

JONATHAN GOLDBERG

Perspektívák: a doveri szikla és a reprezentáció feltételei*

Úton Dover felé

A Lear király harmadik felvonása leírással kezdődik, amelyet egy névtelen Nemes ad az álruhás Kentnek: úgy jellemzi Leart, mint aki „vak dühében” [„with eyeless rage” III. i. 8.] tombol.¹ Mielőtt elének tárulna a fenyéren őrjögő király szörnyű látványa, már képet kapunk róla, amelyben a vihar mindent megtesz, hogy „semmivé tegye” [„make nothing of” 9.]. Szinte azzal egy időben, hogy érzékelhetővé válik Lear elkergetésének hatása Gloster otthonából, Kent hangot ad annak a lehetőségnek, hogy a darab mozgásba hoz egy Dover köré koncentrálódó ellenhatást is. Kent reagál a Nemes megsemmisítő víziójára, s annak semmijéből teremt valamit: hamarosan feltáruló titkok reményével, a Frankhon által küldött felszabadító sereggel, Cordelia visszatértével és az identitás visszanyerésével kecsegtet. Kent „Doverbe” [„to Dover” 36.] küldi a Nemest, ellátva e reménytel

szavakkal és egy gyűrűvel, s mintha csak feleselni akarna a szemtelen vihar „vak dühével”, biztosítja arról, hogy ott majd „meglát[ja] Cordeliát” [„see Cordelia” 46.]. A kompenzáció, amelyet e szóváltás megelőlegez, s amely a *Dover* szóban összpontosul, az ezt követő jelenetekben is folytatódik.

Dover mint a boldog vég lehetősége tehát még Learnak a fenyéren való vívódása előtt felbukkan, s azután is előkerül, hogy Lear elszenvede a vihart. Gloster arra buzdítja Kentet, hogy „eredj Doverbe, ott majd pártfogást lelsz, / S szíves fogadtatást” [„drive toward Dover ... where thou shalt meet / Both welcome and protection” III. vi. 89–90.]. Az alvó királyt oda viszik, ahol talán elkerülheti mindazt, ami fenyegeti: hogy az életére törjenek. A jelzett irány és *Dover* ismételtetése még nagyobb nyomtatékot kap a következő jelenetben, amelynek során Regan és Cornwall megvakítják Glostert. A „vak düh” előli menekülés útja – minden reményt megücsúsítva – e düh elszabadulásához vezető úttá vá-

* „Az a könyv, amelyben Jonathan Goldberg *Lear király*-olvasata megjelent, az első tanulmánykötet volt, amely a dekonstrukció shakespeare-i szövegekre való alkalmazását demonstrálta. Amint arra „Decentering the Bard: The Dissemination of the Shakespearean Text” (A dalnok decenterálása: a shakespeare-i szöveg disszeminációja) című, kötetnyitó tanulmányában Gary Waller rámutatott: »A dekonstrukció radikálisan szakít a 'rendhez', az 'egységhez' és a 'jelentéshez' ragaszkodás tudományos hagyományával, amikor a textualitás felforgató erejét, a jelentés vég nélküli el-különböződését, a nyelv ürességét, valamint azt hangsúlyozza, hogy a textuális műveletek mindig ellentétesen működnek azzal, amit jelenlétük intencionál.« (22.) A dekonstrukciós megközelítést Waller élesen elhatárolja mind a régi, mind az új historicizmustól, amelyek eltérő problémákat vetnek és oldanak fel. A dekonstrukció nem redukálja a shakespeare-i szöveget egy körülhatárolható témára, bármely összetett legyen is az. Ehelyett arra vállalkozik, hogy nyelvén ragadja a szöveget, feltárja annak önkéntelen ellentmondásosságát, homályosságát és megold(hat)atlanságait, amelyek a minduntalan ellilánó jelentésért folytatott nyelvi küzdelem eredményei. S Waller szerint épp »ebben rejlik a dekonstrukció által mind az ortodox, mind az 'új historicista' Shakespeare-kritika felé intézett kihívás. Abban tehát, hogy mint nyelvet közelítjük meg a műveit, s nem víziót, jelentést vagy egyetemes (esetleg történelmileg specifikus) emberi problémákat látunk bennük. Továbbá úgy tekintünk rájuk, mint amelyek kisiklatják Shakespeare törekvéseit éppúgy, mint a miénket arra, hogy szavak által rögzítsük a jelentést.« (23.) Ez jelenti azt a kihívást is, amelyet Goldberg szövege intéz felénk.” Kiernan Ryan, a *New Casebooks. William Shakespeare: King Lear* (London, Macmillan, 1993.) szerkesztőjének magyarázata, aki kötetében (145–157.) újraközölte Goldberg tanulmányát. (A fordító megjegyzése.)

¹ A *King Lear* szövegét az alábbi kiadás alapján idézem: Alfred Harbage (szerk.): *The Complete Pelican Shakespeare*. Baltimore, 1969. A *Lear király* szövegét Vörösmarty Mihály fordításában az alábbi kiadás alapján idézem: *Shakespeare összes drámái. III. Tragédiák*. Budapest, Európa, 1988. 605–742. (A fordító megjegyzése.)

lik. Gloster épp azért kénytelen elszenvedni Regan és Cornwall inkvizícióját, mert Doverbe küldte a királyt:

- Cornwall* A királyt hova küldötted?
Gloster Doverbe.
Regan És miért Doverbe? Nem kötöttük éle-
tre –
Cornwall Miért Doverbe? Erre szólj előbb.
Gloster Bitóhoz kötve túrnóm kell a kínzást.
Regan Miért Doverbe?
Gloster Mert nem akarnám
Meglátni, mint vájják ki szegény öreg
Szemét kegyetlen körmeid...
Cornwall Where hast thou sent the king?
Gloucester To Dover.
Regan Wherefore to Dover? Wast thou not
charged at peril –
Cornwall Wherefore to Dover? Let him answer
that.
Gloucester I am tied to th' stake, and I must
stand the course.
Regan Wherefore to Dover?
Gloucester Because I would not see thy cruel
nails
Pluck out his poor old eyes...
(III. vii. 50–57.)

A Doverbe menekülés száználmasságára világít rá a többször feltett kérdés: „miért Doverbe?” [„wherefore to Dover”]. Csakugyan, miért is?

Miután Gloster elszenvedte azt, amit nem akart meglátni, Regan kidobhatja, hogy „szagolja / Dover felé az utat” [„smell / His way to Dover” III. vii. 93–94.]. Gloster útja, amely Lear útja mellett halad, kikezdi a „vak düh” és az enyhülés reményének ellentétét. Gloster jelképpé emeli, szó szerintivé mélyíti, és a lehető legszörnyűbbé teszi a beteljesült, a nem látásra irányuló vágy útját. A Doverben egyesülő vágy és remény mindinkább elenyészik. A következő jelenetben, amikor a Szegény Tamásnak álcázott Edgar találkozik vérző szemű apjával, Gloster arra kéri, vezesse „Dover felé” [„i' th' way to Dover” IV. i. 43.]. „Tudod az utat Dover felé?” [„Knows't thou the way to Dover?” 55.] – faggatja, majd ismét megkérdezi: „Ismered Dovert?” [„Dost thou know Dover?” 71.].

Edgar igennel válaszol, mire az öregember lefesti előtte a sziklát, amely végső vágyát jelenti: azt a szirtet, amelynek szédítő magasáról immár nem akar visszatérni.

Akár az kerül tehát említésre, ahol Lear meglát-hatja Cordeliát, akár az, ahol Gloster öngyilkossága által végre megpihenhet, a sokszor elismételt *Dover* a vágnak, az enyhülés reményének, a megnyugvásnak a helyét jelöli: azt, ahol gyógyírt lelni a „vak dühre”, ahol örökre lecsukódhat a szem, s vég nélkülivé válik az alvás. Amikor Lear, immár Cordelia jelenlétében felébred, úgy érzi, megfosztották végső békéjétől: „méltánytalanság / Engem kivennetek a sírból” [„You do me wrong to take me out o' th' grave” IV. vii. 45].

Edgar még ez előtt teljesíti Gloster kérését, de úgy, hogy teljesen szétzúzza mindazt a reményt, amit csak Dover megtestesíthet. Gloster Edgarhoz intézett kérdésének többszöri megismétlése után ugyanis a *Dover* szó nem bukkan fel többé a darabban. Ama bizonyos helyhez sem jutunk el, és a doveri sziklához is csak Edgar azon soraiban, amelyek apjának szólnak a IV. iv. jelenetében. „Shakespeare Imagines a Theatre” (Shakespeare elképzelt színháza) című tanulmányában Stephen Orgel meggyőzően érvel e sorok fantáziadús volta, ereje és súlya mellett, megállapításait nem is szeretném e helyütt megismételni.² Legyen elég annyi, hogy a doveri szikla csupán Edgar soraiban létezik a *Lear királyban*, sehol máshol. Az ellenszegülés annak, hogy a *Dover* szó eljusson ahhoz a helyhez, amelynek megnevezésére (lát szólag) szolgál, más szóval annak csődje, hogy a jelölő elérje a jelöltet, azaz a jel kudarca teremti meg azt a helyet, amelyet *Dover* elfoglal a darabban. Az illúzió helyével állunk tehát szemben – ama vágy illúziójáéval, amelynek Kent és Gloster hangot ad: a megnyugvás és az elpihenés, a vég illúziójáéval. De – hogy mondani valóm lényegére térjek – Edgarnak a doveri sziklát lefestő sorai illúziókeltő retorika révén teremtik meg az illúziót. Leírása egy bizonyos látásmódot implikál, és azok a határok, amelyeket *Dover* a szövegben reprezentál, magának a reprezentációnak a határait jelentik. Edgar szövege, amely realiztikusan reprezentálja a teret, paradox módon épp a színpad – és a nyelv – abbéli képtelenségére mutat rá, hogy élénk tárja mindazt, amit a sorok reprezentálnak.

² Stephen Orgel: Shakespeare Imagines a Theatre. *Poetics Today*, 1984/5. 549–561. (különösen 556–557.)

Perspektívák

Ezek Edgar sorai:

Csak jer fölebb, sir.
Helyben vagyunk, megállj. Mily borzalom
S szédítő ily mélységbe nézni le.
Középtájon varjú és csóka repdes,
S kisebbnek látszik csaknem egy bogárnál.
A fél uton – szörnyű pénzkereset! –
Lóromszedő függ és alig nagyobb
Saját fejénél. A partszéleken
Járó halászok egérnél sem nagyobbak.
Ott egy magas hajó áll horgonyon,
Ladikká zsugorodva, és ladikja
Kis bójává, mely alig látható
A szemnek. A zúgó csörgeteg,
Mely a teménytelen rest kavicson
Dühöngve küzd, nem hallik ily magasra.
Nem nézhetek tovább, nehogy fejem
Megszédülvén, s elkáprázzván szemem,
Hanyatt-homlok lebukjam.

Come on, sir; here's the place: stand still. How
fearful
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!
The crows and choughs that wing the midway
air
Show scarce so gross as beetles. Halfway down
Hangs one that gathers samphire – dreadful tra-
de;
Methinks he seems no bigger than his head.
The fishermen, that walk upon the beach
Appear like mice; and yond tall anchoring bark,
Diminish'd to her cock; her cock, a buoy
Almost too small for sight. The murmuring
surge,
That on th' unnumb'rd idle pebble chafes,
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong. (IV. vi. 11–24.)

E szöveg egy olyan jelenet eleje felé hangzik el, amelyben a kapott információk igencsak kétértelműek: Glosternek úgy tetszik, sík földön jár, és nem

hallja a tenger zúgását sem. Tökéletlen érzékeinek nincs, ami bizonyítsa, hogy ama szirt felé közelít, amely hirtelen ott meredezik Edgar szavaiban, s Orgegel amellet érvel, hogy a néző szeme és füle által nyert bizonyosság is Gloster kétségeit igazolja. Ám a néző tudja, hogy ha épp a doveri sziklánál játszódó jelenetet szemlélné is, Shakespeare színpadának akkor sem állna módjában reprezentálni azt, hacsak nem a színpadon jelenlévők nyelve által, akik tanúsíthatják, hogy épp ott vagyunk, ahol – s ebben a jelenetben csak Edgar szolgálhat bizonyossággal a látvány tekintetében. A színpad felülete pedig akkor is sík, ha a doveri sziklánál vagyunk, és akkor is, ha nem – a nyelv jelzi, ha másként kell látnunk.

Shakespeare gyakran élt ezzel a megoldással: az *V. Henrik*ben például a Kórus közvetlenül a közönséghez intézi a kérdést, hogy vajon mit képes reprezentálni a színpad, azaz miféle átváltozásra képes a „fából készült O” [„wooden O”, Prolóógus 12.], teremtve valamit a semmiből.³ A prolóógus fő témáját a reprezentáció határai jelentik, hiszen a Kórus „hömpölygő cselekményt” [„swelling scene” 4.] kíván a nézők elé tárni, de csupán „nagy számadás[sal]” [„great accompt” 17.] s „néhány törpe szellem[mel]” [„flat unraised spirits” 9.] tud csak szolgálni „kis helyen” [„little place” 16.]. Magát és szavait ajánlja fel, s kéri, sokszorozza meg őket a közönség: „Gondolat pótolja hiányainkat, / Egy embert osszatok ezer darabra, / Képzeltetek hadseregét.” [„Piece out our imperfections with your thoughts: / Into a thousand parts divide one man / And make imaginary puissance” 23–25.]. A Kórus itt egy Shakespeare által gyakorta alkalmazott műveletre utal: arra, hogy a képzelet ereje repítsen a színpadi lehetőségek határain túlra, s az legyen a reprezentáció végcélja, amit az agyunk kreál. A reprezentáció mindig prezentáció kíván lenni, a közönség pedig az illúziót valós eseményként hitelesnek veszi.⁴

A Kórus tehát arra a lényeges shakespeare-i metamorfózisra céloz, amelynek során a képek átváltoztató ereje cselekvésekké formálja a szavakat a színpadon. A *Macbeth*ben Banquo megáll Inverness vára előtt, hogy szemügyre vegye a kastély falán fészket rakó madarakat:

³ Az *V. Henrik* szövegét Vas István fordításában, az alábbi kiadás alapján idézem: *Shakespeare összes drámái. I. Királydrámák*. Budapest, Európa, 1988. 481–599. A következő mondatban idézett „hömpölygő cselekmény” azonban nem szerepel a fordításban, és nincs is benne semmilyen megfelelője. (A fordító megjegyzése.)

⁴ A shakespeare-i reprezentáció kérdését tárgyalja, s e tanulmány felismeréseirehasonlókra jut David Marshall: *Exchanging Visions: Reading A Midsummer Night's Dream*. *English Literary History*, 1982. No. 49. 543–575.

Ez a nyári vendég,
A templomjáró fecske jelzi boldog
Fészkevel, hogy az ég lehellete
Mily csábító itt: sehol fríz, zug, oszlop
Vagy hasznos párkány, hova föl ne rakná
Gazdag bölcsejét, függő nyoszolyáját:
Ahol sok röpköd s fészkel, megfigyeltem,
Ott jó a levegő.

This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve
By his loved mansionry, that the heaven's breath
Smells wooingly here. No jutty, frieze,
Buttress, nor coign of vantage, but this bird
Hath made his pendent bed and procreant
cradle.
Where they most breed and haunt, I have
observed,
The air is delicate. (I. vi. 3–10.)⁵

Ahogy Gloster, úgy a néző sem látja vagy hallja a madarakat, amelyekről Banquo beszél, de hitelesnek veszi a leírását, s maga szolgáltatja hozzá a látványt. Amikor Edgar a doveri szikláról beszél, minden okunk megvan azt feltételezni, hogy leírása hasonló elv alapján működik. Úgy tűnik, már annyiszor ismételtgették *Dovert*, hogy végül oda lyukadtunk ki – hasonlóan ahhoz, ahogy a Nemes III. i-béli szavai, amelyek a király dühével párhuzamosan tomboló vihar és a benne őrzöngő, átkozódó Lear mármár elképzelhetetlen jelenetét írják le, színpadi valóságga válnak a III. ii-ben. A III. i. végén Kent ura keresésére indul, az üres színpad pedig rögtön ezután Leart tárja elének, aki láthatóvá teszi mindazt, amit az előbb a szavak adtak tudtunkra. Olyan átalakulás ez, amelyben valóra válnak a szavak,

ugyanakkor a jelenet hatásában az is közrejátszik, hogy a képzelet és a szó révén már kibontakozott. Ami a színen megvalósul, azt már pótolták a Nemes szavai. A szó tehát már a cselekvés előtt jelen van, és a jelenet hatása jórészt az előzményeken alapszik. *Dovert* is ezen elvárások mentén kezeljük, ám e szó csak hiteget minket.

Lehet, hogy a színrevitelt tekintve kevésbé ön-reflexív a Doverbe való megérkezés a *Lear királyban*, mint az *V. Henrikben* a Kórus prologusa, de legalább annyira a gyökeréig hatol azoknak a problémáknak, amelyeket e mozzanat reprezentál. A *Learben* ugyanis annak lehetőségét, hogy a nyelven keresztül teremtdőjk meg a hely illúziója, megakasztja ama illuzórikus hely jelentése a szövegben.⁶ Dover elérése döntő jelentőségű mind Lear, mind Gloster szempontjából, ám a reprezentáció határainak feszegetése egyszerre zúzza szét a színpad reprezentációs képességébe vetett, illetve a doveri szikla köré koncentrálódó reményeket és vágyakat. Elvégre az *V. Henrik* Kórusa által kínált képzeletbeli látvánnyal szemben az Edgar által lefestett látvány az illúziókeltő elbeszélés olyan nyelven kerül megfogalmazásra, amely példa nélküli Shakespeare életművében. A valós reprezentációja, a reprezentáció valóssá tétele válik kérdésessé. A Doverről adott leírásban a reneszánsz festészet alapját képező illúziókeltő reprezentáció jut szóhoz: Edgar sorai a perspektíva kérdését állítják sajátos perspektívába.⁷

Az (olasz) reneszánsz festészet elmélete – amint azt Alberti *A festészetéről (Della pittura)* című értekezésében vázolja – előfeltételez néhány dolgot.⁸ A szemléltőt például egy helyben állónak, a festmény felületét pedig keretbe foglalt ablaknak gondolja. A néző szemének a festmény felületétől való távol-

⁵ A *Macbeth* szövegét Szabó Lőrinc fordításában, az alábbi kiadás alapján idézem: *Shakespeare összes drámái. III. Tragédiák*. Budapest, Európa, 1988. 743–833. (*A fordítót megjegyzése.*)

⁶ A lingvisztikai helyek (*topoi*) kérdéséhez lásd Marion Trousdale: *Shakespeare and the Rhetoricians*. Chapel Hill, Carolina, 1982.

⁷ A perspektíva kontextusában vizsgálta Edgar sorait Marshall McLuhan is (*The Gutenberg Galaxy*. Toronto, 1962. 15–17.), illetve a Harley Parkkerral közösen írt *Through the Vanishing Point* (New York, 1968. 14. és 74–75.) című műveiben. Mindkét esetben a vizualitás töredékességére helyezte a hangsúlyt.

⁸ Az itt kínált összefoglaláshoz bővebben lásd Leon Battista Alberti: *A festészetéről – Della pittura*. Budapest, Balassi, 1997. ford. Hajnóczi Gábor. A művet részletesen tárgyalja Harry Berger és Jr „L. B. Alberti „Art and Actuality in Humanist Perspective” (*Centennial Review*, 1966/10. 237–277.) című cikke. Általánosságban foglalkozik a témával John White *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Boston, 1967) című könyve és Robert Klein recenziója, amely „Studies on Perspective in the Renaissance” címmel jelent meg *Form and Meaning* (New York, 1979) című kötetben. Svetlana Alpers *The Art of Describing* (Chicago, 1983) című műve a festészetben, az írásban és a leírásban megvalósuló reprezentációt kapcsolja össze, és jó útmutatást kínál a reprezentáció Itálián kívüli tradíciójához, amely egyben az Alberti-féle perspektíva alternatívájaként szolgál Edgar szövegében.

sága határozza meg a kép terének mélységét, amely a látóhatárt reprezentáló enyészpont köré szerveződik, s amely pontos megfelelője a jelenetre tekintő szemnek. A kereten belüli elemek mérete arányosan csökken, míg el nem éri a festmény terét szervező látvány határát.

A vak Gloster helyzetéből kifolyólag ilyen illúziókeltő élmény előtt áll – Edgar a megfelelő „helyhez” vezet, majd felszólítja: „megállj” [„stand still” IV. vi. 11.]. A szédítő látvány és ama hely között, ahol állnak, jól kivehető néhány felezőpont, amelyek mértani szakaszokra osztják a teret. Ekkora távolságból úgy tűnik, a madár kisebb a bogárnál, s az ember „alig nagyobb / Saját fejénél” [„seems no bigger than his head” 16.]. Lentebb még kisebbnek látszanak, szinte egerekké válnak az emberek. A még éppen kivehető dolgokat pedig olyan betűszámán írja le, amely az arányszámítás képletének (nevezetesen a: b:: b: c) szóbeli megfelelőjét kínálja. „Ott egy magas hajó áll horgonyon, / Ladikká zsugorodva, és ladikja / Kis bőjává, mely alig látható / A szemnek.” [„yond anchoring bark, / Diminish'd to her cock; her cock, a buoy / Almost too small for sight.” 18–20.]. A dolgok arányosan válnak egyre kisebbé, amihez hasonló jelentőséggel bír e gondosan megkomponált látvány illuzionizmusa, vagyis annak igazsága, ami látható: Edgar a *show* (mutatkozik), a *seem* (látszik) és az *appear* (tűnik) igékkel operál a szövegében.

Az Edgar által leírt látvány szembeszökő pontossággal teszi térbelivé a dolgokat. Amikor Banquo a fészekrakod madarakra irányítja a tekintetünket, nem marad oly „fríz, zug, oszlop / Vagy hasznos párkány” [No jutting, frieze, / Buttress, nor coign of vantage” I. vi. 5–6.], amely szavai révén ne a teremtés gazdagságával telne meg. E szavak Banquo és a vendéglátója érzületét tükrözik, és sokatmondó a szöveg morális és retorikai telítettsége.⁹ Nem azt célozza, hogy a közönség pontosan elképzelje e jelenetet, hanem hogy jóváhagyja a beleolvasott jelentéseket. Elfogadjuk a Banquo kínálta látványt, hiszen azon mérjük le a képzelőerejét, de nem kell látnunk, hogyan viszonyulnak egymáshoz az építészeti elemek, vagy hogy pontosan hová is rakja fészket egyik-másik madár. Hasonlóképp, az

V. Henrik Kórusa arra buzdít, hogy „Lovakról / Beszélünk? Lássátok, amint kevély / Patkóikat a puha földre vágják” [„Think, when we talk of horses, that you see them / Printing their proud hoofs i' the receiving earth” Prológus 26–27.].¹⁰ A látvány, amelynek elképzelésére serkent, a festészetből nyeri valós jellegét, hiszen a szavak értelmezésébe belehallik egy benyomás leképeződése. A szó lenyomatot hagy az agyunkban, és amit képként látunk, valójában olyan, mint a papíron életre kelő szó. A Kórus, akárcsak Banquo, egy bizonyos eseményre összpontosítja itt a figyelmünket. Az Edgar által felidézett látványtól eltérően azonban e fókuszálás verbális, és a szavaknak a képzelőerőre tett hatását célozza. Banquo madarai és a Kórus lovai képesek képzeletbeli nyommá válni, mert tiszteletben tartják a reprezentáció határát, s nem akarják, hogy a színpad meghaladja önnön lehetőségeit. Ám Edgar soraiban az, amit a Kórus „képzeletbeli (had)erőnek” nevez [„imaginary puissance” 25.], vagyis a képek hatalma túlmegy minden határon.¹¹ Dover nem pusztán elképzelésre, hanem megvalósításra vár.

Az Edgar leírásából kiolvasandó morális jelentés épp a reprezentációból a tényleges prezentációba való átmenet kísérletéből származik. Akárcsak Banquo esetében, Edgar sorai is a szemlélő érzületének megmértetéséül szolgálnak. Vizuális formában reflektálják a lehetőségek reális határát, illetve a nyelv valóssá tételének, a vágyak megvalósításának lehetetlenségét. Ami valós, lényeg nélküli (képzeletbeli) alapokon nyugszik. Ennek egyik jele, hogy az Edgar kínálta látvány nemcsak mértanilag, de az értékebecslést tekintetében is ijesztően redukív: a bogarakká változó madarak, az egerekké alakuló emberek erőteljes csökkenést jelentenek a lét fokozataiban, a lóromszedő „szörnyű pénzkeresete” pedig még borzasztóbbá válik feldarabolódása miatt: nem marad más belőle, csak a feje. Edgar sorai azt sejtetik, hogy az illúziókeltő tér teremtése és a beléje vetett hit a pusztítás aktusának függvénye. A látvány úgy tehető hitelessé, ha a látómező határai felé toljuk, úgyhogy az illúziókeltő reprezentáció alárendelődik a redukciónak. Az egybefüggő tér illúziója azon alapszik, amit nem

⁹ E sorok provokatív olvasatával szolgál Harry Berger, Jr: The Early Scenes of *Macbeth*: Preface to a New Interpretation. *English Literary History*. 1980. No. 47. 1–31. (különösen 23–30.)

¹⁰ Szó szerint: „amikor lovakról beszélünk, gondoljátok, hogy látjátok őket, amint büszke patáikat a készleges földre nyomják”. (*A fordító megjegyzése.*)

¹¹ Vas István fordításában a „(make) imaginary puissance” helyén a „képzeljétek hadsereget” szerepel. (*A fordító megjegyzése.*)

lehet látni: a látás határainak kimerítésén és az odáig eljutáson, „mely alig látható / A szemnek” [„too small for sight” IV. vi. 20.]. A látás/látvány tehát a vakság és a láthatatlanság függvénye, elvégre egy enyészpontot feltételez.

E sorok egy vak ember javát szolgálnák, aki a látvány tökéletes szemlélője lesz. Az egyre kisebbé zsugorodó kép pedig oly néma marad, akár a festmény: „A zügő csörgeteg, / Mely a teménytelen rest kavicson / Dühöngve küzd, nem hallik ily magasra.” [The murmuring surge, / That on th’ unnumb’red idle pebble chafes, / Cannot be heard so high.” IV. vi. 20–22.]. Edgar úgy érzi, ha tovább nézi, akkor megvakul, sőt berántja és elpusztítja a látvány: „Nem nézhetek tovább, nehogy fejem / Megszédülvén, s elkápráztván szemem, / Hanyatt-homlok lebukjam.” [„I’ll look no more, / Lest my brain turn, and the deficient sight / Topple down headlong. 22–24.]. A szemlélő terének, illetve a festmény terének egybefüggőségéről alkotott Alberti-féle elképzelés az örület távlati képével szolgál, hiszen az illúzióba vetett hit a szemlélő megsemmisülését eredményezi. Gloster bekapaszkodik ebbe az illúzióba, sőt: fejest ugrik bele. Hisz a reprezentáció szemfényvesztésének, s ugrása is azt mutatja, milyen tökéletes szemlélője annak.

A jelenet célja azonban – legalábbis visszatekintve – épp a reprezentáció kérdéssé tétele. Az idézett sorok nemcsak arról árulkodnak, hogy a kép tere illúzió csupán, hanem arról is, hogy a szavaknak csak az illúzió létrehozásában lehet sikere. Ha rávilágítanak arra, hogy nem lehet hinni a szemünknek, nyilván nem táplálják bennünk a bizalmat, hogy amit látunk, azt higgyük is el. De nem erősítik a vakságba vetett hitet sem, hiszen általuk a látás és a vakság egybeesik. Ha felelevenítjük Gloster kezdeti perspektíváját – a színpad sík, és nem hallható a tenger zúgása –, visszajutunk az Edgar nyelve által felidézett lehetőségektől teljes egészében megfosztott, csupasz színpadhoz. Gloster élte nem „csoda” [„miracle” IV. vi. 55], hanem csalás. S azok a csodák sem épp ártatlanok, amelyekről

azt hittük, hogy Dovernél várnak ránk: rájuk is az illúzió vádja hárul. A hiteles, valós teret kialakítani képes nyelvvel operáló jelenet a színpad erejét demonstrálja.

Az elképzelt doveri szikláról nyíló perspektíva egészen rendkívüli Shakespeare-nél, s alig van nyelvi bizonyítéka annak, hogy ismerte volna az efféle látványt.¹² Csak a 24. szonett használja úgy a *perspektíva* szót, hogy közel kerül ahhoz, amit Alberti-nél jelent: „a távlat remek művészre mutat” [„perspective it is best painter’s art” 4.]. A szonett azt írja le, hogyan vésődött a kedves képe a szerelmes szívébe: elég volt egyetlen pillantást váltani, és a szem belsővé tette a láthatót, hogy olyan kép szülessen, amely a festő művészetét idézi, s amelyet a szemlélő teste foglal keretbe:

Szemem a festőt játszotta, s szívem
Lapjára karcolta be arcodat;
Ott most testemmel én keretezem,
S a távlat remek művészre mutat.¹³

Mine eye hath played the painter and hath
stelled
Thy beauty’s form in table of my heart;
My body is the frame wherein ’tis held,
And perspective it is the painter’s art. [1–4.]

A II. Richárd viszont inkább a szokott értelemben használja a *perspektívát*. Bushy, aki el akarja tántorítani a Királynét a bánattól, így írja le a tévképzetet: „a keserv könnybe vakult szem / Egy dolgot sok piciny részletre bont; / Mint távlatkép, mely szemből nézve csak / Merő zavar, de messziről azonnal / Alakot ölt.” [„sorrow’s eye, glazed with blinding tears, / Divides one thing entire to many objects; / Like perspectives, which rightly gazed upon, / Show nothing but confusion – eyed awry, / Distinguish form” II. ii. 16–20.]. E perspektíva az anamorfózisnak feleltethető meg: ez pedig a képalkotás olyan művészete, amely nem a szemből történő, mozdulatlan nézői pozíciót követeli meg.¹⁴

¹² Az itáliai elméletek angliai ismertségéről és a 16. századi angol szakszókincsről lásd Lucy Gent *Picture and Poetry 1560–1620*. (Leamington Spa, 1981.) című könyvét, különösen a perspektíváról szóló oldalakat (23–25.). Joel Fineman *Shakespeare’s Perjured Eye* (Berkeley, 1986.) című műve (főként a 135–140.) pedig a 24. szonett olyan olvasatát kínálja, amely az általam érintett kérdések közül többet is felvet, és elhelyezi őket a látványról alkotott elképzelések tágabb kontextusában. Lásd még Jonathan Goldberg: *Voice Terminal Echo*. New York, 1986. 92–98.

¹³ A 24. szonett szövegét Szabó Lőrinc fordításában, az alábbi kiadás alapján idézem: William Shakespeare: *Szonettek*. Budapest, Európa, 1984. (*A fordító megjegyzése*.)

¹⁴ Az anamorfózisról, főként annak irodalmi alkalmazásáról lásd Claudio Guillén: *On the Concept and Metaphor of Perspective*. In: Stephen G. Nichols, Jr and Richard B. Vowles (szerk.): *Comparatists at Work*. Waltham, Mass, 1968. és Ernst

A szemlélőnek legalább két helyen kell lennie egyszerre, hogy befogadja a képet, és csak az agy képes összehangolni a látás kétféle módját. Lehetséges, hogy a festőnek a 24. szonettben említett művészete is inkább efféle optikai illúzióra, semmint a valóság illúziójára utal, hiszen a mások szemével történő látásról van benne szó, illetve annak ellentétéről, ami kívül, és ami belül látható. Meglehet, a harmadik oktáva első sorában – „Már most, nézd, szemet hogy segít a szem” [Now see what good turns eyes for eyes have done” 9.] – a *turns* kifejezés anamorfozisos átalakulásokra vonatkozik.¹⁵ A szonett befejezése mindenestre distanciát teremt a festő művészete és a tudás/megismerés között: „De egy varázs nincs meg e bölcs szemekben; / Csak a láthatót festik, szívedet nem.” [„Yet eyes this cunning want to grace their art; / They draw but what they see, know not the heart” 13–14.]

Meglep, hogy Bushynak leírása a tévképzetről mennyire előrevetíti az *V. Henrik* Kórusát, aki arra kéri a közönséget, hogy sokszorozza meg, amit lát, a néző pedig – mivel nem azt látja, ami a színpadon van, hanem egy dolgot többnek vesz – épp azt a hamis perspektívát szolgáltatja, amely a színházi illúzió igazságához szükséges. A Kórus egyben azt is jelzi, hogy Shakespeare színháza mindig a perspektíva színháza, mégpedig olyan, amilyenről Bushy beszél: a látottak és hallottak e színpadon arra ösztönzik a nézőt, hogy túllépjen az érzéki bizonyosságon. E tekintetben lesz lényeges az a mozzanat is, amikor a *Vízkereszt* végén Viola és Sebastian végre együtt lépnek színre, és állnak a Herceg elé. A Herceg meg is jegyzi: „Hisz ez valódi káprázat: van és nincs!” [„A natural perspective that is and is not” V. i. 209.].¹⁶ E pillanatban a színpad sokszorosítóvá válik: amikor az ikrek egymás mellé állnak, a szereplők nyelvében és vágyaiban jelentkező ellentétes tendenciák öltönek alakot – a lehető legnagyobb természetességgel. E „valódi káprázatnak” [„natural perspective”, szó szerint: természetes perspektívának] azonban nincs köze Albertihez: nem egy enyészpont által meghatározott

rendből, hanem a megsokszorozás művészetéből fakad. Az *V. Henrik* Kórusa olyan matematikára törekszik, amely szerint a „fából készült O”-ba [„wooden O”], a semmi színházába minden befér. A *Lear király*ban viszont a semmiből mi sem lesz, s a nyelv, amelyről azt hihetnénk, szorosan lefedi a világot, szakadékba csúszik: a pusztító, mindent eltüntető semmibe.

Az Edgar által kínált látvány kétféle perspektívát tár elénk: az egyiket – amelyben a színház illúzió és megsokszorozódás –, az anamorfozisz optikai illúziójával, míg a másikat a reprezentációval (vagy illuzionizmussal), a színházi valósággal és az egyetlen nézőpontot feltételező matematikával hozhatjuk összefüggésbe. Micsoda ironia, hogy épp ez az utóbbi rendszer fogyatékos, pedig hajlamosak volnánk azt állítani, hogy az anyagi világ valóságát és az ész teljesítőképességét demonstrálja. Ráadásul aláássa az első perspektívát, amely azon a feltételezésen alapszik, hogy a *sorok* (ez esetben Edgar sorai) *látványt kínálnak*. De e kétféle perspektívának lényeges szerepe van a Shakespeare-korabeli színpad történetének megértésében is: a színházi reprezentáció újabb perspektívába állítja Edgar sorait.

Az angol közönség – legalábbis az a része, amely abban a kiváltságban részesült, hogy az udvari színjátékok nézője lehetett –, két-három évvel a *Lear király* előtt látott először illúziókeltő díszletet, s néhány kortárs beszámoló arról tanúskodik, hogy zavarba ejtőnek, hiteltelennek találta. Mindazt a torzulást – bogarakká váló madarak, fejkévé váló emberek –, amelyet Edgar a perspektíva feltételeként előszámlál, Sir Dudley Carleton saját szemével látta Ben Jonson *The Masque of Blackness* (A feketeség álarcos játéka) című darabjának előadásában. Mivel Inigo Jones díszletében nem fedezte fel a reprezentáció kényszerét, Carleton csupán annyit látott, hogy a színpadon van „egy eszköz, ... amely mozog, ... s benne csikóhalak képei”, így arra a következtetésre jutott, hogy „az össze nem illőség oka, hogy csak hal volt, de víz nem”. Carleton tehát nem a díszletet látta, csak annak részeit.¹⁷ Edgarral szem-

B. Gilman: *The Curious Frame*. New Haven, 1978. Szélesebb kulturális implikációihoz pedig lásd Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, 1980.

¹⁵ Szabó Lőrinc fordításában nem találjuk a *turns* magyar megfelelőjét, amely szó szerint (többek között, s itteni alkalmazását tekintve) fordulatokat, átvitt értelemben segítséget, kegyet (is) jelent(het). (*A fordító megjegyzése*.)

¹⁶ A *Vízkereszt* vagy amit *akartok* szövegét Radnóti Miklós és Rónay György fordításában, az alábbi kiadás alapján idézem: *Shakespeare összes drámái. II. Vigjátékok*. Budapest, Európa, 1988. 793–895. (*A fordító megjegyzése*.)

¹⁷ Észrevételeim alapja: Stephen Orgel, Roy Strong: *Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court. I*. London and Berkeley, 1973. 6–8., 11–12. és 89.

ben őt nem fenyegette az a veszély, hogy magával ragadja az illúzió, hiszen nem is látta. Edgar sorai a díszletezésnek ezt az új konvencióját tárják elénk, amely előbb kikezdte, majd felváltotta a megjelenítésnek a Globe-ban alkalmazott módját. Gloster ragaszkodását a sík színpadhoz, amelyen a reprezentáció szinte kizárólag a nyelvre támaszkodik, kikezdi Edgar piktorealizmusa. E jelenetben Shakespeare nem csupán a művészetek között analogiát teremtő, ismert trópus (*ut pictura poesis*) sajátos változatát léptetette érvénybe, hanem két különféle színpadot játszott ki egymás ellen. Olyanokat, amelyekben egyformán érdekelt volt, hiszen 1603-tól a társulata királyi libériát viselt, és a *Lear* idején már nem csak a Globe-ban, hanem az udvarban is játszott: a Király Emberei azokban az álarcos játékokban is felléptek, amelyeket Jones tervezett II. Jakab szemének kielégítésére.

E jelenetek egyébként a legjobb példái annak, hogy Shakespeare ismerte az Alberti-féle perspektívát. Az angol festészet az 1620-as évekig inkább az anamorfózisos, semmint az illúziókeltő perspektíva értelmében alkotott fogalmat a kép felületéről. Az Erzsébet-kori képek sajátosságait summázva Roy Strong kitér „a kép felületének sematikus és epizodikus nézetére”, majd arra a következtetésre jut, hogy „a feliratokat, jelképeket, szimbolikus összetevőket és egész közbeiktatott jeleneteket külön és egyszerre kellett olvasni, mert nem egy perspektivikus nézőpontból szerveződtek, mint a reneszánsz Itália művészeinél”.¹⁸ Az angol festészetben akkor változott meg a kép felületéről alkotott elképzelés, amikor Inigo Jones importálta az itáliai díszletterveket, s a felszín egyenrangú, kétdimenziós elemeinek rendjét háromdimenziós hierarchiával helyettesítette, azaz a felszíni pozíciókat térben érzékelhető helyekké változtatta. Az egymás mellé rendelt séget felváltotta az egymás fölé-, alárendeltség.

Edgar sorai újra és újra keresztezik a képiség eme útjait. Miután végighallgatta őket, Gloster leterdel, hogy a „nagy istenek[et]” [„mighty gods”] szólítsa, és lemondjon „szín[ük] előtt” [„in your sights” IV. vi. 34–35.] a világról. De mi zajlik e pil-

lanatban a *mi* szemünk előtt? Milyen perspektívából nézzük mi az egészet? Edgar olyan illúziót kínál, amelyet csak a vak láthat, s *egyszerre* hatástalanítja Gloster színpadát, amely a nyelven és azt a színpadot is, amely a képek illúzióján alapszik. A jelenet, amely a reprezentáció erejét demonstrálja, egyben a reprezentáció határait fedi fel előttünk. Gloster teremt valamit fia semmijéből, s Edgar elképzelt Doverje annak az illúzióknak az eredménye lesz, amely a semmiben: a csöndben, a láthatatlanságban, a vakságban gyökerezik. A kép tere a szem és az enyészpont találkozásánál kezdődik. E reprezentációból kiindulva Gloster átlép az enyészponton, s egyenest a kettős vakságba hanyatlik, mert elhitte, hogy látja, amit nem lehet látni – akár csak mi magunk, amikor úgy hivatkozunk erre, mint a doveri sziklánál játszódó jelenetre, mintha valami csodatételről lenne benne szó. A jelenet azonban nem hagy kétséget afelől, hogy mindez csak illúzió, s a nyelvi és képi illúzió azon eljárásainak anatómiájával szolgál, amelyeket Shakespeare színháza alkalmaz. A „vak düh”, amely Learre szakad, hogy „semmivé tegye”, most Glostert és a jelenet közönségét is eléri. „A semmiből mi sem lesz” [„Nothing will come out of nothing” I. i. 90.] – mondja Lear Cordeliának, a IV. vi. esetében pedig a reprezentáció anatómiája azt a teret fogja át, amely az enyészpont semmije és Glosternek Lear „szegény öreg szemé[ről]” [„poor old eyes” III. vii. 57.] való feltételezése között terül el, s amely nem más, mint a reprezentáció tere. E semmit a reprezentáció feltételeként megidézve a IV. vi. épp azt mutatja meg, amire a *Lear királyt* látva mi magunk is hajlunk, s a jelenet megsemmisítő látványa a közönséget is magába fogadja.

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Jonathan Goldberg: Perspectives. Dover Cliff and the Conditions of Representation. In: David M. Bergeron, G. Douglas Atkins (szerk): *Shakespeare and Deconstruction*. New York, Bern, Frankfurt and Paris. 1988. 245–256.)

Fordította: Kékesi Kun Árpád

¹⁸ Roy Strong: *The Cult of Elizabeth*. London, 1977. 111.