

Vince Máté (1981) az ELTE BTK esztétika–latin szakos hallgatója, emellett doktori tanulmányait végzi az ELTE BTK Reneszánsz és Barokk Angol Irodalom Doktori Iskolájában. Ókori témájú publikációi: „Ha az Álom kapuja kitárul” (Ferenczi A. [szerk.], *A rejtélyes Aeneis*. Budapest, 2006); „Ha meglenne...” (BUKSZ 2006 Nyár).

„Ringyóért harcol ringyó fia” *A Troilus és Cressida és a trójai háború*

Vince Máté

Miután Ben Jonson az első „Shakespeare összes drámái”, az 1623-as ún. *Első Főlió* ajánló-epigrammájában addigra már halott kollégájáról megjegyezte, hogy nem igazán tudott latinul, és még kevésbé görögül, Shakespeare-ről jó ideig lemoshatatlan volt, hogy klasszikus műveltsége nem az igazi. Mi is lehetne ennek ékeesebb bizonyítéka, mint éppen a *Troilus és Cressida*,¹ az egyetlen darab Shakespeare életművében, amely teljes egészében a trójai háború eseményeit és hőseit viszi színre, ám amelynek fő cselekményszála, Troilus és Cressida szerelmének története nem az antik eposzi hagyományból való? Az a darab, amelyben állandó téma a homéroszi világ két alapvető értéke, a *timé* (becsület/tisztelet) és a *kleosz* (hírnév), de amelyben az így már nem is annyira jól ismert hősök mintha épp ezek lejárását tekintenek fő küldetésüknek?²

A mai értelmező számára egyébként is zavarba ejtő, sőt nyugtalanító darab a *Troilus és Cressida*, amely egyébként Shakespeare „nagy” korszakában, 1603 körül, valamikor a *Hamlet* és az *Othello* között keletkezett. A trójai háborút „egy bugyogóért” vívják, és ezt mindenki tudja is, de a helyzet megváltoztatására tett kísérletek rendre cinikus blöffnek bizonyulnak, hiszen ha valaki komolyan megkérdőjelezné a háború értelmét, akkor kivívoglana annak abszurditása.³ Így aztán a háború nem is annyira folyik, mint inkább csordogál, tét nélküli látszat-párbajokat vívnak, olykor ugyan hallani csatákról is, de azokban senki sem sérül meg komolyan. A hősök hatalmas szónoklatokat kanyarítanak becsületről, lovagiasságról, hírnévről, majd az első adandó alkalommal ezekkel ellentétesen cselekszenek. A görögök közül senki sem akarja igazán folytatni a háborút – a trójaiak meg mintha nem akarnák abbahagyni –, ezért inkább kedélyes vacsorára hívják a trójai vezéreket. A nők mind csalfák, ezzel teljes nemükre vonva az őket árucikként kezelő férfiak *méltó* megvetését, miközben ugyanezek a férfiak nem tudnak ellenállni szexuális vonzerejüknek. Csakhogy ebben a világban a szexualitás egyébként is mindig együtt jár a kurválkodással és a nemi betegségekkel. Ebben a világban nem működik semmilyen megszokott – emberi, isteni, és ami még rosszabb: költői – igazságszolgáltatás: senki sem bünhődik meg semmiért. És mégis: Hectornak el kell játszania a szerepét, meg kell halnia, önmagához, de még a züllött világhoz képest is méltatlanul, csak hogy utána a darab egyik bohóca a színpadot belengő szifilisz kegyesen a nézőtéren ülőknek is beígérje. Ahogy Géher István tömören megfogalmazza a 20. század felháborodását: „A tragikomédiává korszerűsített eposz- és románcparódiában egy olyan társadalmi mechanizmus torzképe tárul elénk, mely annyiban modernebb még a hamleti államgépnél is, hogy nem »valami« rothad benne titokban, hanem – nyílt titok – »rohadt« az egész.”⁴

Nevetünk a darab közben, de nem tiszta szívből, mert az egész igazságtalan és kellemtelen, aztán az utolsó felvonásban úgy érezzük, hogy legalább a megrendülés megadatik majd a végére, de mégse. A *Troilus és Cressida* 20. századi értelmezői csak abban tudtak megegyezni, hogy „kísérleti darab”; legáltalánosabban elfogadott műfaji besorolása – Frederick S. Boas könyve óta (*Shakespeare and His Predecessors*, London, 1896) – a „problémaszínmű”, amely azonban kellőképp rugalmas fogalomnak bizonyul, ha jobban elmerülünk az elemzésekben.⁵ Az igazán különös azonban az, hogy már Shakespeare kortársai sem értettek egyet abban, hogy a darab tragédia-e vagy ko-

Ajánlólevél a *Troilus és Cressida* b-kvartójának (1609) elejéről

A *Troilus és Cressida* 1609-ben rögtön két kvartó kiadásban is megjelent, amelyeknek szövege és kiadója megegyezik. Ugyanakkor míg a korábbi, ún. a-kvartó címlapja arról tudósít, hogy a darab *Troilus és Cressida* *historiája*. Amint *Őfelsége a Király Szolgái [Shakespeare társulata] játszották a Globe-ban*, addig a későbbi b-kvartó (*Troilus és Cressida híres historiája*. Melyben kiválóan van megmutatva szerelmük kezdete, és Pandarus, Licia hercegének szellemes udvarlása) egyáltalán nem említi előadást, viszont tartalmaz egy kissé esetlenül megfogalmazott ajánlólevelet, amely kifejezetten tagadja, hogy a darabot valaha is játszották volna. Az alább olvasható ajánlás tehát csak növeli a darabbal kapcsolatos kérdések számát. Önálló tanulmányt ér-

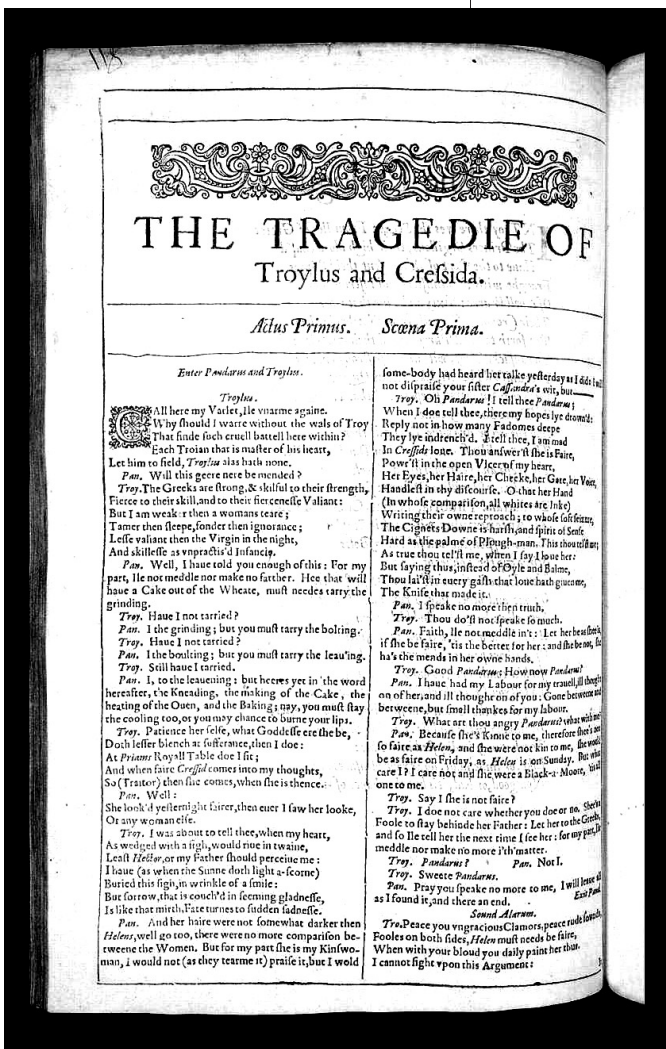
média. A *Troilus és Cressida* két korabeli kiadása van (természetesen egyik sem Shakespeare munkája, hiszen ő egyetlen drámai művének kiadásával sem foglalkozott). Az *Első Főlió* szerkesztői – akiknek műfaji besorolásait kevés kivétellel azóta is elfogadják – a tragédiák közé sorolták a darabot. Az 1609-es kvartó kiadás viszont (amely a korábbi időpont miatt még nem feltétlenül hitelesebb) tartalmaz egy ajánlólevelet, amely azt ígéri, hogy a vevő tökéletes vígjátékot kap, amely olyan szerző műve, akinek komédiái annyira szellemesek, hogy azokat megtekintve még a tompaeszüek is élesebbre csiszolt szellemmel távoznak a színházból, és olyan elmések, hogy úgy tűnik, ugyanaz a tenger táplálta őket, mint amelyből Venus született; s még a szerző komédiái között sincs ennél szellemesebb, olyannyira, hogy a darab Plautus vagy Terentius műveivel is felveszi a versenyt.⁶ Ez azért is igen különös, mert bár a két szövegváltozat számtalan apró részletben különbözik, olyan jelentős eltérések nincsenek köztük, mint például a *Hamlet* vagy a *Lear király* esetében.⁷ Ezt a bizonytalanságot mintha leképezné a *Troilus és Cressida* 20. századi előadástörténete is – amely gyakorlatilag azonos a darab általában vett előadástörténetével⁸ –, hiszen hol tragédiaként, hol komédiaként (vagy inkább szatiriként) játsszák.⁹ De vajon Shakespeare kortársai is elsősorban a kiábrándult világundort, a megválthatatlanság vízióját látták a darabban, ami ma – szatirikus értelmezésben is – talán még jobban fáj, mint ha igazi tragédiában igazi hősök buknának el?

Egy lehetséges pont, ahol megragadhatjuk a különbséget a darab 17. század eleji angliai és a mai befogadása között, ha Shakespeare-nek (és kortársainak) az antikvitás hagyományához való viszonyát vizsgáljuk. Ez természetesen további – nem feltétlenül megválaszolható – kérdésekre vezet: Mondhat-e valami érdekeset az antikvitás legnagyobb történetének egy ilyen különleges – nem tudományos – értelmezése magáról a történetről? És milyen fényben láttatja a reneszánsz értelmezési keretének megragadására tett kísérlet a mai befogadó, illetve értelmező antikvitáshoz való viszonyát? Végül pedig: vajon láthatja egy mai néző úgy a *Troilus és Cressida*-t, mint egy Shakespeare-korabeli?

Shakespeare, „az öreg Idő neveltje”

Ben Jonson fenti, szállóigévé lett kijelentését természetesen nem szabad névértéken kezelni, hiszen a Shakespeare-filológia az azóta eltelt közel 400 évben kimutatta, hogy ha csupán francia, olasz vagy angol fordításban is, de azért a nagy ókori művek jelentős részét igencsak jól ismerte Shakespeare, néhány szerzőt pedig (pl. Plautust, Vergiliust, Senecát, és főleg Ovidiust) bizonyosan latinul olvasott, fordulataikat, történeteiket pedig több művében is felhasználta. Az, hogy Shakespeare-nek valójában komoly antik műveltsége volt, T. W. Baldwin úttörő munkája, az 1944-es *William Shakespeare's Small Latin and Lesse Greeke* óta (amely tehát provokatívan éppen Ben Jonson mondatát választotta címéül) mára a Shakespeare-kritika közhelye lett.¹⁰ Mégis érdemes kiemelni ennek a „klasszikus műveltségnek” néhány jellemzőjét.

Shakespeare sok kortársával szemben (pl. Marlowe-val vagy a műveltségére mindig oly büszke Jonsonnal) nem járt egyetemre, így antikvitás-ismerete nem terjedt ki olyan elemekre – pl. egyes, ma a kánon kiemelt helyén szereplő görög és római auctorokra, vagy bizonyos művek *egészére* –, amelyeket ma elengedhetetlennek tartanánk ahhoz, hogy egy szerző klasszikus műveltségét igazoltnak tekintsük.¹¹ Ugyanakkor a 16–17. századi Angliában az életkor szerint nagyjából a mai alsó és felső tagozatnak megfelelő iskolában (*grammar [!] school*) a latin auctorokon tanultak írni-olvasni,¹² így aztán valószínűleg töb-



A darab kezdőlapja az Első Főlióban (1623).

Forrás: <http://internetshakespeare.uvic.ca> (a példány a State Library of New South Wales tulajdona)

bé-kevésbé jogos A. D. Nuttall kissé maliciózus megjegyzése is, miszerint „Úgy tűnik, hogy [Shakespeare] nem jutott túl az *Aeneis* első hat énekén, tudása mégis jóval szélesebb körű volt, mint némelyik magát ókortudósnak nevező fiatalembernek a mai egyetemeken”.¹³ Az iskolai képzés része volt az is, hogy történelmi (köztük mitikus) személyek nevében és ellenében kellett tetteik igazságosságának megítéléséről érvelni,¹⁴ amely egyben az *utramque partem disputari* képességének elsajátítását is megkövetelte.¹⁵ (Ez az ókori filozófiai, illetve szónoki iskolákban elterjedt gyakorlat természetesen igazán a felsőfokú képzésnek számító jogászoklégiumokban játszott szerepet. Shakespeare valahonnan mégis sokat tudhatott az ilyen gyakorlatokról, amint arra pl. *A velencei kalmár* vagy a *Szeget szeggel* tárgyalási jelenetei és a korabeli gyakorlatok leírásainak hasonlóságai alapján következtetni lehet.¹⁶)

Az iskolai képzés alapvetően grammatikai-retorikai volt, ami azt jelentette, hogy művek kiragadott részletein tanulták meg a nyelvtani szerkezetek használatát, illetve azt, hogy hogyan lehet különböző témákat megfelelő hatást keltően kifejezni (nem pedig teljes művek értelmezésével foglalkoztak). A tanulás segítésére *sententia*- és *locus communis*-gyűjtemények készültek, a diákok ezeket memorizálták, és a megtanult sablonokat (néha tévesen) idézve, kombinálva, átalakítva emlékezetből készítették el az adott feladatnak megfelelő saját szövegeiket.¹⁷ A darabokban – és nemcsak Shakespeare, hanem kortársai darabjaiban éppúgy – elszórt számtalan antik utalás, amely valóban csak hívószó: egy név, helyszín vagy történetelem, részben éppen a rengeteg megtanult toposz miatt volt képes felidézni a kívánt témát vagy a hozzá kapcsolódó érzelmet, hangulatot. Az ilyen toposzok kifejtésében használt utalások természetesen nemcsak az antik témájú darabokban fordulnak elő, hanem gyakorlatilag mindegyikben, így még csak olvasni sem kellett ahhoz tudni, hogy a reneszánsz számára legfontosabb antik utalásokat meg lehessen érteni: elég volt megnézni néhány színdarabot. Ráadásul az antik történetek – köztük a trójai háború különböző epizódjai¹⁸ – közkedvelt színpadi témáknak számítottak, így a mitológia hőseinek sorsa a lehető legszélesebb közönség számára ismert volt. Ez természetesen a maitól lényegesen különböző befogadásmódot tesz lehetővé, hiszen jelenleg az antikvitás súlya összehasonlíthatatlanul kisebb az oktatásban és az általános műveltségben, másrészt az egymás után elhangzó retorikai alakzatok befogadásához sem vagyunk hozzászoktatva, ahogy ahhoz sem, hogy toposzokat ókori történetek hívószavai alapján felidézzünk, illetve az ilyen igen speciális tudás csak a közönség kis részének áll rendelkezésére.¹⁹

Shakespeare és kortársai számára jelentős részben az antikvitás története alkották annak a közös nyelvnek az alapját, amelynek ismeretére nyugodtan hagyatkozhattak a széles közönség számára alkotó drámaírók. Ugyanakkor ebben a hagyományban nem különültek el egymástól a nagy antik (aranykori) művek, illetve ezek késő ókori, középkori és reneszánsz fordításai, feldolgozásai, átdolgozásai, kiegészítései, újraírásai.²⁰ Így tehát óvatosan kell bánni az olyan kijelentésekkel, hogy Troilus és Cressida szerelmének története nem az antik hagyomány része: Shakespeare és közönsége számára az volt.

A Shakespeare-nél megtalálható változat azonban csak lépésről lépésre, termékeny félreértések, javítások és újítások során alakult ki.²¹ Cressida egyáltalán nem szerepel az antik eposzokban (az alapötletben szerepe lehetett Khrüszész elrabolt lányának), és Troilust is épp csak megemlíti az *Iliasz* (XIV. 257) mint Priamosz egyik fiát, akit Akhilleusz még Hektór előtt öl meg. Az *Aeneis*ben pedig Aeneas szemléli meg a karthagói templom egyik képén, amint saját lovai húzzák maguk után Troilus testét, amihez Vergilius hozzáfűzi, hogy „szerencsétlen fiú” nem volt Akhilleusszal egyenrangú ellenfél (I. 474–478).

Troilus és *Briseida* szomorú története először a 12. századi Benoît de Saint Maure *Roman de Troie*-jában tűnik fel, ahonnan átveszi Boccaccio, aki a nevet Criseidára módosítja, Calchas lányává teszi őt, és Pandaro személyében beiktatja a kerítő figuráját. Shakespeare legközvetlenebb forrása azonban mindenképp a Boccacciót újramesélő Chaucer igen népszerű *Troilus és Criseydje* (1385–87) volt, amelyet a korban általában együtt adtak ki Robert Henryson folytatásával, a *The Testament of Cressid*-del: itt Cressidát hűtlenségéért leprával bünteti a sors.²²

demelne annak elemzése, hogy hogyan keveredik benne az angol reneszánsz színházellenessége (amely a színházak megnyitásától kezdve jelen volt, de diadalt csak 1642-ben, a színházaknak a restaurációig tartó bezárásakor aratott) azzal az éppen ellentétes meggyőződéssel, hogy a színház mindennél alkalmasabb arra, hogy a gyönyörködtetés mellett tanítson, és így erkölcsileg nemesítsen is. Figyelmet érdemel továbbá a levél talán szándékosan zavaros érvrendszere, valamint csúsztatásai, terminológiai következetlenségei, hol jobban, hol kevésbé sikerült, de mindig valamilyen jól azonosítható retorikai funkciót betöltő szójátékai (amelyeket sajnos nem mindenhol sikerült a fordításban visszaadni). Érdemes továbbá kiemelni, hogy a levélben kulcsszerepet játszik a *wit* szó (amely igazán majd a 18. századtól válik az angol esztétikai gondolkodás központi terminusává), illetve azt, hogy a szöveg szinte semmi konkrétumot nem árul el a darabról, miközben több megfogalmazása is a darabét idézi.

Egy olyantól, aki még sohasem írt, annak, aki valamikor olvassa. Újdonság!

Mindenkori olvasó!

Íme egy új darab, amelyet a színháznak még nem volt alkalmá koptatni, és amelyre a közönség még sohasem emelt kezét, pedig az a kéz, amelynek alkotása, megérdemli a komédia koszorúját; ugyanis e darab olyan elme szüleménye, amely sohasem vágott bele komédiába hiába. Elég lenne azt állítani, hogy a színházak is kereskednek, csak nem áruval, hanem nevetéssel, vagy hogy a színházakban is szónokolnak, csak nem az ügyvédek, hanem a színészek (were but the vain names of comedies changed for the titles of commodities, or of plays for pleas), és máris azt vennéd észre, hogy azok a szigorú nagyságok, akik most csak hiábavaló időöltésnek mondják a darabokat, tódulnának rájuk, dicsérve gyönyörködtető komolyságukat. De különösen e szerző komédiáira, amelyeket tökéletesen az életről mintáztott, ezért életünk eseményeinek legáltalánosabb bemutatásaként szolgálnak, még hozzá az elme (wit) olyan ügyességéről és hatalmáról téve tanúbizonyságot, hogy aki a legelégedetlenebb szokott lenni a színjátékokkal, még az is elégedett lesz az ő komédiáival. Mert az összes tompa és nehézkes szellemű (heavy-witted), földhözragadt ember, azok, akik sohasem értek fel a komédia szellemességéhez (wit), de hírért hallva eljöttek az ő előadásaira, éppen a szellemnek azt a hatalmát találták meg bennük, amelyet saját magukban sohasem, így aztán jobb eszűen (better witted) távoztak, mint ahogy jöttek, és egy olyan jól vágó elme (wit) élét érezhették magukon, amelynél álmukban is csak tompábbak köszöriülésében reménykedhettek. Annyi és oly zamatosan csípős szellem (wit) található az ő komédiáiban, hogy – a belőlük áradó gyönyör miatt – úgy tűnik, ugyanabból a tengerből születtek, amelyből maga Venus. Ráadásul e szerző összes komédiája közt sincs ennél szellemesebb (more witty); és ha lenne időm, még beszélnék róla, bár tudom, hogy erre nincs rászorulva ahhoz, hogy úgy érezd, jó helyre fektetted a hatpennyvedet, mert az értékéhez keveset tudnék hozzátenni. Ez a darab is megér annyi fáradságot, mint Terentius vagy Plautus legjobb komédiája. És tudom, hogy amikor majd ő már nem lesz, és a komédiái sem lesznek kaphatók, tülekedni fogsz ér-

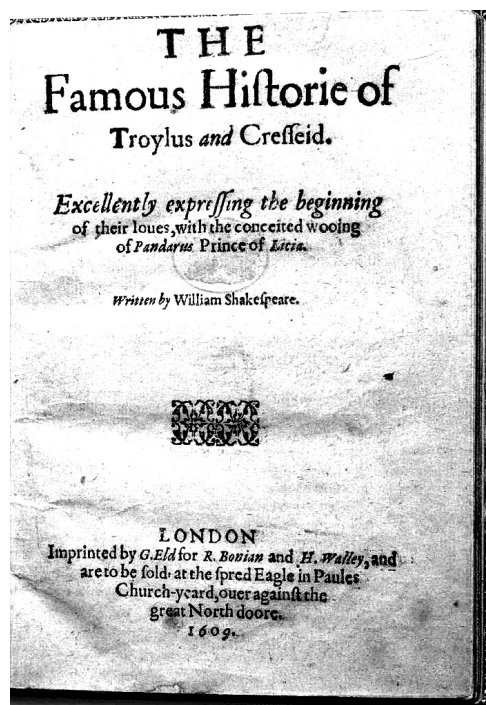
A háború eseményeihez és hőseihez két forrást fogad el egybehangzóan a szakirodalom. Az egyik William Caxton *The Recuyell of the Historyes of Troye* című munkája (1471–75), Raoul Lefèvre *Recueil des Histoires de Troie*-jének fordítása, amely a maga részéről Guido delle Colonne *Historia Trojana* című művének francia fordítása – ez utóbbi pedig nem más, mint Benoît de Saint Maure *Roman de Troie*-jének²³ latin nyelvű parafrázisa. A másik, körköröséget némiképp megtörő fő forrás, amellyel szövegbeli párhuzamok is kimutathatók, George Chapman 1598-ban megjelent *Seaven Bookes of the Iliades* című fordítása. Ez a könyv tartalmazta az *Ilias* I., II. és VII–XI. énekét, vaskos, régies, a görög szóösszetételeket imitálni próbáló nyelvezetben, és azért is fontos, mert a háború valamennyi Shakespeare-nél szereplő mozzanata megtalálható benne. A hős, középkorban lovagias (bár 17. századi szemmel olykor kicsit kulturálatlanul viselkedő)²⁴ görögök, a semmivel sem rosszabb, ám velük szemben heroikus küzdelemben együttérzést keltően alulmaradó trójaiak, valamint a férfiúi hiszékenységet megtestesítő Troilus, az örök női hűtlenséget egyetlen névbe sűrítő Cressida és a kerítők kárhóztatott fajtájának nevet adó Pandarus története Shakespeare közönsége számára nem volt újdonság.

„Szeretőt döföl a felszarvazott férj”

A *Troilus és Cressida* dramaturgiája végig úgy épül fel, hogy a hagyomány felidézésével először megerősíti a befogadó elvárásait az eseményekkel kapcsolatban, hogy aztán sokkal élesebb kontrasztként hasson, amikor deheroizálja a trójai háború történéseit és alakjait. A prológus a korabeli színház szokásos epikus hangján szólal meg háborút ígérve,²⁵ de az utána következő jelenet Troilus kissé éretlen szerelmi sóvárgásával telik, majd a seregszemlének tűnő jelenetről kiderül, hogy valójában csak arra szolgál, hogy Pandarus rátukmálja Cressidára Troilust – amire ráadásul nincs is szükség.

Ezek után látszólag ismét a háborús-hősi történetyszál folytatódik a két táborban folyó tanácskozásokkal. Csakhogy a görögöknél a világ rendjét és működését biztosító rangról szóló eszme-futtatást megszakítja Aeneas, aki azzal veszi el a jelenet komolyságát, hogy sokáig úgy tesz, mintha nem ismerné fel, melyikük Agamemnon,²⁶ majd bejelenti Hector párbaj-kihívását, amely a két nép becsületét hivatott

eldönteni: „Hector a két sereg színe előtt / állítja és bizonyítani vágyik, / hogy hitvese szebb, hübb, okosabb, mint / amelyet görög valaha is ölelt” (1. 3. 273–276). A trójaiaknál eközben a becsületről, az érdemről és az értékről folyik a vita, ám miután Hector következetesen érvel amellett, hogy adják vissza Helénát, mert „E nő nem éri meg az árát”, váratlanul ő is úgy szavaz, hogy Heléna maradjon. A két gyűlés méltósága akkor szűnik meg véglegesen, amikor megjelenik Thersites, aki a darab során először, de nem utoljára fejti ki azon véleményét, hogy a háború „egy bugyogóért”, „egy felszarvazott férj meg egy ringyó miatt” folyik, és hogy akik ezért ontanak vért, azok „gebedjenek bele a háborúba meg a kurválkodásba”, sőt, kapjanak „nápolyi csontkórt [vagyis szifilisz]”²⁷



A b-kvartó címoldala (1609). Forrás: <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/homepage>

(2.3.1–30). (Éppen emiatt a vissza-visszatérő dramaturgiai funkciója miatt csábító lenne Thersitesben az író szócsövét látni, ám az ő nézőpontjával sem lehet teljesen azonosulni, mivel az egyébként nevetséges Ajax megalázza, Hector pedig megkegyelmez neki, nem tekintvén őt méltó ellenfélnek.)

A darab viszont itt fordulatot vesz, és látszólag a témához méltóan tragikus irányba indul: Troilus és Cressida épp hogy egymáséi lettek, amikor másnap reggel azzal kelti őket Aeneas, hogy Cressidát oda kell adniuk cserébe az elfogott Antenorért. Troilus és Cressida hűséget esküsznek egymásnak (a közönség itt újra a jól ismert szomorú történetben érzi magát, és már várja Cressida bűnbeesését, majd a méltó büntetést), Cressidát átadják a görögöknek, akik szépségének hódolva mind végigcsokolják – a fogadtatás felidézi Paris szavait, aki hasonló elragadtatásról számolt be Heléna Trójába érkezésével kapcsolatban.

Ekkor végre (4.5!) küzdelmet is látni: Hector és Ajax a két tábor nevében vívott szimbolikus értékű párbaját azonban szinte azonnal lefűjják, hiszen távoli rokonok, tehát nem küzdhetnek egymás ellen. Helyette a két tábor közös lakomába kezd, amelynek megkönnyebbülten békés hangulatát csak az rontja el kissé, hogy Achilles és Hector fenyegetőzve méricskélnek egymást. A vacsora közben pedig (a darab leghatásosabb jelenetében) Troilus és Ulysses meglesik Cressida és Diomedes szerelmes évődését, az enyelgők és a leselkedők viselkedését pedig Thersites kommentálja.

A tragédia végül másnap következik be: igazi shakespeare-i csatajelenetek és ezek paródiái közepette Achilles bosszúból Patroclus megöléséért myrmidonjaival kivégezteti a fegyvertelen Hectort. A trójai táborban gyászolják őt, Troilus Hector haláláért és Cressida elcsábításáért is bosszút esküszik, Trója biztos vesztét emlegetik, de a végszó a kerítő Pandarusé, aki nevének bemocskolására panaszkodik, és felhívja a figyelmet arra, hogy a nézőközönség tagjai sem jobbak a darab szereplőinél, ezért velük is bizonyára nemi betegség fog végezni.

Az egész mű stílusát és dramaturgiáját a kettősség határozza meg. A shakespeare-i tragédiákat jellemző nagy formátumú hősök a Trója-hagyománynak is megfelelően emelkedett stílusú beszédeit komikus, sőt időnként bohózáti jelenetek követik, vagy éppen szakítják félbe. Hector sorsát akár tragikusnak is tekinthetnénk, ha vesztét nem az okozná, hogy hirtelen megtetszik neki egy görög páncélja, amit meg akar szerezni, illetve ha hősi csatában esne el, nem pedig túlerőtől, kicsinyes bosszúból. Lehetne tragikus hős Troilusból vagy Cressidából is – Cressida az első monológjában a legnagyobb shakespeare-i hősnők hangján szólal meg, sőt, még Ulysses is legyőzi a szópárbajban –, csak hogy tulajdonképpen egyikükkel sem történik semmi.

A darabban ráadásul van három olyan szereplő, akik egyértelműen a római komédia hatását mutatják. Ajax a hetvenkedő katoná, Pandarust leginkább az élősködő megalázkodásával lehetne párhuzamba állítani, végül Thersites maga az embergyűlölő. Természetesen komikus figurák minden korabeli tragédiában előfordulnak, ám Thersites és Pandarus a darab során látványosan sokszor tűnik fel olyankor, amikor megszólalásuk egy már-már komolyra forduló helyzet emelkedettségét vagy feszültségét rombolja le (a két legnyilvánvalóbb példa a leskelődési jelenet, illetve az, hogy a darab végszavát Pandarus mondja ki).

Viszont egyetlen olyan fontos szereplő sincs, akinek alakja saját következtelen viselkedése miatt vagy más szereplők megnyilvánulásai alapján ne veszítené hitelét. Ulysses mindenféle remek tervvel áll elő, ám ezek vagy nem sikerülnek (mint Achilles visszacsábítása), vagy visszautnának (mint Ajax túldicsérése). Hector először vissza akarja adni Helénát, de egyszer csak meggondolja magát, és miközben ő tűnik a legracionálisabb gondolkodónak és az ideális lovagi viselkedést leginkább betartónak, a halála mégis kisszerű hiba következménye. Troilusról többször is kisgyerekként beszél-

tük, és egyfajta angol inkvizíciót állítasz majd fel megszerzésükre. Vedd ezt figyelemzetetésnek; és ne utasítsd vissza, mert saját gyönyörödől és az elméd csiszolásának lehetőségétől fosztod meg magad, de ne is szeresd kevésbé, csak mert nem szennyezte be a sokaság füstös lehelete. Inkább köszönd meg a jószerecsének, hogy eljutott hozzád, mert ha a hatalmas birtokosok akarata érvényesült volna, akkor aztán te könnyöröghetnél érte, ahelyett, ahogy most neked könnyörögnek. De most már elég, könnyörögjenek inkább azokért (vagy azoknak a szellemi egészségéért [wits' healths]), akik nem magasztalják ezt a darabot. Vale.

Vince Máté fordítása

A neuer writer, to an euer reader. Newes.



*E*ternall reader, you haue heere a new play, neuer stal'd with the Stage, neuer clapper-clawd with the palmes of the vulger, and yet passing full of the palme comically, for it is a birth of your braine, that neuer under-tooke any thing commicall, wainely: And were but the waine names of commedies change for the titles of Commodities, or of Playes for Pleas; you should see all those grand censors, that now stile them such vanities, sluck to them for the mune grace of their grauties: especially this authors Commedies, that are so fram'd to the life, that they serue for the most common Commentaries, of all the actions of our liues. shewing such a dexteritie, and power of witte, that the most displeas'd with Playes, are pleas'd with his Commedies. And all such dull and heavy-witted worldings, as were neuer capable of the witte of a Commedie, comming by report of them to his representations, haue found that witte there, that they neuer found in them-selues, and haue parted better wittied then they came: feeling an edge of witte set vpon them, more then euer they dream'd they had braine to grinde it on. So much and such sauered salt of witte is in his Commedies, that they seeme (for their height of pleasure) to be borne in that sea that brought forth Venus. Amongst all there is none more wisty then this: And had I time I would comment vpon it, though I know it needs not, (for so much

Az ajánlólevél a b-kvartóról

nek a többiek (és úgy is viselkedik a sokkal érettebbnek tűnő Cressidával szemben), ő maga túlzásnak gondolja az egy nőért folytatott háborút, de a tanácsban már a folytatás mellett érvel. Achillest pedig elsősorban az teszi komolytalanná, ahogy Hector megöl(et)i.

A darabban állandóan visszatérő elem, hogy egyes szereplők kigúnyolnak más szereplőket, ami szintén megnehezíti azt, hogy bárkit is komolyan vegyünk. A legnyilvánvalóbb példák természetesen Thersiteshez kötődnek: gúnyolódik Achilles és Ajax kevéske eszén, és közben saját maga helyzetén is (2.3.1–20), aztán Achillesen, Patrocluson, Agamemnonon és Menelauson (5.1.46–63), és láthatjuk azt is, amikor részt vesz Achillesék egyik színelőadásában, ahol más vezéreket gúnyolnak (3.3.280–300). Ezekről a színjátékokról korábban Ulysses is felháborodottan számolt be a bennük kigúnyolt vezéreknél, kellő részletességgel ahhoz, hogy abban szintén kajánságot sejtünk (1.3.146–184). Szintén elmesélésből tudjuk meg, hogy Ajax, akinek „bátorsága csak mellékíze butaságának”, és aki olyan, mint „egy megvakított Argus: csupa szem és semmit se lát”, aznap valahogy mégis legyőzte Hector egy kisebb csatában (1.2.19–30). Pandarus pedig azt meséli el, ahogy Troilus tette Parist nevétségessé az egész udvar előtt (1.2.155–160). Parison egyébként mások is gúnyolódhatnak: Troilus és Aeneas a csatában szerzett sérülésének komolyságán (1.1.105–110), Diomedes pedig azon, hogy nehéz lenne eldönteni, Menelaus (aki a „csapolt hordó poshadt seprűjét” is boldogan inná), vagy Paris (akinek „ringyóágyékból ízlik” örökösöket nemzeni) érdemli-e meg jobban Helénát (4.1.56–68).

Ezeknek a jelenségeknek az biztosítja a hatását, hogy a folyamatos ismétlődés miatt a darab minden pontján aláássák azokat az értékeket, amelyekre egyben emlékeztetnek is. Ugyanígy az ismétlődés a kulcsa annak is, hogy a háború mint értelmetlen, túlzó cselekvési forma ironikus színben tűnik fel a darab végére. Az önmagában még kevés lenne, hogy Thersites és Pandarus több alkalommal is együtt említi a háborút és a nemi betegségeket, viszont Thersites gondolata, miszerint „ez az átok [ti. szifilisz] jár azoknak, akik hadra kelnek egy bugyogóért” (2.3.18–20), kísértetiesen hasonlít arra, ahogy a háború célját mások meghatározzák (Pl. Troilus [1.1.86–9], Hector a trójai tanácsban a 2.2.-ben, Diomedes [4.1.70–76], és legfőképp az egyébként veretes Prológ odavetett félmondata: „Heléna.../ együtt hál / a kéjenc Parissal – ez a bajuk”²⁸). Így hiába emlegetnek a szereplők hősi értékeket, hiába viselkedik néhányuk azoknak megfelelően, a cselekményben és a szereplők cselekvéseiben megnyilvánuló következetlenségek és az ismételten visszatérő dramaturgiai és szövegbeli mozzanatok egyre jobban felerősítik azt az érzést, hogy se a hősöket, se a hősi értékeket, se magát a háborút nem lehet komolyan venni.

És ha végül a kontextus, vagyis a Trója-mítosz reneszánszbeli kitüntetett szerepe felől nézzük a darabot, akkor újabb érveket találhatunk amellett, hogy a korabeli befogadó számára talán dominánsabb – vagy legalábbis ugyanolyan fontos – lehetett a darab komikus oldala.²⁹ Ha ugyanis igaz az, hogy a trójai háború története volt Shakespeare kortársai számára az egyik meghatározó élmény, egy olyan történet, amelyhez alapvető értékeket lehet igazítani, amely viszonyítási pontként szolgálhat, akkor még annál is szórakoztatóbbnak és felszabadítóbbnak kellett lennie a shakespeare-i változatnak. Különösen mivel Shakespeare egy pillanatra sem hagyja, hogy közönsége elfe-

ledkezzen a hagyományról, hanem folyamatosan reflektálva rá állandó összevetésre biztat. Így például a prolókus epikus hangja vagy Pandarus seregszemléje azt a látszatot kelthette a nézőkben, hogy egy jól megszokott történet újramesélt változatra számíthatnak. Hasonlóképp Ulysses Troilusról adott jellemzése (4.5.97–113) is összhangban van a hagyománnyal, ahogy a Heléna szépségéről itt-ott tett megjegyzések is, különösen az, amit Troilus mond róla: Heléna miatt „ezer hajó szállt tengerre és / koronás fők kalmárok lettek érte.” (2.2.81–84), ez ugyanis a kor egyik közkedvelt, sok helyen ismételt motívuma volt,³⁰ és ebben a formájában szinte szó szerinti idézet Marlowe népszerű *Doctor Faustus*ából.

De ebből a szempontból a legérdekesebbek Troilus, Cressida és Pandarus fogadalmi, ugyanis ők nem az istenek ítéletét kérik maguk ellen, ha megszegnék esküjüket, hanem az utókorét – vagyis a nézőkét, akik már a darab kezdetén is rendelkeztek ezzel az ítélettel. Troilus és Cressida szerelmi jelenetében fogadkozva mindhárman azt kívánják, hogy nevük váljon közmondásossá, ha a hűségüket megszegnék (3.2.166–200). Elszakításuk pillanatában Cressida elátkozza a nevét arra az esetre, ha valaha is képes lenne Troilust elhagyni (4.2.100–106). Troilus Cressida hűtlenségét látva azt kívánja, hogy bárcsak ne lett volna valóság, amit láttak, nehogy a „Makacs zsörtölő – ki ok nélkül is / káromol... így ítélje meg az / egész nemzet” (5.2.135–139). Végül Pandarustól ezzel búcsúzik: „Bűn mocska, szennye / amíg élsz, rád, s örökké nevedre” (5.11.32–33). Ezek a megjegyzések a befogadás egy szintjén előrevetítik a szereplők sorsát, mint a darabokban elhangzó jóslatok és fogadkozások általában. Mivel azonban a darab keletkezésének pillanatában Troilus és Cressida neve nem választható el attól a történettől, amelyet éppen újrájátszanak, ezért az erre történő utalás arra készíti befogadóját, hogy idézze fel mindazt, amit tud a két ember nevének jelentéséről. Ez egyrészt eleve az éppen elhangzó eskük ironikus kommentárjaként szolgál, másrészt a korábbiakban felsoroltakhoz hasonlóan szinte felszólítja a hagyományt ismerőket, hogy a darabot a hagyomány fényében nézzék, miközben a darab sok ponton éppen a hagyomány szereplőinek, eseményeinek deheroizálását végzi el. Azzal pedig, hogy a szerző minden lehetséges ponton felhívja a figyelmet a hagyomány jelenlétére, kiemeli a kontrasztot a *Troilus és Cressida* és a Trója-hagyomány között, egy ilyen szembeállításban pedig a *Troilus és Cressida* minden keserősége ellenére is a hagyomány ironikus kiforgatásaként, egyes pontokon szinte paródiájaként hat.

„Mikor Tróját szétrágta az eső”

A *Troilus és Cressida* nem pusztán a trójai háború két mellékszereplőjéről szóló középkori moralizáló és nőellenes románc újramesélése, nem is annak egyszerű paródiája, de nem is csupán önálló epizód a trójai háborúban. Shakespeare ugyanis Troilus és Cressida történetét számtalan hangsúlyos ponton párhuzamba állítja Heléna történetével, aminek következtében a lovagi páncélba öltöztetett homéroszi hősök Helénáért folytatott csatájának, vagyis az egész homéroszi hagyománynak ironikus kommentárjává válik. Ezért lényeges, hogy a rendelkezésre álló változatok közül Shakespeare e mellett a furcsa, befejezetlen verzió mellett döntött. Cressida elnyerhetné méltó

büntetését, ám itt csak annyi történik, amit a közönség már egyébként is tudott: Cressida neve a női hűtlenség szinonimájává válik. Hasonlóképp a háború hősei is mind eljártsszák a nevükkel járó szerepet: Ulysses cseleket sző, Achilles nem harcol és a hírnévről elmélkedik, Cassandra hiába jósol, Hector pedig megöli Patroclust, hogy „beteljen Zeusz akarata”.

Ezek a hősök azonban nem a hagyomány hősei, hiszen itt jól ismert tetteiknek csak a következménye marad ugyanaz, az oka más – néha maga a véletlen. Ám a történet csak úgy kaphat ilyen új olvasatot, hogy közben minden pontján fel kell idéznie az eredetét. Az elmozdulás csak akkor lehet világos, ha közben folyamatosan tudatosítja azt a kiindulópontot, amelyhez valahogyan viszonyul. Ez a parodisztikus szemlélet hordozza magában azt a kettősséget, ami miatt a *Troilus és Cressida* különösen alkalmas arra, hogy megalkothassunk saját képünket a reneszánsz antikvitás-képéről.

Amikor a *Troilus és Cressida* 20. századi előadásai szinte kivétel nélkül valamilyen aktuális politikai állásfoglalás kifejtésére használják a darabot, akkor nagyon hasonlóan járnak el Shakespeare-hez: egy mindenki számára ismert és jelentős élményről mondanak véleményt. Mindeközben az első és második

világháborús, vietnami vagy hidegháborús *Troilus és Cressidák* zárójelbe teszik azt a hagyományt, amelyre Shakespeare épített, és amelynek kritikus bemutatását adta, és így érthető, ha a darab ma elsősorban kisszerű, hiú emberek felelőtlen játszadozásáról szól, amelyből mindig nagyobb szenvedés fakad, mint amiért az elérhető cél kárpótolni tudna: „vínak egy rögért, / melyen a küzdők száma el se fér, / mely sírhalomnak is kevés, beföldni / az elhullottakat” – mondaná Hamlet. Természetesen nem is nagyon tehetnek mást, hiszen ahhoz, hogy Shakespeare játékát élvezni lehessen, szükség lenne annak a közös nyelvnek az ismeretére, amelyre Shakespeare végig tudatosan épít, és amelyet az antikvitás mindenki által ismert történeteiből jött létre.

Talán ma éppen az ókortudós lehetne a *Troilus és Cressida* ideális közönsége, számára érzékelhető lehet a kényes egyensúly,³¹ amelyet Shakespeare a politikai szatíra komikumára és fenyegető tragikumára között mindvégig megtartott. Nem tudom, valaki próbálta-e már, de talán érdekes kísérlet lenne egyszer diákokkal a *Troilus és Cressidáról* mint az *Iliasz* egy értelmezéséről beszélgetni. Csak féltő, hogy utána még sokáig Thersites interpretációja visszhangozna a fülekben: „Bujaság, bujaság; mindig harc és bujaság”.

Jegyzetek

A cikk írása alatt Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjban részesültem, amely lehetővé tette, hogy kivételes körülmények között dolgozzam Stratford-upon-Avonben, a Shakespeare Institute vendégként. Emellett köszönet illeti Kállay Gézát kritikai megjegyzéseiért, valamint Gárdos Bálintot az *Ajánlólevél* fordításához adott ötleteiért.

- 1 A magyar szöveget az alábbi kiadás alapján idézem: William Shakespeare, *Troilus és Cressida*, fordította Szabó Lőrinc, Európa Könyvkiadó, é. n. Mivel azonban sajnálatosan a magyar kiadási szokásoknak megfelelően itt nincsenek sorszáмок, ezért azokat a következő angol kiadás alapján adom meg: William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, edited by David Bevington (The Arden Shakespeare, Third Series), Surrey, Thomas Nelson and Sons, 1998. Bevington kritikai kiadásán kívül felhasználtam még a következő két kritikai kiadás jegyzetanyagát és bevezetőit: William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, edited by Kenneth Palmer (The Arden Shakespeare, Second Series), London, Methuen & Co. Ltd., 1982; William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, edited by Kenneth Muir (The Oxford Shakespeare), Oxford University Press, 1982.
- 2 Charles Martindale, „Shakespeare’s Troy”: Charles Martindale – Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity*, Routledge, London – New York, 1994, 91–120, 107.
- 3 Linda Charnes, „The Two Party System in *Troilus and Cressida*”: Richard Dutton – Jean E. Howard (szerk.), *A Companion to Shakespeare’s Works. Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, Oxford, 2003, 302–315.
- 4 Géher István, „Troilus és Cressida”: uő, *Shakespeare*, Corvina, Budapest, 1990, 306–318, 311.
- 5 A problémaszínmű kérdéskörének vázlatos áttekintését lásd Michael Jamieson, „The Problem Plays, 1920–1970: A Retrospect” (*Shakespeare Survey* 25 [1972] 1–10) című tanulmányában.
- 6 Lásd az *Ajánlólevél* szövegét.
- 7 A legújabb kritikai kiadások a *Hamlet* és a *Lear király* esetében is – szakítva a korábbi gyakorlattal, amikor a szövegek összeollózták „legjobb” változatát hozták – külön, egymás után, teljes egészükben közlik az egyes szövegvariánsokat (a *Hamlet* esetében hármat, a *Lear király* esetében kettőt).

- 8 K. Muir, *Troilus and Cressida*, 10.
- 9 D. Bevington, *Troilus and Cressida*, 87–117.
- 10 Colin Burrow, „Shakespeare and Humanistic Culture”: Charles Martindale – A. B. Taylor (szerk.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge University Press, 2004, 9–27, 9–10.
- 11 A Shakespeare oktatásáról jelenleg elfogadott feltételezések tömör és élvezetes összefoglalását magyarul lásd az újhistorista Greenblatt könyvének első fejezetében (Stephen Greenblatt, *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere*, fordította G. István László, HVG Könyvek, Budapest, 2005).
- 12 Colin Burrow, „Shakespeare and Humanistic Culture”, 11–15.
- 13 A. D. Nuttall, „Action at a Distance: Shakespeare and the Greeks”: Ch. Martindale – A. B. Taylor (szerk.), *Shakespeare and the Classics*, 209–222, 209.
- 14 Colin Burrow, „Shakespeare and Humanistic Culture”, 10.
- 15 Colin Burrow, „Shakespeare and Humanistic Culture”, 17.
- 16 Karen Cunningham, „Opening Doubts Upon the Law: *Measure for Measure*”: Richard Dutton – Jean E. Howard (szerk.), *A Companion to Shakespeare’s Works. Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, Oxford, 2003, 316–332.
- 17 Colin Burrow, „Shakespeare and Humanistic Culture”, 21–22.
- 18 Troilus és Cressida történetére például Shakespeare több művében is található utalás: a *Minden jó, ha vége jő*ban, az *V. Henrik*ben, a *Velencei kalmár*ban és a *Vízkereszt*ben.
- 19 Ebből a szempontból a *Troilus és Cressida* befogadása természetesen nem különbözik bármely más műétől, amelynek utalásrendszerre már nem áll magától értetődően rendelkezésre. Csupán arról van szó, hogy a *Troilus és Cressida* esetében éppen az antikvitás utalásrendszerének jelenléte vagy hiánya különbözteti meg a 17. és 20–21. századi értelmezési kereteket.
- 20 Colin Burrow, „Shakespeare and Humanistic Culture”, 9. Éppen ezért kell figyelembe venni – szemben a 20. század eleji kritikával, amely Shakespeare antik utalásainak autenticitását vizsgálta –, hogy Shakespeare és közönsége számára sok minden antiknak számított, ami valójában későbbi, ám az antik hagyományra épül. Lásd John W. Velz, „The Ancient World in Shakespeare: Authentic-

- city or Anachronism? A Retrospect”: *Shakespeare Survey* 31 (1978) 1–12, 3–4.
- 21 A következő rövid összefoglalásban alapvetően a darab három általam használt kiadásának bevezetőjére támaszkodom.
- 22 Chaucer és Shakespeare szövegeinek viszonya sokat kutatott téma, az álláspontok és a mai napig vitás kérdések összefoglalását lásd K. Muir, *Troilus and Cressida*, 13–15; K. Palmer, *Troilus and Cressida*, 23–26; D. Bevington, *Troilus and Cressida*, 383–386. Lásd továbbá E. Talbot Donaldson cikkét, aki a két szöveg különbségei alapján érvel amellett, hogy Shakespeare-nél válik először Cressida központi szimbólummá, mert csak nála rímel Cressida hűtlensége az összes többi szereplő önmagához és saját hangoztatott elveihöz való hűtlenségére: „Cressid False, Criseyde Untrue: An Ambiguity Revisited”: Maynard Mack – George deForest (szerk.), *Poetic Traditions of the English Renaissance*, New Haven – London, Yale University Press, 1982, 67–83.
- 23 Ez a mű pedig alapvetően a krétai Dictys és Dares Phrygius munkáin alapul. [A krétai Dictys munkája Hajdu Péter fordításában *Trójai napló* címmel folytatásokban megjelent az *Ókorban* (a 2004/2. számtól kezdődően), és mindkét mű hamarosan olvasható lesz a Gondolat Kiadónál megjelenő *Szemtanúk a trójai háborúról* című kötetben. A szerk.]
- 24 A reneszánszra az általában vett antikvitás-tisztelet mellett jellemző volt a görögellenes elfogultság – ezt mindig érdemes szem előtt tartanunk a 19. századi filhellén mozgalom hatása után, amikor reneszánsz és antik művek viszonyát vizsgáljuk. A görögöket – részben az ekkor még sokkal nagyobb szerepet játszó római, részben későbbi források alapján – sokszor elpuhultnak, a gyönyörök rabjainak és nem kifejezetten becsületesnek ábrázolták, ugyanakkor Homérosz ékesszólását és a műveiben megjelenő értékeket tisztelték. Shakespeare számára ezt a kettős szemléletet akár Chapman saját fordításához fűzött kommentárja, akár valamelyik latin fordítás közvetítette. Ráadásul a Tudor-dinasztia egyik eredetmítosza szerint az alapítás (akárcsak Rómáé) egy trójai menekülthöz fűződik. Lásd bővebben W. R. Elton, *Shakespeare’s Troilus & Cressida and the Inns of Court Revels*, Ashgate, 2000, 8; John W. Velz, „The Ancient World in Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect”, 5–6; Ch. Martindale, „Shakespeare’s Troy”, 91–92; T. J. B. Spencer, „‘Greeks’ and ‘Merrygrees’: a Background to *Timon of Athens* and *Troilus and Cressida*”: Richard Hosley (szerk.), *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*, Columbia, University of Missouri Press, 1962, 223–233.
- 25 Meggyőző ezzel kapcsolatban Charles Martindale érvelése, aki szerint a prológos – sokak állításával szemben – nem a túlzottan dalgályos stílus kifigurázása, és így önmagában is komikus elem, hanem éppen valamiféle – Chapman Homérosz-fordításának megfelelő – epikus hang imitációja, hasonlóan a *Hamlet* Hecuba-monológjához. („Shakespeare’s Troy”, 115–120). Hasonló véleményen van A. D. Nuttall is („Shakespeare and the Greeks”, 215), és kiadásában K. Muir is (*Troilus and Cressida*, ad loc.).
- 26 Az ebben rejlő komikum akkor válik igazán nyilvánvalóvá, ha figyelembe vesszük, hogy a reneszánsz angol színpad egyik legfontosabb jelentéshordozója az öltözék volt, tehát Agamemnon ruhájából mindenképp – a néző számára is – egyértelműen ki kellett derülnie, hogy ő a fővezér.
- 27 D. Bevington, *ad loc.*
- 28 Az eredetiben még egyértelműbb a rosszálló hang: „and that’s the quarrel” (Prologue, 10). Bevington az OED-re hivatkozva megjegyzi, hogy a *quarrel* „jelentéktelen vitá”-t jelentett.
- 29 Ezen a ponton válik érdekessé, hogy milyen közönséget feltételezünk (azt ugyanis nem lehet tudni, hogy a darabot valaha is előadták-e Shakespeare életében). Ha elfogadjuk azt az elméletet, hogy a darabot a számunkra ismert formájában valamelyik jogász kollégiumban játszották, akkor a konkrét antik szöveghelyekre tett utalások jelentősége igencsak megnövekszik. Lásd W. R. Elton, *Shakespeare’s Troilus & Cressida and the Inns of Court Revels*. Ugyanakkor a továbbiakban ismertető utalások nagy része a Globe közönsége számára is teljesen érthető és ismert lehetett.
- 30 Az ezer hajó több antik forrásban is szerepel, pl. Vergilius, *Aeneis*, II. 198; Ovidius, *Metamorphoses* XII. 6–7 (vö. D. Bevington, *Troilus and Cressida*, Longer Notes ad loc.).
- 31 A darab 2005-ben bemutatott Katona József Színház-beli előadása mintha éppen ezen egyensúly megtartására törekedett volna, legalábbis a fenti gondolatok részben az előadás nézőjeként fogalmazódtak meg bennem először. Az előadás rendezője Silviu Purcarete volt, dramaturgja pedig Fodor Géza, aki jelen cikk írása idején váratlanul meghalt. Drámaesztétikai és színháztörténeti óráinak hallgatójaként rengeteget tanultam tőle arról, hogyan válhat a drámaelemzés árnyaltabbá azáltal, ha figyelembe veszi a darab színháztörténeti kontextusát (és hogy ez néha mennyi ködös belemagyarázástól óv meg), illetve azáltal, ha mindig szem előtt tartja, hogy a dráma színpadi – és így az irodalmon belül különleges szabályokkal és hatásmechanizmusokkal rendelkező – műfaj.