

Túl komédián, túl tragédián...

Shakespeare utolsó alkotói korszaka

Azok az angol nemesek, városi polgárok, megtollasodott birkatenyésztők és londoni léhűtők, akik az 1610-es években Shakespeare darabjainak a bemutatóin tapsoltak, egy nemzedékkel később az angol polgári forradalom résztvevői vagy haszonélvezői voltak. Ekkor azonban még előtte álltak a társadalmi és gazdasági változásoknak, újdonságnak számítottak a nagy földrajzi felfedezések, a szellemi és az erkölcsi világ megújuló arculatát szemlélhették – ki rémülettel, ki megalégedéssel, a legtöbben pedig a kettő valamilyen keverékével. A középkorról már sejtették, hogy nem is volt olyan sötét, mint hirdették, a reneszánszról is megtapasztalták, hogy nem olyan napfényes, mint amilyennek kezdetben mutatta magát.

A kultúra – akárcsak a társadalom, amelyben működött – folyamatosan szekularizálódott, és egyre inkább polgári-városi színezetet öltött. Azért bölcs dolog volt ismerni és tudomásul venni az udvar és az egyház véleményét, hiszen az oldás és a kötés joga részben továbbra is az ő kezükben maradt. Még akkor is igaz ez, ha Angliában egyházon az anglikán egyházat kellett érteni, és nem a katolikust. A királyi udvar pedig még sokáig a legfőbb mecénás szerepét töltötte be, megbízható mecénásra pedig (ma inkább szponzornak szokás mondani) akkoriban is szükség volt. A színház ezekben az évtizedekben ébredt rá arra a különös tényre, hogy nagyhatalmi szerephez jutott. A benne résztvevők minden nyomorúsága ellenére olyan tényezők fölött volt hatalma (bár törékeny hatalma!), mint a *közvélemény*, az emberek *híréhsége* és *szórakozási vágya*.

Az a húszas éveiben járó stratfordi fiatalember, aki talán nyolc évvel idősebb felesége elől szökött a fővárosba, talán a vadorzásért kirótt büntetést akarta elkerülni, mindezt hamar észrevette. Pedig igazán az alján kezdte a pályát: előkelő vendégek lovaira vigyázott az előadás alatt, az első szerepe hangos volt ugyan, de kétes értékű: kukorékolnia kellett a kulisszák mögött mint hajnali kakasnak. Aztán játszott nagyobb szerepeket is, megérezte, mégsem ez az ő dolga a színház körül. Tudott nyelveket (franciát, olaszt, németet, hollandot biztosan, állítólag latinul nem beszélt igazán jól), így hát fordított darabokat, aztán, ha valahol döcögősnek érezte az eredetit, belejavított a maga ízlése szerint. Nem járt ez sajtóperrel, se plágiumváddal, a szerzői jog vagy a szöveghűség akkoriban ismeretlen vagy rugalmasan értelmezett fogalom volt. Shakespeare átdolgozta régi szerzők jó és kortárs szerzők gyenge darabjait.

Volt honnan merítenie! Az antik klasszikusoknak több kiadása forgott kézken, a reneszánsz szellem a mitológia nagy alakjai mellett a görög-római héroszok kultuszát népszerűsítette, de még inkább azokat a késő római és hellenisztikus írásokat, amelyek a magára ismert személyiséget, az emberi akaratot, az érzelmek kibontakozását hirdették. Az olasz reneszánsz bőven ellátta hihető és hihetetlen történetekkel a kalandra éhes olvasóközönséget, akik közül egyre többen tudtak maguk is olvasni. Boccaccio csak egy volt a közkedvelt írók közül, a Dekameronból vett történetek lépten-nyomon fölbukkannak a kortárs

angol és más európai szerzők műveiben. Shakespeare nem élt föltétlenül az „angolosítás” eszközével, a távoli országok és városok nevét alig változtatta meg, miért is tette volna, nem adtak ezek a nevek útbaigazítást semmilyen valószínű városról, inkább a benne élő népek (olaszok, görögök) temperamentumára utaltak. Az „angolosítást” már Chaucer elvégezte a maga elbeszélés-gyűjteményében (a *Canterbury mesék*ben, a XIV. század végén), a kor angoljaihoz közelebb álló, hitelesebb helyszíneket, szituációkat és jellemeket teremtett. De közkézen forogtak a gáláns francia elbeszélések, a spanyol és portugál lovagregények, amelyek népszerűsége ugyan ekkorra már leáldozóban volt, de szellemük, valószínűábrázolásuk módja némiképp még Shakespeare korában is hatott. Ott volt továbbá maga a történelem, az angol királyok krónikái, amelyeket ugyan időnként átírtak (milyen különös XVII. századi szokás!), a bennük foglalt hősök és gonosztevők, viharos korszakok és háborúságok iránt azonban az érdeklődés évtizedek múltán sem lankadt. A *Mártírok könyve*, *Holinshead Krónikája*, valamint a *Confessio Amatis* c. elbeszélés-gyűjtemény (John Gower szerkesztésében) szintén ott szerepelt Shakespeare azonosított forrásai között.

„A molochot etetni kell!” – tartja az évszázados mondás, ezt az angol reneszánsz színház működtetői is nagyon jól tudták, darabok tucatjait tartották műsoron (és emlékezetükben), a közönség pedig egyre újabb darabokat igényelt. A darabigényt is lehetőleg saját maguknak kellett megoldaniuk, hol „máshonnan szerzett anyagból”, hol elfelejtett művek fölfrissítésével, hol pedig vadonatúj művekkel. A szerző (hívják akár Marlownak, Ben Jonsonnak, Shakespeare-nek, vagy Fletchernek) a színháznak és a darabírásnak valószínű rabja volt. Gyakran színészként lépett föl a saját darabjában, a közönség reakcióinak hatására akár naponta kénytelen volt változtatni darabja szövegén. A színház idővel – mégis – egyre biztonságosabb vállalkozásnak tűnt, már érdemes volt kockáztatni érte, sőt hasznot is lehetett húzni belőle. Az íróknak, a vezető színészeknek és akinek a nevére az engedély szólt – többet, de a többieknek is annyit, hogy megéltek belőle hangjuk vagy egészségük fogytáig.

Különösen azok a társulatok voltak kedvező helyzetben, amelyek magas rangú pártfogókra tettek szert, az udvar kegyében állottak, vagy valamelyik főúr gondoskodott megélhetésükről. De az sem volt mindegy, hogy a város (London) melyik részén állt a színházuk: a gazdag negyed igényesebb, de követelőzőbb nézőket jelentett, a városszél szabadabb szellemet, esetleg azonban járványt és tűzveszélyt. Burbage-nek, a színészkirálynak szerencséje volt, társulatát „a királynő legényei” néven nevezték, ez a körülmény egyrésztől óvatosságra intette a társulatot, másrésztől biztonságot jelentett számukra.

Az arisztotelészi poétika igazát senki sem vonta kétségbe, de alapvető szabályát, a tér-idő-cselekmény egységének elvét már évszázadok óta feszegették a drámaírók (vagy inkább a színházcsinálók), és különböző módokon igyekeztek kijátszani. A középkori misztériumjáték három színre osztotta a színpadot, a Menny, a Föld és a Pokol a helyszínt és a cselekményt egyaránt szétszakította. Shakespeare és kora aztán végleg szétfeszítette a korábban kötelezőnek tartott egységet. Szétfeszítette a szigorú elvi követelményt – és a színmű mégsem esett széjjel. Bebizonyosodott, hogy erősebb kötőanyag a drámai feszültség, a cselekmény szervezettsége és a mondanivaló. Ettől az a darab lehetett harsány komédia, véres tragédia vagy elgondolkodtató romantikus színmű.

Az 1590 és 1610 közötti két évtized kétségkívül sikeres időszaka volt „a királynő legényeinek”. Shakespeare-nek is, aki egyre kevesebbet játszik, egyre többet és rendszeresebben ír. Nem egyeduralkodó ugyan még a saját színházában sem, de egyetlen szerzőnek képtelenség is „etetni a molochot”. *Saját színház*, valóban, afféle részvénytársasággá alakult át a Globe, amelyben Shakespeare a vezető részvényesek egyike. Sikeres értelmiségi vállalkozó – mondánánk manapság, jövedelmét visszahordja szülővárosába, vásárol, bérel, bérbe ad, üzletel. Az üzlet virágzik, pénz pénzt fial, mintha az idő „visszazökkenőben” volna. Megbékül környezetével, és megbékül vele a környezete – vagy legalábbis úgy látszik. Egyre többet tartózkodik otthon (az otthon már Stratfordot jelenti, nem Londont!), darabjait viszi-küldözi föl a fővárosba, mintha személyes jelenlétére nem is volna szükség. Mondják, 1607–8-ban súlyos betegségen esik át, talán a pestis valamely könnyebb változatát hurcolta haza Londonból; míg a fővárosban tízezrek belehalnak, ő kilábol a betegségből. Vagy az évtizedes zaklatott életmód, az éjszakázás (netán az ital) bosszulja meg magát? Ki tudja. Shakespeare – mondják ezt is – a betegségből kigyógyulván: katolizál. Mások azt suttogják, sose tért le az ősi hit útjáról, legfőljebb titokban gyakorolta vallását. Akárhogy is van, Shakespeare – keresztény, szavaiban is, szellemében is, de hittételeket vagy hitvallást egyik felekezet mellett sem találunk drámáiban. 1603 után nem ír több vígjátékot, 1608 után nem ír több tragédiát. Az utolsót, *Az athéni Timont* nem is fejezi be – vagyis: nem ő fejezi be. Shakespeare ekkor negyvennégy éves.

A komédiák és a tragédiák gyakran egymás mellett, párhuzamosan íródtak. Meg is látszott rajtuk, a tragédia árnyéka időnként ott kísért a legharsányabb nevetetésben, a bővérű játékot némelykor csak egy lépés választja el a tragédiától. A tragédiákba viszont belopóznak bolondok, színtársulatok, hajósok, olyan népek, akiknek inkább a komédiákban volna a helyük. 1608 után azonban valami más következik, ami sem nem tragédia, sem nem komédia. Új elemek és új megoldások, ha pedig ismerősnek tűnik egyik-másik motívum, más értelmet nyer és más célt szolgál. Színművek, regényes színművek, románcok – az utókor még az elnevezéssel is zavarban van. És még sok mindennel! Négy mű mintha egybetartoznék, Shakespeare négy utolsó műveként szokták emlegetni őket. De valószínűleg ez sem igaz, mert ezek sem teljesen az ő művei, meg bizonyosan részt vett további művek írásában is, társszerzőként.

Hogy a regényes színművek pontosan mikor keletkeztek, ezt is csak föltételezhetjük. Talán odahaza „az asztalfiókban” talált fiatalkori műveket, és ezeket tíz-húsz-harminc év után ismét kézbe vette? Annak idején nem tudta befejezni, vagy elégedetlen volt a megírtak „üzenetével”, a sugallt világképpel? Most pedig már elégedett volt? Vagy képes volt a hajdani töredékeket újszerű és korszerű egésszé varázsolni? Meglehet. A kortársak sem tudták, az utókor is bizonytalan. Évszázados vita, stíluselemzés, történelmi utalások és forráskutatás eredményeként fogadjuk el, hogy a négy drámát, a *Periclest*, a *Cymbeline-t*, a *Téli regét* és a *Vihart* az 1608–1611 közötti négy évben fejezte be. Folyamatosan színre került mind a négy, változó sikerrel, változó sorssal.

Legkorábbi a *Pericles*, 1608-ban íródott, „kalózküldetésben” már a következő évben megjelent, de az 1623-as, hiteles és igényes kvartó kiadásból hiányzik. (Tudni kell, a színházak gyakorlatiasan jártak el, a darabokat „szétírták” szere-

pekre, ahol aztán nem kímélték a szerző eredeti szövegét, a leghasználhatóbb még a sűgópéldány volt. Kiadásról szó sem lehetett, amíg a darab műsoron volt, legfőljebb az ellenérdekelt színházak hallomás után vagy emlékezetből jegyezték le a szöveget, és kalózkidrásban tették közzé, tele hibával.) Talán tudatosan hagyták ki a *Periclest* a kvartóból, mint olyan drámát, amelyben Shakespeare csak társszerző volt? Az első két felvonást esetleg egy bizonyos George Wilkins írta, egy 1608-ban megjelent *Pericles* regény alapján (ahol a főhóst nem is Periclesnek, hanem Pyroclesnek nevezik, Shakespeare talán szándékosan adta neki a görög filozófus-politikus nevét, a sikerre számítva?). Shakespeare aztán az előzményeket megtoldotta a 4–5. felvonással, amelyek bizony semmivel se jobbák, mint a dráma eleje. A *Periclest* Shakespeare századában még játszották, később egyre ritkábban, külföldön népszerűtlen, Magyarországon nem is adták elő. A magyar fordítás Áprily Lajos műve (még 1948-ban készült), a szövegfordítás megbízható, tisztos munka, a versbetétek jobbák, érződik rajtuk a költői kéz nyoma.

A történet indítása az antiochiai király és leánya között szövődött vérfertőző kapcsolat. Az incestust – ugyebár – minden társadalom és minden erkölcsi világrrend elítéli és megbélyegzi, ami egyúttal azt is jelenti, hogy bűvópatakként minden korban fel-felbukkan, elég, ha az ószövetségi Lót és leányainak történetére, az Oidipusz mondakörre utalunk, vagy olyan XX. századi művekre, mint Thomas Mann *A kiválasztott* c. regénye, vagy Sartre drámája: *Az Altona foglyai*. Csakhogy ezekben a művekben a véletlen, a nem tudás vagy a kényszerűség motiválja és magyarázza a vérfertőzést (sőt: Mann és Sartre műve testvérszelem, az incestus – úgymond – legenyhébb foka). Shakespeare-nél azonban szó sincs ilyesféle mentő körülményről, motivációról vagy a kapcsolatban résztvevők lelkifurdalásáról. Sőt, Antiochus király találós kérdést csinál a saját leányával folytatott bűnös viszonyból. Pericles, miután megfejtette a vérfertőző pár titkát, „kiszeret” a lányból és elmenekül a bűnös antiochiai udvarból. „Inkognitóban” kerül Tarsusba, ahol lovagi tornán legyőzi ellenfeleit, és elnyeri a tarsusi királylány, Thaisza kezét. Amint azonban idővel hazafelé hajóznak, a vad viharban Thaisza félelmében koraszüléssel hozza világra leánygyermekét (akit, mivel a tengeren született, Marinának neveznek el), maga pedig tetszhalottként marad a fedélzetten. Királyi férje a hajósok követelésére koporsóba zárva a tengerbe veti halottnak hitt asszonyát. Thaisza koporsó-bárkája partot ér, ő maga természetesen föléled, és Diana papnője lesz. A csecsemő idővel föl nő, tizenhat év telik el a dráma első és második része között. A mytilenei uralkodó pár azonban, akik Marinát fölnevelik, riválist lát személyében a saját gyermekükkel szemben, és halálra szánják. Egy vadászt bíznak meg Marina megölésével. (Igen, akárcsak a Grimm testvérek *Hófehérkéjében*!) A vadászoknak azonban nagy szívük van az európai irodalomban, a lányt a mytilenei vadász futni hagyja, a tizenhat éves Marinát hamarosan egy bordélyház tulajdonosa fogadja házába. A lány azonban kikezdhettelen tisztességével és éles eszével-nyelvével fölkelti a város uralkodójának figyelmét, majd szerelmét. Pericles és felesége, Thaisza jó másfél évtized múltán találkozik, lányuk révbe jut, a gyalázatos mytilenei királyi párra saját népe rágyújtja a palotát – győz hát az igazság.

Rémtörténet ez a javából, egy pikareszkregény és egy pornóelemekkel megtűzdelt nemzetközi krimi keveréke. A baj azonban nem a dráma romló-

romlott elemeivel van! Hanem a meseszöveg kezdetlegességével és az erkölcsi világrénd hiányával. A darabban hemzsegnék a valószínűtlen elemek, a félreértések és az indokolatlan nem tudások. A mű morális színvonala pedig mélyen Shakespeare színvonala alá süllyedt. Az incestust egyetlen sor ítéli el (a látszat kedvéért), a bordélyszellem és -nyelv ellenben tobzódik ötletekben és változatosságban. A szerkezet széteső és vontatott, ötletszerűen ejt el szálakat és kap új történetbe. A pikareszkregénynek sajátja a füzérszerűség, a *Pericles*ből viszont hiányzik a lovagi erkölcs, az emelkedett szellem (amely a spanyol-portugál pikareszkeknek mindvégig sajátja marad). A darab közepén a nemzedéknyi időváltás nehezen hidalható át, az új generáció fölnő, a felnőtt viszont nem öregszik – ha ilyen egyszerű volna a világ!

A Lamb testvérek a XIX. század elején a nagy sikerű Shakespeare-mesék között a *Periclest* is átdolgozták ad usum Delphini, csak éppen két dolog hiányzik belőle: a vérfertőzés és a bordély („egy súlyos bűn”, illetve „a ház, ahol a lány lakott” lett belőle). A kínos félrefordulás és szemérmes elhallgatás nemcsak a romantika és a biedermeier szalonizálását mutatja, hanem a *Pericles* általános megítélését Angliában és a kontinensen is. Mindamellet nem zárható ki, hogy napjaink liberálisnak mondott, de inkább szabados ízlésváltozása a *Periclest* éppen erkölcsfeszető és polgárpukkasztó elemei okán esetleg újra fölfedezi, és a saját ízlésvilága igazolására használja föl – de talán ne adjunk ötleteket Shakespeare újrafogalmazásához!

Dramaturgiailag azonban érdekes megoldást alkalmaz Shakespeare a *Pericles*ben, amit egyetlen más darabjában sem: föllépteti azt a John Gowert, aki az eredeti elbeszélésgyűjteményt összeállította, még valamikor a XIV. század végén. A cselekményben nincs szerepe, de ő tájékoztat az előzményekről és értelmezi a történeteket. Shakespeare – az antik dráma mintájára – „kar”-nak nevezi Gower egyszemélyes felvonásbevezetőit, a XX. század ezt a tevékenységet majd „narrátor” néven fogja fölújítani.

1609-ben keletkezett a *Cymbeline*, még abban az évben elő is adták, majd évtizedekig nincs adat a dráma sorsáról. A XVII. század végén erősen átdolgozták, az első három felvonás tartalmáról csak egy prolóógus tájékoztat (ismét valami narrátorféle megoldás!). A XIX. század aztán visszaállítja eredeti formájában, de keveset játsszák, Magyarországon először 1881-ben mutatják be, később is alig kerül színre. Ma Lator László fordításában olvashatjuk. Tennyson, a nagy XIX. századi angol költő legkedvesebbik Shakespeare-drámájának tartotta, igyekezzünk a *Cymbeline*-t az ő szemével nézni!

A történet magvát Shakespeare Holinshed *Krónikájából* vette, amelyhez Boccaccio *Dekameronjából* a II. nap 9. történetét férceli hozzá. A két szálát egy romantikába hajló harmadikkal egészíti ki. A darab így egy királydráma, egy történeti színmű és egy reneszánsz szerelmi történet eseményeit egyesíti. De hát mi a probléma a *Cymbeline*-nel?

Az első, az antik brit-római történelmi szál az ókori Britanniáról szól, amelyet Julius Caesar seregei újra és újra elfoglalnak, és újra és újra elveszítenek. A hódítók önteltsége és az országglakók szívóssága egy nemzeti dráma lehetőségét rejti magában, Cymbeline király ugyan nem sokat tesz az ügy érdekében, de katonái, tanácsosai bátor helytállást ígérnek. A király tizenhat évvel korábban, rejtélyesen eltűnt két újszülött fiát siratja (már megint ez a bűvös tizenhat év!),

a családi tragédia gátolja abban, hogy megakadályozza az ország tragédiáját. Magánemberként azonban szinte baráti kapcsolatot tart fenn a rómaiak katonai kormányzójával (ha lehet egy brit király és egy római hadvezér magánember!). (Azért a rómaiak is meggondolnak egy-egy újabb britanniai hadjáratot, sietni kell az ilyesmivel, hogy a zord brit tél beállta előtt ismét napfényes vidéken lehessenek. A hódítók kényelemszeretete azért sok szenvedéstől mentette meg akár Cymbeline népét, amiképpen egy kontinenssel keletebbre az egrieket.)

A darab másik szála ízig-vérig reneszánsz történet, bár ez is Britannia és Róma között feszül, ez a Róma azonban a hivalkodó és élvhajász reneszánsz város. Cymbeline leánya, a szép, okos és erényes Imogen (mellesleg az elveszett fiúk testvérhúga) elutasítja mostohaanyja idétlen és üresfejű fiát, Clotent, és Posthumushoz megy feleségül (a névadásból néha valóban arra következtethetünk, hogy Shakespeare nem igazán tudott latinul). Posthumus (azért ő sem sokkal különb vetélytársánál!) az esküvőjük után hamarosan Rómába utazik világot látni, római ficsúrok és kalandorok között friss asszonya szépségével és erényével hanceg, és fogadásokat köt felesége elcsábíthatatlanságára. Iachimo, a gaz csábító természetesen zavartalanul halad a római lebujoktól Imogen britanniai hálózobájáig, ahol az asszony erényét ugyan nem, de a karkötőjét megszerzi, és bizonyíték gyanánt viszi is vissza magával Rómába. Posthumus sem a józan észnek, sem asszonyának, sem hű szolgájának nem hisz, csak a hazug ál-csábítónak, terjedelmes és fertelmes tirádákban tör ki a női ellen – és beáll az ellenséges római hadseregbe.

A dráma harmadik szála – természetesen – az elveszettek hitt két királyfi története, akik elrablójuk, egy sértett, ősz nemes védelme alatt bátor és derék ifjakká serdülnek tizenhat év alatt. Az eseményekbe akkor kapcsolódnak be (véletlenül), amikor Imogen menekülni kényszerül otthonából, mert férje orgyilkost fogadott föl megöletésére, de az érzékeny szívű orgyilkos (akárcsak Marina vadásza a *Pericles*ben) elárulja neki a gonosz megbízatást. A két testvér megszereti a férfiruhába öltözött Imogent (saját testvérhúgukat), majd vitézül helyállnak a partra szálló római hadsereg ellenében. Férj és feleség végül boldogan egymásra talál, kölcsönösen megbocsátanak egymásnak, Clotennek feje vétetik, a nemes lelkű gyermekrabló kegyelmet kap, a pipogya Cymbeline király országa egyéves haladékot nyer a római támadás és adófizetés alól.

Három történet tehát, amelyeket alig fűz össze dramaturgiai funkció, korban és szellemben nehezen illeszthetők egymás mellé. Mindhárom szál önmagában alkalmas volna drámai mű gerincéül, így a három együtt lerontja egymás hatását. Az első szál történelmi hitele megmosolyogtató, de még elfogadható volna, ha nem ugyanabból a Rómából kerülnének Britanniába a reneszánsz kalandorok. A hűség-hűtlenség történet inkább pikareszkregényekre emlékeztet, és végigterpeszkedik az öt felvonáson. A legkevésbé kapcsolódik a római szálakhoz a harmadik: az elrabolt fiúk története – viszont ez a legharmonikusabb, a legköltőibb.

A nomád körülmények között élő, bölcs öreg nemes és a két tapasztalatlan, de bátor királyfi szájával Shakespeare véleményt mond a világról, a társadalomról, a természetről és az ember lelki békéjéről. A romantikus hegyi tájat Shakespeare a Milford-öböl mellé teszi. Kész csoda persze, hogy a rómaiak Rómából Britannia felé hajózva itt, a nyugat-walesi partvidéken szállnak part-

ra, de ez legyen az ő hadi gondjuk. Arany Jánost nyilván megragadta a remek tájleírás, a „lány esti szél” hangzású helynév, és balladájában a Milford-öblöt említi hiteles walesi helyszíneként (*A walesi bárdok*ban). A XVII. század végi átdolgozás-rövidítés bizonyosan ezért választotta a mű második részét a dráma keretéül, és talán Tennyson is ezekért a részekért szerette a *Cymbeline*-t.

A dráma bonyolításában egy sor olyan elemet találunk, amely más Shakespeare-darabokból ismerős: az orvosságnak, amely Imogent tetszhalottá teszi, a *Rómeó és Júliá*ban van végzetes szerepe, a leányát kiátkozó király mintha Lear szavait ismételné, a féltékenység, a hiszékenység és nyomorúságos bizonyítékai pedig az *Othelló*ban vezettek rosszra. Csakhogy amíg ott döntő szerephez jutottak, itt csupán kellékek.

A történet egyes szálai alig kapcsolódnak egymáshoz (majd csak az utolsó jelenetben), a megoldások máshonnan ismertek, a dráma szerkezete nehezen képes összefogni, s még kevésbé hitelesíteni a részleteket. Cymbeline sem királyként, sem emberként, sem boldog apaként nem marad meg jó emlékezetünkben. Imogen alakja az egyetlen, aki „fel nő” Shakespeare nagy nőalakjai közé. Erkölcsi tisztasága mellett bátorsága, találékonysága is figyelemre méltó, szinte sajnáljuk, hogy kegyeit olyanra pazarolja, mint léhűtő férjura. Ezt mintha Shakespeare is így gondolta volna, a korszak nőalakjai emlékezetesebbek, mint a férfiak figurái.

A *Téli rege* 1610 körül keletkezett, a következő évben be is mutatják, első fönmaradt szövegközlése 1623-ból való. Egyike Shakespeare leginkább színpadszerű, látványos darabjainak, többször előadták a királyi udvarban, esküvők, ünnepek kedvelt produkciója volt. A restauráció (1660) gátat vetett a mű népszerűségének: a drámától ismét a hármas egységet kezdték követelni. Majd’ nyolcvan évet kellett várnia az újjászületésre, 1741-től – mint több más Shakespeare-drámát – a *Téli regét* is rövidített formában játszották, hogy a megkövetelt hármas egység helyreálljon. Az előzményeket (az első három felvonást) pedig a prolóógus ismertette. A XVIII. század végétől aztán ismét eredeti formában került színre, sőt 1856-ban száznál több angliai előadást ért meg.

Magyarországon ellentmondásosan alakult a *Téli rege* sorsa. Már Petőfi tervbe vette fordítását, végül Szász Károly magyarításában jelent meg 1864-ben. A darab fő szerepeit a kor legnagyobb színészei alakították (Szacsavay Imre, Jászai Mari, később Rózsahegyi Kálmán), mégsem tartozott a sikerdarabok közé, a századfordulóig alig harminc előadást jegyeztek föl országszerte. 1925-ben Kosztolányi Dezső magyarította, de fordítása hamar elavult, ma Mészöly Dezső korszerű fordításában olvashatjuk. 1865-ben kelt tanulmányában Gyulai Pál a *Téli regét* Shakespeare másod-harmadrendű művei közé sorolja, az előadások száma és az érdeklődés mintha őt igazolná...

A források közül első helyen kell megemlíteni Robert Greene regényes elbeszélését, a *Pandosto vagy Az Idő diadala* címűt, amely a XVI–XVII. század fordulóján több kiadást ért meg. A szerző görög szerelmi regényekből merített, a könyvben egymást érik a csodás kalandok, az isteni beavatkozások, felbukkannak a barokk pásztorköltészet korai motívumai. A görög nevek és helyszínek kellemes idő- és területenkívüliséget jelentettek Shakespeare számára. És még valamit! Az Idő szerepeltetése (így, megszemélyesítve, nagy kezdőbetűvel) jelent szemléleti újdonságot az egyébként szokványos történetek között.

Az Idő beavatkozása az eseményekbe számtalan bajt okoz és számos problémát megold, egymás mellé állít (vagy inkább egymás mellett megtúr!) különböző nemzedékeket, akik így egymással sajátos kapcsolatba kerülhetnek. Az idő tehát 1608 után a korábnál hangsúlyosabb rendezőelv lesz Shakespeare darabjaiban, a *Téli regében* pedig személyesen is megjelenik.

Shakespeare ritkán dolgozott egyetlen forrásból. A halász meséje (megjelent 1595-ben) mellett ezúttal egy lengyel krónikát használt föl, amely egy tragédiával végződő féltékenységi drámáról szól. Shakespeare azonban a tragédiát „évtizedes lelkifurdalásra enyhítette”. A lengyel forrás persze nem valóságos földrajzi helymeghatározást jelent, hanem – mondjuk így! – égtáját. Így került a cselekmény Bohémiába, amit az utókor Csehországgként értelmez, és a cseh tengerpartot képtelenségnek tekinti, ezért változtatta az ország nevét inkább Bythiniára. A brit Shakespeare viszont azt tekintette képtelenségnek, hogy egy országnak ne legyen tengerpartja. (Bythinia egyébként – ha valaki nem tudná – a Fekete- és a Márvány-tenger déli partvidékén fekvő tartomány, Törökországban. Létezik! Csak éppen semmi köze se Lengyel-, se Csehországhoz!) Shakespeare továbbá (egyetlen mondatban) orosz hercegnőnek teszi meg Hermione királynét, és dalmátokat, illíreket, erdélyieket említ, mindezek azonban csak a kelet-európai eredetet akarják jelteni.

A történet első szála egy évtizedes barátsággal ismertet meg, amelyet Szicília és Bohémia királya érez egymás iránt, és mivel – királyi teendőik okán – már régen találkoztak, szinte rajongásig fokozódott. A bohémiai királynak (Polixenes) már indulnia kellene haza, de vendéglátója (Leontes) szinte erőszakkal marasztalja, hiába. Ekkor a királyné, Hermione kéri maradásra a vendéget, aki nagy nehezen kötélnek áll. Vesztére! A szicíliai királyt hirtelen őrjöngő féltékenység fogja el, amiért felesége szavára hajlik a vendég, megcsalást, házasságtörést sejt az engedékenység mögött. Ádáz gyűlölettel fordul felesége ellen, a vendéget pedig meg akarja öletni. A gyilkosságra kiszemelt Camillo azonban (miként Pericles vadásza és Cymbeline derék szolgája) figyelmezteti a vendéget a veszedelemre, sőt maga is vele menekül Bohémiába. Szökésük immár végleges bizonyíték Hermione és Polixenes ellen. Leontes, a zsarnoki férj szabályos koncepciót folytat le felesége ellen: vád van, védelem nincs, az ítélethez és a végrehajtó ugyanaz a személy, a király maga. A zsarnoki rögeszmék és eljárások valamennyi történelmi kelléke ott sorakozik a szicíliai király vádjában. Hermione időközben megszüli leányát, akit apja előbb megöletne, aztán ítéletét száműzetésre változtatja. Az igaztalan vádak hallatán, „nemes haragjában” Hermione holtra váltan esik össze, tíz év körüli fia bánatában utánahal. Leontes egyedül marad féltékenységében, fájaldalmában, önvádtól marcangolva.

A dráma másik szála ezúttal is tizenhat évvel később indul, az évek múlását maga az egyszemélyes karként föllépő Idő jelenti be. (Tizenhat év annyira idő, amíg egy – halálra ítélt, kitett, elrabolt – csecsemőből fiatal felnőtt lesz.) A leánygyermek, akit az őt megtaláló és fölnevelő pásztor Perditának nevez el (Perditának, azaz Elveszettnek, mert a pásztor tud latinul!), természetesen szép, okos és erényes ifjú hölgygé cseperedik, aki azonban mit sem tud származásáról. Megismerkedik egy arra lézengő ficsúrral, aki nem más, mint a cseh király makrancos fia, aki megunt az udvari etikett „nyűgét s nyilait”. A szálak tehát kezdenek egybefonódni. Különös színt képvisel Autolycus, a zsebtolvaj,

aki Shakespeare mezei figurái közül való, egyszerre érzelmes és gátlástalan, kritikus szellemű és megbocsátó.

A két király végül nyomára bukkan a két elveszett gyermeknek, barátságukat az ő szerelmük és házasságuk pecsételi meg és teszi véglegessé. A zárójelenetben pedig kiderül, hogy Hermione királyné sem halt meg, tizenhat éven át hű udvarhölgye rejtegette a saját lakosztályában. Most festett szoborból élő asszonnyá változik, férjével boldogan találják egymásra. Nagy színésznők szerepálma volt Európa-szerte, hogy Hermionét és leányát, Perdítát egy személyben játszassák.

A második szálnak nevezett eseménysor szereplői (pásztorok, birkanyírók, zsebtolvaj) közrangú népek, ezért – mint máshol is Shakespeare-nél – prózában beszélnek. Csakhogy jelenlétük a darabnak közel a felét teszi ki, a *Téli regében* található a legtöbb prózai Shakespeare-szöveg. Az „okoskodó parasztok” azonban elmaradnak Shakespeare más mezei figurái mögött, sem nem elég okosak, sem nem elég szellemesek. Míg amazok epizód szereplőnek emlékeztetéseket, ezek főszereplőnek feledhetők.

Leontes király őrjöngő féltékenysége egyrészt ismét Othellót, másrészt az előző évben (a *Cymbeline*-ben) megformázott Posthumust idézi, haragját a személyéhez kapcsolódó királyi hatalom teszi félelmetessé.

A *Vihar* valószínűleg az utolsó dráma, amelyet teljes egészében Shakespeare írt, 1611-ben keletkezett, Stratfordban. Lehet, hogy alkalmi mű, a maga korában több udvari és főúri rendezvényen, esküvőn is bemutatták. Filológusok máig sajnálkoznak, hogy forrást, előzményt nem találtak a *Vihar*hoz, talán egy német komédiát, de valószínűbb, hogy inkább mindkettő azonos (elveszett vagy lappangó) forrásból táplálkozik. Azt föl sem tételezik, hogy Shakespeare a saját kútfejből lett volna képes a *Vihar* történetét megalkotni.

A XVI. században a legnépszerűbb Shakespeare-művek egyike volt. Bár a legutoljára írt és a legrövidebb, mégis a *Vihar* vezeti be az 1623-as, első gyűjteményes fólió-kiadást. Ezt az előkelő helyét az angol nyelvű, egykötetes Shakespeare-kiadásokban a mai napig őrzi. A restauráció után – ellentétben a legtöbb Shakespeare-drámával – a *Vihart* meghosszabbították, valamiféle klasszikus szimmetria nevében új szereplőket állítottak színre (Miranda álszent nővérét, Calibán undok testvérhúgát, Ariel női tündér-párját). Prospero szövege rövidebb lett, viszont a darab tobzódott a látványos színpadtechnikai megoldásokban és trükkökben. A *Vihar* szövege két alkalommal is opera szövegkönyvéül szolgált. Mindezt a sallangot csak a XIX. századra sikerült letisztítani a drámáról, bár a látványelemek hajszolása napjaink *Vihar*-előadásain is kísért.

Magyarországon a *Vihar* a XIX. század elején egy gyenge német átdolgozás fordításaként került színre, *Tengeri szélvész* címen. Igényes fordítása viszonylag későn készült (Szász Károly, 1870-ben), több felújítás és parádés szereposztás ellenére a *Vihar* inkább olvasni való drámacsemegének számított. Prospero és Caliban alakja egyaránt többféle értelmezésre adott lehetőséget: Prosperót hol rezignált bölcsként, hol misztikus varázslóként állították színre, Caliban alakjában időnként a nyiladozó értelmet, máskor meg a „modern vadembert” ábrázolták. Babits Mihály 1916-ban készítette el emlékeztető *Vihar*-fordítását, 1960-ban Mészöly Dezső fordította újra a drámát, színházaink ma mindkét fordítást használják.

A *Vihar* cselekménye valójában egyetlen szálon fut, bár ez nem ennyire egyszerű. Ez az egyetlen szál ugyanis – természetesen – tizenhat évvel ezelőtt indul, az akkor történeteket most, a játék kezdetén mondja el Mirandának, a leányának Prospero, a névtelen és titokzatos sziget ura. Prospero Milánó városállam törvényes hercege-uralkodója volt, aki nagy bölcsességben kormányozta városát és élvezte népe szeretetét. A tudományokat (amelyek Prospero esetében a varázslást jelentik) azonban a kormányzásnál is jobban kedvelte, ezért átadta a hatalmat testvéreinek, maga pedig visszavonult könyvei közé. A „bitorló” Antonio azonban az ellenséges Nápollyal szövetekezett, eltávolította Milánóból Prosperót és csecsemőkorú leányát, Mirandát. Csónakba ültette őket a herceg kedvelt könyveivel együtt, Prospero pedig a szigetre hajózott, amelynek ura lett. A szigeten „szellemi hatalmat” épített ki (a légies Ariellel és a földies Calibannal). Most azért meséli el a történet előtörténetét, mert varázserejével mindazokat egyetlen hajóba ültette, akik valaha ártottak neki és családjának, mű-hajótörést követ el ellenük (varázstudománya segítségével és Ariel tevékeny közreműködésével), a kárvallottak már a szigeten tévelyegnek, a leszámolás ideje elérkezett.

Itt álljunk meg egy pillanatra! Prospero – jó király. Hatalmát mégis átadja másnak, bár erre senki sem kényszeríti. Ez bizonyosan Shakespeare korában sem volt megszokott királyi gyakorlat. A nép – úgymond – szereti Prosperót, nyilván mindaddig, amíg országa trónján ül. Hogy a testvére „bitorló” volna? Maga Prospero tukmálja rá a hatalmat, ő, Antonio, akire „rászakad a királyság”, csak él vele, ahogyan egy reneszánsz fejedelem szokott. Szövetséget köt az addig ellenséges Nápollyal – ez inkább okos békepolitika, esetleg távolba tekintő nagyhatalmi politika. Antonio – nem „jó király”. Mitől volna? A „jó király” Prospero volt, aki odadobta királyságát, és még azt a hibát is elkövette, hogy a királykodásra ráunván, a helyszínen maradt. Antonio csak éppen eltávolítja a lelkiismeretével és könyveivel a helyszínen tüntető Prosperót. Nem öleti meg, nem bántja, szépen hajóba ülteti (bár Milánónak sincs tengerpartja, akárcsak Bohémiának!). A nép, amely szerette volt urát, a kisujját sem mozdítja érte. (A *Pericles*ben az elégedetlen nép a zsarnok Kleonra rágyújtotta a kastélyát. A milánói nép csak nem bukott diktátort lát Prosperóban?) Prospero pedig beül a csónakba és hányódik a tengeren, esze ágában sincs megmaradni birtokában vagy visszaszerezni trónját, amikor látja helyzete rosszra fordulását. Pedig varázsereje – ha igaz – volna hozzá. A szigeten viszont ellentmondást nem tűrő zsarnoki hatalmat gyakorol mindkét alattvalója fölött, Ariel a nemesebb rabszolgája, Caliban a nemtelenebb. Arielt fenyegeti, zsarolja és hitegeti a szabadsággal a dráma utolsó soráig, Calibanra szenvedést, testi nyavalyákat küld. Mirandát pedig tudatlanságban tartja, tizenhat évig eltitkolja előle családjá és származása történetét. Ja, és még Ferdinandot is megkínozza, fahasábokat cipeltet vele – próbatétel címen. Prospero – egyezzünk meg benne! – felvilágosult zsarnok, aki emigrációba kényszerült, és most bosszúra készül, nem igazságszolgáltatásra. Aztán végül megbocsát testvérelenfeleinek, a maga logikája szerint: indokolatlanul. Nem viszi végbe a tizenhat éven át tervezett bosszút, mintha talán megunt volna a mindenhatóságot.

És vajon mi lesz ezután? Prospero visszatér Milánóba, ahol mostantól Ferdinand és Miranda lesz a királyi pár, most ömellettük teszi ugyanazt, mint

tizenhat év előtt Antonio mellett? A sziget pedig marad a szellemi libertinus Ariel és a szellemi karonülő Caliban kezén? Ariel átveszi Prospero helyét, vagy – felszabadulván – varázserejétől is megfosztja volt ura? Prospero eltöri a varázspálcát. Ez afféle szándékgesztus, hogy többet nem kíván beleavatkozni a természet dolgaiba? Prosperónak a darab *belső logikája* szerint kell a varázspálcát eltörnie, nem azért, mert William Shakespeare öreg, és befejezte a drámaírást! Hogy nem fog többet önállóan teljes darabot írni, ezt Shakespeare nem tudhatta előre, ez a magyarázat az utókor megfordított logikája!

Az egyetlen szál két része – Prospero varázslatos barlangja és a szigeten tévelygők sorsa – okos mértékkel kapcsolódik egymáshoz és szolgálja a dráma kibontakozását. A szigetre került milánói és nápolyi fogoly-vendégekben nem él semmiféle gonosz indulat, legalábbis Prosperóval szemben nem. Kiöregedett bajkeverőket talál közöttük, hajósokat, ártatlan „mezei népeket”, és Ferdinandot, a férfit, akit leánya elsőként pillant meg életében, és természetesen azonnal megszeret. Ferdinand öröklí ugyanis mindkét ország trónját, mi értelme volna bármiféle bosszúnak?!

A *Vihar* kétségkívül Shakespeare egyik legköltőibb műve. Prospero józan derűje és rezignált bölcsessége éppen a szigeten töltött évek alatt érik vonzó emberi jellemvonássá. Miranda nem a nagy hősnő, hanem a kedves leányalakkok közül való, méltó párja a *Pericles* Marinájának, vagy még inkább a *Téli rege* Perdítájának, tapasztalatlan és jó szándékú. Caliban pedig Shakespeare egyedi remeklése, akinek a gonoszsága a keserű szenvedésből fakad, értelme pedig a szemünk előtt tisztul (na, nem nagyon!). Caliban – ellentétben Shakespeare mezei hőseivel – *mindvégig versben beszél*, ami azt sejteti, mintha megalkotója üzeni akarna vele valamit az utókornak. De lehet, hogy ez ugyanolyan belemagyarázás, mint Prospero varázspálcája!

Ami még hátravan: 1613-ban Shakespeare három újabb darab elkészítésében is együttműködött Fletcherrel, akit a színházban egyre inkább Shakespeare utódjának tekintenek. A legkomolyabb talán a *VIII. Henrik*, királydráma ugyan, de alkalmi laudáció is egyúttal: Jakab király leánya, Erzsébet hercegnő tiszteletére készült. Shakespeare a dráma három részletét írta, mindannyiszor egy-két jelenetet. A mű akár jó is lehetett, a forrás ezúttal is Holinshed *Krónikája* volt, és a *Mártírok könyve*. A drámát öt betét, öt maszkjáték tette látványossá. Ezeket talán Ben Jonson készítette, ő volt hosszú éveken át a maszkjátékok mestere. Fletcher sem volt rossz, Dumond-nal együtt az angol drámatörténet remekeit hozták létre. De nem Shakespeare-drámákat. 1613. június 29-én, a *VIII. Henrik* egyik előadásán, a színpadi ágyúlövedéktől tüzet fog és leég a Globe Színház, bizonyosan sok Shakespeare-kézirat is ott veszett. Az előd és az utód még két darabon dolgozik együtt, a *Cardenio* *historiáján* és *A két nemes rokonon*, az előbbi romantikus vígjáték, az utóbbinak csak a címe maradt fenn.

A színpadi technika és a zene egyre komolyabb helyet követel magának a XVII. századi angol drámában, néha fontosabb is lesz talán, mint maga a szöveg, a tartalom. A maszkjáték valami egészen más, mint a shakespeare-i színpad: egyetlen ötletre fölfűzött látványos jelenetek sora, a metafizikai világ megidézése. A jó és rossz küzdelme, mitológiai, bibliai történetek. Zajok és színek kavalkádja, tűz és víz, anyagok, táncok, állatok. Mindez a királyi udvar színpadán: pompa és költség; a városok olcsóbb színpadán, az utcán: látvá-

nyos felvonulás (show-nak nevezték). Zene, az angol opera kezdetei. Ez nem Shakespeare világa, még ha bizonyos elemei be is lopóznak színpadára (a *Pericles* némajátékai, a *Cymbeline* harci jelenetei).

Túl komédián, túl tragédián... – lássuk, igaz-e a megállapítás! Az elemek, amelyekből a négy utolsó Shakespeare-dráma fölépül, lényegében ugyanazok, mint korábban. *Pericles*, *Cymbeline*, *Leontes* – király, *Prospero* uralkodó herceg, családjuk, udvaruk veszi őket körül, az ellenfelek ugyanebből a körből kerülnek ki. Hozzájuk „mezei népek” csatlakoznak: a *Pericles*ben hajósok, bordélyosok, a *Téli regében* a pásztor, a birkanyírók, illetve *Autolycus* zsebmetsző komoly szerephez jut, a *Viharban* *Trinculo* és *Stephano* feladata oldani a hangulatot. A királyok azonban meg sem közelítik *Richárd*, *Macbeth* vagy *Lear* tragikus figuráját, a mezei népek vidámsága és kópésága elmarad *Falstaff*, *Böffen Tóbiás* vagy *Zuboly* mögött. A meseszöveg kezdetleges, az erkölcsi világrend alacsonyabb szintű ezekben a darabokban. Mindezek nélkül pedig nincs tragédia, nincs komédia. *Mintha* egyszerre valami más kezdené érdekelni Shakespeare-t.

Az a bizonyos Idő korábban nem volt jelen, vagy legalábbis nem játszott szerepet a drámákban. A *Rómeó és Júlia* három nap alatt játszódik, a *Macbeth*, a *Hamlet* néhány hét, s ha érezzük is, hogy múlik a drámai idő (mint például a *III. Richárd*ban), nem mérhető, és az idő múlásának nem lesz dramaturgiai funkciója. 1608 után azonban külön kell mérni a *színpadi cselekmény* idejét, és külön a történet teljes *logikai* idejét. A *Pericles* második része egy nemzedéknyi idő után folytatódik, „meg kell várnunk”, amíg felnő *Marina*. A *Cymbeline* egy nemzedékkal előbb indul, itt az elrabolt királyfiak felnövekedésekor kezdődik a színjáték. A *Téli regé* előtörténete a két király gyermekkori barátsága, a dráma közepén pedig ismét nemzedéknyi űr tátong, amíg a csecsemő *Perdita* cseperedik felnőtt korú szereplővé. A *Vihar* viharos előtörténetét maga *Prospero* beszéli el.

Az időrétegek következtében a szálak némelykor nehezebben kapcsolódnak, megnő a nem tudomok, a véletlenek szerepe, szaporodnak az elveszett, a kített gyerekek. A jólelkű „mezei népek”, akik fölnevelik az eltűnt királyi porontyokat, egyre fontosabbakká válnak. A nemzedékeken átívelő idő múlását mintha a férfiak jobban bírnák, megnő a – különböző korú – női szereplők száma. *Pericles* halottnak hiszi asszonyát, *Thaiszát*, aki pedig „csak” *Diana* papnője lesz, meg kell várnia, amíg leányuk, *Marina* felnő, hogy ismét találkozhassanak. *Cymbeline* első felesége (gyermekai anyja) meghal még a dráma kezdete előtt, itt *Imogen* bátorsága és tisztessége állítja helyre a világrendet (ami egyúttal *Cymbeline* második feleségének a halálát is jelenti). A *Téli regében* *Hermione* hal meg (családja és a nézők hite szerint), *Perdita* felnövekedése és visszatérése szabadítja meg az eltaszított asszonyt nemzedéknyi idejű szobafogságából. *Prospero* felesége, *Miranda* édesanyja is még a dráma kezdete előtt meghal, a lánya semmilyen képet nem őriz róla.

Az epikus időkezelésre Shakespeare számtalan eszközt használ fel: narrátort a *Pericles*ben, egyszemélyes kart a *Téli regében*, *Belarius* elbeszélését a *Cymbeline*-ben, *Prospero* beszámolóját a *Viharban* (valamint az *Epilógust* is ugyanott).

Az üldözés és menekülés motívuma mind a négy drámában főszerephez jut. Emiatt igen sok helyszínen játszódnak a drámák, Shakespeare az idő mel-

lett a teret is darabokra tördeli. Pericles menekül az antiochiai király bosszúja elől, mert fölfedte a király és leánya bűnös viszonyát, Marina menekül gyilkos nevelőszülei elől, menekül a bordélyból. Imogen menekül megvadult férje elől, a két királyfi bujkál a Milford-öböl környékén, felbujtók, nemes lelkű és galád gyilkosok vesznek részt az üldözésben. A *Téli regében* a cseh királynak és a megöletésére fölbérelt, de vonakodó Camillónak együtt kell menekülnie, Perdita idegen földön éli le gyermekkorát. Prospero és leánya csónakon hányódik, míg az ismeretlen szigetre jutnak, de menekülnek a hajótörést szenvedett milánóiak és nápolyiak is. Miért menekülnek valamennyien? Egyikük sem követett el sem a törvénybe, sem az erkölcsi világrendbe ütköző vétket, mégis menekülniük kell. A gyűlölet, a féltékenység, a bosszú, a zsarnokság lendíti ki mindegyiküket kastélyából, városából, hazájából. Egyikük se pusztul bele – se az üldözésbe, se a menekülésbe. Üldöző és üldözött egyaránt túléli minden csapást. A menekülőket az igazság tudata, az ártatlanság érzete őrzi meg a sanyarú körülmények között, az üldözőket pedig rövid idő után az önvád kezdi kínozni, a tudat, hogy halálba, száműzetésbe, idegenbe kergették szeretteiket. És egy nemzedéknyi idő kell, amíg a kegyetlenség kiég az üldözőkből, a sértettség kiég az üldözöttekből, és ismét boldogan egymásra találhatnak. A kiengesztelődés és a megbocsátás húzódik meg mind a négy dráma mélyén. A hősök megszenvednek tévedésükért, bűnbocsánatot nyernek. A belátás átforgalmazza a lelkeket. Az asszonyi hűség elnyeri jutalmát – ha nem saját személynükben, akkor lányaikban.

Lukáts János

William Shakespeare (1564–1616) – Halálának ötszázadik évfordulójára emlékezünk
Konsztantyin Szimonov (1915–1979) – Kis közléskéséssel tisztelgünk a 101 éve született orosz író, költő előtt
