy a szerelem „börtönbe” kerül. Felmerül, hogy az összes negatívum pusztán a „rabság” fogalmában levő negatív jelentéspotenciálok következetes „átvitele” a kifejezés azon értelmére – a viszonzott szerelemre – is, amely alapvetően nem bír azokkal. Akár azt is mondhatnánk, hogy a *boldog szerelem* metalepsziszéről van szó, legalábbis a barát esetében.

De vajon miért alkalmaz Shakespeare metalepsziszt a nő és a férfi közti kölcsönös szerelem érzékeltetésére? Az egyik szembetűnő indok az lehet, hogy a retorika így önfeláldozásként ábrázolja, hogy a költő el (vagy vissza) próbálja csábítani barátja szeretőjét. A barát szerelmi „kínjának” érzékeltetése arra szolgál, hogy elárulása nemes baráti gesztusként tűnjön fel, s a beszélő udvarlását áldozatént mutassa fel. Megfontolandó ugyanakkor, hogy az „égi” szerelem jellemzésére Shakespeare igencsak ritkán használja a rabság metaforáját – ekkor inkább az önátadás, a csere, a másikkal való azonosulás, vagy a másik által való újjáteremtés a tipikus kép, ahogyan ezt *csakis* az Ifjú esetében tapasztalhatjuk. A „rabság” vagy „szolgaság” [slavery] a shakespeare-i kontextusban már eleve a testiséget implicálja, ami viszont a bűnnel érintkezik, ahogyan majd Miltonnál is: „Ez a szolgaság/ Szolgálni a tudatlanokat, vagy őt, aki fellázadt/ A jobb ellen (Milton: *Elveszett Paradicsom* VI. II. 174-81.) Ha a fejezet elején már bemutatott platonikus allúziókat is megfontoljuk, a metalepszisznak egy pontosan effajta funkciójára derülhet fény. Ahogyan a *Phaidroszban* a rossz ló, a *Phaidónban* a börtön és a rabság a test és a lélek viszonyának az (egyik) allegóriája. A lélek eszerint

„teljesen a testhez van kötve és hozzá van tapadva, és kénytelen rajta keresztül, akárcsak egy börtönrácson át, nézni a létezőket, önmagán át pedig semmit, és teljes tudatlanságban fetreng, és látja, mennyire félelmetes e börtön, amibe vágyai juttatták, és hogy maga a megkötözött segít legjobban a megkötöztetésében.”
(*Phaidón* 82e-83a)

A „börtön” metaforájának ez az értelme összhangzik a korábban vizsgált versekkel. A nő mint „börtön” a testet, az iránta való vonzalom a szexuális vágyat képviselheti, míg az Ifjú (most) mint a lélek reprezentánsa válik a test „foglyává”, ami az előzőekkel ellentétben teljesen világossá teszi e „szerelmi” rabság negativitását. A lélek ezen fogsága választja el a költőt a – szintén az Ifjú által képviselt – Ideától. A háromszög-motívum, az Ifjúnak a nőn keresztül való imádata így az 51. szonetthez hasonlóan azt jelképezi, ahogy „maga a megkötözött segít legjobban a megkötöztetésében”, és az abba való belenyugvást „mentegeti”, hogy a lélek a „börtönrácson át” nézze a „létezőket”. Mi több, ezen a tropologikus jelentésszinten túl a szöveg olyan teológiai allúziókkal is bír, amely egy lehetséges anagógikus jelentést is feltárhat a versben. Méghozzá paradox módon épp egy

olyan fogalom(kör) kapcsán, amelyet a kritikusok (a szerelmi háromszöghöz hasonlóan) szinte egyöntetűen a címzett profanizálódásának jeleként fognak fel.

A Faust-motívum

A „csere” gondolata, amely már Ficino szövegében is felbukkan, a 134. szonettben egy szinte „üzleti” jellegű háromszög-viszonyt hoz létre, amely mindazonáltal nem precedens nélküli a szonettekben. A jogi-adásvételi kifejezések szerepét általában a 87. szonett kapcsán kommentálják. Bermann szerint ezek a „furcsa” asszociációk ironikussá teszik az egyébként az udvari szerelmi konvenciókat visszhangzó nyelvet (Bermann, 53.), míg Landry szerint a „barát önző és gyakorlatias felfogását” világítják meg (Landry, 139.). Pedig e vélt negatív felhangokat már az is neutralizálja, hogy – közhelyes módon – a „drága” barát sokszor a szerető kincseként, egyedüli értékeként jelenik meg. A 48. szonett szintén ezzel a metaforával él, a szokványos kliséket ezúttal variálva²²:

De te, kihez fogható ékem nincsen,(...)
Téged csak egy szekrénybe zártalak,
Hol sosem vagy, csupán én tudlak ott,
Szívembe, itt, e borda-rács alatt, (J.P.)

But thou, to whom my jewels trifles are, (...)
Thee have I not lock'd up in any chest
Save where thou are not, though I feel thou art,
Within the gentle closure of my brier (48)

A 48. szonettben az „érték” elzárását a „lopás” lehetősége motiválja, illetve, hogy „hasznom ne használja (...) hamisság” [to my use, it might unused stay from hands of falsehood]. A megelőző háromszög-szonettek fényében ez a lopás igencsak könnyen összefüggésbe hozható a nő csábításával, míg a „használat” ezen túl nyelvileg is felidézi a

²² Az elzárás hasonlata mindazonáltal a fentén túlmenő indoklást is kap: ahogyan a valós szekrény védi az ékszereket, úgy a metaforikus szekrénynek is a *tolvajoktól* kellene megvédenie a kedvest. Meggondolva a vers egyéb utalásait, miszerint a kedves „[most] legfőbb bánatom” [my greatest grief], s hogy „rongy zsiványok kezére hagytalak” [left the prey of every vulgar thief], illetve hogy „félek, onnan is kilopnak” [even thence thou wilt be stolen I fear], nyilvánvaló, hogy a „bezárás” mint az értékek féltésének képe a féltékenységet is felidézni hivatott. Ezzel viszont azon nyomban megteremtődik nemcsak a történetszerű, de a *képi* kapcsolat is a „háromszög-szonettek” felé. A korábban már vizsgált 40. szonettben a narrátor így kommentálja a szerelmi árulást: „Elnézem rablásod, szép *tolvajom*, bár viszed minden szegénységemet” [I do forgive thy robbery, gentle thief,/Although thou steel thee all my poverty]. A (szív) szekrény(ének) „hű rácsai” [truest bars], „biztos őrizete” [sure wards of trust] (amelyet Szabó Lőrinc következetesen a zár szinonímáival fordít: „retesz” és „lakat”) viszont a 133. szonett „börtön”-képében köszön vissza, ahol is a költő a nő „érc-keblének” „őrizetéért” [thy steel bosom's heart] esdekel.

134. szonettet, ahol az immár „uzsorássá” lett Hölgyről azt olvashatjuk, hogy „csak haszonra ád”. A felületes olvasás könnyen azt a képzetet keltheti, hogy az „üzleti” nyelv az érdek nélküli spirituális szerelmet állítja szembe a szerelem *hasznát* [love's use] leső kéjvággyal. A 48. szonettben azonban a narrátor plátói szerelme szintúgy a haszonnal asszociálódik. Más szóval, az üzleti nyelv a szerelem *minden fajtájára* kiterjed, s ez korántsem az ironia jele, sőt, éppen ellenkezőleg, megintcsak egy allegorikus jelentésszint potenciális jelenlétére figyelmeztethet. A 49. szonettben a következő „üzletről” olvashatunk.

Ha jó a nap – s tán eljő -, hogy elvesztlek,
S arcod elborul hibáim miatt,
Szerelmünk számláját ha összegezted,
És javamra egy fillér se maradt;
(...)
Hagyj el, a törvény erre jogot ád,
S miért szeress, nem adhatom okát. (J.P.)

Against that time, if ever that time come,
When I shall see thee frown on my defects,
Whenas thy love hath cast his utmost sum,
Call'd to that audit by advis'd respects;
(...)
To leave poor me thou hast the strength of laws,
Since, why to love, I can allege no cause. (49)

Hogy a szerelem elmúltával az elhagyott szeretőnek „fizetnie” kell, az feltehetőleg a mai olvasóban is azt a közhelyet idézi fel, hogy minden jónak megvan az ára. Ám az talán már nem annyira világos, hogy ez a közhely abból a vallási meggyőződésből meríti „igazát”, hogy „isten adta, isten elvette”; hogy ezen az árnyékvilágon minden értékünk kölcsön csupán, amellyel életünk végeztével el kell majd számolnunk – Isten ítélőszéke előtt, ami világossá teszi a „törvényre” [laws] való utalásokat is. A 87. szonett még jobb példa ennek az eszmének az érvényesülésére: a szerelem itt kimondottan is kölcsönként, a szakítás pedig a szerelem „visszaadásaként”, „visszafizetésként” jelenik meg:

Isten veled! kincs vagy, hogy bírhatnálak,
Ha ismered tennen értékedet?
A kötleveél minden előnye nálad,
tulajdonod tehát megvédheted.
Hisz eddig is csak kölcsönzött kegyelmed,
S hogy tarthatnám meg, mi ily sokat ér?
Jogod, hogy azt az érdemtelenről elvedd,
Szép szabadalmam lejárt, véget ér.
Aadtad, mert még nem ismerted magad,
Vagy engem nem – mindenképp félreértés
Hogy ily sokáig birtokoltalak.
Elhagyj-e, benned eldőlt már a kérdés.
Csupán álmodta azt, hogy bitorol bús
Szívem; király volt éjjel, nappal koldus. (J.P.)

Farewell! thou art too dear for my possessing,
And like enough thou know'st thy estimate;
The charter of thy worth gives thee releasing;
My bonds in thee are all determinate.
For how do I hold thee but by thy granting?
And for that riches where is my deserving?
The cause of this fair gift in me is wanting,
And so my patent back again is swerving.
Thyself thou gav'st, Thy own worth then not knowing,
Or me, to whom thou gav'st it, else mistaking;
So thy great gift, upon misprision growing,
Comes home again, on better judgement making.
Thus have I had thee, as a dream doth flatter,
In sleep a king, but waking, no such matter. (87)

A szerelem mint „kölcsonzés” a kedves értéként (‘worth’), vagyonként (‘riches’) való elképzelésére, illetve a szerelem mulandóságára épül, ami az érték „birtoklásának” ideiglenességével analóg. Óhatatlanul felidéződik továbbá a ficinói lélek-átadás azon képzelete is, amely *kölcsönös csereként* jelenik meg. Az „üzleti” metaforika láthatólag a szerelmi nyelv már meglévő alakzatait részletezi, használja fel, így önmagában még korántsem pejoratív. Még kevésbé, ha észrevesszük mindennek azokat a vallási implikációit is, amelyek újabb értelmet adnak a szóbanforgó versnek, sőt, az „üzlet” oly gyakori metaforája révén átsugározzák azt más versekre is.

Ha a 49. szonettben az elképzelt szakításra vonatkozó „Ha eljő az idő” többszöri, baljós ismétlését a mulandóság hangoztatásaként értelmezzük, illetve az Ifjú „metafizikus” attribútumaival is számolva meggondoljuk, hogy mindkét versben *ő* ítélkezik, *ő* ül törvényt, felmerül, hogy a „fizetéskötelezettség” az Úrral való elszámolásra (is) utal. Az elbocsáthatóságot rögzítő „kötlevel”, a „meghatározott kötelék” [my bonds in thee are all determinate] ilyen értelemben a lélek és a test kötelékére, az „adomány” pedig az *élet adományára* is illik. Annál is inkább, ha az Ifjút a „lélek” metaforájaként kezeljük, amely a halállal „elbocsáttatik” [release], „visszamegy az otthonába” [Comes home again], ahol is számot kell adnia erényeiről és bűneiről. Ráadásul a 87. szonettben a kedves birtoklása „álomként” tűnik fel az elvesztése utáni valósághoz képest: márpedig a keresztény filozófiában a földi élet, az „árnyékvilág” minősül a *par excellence* álomnak. Az utolsó sor viszont azt a gondolatot idézi, hogy Isten ítélőszéke előtt már nem számít, valaki koldus volt-e vagy király; hogy „álomban király voltam, nappal nem”, abban a „nem” [no such matter] úgy is fordítható, hogy „ilyenmi nem számít”.

A „számla benyújtása”, főleg, ahogyan a visszafizetendő kölcsön a 49. szonettben „szabadalomként”, „bérletként” jelenik meg, ezen túlmenő allegorikus jelentést is hordoz, amennyiben Krisztus bibliai paraboláinak kontextusába helyezzük:

„A mennyek országa hasonlít a királyhoz, aki el akarta számoltatni a szolgálait. Amikor elkezdte a számadást, eléje állítottak egyet, aki tízezer talentummal tartozott neki. Mivel nem volt miből megfizetnie, megparancsolta, hogy adják el, s úgy fizessen. A szolga leborult előtte és úgy kérte: Légy türelemmel irántam s mindent megfizetek neked. Az Úr megkönyörült a szolgán, szabadon engedte s adósságát is elengedte.” (Máté 18: 23-27.)

Az elszámolásra való utalás később is előfordul Máté evangéliumában. Az Úr itt szőlősgazdához hasonlítottat, akinek a hívek mintegy bérletet tartoznak fizetni. (Máté 20: 1-16.) Az előbbi parabola a Bibliához fűzött teológiai jegyzetek szerint „Isten megbántására” utal, amelyet „megbocsát” nekünk; az utóbbi értelme az, hogy „Isten a kegyelmét ingyen osztogatja, azt nem lehet kiérdemelni”. A „tartozás” nem pusztán a kölcsönbe kapott lélek visszaszolgáltatásának, hanem az Ádám által elkövetett bűn jóvátételének kötelezettsége – amelynek az ember önerőből képtelen megfelelni, s amit Krisztus vállal magára helyette. A „kölcsön” az Úrral való szövetségi vagy „szerződéses viszony” allegóriája lehet (Vö. Rivers, 6.). Ennélfogva, amikor a 87. szonettben ezt olvashatjuk (szó szerinti fordításban): „Hát nem pusztán *adományképp* [by granting] bírlak? Mennyiben *érdemlem* ki [deserving] ezeket a javakat”?, ezzel egyszersmind a krisztusi áldozat ajándékára, az ember által ki nem érdemelt adósságrendezésre is utalás történhet. A krisztusi parancsolatok be nem tartásával azonban el lehet ezt játszani, s az üdvözülést ráadásul nem biztosíthatja, sőt inkább gátolja a szándék: *ha* „e csodálatos ajándék [gift] oka nem más, mint annak akarása” [wanting], akkor „szabadalmam újra [back again] visszaveszik”. Az eredendő tartozást eltörlő krisztusi ajándék újlag kölcsönné válik, amelyet a protestáns teológia szerint csak „hittel”, de még azzal sem lehet bizonyosan megváltani (Rivers, 113-116.). A címzett viszonzszerelme, „kölcsönzött kegyelme” a vallási értelemben vett kegyelem metaforájává válik, ami a verset többek között az arra való érdemtelenység, s így a kárhozattól való félelem kifejezésévé teszi. Más szóval, az „üzleti” nyelv használata nemhogy nem szakítja el a verseket a plátóni-ficinoi szerelmi metafizikától, de még a korábban említetteknél is erősebben a keresztény metafizikához köti azt. Ez történik a 133. szonettet folytató 134. szonettben is:

Most hát bevallottam, hogy ő tied,
és én önkényed záloga vagyok;
én veszhetek, de másik éneket
vigaszomra, ugye, visszaadod?
Nem, nem adod; s ő nem vágyik reá,
te, mohó, és ő, jósággal teli:
csak kezesként s értem írta alá
a kötvényt, mely ily erősen köti.
Szépséged biztos rabját akarod,
uzsorás vagy, ki csak haszonra ad;
értem járt közben s te lefoglalod:
saját hibámból vész el a barát.

So now I have confess'd that he is thine,
And myself am mortgag'd to thy will;
Myself I'll forfeit, so that other mine
Thou wilt restore, to be my comfort still:
But thou wilt not, nor he will not be free,
For thou art covetous, and he is kind;
He learn'd but, surety-like, to write for me,
Under that bond that him as fast doth bind,
The statute of thy beauty thou wilt take,
Thou usurer, that put'st forth all to use,
And sue a friend, came debtor for my sake;
So him I lose through my unkind abuse.



Elveszett máris: mindkettőnk rabod;
s teljes tús ő, s szabad mégsem vagyok.

Him have I lost; thou hast bothy him and me;
He pays the whole, and yet I am not free. (134)

Az itt is felbukkanó „azonosság-motívum” révén a lelket helyettesítő Ifjú „elzalogosítása” könnyen felidézhet egy, a korban igencsak közkedvelt témát: Faust történetét, ahol is a főhős az ördöggel köt szerződést a lelkéről. Mégsem szükséges egyenesen a Faust-drámákhoz fordulni ahhoz, hogy a vers ezen jelentéslehetőségét megvizsgáljuk. Shakespeare egyik színművében, *A velencei kalmár*ban nemhogy egy „kötvény” játssza a középponti szerepet, de a 134. szonetthez hasonlóan a főszereplő (Bassanio) legjobb barátja (Antonio) az, aki elzalogosításra kerül, méghozzá azért, hogy ily módon Bassanio megszerezzen egy nőt.

A dráma cselekménye szerint Bassanio kölcsönt vesz fel a zsidó Shylocktól, s barátja, a kereskedő Antonio vállal kezességet érte. Shylock, aki gyűlöli Antoniot, bánatpénzként egy font húst kíván, amelyet Antonio testéből vághat majd ki. Bassanio végül is nem tud fizetni, s így Antoniora halál várna, ha Bassanio menyasszonya, a ravasz Portia ügyvédet játszva ki nem mentené Shylock karmaiból. Portia azzal az érveléssel győz, hogy miután a törvény bünteti a vérontást, a zsidónak halállal kell lakolnia, ha a húst nem tudja másképp megszerezni, vagy le kell mondania a követelésről. A dráma szó szerinti és a szonett metaforikus „cselekménye” szembeötlő: a szonettben a nő játssza Shylock-ot: „uzsorás (...) ki csak haszonra ad”, a „barát” Antonio szerepét kapja, aki „kezesként s értem írta alá a kötvényt”, aki „értem járt közben, s te [a nő] lefoglalod”, míg a beszélő értelemszerűen Bassanio pozíciójában van, akinek „a hibájából vész el a barát” (134).

A dráma vallási vonatkozásaira már sokan rámutattak²³. Nyilvánvaló, hogy a zsidó Shylock, már csak az „istentagadó” fajtája iránti előítéletekből fakadóan is, az ördögöt képviselheti, amit a „kötvény” és a fausti szerződés hasonlósága csak megerősít. A morális jelentéssíkra Bassanionak a kölcsön felvételére ösztönző bűnös indokai is felhívják a figyelmet. Az udvarláshoz szükséges pénzét már elpazarolta; menyasszonya, Portia legelőször a pénzzel asszociálódik, hisz a házasság – legalábbis részben – érdekházasság

²³ Norman Rabkin *Shakespeare and the Problem of Meaning* című könyvében – az értelmezések vitáját bemutatandó – a dráma számos effajta interpretációját felvázolja, jelezve eltéréseiket is. (ld. Rabkin, 4-10.)

Bassanio számára: a lány haja a felütésben az aranygyapjúhoz, Bassanio pedig Jászónhoz hasonlítatik. Antonionak szintén a pénz lesz a metaforája, amikor Shylock őt követeli az összegért cserébe. A két „segítő” szereplő így szimbolikusan azonosítódik, s ugyanez érvényesül a cselekményben betöltött funkciójukat tekintve is: mindketten *(meg)váltó*-szerepet töltenek be. Antonio Bassanio zálogává válik, Portia pedig felmenti Antoniot a követelés alól, s ezzel megmenti Bassanio-t a lelkipurdalástól – megmenti a lelki üdvét. A záloggal való *megváltás* tehát metaforikus utalás Antonio krisztusi szerepére az ügyben. Ezt támogatja a tartozás átvállalásának már említett metaforikája: hogy Krisztus „embertársait saját drága életével *váltotta ki* [ransomed] (*Elveszett Paradicsom* III. II. 276-97.) megszokott szóhasználat a korban. Ha ehhez hozzávesszük az Antoniot egy zsidó által fenyegető testi kínokat, a keresztrefeszítésre tett utalás sem kevésbé feltűnő. De Portia ügyvédi szerepe szintén efféle konnotációkat hordoz; Krisztusnak az emberért folytatott „perben” pontosan ez a szimbolikus funkciója, ő győzi le az ügyészt, a Sátánt – ahogyan Portia a drámában az ördög(i) Shylockot. Portia szerepe „isteni: a *deus ex machina* szerepe. (...) Kegyelmi beszéde pontról pontra Jézus tanításait tükrözi.” (Knight, 138.) A drámában a krisztusi szerep tehát megosztódik: Antonio/Krisztus, aki már a dráma legelején, Bassanio motivációitól teljességgel függetlenül felajánlja a segítségét, eszerint (csak) az *eredendő* (s itt a *megelőzőkkel* érzékeltetett) bűneiért való fizetés alól oldozza fel Bassaniót. A férfinak ezután az életben felmutatott erényeivel – azaz Portia/Krisztus iránti önző szerelmének önfeláldozó szerelemmé változtatásával – kell érdemesnek mutatkoznia erre az áldozatra²⁴, hogy végül is elérje azt az üdvösséget, amelyet Antonio „feltámadása” és a Portiával való házasság jelképez.

A velencei kalmár tükrében a 134. szonett „zálog”-motívumának – sőt, ezen keresztül általában a hasonló közvetítő viszonyt ábrázoló háromszög-szonettek üzleti nyelvének – vallási rezonanciái is érzékelhetőbbé válhatnak. Antonio szerepe a drámában világos

²⁴ Ezt az is megerősíti – és méginkább a szonettek tematikájához köti, ahol, mint láttuk a szív egy „ládikához” hasonlítatik, amelyben a kincs a szeretett Ifjú -, hogy a drámában alapvető szerepe van a három ládikának, amelyek közül Portia kérőinek a megfelelőt kellene kiválasztaniuk. Mint Wilson Knight írja: „A „kincs”: az igaz és a hamis érték a darab lényegi gondolata. Jézus paraboláit idézik. Velence a hamis kincsek rabságában vergődik, Portia az igazit birtokolja. Shakespeare nem csupán a szerelem és a szépség metaforájaként használja a „kincset”, de Portia alapvetően a kereszténységgel asszociálódik.” (Knight, 136-7.)

analógiát mutat az ifjú korábban bemutatott „krisztusi” szerepével; mindketten a kegyelmet, a megváltást, a bűnök átvállalását jelképezhetik. A narrátor azonban Bassanioval szemben nem mutatkozik méltónak erre. Nem képes élni azzal a „szabadsággal”, amelyet a barát krisztusi „áldozata” kínál, továbbra is a nőhöz kötődik. Bármennyire is hangoztatja, hogy Bassaniohoz hasonlóan vissza kívánja váltani „jobbik énjét”, nem képes lemondani önző vágyairól, amelyek közé a nő birtoklása, illetve az adott keresztény kontextusban maga a nővel asszociálódó testiség is tartozik (ami a „rest hús” (50) vétke és az „ördög” által Antonioból követelt nyers hús metaforikus összefüggésére is rávilágít.) A szonett „elzálogosítás”-motívuma, s ezzel szoros összefüggésben az, hogy „én veszek”, s a barát „elveszett máris”, az erény (mint „jó barát”) s így a lélek elvesztését reprezentálhatja.

A shakespeare-i „háromszög” így szintén a moralitás egy retorikai „variánsaként” jelenik meg; ez a „dráma” ugyanakkor Dantéétól eltérően nem *komédia*, hanem tragédia: a „jó barát” elhagyásával, s a nő győzelmével végződik. A ciklus e pesszimista moralitás-struktúrája ugyanakkor összefüggésbe hozható azzal az esztétikai változással, azzal a poétikai küzdelemmel is, amelyet a kritika az ifjúhoz illetve a nőhöz írt versek között felfedez.

A gyűjtemény evilági élettörténetként való kezelésén túl a a vers-szerveződés kulcsát általában a stílusban találják meg: eszerint az ifjú a konvencionális, petrarkista imádott szerepét játssza az „anti-petrarkista” jellegű nővel szemben, vagy épp mindketten Laura különböző verzióit képviselik (ld. Bermann, 85.; Smith, 186.; Dubrow, 129.). A Fekete Hölgy ábrázolásával gyakran példázzák az irodalom manierista fordulátát is. Az érett reneszánsz esztétikájával szemben a késő-Erzsébet kori líra egyik jellemzőjének általában a (formai) egység széttröszölését, a „szabálytalant”, az általánossal szembeszegülő egyedit látják. Az ifjú és a nő alakjának, pontosabban alakjuk megrajzolásának a különbsége jól megfeleltethető ennek a változásnak. Ám azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy a plátóni-keresztény eszmerendszerben a szépség és harmónia az Ideához/Istenhez kötődik. Plotinosz szerint „az Idea egység, és amit magába olvaszt, egységessé kell váljon. Ahol pedig ez az egység létrejött, ott a szépség uralkodik” (CC, 114.) – azaz az ifjú idea-szerű alakja már csak ezért is *szükségképp* szép. Nem úgy a hölgyé, aki nem pusztán a

petrarkista ideálnak nem felel meg, hanem „csúnyaságával” általában az Ideálnak sem, hisz Plotinosz a „csúnyát” is definiálja, mint „amit nem gyűrt maga alá a minta, (...), ahol az anyag nem mindenütt és minden tekintetben adta meg magát az Ideál-Formának” (uo.). Ily módon az „esztétikai” jegyek egyrészt az ifjú „angyali” és a nő „ördögi” jellegét erősíthetik, másrészt viszont morális/metafizikus jelleget adhatnak a kor esztétikai szemléletváltozásának, sőt, adott esetben magának az alkotási folyamatnak is: ha az egység és harmónia Isten, akkor Lucifer, a rossz, a lázadó, a megtévesztő, egyszersmind a *költői forma alól* kibújó „női” anyag, vagyis a szabálytalan, a „manierista” megtestesítője is egyszersmind, amit „az »anyag« és a szintén alakítandó, formálandó és uralni való »nő« közötti hagyományos asszociáció” (Parker, 103.) csak megerősít. A két metafizikus princípium küzdelme így implicit módon már eleve magában hordja egy poétikai „harc” lehetőségét, ami a versekben a szív és a szem motívuma révén nemcsak feltűnőbbé válik, de egyenesen egy újabb allegorikus (és) „poétikai” tematikát vázol fel.

SZEM ÉS SZÍV SZÖVE(T/G)SÉGE

A „vak szerelem” (meta)fizikája

A bekötött szemmel nyilazó Eros képe, s a „vak szerelem” ehhez kötődő toposza a költészetben általában azt hivatott érzékeltetni, hogy a szerelem „őrültség”, amelyet nem lehet „racionálisan” megindokolni, s amely megzavarja a „normális” valóság-érzékelést. Shakespeare gyakran folyamodik ehhez a toposzhoz: „Mit műveltél, vak bolond, szerelem,/ szememmel, hogy csak néz, mit se lát”? – olvashatjuk a 137. szonettben; „Ó szerelem, mit műveltél szememmel?/ Mit lát, egészen más, mint a valóság!” – kezdődik a 148.; „Te látót szeretsz – és én vak vagyok” – hangzik a 149. szonett zárlata. A motívum a színdarabokban – főleg a szerelmi tematikájú komédiákban – is megjelenik. A *Szentivánéji álomban* Helena hosszasan értekezik a jelenségről:

Sok tárgyat, mi hitvány, nemtelen,
Naggyá, dicsővé tesz a szerelem;
Nem szemc lát, csak szív; – s ez okon
Festik Cupidót szárnyal, de vakon;
Elméje van s balúl ítél vele:
Szárny szem nélkül: ez a hóbort jele.
Gyerekek is jól mondják annyiban,
Hogy oly könnyelmű választásban,
És mint játszó gyerek szavát szegi,
Játszik hitével, sosem áll neki. (I.1.232-241.)

A szerelmes másképp-látás ez esetben negatív: „Helena a szerelem vakságát, a tévedés lehetőségét hangsúlyozza. (...) A megbízhatatlan érzékelés témája végigvonul a drámán.” (Nyúl, 150.) Ám Helena interpretációja sem feltétlenül megbízható, a „vak szerelem” pozitív is lehet,

„különösen, ha a monológot a neoplatonista szövegekörnyezetbe helyezzük. A Shakespeare forrásául szolgáló *Metamorphoses* 1600-as kiadásában Beroaldi is Plátónra hivatkozik: »Hiszen maga Plátón is megírta a *Symposionban*, hogy a szellem szeme világosabban lát, ha a testi szem becsukódik«. (...) Az a tévedés, a szeretett lény szépségének eltúlzása, amit a vak Cupido nyila idéz elő, valójában az égi szépség, az isteni tökély visszfénye” (Nyúl, 144.)

A korai szonettekben valóban ez a jellemző: a vakság következetesen a „csukott szem” képével társul, a látás ideiglenes megszűnésével, vagyis az alvással és álommal (vagy

álmodozással) kapcsolódik össze, ami a legtöbb esetben a távollevő kedves felidézésének, az emlékezés metaforájának tűnik:

A gondolat (akármilyen távol élek)
Feléd makacs zarándokútra indul,
Lecsukló szemem tágul és a lélek
Sötétbe bámul, vakok titkain túl:
S nem-látó szeme csodás látomást lát,
A semmiből árnyékok felidézi (J.P.)

(...) my thoughts (from far where I abide)
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see:
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view (27)

Annak ellenére, hogy a vers maga implikálja, hogy az emlékezés leginkább a gondolkodással függ össze, az ezt leíró szavak mintha csak hangsúlyozni akarnák, hogy belső „látásról” van szó: a „szem” tágul, a lélek „lát”, bár a látvány „képzeletbeli” [imaginary sight]. Ezt a metaforikát egy oldalról az indokolja, hogy a látás és az emlékezés úgy viszonyul egymáshoz, mint *valóság és reprezentáció*. Az emlékkép a címzett hű másolatát látszik megalkotni, méghozzá a zavaró külső behatásoktól mintegy megszabadulva: „Tisztábban lát, ha behunyom, szemem”(43) A másik oldalról viszont ugyanez az emlékezés egy másféle érzékelés-típust is felidéz: a vizionálást, a látomást, a jelenést.

A látás/vakság oppozíciója a plátóni, illetve a keresztény szimbolikának is alapvető eleme. Többek között erre épül Plátón barlang-hasonlata, bemutatandó, hogy a „normális” érzékelés csak a dolgok „árnyékát” látja, és vak az ideák magasabbrendű valóságára; és ugyanezzel a metaforával él Pál is a híres tükörmetafora kapcsán. Vagyis az „isteni” Szőke Ifjúra való „emlékezés” leírása (is) a vallásos élmény attribútumait veszi fel: a gondolat „zarándokútra indul”, „titkokat” fed fel, „csodás látomást” lát. A misztikus tapasztalat e hagyománya, és a szonettekben is érezhető vallásos felhangjai megfordítják a valóság és emlék-*képének* fentebb bemutatott viszonyát: a „másolat” nem csupán „tisztább”, hanem ténylegesen *igazabb* valóságnak tűnik, mint az „eredeti”. Némely szonettben az emlékezés azon elgondolása is átértelmeződik, hogy az a nappali kép előhívása: ha a gondolatok egy olyan képet „idéznek fel”, amely az agyban már eleve ott van [replete with you (113)], felmerül, hogy egy olyan „ősmintáról” van szó, amely ekképp nemhogy nem a „valós” kép reprezentációja, hanem épp ellenkezőleg, a valóság ennek a „másolata”.

Az, hogy a szerelmes „szem” a valóságot ennek „formájára igazítja” [shapes them to your feature (113)], azaz, mint a szonettből kiderül, minden tárgyat a „kedves”

metaforájaként lát (és ábrázol), ily módon nem „tévedés”, hanem a dolgok valós létmódjának – az Igaznak – a „felfed(ez)ése”. A „bolondság” itt a vallási reveláció²⁵, a kegyelem – s egyszersmind a prófétai szerep – egy jeleként működik, amely korántsem nélkülözi az aktuális hagyományt: a neoplatonikus szerelem-filozófia a szent, vallásos „vakságot” nemhogy a szerelemmel, de egyszersmind az örülettel is rokonítja. Ám mindez csakis az Ifjúhoz írt versekben jelentkezik pozitív, sőt metafizikus tapasztalatként. A Fekete Hölgyhöz írt versekben a szerelmi vakságnak az a negatív aspektusa jelentkezik, amelyet a *Szentivánéji álomban* Helena hangsúlyoz.

Az még korántsem meglepő, hogy a szerelem kínálta „szubjektív” valóságot itt a (hagyományosan az érzelmek székhelyeként elképzelt) „szív” sugallja, mintegy a belső látás szerveként, amelynek tapasztalata olykor szembenáll a szemmel és egyszersmind a szem által metonimikusan képviselt többi „evilági” érzékekkel is: „én nem szememmel szeretlek,/ (...) öt érzékem és ötszörös ész/Bolond szívemet meg nem győzheti”. Fontosabb, hogy élesen szembenállva az Ifjú kapcsán mondottakkal, a „vakság”, a szív ragaszkodása a maga „igazához”, itt mindannyiszor a becsapás, a megtévesztés, a hazugság áldozatává teszi a szeretőt: „Ha szép, mit annak vél szegény szemem,/ Miért mondja rá a világ: nem igaz”? (148) A szív „látása” [Love’s eye] olykor a közvéleménnyel áll szemben. A 137. szonettben azonban már felmerül, hogy talán a „világ közhelye” az igaz, s nem a költő benyomása: „Szemem, szívem a valót elvesztette,/ Hazugság kórja mert elsenyvesztette”(137). Itt (valójában) még csak tévedésről van szó [erred], egy verssel később viszont ugyanez már kimondottan a hazugság következményeként jelenik meg: „hiszek neki, bár tudom, hazudik;/ hiszem, bambán, hogy szent álnok szava”(138).

A szeretett csalárdsága jellemző módon „női” attributum még akkor is, ha a címzett a férfi; a szív „elcsábulása” nem véletlenül asszociálódik a *bukást okozó* bibliai nőalakokkal: „Bizony csak Éva almája szerelmed,/Ha szép szíved színednek nem felel meg.”(93). A

²⁵Ez az álomlátás Shakespeare-nél jeleiben is megegyezik a misztikus víziók univerzális „tüneteivel”: „A természetfeletti kommunikáció létrejöttékor az én a transz pszichobiológiai „technikája” révén lép ki a fizikai létből, kerül át a természetfelettibe: az egyén módosult tudatállapotba jut. (...) fajtái vagy fokozatai: éber hallucináció, az álom és ébrenlét határán, hipnogogikus állapotban észlelt látomás, (...) – és mindezek álomban: az „álomvíziók” megfelelő variánsai. (...) A transzban álomban megélt élményt sokszor tudatosan a testből kilépő, testet elhagyó, majd oda visszatérő lélek észleli. (Pócs, 18-20.)

csábító látvány és a bűnbeesés összefüggését a 137. szonettben a halászat keresztény metaforája hangsúlyozza, önnön hagyományos jelentését, az üdvözülés lehetőségét, a „révbeérés” lehetőségét aláásva:

részrehajló szemem ott horgonyzott
Az öbölben, hová mindenki megtér,
Miért készítettél hazug szemből horgot,
Amelyet szegény szívemnek vetettél? (J.P.)

If eyes, corrupt by over-partial looks,
Be anchor'd in the bay where all men ride,
Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks,
Whereto the judgement of my heart is ty'd? (137)

A „hazug szem” „horga” megintcsak erősen a (sátáni) kísértéssel asszociálódik, s a vallási felhangokat még kifejezettebbé teszi, hogy a másik hűségében való bizonytalanság sokszor a vallásos hitet kifejező „faith” szóval jelölt „hit” érvényességének megkérdőjelezéseként jelenik meg. Ha tehát a „csukott szem” az Ifjúra való emlékezés során a Szentlélek általi, úgy a „vakság” a Hölgy esetén a Gonosz általi megszállottságot idézi (Vö. Vas, 238.). A „vak szerelem” motívumának kettős értelme tehát jól beilleszthető a szonettkötet moralitás-vonulatába. Mégis, a megismerésre tett jóval nagyobb hangsúly révén, ezúttal igencsak problémás e két élmény megkülönböztethetősége, aminek a korai és a késői szonettek közötti részben egyre nagyobb jelentősége lesz.

Miután a Fekete Hölgy hamissága és az Ifjú (metafizikus) igazsága közötti oppozíció meglehetősen élesnek tűnik, különösen érdekes, hogy a két „érzékelés” közötti vívódás egy, az ifjúhoz írt versben jelenik meg a legkifejtettebben. A 93. szonettben a szem csak a külsőt képes felfogni, viszont a belső is a külső alapján ítéltetik meg: egyoldalról a „szív története” [heart's history] az arcra „íródhat” [is writ], a másik oldalról viszont „a szív, s a gondolat akármit” rejthet [Whate'er thy thoughts or thy heart's working be]. Könnyen megeshet, hogy a külső [looks] csak látszat [seem], mást mond [tell], mint ami az igazság, a belső nem tudható [I cannot know], a belőle levont következtetés csak feltételezés [supposing], az „erény” nem feltétlenül felel meg a „látványnak” [thy virtue answer not thy show]. Ha a látvány világosan a vétkekről árulkodik is, a szív azért lehet oly makacs, mert „bízhat” az érzékek megbízhatatlanságában; ha viszont a látvány szép, a szív ugyanezért nem tudhatja, hogy ez a kedves lelkét is tükrözi-e. A szem becsapható, s így a szívnek – azaz a kedves kiismerésének vagy *megismerésének* – nincs megbízható támasza. Az érzékek tanúságától elszakadó „tudás” nemhogy vélekedésnek minősül, de a tévedés lehetőségét is magában rejti. Más szóval, a szerető itt megfosztatik attól az ihletszerű

bizonyosságtól, amely „vak szerelmét” korábban jellemezte. Itt már „bizonyítékot” keres – ám racionális módszerekkel nyilván *csak* bizonyítékot találhat, és nem magát az igazságot, minek következtében a bizonyítási folyamat sosem zárható le megnyugtatóan. Ez az episztemológiai probléma megintcsak vallási konnotációkat hordoz, méghozzá annál erősebben, hogy épp az ifjú kapcsán merül fel a fenti formában: a szerelmi vívódás a *vallási kétely* megnyilvánulásává (is) válik. A 140. szonett például azt a hasonlatot helyezi a középpontba, hogy a szerető úgy áltatja magát a másik hűségével, „mint betegek, ha közeleg haláluk”, akik az orvostól csak azt fogadják el, ha az egészséget [health] ígér (140). Ha viszont a „betegség” (ill) és a „rossz” (ill) már vizsgált összejátszását meggondoljuk, az orvos itt a pappal asszociálódik – ez pedig a másik hűségének reményét a túlvilági élet azon ígéretével rokonítja, amelyben Hamlet például olyannyira bizonytalan.

Maga a moralitás-struktúrát lehetővé tevő alapelv problematizálódik hát: a szem/szív motívuma a Jó és a Rossz megismerhetőségének, megkülönböztethetőségének metaforájává válik. A Jó/Rossz egyértelmű opozícióját felváltja a mindkét imádottba vetett (bár általában különbözőképp megítélt) hit és kétely azon opozíciója, amelynek még a határvonala is meglehetősen elmosódott. A 24. szonettben a szív és a szem motívuma úgy jelenik meg, hogy bár a vallási asszociációk itt is érvényesülnek, s az Ifjú igaz volta most egy pillanatig sem válik kétségesse, a képek mégis ennek az *alaptalanságát* hangsúlyozzák:

Szemem a festőt játszotta, s szívem
lapjára karcolta be arcodat;
ott most testemmel én keretezem,
s a távlat remek művészre mutat,
mert, hogy hová tett, azt is látni kell
a képpel együtt s a művészen át:
keblemnek állított boltjába, mely
szemeiddel ablakozta magát.
Már most, nézd, szemet hogy segít a szem:
az enyém rajzolta meg másodat,
s a tiéd szívem ablaka, melyen,
gyönyörködni, rád-rádmosolyog a nap.
De egy varázs nincs meg e bölcs szemekben;
csak a láthatót festik, szívedet nem.

Mine eye hath play'd the painter, and hath stell'd
Thy beauty's form in the table of my heart;
My body is the frame wherein'tis held,
And perspective it is best painter's art.
For through the painter must you see his skill,
To find where your true image pictur'd lies,
Which in my bosom's shop is hanging still,
That hath his windows glazed with thine eyes.
Now see what good turns eyes for eyes have done;
Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me
Are windows to my breast, where-through the sun
Delights to peep, to gaze therein on thee;
Yet eyes this cunning want to grace their art,
They draw but what they see, know not the heart.
(24)

A vers talán elsőre túl egyszerűnek is tűnhet: a szem által festett s a szív állványára helyezett kép azt érzékelteti, ahogyan egy szerető a „szívébe” zárja kedvesét, ahogyan a másik képe a szívébe „vésődik”. E közhely jelentősége azonban már a 46. szonettel való röpke összevetésben is megvilágosodik: szemben azzal az elképzeléssel, hogy „a szívé a belső, a szemé a külső”, a szív itt a külső látványára alapozza a „belső” iránti szerelmét (összhangban Plátón szerelemfilozófiájával, ahol az Idea megtapasztalása a szépség szemlélésének következménye). Ha viszont a verset emellett még Pál egyik levelének részletével is összevetjük, mindennek a teológiai vonatkozásai is jól érzékelhetővé válnak.

„Ti vagytok a mi ajánlólevelünk, a szívünkbe írva. Olvassa és megérti minden ember, mert meglátszik rajtatok, hogy Krisztus levele vagytok, amelyet mi írtunk, nem tintával, hanem az élő Isten lelkével, nem is kőtáblára, hanem az élő szív lapjaira.” (*Korinthusiaknak* 2. 3: 1-6.)

Szent Pál e részletében a Krisztusnak „az élő szív lapjaira” írt „ajánlólevele” a hit metaforája – és a moralitás-vonulatot meggondolva nem lehetetlen, hogy Shakespeare versében az ifjúnak a szív „táblájára” helyezett festménye ugyanennek az allegóriája (is). Valóban, a test-mint-terem ablakának az Ifjú szemével való azonosítása, amelyen keresztül ezt a termet „beragyogja” a nap, a templom képét idézi, ahol a festmény az oltárkép.²⁶ Az ablakon át beáradó fény is erősen szimbolikus. Egyrészt az isteni kegyelmet jelképezheti, másrészt viszont – lévén, hogy az ablak átszűri és így meg is változtatja a fényt – azt a „tükör által homályosan” látást is szimbolizálja, ami megintcsak Pált, de éppen az evilági, korlátozott, szemmel „meglátható” megismerés teológiai értelmét idézi! Ezúttal is a látható meghaladásának lehetőségéről van tehát szó, ám itt minden azt hangsúlyozza, hogy e tudás puszta remény. Ha a szem „azt rajzolja, amit lát, a szívet nem ismerheti”, s ennek dacára a két érzék mégis harmóniában áll egymással, akkor ez a hit korántsem revelációra,

²⁶ A vers ennél fogva megintcsak felfogható egy Sidney-szonettre való rájátszásként: „Úgy igaz, bálvány csak, mit úgy neveznek, hogy Cupido nyila: ember faragta,/ s szív-templomunkban imádjuk, a szentet” [... what we call Cupid's dart/ An image is, which for ourselves we carve/ And, fools, adore in temple of our heart] – olvashatjuk az *Astrophel and Stella* V. darabjában (Ford.: Ferencz Győző). Az alapvető „transzformáció” Shakespeare-nél az, hogy ahelyett, hogy ez a rajongás eredendően „bálványimádásnak” minősülne, inkább magának a hitnek az alapjait problematizálja.

intuícóra alapul. A szív azt *hiszi* el, amit a szem tapasztal; éppúgy „bízik” az Ifjú csak külsőleg megtapasztalható értékeiben, ahogyan Szent Pál szerint az igaz hit „meglátszik” a hívőkön, amit nem garantál semmi más, mint „bizalmunk Isten iránt”. Mindez némiképp máris „modernizálja” azt az eddig meglehetősen középkorias moralitás-jelleget, mely által a férfi és a nő erény és bűn ellentétéként tűnt fel. A lélek itt már nem két objektíve adott tényező közül választhat, s a „moralitás” egy olyan episztemológiai problémába torkollik, amely poétikai – sőt irodalomelméleti – kérdés is egyszerre.

A szem szofizmusa

A 24. szonett jól kiemeli a vizsgált versek egy olyan jellemzőjét, amely feltűnően következetesen társul a hit és a kétely közti vívódáshoz. A *látásra* vetett hangsúly együttjár a *látvány* kiemelt szerepével, a versekben ennek a látványnak pedig általában a *kép*, sőt, sokszor a *festmény* a *nyelvi képe*. A 24. szonettben ez a látvány egyenesen magának a költőnek a „képzeltbeli” festményeként jelenik meg, amelynek létrehozása ennél fogva még könnyebben felfogható a *költői műalkotás* – azaz a szonett – megalkotására való utalásként. Már csak azért is, mert a versek „fikciója” szerint pontosan ez a címzettek „megismerésének” az olvasók számára is *érzékeltető* eredménye. „Tanuld olvasni sok néma jelem;/ Szemmel is hall az okos szerelem” (23), szólítja fel címzettjét/olvasóját a költő, és ebben az esetben a szem mint az olvasás „szerve” pótolja a kimondott szó felfogásának szervét, a fület. Vagyis, ahogyan a másik megismerése, úgy a másik „lefestése”, és e szöveg megértése is a látáson alapul. Ahogyan a szerető/költő a külsőből indul ki, úgy az olvasó sem közvetlenül az „értelmet” fogja fel, hanem a betűt értelmezi: a címzett versbeli utóéletét az biztosítja, hogy „rajtad minden jövődök *szeme*” (55). A „szem” hangsúlyozása talán magára a szonettműfaj hagyományára is reflektál: ez ugyanis „az első olyan lírikus forma a Római Birodalom bukása óta, amelyet nem zenéhez vagy előadáshoz szántak, hanem *néma olvasásra*.” (Oppenheimer, 3. kiem: H.A.). A látás hangsúlyozása így máris önreflexív jelleget ad a szerelmi problémának, ugyanakkor ezen túlmenően is érintkezik a poétika kérdésével.

A szonettek vehemens támadásokat intéznek a saját művészetükkel szembehelyezett „új stílus” ellen, amit gyakran a pusztán *lefestés/másolat* illetve a *festés* mint díszítés ellentételezése jelez. A 101. szonettben Múzsáját arra szólítja fel, hogy fesse az „Igazat a

Szépben”, majd kijavítja magát, s amellet érvel, hogy „a színigaznak nem kell színezés, mert színével egy”. Amikor felmerül, hogy „dicséretnek az én szómat kevesled”, saját „igaz-egyszerű” szavát szegezi szembe más költők „túlélés” fényű „stíljé”-vel (82), amely „dicsfényed rontja”. A 67. szonettben mindez egyenesen egy negatív (művészeti) karképpé válik: „e ragályban” – olvashatjuk – „Tolvaj ecsetnek adjanak csinált/ látszatot arca élő színei”?²⁷ Az, hogy a vers „beszélő kép”, reneszánsz közhely (Tuve, 23.), amelyet eszerint Shakespeare is átvesz. Hogy a „régi” és az „új” stílus, az „én” és „mások” költészete mint hűen le-kép-ezett valóság és hamis, „festett szépség” (21) kerül szembe egymással, szintúgy hagyományos toposz.²⁸ Ám a ciklus szerveződése szempontjából

²⁷ Egy oldalról, a helyenkénti látványos „túlzások” csak akkor nem mondanak ellent az „igazmondás” igényének, akkor nem minősülnek „hízeltetésnek”, ha a verseket – némiképp leegyszerűsítve, ugyanakkor az előző fejezetekkel összhangban – Isten dicséretének, a vallásos líra egy válfajának tekintjük. A másik oldalról viszont mindennek egy olyan kritikai aspektusa is van, amely arról árulkodik, hogy Shakespeare nem pusztán a műfaj szokványos értelmezésétől, hanem egy bizonyos „új” stílustól határolja el magát. A szonettek tárgyalói szinte mindig kitérnek Shakespeare retorikaellenességére, amit mindazonáltal (kissé szűklátókörűen) a *petrarkista hagyományra* vonatkoztatnak: „Mint annyi más költő, Shakespeare erőltetett hasonlatai és nem-eredeti retorikája miatt támadja a petrarkizmust” – mondja például Dubrow (130.), amit a legtöbb kritikus nemigen vitat. A szindarabok bevonása viszont többek között arra is rávilágít, hogy ez a probléma nem pusztán a szonett hagyományát érinti – annál jóval tágabb körű, sokkal inkább a retorikaellenesség plátóni vonalához igazodik, illetve azt viszi tovább.

²⁸ Annál is inkább, hogy a szóbanforgó szembeállítás Shakespeare-nél is bővelkedik olyan erősen stilizált és – a petrarkizmus-ellenességen messze túlmutató – már-már archetipikus elemekben, mint az aranykor letűnte, amely a formának a tartalom, a hamisnak az igaz, a mesterségesnek a természetes rovására való előtérbe kerülésében áll. Már Chaucer szerint „Olyan hű volt a világ egykoron,/ hogy csupán a szó már kötelezett; minden hamis most; többé nem rokon,/ idegen egymástól a szó s a tett” (*Hűség nincs ma már* Ford.: Képes Júlia); Greville a Cealicák XLIV. versében például az „aranykorban” „A szépséget nem kötözték le, s nem volt még mesterséges” [Beauty then neither net, nor made by art], most viszont „A szépség megbetegedett, a Természet romlott és halott” [Beauty grown sick, Nature corrupt and nought]. Shakespeare mindezt – a kor elméleti szövegeihez hasonlóan, amelyeknek nagy hányadánál már a címben előfordul a „védelem” szó – a legtöbb esetben védekező pozícióból fejti ki, „vádakra” reagál, és egyszersmind szembe is állítja saját művészetét másokéval, ami azt sejteti, hogy a némiképp mitikus szembeállításnak mégiscsak van valamiféle köze a korabeli „irodalomelméleti” vitákhoz. Az igazmondás motívuma néhol a szerénység kötelező gesztusaihoz látszik kapcsolódni, a legtöbb esetben viszont a rivalizálásnak a „történet” szintjén is jelentkező témájához kapcsolódik, minek következtében Shakespeare egy némiképp elfogult irodalmi „korképet” is kínál – szintén nem egyedülálló módon.

Samuel Daniel például így ír: „Más csak hadd zengjen lovagot, leventét/ dohos szavakkal, ódivatúan,/ színezzon képzelt rajzot, hogy kitessek,/ bőséges szelleme mily fenn

mégiscsak figyelemreméltó, hogy a költészetet illető ítéletek nemcsak ugyanazt az igaz/hamis, hű/hűtlen megoszlást követik, mint a címzetteké, hanem ahogyan az utóbbiak megismerése, úgy a költészetet illető ítéletek is a látványon alapulnak, s a negatív pólus veszélye mindegyik esetben a látszat és a valóság megkülönböztetésének nehézségéből adódik. A szerelemben felmerült episztemológiai problematika Shakespeare központinak látszó poétikai problematikájának is szerves része, s a drámák csak megerősítik ezt az összefüggést.

A morálitás mellett, amelyet gyakran a Shakespeare-darabok vázának tekintenek, az említett episztemológiai és poétikai kérdéskör sokszor és *együtt* lelhető fel a színdarabokban. „A kifejlett Shakespeare-drámák legfőbb konfliktusa a szenvedély és a ráció közt zajlik (Tillyard, 84.). A *Lear király* például egyrészt „nyilvánvaló jeleit mutatja a keresztény kultúrában való gyökereinek. (...) Cordeliát gyakorta tekintették Krisztus-szimbólumnak” (Harbage, 116.). Ő az, aki „majd megváltja a természetet/ A közátoktól, amit két lánya hozott rá” (IV.6.205-7), míg két nővére „a gonosz nőiség ikonográfiáját képviseli, tettük visszavezethető Éva eredendő bűnére (Clifford, 70-72.) A keresztény konfliktusnak azonban nem csak a morális, hanem az ismeretelméleti aspektusa is hangsúlyos, hiszen kiindulópontja „Lear arra való képtelensége, hogy megkülönböztesse a hamisat az igaztól, és a látható jelekre való vágya” (Harbage 119.). Itt is a külső és a belső összefüggése az egyik sarkalatos kérdés, amely a „vak szerelem” toposzához hasonlóan a

suhan; én téged zenglek, szép szemeidet,/ versem hitele így lesz szavatolt” (*Más csak hadd zengjen* Ford.: Várady Szabolcs). Sidney az *Astrophel és Stella* szonettjeiben szintén több helyütt is polemizál a kortársakkal: a III. szonettben a kortársak „finom elmésségén” [dainty wits] és „pompázatos frázisain” [flaunt they in phrases fine], azaz a Lyly után népszerűvé vált „eupheusztikus” stíluson (OAEL, 132.) ironizál, amivel Shakespeare-hez hasonlóan a közvetlen inspirációt mint „a Természet művének másolását” [all my deed/ But copying is, what, in her, Nature writes] állítja szembe. A XV. szonettben azon élcelődik, hogy a „sok segély elárulja, az érzélem sekély,/ s így, végre, leleplezi a lopást.” (Ford.: Ferencz Győző). Shakespeare a 76. szonettjében az „új módszerek” [*new found methods*] illetve „ritka ötvözet”-ek [*compounds strange*] kritikája talán egyenesen Sidney-től származik, aki a III. szonettben szintén az „új trópusok”-at [*newfound tropes*] és a „furcsa hasonlatok”-at [*strange similes*] pellengérezi ki. De ahogyan Shakespeare Daniel-lel szembenáll abban, hogy *saját magát* nevezi ódivatúnak, úgy Sidney-hez képest is végrehajt egy hasonló transzformációt: Sidney-nél a riválisokra vonatkozik, hogy „régí problémákat új trópusokkal nemesítenek” [*Ennobling new-found tropes with problems old*], míg Shakespeare megintcsak *saját magáról* írja, hogy „vén szókra új mezt húzok” [*dressing old words new*].

bölcsesség és bolondság ellentétezéseként jelenik meg (magát a vakság motívumát is kihasználva). Mi több, a téma ezúttal is a retorikus és az „igaz-egyszerű” beszéd ellentétezésével érintkezik:

„Goneril és Regan arca mást mutat, mint ami a szívükben van. Ahogy Geoffrey Whitney írja *Choice of emblems* című művében, »hízelt« beszédük és »szavuk áradatának« célja a bizalom megcsalása (...) akiknek »beszédes és sima« »cél nélküli szólása« (I.1.224-5) meggyőzi a királyt szeretetükről és hűségükről. (...) Cordelia ikonográfiája nővéreivel való különbözőségét emeli ki, mivel belőle hiányzik azok üres és hízelt beszéde, mint alapvető »ürességük.«” (Clifford, 70-72.)

Az *Othellónak* szintén gyakran említik a vallási vonatkozásait,²⁹ sőt, Kernan egyenesen kiemeli, hogy „úgy sematizáltam az *Othellót*, mintha csupán egy moralitás-játék lenne, amely a mennybe és a pokolba vezető allegorikus utazást mutatja be, csupa tisztán szimbolikus figurával a színpadon. A kritika elkerülhetetlenül egy effajta absztrakció irányába mozog, és ebben az esetben az allegorikus keret szilárdan ott is áll”. (Kernan, 82-3.) Itt is igen hangsúlyos a vallási tematika episztemológiai aspektusa: azon túl, hogy az uralkodó szervezőelv „a felszíni viselkedés és a belső természet ellentéte” (Kernan, 75.), a szöveg Desdemona (hűségének) megismerhetőségéből, illetve ennek racionális lehetetlenségéből kifolyólag a kételyt teszi a középponti problémává: „Látnom kell, másképp nem kételkedem;/ S ha kételkedem, akkor bizonyíts;/ S ha bizonyítasz, akkor nincs tovább” – mondja Othello, csak hogy „Shakespeare tragédiáiban nincs olyan bizonyosság, ami a kínzó kételyt feloldaná, az Isten létébe vetett tételes bizonyosság pedig különösen nem. Shakespeare nem feloldja, hanem bemutatja, sőt, fokozza a kételyt”

²⁹ Desdemona leírásakor Shakespeare „a provanszál szerelmi hagyomány szellemében idealizálja az emberi szerelmet”, írja Wilson Knight, és pontosan ehhez köti az így kibomló allegorikus viszonyrendszert: „Othello, Desdemona és Jágó nem más, mint az Ember, az Isteni, és az Ördög. (...) Jago a szövegben explicite az Ördöggel asszociálódik (...) tudja, hogy a pokoli erővel áll szövetségben és ezt gyakran mondja is, míg Desdemonda az ábrázolását tekintve világosan az istenivel azonosítódik (Knight, 108.). Othello a darab végén az „aljas Júdeaival” azonosítja magát, aki „eldobta azt a gyöngyöt, amely többet ért, mint minden egyebe”, ami elkerülhetetlenül felidézi Máté evangéliumát, ahol a „gyöngy”-találás a megtérés parabolájává válik. Kernan emellett az idézet első felét is kiemeli, amely „arra a zsidóra (talán méginkább Júdás értendő rajta) utal, aki megtagadta és megfeszítette a szeretet egy másik nagy képviselőjét” (Kernan, 82-3.).

(Kállay, 78.). Mindennek jelentőségét meggondolva, Kállay Géza Othello féltékenységét egyenesen a filozófiai kétely, a szkepszis dramatizált, „élővé tett” megfelelőjeként fogja fel, olyasformán tehát, ahogyan az a szonettek „vak szerelem” motívuma kapcsán felmerült, annál is inkább, mert „a darab egyik legfontosabb motívuma, *szem és bizonyíték* összefüggése. A megfogalmazásban [Jágó belépőjében: »Szemei előtt álltam bizonyítékul«] még rejtett vád is lappang: Jago szerint főnökére jellemző, hogy azt a bizonyítékot is hajlamos figyelmen kívül hagyni, amit a saját szemével látott” (Kállay, 109.). De nemcsak a szem és a lehetséges „érzékcshalódás” összefüggése az, ami a szonettek e motívumát az Othello fő gondjával rokoníthatja, hanem hogy mindez itt is a retorika kérdésével érintkezik, ha nem egyenesen abba torkollik.

Először is Jágó „ördögi” voltának eszköze nem más, mint szofizmus: „kitűnő szónok – a klasszikus retorika egész fegyvertárával rendelkezik. (...) A beismerést, hogy először mi is hiszünk Jagónak, kétségtelenül nehezíti, hogy ő úgy él az egyetemes köztudatban, mint »született intrikus«, a megtévesztés diabolikus mestere, a gonoszság inkarnációja. Ekkor Jágó retorikai fogásait mint a megtévesztés retorikájának jellegzetességeit gyűjtjük csokorba.” (Kállay, 112.) A tragédiát épp az adja, hogy a szofisztikát Othello nem *tudhatja* megkülönböztetni az igazmondástól. S hogy ennél fogva voltaképp maga a nyelv a tragédia fő intrikusa, azt jól érzékelteti a darab befejezése, Gratiano kommentárja, miszerint „All that is spoke is marr’d”:

„A mondat nemcsak Othello öngyilkosságára vonatkoztatva értelmezhető (»hát hiába is beszélünk, mégis megtette«), ahogyan Kardos László fordítja (»Hasztalan beszélünk«), hanem, azt hiszem, a darab egészére is: »minden ami kimondott szóvá válik, tönkremegy, a nyelv mindent beszennyez«.” (Kállay, 237.)

Az *Othello* „szkepticizmusa” s ennek nyelvi vonatkozásai kapcsán, az összevetés végett Kállay hosszasan foglalkozik Plátón retorika-ellenes érveivel. Érdekes azonban hangsúlyozni, hogy a kapcsolat valószínűleg „genetikus”. Shakespeare stíluskritikáiban általában Plátón szofizmus-elleni érveivel találkozunk; mind a korai vígjátékok (főleg a *Lóvá tett lovagok*) ékesszóló szereplőinek, mind a szonettbeli rivális(ok) nyelvének jellemzése az antikok szavaival történik. Gorgiasz beszédeit Plátón egy kortársa például a következőképp írta le: Gorgias „olyan egzotikus ügyességgel beszélt, hogy szinte

megbűvölte a hallgatóit. (...) Ő volt az első, aki az antitézis, isocolon, parison, homoeoteleuton meghökkentően mesterséges alakzatait, és más effajta díszítőményeket használt, amely először csodálnivaló újdonságnak tűnt, mára azonban inkább nevetségesen affektáltak tűnik.” (Diodoros Siculus, *Historical Library XII*, 53.) Shakespeare-nél a „mai”, „korcs” művészet jellemzésekor ugyanezek az attribútumok köszönnek vissza: a „kozmetika” (amely a *Gorgiaszban* is a szofizmus metaforája), a „mesterkelt” minősítés, az ironikus „csodálat”, illetve e fordulatok „újdonságként” és „divatként” – illetve politikai szándékok hordozójaként – való említése. Emellett a „hamis” retorikát Plátónnál is feltűnően sokszor a *látásra/látványra* való apellálás, sőt a *festészetre* utaló kifejezések érzékeltetik, ami azért különösen érdekes, mert az *Állam* azon híres passzusa, amely a művészetet az imitáció imitációjaként mutatja fel, a *festőt* hozza fel ennek példájaként: egy festett ágy az ágy „ideája” valós megnyilvánulásának (az ács által készített ágynak) a pusztta képe. A *Szofistában* Plátón a festőkhöz (és szobrászokhoz) hasonlítja a címszereplőt, lévén hogy azok imitatív tevékenysége kimerül egy olyan arány bemutatásában, amely pusztán szépnek *tűnik*. Ez a fajta ténykedés ugyanakkor korántsem (csak) ontológiai harmadrendűsége folytán jár azzal a „romboló” hatással, amit Plátón az imitációnak tulajdonít³⁰. A dolog veszélyessége a *megtévesztésben* áll, tudniillik hogy a „látszatot” utánzó művészet, amelyre Szókratész szerint a festészet a lehető legjobb példa,

„nyilván igen távol van az igazságtól, s minden valószínűség szerint éppen azáltal tud mindent ábrázolni, hogy minden dolognak csak egy kis részét ragadja meg, s ez a kis rész is csak egy árnyképe. A festő például (...) le tudja nekünk festeni az (...) ácsot és a többi mesterembert is, anélkül, hogy e mesterséghez valamit is konyítana, de azért – ha jó festő – (...) az oktan emberek könnyen megtéveszti, mert a kép valóságos ácsnak látszik.” (*Állam X*, 598 b-c)

³⁰ Az „igazság” és a dolgok „képének” e hierarchikus viszonyát az *Állam VI.* Könyvben kifejtett érzékelésfilozófia teszi világosabbá, ahol Plátón technikailag is kitér a tudás egyre magasabbrendű fázisaira: a legalacsonyabb az *eikasia*, vagy a képérzékelés (a dolgok felülete, vagy árnyéka – amely lefesthető); a második a *pistis* (hűség), a szilárd ám változandó dolgok egyfajta megbízható bemutatása, ám ez az előzővel együtt még a *doxa*, azaz a „pusztta vélekedés” kategóriájába sorolhatók. A harmadik a *dianoia* a matematikai és gemoetriaai alakzatok diszkurzív megértése; legfelül pedig a *noesis*, az állandó létezők, a formák és ideák intuitív és igaz tudása található. Az utóbbi két szint már az episteme, a „tudás” kategóriájába kerül (CCI., 13.).

Az igazság és a dolgok képének ez a hierarchikus viszonya adja Plátón szerelemfilozófiájának episztemológiai alapját is: a pusztán „testi” (és általában a nőhöz kapcsolódó) szerelem az *eikasztikus* (kép)érzékeléssel, az „égi” (és kizárólag férfiak között lehetséges) szerelem viszont a *noesisszel*, az intuitív, igaz tudással társul. A szerelem különböző „fajtái” így már eleve és szükségképp a tudás különböző fajtáivá válnak – úgy, ahogyan ez Shakespeare-nél az Ifjúhoz kapcsolódó „reveláció” és a Nőhöz kapcsolódó „tévedés” alapvető oppozíciójában is megnyilvánul. A retorika problémája ugyanakkor arra mutat rá, hogy ez az oppozíció finomításra szorul. A retorika azért veszélyes, mert az eikasztikus megismerést noetikusként „álcázza”, vagy legalábbis ezzel a hatással járhat, ami viszont mindenfajta ismeret „igazsága” iránt gyanút ébreszt, aminek valami köze van a látványhoz. Márpedig Shakespeare-nél a szív és a szem motívuma épp ennek a látványnak a megkerülhetetlenségét hangsúlyozza – a szerelemben is. Ennélfogva a retorika problémája mondhatni szükségszerűen érintkezik a kedves megismerésének problémájával, s teszi tarthatatlanná a világos ellentétet ‘igaz’ és ‘hamis’ között: ha a szerető a szemére kell, hogy hagyatkozzon, az ismeret *doxává*, pusztá vélekedéssé válik.

A „vak” szerelemnek a retorika problémájával való *képi* összekötése során Shakespeare feltehetően nem csak Plátónra támaszkodik, amit mindennek a morális/vallásos dimenziója is jelez. Annak a vitának, amely a XVI. század folyamán a bibliaértelmezés és a reformáció körül zajlott, épp az érzéksalódás volt az egyik központi témája.³¹ A vita a görög szkepticizmusnak azt a tételét elevenítette fel, miszerint az igazság kritériuma hozzáférhetetlen. „Az emberi elme nem képes bizonyosságot szerezni. Ideáink érzékeinken alapulnak, melyek csak a dolgok felszíni jellemzőit képesek megragadni; mindig csak az esetlegességet, és soha nem a szubsztanciát. Az egyetlen tudományos módszer hozzáférhetetlen” – írja Francisco Sanchez portugál doktor 1576-ban, de

³¹ Az érzéksalódás témája közvetve és közvetlenül is az organikus világkép válságához kapcsolódik, amelyet a *Bevezetésben* már említettünk: „Kopernikusz tettének szellemtörténeti jelentősége nemcsak abban áll, hogy semmibe foszlatja az antropocentrikus világképet (...), ezzel teszi meg az első lépést a gondolkodás perspektivikus természetének és a korábban abszolútnak és objektívnek hitt igazság relativitásának a felismerése felé vezető úton.(...) Az európai gondolkodás egész története során ez az első eset, hogy egy tévedést olyan okokra vezetnek vissza, amelyek nem a megismerés módszereinek elégtelenségéből vagy tapasztalathányból adódnak, hanem a megismerő téves szemléletmódjából.” (Hauser, 65-66.)

Cornelius Agrippa *A művészetek és a tudományok hiábavalóságáról* szóló híres írása (1526) szintén a Pürrhonnak tulajdonított szkeptikus eszmét visszhangozza. A pürrhonisták írásait a XVI. században fedezték fel újra, s a filozófiailag megalapozott szkepszis kedvező fogadtatásra talált, hiszen a gondolkodást a világképet megingató felfedezésnek és a beáramló, különböző, ám mindannyiszor igaznak *tűnő* filozófiáknak a következtében amúgy is kétely és bizonytalanság hatotta át. (Popkin, 38-42.)

Az „érzéksalódás” eszméjének fontossága a kultúra más területein is „láthatóan” megnyilvánul. A színházművészetekben hirtelen divatba kezd jönni az eladdig nem jellemző korhű díszlet, a festészetben pedig a *trompe l’oeil*, azaz az olyan kép, amely oly valósághű, hogy már-már megtévesztő. Ezt a festészeti irányzatot a kritika általában a Brunelleschi által újrafelfedezett perspektíva egy játékos és spontán lehetőségének tekinti. Holott sokkal valószínűbb, hogy ezek mögött az egy irányba mutató törekvések mögött épp az érzéksalódás problémájának aktualitása és a szkeptikus filozófia egyre népszerűbbé válása rejlik (vö. Dars). Az érzéksalódás jelenségének megvilágítására ugyanis éppen a valósághű festészet volt az egyik legjobb és leggyakoribb példa, ezt használja Montaigne is:

„Hogyan lehetne jogosult az a feltevés, hogy egy érzékszervünk megragadja a valóságot, mikor azt tapasztaljuk, hogy maguk az érzékek akadályozzák egymást? Egy festmény domborúnak látszik, a tapintás azonban kideríti róla, hogy lapos.”
(id. Almási, 75.)

Vajon véletlen-e, hogy a 24. szonettben, ahol az ifjú „igaz volta” hitkérdésnek minősül, mindennek épp a szerelmes szem által festett festmény a metaforája, ezen belül pedig épp a „perspektíva” [perspective] az, ami „jóvá” teszi ezt a képet? Justus Pál fordításában „a festőn át látni kell a lángészt”, ám az eredetiben pusztán mesteri képesség [art, skill] szerepel; vajon nem épp a bizonytalanságot – s így a retorika veszélyét – jelzi ez a minősítés? A fordítói „hiba” jól kiemeli, hogy szó sincs olyasfajta lángészről, amely felül tudna emelkedni a látszaton. A „vak” szerelem itt korántsem az a „furor”, amely képes a látszatot megkerülve közvetlenül felfogni a valóságot. És – amennyiben itt világosan költői önreflexióról van szó – nem is a neoplatonikus esztétika *furor poetica*, amely hasonló eksztatikus élmény révén képes ábrázolni azt. A shakespeare-i poétikának az imitáció az

alapja, a látványra alapozás viszont szükségképp magában hordja a retorikusság lehetőségének veszélyét. A szem és a szív motívuma így végül is azt a kérdést járja körül, hogy egyáltalán lehetséges-e „igaz”, „retorika-mentes” költészet. A következőkben megpróbálom bemutatni, hogy a szóbanforgó motívumok vizsgálata a drámák, illetve a mai irodalomelmélet felől közelítve is hasonló eredményre vezet.

A paragone kérdése

A 46. szonettben a szem és a szív „háborúja” abban áll, hogy mindkettő ki akarja sajátítani magának a címzettet. Miután érzékszervekről van szó, meglehetősen világos, hogy a „kisajátítás”, „meghódítás” [conquest] a megismerés metaforája – ez viszont a korábban említett verseknél nyilvánvalóbbá teszi, hogy a szem és a szív „harca” voltaképp arra a filozófiai vitára épül, hogy melyik érzékszerv teszi lehetővé, illetve lehetővé teszik-e egyáltalán a teljes tudást:

Gyilkos csatát vív szemem és szivem:
 hogy osszák meg látásod birtokát?
 Szivemet képedtől tiltja a szem,
 s ez vitatja amannak a jogát:
 úgy tudja, hogy ő őrzi alakod
 (kristály-szem sose-járta rejtekén),
 míg a vádlott cáfol, s azt mondja, hogy
 te csak öbenne élsz, szép tünemény.
 A pörben ítélni gondolatok
 esküdszéke, a szív jobbágyai,
 ült össze, s az végre döntést hozott,
 hogy a szép szem s a hű szív jussa mi,
 ekképp: szememé külsőd, azt szeresse,
 s szivem joga szived belső szerelme.

Mine eye and heart are at a mortal war,
 How to divide the conquest of thy sight;
 Mine eye my heart thy picture's sight would bar,
 My heart mine eye the freedom of that right.
 My heart doth plead, that thou in him dost lie,
 (A closet never pierc'd with crystal eyes,)
 But the defendant doth that plea deny,
 And says in him thy fair appearance lies.
 To 'cide this title is impanneled
 A quest of thoughts, all tenants to the heart;
 And by their verdict is determined
 The clear eye's moiety, and the dear heart's part:
 And thus; mine eye's due is thine outward part,
 And my heart's right thine inward love of heart. (46)

A „gondolatok esküdszékének” metaforája is az általában vett megismerés kontextusába helyezi a szerelmi problematikát. Még érdekesebb azonban, hogy ezen belül a kor egyik középponti poétikai témáját, a *paragone*, azaz a művészetek összehasonlításának kérdését is felidézheti, mely Shakespeare egyik művében is megjelenik, olyan vetélkedésként, amelyben szintén hasonló „megosztó” döntést hoznak, mint a szonettben.

A paragone problematikája Leonardo egy írásában merül föl különös élességgel, ahol is a szerző a festészetet igyekszik felmagasztalni, mégpedig a költészet rovására, miután a képek „szavaknál vagy betűknél igazabbul és pontosabban jelenítik meg értelmünk számára a természet művét” (Hunt, 42.). John Dixon Hunt az *Athéni Timon* kapcsán

tárgyalja a kérdést, amely egy Festő és egy Költő vetélkedésével kezdődik, hogy eldöntsék: melyik művészeti ág a magasabbrendű. Hunt szerint mindez azért lehet ilyen hangsúlyos, mert közvetlenül a dráma sajátos jellegét érinti: a néző is csak a „látás és hallás kettős fókuszán révén képes teljes értelemben ellátni (...) feladatát” (Hunt, 44.). Az, hogy egy drámában miként merül föl a festészet/látás és a költészet/hallás kérdése, magától értetődő: a színház látvánnyal és szavakkal egyszerre él. Kevésbé kézenfekvő – s nyilván ez magyarázza a szonettek elhanyagolását ebből a szempontból (is) – hogy a költészetre miként vonatkoztatható ez a kettősség. Ha azonban azokkal a megismerési „módokkal” is számolunk, amelyek – az említett Plátón-hatás folyamánként – a szívhez és a szemhez fűződnek, kiderül, hogy e kettő „harca” *magán a költészeten belül* is eljátszhatja a „költészet” és a „festészet” vetélkedését.

Volt már róla szó, hogy a szem külsődleges megismerésével szemben a szív a belbecset is képviselheti: a 46. szonett maga is ennek megállapításával zárul. Ez a megosztás viszont a korabeli irodalomelméletben egy olyan „paragone” kiindulópontja, amely ez esetben nem művészeti ágakat hasonlít össze, hanem azt vitatja: vajon az ékesszólás, avagy a szöveg „filozófiai” tartalma a fontosabb. Röviden, amit a drámákban a festészet és a költészet vetélkedése képvisel, az a szonettekben a retorika, a nyelvi díszek illetve a tartalom vagy jelentés vetélkedéseként is felfogható.

Az *Athéni Timon*ban a Festő és a Költő versengését egyik fél sem nyeri meg. Ami az előbbit illeti, a „jelenet vizuális összetevőjéből hiányzik minden ténylegesen festői aktivitás: a Festő még lehetőséget sem kap, hogy leírja saját képét, mivel a Költő beszél róla” (Hunt, 45.). A Festő viszont némi gúnnyal nyugtázza, hogy a Költő „versét vizuális képanyagból készíti, ahol az értelmezés nagyjából előre-kódolt jelentésű, látható elemek függvénye” (Hunt, 46.). Hunt mindebből azt a következtetést vonja le, hogy mindkét művészeti ág csak a saját szemszögéből képes láttatni, és igyekszik kisajátítani a tárgyat, még akkor is, ha azt egy másik művészet szűrőjén keresztül pillantja meg, „vak” tehát a másik sajátos eszközeire; mindez különösen a dráma szempontjából érdekes, és annak felsőbbrendűségét támasztja alá, hisz ez a műfaj az, amely végül is mindkét szemszögből képes láttatni a dolgokat.

Pedig a 46. szonettben is ennek a tanúi lehetünk: a két érzék nem pusztán „vetélkedik”, de kimondottan a másik „fenségterületének” a kisajátítására tör. Ha viszont a látvány és hang kettőse a költészetben stílus és tartalom kettősségének felel meg, akkor a szóbanforgó vetélkedés ábrázolása nem alkalmas rá, hogy a *dráma* felsőbbrendűségét bizonyítsa. Mi lehet hát a célja? A 47. szonett, ahol a „gondolatok” korábbi döntése felülbíráltatik, talán erre is választ ad:

Szívem s szemem most szövetségre lépett,
 Hogy egy a más segítségére lesz:
 Ha szemem látni sóvárogja képed'
 Vagy szerelmedért szívem epedez.
 Ha képed' látja: szemem ünnepet tart
 S meghívja rá vendégül szívemet;
 Majd szívem terít szerelmeddel asztalt
 S üdvéből akkor szemem részt vehet.
 Így, távol bár, de szerelemben, képen
 Lényed szüntelen birtokomba' van.
 Gyors gondolatom kísér minden lépten,
 S én véle, ő veled van untalan.
 Álmában is: képed meg-megjelen,
 S gyönyörre költi szívem' és szemem'. (Gy.V.)

Betwixt mine eye and heart a league is took,
 And each doth good turns now unto the other:
 When that mine eye is famished for a look,
 Or heart in love with sighs himself doth smother,
 With my love's picture then my eye doth feast,
 And to the painted banquet bids my heart:
 Another time mine eye is my heart's guest,
 And in his thoughts of love doth share a part:
 So, either by thy picture or my love,
 Thyself away are present still with me;
 For thou not farther than my thoughts canst move,
 And I am still with them, and they with thee;
 Or if they sleep, thy picture in my sight
 Awakes my heart to heart's and eye's delight. (47)

Ha az előző szonettet úgy fogjuk fel, hogy abban a tárgy *befogadása* tematizálódott, akkor most azt mondhatnánk, hogy *megalkotására* kerül a hangsúly. Ezen belül először úgy tűnhet, ennek során a két érzék továbbra is a maga sajátos területén tevékenykedik. Ha nem látja, a szem *el-kép-zeli* a címzettet, vagyis „képet” [my love's picture'], „festett lakomát” [painted banquet] alkot, míg a szív *gondolkodik* róla [thoughts of love] – azaz egyoldalról a tárgy „felszíni”, a másik oldalról viszont „lényegi” jellemzői is ábrázoltatnak. Ám a hangsúly nem azon van, hogy a két „érzék” – illetve az írás ezen két aspektusa – egyszerre működik, hanem hogy *együttműködnek*: mindkét érzék osztozik is a másikkal, pontosabban a saját előzőleg „megítelt” osztályrészéből vendégeli meg a másikat. Vajon hogyan értsük ezt a kölcsönös „lakomát”?

Érdekes, hogy épp a Shakespeare-kultuszt vizsgáló Dávidházi idéz Erdélyi Jánostól egy olyan passzust, amelynek elvileg semmi köze a drámaíróhoz, az idézet mindazonáltal megvilágíthatja a kölcsönösség egy bizonyos aspektusát, annál is inkább, mert láttuk, hogy az „emlékezés” motívuma során Shakespeare-nél voltaképp a „világi” szerelmes líra csap át „vallásos” lírába. Erdélyi szerint „gyakran kér ugyan ihletet, szentséget a religiótól a

művészet, s viszont ettől dísz, fényt, pompát amaz, de azért mindkettőnek megvan saját eleme annyira, hogy míg [...] a religióban a külső semmi, hanem az ájtat, a szív belsősége minden: addig a művészet csak mint külsővé lett belső, alakba öltözött eszme felfogandó”. Egymás tartományába átcsapó térhódításuk bizonyos mértéken túl egyik irányban sem üdvös: „A szép, ha túlnyomó érzéssel, fölös mérvben vitetik át a religióba, úgy megvesztegetheti, elkülsőíti azt, mint ez, uralkodó befolyást nyervén amarra, belső töprengéssé, rejtelmes alakossággá, értelmetlen mithosszá teszi a költészetet.” (Dávidházi, 149.) Shakespeare-nél a szem éppúgy a „külső”, a „szép” képviselője, mint Erdélyinél, míg a „szív belsősége” a magyar irodalmár koncepciójával összhangban a hitet és az eszmét is képviselheti. A kölcsönös lakoma így akár a szóbanforgó „műfaji” átcsapás vagy bizonytalanság metaforája is lehet – méghozzá egy, az Erdélyiénél radikálisabb értelemben, hiszen a szonett épp az általa javasolt „mértéket”, korlátokat, utasítja el az előzőhöz képest. A „művészet” és a „religio” kapcsolata ekképp jól *illusztrálhatja* a vers egy értelmezési lehetőségét, a probléma mindazonáltal ennél általánosabb síkra is helyezhető.

„A szakácsművészet a szofista retorika egyik prominens metaforája – írja Fogarasi György, majd Augustinusról szólva hozzáteszi – a szónok egy *technéként* (szakácsművészetként) felfogott szónoklás útján, az *elocutio* (a trópusok és alakzatok) fűszerként való gondos adagolásával igyekszik” hatni (Fogarasi, 203.). Miután Shakespeare iménti szonettjeiben a „szem” több szempontból is a retorikával vagy ékesszólással asszociálódik, a ‘lakoma’ trópusa korántsem lehet véletlen.³² Ha viszont a kifejezés e metaforikus értelmét tekintetbe vesszük, furcsa, hogy az elkészített „étel” – vagyis a szöveg, a szonett (?) – „fűszerezése”, azaz a „szem”-nek a lakomához való hozzájárulása itt nem utasítatik el, ahogyan talán várni lehetne a „szív” – azaz a „filozófiai tartalom” – olykori felértékeléséből. Sőt, a mű nem is az alkotás e két aspektusának az „összetételéből” jön létre. Ahelyett, hogy ezek az olvasónak „feltálat” műben egyesülnének, *egymás olvasóivá* válnak: a „tartalom” a retorika vendége lesz, míg a

³² Főleg, hogy Shakespeare máskor is használja a metaforát kimondottan ebben az értelemben (bár parodikus célzattal): „Ó, uram, soha nem táplálkozott ő ama finomságokkal, melyeket a könyvek lapjai kínálnak. Nem falta ő a papirost; oktalan állat maradt, ki csupán legalantasabb orgánumaival érez.” (*Lóvátett lovagok*, IV.ii.)

retorika meg fordítva, a tartalom „üzenetét” olvassa. E furcsa szerepeket, s a még furcsább szerepcserét szövetségük megfogalmazása méginkább kiemeli: hogy „egy a más segítségére lesz”, abban az is benne foglaltatik, hogy „egy a mássá fordul át” [each (...) turns (...) unto the other].

Hillis Miller egy tanulmánya kimondottan ebben határozza meg a(z irodalmi) szövegek működését, amikor részben szintén a „lakoma” metaforájához folyamodva, a „parazita” fogalmának egy bizonyos használatát vizsgálja: eszerint „A házigazda eteti a parazitát és életet ad, ám ugyanakkor az meg megöli a házigazdát, ahogy a kritikáról is gyakran mondják, hogy megöli az irodalmat” (Miller, 101.). Ha csupán a szív adna lakomát a szemnek, mondhatnánk, hogy itt a „retorika” a költészet parazitája mint a logoszon élősködő, elhatalmasodó ornamentika, ahogy a fejezet elején említett versek esetén is láttuk. Ám a 47. szonettben ez a viszony egyrészt pozitívan van feltüntetve, másrészt megfordítható. Miller szerint ez a megfordíthatóság, ez az ambivalencia már a „para” prefixum jelentésébe is beíródik. „Egy „pará”-t tartalmazó dolog „egyszerre van mindkét oldalán a belső és külső közti határvonalnak. (...) Összekeveri őket egymással, a külsőt beengedi, a belsőt külsővé teszi, (...) kétértelmű átmenet az egyik és a másik között.” (Miller, 101.) Ráadásul a parazita egyik, pozitív felhangú jelentése a szonettben is szereplő „vendég”, amelynek a „házigazda”-hoz való ambivalens viszonyát még jobban jelzi, hogy „A házigazda [host] és a vendég [guest] ugyanarra az etimológiai töre mennek vissza: *ghost-ti*, (...) »valaki, akivel az ember a vendégszeretetet fordított [reciprocal] kötelességeit bírja«.” (Miller, 101.) A „lakoma” résztvevőinek szerepe ennek megfelelően is átértelmezhető: a „házigazda”, mint

„a »nyilvánvaló« vagy »egyértelmű olvasat« mindig tartalmazza a »dekonstruktív olvasatot« mint saját részeként önmagában rejtőzködő parazitát. Másrészt a »dekonstruktív« olvasat semmiképp sem szabadíthatja meg önmagát attól a metafizikus olvasattól, mellyel versenyezni szándékozik. A költemény maga ilyenkor sem nem parazita, sem nem házigazda, hanem a táplálék, melyre mindkettőjüknek szükségük van. (...) Széttörött, fölosztott, fölkinált, elfogyasztott azok által (...), akik egymással a házigazda és a parazita furcsa viszonyában állnak.” (Miller, 106.)

A terminológia ugyan erősen eltér, ám a szereposztás legalább ennyire hasonlít a szonettbeli szem/szív viszonyhoz, és könnyen összefüggésbe hozható annak poétikai vonatkozásaival is. A „nyilvánvaló olvasat” világos kapcsolatban áll azzal az igazsággal, amelyet a szív képvisel, míg a „dekonstruktív olvasat” az ezt „aláásó” és a nyelv figuratív potenciáljából építkező interpretációra utal – tehát rímeli a megtévesztő, az igazságot „elfedő” retorika azon fogalmára, amelynek Shakespeare-nél a szem a metaforája. Ahogyan ez a kétféle olvasat, úgy a két érzék is előbb „verseng”, majd ezt meghaladva a házigazda és a parazita megfordítható párvaként jelennek meg, kölcsönösen megvendégelve egymást. Mi több, az „étel” – vagyis a címzett mint a „költemény maga” – épp olyan „széttörött”, „felosztott”, mint Miller passzusában: a két érzék nem *egészíti ki* egymás tapasztalatát, hanem mindkettő a másikat osztja tovább, a másik „részéből vesz” [share a part].

Ha ezek után újra felidézzük az *Athéni Timon* idevonatkozó jelenetét, felmerül, hogy már Hunt értelmezése is könnyen elvihető a milleri irányba: a jelenet, a két művészeti ág „vaksága” nem csak azt jelezheti, hogy mindkettő „elfogult” maga iránt, hanem azt is, hogy nem autonómak, öntudatlanul is alkalmazzák a másiknak tulajdonított eszközöket: a vers képekkel él, a festmény viszont végeredményben verbális módon „olvasódik”. A 47. szonett a költészet kontextusában még ennél is erősebben irodalomelméleti síkra tereli a problémát: a „kölcsönös lakoma” során a szem által feltálat „képet”, a figuratív nyelvet az igazságra vágyó szív „jelentéssé” alakítja át, igyekszik „egyértelművé tenni”, ez a jelentés viszont természeténél fogva (a) szem-pillantás(a) alatt *többértelmű* képpé válhat, amelyek újólapon értelmezésre szorulnak és így tovább. Megfontolandó, hogy a 47. szonettben ugyanazok a „gondolatok” alkotják a szem táplálékát, amelyek korábban a két érzék osztályrészét illetően ítéleztek. Vajon nem a gondolat azon kettősségét jelzi-e ez, hogy miközben saját maga számára olyan egyértelműnek tűnik, hogy egyenesen elméleti, metakritikai pozícióba helyeződik, valójában folyamatosan és leküzdhetetlenül figuratív, és maga is interpretációra szorul? Vajon a szem és a szív szövetségének nem a nyelv redukálhatatlan ám mindig megszüntetni vágyott metaforikussága – szövegszerűsége – az alapja?

Az igazság meghamisítása, a dicséret hízelgésként való felfogása, az „egyszerű kijelentés” retorikai alakzattá válása így módon már nem egy (maszka)játék, nem a csábító divat vagy épp a hamisság következménye (mint az önreflexív toposzokból tűnhet), hanem *a nyelv természetéé*. A szonettek azon visszatérő eleme, miszerint a szív hisz a szem kínálta látszatnak, és mást nem is igen tehet, hasonlóképp értelmezhető: a (szonett-)író az olvasójával együtt mindig egy szöveggel kerül szembe, és soha nem a jelölttel. Az előbbiből kényszerül megalkotni az értelmezését, ami viszont épp többértelműsége révén „megbízhatatlan”.

Mindez nem áll szemben, ellenkezőleg, inkább a „lírai” alkotásokra is kiterjeszthetővé teszi Hunt azon felvetését, miszerint a dráma „többoldalúsága” nem megkönnyíti az értelmezést, hanem ellenkezőleg, az értelmezés nehézségeit hangsúlyozza. A fentiek után mindez kiegészíthető azzal, hogy a drámához hasonlóan a költészet is „többoldalú”, nem könnyíti meg, ellenkezőleg, megnehezíti az értelmezést, sőt, voltaképp lehetetlenné teszi az „egy” jelentéshez való eljutás képzetét. Ez azonban igencsak távol áll attól, hogy olyan öncéllá váljon, ahogyan azt Hunt sejteti. Sőt, itt már nem is pusztán az allegorikus jelleg hangsúlyozására szolgál. Lisa Freinkel érdekes szempontot vet fel ennek továbbgondolásához. Mint már volt róla szó, Shakespeare szubjektivitásának meghatározó poétikai kontextusa szerinte a test/lélek figuratív viszonyának teológiai hagyománya, ezen belül pedig a lutheri reformációnak a test figuralitását tagadó doktrínái. Mint Freinkel érvel, Luther szerint a lélek nem békíthető össze a hússal – de nem is választható el tőle. Az embernek a test és a lélek összeférhetetlenségét kell megélnie. Nem emelkedhetünk fölébe ennek a harcnak a test elégtelenségét elítélve – ehelyett épp ezt az elégtelenséget kell megtestesítenünk. A test nem a lélek figurája; nem a léleknek ad testet, mint a „páristák” tartották, és nem is egyszerűen annak szimbóluma, ahogyan majdan a Puritánok érvelnek. A test és lélek feloldhatatlan ellentéte, összeférhetetlen igényei az emberi élet egészét áthatják. (...) Luther teológiája hozza felszínre azt a problémát, amely Shakespeare szonettjé- t meghatározza: nevezetesen a katakrézis problémáját. Retorikailag a katakrézis ugyanis az a figura, amely megbontja, *összemossa a különbséget a nyelv szó szerinti és figuratív értelme között.*” (Freinkel, i.h., kiem: H.A.)

Az igazság meghamisítása, a dicséret hízlegésként való felfogása, az „egyszerű kijelentés” retorikai alakzattá válása ily módon már nem egy (maszka)játék, nem a csábító divat vagy épp a hamisság következménye (mint az önreflexív toposzokból tűnhet), hanem *a nyelv természetéé*. A szonettek azon visszatérő eleme, miszerint a szív hisz a szem kínálta látszatnak, és mást nem is igen tehet, hasonlóképp értelmezhető: a (szonett-)író az olvasójával együtt mindig egy szöveggel kerül szembe, és soha nem a jelölttel. Az előbbiből kényszerül megalkotni az értelmezését, ami viszont épp többértelműsége révén „megbízhatatlan”.

Mindez nem áll szemben, ellenkezőleg, inkább a „lírai” alkotásokra is kiterjeszthetővé teszi Hunt azon felvetését, miszerint a dráma „többoldalúsága” nem megkönnyíti az értelmezést, hanem ellenkezőleg, az értelmezés nehézségeit hangsúlyozza. A fentiek után mindez kiegészíthető azzal, hogy a drámához hasonlóan a költészet is „többoldalú”, nem könnyíti meg, ellenkezőleg, megnehezíti az értelmezést, sőt, voltaképp lehetetlenné teszi az „egy” jelentéshez való eljutás képzetét. Ez azonban igencsak távol áll attól, hogy olyan öncéllá váljon, ahogyan azt Hunt sejteti. Sőt, itt már nem is pusztán az allegorikus jelleg hangsúlyozására szolgál. Lisa Freinkel érdekes szempontot vet fel ennek továbbgondolásához. Mint már volt róla szó, Shakespeare szubjektivitásának meghatározó poétikai kontextusa szerinte a test/lélek figuratív viszonyának teológiai hagyománya, ezen belül pedig a lutheri reformációnak a test figuralitását tagadó doktrínái. Mint Freinkel érvel, Luther szerint a lélek nem békíthető össze a hússal – de nem is választható el tőle. Az embernek a test és a lélek összeférhetetlenségét kell megélnie. Nem emelkedhetünk fölébe ennek a harcnak a test elégtelenségét elítélve – ehelyett épp ezt az elégtelenséget kell megtestesítenünk. A test nem a lélek figurája; nem a léleknek ad testet, mint a „pápisták” tartották, és nem is egyszerűen annak szimbóluma, ahogyan majdan a Puritánok érvelnek. A test és lélek feloldhatatlan ellentéte, összeférhetetlen igényei az emberi élet egészét áthatják. (...) Luther teológiája hozza felszínre azt a problémát, amely Shakespeare szonettjeit meghatározza: nevezetesen a katakrézis problémáját. Retorikailag a katakrézis ugyanis az a figura, amely megbontja, *összemossa a különbséget a nyelv szó szerinti és figuratív értelme között.*” (Freinkel, i.h., kiem: H.A.)

Valóban, a 47. szonettben a szem és a szív viszonyának megváltozása egyszerre mutatja a test és a szellem egyszerű elválasztásának lehetetlenségét, illetve a metafora vagy allegória katakrézissé változásának szükségszerűségét. Az allegória *világos és szándékos* két-vagy többértelműségét az egyértelműség lehetetlensége, a szöveg redukálhatatlan többértelműségének felismerése váltja fel. Ami azt jelenti, hogy az írás, ahelyett, hogy lehetővé tenné az Egyről való allegorikus beszédet, *csakis* a figuratív beszédet teszi lehetővé. Mindez viszont immár egyenes úton vezet a metafikcióhoz: hiszen amennyiben az Idea csak az anyagban nyilvánulhat meg, amennyiben a Jelölt csak jelölőiben érzékelhető, akkor semmiképpen sem juthatunk túl ezeken a jelölőkön. A megismerés maga lesz a szöveg „vége-hossza nincs” (ön)értelmezése.

A NYITOTT SZONETT POÉTIKÁJA

Konvenció és metafikció

A „hamis” költészetnek az Ifjú kegyeit elbitorló „rivális” költőben való megszemélyesítése nem került el a kritikusok figyelmét. „Shakespeare tipikusan a rivalizálással fejezi ki a konfliktust (...) és azon rivalizálások közül, amelyek ennek a háromszögesített ciklusnak a geometriáját adják, nem kevés a konfliktusban álló diszkurzusoké: a petrarkizmusé és az anti-petrarkizmusé, vagy azok változataié.” (Dubrow, 130.) Pirkhofer hasonlóképp poétikai jellegűnek gondolja el a ciklusban megfigyelhető alapkonzfliktust. Eszerint Shakespeare-nél „a Reneszánsz művészet azon két elve között folyik a küzdelem, amelyek közül az egyik a szépséget helyezi előtérbe, a másik pedig elsősorban az igazság felmutatását célozza” (Pirkhofer, 109.). Ha mindehhez hozzávesszük, hogy az önreflexív tematika, a ‘látás’, a ‘festés’ – azaz a retorika – megítélésének a problémája a szerelmi témában is megjelenik, mi több, ez adja a szerelmi vívódás lényegét, akkor felmerül, hogy a főtéma (az ifjú és a nő közötti vívódás) és a melléktéma (azaz a „diszkurzusok harca”) talán egyenesen metaforikus viszonyban áll.

Ezt jelezheti, hogy a különböző „konfliktusok” meglehetősen szimmetrikusak, mi több, bizonyos értelemben (be)helyettesíthetők egymással. Miután a 40. szonett táján megjelenő szerelmi háromszög okozta gond eltűnik, megjelenik a rivális okozta költészeti bonyodalom. Másképp fogalmazva, a narrátor szerelmi riválisaként megjelenő Hölgyet váltja fel az irodalmi Rivális (szintén elcsábítva az Ifjút). Meggondolva a férfi/nő megismerhetősége (és ábrázolhatósága), illetve az igaz/hamis költészet shakespeare-i felfogása közötti összefüggést, felmerül, hogy az ifjú az „igaz”, a nő a „hamis” művészetet, kettejük viszonya pedig e két látszólagos ellentét elválaszthatatlanságát (is) képviseli. Az ifjú és az „igazság” összefüggéséről már bőven volt szó. Ami a nő és a stílus kapcsolatát illeti, Patricia Parker bemutatja, hogy a reneszánsz diszkurzusában és Shakespeare drámaiban is meglehetősen erős analógia mutatható ki a „nő” illetve a retorika kezelése között. A női hamisság konvenciója, a házasságtörés, hűtlenség lehetősége a retorika torzító, megtévesztő jellegével asszociálódik, fogalmaik majdhogynem felcserélhető viszonyban vannak egymással. Így, ha a szereplők e vonatkozásait meggondoljuk, a

„rivális” megjelenésével, az önreflexív tematika felbukkanásával a történet csak látszólag vesz fordulatot. Nem a szereplők és a problémák, hanem pusztán *metaforáik cserélődnek fel*: a hölgy már azelőtt is megjeleníti a szofizmus fenyegetését, mielőtt a „hazug nyelv” (egy) másik képviselője a „rivális” alakjában megjelenne. A 68. szonettben például nem is az Ifjú *leírása*, hanem maga az Ifjú lesz az igaz művészet reprezentánsa:

Így arca tűnt napok rajza, mikor
úgy élt és halt a szép, mint a virág;
mikor fattyú dísz még nem volt sehol,
(...)
Benne ama szent antik kor virul,
mely cicomátlan volt, igazi, hű,
mely nyárért más zöldjéhez sose nyúlt,
s nem régi disztől új és gyönyörű;
Őrzi is a természet, mintaképp:
‘Nézd, korcs Művészet, mi a régi Szép!’

Thus is his cheek the map of days outworn,
When beauty liv'd and died as flowers do now,
Before these bastard signs of fair were born,
(...)
In him those holy antique hours are seen,
Without all ornament, itself, and true,
Making no summer of another's green,
Robbing no old to dress his beauty new;
And him as for a map doth Nature store,
To show false Art what beauty was of yore.(68)

A 127. szonett viszont az „elmúlt” idők ezen „hű”, „cicomátlan” művészetével szegezi szembe a korabeli „eszményt”, amely egyrészt szinte szó szerint a 68. szonettben elutasított „korcs Művészet”-et idézi, másrészt mindennek a Fekete Hölgyet teszi az emblémájává:

Valaha nem tetszett a fekete,
s ha tetszett, sem hordta a Szép nevét;
most meg az a Szépség örököse
s gúnyolt korcsként pirul a szöke Szép.
A természetet minden lopja ma
s rútat kendőzés kölcsön máza főd;
nincs a szépnak szent neve, otthona:
pogányként él vagy éppen számüzoött.
Ezért hollófekete a szemed
és szemöldököd, Úrnöm (...)

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore no beauty's name;
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slander'd with a bastard shame:
For since each hand hath put on Nature's power,
Fairing the foul with Art's false borrow'd face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profan'd, if not lives in disgrace.
Therefore my mistress' eyes are raven black,
Her hairs so suited; (...) (127)

A költőnek a nőt illető „vaksága” a 131. szonettben úgy fogalmazódik meg, mint az „igazsághoz való hűség” [in good faith] megtagadása; máshol azt olvashatjuk: „hiszek neki, bár tudom, hazudik:/(...)/így öljük duplán az egy igazat. Más szóval, a nő iránti szerelem következetesen *annak* az eszmének a meghazudtolása, amit az Ifjú képvisel. Ráadásul, mint Erickson megállapítja, a ciklusban „a nő kritikája automatikusan a költő ön-kritikájává válik, aki (...) nem tud kitörni a kapcsolatból.” (Erickson, 95.) A nő „hazug” volta a költő hazugságát (is) feltételezi: sőt, ő még rosszabb, ostromozza magát a 152.

szonettben, hiszen minden állítása „egyet akart: behálózni téged”. A költőnek a nőbe így mintegy *kivetített*, általa *megszemélyesített* „önkritikája” az ifjúhoz írt versekre is vonatkoztatható.

Az egyik utolsó „hölgyes” szonettben azt olvashatjuk, hogy „Nagy eskük zengtek nagy jószágodat,/ eskük, hogy szeretsz, s hű vagy, igaz ember”(152). Ha a ciklus szövegeiből indulunk ki, nyugodtan állíthatjuk, hogy az efféle „eskük” kizárólag az Ifjúhoz írt versekre jellemzők. Ez viszont megintcsak azt jelzi, hogy a „nő” az igazságot megszemélyesítő Ifjú retorikus eltorzulását is képviselheti. Az Ifjúhoz írt egyik korábbi szonett például a költő „bűnét” kimondottan is *irodalmi* jellegűként mutatja be, s ezen belül is az ékesszóláshoz kapcsolja azt. Shakespeare itt azért vádolja magát, mert *hasonlatokkal* – például egy sorral előbb a „legédesebb bimbóban élő féreg” (35) hasonlatával mentegeti az ifjú bűnét [authorizing thy trespass with *compare*]. Annak a sornak a második fele, hogy „érzéki botlásodba értelmet viszek”, mint Seymour-Smith észrevételezi (35.), a tömjénezés [I bring *incense*] kifejezéssel (a vallásos tiszteletre való allúzió mellett) a retorikai „megszépítés” gondolatára is rájátszik. Mi több, úgy is olvasható, hogy „az értelemben beleviszem az érzékiség hibáját” [thy sensual fault I bring in sense], ami így az „érzéki” irodalmi formák használatának „bűnére” utalhat.

A szerelmi és az irodalmi probléma tehát metaforikus viszonyba állítható egymással: az Ifjú és a Nő, az Angyal és az Ördög „viszonya” az igazság (át)festésének, a „szív” „szem” általi becsapása a stílus elhatalmasodásának: egy immár *költői* problémának (is) az allegóriája lesz. A retorika azon bomlasztó hatása, amit a rivális és a nő képviselnek, a metaforicitásnak, az egyértelműség lehetetlenségének a szonettekben, mi több, a ‘szonett’ (recepció-)történetében zajló „rombolását” is jelképezheti. Hogy az „angyal” megmerítkezik a „pokolban”, az „igaz” és a „hamis” egyszerű különbségének tarthatatlanságát, a jelentés és az azt „hordozó” forma elkülöníthetlenségét is jelzi. A szerelmi problémát metafikcióként olvasva a címzett változása metaforikusan ugyanafelé a „nyelvelméleti” felismerés felé mutat, mint amiről a 47. szonett árulkodik: az „átlátszó” Igazságot képviselő Ifjú romlásának ábrázolásával, majd „elhagyásával” (azaz a szonettekbeli való eltűntével) *általában* a költészet tárgyáról – a szonett „értelméről” – derül ki, hogy „birtoklása” illuzórikus, lévén, hogy (szükségszerűen) elcsábítja a Stílus

avagy a Nő. A későbbiekben kizárólagossá váló *női* címzett – az immár retorikaként felismert jelentés – meghódítása eleve esélytelen, a Fekete Hölgy (figurája³³ révén az értelem) mindig „tovasiklik”. Az olvasó éppúgy magára van hagyva a jelentéskergetésben, mint a költő a 143. szonettben, ahol a Hölgy az anya szerepét játssza, aki „kergeti tollas szökevényét” – a „férfi”-igazságot -, míg a narrátor mint „otthagyt gyermek őutána fut”.

Persze, a szonettciklus „metafikcionális” voltának illetén felvetése könnyen felkeltheti a gyanút, hogy egy ma „divatos” gondolatnak a szövegre való önkényes rávetítéséről van szó. A „metafikció” azonban korántsem csupán a „posztmodern” kor egy irodalmi megnyilvánulása lehet. A mai irodalom kritikusai általában hajlamosak saját elméleti paradigmájukat a kultúra egész addigi nyelvfogásával szembeállítani, holott világos, hogy amivel a metafikció mai filozófiája szembenáll, az inkább a felvilágosodás episztemológiája és (elsősorban) a realizmus ontológiája. A reneszánsz világképe radikálisan eltér ettől, s ha jobban meggondoljuk, másképp és más okból, de potenciálisan legalább akkora teret enged a valóság-fikció „posztmodern” tézise érvényesülésének, mint a „realizmus” eszméjével való mai szembefordulás. A posztstrukturalista illetve reneszánsz nyelvfogás másfelől és más okból kifolyólag, de ugyanúgy megteremt(het)i a metafikciónak kedvező feltételeket. A *mai* metafikció az „objektív” világot utánzó, azt leíró nyelv megkérdőjelezésére alapul, illetve az interpretáció egy olyan felfogásához idomul, amely már nem lehet egy külső valóság megértése, pusztán annak egy illuzórikus megkonstruálása. Ehhez képest Shakespeare korában a metafikció egyszerűen a már *eleve nyelvi konstrukcióként* tételezett „világ”, Isten *könyvének* imitációjaként is felfogható. Míg az előbbi a ma domináns világképpel való szembeszegülés, addig az utóbbi a kortárs világkép radikalizálása, implicit lehetőségeinek kiaknázása lehet. Másképp fogalmazva, a reneszánsz domináns világképe potenciálisan már magában hordozza a metafikció „alapelvét”.

Ami Shakespeare szonettjeit illeti, az előző fejezetben felmerült episztemológiai problematika talán első pillantásra nagyon is „mainak” tűnő nyelvfogást vázol fel: a

³³ Az elnevezés talán a „katakrézis”-nek a korban is bonyolult (többlet)jelentéseket hordozónak tekintett, ún. „sötét figurájára” [dark figure] is rájátszik, amelyet „intellektuális kifinomultságánál” fogva használtak, s amely homályos vagy furcsa jelentést hordoz, nem pedig egyszerűen szórakoztat. (ld. Tuve, 1947, 134.).

szem/szív motívuma a „végső jelölt” megismerésének bizonytalanságát emelte ki, illetve úgy jellemezte az allegorikus nyelvet, mint amit az állandó „elhalasztódás”, a „végső jelölt” megtalálása helyett a redukálhatatlan metaforicitás ural. A következőkben azt próbálom bemutatni, hogy ez a metaforicitás a (*Szonettek*) gyakorlat(á)ban a kortárs világkép által tételezett Létezők Nagy Láncolatának „korrespondanciái” szerint alakul, s a shakespeare-i „metafikció” (esetleges) előtérbe kerülése is szorosan ebből következik.

Minderre már a vizsgált szövegek figuratív telítettsége is felhívhatja a figyelmet, Shakespeare-t pedig már a kezdetektől rendkívül retorikusnak tekintették: „Dr. Jonson szerint »Shakespeare stílusa egészében véve nem grammatikus, zavaros és homályos ... Az elbeszélésben aránytalan pompa és dikció jellemzi.« Szemben a puritán klasszicistákkal, a 19. század romantikája épp ebben a bonyolult költői képalkotásban, a fantázia utolérhetetlen játékában látta Shakespeare génusz voltának bizonyítékát. (...) A németek, már a késő-klasszicista Goethe is, csodálattal adóztak fantáziája kimeríthetetlenységének, amelyet többek között az mutatott, hogy »művei igen gazdagok különös trópusokban«” (Szőnyi, 88.). A drámaelemzők emellett igen korán rámutattak a shakespeare-i nyelv olyan jellemzőire is, amely annak a fent említett, korabeli episztemológiához való erős kötődését mutatják. Kezdetben csak annyiban, hogy felfigyeltek a (szó)képek feltűnő szerkezeti egységességére (Eastman, 110, 274, 299-304.; Szőnyi, 89-93.). Coleridge „organikus egységének” kissé misztikus fogalmát a földre szállítva, Hazlitt a színművek cselekménye mögött megbújó, analógiára épülő egységet hangsúlyozta. Kolbe után Armstrong a drámák képeinek vizsgálatában arra a következtetésre jut, hogy azok nemhogy összefüggnek, de egy Főkép alá rendeződnek. A képek közötti kapcsolatokban mindazonáltal olyan pszichológiai szabályok megnyilvánulását látja, mint a hangulat, a szavak vagy a szavak által jelölt dolgok közötti összefüggésre építő asszociáció. Végül Spencer és Tillyard mutatott rá arra, hogy a shakespeare-i képanyag „egységét” talán nem annyira az egyéni költői képzelet vagy a tudatalatti, hanem az organikus világ-kép alapvető konvenciója vezérli. Ami a mai olvasó számára „asszociációnak” tűnik, az a valóság hajdan ténszerűnek vélt összefüggéseinek a felbukkanása a szövegben.

Mára bizonyos konszenzus mutatkozik ate tekintetben, hogy a *drámák* képanyagát, retorikáját a Létezők Nagy Láncának feltételezett struktúrája szervezi. A szonett-kritika

viszont eddig nemigen talált (bár nem is keresett) hasonló szervezőelvet a szonettek képalkotásában. Közhelynek számít ugyan, hogy e versek nyelve alapvetően, sőt a kortársaknál is erősebben metaforikus, az irodalomtörténet azonban inkább a nagy elődöktől való átvételekre, a kortársakra való rájátszásra vagy Shakespeare „egyedi” stílusára összpontosított.³⁴ Csupán a korábbi poétikai megoldásokhoz, nem pedig a korabeli „nagy elbeszélésekhez” viszonyította, ítélte meg negatívan vagy pozitívan Shakespeare retorikáját. A mai irányzatok képviselőire viszont inkább az jellemző, hogy már-már a posztstrukturalista szövegelmélet „illusztrációjaként” mutatják be e metaforák szerveződését. Bermann például a metaforák „disszeminatív” jellegét hangsúlyozza, Fineman pedig Shakespeare nyelvének „öndekonstruktív” működéséről beszél.³⁵ E kijelentések fényében – némiképp ironikusan – akár azt is mondhatnánk, hogy Shakespeare szonettjeinek nyelve olyannyira „posztmodern”, hogy már önmagában is

³⁴ A szonett-kritika eddig minden próbálkozása ellenére sem igen tudott olyasfajta szervezőelvre lelni Shakespeare szonettjeinek képalkotásában, mint amelyeket a drámákban fedtek fel. A képek sajátos egységbe rendeződését, a látszólag különböző képek „összhangzatát” (ha egyáltalán felfigyelnek ilyesmire) Shakespeare invenciójának és képzelethazugságának tulajdonítják. Ingram például megfigyeli, hogy „a zavaró elemek beleolvadnak az egység igenlésébe”(52.), „a Shakespeare-vers előrehaladása olyan verbális bonyolultsággal és fogalmi asszociációkkal jár, ami (...) a mulandóság konkrét szimbólumaitól (például az óra, a rózsza) a halál, az Idő, a mulandóságnak való ellenszegülés felé mozog”, ám úgy látja, hogy ez a „strukturális előrehaladás teljesen egyéni” (Ingram, 46., 51.). Annak ellenére, hogy Ingram zenei párhuzamokkal huzakodik elő – amely az univerzum rendjének közhelyes reneszánsz metaforája -, nem utal rá, hogy ezt a szerveződést beágyazhatónak látná a reneszánsz világképbe.

³⁵ Bermann – nyilván a posztstrukturalista iskolák divatját követve, amelyek alapvető ellenszenvvel viseltetnek az „egység” és a „középpontos” szerkezet elgondolásával szemben – hiába olvas „történetileg”, pusztán a variációkat, a metaforikus struktúra öngeneráló, szóródó jellegét emeli ki, és nem is keres egységesítő princípiumot. Megállapítja, hogy Shakespeare szonettjei „metaforaláncokat, szójátékokat és lexikális többértelműségeket hordoznak”, jellemző „az ugyanazon a szonetten belüli kép-metamorfózis. A metaforák folyamatosan áthelyeződnek [displaced] és új metaforákká alakulnak”, s végül diadalmasan nyugtázza, hogy mindez „az olvasóban a differenciák élénk játékát hozza létre” (Bermann 4., 67.). Fineman szintén Shakespeare nyelvének „öndekonstruktív” jellegét próbálja hangsúlyozni: ő a trópusok kiasztikus jellegét emeli ki, amelynek „bonyolult figuralitása” a világ homogenitásának, egységességének az egyszerű metaforákban való vizuális leképezhetőség által fentartott képzetével szemben egy tisztán nyelvileg létrehozott „fenomenális heterogenitást” mutat fel (Fineman, 170-171.)

feljogosítja az értelmezőt, hogy a metafikció hasonlóképp mai jelenségének felbukkanását várhassa tőlük.

A drámarecepcióval való összehasonlítás viszont arra mutathat rá, hogy e látszólag posztmodern „jegyek” talán épp e metaforikus képszerveződésnek a korban dominánsnak mondható eszmerendszerbe való illeszkedéséből következnek. A (nyelvi) kép és a vizualitás szembeötlő kapcsolata egy sor olyan komparatistikai vizsgálódáshoz vezetett, amely az Erzsébet-kori vizuális és nyelvi hagyományok kapcsolata felől próbálta megközelíteni Shakespeare drámáinak képalkotását. Ez különböző képi „műfajokkal” való összehasonlításban öltött testet: és az *emblémával*, az *impresával* való összehasonlítás meglehetősen produktívnak bizonyult. A Szonetteknel még nemigen hajtottak végre hasonló vizsgálatokat, holott, mint láthattuk, az organikus világkép allegorikus/emblematikus hagyománya korántsem idegen a versektől, sőt, már a struktúra is ezirányba utasíthatja az értelmezőt.

A shakespeare-i szonett szerkezetében a zárlat a páros rímmel feltűnően elkülönül a vers többi részétől, és Shakespeare gyakorta a megelőző metaforákból vagy hasonlatokból álló kép – azaz egy összehasonlítás – konklúziójának levonására használja ezt a két sort. Így felmerülhet az emblémával való rokonság: a három első quatrina nyelvi képe az embléma képéhez, a zárlat annak mottójára emlékeztet. Ha az emblémára áll, hogy a kép nem egyszerűen illusztrál, hanem a mottóval való összefüggését a (jelöletlen vagy jelölt) értelmezés világítja meg, akkor ez számos Shakespeare-szonett zárlatának az azt megelőzőekkel való kapcsolatára is érvényes. Az „emblematikus” *jelleg* tehát jelzi is az allegorikus *funkciót*; miután pedig az allegória különböző szintjei egymás metaforáiként, analógiáiként funkcionálnak, a verseket máris a létezők „jelölőláncának” mikrokozmosz megfelelőjeként láthatjuk.

Ugyanakkor az egyes versekben is számos utalás történik az organikus világkép eszméjére, mi több, az ars poetica jellegű 105. és 76. szonett voltaképp a korrespondenciák elvére alapozza a szonett mint olyan jelölési stratégiáját. Mind a 105. szonett, mind a 76. szonett úgy határozza meg önnön nyelvét, mint ami (az) „egyre” mutató „szócserékben”, „variációkban” „merül ki”, azaz a képek az általuk sokféleképpen metaforizálható jelöltben futnak össze. Mindez ugyanakkor korántsem tisztán „stilisztikai” kérdés: a képalkotás

„egysége” az isteni „teremtésben megnyilvánuló *concordia discors*, a variációban megnyilvánuló egység” (Rivers, 160.) elvét követi. Ez az elv, mint Spencer és Tylliard rámutatott, magából az organikus világképből következik, amely a létezőket *eleve* rendként, a Létezők Nagy Láncolataként láttatja. Ebben a (jelölő)láncban minden szimbolikus jelentőséggel bír, úgy, hogy minden egyes elem egyszersmind más elemekkel is analógiában, korrespondanciában – azaz metaforikus viszonyban van. Azaz, miközben a jelek végső soron Istenre vonatkoznak – azaz filozófiai/vallásos allegóriaként működhetnek –, egymással is „helyettesíthetők”, *egymást is jelölik*. A shakespeare-i „szócsere”, „variáció” azon elképzelése, hogy „vén szókra új mezt húzok”(76), ennek a gondolatnak a *poétikai* megnyilvánulása.³⁶

A riválisokkal való szembenállás maga is könnyen összefüggésbe mindezzel. A Shakespeare által kárhoztatott stílusra jól illik Hauser „manierizmus”-fogalma, ami „a szépség túlhajtása, amely így túl szép lesz, tehát irreális, az erőé, amely túl erős lesz, tehát akrobatikus, a tartalomé, mely túltelített lesz, tehát semmitmondó és a formáé, mely önállósul, tehát kiürül” (Hauser, 26.) A „variáció”, a (szó-)”csere” náluk „gyors”, az ötvözetek „furcsák”(76), amiben könnyen felfedezhető a manierizmus egyik legalapvetőbbnek tartott jellegzetessége, nevezetesen, hogy az addigi természeti képeken és világos (vagy közismertnek minősülő) hasonlóságon alapuló kiterjesztett metaforákat egyre inkább felváltják a meghökkentő és spontán asszociációk – az ún. *conchetto* divatja. A manierista esztétika ugyanakkor a szonett egyéb „vádjait” is érthetővé teszi: az előtérbe

³⁶ A ruha [garment] a reneszánsz diszkurzusában szintén a stílus – ezen belül is elsősorban az allegória és a metafora – metaforája „abban az értelemben, ahogyan a hús a lélek ruhája, megtestesítője vagy megnyilvánulása” (Tuve, 1947, 61.). Cesare Ripa például a „képek kiötlésének módszerét ahhoz a bölcshez hasonlítja, aki éveken át ruhátlanul él a sivatagban, majd midőn visszatér az emberek közé, szép ruhát ölt, hogy pompás megjelenése nagyszerű lelkéhez vonzza őket. (...) hiszen maga Krisztus is nem a Példabeszédekbe öltöztette bölcsességét?” (Gombrich, In Pál I., 68.). Puttenham szerint „a figuratív beszéd olyan virág, amelyet a költő művészete által rak a nyelvre, mint az aranyhímzést [passements of gold] a hercegi ruhára [princely garment].” (idézi Tuve, 1947, 61.) Edward Herbert a következőképp fogalmaz: „Praises, like Garments, then if loose and wide/ Are subject to fall off: if gay and py'd,/ Make men ridiculous.” (A dicséret a ruhához hasonlít, amely ha bő vagy lóg, lecsúszhat, ha túl díszes vagy feltűnő, nevetségessé teszi az embert.) (*Elegy for Doctor Dunn*. In *The Poems of English and Latin of Edward Lord Herbert of Cherbury*. Ed. G. C. Moore Smith, Oxford, 1923)

kerülő invenció, a szellemesség, az egyéni teljesítmény igénye, sőt a költő teremtképességének egyre nagyobb hangsúlyozása folytán joggal van szó „új büszkeség”-ről [new pride (76)], arról, hogy ez az ötletesség már *nem* olyan „jegyzett” [noted] – nem bír olyasféle *hagyománnyal* -, mint saját bevallása szerint költőnké. „A formák nem változnak, de ellentétbe kerülnek az új nemzedéket eltöltő-mozgató impulzusokkal, így hitelüket veszítik, kiürülnek és végül felbomlanak” (Hauser, 21.). Míg a reneszánsz „szabályszerű, és példaerejű, más szóval, felülemelkedik mindazon, ami egyszeri, véletlenszerű és önkényes”, addig a manierizmus fő jellemzője a vonzódás „a szabálytalan, izgalmas egyedihez, a szokatlan, ínycsiklandozó ízekhez”. (Hauser, 24.) Az ennek köszönhető körmönfont manierista metaforák, majd a barokk mitológiai képei az eszmetörténet tanúsága szerint épp az „organikus” világkép hanyatlásával jöttek divatba, aminek háttérében általában a „középpontba” vetett hit, a középkortól örökölt kozmológia megrendülését látják. Az invenciózus képek ötletszerűségét, a mitológia „önkényes” felhasználását a metaforizálást megszabó korrespondenciák tézisének elhalványulása tette lehetővé.

Mindebből kiviláglik, hogy a riválisok „retorikusságának” vádja, a szofizmus kérdése vagy a manierizmus „problémája” mind-mind e világképnek (is) a függvénye³⁷, pontosabban annak válságához kapcsolódik. Az „igaz” költészet alakzatainak a teremtett világ közötti összefüggésnek megfelelően kell alakulniuk; ettől lesz a „díszítés” ellenére, sőt épp ezért valóság-hű a vers. Míg az a képalkotási „technika”, amely mellett Shakespeare hitet tesz, a „valós” világ dolgainak létező viszonyait ábrázolja (és annak létrehozója felé irányít), addig az új költészet önkényes asszociációkkal él, és az Igazságot illetően ekképp „becsapja” az olvasóját – ezért is minősíthető „szofistának”. Akárhogy is, a korabeli „stílussal” való szembenállás, s ehhez képest az „egység” hangsúlyozása Shakespeare-nek a korabeli ontológiához való kötődését jelzi. Mint megpróbálom kimutatni, a *gyakorlatban*

³⁷ Plátón egy helyütt pontosan az *organikus belső szerkezet* meglétével társítja a megfelelő beszédet – és annak hiányával a szofista retorikát: „minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek, amelynek összeillő testalkata van, úgyhogy nem hiányzik se feje, se lába, hanem törzse van és végtagjai, amelyek egymáshoz és az egészhez illenek.” (Phaidrosz, 264c).

is ez szabja meg a szonettek kép-anyagának látszólag szabálytalan, önkényes, és teljességgel az egyéni fantáziától függő alakulását.

Természetesen a világ „metaforicitásának” ez a fel és kihasználása még nem szükségképp eredményez metafikciót. Csakhogy Shakespeare szonettjeinek véletlenszerűnek és/vagy konvencionálisnak tűnő *önreflexív fordulatai* szintén az említett „szócsere” és „variáció” következményének bizonyulnak. Ami egyrészt arra mutat, hogy az irodalomról szóló beszéd itt igenis a „létezők” metaforikus jelentéslehetőségeinek *kiemelt jelentőséggel felruházott* – hisz *jelölt* – „esetévé” válik. Másrészt a „variáció” többek között kombinatorikai fogalom is, amely a kor kabbalisztikus filozófusai révén hermeneutikai módszerként híresült el. Mint majd megpróbálom illusztrálni, a shakespeare-i metaforizálás ennek a kombinatorikus „módszernek” megfelelően működik, márpedig Eco úgy beszél erről, mint ami majdhogynem törvényszerűen vezet egy olyan interpretációhoz, amelyben a szöveg már „az olvasó (dekonstruktív) olvasásának tapasztalatáról beszél”. A szonettek képanyagának kombinatorikus mozgása tehát elvileg is megengedi, és gyakorlatilag is kijelöli a metafikció lehetőségeit a ciklusban.

Pánmetaforika és kombinatorika

Ha világos szervezőelvet nem is, tematikus csoportokat régen kimutattak már Shakespeare képalkotásában. Nincs kritikus, aki ne jegyezné meg, hogy a ‘virág’, az ‘üzlet’ és a ‘szaporodás’ képei kitüntetett szerepet játszanak a ciklusban. Még az önreflexív utalásokat hordozó szonettek között is számos olyan akad, amely ezekkel a metaforákkal érzékelteti a versalkotás vagy befogadás valamely aspektusát.³⁸ Az 54. szonett például a parfüm, az 53. a kölcsön, a 78. a nemzés/szülés képével él.

³⁸ A következőkben a shakespeare-i metaforákról való beszédben a metafora – ma némiképp konzervatívnak, olykor „meghaladottnak” – minősített richards-i fogalmát használom. Egyrészt azért, mert a metafora ezen „direkt” vagy „hiányos” hasonlat-ként vagy azonosításként vagy helyettesítésként való felfogása nagyjából egybeesik a metafora korabeli retorikai meghatározásával. Másrészt azért, mert a metaforikus jelentésalkotás problematizálását maguk a szonettek hajtják végre, azaz a koncepció és a terminológia finomítása szükségképp egybeesik a versek ezután következő értelmezésével.

Az általam „munkaterminusként” használt metafora az a retorikai figura, amikor egy dologról úgy beszélünk, mintha egy másik volna. A metafora három részre bontható: a *tenor* az a fogalom, amelyre a metaforikus szó vagy kifejezés vonatkozik. A *vehicle* maga a metaforikus szó vagy kifejezés. Az *alap* az a tulajdonság, amelynek révén a vehicle-t (vagy

Az 54. szonett a rózsa illatának lepárlását a címzett versben való megörökítéséhez hasonlítja: a barát a rózsával azonosítódik, halála „hervadásként” jelenik meg, a rózsa múlandó színe ugyanakkor a „külcsínnal” kerül párhuzamba, s csak az ezzel szembeállított „illat” mint „erény”, „hűség” találtatik méltónak a parfümmé, azaz a jellé alakításra, a szövegben való megörökítésre: „s így illatozik majd, gyönyörű gyermek/ ha elhervadsz, dalomban hű szerelmed.” [And so of you, beauteous and lovely youth,/ When that shall fade, my verse distils your truth].

A 78. szonett ezzel szemben a nemzés metaforájával él, amely nem annyira a barát modell-funkcióját, inkább inspiráló szerepét látszik hangsúlyozni. A felütés Múzsaként apostrofálja a címzettet, mely szerepet pár sorral később a következőképp teszi pontosabbá: „De legbüszkébb az én munkámra légy,/ mert te nemzedet s tőled születik” [Yet be most proud of that which I compile,/ Whose influence is thine, and borne of thee]. A metafora nincs jobban kifejtve: valóban, ezúttal akár azzal is megelégedhetnénk, hogy a ‘nemzés’ és az angol eredeti, a „befolyás” [influence] közötti megfelelés (amelyet egyébiránt csak a „szülés” [borne] kifejezés rögzít) bizonyos értelemben adott: a „befolyás” mint holt metafora szó szerinti, etimológiai értelme végeredményben a nemzési aktus szinonimájának tekinthető.

Az 53. szonett a címzett múzsai és modell szerepét egyszerre látszik kifejezni a következő metaforával: „kölcsonbe szállsz mind[en valaha írt költeménybe], egyedül”. A ‘kölcson’ metaforájának tenorja ezúttal az imitáció, s a metaforát az indokolhatja, hogy amikor a címzett modell-funkciót tölt be, „átadja” csodás lényét, hogy az alkotó leképezhesse azt. A kölcson kölcsönösségében emellett az is bennefoglaltatik, hogy a költőnek „viszonoznia kell” ezt a segítséget – hogy miként, azt a 117. szonett világíthatja meg, ahol a költő mentegetőzik, amiért „fukaron fizettem/ mindazt, ami jószágod

vehiculumot) a tenorra vonatkoztatjuk. A metafora ezen meghatározásának különböző verziói szerepelnek a legtöbb Interneten található irodalmi fogalomtárban. Vö: Robert Harris, <http://www.vanguard.edu/rharris/index.htm>; Seamus Cooney, <http://www.wmich.edu/english/tchg/lit/adv/analysis>; <http://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/lsl21.html#index>; <http://www.mvc.dcccd.edu/ArtScien/Engl/instruct/grimes/1301/U2FOSDEF.HTM>.

viszonozta”. A (vissza)fizetés nem más, mint hogy „édes szívedet emlegettem”; a költő a szonettel adja vissza a kölcsönt – *adja vissza* a „valóságot”, amit imitál.³⁹

Úgy tűnik tehát, az alkotás *eltérő* aspektusait *különbözőképp* kiemelő metaforákról van szó. A ‘parfüm’ metaforája a tárgy azon érdemeit mutatja fel, amelyek megörökítésre érdemessé teszik azt, a ‘kölcsön’ a címzett érdekeltségét jelzi e folyamatban, a ‘nemzés’ viszont magát a folyamatot próbálja érzékeltetni. Annál érdekesebb, hogy az említett képek már a legkorábbi versekben is előkerülnek – egymással ekkor is szoros, ám kissé más összefüggésben, mint amiről ezidáig szó volt.

Az 5. szonett a mulandóságot a megszokott módon egy természeti képpel, az évszakok váltakozásával érzékelteti. A változó világban a változatlanságot az emlék képviseli, amelynek megőrzésére előbb a virág illatának lepárlása [flowers distill’d], majd (minden átmenet nélkül) a kölcsön [loan] képzete bukkan fel analógiaként. E metaforák tenorja csak a következő szonett végén, a következőképp jelenik meg:

Ne hagyd hát, hogy törölje nyarad a
rongykezü tél, mielőtt szűrve vagy:
édesíts egy fiolát, s míg tova
nem tűnik, rakd át kincsraktáradat.
Nem tiltott ügylet kölcsönadni pénzt,
melyért az adós boldogan fizet;
nemzz magad helyett új, második Én-t

Then let not Winter’s ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distill’d:
Make some sweet vial; treasure thou some place
With beauty’s treasure, ere it be self-kill’d.
That use is not forbidden usury,
Which happies those that pay the willing loan;
That’s for thyself to breed another thee (6)

A parfüm ezúttal nem a versre, hanem az utódra örökített szépségre utal. Más szóval, a ‘nemzés’ kezdetben témaként, az ‘illatlepárlás’ tenorjaként jelenik meg, és csak később, korábbi jelölőjével együtt válik egy új tenor – az ‘írás’ – hordozójává. Ugyanez a ‘kölcsön’-re is igaz, lévén, hogy ez a metafora az idézett 6. szonettben a nemzés másik metaforája, s így egyszersmind az ‘illatlepárlás’ analógiája is. A szóbanforgó kép-láncolat elemei azonban még ennél is bonyolultabb módon fonódnak össze. A 16. szonettben a

³⁹ Nem véletlen tehát, hogy ugyanennek az „árnyoldalát” egy ugyanebbe a képzetkörbe tartozó metafora érzékelteti: a 21. szonettben, amely a „retorikus” költészettel helyezkedik szembe, egy újabb metafora kerül elő: „nem dicsérek, nem vagyok kufár”. Az üzleti hasonlat részben nyilvánvalóan a retorika „túlzásaira” vonatkozik, amelynek révén a költő a kereskedőhöz hasonlóan szebbnek ábrázolja a tárgyát, mint amilyen, ugyanakkor a haszonszerzés mozzanata is ott lappang benne. Ha a mecénatúra rendszerére gondolunk, ahol is a mecénás tartja el a költőt, azaz fizet a dicséretért, igencsak indokoltá válik az üzlet gondolatának bevonása.

nemzés témája mellett már megjelenik az írásé is: voltaképp e két tevékenység összehasonlításáról van szó, amelynek során az alkotás (még) alulmaradni látszik a nemzéssel szemben, amely a halhatatlanság eléréséhez „üdvösebb eszköz, mint a pusztá rím” [means more blessed than my barren rhyme]. Az összehasonlítás a szonett további részeit is áthatja: a gyermekek, mint

(...) élő virágaid,
hübb képeid, mint amit ecset ád
így az élet rajzolná újra ezt
az életet, melyet külszínre és
belső becsben föltárni ez (a Perc
ónja s az én inas-tollam) kevés.
Ha átadod, megtartod életed;
élned kell: élj, rajz, saját remeked.”

(...) living flowers,
Much liker than your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repair,
Which this (Time's pencil, or my pupil pen),
Neither in inward worth, nor outward fair,
Can make you live yourself in eyes of men.
To give away yourself, keeps yourself still;
And you must live, drawn by your own sweet skill.(16)

Az írás és az emberi szaporodás szembeállítása révén igencsak feltűnővé válik, hogy a nemzés, sőt még az élet regeneratív jellegét leíró szavak is a költészet szótárából kerülnek ki: az Időnek tolla van, a nemzőképesség adottság helyett (az alkotóképeség reneszánsz-középkori hagyományához illően) technéként van megnevezve [skill], a nemzés kifejezést pedig a csattanóban egyenesen a „rajzolás” [drawn] helyettesíti. Ez a tendencia ugyanakkor a nemzés tematikájú versek szinte mindegyikénél megfigyelhető. Az 1. szonettben a gyermektelenség metaforája az, hogy „bimbódba temeted tartalmadat”, később az, hogy „képed együtt hal veled” (3); ugyanebben a versben a gyermek „tükör”, akiben szülője „felidézi” saját tavaszát. Csupa olyan kifejezéssel találkozunk, amelyek a művészet holt metaforái, máshol pedig egyenesen az irodalom szolgáltatja a szaporodás terminológiáját: a 6. szonettben a gyermekben való továbbélés mint „újraformálódás”, „refiguráció” [refigur'd thee] jelenik meg. Hasonlóképp, a 13. szonettben a gyermek a szülő „formájának hordozója” [your sweet form should bear] – azaz a szó szoros értelmében metafora, egy új forma által hordozott régi jelentés. A gyermek szinonímájaként itt megintcsak egy irodalmi kifejezés szerepel: a „kiadás” [your sweet issue], a 11. szonett pedig szintén „nyomdászati” fordulattal él, amikor a barátot a Természet pecsétjének nevezi, és így biztatja: „nyomtasd ki sokszor”.

Elmondható tehát, hogy amikor a ‘nemzés’ tenorból az ‘alkotás’ vehiculumává válik, valójában nem egy új téma metaforájaként jelenik meg, hanem saját korábbi vehiculuma alakul át a tenorjává. Egyszerűbben fogalmazva, azon túl, hogy a szóbanforgó témák

osztóznak bizonyos metaforákon, egyszersmind *egymás metaforáiként (is) működnek*. Vajon pusztán a gondolkodók azon pszichológiai jellegzetességéről van-e szó (amely bizonyára Shakespeare-re is ráfogható), hogy véges „szótárral” dolgoznak, s azon belül is – nyilván valamely személyes ok folytán – önkényesen és érthetetlen előszeretettel vonzódnak bizonyos témákhoz és fordulatokhoz? Az a körkörösség, amely erre a metaforaláncra jellemző, vagyis az, hogy a „tenor” s ezen keresztül egy vélt „végső jelölt” mindannyiszor jelölőnek mutatkozik, akár az „elhalasztódás” dekonstruktív fogalmának modellje is lehetne. Vajon Shakespeare, mint néhány kritikus sejtetni engedi, „korát meghaladó zsenialitásával” Saussure-t és a strukturalizmust is meghaladta volna? A 105. és a 76. szonett kapcsán mondottak után inkább az valószínűsíthető, hogy a szóbanforgó képláncolat elemeinek felcserélhetősége a kulturális kontextusban gyökerezik; a ciklus mikrokozmoszában a reneszánsz makrokozmosz (vélt) belső szerkezeti törvényszerűségeit tükrözi, azaz az Umberto Eco által „pánmetaforikusnak” nevezett jelfelfogás következménye.

Ez a gyanú beigazolódik, ha azt is megvizsgáljuk, mi teszi lehetővé ezt a felcserélhetőséget. Mi az a közös tulajdonság, mi az az „egy”, amely a „különbség kihagyásával” a képek mindegyikében fellelhető? Miután a hasonlítás sok helyütt kifejtésre kerül, nem nehéz megtalálni ezt a közös jellemzőt: mindegyik esetben valamely absztrakt és értékes tartalom anyagi formába öntéséről van szó. A tégely felfogja az illatot; a tőkét ingóságba fektetik, az apa szépsége a gyermek testében tűnik fel újra; a ihlet mintegy „belefolyik” [influence] a költőbe; a gondolat a papíron, jelekben ölt testet. Valódi fontossága azonban a szóbanforgó képeket összekötő képzet *alapvető* voltának van.

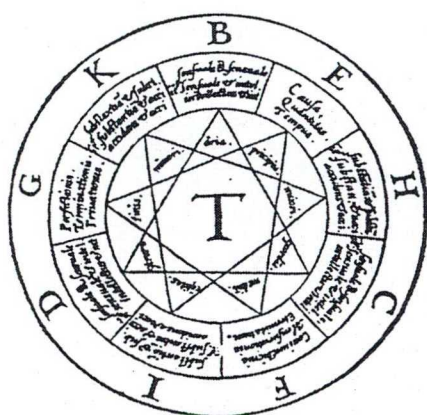
A formába ömlő tartalom az emanáció tanát idézi, azaz a világ teremtetését konnotálja. Shakespeare prominens metaforáinak mindegyike a genezis egy variációja, annak a folyamatnak a „tükre”, amely az anyaggal egyre jobban érintkezve a világ sokaságát, a Létezők azon Nagy Láncolatát eredményezi, amely a szó szoros értelmében egy „jelölőláncot” alkot, hiszen minden egyes elem a „megelőző” szint „variációja”, egy újabb jelölője. Shakespeare különböző képeiben az a közös, ami az általuk jelölt dolgok „eredetének” tekinthető; az teszi őket egymás metaforáivá, ami jelöltjeiket is egymás metaforáivá teszi. S bár mindez világosan egy metafizikus hagyományt rajzol ki, mi több,

egy metafizikus genezist „reprezentál”, a képek egymáshoz való viszonya eközben világosan jelzi, hogy bár „a megnevezhetetlen (...) egy kimondhatatlan lényeg, amelyhez egyetlen név sem lenne fogható: például Istené”, ennek ellenére – vagy éppen ezért – „ez a megnevezhetetlen [egyszersmind] az a játék (az elkülönbözödés vagy *différance*), melynek eredményeként nominális hatások, relative egységes vagy atomikus struktúrák lépnek fel, amelyeket neveknek, neveket helyettesítő láncolatoknak hívnak” (Derrida, 1991, 61.) Shakespeare metaforáiban már a „te” is *csak* egy ilyen „helyettesítő” név, az ezt „variáló” metaforák pedig ráadásul úgy „helyettesítik” egymást, hogy közben mindannyiszor egymásra, azaz egy másikra (is) utalnak, lezárhatatlanná téve saját jelölő folyamatukat.

E „játék” módszeres modellezésével Shakespeare nincs egyedül a korban. A dolgok mint jelölők kombinációja és a világ ezekkel való modellezése épp Shakespeare korában vált rendkívül divatossá – a Kabbala kapcsán. Ettől még függetlenül, Raimundus Lullus saját kombinatorikus módszert dolgozott ki a mindent behálózó összefüggések ábrázolására. A két módszer, amelyben az „egyetemes szümpatheia” elvének megerősödésével a gondolkodók immár a kozmosz leképezésének a lehetőségét látták, egyre ismertebb lesz (összefüggésüket Pico della Mirandola említi először 1487-ben), majd számos világmodellező próbálkozásban ötvöződik az 1500-as évek végén – amikor Shakespeare is írta a szonetteket. Lullus műveinek rendkívül leegyszerűsített lényege, hogy a különbözőképp osztályozott fogalmakat a megadott ábrák bizonyos szempontok szerint mintegy „mechanikusan” összefüggésbe hozzák egymással, ami a szerzőtől függően szillogizmusgyártásra, igazságok demonstrálására hivatott, vagy új felfedezéseket tesz lehetővé. Agrippánál például „a vizsgálni kívánt fogalmat csak a kör közepébe kell helyezni, akárcsak Lullus bizonyos ábráiban, s számbavenni az összes többi fogalommal való viszonyát.” Bruno bizonyos retorikai kapcsolatok révén képeket társít egymással, amelyek különböző ideákra utalnak (Eco, 1998, 63-74., 127-134.).

Shakespeare fentebb vizsgált képalkotási „módszere” a verbális képek „kombinációjával” voltaképp ugyanez. Vegyük például Lullus 2. vagy 4. ábráját, amely azon az elven működik, hogy a belső kör(ök) elforgatásával kapjuk meg az újabb kombinációkat. Ha az ábrát két körre egyszerűsítjük, és azokban Shakespeare előzőekben vizsgált képeit elhelyezve feltennénk, hogy a külső sík a metaforák jelölőit, a „szó szerinti”

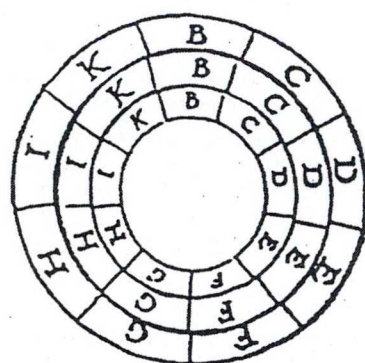
értelmet, a belső sík pedig azok jelöltjeit, az „átvitt” értelmet mutatja, akkor az egyik kör elforgatásával, s a képek ily módon való kombinálásával Shakespeare összes vizsgált metaforáját megkapnánk. Az ábra még azt is képes volna érzékeltetni, hogy a középpontban mindig az az isteni Egy áll, amely a sokaságban levő „állandóságot biztosítja” [to constancy confined (105)], úgy a világban, mint a ciklus tematikájában – lévén ez a metaforák végső jelöltje.



Második ábra

BC	CD	DE	EF	FG	CH	HI	IK
BD	CE	DF	EG	FH	GI	IK	
BE	CF	DG	EH	FI	GK		
BF	CG	DH	EI	FK			
BG	CH	DI	EK				
BH	CI	DK					
BI	CK						
BK							

Harmadik ábra



Negyedik ábra

4.1. ábra. A Lullus-féle méltóságok és kerek.

Mindez persze éppúgy nem „adja ki” magukat a verseket, ahogyan a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom ábrája sem pótolja Dante *Commediáját*. Pusztán érzékelteti működésük alapelveinek egy olyan lehetséges aspektusát, amely nem mellékes sem a szonettciklus – és az egyes szonettek – szerkezetének, sem Shakespeare jelfelfogásának szempontjából. Láthattuk, hogy a shakespeare-i allegorézis, illetve az azt lehetővé tévő metaforák a reneszánsz organikus világkép rendszerén alapulnak. A metaforákat „generáló” kombinatorikus módszer hasonlóképp ennek a rendszer-szerűségnek egy játékos kivételése, ám több is ennél: radikális implikációi vannak az egyes versek továbbértelmezésére nézvést.

A fentiekben szántszándékkal csak olyan motívumokat vizsgáltam, ahol a metafora jelölt. Pontosabban fogalmazva, a domináns shakespeare-i képek metaforikus

kombinációinak *elvi* lehetőségei közül csak azokat emeltem ki, amelyek a szövegekben világosan megvalósulnak. A jelöletlenség hagyománya, s ezzel összefüggésben az olvasói aktivitás iránti elvárás azonban ebben az esetben is érvényes lehet. Már csak azért is, mert ez a fajta képalkotás ugyanabból a hagyományból táplálkozik, mint az ehhez további jelentésszinteket társító, s oly gyakran pusztá allúziókra vagy egyszerűen a kontextus ismeretére hagyatkozó allegorézis. Ha a 'ló' a testiség megtestesítője lehet, annak ellenére, hogy az azonosítás távolról sem explicit, úgy az 'írás', 'nemzés', az 'üzlet', az 'illatlepleárlás' fogalmai talán akkor sem feltétlenül „önmagukat” jelölik, ha erre nincs kimondott utalás az adott versben. Ha a 'ló' allegorikus értelmezését az allegorikus-emblematikus szöveghagyomány támogatja és szabályozza, akkor az említett képek metaforikus értelmezésekor a kombinatorika – Teremtést imitáló – elve lehet az, amely mintegy felvázolja azokat az értelmezési lehetőségeket, amelyeket azután az olvasó feladata beteljesíteni. Sőt, a vizsgált, hol szó szerint, hol átvitt értelemben használt fogalmak önazonosságának elbizonytalanítása egyenesen felbátorítja az értelmezőt, hogy a szonetteket „nyitott műként” kezelje. Azaz bizonyos „szó szerintinek” tűnő fogalmakat, témákat – a kombinációs szabályokat követve – akkor is metaforikusan olvasson, ha erre az adott versben nincs világos utalás.⁴⁰

⁴⁰ Az általam kiemelt fogalmak metaforikus összeillesztéséből (a legegyszerűbb esetben) 16 kombináció adódik, ha a fogalmak saját magukkal való összeillesztését (ami nem metafora) nem számolom. Az így felmerülő leegyszerűsített kombinációk a következők (az x a megvalósított eseteket, a ? a nem megvalósított, de megvalósítható és arra érdemesnek gondolt eseteket jelöli):

vehiculum	illetlepleárlás	nemzés	üzlet	szerelem	írás
Tenor					
illatlepleárlás	-----				
nemzés	X	-----	X	?	X
üzlet	X	X	-----	?	?
szerelem	?	?	X	-----	?
írás	X	X	X	?	-----

Figyelemreméltó, hogy a Shakespeare által strukturálisan megvalósított kombinációkban a jelzett fogalmak közti egyetlen *nem-emberi* jelenség (a „virág”-é) sosem szerepel tenorként,

Lehetett-e egy efféle interpretációs stratégiának helye a korban? Eco szerint a középkori allegorizmus elmélete, amely a szonettekben oly jól kivehető, „számol azzal a lehetőséggel, hogy a Szentírás nem csupán a betű szerinti értelemben olvasható (...) De ebben az esetben a »nyitottság« nem jelent semmiképpen sem kommunikációs »meghatározatlanságot«, nem jelenti a forma »végtelen« lehetőségeit, a műélvezés szabadságát; csupán a műélvezés lehetőségeinek bizonyos szóródásáról van szó, ami mereven rögzített és feltételhez kötött.” (Eco, 30.) Ezt mintegy ellentétezve, a mű „nyitottságának” meghatározásakor Eco egy olyan (mai, zenei) művel példálózik, ahol „a szerző csoportokból álló sorozatot ad meg az előadónak, amelyekből az kiválaszthatja először is azt, amelyikkel kezdi, azután pedig sorjában azt, amelyiket az előbbihez kíván illeszteni; ebben az előadási módban az interpretáló szabadsága a darab »kombinatorikus« struktúráján alapszik.” (Eco, 24.)

A „kombinatorika” és a „nyitottság” ezen összefüggése nyilvánvalóan felveti a kérdést, hogy vajon a reneszánsz kombinatorikus „világmodelljei” – mint amilyen olvasatomban Shakespeare-é is –, vajon tényleg oly szükségszerűen szembenállnak-e a „műélvezés szabadságával”, mint a korábbi idézet sejteti? Eco ki is tér erre a kérdésre *A tökéletes nyelv keresésében*, ahol a reneszánsz korából mégiscsak kiemel néhány olyan

bár természetesen erre is lehetőség adódna – ami könnyen betudható az *emberi jelenségek (át)értelmezése* iránti igény elsődlegességének – amiben magam is osztozom, s ezt a lehetőséget már csak ezért sem veszem fontolóra. Ugyanilyen figyelemreméltó, és ezt már felülvizsgálat alá kívánom vonni, hogy a „szerelem” viszont mindig tenorként szerepel, ami számos oknak betudható (például az *érdeknek*, vagy annak az igénynek, hogy a „szerelem” (szeretet) témája legyen a leginkább többértelműnek *meghagyott* fogalom, amelynek akár teológiai indokai is lehetnek), amelyek közül csak az egyik a szonett alapvetően és végső fokon „szerelmes vers”-ként való elképzelése, azaz a „nyitottság” ezen a ponton való lezárása. Sőt, az a tény, hogy nem *csak* ezek a kombinációk azok, amelyek nem „valósulnak” meg, meggyengíti ezt az indoklást. A következőkben azt próbálom bemutatni, hogy az utalások révén a nem megvalósított lehetőségek is fellelhetők a versekben – ami viszont azzal jár, hogy voltaképp mindegyik vizsgált fogalom lehet az „írás” vehiculuma. Dolgozatomban ez a lehetőség foglalkoztat leginkább, s az értelmezésekben pusztán ezért részesítem előnyben ennek a „tenornak” a megvalósulási lehetőségeit – a többi másokra hagyva.

Megjegyzendő, hogy a vizsgált fogalmak középpontba helyezése nem jelenti azt, hogy csakis ezek lehetnek a metafikció hordozói. Nyilván számos más képet meg lehetne vizsgálni ebből a szempontból – a dolgozatban a „szív és a „szem” motívumának vizsgálata ideillőnek és elkerülhetetlennek tűnt, bár nem tartozik szorosan a fenti képekhez. A dolgozat keretei azonban nem engedték meg a bővebb válogatást, és szerkezeti szempontból is ezt gondoltam szerencsésebbnek.

gondolkodót – például Agrippát vagy Brunót – akik a véletlenszerű kombinációkban „új” igazságlehetőségeket láttak. Vagyis akiknek a modelljei a kombinatorikus logika lehetőségeinek dogmatikus le nem zárása folytán mégiscsak a „meghatározatlanság” felé mutatnak (vö. Eco, 1998, 131., 138-141.). Ez viszont a *Nyitott mű* kontextusában annyit tesz, hogy a szóbanforgó filozófusok a makrokozmoszt olyan „nyitott mű”-ként kezelik, amelynek imitációja pontosan ezt a nyitottságot hivatott feltárni. Shakespeare szonettjei talán szintén ezt teszik. És bár a helyettesíthetőséget az teszi lehetővé, hogy a szóbanforgó fogalmak – a ‘virág’, a ‘nemzés’, az ‘üzlet’, az ‘írás’ és a ficinói ‘szerelem’ – *végső fokon* ugyanarra utalnak, ez korántsem jelenti, hogy az „összeillesztésükkel” implikált hasonlóság vagy analógia nem helyezi a verseket egészen új megvilágításba.

Hogy egyetlen példával éljek amely ennek a „nyitottságnak” az interpretációs potenciáljára is rámutat, vegyük az ‘üzlet’ vagy ‘kölcson’ képzetét. Ez a kép olykor az ‘írás’ metaforájaként szerepel a versekben, amikor azonban mégsem, akkor sem feltétlenül „önmagát” jelöli: a versek tropologikus/anagogikus szintjén, mint láttuk, néhol az a funkciója, hogy a címzett kegyeiért mindent feláldozó ‘szerelmet’ az isteni kegyelemért mindent eladó ‘hit’ allegóriájává tegye. Mindkét olvasat ugyanabban a pánmetaforikus nyelvi rendszerben gyökerezik, mindkettő a „szócsere” kozmológiai szabályai szerint működik. Ennek alapján viszont az ‘üzlet’ képzetének közvetítésével a ‘szerelem’ elvileg éppúgy az ‘írás’ metaforája lehet, ahogyan például a ‘nemzés’! A címzett megjelölésének hagyományos „üressége”, a személyes névmás *behelyettesíthető* jellege, illetve a címzett „szeretett”-ként való megnevezése elvileg úgyszintén lehetővé teszi, hogy az imádott „személyt” az írás *tárgya*, illetve az Egy *allegóriája* mellett az *írás allegóriájaként* is elképzelhessük. Vagyis a szonett *metapoémaként* működhet, s hogy e minőségében mit mond saját magáról, az már csak az értelmezésben derülhet ki. A következőkben egymás után sorra veszem Shakespeare fentebb csak futólag vizsgált domináns képeit, hogy bemutassam: azok mindegyik esetben lehetőséget adnak arra, hogy a rájuk épülő verseket metafikcióként olvashassuk. Miután pedig a versek ekképp önmagukat kommentálják, talán saját létrejöttük további indokait és motivációit is leleplezik.

AZ ELME-SZÜLEMÉNY

A költészet szerelme

A „világias” reneszánszra jellemzőnek tekinthető, de még az ezzel bizonyos szempontból ellentétes értékeket képviselő protestantizmus hatásának is betudható, hogy Shakespeare első nemzés-tematikájú szonettjeiben a szaporodás gyakran a vagyon szaporításához hasonlítottatik, s a meggyőzés retorikájában feltűnő módon számít a pozitívan értékelt üzleti szellemre és erkölcsre. Az emberi szépségnek az utódra történő átörökítése mint kincs [treasure] áthagyományozása, mint a „szépséggel való dicséretes gazdálkodás” [praise deserv'd thy beauty's use] (2) jelenik meg. A gyermektelenség ennek megfelelően „pazarlás” [beauty's waste] (9), amit „elveszt a tétlen zsugorgatás” [kept unus'd, the user so destroys it] (9). Az anyag formába öntésének metafizikus gondolata mellett, amely a nemzés és az üzlet ezen analógiáját végső fokon lehetővé teszi, a két szóbanforgó fogalomkört közvetlenebb módon is összekapcsolja egy alapvető keresztény gondolat. Hubler szerint Shakespeare-nél

„A szexualitás jó oldala, hogy hozzájárul az emberi szaporodáshoz. Shakespeare ezen meggyőződése a sokasodás és a pásztor keresztény eszméiben gyökerezik. A világ teljessége Isten dicsőségét szolgálja, az emberi szaporodás pedig a föld állataiéhoz hasonlóan fokozza ezt a teljességet. A szonettek fiatalembere, Oliviahhoz hasonlóan, a világnak tartozik azzal, hogy ráhagyja szépsége másolatát. És, persze, a szépség e folyamatossága generációról generációra egyfajta testi és világias örököválóságot is jelent, az idő és a változandóság felett aratott diadalt.” (idézi Eastman, 319.)

A leendő apa tehát úgy is „gyarapítja” a világot – és csillapíthatja az „örök élet” iránti vágyát – hogy átadja a fiának azt a szépséget, amit ő maga is „kölcsonként kapott” [beauty you hold in lease] (13). Annak a felszólításnak, hogy aki „téged dúsaknál dúsabban megáldott: bőkezű ajándékát bőkezűséggel viszonzod” (11), szintén csak vallási kontextusban van értelme. A keresztény vonatkozások a 4. szonettben még jobban érzékelhetőek. A szonett megintcsak arra biztatja az Ifjút, hogy ne legyen „zsugori” [niggard], „kamattalan uzsorás” [profitless usurer], azaz „ne éljen vissza” a „bőséggel, mit továbbadnod adtak”. A meggyőzésben az utolsó s ezért retorikai szempontból nyilván a

legsúlyosabb érv, hogy „ha hív a természet, a sír után/ mily tűrhető számadásod marad”? [when Nature calls thee to be gone,/What acceptable audit canst thou leave?]. Nyilvánvaló, hogy a *végző elszámolásra* történik utalás, ahogyan akkor is, amikor a jövőző gyermek „haszna” úgy jelenik meg, mint aki „összegzi [számlámat] s kimentí koromat” [Shall sum my count, and make my old excuse]. A szépség-vagyon elpazarlása ebben a kontextusban már nem egyszerű hanyagság, hanem keresztény bűn, míg a vele való dicséretes gazdálkodás ugyanebben az értelemben erény – s így az „örök élet” keresztény eszméjéhez éppúgy köze van, mint a leszármazottakban folytatott örök élethez. Röviden, a „nemzés” „üzleti” metaforája – ahogyan azt a kombinatorikus modell sejteni engedi – valóban elősegíti a téma már vizsgált vallási vonatkozásainak érvényesülését – ám nem feltétlenül *csak* ezt. Ahogyan azt a modellből szinte várni lehet, a 74. szonett ugyanezeket a képeket a *költészet* funkciójának kifejtésére használja:

Ne félj: ha eljő a végrehajtó értem,
 És elvisz, s kauciót nem is vesz el,
 E versben tovább kamatozik életem,
 S lesz, amiről rám is emlékezel.
 Engem látsz majd, ha újra versem nézed,
 Mi belőle tiéd, a lényedet;
 Földé csak föld, el nem veszi enyészet
 Szellemem tőled, jobbik énemet.
 (...)

Érték csak az, mi benne tartalom,
 S az versemben, s veled marad dalom. (J.P.)

But be contented: when that fell arrest
 Without all bail shall carry me away,
 My life hath in this line some interest,
 Which for memorial still with thee shall stay.
 When thou reviewest this, thou dost review
 The very part was consecrate to thee.
 The earth can have but earth, which is his due;
 My spirit is thine, the better part of me:
 (...)

The worth of that, is that which it contains,
 And that is this, and this with thee remains. (74)

A halál versben játszott „végrehajtói” [arrest] szerepét az élet „kölcson”-voltának a képzele teszi lehetővé. Emellett hangsúlyos utalás történik a lélek, a „jobbik én” továbbélésére is – ezúttal a versben. Azaz *nem* az utódban (mint a nemzés-tematika esetén), *nem* a szeretetben (ahogyan az a ficinói lélek-csere esetén történik) és *nem* is a túlvilágon (ahogyan egyes versek anagogikus jelentésében) – bár a vers megörökítő funkciójának leírása mindegyik említett alternatívára rájátszik. Ami viszont azt jelenti, hogy a vers(-)be(-)fektetés koncepciójában a ‘nemzés’, az ‘üzlet’ és ‘szerelem’ korrespondanciája érvényesül. Az, hogy a szonett önnön értékeként a „tartalmát” mutatja fel [which it contains], a korábban bemutatottnál még világosabbá teszi, hogy a közöttük megnyilvánuló analógiát az ‘anyag formába öntésének’ [it contains] koncepciója, illetve a régi forma (a test) új formával (a versével) való felcserélése adja. Ezek az analógiák

azonban az eddig elemzett versektől eltérően nem a vallásos allegóriában, hanem *azzal mint metaforával együtt* a költészet témájában „konvergálnak”. Másképp fogalmazva, az élet/lélek Istennek szentelését, illetve a szerelem lélek-átadással való kifejezését itt az *alkotás folyamata* helyettesíti.

Nem így a 37. szonettben, ahol szintén mindhárom említett metafora felmerül legalább az allúzió szintjén, mégis, a vers mindezt „csak” a szerelemre vonatkoztatja:

Ahogy rokkant apának öröm ifjú
tettekben sürgő-forgó gyermeke,
úgy vigasztalsz, kit balsors s annyi kín sújt,
engemet, érdem s hűség kincse, te.
Mert akár szépség, akár születés,
pénz, ész, ez mind, vagy még több, vagy csak egy
a jussod, mint koronás, ősi rész,
én hozzájuk adom szerelmemet:
így sors-vert, hitvány s koldus nem vagyok,
mert ez, ha árny is, oly mivoltot ád,
hogy bőségedtől bő tápot kapok
s visszfényével is éltet glóriád.

Azt kívánom, mi üdvöd üdvé lesz;
én kívánom; s így üdvöm tízszeres!

As a decrepit father takes delight
To see his active child do deeds of youth,
So I, made lame by Fortune's dearest spite,
Take all my comfort of thy worth and truth;
For whether beauty, birth, or wealth, or wit,
Or any of these all, or all, or more,
Intituled in thy parts do crowned sit,
I make my love ingrafted to this store:
So then I am not lame, poor, nor despised,
Whilst that this shadow doth such substance give,
That in thy abundance am sufficed,
And by a part of all thy glory live.

Look what is best, that best I wish in thee;
This wish I have; then ten times happy me!(37)

A szonettben első pillantásra nem fedezhető fel a ‘nemzés’ metaforája. Az „apa” és a „fiú” hasonlata itt korántsem az utódban folytatott élet lehetőségét, hanem a szerető szerelmének feltétlenségét hivatott érzékeltetni. Ennek ellenére e két látszólag teljesen eltérő téma között következetesen végigvihető az analógia. Először is, a költő-atya az Ifjában mintegy újraélheti hanyatlóban lévő életét, ami a „nemzés”-tematika apaság-fogalmának egyik alapvető jellemzője. A szonettben ezt a párhuzamot az alap-hasonlaton túl a tökéletes/tökéletlen ellentétpárnak az „aktivitás” és a „bénaság”, az „ifjúság” és az „öregség” ellentétében megnyilvánuló implicit időbelisége is aláhúzza. Másodszor, a ‘nemzés’ tematikájában az utód az atya „imitációjaként”, apja másolataként, leképezéseként jelenik meg; a 37. szonettben hasonlóképp, az Ifjú tulajdonságai a költő „árnyék”-ának minősülnek (ami a plátóni terminológiában az ‘imitáció’-ra utal. A „nemzés” képzetkörében a biológiai apa az utódban mint másolatban él tovább – amint a versbeli „apát” is az ifjú „élteti”. Végül pedig, ahogyan a nemzés-tematikájú versekben az utódokban fellelt örökkévalóság a mulandóság vigasza, úgy nyújt az Ifjú a 37. szonettben „vigaszt” [my comfort] az „apának”.



A hasonlóságban megnyilvánuló különbség szintén figyelemreméltó: míg a valódi atya *átörökíti*, „átadja” önnön lényegét, s ezáltal élvezi annak „visszfényét”, addig a költő ezt a *szerelme* révén, szerelme „átadásával” [ingrafted] éri el, ami megintcsak Ficinohoz utasítja az olvasót: a szerető átadja „önmagát” a szeretettnek, s azontúl „benne él”. Az én-nek ez a szeretetben való feloldódása, ez az ön-átadás a vallásos rajongás tipikus kifejezése is; „Mindenhatóm, te vagy javaim összessége” – írja Augustinus (X. 282.), míg a szonettben azt olvashatjuk: „bőségemben eltelek”. De akár plátói szerelemként, akár a hit kifejezéseként is fogjuk fel a narrátor érzelmeit, annak mindenképp egy olyan aspektusa domborodik ki, amely – lévén a másik életét az én „új életként” fogja fel – a folyamatot pontos *spirituális* másává teszi annak, amely a szaporodás esetén biológiai úton történik.

A szonettben tehát ugyanúgy megjelenik a ‘nemzés’ és a ‘szerelem’ közötti analógia, mint az előzőleg vizsgált versekben, sőt, az ön-”átadás” és a „bőség” kapcsán az üzleti metaforika, illetve annak szokott implikációi, többek között a vallási allegória lehetősége is jelen vannak. A 74. szonettel ellentétben azonban mindez nem válik a költészet metaforájává – hacsak meg nem fontoljuk e ‘szerelem’ többértelműségének a lehetőségét. A versben a szerelem a ‘nemzés’ „égi” másaként tűnik fel, míg a ‘nemzés’ írás-metaforaként való szerepeltetésének a szonettekben ugyanez az alapja. A ‘nemzés’, az ‘írás’ és a ‘szerelem’ analógiája ugyanakkor Plátón *Lakomájának* az egyik legfőbb tézise, miután mindhárom az örökkévalóságra való törekvés megnyilvánulásának minősül. Diótíma *mindet* „szerelemnek” is nevezi, ami azután a szövegben több nyelvi megfeleltetést is eredményez. Az antik retorika szerint az absztrakt fogalmak megnevezése az érzéki tapasztalat metaforikus használatában áll, s a hatás és a világosság szempontjából is ez a célravezető. A fenti értelemben vett „szerelem” *absztraktabb* formái így a *legérzékibb* forma nyelvi kifejezésével vannak „érzékletesebbé” téve:

„Akik csak testileg magtól terhesek, azok a nők után bolondulnak, és így élik a szerelmet, és a gyermekáldás révén vélik elnyerni minden időkre a halhatatlanságot, hírük fennmaradását, a boldogságot. De vannak, akik inkább lelkükben, mint testükben fogadják mindazt, ami a lélekhez illik mind fogamzásban, mind szülésben: És vajon mi illik? A belátás és a többi erény illik, amelyek szerzői a költők és más alkotók...” (Plátón, *Lakoma*, 88.)

Ha tehát a versben „szerelemről” van szó, amelyet ráadásul a szülő-gyermek viszony érzékeltet, vajon nem utalhat-e mindez az alkotó és műve viszonyára is? E „tökéletes” gyermek nem jelölhet-e egy olyan „szebb, halhatatlanabb gyermeket”, mint „amilyeneket Homérosznál, Hésziodosznál és más kiváló költőknél láthat [az ember], és ki ne irigyelné e szellemeket nagyszerű sarjaikért, akik halhatatlan hírnevet és emlékezetet szereztek nekik...” (i.m., 89.). A szonett az Ifjútól „kapott” erényekre az „árnyék” [shadow] kifejezést használja, ami egyszersmind az irodalmi másolat szinonímája is a korban, s ez talán a metafikcióra való kimondott utalásként is felfogható. A „szépség, születés, pénz, ész”, amelyek első pillantásra vitathatatlanul egy ember tulajdonságainak tűnnek, szó szerint „részeidben vannak megcímezve”, így a „te” a te-mint-ifjúhoz *címzett*, s e jellemzőket (fel)dicsérő [crowned] *vers* leírása is lehet. A „bőség” [abundance], „nagyvonalúság”, amely az ifjú jellemzésekor gyakran szerepel, egy olyan kardinális keresztény erényt, a „magnificence”-t idézi, amely, mint Tuve rámutat, Cicero a gazdag és ízléses *képzeletre* vonatkoztat (Tuve, 58-59.) Sidney az *Astrophel és Stella* XXVIII. szonettjében szintén „gyermeknek”⁴¹ nevezi a verset, s az elme-szülemény hagyománya Fieldingnél már szinte magátólértetődően jelenik meg: „ezek a gyermekek” – írja a könyvekről – „teljes joggal nevezhetők édesatyjuk kincseinek, és sok közülük olyan ragaszkodó és kötelességtudó, hogy mikor szülője megöregszik, ő táplálja” (Fielding, II., 57.). Vajon az író számára nem épp *írása* többszörös [ten times] kinyomtatása lesz-e e „siker” fokmérője, s a költő boldogságának forrása? Az író „glóriáját” nem a műve adja-e meg? Nem bevett elképzelés-e, hogy abban él „örökké”?

A 37. szonett címzettje iránti „szerelem” ekképp nem két, hanem háromértelművé válik: a vers nem csak az ifjúról és az ifjúhoz, ezen keresztül az Egyről és az Egyhez, hanem saját magáról és magához (is) szólhat. Amikor a 78. szonettben azt olvashatjuk, hogy „minden művészetem te vagy” [thou art all my art], immár kétséges, hogy egy újabb magasztaló fordulatról van-e szó, vagy a látszólag metonimikus kijelentést ezúttal szó

⁴¹ A szerzői intenciótól eltérően (ez esetben allegorikusan) értelmezett vers pedig „cseregyerekké” válik: „You that with allegory’s curious frame/ Of others’ children changelings use to make”. Sidney metaforája ebből a szempontból azért lehet fontos, mert eszerint a „szülő” és „gyermek” közötti genetikus kapcsolat a jelentésben keresendő!

szerint vehetjük. Abban az értelemben, ahogyan erről a korabeli mítoszértelmező George Sandys beszél, amikor Pygmalion kapcsán kijelenti: „Nincs abban semmi különös és kivetnivaló, hogy egy kiváló művész saját képességeit csodálja, hisz ez az, ami a művészet tökélyre fejlődéséhez vezet” (OAEL, 24.). Szkhárosi Endre az *Udvari emberben* kibontakozó szerelemkoncepció kapcsán szintén ezt mutatja be a korabeli irodalmi „fejlődés” útjaként:

„a szerelem művészetétől itt jutunk el a művészet szerelméhez. (...) A neoplatonista szerelmi révület a művészet immanenciájának előképe. Mert közös bennük a szépség eszméje: ha a szerelem alkalmas út istenhez, úgy a szépség eszméjénél fogva a művészet is immanens útja lehet az istennel való azonosulásnak, minden emberi teljesség és megvalósulás céljának.”(Szkhárosi, 62.)

Hogy a vers tárgya maga a költészet, az ekképp a neoplatonikus esztétikával való azonosulásnak is betudható. Ahogyan Sandys is az ihletett, teremtő alkotás folyamatának metaforájaként értelmezi Pygmalion szerelmét, úgy talán Shakespeare is elvárhatott hasonló értelmezést az olvasóitól, annál is inkább, hogy Pygmalion szerelme is saját szobra, teremtménye iránt lobbán fel, s így a szülő-gyermek metaforájával is érintkezik. Sandys szerint a Pygmalion által készített szobornak „az Istennő által adott élet nem más, mint a mű bája és szépsége [...] amely a művet örökéletűvé, s az utókor szemében is csodálatra méltóvá tette”. Vajon a versbeli „te” bája és szépsége a szóbanforgó szonettben nem fogható-e fel hasonlóképpen? (Sőt mi több, vajon nem utalhat-e erre is a 20. szonettben a címzettnek adott "valami"?). A nemzés és a teremtés nyilvánvaló összefüggésén túl a szerelem és az alkotás e vélt rokonsága szintén a Diótíma által kifejtett elképzelés továbbvitelére alapul: mindkettő „isteni örület”, vagy, mint Theseus mondja a *Szentivánéji álomban*, „az örült, a szerelmes, a poéta/ Mind csupa képzelet”(V.i.). Már pusztán Shakespeare egyébirányú platonizmusa és az utóbbi idézet miatt is kézenfekvő a gondolat, hogy a szaporodás-metafora következetes használatát az utánzás fölé emelt költői „teremtés” implicit koncepciója motiválja. Mint Sandra Gilbert egy tanulmányában rámutat, a „nemzés” és a költői „istenülés” ebből következő eszméje nagyon régtől fogva kliséje az irodalomnak: „az a patriarchális gondolat, miszerint az író éppúgy az ‘atya’ szerepét játssza a szöveg létrehozásában, ahogyan Isten a világ teremtésében, a nyugati

civilizáció egészét áthatja a mai napig” (Gilbert, 115.) Mi több, ugyanez az isteni-atyai szerep általában a született mű szakrális kezelését implikálja, s ennél fogva a versek címzettjének „isteni” vonatkozásai is jól megférnek e címzett szonett-metaforaként való tételezésével:

„bár (...) az írók különböző módon és különböző szándékkal használják az irodalmi apaság metaforáját, abban mindannyian határozottan egyetértenek, hogy az irodalmi szöveg nem pusztán a szó szoros értelmében testet öltő beszéd, de olyan erő, amely valamiféle misztikus módon nyilvánul meg, válik testté.” (i.m., 118.)

Irodalmi anyaság

A szonettekben, bármennyire is jellegzetesen „neoplatonikus” a szerelemkoncepció, az alkotást nem a ‘teremtés’, hanem következetesen az imitáció, a másolás fogalmai jellemzik. Hasonlóképp feltűnhet, hogy a „hagyományos” nemzés-metaforát Shakespeare használja ugyan, de egy sarkalatos ponton átírja azt. Az önreflexív szonettreszekben a költő általában a vers-gyermek *anyjaként* jelenik meg⁴². A 32. szonettben például azt olvashatjuk, hogy ha a költő tovább élne, „drágább kincset szült volna a szerelme” [A dearer birth than his love had brought], mint a már megírt alkotások. A 77. szonettben az író megintcsak szellemi gyermeke kihordójának és felnevelőjének a szerepében – azaz női szerepben – jelenik meg: a címzett naplóbejegyzései a „fiai”, pontosabban „a felnevelt gyermekek az agyadból jöttek világra” [children nurs’d deliver’d from thy brain]. A 86. szonettben a még meg nem írt gondolatok [ripe thoughts] jelennek meg magzatként, az „agy” [brain] pedig „a méh, ahol kifejlődtek” [the womb wherein they grew]. A 59. szonett az invencióra való törekvést egy olyan kifejezéssel jelöli, amely a ‘vajúdás’-ra is használatos [labouring for invention].

Úgy tűnhet, hogy mindez a férfi-szerelem, a Múza „maszkulinizálódásának” a következménye. Ezen túl még az indokolhatja, hogy így fent lehet tartani azt a

⁴² A 37. szonettben a költő „apasága” így ellentmondani látszik a metafikciós értelmezésnek. Ebben a versben ugyanakkor nincs rájátszás a különböző nemű „irodalmi” szülők különböző (irodalmi) funkciójára, így azt lehetne mondani, hogy ezúttal csak a szülőség, azaz az (apára és az anyára egyaránt jellemző) ön-átadás a lényeg.

kétértelműséget is, hogy az ifjú *egyszerre* játszassa a Múzsá-apát illetve a fiú-szöveget. A patrilineáris leszármazás hagyományának megfelelően, amelyről az első 16 szaporodás-témájú vers is tanúskodik, a gyermek az apja (és nem az anyja) kópiája, az apa más formában való helyettesítője – így ugyanaz a *név* jelölheti mindkettőjüket. Ennek kapcsán merült fel a legújabb kritikában, hogy az első versekben a nemzés voltaképp a költészet metaforája, a szonettek létrehozásának a trópusa. Mindez egyrészt összhangzik a dedikációval is, amely Mr. W.H.-t (feltehetőleg a mecénást, s ennél fogva a szonettek címzettjét) „a szonettek nemzőjének” titulálja⁴³, másrészt, mint Carol Thomas Neely bemutatja, a metaforát ebben az értelemben Petrarca vezette be, akit Spenser (...) és Sidney is követ ebben. Hallet Smith azonban röviden és frappáns módon bemutatja, hogy ez a fajta „metafikciós” értelmezés nem áll meg a lábán. „A gondolat nagyszerű és gondolatébresztő. Bárcsak elfogadhatnám. De nem tehetem, mert Shakespeare elválasztja a gyermek és a költészet témáját. A 17. szonett zárlata, azaz a sorozat konklúziója a következő: »De maradnál meg valami utódban,/ kettőzve élnél: benne s a dalomban.«” (H. Smith, 11.) Az összefüggés Smith szerint megmarad annyiban, hogy „A költészetben való ünneplés is az örökkévalóság egy útja, mégha a költő szerint van egy »hűbb« módszer [mightier way] is, a gyermekáldás.” (H. Smith, 9.) Smith szerint a „nemzés” témájának a szonettekben való megjelenése furcsa ugyan, „az Erzsébet-kori szonettírók egyikénél sem találkozunk ezzel a témával”, ám korántsem példa nélküli:

⁴³ A „nemzés” metaforájával élő dedikáció körüli vitában a XX. század második feléig szinte észrevétlen maradt a kifejezés metaforikus volta és tradicionális implikációi. Massey szerint Sir William Harvey azért jöhet szóba W.H. jelöltjeként, mert 1609-ben újraházasodott, és egy jóval fiatalabb nőt vett el, ami meglehetősen reményt adott rá, hogy még gyermekeket nemzhet (ami a „beget” egy jelentése), s így indokolt a dedikáció által jelzett remény, hogy fennmaradjon az örökkévalóságnak. Boaden szerint W.H. azért szükségképp a versek címzettje, s nem egy „kívülálló”, mert a versek a szeretett ifjút kecsegtetik az örökkévalósággal. Szinte senki sem akadt, akinek feltűnt volna, hogy a „nemzés” az irodalmi alkotás egyik legbevetettebb metaforája, ugyanakkor Shakespeare-nél következetesen az „inspiráció” értelmében szerepel – nyilvánvalóan részben a Múzsá férfi-voltára való reakcióként, aki, miután egyszer mind a szonettek tárgya is, nyilvánvalóan „örök élet”-ben is részesül. Ezeknek a „közhelyeknek” a meglepő figyelmen kívül hagyásában nyilván szerepet játszott az is, hogy a férfi-múzsának a nemére (és szexualitására) való célzás a recepciótörténet tanúsága szerint sokakat rosszul érintett.

„Erasmus bonyolult episztolát írt acélból, hogy rávegyen egy fiatalembert (aki sem a fia, sem a veje nem volt) a nősülésre. Bennefoglaltatik Thomas Wilson *Art of Rhetorique*-jében is, amelyből 1553 és 1585 között nyolc kiadás jelent meg. Sidney írt egy verset, amelyben az öreg pásztor Geron azt tanácsolja a fiatal Histornak, hogy nősüljön meg. Egy emblemakönyvben, Otto van Veen *Amorum Emblemata*-jának (1608) (...) egyik verse számos érvet tartalmaz azok közül, amelyeket Shakespeare az első 17 szonettben használ. Mint J. W. Lever megfogalmazta, a Sokasodás doktrínája lehetővé tette Shakespeare-nek, hogy a szonett médiumát a kor egyik legfontosabb és átfogóbb doktrínájának kifejezésére használja”. (H. Smith, 8.)

Smith érvelése helytállónak tűnik – legalábbis ami a „nemzésnek” az első 17 szonettben való értelmét illeti. Ám mégiscsak lehet valami szerepe annak, hogy míg a fogalom a ciklus elején „szó szerinti”, később szinte kizárólag metaforikus értelmében szerepel. Mint a korábbi fejezetben volt már róla szó, a kifejezés jelöltjének ez a „felcserélése” egyrészt a metaforikus jelentésalkotás azon kombinatorikus technikájához tartozik, amelynek legitimációját a Létezők „jelölőlánca” adja, s amely végül is hozzájárul a metafikció létrejöttéhez is. Ebben a képzetkörben a „nemzés” konnotációihoz viszont az isteni Teremtés-mint-nemzés koncepciója is hozzátartozik, mi több, épp ez teszi lehetővé az apaság és a költés analógiáját. Ez az analogikus összefüggés pedig, mégha az első 17 szonett témáját nem is értelmezi át, a címzett „nemzőként” való értelmezésének vallásos kontextust adhat. A *metaforikus* nemzés az ajánlásban, illetve a ciklus második részében is a címzett-ifjú inspiratív szerepére vonatkozik a szerelmi költészet spirituális folyamatában. A szerelem allegorikus értelmének hatására viszont ez is allegorikussá válhat, s így a korban már oly gyakran hangoztatott „isteni inspirációra” játszik rá. A keresztény eszmerendszernek megfelelően az „örökkévaló” mintegy szükségképp az Atya szerepére van predesztinálva mindazon jelenségben, amely az iránta való „szerelem” megnyilvánulásának tekintendő: így lesz az alkotás antik „nemzés”-metaforájából logikusan olyan szülés-metafora, amelynek során a költő mintegy Mária mintájára a „szentlélektől” fogan. Milton teoretikus érveket is felhozott erre nézvést: szerinte a Múza „pogány” metaforájának ez az antitípusa, a pogányok által csak „megjósolt” igazi értelme (ld. Rivers, 159.). A költői ihletadó, spirituális nemző „isteni” voltát mutatja a szonettekben többek között az is, hogy maga a címzett is „nőnek” mutatkozik saját (napló)írói tevékenysége esetén (77). A költő anyai szerepének a hangsúlyozása így

pontosan attól szabadítja meg a verset, ami felé a neoplatonizmus lassan, de biztosan mutat, hogy azután a romantikában teljesebben be: vagyis a költő azon „teremtőként” való feltűnésétől, amelyhez az „apa”/”Atya” metaforája nagyban hozzájárul (Vö. Rivers, 159-160.), de amit Shakespeare saját szülő-verziója nem enged érvényesülni.

A ‘szülés’ képzete azonban nem pusztán a ‘teremtéssel’ kerül oppozícióba. A korabeli diszkurzusban a reprodukció, a szaporodás képzetköre nemcsak a (költői) teremtés, hanem minden egyéb „fajta” irodalmi reprodukció, reprezentáció fogalmával érintkezik, úgy a „valóság”-imitáció, mint a szövegimitáció, sőt, a fordítás, mi több, a „mimetikus” metaforika értelmében is. A ‘másolat’ [copie] kifejezés mindegyik említett képzetre használható volt: a „tetszetős másolatszaporítás” [pleasurable multiplication for copie] emellett éppúgy kifejezte a „helyes”, organikus stílus követelményét (Tuve, 118.), mint az apának a gyermekben való megsokszorozódását. Ám, mint Patricia Parker bemutatja, a *hű* reprezentáció, bármelyik értelmét vesszük is, a patriarchális nemi szereposztás és patrilineáris leszármazás ideológiájának megfelelően mindig az apai nemzéshez kötődik, az „anya” szerepének a lehető legnagyobb háttérbe szorításával. Az anyaság, és az ahhoz kapcsolódó kifejezések hangsúlyozása mindkét képzetkörben kétértelmű, gyanús, és óhatatlanul bevonja a szerelmi/írói hűtlenség fogalmait. A korabeli diszkurzusban a gyermek „kihordása” [carry], „megszülése” [bear] a költői utánzásra, az eredeti szöveg, nyelv átadására, anyanyelvre ültetésére, illetve a metaforikus jelentésátadásra is használatos kifejezések voltak, ám gyakran, Shakespeare drámáiban pedig szinte mindig negatív felhangokkal bírtak „a házasságtörés, a beszennyeződés, a fattyú-szülés értelmében.” (Parker, 139.)

S hogy miképp érvényesül az irodalmi „anyaság” e negativitása a versekben? Az előző fejezetben már vizsgált 78. szonett, amely szintén az „elmeszülemény” metaforikájával él, ezt az anyaságon belüli oppozíciót alkalmazza az én/mások költészetének viszonyára. A szerelem kizárólagosságának az irodalmi „hűséggel” való összefüggése folytán a „kitartásnak” [constancy] korántsem pusztán morális jelentősége van. A szó poétikai/episztemológiai értelemben is ez hivatott megkülönböztetni a költőt a kortársaktól, s biztosítani verse „igazságát”:

Múzsámul annyit invokáltalak
 és erőd oly szépen megsegített,
 hogy utánoznak, s védelmed alatt
 más pennák is ontják verseiket.
 Szemed, melytől a néma dalra kap
 s égbe röppen a tunya butaság,
 a tanult szárnyaknak ujjabb tollakat
 s a bájnak kétszeres fenséget ad.
 De legbüszkébb az én munkámra légy,
 mert te nemzedet s tőled születik;
 stílusban javítod csak más művét
 és éked művészetet ékesít.
 Míg nekem mim vagy? Művészetem álma,
 nehéz agyam égjáró tudománya.

So oft have I invok'd thee for my Muse,
 And found such fair assistance in my verse,
 As every alien pen hath got my use,
 And under thee their poesy disperse.
 Thine eyes, that taught the dumb on high to sing,
 And heavy ignorance aloft to fly,
 Have added feathers to the learned's wing,
 And given grace a double majesty.
 Yet be most proud of that which I compile,
 Whose influence is thine, and borne of thee:
 In other's works thou dost but mend the style,
 And arts with thy sweet graces graced be;
 But thou art all my art, and dost advance
 As high as learning my rude ignorance. (78)

Mi is a különbség Shakespeare és mások műve között? Úgy tűnik az, hogy – a világos ellentétet alapul véve – mások munkájának *nem* a címzett az „apja”. Ezt a nem-szülői viszonyt mindazonáltal olyan kifejezések írják le, amelyek jobban meggondolva mégiscsak a „családrománc” képzetkörében maradnak – csak épp ezúttal a „törvényes” viszonyok aláásásának, megsértésének értelmében. Bár ez (nyilván irodalmon-kívüli szempontoknak köszönhetően) nem explicit, a versben használt fogalmaknak a szaporodásra való rájátszatása révén Shakespeare voltaképpen „kakukkfiókák”, „fattyak” nevelgetésével konnotálja a riválisok „segítését” [assistance]. Szemben a saját alkotására használt „született” kifejezéssel, mások költészete a címzett „alatt” „szóródik” [disperse], ami a szaporodásra utaló sokszorozódással asszociálódik ugyan, ám a címzettel való ‘genetikus’ kapcsolat hiányát jelzi; a „tollakat” adsz [added feathers] a szárnyalás és az írás összejátszatásán túl az apaságra is rájátszik (feather -father), csak hogy ezúttal a puszt a „nevet adni [added] a gyerekek” értelmében. Részben ebből következőleg a „kétszeres” [double] fenség egyszersmind „kétértelmű”, „kétes” fenséget is jelent. Ám mindennek a „stílus javítása”-val való összekapcsolása a legérdekesebb. A narrátor a címzettnek hatást, de (a riválisok esetén) csak *stílus*hatást tulajdonít, amely a nőiséggel, tehát a potenciális irodalmi „apa” esetén a terméketlenséggel asszociálódik. Méghozzá úgy, hogy az így kapott „bájak” puszt a ráadásként [added], járulékként való használata a „mend” értelmében nem egyszerűen feldíszítik, hanem „megváltoztatják”, „átformálják” azt, amit elvileg ábrázolnak. És ha ehhez hozzávesszük, hogy a Múza „nemző”-funkcióját leíró kifejezés – az „influence” -, amely az „inspiráció” mellett „irodalmi hatást” is jelent(het),

akkor úgy tűnik, a szövegimitáció hűtlenségéről mint *a hagyomány formalizálódásáról és kiüresítéséről*, eltorzításáról van szó.

A „nemzés” irodalmi hatásként való felfogását erősítheti az 59. szonett is, ahol a „szülés” negatív poétikai implikációi már Shakespeare saját művészetét is érintik. A költői teremtés képe, amely a neoplatonikusoknál a *közvetlenül* az isten(i)től eredő ihlet megnyilvánulásaként, az imitáción mintegy felülemelkedő költészet önjellemzéseként szolgál, itt is „feminizálódik”, és világosan korábbi *szövegek* „variációjának” – tudatos vagy öntudatlan *imitációjának* – metaforájaként jelenik meg:

Ha nincsen új s mind volt már, ami van,
de rászedi agyunk a képzelet,
mely folyton újra tör, hogy kínosan
megszülje a már megszült gyermeket!
Óh, forgathatnák csak vissza előttem
a Nap körútját ötszázszor az évek,
hogy viszontláthassalak egy régi könyvben,
[mióta] először lett betű a lélek!
Csak látnám, hogy állt tünt korok előtt
szép alakod csodás épülete;
hogy mi vagyunk-e jobbak, vagy ők;
s a körforgás mindig ugyanaz-e!
Óh, biztos: aki akkor írt igaz dalt,
himnuszával csak gyarlóbbat magasztalt.

If there be nothing new, but that which is
Hath been before, how are our brains beguil'd,
Which, labouring for invention, bear amiss
The second burthen of a former child!
O, that record could with a backward look,
Even of five hundred courses of the sun,
Show me your image in some antique book,
Since mind at first in character was done!
That I might see what the old world would say
To this composed wonder of your frame;
Whether we are mended, or wher better thet,
Or whether revolution be the same.
O! sure I am, the wits of former days
To subjects worse have given admiring praise.(59)

Az újra-megszülés a versben az eredetiség megkérdőjelezésén túl egyszersmind az imitálendő eredeti hű visszaadásának koncepcióját is aláássa. A „gyermek” többszörös kihordása a mechanikus ismétlés [repetition] veszélyét jelzi, a „rosszul kihordás” [bear amiss] pedig korántsem pusztán ennek az ismétlési kényszernek a jelzője, hanem egy *további* veszély is jelez (ami Szabó Lőrinc fordításában sajnos észrevétlen marad). A kifejezés a félre-lépés (és „fattyú-szülés”) fenti értelmével szoros összefüggésben félremagyarázást, helytelen, téves jelentésátadást is jelent. A képzelet „megtévesztő” jellege így egyszerre utal a költői teremtés téveszméjére, illetve a képzelettel összefüggő képalkotásnak az (eredeti) értelmet eltorzító jellegére. A bevezetés ekképp általános szinten és általános alannyal – mintegy „teoreikusan” – jelenti be azt a problémát, amelynek az aktualitása amúgy szembeötlő a kor irodalmában.

Az *ismétlés* kérdése Bermann szerint a szonettforma esetén fokozottan problematikus: „a szonett rövid, zárt formájával és bonyolult mérték- és rímsémáival

hangsúlyozza, sőt, végsőkéig fokozza azokat az ismétlésen alapuló jellemzőket, amelyek bizonyos mértékben minden lírai alkotásnál jelen vannak.” (Bermann, 2.) A zárt forma a szonettíró bizonyos mértékig nemhogy egy korábbi minta, de ráadásul még önmaga ismétlőjévé is teszi. A *téves imitáció* viszont az „új” retorika kapcsán jelentkezik Shakespeare-nél, ha nem egyenesen az imitáció igen negatívan bemutatott plátóni gondolatára, az ideáktól való „háromszoros” eltávolodás képzetére vezethető vissza. A szülés e vonatkozásai ugyanakkor nem pusztán bizonyos burkolt poétikai problémákat tesznek világosabbá, hanem azt is, hogy az a tendencia, miszerint Shakespeare az eredethez, a korábbi hagyományokhoz, nagy elődökhöz nyúl vissza, voltaképp ezeknek az implicit problémáknak egy megoldási kísérlete.

A második quatrinában, úgy tűnik, az elődökkel való összehasonlítás lesz Shakespeare költészetének próbája. Az „előd”-szövegek között kettő jelenik meg homályosan⁴⁴. Ami az elsőt illeti, az, hogy „benne *először* lett betű a lélek” (pontosabban az „eszme”, „gondolat” [mind]), meglehetősen erős allúciónak tűnik, bár továbbra is kétértelmű: a *Biblia* létrejötte mellett a *világ* létrejötte (pontosabban az ember teremtésére) is utalhat, hiszen a „character” betűn túl jellemet, szereplőt is jelent, azaz a „világ színházának” résztvevőire is utalhat. Az univerzum Isten Könyveként való bevett elképzelése méginkább megerősíti ezt a kétértelműséget; Du Bartas például így ír:

„A világ egy folioba kötött könyv, mely Isten összes művét tartalmazza, csupa nagybetűvel szedve; minden egyes teremtmény egy oldal, és mindegyik egy-egy szép és hibátlan karaktert eredményez. De, akár az iskolakerülők, akik tanulás helyett csak bolondoznak, mi csak a borító képeit bámuljuk, a virágokat és az aranyozott széleket, és sosem nézünk bele a könyvbe, ahol a tanult természet a durvábbat kitaníthatja arról, hogy bölcsességével hogyan irányítja az Isten a természetet.” (*Divine Weeks and Works* ‘The First Day of the First Week’ – Rivers, 91.)

⁴⁴ A fordítást ezúttal kénytelen voltam kijavítani: Szabó Lőrinc azt írta, „viszontlássalak egy régi könyvben, *melyben* először lett betű a lélek”. Az eredetiben viszont a második tagmondatot a „since” [mióta] időhatározó kezdi, ami világossá teszi, hogy a „rég” könyv és az, amelyikben „először lett betű a lélek”, *nem* ugyanaz, sőt, nem is bizonyos, hogy az utóbbi a szó szoros értelmében vett könyv.

Úgy tűnik, ez a valós vagy szimbolikus írás – mindkét esetben szimbolikus nyelvvel – az, amelyet a vers beszélője mértéknek tekint. Az ötszáz éves „antik könyv” már jóval fogósabb kérdésnek tűnik, ám megfontolandó, hogy ezidőtájt (1100) tehető az a fordulat, amikor a plátóni-plotinoszi hatásról – a közvetlen, istenség általi megvilágosodásról – áttevődött a hangsúly Arisztotelészre, és az Istenről való meditációról Isten *műveinek*, s ezen belül is legfőbb művének, a *teremtett világnak* a tanulmányozására. (Vö.: Eco, 1992, 195., CC, 125-126.) Vajon véletlen-e, hogy Shakespeare épp *innentől* kezdve gondolja magát összemérhetőnek az akkori írókkal? Hiszen *innentől* kezdve domináns az imitáció gondolata, amely mindazonáltal *még* nem az elődök, hanem a teremtett világ-mint-szöveg utánzása értelmében szövegimitáció. A vers ily módon a szimbolikus és a szó szerinti értelemben vett „szöveg” összevetésével játszik el, ami ironikus kétértelműséget ad annak a korban gyakran felmerülő kérdésnek, hogy az irodalom a valóság vagy az elődök imitációja legyen, illetve annak, hogy kik is az imitálásra érdemes „szerzők”. Azaz kik az *authores*, azok az írók, akik az „elmeszülemény” atyjai, a költő „befolyásolói” [influence], spirituális megtermékenyítői lehetnek. Az „author” szó, amely ebből a szempontból elsősorban a „tekintély” értelmében érvényesül, maga is közvetlenül az irodalmi apaság és az imitáció kérdéskörével érintkezik: mint Gilbert és Gubar rámutat, a „metafora magába az au(k)tor [author] szóba is beleépül, miután az egyszerre azonosítja az írókat egy istenséggel és egy *pater familiasszal*.” (i.m., 115)

A cicerói imitáció egyik propagátora, Belbo, így fogalmaz: a „költészet ars, mely teljes egészében a természet imitációjában és mások példáinak követésében nyilvánul meg” (Vásárhelyi, 42.). Mindez a *singularis* formájában mutatkozik a leghelyesebbnek: „okosan csak egyet, a legtökéletesebbet lehet és érdemes utánozni” (i.m., 45). Meglehetősen világos, hogy Shakespeare nemigen tartotta magát efféle meggondolásokhoz – hacsak nem magát a Biblia szerzőjét minősíti az „egy, legtökéletesebb *szerzőnek*”. Az „egy” Shakespeare „egy témáját” is felidézi, s ezzel a szonettek atyja maga lesz az Atya, a shakespeare-i szonett közvetlen, tiszta forrása pedig a teremtett világ és a Biblia. Abban még (általában) a kortárs arisztoteléanus teoretikusok is megegyeztek, hogy a Biblia mint Isten Igéje, végül is maga a (szöveg)testet öltött Idea. Ha pedig ehhez hozzávesszük, hogy a természet imitációján Belbo szerint korántsem (feltétlenül) egy valós mintakép

leképezése értendő, hanem adott esetben a (természet adta) *inventio*, az, hogy „az anyag kezelése szempontjából az eredmény mégis eltér[jen] az eredetitől”, akkor felmerül, hogy az „ezer változat” vagy „szócsere”, amelyben a 105. szonett szerint a szerző „leleménye” megnyilvánul [my invention is spent], ehhez tartja magát – a Biblia „szimbolikus nyelvének” variálásával. Azaz, ha a szonettek szövege csak *ennyiben* „ismétlés”, valóban csak „másodszorra” hordja ki [second burthen] az „igét”. A közvetítettség általi torzítás lehetősége az *egyedüli hiteles szerző* újraírásaként szűkül le.

Az elmeszülemény motívuma Shakespeare szonettjeiben ekként a megfogalmazhatóságot, a kifejezhetőséget a korabeli poétika keretébe helyezve problematizálja. A motívummal élő versek középponti dilemmája két alapvető követelménynek: az igazság nyelvi átadásának és az imitáció elvének az összeegyeztethetősége. A „téves” kihordás, a „bear amiss” értelmében vett „félrevitel” veszélye a nyelvről nyelvre való allegorikus „átültetés” fontossága miatt kerül előtérbe, ami korántsem csak a mai olvasó számára veti fel a szövegértelmezésből adódó esetleges, sőt adott esetben szükségszerű tévedés, félreértés veszélyét. A protestantizmus által felélesztett bibliaértelmezési viták pontosan ekörül folytak. A vizsgált szonettben – a szóbanforgó vitákhoz hasonlóan – ez a probléma hitkérdéssé válik: a költő a nem igazán indokolt, sőt, a vers egészét figyelembevéve inkább kétségbeesett „biztos”-sal zárja rövidre az érvelést. Másrészt viszont a képzelet „önámító” [beguil'd] jellege, a hit [I am sure] bevonása az 59. szonettben már kétségessé teszi a szándék megbízhatóságát, megkérdőjelezi a „hűség” elégségességét a „valóság-hűség” eléréséhez, ahogyan a szem/szív motívuma kapcsán is láttuk. S hogy a shakespeare-i „pánmetaforika” nemcsak az imitáció szempontjából, hanem általában is a retorika *belső* veszélyét jelzi, ahhoz elég pusztán azt meggondolni, hogy a *Lóvá tett lovagok*ban Shakespeare épp a legnevezetesebb szereplő szájába adja *saját* legjellegzetesebb „rögeszméit”, mint amilyen az alkotás most vizsgált szülés–metaforája, vagy a rózsa illatából „párolt” vers képzelete. Az iskolamester Holofernes önnön alkotását a következőképp jellemzi:

„Ez az én tehetségem. (...) Bolondos, csapongó szellem, telve különféle formákkal (...) Mind ezek az emlékezet mélyén fogantak, a pia mater méhében nevelkedtek, s egy kedvező pillanatban világra jöttek. De nagy adomány a tehetség azoknak, akikben hevesen lobog! (...) S ugyan miért Naso, ha nem azért, mert nózijával



szimatolta ki a fantázia aromatikus flóráját, s az invenció sziporkáit”?
 (Lóvátett lovagok, IV.ii. Kiemelések: H.A.)

Mindehhez ráadásként Holofernes még sületlenebb tanítványa a Biblia csallhatatlanságának gondolatával igazolja mestere ostoba elménckedését. Öniróniáról van szó, ahogyan Shakespeare manierizmus-szofizmus kritikája is azért heves, mert saját írásmódját látta fenyegetve általa – és annál hevesebbé és/vagy ironikusabbá vált, minél inkább felismerte, hogy a retorika nem írói szándék kérdése, hanem maga a nyelv egy aspektusa. Ez a felismerés viszont, mint látni fogjuk, a „fantázia aromatikus flóráját” – azaz az oly gyakori shakespeare-i virágmetaforák jelentését, illetve e jelentés „kiszimatolásának” az elgondolását is nagyban befolyásolja.

SZÓVIRÁGOK

A rózsza és a párlat

Shakespeare 54. szonettje egyetlen kiterjesztett metaforára, a rózsáéra épül, amely azon nyomban mint a „szerelem virága” azonosítódik az olvasóban. A versen belül az alakzat szintén könnyen megfejthetőnek tűnik: a versbeli fajrózsza a csattanóban megszólított gyönyörű gyermek, illata (legalábbis Szabó Lőrinc fordításában) a „hű szerelem”, a párlat pedig az ezt megörökítő szonett hasonlítójaként mutatkozik meg.

Óh, mennyire megszépíti a szépet
az édes dísz, hogy nemes, igazi!
A rózsza szép, de szebb, még szebb az édes
illattól, amely körüllebegi.
A vadrózsza épp oly mély tűzben izzik,
mint a fajrózsák párfömös zománca,
s nyáron, ha a bimbók álarca nyílik,
épp oly tüskén épp oly kacér a tánca.
De mert kincse csak tűnő tarkaság,
csak él, s hervad, nem nézi senki sem,
s magába hal. Más az édes virág:
édes párlatba hal át édesen:
s így illatozik majd, gyönyörű gyermek,
ha elhervadsz, dalomban hű szerelmed.

O how much more doth beauty beauteous seem,
By that sweet ornament which truth doth give!
The rose looks fair, but fairer we it deem
For that sweet odour which doth in it live.
The canker-blooms have full as deep a dye,
As the perfumed tincture of the roses,
Hang on such thorns, and play as wantonly
When summer's breath their masked buds discloses:
But, for their virtue only is their show,
They live unwoo'd, and unrespected fade;
Die to themselves. Sweet roses do not so;
Of their sweet deaths are sweetest odours made:
And so of you, beauteous and lovely youth,
When that shall fade, my verse distills your truth.(54)

A metafora mégsem olyan egyszerű: a felütés úgy is felfogható, hogy az utána következő rózsza-kép egy olyan, a „szépség” és az „igazság” [truth] összefüggésére vonatkozó absztrakt állítás érzékeltetésére szolgál, amelynek az „ifjú” és a „vers” viszonya csak egy példája, egy lehetséges „konkretizációja”. Mindezt az is támogatja, hogy a virág-metafora, bár lehetővé teszi, mégsem redukálja a kiindulásképp szolgáló fogalmakat oly módon, hogy az nyilvánvalóan egy *személy* jellemzésére vonatkozzon. A szín és az illat szembeállításával a vers legelőször is a külsőt és a belsőt (lévén az illat a rózsában él”) állítja szembe. Miután az előbbinek a – múlandó – szépség, az utóbbinak pedig az igazság [your truth] a *kitett* megfelelője, sőt, az utóbbi az „erénnyel” [virtue] is összefüggésbe kerül, ezt a különbséget nem lehetetlen a csapodár és a hű szerelem különbségeként értelmezni, bár a vers következetesen ennél elvontabb szinten marad. A természeti körforgás eszméjének jegyében a bimbónyílás, a nyár pusztán az evilági élet csúcspontját jelzi, mely ugyan összefüggésbe kerülhet a szexualitással, ám ez korántsem szükségszerű.

A két virág ellentétezése inkább egy tisztán filozófiai jellegű eszmefuttatást tesz érzékletesebbé. A szín és az illat, a külső és a belső oppozíciója az anyagit és a szellemit, a természetit és a természetfelettit különbözteti meg. Az „illat”, ami az anyagtalan, a természet-feletti képviselője lehet, a fajrózsában „benne él” [in it live], mely kifejezés, mint a háromszög-motívum kapcsán láthattuk, sokszor a léleknek a testhez való viszonyát jelzi. A két virág anyagi aspektusát viszont olyan szavak írják le, mint a „show” vagy az „álarc” [masked], amelyek mind a látszattal konnotálódnak. Mindez meglehetősen világosan Plátónhoz, illetve a keresztény dualizmushoz köti a szóbanforgó képet. S hogy miképpen lehet mindennek a zárlatban megjelenő „szép ifjú” a hasonlítottja? Elsősorban nem a szerelem, hanem talán inkább a fenti ontológia révén. Az ember az anyagból vétetett – ebben *mindkét* rózsához hasonlít -, ám a Létezők Nagy Láncolatának elemei közül kiemelkedik Istentől kapott *lelke* s az „igazság” adománya, erényei által. Ez az, ami mulandó testének halála után is továbbélhet – ahogyan a fajrózsa illata.

Az eddig elmondottakat a vers egy lehetséges emblematiszmus vonatkozása is megerősíti. Leonardo a mulandóság eszméjét a következőképp fogalmazza meg: „nincsen rózsza tövis nélkül, [de] csupán a tövisek maradnak meg, míg a rózsza, vagyis a gyönyör, elhervad” (Gombrich, 59.). Ripa viszont az illatot említi a következő kontextusban: „a harmonikus barátság és az igazi egyesülés gyümölcse a példás és dicséretes tettek édes illatát árasztja, méghozzá az üres kérkedés hívságai nélkül, mely oly gyakran leplezi a hízélgést, az előbbi erény ellenségét” (i.m. 63.). Vagyis míg a(z illat nélküli) rózsza a gyönyörrel asszociálódik, addig az illat az égi szerelemmel, s ezzel összefüggésben az „erény”-t, illetve az ebből adódó hírnevet („példás és dicséretes tettek”) is képviseli.

Ha azonban a szonettet ennek megfelelően értelmezzük, akkor a keresztény-platonikus „erény” és a „hírnév” azon eszméje, amelyet Ripánál egyként az illat képvisel, radikálisan elkülönül egymástól. Jóllehet a vers nagy része az illatot önmagában is magasabbrendűnek mutatja be, mint a színt vagy az (anyagi) életet, a zárlat az illat továbbélését *kizárólag* a parfümmé alakításnak tulajdonítja, amely viszont egyértelműen a költészetben való megörökítésre vonatkozik. A transzcendenciának nem a túlvilági élet, hanem csakis az írás a kulcsa, amely már akkor is meglepő volna, ha a vers egyszerűen a szerelmet írta le, hát még akkor, ha mindez a keresztény lélek-képzettel asszociálódik!

Mindez önmagában még betudható volna az antik hatásnak, hiszen a görög-római vallási elképzelések szerint a lélek nemigen tarthat számot olyasfajta túlélésre, mint ahogyan azt a kereszténység vallja. Eliade szerint egyenesen ez ösztönözte az ókoriakat arra, hogy dicső cselekedeteket hajtsanak végre, amelyeket az énekmondók megörökíthetnek, és így fenntarthatják az emlékezetüket (Eliade, 226.).⁴⁵ Diótíma szerint Alkésztisz vagy Akhilleusz korántsem haltak volna meg imádottságukért, ha „nem hitték volna, hogy örökre fennmarad utánuk erényük emlékezete” (*A lakoma*, 88).

De vajon hogyan kerülhet ez a már-már heretikus nézet azok közé a szonettek közé, amelyek, mint bemutatni próbáltam, a keresztény és az antik nézetek szintetizálásán, összebékítésén alapulnak? Vagy talán már akkor rossz úton járunk, amikor a „fajrózsa” és az „ifjú” közötti közösséget, mint az anyagban megnyilvánuló igazságot, az *emberi lélekben* keressük? Ha a „párlat” a hírnévvel – és csakis a hírnévvel – asszociálódik, akkor forrása, az „illatos rózsa” talán mégsem az erényes ember (akinek értékeit a vers megörökíti). Inkább maga az *így felfogott mű*, amely éppen e funkciójánál fogva „illatos” – azaz „tartalmas”. A korban a „virág” motívuma gyakran konnotálódik az irodalommal, sőt olykor egyenesen azt jelképezi. Alanus de Insulis híres versikéjében, amely a világ-mint-könyv eszméjét fogalmazza meg, azt olvashatjuk, hogy „helyzetünket a rózsa jelképezi, akárcsak a helyünket leíró szép nyelv, életünk olvasmánya” (id. Fabiny, 28.). Az, hogy az író úgy „gyűjtöget” az elődei műveiből, mint a méh a *virágokból*, szintén reneszánsz közhelynek minősíthető (Garin, 29-30.).

A rózsa (meta)fikcionalitására egyéb jelek is utalnak. A korai szonettekben a rózsa világosan a „szépség” jelölőjeként jelenik meg, épp ezért lehetnek a (szép) címzettet biológiailag halhatatlanná tevő utódok „élő virágaid” [living flowers], amelyek a „száraz” verset ellenpontoszzák. Ugyanakkor azt is láthattuk, hogy a vers-mint-gyermek képzelet Shakespeare egyik leggyakrabban visszatérő metaforája. A ‘gyermek’ és a ‘virág’ egyként a vers jelölője lehet, miután pedig a fajrózsa a szonettben egy „ifjúhoz” [youth] hasonlítatik, a platóni szülő-metaforika talán itt is érvényesíthető. Talán nem (csak) egy

⁴⁵ „A hős az azonban szellemi természetű »halhatatlanságnak«, egészen pontosan *dicsőségnek*, a *neve* fennmaradásának is örvend. Példaképpé válik ezáltal mindenki számára, aki túl akar lépni a halandók röpke létén, meg akarja menteni nevét a végleges feledéstől, tovább akar élni az emberek emlékezetében.” (Eliade, 249.)

ember, hanem az alkotók – akár maga Shakespeare – azon „sarja” is érthető alatta, aki a „párlat” által jelzett örök dicsőség letéteményese lesz. A központi kép ugyanakkor a versen belül is következetesen az irodalommal asszociálódik. Mindkét rózsa olyan kifejezések írják le, amelyek – a „természeti” képnek ellentmondva – éppúgy „csináltságot” sugallnak, mint a költői illat-”csinálás” [made]. Mindezt előbb a festészet szótárának használata, a rózsák „festése” [dye], „színezete” [tincture], később a *színi*előadás terminusainak bevonása teremti meg: mindkét virág „játszik” [play], a vadrózsa bimbója pedig álarcos [masked] – ami filozófiai konnotációin túl egy, a korban egyre népszerűbbé váló drámai műfajt, a „masque”-ot idézi -, egyetlen erénye pedig a „show”, mely kifejezést talán jobb nem lefordítani, hogy érzékelhetőek maradjanak a konnotációi. Akárhogy is, mindkét rózsa meglehetősen „irodalmi” jelenségnek tűnik. Ám míg a vadrózsa esetében a puszta külsődlegesség válik hangsúlyossá, a fajrózsa külseje valamiféle többletet hordoz, amely a „tartalommal” asszociálódhat, Ripa emblémájával összhangban: az „illat” a „hízélgéssel”, „üres kérkedés”-sel, azaz a shakespeare-i szofizmussal szembeállított „igazmondást” képviselheti.⁴⁶

A szív/szem motívumát felhasználó szonettekben ez az oppozíció fokozatosan egymást feltételező aspektusok olyan együttesévé válik, amelynek következtében a szöveg jelentése immár elválaszthatatlan a jelölés módjától. Hasonló irányba mutat, hogy az 54. szonettben azok a kifejezések, amelyek az illat által képviselt „igaz” tapasztalatot hivatottak szembeállítani a hamis látszattal, mindannyiszor a tévedés (vagy megtévesztés) lehetőségét is magában foglaló, puszta vélekedések. A szép szebbnek *látszik* [seem] az „igazságtól”, az illatos rózsa szebbnek *ítéljük* [deem]. A „vadrózsa” tiszta „retorika” a szó shakespeare-i értelmében, a „fajrózsa” viszont értelmezésre szorul; az előzőből teljességgel hiányzik, ami az utóbbiban megvan, ám az a másikban is a szemlélő megítélésétől, mi

⁴⁶ A „virág” a kor poétikájában a retorika közhelyes metaforája, amit a „flores rhetorici” idiómája is jelez (Tuve, 141.). Puttenhamnál például „a figuratív beszéd olyan virág [flowers], amelyet a költő művészete által rak a nyelvre, mint az aranyhímzést [passements of gold] a hercegi ruhára [princely garment].” (i.m. 61.) A retorikának ez az amúgy megszokott (bár nem kizárólagos) járulékként, külsőségként való elképzeléséhez képest az 50. szonett a virágon/retorikán *belül* tesz különbséget. „Az ellentét nem a mesterségesség és a mesterkéletlen természetesség között állt fenn, ugyanakkor az igaz művészetnek is megvolt a maga elentettje a hamis művészetben” (i.m. 38.), amit a fajrózsa és a vadrózsa oppozíciója igencsak jól kifejezhet.

több, a szemlélők („mi”) egyetértésétől függ! Ami egyszersemind továbbértelmezi a fajrózsa halálának „jelenségét” is: ha az illat és az „igazság” egymásra vonatkoztatására gondolunk, a „hervadás” [fade] a költészet „igazságának” azon elhomályosulását, „előregedését” jelezheti, amelyről a „riválissal” kapcsolatos panaszok tanúskodnak, és amely a divatnak, a közönség változó ízlésének van betudva. Azaz a vers születésének körülményeitől, a szándékolt jelentés kontextusától való eltávolodás következménye – ami arra is magyarázatot adhat, hogyan értsük a lepárlást, ha a rózsa már *eleve szöveg*. Ha a vers „természetes” jelentése – illata – az elvárasi horizontok változásával elhalványul, ez még korántsem jelenti a jelentés megszűnését. Pusztán annak átalakulását, egy olyan jelentés (vagy jelentések) kialakulását, amelynek immár (talán) semmi köze a vers szándékolt értelméhez. A „te” ezen értelme megváltozhat, ám maga a „te” mégis tovább él – mindig abban az értelemben, amit a jövőendő olvasók neki tulajdonítanak⁴⁷.

A vers örök élete – a „mű halála”

A „te” denotátumát oly sok mindenkiben fellelő kritikusok jól illusztrálhatnák ezt az elképzelést, ám mégis kérdés, hogy nem anakronizmus-e ilyesmit feltételezni a Shakespeare-szonettekről, amelyekben oly sokszor fellelhető a vers „metafizikus” állandóságának toposza. Az önreflexív versek egyik leggyakrabban visszatérő eleme a

⁴⁷ A rózsa motívuma meglehetősen gyakran szerepel olyan kontextusban, ahol jól kivehetően nem egyszerűen a szépség érzékeltetését szolgálja, hanem a szépség megítélését problematizálja. A 69. szonettben például nem a szív sejtelméi hatolnak a külső mögé, hanem a *gondolatok* azok, amelyek „tetteid mérlegelik”. Szó sincs megvilágosodásról, a „tudás” itt (már) egy sosem bizonyos, „találgatás”-szerű [in guess] *értelmezés* eredménye, a zárlat pedig megintcsak a virág-metaforával játszik rá a címzett ezt kiváltó szövegszerűségére. „Virág-szépséghez dudva rossz szaga” társul, olvashatjuk, ami még világosan a külső/belbecs szembenállását jelzi. A fordításban a csattanó is illik ehhez: „S miért nem illik illatod szépségedhez?/Közönséges lettél – a válasz ez lesz.” Ám a fordítás kifejezése, „közönséges”, bizonyos értelemben „hű” megfelelője az eredetiben szereplő „common” szónak – amely mindazonáltal semmi olyan morális/esztétikai melléköngével nem bír, mint magyar megfelelője: nem jelent „durvát” vagy „bárdolatlant”, pusztán „átlagost”, „megszokottat” – amint a költő *verseit* érő vádak esetében láttuk. Ebben az értelemben viszont igencsak nehezen értelmezhető a címzett morális lealacsonyodásának összefoglalásaként – az „ítélet” itt is azoknak a „másoknak” a meglátása, akik az ifjút – vagy a verseket – megítélik, s amely ítélet ráadásul tünetően relatív: az ifjú ezzel a szonett metaforájává, a világ az olvasók metonímiájává, a gondolatok esküdtszéke pedig egyenesen a kritika, a kritikai ítélezés allegóriájává válik.

költészet időtlenségének az antikvitástól eredeztethető képze, vagyis a vers azon képessége, sőt adott esetben funkciója, hogy romolhatatlan voltánál fogva képes szembeszegülni a mulandósággal. Ennek egyik szonettbeli megfogalmazása már a Shakespeare-szállóigék közé tartozik: „Márvány s királyi arany oszlopok nem élik túl hatalmas versemet...” (55). Mindez azonban csakis azért érték, mert ezáltal örökkévalóvá teheti a „barátot”, mely gondolat először a 15. szonettben jelenik meg: „mert szeretlek, én feltámasztalak”. A 16. szonett, amely a korábbi szonettekhez hasonlóan a barát mulandóságának ellenszerét az utódnemzésben látja, a csattanóban a vers hasonló funkciójával hozakodik elő: „kettőzve élnél: benne és dalomban”.⁴⁸ A gondolat ezek után kevés variációval és részletezéssel igen sokszor előkerül, a mű örökkévalósága, öröklétének hogyanja, az általa biztosított „élet” értéke és a szöveg általi reprezentáció hűsége néhol mégis problematizálódik. Alighogy a költészet témája megjelenik, máris negatív fényben tűnik fel. A 17. szonett a szövegszerű halhatatlanságot erősen leértékeli az utódban való továbbéléshez képest: a vers „csak sírod jele: félig se tárva rejti életed”, csak silány és élettelen, „száraz” (16) másolatot produkál. Ráadásul a közönség majdani értékelése is kétes: „hazugság, mondanák az emberek”. Bár ezek a kétségek később is felmerülnek, úgy tetszhet, csak a pillanatnyi érvelés festi őket ilyen sötétre. A vers élettelen volta máshol épp a mulandóságon aratott biztos diadal biztosítéka⁴⁹.

⁴⁸ A toposz a kor szonettjeiben szinte kötelezően, és szinte ugyanezekkel a szavakkal van jelen, többek között azoknak a költőknek a verseiben is, akiket a biografista kritikusok a Rivális Költő szerepére jelöltek: „Hol lehet – kérdik majdan -, akinek/ szépsége e némából szót csiholt?/Diadalív ez: azért emelem,/ hogy öregség neved ne bírja le,/ s ne dülhasson szent erényeiden/ sötétség és idő falánk dühe.” (Samuel Daniel: *Más csak hadd zengjen* Ford.: Várady Szabolcs) „Öröklét a te részed általam,/ (...) Szűz és matróna egykor versbe tett/ sorsod oly igen megbűvölve bújja,/ hogy szánja, nem e korban született,/ mint neme tökélyének szemtanúja./ Így szárnyalsz hitvány sokaság fölött,/ s örökön élsz dalomban, mely örök.” (Michael Drayton: *Vajon ma hány* Ford.: Kiss Zsuzsa).

⁴⁹ A vers „hűtlensége”, amelynél a 16. szonett szerint az emberi utódok „hűbb képeid” adják, nem a jel reprezentációs képességét, pusztán a költő személyes kompetenciáját kérdőjelezi meg: erre utal a már idézett versben az „inas-toll”, majd a 26. szonettben az, hogy „nincs szavam elég” a barát dicséretére. Gyakori az is, hogy szerzőnk „gyarló és nyers sorai” (32), „zenéje romlása” (79), „lankadt leleménye” és „fakó verse”, „szegény ríme” (103) miatt pironkodik. A riválisok elleni támadások ugyanakkor megkérdőjelezi ezeknek az állításoknak az őszinteségét is; a szerénységnek a humanista retorikában kötelező elemeiről van szó, amely ráadásul Petrarca után a szerelem és a szeretett kiválóságának jelévé is vált: a *Daloskönyv* versei közül a XX. például egészében is a hölgy „leírhatatlanságára” és a szerelem

A 60. szonett egésze ennek a gondolatnak az illusztrációjaként tűnik fel. A vers két jól elhatárolható része a fizikai valóságot és az ezt meghaladó, „örökkévaló” írást, a test és a jel („dalom”), illetve az utóbbi által rögzített idea („bájid”, vagyis valójában „értéked” [‘worth’]) létmódját állítja élesen szembe. A fizikai valósággal foglalkozó első rész hullám/part hasonlata, az azt követő napszak-, illetve növénymetaforák mind-mind a természeti létezők azon múlandóságát érzékeltetik, ami az irodalomra *nem* jellemző:

Mint a sziklapart felé hullámözn,
A vég felé perczünk úgy repül:
Egyik hab a másik nyomába jön,
S tolong előre mind szüntelenül.
Létünk, a mely először fényben áll,
Érés felé csúszik, s ha feljutott,
Dicsfénye ellen küzd álnok homály,
S az idő visszavészi mit adott.
Hervasztja ez az ifjúság virágát,
S redőket ás a szépség homlokán,
Emészti a természet ritkaságát
S nem áll meg semmi sarlója nyomán.

De véle mégis megdaczol dalom
A melybe’ bájidat magasztalom. (Gy. V.)

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown’d,
Crooked eclipses ‘gainst his glory fight,
And Time, that gave, doth now his gift confound.
Time doth transfix the flourish set on youth,
And delves the parallels in beauty’s brow;
Feeds on the rarities of nature’s truth,
And nothing stands but for his scythe to mow.

And yet, to times in hope, my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.

Az élőlények és a vers ellentétezése egyértelműnek és határozottnak tűnik, és ennek a „tudásnak” a bizonyosságát első pillantásra csak méginkább megerősíteni hivatott az az antik autoritás, akit a vers feltehetőleg a forrásaként használ: a szonett nemhogy gondolatról gondolatra, de olykor szóról szóra követi Ovidius *Metamorphoses*-ének (illetve a fordításának) azt a részletét, amelyben Ovidius Pythagorasz nézeteit ismerteti:

„Még az idő is örök mozgásban hömpölyög egyre,
mint a folyó. S a folyók mozgása miként nem akad meg,
úgy az időé sem: de miként hab habra habot hajt,
és a korábbi a későbbit kitaszítja a helyéből,
így az idő is fut, perc percen percnek utána; (...)
Fényre kerülve a csepp csecsemő heverészik erőtlen,
később négy lábon, valamint csak az állatok úgy jár (...)
Majd meg erős, gyors lett, befutotta az ifjú pályát, (...)

„némaságára” épül: „Szégyenkezem: még rímet nem találtam,/ hogy szólhatnék Asszonyom kelleméről;/ (...) Többször szólásra nyitottam az ajkam:/ de mellemből szó nem szakadt ki mégsem;/ van-e hát hang, mi oly magasra szállna”? (Ford.: Károlyi Amy). Az önbizalom hiányának-e jelei önmagukban tehát éppúgy toposznak minősíthető, mint maga a vers örökkévalósága.

alkonyuló aggság lejtős útjára hanyatlik.(...)

Jaj, te idő, mindent felfalsz, s te irigy korm öregség
mindent szétronrtok, szétrágtok lassan az a korral,
szívósan fölemészttek mindent lassu halállal.” (Ovidius, XV. 179-83, 221-2, 225,
227, 234-6.)

Érdekes, hogy Shakespeare úgy használja ezt a „történelem”-felfogást, hogy azonközben a „pythagoraszi” elgondolásnak épp a lényegét hallgatja el. Az idézett részlet igencsak fontos konklúziója kimarad a versből, ami radikálisan megváltoztatja az Ovidius által felvázolt gondolatmenetet. A *Metamorphoses*-ben az elmondottak ugyan valóban azt példázzák, hogy „semmi sem állandó a világban és minden mozgásban van”, ám a konklúzióban egyáltalán nem azon van a hangsúly, hogy „minden véglegesen elpusztul”. Épp ellenkezőleg, az iménti idézetek kontextusa a következő:

„Mint amiképp a viasz lágyan vált képet a képre,
s nem marad az, mi előbb, soha meg nem tartja alakját,
mégis megmarad, úgy állandó mindig a lelkünk, (...)
Semmi a nagy mindenségben, tudd, el nem enyészhet,
csak más képeket ölt: s mit hívsz születésnek, az annyi,
hogy mássá válsz, mint voltál; s meghalni csak annyi,
hogy megszűnsz ennek vagy amannak lenni: mi ott volt,
erre kerül, s oda az: de az összeg megmarad így is. (Ovidius XV. 169-71, 254-8.)

Ez a konklúzió, amely a dolgok *megmaradásáról* beszél, világosan megdönti azt az oppozíciót, amelyben a vers olyan élesen fölébekerül a természeti létezőknek. De ha Shakespeare szembeszáll ezzel az elképzeléssel, vajon miért utal rá olyan erősen, hogy az szinte szükségképp felidéződjön? Természetesen az a legkézenfekvőbb, hogy a *memento mori* és a *vanitatum vanitas* keresztény eszméjének képviselőjében vitába száll az „ókori” nézettel. Ugyanez a nézet azonban éppen a most elhallgatott részletet hangsúlyozva tér vissza más verseiben. Vajon nem lehetséges-e, hogy a kihagyott és mégis felidézett rész a szonettben (ki)mondottakat hivatott *módosítani*? Az „eredeti” Ovidius részlet arra mutat rá, hogy a „halál”-mint-változás az irodalomra is érvényes lehet. Ráadásul a pythagoraszi „más képeket ölt”-és pontosan fedi a shakespearai „variáció” gondolatát. Ennélfogva viszont a szokványos zárlat, miszerint a címzett továbbél a dalban, a természet és a szöveg szembeállítás helyett épp azok metaforikus viszonyát implikálhatja: a szövegszerű mint a természeti „metamorfózisa” tűnik fel. És valóban, szorosabban olvasva a 60. szonettben a

létezők és a vers „sorsának” első pillantásra oly világos oppozíciója analógiaként is értelmezhető!

A hullám-metaphora már eleve felfogható a költészet metaforájaként. A „minute” [perc] „piciny rész”-en kívül még „feljegyzés”-t, azaz „mondat”-ot is jelenthet. Az ehhez tartozó állítmány viszont, amelyet Szabó Lőrinc úgy fordított, hogy „előre ring”, Győry pedig úgy, hogy „tolong” [contend], abban az értelemben is használatos, hogy „kijelentést tesz”, „állást foglal”. Így olvasva az első quatrina hasonlata nemhogy az írásra vonatkoztatható, de voltaképp annak folyamatát is ábrázolja: az egymást követő mondatok, az egymással is harcban álló kijelentések mozgását hasonlítja a hullámokéhoz, míg a „part”, mint e mondatok „vége” vagy „célja” éppúgy jelentheti a papírt – amelyre az író egymás után veti gondolat(hullám)ait -, mint az elhallgatást (ahol véget ér a szöveg), illetve a vers célját (amelynek elérésével nincs többé szükség szavakra). És ha a mondatokon ekképp a verssorokat értjük, úgy az is jelentőséget nyer, hogy mozgásuk azzal a „munká”-val [toil] asszociálódik, mely kifejezés egyszersmind a „vajúdás”-ra is használatos: mindkét fogalom az alkotás aktusához köthető.

A második és harmadik quatrina az életet ábrázolja? Az „érés felé csúszás”, a tetőpont és a hanyatlás épp egy műalkotás „életútjára” is jellemző lehet, mint annak beér(kez)ése, tündöklése és (esetleges) bukása. Sőt, a szonett kifejezéseinek némelyike talán jobban is illik a művészet, mint az (átlag)emberi élet kontextusába: a hirtelen „fényözön” [main of light] nem pusztán a mű születését, de azzal párhuzamosan annak „reflektorfénybe”, a közönség figyelmének középpontjába kerülését is érzékeltetheti. A tetőpontra használt kifejezés, a „dicsőség” [glory] a „nyilvánvaló” olvasatban elfoglalt metaforikus szerepéhez képest most a szó szoros értelmében vehető. És az is nagyobb jelentőséget nyer, hogy a Győry által „homály”-nak fordított kifejezés az eredetiben „napfogyatkozás(ok)”: ha arról van szó, hogy egy mű a „feledés homályába” merül, akkor ez a szó sokkal alkalmasabb rá, hogy e bukás véletlenszerűségét és adott esetben ideiglenességét is érzékeltesse, mint a „sötét” vagy mondjuk a „naplemente”, amely inkább várható kép volna egy emberi élet szükségszerű végének ábrázolása esetén.

Ha tehát a vers az élet-halál képével a mű „életére” és „halálára” is utal, akkor ugyanez az olvasat az 54. szonett előbbi értelmezésére is rímél, amennyiben mindezt a

közönség függvényében határozza meg. És talán nem is csak a kedvezőtlen fogadtatás értelmében. A múlandó „szépség” [beauty] redői a „homlok”-on [brow] jelennek meg – azaz a mű legszembeötlőbb, leginkább külsődleges és az olvasó(közönség) érdeklődésének sokszor leginkább *homlokterében* álló jellemzőit érintik – ahogyan például a „maradi stílus” vádja esetén láttuk. A következő mondatban viszont már az „igazság” szerepel a pusztulás tárgyaként, ami annál is inkább az irodalomra vonatkoztatható, hogy a „természet igazságá”-ról van szó, a kortárs esztétika szerint pedig a művészet a természetben érzéki formát öltő eszmét (igazságot) mutatja fel. A „halál” képe így viszont meglehetősen analógiát mutat a „fajrózsa” halálával, amelyet korábban az „eredeti” jelentés megszűnéseként értelmeztem.

Az „élő mag” [nativity], mint „belülről jövő”, átvitt értelemben a „természetesség”, „egyszerűség” értelmében is használatos, vagyis a magátólértetődőséggel, egyértelműséggel asszociálható. Az „érés”, „érettség” [maturity] töve a szótár szerint azt is jelentheti: „jó”, „helyes”. A „korona” [crown] viszont más kontextusban „csomó”-t is jelenthet, így a „dics”-nek fordított szó töve, a „megkoronáz” úgy is érthető, hogy „csomót köt rá”, azaz lezár valamit, miközben rögzíti is azt. Eszerint tehát a partra/papírra vetett mondatok, állítások [minutes] „először” „jónak”, az elgondolásnak „megfelelőnek” tűnnek, „helyes”-en „rögzítik” a beszélő mondanivalóját; a kimondásra tett kísérletet siker „koronázza”. Csakhogy ekkor jön a „sanda sötét”, az Idő „megrontja” amit adott; szöveghűbben fogalmazva „összezavarja” azt, amiről szó van, lévén hogy a „gift” visszautal a „nativity”-re, ami e metafikciós síkon a szó szoros értelmében „*az, amiről szó van*”. A vers „egyszerű”-nek tűnő értelme (az) idővel *összekuszálódik*; a kezdetben világosnak tetsző jelentés kellő *ideig* olvasva szükségképp egyre *homályosabbá* válik. Nem olyan bizonyos tehát, hogy az „igazság” elvesz(t)ése a kor, az olvasók elfajulásának a következménye; sokkal inkább magával az idővel – pontosabban a vers kontextusát alkotó elvárási horizontoknak a változásával – jár együtt.

A zárlatban a halál legyőzése hasonlóképp az olvasatban való „továbbélésként”, a pythagorasz-ovidiuszi metamorphikus/metaforikus változva-megmaradás *irodalmi vetületeként* olvasható. A „transfix” például korántsem jelent a szó szoros értelmében pusztítást; nem azt jelenti, „megöl”, hanem azt, hogy „átszúr”, „átdöf”. Mi több, a

„keresztül” előtag azt a „rögzít” utótagot módosítja, amely, mint láttuk, a korábbi „crown” mint rögzít szinonímája lehet. Hiszen az „idő” vajon nem épp ezt a rögzített jelentést mozditja-e ki azáltal, hogy immár nem magátólértetődő az olvasók számára? Az elhomályosult értelem egyre inkább csak konnotációként, utalásként, allúzióként érvényesül, azaz a szövegen *keresztül* más szövegekre mutat, amelyek viszont szükségképp *rekontextualizálhatják*, és így át is értelmezhetik azt. Semmi sem múlik el, csak *átalakul*. A halál „habzsol”-ása [feeds on] esetén a „pusztulás” mellett a „táplálás” vonatkozását sem szabadna figyelmen kívül hagyni. Ha az Idő (csak) *elemészti* mind a vers „friss” esztétikai hatását, mind kortárs értelmét, akkor a jelentés nem szűnik meg, pusztán *átalakul*, s mint a betűből *táplálkozó* újabb és újabb jelentések sora lesz „örökkévaló”. A vers „mű”-(vi)ségét felváltja annak „szöveg”-ként való felfogása.

Bár a 60. szonettben ez pusztán egy motívum a sok közül, itt is szerepel a virágzás, az „ifjúság virági” [flourish set on youth], amelyeket eppúgy lehervaszt az idő, ahogyan az 54. szonett rózsáit is elhervasztja. A virágoknak ez az „elkopása” [fade] a poétikai kontextusban a jelentésen túl egyszersmind a *retorikai hatás* azon elévülését is könnyen felidézheti, amelyet Shakespeare szintén mint a verseit ért vádat említ, a vádak okát gyakran „(ön)isméltéseiben” keresve. Az öregedésre utaló szó, a redő, pontosabban „párhuzamos” [parallel], akár ezekre a *parallel* megfogalmazásokra való utalás is lehet. Hasonlóképp, az, hogy az Idő „emészti a természet ritkaságait”, az újdonság, a „ritka fordulatok” megszokottá válását is jelezheti. Ami viszont azt jelenti, hogy az értelmetlenné válás, az „élő” jelentés elvesztése talán nem más, mint épp a *túl* magátólértetődővé válás; ez hordozza a szöveg „halálának” a veszélyét! Ha viszont a hervadás ezzel az „elközségesedéssel” (69) asszociálódik, annál érdekesebb, hogy Ricoeur a *Metafora és filozófia-diskurzus* című írásában – Hölderlint követve – épp a virágot, s ezen belül is a rózsát hozza fel a metafora metaforájaként, hogy bemutassa, miként „hal meg” a metafora, vagyis miképp alakul ki a fogalomválasztás révén az egyértelműségnek az a látszata, amit „megszokottnak” hívunk. „Az elnyíló virág egy napon végül is a növénygyűjteményben végzi, mint ahogy a *használat* is az *elhasználódásban*” – írja Ricoeur -, majd hozzáteszi, hogy ez nem az értelmezés, a metafora magyarázásának a hibája: a „meglévő metaforák allegorizáló interpretációja” újraéleszti, „[el]oldja a jelentést eredendő

lehorgonyozottságából, mozgásformaként felszabadítja, és áthelyezi egy új mezőbe, melyet saját alkotóerejével formálhat meg”. A shakespeare-i szonett (amely általában egy kiterjesztett metafora, s így a ricoeur-i értelemben is „rózsa”) „életét”, elevenségét tehát nem egyszerűen az olvasás, hanem a metaforának az olvasatban való „felélesztése” biztosíthatja – ahogyan azt az 54. szonettben a parfümmé párlás metaforája érzékeltetheti is. Ez viszont a virág-motívumra épülő versek egy olyan metafikciós olvasatát is lehetővé teszi, ahol a vers az írás-*mint-befogadás*, mint a hagyomány „felélesztése” jelenik meg. Mi más például az 54. szonett, ha nem a rózsza „halott” metaforájának a felélesztése, amennyiben azt a szeretett személy jelölőjéből önmaga jelölőjévé (is) teszi? Vajon nem lehetséges-e hát, hogy Shakespeare úgy (is) tagadja az (ön)ismétlés vádját, hogy megmutatja, *mást* mond, amikor ugyanazt mondja? Újraolvassa, s ezáltal átalakítja a valaha mondottakat – amint a 98-99. szonett is teszi.

A hagyomány temetője („feltámadunk”)

Ha a metafikció „jeleit” keressük, a 98. szonett különösen kecsegtető ebből a szempontból. Bár látszólag csak egy idillikus természeti képet mutat be, a vers zsúfolásig van esztétikai „terminusokkal”, illetve azok hagyományos, ősi metaforáival:

Távol telt tőled tavaszom, midőn
a pettyekkel tündöklő Április
ifjúságot lehelt szét a mezőn,
hogy táncolt még a vén Szaturnusz is.
De sem a víg madárfütyty, sem a tarka
és jószagú ezerféle virág
nem vett rá bizony semmi nyári dalra
s szedetlen maradt a sok büszke ág.
Nem csodáltam a hó-liliomot
s a rózsza szirmán a mély karmazsint;
drágák voltak, édesek, gazdagok,
örök mintád utánzatai mind.

Nélküled mégis tél volt mindenütt:
mint árnyaiddal játszottam velük.

From you have I been absent in the spring,
When proud-pied April, dress'd in all his trim,
Hath put a spirit of youth in everything,
That heavy Saturn laugh'd and leap'd with him.
Yet nor the lays of birds, nor the sweet smell
Of different flowers in odour and in hue,
Could make me any summer's story tell,
Or from their proud lap pluck them where they grew:
Nor did I wonder at the lilies white,
Nor praise the deep vermilion in the rose;
They were but sweet, but figures of delight,
Drawn after you, you pattern of all those.

Yet seem'd it winter still, and, you away,
As with your shadow I with these did I play: (98)

A 98. szonett voltaképp a színhelyét és a szereplőit adja meg annak a „detektívtörténetnek”, amelyet a 99. szonett majd előad vagy eljátszik [play], miközben annak keletkezéstörténetét is megvilágítja. A fikciót a költő(-drámaíró) eszerint szándékosan keríti a virágok köré, amelyeket szintúgy tudatosan tekint „örök mintád utánzatai”-nak, pontosabban a kedvese „mintáját” formázó „árnyaknak” – szerelmese

(plátóni értelemben vett) *jeleinek*. A színhely így hangsúlyosan az írás színterévé válik, annál is inkább, hogy kérdéses, egy bizonyos fikció olvasásáról/írásáról van-e szó, vagy inkább a fikcióéről általában. Hiszen a költő „szerelmeséről” nem tudunk meg mást, mint hogy „távol” van [you away], holott a költő vágya a jelenlétére, amelynek végül is a (virág)szimbólumokban leli fel a pótlását. Márpedig ha „a jel – ahogy általában tartják – magának a dolognak, a jelenlévő dolognak a helyébe lép, (...) a jelenlevőt távollétében reprezentálja, azt helyettesíti” (Derrida, 1991, 48.), akkor a kedves nem más, mint ez „a dolog maga”. A „pattern” [minta] ismétlendő alapsémát is jelent, illetve mint az árnyék eredetije, megintcsak a plátói ideával asszociálódik. A „you” ekként par excellence a Referens, az őskép, per definitionem a jelölt szerepét tölti be.

A (virágokkal való) jelölés módja mindazonáltal mégiscsak behatárolódik, egy bizonyos típusra szűkül. Amit Szabó Lőrinc „utánszat”-nak fordít, ott az áll: „rólad rajzolták”. Az 54. szonethez hasonlóan a színpadi allúziók mellett megintcsak a festészet szótára kerül bevonásra, mint a „művészi” nyelvhasználat megkülönböztető kritériuma. Ha a „virág” jelölő, nem akármilyen: egy olyan kifejezés írja le, amely az esztétika szótárában ‘retorikai alakzat’-ot jelent, „*figure of delight*”. Mondhatnánk tehát, hogy a „játék” a valóság metaforizálásában, mitizálásában keresendő. Csakhogy a versben semmi sem utal rá, hogy a virágok ne lettek volna már *azelőtt is* „rajzok”, „utánszatok”, hogy a narrátor felfigyelt rájuk mint potenciális költői „kifejezőeszközökre”!

Persze, a virágszedés idillje látszólag csak egy alternatívája az alkotásnak, melyet a narrátorból a „madárdalnak”, illetve a „különböző virágok illatának” – a természetélménynek – kellene kiváltania. A virágok letépése az „öl”-ről, „ahol nőttek” [their lap (...) where they grew] azonban meglehetősen antropomorf színben tünteti fel a vegetatív szaporodást, amely szinte szó szerint rímel a 86. szonett kifejezetten az *alkotásra* vonatkozó mondatára is, ahol az agy mint anyaméh jelenik meg, amelyben a gondolatok megnőnek és megérnek [the womb wherein they grew]. A virágszedés így az alkotással *mint* irodalmi konvenciók, szabályok elsajátításával, „felszedésével” asszociálódhat, hisz hasonló – bár negatív – rezonanciákkal bír a korabeli poétikai diszkurzusban. Jonson a virágmetaforát a következőképp használja:

„A mező sokféle virága [the variety of flowers in a meadow] »felmagasztosítja és megszépíti« a pusztá zöld füvet; ugyanakkor a díszeket a virágokhoz hasonlóan a költő »stílusává kell nőniük«, ahelyett, hogy összegyűjtené, hogy (...) füzért kössön belőlük.” (idézi Castelan, 99.)

Másképp fogalmazva „a retorika virágainak, amelyek megszépítik a tárgyat, organikusnak, a megszépítendő tárgy természetes részének kell lenniük (Tuve, 1947, 143.), amihez képest a virágszedés mechanikus, pusztán „formai” kompozícióra utal. Sidney önreflexív szonettjeiben hasonlóképpen, a „virág” sokszor már magának az elcsépelt hasonlatnak, az imitatív stílusnak a metaforájaként szerepel. „Pindarosz majmait” az *Astrophel és Stella* III. szonettje úgy jellemzi, mint akik „tarka virágokkal nemesítik gondolataikat”⁵⁰, míg a XV. szonettben az olvashatjuk, hogy „... a fonnyadt virágokat/ sem vagytok versekbe préselni restek” (Ford.: Ferencz Győző), ami „végre, leleplezi a lopást”⁵¹, az elődöktől való jelöletlen és fantáziátlan átvételeket.

Az ihletadó madárdal szintén az *emberi* dal – ezen belül is a szonettel rokon trubadúrlíra – egyik legszokványosabb metaforája: „Új volt szerelmünk, s még csak tavaszán, hogy annyit köszöntötte a dalom: így csattog a csalogány” fogalmaz a 102. szonett. Mi több, a madárdalra használt kifejezés [lay] nem csak a „dalra”, de a tojásrakásra, s így egy szójátékkal az irodalmi *költés* előzményére is használatos. A másik ihletforrás-lehetőség, az „illat” közvetlenül is az 54. szonethez utasít, ahol az a „hírnéven” keresztül az újraírás⁵² metaforájaként értelmezhető. A „különböző illatú és színű” virágok – Sidney „tarka virágaihoz” hasonlóan – tehát különböző és különböző *minőségű* művekkel asszociálhatók – ami egyszersmind azt jelenti, hogy ha a „nyári dal” létrejönne, dal volna a forrása, e költészet a költészet átköltése lenne. A természeti kép annak természetességét leplezi, hogy az „ókori irodalom olyan, mint egy kövér fűvű közlegelő, s mindenki, akinek bármilyen kicsiny földdarab jutott a Parnasszuson, szabadon és jogosan hízlalhatja rajta Múzsáját” (Fielding, 112.). A viruló tavaszi rét nem egyszerűen a 99. szonett születésének, hanem a regenerációnak, a költészet *újjászületésnek* a színhelye.

⁵⁰ „Enamelling with pied flowers their thoughts of gold”

⁵¹ Ami csak még valószínűbbé teszi a szonett metafikciós vonatkozásait, lévén a „lopás” a szonett folytatásának a témája.

⁵² Annál is inkább, hogy most egybeesik a szaglás igéjével (‘smell’ – „szagolat”)



Mégis, a narrátor úgy érzi, „tél volt mindenütt”, az áprilisi mező ezúttal a halállal asszociálódik, a rét pedig a költészet temetőjévé válik, amennyiben a „tél” az inspiráció hiányát is jelzi. A 100. szonett, mintegy a 98. szonettnek a kedves „távollétét” bejelentő kezdősort parafrázálva, a következőképp kezdődik: „hol vagy Múzsám”?. A kedves hiányának a természetre való kivetítése megintcsak szokványos toposz, amely, mint Szabari Antonia a pásztorköltészet esetében rámutat, a Shakespeare-nél is fellelhető „tűnt aranykor” mítoszával is érintkezik (Kiss-Szabari, 104.). Ezúttal azonban talán nem (kizárólag) az Ifjú hiánya miatti melankóliáról van szó: a Múza némaságának a 83. szonettben a „mai szellem” gyöngesége a magyarázata: „Te bűnömül vetted, hogy nem beszélek,/ pedig épp e csönd lesz fő glóriám,/ mert mások, éltetve, ölték a szépet,/ mikor én, tétlen, hallgattam csupán.”

Az áprilisi „tél” és a „hallgatás” eszerint a kortárs költészet *természetének* is betudható, amely „éltetve öl”, amely a regenerációt degenerációvá teszi. A narrátort e „gyöngye” költészet eluralgása kedvetlenülíti el: „Nem csodáltam a hó-liliomot/ s a rózsaszirmán a mély karmazsint”. A Parnasszus „rétjén” olvasott versek „csak édesek, csak szórakoztató alak(zat)ok” – ami megintcsak ugyanarra utalhat, mint az 54. szonett rózsájának „tűnő tarkasága”: a korabeli költészet túlretorizált, „eupheusztikus” stílusára (annál is inkább, hogy az Lylytól [„liliom”] eredeztethető, az *Eupheus* női szereplőjének neve pedig Rose [„rózsá”]). Ez a tapasztalat fojtja bele költőnkbe a szót – pontosabban a „tisztán” *költői* szót, hiszen, mint a 99. szonett mutatja, végül mégis megszólal – verses *kritika* formájában.

Igy szidtam a túlbuzgó ibolyát:
„Édes tolvaj, hol csented illatod?
Az Ő ajkáról! Büszke bíborát
lágy arcod színe az Ő ellopott
véréből, de túlmohón itta át!”...
Kezed zsákmánya volt a liliomnak,
hajad a majorán bimbaja lett;
a riadt rózsák tüskéken szorongtak,
ez szégyenpír, az fehér rémület:
egy harmadik, se piros, se fehér,
kettős rabló volt, s lehellestedé,
de büntetésül, bármilyen kevély,
hernyótól lankad most sírja felé.
Más virágot is láttam, volt elég:
mind tőled lopta mézét vagy színét!

The forward violet thus did I chide:-
Sweet thief, whence didst thou steal thy sweet that smells,
If not from my love's breath? The purple pride
Which on thy soft cheek from complexion dwells,
In my love's veins thou hast too grossly dyed.
The lily I condemned for thy hand,
And buds of marjoram had stolen thy hair:
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair;
A third, nor red nor white, had stolen of both,
And to his robbery had annex'd thy breath;
But for his theft, in pride of all his growth
A vengeful canker eat him up to death.
More flowers I noted, yet I none could see,
But sweet or colour it had stolen from thee. (99)

Bár a 99. szonett narrátora detektívet/bíró-t játszik (a „bűnügyi” kontextus következtében legalábbis ez a legkézenfekvőbb asszociáció), megfontolandó, hogy mint Fielding jóval később kifejtette, „a »kritika« szó görög eredetű: ítéletet jelent. (...) akik (...) angol fordításából indulnak ki, arra a következtetésre jutottak, hogy jogi értelemben vett ítéletről van itt szó, ez pedig legtöbbször egyértelmű az elmarasztalással.” (Fielding, 55.) Azok a szavak, amelyekkel a narrátor önnön (nyelvi) tevékenységét jellemzi – „szid” [chide], „elítél”/”elmarasztal” [condemn], „megjegyez”/”észrevételez” [note] – a bírón kívül az így értett kritikus tevékenységére is használatos. Fielding szerint ugyanakkor a kritikus valójában „egy sokkal alacsonyabb rendű igazságügyi alkalmazott” funkcióját is betölti, nevezetesen a hóhéret, aki

„nemcsak ítéletet hirdet, hanem végre is hajtja. (...) De be lehet állítani (...) ezeket a modern kritikusokat másképp is: mint közönséges rágalmazókat. (...) a rágalom (...) a bosszúnak oly hitvány és mégis oly iszonyatos módszere (...) a társadalom nem termel ki magából undorítóbb férget ...” (Fielding, 56.)

Míg a narrátor pusztán „szid”, a 99. szonett egy másik szereplője valóban „nemcsak ítéletet hirdet, hanem végre is hajtja”: a hernyó, aki ráadásul a szó szoros értelmében „bosszúálló féreg” [vengeful canker], „rágalmazó” (amennyiben ezt a „rág” gyakorító képzős származékának fogjuk fel), de abban is Fielding „kritikusoknak nevezett félelmetes emberfajtá”-jához hasonlít, hogy míg azok „igen nagy megalázkodást követelnek és bizony kapnak is az írótól”, addig e hernyó rettegetben [despair] tartja és megszégyeníti [shame] a rózsákat. Ami azért különösen érdekes, mert e féreg a narrátor alteregójaként viselkedik, ez pedig némi (ironikus) *önkritikára* is következtetni enged. És valóban: ha elmondható, hogy a vers a rózsák kapcsán a kortárs irodalmat kritizálja, ugyanúgy állítható, hogy ezalól magát sem tekinti kivételnek, amire – így olvasva – a vers még a korábbiaknál is nagyobb hangsúlyt vet.

A szidás oka a „lopás”, ami a mai olvasóban a plagizáció és az epigonizmus gondolatát veti fel, a kortárs diszkurzusban azonban tágabb a referenciaköre. Patricia Parker hosszasan tárgyalja azt a Shakespeare-drámákban megfigyelhető tendenciát, amely „a szavak (...) hordozását és átadását a tulajdon átadásával vagy ellopásával is összekapcsolja. (...) A »lopás« [theft] a korabeli nyelvhasználatban a jelentésközvetítésre

használt »translate« és »convey« szinonímája» (Parker, 124, 137.), ami a lopást ekképp a hű reprezentációval, az igaz közvetítéssel is szembeállítja. Jól mutatja ezt a 99. szonett virág-kritikája is azáltal, hogy a lopás mellett folyamatosan annak módját is nehezményezi. Az ibolya [violet] színe [purple], ez pedig Shakespeare-nél „specifikusan a retorika színe” és jele, nem utolsósorban az erőszakkal (violate) való nyelvi összefüggése miatt (Fineman, 179.). Ráadásul itt az ibolya „túlmohón itta át” a kedves véré, pontosabban „túl vastagon festette meg magát” benne, ami a túlzásra, illetve a *szóvirágok* túlzott használatára utalhat. Az ezután sorra kerülő virágoknál a lopás pusztán tényének a röpke említése a „típushiba” ismétlődése fölötti átsiklasként is felfogható, az ügyes szempontváltás pedig mindennek egy más aspektusára is rávilágíthat.

A narrátor először a virágot szólítja meg, majd (az eredetiben) jelzés nélkül áttér a kedves megszólítására. Ez a jelöletlen „váltogatás” viszont elbizonytalanítja, ki az épp aktuális bűntény áldozata; azt az interpretációt is megengedi, miszerint a virágok *nem közvetlenül* a kedvest rabolják meg, hanem *egymástól* (is) lopnak. Az E/2 formában megszólított ibolya után az, hogy „kezed zsákmánya volt a liliomnak”, könnyen érthető (félre) úgy, hogy a liliom és a majoránna az *ibolyától* lopott, amelynek a „metafikciós” jelentését csak megerősíti a „kéz”, illetve a „haj” szerepeltetésének így felmerülő funkciója is. Egyrészt, miután a kéz az írás „szerve” s így a költő metonímiája, a rejtett vád itt az lehet, hogy a liliom „saját” szövegében egy *más* keze nyoma – vagy legalábbis hatása – is felfedezhető: „Ő volt az a kéz, amely megtanított, mit lehet rímekben elmondani” [A hand that taught what might be said in rhyme], írta például Sir Thomas Wyattról, az angol típusú szonett bevezetőjéről (!) követője, Surrey. (OAEL, 116.). A „haj” viszont a „heir”, azaz az „örökös” homonímája, amelynek az „elmeszüleménnyel” való metaforikus kapcsolatáról már volt szó – azaz megintcsak a szövegátvételtől történhet utalás. Hasonlóképp, a szöveg azt is megengedi, hogy a „harmadik” rózsza „kettős” rablásának áldozataként ne a kedvest, hanem az *előző két rózsát* értsük. Mindennek viszont erősen önreflexív élt ad, hogy a „szégyen” és a „rémület” virág-metaforái magában a kötetben is nem sokkal azelőtt szerepeltek.⁵³ A 99. szonett rózsapárjába Shakespeare tehát *saját*

⁵³ A 94. szonett azzal fejeződik be, hogy „rothadt liliom bűdösebb a gyomnál”, míg a 95. úgy kezdődik, hogy „édes báj a szégyen, ha tiéd, mely, mint illatos rózsát az üszök,/ szennyezi

korábbi témáit „lopja bele”, a harmadik rózsa pedig éppúgy lopja meg két társát, ahogyan (eszerint) a 99. szonett kommentálja a két korábbi. A vers ezáltal nem pusztán a kortársak stílusán és a „szövegimitáció” hátulütőin ironizál, de saját magán is. Annál is inkább, hogy a hernyó épp *azt* a rózsát bünteti, amely leginkább reprezentálhatja magát a szonettet. Az így körvonalazódó totális „hagyományba vetettség” mellett ugyanakkor az „ismétlésben” rejlő lehetőségek is felvázolódnak, amelyeket ugyanez a vers gyakorlatban is demonstrál, és elméletileg is kommentál.

Talán már az is az ismétlésben megnyilvánuló másság lehetőségére világít rá, ha a verset a dicséret konvencióinak *ki-figurázásaként* fogjuk fel.⁵⁴ Hiszen nem a trubadúrlíráról örökölt séma-e, hogy a kedves lehelle (olyan, mint az) ibolyaillat, orcája (oly puha mint a) bársonyos virágszirom, (oly piros, mint a) rózsa, keze pedig (fehér mint a) liliom?⁵⁵ A történet „játékossága” így nézve az efféle fordulatok kritikájaként és újraírásaként is felfogható. A lopás gondolatát az összehasonlítás alapját képező *tulajdonságok* tulajdonlásának problémája vetheti fel. A hagyományosan hasonlatokra épülő leírásból úgy lesz történet, hogy a hasonlítószót felváltják a lopás igéi, a hasonlított – a „passzív” elem – áldozattá, az „aktív” hasonlító pedig tolvajjá íródik át. A címzett olyannyira hangsúlyozott „távolléte” ugyanakkor már a hasonlítottnak a metaforában történő elhagyására rímel. Nem lehet mellékes, hogy a virágok így nem pusztán egy (hiányzó) ember (hiányzó) érzéki tulajdonságait *képezik* le, de e szagolható/tapintható/látható jellemzőkön kívül valami nem-érzékit is érzékeltetnek, nevezetesen a narrátor szerelmét [my love]! A szövegben így *tettenérhetővé* válik „a két átvitel ekvivalenciája: a metafizikai átvitel[é] az érzékelhetőből a nem érzékelhetőbe, a

bimbós neved gyönyörét”. A jóhírében fenyegetett kedves kétségbeesésének és szégyenének ecsetelése itt (is) a liliom, és a rózsa metaforájával történik.

⁵⁴ Gascoigne hatása itt is felmerül: a vers ezúttal mintha azt a javaslatot váltaná valóra, hogy „Ha egy hölgyet kellene magasztalnom, nem dicsérném sem kristályszemét, sem cseresznyeajkait stb. (...) inkább *valamilyen történetre hivatkoznék...*” (Sorelius, 37.)

⁵⁵ Annál is inkább, mert ezek a fordulatok még a kortárs kötőknél is megtalálhatók. „Nyiladozó rózsaszálhoz hasonlít,/ ám édesebb, mint a földi virág;” (Robert Greene, *Szerető és mindenek fölött szeretett Fauniájának dicsérete*. Ford.: Ferencz Győző); „Édeni arcán hómező/ lilom nyit, s rózsa, piros; (...) A gyümölcs, melyben keleti/ gyümölcsök kettős sora nevet, rózsabimbó, hóval teli” (Thomas Campion, *Friss cseresznye* Ford.: Szabó Lőrinc).

metaforikus[é] pedig a tulajdonképpeniből a képi értelemben”(Ricoeur, 1991, 67.). Ha a virág mint metafora jelentéstöbblettel, azaz saját *tulajdonképpeni* jelentése mellett *átvitt* értelemmel is bír, a „lopás” a jelentésátvitelt értelmezi *jelentésátvétele*ként, a metaforikus jelentéstulajdonítást mutatja fel *jelentéseltulajdonításként*. Vagyis a szöveg határozottan rájátszik a lopás és az jelentésátadás azon összefüggésére, amelyet Parker is tárgyal, s amelyet Shakespeare egyszerre használja ki és írja újra a hagyomány metaforikus nyelvét, illetve allegorizálja annak *működését*.

Ezen a ponton érdemes egy másik hagyomány felbukkanására is kitérni. Volt már róla szó, hogy az április a halállal asszociálódik, így a címzett olyannyira kiemelt „távolléte” akár a szó szoros értelmében vett halálára is utalhat. Miután pedig a virágok által elkövetett „lopás” tárgya épp e címzett vére és lehelle, teste-lelke (és a szövegben, a fordítástól eltérően nincs definiálva, *hol* játszódik a történet), a rét *temetővé* válik, a virágok a halott „porából” nőnek. A virág ennél fogva a kedves fejfáját/sírfeliratát is helyettesíti (mint a balladákban), s így megintcsak magának a szonettnek a metaforája lehet, hisz az mint „szerető vers lesz emlékműved [melyet] folyton olvas a jövőendő szeme”(81). A 99. szonett (történetének) helye ennek megfelelően egy *sírdombként* jelenik meg, amelynek a sírvirághoz hasonló textuális természetét Paul de Man a következőképp értelmezi: a sírbolt

„Hegel olvasói számára a szimbólummal szembeállított jel emblémájával konnotálódik. A jel, *amely kizárólagosan a nyelvhez és a retorikához tartozik*, Hegel számára az emlékek pusztá belső felidézésétől és a képzelettől a gondolat felé való átmenetet jelzi, amely a szubsztanciális, esztétikus és képi szimbólumok szándékos elfelejtésével történik.” (De Man, 1982, XXV.)

A shakespeare-i „sírbolt” ellenállni látszik ennek az átértelmezésnek: elvégre is a virágok „képi szimbólum”-ként betöltött szerepét hangsúlyozza, amelyeknek „szubsztanciális” jellege még azzal is hangsúlyozódik, hogy a címzett-jelölt egészét magukba „szívják”, emellett pedig a fentebb idézett szonett az emlékmű megőrző jellegére alapozza a mondanivalóját. Shakespeare 122. szonettje azonban váratlan módon maga mond ellent ennek az elképzelésnek: „Nem kell, hogy szerelmed *jelekbe* öntsem” – írja a „könyvről”, amely talán maga a későbbi szonettkötet – „Eszközzel őrizni emlékedet az

volna, hogy *elfelejtettek*”.⁵⁶ De vajon a 99. szonett virágait hogyan gondolhatnánk el e felejtés „emblémajaként”, azaz *nem* „képi szimbólumként”?

Láttuk, hogy a szöveg eljárása több szempontból is a konvencióval játszik, sőt azt frissíti fel: vagyis a kettős értelem *elkopására* reflektál, s ezzel a *holt metafora* használatát védi ki. Ricoeur értelmezésében a metafora „halálakor” „egy tulajdonképpen absztrakt jelentés előlépése a metaforikusnak az eredendő jelentésben végbemenő eltörlődésével, tehát e jelentés elfelejtésével jár együtt (...) az elhasznált metaforát felváltja és nyomaiban is eltörli a fogalomképzés”(Ricoeur, i.m. 71.). Ha a 98. szonett virágai – az 54. szonett hervadó rózsáihoz hasonlóan – „elhasznált” szóvirágok, akkor valóban nem „képi szimbólumok”, mégcsak nem is élő metaforák, hisz már *fogalommá, egyszerű jellé* váltak. A mező temetővé változása így a virágnyelvnek a reneszánsz irodalmi nyelvében ténylegesen is tettenérhető lexikalizálódásával analóg. A 99. szonett narrátor/detektíve az elhasznált metafora „nyomait” fedi fel, amikor detektívként „felfedezi” a szokványos fordulatokat. De új életre is kelti őket, amit már az is jelez, hogy a szonettre jellemző *leírást történetté* teszi, és/vagy hogy a festészet szótárát is következetesen a drámai előadásával keveri. Mert „mit jelent az élő metafora számára: »szemléltetni/szem elé hozni«? Szemléltetni, válaszolja Arisztotelész *Retorikájának* III. könyve »a dolgokat megvalósulásukban – mozgalmasságukban ábrázolni« (1411 b 24-25).” (Ricoeur, i.m. 87.) Vagyis nem egyszerűen a metaforizálás „mitikus” előadásáról van szó, hanem egyszersmind annak újraélesztéséről is. A halott címzettre való „emlékezés” itt a holt metafora fel-elevenítése, melynek révén „az *eltemetett* értelem új jelentéssé lesz”.

A virágmotívum tehát korántsem csak egy újabb metaforával érzékelteti az „írás” problémáját, hanem egyszersmind új irányba viszi el azt. Az „elmeszülemény” gondolatával játszó, s ezt a „te” két értelmével (is) megvalósító szonettek általában a nyelvi hűség/hűtlenség kérdéséhez vezetnek, illetve mindezt – az imitáció révén – a befogadás kérdése felé irányítják. A virágmotívum metafikciós lehetőségei ezt a problémát boncolják tovább, a „helyes” interpretáció igényét egyre inkább az aktuális – a verset az új

⁵⁶ Nem érdemes eltűnődni rajta, hogy a két ellentétes jelfelfogás közül melyik az „őszintébb”; felcserélhetőségük maga mutat rá, hogy bizonyos értelemben mindkettő „hazug”, szerepeltetésüket nyilván az határozza meg, épp melyik alkalmasabb a dicséretre, azaz „kizárólagosan a nyelvhez és a retorikához tartoznak”.

kontextusban feltámasztó – olvasat igenlésével felváltva. A narrátor és hernyó már említett „cinkossága” révén annak a költői aktusnak, amely a holt metafora leleplezésében/felélesztésében áll, a hernyó válik a versbeli reprezentánsává, mint a narrátor „keze”. A féreg a halál egyik emblemikus képe, ahogyan a kaszás is. Épp ezért még feltűnőbb, hogy a 60. szonett kaszásához hasonlóan a 99. szonett hernyójának is az „evés” [eat] a fő attribútuma, ami viszont az olvasás aktusának is metaforája. A „te” mellett, amely a szonettet is jelölheti, a hernyó – mint Ő – képében a *mindenkori*, akár jövőbeli *olvasóra* történhet utalás. Mi több, az is felmerül, hogy ahogyan a „te” már mindig többértelmű, úgy a féreg, amely a narratori én megoszlásaként, kivetüléseként mutatkozik meg, az olvasónak a lírai „én” többértelműségében való implicit jelenlétére figyelmeztethet.

Ilona Bell az udvari/udvarló költészetnek a címzett meggyőzésére irányuló funkciójakor veti fel, hogy az olvasásban a lírai „én” megváltozik, a címzett az olvasásban mintegy azt próbálgatja, ő is érezheti-e ugyanazt rajongója iránt, mint rajongója öiránta. Számos kritikus ennél általánosabb síkra helyezi ezt a szituációt. A szonett első számú megnyilatkozása egyszerre teremt egy különösen erős költői *personát* (ld. Bermann, 5.), illetve váltja ki az olvasó azonosulását ezzel a „énnel”, akinek „kijelentéseit, lévén azok nyitott struktúrát teremtenek, az olvasó hajlamos úgy kezelni, mint saját élete részeit, amelyeket felpróbál és »újra-tapasztal«.” (Greene, 9.) Lehetséges tehát, hogy míg a Múzsza, az Előd és a Szöveg ugyanannak a „te”-nek, addig az Költő és Olvasója ugyanannak az „én”-nek a két értelme. Így a majdani olvasó az, aki a vers „értékeit” dicséri, az „illatból” „parfümöt”, a potenciális jelentésből aktuális jelentést „csinál”, aki „leszűri” [distils] magának a tanulságot. A vers önreflexív síkján így a szerző és a vers mellett az olvasó és olvasata is megjelenik.

Persze mindez egyáltalán nem a nyelvelmélet iránti elfogulatlan érdeklődést jelez. A befogadás e felfogása Shakespeare saját szükségszerű nyelvi hűtlenségét menti, s egyszersmind versei jövőbeli elismerésének reményét hordozza. Míg a Múzsát, a hagyományt és a verset egyként jelölhető „te” kapcsán a legfőbb veszély még az volt, hogy az imitátor „tévesen” hordja ki a jelentést, a virágmotívum esetén ez a „tévedés” már újraírásként jelenik meg, és az alkotó „én” felmentése mellett a (jövőbeli) befogadó „én”

aktivitását is minősíti – ha nem egyenesen (a neki megfelelő irányban) *befolyásolja*. Ez a tényező ugyanakkor azt sejteti, hogy az „én”-nek a narrátor és a hernyó viszonyában megjelenő kettőssége mellett az olvasó-figura talán még kifejezettebb szerephez és metaforikus álcához juthat – a *nőnek* szóló versekben. A kulturális materializmus általában különös hangsúlyt fektet arra, hogy az irodalom korántsem csak társadalmilag determinált, de maga is hozzájárul annak alakításához; a viszony kölcsönös. Ilona Bell szerint erre éppen az Erzsébet-kori udvarló költészet a legjobb példa, amely (legalábbis azt tettet, hogy) *meg akar győzni* valakit, rá akar venni valakit a viszonzásra, azaz sikere befolyásoló képességén, deklarált olvasója (a „nő”) reakcióján áll vagy bukik (Vö. Bell, 10.). Más szóval, a „te” szintén lehet a versek Olvasójának a megjelenítése – ami ellentmondani látszik a fent elmondottaknak. Hacsak nem vesszük figyelembe a férfi-”te” és a női „te” között másutt is éles megkülönböztetést, amelyet a virág-hernyó motívum is megerősít.

A korai háromszög szonettekben a nő a férfi tolvajaként jelenik meg (ő az, aki „kilopja” a férfit a szív „börtönéből”). A férfiban való csalódást megéneklő szonettek viszont feltűnően gyakran élnek a virág-motívummal oly módon, hogy az Ifjú morális lealacsonyodását a rothadó, üszkös, *féregrágta* virághoz hasonlítják. Ezeknek a verseknek a fényében a 99. szonett „története” könnyen olvasható a nő csábításának történeteként is: a hernyó „képében” ő „lopja” el, kebelezi be a virágmetaforákkal ábrázolt barátot. Ezt meggondolva a 99. szonett arról is szólhat, ahogyan a Nő a későbbiekben kiszorítja a szonettekben az Ifjút; ahogyan a (n)Ő a ciklusban Te-vé válik. S ha a nő az Olvasó képviselője (is), akkor ugyanebben a folyamatban a vizsgált szonett arra is reflektál, ahogyan a szonettek metaszintjén a *vers* megszólítását átveszi az *verset bekebelező olvasó*, a „he”-t magába záró „she” „thou”-ként való megszólítása. Más szóval, felmerül, hogy az „én” megkettőződése mintegy előreutal arra, hogy a ciklus utolsó harmadának metafikciója a *szerző-vers* viszony után immár a *szerző-olvasó* viszonynak az előzőeket magában foglaló, illetve azon túlmenő, további aspektusait is feltárja.

A SZONETT ADÁS-VÉTELE

A költészet prostitúciója

Még ha nem is vesszük figyelembe, hogy az ‘adás’ és a ‘vétel’ Jakobson óta irodalomelméleti terminus, hasonló következtetésre juthatunk, ha a szonettek „üzleti” metaforikáját vizsgáljuk. Patricia Parker szerint Shakespeare drámáiban a „tulajdonjogi” fogalmaknak kitüntetett szerepe van, és gyakran szoros és bonyolult összefüggésben állnak az írói tevékenység, a jelentésátadás kérdésével is. A nyelvi reprezentáció különböző fajtáira használt ‘convey’, ‘bear’, ‘translation’ kifejezések a tulajdonátadás, átruházás, adás-vétel fogalmai is egyben (ld. Parker, 97.). S hogy ezek a vonatkozások mennyire érzékelhetők voltak a kortársak számára, hogy az irodalom üzleti/tulajdonjogi analógiái mennyire áthatották a korabeli diszkurzust, arra Parker egy korabeli, imitáció elleni kirohanást idéz:

„a legjobbak is csak mások termését gyűjtik be. Kölcsönveszik [borrow] a színeiket, előöröklík a vagyonukat [inherit their possessions]. Csak fordítanak/átvesznek [translate]. Talán úgy is mondható, elbitorolnak [usurpe].”
(Parker, 149.)

A szonettek „üzleti” metaforái, amelyeknek korábban a vallási vonatkozásait vizsgáltam, már csak ezért is megfontolandóak a metafikció szempontjából. Shakespeare számos esetben nem csak az „adás-vételi” fogalmak bibliai/vallási konnotációira játszik rá, hanem önreflexív szonettjeiben az írás különféle aspektusait is gyakran az ebből a fogalomkörből vett metaforákkal jelöli.

A címzett „érték”-ként, kincsként való leírásáról már volt szó; a 74. szonettben viszont a vers „tartalma” jelenik meg annak egyedüli „érték”-eként [the worth of that]. Az indoklás logikus: a szonett az imádott Ifjúról szól, ennél fogva ő az a „tartalom”, amely ezúttal a versben ölt formát. Az 53. szonettben a „kölcsön” tűnik fel irodalmi értelemben: hogy minden művészetek „téged imitálnak”, úgy parafrázálódik: „te kölcsönbe szállsz, mindbe”. Ezek a „holt” metaforák önmagukban még nem jeleznének különösebb jelentéstöbbletet. A 79. szonett viszont egy olyan „tulajdonjogi” fordulattal él, amely az előbbi két példa mélyebb összefüggését is megvilágíthatja. A vers a következőképp

fogalmazza meg a hű imitációt: költőd „rád költi, amit tőled rabol” [He robs thee of, and pays it thee again”. Amit az író „elvesz” – akár a modell „szépségét”, akár „szerelmét” értsük ezalatt –, azt annak leképezésével, reprezentációjával visszaadja. Ezúttal is *kölcsömről* van tehát szó, ez azonban már korántsem az „utánzás” egy megszokott „másik neve”. Shakespeare úgy használja a kifejezést, hogy a versírást egy „érték” (vissza)adás- (el)vételi viszonyaként láttatja általa. Ha viszont a visszaadott kölcsön a vers „tartalma”, akkor ebben a képzetkörben a vers nem más, mint egy adás-vételi viszony *letétje vagy záloga* (lévén a „csere” tárgya nem a mű, hanem (elvileg) annak értelme). Elmondható tehát, hogy költő és címzettje (szemiotológiai) viszonyában a szonett ugyanazt a szerepet tölti be, mint a beszélő és a Fekete Hölgy (szerelmi) viszonyában az Ifjú, a ficinói lélekcsere közvetítője, vagy mint a 134. szonettben olvashatjuk, „záloga”, akit az „uzsorás” nő „lefoglal”. Ha mindehhez hozzávesszük az Ifjú és a ‘szonett’ már vizsgált metaforikus felcserélhetőségét, illetve az olvasásnak/olvasónak a Nő által való megjeleníthetőségét, minden arra mutat, hogy a „háromszög”-szonettek a költő-szöveg-olvasó – vagy az üzleti metaforikával élve: adó-áru-vevő – háromságát is megjeleníthetik.

Mielőtt rátérnék a szonettekre, talán érdemes újra némi kitérőt tenni azok felé a drámák felé, ahol a háromszög-motívum szintén feltűnik. *A velencei kalmár* és az *Othello* mellett⁵⁷ a *Vízkereszt* is ezek közé sorolható: a 40-42 szonett szerelmi háromszöge akár a vígjátékbeli Orsino-Viola-Olivia viszony lírai megfogalmazása is lehetne. Orsino azért küldi Violát Oliviahhoz, hogy az közvetítse neki szerelmét, ám Olivia beleszeret az (álruhás) lányba, és Orsino arra gyanakszik, apródja (Viola) is viszonozza hölgye érzelmeit, tehát „elárulja” őt. Viola valóban vonzódik Oliviahhoz, azonban Orsint szereti, Orsino viszont a „fiúhoz” is vonzódik (amit későbbi házasságuk teljesen világossá tesz). A viszonyok tehát minden tekintetben úgy alakulnak, ahogyan a szonettből sejteni lehet, még az ifjú úr-úrnő ambivalenciáját is beleértve. Ami azért is fontos lehet, mert a dráma háromszögének szemiotikai aspektusa jóval feltűnőbb, mint a szonetteké. Viola szerelmi

⁵⁷ A csábítónak gondolt Cassio ugyanis *közvetítői* szerepet játszott a szerencsen és Desdemona házasságában. „Othello nem egyszerűen azt képzei, hogy Desdemona elárulta, hanem azt, hogy épp az ő legjobb barátjával csalta meg. Othello látszólagos helyzete nagyjából analóg a költő helyzetével a 40-42. szonettekben, azzal a különbséggel, hogy míg a költő »mentegetni« [excuse] próbál, Othello kétségbeesése erőszakos dühbe vált át.” (Erickson, 95.)

hírnökként szolgál Orsino és Olivia között, Orsino „leckéjét” mondja fel Olivianak, sőt olykor csupán levelet kézbesít. Elvileg tehát eszköz csupán, aki jelentést közvetít. A *levél*, Orsino szövegének hús-vér „kiterjesztése”, a *jel* képviselője, s elsősorban nem a ficinói szerelem révén, hanem *ezáltal* „helyettesíti” a jelen nem lévő Orsinot Olivia számára, visszafelé pedig Oliviat Orsinonak. A „lélekcsere” itt Viola mint *szöveg* a (remélt) médiuma. Viola „árulása”⁵⁸ így abban áll, hogy a „vevő” másképp értelmezi (őt), mint az „adó”. Már a lány neve is – amely a virágmetaforaként tárgyalt „ibolya”-ra rímel – a „flores rhetorici” veszélyét jelezheti, a jel „anyagának” önállóságára, az intenciótól való elidegeníthetőségére mutathat rá. Ráadásul, mint Mallin rámutat, Viola Echo-ként visszhangozza a nárcisztikus Orsino szavait, ami „megfosztja a nyelvet szubjektivitásától, a szignifikációt az identifikációtól.” (Mallin, 205.). A háromszögnek ezt a „nyelvelméleti” aspektusát darab egy másik szála is megerősíti⁵⁹, főleg, ha meggondoljuk, hogy mint Mallin állítja, a „darab nagy léptékben adja elő mindazt, amit különböző szereplői ismételtelen előadnak: nevezetesen a közvetítés által fenntartott megtévesztést, egy olyan valóság-alkotást, ami inkább megtéveszt, mint segíti a megértést.” (Mallin, 167.). A darabban Maria Olivia nevében küld szerelmeslevelet Malvolionak, aki elhiszi a vallomást, annak ellenére, hogy a vélt „szerző”-t másmilyennek ismeri. Malvolionak a levélre való reakciója a „kapott szövegre való tűzött támaszkodást” gúnyolja, magatartása „a szó tekintélyébe vetett feltétlen bizalom” paródiája (Mallin, 179.), ami Viola példájánál még sokkal látványosabban jelzi a „közvetítés”-motívum poétikai, sőt nyelv- és befogadáselméleti jelentőségét.

A *velencei kalmárban* szintén fellelhető a közvetítés irodalmi aspektusa, és a kiütköző problémák is hasonlóak. Az *írott váltó* a darabban a zálogot helyettesíti, az

⁵⁸ A közvetítés, az árulás, az üzlet és a nyelv összefüggését tekintve megfontolandó, hogy Viola mint közvetítő „a »merchant« fogalmával érintkezik, amely viszont Merkurral áll etimológiai kapcsolatban. (...) Merkur, a koramodern Angliában, amint hagyományosan is, »translator« és »traytor« [áruló] volt a nyelv és retorika birodalmában éppúgy, mint a lopásában.” (Parker, 127.)

⁵⁹ Mallin a Maria-Malvolio jelenetet nem a metafikció értelmében, de mégcsak nem is a jelhez való viszony kapcsán hozza párhuzamba az Olivia-Viola viszonnal, hanem a két szál történeti referenciái alapján: Malvolio viselkedése a puritán mentalitást gúnyolja, míg az Olivia-Viola-Orsino viszony szerint Erzsébet királynő Anjou-herceggel való házassági terveire tesz utalásokat.

viszont a Bassanio(tartozása)t megváltó Antonio „húsa”, metonimikusan a teste, sőt az élete⁶⁰. Antonio ekképp egy/az *írás* metaforája.⁶¹ A színmű csúcspontja, a tárgyalás jelenete, a váltóban rögzítettek egyértelmű jelentésre való beválthatatlanságát, *értelmezendő* voltát emeli ki, hiszen Shylock is és a vele ellenkező Portia is ahhoz ragaszkodik, ami a „kötvényben áll”.

Mindkét színdarabban az okozza hát a bonyodalmat, hogy a jel többet, sőt egyenesen mást jelent, mint amiként használói definiálják. Viola vonzereje Olivia számára, illetve Shylock Antonio elpusztítására irányuló vágya azt jelzi, hogy a „küldő” és a „vevő” olvasata teljességgel eltérhet egymástól. Viola nem csak Orsinot, hanem saját magát is „közvetíti” Olivianak, míg Antonio az élete „többletét” adja a kötvényben rögzített „hús”-hoz. Másképp fogalmazva, a darabok során mindkettőjük „szövegéről” kiderül, hogy korántsem „átlátszó”, „betű szerinti” értelmük valóban a betű materialitásához – és nem a betű vélt „szellemi” forrásához kötődik. A többértelműség a retorikai dimenzió önállósodásának, a „szerző” (a levelet író Orsino, illetve a kötvényt aláíró Bassanio) szándékától való *elszabadulásának* köszönhető.⁶² Nem lehetséges-e akkor, hogy a háromszög szonettek közül a szabadulás/rabság metaforikájával élő 133. szonett is hasonló problematikát rejt?

Siess szívem még jobban összetörni,
Mély sebből vérzünk, én is és barátom,
Mert néked kevés csak engem gyötörni,
Rabodként őt is raboskodni látom.
Szemed miatt már nem hiszek magamban,
De másik énem még jobban büntetted:
Magamtól, tőle s tőled elszakadtam,

Beshrew that heart that makes my heart groan
For that deep wound it gives my friend and me!
Is't not enough to torture me alone,
But slave to slavery my sweet'st friend must be?
Me from myself thy cruel eye hath taken,
And my next self thou harder engross'd;
Of him, myself and thee, I am forsaken;

⁶⁰ Ezt a hús kivágásával együttjáró halál veszélye jelzi.

⁶¹ Antonio és (a fiúnak öltözött) ügyvéd/megváltó Portia szimbolikus azonossága révén ráadásul itt is egy férfi/nő képviseli a jelfunciót, Bassaniot „helyettesítve” Shylock számára.

⁶² Fineman rámutat, a Malvolio-Viola-Olivia nevek a „will” [(rossz) szándék] mint *voglio* anagrammatikus, allegorizáló kombinációi. Ez egyrészt a (szerzői/olvasói) szándéknak a szóbanforgó szereplők esetén különösen érdekes problematikáját is kiemeli, és a szándék és a retorika kapcsolatának fontosságára is rámutat azáltal, hogy – mint Fineman felhívja a figyelmet –, Viola neve egyrészt a retorika bíbor shakespeare-i virágának a neve, másrészt, ahogyan azt az egyik jelenet ki is emeli, az erőszakkal is konnotálódhat (*violare*). Mindennek az olvasásra/jelölésre vonatkoztathatóságát maga a darab címe emeli ki: ... *vagy amit akartok* [What You Will]. (Vö. Fineman, 181.)



Kínom háromszorosra növesztetted.
 Szívemnek kebled kemény vára börtön,
 Az ő szívét hát hadd zárja szívem;
 Őrizzen bárki, őt örökre őrzöm,
 S szigorú öröm nem lehetsz te sem;
 De azt akarod, rabodnak kell lennem,
 S tiéd vagyok, s minden tiéd, mi bennem. (J.P.)

A torment thrice threefold thus to be cross'd.
 Prison my heart in thy steel bosom's ward,
 But then my friend's heart let my poor heart bail;
 Who'er keeps me, let my heart be his guard;
 Thou canst then use rigour in my jail:
 And yet thou wilt; for I, being pent in thee,
 Perforce am thine, and all that is in me.(133)

A vers szerint a beszélő és a barát is „mély sebet” [deep wound] kapott. A drámában Bassanio viszont Antonio üzenetét kommentálja így: „E levél/Akár barátom teste is lehetne,/ S a szavai mint tátongó sebek/Véreznek”. Bassanio azonosítja barátját annak levelével, így felvetődhet, hogy a „ketten” a szonettben is abban az értelemben a költő és „másik Énje”, ahogyan Bassanio és Antonio-*mint-írás*, mint az alany és a „jobbik énjét” megfogalmazó szöveg. A „te” mint Shakespeare verse imitálja a költő „kínjait”. Ily módon viszont a költőt mind a nőtől, mind a férfitől elválasztó „kiűzetés” [Of him, myself and thee I am forsaken] önnönmaga „kiírását”, „tárgyasítását” is megjelenítheti, minek következtében maga a szerelmi válság a drámakéhoz hasonló szemiotikai rezonanciákat kap. A „kétszeres veszteség” egyrészt a szöveg és a szerző elszakadását képviselheti: a szöveg befogadásakor bizonyos (szándékolt) jelentések „elveszhetnek” [Him have I lost (134)], s megjelenhetnek mások⁶³. Másrészt ez eredményezi a szerző és az olvasója közti távolság tapasztalatát is, a „második veszteséget” – minek következtében a Fekete Hölgy egyszersmind a retorikai dimenziót működtető Olvasó metaforájává válhat. Így nézve a költő valójában azt fájlalja, hogy míg ő kimondottan saját „elveszett” részének véli szövegét, az olvasó a saját „zsákmányának” tekinti azt, „másik Énem még több láncba” veti. Nyilvánvaló, hogy ez a fajta olvasás meghazudtolja azt a reményt, hogy „fájdalmam néki így örömet ad talán,/ örül: olvasni kezd; ha olvas, elhiszi,/ ha elhiszi, megszán; szán: gondja lesz reám”. (Sidney, *Astrophel and Stella* I. Ford.: Képes Júlia) A vers a fentiek szerint nem alkalmas rá, hogy a szerző közvetítője legyen, az ő *személye* felé irányuló érzelmeket *váltson ki*, azaz a szerzővel való meghitt viszonyának *zálogaként* kezelje a verset, a szerzőt – és ne pusztán a verset – „zárja érc-kebelébe”.

⁶³ Amint azt a Violába szerető Olivia is érzékelteti, amikor nem hajlandó tudomásul venni, hogy az apród csak Orsino „meghosszabbítása”.

A szóban forgó üzleti metaforák már a 134. szonettben találhatók, ahol a nő mintegy „üzletasszonyként” jelenik meg, mint aki csak „haszonra ad” (ld. 52 old.). A vers „érdekességét” [interest (74)], mint a szerző életének „kamatját” (‘interest’) meggondolva, ez a haszon vagy „uzsora” azt az olvasásmódot képviselheti, amelyet csakis ez az „érdekesség”, és nem a szerző (élete) érdekel. Csakis a szövegszerű „hozadék” felmutatása, a jelentés „szaporítása”, az értelmezési lehetőségek foglalkoztatják, azaz csupa olyasmi, amelyet a fentebb elmondottak alapján a szerző nem ural, s a szöveg megenged. A Nő Olivíával illetve Malvolíóval mint olvasókkal való párhuzama ebből a szempontból különösen érdekes. Az olvasó félreértésre való hajlmára, illetve az ebben megnyilvánuló „egoizmusra” tett hangsúlyt a drámában az is erősíti, hogy Viola-Echo szavaiban „Olivia saját neve az, amely nem hagyja őt nyugodni.” (Mallin, 206.), míg Malvolio a Maria által küldött levél olvasásakor „az Írás-értelmezés önző, rosszindulatú megközelítését” példázza. Ennek alátámasztására Mallin egy korabeli szöveget idéz, amelynek „mentés”, „megadás”, „ostrom”-metaforái igencsak illenek a 133. szonett képanyagához. Richard Bancroft (1593) azzal vádolta a puritánokat, hogy

„ráérőltetik a jelentést [a szövegre] (...) nem az igazi értelmet hámozzák ki [deliver] belőle, hanem a saját elgondolásukat viszik bele: nem rendelik magukat alá [yeelding] a szavaknak, hanem erőszakot [inforcemnt, violence] tesznek rajtuk: valójában létrehozzák, ami azok látszólag tartalmaznak...” (Mallin, 179.)

Ha a Nő efféle erőszakos olvasó, nem csoda, hogy a költő a Bancroft által is kárhoztatott „reader response” jellegű olvasásról való lemondásra, a szerzői elképzelést rekonstruáló [restore] interpretációra kéri: „másik énem ugye visszaadod?” A kérdéshez társuló érvelés szintén a „helyes olvasás” eszméjét propagálja: „őt hadd őrizzem én”, hiszen „minden tiéd, mi bennem”, „*ha* magadba zársz, rabod e szív s mind, kit benne találsz”. Azaz, ha a költőt elismerjük a vers forrásának s ennek a személyiségnek a megismerésére törekszünk (lévén az ismeret a befogadás következménye), úgymond az ebből táplálkozó versek értelmét is megkapjuk. Ez a „befogadáselméleti” elgondolás korántsem meglepő, és a kritikában sem ritka a jóváhagyása – ezúttal azonban felmerül, hogy vajon a Shakespeare-szonettek olyannyira jellemző „biográfista” kritikát nem a versek „metafikció” befolyásolta-e. Wordsworth egyik saját „metaszonett”-jében, amely többek között az irodalom ezen

szerző-központú megközelítését példázza, mintha épp az említett szonettekre játszana rá, amikor így fogalmaz: „e kulccsal/ Shakespeare megnyitotta a szívét” [with this key,/ Shakespeare unlocked his heart] (Fogarasi, 191-192). A 134. szonett mindazonáltal végképp lemondani látszik a szerzőn „keresztüli” megközelítés igényéről: „Most hát bevallottam, hogy ő tied” – méghozzá úgy tűnik, a szöveg másféle „igényét” elismerve: „nem, nem adod [vissza], s ő nem vágyik reá”. Ez azonban mégsem jelent a teljes „elszakadásba” való belenyugvást. A beszélő most már nem érvel azért, hogy a nő *rajta keresztül* szeresse a barátot, azt azonban jelzi, hogy a *baráton keresztül* voltaképp őt (is) szerethetné: „mindkettőnk rabod”. Az üzleti kifejezések által felidézett „fausti paktum” a költészetre vonatkoztatva az „eredeti” jelentés olvasó általi elszabadításának a jóváhagyását, „aláírását” jelzi, a *tetszésért és az utóéletért* cserébe. A Szerző úgy próbálja úrrá lenni az uralhatatlan szövegen, hogy elfogadja annak másképp-értelmezését: ha a vers „velem egy”, úgy az Olvasó „csak engem szeret”(42). Mindez megintcsak némi hasonlóságot mutat Maria írásával, ahol „a jelenet azáltal szórakoztat, hogy bemutatja, *miként kontrollálhatja az író a félreértést.*” (Mallin, 179. kiem: H.A.)

A két vizsgált szonett így olyan költői *szándéknyilatkozatként* olvasható, amely azt reméli elérni, hogy a vers *ekként* olvasódjon,⁶⁴ a költő „emlékét” idézze az olvasóban, az olvasó értelmezését a szerző szándékának próbálja betudni. A 74. szonett narrátora hasonlóképp önnön emlékét próbálja továbbéltetni, amikor „rátestálja” versét barátjára. A vers mint testamentum képzete régi hagyomány, amelynek alapvető voltához elég csak Villon nevét felidézni. Shakespeare esetében mindennek az ad különös érdekességet, hogy egyrészt a hagyaték itt maga a hagyatéklevél, másrészt a „végakarát” angolul nem más, mint „will”. Vagyis épp annak az ének (Will) a jelölője, amelynek emlékét a versének mint „will”-nek őriznie kellene. Mindez még a véletlenek tetszetős, ám a szonettek szempontjából mellékes egybejátszása is lehet – látni fogjuk azonban, hogy Shakespeare

⁶⁴ A XVII. századra egyre gyakoribbak lettek azok a versek, amely közvetlenül az olvasóhoz, illetve a kritikushoz fordultak annak jóindulatát megnyerendő: „Pray thee take care, that tak'st my book in hand,/ To reade it well: that is to understand.” (Kérlek, ha könyvem kezébe veszed/ Olvasd jól, azaz értsd meg) - írja például Ben Jonson (*Epigramms, The Forest, Underwoods*. New York, Facsimile Text Society, 1936, 769.) Egyéb az olvasóhoz címzett versek pl. Jonson: *To my meere English Censvrer* vs. *To the Learned Critic.*; Herrick: *To vthe soure Reader* vs. *To the generous Reader; To Criticks.*

kihasználta ezt a homonímiát, méghozzá az irodalmi utóélet biztosításának egy sajátos stratégiájaként.

Will – a hírnév szándéka

A 135. szonetthez a kötet 1880-as kiadásában a fordító, Győry Vilmos a következő lábjegyzetet csatolta: „Az ezen s a következő szonettben előforduló szójátékot, mely a költemény alapjául szolgál, t. i. will (akarat), és a költő nevének (William) az egész nevet jelző első szótagja, a magyarban teljes lehetetlen visszaadni, s így a fordítás az eredetinek csak halvány másolata sem lehet.” (234.) Miután a „will” az akarat és a végakarat jelölője is lehet, rögvest felvetődik, hogy a szonettnek esetleg a látszólagosnál több köze van a költészethez, annál is inkább, hogy a költő nevének ily módon való használata a szerzői öntudat *látens* megjelenítésének ősi hagyományát is bevonja a játékba. Kérdés persze, hogy mindezek a vonatkozások érvényesülnek-e itt. A fordításban, úgy tűnik, semmiképpen:

Másokba' vágy van, benned akarat,
Sok akarat, hogy több már nem lehet;
S ki még ezekhez – mint én – újat ad,
Csak gyötirelemmé válhatok neked?
Te kész vagy annyi sok mást befogadni,
S ne hallgatnád-e még meg ez egyet?
Ki annyi kérést nem tudsz megtagadni,
Miért vonod meg tőlem e kegyet?
A tenger oly nagy, és a harmatot
A dús özönbe mégis kész bevenni;
Te, akaratdús, befogadhatod
Akaratom', tiédet még növelni.
Se zord, se nyájas kérőid' ne vesd meg,
Kik, vélem együtt, egyért egyhez esznek. (Gy.V.)

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious,
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou, being rich in Will, add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.
Let no unkind 'No' fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will. (135)

Győry fordítása láthatólag arra a feltételezésre épül, hogy a szonett-tematikának megfelelően a narrátor a hölgy viszonszerelméért könyörög.⁶⁵ Ennek következtében a

⁶⁵ A fordítás beszélője arra szólítja fel címzettjét, hogy „se zord, se nyájas kérőid' ne vesd meg”, egy hölgy szerelméért „esd” tehát, sőt talán egyenesen a kezét kéri, érvelése pedig a következő: „Ki annyi kérést nem tudsz megtagadni,/ Miért vonod meg tőlem e kegyet”? Az első versszakhoz képest ez a megfogalmazás már legalább *érthető* – az eredetihez ugyanakkor nem sok köze van. A költő tudniillik arra szólítja fel címzettjét, hogy egy akaratban gondoljon összes ostromlójára, nyilván egyenes következményeként annak, hogy azt szeretné, ha a nő a saját nagy és tágas akaratába rejtene el az övét, amire azt az érvet hozza fel, hogy ha már a másokban levő akarat kegyesnek tűnik, miért ne ragyoghatna elfogadás az ő akaratában is.

„will” fordítása „akarat”: a felek nyilván vágyaik kielégítését „akarják”. Valóban, az „akarat” tárgya(ról/ra) nincs szó a versben, de korántsem azért, mert a szerző (szemérmességből) jónak látta ezt nem *külön* megfogalmazni, vagy *másként* írja körül. Inkább azért, mert a „will” nem a magyar „akarat”-tal, hanem a „szándék”-kal rokon, legalábbis amennyiben nincs kötelező tárgyi vonzata, hanem már eleve *magában foglalja* a tárgyat⁶⁶. Ha viszont a tárgy nem hiányzik, az elhallgatás, eufemizálás aspektusa sem merül fel, ezen kívül pedig semmi nem utal rá, hogy a beszélő vágya *szexuális* jellegű. Sőt, van, ami épp ez ellen szól. A címzett a *nő*, az első sor nőnemű névmásait alapul véve. Ennek ellenére a vers egyetlen közérthető részében a nőt képviselő „tenger”-re hímnemű névmás utal, míg az „eső” hagyományosan maszkulin princípium: az „akarat elfogadása” így két „egynemű” elem viszonyához hasonlítottat egy, a megtermékenyítés aspektusát teljességgel nélkülöző kép keretében.

Győry úgy vélhette, hogy mindezt csakis a névvel való játék teszi ilyen követhetetlenné, s ha már a homonímia úgy is eltűnik a fordításban, az ezáltal nagyrészt funkcióját veszített „akarat” szerepét is felesleges erőltetni. Míg Shakespeare-nél a „will” tizenháromszor(!) szerepel, Győry az „akarat”-ot négy előfordulásra redukálja, vélhetően azt gondolva, hogy az csak körülményessé és átláthatatlanná teszi az amúgy egyszerű értelmet. Azt, hogy ez mi volna, a fordítás jól mutatja: Győry a *trubadúrlíra általános sémáját* – ti. hogy az egy kegyetlen hölgy iránti viszonzatlan rajongást fogalmaz meg – illesztette be a zavarosnak tűnő sorok helyébe.

A beszélő „akaratot ad”? Lánykérésről van szó, márpedig aki kér, az *akar* valamit, méghozzá eszerint a lányt. A meghallgatás viszont magyarul is „befogadás”. Miért ne lehetne akkor az „akarat adás” a kérés, míg az „akarat befogadása” a meghallgatás szinonímája? Hiszen ha a szóbanforgó „akaratdús” – akaratos? – lány meghallgatná a férfi kérését, az egyszersmind azt jelentené, hogy immár *ő is akarja* a dolgot; vagyis nem pusztán azért kaphat „új akaratot”, mert az adás-befogadás logikájából ez következik, hanem mert így már többet akarna, mint annak előtte; a beleegyezés ekképp az ő „akaratát” is „növelné”. A vers nyelve így nemcsak annak ellenére is egyre logikusabbnak tűnik, hogy a szerző nevével való szójáték kimarad belőle, de még egy fontos funkciót ellát. Nevezetesen elkerülhetővé teszi a kérés *tárgyának* megnevezését, amelyre a házasság vagy a szerelem talán csak ürügyként szolgál. A „befogadás” Győry fordításában – a szintaktikai alanytól való távolság következtében – szexuális allúziókat is kelt. S ha a célzás nem volna elég világos, akkor az utolsó sor eufemizmus: „*egyért egyhez esdnek*” még egyszer, utoljára, jól kihangsúlyozza azt. Férje ugyebár csak egy lehet a nőnek... Nyilván a szerető az, amiből több lehet, s ezt az értelmezést az is valószínűsíti, hogy a trubadúrlírában majdhogynem kötelező a „házasságon kívüli kapcsolat” megjelenítése.

⁶⁶ Szemben az „akarat” tárgyával, amely mondattanilag is *tárgy* (‘to want sg’ – akarni vmit’), a „szándék” tárgya csak egy *alanyi* mellékmondatban fogalmazható meg (my will is .../’az a szándékom, hogy ...’).

A „will” tehát nem annyira a (magyar) „akarat” működésének (nyelvi) logikájára épül, mint Győry fordítása, hanem sokkal inkább a kortárs szerelemfelfogás retorikájára játszik rá, amely annál is valószínűbb, hogy annak „én-átadás” koncepciója a „will” mindkét értelmét érvényesülni engedi. A 135. szonett első kétértelmű kifejezése [thou hast thy Will] úgy is olvasható: „Will a tied”, s hogy ezt a szerelmi odaadás megfogalmazásaként értsük, még Ficinóra sem volna szükség. Ugyanakkor a Will-mint-név nem egyszerűen viselője személyére utal, hanem arra, ami ebből megnevezhető, ami egységes entitásként felmutatható, vagyis viselője „önmagától” megkülönböztetett „én”-jére. Hangsúlyozottan arra tehát, amit a szerelmes Ficino szerint „átad” a szeretettnek, s aminek – a szerelmi „örület” gondolatával összhangban – az a jele, hogy „nem gondol magával”, esztét vesztve nem képes többé tudatos gondolkodásra. Márpedig amennyiben a kisbetűs „will” a szótár tanúsága szerint nem más, mint „valamely tevékenység vagy gondolat *tudatos* megválasztása”, akkor a szerelem a will mint „akarat” vagy „szándék” elvesztésével jár.

Mármost, ha az ominózus mondatot ezúttal úgy olvassuk: „te rendelkezél velem (és) az akaratoddal”, akkor a szójáték azt is jelzi, hogy a címzett *nem* viszonozza a beszélő szerelmét – ezért is lesz „túl sok akarata”, avagy „plusz Will-je” [Will to boot, and Will in overplus]. Imádója már a pusztá ostrommal „átadja magát” neki, mint Ficino fogalmaz, avagy „hozzáadja” saját tudatos énjét az övéhez [to thy sweet will making addition thus]. A nő viszont, ha közönyös, megtartja a maga énjét, így szükségképp két „én”-t birtokol: van egy „felesleges”, „ráadás” énje is, aki mellesleg maga Will. Az ezután következő, s a fordítót költésre készítő helyhatározós szerkezetek szintén arra visszhangzanak, hogy ha a másik „válaszol a szerelemre”, akkor a szerető nem „önmagában” gondolkodik”, hanem a *másikban*. Ez teszi érthetővé – nem csak azt az amúgy közhelyes állítást, hogy a visszautasítás a kérő „megölése” [besechers kill], hanem – a beszélő furcsa, első pillantásra inkább ironikusnak tűnő toleranciáját a hölgy csapodársága iránt is. Elvégre csak nem akarhatja, hogy hölgye „vétkes legyen a gyilkosság bűnében”, mint Ficino fogalmaz. Az egyoldalú szerelemben ugyanis „teljességgel halott a szerető, hiszen nem él sem önmagában, sem a szeretett személyben, minthogy az elutasítja (...) ki tagadná, hogy ne volna gyilkos a szeretett, ha lelkét a szeretőtől elválasztja!” (Ficino, 198.)

A versben sehol nincs utalás rá, hogy ez a könyörgés versben is megfogalmazódna – hacsak ez nem magából a „will” többértelműségéből következik. Ha feltételezzük, hogy annak jelentésébe a „szerzői szándék” is bele-játszik, akkor a „kegyetlen hölgyhöz való könyörgés” klisészerű feldolgozása azon nyomban fordulatot vesz. Már az első mondatnál a hagyatékban a 74. szonettben felmerült problémája körvonalazódik. Ha a „will”-en most magát a verset-mint-végrendeletet értjük, a „thou”-n pedig az előbbiekhöz hasonlóan az Olvasót, akkor a kezdő mondat, „thou hast thy Will”, szinte szó szerint a 74. szonett „hagyatékozására” rímel: a szonettel „szellemem tied” [my spirit is thine]. Miután viszont a Will így egyszersmind a szerzői név is, méginkább kihangsúlyozza az „aláírt”, birtokolni hitt szöveg értelmének uralhatatlanságát. A szójáték még ebben a mondatban azzal a jelentéssel is felruházza a mondatot, hogy (az „enyém” helyett) a „te akaratom érvényesül”; az értelmezés az olvasó szándékai szerint alakul. A petrarkista „kegyetlenség” szövegszerű jelei is efelé mutatnak: a „sweet will” [‘édes szándék’] a címzett „kénye-kedvét” is jelentheti, ami megintcsak az értelmezésben megjelenő önkényes mozzanatok látszik hangsúlyozni. A vers ekképp egy *tetszőleges*, értsd: az olvasó *tetszésének* megfelelő olvasat létrehozásával kecsegtet. S hogy ez miért áll a költő érdekében, arra még az előbbieknél is inkább fény derül.

A költői kudarc itt nem Vénusz szeszélyének, hanem a szándékoltak (*vouloir-dire*) és a kimondottak (*dire*) különbségének, a szerző és a szöveg közötti azon szakadéknak tudható be, amely Foucault értelmezésében a „szerző halála”-hoz vezet. A befejező állítás, miszerint „a zord ‘Nem’ megöli a nyájas kérőket”, azt sugallja, hogy az olvasás hiánya a szöveg – s vele együtt Will nevének! a – „halálát” jelentené. A „hír-név” célkitűzését tekintve így mondhatni szükségszerű, hogy a vers egy olyan olvasatot is lehetővé tegyen, amely annak az olvasónak a megnyerését célozza, aki a vers(ek) szerző-funkcióját működteti. Shakespeare ugyan akkor sem kerül át a szövegbe, ha az olvasó így gondolja, ennek következtében viszont Shakespeare-kép igenis kialakul, mi több, *számtalan* Shakespeare-kép – „Will to boot and Will in overplus” – jöhet létre (amit a kritika alá is támaszt – ha nem egyenesen beteljesíti e jövődölést). A harmadik quatrina még egy csavart tesz lehetővé: az előbbieket alapul véve a szójáték arra játszik rá, hogy ezeknek a szerző-képzeteknek a sokasága [making thy large will more], egyszersmind „Will”

nagyságának növekedését is szolgálja – összhangban azzal az elképzeléssel, hogy a művek „még évszázadok múltán is életben tartják alkotójukat és fenntartják hírnevét” (Sandys, OAEL, 24.). Kétségtelen, hogy a szerzői intenciókhoz a legtöbb esetben ennek a szövegszerű utóéletnek a biztosítása is hozzátartozik, sőt, a reneszánszban ez az igény különösen erős volt (vö. Heller, 145-146.). Így talán nem véletlen, hogy a szonett vége felé a „will” „one will”-lé, *egyvalami akarásává* alakul, amit talán lehetséges megvalósítani. Ami – a Finemani értelemben vett „szubjektivitás-effektus” révén – a szerző és a szöveg közti szakadék áthidalása nélkül is érvényesül. Ez pedig nem más, mint hogy az olvasó elfogadja azt a konvenciót, amely az összes szerző-képet egyetlen „személlyé” (one Will) gyúrja és a szöveg összes lehetséges jelentését e személy teremtményeként kezeli.⁶⁷ És mégha ez a „szerző-fikció” nem is azonos a beszélővel „önmagával” („Will” versus „me”), annak hír-nevét kétségkívül fenntarthatja és továbbviheti.

Látszólag mindez az olvasó „tetszését” szolgálja: ha az első sorhoz visszatérve megfontoljuk, hogy [Will] az olvasó egy „lehetséges”, „ráadás” énje, amely a „szerző-fikciók” létrehozásával akár meg is sokszorozódhat, akkor a vágy [wish] és a „will” ellentéte egyszersmind az olvasó aktuális – és sosem teljességgel kielégítő – világát állítja szembe a „will” által jelölt, az olvasás során megélhető lehetséges világokkal. „Nem kell hinni, hogy aki könyvekbe menekül, okvetlen az élet elől akar szökni. Sokszor inkább tágitani akarja életét, több életre szomjas, mint amennyit kora s végzete kiosztott.” – írja például Bruno Schulz⁶⁸. Ha az olvasó más életet is élni akar, kénytelen új életet adni a szerzőnek is. Ha pedig a szerző elfogadja ezt, akkor lemond ugyan az „igazság” igényéről,

⁶⁷ A *Lukrécia meggyalázásának* elemzésében Fineman rámutat, hogy a szándék [will] és az írás olyan állandó konfliktusban van Shakespeare szövegeiben. Ez a harc nem csupán a narráció módjában, de motivikusan magában a szövegben is megjelenik, méghozzá szorosan a Shakespeare nevével való anagrammatikus játékkal – a „will” szó és a „WM” hangok feltűnésével – összekapcsolódva. (Fineman 194-195.) Miután az aláírással való játék szinte állandóan a nyelv (autonóm) jellegét látszik hangsúlyozni az azt kontrollálni akaró szubjektummal szemben, Fineman joggal mondja, hogy a „Will” nem (csak) egy személyiség „leképeződése” a szövegekben, hanem egyszersmind (vagy inkább) olyan jel, amely „személyiség-hatást” generál, illetve ennek jelévé válik. (Vö. Fineman, 169.) Azaz ez teremti meg azt a személyesség-képzetet, amely a recepciót olyannyira uralja a szonettek kapcsán – s amit én a *szerző-fikció* megteremtésének nevezek.

⁶⁸ Idézi Fried István: „Valóság, mítosz, Bruno Schulz.” In *Lélektől lélekig*. Szeged, 2000.

mégis elmondhatja, hogy „tört esküm árán új Édent nyerek!”. Retorikával „szépíteni” a retorika „hibáját”, tenni „tapaszt a hitszegésre”: Shakespeare metafikciójában ez a módja, hogyan lehet kijátszani az olvasói önkényt, hogyan lehet író-Faustként üdvözülni – azaz a kánon mennyországába jutni.

Intertext-thou-alitás

A modern irodalomelméleti szövegek mondhatni készpénznek tekintik, hogy a XX. század előtt a szöveg a szerző birtokaként, egy-értelműként volt elgondolva. Ám a fentiek szerint ez a kérdés már Shakespeare-nél problematizálódik, sőt, úgy tetszik, a szerző komoly félelmét képezi. De vajon mi motiválja ezt a félelmet? Mi az, ami ezt a problémát ilyen erősen felszínre hozhatja? Az irodalmi mecenatura rendszere – amelynek keretében az ajánlás tanúsága szerint Shakespeare szonettjei is születtek – nyilván hozzájárulhat ehhez: miközben a platonikus ars poetica a teológiához közelíti a költészetet, a mecénási viszony üzletként kezeli ugyanazt. Vajon a szóbanforgó szonettek „üzleti nyelve” nem reflektál-e erre is valamiképp? A pénz, az „érték” ebben a rendszerben a szó szoros értelmében a vers csereértéke – metaforája – lesz: a költő verssel fizet földi javakért. Míg a költő „magát adja”, a mecénás mindabban csak önnön dicséretét látja, de megfordítva is lehetséges: ha a költő hazudik, az a világ előtt „szerelmes versként” tűnik fel. Más szóval, egy olyan rendszerről van szó, amely az addigiaknál sokkal világosabbá teszi, hogy a költőnek még akkor is érdekében áll elfogadni versei pozitív értékelésű olvasatát vagy kritikáját, ha annak semmi köze nincs az általa elgondoltakhoz. A költő helyzete azonban egy másik szempontból is legalább ilyen meggondolkodtató, s a „tulajdonjogi” metaforákat szintúgy motiválhatja.

Mindezidáig a költő tevékenységét mesterségként fogták fel, ami épp Shakespeare korában kezdett megváltozni: a művészi tevékenységhez egyre inkább ihlet, inspiráció szükségeltetik, amely kiemeli őt a többi ember közül, a *személyét* is előtérbe helyezi. A korábbi techné-képzet azonban a „költő” definícióján, az irodalomhoz való hozzáállás meghatározásán túl magába az írásmódba is belevésődött, többek között például a *jelöletlen átvételek* révén. Vagyis, a költő már művészként látja saját magát, elődeit viszont még ő maga is mesterként kezeli. Vajon nem várható-e, hogy – ha részéről akár a legkevesebb önreflexiót is feltételezzük – ez az ellentmondás a saját státuszának

elgondolására is visszavetül? A szonettek meta-szintjén ez a probléma is felmerül, még egy indokkal járulva hozzá a Faust-motívum „verses” feldolgozásához.

A költészet az 59. szonett tanúsága szerint szükségképp az előd(ök) utánzása, még akkor is, ha a költő egy „valós” modellt ábrázol, illetve ha az „előd” maga a Teremtő. Az 53. szonett a költészetet a „Te” kölcsöneként jeleníti meg, ami az előbbieket meggondolva az imitációra mint a *forrásszövegből való kölcsönzésre* is utalhat. Vajon a háromszög-szonettekben oly domináns „közvetítés”-es viszonyt nem lehetne-e ennek fényében úgy olvasni, mint ami Shakespeare-nek az előd-szövegekhez, a hagyományhoz való viszonyát is (át)értelmezi?

Dubrow a versengés petrarkista motívumát hangsúlyozva rámutat, hogy a szonettekben a rivalizálás gyakran *magával a petrarkista hagyománnyal folyik*, amelynek viszont, mint Greene megjegyzi, az „elkésztség alapvető témája és tónusa” (Greene, 3.). Dubrow szerint a háromszög motívuma olykor burkoltan vagy kimondottan is az elődökkel való versengést fejezi ki, s ezt Thomas Watson egy olyan versével példázza, ahol a szonettköltő alteregójaként sóhajtozó szerető hangját Echo visszhangozza „olyan szavakkal, amely általában a petrarkianus úrnőnek van fenntartva” (Dubrow, 3.). Echo így Dubrow szerint a petrarkista költészet visszhangját képviseli, amely megkérdőjelezi a beszélő hangjának egyediségét. Ám Dubrow meglátásához talán az is hozzátehető, hogy az Echo által megismételték mégiscsak a (jelen líráját megszemélyesítő) Nárcisztól-tól származnak, ami azt a képzetet keltheti, hogy az anonim *elődök ismétlik* utódjuk hangját, nem pedig fordítva. Echo motívuma nemcsak az „allúzió”, hanem a „lehagyás” értelmében is a „késelem” fiktív *behozására* hivatott. Miután viszont, mint láttuk, Echo egyszersmind a shakespeare-i háromszög egyik „közvetítő” figurájának, Violának is „visszhangja”, méginkább indokolt a hagyományba vetettség kérdésének felvetése ezekben a versekben. Felmerülhet, hogy a „lélek-csere” retorikája nem csak a szerelemben, de a költészetben is a költői önértékelés fenntartását szolgálja, a költő eredetiségének, egyéni hangjának a képzetét védi.

A *Moralitás* fejezetben már volt róla szó, hogy a háromszög-szonettek neoplatonista érvelése voltaképpen a beszélő szerelmi kudarcát „mentegeti” [excuse], úgy festi le a költő megcsalását, hogy az „hízogó” [flattery] legyen rá nézve. Már önmagában ez a gesztus

is alkalmas rá, hogy azzal a pszichoanalitikus elképzeléssel vessük össze, miszerint az *értelmezés védekezés*. Ha egy tapasztalat – szól a tézis – túlságosan fenyegető egy adott személy identitására, önképére nézve, akkor hajlamost azt bizonyos meghatározott „transzformációk” révén átértelmezni. A „védekezési mechanizmusok” elmélete Freud álomelméletéből nőtt ki, ahol is az álom „látens” tartalma alakul át hasonló okokból és hasonló módon „manifeszt” tartalommal. Freud szerint ez a legtöbb esetben metaforák és metonímiák segítségével történik, másképp fogalmazva, az a „transzformáció”, amelyet a pszichológia védekezési mechanizmusnak hív, nem logikai, hanem retorikai művelet.

Shakespeare szerelmi háromszöge hasonló módon működik, hiszen a kudarc (át)értelmezésének alapja az, hogy a költő a barátot „másik énem”-mé nyilvánítja – azaz önnön *metaforájává* avatja. A retorika freudi funkciója itt világosnak tűnik, a 35. szonettben pedig még szembetűnőbb a hasonlóság. A „mentegetés” itt a következőképp jelenik meg: „képbe zárom/ s így oldozom önkényed tetteit”,/ (...) hogy túlságosan „mentem” bűneid [Authorizing thy trespass with compare,/ (...) Excusing thy sins]. A „compare”, hasonlat itt bevallottan és kimondottan a „bűn” elleni védekezésként szolgál. Ám a metafora e szerepe mégsem általánosítható – legalábbis első pillantásra így tűnhet. A „mentegetés”, „mentés” a 2., a 35. és az 50. szonettben is szerepel – de láthatóan minden *látens* pszichológiai motiváció nélkül. Vagy mégis felfedezhető valami efféle?

Az ifjút nemzésre buzdító 2. szonettben azt olvashatjuk: „szép fiam/összegezi s kimentí koromat” [make my old excuse]. A korábbiakban ezt vallási allúzióként kezeltem, ám a pánmetaforikus összefüggések fényében a kijelentés másképp is értelmezhető. A megelőző szonett így ír az ifjú esetleges utód nélkül maradásáról: „bimbódba temeted tartalmadat” [thine own bud buriest thy content]. A metafora a költői „anyaság” 86. szonettbeli metaforájával analóg, ahol is „ért eszmémnek, agyamba temetve (...) sírja lett az öl, amelyben nőtt” [Making their tomb the womb wherein they grew]. A „tartalom” viszont a 74. szonettben a vers jellemzésekor tér vissza: „Érték csak az, mi benne tartalom” [is that which it contains]. Mindez újólág az írás és a szaporodás, a vers és a gyermek analógiáját, sőt, esetleges felcserélhetőségét jelzi. Ezen belül a „szócsere” vagy metafora mint a jelentés vagy tartalom átvitele egyik formából a másikba, szintén analógiába kerül az utód hátrahagyásával, amelynek révén szintén a „tartalom” kerül új formába, s lesznek

az utódok ezáltal szülőik „képei”. Az tehát, hogy „szép fiam kimentí koromat”, egyszersmind a metafora mentség-funkcióját is megerősítheti, mi több, miután a kijelentés első személyben szól, úgy is felfogható, mint a metaforizálásnak a szonettkötetben betöltött funkcióját illető kiszólás.

Az 50. szonettben a költő lovát „mentegeti” lassúságáért. A *Moralitás*-fejezetben ezt a motívumot is vallási/filozófiai allúziónak tekintettem, ám ez esetben a „metafikciós” értelmezés lehetőségét a szójáték(ok) mellett az allegorikus értelmezés lehetősége méginkább kiemeli. Az allegorikus olvasat lényege nem más, mint hogy az állat *helyettesíti* utasa bűnét, az utas terhével e bűn *terhe* hárul (át) rá. Az allegória ekképp már eleve az „én” feloldozását szolgálja. Jobban meggondolva viszont a „ló” csak a plátóni kontextus bevonásával asszociálódik a *testiség* bűnével. Poétikai kontextusba helyezve a „lovas” képét inkább a *metafora metaforájának* tekinthetnénk: az utasát *hordozó* „ló” ilyen értelemben nem más, mint maga a vehiculum, az utas-mint-tenor „hordozójának” [vehicle] megtestesítője, a jelentés *átvitelének* az eszköze. Miután pedig az utas úgy „menteget”, hogy a „ló”-ra hárítja azt a „séreelmet”, ami nyilvánvalóan őt jellemzi, a kép a „védekező alakzat” szinte explicit kifejeződése lesz. A „ló” mint „manifeszt tartalom” magára veszi, s így elhárítja a „látens tartalom” okozta feszültséget. A metafora védekező-funkciója így még kifejezettebbé válik – de vajon mi elől nyújt menekvést?

Harold Bloom elgondolásában a freudi védekező alakzatok a költészetben jellegzetesen a hagyomány tekintélye elől nyújtanak menekvést, és a költői autonómia lehetőségét nyújtják az alkotónak. Miután pedig a hagyományba vetettség problémája Shakespeare-t sem hagyja érintetlenül, talán a „mentegetés” fenti alakzatai is értelmezhetők ekképp. A 2. és a 35. szonettben látszólag az „ifjú” követett el olyan morális bűnt, amit a költőnek mentegetnie kell, ráadásul e botlások nincsenek látható összefüggésben az irodalommal. Vagy mégis? A 2. szonettben a bűn a „pazarlás” [waste], és az, hogy a most bámult „szépség”, az ifjúság „csodált ruhája” [proud lovery] kárba vész. Szembeötlő, hogy szinte ugyanezek a fogalmak jellemzik azt a túlzottan retorikus költészetet is, amelyben a kritikusok Shakespeare irodalmi riválisainak a jellemzőit, vagy éppen a szonettköltészet *ősi* toposzait látják. Amit Shakespeare kárhoztat, s ami ellen a metaforizálással védekezik, *maga az a hagyomány*, amely megszabja a szonett legtöbb

aspektusát, ugyanakkor tudható róla, hogy idővel elavul – s ezzel a költő „örök életre” való törekvését fenyegeti. Az 50. szonettben a bűn, amelyet a költő a lóra hárít, az, hogy az ifjúnál akarna maradni: ha viszont az ifjút mindazon elődszövegek megtestesítőjének tekintjük, amelyet a költő utánozni kénytelen – amint azt az 59. szonett kapcsán megpróbáltam bemutatni –, akkor a hozzá való „hűség” a hagyománytól való elszakadni képtelenséget jelképezheti, míg a ló „lassúsága” [slow offence], „késlekedése” az „elkésztség” irodalmi értelemben vett sérelmét [offence] hárítja.

Vajon a „lélekcsere” retorikájával való „mentegetés” nem értelmezhető-e hasonlóképpen? Vajon nem azt a törekvést leplezi-e, hogy az ifjút önnön „másik énjévé” avatva a hagyományt „sajátítsa” ki, s így „mentse” költői autonómiáját? A „kölcson” irodalmi vonatkozásait is meggondolva a 37. szonett elsietve úgy is felfogható, hogy a költő egy „lopott” *szövegen* él-ősködik, annak (művészi) dicsőségében sütkérezik [by a part of all thy glory live]. Ezt a „kölcsonzést” azonban a vers korántsem egy önazonos szöveg mondvacsinált kisajátításaként mutatja be. Az az apró tényező, hogy a költő „hozzáadja” a szerelmét a másik értékeinek a raktárához, az irodalmi átvételnek egy olyan teóriájához vezet, amely cáfolja az élősködés pejoratív értelemben való felfogását.

Volt már róla szó, hogy a ficinói „lélek”-csere érzelmek és gondolatok átadása, hiszen a szerető gondolata „a másik körül forog, többé nem gondol önmagával, nem gondolkodik önmagában”. Ezt a koncepciót példázza a 45. szonett, ahol a beszélő a testet alkotó négy elemből a leggyorsabbakat: a *tüzet és a levegőt* küldi barátjához, hogy azok aggódva tudakozódjanak az imádott hogylétét illetően. A költő énjének ez a *vendég*-szereplése a másikban – ha ezen egy másik *szövegét* értjük –, külsődleges viszonyinak, egyfajta tisztán olvasói/másolói, „parazita” magatartásnak tűnhet, ami csak látszólag teszi őt a „lopott” szöveg birtokosává. Valóban, a versek erre nézvést is szolgálhatnak érvekkel. A 87. szonettben foglalt „visszaszolgáltatás” szüksége, azaz a kölcson ideiglenességének tudata például úgy is felfogható, mint az irodalmi átvétel *elismerése*, a kisajátításáról való lemondás. Mi több, sajátos jelentőséget nyer a kölcson mint „félreértés” felvetése is, amelyet a 87. szonettben ráadásul épp a Bloom által az elődök (szándékos) félreolvasására használt szó, a „misprision” fejez ki. Ám a 45. szonettben az „én” átadásának idézett képe *tudatos* átértelmezést és kisajátítást sugall: Shakespeare az, aki a másik(alkotása)nak

„lényeket” ad, a kölcsön „viszonzásaképp” ő ad neki „tüzet és levegőt”, szenvedélyt és gondolatot, vagyis mindazt, ami egy versben olvasásra érdemes, „érdekes”. A vendég/házigazda alapvető azonosságának (ghosti) egy újabb példáját adva, a gazdaszöveget a költő szelleme (ghost) szállja meg, amennyiben a kölcsönvett szöveg igazi – vagy egyedüli – értelme az ő olvasata, az ő róla való *elgondolása*. A lélek-csere trópusa ekképp a Shakespeare-t olyannyira foglalkoztató előd-utód viszony fiktív *felcserélésének* az eszköze⁶⁹ is. Azok közé az alakzatok közé tartozik, amelyeket Parker „a sorrend és egymásutánosság shakespeare-i deformációinak” hív (Parker, 55.), s amelyeket szerinte legtökéletesebben az „abszurditás”, a „visszásság”, „fordítottság” etimológiailag ‘elő-utólagosság’ [preposterous] jellegzetes és gyakori shakespeare-i fogalma fejez ki. A ‘presposterous’ a „megfordítás” értelmében szorosan a ‘translation’ azon korabeli értelméhez köthető, miszerint az metaforikusan „fordít át” valamit a nyelvben. Ám a szó használata azt is megengedi, hogy a mai értelemben, ‘fordítás’-ként fogjuk fel, ami a (magyar) Shakespeare-fordítások nyelvi „hűségének” vagy „árulásának” a kérdését is felvetheti.

Shakespeare (meg)fordításai

Mint láttuk, a metafikció Shakespeare szonettjeiben korántsem merül ki az alkotásra való metaforikus reflexióban: a befogadás kérdése szintén megjelenik a versekben, ha nem egyenesen ez a probléma az, ami ezt a sajátos jelentésszintet motiválja. Az olvasó vagy a kritikus megszólítása itt a szerző-olvasó viszonynak a szerető-címzett viszonyban való implicit, metaforikus ábrázolása révén jön létre. Vagyis a szöveg úgy hozza létre a befogadás „eszményi” mintáját, hogy az olvasó talán akkor sem veszi észre, ha közben megfelel neki. Nyilvánvaló, hogy az ilyen öntudatlan recepció nem válik explicitté az olvasatokban, sőt, feltehető, hogy épp bizonyos hiányokkal manifesztálja magát. A szonettek „plurális” értelmezésétől, azaz a shakespeare-i „uzsorás” olvasástól való

⁶⁹ Patricia Parker már sokszor hivatkozott művében amellet érvel, hogy a szaporodás és a férfi-nő viszonyok hierarchiájában (apa/gyermek; férfi/nő) a drámákban (sokszor a szójáték szintjén) megfigyelhető „megfordított”, „természetellenes” [preposterous] sorrend, a „megelőzés” [coming before] visszatérő motívumai „a tekintély, szerző vagy szándék kérdését is bevonják, aláássák az első és második, modell és másolat, eredeti és fordítás hierarchiáját.” (Parker, 9.)

tartózkodás talán éppen ennek a jele. Ám mindehhez azt is rögvess hozzá kell tennünk, hogy az effajta látenszen „fogékony” olvasói magatartást legalább ugyanígy befolyásolhatja a szonettek implicit befogadás-elméletének egy másik aspektusa is. Az tudniillik, hogy a versek szerző-figurájának az „ördögi” Olvasótól – az olvasói értelmezéstől, a szándék „elferdítésétől” és a szerző ebből következő „halálra ítéletétől” – való félelme a *szertőnek a maga elődjéhez* való viszonyát is tükrözi. Így, ha egy olvasat érzékeli a versek ezen aspektusát, elképzelhető, hogy nem jelzi, hanem (inkább) *kihasználja*. Az „értő” olvasat a „megértettek” feltárása helyett adott esetben a szerző legyőzésére, azaz a szöveg kisajátítására, az előd-utód viszony „visszássá” [preposterous] tételére törhet.

Persze, ez legfőképpen a *költő-utódok* shakespeare-olvasataira vonatkozhat. Nyilván nem minden olvasó „erős költő” a szó bloom-i értelmében, minek következtében korántsem bizonyos, hogy a megelőzés logikája tettenérhető az értelmezésekben. Ám van egy olyan „olvasótípus”, amely a maga sajátos helyzete következtében sokkal inkább rá van kényszerítve a szerzővel való harcra, mint mások, ráadásul ennek a típusnak az olvasatai is kéznél vannak. A *fordítóról* van szó, aki két szempontból is „hajlamos” lehet rá, hogy kiaknázza a versek által tételezett előd-utód viszonynak az utóbbira nézve előnyös lehetőségeit. Egyrészt

„a fordítás az eredetihez képest mindig másodlagos, és a műfordító már eleve vesztes a saját csatájában (...), ő az, akit a történelem per definitionem nem fog egyenrangúnak elismerni... Ráadásul a műfordító az eredeti szöveg mindösszes konnotációjának érzékeltethetlensége miatt is vereségre van ítélve: a műfordító feladata feladat, de jelentheti azt is, hogy valaki kénytelen valamit feladni. (...) Ilyen értelemben a műfordító veresége is: feladás.” (De Man, 1994, 70.)

Bloom szerint viszont az eredetitől való eltérés néha nem (el)tévedés, hanem a nyomok elmázolása; így a hűtlen fordítás is lehet a „hűbérbe” vett szöveg kreatív kisajátításának a jele, bizonyos értelemben öntudatlan „bosszú” a „másodlagos” szerepért és a szükségszerű kudarcért. S vajon mikor máskor adódna erre komolyabb indok – és jobb alkalom –, mint amikor a fordító nyíltan le kell mondjon a „hű” fordításról, ahogyan az a 135. szonett szójátéka következtében történik? (ld. 142. old.)

Szabó Lőrinc fordítása mellé, bár ezúttal nincs kommentár a vershez, Shakespeare eredetijét éppúgy csak hatásként lehet említeni, mint Győry Vilmosét. Láttuk, hogy az

eredeti szöveg azzal játszik el, hogy a neoplatonikus képzetnek megfelelően a nőt az általa rabul ejtett „szabad akaratok” – ének – tárházaként jellemzi, amelyeknek a szerzői „ént”, illetve a nő önkényét egyaránt jelölő „will” a megfelelője. Szabó Lőrinc úgy próbálta megoldani a szójátékot, hogy a „will”-t villinek, lidércnek fordította, ami, úgy tűnik, a vágyálmok metaforája. A címzettnek ezek közé kellene befogadni a Willy nevű villit:

Villik rajzanak körül, száz lidérc,
villik, szeszélyek, vágy, kéj, ezer álom.
Ha túl nagy is az ostrom, mért ítél sz
száműzésre, ha körödbe vágyom?
Szived villikkel áldott, s villogó
seregükből kizárod ezt a villit,
az én vágyamat? Fényed csillogó
rajukból rám virágként sose nyílik?
A tenger, csupa víz, beveszi drága
kincseihez a harmatot s esőt:
fogadj be, villik, tündérek világa,
fogadd be a megkésve érkezőt!
Kedveseidet kínozni nem illik:
fogd mindet egybe, átölelve Willyd.

Igaz ugyan, hogy a 144. szonettben a nő és a férfi két „szellemhez” hasonlítottatott, amelyek a költőt inspirálják. Csakhogy ezek a szellemek a keresztény mitológiából származnak, nem pedig abból a germán mítoszokból, amelyet persze a *Szentivánéji álomban* vagy *A viharban* Shakespeare is felhasznál, de amely még mindig igen messze van attól a *szláv* mitológiától, ahonnan Szabó Lőrinc villije származik. Mindez azért megfontolandó, mert a nő csak a keresztény mítosz kontextusában olyan „ördögi”, mint amit már a szó szoros értelemben vett színe is jelez. Csak ez a kontextus az, amely ennél fogva a retorikus költészettel és végül az olvasottak retorikáját kihasználó Olvasóval asszociálja. A „villi” használatával viszont ez a keresztény kontextus nemhogy lefoszlik a versről, de egy olyan új kontextus teremődik, amely mindezt egészen más irányba tereli.

Nem mellékes, hogy Szabó Lőrinc fordítása már maga előtt tudhatja a romantikát: azt a stílusirányzatot, amely egyebek mellett oly nagy szerepet tulajdonított a tündéreknek, villiknek, lidérceknek és más egyéb képzeletszülte teremtménynek. Vagyis a szó nem egyszerűen egy „pogány” mitológiát von be a keresztény helyett, de egyszersmind egy olyan poétikai rendszert is, amely egészen másként működik és mást részesít előnyben,

mint ahogyan azt Shakespeare-nél láttuk. C. N. Manlove a XX. század végéről visszatekintve úgy gondolja, hogy a „tündérmese” mostanra elszakíthatatlanná vált a romantikusok hagyományától, akik számára az „a tudatalatti képzelet [imagination] terméke volt; mivel pedig épp ezt a képességet tartották az élő természet lényegébe való behatolás forrásának, a mesét a tulajdonképpeni létezés állapotrajzraként fogták fel.” (vö. Manlove, 1-15.) Míg tehát Shakespeare ragaszkodik a Scriba Dei szerepéhez, imitátorként, *utánzóként* láttatja magát, addig a romantika az imitátor helyébe az intuitív, teremtő költőt, a „leleményes utánzás” helyébe pedig a képzelőerőt helyezi. S hogy miféle hatással van mindez a szonettre?

A villik földjeként a nő korántsem az Olvasóval asszociálódik, ugyanakkor nem is egyszerű „kegyetlen hölgyként” tűnik fel. Az irodalmi vonatkozás megmarad: mint „villik, tündérek világa” a Nő magának a romantikus költészetnek az otthonává, ideáljává válik! Az, hogy „szíved villikkel áldott”, meglehetősen erős allúzió a Madonnára, pontosabban épp a trubadúrköltészet vallásos vonatkozásainak „romantikus” szubverziójáról van szó: a nő a fordításban a képzelőerő forrásaként inspirálja vagy inkább „szüli” meg a romantikus költő krisztusi/váteszi alakját. A vers ekként először is egy olyan poétikát és egy olyan önimázst tulajdonít Shakespeare-nek, amely nem, és nem is lehet jellemző rá. De ha feltételezünk valami effélét, mi érdeke fűződik mindehhez a fordítónak?

A beszélői pozícióra nézve a nő szóbanforgó vonatkozásainak más implikációi is vannak. A vers úgy állítja be a költőt, mint aki poétikájának *érvényesítése* helyett egy új poétika megvalósításáért *küzd*. Más szóval, mint akinek *még nem sikerült* oly módon „beérkeznie”, ahogyan másoknak: a fordítás ugyanis nemhogy nagy hangsúlyt helyez az eredetiben is felbukkanó rivális „másokra”, de egyrészt (csak) *róluk* állítja, hogy olyan villik, akik már részesültek a képzelőerő adományában. Másrészt a zárlat előtti sorban – ahol is az eredeti azt írja: „add hozzá akaratodhoz az én akaratomat is, hogy a tiéd nagyobb legyen” – Szabó Lőrinc így fogalmaz: „fogadd be *a megkésve érkezőt!*”. Amennyiben – és csakis akkor, ha – a nő (az Olvasó helyett) magát a Költészetet képviseli, a „megkésve érkező” nem pusztán látszatra, de értelmét tekintve is egybeesik az „elkészt költő” bloomi terminusával! Ezzel Szabó Lőrinc nem egyszerűen kiemeli azt a „megkészettség”-gondolatot, amely amúgy Shakespeare-re is jellemző, de paradox módon egy *olyan*

stilusirányzattal szemben teszi megkésetté, amelyen a fordító már *túl van*. Ebből a szempontból a fordító a retorika révén máris „elődje” elődjévé válik. Fordítása azonban még ezen túl is kitüntetettebb pozícióhoz segíti, főleg, ha néhány másik vers fordítását is meggondoljuk.

Mint láttuk, az írás Shakespeare-nél „szülés”-ként, egy felsőbb instancia által sugallt eszme kihordásaként jelenik meg – és szinte egyetlen olyan vers sincs, ahol Szabó Lőrinc ne érvényesítené ezt a fordításban is. Mármost, mint láttuk, a Nő Shakespeare-nél korántsem a Madonna, inkább az ördögi Olvasó reprezentánsa, amit Szabó Lőrinc viszont már tökéletesen másképp értelmez – vagy talán inkább elhallgat. Hiszen mint fordító, ő is „olvasó”-pozícióban van, tehát a vers „neki szól”, a Nővel kell azonosulnia – és vajon nem erről van-e szó, amikor az „áldott” Madonnára való utalással a teremtető alkotás metaforájával oltja be az olvasó-metaforát? Így nem pusztán (romantikus) kreativitással ruházza fel azt a szerepet, amelyet neki kell betöltenie, és nem is egyszerűen megelőzi elődjét, de egyenesen a *saját* „gyermekévé” teszi Shakespeare-t, a saját utódjává nyilvánítja a hatalmas elődöt.⁷⁰

Győry Vilmos első pillantásra nem mutat fel efféle stratégiát – elvégre is nyíltan bejelenti kudarcát a 135. szonetthez írt kommentárban. Fordításai általában jóval kevésbé „kreatívak”, és ennél fogva „hívebbek”, mint kollégájáé. Ezúttal azonban művének nem sok köze van az eredeti szöveghez. Először is, azzal, hogy a neplatonizmus kontextusát lefosztja a versről, az ezen alapuló metafikciós olvasato(ka)t is lehetetlenné teszi.

⁷⁰ Még érdekesebb, hogy a 135. szonett után (ld. 145. old.) az előző is kissé átértelmeződik. Ha a Nőt a fordító (titkos) alteregójaként fogjuk fel, a „másik én *visszaadására*” irányuló könyörgés hirtelen a (nyilvánvalóan öntudatlan) fordítói „bosszút” is feltáró jelentést kaphat. A fordítással szembeni elvárás a magyar nyelvben gyakran úgy fogalmazódik meg, hogy *visszaadja* az eredetét. Mármost láttuk, hogy az, amit a „nőnek” a versben vissza kell adnia, valóban Shakespeare-szonettként is felfogható. Azaz Szabó Lőrinc retorikai megoldása nem mást tesz, mint hogy a költő szájába adja azt az állítást, miszerint a fordítás azért nem „adhatja vissza” a verset, mert a vers „nem vágyik rá”, akárha az „üzenet” jobban érezné magát a fordítás szövegtestébe „zárva”, mint „eredeti” tulajdonosánál! Ugyanakkor, épp mivel ez a vers a szintaktikát és a szemantikát tekintve meglehetősen sikerültnek mondható, annál feltűnőbb benne egy komoly „félrefordítás”: miközben számos versből kiviláglik, és ebből az egyből is logikusan következik, hogy *a barát* az a zálog, akit a költő „vissza akar kapni”, a második sort – ahol az eredetiben az áll, „zálogviszonyban állok az akaratoddal” – Szabó Lőrinc úgy fordítja: „önkényed záloga vagyok”. A „zálog” a versben azt jelöli, aminek birtoklásáért a „harc” folyik. A vers további részében ez a jelentéssel asszociálódik – ám a második sorban még nem más, mint *a szerzői pozíció*. És talán éppen ez a voltaképpen tét.

Másodszor, néhol nyilvánvalóan egy-egy szabvány szonett-fordulattal helyettesíti be a vers problematikusabb sorait. Végül, ahol követni látszik a „will” motívumára alapuló szálat, ott meg az derül ki, hogy bizonyos szavak – mint az „akarat”, az „ostrom” és az „elfogadás” – konnotációiból, illetve az általában vett szonett általa elképzelt mondanivalójából kiindulva megintcsak inkább kitalál, mintsem lefordít valamit. Így hát e magyar „Shakspere”-darab nemhogy nem jó fordítás, de nem is fordítás, sőt, tulajdonképp *nem is olvasat*. Ami azt jelenti, hogy Győry voltaképp *elutasította* a befogadói pozíciót, amivel ugyanakkor elfoglalta az eredeti szonett elutasító Befogadójának, a „thou”-nak a pozícióját! Úgy is, mint nem-olvasó, fordítása pedig úgy, mint a „szerzői” szándéknak ellenszegülő alkotás tiszta prototípusa. Vagyis felmerül, hogy még ha Győry nem is szántszándékkal vall ezúttal kudarcot, azért ez nem is véletlenszerűen történik vele.

Ha meggondoljuk az eredeti vers neoplatonikus logikáját (amit viszont Győry „tagadott le”, míg Szabó Lőrinc „villi”-jében még volt valami nyoma), úgy azt állíthatjuk, hogy már a szonett címzettje sem saját magát képviseli. Amit Will-től megtagad, azt megadta már „mások”-nak. Ha viszont a versbeli riválisok szerelme viszonzást nyer általa, akkor ez egyszersmind annyit tesz, hogy „énje” e (költő-)riválisokban, azok énjei viszont benne öltenek testet! Röviden, Győry e „thou” szerepébe helyezkedve voltaképp Shakespeare *riválisainak* a nevében szólalhat meg. És valóban: azzal, hogy egy, a hagyományból absztrahált sémával helyettesíti a „lefordíthatatlan” verset, mi több, ehhez a szóbanforgó költeményből merít ötletet – magyarán *lop* -, mindezt a gyakorlatban is demonstrálja. Ha most visszalapozunk a 60. szonetthez⁷¹, megfigyelhető, hogy Győry

⁷¹ A 60. szonett esetén (ld. 119. old.) például Szabó Lőrinc fordítása önmagában feltehetőleg csak az első, a „naív” olvasatot hívná elő. Azok a kifejezések, amelyek a jelentéstöbblet szempontjából kulcsfontosságúak, itt nemhogy meglehetősen leegyszerűsödnek, de néhol egészen durván eltérnek angol „megfelelőik” szótári jelentésétől; az olyan szavak, mint a „halál” [end], az „élő mag” [nativity], a „nő”, „megéri” [crawls to maturity], a „létünk” [nature], a „friss hamv” [flourish] vagy a „sötét” [eclipse] mind-mind azt segítik elő, hogy az életutat minél erőteljesebben, de *csak* a fizikai élet folyamataként érzékeljük. Győry fordításában ugyanezek a kifejezések „szótárhűebbek” – ilyen például a „vég” [end], az „érés felé csúszik” [crawls to maturity], a „virági” [flourish] vagy „természet ritkasági” [rarity of ‘nature’s truth] – ami a metafikciós értelmezést is sokkal inkább lehetővé teszi, mint kollégájánál. Annál érdekesebb, hogy az eredeti vers jelentéspotenciálja azért Győrynél sem *minden szempontból* érvényesül! A „feljut” például alkalmas ugyan egy alkotás „befutásának” érzékeltetésére, a mondat, a kijelentés rögzítésének [crowned] érzékeltetésére azonban már nem; a „homály” eszünkbe juttathatja ugyan a feledés homályát, a „confound”-ra [összezavar] használt „visszavészi” ugyanakkor azt már nem teszi lehetővé, hogy

fordítása különösen érdekesen kezeli a (szofista) riválisok motívumát, ami (látens módon) itt is jelen van, mint annak a „mi”-nek a része, akiknek a „percei” és/vagy „művei” vesztükbe rohannak, illetve akik az Idő oldalán „küzdenek” az „én” művének „dicsfénye” ellen.

E rivalizálás-motívum Győry fordításából sem marad ki, noha korántsem hangsúlyozza túl az amúgy is igen visszafogottan megjelenő témát. Igencsak érdekes azonban, hogy az eredetihez képest *hogyan* fogalmaz ott, ahol a motívum érzékelhető. Ahol az eredetiben az áll, hogy a hullám/vetélytársak „átveszik az előttük haladó helyét” [each changing place with that goes before], ott Győry úgy fogalmaz: „egyik hab a másik nyomába jön”; ahol arról van szó, hogy azok „előreverekedik magukat” [all forwards do contend], ott Győry azt írja: „*tolong előre* mind”. Míg Shakespeare-nél az Idő (és általa az „újabb” irodalom) „vés” [delves] és „táplálkozik” [feeds on], addig Győrynél „ás” és „emészt”. Végül, míg Shakespeare beszélőjének dala az Idő (és a riválisok) ellenére [despite] is győz, addig Győryé „megdacol” vele.

Shakespeare-nél hol az egyik oldal kerül vitathatatlanul felülre, hol a másik: az irodalmi élet „egyenrangú, hatalmas ellenfelek küzdelmé”-nek mutatkozik. Győrynél ugyanez a „harc” egészen más jelleget ölt. Először is, az első quatrina nyújtotta kép szerint az ellenfelek *nem* előzik meg, sőt be sem érik az elődöt; a zárlat szerint mégsem lehet megnyugtatóan eltiporni őket, hiszen a „megdaczol” pusztán a szembeszállás tényét rögzíti, ami nem vezet feltétlenül győzelemhez. Másodszor, a vetélytárs-motívum szempontjából fontos szavak nála – egy, az eredetiben nemlétező – motívumláncot

ugyanazt a „homály”-t esetleg az „összezavart” értelem homályaként értelmezzük; a „virági” kiválthatja ugyan a „retorika” szempontjának bevonását, a „hervasztja”-ként fordított „transfix” ugyanakkor csak a retorika elkopásának mozzanatát veti fel, a retorika szemantikai dimenziójáról – amelyet a „transfix” mint „mögéhatol” fed fel –, hallgat, mint a sír; végül, a „parallel” és a „delves”, amely mint „párhuzamos” jelentés-”véset” ezt a dimenziót még tovább árnyalhatná, a „redő” és az „ás” révén teljesen érzékelhetetlenné válik. Azok a kifejezések, melyek a *befogadáscentrikus* értelmezésben játszanak kulcsszerepet, erre Győrynél is majdnem ugyanilyen alkalmasak; azok a szavak viszont, amelyek a *szövegcentrikus* értelmezést segíthetnék elő, ennek még Szabó Lőrinc fordításánál is kevésbé adnak teret, s ez a megoszlás látványosan következetes. Vajon véletlen-e, hogy Győry horizontjába csak az az értelmezés került bele, *amelyik őt-mint-befogadót – akár még a „szerző” rovására is(!) felértékeli?* Az az olvasat, amelynek utolsó sora nem a költőnek, és nem a vers nyelviségének, hanem az „olvasó”-nak – azaz adott esetben a fordítónak – tulajdonítja a szöveg „örök életének” kulcsát.

kezdenek alkotni! „Nyomába jön”, „tolong”, „csúszik”, „álnok”, „ás”, „emészt”: azaz a riválisok itt az előd nyomában kullognak, nyomulnak, törtetnek, csúsznak-másznak, hogy beérkezzenek, áskálódnak és az előd elemésztésén fáradoznak. Más szóval, Győrynél az ellenfél korántsem egyenrangú költőként, hanem a költő dicsfényét alattomban, álnok módon, de „megbízhatóan” rongáló másodrendű alkotóként mutatkozik meg. Mint *amilyen egy szándékosan rossz fordító*. Erősen úgy tűnik hát, hogy Győrynél a fordítás *módja* arra szolgál, hogy szabályos bosszút álljon per definitionem örökös másodlagos, alávetett és lebecsült fordítói szerepe miatt.

Amikor Győry megjelöli a 135. szonett lefordíthatatlanságának okát, megfogalmazása szintaktikailag hibás, az előbeszéd hatását kelti. Akárha a felindultság nem engedte volna, hogy grammatikailag is befejezze azt a tagmondatot, amely meghatározza a problémát, nevezetesen „a will és a Will [összejátsztatását]”. Nem lehet jelentőség nélkül, hogy Győry – mint a szögletes zárójellel jelezni próbáltam –, annál a szónál akad meg, azon a szón *akad fenn*, amelynek kisbetűs írásmódját „akaratnak” fordítja, mintha még a szerzői szándékot és egyszersmind a szerzői ént jelölő szó leírása is traumatikus pont lenne a számára. A „will” szón mindazonáltal még túljut, a szintaxis akkor roppan össze, amikor a „Will” fordításához ér, mely a következőképp hangzik: „a költő nevének (William) az egész nevet jelző első szótagja”. Vajon nem lett volna egyszerűbb azt írni, „a költő neve”?

Győry megfogalmazása nem pusztán a szójáték lényegét jelölte meg, és nem is elsősorban az írásképet tette hangsúlyossá, hanem a hangzást. Ha pedig ezt tekintjük, akkor a „will” *mint* ‘vil’ egyszersmind egy *másik* „egész név”-nek az első szótagját is „jelzi” – nevezetesen Győry Vilmosét. Vagyis a traumatikus „szerzőséget” jelölő szó mintegy saját retorikájának áldozatává teszi Shakespeare-t. Győrynek „Will” nevében *kellene* beszélnie, s így „adnia vissza” a szerzői szándékot? Megteszi: ‘Vil’ nevében – a *sajátjában* beszél, s ekképp az *anonym* riválisokat is képviselheti. Megjegyzendő, Győry fordításába egy figyelemreméltó nyomdahiba is becsúszott. Ahol az *kellene* álljon: „[akaratod] még *növelni*”, ott az szerepel: „[akaratod] még *nevelni*”. A két igének persze ugyanaz a gyöke (‘nő’), így végül is „csak” alakváltozatokról van szó; ám a bosszú

szinonímája épp a megleckéztetés, és a szintagma is erősen arra rímel: Akaratod megnevelni...

A fordítások „botlásai” – vagyis a parkeri terminológiára utalva inkább „visszásságai” – nem pusztán a „elődjét” a retorika eszközével meggyilkoló „utód” bloom-i tézisének igazolják. Egyszersmind azt sejtetik, hogy bár a versek metafikciós olvasata explicit módon nem nyilvánul meg, implicit módon mégiscsak befolyásolhatja az olvasást – s ez talán az általábanvett recepcióra is jellemző. A kritika „elvileg” elfogulatlanul, Shakespeare „befolyásától” mentesen zengi Shakespeare dicsőségét. Ám Shakespeare metafikciójának látens érvényesülése a költő „istenítésének” is támpontul szolgálhat. A lélekátadás mint (irodalmi) kölcsön gondolata bizonyos szonettekben az előd-utód viszony retorikus *megfordításaként* működhet, s ez az előd elleni küzdelem Shakespeare esetében nem is lehetne heroikusabb. Hiszen az Ifjú ebben a kontextusban nem egyszerűen „előd”, hanem egyenesen a „legtökéletesebb szerző” költészetét, azt a „könyvet” képviseli, „amelyben először lett betű a lélek”. Ha tehát Bloom azt állítja a szerzők küzdelméről, hogy az „félistenek” harca, ha az erős költőt Jákobhoz hasonlíthatja, aki egy angyallal vív meg, hogy kiérdemelje a nevét, Shakespeare esetében azt állíthatjuk, hogy ő egyenesen Istennel „hadakozik” – és talán pontosan ez az, minek következtében a kritika szemében kiérdemelte a Teremtő nevet.

UTÓSZÓ

Vajon miért nem merült fel az itt tárgyalt megközelítésmód mindezidáig? Hogyan lehetséges, hogy nemcsak a metafikcionalitást, de még a versek többértelműségét sem igen vizsgálta a kritika, miközben a drámák esetében egymás után születtek a lehető legradikálisabb olvasatok? Mi volt az akadálya, hogy a szonettek esetében is felvetődjene az olyan kérdések, amelyek a színművek esetén már szinte magátólértetődőek? A szonettekhez való viszonyban két nagyobb tábor különült el már igen korán (ld. Schoenbaum). A „perszonalisták” a verseket a költő mélyről fakadó őszinte vallomásaként fogták fel, és így minden őszinte csodálatuk ellenére alapvetően csak eszköznek tekintették őket, hogy bepillantást nyerjenek a költő életének kulisszatitkaiba. A romantika nem kezdeményezte, pusztán felerősítette ezt a tendenciát: August Wilhelm Schlegel szerint a szonettek fő értéke, hogy nyilvánvalóan valódi barátság és szerelem inspirálta őket, és 1808-ban egy bécsi előadásában ki is fejtette, hogy ennél fogva kiválóan alkalmasak volnának, „hogy fény vessenek élete körülményeire”, nem mintha addig is nem erre használták volna őket. Wordsworth 1827-ben, *Scorn not the Sonnet* című verse szerint „E kulccsal Shakespeare kitárta a szívét”. A szonetteknek tulajdonított autobiografikus jellegből egyenesen következik a szonettek főszereplőinek „valódi” kilétére irányuló fáradhatatlan kutatás, amely máig él és virul.

A szóban forgó tábor nem is célozza, hogy a versekről azon túl is megállapítson valamit, hogy mi rejlik mögöttük, ami valamennyire még megfelel a múlt századig jellemző „irodalomtudomány” szokásainak. Az ehhez szükséges esetenkénti értelmezésekben azonban olyan naiv, sőt olykor már szándékosnak tűnő pragmatizmussal negligálják a konvencionális fordulatokat,⁷² hogy felmerül, ezúttal valami komolyabb

⁷² A „pembroke-ista” Masson például úgy próbálja megerősíteni Mr.W.H. szerepére kiszemelt jelöltjének pozícióját, hogy kifejti: a 20. szonettben az a sor, hogy „színre férfi, de minden színt [uraló]” arra játszik rá, hogy a „szín” angol megfelelője, a „hue” a Hugh név homonímiája, ami viszont a „welsh ember” szinonímája, Pembroke grófja pedig a walesiek felett mintegy „uralkodó” Lord President fia volt. Az ominózus „hue”-ban szinte mindenki egy elrejtett nevet keresett, ahelyett, hogy az „árnyék” szinonímájaként olvasták volna, ami a szonettet az amúgy is nyilvánvaló plátóni kontextusba – pontosabban ezúttal kimondottan is a plátói szerelem kontextusába – helyezi. A rivális költő beazonosítása esetében az a különös,

motiváció is lappang a biográfizmus mögött a korszellemnél. A drámaíró személyét illető „titkok” kiderítésére irányuló igyekezet olyannyira felülmúlja a megszokott, óvatos filológiai buzgalmat, hogy már-már *vakbuzgóságnak* tűnik; a szonettek *revelatív* voltának gondolata vallási jelleget kap. Butler azon kijelentése például, miszerint a szonettek jelentősége abban áll, hogy „a fátyol, amely a drámaírót fedi, itt fellebben, és szemtől szembe találkozhatunk vele”, a „színről színre” látás gondolatát veti fel. Más szóval a perszonalista Shakespeare-kritika nem egyszerűen az irodalom biográfista felfogását képviseli, hanem a kinyilatkoztatás *kultikus hagyományának* szellemében kezeli a szonetteket, ami jórészt magyarázza meglepő szívósságát is.

Innen nézve a Shakespeare-rel foglalkozók másik tábora, az „anti-perszonalisták”-é elvileg az eretnekeket kell, hogy magában foglalja, lévén, hogy ők általában tagadják a versek mindenfajta revelatív értékét, nem kutatják a szonettek főszereplőinek modelljét, és ráadásul – ami korántsem következik törvényszerűen az előbbiből – magukat a verseket is érdektelennek tartják.⁷³ Ez a negatív ítélet nem kötődik oly

ahogyan egyéníteni próbálják azokat a jellemzőket, amelyek amúgy a legtöbb korabeli költőre illenének – azaz mintha épp a versek eszmetörténeti implikációit próbálnák elnyomni – a személyesség érdekében. Boaden például Samuel Danielre szavaz, s ezt bizonyítandó a 86. szonetre hivatkozik, ahol is a riválisnak „szellemek/ sügtak emberfelettit írni”, márpedig Daniel kapcsolatban állhatott John Deevel, a mágus-asztrológussal (akit a Pembroke-ok patronáltak!) – nyilván erről a befolyásról van tehát szó. Holott a „szellemek” e bevonása feltehetőleg konvencionális utalás a „metafizikus inspiráció” neoplatonista doktrínájára. Chapman neve viszont azért merül fel a versekben megjelenő „más penna” lehetséges referenciájaként, mert a versbeli vetélytársnak a 80. szonettben emlegetett „délceg vitorlája” Chapman Homérosz-fordításában is feltűnik, ahogyan egy másik művében meg a 86. szonettben szereplő természetfeletti inspiráció jelenik meg. Pusztán ráadásként említem, hogy volt kutató, akinek a számára a „más”, azaz szó szerint „idegen” penna arra utalt, hogy a vetélytárs külföldi – nevezetesen Tasso. Mindezekben a szemelvényekben az a különösen érdekes, hogy egyszerre tapintanak rá, és hagyják figyelmen kívül a leginkább eszmetörténeti trivialitásnak minősíthető, s így könnyen értelmezhető fordulatokat.

⁷³ A XVIII. századi kiadók nagy része nem is foglalta a verseket Shakespeare összegyűjtött művei közé. 1793-ban Steevens azért nem volt hajlandó bevinni őket 15-kötetes kiadásába, mert „ha Shakespeare nem írt volna más műveket is, éppoly kevésbé vált volna híressé, ahogyan az idő azt Thomas Watsonnál is bizonyította, aki pedig korábbi és elegánsabb szonetteket írt.” Coleridge szerint például Shakespeare költészete jellegtelen, mert úgymond, nem tükrözi az egyéni Shakespeare-t. 1832-ben Dyce ezt erősítette meg, amikor kijelentette, hogy a szonettek nagyobb részét Shakespeare felvett pózból különböző tárgyról és különböző időkben írta, közeli barátainak javaslatára és szórakoztatására. Figyelemreméltó, hogy ez a jogos, megfontolandó és potenciálisan termékeny meglátás hogyan válik egyre negatívabbá, a

mértékben a klasszicista elvárásokhoz, ahogyan azt a drámák recepciótörténetének ismeretében várni lehetne. Schoenbaum szerint inkább arról van szó, hogy a „jellegtelenség” és „személytelenség” vádja védekező reakció a szonettekben kiolvasott immorális Shakespeare-kép ellen:

„Bármilyen erényeik legyenek is az anti-perszonalistáknak, úgy tűnik, álláspontjuk alapját (...) nem az igazság elfogulatlan keresése adja, hanem az, hogy felmentsék bálványozott istenüket az általa bevallott testi tisztátalanságok bűne alól. Ha lenyeljük az autobiografikus olvasatot, azt is meg kell emésztünk, hogy Shakespeare, Forsyth szavaival »talpnyaló, hízeglő, házasságtörő, nyavalygós és állhatatlan személyiség«. S ami még rosszabb, kiderülhet róla, hogy ráadásul egy természetellenes bűn gyakorlója is!” (Schoenbaum, 315-6.)

Mindkét tábornok a személyi kultusz szabályai késztetik tehát rá, hogy vagy (csak) a versek háttéréről beszéljenek, vagy egyáltalán ne beszéljenek a versekről. És bármilyen ellentmondásos és bonyolult is, a *Szonettek*ről kialakult mai kép még mindig nagymértékben ezt a kultikus kritikai tradíciót viszi tovább, illetve annak – voltaképp indokolatlan – megállapításaira épít. A Shakespeare-rel érintőlegesen foglalkozó, életművéből véletlenszerűen válogató vagy annak egészére reflektáló művek általában csak a drámákat említik, sőt, Nagy-Britannián kívül a szerzőről mint drámaíróról emlékeznek meg. A reneszánsz költészetével foglalkozó irodalomtörténeti munkák leginkább csak mellékesen jelzik Shakespeare lírai tevékenységét, illetve egy-két általános megjegyzéssel kommentálják a szonett-ciklust, gyakran pedig egyszerűen kihagyják Shakespeare szonettjeit a tanulmányozott művek sorából. Mindez első pillantásra arra utalhatna, hogy az „avoni hattyú” drámáinak jelentősége messze felülmúlja a szonettjeit. Ugyanakkor viszont a versek megítélése szinte mindig pozitív, és az általános irodalomtörténetek szerint legalább olyan kitüntetett pozíciót foglalnak el a költészet kánonjában, mint a drámairodaloméban a színművek. Az utóbbi időkben pedig meglepően nagy számú kötetet szenteltek kizárólag Shakespeare lírai munkái elemzésének is. Csakhogy ez szintén

versek „közhelyességét” és gyengeségét illető beismeréssé, anélkül, hogy ezt a klisék kimutatásán túl azoknak a versekben való működésével is igazolták volna. Azzal, hogy megtagadták a szonettek referencialitását, egyszersmind feljogosítva érezték magukat, hogy üresnek is minősítsék őket – függetlenül attól, hogy a sémák vagy konvenciók használata, illetve a „képzelet” egyébként épp milyen megítélést élvezett.

magyarázható azzal, hogy a szoros olvasás egyszerűen nagyobb lehetőséget ad rá, hogy igazolást vagy egyenesen felmentést kínáljon Shakespeare művészi tevékenységének egy „kínos”, vagy talán egyszerűen gyengébb oldalára.

Bármekkora szakadék is van a biográfisták és a mai kritika szöveg-kezelése között, eddig senki sem foglalkozott igazán magukkal a versekkel, amint azon számos mai Shakespeare-kritikus is méltatlankodik. Ez a kijelentés az újabb „szoros olvasatok” fényében talán furcsának tűnik, mégis van némi létjogosultsága. A biográfisták még arról beszélnek, mi rejtőzhet a magátólértetődőnek tekintett jelentés mögött, míg a strukturalisták, posztstrukturalisták, illetve a történeti poétika már azzal vannak elfoglalva, hogy ez a jelentés miként és miért jön létre, illetve milyen kontextusba illeszkedik. Hogy mi ez a jelentés, az mindvégig homályban marad. Mint Weiser mondja, hol mikroszkóppal, hol távcsővel nézik a szövegeket, egyik esetben sem életnagyságban, „jelentésegésként” (Weiser, x.). A történeti megközelítés, amely megkísérelhette volna rekonstruálni, illetve az Új Kritikai megközelítés, amely a mű zárt szerkezetén belül próbálhatta volna feltárni a szöveg „értelmét”, úgy tűnik, egyszerűen kihagyta a szonettek tanulmányozását. Ha viszont az, ami ekképp elmaradt, nem más, mint amit Weiser végül „feltár”, akkor nem is kár érte. Az ő revelatív meglátása arról, hogy „mit mondanak” a versek, tudniillik roppantul egyszerű, és nem nagyon különbözik attól, amit bármely utcai járókelő megállapítana. Eszerint Shakespeare szerelmes, és erősen foglalkoztatja a mulandóság. S hogy a mulandóságot hihetetlen módon az évszakok változása érzékelteti, az éppenséggel nem méltó arra a több oldalas bemutatásra, amit Weiser szentel neki.

Felmerülhet tehát, hogy a szonettek értelmére vonatkozó vizsgálódás épp azért maradt el, mert az (annak idején) ezzel foglalkozó kritika nem *talált* a fentiekben *túlmutató* jelentést, illetve nem tudott felmutatni a kliséket meghaladó esztétikumot Shakespeare lírai ciklusában. A recepciótörténet alakulása így könnyen értelmezhetőnek tűnik: a Shakespeare-drámák kiemelten kanonizált volta a szerző bálványozását vonta maga után, ami azután ugyanennek a folyamatnak a fordítottjaként megnehezítette a – talán gyengébb – versek elleni nyílt állásfoglalást. Dávidházi Péter Shakespeare hatástörténetével foglalkozó tanulmányának egyik sarkalatos pontja, hogy Shakespeare kultikus alakká válásával – a kultusz belső törvényszerűségei szerint, a *theodicaea* értelmében – művei

értéke megkérdőjelezhetetlenné válik, vagy legalábbis illik hallgatni a kérdőjelekről, hisz az „isteni” szerző „tökéletességét” kérdőjelezné meg. A szonett kapcsán például Szerb Antal egy helyütt azt írja, hogy a szonett „akkor is olyan, mintha költemény volna, ha nincs benne semmi sem” (Szerb, 235.). Nem is ejt szót(!) erről a műfajról Shakespeare kapcsán – talán, mert úgy látja, hogy ezúttal pontosan ez a helyzet, csak épp a tabu tiltja ennek beismerését.

A mögöttes szerzői kultusznak a befolyását mutathatja a versek referenciális olvasatainak még mindig meglepően nagy aránya, hiszen az effajta megközelítés világosan a szerző személye iránti érdeklődést jelzi az esztétikum rovására. Az eszmetörténeti jellegű kommentárok gyakori hallgatása szintén figyelemreméltó, míg a tanulmánykötetek gyakorisága ebből a szemszögből a magyarázkodás gyanúját vetik fel. A (poszt)strukturális értelmezések viszont sokszor vitathatatlanul nagyobb figyelmet szentelnek a „marginális” elemeknek és a „kontextusnak”, mint annak, amit hajdan „műnek” hívtak, s amelynek esetleges gyengeségét a (túl)értelmezés könnyen elfedheti. Sőt, még az is felmerül, hogy a 60-as évektől tendenciává vált metafizika-kritika nemhogy nem ássa alá, de inkább megerősíti a Shakespeare-kultuszt, amikor képviselőit arra veszi rá, hogy Shakespeare nyelvének hihetetlen gazdagságával, „disszeminatív” voltával foglalkozzanak. A nyelv „öndekonstrukciójának” tézise legtöbbször a jelentés labilitásának a demonstrálását, nem pedig (új) jelentés(ek) létrehozását vonja maga után – a szonettek esetében is. Ami, ha ilyen „szegényes” jelentéslehetőségekről van szó, kétszeresen is dicsérendő. A szonettek alapvető megközelítés-típusainak sajátosságai így könnyen annak tudhatók be, hogy a szonettek kanonizáltsága valójában közvetett, névleges, és alapvetően formális.

A szonettek kultikus kezelésmódja tehát egyoldalról a *drámák révén* kialakított Teremtő-kép kivételéseként értelmezhető. A másik oldalról viszont a szonetteknek (kimondatlanul is) tulajdonított „kinyilatkoztatás”-jelleg máshonnan is megközelíthető – magukból a szonettekből is származtatható. Amennyiben a „will” többértelmét tekintjük, a szonett „bibliaimitációs” aspirációit vesszük, meggondoljuk, hogy például Blake a Bibliát Isten akaratának (God’s Will) tekintette, ezután pedig a szonettek beszélőjének az előd(szóveg)gel való hadakozásának „visszás” jellegét is megfontoljuk, akkor elmondható,

hogy mindez így együtt a recepciónak pontosan megfelelő „önimázst” ad a verseknek. Miért volna lehetetlen, hogy maguknak a szonetteknek ez a „rejtett” poétikai olvasata az, amely az interpretáció fent ábrázolt alakulását befolyásolta? Hogy ez a látens „metafikció” az, amely a kritikusokat ráveszi, hogy egyrészt megpróbáljanak tartózkodni az „ördögi”, „uzsorás” olvasástól, másrészt pedig fenntartsák, sőt vallási tisztelettel övezzék „Will” nevét, Shakespeare will-jével összhangban, a „hagyaték őrzésének” értelmében? A szonetteket vizsgáló tanulmánykötetek gyakorta azt sejtetik, hogy – akár még a drámákat is meghaladó – irodalomtörténeti jelentőségű szövegekről van szó, csak épp az nem derül ki, egészen pontosan miért. Még feltűnőbb, hogy míg a drámák és a szonettek összefüggését igen gyakran emlegetik, mindazok az (egyre „szabadelvűbb”) értelmezési stratégiák, amelyeket a drámáknál alkalmaznak, a szonetteknel mintha le lennének tiltva. A dolgozat fényében az is felvetődhet akár, hogy a kritika valamiképp, öntudatlanul, mindig is (többek között a drámákhoz is használható) *szakmai, kritikai* szöveggént kezelte a verseket, hiszen – a kinyilatkoztatás mellett – épp a kritika az, amely „elvileg” nem szorul rá az értelmezésre. De akár a drámaíró kultusza befolyásolja a versek olvasatát, akár a szonettíró által megrajzolt "eszményi olvasó"-hoz igazodnak a valódiak, a szonettek „metafikciója” semmiképp nem csak „önmagában” érdekes, hanem többek között annak megválaszolásában is segíthet, hogy mi ugyanennek az elemnek a motivációja és szerepe a drámákban – erre ugyanis már számos hipotézis született.

*

A reneszánsz „metadrámák” vizsgálata során Michael Shapiro szerint az önreflexivitásnak számos funkcióját vették fontolóra. Ezek közül az egyik az, hogy a nézőnek az adott színpadi illúzióra való reakciójához különböző – akár vallásos/filozófiai – rezonanciákat csatoljon. Az olyan színházra való utalások, mint amilyen a „színház az egész világ”, például „arra emlékeztetheti a közönséget, hogy az élet szintén színdarab, abban az értelemben is, hogy az egy ideiglenes illúzió részesei, amelynek Isten a tanúja, vagy egyenesen az alkotója.”(154.) Erről a (neo)platonikus tézistről rengeteg szó esett már a szonettek kapcsán. A versek többértelműségét is az a képzet teszi lehetővé, hogy a mű –

ez esetben a szonett – a kozmosz „jelölőláncának” a mikrokozmosz „leképezéseként” tételeződik. A szonettek filozófiai vagy vallásos allegóriaként való értelmezése közvetlenül is erre épül, és a ezzel a világ (és ezen belül a szerelem) ezen „árnyék” vagy „előkép”-váltat hangsúlyozza. Ahhoz, hogy a szövegeket önmaguk kommentárjaként is olvashassuk, szintén az organikus világkép eszméjéből kell kiindulnunk, ez az önkomentár azonban már meglehetősen „világi” jellegű, és „mai” szemszögből is releváns irodalmi kérdéseket boncolgat. Ha a metafikciós „jelentéssíkot” tekintjük, azt kell mondanunk, hogy a szóban forgó eszmerendszer inkább a metafikcionalitás *alapja*, mintsem annak funkciója; a szigorúan irodalmi értelemben vett önreflexivitás vizsgálatában inkább a *miért* és a *hogyan* kérdésre válaszol, mintsem arra, hogy mindennek mi a célja, mi a jelentősége.

Nemigen ad erre magyarázatot a Shapiro által felsorolt lehetőségek közül az sem, mely szerint az önreflexivitas arra való, hogy a színművek „önmagukról, a (...) művészet bizonyos aspektusairól vagy a nézők reakcióiról beszéljenek.” (155.) Ha mindezt a költészetre alkalmazzuk, ‘színművek’ helyett ‘verseket’, ‘nézők’ helyett pedig ‘olvasót’ mondunk, akkor mindez kiválóan alkalmas az eddigiek összegzésére, de nem is tesz hozzá semmit. Hacsak azt nem, hogy eszerint az önreflexió tulajdonképpen öncélú: valami olyasmi, amit a szöveg nem szán senkinek és nem használ semmire; egyfajta „romantikus” önkifejezés eszköze. Végül is – legalábbis a líra esetén – ez meglehetősen bevett nézet. És talán épp emiatt tűnhet úgy első pillantásra, hogy a drámai önreflexivitas egy további lehetséges funkciója szintén nem vonatkoztatható a szonettekhez. Eszerint a „kiszólások” „gátat alkotnak a közönségnek a színpadi illúzióba való bevonódásával szemben, emocionális vagy kritikai reakciót serkentenek, illetve bátorítják az elemzőkedvet és a reflexiót.” (152.) Ennek igazolásaképp a populáris bohóctradíciót szokás felhozni, amely a mainál szorosabb kapcsolatot feltételez a színpad és a közönség között.⁷⁴ Mondhatnánk, hogy bár ez valóban megfontolandó szempont lehet a drámánál, a költészetre nem áll: ezen a területen a „közönség” reakciója sosem volt elsődleges szempont.

⁷⁴ Shakespeare színművei esetén különösen gyakran emlegetik a „közönség bevonását”: „A drámák közönsége nem a sötétben ülve várta, hogy egy már befejezett alkotást bemutassanak nekik. Az előadás során végig aktív résztvevők voltak, Shakespeare pedig színészként mindezt első kézből tapasztalhatta. (...) Néhány figurája beszél is erről (...) Shakespeare sosem erőltette rá magát a közönségre, inkább nyitott kapcsolatot keresett. (...) A színészek és a közönség közötti összejátszáson dolgozott, és az ő reakciójuktól függött.” (Brown, 99-101.)

Csak hogy a szonettek metafikciója igenis problematizálja az író és „közönsége” – azaz az olvasó – viszonyát. A versek interpretációja arra mutat rá, hogy az olvasói reakció éppoly fontos a szonettíró, mint a drámaíró Shakespeare számára. Vagyis míg a drámák esetén Shakespeare egy meglévő tradíciót használt ki, a szonettek metafikciója mintha ezt igyekezne bevezetni a szonett esetében is. Azt azonban maga az „eredmény” teszi kétségessé, hogy a cél a reakció „kiprovokálása” a „kritikai reakció”, az „elemzőkedv” serkentését-e. A versek azt sugallják, hogy ezzel a felvetéssel a kritika nem annyira a szöveg szándékát tükrözi, hanem sokkal inkább magának igyekszik hízelegni, magát igyekszik „felmenteni” a versek „szétolvasásának” a vádja alól. Az olvasói „szabadságra” való utalások a szonettekben sosem társulnak különösebb lelkesedéssel, és nem folytatódnak ennek a szabadságnak a korlátlan igenlésével. A szonettek beszélője, bármennyire is „modernnek” tűnnek az általa felvetett irodalomelméleti meglátások, egyáltalán nem adja fel a „szerzőség”-hez csatolt olyan tradicionális ambíciókat, mint amilyen a szerző tulajdonjoga a szövege felett, illetve a szerzői szándéknak megfelelő „helyes értelmezés”. A szonettekben megjelenő Költő általában kényszerű belenyugvással nyugtázza az olvasó de(kon)strukciós lehetőségeit, és ezzel együtt általában meg is próbálja valamennyire „kordában tartani” azokat. Másképp fogalmazva, az önreflexió csak azért „serkenti az elemzőkedvet”, hogy azután megpróbálja befolyásolni is azt; ha a közönséggel való kapcsolat szempontjából tekintjük, a metafikció nem hogy nem a szerzői „szándék” ellen dolgozik, hanem épp e szándék látens érvényesítésének egy eszköze.

Talán ehhez a funkcióhoz kapcsolhatnánk azt a megállapítást is, miszerint az önreflexív szövegrészek a drámákban esetlegesen „az írónak a művészet társadalmi értékét illető nézeteit osztják meg” (155.) az olvasóval. Mindez még érdekesebbé és többirányúvá válik, ha például Alvin B. Kernan azon elképzelését is megfontoljuk, hogy „a drámák önreflexív részeiben Shakespeare társadalmi és erkölcsi pozícióját illető szorongása is megnyilvánul. Egyrészt költőként láthatta magát – amely Petrarca, Castiglione és Sidney után megkapó státusz – a másik oldalról viszont a tiszavirág-életű tömegszórakoztatás kiszolgálójaként. Kernan szerint Shakespeare művészi nyereséggé fordította a művészetét illető szkepticizmus és elkötelezettség közötti feszültséget.”(157.) Ha ezt a szonettekkel vonatkoztatjuk, maga a felvetés is megváltozik némiképp. Hiszen a „szkepticizmus és

elkötelezettség” közötti vívódás a szonettekben is megjelenik, de értelemszerűen korántsem a drámaíró- és a poéta-szerep összevetésében, hanem sokkal inkább a különböző költői önképek közötti feszültségben. Ebben a vonatkozásban mindaz, amit Kernan felvet, némiképp átértelmeződik – még hozzá úgy, hogy ez talán nem csak a szonettek, hanem a drámák esetén is megfontolandó.

A szonettek metafikciójában kiderül, hogy a poéta-státusz korántsem feltétlenül olyan „megkapó”. Mint láttuk, az önreflexiók során folyamatos utalás történik a tradicionális (szonett)költészet megfakult, „halott” voltára, e hagyomány utánzásának „parazitizmusára”, illetve az újabb költészet „túlfestett”, stilizált pompájának ürességére is. A feszültség tehát itt korántsem a színház és a költészet, hanem a költészet aktuális valóságának és ideáljának ütközéséből ered. De ha a költészet helyett ezúttal „művészetet” írnék, mindez talán a drámai önreflexiók „értékproblémáját” is más dimenzióba helyezné. Annál is inkább, mert a „szórakoztatás” kérdése a szonettek esetén is felmerül, semmivel sem kevésbé kritikus szemszögből, mint Kernan szerint a drámákban. A költészet szofista „túlzásai”, „hamissága” a versekben a címzettnek való hízélgéssel, olykor egyenesen az általános tetszéssel kerül összefüggésbe. A *nem arisztokrata* költő számára ez a mecénásnak címzett hízélgés ráadásul éppúgy önfenntartó funkció, mint a tömegek igényének a kielégítése a drámaíró számára. A lealacsonyodás problémája így megszűnik a drámához kapcsolódó feszültség forrása lenni. A drámaíró és a költő ellentéte helyett egy sokkal általánosabb ellentétet találunk, amely egyként fellelhető mindkét műfajban: nevezetesen a művészi öntörvényűség igénye és a társadalmi körülményeknek való megalkuvás közötti ellentmondást. Ez az alapvetően társadalmi/történeti feszültség azonban a szonettekben fokozatos eltolódáson megy keresztül. A versek egyik legérdekesebb aspektusát az adja, hogy ez a „művészetén kívüli” probléma egyre inkább magának a költészetnek, a költészet nyelvének a belső ellentmondásává válik. Ebből következik egyrészt a retorika leküzdhetetlenségének, másrészt az interpretációs szabadságnak, s ebből következőleg a szerző „halálának”, illetve a recepció „visszásságoknak” a gondja. Ez az, ami végül is radikálisan más irányba viszi el a shakespeare-i problematikát, mint a kor más költőinél szintúgy megtalálható aranykor-vaskor szembesítés, illetve eupheuizmus ellenesség. És ez az, ami a metafikció funkcióját



a szonettekben leginkább a drámák önreflexív funkciójának Calderwood általi megjelöléséhez közelíti.

Calderwood *Metadrama in Shakespeare's Henriad* című műve Kernanhoz hasonlóan Shakespeare-nek a dráma médiumát illető szkepticizmusát vizsgálja, de ő elsősorban a nyelvre, és nem annyira a színházra összpontosít. A királydrámákat Calderwood részben a „nyelv bukásának” politikai és művészi következményein való meditációként olvassa, a dolgok és a szavak közötti Isten-adta összefüggéseken nyugvó nyelv koncepciójának az önkényes jelentéssel bíró szavakból álló nyelvvel való felváltódásának problémájaként értelmezi. Azaz pontosan úgy, ahogyan ez a dolgozat is felveti. Még ha a metaperspektíva lehetősége az Isteni rend szerint működő metaforikus nyelvre alapul is, maga a metafikció a szonettekben végül megkérdőjelezi ezt a rendet. A verbális realizmust felváltja a verbális szkepticizmus, amint azt már a szem és a szív „megismerésének” problematikája esetén is láttuk. A nyelv és a valóság közötti hídba vetett hit átvált a világot megfelelőképp tükröző nyelv hatalmát illető kétségre, ahogyan az a (szó)virágok jelentésalkotó, a hagyományt és a szándékot öntörvényűleg átíró metaforái kapcsán, illetve a szonett „adás-vételének” képeivel, a megfogalmazást/megfogalmazhatóságot és még inkább az interpretációt illető problémák felvetésével egyre világosabbá válik. A metafikció egyik legfontosabb funkciója Shakespeare-nél talán épp ennek a nyelvelméleti változásnak a kifejezése. Egyrészt azért, mert az így kibontakozó nyelvelméletet maga a metaperspektíva hozza a felszínre. Másrészt azért, mert erre még nincs teória, nincs terminológia, s ennél fogva eleve csak a katakrézis – a nyelvi hiátuspótló, fogalomalkotó metafora – révén lehet kifejezni. Harmadrészt pedig azért, mert a redukálhatatlan metaforicitást nem is igen lehetne jobban érzékeltetni, mint metaforákkal, amelynek nem csupán vélhető jelentésükkel, de jelentésük állandó bizonytalanságával és lehorgonyozhatatlanságával is demonstrálják azt a gondolatot, amelynek a „fogalmi” kifejtés szándéka inkább csak ellentmondana. Hogy a nyelvi szkepticizmus ilyenforma kimutatása megkérdőjelezhető, az magának a kimutatandónak a természetében rejlik. Ennek megfelelően lehetne kommentálni Shapiro Calderwooddal szembeni fenntartásait is:

„Ha Shakespeare-t valóban foglalkoztatta a nyelv bukása és a hazugság színházi használata, mint Calderwood hiszi, kell, hogy ennek az adott időszakban vagy akörül (1595-1599) írt más műveiben is nyoma legyen. Ha Shakespeare valóban oly alaposan vizsgálta ezt a problémát, illene hasonló meditációkra bukkanni a középső korszak komédiáiban és a korai tragédiákban is.”(160-161.)

Fogós kérdés, hogy vajon az olyan erősen metaforikus olvasaton alapuló metafikciós értelmezésnek a megkérdőjelezése, mint amilyen Calderwoodé is, nem minősül-e inkább az értelmezés demonstrációjaként? Vagy a másik oldalról: a „bizonyíték” követelése nem a metafikció létmódjára és funkciójára vonatkozó tézis teljes figyelmen kívül hagyását mutatja-e? Persze, ezúttal egyszerűbb válasz is adódik Shapiro kétségeire. Az általa hiányolt „tények” – még ha értelemszerűen eleve „interpretációk” is – a megfelelő korszakban keletkezett *Szonettek*ben bőven rendelkezésre állnak. A metadramák és a metaszonettek, úgy tűnik, abban is összefüggésbe hozhatók egymással – és abban is hűek önreflexivitásuk funkciójához –, hogy nem a maguk, hanem *egymás* létezését bizonyítják.

BIBLIOGRÁFIA

- A manierizmus*. ed. Klaniczay Tibor, Gondolat, Bp., 1982
- Almási Miklós *Az értelem kalandjai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1980
- Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Ford.: Városi István. Gondolat, Bp., 1982.
- Babits Mihály: Az irodalom elmélete In *Esszék, tanulmányok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, .553, 558, 559. old.
- Barkan, Leonard: *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. New Haven, Yale UP., 1986.
- Bell, Iona: *Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*. Cambridge UP., 1998.
- Bermann: *The Sonnet Over Time. A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*. Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988.
- Bloom, Harold: „Költészet, revizionizmus, elfojtás.” Ford.: Hódosy Annamária. In *Helikon* 1994/1-2.
- Brannigan, John: *New Historicism and Cultural Materialism*. MacMillan Press, London, 1999.
- Brown, John Russel: *William Shakespeare: Writing for Performance*. St. Martin's Press, New York, 1996.
- Brown, Peter (ed.): *Reading Dreams. The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*. Oxford UP., 1999.
- Calderwood, James L.: *Shakespearean Metadrama*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1971.
- Charlton, H.B.: „Humanism and Mystery”. In Harbage (ed.): I.m.
- Clark, Eva Turner: *Hidden Allusions in Shakespeare's Plays*. William Farquhar Payson, New York, 1931.
- Crane, R. S.: *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical*. Cichago UP, Chicago, 1967.
- Dars, Celestine *Images of Deception*. Phaidon, Oxford, 1979
- Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Gondolat, Bp., 1989.
- Davidson, Clifford: „A bölcsesség és a bolondság ikonográfiája a *Lear királyban*.” In Fabiny-Pál-Szőnyi (eds.): I.m.
- De Man, Paul: „Introduction” to Hans Robert Jauss: *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans.: Timothy Bahti, Minnesota UP., 1982, XXV.
- De Man, Paul: Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról. Ford.: Király Edit, In *Átváltozások*. 1994/2.

- Derrida, Jacques *Grammatológia*. Magyar Műhely/ÉLETÜNK, Bp., 1991
- Derrida, Jacques: „Ki az anya.” In *Ki az anya?* Ford.: Csordás Gábor. Pécs, Jelenkor, 1996.
- Dollimore, Jonathan – Sinfield, Alan (eds.): *Political Shakespeare. Essays in cultural materialism*. Manchester University Press 1994.
- Donato, Eugenio: „Desire and Narrative Structure in Ariosto’s Orlando Furioso.” In Parker-Quint (eds.), I.m.
- Donne, Milton és az angol barokk költői. ed. Ferencz Győző, Európa, Bp., 1989
- Dubrow, Heather A.: *Echoes of Desire: English Petrarchism and Its Counterdiscourses*. Ithaca, Cornell UP., 1995.
- Dusinberre, Juliet: *Shakespeare and the Nature of Women*. New York, St. Martin’s Press, 1996.
- Eastman, Arthur M.: *A Short History of Shakespearean Criticism*. Random House, New York, 1968.
- Eco, Umberto: *Semiotics and the Philosophy of language*. Macmillan, London, 1984.
- Eco, Umberto: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford.: Gál Judit és Kelemen János. Atlantisz, Bp., 1998.
- Eco, Umberto: *A nyitott mű*. Gondolat, Bp., 1976.
- Eliade, Mircea: *Vallási hiedelmek és eszmék története I*. Osiris, Bp., 1998.
- Erickson, Peter: *Patriarchal Structures in Shakespeare’s Drama*. Berkeley, University of California Press, 1985.
- Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre (szerk): *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare. Ikonográfia és műértelmezés 2*. Szeged, 1987.
- Ferry, Anne: *The Title to the Poem*. Stanford UP., Stanford, California, 1996.
- Ficino, Marsilio: „A szerelemről.” Kardos Tiborné fordítása. In *Reneszánsz etikai antológia*. Szerk.: Vajda Mihály, Gondolat, Budapest, 1984., 191-212.
- Fielding, Henry: *Tom Jones. I és II. kötet*. Ford.: Julow Viktor. Európa, Budapest, 112.
- Fineman, Joel: *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition. (Essays Toward the Release of Shakespeare’s Will.)* An OCTOBER Book, The MIT Press, Massachusetts, 1991.
- Fogarasi György: „Coleridge és a képzelőerő ideológiája.” In Uő -Müllner András: *Rátévedések*. Ictus/JATE, Szeged, 1998, 47., 52.
- Freccero, John: „The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics.” In Parker-Quint (eds.), I.m.
- Frye, Nortrop: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. Pásztor Péter. Bp., Európa Kiadó, 1996.
- Gardner, Helen: „The Historical Approach: Hamlet.” In Harbage (ed.): I.m.

- Giarda, Cristoforo: *Bevezető Az alexandriai könyvtár szimbolikus képei című könyvéhez.* Ford.: Téglásy Imre. In Pál (ed.): I.m., 1986.
- Gilbert, Sandra: „Irodalmi apaság.” Ford.: Hódosy Annamária. *Pompeji* 1997/4.
- Goldberg, Jonathan: *Writing Matter from the Hands of the English Renaissance.* Stanford UP., Stanford, California, 1990.
- Gombrich, Ernst: *Icones symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiái és ezek hatása a művészetre.* Ford.: Novák György. In Pál (ed.): I.m., 1986.
- Gombrich, Ernst: *A művészet története.* Gondolat, Bp., 1974
- Greene, Roland: *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence.* Princeton, New Jersey, Princeton UP., 1991.
- Hamvas Béla: *Scientia Sacra. Az őskori emberiség szellemi hagyománya.* Bp., Magvető, 1988.
- Harbage, Alfred: „*King Lear*: An Introduction.” In Harbage (ed.): I.m.
- Harbage, Alfred (ed.): *Shakespeare, the Tragedies. A Collection of Critical Essays.* Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1964.
- Hauser, Arnold *A modern művészet és irodalom eredete.* Gondolat, Bp., 1980
- Heller, Ágnes: *A reneszánsz ember.* Múlt és jövő Kiadó, 1998.
- Heninger, S.K.Jr. *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe.* The Huntington Library, San Marino, California, 1977 *A keresztény művészet lexikona.* Corvina, Bp., 1986
- Hollander, John – Kermode, Frank (eds.): *The Oxford Anthology of English Literature. The Literature of Renaissance England.* Oxford University Press, New York/London/Toronto, 1973. (Rövidítés: OAEL)
- Hunt, John Dixon: „Shakespeare és a ‘paragone’: *Athéni Timon*.” In Fabiny-Pál-Szőnyi (eds.): I.m.
- Ingram, W. G.: „The Shakespearean Quality.” In Landry (ed.), 1976.
- Jauss, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans.: Timothy Bahti, Minnesota UP., 1982
- Jayne, Sears: „Ficino and the Platonism of the English Renaissance.” In *Comparative Literature*, IV (1952), 214-238.
- Jelképtár.* ed. Hoppál-Jankovics-Nagy-Szemadám, Helikon, Bp., 1990
- Joughin, John J. (ed.): *Philosophical Shakespeares.* Routledge, London and New York, 2000.
- Kállay Géza: *Nem pusztá szó. Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben.* Liget, Bp., 1986.
- Kiss, Attila: *Betűrés. Posztsemiotikai írások.* deKON-könyvek/ICTUS, Szeged, 1999.
- Kernan, Alvin: „*Othello*: An Introduction.” In Harbage (ed.): I.m.

- Klaniczay Tibor: „A manierizmus esztétikája.” In *A manierizmus*. Szerk. Klaniczay Tibor, Gondolat, Budapest, 1982.
- Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*. Antológia. Európa, Bp., 1986. (KAK)
- Knight, G. Wilson: *Principles of Shakespearean Production*. Penguin Books, Harmondsworth, 1949.
- Kristeller, Paul Oscar: *Szellemi áramlatok a reneszánszban*. Ford. Takács Ferenc. Magvető, Bp., 1979.
- Landry, Hilton (ed.): *New Essays on Shakespeare's Sonnets*. AMS Press, INC., New York, 1976.
- Landry, Hilton: „In Defense of Shakespeare's Sonnets.” In Landry, 1976.
- Leishmann, J. B.: *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*. Harper Torchbooks, The Academy Library, Harper & Row, New York, 1963.
- Leitch, Vincent B.: *Az amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika – a harmincas évektől a nyolcvanas évekig*. JPTE, BTK, Pécs, 1992.
- Lendvai Ferenc-Nyíri Miklós: *A filozófia rövid története*. Kossuth, 1985
- Lever, J. W.: *Sonnets of the English Renaissance*. The Athlone Press, University of London, 1974.
- Lovejoy, Arthur O.: *The Great Chain of Being*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1936.
- Lovrod, Marie: „The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer.” In *Modern Drama* Vol XXXVII, No. 3, Fall, 1994.
- Low, Anthony: *The Reinvention of Love: Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*. Cambridge UP., 1993.
- Mack, Maynard: „The World of Hamlet.” In Harbage (ed.): I.m.
- Mallin, Eric Scott: *Inscribing the Time: Shakespeare and the End of Elizabethan England*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Manlove, C. N.: *The Impulse of Fantasy Literature*. The Macmillan Press, London, 1983. Főleg a Preface és 1-15.
- Mehl, Dieter: „Emblémák az angol reneszánsz drámában.” In Fabiny-Pál-Szőnyi (eds.): I.m.
- Mirollo, James V.: *Mannerism and Renaissance Poetry: Concept, Mode, Inner Design*. New Haven, Yale UP., 1984.
- Montaigne, *Esszék*. Kriterion, Bukarest, 1983
- Nowotny, Winifred: „Some Features of Form and Style in Sonnets 97-126.” In Landry (ed.), 1976.
- Nyúl Edit: „Minotaurusz és az Égi Vénusz.” In Fabiny-Pál-Szőnyi (eds.): I.m.



- Oppenheimer: *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York-Oxford, Oxford UP., 1989.
- Orgel, Stephen: „Nobody’s Perfect.” In *The South Atlantic Quaterley*, 88 (Winter, 1989), 7-29.
- Ovidius Naso, Publius: *Átváltozások (Metamorphoses)*. Ford.: Devecseri Gábor. Magyar Helikon, Bp., 1975.
- Pál József *A neoklasszicizmus poétikája*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1988
- Pál József: „Csókhalál (Egy szinkretikus motívum a XV. századi Firenzében).” In Fabiny-Pál-Szőnyi (eds.): I.m.
- Pál József (szerk): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. Ikonológia és műértelmezés 1*. Szeged, 1986.
- Pál József: *Ikonológia mint összehasonlító irodalomtudományi diszciplína*. In Pál (ed.): I.m., 1986.
- Panofsky, Erwin: „Blind Cupid.” In *Studies in Iconology*. New York, Oxford UP, 1939, 95-128.
- Parker, Patricia: *Shakespeare from the Margin. Language, Culture, Context*. The University of Chicago Press, Chicago Ő London, 1996.
- Parker, Patricia – Quint, David eds: *Literary Theory/Renaissance Texts*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1984.
- Petrarca, Francesco: *Daloskönyv*. Kriterion, Bp., 1988.
- Pirkhofer, Anton M.: „The Beauty of Truth: The Dramatic Character of Shakespeare’s Sonnets.” In Landry (ed.), 1976.
- Plátón *Összes művei*. Európa, Bp., 1984.
- „Phaidrosz.” Ford. Kerényi Grácia.
- „Állam.” Ford. Szabó Miklós.
- Plátón: „Lakoma.” Ford.: Jánosy István. In *A görög-latin próza mesterei*. Szerk.: Simon Róbert, Európa, Budapest, 1964. Vö. főképp: 88-89.
- Pócs Éva: *Transz és látomás Európa népi kultúráiban*. In Pócs (ed.): I.m.
- Vas József: *Pszichoterápiás passió megszálltságról és megtisztulásról*. In Pócs (ed.): I.m.
- Pócs Éva (szerk): *Eksztázis, álom, látomás. Vallásethnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. Balassi Kiadó, Budapest, 1998.
- Poisson, Rodney: „Unequal Friendship: Shakespeare’s Sonnets 18-126.” In Landry (ed.), 1976.
- Popkin, Richard H. *The History of Scepticism*. University of California Press, London, 1979
- Rabkin, Norman: *Shakespeare and the Problem of Meaning*. The University of Chicago Press, Chicago Ő London, 1981.
- Ricoeur, Paul *Metafora és filozófiai diskurzus* in *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, 1991

- Rivers, Isabel: *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*. George Allen and Unwin, London, 1979.
- Sampson, George: *A Concise History of English Literature*. Cambridge, Cambridge UP, 1965.
- Sandys, George: Ovid's Metamorphosis. In *The Oxford Anthology of English Literature. The Literature of Renaissance England*. I.m.
- Shapiro, Michael: „Role Playing, Reflexivity and Metadrama in Recent Shakespearean Criticism.” In *Renaissance Drama* Vol. XII. (1981)
- Schoenbaum, Samuel: *Shakespeare's Lives*. Clarendon Press, Oxford, 1991.
- Seligmann, Kurt *Mágia és okkultizmus*. Gondolat, Bp., 1987
- Seymour-Smith, Martin: „Shakespeare's Sonnets 1-42: A Psychological Reading.” In Landry (ed.), 1976.
- Shakespeare, William: „Szentivánéji álom.” In *William Shakespeare összes drámái. Vigjátékok*. Ford.: Arany János, Európa, Budapest, 1988., 454.
- Shakspeare *Vegyes költeményei*. Fordítják többen. Budapest, kiadja Ráth Mór, 1880., 234.
- Smith, Albert James: *The Metaphysics of Love: Studies in Renaissance Love Poetry from Dante to Milton*. Cambridge UP., 1985.
- Smith, Hallett: *The Tension of the Lyre. Poetry in Shakespeare's Sonnets*. Huntington Library, San Marino, California, 1981.
- Sorelius, Gunnar: *Shakespeare's Early Comedies. Myth, Metamorphosis, Mannerism*. Uppsala, 1993.
- Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető, Bp., 1989.
- Szkhárosi Endre: „Művészet és emberi teljesség.” In Ujfalusi-Szilassy (szerk.): I.m.
- Szőnyi György Endre: „Vizuális elemek Shakespeare művészetében.” In Fabiny-Pál-Szőnyi (eds.): I.m.
- Tillyard, E.M.W.: *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books, Harmondsworth, 1981.
- Tompkins, Joanne: „‘Spectacular Resistance’: Metatheatre in Post-Colonial Drama.” In *Modern Drama*, Vol. XXXVIII. (1995) 42.
- Tuve, Isabel: *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton, Princeton UP., 1966.
- Tuve, Isabel: *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1947.
- Ujfalusi Németh Jenő – Szilassy Zoltán (szerk.): *A reneszánsz művelődéstörténeti kérdései*. Acta Iuvenum, Szeged, 1976.
- Vásárhelyi Júlia: „Zsámboki János a cicerói imitációról.” In Ujfalusi-Szilassy (szerk.): I.m.
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Methuen, London-New York, 1984.

- Weiser, David K.: *Mind in Character. Shakespeare's Speaker in the Sonnets*.
University of Missouri Press, Columbia, 1987.
- Wheeler, Samuel C.: „Derrida's Differance and Plato's Different.” *Philosophy and Phenomenological Research*. 1999/December, vol.LIX., No.4., 999-1013.
- Wickert, Maria: „Das Schattenmotiv bei Shakespeare.” In *Anglia* 71 (1953).
- Wimsatt, William K. – Brooks, Cleanth eds: *Literary Criticism. A Short History. I. Classical Criticism – II. Neo-Classical Criticism*. Routledge and Kegan Paul, London, 1970.

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom Tanszék
Könyvtára
6722 Szeged, Egyetem u. 2-6.