

ADALÉKOK A POPE-THEOBALD VITÁHOZ

A KORAI SHAKESPEARE-KIADÁSOK VERGILIUS-PARATEXTUSAI

LOVIZER LILLA

BEVEZETŐ

A Shakespeare-drámák kánonjának kialakulásában a szerző írói ambíciói vajmi csekély szerepet játszottak.¹ Az első gyűjteményes kötet, mely a szövegek eredetisége kapcsán színelőadások helyett már egyértelműen a szerzőre (szingularitás, intenció) hivatkozott, csak több évvel Shakespeare halála után látott napvilágot; a valódi, kritikai igényvel készült kiadások megjelenése pedig majd' további száz évig váratott még magára. Egységes szerkesztési elvek híján ráadásul a szöveggondozás eltérő módszerei eleinte legalább akkora indulatokat szültek a szerkesztők között, mint amekkora eltérések származtak belőlük a szövegekben. Alexander Pope 1725-ös szövegkiadásának bírálataként Lewis Theobald rögtön egy kíméletlen hangú pamflettel rukkolt elő (*Shakespeare Restored*, 1726), amely szintén nem maradt válasz nélkül (*The Dunciad*, 1728).

Jelen tanulmány a méltán elhíresült vita egy sajátos szegmensére, a Shakespeare-kiadások címdalain olvasható Vergilius-idézetekre szeretné ráirányítani a figyelmet.² Ezek az *Aeneis*ből származó részletek, miközben formai szempontból maguk is a közismert genette-i terminológia paratextusainak tűnnek,³ funkciójukat tekintve mégis egész más

¹ Erről bővebben: Szigeti Balázs, „A Shakespeare-gépezet: A kánon kérdései,” in Kiss Attila és Szőnyi György Endre, szerk., *Az angol irodalom története: A kora újkor* (Budapest: Kijárat, 2020), 422–35; Kállay Géza, „A Shakespeare-gépezet: »A nagyon sokféle olvasóhoz«,” in Kiss és Szőnyi, *Az angol irodalom története*, 436–45.

² A reneszánsz-kori Angliában Vergilius műveit még latinul olvasta a művelt közönség, illetve, iskolai tananyag lévén, az ismertebb passzusokat szállóigeként szólták idézni (Kenneth C. M. Sills, „Virgil in the Age of Elizabeth,” *The Classical Journal* 6, 3. sz. [1910]: 123–31). Az 1553-ban alapított stratfordi gimnázium, ahová feltehetőleg Shakespeare is járt egykor, a Guarino és Erasmus munkáin alapuló humanista tanmenetnek megfelelően, szintén alapos jártasságot nyújtott a görög és latin szerzők munkáiban (Szigeti, „A Shakespeare-gépezet,” 429). Úgy tűnik, maga Shakespeare is olvasta latinul legalább az *Aeneis* első felét, s a drámákban található számos utalás szerint megvoltak a maga kedvenc jelenetei is (Charles Martindale and A. B. Taylor, eds., *Shakespeare and the Classics* [Cambridge: University Press, 2004], 89).

³ Genette paratextualitásnak nevezi azt „az általában kevésbé explicit kapcsolatot, amely – egy irodalmi mű formálta egységben – a tulajdonképpeni szöveg és annak paratextusa (cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, [...] lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók) között áll fenn.” Ezek „a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalosat vagy félhivatalosat, amellyel

célt szolgálnak, mint a mottók általában. Az adott polémikus kontextuson belül konnotálódó metaforikus jelentéstartalmak beazonosításával, s rajtuk keresztül a mottók egymáshoz fűződő szerves viszonyának feltárásával ez a különbség egyértelműen láthatóvá válik. Ricoëuri meghatározása szerint „a metafora erejét az adja, hogy mind kognitív, mind érzelmi síkon két különálló területet kapcsol össze, mégpedig úgy, hogy az egyik területre a másikhoz tartozó nyelv lencséjén át tekint.» [...] A logikai bázist a modell és az alkalmazási terület feltételezett izomorfizmusa (alaki hasonlósága) szolgáltatja. Utóbbi alapozza meg »valamely szókészlet analógiás átvitelét« az egyik területről a másikra, s teszi lehetővé, hogy a metafora a modellhez hasonlóan »új viszonylatokat« tárjon fel.⁴ A dolgozatban levezetett elemzés azt a feltevést igyekszik bizonyítani, hogy a címdoldal paratextusai figurális értelemben mindig az adott kötet szerkesztőjének szubjektív állásfoglalását tükrözik, azaz a mottók valójában maguk is a Pope-Theobald vita sajátosan affektív metasziinterének tekintendők.

AZ ELSŐ SZÖVEGKIADÁSOK

Az Erzsébet- és Jakab-kori Londonban a drámaírás nem számított még klasszikus irodalmi tevékenységnek, ennek megfelelően maga Shakespeare sem tartotta darabjait a szó mai értelmében vett „befejezett műalkotásoknak.”⁵ Vérbeli színházcsinálóként kizárólag előadásokban és felújításokban gondolkodott; gyakran írta át meglévő szövegeit, máskor eleve társszerzőkkel dolgozott, s a színdarabok aktuális koncepcióját mindig az adott közönség igényei határozták meg. Véget érhetett egy-egy előadás, maga a mű azonban soha.

Szintén az ilyen értelemben vett „befejezetlenség” irányába hatott a drámaírás jogi háttere, hiszen a színdarabok tulajdonlására a szerzőt alkalmazó színtársulat örökjogot vásárolt magának. Emiatt lehetséges, hogy a Shakespeare-drámáknak nem maradt fenn egyetlen eredeti kézirata sem, s nem létezik olyan nyomtatott példány, melyet a szerző maga rendezett sajtó alá vagy legalább jóváhagyott volna.⁶ Az a bő egyévszázados folyamat, melynek végére Shakespeare a ma ismert irodalmi géniusszá válhatott, hét évvel a halála után, színműveinek első gyűjteményes kiadásával vette kezdetét (1623). A korábbi

a puristább és külső erudícióra kevésbé hajló olvasó nem rendelkezik olyan könnyen, mint szeretné, s ahogy azt állítja.” (Gérard Genette, „Transztextualitás,” ford. Burján Mónika, *Helikon* 42, 1–2. sz. [1996]: 82–90.)

⁴ Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika*, ford. Bogárdi Szabó István és Mártonffy Marcell, Hermeneutikai Füzetek (Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995), 97–8.

⁵ Kiséry András, „Mi az irodalom az angol reneszánszban?” in Kiss és Szőnyi, *Az angol irodalom története*, 116–18.

⁶ Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv* (Budapest: L'Harmattan, 2015), 53–7.

kvartó-kiadásokkal⁷ szemben ez a fólió-méretű kiadvány eredetiség tekintetében már nem hivatkozik a színházi előadásokra; a legfőbb autoritás, a kötetben olvasható darabok egyedüli forrása Shakespeare – A Szerző.⁸ Ennek ellenére a kiadvány összeállítását nem előzte meg semmiféle filológiai vizsgálat vagy tudományos értelemben vett szöveggon- dozás; színházi másolatok és kéziratok mellett jegyzetelt kvartókat és sűgőkönyveket ugyanúgy felhasználtak hozzá.⁹ A hangzatos referenciák (pl. „Published According to the True Originall Copies”, „Truely set forth accorindg to their first Originall”)¹⁰ csupán a szo- kásos kiadói reklámkampány tartozékai, amely viszont természetesen próbálta azt a hatást kelteni, hogy valami olyasmi vált most elérhetővé, ami eddig nem volt, s akinek ez nincs meg, az sose fogja megismerni az igazi Shakespeare-t.¹¹ Hogy valóban létezett egy efféle piaci igény, és Shakespeare darabjait már ekkor szívesen látta (volna) a nagyközön- ség nyomtatásban is, jól mutatja, hogy az első fóliónak három újabb kiadása is megjelent (1632, 1663, 1685).

1709-ben látott napvilágot Shakespeare-drámáinak egy újabb gyűjteményes kiadása, melynek szerkesztési munkálatait a szintén drámaíró Nicolas Rowe végezte el – saját leg- jobb tudása és szempontjai szerint. Ezek a változtatások a szövegromlás megállítása s az értelmi helyreállítás igénye mellett a drámák *irodalmi műként* való olvashatóságát nagy- ban megkönnyítették ugyan (pl.: ő vezette be a szereplőket tételesen felsoroló „dramatis

⁷ Kockázatmentes kiadói vállalkozásnak számított a legnépszerűbb darabok kalózszovegeinek negyedréte alakú füzetecskéiben való megjelentetése. Minthogy a kvartók szövegei eszerint ténylegesen a színpad világához kötődtek elsősorban, a címdalakon olvasható referencia is ezekre hivatkozott: „as it hath bene sundrie times publikely acted by [...]”; „as it hath bene divers and sundry times lately acted” etc. Erről lásd például: David Scott Kastan, *Shakespeare és a könyv*, ford. Kiséry András (Budapest: Gondolat / Infonia, 2014), 70–3, 75–7; Kiséry András, „A színművek publikálása,” in Kiss és Szőnyi, *Az angol irodalom története*, 291–96.

⁸ Erről lásd Almási Zsolt, „S/W/W/B: Hamlet és az iniciálék,” *Filológiai Közöny* 59, 3. sz. (2013): 212–32.

⁹ Kastan, *Shakespeare és a könyv*, 114.

¹⁰ Hozzáférés: 2022.02.17, <https://archive.org/details/mrwilliamshakes00shak/page/n7/mode/2up>; <https://archive.org/details/mrwilliamshakes00shak/page/n19/mode/2up>.

¹¹ „[...] before you were abus'd with diverfe ftolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: even those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the reft, abfolute in their numbers, as he conceived them.” (*Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, eds. John Heminges and Henry Condell [Lon- don: Iaggard and Blount, 1623], hozzáférés: 2022.02.17, <https://archive.org/details/mrwilliamshakes00shak/page/n11/mode/2up?view=theater>.)

personae"-t, illetve szisztematikusan jelenetekre és felvonásokra osztotta a szövegeket), ám a valódi szövegkritikától még mindig távol álltak.¹²

A POPE-FÉLE SHAKESPEARE-KIADÁS

Az első, deklaráltan az eddig megjelent Shakespeare-kiadások komparatív vizsgálatán alapuló szerkesztői kísérlet Alexander Pope nevéhez fűződik, aki a korabeli London ünneplött költő-műfordítója, egyik legfőbb ízlésformáló figurája volt. 1715-től 1720 májusáig az ő fordításában jelent meg angolul a teljes Iliász; ami eleve is borítékolt irodalmi sikert, ismert- és elismertséget jelentett a számára. Igaz ugyan, hogy a klasszikus szerzők fordításait illetően a korabeli olvasóknak egész más elvárásai voltak, mint amilyeneket például a Richard Bentley-féle tudós filológusok támasztottak volna.¹³ Tökéletes tartalmi-grammatikai hűség helyett a nagyközönség inkább egy nyelvilag vonzó, egyszerű szerkezetű és könnyen olvasható angol változatra vágyott¹⁴ – s ez volt az a kíváncsi, melynek Pope műfordítói stílusa (és görög nyelvtudása) maradéktalanul megfelelt.¹⁵ Minthogy a legújabb Shakespeare-kötet közreadását magára vállaló Tonson kiadó maga is ezeket az igényeket tartotta szem előtt, nyilván nem véletlen, hogy a kötet szerkesztési munkálataival

¹² „I have taken some care to redeem him from the injuries of former Impressions. I must not pretend to have restored this Work to the Exactness of the Author's Original Manuscripts: Those are lost, or at least, are gone beyond any Inquiry I could make; (so that there was nothing left But to compare the several Editions, and give the true Reading as Well as I could from thence. This I have endeavour'd to do pretty carefully, and render'd Very many Places Intelligible, that were not so before. In some of the Editions, especially the last, there were many Lines (and in *Hamlet* one whole Scene) left out together; these are now all supply'd. I fear Your Grace will still find some Faults, but I hope: they are mostly litteral, and the Errors of the Press." (*The WORKS of Mr. William Shakespear In SIX VOLUMES*, revis. and correct. Nicolas Rowe [London: Tonson, 1709], hozzáférés: 2022.02.17, https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BPL_Rowe1/9/index.html%3Fzoom=450.html.)

¹³ „[...] your translation: – it is a pretty poem, Mr. Pope; but you must not call it Homer." (Samuel Johnson, *The Lives of the Most Eminent Poets with Critical Observations on their Works*, vol. 4 [London, 1791], 193.)

¹⁴ „Very few of these translations lay claim to accuracy. The object of the translator in those days was to present the material in an attractive form and to extend acquaintance with his author." (Sills, „Virgil in the Age of Elizabeth," 126.)

¹⁵ „Translations of Homer have multiplied since its day. Many and perhaps all are more accurate, some are far more interesting to scholars, and to highly educated persons of the scholastic type. But with the general public of cultivated readers Pope's version has never lost the hold which it gained at the very outset." (Thomas R. Lounsbury, *The First Editors of Shakespeare: Pope and Theobald* [London: David Nutt, 1906], 78.)

Pope-ot bízta meg.¹⁶ Pope ugyancsak rutinosan, s a rá jellemző önérzettel fogott hozzá az újabb nagyszabású feladathoz; személyes elhivatottságának a kiadvány címloldalán olvasható mottó ugyanolyan ékes bizonyosságát adja, akárcsak a korábbi, fordítói munka esetében.

Az *Iliász* címloldalát díszítő citátum Lucretius *De rerum naturájából*¹⁷ származik, mely szintén népszerű olvasmánynak számított a korabeli Angliában. Az idézett passzus érdekessége ugyanakkor, hogy a trójai mondanok heroikus világa vagy Homérosz szellemi nagysága helyett sokkal inkább a fordító személyes erőfeszítéseinek szolgál memorandumául, azaz figurális értelemben a közvetítettség tényét, Pope-on keresztüli megvalósulását rögzíti. Az idézet E/1. személyű állítmánya, a tipográfiai összkép és Pope nevének látványos kiemelése ráadásul konkrétan is azt az érzést kelti, hogy a klasszikus sorokon keresztül maga Pope szólítja meg az olvasót, s – metaforikus értelemben Homéroszhoz, illetve, az ő elképzelt alakjában testet öltő *homéroszi hagyományhoz* intézve szavait – az általa elvégzett munka tekintélyes és kihívásokkal teli voltára hívja fel figyelmét: „Lépteidet követem, Te, görög nép dísz, virága / Lábam nyomdokait nyomaidba helyezve, szilárdul, / Nem versengeni kívánva veled, pusztán ama vágyból, Hogy vezetőm légy mindenben [...]”¹⁸ Ez a fajta, mottóval rögzített alkotói öntudat, nem egyedülálló jelenség az angol irodalomban,¹⁹ hitelét feltehetőleg épp az a költő-műfordítói gyakorlat adja, melyet a tudósszem rögtön kifogásolt, jelesül, hogy Pope nem annyira „lefordította” mint inkább „újraköltötte” a homéroszi eposzt.

A műfordítás problematikája nagyjából egyidős persze az irodalommal, s ezidőtájt Európa több országában is különösen aktualitás. Anne Dacier éppen az *Iliász*-fordításához (1711) írott előszavában tartja lehetetlen vállalkozásnak a fordítást, mondván, „minél köze-

¹⁶ „It struck Tonson as the most desirable of speculations that the greatest of English dramatists should be edited by the greatest of living English poets It was an enterprise which would bring credit to his house as well as money to his purse.” (Uo., 79.)

¹⁷ „Te sequor, O Graiae gentis Decus! inque tuis nunc / Fixa pedum pono pressis vestigia signis: / Non ita certandi cupidus, quam propter Amorem, / Quod te imitari aveo.” Lucretius, *De rerum natura* III, 1–15.

¹⁸ Titus Lucretius Carus, *A természetéről*, ford., Tóth Béla (Debrecen: Alföldi Magvető, 1957), 77. Lásd a címlapot: Homer, *Iliad*, trans. Alexander Pope (London: Lintott, 1715), hozzáférés: 2022.02.17, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/THE_ILLIAD_OF_HOMER_%281715%29_VOL1.jpg.

¹⁹ Jó példa erre az *Aeneis* John Dryden által készített, 1697-ben megjelent fordítása, melynek mottója szintén a transláció tényét, s a műfordító előtt álló hatalmas kihívást hangsúlyozza – még ha némileg szerényebb formában is: „Sequiturque Patrem non passibus Æquis” ’nem egyenlő [értsd: az övénel] jóval kisebb – L. L.] léptekkel követi atyját’. Vergilius, *Aeneis* II, 724, saját fordítás. John Dryden, trans. *The Works of Virgil* (London: Tonson, 1697), hozzáférés: 2022.02.17, <https://www.bl.uk/collection-items/the-works-of-virgil-translated-by-john-dryden-1697>.

lebb áll egy eredeti mű a nagyszerűhöz és fenségeshez, annál többet veszít másolataiban." Pope-hoz hasonlóan maga sem törekszik tehát filológiai hűségre, „csak a befogadó nyelvhez és közönséghez kíván alkalmazkodni.”²⁰ Kezdve legalábbis Dantétól, a versfordítás művész-fortélyainak legalább annyi iskolája ahány tudós-szkeptikusa ismert,²¹ s minthogy Pope elsősorban költő volt (nem is akármilyen), egyértelműen azok közé tartozott, akik szerint a homéroszi eposzok átültetése alapvetően költői tehetség (nem filológiai jártasság) kérdése.²² Hasonlóan természetes – noha kevésbé bocsánatos – emberi következmény, hogy később ugyanígy, azaz *költőként*, szerkesztette meg magát Shakespeare-t is. Jól mutatja ezt a kiadvány mottójának metaforikája, mely a műfordítóéhoz hasonló, erősen szubjektív viszonyt sejtet a drámák szövegéhez is:

„(Atque hic Priamiden) Laniatum corpore toto
Deiphobum *vidi* et lacerum crudeliter ora,
Ora, manusque ambas, populaque tempora raptis
Auribus, et truncas inhonesto vulnere nares.”
„Quis tam crudelis optavit sumere poenas?
Cui tantum de te licuit? -----”²³

„Déiphobus (Priamus fia jó ezután), s ím a teste
egy csupa seb s embertelenül feltépve az arca,
már nem is arc ez, s nincs keze sem, s a fülét lemetélték,
többől tépték ki s borzalmas lyuk csak az orra.”

²⁰ Rába György, *A szép hűtlenek: Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai* (Budapest: Akadémiai, 1969), 5–6.

²¹ „[...] tudja meg mindenki, hogy versben írt nem ültethető át a saját nyelvről más nyelvre anélkül, hogy meg ne törjön minden édessége és harmóniája. Ez az oka annak is, hogy Homéroszt nem fordították le görögről latinra [...]” (Dante Alighieri, „Vendégség,” ford. Szabó Mihály in *Dante összes művei*, szerk. Kardos Tibor, ford. Babits Mihály et al. [Budapest: Magyar Helikon, 1965], 170.)

²² Ugyanezt „elmondja” egyébként maga Pope is, a Homérosz-fordítás harmadik kötetének Petronius *Satyricon*-jából való mottóján keresztül: „Det primos versibus annos / Maeoniumque bibat faelici pectore fontem.” Magyar fordításban ugyanez a két sor („[...] először is éljen a versnek, / s maeoni forrásvíz öntözze szívét italával”) még többet mond akkor, ha tudjuk, hogy a maeoni forrásvíz valójában a homéroszi költészet metaforája, az idézett versszak kezdő sorai pedig így hangzanak: „Ki nagy, s komoly művész nevére pályázik / s nagy célokkal jegyezte el magát [...]” (Petronius, *Satyricon*, ford. Horváth István Károly [Budapest: Magyar Helikon, 1963], <https://mek.oszk.hu/04600/04629/04629.pdf>.)

²³ Lásd a címlapot: *The Works of Shakespear in Six Volumes*, coll. and corr. Alexander Pope (London: Tonson, 1725), hozzáférés: 2022.02.17, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10000302>.

A latin idézet: Vergilius, *Aeneis* IV, 494–97; 501–2, kiemelés tőlem – L. L.; a Vergilius-szöveg 495. sorának állítmánya az E/3. személyű *vidit* igealak (‘Aeneas látta’), a trójai hős eredetileg tehát nem narrátor, csupán alany. A ragozás megváltoztatásával azonban (mindkét idézetben) Aeneas lesz az elbeszélő szubjektum.

„bosszút állni, ilyen szörnyűt, rajtad ki merészelt?
S ennyire tönkre ki tett? -----”²⁴

Az impozáns méretű idézet az *Aeneis* hatodik énekéből származik, melyben Aeneas a cumaei Sibylla vezetésével megjárja az alvilágot, hogy még egyszer beszélhessen atyjával, Anchiséssel. Ugyanitt találkozik a nagy háború halott hőseivel, köztük Déiphobussal is, akiktől Trója elestének tragikus részleteiről értesül. Déiphobus, bár szintén trójai herceg, Priamosz király fia, hadi tettek helyett leginkább arról nevezetes, hogy Paris halála után ő vette feleségül Helenét. Így esett, hogy Trója elfoglalásának éjszakáján a felbőszült görög férj, Menelaos, végül őrajta tölthette ki minden bosszúját, aminek eredményeként Déiphobus neve azóta is a megcsonkítottság jelképeként funkcionál a görög mitológiában.²⁵ A mottó egyfelől tehát az ő, Déiphobus, alakját idézi meg, másfelől azonban – a megváltoztatott személyrag (vidit „látta” → vidi „láttam”) s Pope nevének tipográfiai kiemelése miatt – ismét úgy érezhetjük, mintha maga Pope válna beszélő alannya. Ennek köszönhetően Déiphobus túlvilági árnya, mint a „megcsonkított korpusz”, az eddig felgyülemlett *Shakespeare-ismérvet*tel válik azonosíthatóvá, a hajdani dicsőség újjáéledését megtestesítő Aeneas-alak metaforikus megfelelője pedig egyértelműen Pope. Az általa végzett textológiai munka eszerint nem más, mint az a régvárt gyógyír, melynek köszönhetően a szétroncsolt szöveg ismét új életre kelhet.

Látható, hogy ez a jelentéstulajdonítás egyrészt tökéletes összhangban áll a már említett kiadói reklámpolitikával, mely a korábbi kiadványok *megcsonkított*voltára, illetve az aktuális szövegkiadás ezekkel szembeni *eredetiségére* és *teljességére* apellál. Másrészt viszont, ha a mottóban szereplő szavakat valóban Pope szájából képzeljük elhangzani, óhatatlanul is telítődnek még olyan egyéb konnotatív jelentéstartalmakkal, melyek szintén nem kerülhették el a korabeli olvasó figyelmét. Első ilyen, egyáltalán nem mellékes körülmény, hogy miközben Pope alakja a mottó metaforikus terében magával a birodalomalapító hőssel válik azonosná, addig Shakespeare csak a hajdan letűnt ő, Déiphobus szerepét kapja, akit melleleg nem is minden érdem nélkül ért utol a szörnyű nemesis. Ebben a vonatkozásban rögtön felvetődik például az a kérdés, mennyiben tekintette vajon Pope Shakespeare saját felelősségének, hogy drámái kiadatlanul maradtak. Annál is inkább, hiszen Shakespeare barátja, Ben Johnson, maga vette a fáradságot, hogy díszes fólió kiadásban jelentesse meg saját műveit; a drámaszövegeket gondosan megszer-

²⁴ Vergilius, *Összes művei*, ford. Lakatos István, A világirodalom klasszikusai (Budapest: Európa, 1984), 239–40.

²⁵ Robert Graves, *A görög mítoszok*, ford. Szíjgyártó László, 2 kötet. (Budapest: Európa, 1981), 2:492.

kesztette és mindegyikhez külön előszót írt.²⁶ A mottó tehát önmagában is indokoltta teszi egy efféle értelmezés lehetőségét, amire aztán az előszó még inkább ráerősít: „Az eddig mondottak alapján kétségkívül kijelenthető, hogy ha Shakespeare saját maga publikálta volna műveit (különösen élete utolsó szakaszában, miután visszavonult a színháztól), akkor nem csupán abban lehetnénk biztosak, hogy melyek a hiteles művei, de azokban a hibák száma is több ezerrel kevesebb lenne.”²⁷

Mindemellett azonban Pope – mintegy a kegyes Aeneashoz hasonlóan – őszinte számalommal tekint a Shakespeare-corpus megannyi sebhelyére, s honfitársi felháborodással kéri számon az ismeretlen elkövető(k) bűneit. Teheti pedig mindezt azért is, hiszen aeneasi szerepében eszerint ő, Alexander Pope, hivatott nem csupán visszaállítani a Shakespeare-szövegek valaha volt sértetlen állapotát, de hajdani fényüknél annival szikrázóbb csillogást kölcsönözni is nekik, mint amennyivel Róma hírneve túlnőtte Trójáját. Nagyjából ezen az úton juthatunk el tehát addig a nézőpontig, amelyből Pope teljes szerkesztői módszertana megérthető. A szöveggondozás során alkalmazott Pope-i emendációt ugyanis eleve sem egzakt filológiai-textológiai megfontolások vezették, sokkal inkább az a szándék, hogy *a maga legjobb tehetsége szerint* ismét az adott kor kedvencévé változtassa Shakespeare-t.²⁸ A javítások elsődleges célja tehát kifejezetten a közvetítés, a „drámák szövegeinek újjáélesztése”, több esetben pedig konkrét „modernizálása” volt. Ez magyarázza, hogy a Pope-kiadás ma elsősorban a kortárs ízlés normáinak Shakespeare-szövegére történő alkalmazását jelentette, afféle beavatkozásokkal, mint a metrum kiegyengetése vagy az általa legjobbnak vélt passzusok kiemelése, illetve – leghírhedtebb változtatásaként – a gyanús, feltűnően rossz passzusok (mintegy 1500 sor!) főszövegből való teljes kizárása.²⁹ Igaz ugyan, hogy elsőként vizsgálta szisztematikusan az 1623-as fóliókiadást megelőző kvartó-szövegeket is, de korántsem azzal a céllal, hogy egy feltételezett eredetét rekonstruáljon, vagy legalábbis megjelölje az összes létező változatot; hanem, hogy minden lehetséges helyen a *szерinte* legjobb variánst választhassa ki.³⁰

²⁶ Kiséry, „A színművek”, 292.

²⁷ „Szerkesztői előszó Shakespeare összes műveihez, 1725,” ford., Gárdos Bálint, in Gárdos Bálint, Kállay Géza, és Vince Máté, szerk., *A Shakespeare-kritika kezdetei: Források és tanulmányok* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2013), 27. Pope-nak ez a mondata látványosan elüt a Rowe-féle kiadás korábban idézett bevezetőjétől, és sokkal erősebben fogalmaz, mint az első fólió előszavának ide vonatkozó szakasza.

²⁸ „Though not a scholar he was a man of genius; and as a man of genius he could be far better engaged in original creation than in revising the creations of others.” (Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 84.)

²⁹ Mack Maynard, *Alexander Pope: a Life* (New York / London: Norton & Company, 1985), 418–426.

³⁰ „Pope számára Shakespeare költői nagysága nem a nyelvében vagy színpadi hatásában volt, hanem a természettel való tökéletes harmóniában. A természet rendje az, amelyet a kivételesen eredeti

Nem szabad elfelejtenünk, hogy a drámákszövegei ekkor még mindig nem számítottak szentnek, sőt, folyamatos színpadi és irodalmi adaptáció tárgyát képezték. „Shakespeare pontosan azért maradhatott forgalomban, mert engedelmesen, hajlékonyan alkalmazkodott rajongói igényeihez. [...] Géniusza nem gátolta az adaptációt; épp ellenkezőleg: kifejezetten megkívánta azt az erőfeszítést, amely a színdarabokat a színházba sereglő új közönség számára elfogadhatóvá tette.”³¹ Így esett, hogy Shakespeare töretlen népszerűsége idővel azt a furcsán skizofrén állapotot idézte elő, hogy miközben a színházi előadás sikere érdekében minden egyes drámaszöveg szabadon átdolgozható volt, a Rowe-féle szövegkiadás óta egyre erősebbé vált az a törekvés is, hogy létrejöjjön egy komplett, originális(-nak tekinthető) Shakespeare-szövegkorpusz.

A SHAKESPEARE RESTORED ÉS KÖVETKEZMÉNYEI

Ugyanezt az ambivalens viszonyt testesítette meg egyszemélyben Lewis Theobald, aki saját irodalmi-színházi ambícióinak megfelelően szintén rutinos imitátora, adott esetben bizarr adaptálója volt Shakespeare szövegeinek, jogi végzettségének köszönhetően ugyanakkor a legszigorúbb textológiai elvek szerint viszonyult a szövegértelmezés- és kritika gyakorlati kérdéseikhez. Hogy mennyire komoly feladatnak tekintette például egy teljes, autentikus Shakespeare-kiadás létrehozását, jól mutatja az az 1726 március 31-én megjelent kritikai értekezés, melyben a Pope-féle kiadvány részletekbe menő, kíméletlen bírálatát adta.³² A *Shakespeare Restored* címlapjának tanúsága szerint Theobald ráadásul maga is igen érzékeny volt a Vergilius-mottó egyes jelentésrétégeit illetően, s ezeket sem hagyva válasz nélkül, a címdalt díszítő idézet ugyanabból, a Pope által is felhasznált Aeneis-locusból származik.³³ Minthogy azonban Theobald műve küllemében szándékosan és egyértelműen a hat kvartó-kötetnyi Pope-kiadáshoz hasonult, nem kérdés, hogy

költő (mint Shakespeare) reprodukál a művében: »a természet szól rajta keresztül«. A megfelelő ízléssel rendelkező kritikus pedig ezt ismeri föl – még ha torzóban, eltorzultan maradt is fön­n a mű, mint Shakespeare-é. A géniusza (»lángeszke«) alapján alkotó költő és az ízlését követő kritikus munkája tehát szorosan összetartozik, a két kitüntetett képesség egymással párhuzamba állítható.” (Gárdos Bálint, „Ízlés és tekintély, Pope Shakespeare-kiadása,” in Gárdos, Kállay és Vince, *A Shakespeare-kritika*, 9–15.) Ehhez lásd még: Péter Dávidházi, „The Ways of God and Shakespeare: Cult and Criticism in Pope’s Defensive Arguments,” in Veera Rautavuoma, Urpo Kovala, and Eeva Haverinen, eds., *Cult, Community, Identity* (University of Jyväskylä: Research Centre for Contemporary Culture, 2009) 37–58.

³¹ Kastan *Shakespeare és a könyv*, 142–43; D. Hume, „Before the Bard: ‘Shakespeare’ in Early Eighteenth-Century London,” *ELH* 64, 1. sz. (1997): 41–75.

³² Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 121–54.

³³ Lewis Theobald, *Shakespeare Restored* (London: Printed for R. Franklin and T. Woodman, 1726), hozzáférés: 2022.02.17, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10009032>.

a feltűnően megrövidült *Aeneis*-idézetet ez esetben már a Pope-által létrehozott shakespeare-i szöveg(test)re kell vonatkoztatnunk:

----- Laniatum corpore toto
Deiphobum vidi et lacerum crudeliter ora,
Ora, manusque ambas -----³⁴

Ezzel Theobald nem csupán maga is a Pope által létrehozott metaforikus térbe helyezkedik bele,³⁵ de rögtön át is veszi tőle azt a Aeneas-szerepet (az igeragozást sem javítja vissza az eredeti változatra), melyet Pope a korábban leírtak szerint teljes egészében magának, illetve, az általa elvégzett szerkesztői munkának vindikált. Az is jól látszik ugyanakkor, hogy a Pope-féle első idézetből Theobald csak a megcsonkítottság tényét érzékeltesen leíró epanadiplosisig³⁶ terjedő részt vette át, Aeneas Déiphobuszhoz címzett szánakozó kérdései (Pope-nál ez volt a második idézet) pedig teljesen elmaradnak. Ennek a változtatásnak metaforikus értelemben véve óriási jelentősége van, hiszen Theobald eszerint – noha maga is ugyanazt az összeroncsolt testet pillantja meg, mint korábban Pope – a legkevésbé sem tekinti kérdés tárgyának, ki lehetett a barbár elkövető. Ez a befejezetlen idézet tehát, mely – a kritika reakció-jellegéből adódóan is – kifejezetten a pope-i szövegkiadásra utal vissza, éppen azt hivatott kifejezni, hogy Theobald szemében Pope immáron a szövegroncsoló táborának Menelaoszává lépett elő.

Ennél is maliciózusabb metaforát „rejtett el” azonban a *Shakespeare Restored* előszavában, ahol a Hamlet-szöveg javításait magyarázva Pope-ot – mintegy analógiás alapon – a hazug és áruló Szinónnal³⁷ azonosítja: „Accipe nunc Danaum insidias crimine ab uno

³⁴ Vergilius, *Aeneis* IV, 494–496. Magyarul: „s ím a teste / egy csupa seb s embertelenül feltépve az arca, / már nem is arc ez, s nincs keze sem” (ford. Lakatos István).

³⁵ „A metaforát az különbözteti meg a többi – a közvetlen kifejezés alkalmával rögtön ki is merülő – trópustól, hogy további kibontásra is alkalmasnak bizonyul. [...] A hasonlóság révén új szituációkkal is operálhatunk, s ha a metafora nem is tesz hozzá semmit a világ leírásához, legalább azt gazdagítja, ahogy érzünk: ez a metafora poétikai funkciója.” (Paul Ricœur, *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi [Budapest: Osiris, 2006], 280.

³⁶ „Crudeliter ora, ora manusque” (‘kegyetlenül az arca, az arca és a kezei is’, ti. meg vannak csonkítva – saját fordítás). Az epanadiplosis a görög költői nyelv kedvelt alakzata; az érzelemfelkeltés egyik leghatásosabbnak tartott eszköze. Vergilius, *Aeneis* I–II, szerk. Adamik Tamás, 21. köt., Auctores Latini (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó: 2001), 327.

³⁷ Szinón volt az a görög harcos, aki elhitette a trójaiakkal, hogy a görög sereg elvonult, illetve csellel elérte, hogy a falovat a városfalakon belülré vontassák. Priamosz kegyelmet adott neki, s befogadták Trójába, így éjszaka ki is tudta engedni a görög harcosokat a faló gyomrából. Ehhez lásd Vergilius, *Összes művei*, 133–39.

/ disce omnes."³⁸ („És Danaók bűnét most halld meg: itéld meg egyetlen / egy tettből valamennyit."³⁹) Ez az idézet az *Aeneis* negyedik könyvének elejéről származik, melyben a vihart túlélő trójaiak Karthágó partjaira vetődnek, s Didó elé járulva Aeneas elmeséli Trója elestének történetét. Ekkor és tőle hangzik el az ominózus mondat, melyben Szinón viselkedését voltaképp az egész görög nép eredendő aljasságának iskolapéldájává emeli. Szinón gazsága és a pope-i Hamlet-szöveg közti metaforikus párhuzam valódi mélységét az adja, hogy a *Shakespeare Restored* 194 oldalából 132-őn keresztül Theobald kizárólag a *Hamlet* szövegét tárgyalja, összesen 97 különféle módosítást javasolva a Pope által megállapított szöveghez. Állítása szerint ugyanakkor a *Hamlet* épp annyira hibás csak, mint a kiadásban szereplő bármely másik darab (avagy Szinón a többi görög között),⁴⁰ s kizárólag a példa kedvéért, különös ismertsége miatt választotta éppen ezt, hogy a legfőbb pope-i típushibákat bemutassa rajta. Innen nézve tehát a fent idézett Vergilius-sorok rettenetesen erős kritikái éle van: metaforikus értelemben ugyanis nem kevesebbet állít, minthogy *Pope*, miután egy, a trójaiakhoz hasonlóan meggondolatlan kiadó, a shakespeare-i szövegkorpusz közelébe engedte, a szerkesztő-emendátorálruháját öltve magára, valójában a *Shakespeare-szöveg végső pusztulását idézte elő*.

Kétségtelen, hogy ezekkel a tökéletesre csomagolt, épp emiatt mindenki számára jól látható, epés megjegyzésekkel Theobald durván belegázolt Pope önérzetébe. Ugyanezek magyarázhatják továbbá azt a több szakirodalom szerint is eltúlzott indulatot, amellyel Pope a kritikát viszonzta, s ami aztán valóban helyrehozhatatlan csorbát ejtett Theobald írói-szerkesztői hitelén.⁴¹ Megtorló hadjáratának legismertebb darabja az 1728 május 18-án megjelenő *The Dunciad* című satíra, melynek főhős-karikatúrájában egyértelműen Theobaldot mintázta meg.⁴² A mű első két sorának Vergilius-parafraízisa szintén minden nehézség nélkül azonosítható.⁴³

³⁸ Vergilius, *Aeneis* II, 65–6.

³⁹ Vergilius, *Összes művei*, 134.

⁴⁰ „I cannot help saying of it, as Aeneas does of the Greeks Treachery upon the Instance of Sinon's: *Accipe nunc Danaum insidias crimine ab uno disce omnes*. If HAMLET has its Faults, so has every other of the Plays; and I therefore only offer it as a Precedent of the same Errors, which, every body will be convinced before I have done, possess every Volume and every Play in this Impression." (Theobald, *Shakespeare Restored*, 7.)

⁴¹ Lásd például: Michael F. Suarez, „Uncertain Proofs: Alexander Pope, Lewis Theobald, and Questions of Patronage,” *The Papers of the Bibliographical Society of America* 96, 3. sz. (2002): 404–5.

⁴² Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 224–27.

⁴³ *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit.* (Vergilius, *Aeneis* I, 1–2); Alexander Pope, *The Dunciad: An Heroic Poem in Three Books* (London: Printed by and

„Book and the man I sing, the first who brings
The Smithfield⁴⁴ muses to the ears of kings.”

„Harcokat énekelek s egy hőst, akit Italiába,
Trója vidékéről lávín partig, legelőszőr
űzött végzete.”⁴⁵

Nyilván nem véletlen, hogy Pope épp az *Aeneis* kezdő sorainak paródiájával vezeti fel saját művét, melyben a *Shakespeare Restored* címdalán, kritikusként született „Theobald-Aeneast” mindenfajta ízléstelenség birodalmának alapító hősévé avatja – azaz első sorban, *mint költőt* teszi nevetségessé.⁴⁶ Elismerésre méltó stratégiai húzás ez, hisz amellett, hogy teljesen kizárja az újabb blamázs lehetőségét, olyan másik frontra tereli át a vitát, ahol már egyértelműen ő van erőfölényben. Pope irodalmi tekintélye és népszerűsége az adott korban megkérdőjelezhetetlen volt; nem csoda hát, hogy a nagyhangú lejárató hadjárat nyomán Theobald alakja valóban egy kicsinyesen túlbuzgó, ám tehetségében szánnivalóan jelentéktelen Shakespeare-epigonná („piddling Tibbald”) változott át a nagyközönség szemében.

Történt mindez annak ellenére, hogy Pope a maga által szerkesztett Shakespeare-kötet tíz részessé bővülő, 1728-ban kinyomtatott, második kiadásában ugyanúgy átvette a *Shakespeare Restored* majd minden korrekciós javaslatát, ahogy az összes utána következő szövegkiadásnak is a Theobald által javasolt kritikai elvek szolgáltak alapjául. Ennél is szembetűnőbb változtatás azonban, hogy az első kiadásból ismert, természetes Vergilius-mottó helyén itt csupán egy nyomtatott díszítmény (nyomdai cifra) látható.⁴⁷ Pope tehát metaforikus értelemben is háttat fordít az „eddigi vitatérnek”, még a gyanúját is elkerülve annak, hogy Theobaldot bárki az ő vitapartnerének higgye. Szakmai párbeszéd helyett

for G. Faulkner, G. Hoey, 1728), hozzáférés: 2022. 02. 17, <https://archive.org/details/dunciadinthreeb00popegoog/page/n16/mode/2up?view=theater>.

⁴⁴ „Smithfield is the place where Bartholomew Fair was kept, whose Shews, Machines, and Dramatic Entertainments, formerly agreeable only to the taste of the Rabble, were [by the Hero of this Poem and others of equal Genius] brought [to the Theatres of Covent Garden, Lincolns-inn-Fields, and the Hay-Market] to be the reigning Pleasures of the Court and Town [...]” (John E. Sitter, *The Poetry of Pope's Dunciad* [Minneapolis: University of Minnesota, 1971], 128.)

⁴⁵ Vergilius, *Összes művei*, 109.

⁴⁶ Lounsbury, *First Editors of Shakespeare*, 183–86.

⁴⁷ Alexander Pope and George Sewell, *The Works of Mr. William Shakespear in Ten Volumes* (London: Tonson, 1728), lásd a címlapot.

az egyre szaporodó és lelkes visszhangokra lelő gúnyiratokkal egyszerűen lesöpri ellenfelét a kulturális-irodalmi élet palettájáról.

Nagyrészt ennek köszönhető, hogy Theobald 1733-ban, ugyancsak a Tonson kiadónál megjelenő, saját Shakespeare-kiadása távolról sem hozta meg számára azt az elismerést, amelyet megérdemelt volna. A Pope-féle első kiadás óta eltelt hét évben Theobald tovább folytatta a kéziratos- és korai nyomtatott Shakespeare-szövegek gyűjtését, melyeknek szisztematikus, komparatistikai vizsgálatával elsőként dolgozta ki a szöveggyűjtés elméletét s hozzá a korrekció módszertanát is.⁴⁸ Theobald szövegkiadása az első, mely ránézésre is napjaink kritikai kiadásait idézi, a szövegvariánsok gondos feltűntetésével, s minden szerkesztői beavatkozás részletes magyarázatával. Legfőbb elve az volt, hogy minden olyan szöveghely, mely adott formájában értelmezhető, maradjon változatlan, ha pedig az emendáció feltétlenül szükséges, akkor annak kizárólag a Shakespeare-i szókinccsen és írásmódon kell alapulnia – bármiféle esztétikai megfontolásra vagy szubjektív értékítéletre való tekintet nélkül.⁴⁹ Ám sem a többéves szorgosan végzett kutatói munka, sem az elkészült szövegkiadás látványos módszertani újításai nem rehabilitálhatták Theobald irodalmi hitelét.⁵⁰ Ezzel feltehetőleg ő maga is tisztában volt, s talán ez is indokolja, hogy 1733 után, élete utolsó tíz évében, egyetlen újabb drámát sem írt.

A Theobald-féle szövegkiadás címlapján olvasható Vergilius-mottó szintén mintegy utoljára vezeti vissza olvasóját az ominózus metafora-ösvényre, s ennek a mindössze egy sornyi latin szövegnek ugyancsak jelentős figuratív értéke van: „I decus, i nostrum, melioribus utere fatis” (Menj díszünk, menj, legyen neked [a mienknél] jobb sorsod (– saját fordításom). Ez a Vergilius-idézet szintén Aeneas és Déiphobus beszélgetéséből származik, pontosabban ennek utolsó mondata, mellyel a letűnt trójai hős végső búcsút int Aeneas-

⁴⁸ Carly Watson, „From Restorer to Editor: The Evolution of Lewis Theobald’s Textual Critical Practice,” *The Library* 20, 2. sz. (2019): 147–71.

⁴⁹ Kastan, *Shakespeare és a könyv*, 163–66. Kifejezetten pozitív színben tünteti fel Theobald irodalomtudományi munkásságát például Peter Seary *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare* (Oxford: Clarendon, 1990) című könyve.

⁵⁰ Lásd például Samuel Johnson, véleményét, aki 1765-ben maga is közreadta Shakespeare műveit. „[Pope] collated the old copies, which none had thought to examine before, and restored many lines to their integrity; but, by a very compendious criticism, he rejected whatever he disliked, and thought more of amputation than of cure. [...] Pope was succeeded by Theobald a man of narrow comprehension and small acquisitions, with no native and intrinsic splendour of genius, with little of the artificial light of learning, but zealous for minute accuracy, and not negligent in pursuing it. He collated the ancient copies, and rectified many errors. A man so anxiously scrupulous might have been expected to do more, but what little he did was commonly right.” (Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare* [London: Henry Frowde, 1908], 80–1.)

nak.⁵¹ Amennyiben tehát az eddigiek szerint ezt a mottót is kvázi az adott szerkesztő szubjektív állásfoglalását megjelenítő trópusnak tekintjük, fontos paradigmaváltásnak lehetünk szemtanúi. Azáltal ugyanis, hogy Aeneas helyett Theobald itt Deiphobus alakján keresztül szólal meg, teljesen újrapozícionálja azt a szerző-szerkesztő viszonyt, melyben eddig – legalábbis Pope eredeti álláspontját követve – a szerkesztő volt fontosabb.

A Theobald mottójában megelevenedő mitológiai jelenet; ahogy Deiphobusz táncos és jókívánsággal látva el, saját útjára bocsájtja Aeneas, ő maga pedig az alvilág árnyainak sötét csoportjához csatlakozik, egyértelműen azt sugallja, hogy a szerkesztői munka minden esetben a feltételezett szerzői szingularitásnak, illetve a meglévő szövegeknek van alárendelve. Feladata eszerint nem más, mint hogy bármiféle részrehajlás nélkül, tisztán hermeneutikus elvek alapján vesse egybe a különféle szövegvariánsokat, s eszerint eszközölje a szükséges javításokat is. Nem túlzás azt állítani, hogy ez a metafora valójában Theobald legfőbb szakmai érdemét rejti magában, jelesül, hogy a Shakespeare-kritikát végleg megszabadította a mindenkori irodalmi ízlés befolyásától. Ez jelentette a Pope-pal folytatott vita valódi tétjét, s a jövőre vonatkozó legnagyobb eredményét – még ha a kortársak közül ezt sajnos csak kevesen értették is meg. Ezen kevesek egyike volt a szintén jogász és regényíró Henry Fielding, aki a pamflet mestereként szintén jól értett a metaforák nyelvén, s Pope-hoz írott episztolájában ezt a tehetségét nem is mulasztotta el megcsillogtatni.

„Why, when thou lashest Tibbald's lifeless Lays
Dost thou not give the Solid Critick Praise?
His Name with Shakespeare's shall to Ages Soar
When thou shalt jingle in our Ears no more
Shakespeare by him restor'd again we see
Recover'd of the Wounds he bore from thee.
And sure much brighter must his Merit shine
Who gives us Sha[kes]peare's Works, than his who thine.” (– kiemelés tőlem)⁵²,

Végső horizontjáig tágítva tehát az eddigi metaforikus párhuzamot – illetve, amennyiben Trója pusztulását el tudjuk fogadni Rómért cserébe – azt mondhatnánk, hogy a hangsúlyok idővel megnyugtatóan kerültek a helyükre. A Theobald által nagy áldozatok árán meghatározott textológiai alapelveknek köszönhetően Shakespeare, s a shakespeare-i

⁵¹ Vergilius, *Aeneis* VI, 546. Lewis Theobald, *The Works of Shakespeare: In Seven Volumes* (London: Tonson, 1733), a mottót lásd a címlapon; hozzáférés: 2022.02.17, <https://archive.org/details/worksofshakespeare001shak/page/n11/mode/2up?view=theater>.

⁵² Isobel L. Grundy, „New Verse by Henry Fielding,” *PMLA* 87 (1972): 244.

szöveg valóban azzá az angolszász Aeneassá vál(toz)hatott, akit a szakirodalom a világon mindenütt „az angol irodalmi nyelv megalapítójaként” tart számon.

ÖSSZEGZÉS

Shakespeare köré mára olyan masszív intézményes kultuszalakult, mely messze túlhaladja a színházak falait világszerte. Alakjának mitizálódása a 17. század eleje óta folyamatosan zajlik; s mostanra legalább olyan tekintéllyel bíró hivatkozási alap az élet szinte bármely területén, mint amilyen Vergilius volt az ő korában.⁵³ A kultuszteremtés első kísérletei azok a gyűjteményes szövegkiadások voltak, melyek jelen dolgozatnak is tárgyát képezik. Ezekben jelentek meg a nimbuszhoz tartozó legelső portrék, s ezek vállalták magukra azt a feladatot is, hogy létrehozzák az egyetlen, hamisítatlan szövegkorpuszt, melyben a transzcendens művész méltó testet ölthet.

A Pope-Theobald vita nagy erővel lendítette előre ezt a textológiai vállalkozást, illetve, ezen keresztül a Shakespeare-kritika megszületését is; s csak sajnálhatjuk, hogy résztvevőit valódi sértettség és/vagy megaláztatás kísérte saját életükben. Az is igaz ugyanakkor, hogy ez a jellemző önmagában nem különböztette meg kettejük viszonyát a korabeli Shakespeare-kiadásokat övező összes többi konfliktustól.⁵⁴ Minden bizonnyal egyedi vitaszegmensnek tekinthető ellenben az az itt feltárt metaforikus vetület, melynek vezérfonalául (ha tetszik pretextusául) Vergilius *Aeneise* szolgál. A metaforák nyelvén zajló szópárbaj legfőbb terepét a Shakespeare-kiadások címdalán látható mottók jelentik, melyeket elsőként Pope, s őt utánozva aztán Theobald is, rendhagyó kommunikációs szereppel ruháztak fel. Érdemes megemlíteni, hogy a mottók hagyományos használata mellett⁵⁵ ez a gyakorlat végig érvényben is maradt a 18. század során. Jól látszik ugyanakkor az is, hogy miközben a gombamód szaporodó kiadásokkal együtt lassan nyilvánvalóvá vált,⁵⁶ hogy az egyetlen érvényes olvasat megállapítása lehetetlen vállalkozás, a

⁵³ Erről lásd Dávidházi Péter, „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat, 1989).

⁵⁴ Arthur Sherbo, „Warburton and the 1745 »Shakespeare«,” *The Journal of English and Germanic Philology* 51, 1. sz. (1952): 71–82; Giles E. Dawson, „Warburton, Hanmer, and the 1745 Edition of Shakespeare,” *Studies in Bibliography* 2 (1949–1950): 35–48.

⁵⁵ Ezek közé, a hagyományos mottók közé tartozik például az 1744-es Thomas Hanmer-féle kiadáson olvasható Horatius-sor, mely a maga egyszerűségében Shakespeare természetadta szellemi nagysága előtt tiszteleg, vagy Edward Capell 1767-es kiadásának Lucretius-idézete is. Edmond Malone 1790-es szövegkiadásán a latin (Lucretius) mellett egy görög nyelvű (Szuda-lexikon) idézet is olvasható, ezek funkcionális szerepe az előző két mottóéval tökéletesen megegyezik.

⁵⁶ A dolgozat megírásához a Senate House Library online elérhető listáját használtam, hozzáférés 2022.02.17, <https://shakespeare.senatehouselibrary.ac.uk/resources/18th-century-editions>.

kezdeti becsvágy helyett az idézet kiválasztásában egyre inkább a tökéletlenül elvégzett munka miatti előzetes mentegőzés lehetősége játszott szerepet.⁵⁷

⁵⁷ Ebbe a csoportba sorolható a William Warburton-féle 1747-es szövegkiadáson olvasható latin (Cicero) és görög (Pseudo-Longinos) nyelvű idézet, s még inkább a George Steevens 1766-os Shakespeare-kiadását díszítő Cicero-részlet.