

Pikli Natália

A shakespeare-i hypertext

Populáris dráma korabeli szövegek és képek hálójában

Bármely kulturális produktum vagy irodalmi szöveg vizsgálatánál fontos értelmezési szempontokkal tud szolgálni a történelmi, művelődéstörténeti, kultúrtörténeti kontextus vizsgálata, de ugyanez igaz visszafelé is. Az adott kultúra szövegekben rögzített nyomaiból kiindulva képet kaphatunk fontos történeti, gondolkodás- és mentalitásbeli aspektusokról. Természetesen irodalmi szövegeket épp műfajuktól, kulturális státuszuktól és közönségüktől függően változó mértékben tudunk így felhasználni, azonban William Shakespeare drámaszövegei különösen termékeny kiindulási pontokkal szolgálnak az ilyen irányú vizsgálódásokhoz, hiszen a kora újkori angol populáris dráma a lehető leg-sokrétűbb közönségnek íródott. A közszínház kommerciális alapon működött, tehát a produktumnak egyszerre kellett aktuálisnak és a társadalom több rétege által fogyaszthatónak lennie, ezért nemcsak a populáris és elitkultúra izgalmas elegyeként íródtak ezek a szövegek, hanem szorosan kötődtek az adott kor égető problémáihoz, mint például a zsidókérdés, uzsora, férfi–női viszonyrendszer, és így tovább. A shakespeare-i drámaszöveg tehát úgy működik, mint a modern kori *hypertext*: egy szó, fogalom vagy kép gazdag és sokrétű asszociációs mezőket hív elő, felidézve és egyben reflektálva politikai, művészeti, társadalomtörténeti diskurzusokra. E rövid tanulmány ezen módszer előnyeit és működését mutatja be három megközelítés, rövid esetbemutatók és egy hosszabb esettanulmány alapján.

A 16–17. század fordulóján Londonban a közszínház fontos szerepet töltött be: ugyan a több ezer nézőt is befogadni képes állandó színházépületek (mint köztük az első, az 1576-ben épített, beszédes nevű Theatre is, vagy később a Rose, Globe, Fortune stb.), a városhatáron és a londoni polgármester jogi fennhatóságának peremén helyezkedtek el, azonban a centrális elhelyezkedés hiányában is London kozmopolita és sokrétű lakosságának alapvető szórakozási formáját jelentették a bordélyházak, kocsmák, állatheccek és vásárok mellett. Jól ismert, hogy például az 1599-ben Southwarkban megépült Globe színházba a legkevésbé módos nézők is jártak, így egy sör árérték (egy penny) szórakozhattak 2–2 és fél órát a munkanapjuk kora délutáni ebédszünetében. Azonban ezen úgynevezett „*groundling*”-ok mellett a művelt és arisztokrata közönség is szívesen látogatta a közszínházakat,

tehát az ő ízlésüket is ki kellett szolgálni, sőt, főként a karácsonyi ünnepi időszakban a legjobb előadások és társulatok az uralkodó előtt is szerepeltek.¹ Mindezen okok miatt a sikeres drámák szövege egyfajta kulturális *bricolage*-ként az elit- és populáris kultúra elemeinek színes egyvelegét nyújtja. Fontos megjegyezni, hogy ebben az időszakban a drámaszöveg státusza éppen átalakulóban volt: az eredetileg a közszínházak számára írott drámák szövege nem számított szépirodalomnak, ha megjelentek, csakis olcsó kvartókiadásban, gyakran a szerző neve nélkül, hiszen a társulat és nem a drámaíró tulajdonát képezte jogilag az előadásszöveg. Azonban az 1590-es évek végétől, nem kis részben Shakespeare növekvő népszerűségének és riválisa, Ben Jonson elitista törekvéseinek köszönhetően, már egyes drámaszövegek olcsó kvartókiadásai is átmenetet képeztek a szerzői (irodalmi) szöveg és egy kinyomtatott előadásszöveg között.² Habár Jonson saját műveinek összkiadása még kisebb botránnyal keltett azzal, hogy nagy presztízsű fólióformátumban jelent meg, a címlapon klasszicista díszítésekkel, és a magas irodalmi művekre utaló *The Workes of Benjamin Jonson* cím alatt 1616-ban, a Shakespeare színésztársai által kiadott fólió összkiadás 1623-ban már gond nélkül tehetett címlapra Shakespeare arisztokratikusra hangolt arcképét, és az olvasók nem sajnálták érte az akkor nagyon komoly összegnek számító egy fontot. A kérdés, hogy vajon mennyire tekintették maguk a drámaírók a kiadott szövegeket irodalmi vagy szerzői műnek, máig komoly vitákat gerjeszt,³ azonban számunkra itt a legfontosabb az a tény, hogy ezen szövegek tartalmukat és státuszukat tekintve ugyan átmenetet képeztek a populáris és elitkultúra között, de elsősorban populáris kontextusban mozogtak saját korukban.

A populáris kultúra mindig erősebben kötődik saját korához, és bár gyakran efemer, tűnékeny jelenség, ennek ellenére klisészerűsége miatt a kor közgondolkodásáról sokat elmond, ezért a shakespeare-i drámaszövegek kimondottan informatívnak bizonyulnak a korban jellemző diskurzusok tekintetében. Szerencsére a digitális szövegadatbázisok nyilvánossá válásával a kora újkori angol populáris kultúra kutatása is demokratikusabb feltételek mellett és nagyobb korpuszon tud zajlani, azaz jobban igazolható, mert szélesebb merítésű kutatásokra ad lehetőséget. Ezen adatbázisok közül érdemes kiemelni következőket: *UCSB English Broadside Ballad Archive*, *Emblematica Online* és természetesen a legbővebb, bár sajnos fizetős, és ezért nem mindig és mindenkinek elérhető *Early English Books Online*, mely 1473–1700 között szinte minden, a mai Nagy-Britannia és Egyesült Államok területén nyomtatott angol nyelvű könyv digitális faksimiléjét tartalmazza. Emellett az *Internet Archive* nyílt hozzáférésű amerikai weboldal szintén elérhetővé teszi szinte az összes ilyen kiadvány 19. századi faksimile kiadását. A jelen tanulmányt megelőző kutatások is sokat köszönhetnek ezen adatbázisoknak.

¹ A korabeli színházi kultúra máig legpontosabb és legszéleskörűbb leírásához lásd: GURR, 2009.

² Erre jó példa Ben Jonson komédiája, az *Every Man Out of His Humour*, melyet 1599-ben előadtak a Lordkamarás Emberei a Globe-ban, azonban az 1600-as kvartókiadás már jóval hosszabb szöveg, mint ami egy közszínházi előadás időkeretébe belefért volna, és Jonson maga is többször utal rá, hogy kibővítette, szerzőivé tette az eredeti előadásszöveget.

³ Lásd: ERNE, 2013.

A következőkben három megközelítési mód kapcsán kerül sor az ilyen típusú kutatások bemutatására. Elsőként röviden azt bizonyítja a tanulmány, hogy egy, Shakespeare által is többször használt főnév, a *hobby-horse* miként tud mozgásba hozni sokrétű, interdiszciplináris jellegű kutatási irányokat, azaz egy ilyen erős, de jól kiválasztott fókusz miként tud képet adni nagyobb társadalmi, kultúrtörténeti folyamatokról. Ezután egy hosszabb esettanulmány következik az „uzsora” fogalma és *A velencei kalmár* kapcsán, majd az utolsó rész röviden illusztrálja, hogy egy sokszínű, ikonografikus–irodalmi–színházi kapcsolatrendszerben miként idéz meg különböző értelmezési kontextusokat egy jelenetrészlet, a szobor megelevenedése a *Téli rege* című kései műben.⁴

A shakespeare-i vesszőparipa (hobby-horse) és a populáris kultúra emlékezete

A *hobby-horse* szó felbukkan Shakespeare öt saját művében (kronologikusan: *Lóvátett lovagok*, *Sok hűhó semmiért*, *Hamlet*, *Othello*, *Téli rege*) és a John Fletcherrel közösen írt *Két nemes rokonban*. Ebből is látható, hogy a koraitól a legkésőbbi művekig használt, tehát élő és jelentésgazdag szó a korban, amit tanúsítanak az egyéb nyelvtörténeti és textuális adatok is. Nemcsak az alapvető etimológiai szótár, az *Oxford English Dictionary* jelzi a szóelőfordulás gyakoriságát a korban, hanem egy egyszerű szókeresés az *Early English Books Online* adatbázisban is rögtön 133 találatot mutat ki különböző szövegekben 1580–1642 között, a *Literature Online* adatbázis pedig 9 verses, 35 drámai és 4 prózai műben jelzi a szót. Emellett korabeli képi ábrázolásokban is sokszor felbukkan, különböző szójelentésekben. Ez azonban még mindig nem a teljes szövegtörzset jelzi, hiszen kutatásaim során számtalan olyan szöveghelyet találtam, melyeket ezen szótárak és adatbázisok ki sem jeleznek. Ennek ellenére rövid kommentárokon és glosszáriumokon kívül szinte reflektálatlan marad a szó kivételes evokatív ereje.⁵ A Shakespeare-stúdiumokban pedig leginkább a híres *Hamlet*-i szöveghely kapcsán írnak róla:

HAMLET

Then there is hope a great man's memory may outlive his life half a year. But by'r lady a must build churches then, or else shall a suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is 'For O, for O, the hobby-horse is forgot'. (3.2.)

Úgy hát megérjük, hogy valamely nagy embert félévvel is túlél az emlékezete; csakhogy, Mária ugye! Templomot építsen ám, különben eszébe sem jut senkinek; úgy jár, mint a fa ló, melynek sírverse így hangzik: „Mer' ó! mer' ó! már a fa ló el van feledve. (Arany János fordítása)

⁴ *A velencei kalmár* és a *Téli rege* kapcsán az alfejezetek részben rövidített, részben kiegészített összefoglalásai a korábbi teljes esettanulmányoknak: PÍKLI, 2013; 2017.

⁵ Az egyetlen monográfia, mely részletesebben listázza a szóelőfordulásokat, és néha röviden elemzi is őket, John Forrest folkorista tánc történeti fókuszú műve (*The History of Morris Dancing, 1485–1770*), mely azonban sok helyütt pontatlan, evolúciós szemléletében vitatható, és elsősorban a morris-táncot vizsgálja, s csak ehhez kapcsolódóan a *hobby-horse*-ot.

Nehéz a szó magyarra fordítása (Nádasdy Ádám 1999-es Hamlet-fordításában „hintaló”-t ír), hiszen a *hobby-horse* szó különlegessége, hogy a 16–17. században öt különböző jelentés tartozott hozzá, a szimultán nyelvhasználatban egyfajta „jelentéspalimpszeszt”-et hozva létre, ahol a kontextus által meghatározott elsődleges jelentést szinte mindig átszínezte, árnyalta a többi jelölt.⁶ A „vesszőparipa” jelöltje lehetett egy kis termetű ír lófajta, játék falovacska, vagy a morris-táncban (és külön) is felbukkanó félig ló, félig ember jelmez (derékra erősített vesszővázon ló és lovas lába), de használták „bolond” és „erkölcstelen nő, kurva” jelentésben is (ez utóbbinak egyértelmű példája például a *Téli rege* szöveghelye⁷). Ezen jelentések kapcsolata igen bonyolult, és izgalmas nyelv- és kultúrtörténeti vizsgálatokra ad alkalmat: hiszen például a morris-táncban a vesszőparipa és a Bolond karaktere egyaránt gyakran megjelent, sőt, összerosódott abbéli szerepükben is, hogy a közönséggel közvetlen interakcióba, gyakran szexuális színezetű játékokba bonyolódottak (a Bolond a pálcáját használva falloszként, a vesszőparipa a „szoknyája” alá vonva a fiatal lányokat). Ily módon a szexuális szabadosság révén is összerosódott a *hobby-horse* a zabolátlan nők és lovak igen elterjedt kora újkori populáris diskurzusaival.

Képi megjelenítéseit tekintve két jelentésére van korabeli példa: a morris-tánc rituális vesszőparipáját örökölte meg az ólomüveg Betley-ablak (1550–1621), mely májusünnepi alakokat ábrázol, érdekes módon „angolosítva” a modellként szolgáló Israel van Meckenem-metszetet a késő 15. századi *Strasbourg Almanac*ból: Meckenem táncoló figurái és hölgye mellett itt megjelenik a májusfa és a félig ember, félig ló vesszőparipa, melyet Vinckenboom 1620 körüli tájképe (*The Thames at Richmond, with the Old Royal Palace*, Fitzwilliam Museum, Cambridge) is odatesz a morris-tánc alakjai mellé. Ezen képi adatok is megerősítik, hogy a Hamlet által is emlegetett (előzőleg idézett), híresen „elfeledett” vesszőparipa nagyon is élő jelenségként létezett a kortársak tudatában.

Ikonográfiailag a másik fontos hagyomány az angol és kontinentális emblémakönyvek tanúsága, melyekben a játék falovacska jelenik meg gyakran: negatív értelemben az infantilis bolondság és haszontalanság (esetleg egyenesen a csaló figurája mellett, mint Bry soknyelvű emblémakönyvében,⁸ vagy a gyermeki viselkedés, játékoság kontextusában, esetleg a gyermekkorral összefonódó nosztalgia kapcsán, például a Sebastian Brant-féle *Narrenschiff* Alexander Barclay által angolosított kiadásában (*Stultifera Nauis, The Ship of Fools*, 1570), híres angol emblémakönyvekben (Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems*, Leyden, 1589; Henry Peacham,

⁶ Ennek nyelvpszichológiai hátterét lásd: TASS-THIENEMANN, [1968]. és Oppenheim „hagyományáram” fogalmát, melyet Assmann is felhasznál (ASSMANN, 2004. 40.), valamint Jan Assmann „rituális” és „textuális emlékezet” elméletét. (ASSMANN, 2004. 87–102.)

⁷ „My wife’s a hobby-horse, deserves a name / As rank as any flax-wench that puts to / Before her troth-pledge: say’t and justify’t.” [...] „Is whispering nothing? / Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses? / Kissing with the inside lip? ... my wife is nothing, nor nothings have nothings, / If this be nothing” (I.2.) A „hobby-horse” itt egyértelműen „kurva” jelentésben szerepel, ezt csak felerősíti a „flax-wench” mint alantas nőszemély, aki lefekszik az esküvő előtt szerelmével, és a „nothing” Erzsébet-kori szlenghasználata: „vagina”.

⁸ Johann Theodore de Bry, *Emblemata saecularia mira et iucunda...* (Frankfurt, 1596). Eredeti példánya a Cambridge University Library-ben található.

Minerva Britanna, London, 1612), vagy érdekes módon csak szövegelemként, de átszínezve az adott embléma képi jelentését.

Mint az eddigiekből is jól látszik, a *hobby-horse*-ra fókuszálva 1580–1642 között nagyon sokrétű és gazdag történeti-kulturális háttér rajzolódik ki, melyet részletesen elemeztem több megjelent tanulmányban és egy kiadandó monográfiában (*Forgotten and Remembered: Shakespeare's hobby-horse in early modern popular culture*). Ezen kutatások kimutatják különböző státuszú szövegek (ismert, kevésbé ismert vagy névtelen szerzők drámái, populáris verses vagy prózapamfletok, emblémakönyvek) egymás közti intertextusait, melyek a tudományban korábban bevett, egyirányú, hierarchikus „hatás” helyett a kölcsönös, „vízszintes” interakcióról adnak tanúságot. Emellett képet kapunk különböző szerzői attitűdökről is, melyekkel a *hobby-horse* által megidézett populáris kultúrához viszonyultak a korban, nemcsak mint színházi-dramaturgiai megoldásokhoz, hanem általában tekintve, reflektálva a „jó öreg Anglia” (*Merry Old England*) által jelzett orális-rituális alapú populáris kultúra átalakulására (kommercializálódás, politizálódás). Ezen jelenségek egyben kirajzolják a 16–17. század fordulóján London központi szerepét is a kulturális produktumok születésében, hiszen Anglián belül csak itt működhetek nyomdák, melyek azonban korábban sosem tapasztalt mennyiségben ontották a populáris és elit könyveket, balladalapokat, drámaszövegeket, gyakran szorosan összefonódva a korabeli közszínházzal. A *hobby-horse* kapcsán tehát olyan sokrétű vizsgálatokra nyílik tér, mely szinte példátlan gazdagsággal tudja a kor gondolkodását, kulturális viszonyait és emlékezetét feltérképezni. A következőkben két szorosabb fókuszú megközelítésre hozok példát, elsőként a korabeli pénzügyletek és egy shakespeare-i vígjáték összekapcsolásával.

Az uzsora problematikája: kontextus és dramaturgia

A *velencei kalmár* (1596 k.) igen népszerű színmű volt a maga korában, kvartókiadása is fennmaradt 1600-ból. Annak idején egyértelműen a komédiák közé sorolták, hiszen többszörös házassággal, a szerelmesek kibékülésével ér véget, és senki nem hal meg benne. A 20. században, főként a holokauszt után viszont több szempontból is problematikussá vált a mű, olyannyira, hogy leginkább problémaszínműnek vagy keserű komédiának nevezi a modern kritika, és a színházban is népszerű, de szinte sosem egyértelműen komikus az előadásmód. Nemcsak a zsidó uzsorás, Shylock alakját és annak ábrázolását, hanem a romantikus szerelmi szálát (a gazdag örökös, Portia és a hozományvadász velencei ficsúr, Bassanio között) is átszővi a pénzügyletek metaforikája.⁹ Történeti szempontból érdemes a korabeli pénzügyletekre vonatkozó törvénykezés, az uzsorával kapcsolatos vitairódalom és az ehhez kapcsolódó diskurzusok alapján megvizsgálni, mit is jelentettek pontosan a darabban gyakori szavak: *use*, *usance*, *usury* és *hazard*, azaz milyen kontextusokat hívtak elő ezek a szavak.

⁹ Portia: „the full sum of me / Is sum of something; which to term in gross”, azaz nemcsak az „összeg” szó ismétlődik (kiejtésben háromszorosan is – „sum-thing”), hanem az „in gross” kifejezés egyszerre működik pénzügyleti szinten (bruttó), és általánosabb értelemben (nagyjából).

A darab első kvartókiadása több szempontból is igen tanulságos.¹⁰ Bár a belső lapok fejléce szerint „*comicall history*”-t olvasunk, azaz komikus történetet, a címlap egyszerűen „*Historie*”-ként, azaz műfajilag be nem sorolt históriaként utal a műre. Nem kockáztat meg műfaji előfeltevéseket, hanem a hosszú címben fontos rek-lámelemként utal a Zsidó különös kegyetlenségére („*extreame cruelty of the Jew*”), valamint a kannibáli, „keresztényevő” zsidó/uzsorás képére („*cutting a just pound of flesh*”), és mindezt összekapcsolja a Portia-féle romantikus történetszállal, ahol a lány megszerzése (*obtainning*) és a ládikákra való utalás (*chests*) egyaránt felerősíti a kereskedelmi és pénzügyleti felhangokat. (Érdekes, hogy az 1619-es kvartókiadás már nem a pénzhez szorosabban köthető (*money*) *chest* szót használja, hanem a díszesebb tárgyra utaló „*caskets*”-t, pedig a drámában mindkét szó szerepel.)

Shylock zsidó uzsorás, aki büszke zsidóságára, de mit jelentett ez Shakespeare korában? Történelmileg a zsidók alakja már évszázadokkal korábban összekapcsolódott a hitelezéssel, és főként annak démonizált formájával, az „erkölcstelen” és démonizált uzsorával.¹¹ 1190 körül kezdődött a többnyire normann francia származású zsidók üldözése Angliában, s az erőszakos cselekmények lezárására I. Edward 1275-ben kiadta a *Törvényrendelet a Zsidóságról* (*Statutum de Judeismo*), mely kijelenti, hogy az uzSORA illegális és istenkáromló (*blasphemous*), „melyet a Zsidók gyakoroltak az elmúlt Időkben, s melyből különb-különb Bűnök következtek” („*which the Jews have madde in Time past, and that divers Sins have followed thereupon*”). A zsidók felakasztása, bebörtönzése, vagyonuk elkobzása még mindig kevésnek bizonyult, és 1290-ben megtörtént a zsidók kiűzése Angliából (*Edict of Expulsion*), melynek a hivatalosan megnevezett oka az uzSORA volt (bár amennyiben egy zsidó felvette a kereszténységet, maradhatott, lásd: House of Conversion Londonban). 1540-től megkezdődött egy lassú visszaáramlás, főként az egyre inkább kozmopolita és pénzügyi centrummá váló Londonba, és az 1580–90-es évekre egyre nyilvánvalóbbá vált jelenlétük. A kor leghíresebb kikeresztelkedett zsidó személyisége a portugál származású Rodrigo (Ruy) Lopez volt, aki először Leicester grófja, majd a királynő orvosa lett 1586-tól. Balszerencséjére belekeveredett az udvari intrikákba, és Essex grófja megvádolta azzal, hogy meg akarta mérgezni Erzsébetet: pere 1593-ban zajlott, és 1594-ben felakasztották felségárulásért. Részben e nagy port felverő ügyön próbáltak meg keresni a közszínházak Marlowe jóval korábbi darabjának felújításával: A *máltai zsidót* 1594-ben újra játszani kezdték, nagy sikerrel, hisz a végtelenen gazember zsidó Barabás alakja okot adott a közönségnek arra, hogy szabadon gyűlölhessen azt, aki a királynő életére tör, aki zsidó.

A Tudorok gazdaságpolitikája az uzSORÁVAL kapcsolatban sokkal gyakorlatiasabb szemléletről árulkodik: ahogy Kermode összegzi, 1545-ben VIII. Henrik 10% legális uzSORAKAMATOT engedélyez, ezt fia, VI. Edward visszavonja, de Erzsébet a tiltás miatt kialakult feketepiaci uzSORAÜGYLETEK TERJEDÉSE – és természetesen saját,

¹⁰ *The most excellent / Historie of the Merchant / of Venice. / With the extreame crueltie of Shylocke the Iewe / towards the sayd Merchant, in cutting a iust pound / of his flesh: and the obtainning of Portia / by the choyce of three chests. / As it hath beene diuers times acted by the Lord / Chamberlaine his Seruants. / Written by William Shakespeare. / AT LONDON, / Printed by J. R. for Thomas Heyes, / and are to be sold in Paules Church-yars, at the / signe of the Greene Dragon. / 1600.* Early English Books Online. (Betűhív idézet, kiemelés az eredeti nyomtatvány szerint.)

¹¹ A bekezdés adatainak forrása: HAWKES, 2001. 16–17.

nem kismértékű hitelgényei miatt – 1571-ben visszatér apja 1545-ös törvényéhez. Kiadja az uzsoratórvényt (*Statute Against Usury*), mely ismét legalizálja a 10%-os hasznot az uzsoraügyletekben, és csak az e fölötti haszon számít illegálisnak (ezért bebörtönzés jár), majd a következő években (1584–85, 1586–87, 1588–89, 1592–93, 1597–98¹²) újabb törvényekkel támasztja alá. Mivel úgy sejtjük, hogy *A velencei kal-már* 1596 körül keletkezhetett, látható, hogy a törvényi környezet mintegy előké-szíti a talajt Shakespeare-nek. Anglia e 10%-kal az uzsorások Paradicsoma („*Onely England is the parradise of Usurers*”),¹³ Hollandiában például a hitelezők csak 6%-ot kérhettek.

A hitelügyletekkel és az uzsorával kapcsolatban már a 16. század közepe óta folyt a harc prózafilmekben, a pulpituson és a parlamentben, és az adóssá-gokkal kapcsolatos peres ügyek száma tízszeresére emelkedett a 16. század eleje és vége között. Ne feledjük, hogy Shakespeare apja is kétszer állt a királyi kincstár (Royal Exchequer) elé uzsora vádjával.¹⁴ Számtalan ezzel kapcsolatos írás jelent meg nyomtatásban is, és a következő néhány uzsoraellenes írás címének fordításá-ból is látszik, hogy milyen szorosan összeforr etika és pénzügylet a korban, hogyan démonizálják az uzsorát és az uzsorást.

William Harris fordításában 1550-ben adják ki az *Uzsorások Piacá vagy Vásárát* (*The Market or Fayre of Usurers*), ezt követi Philip Ceasar műve, az *Általános Értekezés az Uzsorások Kárhuzatos Felekezete Ellen* (*A general Discourse Against the Damnable Sect of Usurers*, 1569, 1578), majd Thomas Wilson már nem fordítással, hanem eredeti művel áll ki: *Értekezés az Uzsoráról* (*A Discourse Upon Usury*, 1572). John Warton 1578-as művének címe a korban szokásos bőbeszédűséggel ostoroz: *Wharton Álma, Melyben megtalálható az olyan borzalmas Kártevők csúffá tevése, mint Uzsorások, Zsarolók, Haszonbérlettel kereskedők és mások* (*Wharton's Dream. Conteyninge an invective agaynst certain abhominable Caterpillers as Usurers, Extortioners, Leasemongers and such others*). 1594-ben egy névtelen szerző már temetné az uzsorát: *Az Uzsora Halála, avagy az Uzsorások Becstelensége* (*The Death of Usury, or, the Disgrace of Usurers*). Miles Mosse híres prédikációit 1595-ben adja ki a következő címmel: *Az Uzsora Megvádoltatása és Elítéltetése* (*The Arraignment and Conviction of Usurie*). Thomas Pie 1604-es írásának címe arra utal, hogy hiába helyezték vád alá, ítelték el és halt meg az Uzsora, go-nosz, ártó szellemétől nem lehet szabadulni, azt újra és újra felidéznek egyesek: *Az Uzsora Szellemének Megidézése* (*Usuries Spright Conjured*). Roger Fenton 1612-es *Értekezés az Uzsoráról* (*A Treatise of Usurie*) című művében már racionálisabb han-got üt meg, de George Wither újra démonizálja az uzsorát 1613-as művében, mely az Angliában tenyésző mindenféle borzasztó visszaélés közé sorolja a hitelezést: *Visszaélések Lemeztelenítve és Megkorbácsolva* (*Abuses Strip and Whipt*). Az 1620-as évek két névtelen uzsoraellenes írása címében ismét a szembenállást hirdeti (*A Tract Against Usurie*, 1621; *Usurie Araigned and Condemned*, 1625), de a korszak le-zárásához hozzátartozik nemcsak John Blaxton műve, az 1634-es *Az Angol Uzsorás*

¹² KERMODE, 2009. 2.

¹³ Idézet egy névtelen pamfletből: Anon. *The Usurer Reformed* (fol. I4v) idézi: KERMODE, 2009. 7. Csak jóval később történik meg az, hogy csökkentik a legális kamatszázalékot, az 1619 utáni recesszió miatt 1624-ben 8%, 1651-ben már csak 6%, lásd: KERRIDGE, 1988. 38.

¹⁴ HAWKES, 2001. 97.

(*The English Usurer*), hanem Francis Bacon kiegyensúlyozó, szintetizáló esszéje is az uzsoráról (*Of Usury*, 1625, lásd később).¹⁵

A színpadon is népszerűek az uzorás alakját felvonultató darabok: 1553–1640 között összesen 71 drámát játszottak, melyben megjelenik az uzorás, és ebből 45-ben fontos szerepe volt.¹⁶ Az uzorás e drámákban többnyire zsidó vagy lombardi-ai (ami a korban egyfajta eufemisztikus körülírása a zsidónak), vagy később, a 17. században egyre növekvő számban angol, aki a középkori főbűn, a Kapzsiság moralitásszerű alakjával ellentétben a felkapaszkodott pénzembert jelképezi ezekben a városi komédiákban.¹⁷ Az uzorás figurája elsősorban komikus: sokszor összefonódik a *senex*-szel, a fiatal szerelmesek által csúffá tett hajthatatlan apa figurájával – akárcsak Jessica és Shylock esetében. A téma több évtizeden keresztül jól eladható a színházban.

1596-ban Marlowe *A máltai zsidó* című darabját újra játsszák a Lordadmirális Emberei, a rivális színtársulat – a Lopez-ügyet meglóvalgolvva nem kis bevételre téve szert. Marlowe drámájának ősgonosza, Barabás azonban csak mintegy mellékesen uzorás egyéb lelkiismeretlen bűnei mellett, azaz az uzora csak egy aspektus, mely tovább démonizálja alakját – Shakespeare ennél behatóbban ír a pénz-ügyletek problematikájáról.

Arisztotelész és Aquinói Szent Tamás szerint az uzora nem más, mint az élettelelenség anyag (pénz) természetellenes tenyésztése, szaporítása („unnatural breeding”), és bár Luther többé-kevésbé védelmébe veszi a pénzkölcsönzést (bár nem annyira, mint Eck), még a gyakorlatiasabb protestáns világszemléleten belül is többé-kevésbé kétes és elítélendő gyakorlat marad az uzora. A bibliai találatok példabeszéde felveti a kettős értelmezés lehetőségét – vajon jogos vagy jogtalan, Istent dicsérő vagy istenkáromló szaporításról van-e szó a haszonra történő pénzkölcsönzés esetében. Erre utal Shylock hosszú és látszólag fölösleges bibliai példabeszéde Lábán juhairól a 3. felvonás 1. színében, mely több célt is szolgál. Elsőként bibliai igazolásként szolgálhat arra, hogy lehet ügyeskedni, mert Isten megáldja az ügyeskedőket: a juhok ellését manipuláló Jákob „Megáldatott, és így tett szert haszonra, / Mert ha nem lopják, áldás a haszon.” Azaz a Tízparancsolatnak eleget tesz Jákob (és Shylock) – nem lopja a pénzt. A hosszas és kissé unalmasan elmesélt bibliai történet viszont arra is jó, hogy türelmetlenné tegye Antoniót, aki így könnyebben elfogad bármilyen kitétel az üzletben. S bár Shylock Antonio türelmetlen kérdésére („Vagy kos és juh talán az arany és ezüst?”) találó és villámgyors cinizmussal válaszol („Nem tudom, de én gyorsam szaporítom / Ezeket is”), önleleplező megjegyzése ellenére elérte célját: Antonio idegessége szinte tapintható a sorokban, egyre kevésbé képes racionálisan gondolkodni.

Antonio és Shylock ősellenségnek tűnnek több ok miatt, de ez a szoros kapcsolat pénz, hitelezés és érzelmek között mindkettőjükre jellemző. Első pillantásra ősellenségek, hiszen a keresztény *charity* és a zsidó uzora áll szemben egymással, mely utóbbi felemelkedése a szívbéli, isteni jótékonyság leáldozását vonta magával,

¹⁵ Minden korabeli címet és idézetet, melynek nincs magyar fordítása (ez a Shakespeare- és Bacon-műveken kívül az összes itt idézett szövegre igaz), saját fordításban közlök.

¹⁶ Stonex számításai alapján, idézi: KERMODE, 2009. 21.

¹⁷ KERMODE, 2009. 28.

ahogy azt már 1572-ben megfogalmazza Thomas Wilson uzsoraellenes írásában.¹⁸ Antonio is utal erre, valamint a Bibliában megfogalmazott tanácsra, miszerint nem barátnak, hanem idegennek ajánlott kölcsönözni, mikor a következőket mondja: „Ha kölcsönadod ezt a pénzt, ne úgy add, / Mint barátnak, hiszen barátja meddő / Ércéből nem húz hasznot jóbarát.” („If thou wilt lend this money, lend it not / As to thy friends, for when did friendship take / A breed of barren metal of his friend?” I.3. 127–30). Mielőtt azonban elhinnénk ezt a látszatra egyszerű szembenállást, érdemes Shylock szavaira is figyelni: „Gyűlölöm őt, mert keresztény, / Még jobban, mert aljas együgyűség-ből / Ingyen helyez ki kölcsönpénzt, s ezáltal / Velencében a kamatláb leszáll.” (I.3.) Ez a mondat „félre” hangzik el, azaz Shylock gondolatait közvetlenül és manipulálatlanul halljuk: nemcsak gyűlölete és haragja lesz nyilvánvaló szavaiból, hanem az is, hogy a konkurens hitelező tönkretétele is célja lehet – s ebben nem számít, keresztény vagy zsidó valaki, csupán az üzleti magatartás. Shylock és Antonio két rivális üzletember, de ellentétük sok köntösbe öltözik: az „uzsoras zsidó”, az érzelmenélküli üzletember látszatra szembenáll a keresztény Antonióval, aki Shylock szavaival „bolond”, hisz *gratis* kölcsönöz pénzt.

Antonio és Shylock ellentéte tehát abban is kibontakozik, hogy első pillantásra az uzsoraproblematika két ellentétes pólusát jelképezik: a karitatív segítség (*charity*) és az uzsora közötti ellentétet. A keresztényi szeretet nevében az ember felebarátjának adja ingét is – vagy egész vagyont, akárcsak Antonio, és nem kér érte cserébe semmit. De Antonio sem egészen önzetlen – Bassaniótól sokat kér cserébe, ha nem is pénzben: például, hogy hagyja ott ifjú feleségét, szerelmét szinte abban a pillanatban, ahogy megházasodnak. Nem szólva arról, hogy ő is üzletember, ő a velencei kalmár, aki jogos profitot termel vállalkozásaival, hajóival, melyek a tengereket járják. Ez a kérdés, azaz, hogy vannak-e különböző fokozatai az uzsorának (jogos és jogtalan uzsorakamat) nem csak a pamfletekben és a parlamentben fontos téma – szinte az egész jelenet (I.3.) erről szól, és ez a nagy vita az uzsoráról Antonio és Shylock között nem vezethető vissza a dráma egyik forrására sem, azaz Shakespeare számára különösen fontosnak bizonyulhatott.¹⁹

A hitel szükségessége megkérdőjelezhetetlen a korban: a kereskedelem, gyarmatosítás mind nagy kockázattal járó vállalkozások. Nem véletlenül hasonlítja Bassanio Portia meghódítását az Aranygyapjú megszerzéséhez – nemcsak Portia értékét növelve, hanem utalva a görög mítoszok egyik leghosszabb és legveszélyesebb kalandor útjára, Jászón és az Argonauták történetére, mely párhuzam egyébként igen népszerű volt a korban az Újvilág gyarmatosításának képzetkörében, hiszen jól ismerték a történetet a kor bestsellerének számító ovidiusi *Átváltozásokból*. Viszont a bankrendszer ekkor még nem alakult ki Angliában, ahogy Kerridge kiemeli, 1694-ig nincs nyilvános bank vagy bármi ehhez hasonló intézmény angol

¹⁸ „God ordeyned lending for maintenaunce of amitye, and declaration of loue, betwixt man and man: whereas now lending is used for pryuate benefite and oppression, & no charaitie is used at all.” Thomas Wilson, *A Discourse Upon Usury* (1572), idézi: BROWN, 1993. LIV.

¹⁹ A kritikai konszenzus szerint a következő forrásszövegek valószínűsíthetőek: Ser Giovanni: *Il Pecorone*, 1558, Milánó 4. nap 1. történet; *Gesta Romanorum* (angol fordításban 1577, 1595); Munday: *Zelauto*, 1580; Silvain: *Declamation 95 az Oratorból* (1596); John Gower: *Confessio Amantis*, valamint valószínűleg egy elveszett dráma: *Jew*, és kérdéses még a darab viszonya a később említendő *Germutus balladájához* is. (DRAKAKIS, 2010. 31–40)

földön – többnyire külföldi *merchant bankerek*, utazó hitelügynökök és bankárok adnak csak kölcsönre pénzt.²⁰ És nem csak a vállalkozásokhoz kell üzleti jellegű hitel: akárcsak Velencében, a fogyasztói hitel is jelentős, Erzsébet kegyencei és udvaroncái, Sidney, Essex és Southampton is úsznak a több ezer fontos személyes adósságokban, és maga Erzsébet is hasonló gondokkal küzd. Amit Bassanio kér, fogyasztói hitel – saját részre, saját kényelmére – bár feldísztí a nagy fölfedezések glóriájával, melyekből nemcsak az egyénnek, hanem a köznek, a nemzetnek is haszna származhat, igazából egyszemélyes üzletről van szó, mely jó esetben két személy hasznára válik, azaz virágzó és működő házasságot eredményez.

A szavak többértelműsége, lerögzítetlen jelentésköre hozzájárul az uzsora körüli problémahalmazhoz: a *use* egyszerre jelent legális hasznot, azaz azt az összeget, melyet a pénzkölcsönző késedelmes fizetés esetén megkap, és jár neki, hiszen ő is kockáztat (ez a *convenience charge*, azaz jogos kényelmi díj a hitelezésért). Másrészt jelenti magát a kölcsönzött összeget (tőke), harmadjára a visszafizetendő kamatot a hitelnútjásért (kamat). Azaz a *use/usance* egyenlő és nem egyenlő a *usury*vel – ezt fogjuk látni az elemzett Blaxton-képen is.²¹ A *charity*/karitás is egyszerre jelenti a keresztényi szeretetet és a szegényeknek adott összeget. A *bond* és a *hazard*, azaz a „kötés/kötvény” és a „kockázat/rizikó/hazardírozás” is egyszerre szerepel pénzgazdálkodási és metaforikus értelemben.

Ahogy Hawkes is megjegyzi, a kora újkorban kibontakozó új világ, a pénzkereskedelem világa ekkor még nem különül el más szféráktól – egy nagyobb egység része csupán, nem elszigeteltségében, hanem kölcsönhatásban él kulturális, esztétikai és etikai aspektusokkal.²² A morális és pénzügyi érdekek ellentéte sokszor morális köntösben jelentkezik: középkori örökségként a Hét Főbűn közül a Kapzsiság (*Avarice/Greed*) kapcsolódik leggyakrabban az uzsorás alakjához, főként az 1580 előtti moralitás-ízű drámákban, de Shylockról beszélve Antonio szavai felidéznek az Irigységet (*Envy*) és a Haragot (*Wrath*, gyakran mint *Fury*) is. A magyar fordítás itt nem mindig pontos: „S törvényes úton engem nem lehet / megmenteni dühétől, [envy] – türelemmel / viszonzom örjögését [fury]” („no lawful means can carry me / Out of his envy's reach, I do oppose / My patience to his fury” IV.1.). Ráadásul a középkori hagyományban élő „keresztényevő” zsidó képe is rávetül Shylock figurájára, aki kannibál módon vágná ki embertársa szívét, így rájátszva a 16. század végén fel erősödő idegengyűlöletre, mely egyre feszültebb helyzetet teremt Londonban – ennek csak egy megnyilvánulása a Lopez-ügy. A zsidó uzsorás idegenségét kihangsúlyozza a polémiákban gyakran felemlített hely a mózesi könyvekből (*Második törvénykönyv*, 23), mely szerint testvéreinek, felebarátjának nem, de idegennek kölcsönözhet egy zsidó „upon interest”, azaz haszonra, uzsorakamatra.

Az uzsorás szokásos képi megjelenítése a korban szintén ezt az eltávolítást, megálázást szolgálja, de egyben el is helyezi az uzsorát és az uzsorást a neki megillető helyre: legtöbbször kandisznóként (*hog*) ábrázolják. Ennek több oka is van: mint Pieter Brueghel *Eldorado* (1567) című képén is láthatjuk, a disznó a kapzsiságot

²⁰ KERRIDGE, 1988. 2.

²¹ Az illusztráció forrása Blaxton *The English Usurer* című műve, közli: KERMODE, 2008. x.

²² HAWKES, 2001. 20.

szimbolizálja, valamint a Bibliában Jézus disznókba űzi a démonokat.²³ A disznó és a trágya haszna közötti összefüggésében is értelmezhető ez a kép: csak halálával hasznosul, addig csak felhalmozza pénzét. Ez az elképzelés jelenik meg még Blaxton aránylag kései műve (*The English Usurer*) címlapján is. A pénzesládikáival körülvevett, pénzt számolgotó Uzsorás vállán kis démon ül (bár angol uzsorásról van szó, a démonizálás megmaradt), és a következőket mondja: „*Azt mondom, enyém lesz a tőke és a kamat is*” („*I say I will have all both use and principal*”), míg a kép másik felén turkáló disznók közül, az egyik szerint: „*Enyém az uzsorás vágya, hogy turkáljak a földben, fetrengjek a sárban*” („*Mine is the usurers desire, To roote in earth, wallow in mire*”). Eközben a másik kandisznó már felfordult, s így beszél: „*Élve kímélj meg, és Halva ossz meg*” („*Living spare me, and Dead share me*”). Erre a pragmatikus megközelítésre utal Bacon is, a kor elgondolásainak egyfajta szintézisét és egyben kritikáját nyújtva.

Francis Bacon két esszében is foglalkozik az uzsora problematikájával. A *XV. A zendülésekről és zavargásokról* címűben nemcsak az uzsora mohóságára utal a Lucanus-idézettel (*usura vorax*), hanem a pénzgazdálkodást mezőgazdasági kontextusban, a trágyaéhoz hasonlítva írja le:

*Mindenekelőtt jó politika szükséges ahhoz, hogy az államban a kincs és a pénz ne halmozódjon fel kevesek kezében. Egyébként ugyanis lehet az országban hatalmas tőke és mégis éhínség uralkodik. A pénz olyan, mint a trágya, csak akkor használ, ha szétszórják. Ez főként az uzsora, az áruhalmozás, a nagy legelőgazdaságok és más efféle falánk szakmák letörésével vagy legalábbis keménykezű rendszabályozásával lehetséges.*²⁴

Ennek az esszének a fő témája az, hogy miként kerülhetik el az államok a lázadásokat, a civil elégedetlenséget, s mi ezek oka. Bacon szerint az egyik fő ok a has lázadása („*rebellion of the belly*”), mely az egyenlőtlen elosztásból ered, és megelőzhető jó financiai politikával, a javak megfelelő elosztásával: ne legyen túl nagyszámú papság, tudósok, csak amennyit fenn tud tartani az állam. Ne koncentrálódjon kevés kézben sok pénz és vagyon például az uzsora és a bekerítések okán. A pénz, mint a trágya, csak elosztva hasznos – ez a gondolat gyakori más uzsoraellenes írásokban is, illetve megjelenik *Gernutus balladájában* (*The Ballad of Gernutus*),²⁵ mely korabeli populáris adaptációja vagy verziója *A velencei kalárnak*. Sajnos a dráma és a ballada pontos viszonyát csak sejthetjük, de tudjuk, hogy gyakran megtörtént a színművek „balladásítása”, olcsó egylapos ponyván (*broadsheet*) árusítandó formában való terjesztése a korban további bevételekért.

²³ Erre a bibliai helyre utal maga Shylock is, mely ebben az ikonográfiai kontextusban ironikusnak tetszik: „*Majd, hogy disznóhúst szagoljak, hogy egyik abból a lakásból, melybe a ti prófétátok, az a názáreti űzte bele az ördögöt.*” (I.3.)

²⁴ BACON, 1987. 67. Az angol eredetiben lásd: Francis Bacon: *Essays or Counsels, Civill and Morall* (1625, 58. esszé): „*Above all things, good policy is to be used, that the treasure and moneys, in a state, be not gathered into few hands. For otherwise a state may have a great stock, and yet starve. And money is like muck, not good except it be spread [...] This is done, chiefly by suppressing, or at least keeping a strait hand, upon the devouring trades of usury, ingrossing great pasturages, and the like.*”

²⁵ Közölve In: SHAKESPEARE, William: *The Merchant of Venice*. The Arden Shakespeare. Ed.: BROWN, John Russell. London, Routledge, 1993. 153–156.

Bár a ballada kezdetén a névtelen szerző olasz forrásokra hivatkozik („as Italian writers tell”), és tudjuk, hogy Giovanni késő 14. századi novellagyűjteményének egy története valószínűleg tényleg a Shakespeare-darab forrásául szolgált (*Il Pecorone*, kiadva Milánóban 1588-ban, bár nem tudunk angol fordításról), a kegyetlen velencei zsidó, Gernutus és a hús-uzsoraügylet történetének konklúziója még érdekesebb számunkra:

Élte volt egy Kandisznóé,
Ki sok napot így elél
De soha nem tesz semmi jót
Míg élte véget nem ér.

Vagy mint mocskos trágyadomb
Mely felhalmozva áll,
És sosem tesz jót senkivel
Míg szétszórásra vár.²⁶

Bacon másik kifejezése, a felfaló (*devouring*) uzsora a démonizálásának maradványa: a késő középkori drámák színpadán is megjelenő, és az utolsó ítélet képeken gyakori pokolszájával (*hellmouth*) illusztrált felfalásra utal. Másik esszéjében, melyet teljes mértékben ennek a témának szentel (*XLI. Az uzsoráról és kamatról*) nemcsak, hogy csöndes iróniával szembehelyezkedik az uzsoraellenes írárok demonizáló kijelentéseivel („they say...”), hanem objektíven szemléli az uzsoraügyleteket: „hiszen a kölcsön és hitel szükséges, s mivel az emberek olyan keményszívűek, hogy ingyen nem adnának kölcsön, a kamatszédést meg kell engedni”. A hitelezés szükséges rossz, e nélkül nem működik a kereskedelem, racionálisan szemlélve nem lehet nélküle megenni: „Minden országban megvolt ez mindig ilyen vagy olyan formában és kamatláb mellett. Az efféle vélekedést [eltiltását] tehát nyugodtan továbbíthatjuk Utópiába.” Nem szemet kell hunyni felette, hanem mederbe kell terelni, azaz „az uzsora fogait jó volna leköszörülni, hogy ne marhasson magának túlságosan sokat”. Bacon kétféle kölcsönügyletet javasol: egy általánosabbat, mindenkire kiterjedőt és mindenki által felvehető alacsonyabb kamattal és egy másikat, mely a kockázatos de nagy haszonnal kecsegtető vállalkozásokhoz szükséges: egy szűk réteg által adható-felvehető hitelt magasabb kamattal, melyet az állam is ellenőriz. Konklúziója is ennek megfelelő: „jobb, ha törvényesítéssel enyhítik az uzsorát, mint ha szemet hunyva fölötte, garázdálkodni engedik”.²⁷

A stílust elemezve érdekes, hogy még az igen objektíven és racionálisan gondolkodó Bacon is megszemélyesíti az uzsorát (garázdálkodik, fogak, mohóság), azaz valamilyen állati erőhöz hasonlítja, melyet meg kell zabolázni. Ezen fénytörésben

²⁶ „His life was like a Barrow Hogge, / that liveth many a day / Yet never once doth any good / Untill men will him slay. // Or like a filthy heap of dung / That lyeth in a hoord; / Which never can doe any good, / Till it be spread abroad.” (Főszöveg: saját fordítás)

²⁷ BACON, 1987. 182, 185, 187. Angolul: „since there must be borrowing and lending, and men are so hard of heart, as they will not lend freely, usury must be permitted [...] Therefore to speak of the abolishing of usury is idle. All states have ever had it, in one kind or rate, or other. So as that opinion must be sent to Utopia.” [...] it is better to mitigate usury, by declaration, than to suffer it to rage, by connivance.”

Shylock figurája újabb aspektusokkal gazdagodik. Shakespeare nem kandisznóhoz, hanem kutyához hasonlítja és hasonlítottatja Shylockot, kilencszer nevezik kutyának (*dog*) és huszonegyszer kuvasznak (*cur*).²⁸ Miért nem disznó? Mert Shakespeare a tragikum felé mozdítja el az uzsorás komikai figuráját: meghagyja harapós kedvét, mohóságát, de egyben fokozza veszélyérzetünket is. Shylock így szól a megkötözött Antoniéhoz: „*kutyának mondtál, s még okod se volt rá. /Kutya vagyok? Hát félj a fogaimtól.*” (III.3.)²⁹ A tárgyalási jelentben Gratiano tovább fokozza a kutya-metaforikában rejlő veszélyérzetet:

GRATIANO

[...] *felkötöttek egy
farkast emberölésért, s kutyaelke
A bitón szállt belőle el, s amíg te
Elvetemedett anyádban feküdel,
Beléd vegyült s farkasvágycsozásod
Ragadozó, vérengző és falánk.* (IV.1.)

A képzeletünkben és a tárgyalóteremben megszülető hibrid szörnylény egyszerre farkas (talán utalásképp a Lopez-ügyre) és kutya, de mindkét alakban „ragadozó, vérengző és falánk”, azaz az állati attribútumok a Hét Főbűnnel (*Wrath, Lust, Greed*) vegyülve az ősgonosz képét vetítik elénk: nem a komikus Vice-figuráját, hanem egy tragédiával fenyegető szörnylényét.

Az uzsorához kötődő természetellenes szaporítás (lásd előbb „*barren metal*”, vagy korábban „*unnatural breeding*”) a korban összekapcsolódik a szexualitás természetellenesnek tartott formáival. Terence Hawkes szerint az arisztotelészi teleológia értelmében a homoszexualitás és az uzSORA egyaránt olyan önmagára irányuló tevékenység, mely a természetes célelvűséget tagadja. Könyvében alaposan elemzi a 4. és 6. Shakespeare-sonettet, melyek szintén az uzSORA problémakörét és a szerelmet, szaporodást hozzák kapcsolatba; a 6. sonett például többszörösen utal a 10%-os limitre is. Általában a korban hamar jelentésbeli kapcsolat jött létre az uzSORÁSOK, stricik, bármilyen közbenjáró személy és az illegális szexualitás között. Erre találunk utalásokat a *Vízkereszt*-ben (3.1. Feste szavai) és a *Szeget szeggelben* is (3.2. Pompey szavai). Hawkes utal más szerzőkre is, akik a szodómiát és az uzSORÁT egy kalap alá veszik: Dante a *Pokolban* együvé teszi a pederasztákat és uzSORÁSOKAT; Boccaccio és más 16. századi angol szerzők is, mint például Francis Meres a szexualitás eltévelyedést összekötik az uzSORÁVAL.³⁰

Az uzSORA problematikája tehát összekapcsolódik a szeretet és szerelem fő kérdésével: a ládikák tanúsága szerint az igaz szerelem a mindent kockára tevés-sel egyenlő („*Engem választ, aki mindent kockára tesz*”, „*to give and hazard all*” II.9.), anélkül – feltételezzük – hogy bármiféle viszonzást várnánk. Antonio önzetlensége azonban látszólagos – az érzelmi zsarolás levelében tagadhatatlan: „*minden*

²⁸ Fontos megjegyezni, hogy a „*cur*” általában bármilyen nagytestű, többnyire korcs, de mindig rosszindulatú kutyára utalhatott, a kuvaszt mint tipikus magyar fajtát nem ismerték Angliában, de az állat megjelenése a magyar olvasónak megfelelően felidézi a „*cur*”-ben rejlő veszélyt.

²⁹ Lásd: GÉHER, 1991. 280.

³⁰ HAWKES, 2001. 6–7, 100–101.

adósságod eltöröltetett velem szemben, csak éppen látni szeretnélek, miközben meghalok. De azért csak mulass jól; ha a szereteted nem beszél rá, hogy jöjj, a levelem se tegye” (III. 2.), és később: „Jaj, ha csak Bassanio / Látná, hogyan fizetem tartozását” (III.3.). Azaz bár a tőkét nem kéri vissza, valami haszonra (interest), „convenience charge”-ra (jogos kényelmi díj a hitelezésért) igényt tart – s lehet vitatkozni, érzelmi dolgokban mi számít jogos vagy jogtalan kamatnak, itt a számok, a 10% nem igazít el.

Szent és profán: A Pygmalion-mítosz és a Téli rege

Harmadjára egy irodalmi-mitológiai-képzőművészeti hagyomány kapcsán szeretném röviden megmutatni, hogyan kaphatunk egy dráma, a *Téli rege* kapcsán aktuális pillanatképet az adott korról, a korabeli lehetséges recepcióról. A dráma és fináléja, a híres szoborjelenet sokrétűen reflektál nemcsak a korabeli férfi-női szerepekre, hanem a szexualitás, a szent és profán művészet, a boszorkányokkal kapcsolatos hiedelemvilág egyes elemeire.

A *Téli rege* (1610–1611) már Shakespeare azon kései drámái közé tartozik, melyeket egyszerre játszottak a közszínházban, a Globe-ban, és az elitebb közönség számára fenntartott fedett színházban, a Blackfriarsben. Ez előbbi dokumentum is alátámasztja, hiszen a kortárs asztrológus, Simon Forman kis jegyzetkönyvecskéjében leírja, mit látott 1611. május 15-én a Globe Színházban, és bár – érdekes módon – a dráma kulcsjelenetéről nem tesz említést,³¹ nincs kétség, hogy ott adták elő, azaz ugyanúgy egy erősen rétegzett nézőközönségnek is meg kellett felelnie, mint például a *Hamlet*nek. Ennek fényében különösen izgalmas a szobor megelevenedésének jelenetét árnyaló kulturális kontextus.

A *Téli rege* címben is jelzett kiindulópontja a mese műfaja („*winter’s tale*”), ennek megfelelően a nevek beszélnek, a jó vég elkövetkezik, valamint az idő és tér szabadon keveredik. Előbb Szicíliában járunk, majd Bohémiában, amelynek tengerpartján (!) kiteszik és megtalálják az elűzött kislányt, de a dráma közepén a birkanyírás ünnepség és a csaló, Autolycus alakja a kora újkori Anglia vidéki és londoni tipikus eseményeit és alakjait idézi meg. Egyfajta időtlen királyságban járunk, ahol a szicíliai király, Leontes épp gyermekkori barátját, Bohémia királyát, Polixenest látja vendégül már kilenc hónapja, és most, a búcsúzás pillanatában történik valami jóvátehetetlen: Leontes megvádolja állapotos feleségét, Hermionét azzal, hogy a gyermek nem tőle, hanem Polixenestől van, és ezen hamis de iszonyú szenvedélyvel és hittel előadott váddal tönkreteszi családját: a megszülető kislányt, Perdítát halálba küldi (aki szerencsére a jószívű Antigonusnak köszönhetően megmenekül, csak Bohémiába kerül), feleségét nyilvános tárgyaláson megalázza, aki ebbe a szégyenbe belehal (legalábbis így látja mindenki a színen és a közönségben), kisfia,

³¹ Ezen kéziratot könyvecskék (ún. *commonplace bookok*) az adott tulajdonos saját használatra készített jegyzeteit tartalmazták, azaz poénokat, jól hangzó idézeteket vagy morális tanulságokat tartalmaztak az élmény rögzítésén kívül, melyeket később – mint Forman – felhasználhattak saját közönségük okulására vagy szórakozására. Erre a szokásra utal Hamlet is, amikor a „*tables*”-ről beszél, vagy amikor Polonius próbálja megjegyezni a jól hangzó frázist, a „*bóbas királyné*”-t („*mobled queen*”) az úgynevezett Hecuba-jelenetben. Simon Forman héttalpnai kéziratát (*The Booke of Plaies and Notes therof per formans for Common Pollicie*) a Bodleian Könyvtár őrzi Oxfordban.

Mamillius pedig szintén nem bírja elviselni, ami történik, megszakad a szíve, s halálhírére hozzák a tárgyalásra. Ekkor érkezik meg Apollo delphoi jósdájából az isteni prófécia, mely szerint mindezért Leontes a bűnös. Tizenhat év telik el, és a dráma második felében a pásztorok által felnevelt Perditanak és Polixenes fiának, Florizelnek tipikus romantikus komédiába illő történetét látjuk, akik végül visszatérnek Szicíliába, hogy a bűnbánó Leontes atyai áldásával egymáséi lehessenek. Végül a drámai fináléban kiderül, hogy Hermione nem halt meg, bár előbb szoborként mutatja be őt Paulina, az okos és hű udvarhölgy, majd a szobor „megelevenedik”, és megáldja leányát: a család újraegyesül, több pár is egymásra talál, mégis furcsa a vég. Az eltelt időt nem lehet eltörölni, a halott kisfiút nem lehet feltámasztani, kérdéses marad, meddig terjed a megbocsátás és kibékülés gesztusa.³²

A szobor megelevenedése több szempontból is gazdag asszociatív kört és kulturális kontextust tár fel. Színháztörténetileg egyrészt jól példázza a „halálból visszatérő nőalak” korabeli népszerű komikai fogását: ilyen például Hero a *Sok húhó semmiértben*. Ebben a kontextusban Hermione megelevenedése, a komédia hagyományának megfelelően valóban a megváltás/megbocsátás aktusa, ahogy erre utal is Paulina: „*Dear life redeems you*”, azaz „*Megvált az édes élet.*” Azonban a Jakab-kori bosszútragédia más hagyományrendszerben is elhelyezi Hermionét. A Globe-ban a *Téli regével* egy időben, 1611-ben játszott Thomas Middleton-dráma, a *Hölgy (második) tragédiája* (*The Second Maiden's Tragedy*) már egy véres és horrorisztikus kontextusba helyezi a női szobrot és (holt)testet. Az elűzött király, Govianus jegyesének teste hatalmi játékszerré válik, a trónbitorló megkívánja, és bár a Hölgy inkább öngyilkosságot követ el, a zsarnok (*Tyrant*) a holttesttel is szerelmeskedne – ha nem lenne olyan sápadt, színtelen. Ezért felbérel egy művészt, hogy fesse ki „előre” a halott arcát, és az álruhában megjelenő elűzött király, Govianus úgy áll bosszút, hogy mérgező festéket használ, így a zsarnok a kifestett holttestnek adott csóktól meghal. Ebből is látható, hogy az életszerű, festett szobrok kapcsán könnyen keveredik élet, halál és törvénytelen szexualitás a korabeli színpadon. A „festett” szépség és a feslett szépség közti párhuzamokra pedig már maga Hamlet is felhívta Ophélia figyelmét, és gyakori témája volt a szonetteknek, verspamfletteknek is.

A *Téli regében* megjelenő szoborról a közönség (és Leontesék) a következő információt kapják az egyik udvaronctól (érdekes módon ezen információk szerint a reneszánsz olasz művész idejében járunk épp):

3. ÚR

A hercegnő hallott anyja szobráról, amit Paulina őriz. Évekig készült ez a mű, és csak nemrég fejezte be a nagyszerű olasz mester, Julio Romano, aki olyan tökéletesen utánozza a természetet, hogy el is hódíthatná tőle a megrendelőit, ha örökké élne, és lelket is tudna lehelni a munkáiba. Az ő Hermionéja annyira hasonlít Hermionéhoz, azt beszélik, hogy az ember legszívesebben megszólítaná, és várná is, hogy válaszol. (V.2.)

³² Gyakori a befejezés egyértelműen keresztény-katolikus interpretációja (BECKWITH, 2009, 2011.), én ezzel vitatkoznék a megemlíendő profán kontextusok fényében. Szintén fontos az eredeti forrással (Robert Greene, *Pandosto, or The Triumph of Time*, 1588), és annak alcímében is jelzett népszerű emblémával (*Veritas filia temporis*) való kapcsolat is, erről lásd: FABINY, 1984.

Giulio Romano (1499 k.–1546) jól ismert reneszánsz festő, építész, szobrász volt, akit főként két dolog tett híressé a korban: elsősorban a természetet is megcsúfolóan élethű ábrázoláskészségét dicsérték. Így jellemzi őt Giorgio Vasari híres 1550-es művében a reneszánsz művészetről, így utal rá Castiglione *Az udvaron*-ban (1560-ban jelent meg Londonban Hoby angol fordításában) vagy később Ben Jonson *Timber, Or Discoveries* című művében. Leontes is így sóhajt fel: „Miféle véső farag lélegzetet”, majd később arra utal, ahogy Romano művészete és általában a művészet kigúnyolja, megcsalja a nézőt („we are mocked with art”, „Ezzel áztat a művészet”).

Azonban a korabeli nézők számára épp az élethűség miatt egy erősen szexualizált asszociatív jelentéssel is bírt Romano neve: a híres korabeli pornográf könyvet, Marcantonio Raimondi *I Modi (Pozíciók, 1524)* című, a pápa által többször bezúgatott művét maga Romano vagy az ő festményei alapján dolgozó metszők készítették – azaz Romano neve a törvénytelen szexualitással is összefonódott a 16–17. században. Leontes sem képes ellenállni a női szobor erotikus vonzásának, rohanna megcsókolni, csak Paulina szavai tartják vissza: „Még nem száradt meg ajkán a pirosság / elmázolnád a csókkal, s a te szádra / Olajfesték ragad.”

Festett és életszerű szobrok díszítették a síremlékeket is a korban, az egyik leg-híresebb éppen I. Erzsébet síremléke a Westminster apátságban, mely a királynőt úgy ábrázolja, mintha csak aludna. Jómódú házaspárok is így temetkeztek (lásd Richard Knowles síremléke), férj és feleség többnyire élethűen kifaragva, egymás mellett feküdtek ruhában, kezüket imára kulcsolva, míg gyermekeik a talapzaton térdepeltek sorban. Hermione szobra azonban álló szobor, ez egyértelműen kiderül, így inkább a műgyűjtők Angliában ekkor kezdődő divatjába illik. Paulina, akárcsak a korban Arundel grófja,³³ galériával (*gallery*) rendelkezik, ahol több szép szobor is ki van állítva, köztük Hermione az utolsó, akit/amit a királyi család megtekint. Azonban Shakespeare egyszerre működtet több kontextust is, mert míg egyrészt a profán művészetre utal, közben a szentség, a misztérium is megidéződik. A csodához igaz hit kell, erre utal Paulina is („It is requir'd / You do awake your faith”, „Csak ha erősen hisztek is benne”), és egy ponton a galériából (*gallery*) kápolna (*chapel*) lesz, utalva a katolikus szentszobrok gyakori életszerűségére is, melyeket a hívők gyakran láttak „megelevenedni”. Persze a korabeli Angliában többszörösen is óvatosan kell bánni a katolicizmusra való utalással, Perdita ugyanúgy fohászodik anyja szobrához, mint az Angliában akkorra már nemkívánatosnak számító katolikusok Szűz Mária-szobrokhoz, mégis fontosnak tartja megjegyezni, hogy „Báloányimádónak ne mondjatok, hogy / Letérdelek, s áldását kérem.” Paulinának pedig a boszorkányság vádját kell eltávolítania magától, hiszen a kővé változtatás szokásos *maleficium*-nak számított. („De azt hiszitek majd, / Hogy a gonosz erővel cimborálok / Én tagadom.”)

Természetesen az elitkultúrához tartozó humanista műveltség is jelentéstelenen átiszínezi ezt a jelenetet. Az ovidiusi *Átváltozások* a kor egyik legjobban ismert művének számított, latin eredetiben olvasták, fordították, imitálták a diákok az iskolában (*grammar school*), Arthur Golding (szabad) fordításában pedig 1567 után

³³ Róla festmény is készült, ahogy szoborgyűjteménye előtt mutatópálcával büszkélkedik. Daniel Mytens: *Lord Arundel* (1618), a képet közli DIGANGI (ed.), 2008. 20. Illetve megtalálható a londoni National Gallery-ben.

1612-ig hat kiadásban élvezhette a latinul nem tudó olvasó is. Több ovidiusi történetet is megidéz a *Téli rege* (Perszephoné, Niobé stb.), de a szoborjelenet egyértelműen a Pygmalion-mítoszra utal. A nővé váló szobor erotikus leírása Ovidiusnál Golding kezében ugyan kicsit szárazabb lesz, de a történet ereje megmarad. Azonban Shakespeare-nél, akárcsak a késő középkori *Rózsaregény*-kódexek illusztrációiban,³⁴ az erotika és a szexualitás még inkább felerősödik. Ehhez hozzájárulhatott az eredeti ovidiusi kontextus is, mely Pygmalion megcsömörlését az élő nőktől a buja és kéjvágó Propoetis-lányokhoz köti. Mindenesetre a közvetlen korabeli szövegpárhuzamok Pygmalion szobrát gyakran a prostitúcióhoz kötik, maga Shakespeare is így beszélteti Luciót, a laza erkölcsű udvaroncot a *Szeget szeggel* morális válsággal küzdő Bécsében:

LUCIO

What, is there none of Pygmalion's images newly made woman to be had now, for putting the hand in the pocket and extracting clutched?

Hát nincs már több a Pygmalion életre kelt nőszobraiból, akiért zsebbe dugjuk a kezünket és tele marokkal húzzuk ki? (Nádasdy Ádám fordítása)

John Marston, Shakespeare költő-drámaíró kortársa 1598-ban adta ki verses művét, *Metamorphosis of Pigmaliions Image* címmel, melyben a szexualitás kapja a legnagyobb hangsúlyt,³⁵ amely néha összefonódik a katolikus hit gúnyolásával, hisz Marston Pygmalion áhítatát a faragott kő pápista bálványimádásához hasonlítja. Többször hangsúlyozza, hogy milyen szorosan összefonódik a női meztelenség és szépség („*All beautie in her nakedness remains*”, 4. versszak). Nem csoda, hogy a kortársak szemében Leontes erotikus vágya érthetőnek tűnhetett.

Ezen sokszínű és több irányba mutató kontextusháló dramaturgiai és interpretációs következményeire jelen tanulmány keretei közt már nincs lehetőség kitérni, az viszont remélhetőleg bizonyítást nyert, hogy a shakespeare-i drámaszöveg egy-egy pontja milyen gazdag és sokrétű jelentésmezőket tud előhívni. Ezen kontextusok vizsgálata nemcsak a drámák értelmezéséhez, új szemmel olvasásához adnak kulcsot, hanem tanulságosak kultúrtörténeti, mentalitástörténeti szempontból is. Kölcsönhatásban születtek e szövegek, ezen kölcsönhatások feltérképezése így jelentős mértékben gazdagíthatja a történelem- és irodalomtudományt.

³⁴ Lásd egy 1480-as *Rózsaregény*, a Bodleian Könyvtár kézirata, ahol Robinet Testard, flamand festő színes képei („Pygmalion letérdel a szobor előtt”, „Pygmalion megcsókolja a szobrot”) a meztelen női testet és erotikát kiemelten ábrázolják. A képeket közli például: STOICHITA, 2008. 31.

³⁵ Már a dedikáció („*To his Mistres*”) első soraiban kiemeli a szexualitást, utalva buja múzsára, kéjsóvár stílusra, szerelmi játékra és incselkedésre („*My wanton muse lasciviously doth sing / Of sportive love, of lovely dallying*”).

Felhasznált irodalom és rövidítések

Internetes adatbázisok

Early English Books Online [<http://eebo.chadwyck.com>]

Emblematica Online [<http://emblematica.grainger.illinois.edu>]

Literature Online (LION) [<https://literature.proquest.com/marketing/index.jsp>]

Internet Archive [<https://archive.org>]

University of California Santa Barbara: *UCSB English Broadside Ballad Archive* [<https://ebba.english.ucsb.edu>]

Nyomtatott források és szakirodalom

ASSMANN

2004 ASSMANN, Jan: A rituálistól a textuális koherenciáig. In: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford.: HIDAS Zoltán. Budapest, Atlantisz, 2004. 87–102.

BACON

1625 BACON, Francis: *Essayes or Counsels, Civill and Morall*. London, 1625. (<http://www.westegg.com/bacon> – Utolsó letöltés: 2012. szeptember 10.)
1987 BACON, Francis: *Esszék*. Ford.: JULOW Viktor. Budapest, Európa, 1987.

BECKWITH

2009 BECKWITH, Sarah: Shakespeare's Resurrections. In: *Shakespeare and the Middle Ages*. Eds.: CURTIS, PERRY – WATKINS, John. Oxford, Oxford University Press, 2009. 45–67.
2011 BECKWITH, Sarah: *Shakespeare and the Grammar of Forgiveness*. Ithaca-London, Cornell University Press, 2011.

DiGANGI

2008 DiGANGI, Mario (ed.): William SHAKESPEARE: *The Winter's Tale, Texts and Contexts*. Ed.: DiGANGI, Mario. Boston-New York, Bedford/St. Martin's Press, 2008.

ERNE

2013 ERNE, Lukas: *Shakespeare and the Book Trade*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

FABINY

1984 FABINY Tibor: Veritas Filia Temporis. The Iconography of Time and Truth and Shakespeare. In: *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. Ed.: FABINY Tibor. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 1984. 215–272.

FORREST

1999 FORREST, John: *The History of Morris Dancing, 1485–1770*. Cambridge, James Clarke, 1999.

GÉHER

1991 GÉHER István: *Shakespeare-olvasókönyv*. Budapest, Cserépfalvi, 1991.

GURR

2009 GURR, Andrew: *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

HAWKES

2001 HAWKES, David: *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580–1680*. New York, Palgrave, 2001.

JONSON

1600 JONSON, Ben: *Every Man Out of His Humour*. London, Holme, 1600. (kvartó)

KERMODE (ED.)

2009 KERMODE, Lloyd Edward (ed.): *Renaissance usury plays*. Manchester, Manchester University Press, 2009.

KERRIDGE

1988 KERRIDGE, Eric: *Trade and Banking in Early Modern England*. Manchester, Manchester University Press, 1988.

N.N.

1993 *The Ballad of Gernutus*. In: SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Arden Shakespeare Second Series. Ed.: BROWN, John Russell. London, Methuen, 1993. 153–156.

MARSTON

1598 MARSTON, John: *The Metamorphosis of Pigmaliions Image and Certaine Satyres*. London, 1598. *Early English Books Online*.

The Oxford English Dictionary

1989 *The Oxford English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1989.

PIKLI

2013 PIKLI Natália: Szelem hitelbe, kamatra és kötvényre. A velencei kalmár és a kora újkori uzsoraügyletek. In: „Úgyse hiába” Emlékek és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére. Szerk.: SZLUKOVÉNYI Katalin. Budapest, ELTE Eötvös József Collegium, 2013. 270–287.

2017 PIKLI Natália: Élet, halál és művészet metszéspontján – a *Téli rege* szoborjelenete. In: *Élet és halál Shakespeare műveiben*. Szerk.: ALMÁSI Zsolt – FABINY Tibor – PIKLI Natália. Budapest, reciti, 2017. 43–60.

SHAKESPEARE

- 1982 SHAKESPEARE, William: *A velencei kalmár*. Ford.: VAS István. Budapest, Európa, 1982.
- 1993 SHAKESPEARE, William: *The Merchant of Venice*. The Arden Shakespeare. Ed.: BROWN, John Russell. London, Routledge, 1993.
- 1997 Shakespeare, William: *Hamlet*. The Arden Shakespeare, Second Series. Ed.: JENKINS, Harold. Walton-on-Thames, Thomas Nelson, 1997.
- 2006 Shakespeare, William: *Hamlet. The texts of 1603 and 1623*. The Arden Shakespeare Third Series. Eds.: THOMPSON, Ann – TAYLOR, Neil. London, Bloomsbury, 2006.
- 2006 Shakespeare, William: *The Winter's Tale*. The Arden Shakespeare Second Series. Ed.: PAFFORD, J. H. P. London, Thomson, 2006.
- 2007 Shakespeare, William: *A tél meséje*. *Színház*, 40. (2007. február). Ford.: VÁRADY Szabolcs. Drámamelléklet.
- 2010 Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. Arden Shakespeare Third Series. Ed.: DRAKAKIS, John. London, Bloomsbury, 2010.

STOICHITA

- 2008 STOICHITA, Victor I.: *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 2008.

TASS-THIENEMANN

- [1968] TASS-THIENEMANN Tivadar: *Understanding the Unconscious Meaning, vol. 2. Understanding the Unconscious Meaning of Language*. New York, Jason Aronson, Inc, 1973.