

Az írás drámája

Szerzőség és együttműködés

Nem csak közös asztalt használtak, de közös ágyat és könyvet is (ha így volt, nem gondolkodtak azon, hogy egyet többen használnak) [...], mindent megosztottak egymással, amit minden férfi dicséretesnek vélt.

(JOHN LYLY: *Euphues*)¹

Shakespeare és Fletcher; Fletcher és Beaumont; Fletcher és Massinger; Field és Massinger; Fletcher, Field és Massinger; Greene és Lodge; Norton és Sackville; Marlowe és Nashe; Marlowe és Kyd?; Porter, Chettle és Jonson; Wilson, Munday, Dekker és Drayton; Dekker, Jonson és Chettle; Chettle, Dekker, Haughton és Day; Dekker és Webster; Munday, Drayton, Webster, Dekker és Middleton; Jonson, Chapman és Marston; Day, Rowley és Wilkins; Dekker és Middleton; Middleton és Shakespeare?; Heywood és Rowley; Field és Daborne; Field, Daborne és Massinger; Daborne és Tourneur; Middleton, Massinger és Rowley; Middleton és Rowley; Rowley, Dekker, Ford „és tsa”; Rowley, Dekker, Ford és Webster; Rowley és Fletcher; Jonson és valaki más; Dekker és Ford; Brome és Heywood; Kyd és Jonson; Chapman és Shirley; Kézírás A, B, C, D, S és Tilney, a cenzor...²

Köszönet Will Fishernek, Jay Grossmannak, Karen Newmannek, Eric Wilsonnak, valamint az 1994-es MLA és a Brown Egyetem közönségének a megjegyzésekért és a javaslatokért; köszönet továbbá Eric Wilsonnak és Marco Torresnek segítségükért a kutatásnál; és a Johns Hopkins University Pressnek, hogy engedélyezték néhány szó újranyomtatását, melyek az ő tulajdonukat képezik az *Individualizáció* részben (Jeffrey MASTEN, „Beaumont and/or Fletcher. Collaboration and the Interpretation of Renaissance Drama”, *ELH* 59 [1992], 337–356.). [Masten hol lapalji, hol szövegbe ékelt jegyzeteit egyesítettük.]

¹ *The Complete Works of John LYLY*, I., kiad. R. Warwick BOND, Clarendon, Oxford, 1902, 199.

² Ez a felsorolás nagyban Bentley *Collaboration* című fejezetének (át)szerkesztése (Gerald Eades BENTLEY, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590–1642*, Princeton University Press, Princeton, 1971, 197–234), információgyűjtés a címdalokról, Henslowe irataiból és a Stationer's Company Registerből. A felsorolás (nem) átfogó mivoltáról lásd a *Bizonyítékok* részt alább. „A kézírásról és a többiről” lásd Scott McMILLIN,

Azzal, hogy a kora újkori angol drámában megjelenő szerzőség és együttműködés kérdéskörének tárgyalását ezzel a felsorolással kezdem, azt kívánom hangsúlyozni, hogy e kor drámáinak jelentős része több mint egy személy által íródott, kollektív módon jött létre – annak ellenére, hogy a legtöbb drámát, melyet ma általában olvasunk, színpadra állítunk, megfilmesítünk, megnézünk, vagy akár tanítunk, egyedül Shakespeare személyével azonosítjuk. A kora újkori angol drámaírók egyedül írtak (bár vissza kell majd térnünk arra, hogy mit is jelent az *egyedül* kifejezés ebben a kultúrában), ám gyakrabban dolgoztak együtt egy másik drámaíróval vagy akár számos más drámaíróval, illetve átdolgozták, esetenként kiterjesztették az eredetileg mástól származó kéziratokat. G. E. Bentley a korszak kereskedelmi drámaírásáról szóló átfogó tanulmányában megjegyzi, hogy a színházigazgató Philip Henslowe feljegyzéseiben említett darabok „majdnem kétharmada több mint egy ember munkája”, és azt állítja, hogy „a korszak professzionális drámaíróitól származó műveknek több mint a fele másoktól származó írásokat is tartalmazott”.³ Neil Carson úgy véli, hogy „az 1598 őszen és telén elkészült darabok 60 százaléka és az 1598 tavaszán és nyarán íródott darabok megdöbbentő 82 százaléka együttműködés gyümölcse”.⁴ Míg én az ehhez hasonló adatok szükségszerű hozzávetőlegességét hangsúlyoznám, ők mindenesetre azt állítják, hogy az együttműködés a kora újkori angol színházban alapvető szervező elvnek minősült, nem pedig problémának, mellyel csak az egyszemélyes darabok vizsgálata után szembesülünk.

Így tehát egy ehhez hasonló tanulmány folytatódhat a drámaírással kapcsolatos tények felsorolásával – mely drámaírók mely darabokat írták (együtt vagy külön-külön), az együttműködésből született darabok eseté-

ben pedig mely jelenetet ki írta –, majd vitát kezdeményezhetnénk ezekről a bizonyítékokról, ily módon haladva az együttműködés kultúrtörténete felé. Valóban kijelenthetjük, hogy a fenti felsorolás pontosan ezen az úton indul el. Mindazonáltal az egyik problémám az, hogy a „drámaírás” ránk maradt bizonyítékainak tanulmányozása *közben* (nem csupán *utána*) alaposan át kell értelmeznünk a modern értelemben vett egyszemélyes szerzőségről, együttműködésről, szellemi termékről, eredetiségről, utánzásról és az „egyéni” született hibás elképzeléseinket⁵ – röviden, azokat a felsorolásokat, melyek elválasztják a szellemi tulajdont annak tulajdonosaitól.⁶ Napjainkban jellemzően ezek az elképzelések hatják át és szervezik az irodalomtörténeti tanulmányokat, ám ha alkalmazzuk őket a kora újkori színházi tanulmányok esetében (és általában a kora újkori kultúra esetében) azt kockáztatjuk, hogy elemzésünk a korról és annak szövegterméséről torzul.

Ehelyett tehát a tanulmányt azzal kezdem, hogy bemutatok egyet a számos lehetséges út közül, melyek kollektív alapon gondolják újra a szövegek keletkezését a kora újkori angol drámában. Ezután ebben a kontextusban értelmezem újra a szerzőség, valamint az írói együttműködés feltételeit és konvencióit. Mindeközben megkísérlem bizonyítani, hogy a professzionális színházak számára íródott szövegek (melyekkel ez a tanulmány túlnyomórészt foglalkozik) elválaszthatatlanok annak a kultúrának bizonyos anyagi vonatkozásaitól és gyakorlataitól, mely körülveszi a színházat (és ugyanakkor táplálkozik belőle), azoktól a bizonyult módon kölcsönhatásban álló „fizikai” és a „társadalmi” terektől melyekkel a *New History** kezdődik.⁸

The Elizabethan Theatre and „The Book of Sir Thomas More”, Cornell University Press, Ithaca, 1987; a „Shakespeare és Middleton”-ról lásd *The Collected Works of Thomas Middleton*, szerk. Gary TAYLOR – John LAVAGNINO, Oxford University Press, Oxford, 2007; a „Chapman és Shirley”-ról lásd BENTLEY, I. m., 224–225; a „Jonson és valaki más”-ról lásd Stephen ORGEL, „What is a Text?” = *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, szerk. David Scott KASTAN – Peter STALLYBRASS, Routledge, New York, 1991, 83–87. Orgel cikke, melynek hálás vagyok, elsőként ismerte fel Bentley drámaírással kapcsolatos munkájának komolyabb hatását. Hálás vagyok Jay Grossmannek a lista elkészítéséért.

³ BENTLEY, I. m., 199.

⁴ Neil CARSON, *Companion to Henslowe's Diary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, 57.

⁵ Raymond WILLIAMS, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York, 1976, 133–136; Peter STALLYBRASS, „Shakespeare, the Individual, and the Text” = *Cultural Studies*, szerk. Lawrence GROSSBERG – Cary NELSON – Paula TREICHLER, Routledge, New York, 1992, 593–610.

⁶ A tanulmány hátralévő részében szándékosan használok az *Oxford English Dictionary* 19. századi alkalmilag alkotott kifejezését, a *playwrighting*ot (‘drámaírás’), azért, hogy rámutassak a három egymással átfedésben lévő értelemre: (1) a színház számára való írás folyamatára (drámaírás); (2) az identitáskategóriára: drámaírónak lenni vagy úgy viselkedni, mint egy drámaíró (melyet Bentley „A drámaíró hivatásának” tart); és (3) a *wright* [‘ács’] szón keresztül arra jelentésre, hogy a darabok írásának és újraírásának folyamata mesterség volt és munka (vö. *shipwright*, *cartwright* [‘hajóács’, ‘kerékgyártó’]).

* *A New History of Early English Drama*, szerk. John D. COX – David Scott KASTAN, Columbia University Press, New York, 1997. Masten jelen írása is ebben a kötetben jelent meg.

Társalgás

A 16. és a 17. században a *conversation* ('társalgás') szó, beleszámítva a kapcsolódó *converse* ('társul', 'érintkezik') és *conversant* ('jól ismer', 'jó viszonyt ápol valakivel') fogalmakat, sokkal összetettebb jelentéskörrel bírt, mint napjainkban. A *conversation* szó legrégibb jelentése (a 14. századtól fogva): élni egy helyen vagy egy csoport emberrel együtt lakni, ahogy az megjelenik abban a kérdésben, melyet az *Oxford English Dictionary* 1483-ra datál, „hol élsz?” [where conuersest thou?],⁸ vagy ahogy az 1611-ből származó Jakab király Bibliájában használják: „Mert a mi országunk mennyekben van” [For our conuersation is in heauen]. Ez az a jelentés, melyet az 1881-ben megjelent Átdolgozott Hiteles Változat sokatmondóan a „honpolgárság” [citizenship] szóval helyettesít. A *társalgás* [*conversation*] szó kapcsolódó, mára elavult jelentése: „érintkezik vagy kapcsolata van másokkal; [...] érintkezés, közösülés, társaság, meghittség” [The action of consorting or having dealings with others; (...) commerce, intercourse, society, intimacy]. Ahogy Valentin állítja barátjáról, Proteusról A két veronai nemes című darabban: „Gyerekkorunktól kezdve / Barátok voltunk, együtt telt napunk.”⁹

Néhány más kapcsolódó jelentés a 17. században még az 'ismeretségi kör, csoport, társaság', valamint a 'viselkedés, az élet módja vagy mene- te'. A korszak szójegyzékei és fordítási szótárai szerint csakugyan ezek voltak a kifejezés legfontosabb jelentései. John Bullokar *English expositor* így magyarázza: „jó ismerős, (mint) aki sokat van a másik társaságában”¹⁰ [*Conuersant* (as) Using much in ones company]; John Minsheu *Guide into the Tongues* című írása a *converse* [társul, érintkezik] szót ekképp definiálja: „sokszor vagy gyakran kísér vagy társul”¹¹ [accompanie,

⁷ Ez az esszé a professzionális színházak számára írt szövegeket dolgozza fel és nem foglalkozik más helyszínen keletkezett színházi írásokkal (például a *masque*-okkal).

⁸ *Oxford English Dictionary*, I–III., szerk. John SIMPSON – Edmund WEINER, Clarendon, Oxford, 1993–1997. A definíciók és a példák, hacsak nincs külön jelölve, az *OED*-ből származnak.

⁹ William SHAKESPEARE, *A két veronai nemes*, ford. SZABÓ Magda, utószó FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 1987, 49. (IV. felvonás, II. jelenet)

¹⁰ John BULLOKAR, *An English expositor. Teaching the Interpretation of the hardest words used in our language*, London, 1616. E2^o.

¹¹ John MINSHEU, *Ductor in Linguis The Guide into the tongues*, London, 1617, 95.

or associate much or often]; míg John Florio az olasz *Conuersatione* szót „társalgásként, társaságként” [conuersation, societie] fordítja le.¹² Mindemellett fontos az a kapcsolódó jelentés, mely mára a *conversation* [társalgás] szó egyetlen jelentése az 1580-as évektől fogva: „gondolatok és szavak cseréje; bizalmas beszélgetés vagy csevegés” – amit Tournear 1609-ben „társalgásnak, az elmék érintkezésének” [Conversation (the Commerce of minds)] nevezett. Egy egyedi jelentés, mely legalább a 16. századig fennmaradt, szintén ide kapcsolódik a bizalmas beszélgetés rábeszélő mivoltából fakadóan, mégpedig a *conversation* ('társalgás') mint *conversion* (azaz: 'megterés', 'megtérítés' értelmében), melyet Coverdale 1535-ben az *Apostolok cselekedeteinek* fordítása közben „a pogányok megtérítéseként” [the Conuersacion of the Heythen] adott meg.

Ez idáig nem foglalkoztam a szó egy fontos utózóhangjával, azzal a jelentéssel, melyet az *Oxford English Dictionary* a 16. század elejére vezet vissza úgy, mint „szexuális együttlét vagy intimitás”. Ez a jelentés használatban marad a „sexual intercourse” ('közösülés') szó megjelenéséig, ami 1800 körül következett be.¹³ Lényeges eltérések vannak a kora újkori *conversation* ('társalgás') és a modern *sexual intercourse* ('közösülés') kifejezések között, melyeket jelenleg nincs lehetőségem vizsgálni, de figyeljék meg a *conversation-as-intercourse* ('társalgás-mint-közösülés') értelmezés feltűnését ezekben a példákban: ahogy III. Richárd elítéli „Shorenével [...] a társalkodást”¹⁴ Lord Hastings részéről; de említhetjük a nyilvánvalóan szexuális töltetű 1649-es értekezést „a conjugall conversationról” (azaz 'a házastársi érintkezésről/társalgásról'); valamint, legtömörebben, az 1646-os használatában, mely e két kifejezést rokon értelművé/felcserélhetővé teszi: „érintkezés vagy közösülés” [converse or copulation].

A „sexual conversion”-t [szexuális érintkezést/társalgást] gyakran vélik tiltottnak vagy határozottan elítélendőnek, legalábbis abban az

¹² John FLORIO, *A WORLDE of Wordes, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English*, London, 1578, 85.

¹³ Juliet FLEMING, „The Ladies' Man and the Age of Elizabeth” = *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*, szerk. James Grantham TURNER, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 160.

¹⁴ William SHAKESPEARE, „III. Richárd”, ford. SZIGLIGETI Ede = *Uő Történeti színművei*, II., Franklin-Társulat, Budapest, 1903, 322. (III. felvonás, V. jelenet)

esetben, amikor a mai értelemben vett heteroszexuális kapcsolatra utal. A *III. Richárd*-ban Hastings levágott feje a színpadon büntetésként jelenik meg a „Shorenéval való társalkodásért”. A társalgást Palamonnal a *Két nemes rokon*-ban Arcites problematikusnak írja le:

Ifjak vagyunk s még tisztesség a vágyunk,
A szabadosság s aljas társaság,
A tiszta lelkek mérge elriaszt,
Mint a ledér nő.¹⁵

A szakasz azt sugallja, hogy bizonyos fajta társalgást – (férfi) rokonok között – látszólag óvni kell más társalgási módoktól: a „közönséges társalgástól”, azaz a társadalmi osztályok közti és azokon keresztül folytatott társalgástól; valamint a nemek közti társalgástól, amelyet „szabadosság-gal” és promiszkuitással hoztak összefüggésbe. A *conversation* [társalgás] kifejezés, ebben és más esetekben is, mindig potenciálisan jelezni látszik a határok átlépését; ezt egy 1656-os szentbeszéd bizonyítja ragaszkodásával a közösülés (bizonyos helyzetben) bocsánatos jellegéhez: „Törvényesen társalognak együtt, mint férj és feleség” [They may lawfully converse together as man and wife]. A kora újkori kultúra problémája saját nehézsége (a szó mindkét értelmében), hogy elképzelje a pártatlan társalgás lehetőségét a nemek között – valamint a férfiatlanítás látszólagos problémáját a heteroszexuális szokásokon keresztül.¹⁶ 1615-ben George Sandys olyan férfiakról ír, akiket „elgyengít a nőkkel való folyamatos érintkezés”, és Florio Montaigne barátságáról szóló esszéjének fordítása közben felvázolja azt a nőgyűlölő ideológiát, mely megítélésem szerint széles körben elterjedtnek számított ebben a korban: „az asszonyok az igazat megvallva rendszerint nem képesek megfelelni annak a szoros és bizalmas kapcsolatnak, mely ezt a szent köteléket táplálja; mintha a lelkük sem volna elég szilárd ahhoz, hogy egy ilyen szoros és tartós csomó szórítását kibírja.”¹⁷

¹⁵ William SHAKESPEARE, *Két nemes rokon*, ford. JÁNOSHÁZY György, Mentor, Marosvásárhely, 1997, 35.

¹⁶ Stephen ORGEL, „Nobody’s Perfect. Or, Why Did the English Stage Take Boys for Women?”, *South Atlantic Quarterly* 88 (1989), 14–15.

¹⁷ Michel de MONTAIGNE, *The Essays Or Morall, Politike and Millitarie Discourses of Lo. Michael de Montaigne [...] now done into English*, ford. John FLORIO, London,

Szemben ezzel a rosszalló képpel, melyet a nemek közti kommunikáció lehetetlenségeiről és veszélyeiről fest, a férfiak közti barátságról szóló diskurzus előrevetíti a diskurzus leváltásának modelljét, mi több, az identitások pártatlanság alapján történő meghatározását. Az *acquaintence* (‘ismeretség’) meghatározására Richard Braithwait olyan barátokról ír, akik „két testben önállóan egyesülnek és nem kevésbé önállóan, mint amennyire barátian egyek” [in two bodies individually incorporated, and no lesse selfely than sociably united],¹⁸ barátok, akik „elméik harmonikus összhangját mutatják” [shew the consenting Consort of their minde]. Montaigne/Florio hangsúlyozza a férfiak közti társalgásnak ezt a fajta másik, jóváhagyott módját is, és a szöveg olyan társalgást vázol, amely egyszerre jelenti az ötletek cseréjét és a homoerotikus közösülést, amennyiben észben tartjuk a *will* (‘akarat, óhaj’) szó promiszkuius jelentését a 17. századi angolban: nemi szerv és vágy.¹⁹ „ennek az egész vegyü-léknek ki tudja miféle párlata volt az, mely egész akaratomat magával ragadta, elmerítette és elveszítette az enyémbe, ugyanazon mohósággal és igénykezettel.”²⁰

A diskurzus és az ötletek leváltásával kapcsolatban álló fogalmak szintén rendíthetetlenül *térbeliek*. Az etimológiailag hasonló *concurrence* (‘megegyezés’, ‘egybeesés’) összeolvadás; *converse* [társulni, érintkezni] annyi mint együtt lakni vagy élni; a *conversion* (‘megtérés’) pedig: „az ördögötől a jó felé fordulni”²¹ [A turning from euill to good]; a *converse* szintén jelenti azt, ‘megfordulni’, valamint irányt és témát váltani.²² Ha már a térről tartunk, ezek a fogalmak egymással összefüggésben lévő diskurzusok bonyolult kapcsolatában helyezik el vagy tanulmányozzák a szövegtermést: valakik közt lakni; cserélni; érintkezés, társaság, intimitás; közösülés; megtérítés.

1603. [Magyarul: Michel Eyquem de MONTAIGNE, „A barátságról”, ford. CSORDÁS Gábor = UÖ., *Esszék*, I., Jelenkor, Pécs, 2001, 243.]

¹⁸ Richard BRAITHWAIT, *The English Gentleman*, London, 1630, címlap.

¹⁹ SHAKESPEARE’s *Sonnets*, szerk. Stephen BOOTH, Yale University Press, New Haven, 1977, 466.

²⁰ MONTAIGNE, „A barátságról”, 246.

²¹ BULLOKAR, *I. m.*, E2^v.

²² OED, 869; Wendy WALL, *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance*, Cornell University Press, Ithaca, 1993, 33–34.

Keveredés

Amikor először gyanúsítottak államellenes izgatással, azok között a selejtes és haszontalan írások között (melyekkel nem törődtem) és melyeket kérés nélkül kiadtam, mint kiderült, ott volt egy vita néhány töredéke, melyek Marlowe meggyőződése szerint hozzá tartoztak, és összekeveredtek a sajátjaimmal (a tudtom nélkül), amikor már két éve írtunk közös szobában.

[When I was first suspected for that Libell that concern'd the state, amongst those waste and idle papers (which I carde not for) & which unaskt I did deliuer vp, were founde some fragmentes of a disputation touching that opinion affirmed by Marlowe to be his, and shuffled wit some of myne (vnknown to me) by some occasion of our wrytinge in one chamber twoe yeares synce.]²³

Ezek a szavak egy levélből származnak, azon kevés szövegek egyikéből, melyet szorosan a drámaíró Thomas Kyd nevéhez köthetünk – hangvételeük kissé viharos, illően ahhoz, akit nemrég kínoztak meg a királyi tanács rendelete alapján –, s melyet Sir John Puckeringnek írt, aki a tanács tagja és főpecsétőre volt. Kyd szavait ebben a levélben általában bizonyítékként olvassák arra, hogy ő és Christopher Marlowe együtt éltek az idő alatt, míg mindketten darabokat írtak többek között a Lord Strange's Men társulatának; ahogy Jonathan Goldberg némileg szemérmesen megállapítja, Kyd Marlowe „írótársa volt és néha a szobatársa”.

Ennek a tanulmánynak a kedvéért nem akarom háttérbe szorítani azt a lehetőséget sem, hogy Kyd és Marlowe együtt éltek, de szeretném megjegyezni, hogy a bizonyítékok ugyanúgy hangsúlyozzák Kyd és Marlowe írói előkészületeit, mint előkészületeiket az együtt alváshoz: oldalaik „összekeverednek [shuffled] – mondja Kyd –, amikor néhány alkalommal egy szobában írtunk” [some occasion of our wrytinge in one chamber]. Kyd nagyon igyekezett, hogy önmagát és írásait elválassza Marlowe-tól, de ahelyett, hogy e bizonyítékot egy megfélemlített kora

²³ Jonathan GOLDBERG, „Sodomy and Society. The Case of Cristopher Marlowe” = *Staging the Renaissance*, 78.

újkori alak fecsegésének tudnánk be (bár ez bizonyosan igaz), fel szeretném hívni a figyelmet arra, amit Kyd leveleiből kiolvashatunk, azaz arra a történetre, amelyet azért terjeszt, mivel ez Erzsébet királynő titkos-szolgálatára számára hihető, vagyis arra a történetre, mely szerint a drámaírók írásai „összekeveredtek”. Ez a feltételezés vonatkozik például a *Spanyol tragédia* címoldalára, mely az egyetlen mű, amit a korban Kydnek tulajdonítottak; 17. század eleji kiadások úgy jellemezték a darabot, mint: „Újra javított, módosított és kibővített az új »Festők Kiegészítései« résszel, és másokkal, ahogy azt újabban számos alkalommal játszották (1615-ös kiadás)” [Newly corrected, amended, and enlarged with new Additions of the Painters part, and others, as it hath of late been diuers times acted (1615 edition)].

Ezek lehetnek „toldások” a darabhoz, melyet *Jeronimó*ként is ismerünk és melyért Philip Henslowe 1601 és 1602 között Ben Jonsonnak jegyzett fizetséget:

Benjamin Johnsonnak
benyújtva E Alleyn & w meghagyására
1602 június 22-én
előre fizetve egy gebehátú Richárd című könyvért
és új toldásokért a Jeronimohoz összegben

[vnto bengemy Johnstone
Lent^ at the a poyntment of E Alleyn
& w^m birde the 22 of June 1602
in earneste of a Boocke called Richard
crockbacke & for new adictyons for
Jeronymo the some of.....]²⁴

Azonban jelenlegi célkitűzéseinkben (a drámaírók írásainak keveredése) ez kevésbé lényeges – a kérdés eldönthetetlensége voltaképpen további adalékkal szolgál.²⁵ Ahogy azt a *Sir Thomas More* kézírata összetett mó-

²⁴ *Henslowe Papers. Being Documents Supplementary to Henslowe's Diary*, I., szerk. W. W. GREG, A. H. BULLEN, London, 1907 (reprint: Scolar, London, 1977), 149.

²⁵ Az elemzés arra koncentrál, hogy vajon a kiadott toldások „jellemzők”-e Jonsonra. Az, hogy a toldások/átdolgozások esetleg inkább összetartoznak az átdolgozás alatt

don vázolja, a kora újkori drámaírókat sokkal kevésbé érdekelte, hogy kézírataikat, lapjaikat és társalgásaikat elkülönítsék, mint a 20. századi kritikusokat, akik műveiket tanulmányozták.²⁶ Ez valóban problémát jelent a 20. századnak a kora újkori angol drámaírókkal kapcsolatban, mivel olyan anyaggal állunk szemben (erre lentebb még részletesen kitérek), mely nagyrészt elutasítja az egyszemélyes szerzőséget, a szellemi tulajdont és az egyénit, melyek központi fontosságúak a későbbi angol-amerikai kulturális, irodalmi és jogtörténetben.

Arra gondolva, hogy Marlowe és Kyd drámaírókként együtt alkottak, kezdetnek a kérdéses dokumentumok kézírásaival, mivel a kor legtöbb kéziratával ellentétben ezek a kéziratok léteznek és magukban foglalnak: egy aláírással ellátott levelet Kydtől Puckeringnek, egy látszólag aláíratlan levelet Kydtől Puckeringnek, valamint néhány oldalt, melyeket Kyd így nevez: „egy vita néhány töredéke, melyek Marlowe meggyőződése szerint hozzá tartoztak.” A „töredékek” teljesen „különböző” kézírással születtek, dőlt betűs kézírással, mely megfigyelés elsőre Kyd célzását támasztja alá, miszerint azok Marlowe-hoz tartoztak. Ám ha közelebbről szemügyre vesszük, megállapíthatjuk azt is, hogy a kérdéses kézírás, a dőlt betűs írás ugyanaz a kézírás, amelyet Kyd kiemelésre használ az aláírt levélben (az *Ateista* szóban), illetve a latin idézetekben, például amikor Cicerótól idéz a barátságról.²⁷ Ha észben tartjuk, hogy mindössze egy aláírás az, ami látszólag (hogyan másként?) megmarad Marlowe kézírásából, és hogy Thomas Kyd, ha ő az a Thomas Kyd, akire mi gondolunk, egy tollnok fia volt, akiről úgy tartják, rövid ideig követte apja hivatását,²⁸ és ahogy ebben a levélben is láthattuk, több kézírást tudott használni, számos kérdés merül fel: Melyik kinek a kézírása? A töredékek idézetek egy már korábban kinyomtatott teológiai röpiratból, melyet szintén Kyd másolt le Marlowe-nak? Hogy fejtjük meg Kyd

álló darabban, mintsem felfedjék írójuk „jellegzetes” kézírását, egy a jelen esszé következményei közül. Jonsonról és a *Spanyol Tragédiáról* lásd James SIMON, „Sporting Kyd”, *English Literary Renaissance* 24 (1994), 553, 2. jegyzet; Philip EDWARDS, „Society and the Theatre” = *The Revels History of Drama in English*, IV., főszerk. Lois POTTER, Meuthen, London, 1981, lxvi–lxvii.

²⁶ McMILLIN, I. m.

²⁷ *The Life of Marlowe...*, 56.

²⁸ EDWARDS, I. m., xviii–xix.

mondatának kettős értelmét: „egy vita néhány töredéke, melyek Marlowe meggyőződése szerint hozzá tartoztak és keveredtek a sajátjaimmal” [„some fragmentes of a disputation toching that opinion affirmed by Marlowe to be his, and shuffled with some of myne”]? Az írások, a bennük található vélemény, vagy mindkettő „Marlowe-hoz tartozik saját állítása szerint”? Milyen közel jár Marlowe véleménye a vitához? Milyen közel áll Marlowe véleménye Kydéhez? Mik keveredtek össze?

Nem támogatom a paleografikus bizonyítékok bemutatását oly módon, mintha azok meg tudnák válaszolni ezeket a kérdéseket, vagy mintha ezek lennének a megfelelő kérdések, melyeket elsősorban fel kell tennünk.²⁹ Észre kell vennünk, hogy ezen kérdéseket maga a bizonyíték hívja elő, továbbá, hogy nagyon hasonlóak a mi alapkérdésünkhöz, melyeket a többszerzős reneszánsz drámák szerzőségével kapcsolatban tettünk fel (mely oldalakat ki írta?). Ugyanakkor a közös dolgozószobába behatoló hatalom is épp ezen kérdéseket tette föl. Az államtanács rendeletében, mely végül Thomas Kyd letartóztatásához vezetett, a civil hatóságokat arra utasították, hogy

fel kell kutatni és letartóztatni minden (ebben az ügyben) gyanúsnak vélt személyt és ezen okból kifolyólag belépni minden házba és helyre, ahol bármi ehhez hasonló fennmaradhatott. És, letartóztatásuk miatt, ugyanígy átkutatni minden kamrát, dolgozószobát, ládát vagy bármi ehhez hasonló helyet mindennemű írások és dokumentumok fellelése érdekében, melyek fényt deríthetnek a becsületsértők hollétére. Majd miután átkutatták a személyeket és azok kellően gyanúsak találtak, ám mégis elutasítják az igazság megvallását, ez feljogosítja önöket, hogy őket Bridewellben megkínóztassák.

[to make search and apprehend every person... to be suspected (in this matter), and for that purpose to enter into all houses and places where any such may be remaining. And, upon their apprehension, to make

²⁹ Ellenállásom a (modern) identitás csatornájaként értett paleografikus bizonyítékokkal szemben Goldberg *Writing Matter* című írásának köszönhető: Jonathan GOLDBERG, *Writing Matter. From the Hands of the English Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1989.

like search in any the chambers, studies, chests, or other like places for all manner or writings or papers that may give you light for the discovery of the libellers. And after you shall have examined the persons, if you shall find them duly to be suspected, and they shall refuse to confess the truth, you shall by authority hereof put them to the torture in Bridwell.]³⁰

A Kyd/Marlowe iratok szerzőségének szétválasztása – amit ezen a ponton Kyd is támogatni látszik – egy nyilvánvalóan színházon kívül eső ügy állami szabályozására adott reakció. Kydnek látszólag nem jutott eszébe, hogy más általa írott mű szerzőségét ilyen pontosan jelölje. Ugyanez igaz Marlowe-ra.

Oly módon szeretném vizsgálni Marlowe és Kyd kapcsolatát* (és ezen keresztül a kora újkori drámaírók kapcsolatait általában), amely kevésbé anakronisztikus abban a tekintetben, hogy elutasítja az „egyéni szerzőség kérdéseinek megoldását”, valamint kevésbé áll az állami hatalom bizonyos szokásának oldalán, amennyiben azoknak a férfinak a barátságoknak a nyelvezetét tanulmányozza, melyek keresztülszövik e dokumentumokat. Egy biztos, Kyd egészében tagadólag nyilatkozik (a már szerencsére elhunyt) Marlowe-val való barátságáról. Habár elárulja, hogy osztoztak a szobájukon és egy meg nem nevezett pártfogón, kinek társasága számára mindketten írtak darabokat, ugyanakkor tartózkodóan „ez a Marlowe”-ként utal Marlowe-ra. És Kyd elutasító viselkedése Marlowe-val szemben aligha lehet nyomatékosabb:

Az, hogy szeressek valakit, vagy bizalmas barátságban álljak olyasvalakivel, aki ilyen hitetlen, igen ritka volna, mikor Tullius így írt: *Digni sunt amicitia quibus in ipsis inest causa cur diligantur*, melyek közül egyik sem található meg benne, mivel személye nélkülöz minden minőséget, vagy tisztességet, mindemellett gátlástalan és kegyetlen szívű, ellentétben mindazzal, amit akár a legnagyobb ellenségeim mondanának rólam.

³⁰ *The Life of Marlowe...*, 55.

* A továbbiakban Masten azt a híres jegyzőkönyvet elemzi, melyet Marlowe erőszakos halála után (ti. egy tört vágta a jobb szemébe) készített a Privy Council, s amelyben minél inkább befeketítették; a vallomást tévő Kydet úgy megkínózták, hogy néhány hónap után behalt az akkor elszenvedett sérülésekbe.

[That J should loue or be familer frend, with one so irreligious, were verie rare, when Tullie saith *Digni sunt amicitia quibus in ipsis inest causa cur diligantur* which neither was in him, for person, qualities, or honestie, besides he was intemperate & of a cruel hart, the verie contraries to which, my greatest enemies will saie by me.]³¹

És mégis: mikor a jelentések azon összefüggésében olvassuk ezt a részt, amely e kort körülvette, Kyd elutasító viselkedése tovább bonyolódik. Cicero *De amicitia* című művéből származó idézet – „legyenek érdemek a barátságra, akiket jó indokunk van szeretni” [they bee worthy of Friendship, in whom there is good cause why they should be loued], ahogy egy kortárs fordítás értelmezi³² – elég egyértelmű, hiszen sejteti, hogy Kyd és Marlowe sohasem voltak barátok, mivel Marlowe nem volt arra érdemes. Ám az idézet a dialógus egy olyan részéből származik, mely a meghitt férfi és férfi közti barátságról szól, s amely valóban létezett: „Előfordul néha (mondhatni) bizonyosfajta csapás, avagy balsors is a barátoktól való elváláskor.” [There is also sometimes (as it were) a certain calamity or mishap in the departure from frendes.]³³

Cicero dialógusával együtt olvasva a barátságot tagadó levelet hirtelen egy holt barátság kísérti és borítja el. Ahogy Kyd írja: „Hogy szeressek vagy közeli barátságba kerüljek valakivel, aki ilyen hitetlen, az igen ritka volna” [That J shold loue or be familer friend, with on e so irreligious, were verie rare], és Cicero szövege ugyanazt a szót használja, *rare (rarum) (ritka)* egy olyan felkiáltásban, mely közvetlenül követi a Kyd által idézett sort, hogy jellemezze a barátoknak azt a „ritka fajtáját” [rare class] (*rarum genus*), akik érdemesek a szeretetre, majd ezután, hogy hangsúlyozza a ritkaságot: „It is a rare thing (*rarum genus*)...” [Ritka dolog (*rarum genus*)...] (mivel bizonyára minden kiváló dolog ritka [*rara*]), és semmi sem nehezebb, mint olyan dolgot találni, mely a maga nemében

³¹ *Uo.*, 104.

³² *Fovvre Severall Treatises of M. Tvliivs CICERO. Conteyninge his most learned and Eloquente Discourse of Friendship. Oldage. Paradoxes. and Scipio his Dreame. All turned out of Latine into English, by Thomas NEWTON, London, 1577. E2.* [Marcus Tullius CICERO, „Laelius vagy a barátságról”, ford. MARÓTI Egon = *Uő válogatott művei*, Európa, Budapest, 1974, 340–372.]

³³ *Uo.*, E1.

minden szempontból tökéletes”) [It is a rare thing [*rarum genus*] (for surely al excellent tings are rare [*rara*]) and theris nothing harder, then to finde a thing which in euery respect in his kinde is thoroughlye perfect”].³⁴ „Minden becses dolog ritka” [All excellent thinges are rare] hirdeti a mondat széljegyzetes kommentárja a jelenkori fordításban és ebben a kontextusban Kyd ritka szeretete, vagy meghitt barátsága Marlowe-val már nemcsak ritkának (szokatlan)nak tűnik, hanem kivételesnek, értékesnek is.

A klasszikus szöveget olvasva, melyet kiemelkedően sokat idéz, úgy tűnik, Kyd levelében Marlowe más módon is kísért, mivel Cicero dialógusa, melyet gyakran emlegetnek *Laelius vagy a barátságról* címen, olyan társalgást mutat be, melyben számos beszélgetőpartner kérdezi Laeliust bánatáról, amelyet közeli barátja Scipio halála miatt érez. Kyd Marlowe halála után néhány nappal megtagadja ismeretségét „ezzel a Marlowe-val”, miközben egy klasszikus dialógust idéz a barátságról, melyben a központi figura közeli barátja halála miatt érzett bánatáról beszél. Ha Kyd alluzív írói gyakorlatát nézzük a Puckeringnek írt egyéb leveleiben, magát a klasszikusokhoz való visszatérést tekinthetjük ebben a környezetben egyfajta férfiak közti kapcsolat jelzésének, lenyomatának: ahogy Kyd írja, Marlowe „azt hirdette, hogy Szent János Krisztus Alexise volt, nagy alázattal és reszketve fedem fel, hogy Krisztus őt egészen kivételes módon szerette” [wold report St John to be our saviour Christes Alexis I cover it with reverence and trembling that is that Christ did loue him with an extraordinary loue].³⁵ A hódolattal való beborítás és a remegés utalások Vergilius homoerotikus eklogájára;^{*} a rendkívüli szeretet (*rarum genus*?) latinul szólal(tatik) meg, miáltal Kyd Marlowe-val való barátságának és szeretetének tagadása, latinul írva, más nyelven kezd beszélni, a férfi és férfi közti társalgás nyelvéen. (Mit foglalt magában az utalás Tulliusra?)³⁶

³⁴ Uo., E2.

³⁵ *The Life of Marlowe...*, 107.

^{*} Az utalás Vergilius második eklogájára vonatkozik, s az Alexis ennek megfelelően Krisztus szodomita szeretőjére vonatkozik: „Lángol a bájos Alexis után Corydón, a gulyásuk, / Ámde remélnie nincs mit, mert az a gazda kegyeltje. / Lombkoszorúzza hegyek bükkös sűrűjét szakadatlan / Érte bolyongja pedig; s a magányban a bérceken, az erdőn / Így eped egyszerű érzését panaszolva hiába: / »Ó, te kegyetlen Alexis, hát duzzogsz a dalomra? / Vagy nem szán-e szived? hiszen így te veszítsz el a végén.” (Lakatos István fordítása)

³⁶ „A római Tullius szerette Octaviust” [The Romaine *Tullie* loued *Octauis*] állítja Mortimer Senior a „leghatalmasabb királyokról” [mightiest kings] és az „ő kegyenceikről”

Walter J. Ong azt állítja, hogy maga a latintanulás serdülőkori rítusként funkcionált az angol kultúrában, így választva el a férfiakat a fiúktól és az asszonyoktól; latinul olvasni, különösen Cicerót, a korszakban a férfiak oktatásának mindennapi részét képezte. Cambridge-ben Marlowe és diáktársai minden délután háromkor részt vettek „retorikaórán, néhány Tullius-részlettel, egy óra terjedelemben” [a rhetorick lecture, of some p[ar]t of Tully, for the space of an houre].³⁷ Kyd oktatása a Merchant Taylors’ Schoolban módszerében és tartalmában hasonló volt.³⁸ Cicero beépült a kor férfikapcsolatainak hétköznapiságába, annak szerkezetébe, valamint központi szerepet töltött be annak retorikájában is. Ez néhány azon kulturális jelentések közül, melyekkel Kyd Ciceróra tett utalása bírhat; még ha a Puckeringnek írt levelek tagadják is a szoros ismeretséget vagy a társalgást Marlowe-val, mégis utalnak rá, mégpedig olyan értelemben, ahogyan azt Goldberg és Bruce Smith is homoerotikus klasszikus pásztordalként azonosította.³⁹ Ezek tereket átszelő *társalgások*: „Jöjj velem, légy a kedvesem”,⁴⁰ írja Marlowe másik versében, összesűrítve más férfiak válaszerseit, melyeket számos köznapi, elcsépelet könyvbe és kéziratba kevert, „Élvezzük ki a végtelen erdők és hegyek örömét” [And we will all the pleasures prove].⁴¹

[Their minions] szóló katalógusában „és nem csupán a királyok, hanem a legbölcsebbek is” [(and) not kings onelie, but the wisest men] (Christopher MARLOWE, *The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, King of England...*, London, 1594, D1.) – jelezve, hogy Tullius neve mit jelenthetett Marlowe-nak, Kydnek vagy bárki másnak ebben a kultúrában, akármi legyen is a „tényleges” kapcsolat Cicero és Octavius között.

³⁷ Richard F. HARDIN, „Marlowe and the Fruits of Scholarism”, *Philological Quarterly* 63 (1984/3), 388.

³⁸ Arthur FREEMAN, *Thomas Kyd. Facts and Problems*, Clarendon, Oxford, 1967, 6–10; SIEMON, I. m., 553–582.

³⁹ Jonathan GOLDBERG, *Sodometries. Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford University Press, Stanford, 1992, 63–81; Bruce SMITH, *Homosexual Desire in Shakespeare’s England. A Cultural Poetics*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, 81–93. Smith távolítja Cicero dialógusát a homoerotikusságtól (Uo., 36, 40–41), de lásd szintén nála (Uo., 84) és Goldbergnél (GOLDBERG, „Sodomy and Society”, 79), ahol az ágyastársak a *Laelius vagy a barátságról* olvassák.

⁴⁰ Christopher MARLOWE, „A szenvedélyes pástör kedveséhez” = SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb versfordításai*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1964, 236.

⁴¹ Uo. Bowers megkísérli elszakítani a szöveg együttműködéses történetét azáltal, hogy kihagyja a „nem marlowe-i” „hamis” versszakokat; a szöveget a forgalom, utánpótlás és felelet hálózataiba fonódva lásd Arthur F. MAROTTI, *Manuscript, Print, and the*

A férfiak közti kapcsolatok felfedése és elrejtése ebben az esetben azt a (határ)vonalat jelenti, melyet Alan Bray a szodómia és a férfinaradás között állapított meg ebben a korban („Homosexuality”), és ezekkel a levelekkel kapcsolatban (beleértve Richard Baines kapcsolódó, még híresebb tanúvallomását) a legnagyobb nehézségbe ütközik elkülöníteni a férfiak közti kapcsolatok nyelvezetét.⁴² Marlowe Baines szerint is összekapcsolta Krisztust és Szent János evangélistát, bár ő nem „borítja be hódolattal és remegéssel”, helyette azt írja, hogy Krisztus „úgy bánt vele, mint Szodoma bűnöseivel” [vsed him as the sinners of Sodoma].⁴³ Bainsnek problémát jelent kívül maradni Marlowe férfiak közti kapcsolatokról folytatott diskurzusaiból, még akkor is, amikor rábeszélő-képességét hirdeti; kijelenti, hogy „ez a Marlowe [ezeket a nézeteket] nem csupán maga vallotta, hanem majdnem minden társulatban, melyhez elszegődik, rábeszéli az embereket az ateizmusra... ahogy én, Richard Baines, tanúsítom és jóváhagyom... és majdnem minden ember, akivel társalgott, bármikor tanúsítja ugyanezt” [that this Marlowe doth not only hould (these opinions) himself, but almost into every Company he Cometh he perswades men to Atheism (...) as I Richard Baines will Justify & approue (...) and almost al men with whome he hath Conversed any time will testify the same].⁴⁴ Marlowe társalgása jelenthet megtérést, „megtérés a mennyekhez” [Conuersacion to the Heythen] – és ismét újraolvasható a társalgás más módozataiként is: „ha vonz a boldog szerelem, / jöjj velem, légy a kedvesem”.⁴⁵ Egy ilyen társalgás egyszerre ellenállhatatlan (és emiatt fenyegető az államra nézve) és egyben nem maradéktalanul sikeres (így Baines kijelentheti, őt nem „beszélte rá [...] az ateizmusra” [perswade(d ...) to Atheism]).

Kyd erőfeszítései, hogy elválassza magát Marlowe írásaitól, személyétől és társalgási körétől szintén ugyanabba a problémába ütköznek:

English Renaissance Lyric, Cornell University Press, Ithaca, 1995, 167; WALL, *I. m.*, 189–190.

⁴² Bainesről lásd GOLDBERG, „Sodomy and Society”, 75–82; William FISHER, „Queer Money”, publikálatlan tanulmány, mely a Shakespeare Association of America 1994-es Gyönyör politikája című szemináriumán járt körbe.

⁴³ *The Life of Marlowe...*, 99.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ MARLOWE, „A szenvedélyes pásztor kedveséhez”.

egyszerre feltárni a Marlowe-val kapcsolatos bizalmas tudást és ugyanakkor megtagadni az ismeretséget, meghittséget, megtérést:

Hogy még inkább bizonyítsam, nem osztottam az ateizmus hitvány nézetét, hadd örvendeztessem meg méltóságodat azzal, hogy a tudtára hozom, ahogy *társalgott* (ahogy azt tudtomra adták) Harriottal, Warnerrel, Roydennel és néhány könyvkereskedővel a Szent Pál-székes-egyház temetőjében [...] akiknek beleegyezése – ha én belemegyek – nem volt kérdéses, de társulnom is kellett volna velük.

[Ffor more assurance that I was not of that vile opinion (of atheism), Lett it but please your Lordship to enquire of such as he *conversd* withall, that is (as I am *geven* to *vnderstand*) with Harriot, Warner, Royden, and some stationers in Paules churchyard, [...] of whose consent *If I had been*, no question but I also shold haue been of their consort.]⁴⁶

Kydnek veszedelmes ilyen nyomatókosan összekapcsolnia a *consent* ('beleegyezik', 'hozzájárul', 'jóváhagy') és a *consort* ('társul', 'érintkezik') szavakat, hiszen már bevallottan társult/érintkezett Marlowe-val, mindemellett Richard Braithwait későbbi kifejezése („consenting Consort”, avagy harmonikus összhang) emlékeztetőként szolgál a férfi barátságról szóló diskurzuson belüli kapcsolat folyamatos erejére – még akkor is, ha Kydben ez még nem dőlt el („ahogy azt tudtomra adták [...], ha az lettem volna” [„as I am *geven* to *vnderstand* (...) if I had been”]).⁴⁷

Habár sokáig időztem a megjegyzéseknél, melyeket Kyd Marlowe-ra tett, szeretném tisztázni, hogy csak tagadó formáikban látom őket a korra újkori együttműködés és otthoni szokások jellegzetes képviselőinek – csak azon megnyilatkozásokban, melyek látszólag ellentmondanak a Marlowe-tól való elkülönülésre tett kifejezett szándéknak. De helyezzük csak Marlowe-t és Kydet közös szobába írni, miután elolvastuk

⁴⁶ *The Life of Marlowe...*, 105.

⁴⁷ A *consent* ('beleegyezik', 'hozzájárul', 'jóváhagy') és a *consort* ('társul', 'érintkezik') szavak ebben a korban használt jelentései közeli rokonságban és átfedésben állnak a fent említett *conversation* ('társalog', 'társalkodik') és a *converse* ('érintkezik', 'társalog') szavak jelentéseivel.

Aubrey elbeszélését egy másik drámaíró párosról, akik közös szobában éltek és alkottak a színház közelében:

Csodálatos kedvelésbeli hasonlóság Francis Beaumont és Mr. John Fletcher között, mely drága barátságot eredményezett köztük. [...] E] gyütt éltek a folyóparton, nem messze a színházról, mindketten aggle-gények; együtt feküdtek [...] egy szolgálot tartottak a háznál maguk között, akit igencsak becsültek; ugyanazokon a ruhákon, köpenyeken stb. osztoztak.

[There was a wonderfull consimility of phansey between (Francis Beaumont) and Mr. John Fletcher, which caused the dearnesse of friendship between them. (...) They lived together ont he Banke side, not far from the Play-house, both bachelors; lay together (...) had one wench in the house between them, which they did so admire; thae same cloathes and cloake, &c., between them.]⁴⁸

Ez a részlet megerősíti azt, amit Kyd buzgón próbál elkerülni (habár amúgy is felfedi): egy együttműködő férfibarátság ábrázolását, mely reflexív és imitativ. Ahogy máshol már kifejtettem,⁴⁹ Aubrey elbeszélése jelzi a drámaírók színpadiasságát és felismerhetetlenségét, hiszen ugyanazokat a ruhákat és köpenyeket viselik, mégpedig nem messze a színházról.

Aubrey beszámolójában tehát láthatjuk az „életmódok” és identitások egymásba fonódását az előadói, színjátszói és írói szokásokkal. Francis Bacon azt írja *A barátságról* című esszéjében, hogy „mikor nem játszhatja az ember tisztességgel a saját szerepét, s ha nincs barátja, le is léphet a színpadról”,⁵⁰ és megéri visszaidézni Bacon metadramatikus

⁴⁸ „Brief Lives”. *Chiefly of Contemporaries, set down by John AUBREY, between the years 1669 and 1696*, I., szerk. Andrew CLARK, Clarendon, Oxford, 1898, 95–96.

⁴⁹ Jeffrey MASTEN, „My Two Dads. Collaboration and the Reproduction of Beaumont and Fletcher” = *Queering the Renaissance*, szerk. Jonathan GOLDBERG, Duke University Press, Durham, 1993, 303–304.

⁵⁰ Francis BACON, „A barátságról” = *Uő, Esszék avagy tanácsok az okos és erkölcsös életre*, ford., utószó JULOW Viktor, Magyar Helikon, Budapest, 1968, 113; *The Essayes or Covnsels, Civill and Morall, of Francis Lo. Vervlam, Viscovnt St. Alban* [Francis BACON], London, 1625. (reprint: Oxford University Press, London, 1966.)

szavain keresztül, hogy a fent említett drámaírók közül sokan (köztük Shakespeare, Jonson, Armin és Rowley) színészként is aktívan működtek, egyszerre írták és játszották mások szerepeit. A játékosok végrendeletei – olyan dokumentumok, melyek előírják a közösség viszonyait a tagok között a társulatban és a tanulóidő alatt (ami önmagában egyfajta neveléstudomány vagy megtérítés/társalgás) – gyakran idéznek elő ilyen keveredést, valamint a ruhák, szerepek és más tulajdon megosztását:

A tétel, amit drága cimborámra William Shakespeare-re hagyok harminc shilling aranyban [...] a tétel, amit Samuel Gilbourne-re, legutóbbi tanítványomra hagyok negyven shillingnyi összeg, valamint az egér színű bársony térdnadrágomat és egy fehér taft mellényemet, egy fekete taft felöltömet, lila köpenyemet, kardomat és törömet, valamint lúgos üvegcsémet.

[Item I geve and bequethe to my fellowe William Shakespeare a Thirty shillings peece in gould (...) Item I giue vnto Samuel Gilborne my Late Apprentice the some of ffortye shillings and my mouse Coloured veluit hose and a white Taffety dublet A blacke Taffety sute my purple Cloke sword and dagger And my base viall.]⁵¹

A kora újkori angol színházak körül, ahogy arra a felhalmozódó bizonyítékok utalnak, a férfiak közti kapcsolatok bonyolult kultúráját találjuk, melyet csak most kezdtünk felfedezni és elemezni – egy olyan kultúrát, melyet az azonosíthatóság kölcsönösen bonyodalmas mintái és (ugyanakkor) együttműködéses lakhatási és írói körülmények definiálnak.⁵² Sőt a temetési előkészületeket is – mivel úgy tűnik, Fletchert, valamint barátját és együttműködő partnerét Massingert ugyanabba a sírba temették. Aston Cockayne, egy másik drámaíró szerint „Együtt írták a darabokat, jó barátok voltak” [Playes they did write together, were great friends],

⁵¹ *Playhouse Wills, 1558–1642. An Edition of Wills by Shakespeare and his Contemporaries in the London Theater*, szerk. E. A. J. HONIGMANN – Susan BROCK, Manchester University Press, Manchester, 1993, 73. (A szerkesztői megjegyzéseket nem reprodukálták.)

⁵² Lásd Baldwin kísérletét arra, hogy feltérképezze a King’s Men tagjainak lakóhelyeit. Thomas Whitfield BALDWIN, *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*, Princeton University Press, Princeton, 1927, 148–161.

„És most életük végén egy sírban nyugszanak” [And now one Grave includes them at their ends].⁵³ Röviden: azt állítom, hogy nem érthetjük meg teljes egészében az akár egyéni, akár közös drámaírást addig, amíg nem látjuk összefonódva, beékelve, jó viszonyt ápolva (a korábbi értelemben) más fontos szokásokkal és diskurzusokkal: ilyen a férfi és férfi közti kapcsolatok nyelve és mindennapi viselkedésük (nem mellékes a nagyban férfiak uralta színházban a nők kizárása sem ezekből a kapcsolatokból); a nyelvek és az otthoni kapcsolatok működése, mely magában foglalta, hogy a férfiak együtt laktak, dolgoztak és aludtak;⁵⁴ valamint a textuális viszonyok nyelvezete és működése, az, ahogy ez a kultúra szövegeket alkotott.

Bizonyítékok

Térjünk most vissza a drámaírók listájához, amellyel a tanulmányt kezdem. Ez a gyűjtés nem törekszik arra, hogy átfogó, teljes vagy kimerítő legyen, hiszen nem is lehetne – ez az általunk birtokolt bizonyíték fajtáinak következménye.⁵⁵ Nem arra célzok, hogy a bizonyítékok siralmasan hiányosak lennének; inkább arra, hogy ilyennek tűnhettek bizonyos modern szándékok megvalósítása során. Azok a bizonyítékok, melyekre szokás szerint vágyakoztunk a reneszánsz színművek szerzői kérdéseinek megvitatásához (például ki mely sorokat írta mely drámában) talán soha nem is léteztek, mivel nem is igazán számítottak azok számára, akik rögzítették az általunk birtokolt bizonyítékokat, és/vagy azért, mert nem ugyanúgy vagy a modern „hitelesség” mércéje szerint számított.

⁵³ Sir Aston COKAIN, „An Epitaph on Mr. John Fletcher, and Mr. Philip Massinger, who lie buried both in one Grave in St. Mary Overie's Church in Southwark.” = Uő, *Small POEMS of Divers sorts*, London, 1658, 186. A temetés részletesebb elemzéséért lásd a bevezetést a *Textual Intercourse* című írásban: Jeffrey MASTEN, *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

⁵⁴ Alan BRAY, „Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England” = *Queering the Renaissance*, szerk. Jonathan GOLDBERG, Duke University Press, Durham, 1994, 40–61; Uő, *Homosexuality in Renaissance England*, Gay Men's Press, London, 1982; GOLDBERG, *Sodometries*, 79.

⁵⁵ A felsorolás nem tüntet fel minden elérhető bizonyítékot; jómagam példának okáért kiemelt az ismert drámaírókat, miközben azt is felvettem, hogy a mára elfeledett drámaírók gyakran együttműködtek a mára kanonizált személyekkel.

A tanulmány elején szereplő lista például részben a színházigazgató Henslowe irataiban rögzített bizonyítékokból lett összeválogatva. Henslowe rögzítette a kifizetéseket a drámaíróknak az elkészült művekért, az előlegeket a később szállítandó darabokért, a részletkifizetéseket egyes darabok részleteiért, valamint kifizetéseket a darabok átdolgozásáért és a toldásokért.⁵⁶ Ezeket a kifizetéseket Henslowe feljegyzései mellett vették nyilvántartásba, melyeket a színházi árucikkek beszerzéséről és szétosztásáról készített: kellékek, kosztümök, építőanyagok. (Nem beszélve azoknak a feljegyzéseknek az összevetéséről, melyek látszólag a háztartás, és nem a színház közegét foglalják el: személyes kölcsönök és kiadások, Henslowe emlékiratai saját magának, receptek gyógyszeres kezelésekhez, egyes tárgyak lelőhelyei, ellopták-e őket, jelentős dátumok feljegyzése, mint például a nevelt lánya esküvőjének napja, aforizmák.)⁵⁷ Henslowe-tól megtudjuk, hogy a színdarabokat néha felvonásonként osztották ki megírásra, ám csak keveset tudunk meg arról, mely drámaíró mely felvonást írta, ehelyett sokkal többet tudunk meg a fizetési rendszer milyenségéről: egyes közreműködések értékét, a színdarabok részeihez tartozó fizetési rátát, az átdolgozás és a „hozzátoldás” értékét, az átdolgozások gyakoriságát és így tovább. Még egy olyan embertől sem találunk említést a *szellemi* termékről a mai értelemben, aki annyira érdekelt a tulajdon – jegyzékek és elloptott holmik – dolgában, mint Henslowe.

Henslowe feljegyzései azt hangsúlyozzák, hogy a drámaírókat alapvetően üzleti alapon tartották számon; sokat foglalkoztak a színházban/színháznak végzett munkáknak tulajdonított értékekkel, és emlékeztetnek arra, hogy a drámaírók a színtársulatok alkalmazottjai, akik kéziratokat termeltek, melyek nem az alkotó „szerző” tulajdonát képezték, hanem a társulaté voltak, akik a színpadon előadták őket. A drámaíró Richard Brome szerződése a Salisbury Court színészeivel – mely szerződés előírta, hogy Brome-nak évente három színdarabot kell írnia, kizárólag ezzel a társulattal szabad egyezkednie, esetleg prologusokat, epilogusokat és új jeleneteket kell írnia a régi darabok felélesztéséhez, és le

⁵⁶ HENSLOWE's *Diary*, I–II., szerk. W. W. GREG, A. H. Bullen, London, 1904, 1908; BENTLEY, *I. m.*, 200–206; CARSON, *I. m.*, 54–66.

⁵⁷ *Uo.*, 5–13.

kell mondania darabjainak nyomtatásáról a társulat engedélye nélkül – mindezt részletesen bemutatja, valamint Bentley bizonyítékai is azt sugallják, hogy más hivatásos színműírók és társulatok ugyanezeket a korlátozásokat fogalmazták meg.⁵⁸ Az együttműködés és a szerzőség ekkor, Henslowe iratai és más színházi feljegyzések nézőpontjából nem a szellemi tulajdon pontos megítéléséről szólnak, hanem a munka és az(együtt)munkálkodók kijelöléséről.

A szerzősége és az együttműködésre vonatkozó bizonyítékok másik nagy halmaza a színdarabok szerzőkhöz rendelése, legtöbbször a nyomtatott darabok első oldala alapján a negyedrétfé nagyságú kiadásokban (kvartó). Ám ezek a bizonyítékok sem csupán a modern ténylegesség vagy fikció paradigmáján belül mérlegelhetők. A kora újkori nyomtatott színdarabok szövegeinek címdala nem egyszerűen felvonultatja a szerzők neveit, ahogy az napjainkban szokás; a szerzők neveinek megjelenése a címlapon olyan személyek hálójának részeként értendő, akik megjelennek a darabok kvartóin és hitelesítik a szöveget: különösen fontos a színtársulat és a pártfogó. A drámaírók nevei, amennyiben megjelennek (és egyre gyakrabban jelennek meg az 1620-as, 1640-es években a korszak elejéhez képest), egyfajta nyomdai eszközként funkcionálnak, mely előnyt jelent a szöveg eladásakor, ugyanúgy mint a darab cselekményének legemlékezetesebb eseményeinek felidézése („Portia elnyerése a három láda közül való választással” [the obtayning of *Portia* by the choyce of three chests]), (egyfajta) hirdetés, hogy a szöveg egy bizonyos színtársulat („a tiszteletre méltó Lordkan-cellár Társulat” [the right Honorable my Lord Chamberlaines seruants]) előadásában jelenik meg „ahogy azt már számos alkalommal eljátszot-

⁵⁸ BENTLEY, *I. m.*, 111–144. Lásd még Dekker megjegyzését (Nashnek tulajdonítva egy álomnarratívában): „mivel elő van írva, hogy a költők és a színészek hogy egyezzenek meg, azt mondja, ahogy az orvosok a betegekkel megegyeznek, mivel a beteg csupán addig szereti a doktort, amíg megtartja az egészségét, és a színész addig szereti a költőt, amíg a betegség úgy fekszik a két penny árú fedett ülőhelyeken, mint amikor senki sem akar oda ülni” [„being demaunded how Poets and Players agreed now, troth sayes hee, As Phisitions and patients agree, for the patient loues his Doctor no longer then till he get his health, and the Player loues a Poet, so long as the sicknesse lyes in the two-pennie gallery when none will come into it”] THOMAS DEKKER, *A KNIGHTS Coniuring. Done in earnest: Discouered in Iest*, London, 1607, L₁. [A korabeli londoni ún. „aréna” színházban (mint a Globe például) az állóhelyek egy pennybe kerültek, ha valaki ülni akart, két pennyt fizetett.]

ták” [(a)s it hath beene diuerse times acted], egy bizonyos színházban („a folyóparti Globe színházban” [at the Globe ont he Banck-side]), vagy egy különösen figyelemreméltó közönség előtt („ahogy azt őfelsége előtt bemutatták legutóbb karácsonykor” [As it vvas presented before her Highnes this last Christmas]), avagy a közönség rendkívüli reakciója miatt („nagy tapssal” [with great applause]).⁵⁹ A szerzőség nyomtatásban való megjelenítését tehát magában foglalja a nyomtatás ökonómiaja, ami bizonyos nyomtatásban megjelenő jellegzetességek eladhatóságát jelenti, beleértve a neveket és gyakran a drámaíró(k) posztumusz elismerését. Először is, a címdalok elárulják, hogy a szerző jelölései nem számitottak lényeges adatoknak, olyanoknak, melyeknek a kiadott darabokban meg kell jelenniük;⁶⁰ másodszor, a teljes „pontos” szerzői megjelölés szemléletét a kor nem feltétlenül támogatta („William Rowley, Thomas Dekker, John Ford és tsa.” *Az edmontoni boszorkány*); harmadszor pedig nem stigmatizálták *sem* az együttműködésben, *sem* az egyénileg elkészült művek kinyomtatását.

A színdarabok egykötetes gyűjteményének főlíokban való megjelenése – különösen a *The Workes of Beniamin Jonson* (1616) és *Mr William Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies* (1623) – eltérőnek tűnhet az általam már vázolt gyakorlattól, mivel egy bizonyos drámaíró köré szerveződnek. Ha a kvartóban megjelenő szövegek személyek hálózatát emelik ki, akik a darab elkészüléséhez kapcsolódnak – színészek, közönségek, nyomdászok, néha (egyre növekvő számban) írók –, ez a helyzet megváltozni látszik a darabok főlíokban való kiadásával. Ahogy azt számos jelenkori tanulmány mutatja, a főlíókötetek újrarendezték és újraalkották a személyek hálóját és a darabokat egy központi szerzőfigura köré kezdték csoportosítani. Stallybrass és White, Loewentstein, Timothy Murray és mások tanulmányai a Jonson-főlíóról, valamint Blayney, de Grazia, és Marcus tanulmányai a Shakespeare-főlíóról rámutattak arra a tömérdék kulturális munkára, amely ahhoz szükségeltetett, hogy a

⁵⁹ Az idézetek a következő Shakespeare címdalokról származnak: *The most excellent Historie (A velencei kalmár)*; *The Tragedy of Othello (Othello)*; *A most pleasant and excellent conceited Comedie (A windsori víg nők)*; *The Late, And much admired Play (Periklész)*; *A Pleasant Conceited Comedie (Lóvátett lovagok)*; *The Two Noble Kinsmen (A két nemes rokon)*.

⁶⁰ MASTEN, „Beaumont and/or Fletcher”, 337–339.

színház számára (szerzők által, de legalábbis decentrált, a jelentés első, de azt semmiképp nem irányító létrehozóiként felfogott szerzők által) írt szövegeket kötetekké alakítsák, melyek egyszemélyes szerzői patronimikon alá rendezik ezeket a szövegeket.⁶¹ Amíg ezek a fólió gyűjtemények új módszer alapján működnek, ugyanúgy kiderül a kötetekből az is, hogy a drámai szerzőség 17. század elején kialakult módja még nem megmásíthatatlan tény 1616-ban vagy 1623-ban sem. Újabb kritikai tanulmányok hangsúlyozzák ennek az új rendezési elvnek a kísérleti jellegét – bizalmát a klasszicizmus és a patronálás korábbi modelljeiben (Jonson) és folytatódó függőségét a színházhoz kapcsolódó személyek hálójától, a pártfogóktól, valamint a kiadóktól (Shakespeare). A fólió mint forma továbbra is vita tárgya, bonyolult (de)konstrukciós terep, egészen az 1660-as 1670-es évekig, ahogy azt a Beaumont–Fletcher-fóliók (1647, 1679) és a Margaret Cavendish-fóliók (1662, 1668) bizonyítják.⁶²

Amennyiben elutasítjuk azt az elképzelést, hogy a drámai szerzőség létrejötté kész tényre változik a 17. századi gyűjtemények kiadásával, úgy elutasítjuk azt az általánosan elfogadott kritikai feltevést, hogy a szerzőség az írók fejében élő vágy, melynek létezése megelőzi annak artikulációját; a „szerzőség” megjelenése az 1616-os és 1623-as Jonson- illetve Shakespeare-fóliókban, egyenként, olyasminek ad hangot, ami mindig is (előre) jelen van – a vélelmezett emberi vágyak arra, hogy birtokoljuk azt, amit leírtunk. A szerzőség ebben a paradigmában nem is igazán létrejön, mint inkább létezik mint végre (valahára) létrejött artikuláció; az általam használt *emergence* [megjelenés/felbukkanás] kifejezés sem teljes mértékben megfelelő, miszerint magában foglalhatja azt, hogy a szerzőség belülről jön, valamilyen belső [interior], megelőző [anterior] térből. Ez lehet a feltevése Loewensteinnek Jonson „bibliographic ego”-jának ábrázolásakor; ugyanúgy, a Shakespeare fóliójának óvatos Marcus-féle olvasata – „transzcendens, független tér létrehozása, mivel a művészet olyan vállalkozás volt, mely kiváltságossá tette a 17. századi írókat,

⁶¹ Ezen tanulmányok egymás mellé helyezése *nem* jelenti azt, hogy egyetértene, különösen abban a kérdésben nem, hogy ki rendezte a szövegeket szerzői rovatok alá, avagy hogy miként jött létre ez az ötlet. Jonsonról lásd még Brady és Herendeen: *Ben Jonson's 1616 Folio*, kiad. Jennifer BRADY – Wyman H. HERENDEEN, University of Delaware Press, Newark–London–Cranbury, 1991.

⁶² MASTEN, „My Two Dads”, 280–309.

és egy sor új lehetőséget tárt eléjük életükben és munkájukban”⁶³ – magában foglalja azt a feltételezést, hogy a „szerzők azt akarták, hogy egyéneként ismerjék el őket, saját megkülönböztető jegyekkel”.⁶⁴

Azonban az ezekkel az anyagokkal foglalkozó újabb tanulmányok amellet kezdtek érvelni, hogy a „17. századi szerzők” nem léteztek az általunk olvasott szövegekben eszközölt szerkesztésektől függetlenül, és hogy amennyiben megjelenik a szerzőségre irányuló vágy, a vágy maga máshol kapcsolódik a szerzőség szövegbeli artikulációjához.⁶⁵ Másodsorban (és ebből következően) azért, mert a 17. század eleji dráma-fóliók nem csupán jelenkori vágyakat fejeztek ki, és nem csupán megteremtették a szerzőséget a ma ismert látszólag állandó és időtlen formában. A kérdések, melyeket a Beaumont–Fletcher-fóliók vetnek fel – Beaumont és Fletcher együttműködésben voltak? Egyszemélyes „szerző” voltak? Együttműködő „szerzők” voltak? – azt sugallják, hogy a szerző életképessége ugyanúgy, mint a szövegalkotás paradigmája a drámában 1647-ben még mindig kérdéses volt. A szerzőséget korántsem kész tényként („a szerző születése”), hanem továbbra is az együttműködéssel kapcsolatban tárgyalták, ahogy az korábban is dominált a században; ennek megfelelően az együttműködést is a szerző felemelkedő uralmával kapcsolatban írják újra, valamint sürgetik a színdarabok és a darabokból kiemelt részek származásának megismerését – olyan sürgető nyomásról van szó, mely máig uralja e szövegek irodalomtörténeti megközelítését.

A származás szó használata nem véletlen, mivel – ugyanúgy ahogy az együttműködés a homoerotika, férfibarátság/társalkodás és családi viszonyok bonyolult kereszteződésébe illeszthető – a szerzőség olyan diszkurzusoktól és gyakorlatoktól elválaszthatatlanul jelenik meg, melyeket ma különállónak tekintünk: reprodukív, szövegbeli, politikai, dinasztikus. A származás és a vérrokonság szóképeinek újraolvasása közben az első Shakespeare-fólió bevezetésében de Grazia ezt írja: „az 1623-as be-

⁶³ Leah S. MARCUS, *Puzzling Shakespeare. Local Reading and Its Discontents*, University of California Press, Berkeley, 1988, 30.

⁶⁴ *Uo.*, 29.

⁶⁵ Például Jonson, kinek személye körül számos a drámai szerzőség megjelenéséről szóló vita kering, 1602 után nem függött a kereskedelmi színházaktól és nem „kötött vagy állandó hivatásosként” működött: BENTLEY, *I. m.*, 31–32.

vezetések azon igyekeznek, hogy közös származást társítsanak a darabokhoz: közös eredetet egy egyedülálló szülő személyében, és közös keletkezéstörténetet.⁶⁶ Valamint érdemes visszaidézni azt is, hogy a Ellentétben az egyszerű, társadalmi nemtől független, és egyértelmű író szótól eltérően, ahogy az jelenleg használatban van, a *szerző* szó továbbra is bonyolult jelentéshálójával rendelkezik, beleértve „a személyt, aki akármit teremt vagy létrehoz”; „A Teremtő”; „Ő, aki felhatalmaz vagy buzdít; a felbujtó vagy mozgató” és „Valaki, aki nemz; egy apa, egy ős.”⁶⁷ A modern jelentésen felül („értekezés vagy könyv összeállítója vagy írója”) a *szerző* szintén jelentheti „a személyt, akinek fennhatósága alatt kijelentést tesznek; fennhatóság vagy informátor”. Az 1611-es „Jogosított Változat” fordítói azt írják I. Jakab királynak, hogy „felajánljuk (a könyvet) ÖFELSÉGÉNEK, nemcsak mint Királyunknak és Uralkodónknak, hanem a munka indítványozójának és szerzőjének” [offer (the book) to your MAIESTIE, not onely as to our King and Soueraigne, but as to the principall moouer and Author of the Worke].⁶⁸ A *szerző* szó egy időben jelentette azt is, „akinek hatalma van mások felett; igazgató, uralkodó vagy parancsnok” – e jelentés, visszhangzik a fordítók szavaiban is.

Mindezen jelentések – melyek közül néhány még mindig megmaradt olyan szavakban, mint az *authority* [fennhatóság], *authorize* [felhatalmaz] és *authoritarian* [tekintélyelvű] – körülbelül ugyanakkor lépnek be az angol nyelvbe és továbbra is használatban vannak a kora újkorig. Ebben a kontextusban nem lehetséges például azt állítani, hogy az apaság egyszerű „metafora” volt a szerzőségre,⁶⁹ hiszen melyik közülük az azonosító és melyik az azonosított? Ez a kikövetkeztetett tény, a férfiak közti nyelvvel és szokásokkal együtt, melyeket a színház-

⁶⁶ Margreta DE GRAZIA, *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford University Press, Oxford, 1991, 39.

⁶⁷ Az OED-en kívül lásd Sandra GILBERT – Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1984; Edward SAID, *Beginnings. Intention and Method*, Basic Books, New York, 1975; Marshall GROSSMAN, „Authors to Themselves”. *Milton and the Revelation of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 1–2.

⁶⁸ A Jakab Bibliából; *The Holy Bible*, London, 1611. Újabb kiadása: *The Holy Bible. A Facsimile in a reduced size of the Authorizes Version published in the year 1611.*, bev. A. W. POLLARD, Oxford University Press, Oxford, 1911, A2°.

⁶⁹ GILBERT–GUBAR, *I. m.*; GROSSMAN, *I. m.*, 239.

zon kívüli és színház körüli együttműködéssel kapcsolunk össze, magyarázatot adhat a női drámaírás szinte teljes hiányára abban a korban, amikor más műfajokban esetenként a nők igen termékenyen írtak; figyelemre méltó kivételnek számít Elizabeth Cary valószínűleg előadatlan, névtelenül publikált *Tragedy of Mariam* [*Marijam Tragédiája*] és Mary Wroth szintén kiadatlan, de valószínűleg zárt körben terjesztett és előadott *A Love's Victory* [*Szerелеm győzelme*] című munkája.⁷⁰ Margaret Cavendish színdarabgyűjteményei, melyeket a 17. században jóval később adtak ki, kísérletek arra, hogy munkáját a szerzőség retorikájába illesszék, mely, ahogy azt a fent említett jelentések összefüggése mutatja, a nők részvételét oximoronikussá (nőnemű „teremtő”? „atya”? „nemző”?) vagy forradalmivá tette (nőnemű „fennhatóság”? „parancsnok”?).

A szerző fogalma tehát többszörösen kontingens. Először is, a szerzőt magában foglalja számos kulturálisan vele együtt rezdülő diskurzus, melyekkel együtt és melyekből fejlődik (apaság és reprodukció, patriarchális abszolutizmus, klasszikus fennhatóság). Másodsor, ahogy Michel Foucault állította, és ahogy azt az újabb tudományos munka segített dokumentálni, a szerző maga történelmi fejlődés eredménye – fogalom, mely fokozatosan kapcsolódik a darabok szövegéhez a 17. század folyamán, és melyet a kifejezés gyakoriságának növekvő feltűnése jelez a drámák nyomtatott apparátusában: a kvartókban és fóliókban.

A bizonyítékok egy másik csoportját, mely a szerzőség véletlenszerűségét sugallja, a nyomtatott színdarabokról megjelenő könyvkereskedői katalógusok képezik a 17. század közepe-vege felé. Edward Archer 1656-os katalógusa így hirdeti magát: „Pontos és hibátlan KATALÓGUS minden SZÍNDARABRÓL, melyet valaha kinyomtattak; együtt az összes szerző nevével; és azok, melyek komédiák, történelmiek, közjátékok, masque-ok, pásztorjátékok, tragédiák” [An Exact and perfect CATALOGUE of all the PLAIES that were ever printed; together, with all the Authors names; and what are Comedies, Histories, Interludes, Masks,

⁷⁰ Ez nem azt jelenti, hogy ezeket a drámákat nem befolyásolták a nyilvános színházi darabok, vagy ezeknek nem volt befolyásuk rájuk. Caryról lásd Fergusont: *The Early Modern Englishwoman, I., Printed Writings 1500–1640, II., Works by and Attributed to Elizabeth Cary*, vál., bev. Margaret W. FERGUSON, Scholar, Brookfield, 1996; Wrothról lásd Barbara Kiefer LEWALSKI, *Writing Women in Jacobean England*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, 296–307.

Pastorels, Tragedies].⁷¹ Ez a tizenhat oldalt és 622 címet tartalmazó katalógus betűrendben, cím szerint csoportosítja a színdarabokat és magában foglal egy oszlopnyi betűt, melyek a műfajt jelölik, valamint egy olyan oszlopot, mely alkalmanként a szerzőséget jelzi. A katalógus, melyet a *The Careless Sheperdess [Az óvatlan pásztorklány]* című darabhoz mellékeltek⁷² olyan címlista, melyre kevésbé jellemző a gyakori szerzőségi megnevezés.⁷³

Számos szerzőségi azonosítás az Archer-listában jelenleg „helytelennek” tűnik („Hieronimo, mindkét rész [...] *Will. Shakespeare*”); néhány darabhoz, melyek szerzői sajátosságai jelenleg nem tűnnek vitatottnak, nincs szerző társítva (*Doktor Faustus*, *Troilus és Cressida*); valamint, más bizonyítékokkal való viszonyban megítélve, az együttműködéseket gyakran leegyszerűsítik (az egyetlen együttműködő páros, akiket így azonosítottak, Beaumont és Fletcher). Ám e katalógusok bizonyítékait tényszerű szerzőségi vagy szerzőségi rész(let) beazonosítása végett olvasni, ahogy azt Greg teszi, nem más, mint valós rendeltetésük félreértése („Szerzőségi tulajdonítás”).

A modern, szerzők szerint szervezett *Short Title Catalogue*-gal ellentétben a 17. századi katalógusokat úgy állították össze, hogy megkönnyítsék a színdarabok (inkább *cím* (mintsem szerző) szerinti keresését; ha foglalkoznak is a szerzőséggel, a katalógusokat nem igazán érdekli a következetesség, még más elérhető nyomtatott tulajdonságok esetében sem, sokkal inkább érdekelték (irodalmi és üzleti szempontból) a felismerhető nevekkal kapcsolatba hozható darabokra való figyelemfelhívásban. A drámaírók nevei azért jelennek meg nyomtatásban, hogy így csináljanak kedvet a kötetekhez, melyek számos londoni könyvesboltban megvásárolhatóak voltak 1656 körül: „És mindezeket a drámákat megszerezheti az *Adam and Eve* jelzés alatt Little Britainben; vagy a *Ben*

⁷¹ Philip MASSINGER – Thomas MIDDLETON – William ROWLEY, „The Excellent Comedy, called The Old Law. Or A new way to please you”, London, 1656 (néhány másolatban, a1) = *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, III., szerk. W. W. GREG, Bibliographical Society, London, 1939–1959, 1328–1338.

⁷² Újranyomva itt: *Uo.*, III., 1320–1327.

⁷³ Az 1661-es „Kirkman” lista (újranyomva: *Uo.*, III., 1338 sk.) első helyre teszi az írói oszlopot, ám cím szerint, betűrendben folytatja a darabok csoportosítását; így a szerzőség jobban kitűnik, mint a korábbi katalógusokban, de még mindig a cím számít rendezési elvnek.

Jonson cégér alatt a Thredneedle utcában az Exchange-dzsel [Kereskedelmi központtal] szemben” [And all these Plaies you may either have at the Signe of the *Adam and Eve*, in Little Britain; or, at the *Ben Johnson's Head* in Thredneedle-street, over against the Exchange].⁷⁴ Az, hogy e katalógust, mely elsőként tesz kísérletet arra, hogy a korai angol drámákat nagy arányban a szerzőkhöz rendelje, a drámaírók pecsétje alatt árusítsa, elsősorban arra emlékeztet minket, hogy a drámai szerzőség a kiadónál jelenik meg és csak közvetetten a színházban, másodsorban pedig arra, hogy a szerzőség megjelenése legalább annyira marketingről szól, mint amennyire a tényleges tulajdonításról. Foucault kérdését újragondolva: *Hol van a szerző? A könyvesboltban.*⁷⁵

Individualizálódás

Az, hogy a rendelkezésünkre álló bizonyítékok kategóriái (színházi feljegyzések, nyomtatott címdalok, könyvlisták) esetenként ellentmondásban vagy átfedésben állnak egymással és/vagy nem teljesen állnak összhangban, arra utal, hogy az egész rendszert érintő ambivalenciával⁷⁶ állunk szemben a szerzőség felosztásakor a kora újkori angol drámában, olyan ambivalenciával, melyet számos modern kritikus próbált elkerülni – vagy valójában megfordítani. Az a kritikai megközelítés, mely e század nagy részében érvényesült, hangsúlyozta a különálló, egyedül író szerzők elkülönítését;⁷⁷ inkább van szó egy fejlődő, individualizálódó stílus

⁷⁴ MASSINGER–MIDDLETON–ROWLEY, *I. m.*, a1.

⁷⁵ A drámaíró pecsétje a színházak bezárása után lép színre. Hálás vagyok Peter Blayney támogatásáért a Jonson 1655–1658-at megelőző pecsétjének felkutatására tett (ez idáig sikertelen) kísérletben. Henry R. PLOMER, *A Dictionary of the Booksellers and Printers Who Were at Work in England, Scotland, and Ireland from 1641–1667*, Blades, Easts, and Blades, London, 1907 (reprint: Bibliographical Society, London, 1968), 148.

⁷⁶ Bentley ezt írja: „a címdalok szereplő közlések, ahogy azt számos példa bizonyítja, hajlamosak leegyszerűsíteni a keletkezés körülményeit.” (BENTLEY, *I. m.*, 199.) Úgy vélem, nem rangsorolhatjuk a bizonyítékokat úgy, mintha Henslowe feljegyzései „valós körülményekkel” szolgálnának, miközben a nyomtatott tulajdonítások pusztán ábrázolásként jelennének meg. A bizonyítékok mindkét halmaza közvetett, és nem nyújt tanak világos elérést „a ténylegeshez.”

⁷⁷ Például Hope nemrégiben megjelent *The Authorship of Shakespeare's Plays* című munkájának borítója, mely Shakespeare-t ábrázolja, amint egymagában ír (19. századi)

vizsgálatáról a szerző pályafutása során, mint az együttműködő felek közti stílus kölcsönös alakítgatásáról, vagy egy színházi stílus megjelenéséről, melyet Aubrey „kedvelésbeli hasonlóságnak” [consimilarity of phansey] nevezhetne. A drámai kánont sorban az egyes szerzők „összes műve” szerint rendszerezik ahelyett, hogy kevésbé anakronisztikus kánonokba osztanák, melyeket szintársulatok vagy éves játérend szerint rendeznének; különösen jó példa erre Shakespeare kiadása, előadása és tanítása, elválasztva őt „kortársaitól”.

Hagyományosan a kritika úgy tekintett az együttműködésre, mint a szerzőség téves halmazára, két máskülönböző egyéni szerző összjátékára, akiket későbbi olvasók megkülönböztethetnek és szétválaszthatnak⁷⁸ azok alapján az egyéni, jellegzetes nyomok alapján (mint a kézírás, helyesírás, szövegválasztás, szóképek és szintaktikai formák) melyeket az együttműködésből született szövegben hagytak. Az együttműködés tanulmányozása során megkísérelték megfordítani a szövegalkotás együttműködésen alapuló folyamatát – annak érdekében, hogy az együttműködésből született színdarabok szövegei alkalmazkodjanak egy szerzői mintához, kisebb darabokra osztották őket, mely darabok látszólag azonosíthatóak voltak bizonyos drámaírókkal.

Cyrus Hoy, e munkák legbefolyásosabb alakja, tanulmányában „nyelvi ismertetőjegyek” alapján kísérli meg szétválasztani az együttműködő feleket a Beaumont és Fletcher-kánonban; azonban van egy visszatérő ellentmondás Hoy kutatásában (és másokban is, melyek azt követték)⁷⁹ a szerzőséggel, szövegtulajdonnal és stilisztikai egyéniséggel kapcsolatos felvilágosodás utáni előfeltevések, valamint a vizsgálat alatt álló szöve-

gekből származó bizonyítékok között. Hoy szeretné „megállapítani bármely drámaíró részét egy kettős vagy kétes szerzőségű drámában”.⁸⁰ Tanulmányai ezért az egyszemélyes szerzőség feltételezésével indulnak („segítség nélküli darabok”) és onnan haladnak az együttműködés felé (beszédesen „kettős vagy kétes”-ként elnevezve). Ezen kívül az eredményei feltételezik, hogy az író *ye* használata a *you* helyett, valamint az olyan összevonások, mint az *'em* a *them* helyett, személyenként eltérőek és látványosan állandóak „bármilyen kontextusban.”

Ezeket a feltételezéseket az a bizonyíték vonja kétségbe, melyre maga Hoy hivatkozik. A problémát az okozza, ahogy azt Hoy is felismeri, hogy „nincs olyan darab, melyet minden bizonyossággal Beaumont segítség nélküli munkájaként tartunk számon”,⁸¹ és beismeri, hogy „Beaumont nyelvi gyakorlatai önmagukban is olyan eltérőek, hogy ellehetetlenítik annak a megjósolását, mivel áll elő egyik darabról a másikra”.⁸² Így Beaumont jelenléte az alapján lesz meghatározva, hogy mi marad Fletcher, Massinger és mások kivonása után. Továbbá, mivel a *The Faithful Shepherdess*, habár „kétségtelenül Fletcher sajátja”, nyelvilag hadilábon állónak találja más a maga erejéből írt munkáival, Hoy kihagyja a bizonyítékok táblázatából, létrehozva így Fletcher „saját” jellegzetes stílusát.⁸³

Bármilyen egyéb probléma merül is fel a módszerrel vagy a bizonyítékkal kapcsolatban, ez a szándékos kihagyás komolyan aláássa Hoy tervét, és figyelmeztet bennünket azokra az elméleti kérdésekre, melyek a „nyelvi preferenciák” és a „nyelvi gyakorlatok” bizonyítékainak használatával járnak az alapvető, biztos identitás keresésekor.⁸⁴ Ezek a szakszavak valóban problémát vetnek fel, mely mostanra világosabbá vált a szexualitás elméletén keresztül: Fletcher stílusa választott vagy ter-

dolgozószobában: Jonathan HOPE, *The Authorship of Shakespeare's Plays. A Sociolinguistic Study*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

⁷⁸ Vagy ez szükségesszerű: „az együttműködésből született dráma által felvetett szerzőségi problémák tudományos vizsgálata szükséges előfeltétele az ilyen drámák kritikai és esztétikai vizsgálatának.” Cyrus HOY, „Critical and Aesthetic Problems of Collaboration in Renaissance Drama”, *Research Opportunities in Renaissance Drama* 19 (1976), 4 (Kiemelés – J. M.). Vö. Gordon McMULLAN, *The Politics of Unease in the Plays of John Fletcher*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1994, 149.

⁷⁹ David J. LAKE, *The Canon of Thomas Middleton's Plays. Internal Evidence for the Major Problems of Authorship*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975; MacDonald P. JACKSON, *Studies in Attribution. Middleton and Shakespeare*, University of Salzburg, Salzburg, 1979; HOPE, I. m.

⁸⁰ Cyrus HOY, „The Shares of Fletcher and his Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon (I)”, *Studies in Bibliography* 8 (1956), 130.

⁸¹ Uo. Ez a bizonytalanság kiterjed a korszak más drámaíróira is, és a nyelvészeti tanulmányok gyakran támaszkodnak külső bizonyítékokra, hogy rögzítsék a „segítség nélküli” mintákat, miközben arra törekszenek, hogy megállapítsák más, azonos forrásokból származó bizonyítékok valóságát vagy hamisságát (például címolalak) – ez egy kiválasztó folyamat, mely gyakorta hagyatkozik és végződik elfogadott kánonban.

⁸² Cyrus HOY, „The Shares of Fletcher and His Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon (III)”, *Studies in Bibliography* 11 (1958), 86.

⁸³ HOY, „The Shares of Fletcher and his Collaborators... (I)”, 142.

⁸⁴ Uo.

mészetes? póz vagy elemi tulajdonság? Szokásai preferáltak vagy (és?) performatívak?⁸⁵ Jonathan Hope legújabb törekvései arra, hogy az írókat az alapján ismerje fel, hogy születési helyüket és korukat összefüggésbe hozza szintaktikai variánsokkal egy gyorsan változó, kb. 1600 körüli nyelvi környezetben, szintén sikertelennek bizonyultak, hiszen képtelenek igazolni az író nyelvi szokásainak alakulását (alakulásait) az időben, vagy bizonyos társadalmi, nemi és/vagy együttműködési feltételekkel kapcsolatban, valamint képtelenek igazolni a nyelvi szokások performativitását is, különösen a drámai szövegben rögzített változatban. Hoyhoz hasonlóan Hope szintén kihagyja a *The Faithful Sheperdesst* Fletcher-válogatásából.⁸⁶

Hoy és a többiek eredményeit mindezek mellett problémásnak mutatja az átdolgozás gyakorisága ezekben a szövegekben, valamint a másolók, betűszedők és az ő „nyelvi preferenciáik” közbeavatkozása a Hoy által feltételezett írói példány és az általa ténylegesen vizsgált nyomtatott szöveg között.⁸⁷ Így tehát ezekben a darabokban az együttműködés tágabb összefüggéseit is felre tesszük, melyeket ez a tanulmány is jórészt mellőzött azzal, hogy a drámaírókra koncentrálna – a zeneszerzők közreműködését; a színészek korrekcióit a szövegekben, melyeket végül vagy jeleztek az általunk birtokolt szövegekben vagy nem;⁸⁸ a színtársulatok könyvelőit⁸⁹ és a másolókat;⁹⁰ valamint a közönség kívánságait

⁸⁵ A szexualitás és a gender performativitásáról lásd például: Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990. [Judith BUTLER, *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*, ford. BERÁN Eszter – VÁNDOR Judit, Balassi, Budapest, 2006.]

⁸⁶ HOPE, *I. m.*, 14, 75.

⁸⁷ Hope elismeri, hogy „a textuális integritással, vagy tisztasággal kapcsolatos bármely elvárás a korai modern színdarabok szövegében” – ami alatt nyilvánvalóan a közvetlen szerzői átírást érti – „helytelen” (Uo., 4–5), ám tanulmánya később jórészt mellőzi ezt a kérdést.

⁸⁸ Joseph LOEWENSTEIN, „The Script in the Marketplace”, *Representations* 12 (1985), 266; MASTEN, „Beaumont and/or Fletcher”, 344–345, 350; Harold JENKINS, „Supplement to the Introduction” = *The Book of Sir Thomas More*, szerk. W. W. GREG, 1911 (reprint: Malone Society, London, 1961), 62–63.

⁸⁹ William B. LONG, „Bookkeepers and Playhouse Manuscripts. A Peek at the Evidence”, *Shakespeare Newsletter* 44 (1994), 3.

⁹⁰ T. H. HOWARD-HILL, *Ralph Crane and some Shakespeare First Folio Comedies*, University of Virginia Press, Charlottesville, 1972; Jeanne Addison ROBERTS, „Ralph Crane and the text of *The Tempest*”, *Shakespeare Studies* 13 (1980), 213–233; William SHAKESPEARE, *The Tempest*, kiad. Stephen ORGEL, Oxford University Press, Oxford, 1987, 56–61.

a színház piaci vállalkozásos jellegével való összefüggésben. Járulékos kérdések merülnek fel a nyelvészeti módszerekkel kapcsolatban, mikor az együttműködésen alapuló írás saját kezdeti bonyodalmait vizsgáljuk, melyek magukban foglalhatták az „előzetes megegyezést a vázlat-tal kapcsolatban, a sikeres tervek lektorálását egy partner által, közös összeállítást, rövid és lehetőleg nem gyakori közbeavatkozást, de még a stílusok kölcsönös »keresztbefertőzését« is a szoros szövetség eredményeképpen”.⁹¹

Zitner sorozatának utolsó eleme kiemeli azt, hogy mennyire benne ragadt Hoy paradigmájában, mely szerint egy író egészséges egyéni stílusát védelmezni kell egy másik fertőző hatásától. Az individualizált stílus feltételezett egyetemessége jogi és társadalmi technikák hálójától függ, melyek a posztreneszánsz kapitalista kultúra sajátjai (például szellemi tulajdon, szerzői jogvédelem, egyéniesedett kézírás).⁹² Ráadásul az együttműködésen alapuló elképzeléseket a színházban az együttműködésből született részek közötti bármilyen létező különbség észlelésének kitörlésére alapozták, akármi is legyen ennek az oka.⁹³

Mindemellett az ebben a színházi kontextusban való írás értelemszerűen elutasítja a monolit személyes stílus elképzelését, melyet Hoy feltételez: a drámaíró valaki mást (több valakit) személyesít meg a darab szövegének írása során és így megtöri az egyén feltételezett szingularitását a nyelvben. Ugyanakkor gyakran kelti a nyelvben a megkülönböztetett személy érzetét azáltal, hogy „jellegzetes” szavakat ad a másik szájába. Amit Hoy mond Beaumont-ról, az a kor bármely drámaírójára érvényes lehet: „Nyelvi »preferenciái« – ha nevezhetjük így őket – finoman szólva is eklektikusak [...] ez a bizonyos változatos jelleg teszi végül szinte lehetetlenné Beaumont nyelvi preferenciáiból rendezett minta létrehozását, amely útmutatóként szolgálhatna munkája azonosításában.”⁹⁴

⁹¹ Francis BEAUMONT, *The Knight of the Burning Pestle*, kiad. Sheldon P. ZITNER, Manchester University Press, Manchester, 1984, 10.

⁹² Martha WOODMANSEE, „A zsenialitás és a szerzői jog. A »szerző« létrejöttének gazdasági és jogi feltételei”, ford. KISÉRY András, *Vulgo* 2 (2000/3–4–5), 363–378; GOLDBERG, *Writing Matter*.

⁹³ McMullan ezt a szerzői különbözőségekre utalóként értelmezi, mely nyilvánvalóan kritikájának középpontjában áll, amit e mondat korábban kiadott változatáról fogalmazott meg McMULLAN, *I. m.*, 154.

⁹⁴ HOY, „The Shares of Fletcher and His Collaborators... (III)”, 87.

A nyelviattribúció-kutatás részletesebb kritikája vizsgálhatná, hogy például Hoy egyedi nyelvi ismertetőjegyei (a *ye/you* névmási alakok), melyek az *Oxford English Dictionary* szerint valóban osztályhoz kapcsolódó különbségek – milyen mértékben tükrözik az egyén nyelvi preferenciája helyett inkább a sajátos, kulturális szempontból változékony nyelvi gyakorlatokban elmélyült és azok által alakított alanyt. (Ez a helyzet bonyodalmas, mivel a *ye* használata a *you* helyett jelentheti az író elkötelezettségét az osztályok szerint kódolt nyelv mellett, és/vagy az író a szövegbeli karaktereknek tulajdonítja a nyelvezetet.) Illetve egy újabb kritikus figyelembe vehetné a Hoy által használt bizonyítékokat kétdimenziós nyomtatott dokumentumból álló réteges elrendezés létrehozására (Beaumont Fletcher általi átdolgozása, vagy fordítva; Massinger összekeveri Beaumont és Fletcher írásait). Itt Hoy munkájának néhány általános nehézségét említem meg, mivel az a 21. század együttműködéssel kapcsolatos vizsgálatainak irányadó modelljévé vált. Míg több újabb, az együttműködésről született munka látszólag előremutató fejlődést produkált és új módszereket keresett, mégis hajlamos maradt a fent említettekre, Hoy alapján pedig jól illusztrálhatók az egyéniség és a szerzői tulajdon határozottan modern elképzelései, melyek ezt eredményezik.⁹⁵ Az individualizáló célkitűzések és a stílusanalitikai vizsgálat problémái véleményem szerint párhuzamosak a nyelvészeti tanulmányokéival.

Az együttműködés individualizáló modelljének jelentős hatása volt nemcsak az attribúciókutatáson belül, hanem szélesebb körben, a kora újkori angol dráma szerkesztésére és kiadására – különösen az „össze- gyűjtött művek” kötetekben és sorozatokban –, valamint a tanmenetre és tantervi elvárásokra az irodalmi és színházi szakokon és előadáster- vekben. Még egy olyan kiadás is, mint a küszöbön álló *Collected Works of Thomas Middleton* [*Thomas Middleton összegyűjtött művei*] – mely különösen sok együttműködésből született szöveget foglal magában és ügyel az együttműködés központi szerepére a kora újkori színházban és Middleton pályafutásában – megkísérli a színdarabok egyes részeit bizonyos drámaírókhoz kötni a nyelvi tulajdonítás segítségével. Ennél

⁹⁵ LAKE, I. m.; JACKSON, I. m.

is komolyabb gond, hogy, a *The Plays and Poems of Philip Massinger* [*Philip Massinger színdarabjai és versei*] elsőprő többségben „egyedül- álló szerzőségeiből” származó darabokat tartalmaz és csupán kettőt Massinger azon színdarabjaiból, melyek együttműködésből születtek.⁹⁶ Shakespeare összes műveinek kiadásai szokás szerint kihagyják *A két nemes rokont*; az Arden-sorozat csupán a harmadik kiadásába foglalta bele. Ennek a módszertannak extrémebb változata, mind a Riverside-, mind az Oxford-kiadásokban, hogy a *Morus Tamás* című darabnak csak a látszólag Shakespeare-től származó részeit nyomtatták ki, mely darab kézírata a korszak darabjai közül a legtöbb bizonyítékot mutatja az együttműködésre és az átdolgozásra.⁹⁷ Az együttműködésből született szövegek tehát alávetik magukat az egyszemélyes szerzőségeen alapuló szerkesztői apparátusnak, így megoldva a „szerzőségi problémákat” még mielőtt az olvasás vagy az interpretáció (tovább)haladását engedé- lyezné. Az individualizációs folyamat kiterjed az MLA idézési módra, melyet ez a kötet követ; a szöveg zárójeles „szerzőtől” származó idézé- sének módszere csak egyetlenül képes beilleszteni az itt tanulmányozott anyagokat és – legalábbis az avatatlan olvasónak – tévesen valós érzetet ad a szerzőség épp felbukkanó elképzeléséről.⁹⁸

⁹⁶ A gyűjtemény indoklása, hogy mely műveket foglal magában, nem következetes: a ká- nont látszólag a Massingernek életében vagy rögtön halála után tulajdonított nyom- tatott darabok határozzák meg, ám egy ilyen darabot kizártak (*A kor törvénye*); egy másik együttműködésből született mű is kizárásra került, mivel korábban átszerkesz- tették (*A szűz mártír* [*Virgin Martyr*]).

⁹⁷ William Shakespeare. *A textual Companion*, kiad. Stanley WELLS – Gary TAYLOR, közreműk. John JOWETT – William MONTGOMERY, Clarendon, Oxford, 1988, 889–892.

⁹⁸ „Szedje betűrendbe a címszavakat az idézett munkák felsorolásában a szerző vezeték- neve szerint, amennyiben a szerző neve ismeretlen, akkor a cím első szava alapján” írják a *The MLA Style Manual* közreműködői (Walter S. ACHTERT – Joseph GIBALDI, *The MLA Style Manual*, Modern Language Association, New York, 1985, 102), azt sugallva ezzel, hogy a szerző mindig jelen van, bár néhány még nem vált ismertté. [Jelen, magyar nyelvű tanulmánykötet természetesen nem az MLA-szabványt követi. Mindenesetre a szerzők neveit mi is kiemeljük tipográfiailag.]

Szerzőség

Amikor saját munkáimat olvasom, néha úgy gondolom, *Cato* mondja el a történetet, nem én magam.

[I myselve readinge mine owne woorkes, am sometime in the case, that I thincke *Cato* telleth the tale, and not myselve.]

Thomas Newton, Cicerót fordítva, miközben barátjának, Atticusnak ír, a *Barátság könyvében* [*Booke of Freendshippe*]⁹⁹

Hogy a stílus biztosan elismert legyen, akár a leggazdagabb ötvözet, imitáld a legkiválóbb szerzőket úgy ékesszólásukban, mint történetmesélésükben.

[To be sure your stile may passe for currant, as the richest alloy, imitate the best Authors as well in Oratory as History.]

Henry Peacham: *The Compleat Gentleman*¹⁰⁰

Ez a tanulmány amellett érvel, hogy újra kell gondolnunk felfogásunkat arról, ahogyan az együttműködés funkcionált a kora újkori angol színházban – írásmódként és diszkurzív gyakorlatként, melyek a kor más diskurzusaiba és gyakorlataiba ágyazódtak. Ennek az újragondolásnak jelentős hatásai lesznek azokra a szövegekre, melyekre szokás szerint úgy tekintünk, hogy egyetlen írótól származnak, aki „egyedül” dolgozik. A mi megközelítésünket az „egyedül” írásról történelmileg újra kell gondolni, hogy magyarázattal szolgálhassunk egy sor gyakorlatra, mint például:

1. Arra a pedagógiai gyakorlatra, mely az utánzást hangsúlyozza azzal szemben, amit mi eredetiségnek hívunk,¹⁰¹ a klasszikus modellek, módszerek, stílusok másolása és fordítása;¹⁰² újjászületés a születés helyett.¹⁰³

⁹⁹ *Fovvre Severall Treatises of CICERO*, A2^v; A3.

¹⁰⁰ Henry PEACHAM, *The Compleat Gentleman*, London, 1622, 44.

¹⁰¹ David QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source, Yale University Press*, New Haven, 1983; Thomas GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven, 1982.

¹⁰² GOLDBERG, *Writing Matter*; Elizabeth PITTENGER, „Dispatch Quickly. The Mechanical Reproduction of Pages”, *Shakespeare Quarterly* 42 (1991), 389–408.

¹⁰³ Rambuss értekezése a levélírásról és a szakmai kézikönyvekről, mint például Day *The English Secretary* című írása, azt állítja, hogy a fenti számozott kategóriáim egymással összefüggőnek és átfedésben állónak tekintendők: Richard RAMBUSS, *Spenser's Secret Career*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 30–48.

2. A retorikai grammatikára, mely mélységben strukturáló eszközként működik – kézikönyvként annak a stílusnak a másolására és terjesztésére, mely ideális esetben nem individualizált.¹⁰⁴

3. Olyan kézírási gyakorlatokra, melyek Jonathan Goldberg szerint inkább ellenállnak az egyénítésnek, minthogy felfedjék az egyént (modern értelmezésben), és inkább elmélyítik a szétválaszthatatlanságot mester és tanítvány, király és titkár, a kézikönyv és a kézírás között. Továbbá a szétválaszthatatlanságra a levél szintjén nem elkülöníthető más gyakorlatoktól, melyeket külön sorolok fel; „a fordítás jóval túlmutat azokon az írási feladatokon, amelyek megtöltötték az iskolás diákok füzetét, mivel a szabályszerűségek, melyek a kézírást jellemzik, egyben az illendőségre és a kifinomult viselkedésre utaló viselkedési paradigmák.”¹⁰⁵ Goldberg ezen megjegyzésére új fényt vethet a Kyd és Cicero viszonyára vonatkozó itteni vizsgálatunk.

4. Az ennek megfelelő elképzelésre az „individuumról”, amely a társadalmi osztály, (társadalmi) nem és faj bizonyos azonosító jegyein belül az azonosságot és a folytonosságot hangsúlyozza a modern értelemben vett egyéniség helyett.¹⁰⁶

5. Az általunk félrevezetően „forrásanyagnak” nevezett anyag a másolásának és terjesztésének módjára – a kora újkori kultúrában általában és a színházban különösen –, mellyel nem lehet elszámolni a szellemi tulajdonról alkotott modern elképzelések között.¹⁰⁷ Olyan írói gyakorlatot szeretnék itt bemutatni, mely mind a színházon kívüli, mind más darabok szövegeihez való hozzáállásában agglutinatív és kisajátító.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Patricia PARKER, *Literary Fat Ladies. Rhetoric, Gender, Property*, Methuen, London – New York, 1987; Marion TROUSDALE, *Shakespeare and the Rhetoricians*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982.

¹⁰⁵ GOLDBERG, *Writing Matter*, 42–43.

¹⁰⁶ Frank WHIGHAM, *Ambition and Privilege. The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory*, University of California Press, Berkeley, 1984; WILLIAMS, I. m.; STALLYBRASS, I. m., 593–610.

¹⁰⁷ Timothy MURRAY, *Theatrical Legitimation. Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*, Oxford University Press, New York – Oxford: 1987, 70; Jonathan GOLDBERG, „Speculations. Macbeth and Source” = *Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology*, szerk. Jean E. HOWARD – Marion F. O'CONNOR, Methuen, New York – London, 1987, 242–264.

¹⁰⁸ Barbara MOWAT, „The Theater and Literary Culture” = *A New History of Early English Drama*, szerk. John D. COX – David Scott KASTAN, Columbia University Press, New York, 1997, 213–230.

A mi kifejezéseink ezekre a gyakorlatokra (*kisajátítás, kölcsönzés, idézés, paródia, plágium* stb.) mind magukban foglalják a szellemi tulajdon modern szabályozását, mely még csak kialakulóban volt abban a korban, melyből hiányzott (persze a kortársaknak még nem hiányzott) a szerzői jogvédelem.¹⁰⁹

6. Arra a színházi hagyományra, melyet folyamatos átdolgozás, törlés és „kiegészítés” jellemez, akár az „eredeti” drámaíró,¹¹¹ akár mások által. (Ebben az értelemben a két *Lear* és bár a felfedezést elutasították, a három *Hamlet* tekintendők szabálynak, nem pedig kivételnek; bár Henslowe feljegyzései azt sugallják, hogy nem szűkíthetjük le az átdolgozást, ahogy azt az idézett kritikusok tették, egy egyedülálló drámaíróra, aki saját műveit dolgozza át.)* A szerzőség fejlődésének modern kritikai modell-

¹⁰⁹ Néhány drámaírónál „feltűnőbben” mint másoknál, például Jonsonnál – a szövegre vonatkozó szerteágazó hivatkozásaival, széljegyzeteivel és a *plagiary* (‘plágium’) szó (és ehhez kapcsolódó szavak) korai használatával. Lásd LOEWENSTEIN, I. m.

¹¹⁰ Grace IOPPOLO, *Revising Shakespeare*, Harvard University Press, Cambridge; 1991; Steven URKOWITZ, „»Well-sayd olde Mole«. Burying Three *Hamlet* sin Modern Editions” = *Shakespeare Study Today*, szerk. Georgianna ZIEGLER, AMS, New York, 1986, 37–70; *The Division of Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of „King Lear”*, szerk. Gary TAYLOR – Michael WARREN, Clarendon, Oxford, 1983.

* Itt Masten amellett érvel, hogy a drámaszövegek állandó revíziója, át- és újrírása volt az úzus, a baj azonban az, hogy korabeli kéziratok csak ritkán maradtak meg, s a nyomtatott változatokból tudunk csupán kiindulni. Épp a *Lear király* és a *Hamlet* (valamint a Masten által nem említett *Rómeó és Júlia* és a *III. Richárd*) kivételek. A *Hamlet*nek három változata ismert: egy 1603-as kvartókiadás, amit szokás „rossz” [bad] kvartónak hívni, mert kalózkkiadás (feltehetően egy elcsapott színész diktálta le emlékezetből, elvitte egy nyomdászhoz és felvette érte a honoráriumot); azután az 1604-es „jó” kvartó (amelyet feltehetően a Lordkamarás Emberei, a Lord Chamberlain's Men jelentetett meg, hogy ellensúlyozzák a „rossz kvartó” terjedését), és végül az 1623-as főlíósözveg (a főlíó, melyet John Heminges és Henry Condell, Shakespeare színészbarátai Shakespeare halála után hét évvel jelentettek meg *Mr. William Shakespeare' Comedies, Histories, and Tragedies* címmel, s mely a *Pericles*en kívül mind a harminchat Shakespeare-nek tulajdonított darabot tartalmazza. Mivel komoly különbségek vannak a kvartó- és a főlíóvariánsok szövegei között, egy Shakespeare-t kiadó filológusnak el kell döntenie, a kvartó, vagy a főlíó változatot tartja-e „alapszövegnek” (s hogy a főlíóban jelent meg valami, nem garancia arra, hogy az az „utolsó kéz”-szöveg, mert teljes rejtély, hogy Heminges és Condell honnan vették a főlíósözvegeket: lehetnek sűgőpéldányok, kvartók, amelyek elvesztek, eredeti kéziratok, s lehet, hogy a kvartóhoz képest korábbi kéziratot vagy sűgőpéldányt használtak. A *Lear királynak* két változata van, az 1608-as kvartó, melynek a *Lear Históriaja* (*The History of King Lear*) a rövidített címe, a másik változata megint az 1623-as főlíóban van, a tragédiák között *The Tragedy of King Lear* címmel. Sok modern kiadás (Oxford, Norton) a két szöveget párhuzamosan közli, és

je, mely a „keletkezés idejével” és az első kiadásokkal foglalkozik (hogy megalkossa, mondjuk így, Shakespeare drámáinak kronológiai elrendezését a modern kiadásokban) elhomályosítja, hogy egy felelevenített, újranyomtatott darab milyen mértékben gyakorol folytonos hatást magára az „eredeti” drámaíróra éppúgy, mint más drámaírókra, akik a darabot megnézik, játszanak benne, vagy átdolgozzák azt. Az átdolgozás tovább *bonyolítja* a szerző személyét – ahelyett, hogy felfedné a szándék folyamatos egységét.¹¹¹

7. A kollektív írói gyakorlat hatásaira azoknál a daraboknál is, melyek elszigetelten születtek. Milyen mértékben jelenik meg halála előtt vagy után Beaumont Fletcher „egyéni” írt műveiben? Milyen mértékben adódnak tovább Beaumont és Fletcher vagy Shakespeare és Fletcher együttműködései – szokásokban, tartalomban, stílusban – Massinger munkájába? Valamint Fieldébe és Middletonéba és...?

Mit jelenthet tehát „egyedül” írni ebben az kontextusban? Irányadó paradigmánkat a feje tetejére állítva feltételeken feltehetjük a kérdést, hogy vajon az eltévelyedettség elképzeléseit kapcsolták-e azon szövegtermés 18 százalékhöz, melyet pusztán egy személy alkotott a Rose színház számára;¹¹² rendellenes dolog volt „egyedül” írni ebben a környezetben? Peacham írói utasításai valamelyest választ jelentenek, emlékeztetnek, akkor is, mikor „Szerzőket” idéz meg, az ilyen fajta kultúra stílusfelfogásának és individualizált alkotásainak távolságára a mi kultúránktól. Ahogy a *currency* (‘pénznem’) – mely etimológiailag kapcsolódik a *discourse* (‘diskurzus, értekezés’) szóhoz –, úgy Peachem úri stílusa is terjed, valamint egyben ötvözte a műfajoknak és szerzőknek, együttműködés aközött, ami *currant* (‘aktuális, érvényben lévő’) és ami múlt/elmúlt.

nem „konflálja”, azzal érvelve, hogy ez már két külön darab, hiszen a főlíó tartalmaz kb. 100 sort, amelyek nincsenek a kvartóban, a kvartó viszont kb. 300 sort mondhat magáénak, amelyek nem találhatók a főlíóban. Az Arden 3. sorozatában megjelent *Hamlet* szintén párhuzamosan közli mind a három változatot, még a „rossz” kvartót is.

¹¹¹ McMILLIN, I. m., 153–159.

¹¹² CARSON, I. m., 57.

Kiterjesztett társalgás

Nem oly gyakori, mint amennyire dicséretes, hogy a fiatal emberek olyan barátokat válasszanak, kikkel a távollévő jelenlévőnek, a szétszakított érintkezőnek, holt pedig élőnek tűnik.

[Not so common as commendable it is, to see young gentlemen choose the such friends with whom they may seeme being absent to be present, being a sunder to be conuersant, beeing dead to be aliue.]

(Lyly: *Euphues*)¹¹³

Konklúzióban, mely sokkal inkább bevezető mintsem megoldás, viszsza szeretnék térni Thomas Kydhez, mivel a társalgás, együttműködés és „egyedül” írás dinamikájának újjáépítése elárulhat valamit a bizonyítékok azon darabkáiról, melyek fennmaradtak erről a drámaíróról – írási, alvási és életmódbeli előkészületeiről. Ezek a darabkák csekély számúak és töredékesek, ám álláspontom szerint megszólalnak az általunk vizsgált diskurzusokban – és még még jobban rezonálnak azokban a kritikai diskurzusokban, melyek igyekeznek megállapítani Kyd életének tény-szerű mozzanatait és „megszilárdítani” szövegeinek szerzőségét.

– A Kyd nevével összekapcsolható szövegek együttműködésből születtek (beleszámítva a *Spanyol tragédia* című darabját, ahogy azt a korban látták), valamint fordításokból. A leginkább idevágó Garnier tragédiájának, a *Corneliának* fordítása (melyet 1594-ben adtak ki). Nyelvileg legváltozatosabb műveiben, mint a *Spanyol tragédiában*, amely „Hieronimo darabja különböző nyelveken... angolul írásba foglalva” [play of Hieronimo in sundry languages... set down in English], Kyd egyszerre együttműködő partner és fordító. Vegyük még ide Hieronimo latin beszédét a második felvonás végén, egy szerkesztő kommentárját idézve: „Egy pastiche Kyd egyedülálló módján, részletekkel a klasszikus költészetből, valamint sorok saját fogalmazásában» (Boas). Találunk utalásokat Tulliusra, Vergiliusra, és Ovidiusra” [„A pastiche, in Kyd’s singular fashion, of tags from classical poetry, and lines of his own composition”

¹¹³ LYLly, *I. m.*, 1, 97.

(Boas). There are reminiscents of Lucretius, Virgil, and Ovid].¹¹⁴ De mit jelentenek az *egyedülálló* [singular] és a *mód* [fashion] szavak Kyd kevert kontextusában?

– Egy másik példa Kyd fordítói munkásságából, mely összekapcsolódik [converses] az itt vizsgált diskurzusokkal, azon 1588-as kötet, amelyet a T. K. Kyd kezdőbetűk alapján azonosítottak. E selejtes és haszontalan írások, a szerző tudtán kívül összekevert lapok és töredékek az államtanács ügynökei számára talán hanyag irattárolásra, rossz házzvezetésre utalhattak, ám a bizonyíték azt mutatja, hogy ő az a T. K., aki lefordította Tasso *Padre di Famigliá*ját, melyet T. K. angolul *The householders philosophie*-nak (azaz *A háztartás filozófiájának*) hív, *Melyben tökéletesen kifejti a háztartás valódi gazdaságát* [Wherein is perfectly described the true oeconomia of housekeeping]. Társalgás: szavak vagy ötletek cseréje; lakni valahol...

– A *Spanyol tragédia* utóélete nemcsak a folyamatos átdolgozásban, újjáélesztésben és újrapublikálásban nyilvánult meg, hanem a *Spanyol komédiában* [*Spanish Comedy*] is, amely *Don Horatió*ként és *Jeronimo vígjátékaként* [*The Comedy of Jeronimo*] is ismert. Ez a darab folytatása vagy előzménye volt a mára híresebbé vált *Tragédiának*¹¹⁵ és Henslowe feljegyzései azt mutatják, hogy gyakran adták elő egy műsorban a *Tragédiával* („*Jeronimo*”), például 1591. március 13-án és 14-én; 1591. március 30-án és 31-én; 1592. április 22-én és 24-én; és 1592. május 21-én és 22-én.¹¹⁶

Egy másik kapcsolódó cím, *Jeronimo első része* [*The First Part of Jeronimo*] (kiadva: 1605) ugyanaz a darab lehet, mint a *Vígjáték*, vagy akár annak egy átdolgozása. Bármelyik eset is igaz, jelzi „Kyd” Jeronimo darabjának/jainak folyamatos népszerűségét – függetlenül attól, hogy Kyd közreműködött-e az alkotási folyamatban.¹¹⁷

Adjuk hozzá ehhez a *Spanyol tragédia* terjedését, melyet később a *Hieronimo újra megőrült* [*Hieronimo is mad againe*] alcímmel láttak el, más darabokban utaláson, vetélkedésen vagy paródián keresztül. Hieronimo 3. felvonásbeli panasza halott fia miatt például

¹¹⁴ EDWARDS, *I. m.*, xlv.

¹¹⁵ HENSLowe’s *Diary*, II., 15.

¹¹⁶ *Uo.*, 1, 13–15.

¹¹⁷ FREEMAN, *I. m.*; James R. SIEMON, *Shakespearean Iconoclasm*, University of California Press, Berkeley, 1958, 176–177.

Ó, szem, nem vagy te szem, csak könnypatak
 Ó, lét, nem vagy te lét – élő halál!
 Ó, föld, nem vagy te föld, csak szenvedés
 Meg gaztettek zavaros színpada!¹¹⁸

[Oh eies, no eies, but fountains fraught with tears,
 Oh life, no life, but liuely fourme of death:
 Oh world, no world but masse of publique wrongs. (1592. edn., E₁^v-E₂)]

tragikomikusan újrájátszódik a Middleton–Massinger–Rowley-darab, *A kor törvénye* (1618?) végén. A darab öreg Bolondja rájön, hogy a törvény eltörlésének következtében el fogja veszíteni kettő az egy elleni fogadását, mivel nem tudja eltenni láb alól öreg feleségét és nem tud elvenni egy újat ugyanazon a napon:

Ó, muzsika, nem muzsika, hanem leggyászosabb trombita,
 Ó, menyasszony, nem menyasszony, hanem szajha volna,
 Ó, üzlet, nem üzlet, most aztán egy sincs nekem,
 Ó, asszony, életed megmenekül, ha remélhetem, elveszett.

[Oh Musick, no musick but prove most dolefull Trumpets,
 Oh Bride no Bride, but thou maist prove a Strumpet,
 Oh venter, no venter, I have for one now none,
 Oh wife, thy life is sav'd when I hope t'had been gone. (K4^v)]

Mondhatjuk tehát, hogy Kyd együttműködései folytatódnak a halála után, ha hajlandók vagyunk elismerni, hogy a drámaírást folyamatosság jellemzi ebben a kultúrában, mely magában foglalja a diakronikus együttműködést – számos drámaíró írását egy darab szövegében eltérő időben (átdolgozás), valamint a darabok és a darabok részeinek a később alkotó drámaírók általi változatos beolvasztását és újraalkotását. Hieronimo újra és újra megőrül.

¹¹⁸ Thomas KYD, „Spanyol tragédia”, ford. SZABÓ Magda = *Angol reneszánsz drámák*, I., vál., szerk., előszó SZENCZI Miklós, Európa, Budapest, 1961, 427.

A kor törvényének Spanyol tragi-komédiája újra emlékeztet minket azokra a problémás kérdésekre, melyeket a drámaírás individualizációs modellje tesz fel, ám nyomasztja a válasz: Ki keverte össze ezeket az írásokat? Kinek a „nyelvi gyakorlatait” vagy „preferenciáit” jelzi a Bolond beszéde: Middletonét? Massingerét? Rowleyét? Kydét? (Marlowe-ét?) Egy gyilkos (hajlamú)/szellemes Bolond, részben talán egy olyan drámaírótól származik, aki már maga is játszott bolondokat (Rowley), aki a gyászoló apa hangján szólal meg, aki egyben színész, drámaíró és egy tollnok kétkezes fia? Milyen nyelvi elemzés fogja ezt megoldani?

– Ellentétben Massingerrel és Fletcherrel, akik Cockayne verse szerint egyazon sírban fekszenek, Kydnek magányos temetése volt.¹¹⁹ Bár jelképesen eltemették Marlowe-val egy másik versben, mely felveti a drámaírók együttes vagy külön temetését – Jonson verse a halott Shakespeare-ről az 1623-as első főlíóban:

ébredj, Shakespeare-em! Tested sírba nem
 Chaucer vagy Spencer mellé fektetem,
 Beaumont-ra se szólok, hogy „helyet adj”:
 te sír nélkül is magad szobra vagy,

.....

Hogy különveszlek, így véd az agyam:
 az ő nagy műsájuk idomtalan;
 és ha múlónak hinném kritikám,
 kortársaidal mérnélek csupán
 s elmondanám, Lylyt hogy túlragyogtad,
 s Kyd pompáját, s Marlow-t, a még nagyobb.¹²⁰

Van itt egy utalás, a *sports* ('pajtás', 'játékos') kifejezés (erotikus szleng a korban, rokon a kifejezés színpadiasabb jelentéseivel) és szójáték a *kid/goat* ('kecskegida') (a játékosság, a bujaság, de akár a kéjtelenség jelképe is

¹¹⁹ FREEMAN, I. m.; SIEMON, *Shakespearean Iconoclasm*, 38.

¹²⁰ Ben JONSON, „Szeretett mesteremnek William Shakespeare-nek”, ford. SZABÓ Lőrinc = *Shakespeare az évszázadok tükrében*, szerk. SZENCZI Miklós, Gondolat, Budapest, 1965, 45–46.

lehet)¹²¹ megjelenésével egy másik Kydtől, akit nem láttunk az államtanácsnak írt, megfélemlített leveleiben. Mit írt ez a Kyd? A „pajkos Kid” nem tűnik utalásnak sem a *Spanyol tragédiára*, sem a *Corneliára*, netán a *Spanyol komédiára*; Jonson széljegyzeteit is félre kell tennünk Dekker „buzgó Kyd”-jével együtt¹²² – a felhívás arra utal, hogy Kyd alakja jobban változhat, mint gondoltuk, mivel a *buzgó* nem illik túlzottan Kyd jelenlegi karcsú kánonjára.¹²³

Ellentétben Cockayne temetési versével, Jonson verse az összekeveredés *ellen* van, az együttműködés *ellen* – olyan vers ez, mely előadja Shakespeare elv拉斯ztását a társulatától és íróársaitól, miközben egyedüli dicsőítését szorgalmazza. Ám még Jonson sem (aki nagy erőket fektetett a szingularizáció folyamatába, akár ebben a fílióban, akár a sajátjában) különíti el Kydet és Marlowe-t. Az ő „pajkos Kyd”-je közös szálláshelyen osztozik Marlowe-val; együtt írtak meg, ha nem is együtt írtak, egy sorban társalogva.

Marjorie Garber elemezte Marlowe írásaiban a bekerítettség tematikáját és formai poétikáját, melyet összefoglalva megtalál például *A Máltai zsidó* ismerős soraiban:

S a mint jóléte nő, úgy végtelen
Kincshalmazt egy kicsiny kamrába rejt.

[And as their wealth increaseth, so inclose
Infinite riches in a little room.]¹²⁴

¹²¹ Vö. „Mint játékos gyermekek szökeltek” [Leaping like wanton kids] (FQ 1.6.14.4, Edmund SPENSER, *The Faerie Qveene*, London, 1596, 81.). Melléknévként a *kid/kyd* jelentett még ’ismertet’, ’híreset’, ’hírhedet’ is (OED).

¹²² DEKKER, *I. m.*, K4^v.

¹²³ A *Spanyol tragédiában* található „következtetlenségek” olvasatáért, mely szintén Jonson elnevezéséből indul ki, majd nyomon követi az egymásnak ellentmondó stílusbeli alakzatokat és *sprezzaturát* a darabban, lásd SIEMON, „Sporting Kyd”, 553–582. Siemon olvasata Kyd *Spanyol tragédiabeli* írásának többértékűségének szemléltetése felé hajlik, és főként annak Merchant Taylor’s Schoolhoz fűződő lehetséges kapcsolatát mutatja be; céloom az, hogy bebizonyítsam, Kyd polivokalitása nem csupán Kydre jellemző, hanem összefonódik az együttműködésen alapuló drámaírás szélesebb köreivel. Vö. Greene híres leírását Shakespeare-ről: „egy abszolút *Johannes fac totum*.”

¹²⁴ Marjorie GARBER, „»Infinite Riches in a Little Room«. Closure and Enclosure in Marlowe” = *Two Renaissance Mythmakers. Christopher Marlowe and Ben Jonson*, szerk.

Amennyiben követjük Garber olvasatát abban, hogy térbeli egyezést találunk a kis szoba, a sor és Marlowe „munkája között az Erzsébet kori színpad szűkös berkeiben”,¹²⁵ láthatjuk, ha úgy olvassuk Kydet, hogy Marlowe-val együtt írt, hogy a szoba elszigeteltsége, az együttműködő színpad és Jonson sora magában foglalhat vagy kizárhat számos drámaíró, akik együtt írtak. Egy szóval, ez *társalgás*. „Gaveston jer, siess, / Hogy legdrágább barátoddal megoszd / A birodalmat” mondja egy levéltöredék, melyet Marlowe belekevert egy darabba (II. Edvárd).¹²⁶ Vagy a darabot keverték a levélbe, mellyel „az” kezdődik? A kis szoba, az együttműködő kis angol színház és a „háztartás gazdasága” ezekben az egymáshoz kapcsolódó házakban körülhatárol és magában foglal olyan diskurzusokat és gyakorlatokat, melyeket csak most kezdünk számitásba venni.

Fordította Jászay Dorottya

Alvin KERNAN, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1977 (Selected Papers from the English Institute, 1), 20. [*A máltai zsidó*. MARLOWE Kristóf *tragédiája*, ford. RÓZSA Dezső, Franklin, Budapest, é. n., 32.]

¹²⁵ GARBER, *I. m.*, 21.

¹²⁶ Christopher MARLOWE, *Második Edvárd*, ford. RÓZSA Dezső, Franklin, Budapest, 1914, 89.