

A *Macbeth* William Shakespeare legrövidebb, legvéresebb és legegyneműbb drámája. Fele olyan hosszú, mint a *Hamlet*. Ami a kiontott vér arányait illeti: megszámlálták, hogy a darabban száznál többször bukkan fel – olykor

10 Báthori Csaba

## A MACBETHRŐL

### 1. rész

ijesztő halmazati szomszédságban – a *blood-bloody* kifejezés. Egyenműségben pedig (s ez Shakespeare-nél az uralkodó kisebbség) a *Julius Caesar*hoz vagy a *Coriolanus*hoz hasonlít.

Ami az előbbieknél fontosabb (s ez a *communis opinio doctorum*, a doktorok egyöntetű véleménye): ez Shakespeare *technikai* értelemben legtökéletesebb remekműve. Nem múló varázsát olyan jegyeinek köszönheti, amelyek a szerző más műveiben ilyen összességben nemigen ötlenek szemünkbe. Mindenekelőtt: a cselekmény rohanó, szinte süvítő ütemére gondolok. Az olvasó lélegzetvisszafojtva figyeli az események zúgó torlódását, majd a következmények hirtelen villanásait. Aztán említhetném a lineáris bonyolítás bámulatosan gazdaságos, mesteri kézzel szövögető, majd kibogozó technikáját. Aki a szöveget csak harmad-figyelemmel is követi, azonnal felfogja a gyorsan sorjázó tények szövevényét. A modellálás soha nem veti oly távol az anyagot a fősodortól, hogy ne értenénk egy-egy tett, gondolat vagy eszmei mozzanat logikáját. A mű könnyen áttekinthető – persze, végtelen tartalmi elemekre szétbontható, s végül örökre megmagyarázhatatlan – alaphelyzetekre épül, és alig-alig akad „elvarratlan” szál, vagy nyugtalanságot gerjesztő megoldatlanság (ilyennek nevezném Fleance teljes eltűnését, Donalbain ismeretlen sorsát, vagy azt, hogy a jogszerű skót trónörökösből vált új király, Malcolm nem űzi ki a boszorkányokat).

Én, mi tűrés-tagadás, sokáig fáztam ettől a darabtól. Minek keressek örömet egy brutális törtető meséjében, aki az erőszak kultuszában véli célba juttatni életét? Egyáltalán: miért a barbárság természetrajzát bámuljam s vizsgáljam tüzetesen, ha választhatok magasabb rendűt is a velőtrázó Shakespeare-i kínálatban? De aztán engeszteltek és segítettek a megértésben olyan lángelmék, akiket régtől fogva és mindörökre csodálok (hadd nevezem meg Tomasi de Lampedusa kis Shakespeare-könyvét, vagy Jászai Mari csodálatos *Lady Macbeth*-elemzését; de a tudást aprólékos pontossággal közvetítő modern Shakespeare-szövegkiadások is, mondhatnám, megindították felém ezt a kimeríthetetlen szöveget). Érdekes fordulat történt: a darabból mindjobban visszahúzódtak a nyers erőszak elemei, és előtérbe tolult a mű elsöprő erejű nyelvi villogása, az erőszakkal nem közvetlenül

összefüggő emberi vonatkozások sokasága, a lélekrajz ellentmondásokban kibontakozó sokrétősége.

Ráhökkenem: a *Macbeth* korántsem csupán a jogtalan hatalomszerzés és a vérengző uralom-örzés drámája. Hiszen a főhős viszonylag hamar megkaparintja a királyi címet, és legfőbb becsvágya kielégül. De ennyi 11 volna? És itt kezdődik (vagy: miután a lélek mélyén már réges-rég megfogant, itt folytatódik) a figura mélyebb természetrajzának észlelete. *Macbeth*, semmi kétség, gonosz pára, aki a trónért bármely gaszágot képes elkövetni. De azonkívül még kitűnő katona (ha lehet ezt ma erényként említeni). Vagyis: hadi szolgálatai közben rendkívüli hősiességről tett már, több ízben is, bizonyosságot. Továbbá: szereti feleségét, s egészen addig, amíg érzelmeit a közös bűn elkövetése nem torzítja gyűlöletté, imádja ezt a nő-férfit, aki folyton fűti és tüzeli benne a nagyravágyást. (Valaha a koronát is, olvassuk, szerelmeskedés közben ígérte meg a Ladynek.) Szereti királyát, Duncant, elszántan hadakozik hazája üdvére. Tehát azt akarom mondani: ahogy egyetlen rossz ember sem csak rossz ember, hanem lappang a szívében valamicske jó, *Macbeth* is, így vagy úgy, felkelti és ébren tartja rokonszenvünket, minden vérszomja ellenére. Ez mehökkent, mindenképpen. Hogyan képes elérni Shakespeare ezt a hatást? Mi az, amit *Macbeth* iránt érzünk? Szánalom? Gyűlölet? Részvét? Szorongás amiatt, hogy kivetíti eléink a bennünk szunnyadó negatívumot? Mint Shakespeare-nél általában, itt sem segít egyetlen megnevezés. Iszonyodunk attól, hogy ő maga gyilkol; hogy bérgyilkosokat küld legjobb barátja, Banquo és fia megölésére; orvul megöletti *Macduff* feleségét és gyermekeit. És mégsem mondhatom, hogy reakción kimerül ebben a természetes viszolygásban. A dráma ugyanis fortélyos úton-módon megteremti a részleges rokonszenv, vagy a zsugorodó ellenszenv szinte észrevétlen biztosítékait. Feltűnik például, hogy maga *Macbeth* sem örül meg, sem nem öli meg önmagát; felesége ellenben holdkórossá torzul, s önkezével vet véget életének. Talán nem is észleljük teljes tudattal, hogy ez a vonás, tehát Lady *Macbeth* tébolya és önbüntetése növeli a férje iránti engedékenységünket, azaz csökkenti szigorunkat, hiszen úgy tűnik, a Lady mintegy átvállalja a gatzettek miatti közös felelősség oroszlánrészét. A szerző a darab közepén hovatovább elnémitja ezt az asszonyt, kivonja a forgalomból, s ezzel is jelzi: a feleség nem volt elég aljas, nem tudta büntetlen hordozni az önvád mérgeit, csalódása férjével szemben vigasztalan. A hatalombirtoklás üres ceremónia a szemében, értelmét vesztett erőltetés. Mintha úgy éreznél: a beváltott gyilkos ígéret kiváltotta benne az önmegsemmisítés kényszerét. És tudjuk: az öngyilkosság – még a legelvetemültebb gonosztevők esetén is – képes megkholni bennünk az együttérzés természetellenes vitaminjait.

Shakespeare-nek ez a formálása a Ladyvel kapcsolatban is óvatosságra int: meglehet, hogy (noha vérmesen és lázasan uszította férjét a gyilkolásra) valamikor esze ágába se jutott volna embert ölni a hatalomért. Tehát ennek az asszonymnak igenis van, vagy volt erkölcsi érzéke. Mint ahogy Macbethről sem tudjuk végső soron, hogy nem a boszorkányok, vagy „sors-nővérek” teremtik-e meg benne – mielőtt folytonosan unszólnák a rosszra – a gyilkos becsvágy indulatát. Nem volna vaskos tévedés azt gondolni, hogy Macbeth a sors présében cselekszik ilyen kegyetlenül. Ha viszont a természetfeletti elem döntően beavatkozik életébe, akkor felmerül a kérdés: mennyiben felel egyénileg mindazért, amit tesz.

De ennek az engesztelőedésnek más oka is van. Ahogy haladunk a műben, a merő megvetés furcsa módon azzal is csillapodik, hogy egyre erősebben érzékeljük: ez a Macbeth nem csak gyilkos és felbujtó, hanem egy tébolyult és végül üresnek bizonyuló hatalmi rögeszme áldozata is. Átkozott ember, de ugyanakkor rémtetteitől gyötört, a lelkifurdalástól mindvégig szenvedő, a törvénytelen gerjedelmek szélsőségei közt vergődő, önnön beszakadt szuverenitásáért szenvedő halandó. És, persze, a legfontosabb körülmény: az egész macbeth-i borzalom a lenyűgöző nyelvi képzelet síkjain jelenik meg, és az olvasó verbális hódolási készsége eltakarja, sőt elfojtja az erkölcsi ítélet „jogerőre” emelkedését. Shakespeare időtlen komplexitása ebben a műben is megbarátkoztat azzal a gondolattal: türelemmel kell viselnünk a tényt, hogy soha nem juthatunk végleges, mindenkit megnyugtató értelmezéshez. A. C. Bradley, az író egyik legmélyebb elemzője csak négy Shakespeare-figurát tartott „kimeríthetetlen”-nek; ezek: Hamlet, Kleopatra, Falstaff és Jago. Hogy miért csak ezt a négyet, azt még tán Macbeth boszorkányai se tudják. Mert nem „kimeríthetetlen” alakzat-e Lear, vagy Jacques, vagy Romeo és Julia, vagy Troilus, vagy Brutus?

És Macbeth? A híres Nietzsche-i állítás óta (*Morgenröte*, 240) – hogy ti. Shakespeare színháza nem hat az erkölcs síkján, és az író nem a drámai vétek kérdését helyezi a középpontba, sőt annak kimondását igyekszik elkerülni, továbbá hogy műveinek teljes körű átvétele éppen a *meg-nem-értés* rejtélyében történhet meg („egy Shakespeare-dráma célját előbb megigazítva és méltányosan kell megteremtenünk, azaz: nem megértenünk” – „uns den Zweck eines Shakespearischen Dramas erst zurecht und gerecht zu machen, das heißt, es nicht zu verstehen”), mindannyian azon tűnődhetünk: mi alapozza meg mégis azt a megrendülést, amely a mű láttán mégiscsak létrejön. (Ne nevezzük ezt katharsisnak.) Én magam is osztom a gyanút, hogy itt is – mint nagy művek esetén számtalanszor – a morális volumen esztétikai átlényegülésének varázsát éljük át, és a figura erkölcsi mibenléte másodlagos a modellálás esztétikai fajsúlyához képest. Nietzsche-nek igaza lehet, de igazsága mégis módosító járulékokat követel. A műben ugyanis számtalan ponton

át-átdereng a morális vonatkozások mértékrendje, és azok valójában még az öröm- és ösztönszempontra uralkodása közben is átítatják az olvasói befogadás folyamatát. Két példát említek, beszéljenek sok más helyett is.

1. Rögtön a darab elején a sebesült százados, miközben Macbeth és Banquo hősiességeit ábrázolja (ami részben borzasztó, részben szédületes, hiszen a hazaszeretetet örvén elszabaduló öldöklés tárgyyszerű leírása), azt mondja: Macbeth és Banquo „*mint két kétlövetű ágyú, / úgy / kettőzte meg csapásait az ellenségre: / ha nem az volt a szándékuk, hogy gőzölgő sebekben fürödjének, / vagy egy második Golgothát örökössenek meg, azt jegyezzék meg, / akkor nem tudok mit mondani*” („*As cannons overcharg'd with double cracks; / So they / Doubly redoubled strokes upon the foe: / Except they meant to bathe in reeking wounds, / Or memorize another Golgotha, / I cannot tell*”). Itt nem az a döntő, hogy a Golgothahasonlat pontosan kinek a szenvedését jelképezi, hanem az, hogy egyáltalán szóba jön, és a véres esemény viszonyítási pontjaként tolu fel. Ha Shakespeare, aki valóban nem buksi erkölcsi példázatokat nyújt darabjaiban, teljesen mellőzni szeretne volna a morális szempontot, akkor még mellékesnek rémlő képanyagában sem említett volna igenis erkölcsi üzenetre emlékeztető műveltséganyagot. Azt hiszem, Nietzsche és föltétlen rajongóinak tévedése a sokszorosan kudarcot vallott kereszténység elutasításának indulatával áll összefüggésben, túlzó hangneme pedig egy mély és öngyötrő moralitás tükröződése. Számomra nem kétséges, hogy a *Macbethet egészeben* meg sem értenénk a vallási esetlegességek mögött elevenen élő belső erkölcsi igénykatalógus nélkül – mindegy, milyen vallásról beszélünk. (Akira Kurosava filmje éppen ezt igazolja.) Az sem kétséges, hogy nincsen nagy világirodalmi mű – Shakespeare *egész* életműve sem ilyen –, amely megállná a helyét, mint meztelen esztétikum. A *Macbeth* hatalmas, mély és nagyszabású képanyagot görgető jelenetei együtt járnak a belső radarjainkat folytonosan izgató, felháborodást gyönyörködéssel egyesítő „technika” ragyogásával.

2. A darab IV. felvonásának második jelenetében Macduff felesége és kislánya beszélgetnek. Lady Macduff azt hiszi, férje halott, és most új férjet apát kell keresnie. A párbeszéd háttérében a Máté-evangélium néhány verse húzódik meg (6. 26 ff.). A jelenet első felében a kisfiú meglehetősen cserfes nyelven, már-már frivol fifikával ugratja anyját az új párválasztásról és másról. Fölöttébb mulatságos nyelvelés, érdemes többször ízlelgetni olvasás közben. Aztán azonban hamar felbukkan a kérdés – mégpedig a nyeglének tűnő kölyök szájából –, hogy „*Ki az áruelő?*” („*What is a traitor?*”). Mert azokat fel kell akasztani. De ki akassa fel őket, kérdezi a legény. „*Nos, a becsületes emberek.*” („*Why, the honest men.*”). Itt már kitágult orrlikkel lesünk-fülelünk,

hová terel bennünket megint ez a fortélyos szerző. De közben – a *honest* fogalmának bevezetésével – burkoltan mégiscsak etikai síkra terelődött a szó, hiszen az „áruló”-k kiszűrése nem csak jogi-hatalmi ismérvek szerint történik (főleg nem a korszak, hanem a történelem igazságszolgáltatása előtt), hanem (és döntően) erkölcsi mérlegelés alapján. Legalábbis 14 így érezzük olvasás közben. Nem? Ez nem amolyan henyé, könnyed kézzel odanyesett kérdés, hanem a Shakespeare-i eszméletnek igenis centrális tartalma. Mindezt aztán még megtézi a kis vakarcs azzal a roppant éles elméjű, korát messze meghazudtoló érettséggel, hogy: a gazemberek bolondok, ha nem ők akasztják fel azt a néhány becsületest – hiszen ők vannak túlnyomó többségben. Látjuk: ez a kis párbeszéd ugyancsak azt az óvatos tartózkodást erősíti, amely nem hajlandó kapkodó fölényrel rossznak bélyegezni az *egész* Természetet (amely ellen Macbeth fellázadna), hanem egyidejűleg észleli az aljasság viharos irtóhadjáratát és az ellentett értékrend sugallatait is. Shakespeare erkölcsi mintázata ebben a műben sem a keresztény moralitás képzetkörében helyezkedik el, tehát nem azt delejezi, hogy (teológiai zsargonban) az eredendő bűnnel megromlott Természetet a kegyelem, a bűnhődés, a megbocsátás vagy megváltás révén „szelídíthetjük”, hanem csak azt: a jogszerűtlen tett ellentettet szül, a bűn folytonos és erősödő lelkifurdalást gerjeszt, és rendszerint jogos büntetést von maga után. A darab azt is felejtethetetlenül mutatja, hogy az erőszakkal megszerzett hatalom csak úgy tartható meg, ha a felpiszkált vérszomjat újabb büntettek csillapítják, véglegesítik. A trónszerzés ábrándja nem egyszer kielégíthető szenvedély, hanem – a lelkiismeret kiélesedése miatt – a meg-megújuló nemi sóvárgás rangján álló indulat. „Nincs gyermeke!” – hangzik el a darab vége felé, s noha Lady Macbeth a darab elején szoptatásról beszél, feltételezhető, hogy a párnak nincs gyereke, és nem is lesz. (Bár erről nem értesülünk nyíltan, gyaníthatjuk, hogy a Ladynek Macbeth nem az első férje; esetleg szülhetett gyermeket másnak, nem tudjuk.)

Nincs hely itt ennek a döbbenetes erejű műnek tüzetes elemzésére. Azonban mondanék még pár szót Shakespeare nyelvhasználatáról, képzeletének természetéről, a dráma hatásmechanizmusainak egy-két eleméről. Nem a művek szerkezeti, lélekábrázolási, általános atmoszférikus jegyeiről szólnék (melyekről sokat és sokszor hallottunk már), bár azokat sem árt tágasabb összefüggésbe emelni, s együtt kezelni a konkrét, részletekben felragyogó s folytonosan villogó kis csodajelekkel. A *Macbeth* olyan parabola, amely ugyan mély, elvont tudás és élettapasztalat ismert és megismerhető elemeire épül, ugyanakkor tükröz bizonyos gnosztikus jegyeket; a világot nem keresztény távlatból nézi, hanem a gnosztikus megbotránkoztatás indulatával. A pesszimista gnosztikus alapfelfogás ugyanis (mely két istent különböztet) abból a belátásból, hogy a teremtés romlott és végzetes hibákkal

terhes, arra következtet: a fennálló világ teremtője, a demiurgosz maga is rossz, és semmi köze a jó istenhez. A jó Isten nem akarta a világot, és nem vett részt annak létrejöttében. Ezért nem is felelős érte. Az ember nem szorongás, korlátok és siralmas fenyegetések közt kényszerül eltölteni életét a világon, amely a Gonosz kezében van. Macbeth bizonyos kifakadásaiban épp ez a gnosztikus ízű világmegvetés tükröződik: mintha az ő lelke is csak „kívülről” vettetett volna az anyagba, kötődött volna a testhez, a demiurgosz bűneként (aki később megbánhatta tettét). A drámát azonban nem csak ez a feltételezett gnosztikus szellemi háttér teszi olyan riasztóan idegenszerű, és mégis egész valónkat megrázó példázattá, hanem főleg az a Shakespeare-re jellemző „egyetemesítő” tendencia, amely minden művét az *egész világhoz intézett*, csalhatatlanul magasra különülő megszólításnak mutatja: olyan szellem alkotásának, ami minden térben, minden időben és minden lelki szinten visszhangra talál. Ezt az egyedülálló, végső soron nevesíthetetlen, kimerítően le nem írható jegyekre mutató ábrázolásmódot itt mégiscsak szeretném, akár dióhéjban, pár vonás említésével jellemezni. Ha e színműveket kítartóan, minden külső és előzetes ismeret nélkül vizsgáljuk, rögtön szembeötlik néhány olyan vonás, amely a Shakespeare-mű hatását szinte elviselhetetlen nyomatékkal idézi képzeletünkbe. Ezek közül kiemelek néhányat, mielőtt pár szót szólnék a fordításról.

1. Ellentétekben gördülő, az egyértelmű jelentést ingó helyzetben tartó modor. A *Macbeth*ben ez a modor különleges jelentőségű, hiszen itt a földi és a természetfeletti szféra kölcsönviszonya növeli a dialektikus késztetést, s általános érvényű talánnyal tölti meg még a legegyszerűbb eseménytöredéket is (hadd említsem pl. Banquo megjegyzését, közvetlenül megölése előtt, III/3: Banquo: *Ma este esni fog*. Első gyilkos: *Hadd jöjjön le. /It will be rain to-night. – Let it come down.*). A gyilkos válasza nem csupán többértelmű, hanem egyúttal fenyegetés is, amolyan sötét árnyék, és szinte másodlagos, mi a konkrét jelentése. A zuhánásnak, leesésnek képzete önmagában fokozza az olvasó-néző borzongását.

De visszatérve a lényeghez: ez az ellentéteesség már az első jelenet elején, a világirodalom egyik leghatásosabb nyitányában megjelenik. A második vészanya az első kérdésre (*Mikor találkozunk megint?*) így felel: *Ha elcsitult a zűrzavar, / ha elveszítik vagy megnyerik a csatát. (When the hurly-burly's done, / When the battle's lost and won.)*. Látjuk: ha egyszerre történik meg a nyeres és a vesztes, abban a pillanatban. A vesztes (másnak?) nyeres, és fordítva. Sajnos, Szabó Lőrinc, aki pedig az ugyanabban a léthelyzetben egyidejűleg feltoluló világerők nagy megfigyelője volt, itt kissé megrezzen: *vagy* kötőszóval fűzi össze a két igét: *S győz vagy bukik a vezér*. Pedig pontosabb, hűbb és főleg megrendítőbb erejű volna a folyamat mindkét oldalát

felvillantani az és kötőszó révén. Hiszen erről szól a dráma: a felemelkedés közben készülődő zuhanásról, a zuhanás közben ígérkező mentelemről. Az attitűd még izmosodik is pár sorral lejjebb, a vérszbanyák, kórusban, így zárják a belépőt: *A szép rút, és a rút szép (Fair is foul, and foul is fair)*.

16 A mondat a későbbi világirodalom fényében még járulékos tanulsággal is szolgál: egy évszázadokkal későbbi mű visszamenőleg képes megvilágítani egy összefüggést, illetve a korábbi képzet (és az egész *Macbeth*-tényállás) emblémája hirtelen szemléletesebb fénytörésben lebegteti a Rilke-sorokat is (*Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmähnt, / uns zu zerstören.*). Mi történik itt? Váratlan helyről fény tódul felénk, és mintha egyetlen idegen mondat ezt is, a *Macbeth*-paradigmát is magyarázni vélné. A szépségben gyönyörködünk mi is, miközben a szörnyűséget látjuk megindulni és elharapózni, és igen, urambocsá', csodáljuk is, mert még arra is fittyet hány, hogy megsemmisítsen bennünket.

2. Az iménti tulajdonsággal rokon, mégis különbözik tőle: Shakespeare különleges észjárása és fogalmazásmódja. Azt hiszem, itt nem egyszerűen különcködésről van szó, hanem egy természetesen „másként gondolkodó” (nevezetesen: művészként gondolkodó) szellem gyakorlatáról, aki csaknem képtelen a lapályos síkra leszállni, de anélkül, hogy ezzel bármiféle berzenkedésünket vagy szorongásunkat kiváltaná. Amikor ilyen gyönyörúségek derengenek fel a szövegben, hirtelen megtorpanunk (lépten-nyomon), és eltűnődünk a fordulaton. Idézek példákat. Amikor *Macbeth* először meghallja a boszorkányok jóslatait, hüledezni látszik (a banyák, igaz, királyságot ígérnek neki, de *gyilkosságra nem szólítják fel*; a gyilkossági szándék, pár lappal később kiderül, már rég megfogant *Macbeth* lelkében). És azt feleli: *Állj, tökéletlen szószólók, mondjatok többet (Stay, you imperfect speakers, tell me more)*. Szabó Lőrinc itt megint, szomorúság, lényeges ponton pontatlan: *Várjatok még, homályos szónokok*. Tudniillik épp ezt a furcsaságot, a *tökéletlen* (hiányos, fogyatékos, elégtelen) jelzőt sikkasztja el, pedig ez a darabban centrális jelentőségű, és a szerző különös jegye: Shakespeare számomra valahogy azt jelzi, hogy ezek a jóslatok épp baljós csonkaságuk, homályosságuk révén is felidézik a későbbi elvadulást. Itt is „kizökken a világ”, a főhős épp valamely torz hiányosságot gyümölcsöztetve jut majd bitorlott hatalomhoz, és ez robbantja ki a tragédiákat. Shakespeare kedveli ezt a jelzőt: a *perfect spy o’th’time* (III/1), az idő tökéletes kémei, ez a betét pl. azt jelzi, hogy a helyes időpont megválasztása a tett sikerének feltétele. És mégis, milyen különös az elképzelés.

Másutt (I/4), ahol Malcolm herceg jelenti apjának, Duncan királynak Cawdor pusztulását, így szól: *úgy halt meg, mint aki járatos volt a halálában (As one that had been studied in his death)*. Nem különös? Hogyan lehet valaki

járatos (tanult, tájékozott) abban, amit még nem élt át? A válasz: sehoggy. Csakhogy itt műalkotásról van szó, és ez a fortélyos szómágus mintha csak azt akarná mondani: nem készületlenül fogadta a halált, „tudott vele mit kezdeni”. Nem szeretném itt ismét Rilke szókészletét segítségül hívni (vö. „saját halál”), de Cawdor halála (annak ellenére, hogy idegen kéztől, 17 orvgyilkosság áldozataként halt meg) érintőlegesen ugyancsak efféle párhuzamra emlékeztet. De önmagában is felejthetetlen, ahogy Shakespeare ennek az „árulónak” végét a méltóság fénykörével övezi. „*Úgy vetette el legdrágább birtokát, / mintha az valami elenyésző semmiség volna*” (*To throw away the dearest thing he ow'd, / As 'twere a careless trifle*). A magyarban ezt nevezzük *halálmegvető bátorságnak*. Csakhogy a *has been studied* kifejezés összegző jellegű, és ennek az attitűdnek eredetibb, megjegyezhetőbb, emlékezni alkalmasabb változata. Ilyen találatok esetén olykor hajlandók volnánk feltenni: a filológust, aki az Erzsébet-kori drámai nyelv árnyalatait mérlegeli, nyilván kevésbé bővílik meg az efféle egyedi fordulatok. Ő megmagyarázza, mit jelentett ez akkor, beágyazza az akkori – feltételezett – nyelvhasználati szokásrendbe, s ezzel mintegy semlegesíti, ami Shakespeare-nél mégiscsak a bámulatos tudás vízjele. Az én szerény javaslatom ilyen esetekben az volna: épp a különlegesség pedigrójét kellene kidomborítani, a találó képzelet mozgását leképezni, hogy méltányosan járjunk el e nyelvhasználat jellemzésekor.

3. Shakespeare nyelve, mondják, gazdagságban is egyedülálló, sokrétű, páratlan. Igen, de. S itt szeretnék szóba hozni valamit, amit pár sorral feljebb is elmondhattam volna. A 21. századi olvasó szemében nem elsődleges, mit jelentett, milyen jelentésmezőket lebegtetett összességében annak idején egy-egy szó vagy szócsoporth. Az a lényeg, hogyan hat ránk *ma* a szöveg, miért érezzük olyan varázslatosnak, dúsnak, feledhetetlennek. És itt nevezném meg azt az uralkodó mellékérzetemet, amely ezt a nyelvet (itt főleg a tragédiákra, nem a döntően vígjátéki elemek dúskáló darabokra gondolok – bár: Shakespeare bizonyos műveit, pl. *A velencei kalmárt* hosszú időközön át játszották, mint vígjátékot is; ennél a szerzőnél szinte lehetetlen a csalhatatlan műfaji és egyéb besorolás), minden barokkos roskatagsága ellenére, a tárgyyszerű, hovatovább száraz objektivitás közelében tartja. Igaz, hogy ha jellemezni akar valamit, akkor három vagy hat hasonlati elemet is bedob a szövegbe, s ilyenkor képzeletének egész tűzijátékát megcsodálhatjuk. De alapvetően mégis úgy van: ez a nyelv súlyosan állomásozik a helyén, a nehézkedési erő biztonságával; olyan, mintha a teremtés kezdetétől fogva létezne, még éreznénk rajta a teremtő kezének melegét. Soha nem érezzük, hogy – főleg a jelzők terén – keresett volna, meszterkéltség vagy hajszolt. Mindig a helyzethez mért, az érzelmi masszívumok



kötegeihez arányosuló kifejezőmód jelenik meg a lapokon. Csak annyit mond, amennyit kell, de annyit mindenképpen. Hiányérzetünk sem támad. Nem mondhatom: ezt még folytathatta volna. Van a szövegnek egy bizonyos, mondhatnám, sűrűsödési együtthatója; már értem: Shakespeare mindig képes volna sűrűsödni, ikrásodni, összepréselni verbalitásának szertelenségre hajlamos erőit. A *Macbeth* – noha, természetesen, párbeszédes mű, mégis úgy érzem – monologikus alkatú színdarab (ennyiben hasonlít pl. a *Hamletre*), és ez a vonása még külön izmosítja a *sec* (száraz, hogy Stendhal büszke szavát használjam) stílus iránti éberségünket. A főhős nagy magánbeszédei (ahogy a magyar színháztörténetben régebben mondták), a tör- vagy a tomorrow-monológ elementáris hatású szópillérek a műben, s mégis úgy rémlik: a kisebb jelentőségű, tárgyalásos vonulatokban is észleljük e fukar szófelrakási technika szépségeit. Egyetlen példát említek. A III. felvonás 3. jelenetében a két felbérelt gyilkos meghökken, miért csapódott hozzájuk egy harmadik. Életszerű ez? Hogy egy aprólékosan megtervezett bűntett (helyszín, időpont!) elkövetésének pillanataiban hirtelen a semmiből odacsöppen egy ismeretlen cinkos, akit az első kettő ott ismer meg a helyszínen. Nem, ez nem „életszerű”. De mégis nagyszerű ötlet (mondom, kurta, laza szövésű, sziszegés-suttogás zörejeivel előadható gesztusokkal). Mert a színpadon „megváltó erejűvé” válhat az életben valószínűtlennek rémlő tény, ugyanis a lélektani törvény rögtön felébreszti bennünk a lehetséges magyarázatot: Macbeth még a gyilkosokat is megfigyelteti egy különmegbízott odaküldésével; biztosra akar menni, és talán retteg is az ámulástól. Minden áruló maga is retteg az ámulástól. Ez az apróság innen, a 21. század felől tekintve – miután annyi meg annyi tömeggyilkos diktátor neurózisát, üldözési mániáját, ezer torzulását láthattuk közről lángeszű ötletnek – a gyilkos-lélekrajz egyik prófétikus jegyének tűnik. Tehát a tömény, cafrang nélküli kifejezőmód az egész életmű egyik alapvető jegye.

4. Shakespeare elképzelhetetlen a burjánzó, olykor bizarr tajtékot vető képanyaga nélkül. Fantáziája a legváratlanabb pontokon, látszólag indokolatlanul, eszmei összefüggés nélkül veti felszínre alakzatait. Ha állítani akar valamit, képet iktat a fogalmi gondolat helyébe; ha az átvitt értelmű közlést érzékletessé akarja tenni, látványos összefüggést teremt; vagy egyszerűen csak medret vés az önmagában is nyomatékos gondolatnak valamilyen képmelléklet hozzáadásával. A kép egyik funkciója: *azonnali* belátáshoz löki az olvasói-nézői eszméletet. Az elme felfogja a közlést önmagában is, de a kép mintegy beoltja tudatunkba a nem könnyen átvehető tartalmat. Másik funkciója, azt hiszem, a megjegyezhetőség fokozása: a kép nagyobb kapaszkodási-tapadási felülettel tódul felénk, hamarabb meghódítja kíváncsiságunkat, mint a „magyarázó ábra” nélküli tétélezés. Lady Macbeth az elején (I/5), miközben jellemzi férjét, azt mondja: *De félek a természetétől: /*

túláságosan tele van az emberi jóság tejével, / semhogy a legközelebbi utat választaná (Yet do I fear thy nature: / It is too full o' th' milk of human kindness, / To catch the nearest way). Ez a forma sokkal több, mintha csupán azt mondaná: nem mer habozás nélkül gyilkolni, mert túl jó ember. A tej képzete láttatja, érthetőbbé teszi a megállapítást, és egyszerűsre 19 szórakoztató, „ízfokozó”. Magyarul ezt mondjuk a jó emberre: *Ártatlan, mint a kifejt tej*. Vagy: *Fehér, mint a tej*. Lady Macbeth szíve fehér. Ezen a ponton majdnem megindulunk, és rezerválunk némi rokonszenvet a gaztetekre készülő főhős iránt. És persze, mint ahogy a Shakespeare-dráma lélektanához ez lényeg szerint hozzátartozik: a *szüntelen éberséget tápláló stabil feledés* folyamatában már nem is emlékszünk arra, hogy az I/2-ben Macbeth még olyan kegyetlen gyilkok-masinaként rémlett fel, aki ellenfelét „széthasította a köldökétől az álláig” („unseam'd him from the nave to th' chops”). A cselekmény lenyűgöző rész-eseményekből összetapadó – csak az alapeszme síkján eszmeileg lineáris – menetében alig-alig vesszük észre, hogy a mű voltaképpen meglehetősen ellentmondásos jellemképek hínárszövevényeként úszik a végkifejlet felé.

A képszerűségre még egy-két példát. Amikor Duncan király köszönetet mond a visszatérő harcos-párnak (Macbeth, Banquo), így fordul Banquóhoz (I/4): *Üdv nektek itt: / már elkezdtelek elültetni, és arra törekszem, / hogy buján növekedj* (Welcome hither: / I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing). Itt, úgy érzem, kissé túl nagy amplitúdót vesz igénybe az író egy véznább közlés köpönyegeként – de ez csak a benyomás első harmada. Ebben a megjegyzésben kétirányú jellemzési szándék lappang: az író egyrészt a nemsokára eltűnő király nagylelkűségét domborítja ki (mint már rögtön az elején, a vérző százados jelenetében), másrészt azonban Banquo dicséretén át szaporítja a pozitív oldal érzelmi összegeit. Nem csak a Rossz ámokfutásának állomásait kell jelölni és árnyalni a drámai súlyelosztás mérlegei szerint, hanem az eltaposandó Jó ellentett jelenlétét is. És ezt a szándékot gyöngéd arabeszkkal övezi ez az öntözéses metafora.

Nem szeretnék megfeledkezni a „kölcson-ruha”-hasonlatról (I/3) sem<sup>4</sup>. Macbeth, miután megkapta a „Cawdor thánja” címet, s Cawdore még él, színlelt meghökkenéssel azt kérdezi: *miért öltöztettek engem kölcsönzött ruhákba* (why do you dress me / In borrow'd robes)? Mint ahogy az „emberi jóság teje”, úgy ez a „kölcsonruha”-hasonlat is páratlanul érzékletes gesztussal fejezi ki a figura lényegét: azonnal megsejtjük a jóságnak tódított habozó hajlam valódi természetét, és az elbitorolt királyság aránytalan, nem Macbethnek szánt méreteit.