Báthori Csaba

*A Julius Caesar*ról

Plutarkhosz – akit Jean-Paul a *világtörténelem életrajzírói Shakespeare*-jének nevezett (*biographischer Shakespeare der Weltgeschichte*) – pályarajzaiban (Brutus, Antonius; *Caesar*: Shakespeare főleg a legutóbbit használta) számtalan adatot rögzít – tényeket, a szájhagyomány elemeit, írói képzeletének járulékait –, hogy szereplőinek történetét bemutassa. Beszél a Lupercalia-ünnepről, Caesar Pompeius felett aratott győzelméről, a nép haragjáról, a hadvezér egyeduralmi törekvései miatti félelemről, az ellene szervezett összeesküvésről, Cassius személyes sérelmeiről, Brutus „felizgatásáról", Calpurnia álmairól, Caesar Cassiusszal szembeni bizalmatlanságáról, a vezér epileptikus rohamairól, arról, hogy Brutus esetleg Caesar fia lett volna.

És miről még? A merénylet előjeleiről, a madárjósok tanácsairól, Cicero öregsége és gyávasága miatti alkalmatlanságáról, híresség iránti sóvárgásáról. Beszámol továbbá a gyilkosság körülményeiről: Artemidórosz intéséről, Tillius Cimber kéréséről, aki szeretné hazahozatni fivérét a száműzetésből, Brutus áruló kézcsókjáról, Casca első lagymatag nyakszúrásáról, melyet Caesar még majdnem képes elhárítani, sóhajtván: *„Casca, te nyomorult, mit csinálsz?"*, mire Casca (mintha görög anyanyelvű volna) görögül odaszól testvérének: *„Bátyám, segíts!"*. Aztán tudósít még az ütések-döfések zuhogásáról, a megegyezésről, hogy mindegyik támadó személy szerint megmártja majd kardját Caesar vérében; arról, hogy a dulakodás közben a tettesek egymást is megsebezték; a nép öröméről, hogy „visszaadták szabadságukat"; Brutus másnapi beszédéről, melyet a nép közönnyel hallgatott (sajnálták Caesart, de tisztelték Brutust); aztán a végrendeletről, s arról, hogy amikor a csőcselék meglátja az áldozat holttestét a fórumon – számos seb borítja megcsonkított testét –, elszabadul a pokol: szétkapják a padokat, korlátokat, piaci asztalokat; magas máglyát raknak, feltuszkolják a hasábok tetejére a tetemet, és elégetik. S ahogy lohad a tűz, megragadják az üszkös, parázsló facsonkokat, és rohannak felgyújtani a gyilkosok házait, szertekoslatnak városszerte, hogy kézre kerítsék és cafatokra szaggassák a merénylőket. Csakhogy azok már bezárkóztak házaikba… Kivéve Cinnát, a költőt, aki hírét vette: égetik Caesart, most hát siet a fórumra, tiszteletből. A tömeg azt hiszi, ő az egyik tettestárs (pedig csak névrokona volt), – azonnal rárontanak, s valósággal ízekre tépik.

Főleg ez a tény megrémíti Brutust és Cassiust, úgyhogy hanyatt-homlok menekülnek a városból.

Plutarkhosz végül beszámol még arról: Caesarból nem maradt más, csak puszta neve. És a síron túli dicsőség, amelyért mindenki irigyelte. Hatalmas szelleme azonban halála után is üldözte, és felkutatta gyilkosait mindenütt a földkerekségen, hogy bosszút álljon a bűnösökön.

Találomra felsoroltam néhány adatot a görög történetíró művéből (pár szót szabadon Máthé Elek klasszikus fordításából is idéztem). De már miközben mondataimat számolom, ráhökkenek: *ha mindent apróra szemügyre vennék is Plutarkhosz művéből, még semmit nem tudnék meg Shakespeareről és művéről.* Kis túlzással azt mondhatnám: ismét azzal a sóhajjal teszem le a mintát, hogy a „forráskutatás" jelentősége, lám, elenyésző. Ugyankkor tudom, a dráma hatáselemeinek vizsgálata cáfolhatatlan erővel igazolja: Shakespeare művészi találékonysága, jellemző élessége, hangsúlyeltoló gyakorlata, ellenpontozó ébersége, sűrítő szándéka, egyénítő törekvéseinek mennyisége, tulajdonság- és esemény-átcsoportosító manővereinek jellege, elmélyítő összefüggés-keresésének élénksége, szövegének intenzitási foka, egy szóval: egész költői-drámaírói lángelméje a *Julius Caesar*t a művészet síkjára emeli, és függetleníti Plutarkhosz más értelemben lángelméjű összefoglalásától.

A dráma elemzőinek zöme – alig akad kivétel – nem a szöveg roppant költői erejére, a nagy művész formáló tehetségének jegyeire figyel, hanem vagy az eszmetörténeti folyamatokra, vagy a jellemfestésre, vagy a *rokonszenv-vezérlés* hihetetlen összetettségére, vagy a „történelmi tények" és a drámai anyag egyezéseire vagy eltéréseire. Ez mind fontos, sőt elengedhetetlen. De azt hiszem, ennek az írónak páratlan nagyságát főleg a konkrét szóhasználatig hatoló rámutatással érzékeltethetjük: hatásának legmélyebb titka – a cselekményszövés, a drámai fokozás stb. tulajdonságai mellett – a fogalmazás eredetiségében, a pörölycsapásszerűen sorakozó kijelentések adagolásában áll. Jegyzetemben előbb röviden összefoglalnám a mű „tartalmi" anyagát, majd szeretném a részletekben megmutatni, hol és hányszor csodálkoztam rá az egyes szavakra, maximákra, vagy csak meztelen sóhajokra. Shakespeare stílusa olyan tömény, anyag-felvitele olyan gazdag, hogy egy-egy jelenetének említése önálló elemzés nélkül hovatovább lelkifurdalást kelt: alig tudjuk számba venni egész eszméletünk mozgósításával a teljes körű művészi minőség összes eredőjét.

A *Julius Caesar* az író egyik legkülönösebb darabja. Ha elolvasod – ez is régi megfigyelés –, alig érted, miért ez a címe, s miért nem: *Brutus*? A mű kettős csúcspontot mutat: már a harmadik felvonás elején, Caesar meggyilkolásával eléri első magaslati pontját, hogy aztán a zendülők utó-

életének taglalásával átvezessen a végkifejlethez, Cassius és Brutus halálának körülményeihez. Az olvasó szinte észrevétlenül, két hullámban kettős katarzist él át: miközben fájlalja a hadvezért erőszakos halála miatt, éber együttérzéssel követi a morális főszereplők későbbi civakodását, akár személyes meghasonlását, s a végén, amikor a két lázadó kardjába dől, alig tudja eldönteni, a mérlegek melyik serpenyőjébe vesse ítéletének, megbocsátásának, helyeslésének vagy irtózatának morzsalékos érzelmi töredékeit. Azok, akik a köztársaság érdekében fellázadtak a rettegett, de még be nem következett egyeduralom ellen, most maguk is tekintélyelvi kérdéseken marakodnak; s miután öngyilkosságot követnek el, éppen azok siratják el őket ismét gyönyörű nekrológokban (a *Julius Caesar* a célzatos nekrológok halmazatának gyűjtőmedencéje), akik az eredeti „önkényúr" rajongói voltak, és elutasították a merénylet tervét.

A *Macbeth* és *a Julius Caesar* között egyébként számos rokon vonást látunk: a főhatalom birtokosa mindkettőben gyilkosság áldozata, de míg az elsőben egy jogszerűtlen trónszerzés és trónbitorlás megtorlásának történetét látjuk, a másodikban egy feltételezett egyeduralom megakadályozása a téma (persze, lehet azt is mondani: dehogy, nem ez a fő-fő téma, hanem a *becsület*, a barátság, az árulás, a hűség, az eszmei tisztaság és a súlyos bűn elkövetésének összefüggése, és hasonlók, ez a fő téma; itt nincs olyan *egyetlen* vonatkozás, amely kimerítené az egész mű komplex szellemiségét). Caesar bukása (de szellemének diadala), és Brutus pusztulása (de céljainak meghiúsulása). Úgy tűnik, az író sem a köztársaság-egyeduralom ellentett ideáit tolja előtérbe és tartja elevenen; mintha fontosabbnak tartaná két jelentős ember öntévesztését, vak önbizalmának túlerejét és kárhozatát, a bizalmi törést és az eszmékért küzdő szereplők emberi minőségének árnyalását.

Caesar ellentmondást nem tűrő, uralkodó alkat (rögtön az elején mondja is Antonius: *When Caesar says, „Do this", it is perform'd / Ha Caesar azt mondja: „Tedd ezt", már végbe is ment, meg is történt*). Ugyanakkor a természet törvényeinek alávetett, esendő ember, ugyanúgy, mint mindenki: szenved rohamaitól, képtelen gyermeket nemzeni Calpurniának, majdnem megfullad a Tiberisben, – ha Cassius nem menti ki, talán Shakespeare drámáját is nélkülöznünk kellene. Önhitt gőgje egyenesen vakká teszi: képtelen felfogni a veszély nagyságát, s egy foghegyről odavetett mondattal löki félre a jós intését, már az I. felvonás második jelenetében.

De máris álljunk meg egy pillanatra. Hogyan is ábrázolja ezt Shakespeare? *Háromszor* közeledik a veszély és a későbbi valóság… Caesar felfülel: Ki szólít a tömegből? Ki ez az ember? (a hangja *metsző,* szinte halljuk, *shriller then all the music / metszőbb, mint minden muzsika*). Erre meg-

szólal Brutus is, és figyelmeztet: Egy jós azt mondja, óvakodj március idusától. Mire Caesar: Hozzátok elém. Lássam az arcát. (Figyeljük az érzékletes megjelenítést: az arcát akarja látni; nem elég azt írni: hallani szeretném, mit akar mondani.) Mire Cassius is az arcot kéri: *look upon Caesar /nézz Caesarra*). Ezután a hadvezér még egyszer felszólítja a jóst: most ismételd el még egyszer. Az arc a végső hitelesség biztosítéka, itt is a személyes megbizonyosodás kútja lehetne. Shakespeare csalhatatlan művészi tapasztalattal idézi meg azt az általános emberi mozdulatot, amely azt kéri (mondjuk, egy gyerektől): állj csak meg, mondd még egyszer, nem értettem az előbb. Fel akarta érni ésszel, hogy válaszolhasson rá. A mozzanat üzenete: csak ha igazat szól valaki, akkor képes akárhányszor megismételni a már kiejtett szavakat, akár változatlanul.

A jelenetet mélyebben indokolja még a tény, hogy Caesar egyik fülére süket volt. Előfordulhat tehát, hogy ezért nem értette a tömegből messzebbről felé szálló intelmet; ezért ismételteti meg a mondást. Tehát egy sejtetett fogyatékosság és a henye (nem valóságos) figyelem keveredése itt a motívum: egy később beváltódó súlyos fenyegetés hangzik el, de úgy, hogy a nagyhatalmú fenyegetett egyszerűen képtelen úgy érteni a szavakat, ahogy azokat a jós érti. Az is elfordulhat – mint ahogy meg is történt a dolog másutt –, hogy Caesar abban reménykedik: ha meg kell ismételnie a jósnak mondandóját, talán tompítja annak élességét; esetleg nyájasabbra formálja mondatát; vagy tán el is áll tőle, és valami egészen mást mond majd. Az eljárás tökéletesen érzékelteti a hatalom-birtokos és az alárendelt, ámde mégis igazmondási kötelezettséggel terhelt szereplők viszonyát. Mondom, előfordult már a világtörténelemben efféle burkolt kényszerítés. Shakespeare intenciója, sokatmondó sulykolása erre is utalhat: bujtatott formában, közvetett gyöngédséggel kívánja árnyalni számunkra az ilyen függőségi viszonyok természetét, igaz-mondási „együtthatóját".

Pompás esetet mesél el egyik rövidke jegyzetében Turgenyev; kurta kis szövege még a *Julius Caesar* lélektanát is gazdagítani képes, ezért vetítem ide. A jegyzet Tarasz Sevcsenkóról szól, a nagy ukrán nemzeti költőről. Köztudomású, hogy a költő ifjúkorában – éppen száműzetését töltötte az orenburgi területen – tájképfestéssel is foglalkozott. Az erődben nem csak az írástól tiltották el, hanem a festéstől is. Csakhogy ő, tilalom ide, tilalom oda, továbbra is festette képeit. Közvetlen parancsnokának, az erőd kapitányának nem tetszett ez a szertelenség, úgyhogy – nyilván újabb érdemszerzés reményében – jelentette a kihágást a terület főparancsnokának, egy bizonyos Perovszkijnak. Az azonban nemhogy megörült volna az igazmondó, de kissé túlbuzgó feljelentőnek, villámló szemmel rádörrent a kapitányra: „Kérem, erre a fülemre süket vagyok; legyen szíves, közölje

a másik oldalról, amit mondani akar!" A kapitány megértette, miről van szó, átment Perovszkij másik oldalára, és valami merőben mást súgott a másik fülébe, aminek semmi köze nem volt Sevcsenkóhoz. – Az eset csak azért érdekes, mert pontosan mutatja az ilyen ismétlős kérések természetrajzát.

Shakespeare-nél aztán a jós megismétli közlendőjét, tehát háromszor halljuk a figyelmeztetést. És Caesar mit felel? Más, kisebb, író talán azt írta volna: Eh, nem érdekel! Szamárság! Vagy: Köszönöm. Vagy: majd meggondolom. De Shakespeare azt mondatja vele: *He is a dreamer (ez egy álmodozó*, egy fantaszta; ez egy agyrém). *Let us leave him. Pass. (Hagyjuk őt. Menjünk*. Nehéz lefordítani a rövid szavakban rejlő hanyagságot, megvetést, lekicsinylést, fennhéjázást – s ugyanakkor azt mégis, hogy Caesar igenis meghallotta a jeladást.) A jelenet rituális adagolása komoly nyomatékkal domborítja ki a Caesar-Krisztus-párhuzam jelenlétét; erre még visszatérek. A *dreamer* szó nemcsak amolyan sejtelmes Shakespeare-i „mellékesség", amely ugyan a dolgot magát, de mégsem a „közepét" veszi célba, és foszforeszkáló villogásával örökre megmarad az emlékezetben (de a darab végéig mindenképpen szövődményesen övezi a többi szót is…). A jós álmodhatott is, netán igazat is láthatott, s ezt Caesar tudhatta. Nem is helyes a szót *fantasztá*val fordítani, hiszen… annyi minden szorult bele itt ebbe a szóba. Még azt is jelentheti: épp ő, az „álmodó", ő hoz hírt a legpontosabb valóságról. Mint ahogy később csakugyan igazolódik: ő már ekkor tudta, mi fog történni.

Hogy a főalak esendő nagysága, ijesztő vaksággal megvert magabízása lépten-nyomon milyen szerves egységben tűnik fel, arra talán a legjobb példa a gyilkosságot csak pár pillanattal megelőző betét, Caesar önjellemzése, csodálatos kontraszttal beépített „vallomása". Az előzményekben is többször átdereng a sorokon a főszereplőnek ez a kolosszális, szinte kozmikus méretű jelenléte és ragyogása. Cassius (I/2): *he doth bestride the narrow world / Like a Colossus, and we pretty men / Walk under his huge legs, and peep about / To find ourselves dishonourable graves (ő terpeszállásban áll a szűk világ felett / akár egy kolosszus, és mi aprócska emberek / járkálunk hatalmas lábai alatt, és ki-kikukucskálunk / hogy megtaláljuk gyalázatos sírjainkat)*. Tehát olyan emberről van szó, aki szétfeszíti a világ karámkorlátait, és mint valami emberfeletti, szférákat átlépő, kis hangya-létünk fölé magasodó gólem kitekint más világokba. A kép elemi közvetlenséggel tükrözi Cassius komplexusait, a nagyságtól rettegő, szorongó személyiség állapotát, állandóan éber ellenérzéseit, aki Caesar óriási lábainak tövében rögtön életének végére, a sírgödörre gondol. Ezt az univerzumot átfogó figurát a halált megelőző pillanatban maga Caesar jellemzi újra: a mozdíthatatlan sarkcsillag, amelynek változtathatatlan minőségét (*quality*) és

ragyogását egyetlen társcsillag sem érheti el az egész égbolton. Azt üzeni: csak egy van, akinek rangja megtámadhatatlan, *vitathatatlan (unassailable), és az én vagyok (and that I am he)*.

Annál nagyobb a megütközésünk, hogy Cinna sóhaja után (*O Caesar…*, ezek azok a súlyos, baljós, mélyből hasadó Shakespeare-i sóhajok, amelyekre az imént céloztam) Casca keze megadja az első döfést… (*Speak hands for me! – Beszéljetek, kezek, helyettem!*). És a sarkcsillag lehull, a kozmikus nagyság egy pillanat alatt elenyészik, azaz istenség rangján álló semmivé rogy össze. A hatalmas személyiség rendíthetetlennek tűnő széke meginog, és ő maga egy szempillantás alatt elködlik a holt teremtmények seregében. Ezen a ponton az a benyomás úrhodik el rajtunk: ezt az embert nem a becsvágy, nem a hatalom gyönyöre, nem egyéb vétkek semmisítik meg, hanem emberi gyöngesége és üres gőgje. És ugyan igaz, hogy a figura a darabban mindössze kb. 150 sort beszél, és korán kiválik a cselekményből, mégis azt mondhatjuk: hiányával még erősebben fölébe kerekedik a többieknek, mint ahogy azt életében tette. Tudniillik a lelkifurdalás gyötrőbb, állandóbb és dramaturgiailag is hatásosabb a „kiküszöbölhető" eleven személynél. A mű második részében sincs egyetlen személy, aki ne az ő ügyével függne össze, és nincs egyetlen jelenet, amely ne őrá vonatkozna.

Legfőbb ellenlábasa, Brutus más módon felfuvalkodott, végzete felé zuhanó figura. Tudván tudja, hogy Caesar nem tör egyeduralomra, mégis hagyja magát belerángatni a merényletbe. Hogy csak a tett előestéjén áll a lázadók pártjára, ez nemcsak ellentmond Plutarkhosz beszámolójának, hanem nélkülöz minden életszerűséget. A néző-olvasó mégsem ütközik meg ezen, hiszen a lélektani homogenitás követelménye, a távoli események varázslatos összeöltése *valószínűtlen tényeket is képes elhitetni velünk: a befogadó az események zajlása közben mintegy önkívületi állapotba kerül, egyszerűen elfogadja a játékszabályokat, és a „művészetet" hajlandó a „bűvészet" delejével tudomásul venni, szinte a végtelenségig feszíteni a valószínűség határait. Abban a pillanatban, amikor a mágikusan formált szavak szférájába sodródunk, minden mozzanat belső evidenciát nyer, és a szavak hallatán felszított belső megnyílásunk felfüggeszti a valószerűség, a formális logika, és a hétköznapi tapasztalat szabályrendszerét. Brutusnak elhisszük (talán folyton a becsületre hivatkozó szójárása, erkölcsi feddhetetlensége miatt, hogy ilyen hirtelen gerjedt fel benne a méltányosság, és hajlandó megölni jóakaróját). A nagy kerti monológ elején (II/1) eszünk ágába se jutna kétségbe vonni döntését, ellenkezőleg: úgy gondoljuk, ez a döntés már régóta érlelődött benne, és most csak végleges formát ölt. De miért nem ütközünk meg azon, hogy nem a végén, hanem rögtön az elején így mordul fel: I*t must be by his death*

(halála által kell megtörténnie)? Talány. Ismét a Shakespeare-i „takarás": Brutus nem azt mondja: meg kell halnia; vagy: elteszem láb alól; vagy: megérdemli a halált stb. Hanem azt: *it must*… De mi ez az *it*? Annak. Miért, nem lehetne „elbeszélgetni" ezzel a Caesarral? Nem lehetne száműzetésbe küldeni? A gyilkosság az egyetlen mód, hogy megmentsük a köztársaságot?

Úgy sejtem, ebben áll Shakespeare lefegyverző technikája: a „ferde" sejtelmekkel megtűzdelt, cáfolhatatlan erővel közénk zuhanó kijelentéseket úgy közli velünk, hogy „nem marad lelkünk" berzenkedni. De hát hiszen háromszor visszautasította a koronát! (Megint a hármas szám…). Puszta gyanúra megölni egy ilyen nagy embert? Épp a jóakarónkat? Brutus – akár Caesar – azt hiszi: átlátja a világot, s benne az embert. De mi látjuk: bedől Cassiusnak, aki hamis cédulákkal félrevezeti. Nem hagyja megölni Antoniust, azt mondja: mi „áldozók" vagyunk, nem „hentesek" – Antonius ellenben az első adandó alkalommal kibabrál vele, s végül halálba kergeti. Antonius iránti irgalma után (azt mondják: ez az első kardinális tévedése) még azt is megengedi: Antonius nyilvános beszédet tarthat a temetésen (a közmegegyezés szerint ez a második szarvashiba). A végén ő az, aki azonnal harcba szállna – és el is veszíti a döntő csatát.

Brutus ugyanolyan önhitt, mint Caesar: egyikük sem képes a maga arányaiban érzékelni a valóságot, valahogy mindkettő egy bizonyos eszme, vagy sors, vagy démon vezérlete alatt a római népnek ajánlja életét. Az áldozat is, gyilkosa is tévútra sodródik, kiszorul a világból; az olvasó mindkettőjük halálakor megrendülést érez, bár nemigen képes pontos nevet adni ennek a botrányos belső megindulásnak. Úgy tűnik, mintha a két főhőst (talán *egy* főhősről van itt szó két név alatt; vagy: egy erkölcsiség *kettős* ginkgo-leveléről?) nem is a hatalom milyensége vagy a szabadság foka érdekelné a leginkább, nem ez életüknek hordozó fundamentuma, hanem a barátságon alapuló bizalom, amely az ember(iség) jobbik felét egyetlen erkölcsi közösségbe foglalja. Utolsó szavaik egymásra utalnak, és a kettőt egyetlen emlékezetes Integritás sarkpontjaként rögzítik emlékezetünkben. Amikor Caesar megpillantja Brutust az árulók gyűrűjében, elszáll életakarata, s felsóhajt*: Et tu, Brute? – Then fall, Caesar! (Te is, Brutus? – Akkor zuhanj el, Caesar!*). S amikor Brutus kardjába dől, Caesarra emlékezik: *Caesar, now be still; / I kill'd not thee with half so good a will (Caesar, most már nyugodj; / Nem öltelek meg fele ilyen örömmel*). A *Julius Caesar* az antik hagyományban gyökerező nevezetes *suprema verba*-hagyományt gyönyörű darabokkal bővíti; ez a kettős hang és visszhang, úgy rémlik, valamely más etikai szférában keresi és kiegészíti és meg-

szenteli egymást. Ezért lehet azt mondani, hogy katarzisunk e páros halál szorításában fogadja el a belső megbékülést.

Tartsunk egy kis pihenőt; beszéljünk a mű egyik nem túl feltűnő eleméről, a *művészek szerepéről*, sokrétű furfanggal bujtatott jelenlétéről.

Cicerót páran szeretnék megnyerni az összeesküvés eszméjének, de aztán mégis kihagyják. Mint az lenni szokott politikusok és szellemi emberek viszonyában: Cicerót itt is csak „kirakat"-nak kívánnák, szép látszatnak, megnyugtató önigazolásnak (végül aztán el is vetik az ötletet). Ugyanakkor az erő tónusában kissé le is nézik, hiúnak vélik, gúnyolják, mondván: ő csak olyan vállalkozásban szeret részt venni, amelyet ő maga kezdeményezett. Casca, furcsa módon, azt feleli a kérdésre, mit szólt Cicero? – *Ay, he spoke Greek, Eh, görögül beszélt* (mi azt mondanánk: kínaiul beszélt, érthetetlenül). Plutarkhosz ugyanakkor feljegyzi: Casca a döfés előtti pillanatban, amely Caesart a nyakán érte, odafordul a testvéréhez, és görögül segítséget kér tőle. Ami arra utal: Casca görög anyanyelvű lehetett, ha egy ilyen lázas pillanatban görögül szólítja meg a fivérét, és nem latinul. Shakespeare azonban ezt a mondatot elhagyja a drámából, és a görög-tudást átviszi Cicero alakjára, akit – Plutarkhosz szerint – Rómában igazi „görög-bolond"-nak csúfoltak. Politikusok (s mint mindjárt látni fogjuk: a „nép" is, ha csőcselék) mindig is ilyen lekezelő modorban engedték maguk közé a művészt, legfeljebb megtűrve a szükségszerű és kényszerű rosszat. Shakespeare a darabban még két fontos ponton vezeti elénk a költő alakját, és két ízben szóba hozza a színészek jelentőségét, illetve burkoltan saját drámaírói büszkeségét.

A *költő* alakja, Cinna néven, először a III. felvonás 3. jelenetében kap súlyos jelentőséget. Tudjuk: a felhergelt csőcselék, mivel összetéveszti a költő és az összeesküvő Cinnát, darabokra tépi a szerencsétlen művészt. (*Tear him to pieces! Tépjétek cafatokra!*). Az eszeveszett gyilkosságnak van két különösen hibbant mozzanata: 1. Még időnk sincs megbotránkozni a csatakiáltás vérszomjas otrombaságán, Cinna már halott. Mégpedig azért, mert *rossz verseket írt*. Úgy rémlik, Shakespeare ezt fontosnak tartotta itt beiktatni, a legnagyobb rémület célzatával, semmi kétség. Milyen barbár indulat indokolja, hogy valakit megöljünk azért, mert rossz művész? Ez a politikusok lenézésének másik oldala, csupán átvetített s kinagyított folyománya, mondhatni: a nemes brutalitás köznapi változata. Cinna mártírrá magasodik, épp művészetének véletlen és vétlen áldozataként; teljes megrendüléssel siratjuk ott, rögtön abban a bomlott pillanatban. Hány és hány művésszel esett meg ez előtte és utána, akasztás, büntetőtáborba rekesztés vagy csak, mondjuk, nyilvános könyvégetés formájában. Shakespeare fél oldalra szorított, mégis örök emlékezetű szimbólum-

ba tudta foglalni a fenti és lenti világnak a művésszel szembeni irracionális irtózatát, sőt megsemmisítő alapindulatát. Az „értetlenség" (*rossz versek, bad verses*) csupán rejtjel, és kifejezi az egész rettenetet. 2. A jelenet végén az egyik ember így legyint Cinna rémülete közben (Nem én vagyok az összeesküvő Cinna!): *It is no matter, his name's Cinna; pluck but his name out of his heart, and turn him going (Az nem számít, a neve Cinna; csak tépjétek ki a nevét a szívéből!*). Szóval, ez a bánásmód a költővel. A plebs mégcsak nem is neki válaszol, hanem azt hörgi: *his name, az (ő) neve*… És a legeszelősebb, ez is csak Shakespeare nyelvében jelenhet meg így (nem, ez nem csak szokásmondás-valami, hanem szó szerint érdemesíthető szusszanás): a nevét kell megsemmisíteni (lehet, hogy a költő csak a nevével együtt költő; de az is lehet, hogy ha a nevét kitépik a szívéből, névtelenül még járkálhat egy darabig a felvilágon, míg másik nevet nem szerez; egyáltalán: lehet név nélkül is élni?). Mert a gyilkos azt rikoltja: *pluck but his name out of his heart, and turn him going (Csak a nevét szakasszátok ki szívéből, azután hadd menjen,* Vörösmarty). Ez a brutális mondat valójában azt jelenti: a kitépett név helyett akasszatok rá lábakat, hadd fusson a bolond. Valahányszor visszatéved szemem e sorokra, különös nyomatékkal tolul fel a kétszer is említett *name* szó; mintha nevünkben lakozna a lényegünk, az életünk veleje nevünkbe volna beültetve. Nem véletlen, persze, hogy a közbeszédi fordulat is (úgy elagyabugyállak, hogy még a nevedet is elfelejted!) a név elvesztését párosítja a fenyítéssel. Pedig nem a nevünket szoktunk elfeledni ütlegelés után, hanem az eszméletünket; vagy ha túléljük, a sebeinkkel együtt folytatjuk a névhordozást. Akit viszont agyonütnek, annak halála, úgymond, nevét is eltörli, a névnek a halál után nincs jelentősége. Mindenesetre a Shakespeare-i képzet hallatlan, váratlan és rejtelmes hangsúlyt kap a név említésével.

A költő (itt már nincs is neve, akár rossz költő is lehet) a IV. felvonás 3. jelenetében még egyszer szerephez jut. Megjelenik a politikusok-hadvezérek sátra előtt, és bebocsátást kér. A jelenet éles körvonalakkal vázolja (a géniusznak megint nincs fél oldalnál többre szüksége, hogy élesen megvilágítsa a politikus-művész-viszonylatot), milyen senki és semmi egy szellemi ember éppen a történelem nagy fordulópontjainál. Mintha Petőfit látnánk Bem József sátránál.

Három elem teszi feledhetetlenné a fellépést.

1. A költő azt akarja megakadályozni, hogy a civakodó politikusok egyedül maradjanak a döntés perceiben. A humanizálás közvetett óhaja arra is kiterjed, hogy az író sugallja: a magány és a politikai síkra szorult viszály katasztrófával járhat. Shakespeare azt hiheti, hiszen ő maga is költő: a költészet érintése feltétlenül közelebb viszi az embert az egyetértéshez,

a költészet a békesség anyanyelve. E sorokat épp a költészet napján, József Attila születésnapján, április 11-én írom. És egy pillanatra felfogom, a világ konfliktusaiból a költészeten át vezet egy keskeny ösvény az enyhüléshez.

2. A másik megható részlet: a költő még a nyers fogadtatás ellenére is (hiszen nem akarják beengedni a tábornokok színe elé) képes jót mondani, dicsérni a veszekedő tigriseket. Micsoda *overcome*, micsoda *Überwindung* (hogy Rilke egyik alapszavát használjam), önlegyőzés, erő-vevés, önuralom, itt is, a borotvaél tetején. (Strato majd a végén azt mondja Brutusról: *For Brutus only overcame himself, Mert csak Brutus győzte le önmagát*…). Szeressétek egymást, és legyetek barátok, ahogy az két ilyen kiváló emberhez illik.

A költő funkciója itt eltér a jósétól, tudása leválik minden más fenyegető tudásról: szinte János apostol szavait kéri kölcsön, hogy közvetíthesse azt, amit a bárhonnan vehető értelem közölni szeretne. Miközben hibájukra figyelmezteti a két generálist, hogy megnyerje figyelmüket, hangsúlyozza, milyen kiválóak. A saját nagyságukra hivatkozva (hogy hisz-e ebben vagy nem, mellékes) noszogatja őket, terelgeti szinte gyöngéden az összhang felé. Talán nem is lehet máshogy bánni az elvadult hatalmasokkal, csak a *love* erejével, mindegy, mit jelent ez.

3. A költő kurta forradalmának harmadik – számomra – felkavaró fordulata Brutus utolsó mondata: ugyanis ez a csodálatos, *igazságért önemésztő* lélek végül részben mégiscsak kötélnek áll. És vigaszként ennyit mond: szeretném megismerni ennek az embernek a lényegét (*his humour*), ha idejében jön (ha tudja az idejét). Igaz, ellágyulásához még hozzáfűz egy pökhendi mondatot: *mit kezdjenek a háborúk az efféle ugribugri bolondokkal (What should the wars do with these jigging fools*)? Figyeljünk: nem azt mondja: mit kezdjek én ezekkel a futóbolondokkal háború idején; de nem is azt, hogy: mit értenek ezek a futóbolondok a háború tudományához. Hanem azt mondja: a háborúk mit kezdhetnének ezekkel a futóbolondokkal. Tehát mégiscsak a háború a fontosabb, a legfontosabb. A háborúk (többes számban). Kiderül: ez a csalhatatlan etikájú ember az igazság erkölcsén belül el tudta helyezni a háborúk érdekeit. Tehát az igazság célzataihoz a verekedés attitűdjét; a kettő az ő fejében nem zárta ki egymást. Mondhatnánk: ismét egy vonás a Shakespeare-i figurák kettős, vagy többes redőzetű természetében. Minden mozzanatban ez az ingó etikai mérce, ez a mozgó célokra szegzett méltányosság, ez az önmagában is állandó mozgásra kényszerülő lelki-szellemi iránytű.

A művészet örök életet tükröző hatályát Shakespeare két ponton is, nem titkolt büszkeséggel, szóba hozza. Mindkét utalás éppen a gyilkosok körében hangzik el. Szokatlan módon ők említik kétszer is: tettüket a ró-

mai *színészek* játékára emlékeztető fegyelemmel kell megvalósítani (II/1*: But bear it as our Roman actors do, / With untir'd spirits and formal constancy: Hajtsuk végre azt, mint római színészeink szoktak cselekedni: éber szellemmel és mértéktartó állhatatossággal*). Ahogyan a lázadók Caesar megölése után megmossák kezüket, egészen könyékig, az áldozat vérében, s bekenik vele kardjukat, majd kimennek a piactérre, s a fegyvert fejük felett lengetve kórusban kiáltják: „Szabadság, szabadság, szabadság!", az nem más, mint Calpurnia álmának beteljesedése az áldozat rituális levágásának ceremóniája közben. És persze, ahogy Brutus utal rá (II/1), színészi teljesítmény. Az első utalás még inkább csak amolyan előleges jelzése volt annak: a tettnek szakrális vonatkozása is van. Viszont később, ahol az esemény lezajlott, már mintha maga Shakespeare, a művész is közbeszólna: ahogyan Caesar csak fizikailag halt meg, de szelleme halhatatlan, és körbe jár a világon örök időkig, úgy a róla szóló műalkotás, tehát maga a dráma is megemeli, megörökíti, megisteníti alakját. Azaz: a művész kölcsönöz neki örökkévalóságot azzal, hogy művében megformálja alakját, s mintegy megmenti minden koroknak. Shakespeare talán itt üzeni a legvilágosabb öntudattal: az, hogy Caesar él, és olyannak ismerjük, amilyen volt, a művész érdeme, tette, alkotó garanciája. A véres esemény a későbbi századokban vértelen formában újra meg újra megismétlődik majd a nézők szeme előtt, és így nyer idők fölötti érvényt.

A művész a másodlagos örökkévalóság síkján utólag is sokszoros rítust teremt az egyszeri rítusból, s ilyen formában érintkezteti a közvetlen színházi élményt a múlhatatlan etikai rend szférájával. Shakespeare bizonyosságát Casca fogalmazza meg (III/1): *Stoop then, and wash. How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over, / In states unborn, and accents yet unknown!* (*Hajoljatok le hát, és mosakodjatok. Hány s hány évszázaddal később / játsszák majd el ezt a mi fenséges jelenetünket, / még meg sem született országokban, és ma még ismeretlen nyelveken!*). Miután többször megmutatta a művész megalázott, sőt életveszélyes helyzetét és állapotát, most hitet tesz amellett, hogy semmilyen időleges jó vagy nagyság nem szerezhet csalhatatlan és maradandó érvényt a művészi teremtés aktusa nélkül.

Ez az örök jelen, amelyet Casca jósol, Shakespeare lenyűgöző emblémája a világirodalomban. Az ő kezén forró jelentőséget és jelentést kap minden elmúlt adat, megelevenedik minden holt anyag és lélek, igazságot keresnek az aljas módon eltűntetett viszonyok, és a jövőbe sugározzák időtlen energiáikat. Az író, aki nem „kort fest", nem történeti „tényállást" részletez, nem tanmesét mond el antik hősök ürügyén, nem kíván tanácsot adni konkrét koroknak és személyeknek, egész habitusában fölötte áll a kicsinyes esztétikák követelményeinek. Ha azt mondjuk: az a kor ez a kor

volt, Caesar csapdája a mi korunk fenyegetése, az az árulás ennek a tegnapi kicsinyes hűtlenségnek egyik mintája, az a szenvedés a mai túlhatalomnak is büntetése, és Brutust épp most láttam szónokolni egy utcai tüntetésen, akkor értjük csak meg igazán e géniusz aggálytalan szuverenitását, amely csak éppen az emberi közeg rajzát nem véti el soha. Valaki az emberi indulatok Newtonjának nevezte őt, – nem is rossz: itt minden viszonylat valahogy saját centruma felé nehézkedik, minden vonatkozásban a lényeg feslik fel valahol, s talán ezért is nem észleljük a részletek könnyelmű felrakását, az anakronisztikus apróságok torlódását, de még a szóhasználat furcsa keveredését sem (ahogy pl. Caesar a halál pillanatában hirtelen latinul is és angolul is megszólal). Lehet azt mondani, hogy Shakespeare Rómája az Erzsébet-kori London. De lehet azt is mondani: esetleges a díszlet, mert olyan sűrű a lényeg jelenléte. Itt a rómaiak kalapot és zekét hordanak (a homlokba húzott kalap a *Macbeth*ben is, a *Julius Caesar*ban is felbukkan), repülnek itt-ott az átizzadt éjjeli hálósipkák, halljuk a mechanikus óra ütéseit a mi időszámításunk szerint, Brutus egy könyvben lapoz, könyvjelzőt tesz a könyvbe (nem tekercset forgat), Caesar pedig koporsóban nyugszik, nem ravatalon. Ahogy a költő a darab kellős közepén hirtelen évszázadokra lát előre, s megjósolja saját művének keletkezését, s szinte „elidegenítő" effektussal kiszól a szövegből: az talán épp e magasrendű szellemnek korokon és időkhöz kötött véletleneken túlterjedő látomása, sőt azt hiszem: önarcképének felködlése az objektív szöveg hullámai alatt. Bárhol ragadom meg szövegét, mindenütt ugyanazt a minden lehetőséget átröntgenező szemléletet érzékelem, amely Shakespeare művészetét oly páratlan ragyogással övezi. Hogy gondolt-e ő szövegeinek írásos rögzítésére, vagy arra, hogy drámái egyszer könyvben jelennek meg, és árgus szemekkel keressük majd bennük valamely személytelen és mindentudó és röntgen-pillantású teremtő üzeneteit?

Goethe például tagadta ezt. 1827. április 18-án ezt mondja Eckermann-nak: *„Shakespeare darabjainak írása közben aligha gondolt arra, hogy azok – nyomtatott betűk formájában – egyszer napvilágot látnak, amelyeket aztán megszámolhatunk, összehasonlíthatunk és mérlegelhetünk; írás közben inkább a színpadot tartotta szem előtt; darabjait eleven, mozgalmas anyagnak tekintette, amely gyorsan lepereg a deszkákról, átszármazik a nézők fülébe és szemébe, de el is illan, nem tudjuk rögzíteni és aprólékosan megmustrálni; mindig csupán az volt a lényeg, hogy az adott pillanatban hatást érjen és jelentékenységet sugározzon"*. Pár hónappal előtte, január 31-én még azt is megsúgja fiatal bizalmasának: *„Mi értelme volna a költők létének, ha pusztán egy történész adatait ismételhetnék meg! A költő szükségszerűen tovább hatol, s ha lehet, valami magasabb rendű és jobb belátást közvetít. Szophoklész összes karaktere magán*

visel ezt-azt a nagy költő fennkölt lelkéből, s ugyanígy Shakespeare karakterei is tükrözik szerzőjük belső világát. Sőt, Shakespeare még tovább megy, és római alakjaiból angolokat farag, és megint csak azt mondom: okkal és joggal, hiszen másként nemzete nem értette volna meg." (Csak mellesleg jegyzem meg: a forrásművek szerzője, Plutarkhosz sem volt történetíró – egyébként szűk kétszáz esztendővel az események után jegyezte fel művét –, sőt egyenesen elhatárolta magát a történetírói attitűdtől. Probléma-gócokat, erkölcsi vonzatokkal járó emberi szenvedélyeket, hibákat, írói eszközökkel modellált „legendákat", sors-szövedékeket tárt elénk, néhol már-már a művészet síkjára emelkedve; egyedi emberi alkatokat, apró eseményeket, aprócseprő adatokat soroló ábrázolása helyenként, lehet, hogy öntudatlanul, érintkezik a későbbi értelemben vett művészi formálás szándékaival, és Shakespeare talán ezért is vett át tőle számos jellem-érzékeltető, szemléletes vonást – gondoljunk pl. Cassius jellemzésére, amelynek fontos gyökereit már Plutarkhosznál is megcsodálhatjuk.)

Én Goethe állításait csak annyiban szeretném némi rácsodálkozással kiegészíteni, hogy a Shakespeare-szövegek elmélyültsége, dús és komoly és nehéz ítéletszerűsége, hatékony képi látáson és látomásokon alapuló gazdagsága, csalhatatlan emberismeretének sorozatos és fáradhatatlan jelei, maximákban csúcsosodó bölcsességbeszédének süvítése – mind-mind épp az ellenkezőjét valószínűsítik. Kötve hinném, hogy egy ilyen rangú és rendű író csak amúgy mellesleg, néhány meg-megismételt órára szánt, kicsinek és nagynak szórakoztatására szolgáló szöveg-szénaboglyát kívánt volna feltálalni, mindenféle „utókorosíthatóság" rejtett szándéka nélkül. Tudom, persze, tudom, hogy a világirodalom nagyobbik része elsüllyedt az ismeretlenség kútjában, és hogy az elszivárgott géniusz képzelt hagyatéka jóval tetemesebb volt az időben, mint az, ami ma könyvek formájában szemünk elé vetődik. De itt – annak ellenére, hogy maga a személy sikeresen teremtette meg örökéletűnek szánt anonimitását –, gyanítom, mégis csak más lélektani habitus dereng fel bennünk a művek olvasása közben. Az imént említett, szembeszökő jegyek közül most csak Shakespeare elképesztően dús, érzékletes, bár nem tolakodó, mégis szüntelenül lényeget lajstromozó látásmódját, lenyűgöző képekben hömpölygő fantáziáját venném szemügyre röviden. Három hely, három metafora, három páratlan Shakespeare-i kézjegy. Témám ez a három: a *tükröződés* (reflection), a *létra*-, s aztán a *szamár*-hasonlat.

Tükröződés. Az imént idézett jós a többiekkel együtt eltűnik a színről (I/2), Cassius egyedül marad Brutusszal, s faggatja, miért oly mogorva, szófukar, zavart az utóbbi időben. Hirtelen ezt mondja: *Mondd, jó Brutus, képes vagy látni az arcod? (Tell me, good Brutus, can you see your face?*). Tehát

már megint az *arc (face)*, mint az előbb, a jós esetében… Az *arc* – a *szem* – elárulja az igazat, szó nélkül is. Megütközünk a kérdésen, a váratlan célzatosságán, a milyenségén, *ahogyan* édes-keserű mellékízzel a levegőbe csattan. Shakespeare nem azt mondatja: mi történt veled? vagy: megvizsgáltad önmagad, mi történt veled, hogy olyan furcsán viselkedsz? – hanem azt: *ismered a saját arcodat?* Mellbevág ez a bizalmaskodásnak rémlő, pengeéles fordulat, bevezetéstől elrugaszkodó elmélyedés. Shakespeare minden helyzetben alkalmat talál a lényeglátásra, a párbeszédet egyetlen kicsúcsosodó fordulattal „fellényegíti". Hogyan is láthatná valaki önmaga arcát, tűnődünk. És miért feszegeti ezt Cassius?

Eszünkbe jut József Attila néhány csodálatos, számunkra a világirodalom lelki tényállásaiban is eligazító sora, például ez: *Csak másban moshatod meg arcodat (Nem én kiáltok)*. Vagy ezek: *Óh, hát miféle anyag vagyok én, / hogy pillantásod metsz és alakít? (Óda)*. Ugyanis Brutus ezt válaszolja: *No, Cassius, kor the eye sees not itself / But by reflection, ba some other things (Nem, Cassius, mert a szem csak tükrözés / révén látja önmagát, bizonyos más dolgok révén*). Tehát önmagunkban soha nem tudhatjuk meg, kik vagyunk, mit akarunk, – csak ha kapcsolatba lépünk mással, akik tükröt tarthatnak nekünk. A *szem* itt szimbolikus alakzatban úszik be a szövegbe, s azt jelenti: egész önmagunkat is csak ellenfényben, ellenállás közben fedezhetjük fel. Már az ókori felfogás szerint is: a szem nem csak a szemközti szemre hatott, hanem más tárgyakra is, úgyhogy szinte úgy tekintették: az igézet, delej vagy varázslat eszköze volt. Goethe egyik 1818-as levélvázlatában titokzatosan azt mondja: *A szem mögött valami pökhendi értelem ólálkodik, amely elámul, mily magasra jutott, ha bizonyítja, hogy valami látható dolog túl hosszú vagy túl rövid (Das Auge hat einen anmaßlichen Verstand hinter sich, der Wunder meint, wie hoch er stehe, wenn er beweist, ein Sichtbares sei zu lang oder zu kurz)*. Cassius szinte tolakodó, Brutust felpuhítani vágyó kíváncsisága pontosan ezt a pimasz firtatást igazolja: már gonoszra célzott értelmének magaslatáról böki oldalba Brutust, aki a darab időrendjében, úgy tűnik, még nem döntött arról, beáll-e a lázadók közé. Hiszen így folytatja: … *it is very much lamented, Brutus, / That you have no such mirrors as will turn / Your hidden worthiness into your eye, / That you might see your shadow* (*… nagyon sajnálatos, Brutus, / hogy neked olyan tükreid nincsenek, amelyek / rejtett érdemed, képességed szemed elé idéznék, / hogy megláthatnád saját árnyadat, tükörképedet*).

Továbbá azt mondja Cassius: sokan … azt kívánják, bárcsak volna még szeme a nemes Brutusnak (*Have wish'd that noble Brutus had his eyes*). Shakespeare mély értelmű fogása itt is tágasabb jelentésű, mint gondolnánk: nem csak azt jelenti, hogy Brutus nem látja önmagát, hanem azt is, hogy azt sem képes átlátni, aki tükörnek kínálkozik (magát Cassiust). Érzi

ő, hogy ingoványos talajra csábítja ez a beszéd (*dangers*ről, *veszélyek*ről beszél rögtön), hogy olyat kerestet vele ez a Jagószerű kísértő (épp vele, a habozásban Hamletet előző nagy Shakespeare-alakkal), ami nincsen meg benne (*For that which is not in me*), tehát a lényével ellenkező egyetértésre szeretné rábírni mindjárt… érzi ő ezt, hogyne, ez a nemes Brutus! Nem is folytatom itt a konkrét elemzést, csupán a tükrözés-metafora hátborzongatóan oszcilláló, többértelmű villogására kívántam rámutatni. A technika, hogy az író egy tárgyi megfelelőt úsztat a szövegbe, *eszünk*ről szinte a *szemünk*be varázsolja az elvont gondolatot: pontosabban vesszük észre szemrevétellel a dolog lényegét, mintha csak elvontan közölte volna velünk. Ugyanakkor az írói szándék nagyobb „tapadási felületet" nyer, s mondhatni: mindörökre megragad emlékezetünkben. *Ezt* a tükröződést már soha nem feledjük el. Most már tudjuk: A szem, mint a fénynek háza, mindent megteremthetne magának, amit a fény megnyit számára. A fény (Cassius, vagy más) szíves-örömest nyújtaná, amit ő lát, a másik szemnek; hogy az a szem közölje a látottakat az egész emberrel. Brutus nem hall, mostanában sokáig némaságba burkolózott; de a szeme láthatna már és beszélhetne. Mintha Cassius azt sugallná: vedd észre a körülötted zajló forróságot, s légy ettől a mi emberünk. Ha kinyitod a szemed, amit odakintről mi megmutatunk neked, bentről is egyetértésed tárgya lehet.

A reflection ajánlata, amelyet Cassius oly fondorlatos céltudatossággal hoz szóba, a beszélgetés során egyre világosabb erkölcsi-szokásrendi jelentéssel telik meg. Goethe itt is pontos találati ösztönnel tapintott rá a másik géniusznál felbukkanó fogalom lényegére: a tükröződés szívbéli vonatkozásaira. Idézem egyik bővített mondatát, mintha a *Julius Caesar* éthoszát, Shakespeare alapeszméjét taglalná, – mintha kezünkbe adná, a tükrözés fogalmába zárva, az egész tényállás felülnézetét. *Ha megfontoljuk, hogy az ismételt erkölcsi-szokásrendi tükröződések (wiederholte sittliche Spiegelungen) a múltat nem csupán elevenen tartják, hanem mintegy a magasabb rendű élet szférájába emelik, akkor felidéződnek majd az entoptikus jelenségek, amelyek mintegy tükörről tükörre ugorva nemhogy elhalványulnak, hanem egyenesen valósággal lángra kapnak; és közben megkapjuk annak szimbólumát, ami a művészetek és tudományok, az egyház, sőt nyilván a politikai világ történetében is többször megismétlődött és még ma is naponta megismétlődik.*

Goethe szövegében az a fontos, hogy a tükröződést erkölcsi területre viszi át, az életgyakorlatok egymást formáló minta-készletévé avatja, és a mindenkori jelenkor idejével hozza összefüggésbe. A Shakespeare-darabban említett *reflection* (Goethénél: *Spiegelung*) nem csak a Brutus-Caesar-konfliktus egyik-másik elemére utal, hanem általánosan megfogalmazza a mű idealista vakságtól gyilkos látomásig terjedő indulati sperktrumát.

Cassius azt mondja: *Róma legtekintélyesebb polgárai közül sokan (many of the best respect in Rome*), akik e kor igája alatt nyögnek, ők kívánnák, hogy Brutusnak szeme legyen. Hogy aztán e sokrétű erkölcsi tükröződés a darab folyamán a szereplők milyen kiábrándító tulajdonságaira is fényt vet, az külön elemzést érdemelne (gondoljunk a két főkolompos kicsinyes civakodására a IV. felvonás amúgy csodálatos pengeváltásaiban, vagy a triumvirek kegyetlen intézkedéseire Caesar megölése után, a *proscripció*k kapcsán). Cassius mintha új szemeket szeretne aggatni Brutusra, hogy felszítsa benne a lázadás szellemét. A tükröződések közben termő indulat bentről kifele csalja az erőszakos késztetést, és amit a szem egyszer felfogott, elegendő az egész belső lélek-alkotmány felforgatására. Cassius izgatása erre irányul, – és tervét siker koronázza. Brutus egyetlen estén hunyóból vezérré keményedik.

A *létra*. Brutus megrázó kerti monológjában (II/1), amely egyébként több pontján Hamlet híres nagymonológjára elővételezi, ugyancsak egy tárgyi párhuzam adja a félelemérzet nyersanyagát: a színlelt szerénység lelepleződését az író egy *létra*-hasonlattal szemlélteti. Az álszerény törtető eleinte feltűnés nélkül, a meghunyászkodó lappangás álarcában kezd felfele kúszni az érvényesülés fokozatain: az óvatos, tartózkodó modor maga az a létra, amely a valódi szándékot egyre feljebb juttatja, valódi szándékainak csúcspontja felé. Amíg a becsvágy nem ért el a létra tetejére, addig a létrára szegzi arcát (már megint az *arc, face*, nézd: rövid pár oldalon belül ismét az igazi minéműség vehikuluma, csalhatatlan tükrözője). Miután azonban elérte a legfelsőbb fokot, hátat fordít a létrának, kinéz a felhőkbe, és megveti az alacsonyabb fokokat, amelyek segítségével feljutott a magasba. Hogy Brutus Caesart efféle sunyi kis kapaszkodónak bélyegzi, akit az *ifjú becsvágy (young ambition)* tolna fel a királyi korona magasába, hát, ez kissé különös vád (Caesar mégiscsak ötvenhat éves), – de a kép, a hatalmas erővel zuhogó csodálatos mondatok áradása itt is megteszi hatását: csak a létrára emlékszünk majd legtovább, vagyis: erre mindenképpen, ugyanis ez egy több mondatra terjedő hasonlat formájában, a megjegyezhetőség garanciájával jutott tudomásunkra. A képi beszéd hovatovább hátrébb tolja a monológ erkölcsi vonatkozású, nyomatékosabbnak szánt elemeit… de hát, s ez már esendőségünk sorrend-képző fogyatékossága: az ember a képet szívja fel elsősorban, nem az erkölcsi vagy elvont szellemi közlendőt. Ahol a kettő egymásra burjánzik, ott talán az elvont tartalom is tudásként helyezkedhet el emlékezetünkben. Amint megismertük a szövegben a szerénység természetrajzát, a *létra*-képzettől immár tán függetlenül is azonosítani tudjuk az életben a felkapaszkodók és felkapaszkodottak valódi szándékait.

A *szamár*-hasonlat. A gyilkosság után a Caesar-hívek gyorsan triumvirátussá szerveződnek; de ott is hamar kibomlik az *állatok-farmja*-effektus: mindegyik túlélő (Antonius, Octavius, Lepidus) azonnal, millimétereként előre nyomuló, hatalom-gyarapító manőverekbe kezd. Miután pártját fogták annak, akit egyeduralmi törekvésekkel vádolt egy másik érdekcsoport, a tekintély-elv mentén ki-ki első kíván lenni az egyenlők között, s ebben a versengésben főleg Antonius és Octavius között robban ki parázs vita. Lepidust eleve pillesúlyúnak tekintik (*ez egy kis érdemtelen ember, this is a slight unmeritable man*), és csak fogcsikorgatva juttatnák neki a harmadolt birodalmi befolyás őt illető részét. Rokonszenvünket a bámulat, megilletődés, rajongás, megdöbbenés és felkínált megbékülés fázisai után Shakespeare végül meglehetősen vegyes érzelmi egységbe csomózza, s szinte alig-alig tudjuk az utolsó szavak hallatán eldönteni, hogy pl. Antoniust mely érzékszervünk képzeteivel rokonítsuk. Ez az ember mégiscsak felkavaró, nagyhatású gyászbeszédet tartott Caesar teteme mellett, és már az első pillanatokban súlyos szavakkal bélyegezte meg az elkövetőket. De aztán… aztán, amint hatalomhoz jutott, hajlandó volt könyörtelenül halállistára venni saját rokonait, mindjárt ölre ment volna társával egy apróság miatt (és hogy még miféle zuhanásokra volt képes, azt megtudhatjuk az *Antonius és Kleopátrából*).

De itt most nem is a szereplők indulati mátrixának elemzését folytatnám, hanem újra csak gyönyörködni szeretnék Shakespeare képi fantáziájának, jellemzési módszereinek szépségeiben. Mert hogyan beszélteti pl. Antoniust, aki épp Lepidust kívánja megidézni? Megsemmisítő találat ez a *szamár*-hasonlat, – és miután megtalálta, az író kéjes csipkelődéssel részletezi, milyen is egy emberke, *amikor szamár*. Nem elég csak azt mondani, hogy vigye ő a terheket, amelyeket mi a vállára rakunk, cipelje őket a *mi* céljainkig. Nem, Shakespeare fokozza az érzékletes figuralitást: ez a szamár ugyanis aranyat cipel (ez a mi ügyünk), közben azonban nyög és verejtékezik. De mi írjuk elő, merre vezessen az útja. S miután megérkezett a forró célba, leemeljük róla a terhet, és *elhajtjuk (turn him off)*… és most jön az igazán a csúcspont: egy feledhetetlen kis arabeszk, valamint egy feledhetetlen jelző. Az író ugyanis azt mondja: kizavarjuk a mezőkre, legeljen ott, és *rázza a fülét (to shake his ears), ahogy az egy üres szamárhoz illik (like to the empty ass*). Láttál már szamarat ácsorogni egy széles nagy legelő közepében, ahol messze körben nincs isten, se ember, s ő csak ácsorog, bámul a szeme elé, és csak a füvet találja, vagy még azt se? Odarohannál hozzá, vigasztalni őt, még az is eszedbe jut, nem volna-e jobb legalább lónak lennie? (Antonius ezt is mondja egy mondattal lejjebb: A lovam is ilyen, ezért adom meg neki a takarmány-adagját…).

De a legmeghökkentőbb a füle botját rengető szamár képében ez a jelző az Antonius-tiráda végén: *üres* szamár. *Tekintsd eszköznek*, hangzik el valahol. Ez az egyetlen szócska évszázadokra előre felvillantja a hataloméhes embernek egyik alaptulajdonságát: üres bábnak, eszköznek tekinti az egész világot; erejének lényege talán ez a nyílt becsmérlés, fennhéjázás. És mondom, a botrányhoz tartozik: mindezt az az ember mondja, akit jó darabig hajlandók lettünk volna valami erkölcsi gyémánttengelynek tekinteni. Akitől a becsület megmentését vártuk (azt eddig főleg Brutus testesítette meg, de most már – gondolnánk – ki is lehetne más, aki örökébe lép? Hát nyilván Antonius). Ki itt a bűnös? Mindannyian bűnösök. A meggyilkolt alak azért bűnös, mert feltételezzük róla a rosszat; a két öngyilkos zendülő azért bűnös, mert – igaz, egy eszmény nevében, de – gyilkolt, és nem tudta túléléshez segíteni a köztársaságot; a diadalmas kettős pedig azért bűnös, mert a hatalom birtokában mégiscsak kiengedik magukból a „belső disznót", és győzelmük végeredményben az egyeduralom létrejöttéhez vezet.

A *Julius Caesar*ban fellépő alakok közül egyik-másik emlékeztet Shakespeare más világhírű figuráira; ezek egészen a hasonló vagy azonos szóalakig utalnak egymásra, s mintegy – annak számára különösen, aki a többi darabot aprólékosan ismeri – egyfajta pótlólagos delejjel töltik meg a római légkört. Lampedusa például azt állítja: Brutus Shakespeare egyik legvonzóbb önarcképe a műben, és egész hanghordozásával, lelki habitusával, habozó alkatával már-már Hamlet nagy mondatait idézi. Ő is a stúdiumok embere, aki mély erkölcsisége ellenére hajlik csak a tettre (még a Macbeth-i tétovaság is ott lappang egyik-másik jelenet alján; hiszen itt is egy szörnyűségre való elszánás, majd annak védelmezése áll az előtérben), és hogy úgy mondjam, eredetileg semmit nem hajlandó megtenni, ami felzaklatná akár csak a sírban. Egész belső lélek-alkotmánya megroppanni látszik, minden ina-porcikája reccsen és elmozdul helyéről, amikor a tettet mérlegeli. Mondom, szavak: Macbeth, amikor elhangzott a boszorkák jóslata, azt mondja Banquónak: Gondolkodjunk el, s ha majd előrébb haladtunk, s *a köztes idő megmérte a dolgot* (*the Interim having weigh'd it*), akkor beszéljünk megint. Ez a köztesség (a *Macbeth*ben nagybetűvel írva!), ez Shakespeare egyik kedvenc gondolata. Azt az időegységet jelzi, amikor valami már ötlet, terv formájában megfogant, a *kárhozat már úton van* – ahogy ő maga fogalmaz –, de a megvalósulás még várat magára. Brutus is érzi ennek az idő-betétnek különös, kárhozattal terhes szakaszát. Meg is fogalmazza a nagy pre-hamleti monológ után (II/1): *Between the acting of a dreadful thing / And the first motion, all the interim is / Like a phantasma, or a*

hideous dream (Egy szörnyű dolog /tett/ elkövetése és az első indulat között minden, ami közbül fekszik / olyan, akár egy rémképzet vagy egy borzalmas álom).

Portia, Brutus felesége viszont amolyan ellensúly a Brutus-Hamlet-féle ingadozó természetek között. Ő tettrekészen, eltökélten védené a férjét a sejtett gonosz jövőtől, és erősen tudakolja „titkát"; hajlandó lenne hodozni a titok súlyát is, csak segíthessen párjának. Tényleg, kész ellen-Ophélia ő (igaz, Ophélia nem volt Hamlet felesége); de mégiscsak felszítja Brutusban az elégtelenség, a „méltatlanság" képzetét, s végül visszataszítja önmaga és társai lázadó örvényeibe. S amikor Brutus Caesarról azt mondja: olyan, mint a *kígyótojás (a serpent's egg)*, akkor mintha a nagy Shakespeare-drámák félelmetesen kibomló, baljós sejtelmekkel teli, a rettenetes végkifejletet minden pillanatban sugalmazó szerkezeti-légköri jegyét nevezné meg egy tébolyult metafora formájában. Ez az *interim*ben kifejlődő, sok kis súrlódás és ütközés közben felforrósodó, a gyötrelmes implóziók után egy-két hatalmas explózióban megmutatkozó ellentét-készlet számos Shakespeare-dráma közös jellemzője.

Aztán a rengeteg páratlan részlet, a politikai hatalom és a személyes szenvedélyek-szenvedések számtalan lefegyverző állapotrajza, az emberi természet pontos és mély ábrázolása. Rögtön az elején: az ingatag, gyáva, becsapott és hűtlen tömeg. Ahogy Casca elbeszéli Caesar epileptikus rohamait. Ahogy Cassius tüzeli Brutust. Caesar jellemzése Cassiusról. Casca leírásai a baljós előjelekről. (*„Caesar nem volna oroszlán, ha a rómaiak nem volnának őzek"*). Aztán: az eskü megtiltása. Caesar kozmikus alakjának rajza. Ez egyenesen Goya hatalmas erejű képsoraira emlékeztet, vagy Rembrandt bizonyos (arc)képeire. (*„A gyávák többször halnak meg haláluk előtt. A hősök csak egyszer ízlelik a halált"*). A világhírű nekrológok, Brutusé és Antoniusé. Brutus prózában beszél, Antonius versben: külön eszmélkedés tárgya lehetne. Feltűnő: Brutus zsarnokság gyanújának rajza. A megelőző csapás indoklása (II/1). S közben ilyen mondatok*: „A nagysággal való visszaélés, ha a hatalom elválik a lelkiismerettől"*. Vagy*: „Néhány egészséges embert beteggé kell tennünk"*. A nagy Antonius-monológ első mondatát mindenki ismeri („Temetni jöttem Caesart, nem dicsérni"), de a másodikat csak kevesen: *The evil that men do lives after them, / The good is oft interred with their bones (A rossz, amit az emberek tesznek, haláluk után tovább él; / a jót azonban gyakran eltemetjük a csontjaikkal*). Aztán a nagy kijózanodás utáni vetekedés Cassius és Brutus között a IV. felvonásban, melyet Coleridge oly lázasan csodált… Cassius mondata: *„Egy barátnak el kellene viselnie barátjának gyengeségeit; Brutus azonban felnagyítja az enyéimet"*. Aztán Brutus megrendítő kérdése, amikor megpillantja Caesar szellemét: *„Art thou any thing?"* (*Te valami vagy*), amin azt érti: vagy netán semmi vagy?

És végül az utolsó pillanatok Cassius és Brutus között, amikor arról beszélnek, lehet, hogy nem látják többé egymást. Nem állom meg, hogy ne idézzem ezt a két csodálatos Brutus-mondatot: *Ha újra találkozunk, nos, akkor nevetünk majd. Ha nem, nos, akkor búcsúnk tökéletes volt*. Caesar fátummá változott lényének pusztíthatatlan ereje, lelkiismeretet szorongató kerengése a harcmező közelében. És aztán a nagy zárlatok, Antonius utolsó nekrológja. De még előtte Brutus mondata: *Ez elveszett nap révén én nagyobb hírnevet nyertem, / mint amilyet Octavius és Antonius szerezhet e közönséges győzelemmel (I shall have glory by this losing day / More than Octavius and Mark Antony / By this vile conquest shall attain unto*).

A darab olvasása közben itt is egyre élénkebben helyeseljük A. C. Bradley meglátását, aki Shakespeare számos művében egy bizonyos „szophoklészi irónia" működését vélte felfedezni. Ő ennek lényegét abban látta, hogy a közönség a hősökkel szemben mindinkább erősödő tudáselőnyt szerez, és kiváltságos helyzetében a hősök beszédeinek mélyebb értelmét jobban felfogja, mint maguk a beszélők. A *Julius Caesar*ban is azt érzékeljük, hogy a szereplők valahogy többet és mást is mondanak, mint amennyit tudnak, és többet nyernek ki látomásokból, jóslatokból, félelmekből, sejtelmekből, a lelkiismeret présszerű nyomásából, mint amennyi a szavakban megjelenik. A szövegben fel-felbukkanó éleslátó betétek sem annyira az oktatás vagy magyarázat céljait szolgálják, hanem a szereplők belső indulati hátterének megvilágítását. Talán ezzel is magyarázható, hogy ezek a bölcs fordulatok soha nem tűnnek rábeszélésnek, hanem mindig illenek a helyzethez és a szereplő „mozgatott" jellemrajzához.

Végül (mint feljebb ígértem) szeretném röviden érinteni a Caesar- és a Jézus-történet izgalmas és nem véletlenül szembeszökő párhuzamait.

Már önmagában az a tény, hogy a *Divina Commedia* Inferno-részének harmincnegyedik énekében a „borzasztó birodalom királya" (Babits szavait idézem) szájában *„úgy zúz egy-egy bűnöst mind a három / száján fogával, mint tiló a kendert / gyötörve mind, hogy mind egyszerre fájjon."* A három bűnös a világtörténelem három árulója: Iskarióti Júdás, Brutus és Cassius. Hogy Dante hatalmas látomásában az evangélium Üdvözítőjének kárhozóját a római szenvedéstörténet tőszomszédságába állítja, az többnek tűnik szeszélyes költői egyberendelésnél. A költő jelzi: itt két vallásalapító árulóiról, sőt gyilkosairól van szó, hiszen Caesar maga is alapított vallás, és az elég hosszú ideig párhuzamosan élt az egyéb római vallások, valamint a katakomba-kereszténység formáiban túlélő Jézus-szekta szokásrendje mellett. Shakespeare drámájának olvasóját nem a két alak nimbuszának tudományosan igazolható rokonsága érdekli (bár pár esztendővel ezelőtt pl. Francesco Carotta egy zseniális könyvben pedzette a témát, az

volt a címe: *Caesar volt-e Jézus?*), hanem a párhuzamok művészi hozama, a Caesar-figura Jézus-jegyekkel való felruházása, s ennek az *„átitatásnak"* művészi hatásmechanizmusai. A mű bizonyos pontjain feldereng a Jézus-történet egy-egy eleme, s ezek alapján még több, meghökkentő „ismételt tükröződéssel" állunk szemben, ha megidézzük a keresztény vallás-alapító históriájának részleteit. Magában a darabban feltűnő, hogy Brutus a gyilkosság előtt ugyancsak letérdel Caesar előtt, tehát az áruló meg-csókolja a Mester kezét, mielőtt a halálba küldi. Máté evangéliumában (26, 47-50) ez áll: Az áruló jelben egyezett meg velük: „Akit megcsókolok, mondta, ő az, fogjátok el." Azzal mindjárt Jézushoz lépett: „Üdvözlégy, Mester!" – szólt és megcsókolta." Shakespeare-nél még a megszólítás sem hiányzik: Antonius Brutust dorgálva (V/1) említi: te, Brutus, szép szavak-kal kíséred a rossz ütéseket. És: *Witness the hole you made in Caesar's heart, / Crying, „Long live! heil, Caesar! (Tanú erre a lyuk, amelyet Caesar szívébe fúrtál, / azt kiáltva: Üdv, sokáig élj, Caesar!)*. A szöveg más kifejezései is ritu-ális cselekvésre utalnak. Antonius (III/1) olyan kardokról beszél, amelyek *made rich / With the most noble blood of all this world (e világ legnemesebb vérével lettek gazdagabbak).* Aztán pedig *this costly bloodról (ez az értékes, drága vér*), később pedig *his sacred boodról (az ő szent vére)*.

Az angol szövegben felbukkan a betlehemi gyermekgyilkosság története is, Caesaron pedig, mintegy szimbolikusan, harminchárom sebet ejtenek a támadók tőrei. Shakespeare nem ismerhetett minden „történeti" forrást; azokban még több érdekes párhuzam bukkan fel; pl. az, hogy Caesar temetésének ceremóniája olyan kultikus vonásokat mutat, amelyek csakugyan erősen emlékeztetnek Krisztus szenvedéstörténetének egyes eseményeire. Az olvasó-néző, miközben követi az eseményeket és zuhog-nak rá a szöveg kábító fordulatai, más egymásra mutató pontokat is gyűj-töget magában. Olykor még a vak véletlenek is szítják gyanúját s növelik készségét, hogy a Caesar-történet eseményeit látva, hiszékenységében megizmosodva hovatovább szakrális aurával övezze a letaglózott áldozat sorsát. Hogy Jézus Krisztus és Julius Caesar nevének kezdőbetűi meg-egyeznek? Véletlen! De akadnak szép számmal a *véletlent művészi delejjel felruházó elemek* is, s főleg hogy elég szép számban, ez a meghökkentő (mondom, ezek nem tűnnek fel Shakespeare művében, mégis a mi kép-zeletünk játék közben feldúsítja velük a látottakat). Említek néhányat ezek közül: mindketten egy folyón lépnek át, hogy küldetésük beteljesedjen, Caesar a Rubiconon, Jézus a Jordánon. Szeretik az éjszakai megbeszéléseket, Caesar Nikomédésszel találkozik, Jézus Nikodémusszal. Mindketten előkelő származású vezetők: Caesar őse Aeneas volt, Jézus Dávid leszárma-zottja. A Caesarra vonatkozó történeti források sokat emlegetik a had-

vezér szelídségét, *clementia*, amely a *Szeressétek ellenségeiteket* jézusi parancsra emlékeztet. Csak mellesleg említem, hogy a darabban a költő is mintha a *love* (szeressétek egymást) Szent János-i parancsát pedzegetné (IV/3). Továbbá: mindkét hőst elárulja valaki: Caesart Brutus, Jézust Júdás. És van egy ellenfele, aki „mossa kezét": Pilátus és Lepidus. Hogy Jézus ugyancsak – mielőtt békét teremtene – „kardot hozott" az emberiségnek, ez az üzenet kiharsan az Újszövetségből (csak nem erre a katonai motívumára figyelünk, illetve: kétezer esztendő teológiája megsemmisítette azt a készségünket, hogy azt olvassuk a szentnek tekintett iratokban, amit beléjük titkolt a Fennvaló…). De hogy Caesar polgárháborút hozott, vagy állandósított, az kétségtelen.

Folytathatnám a sort. A lényeg: a *Julius Caesar*ban egy feltételezett zsarnokot öl meg egy maroknyi barát, az Újszövetségben egy Üdvözítőt pusztít el egy érvényes vallás hatalmi szerve, miközben igénybe veszi a megszálló hatalom szerveit. Shakespeare drámája annyiban is különbözik a többi királygyilkosságokat ábrázoló műtől, hogy itt egy politikai manőver mintegy üdvtörténeti vonatkozással dúsul, s az egész eseménysor a történelem síkjáról észrevétlen áthelyeződik a szakralitás szféráiba. Caesar alakja, igaz, nem az egész emberiség boldogságával van összeszőve, hanem főleg a hatalom-gyakorlási mód körüli aggodalmakkal, mégis számtalan ponton egész világot átfogó jelentőséget sugall, emberi és uralmi tekintetben egyaránt. A művet ez az egyetemes érdekű, esztétikai élményünket teológiai gyökerekkel is markoló eszmeisége elkülöníti a szokványos rokon tematikáktól. Egyik nekifutásban azon töprengünk: szabad-e politikai eszmények nevében gyilkosságot elkövetni úgy, hogy az erkölcsi szemrehányás közben fajsúlyát veszíti? Szabad-e erkölcsöt úgy megalapozni akarni, hogy nélkülözhetőnek véljük a hatalomszerzés erőszakmentes, legitim formáit? Lehetséges-e e hatalom-gyakorlás ellenőrzött demokratikus keretek között? Egyáltalán: alkalmas-e az ember a hatalommal való méltányos bánásmódra? Feledteti-e a büntetőjogi és morális felelősséget a retorikai képesség? Nem aljas dolog-e szép szavak védelmébe húzódni, amikor vétken túli etikai hitet szeretnénk megteremteni? A *Julius Caesar*ért való lelkesedés közben, úgy tűnik, még a lelked egy részét is fel kell áldoznod, miközben gyönyörködsz a géniusz jelenlétében. De lehet, hogy minden géniusz azzal szerez örökkévalóságot benned, hogy megszaporítja, megemeli, heterogén vonatkozási szintre helyezi az egyszerűnek tűnő eseménysorokat. És megtanít arra, hogy nem csak válaszok reményében, hanem örökre nyitott kérdések közelében is lehet értelmesen élni.

Fordítás közben néha belepillantottam Vörösmarty Mihály fordításába, – és először is megcsodáltam ezt a Shakespeare-rel rokon szellemet: sűrítő-kész tehetségét, a drámai hangütés kezelésének (mondhatnám, hiszen a XIX. század első felében vagyunk: kitalálásának) szellemességét, a szinte göcsörtösségig terjedő darabosságnak, ugyanakkor az érdes-plasztikus modornak a jelenlétét, és bizonyos nyelvi fennsík panorámáját. Helyenként fölényesen brummogtam a szűk kétszáz évvel később születés kegyének feledése közben, ilyenkor felhorgadt bennem a kritikai szellem, és magamban hümmögve dorgálgatni kezdtem a lángelme munkáját. De hiszen ez hosszabb, majdnem két sorral hosszabb az eredetinél, dohogtam. De hiszen itt a fordító megfeledkezett a ritmika alapszabályáról (pl. a kötelező jambikus sorvégek elhanyagolásakor jajveszékeltem). Ha Cassius azt kérdi: miféle *hússal* él ez a mi Caesarunk (upon what *meat* doth this our Caesar feed), akkor Vörösmarty miért írja azt: Ugyan miféle *táppal* él e Caesar? És miért írhat néha 12-es sort (amely sem nem ötös, sem nem hatodfeles jambus). Pl. a második felvonás elején: *Neki meg kell halni. Ami engem illet*… Hát szabad ezt, hüledeztem. És az elavult, ma már érthetetlen szavak? Caesarban álnok *kontató*ra fogunk találni, írja Vörösmarty (de mi az a kontató?). Vagy: a színlett barát… rossz *gabancs* gyanánt kidől a pálya közben (mit jelenthet ez a gabancs?). Néhol elmarad két ige, másutt kipottyan egy-egy egész sor, aztán itt-ott szinte érthetetlen a mondat.

De aztán a végén, amikor már hozzáértem Vörösmarty fordítási szokásaihoz, nem tudtam hibának nevezni az említett jegyeket. Az ember bizonyos fordított sor-számon túl, a lehetetlen táncok életfogytiglani lejtése közben lassan ráhökken: ezek könnyű igazságok, fölösleges helyesbítgetések, önhitt eszeskedések. A fordítás maga is művészet, és a fordítónak is vannak bizonyos jogai, és azokat nem lehet valamiféle vaskalapos kiskáték ráfogásaival kétségbe vonni. A szabály áthágása (vagy a többi felsorolt és fel nem sorolt „bökkenő") néha, mi tűrés-tagadás, a hatás fokozásának alapeleme, a szöveget furcsa rézsút fényben felragyogtató fogás. Ma sem vagyok biztos abban, hogy újabb, rugalmasabb Julius Caesar-változataink a költészet síkján nyomába érnek Vörösmarty szövegének. A művész szövege soha nem avul el, legfeljebb varázslatának átvételi adatai változnak. Meglehet, régibb fordításaink élvezetéhez nagyobb belső készültség kell, elmúlt dolgok iránti érettség, hogy úgy mondjam, más ember, mint aki hétköznapjainkkal együtt lakja a földet. Ami modern, azaz fiatalabb évjárat, attól még lehet sótlan, lapos, száraz. Az azonnali érthetőség, ha a szövegből közben kilúgozódott a költői tartalom, önmagában nem érték. Mint a költészetben mindig: az a fontos, hogyan mondja el nekünk közlendőit a szerző.

És hogy zárjam: a reformkor nagy teremtőit, Vörösmartyt, Aranyt, Petőfit még nem gyötörte a tévképzet, hogy Shakespeare-t „közérthetővé” kellene tenniük. Talán ez is oka lehet, hogy hívebben közvetítik az eredeti szövegek összetett, csak szép előkészülettel átvehető tartalmait. De hát, ez már egy új mese, erről majd talán egy későbbi értő kisebbség beszélhet. Mert remélem, utódaim is találnak majd olyan szavakat, amelyek nem zaklatnak fel senkit sem emberek, sem holtak között.