

És hívd le a vérpadról társaid:
Mától barátaim. Egy-két napig
Még szomorkodjunk, az legyen a gondunk,
Hogy eltemessük Arcitest, utána
A mátkapár arcát mi is felöltjük,
S Palamonnal mosolygunk majd, akit,
Órája csak, úgy sajnáltam, amint
Szerettem Arcitest, s úgy szeretek most,
Amint sajnálom azt. Égi varázslók,
Hogy kiforgattok bennünket! Nevetjük,
Amink nincs; bánkódunk azér, amink van;
Mint ha gyerekek volnánk. Ám legyünk
Hálásak, ne vitázzunk veletek,
Kiket nem vonhatunk kérdőre. Menjünk,
S tanuljunk az időtől.

Harsonák. Mind el

EPILOGUS

Megkérdeném, tetszett-e a darab,
De nem merem, hisz fiúk játszanak:
Félnék vagyok. Kérek, maradjatok,
Hadd nézzelek. Egy arc se mosolyog?
Nehéz eset. Ha van, ki szép leányt
Szeretett — s nincs kétségem eziránt —,
Álljon ki, s hogyha keserves neki
Színt vallani, hát csak fűtyülje ki
Produkciónk. De nem szól senki sem.
Ki vele gyorsan, bármily rossz legyen;
S ne higgyétek, hogy arcátlan vagyok:
Nincs szándékunkban. Amit láttatok,
A darabot azért adtuk elő,
Hogy kedvetek keressük, ez a fő
Célunk vele; és annyit mondhatok,
Lesz ennél jobb is, csak kitarthatok
Melléttünk, hogy meg szolgáljuk remélt
Kegyeiteket. Urak, most szép jó éjt.

„A shakespeare-i tragédia és komédia komplementaritása”, in:
Látó, 1994/3, 97–105. old.

Fabiny Tibor

A shakespeare-i tragédia és komédia komplementaritása

1.

Coleridge-től azt tanultuk meg, hogy minden filozófus vagy platonista, vagy arisztotelisánus, Gilbert-től pedig azt, hogy mi mind vagy liberálisok vagy konzervatívok vagyunk, és még az a hír is járja, hogy az emberi lények is két csoportba tartoznak, a fiúkéba és a lányokéba. Ezzel a gondolattal vezet be a shakespeare-i komédiáról és románcról írt könyvét Northrop Frye (*A Natural Perspective — Természetes nézőpont*). S nyomban hozzáteszi, hogy az irodalomkritikusok népes csapata is két táborra oszlik, egyrészt vannak a komolyságot, a valóságát kutató ún. illiázi kritikusok, akik a tragédia, a realizmus, az irónia kedvéért tanulmányozzák az irodalmat, a másik oldalon pedig vannak az öncélú történetek, a meséket kedvelő ún. Odüsszeia-féle kritikusok, akik a komédiában meg a románcban lelik örömüket. A tragédia, a *Hamlet* szávaival, mintegy tükröt tart a természetnek, vagyis a valóságnak, a komédia ezzel szemben nem reflektál a történelemre vagy a külvilágra, a cselekmény önmagáért van, azért, hogy szórakoztasson és elvarázsoljon minket.

Tragédia és komédia, két ősrégi, az ókorba visszanyúló drámai műnem. Mint tudjuk, Arisztotelésznek csak a tragédiáról szóló fejtegetései maradtak fenn a Poétikában. A komédiáról vallott nézeteire csak közvetve következtethetünk. Umberto Eco nagyszerű hermeneutikai krimije, *A rózsza* neve éppen arra a fikcióra épül, hogy egy középkori kolostorban megtalálták Arisztotelész elveszettnek hitt komédia-magyarázatát. Csakhogy az Arisztotelész-szöveg felfedezői, a titokban most már kacagni is merészülő szerzetesek sorra erőszakos halál áldozatai lesznek. Eco regénye óta bizonyára nem egy tudós fantáziáját csiklandozza a gondolat, mi minden történt volna, ha fennmarad Arisztotelész komédiáról írt értekezése is.

Arisztotelész valószínűleg még nem a történelemhez való kötődés alapján különböztette meg a tragédiát és a komédiát. Az i.sz. 4. században Aelius Donatus (más néven Evanthius) először fejt ki azt a nézetet, hogy a komédiának egy fiktív történet, a tragédiának viszont valamilyen történelmi esemény az alapja: *Omnia comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia*

Elhangzott a Magyar Shakespeare Bizottság országos konferenciáján 1992 májusában.

fide perditur. Minden tragédia kitalált cselekményekre épül, a történeten alapuló tragédia gyakran hitelessége által romlik el.

2.

Hogy is van ez Shakespeare drámáiban? A tragédia Shakespeare színházában olyan történet, melynek emberhalál a vége. A vígjáték a szórakoztatás műfaja, arra való, hogy ne vessünk, olvashatjuk Géher Istvánnál. E két műfaj, kivéltképp Shakespeare-nél, sohasem különíthető el élesen egymástól, sohasem teljesen tiszta. A legtöbb komédia magában hordozza a tragédiák csíráit, s a tragédiák maguk is sokszor bővekednek komikus jelenetekben. Igaza van Géher Istvánnak abban, hogy a kornikum és a tragikum egyaránt a létezés természetében rejlik, tükörképük egymásra vetül az ember csodálkozó tekintetében... a komédiákban ugyanazon az alaphelyzeten nevetünk, amitől a tragédiákban kétségbeesünk. (*Shakespeare-olvasókönyv, Tükörképünk 37 darabban.* Budapest, Cserépfalvi, Szépirodalmi Kiadó, 1991. 93. és 97. old.)

Most azonban és nem a *Hamlet* sírásójelenetéről, a *Lear király* bolondjáról, a várkapus *Macbeth-beli monológjáról* kívánok beszélni. Arról sem, hogy például a *Szentivánéji álom* kezdete egy potenciális tragédia, hogy Shakespeare az alapszituációból mégsem a — mondjuk így, „*Hermia tragédiája*” című drámát formálja meg, hanem a mágia, a metamorfózis és sok-sok humor révén happy endet varázsol nekünk. Nem azt szeretném végigkövetni, hogy a műfajok miképpen keverednek, s hogy miként játszanak át egymásba, hanem arról kívánok beszélni, hogy Shakespeare színházában a tragédia és a komédia egymást sajátos módon egészíti ki. E komplementaritást egyrészt a középkori műfajelmélet, másrészt a 20. századi mítoszkritika segítségével szeretném részletesebben kifejteni.

3.

A shakespeare-i tragédia és komédia természetéről csak akkor szólhatunk hitelesen és meggyőzően, ha e műfajok genéziséről is tudunk néhány lényeges észrevétellel szolgálni. A tragédia eredete kapcsán beszélhetnénk arról, hogy a klasszikus görög tragédia mennyire ismeretlen volt a reneszánsz Angliában, míg a latin Seneca annál látványosabb módon született újjá a 16. századi itáliai-francia-spanyol, és nem utolsósorban, angol színpadokon. A komédia eredete kapcsán említhetnők az arisztophaneszi ókomédiát, a menandroszi újkomédiát, és mindenek előtt a római vígjátékírók, Plautus és Terentius hatását. Ezek már szakmai és iskolai közhelyek. Ugyanakkor, számolnunk kell a ritkábban emlegetett, s némileg háttérbe szorított középkori hagyománnyal. Véleményem szerint a középkori hagyománynak döntő szerepe van a tragédia és a komédia eredetében, s a két ellentétesnek tűnő műfaj egymást kiegészítő természetét is e hagyomány alapozza meg.

Amikor a középkori hagyományhoz és a középkori műfajelmélethez fordulok, nem célozom Shakespeare-ből középkori drámáirót csinálni. Azt viszont

vallom, hogy a reneszánsz kori műfajokat is jobban megérthetjük, ha azokat genézisükkel együtt tanulmányozzuk. A korábbi felől is lehet, sőt kell néznünk a későbbit, nemcsak a későbbi felől a korábbi.

a. A tragédia eszméjének középkori eredete

Igaz, hogy a középkor nem ismerte a drámai tragédiát vagy komédiát, de ugyanakkor a középkornak nagyon is világos fogalma volt a tragédiáról és a komédiáról. Csak hogy ezeken narratív műfajokat, vagyis történeteket és nem drámákat értett. Williard Farnham 1936-os könyve, *Az Erzsébet-kori tragédia középkori öröksége (The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy)* óta egyre többen hangsúlyozzák, s persze vitatják is azt a nézetet, hogy a középkori narratív tragédiák (tragikus történetek) döntő módon hatottak a reneszánsz kori drámai tragédiák fejlődésére. A középkor egyik kedvenc olvasmánya a könyvét börtönben író, halálra ítélt Boethius (meghalt 525-ben) *De Consolatione Philosophiae* — *A filozófia vigasztalása* című könyve volt. A sztoikus szerző az emberi életet ért szerencsétlenségeket, a tragédiákat a szerencse változékonyosságának és szeszélyének tulajdonítja, de a szerencse kerekéről való lezuhanás okai közül az egyén felelősségét sem zárja ki. A középkorban Boethius könyvét számos nemzeti nyelvre is lefordították. Boccaccióra is valószínűleg ez a szellemiség hatott, amikor élete végén megírja a *De Casibus Virorum et Feminarum Illustrium*, azaz a *Nevezetes férfiak és asszonyok bukásairól* című történeteket tartalmazó gyűjteményét. E műnek a maga korában nagyobb sikere volt, mint a *Dekameronnak* (ld. Farnham, 71. old.). A szakirodalom Boccaccio könyve után *de casibus* hagyománynak is hívja a középkori narratív tragédiák konvencióját. Boethius és Boccaccio különös erővel hatottak a középkori angol irodalomra, kivéltképp Geoffrey Chaucerre és John Lydgate -re. Chaucer, miközben fordítja a *Consolatiót*, a szöveg margóján maga is meghatározását adja a tragédiának. Aztán a *Canterburyi mesékben*, *A barát meséjének (The Monk's Tale)* előbeszédében ismét megfogalmazza a tragédia lényegét:

*Tudjátok-e, mi a tragédia?
Régi könyvekben őrzött történet,
hősét szerencse, boldogság övezte,
majd mélyre hullt, siralmas lőn a veszte,
s nyomorultán, kifosztva végezte.*

(TÓTFALUSI ISTVÁN fordítása)

Az 1400-as évek elején John Lydgate *Fall of Princes (Hercegek bukása)* címen átdolgozta Boccaccio művét angolra, s ebben a tragikus bukások példáit, típusait, *exempla-it* nyújtotta az olvasó tanulására és épülésére. A 16. században ezt a hagyományt a *Mirror for Magistrates (Uralkodók tükré)* gyűjteményes kötet folytatta, melynek számos kiadásán szerepelt a *Tragedye*

megnevezés. Az *exempla-k* közeli rokonságot mutatnak a középkor végén végre megindult színjátszás moralitás-hagyományával. Ha például az *Akárkit* (*Everyman*) egy pozitív példának, az üdvösség útjának dramatizálásaként fogjuk föl, akkor az első jelentős angol reneszánsz tragédiákat (mint például Marlowe *Doktor Faustus*-át) akár negatív moralitásként is értelmezhetjük, ugyanis a drámaíró, elretentésül, a kárhozat útját dramatizálja az üdvösség útja helyett. Ha most a középkori narratív tragédiahagyomány mellett a *rota fortunae* (a szerencse kereke) gazdag középkori és reneszánsz ikonográfiáját is figyelembe vesszük, akkor nem nehéz kimutatnunk a királydrámák és a tragédiák közötti generikus kapcsolatot.

Shakespeare drámaíró karrierjének kezdetén először a nemzeti történelemhez fordult, s királydrámáinak nagy része már készen volt, mielőtt érdemleges tragédiát írt volna. Sokszor, mint például a *III. Richárd* esetében, elmosódik a királydráma és a tragédia közötti különbség, s úgy véljük, hogy a tragédiák sűrített ideje és a királydrámák epikus-narratív idejéből párolódik le. Tehát a középkori gondolkodásban a tragédia eszméjét a jólét (prosperitás) állapotából a nyomorúság (miserabilitás) állapotába való zuhanás, a szerencse kerekéről való esés, illetve bukás fejezte ki. Nem véletlen, hogy Chaucer *A barát meséjében*, amely tizenhét ilyen tipikus zuhanástörténetet tartalmaz, a tragikus példák sorát a lázadó angyal, Lucifer bukásának történetével nyitja. Ezt követi Ádám, az első ember története, amely Milton szerint archetipikus tragédia. A középkor és a kereszténység azt tanította, hogy minden tragédia oka az öröklétből az időbeliségbe, a történelembe való zuhanás, a bűneset. Eszerint tehát minden emberi tragédia visszavezethető az Ember, vagyis Ádám tragédiájára.

b. A komédia eszméjének középkori eredete

De mit tudunk elmondani a shakespeare-i komédia genéziséről, különösen a komédia középkori hagyományáról?

Az angol reneszánszban két komédiatípus érvényesült, az egyik a Ben Jonson-i szatirikus komédia, a másik pedig a shakespeare-i romantikus komédia. A szatirikus komédia a menandroszi újkomédia reneszánsz kori újjáélesztése, főleg Plautus és Terentius közvetítése nyomán. A szatirikus komédia hősei nem nagyemberek, mint a tragédia esetében, hanem átlagemberek, többnyire urbánus polgárok. A drámaíró arra hivatott, hogy a hétköznapi emberek — azaz önmagunk — erkölcsi-emberi fogyatékoságait karikírozza. Jonson a maga erkölcsjavító alkat-vígjátékával, akárcsak később Congreve és a restaurációs drámaírók a szokások vígjátékával, sokkal inkább a realizmus talaján álltak, mint Shakespeare.

Sir Philip Sidney *A költészet védelmében* (*An Apology for Poetry*) így értelmezi a komédiát:

A komédia életünk közönséges tévedéseit utánozza a lehető legnevetésé-

gesebb és legsúlyosabb formában, úgy, hogy senki, aki magára ismerhet valamelyik történetben, nem lehet önmagával elégedett.

A szatirikus komédiának a tragédiával nincs közvetlen kapcsolata. Ez a komédiatípus az emberi bűnöket és fogyatékosságokat veszi célba, nem azt tanítja, hogy az életben mit kell megragadni, hanem azt, hogy mit kell elkerülni.

Nem így a romantikus komédia. A romantikus, illetve shakespeare-i komédia genézise Coghill szerint nem az ókorban, hanem a középkorban keresendő. Klasszikus megfogalmazása Vincent de Beauvais 1250 körül írt *Speculum Maius* című könyvében található, emígy hangzik: *Commedia poesis exordium triste laeto fine commutans*, azaz a komédia olyan költemény, amely a szomorú kezdetet boldog véggé változtatja. Ez az egyszerű meghatározás a középkori tragédia-felfogás, Boethius és Chaucer definíciójának az antitézise. A tragédiában boldog kezdetből lesz szomorú vég, a komédiában meg éppen fordítva, szomorú kezdetből lesz boldog befejezés. A tragédia fordított komédia, a komédia pedig fordított tragédia. A tragédia a zuhanás, a komédia a beteljesülés műfaja. A tragédia a kizárást, a komédia a befogadtatást jeleníti meg. A tragikus mozgás lefelé, a komikus mozgás felfelé irányul. A tragédia és a komédia tehát komplementer műfajok. Minden tragédia tökéletlen, illetve félbemaradt komédia, írja Northrop Frye. („Tragedy is really implicit or uncompleted comedy... comedy contains tragedy within itself.” *The Argument of Comedy, English Institute Essays*, 1948, szerk. D. A. Robertson, Jr. New York, Columbia University Press, 1949. 53-73. old.) A tragédia és a komédia ugyanazon ciklus két fele, a lefelé irányuló aláeső fázis a tragédia, a felfelé irányuló, emelkedő fázis a komédia. A komédia ott kezdődik, ahol a tragédia végződött. Nem véletlen, hogy Chaucernél *A barát meséjében* a lovag, a középkori románcok kedvelője és szerzője kommentálja. Neki ugyanis elege van a szomorú történetekből, és a másik műfajt választja.

*Az ellenben örömmel nyugtató,
midőn valaki szegény sorsban él,
de szerencséivel jó magasra ér,
s lakozik ott bőségben, gazdagon.*

(TÓTHFALUSI ISTVÁN fordítása)

Chaucer hősenek szájából itt a középkori komédia-felfogás meghatározását halljuk. *Miserabilitasból prosperitas*. Amíg a tragédia formájában a piramis alakját, azaz egy emelkedő és egy aláeső fázist figyelhetünk meg (ezt fejezi ki drámaelméletileg Freytag piramisa), addig a komédiára ennek ellenkezője, egy *V szerkezet*, azaz egy aláeső és egy domináns emelkedő fázis jellemző.

Ilyen egyszerű volna az egész? Igen is, meg nem is. A középkori ember számára azonban a komikus forma nemcsak egy történet műfaja, hanem maga az emberi létezés, a végső valóság formája. A középkori ember hitt abban,

hogy a világegyetem szerkezete maga is komikus. Dante *Isteni színjátékának* a Pokolban kezdődő, a Purgatóriumon át felfelé, a Paradicsomba ívelő hatalmas szerkezete is ezt a hitet hivatott kifejezni. A középkor emberének a komikus forma kozmikus forma, maga a valóság. A Biblia és a kereszténység, illetve a megváltás történetének (Heilsgeschichte) szerkezete is alapvetően komikus, hiszen a nagy tragédia, Krisztus kereszthalála nem a végső és utolsó esemény a szent-történetek egymásutániságában. Ahogyan a kereszthalált a feltámadás követte, ugyanúgy a mennybemenetelt a második visszajövetel, a földi nyomorúságot pedig az üdvözülés bizonyossága fogja követni.

4.

Végezetül, Northrop Frye mítoszkritikája alapján vegyük közelebbről szemügyre Shakespeare romantikus komédiáit, és vizsgáljuk meg e komédiáknak a tragédiákkal való komplementaritását. Utalok még C. L. Barber 1959-ben megjelent könyvére (*Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press), amely Frye tömör elméleti megállapításait konkrét történeti példákkal támasztja alá.

Frye-nál *A kritika anatómiájában* a műfajelméletet, a retorika-kritikát megelőzi a mítoszelmélet, az archetípus-kritika. Ugyanis Frye az irodalom tanulmányozását az irodalom-előtti kategóriákból (antropológia, vallás, mítosz) vezeti le, s az egyes irodalmi műfajokat *helyükről kimozdított mítoszoknak* („displaced myths”) tekinti. Mindössze két mozdulatlan mítosz van, az egyik az apokalipszis, az ártatlan isteni világ mítosza, amely felé mindnyájan vágyakozunk, a második pedig a démoni, tapasztalati világ mítosza, amely mindnyájunkat taszít. Frye a fent és lent abszolút kategóriái közé feszíti ki az irodalom négy műfaj-előtti tág kategóriáját, az ún. *mythoi-okat*. A két mozdulatlan mítosz között a négy narratíva, vagy *mythoi* egyszerre mozog a természet négy évszakához hasonlóan ciklikusan, és az apokaliptikus világ felé dialektikusan. A négy narratíva vagy *mythoi* a románc, avagy a nyár mítosza, amely párhuzamosan fut az ártatlanság apokaliptikus világával, az irónia illetve szatíra, avagy a tél mítosza, amely párhuzamosan fut a tapasztalati démoni világával, s e két horizontális narratíva között feszül a két egymást kiegészítő, félkörben futó vertikális *mythoi*, a tragédia, avagy az ősz, illetve a komédia, avagy a tavasz mítosza. Mind a négy mítikus mozgásnak különböző szakaszai vannak, a komédia és a tragédia a magas fázisokban a románchoz, alacsonyabb fázisokban az iróniához áll közelebb. A tragédia mozgása alapvetően lefele tart, a komédia mozgása pedig felfelé. Ezen a ponton találkozunk tehát a tragédia és a komédia egymást kiegészítő természetéről szóló középkori elmélet, melynek vizuális megjelenítése a *rota fortunae*, a szerencse kereke volt, Frye-nak a természeti ciklusokra épülő mítosz és archetípus-elméletével.

A shakespeare-i romantikus komédia a vígjáték skálájának felső fokán helyezkedik el, hiszen közel áll a románc, a nyár mítoszához. A jonsoni ún. szatirikus komédia pedig a komédia skálájának alsó fokán az iróniához, a tél mítoszához közelít.

Milyen is a shakespeare-i romantikus vígjátékok szerkezete? Frey szerint Shakespeare romantikus vígjátékai egy ún. normális, civilizált, ám terméketlen világban kezdődnek. Shakespeare a megoldhatatlan konfliktusokat kiemeli az első világból, és egy ún. zöld vagy második világba plántálja őket, ilyen az athéni erdő a *Szentivánéji álomban*, az ardeni erdő az *Ahogy tetszikben*, a windsori erdő *A windsori vígjátékban*, Belmont elvarázsolt világa *A velenecsei kalmárban*, vagy Bohémia pásztori világa a *Téli regében*. A zöld vagy második világban csodálatos metamorfózis történik, a konfliktusok megoldódnak, a szereimések egymásra lelnak, s így visszatérnek a normális, vagyis az első világba. Az egymásra találó és házasságot ülő fiatalok befogadásával ugyanúgy regenerálódnak a társadalom és a világ, mint ahogyan a természet is ciklusonként ölti magára új ruháját. Ezt a beteljesedést és újjáteremtést ünnepli a tánc és a zene.

A romantikus vígjáték alapkonfliktusa legtöbbször a nemzedékek közötti feszültség. Az idősek merev és száraz társadalmi utközik a fiatalok duzzadó életerejével. Az életerők összemérése és utközése történik. Noha a hatalom a szülők oldalán áll, a fiatalok mégis győzni fognak, mert övök az idő. Ez az idő egyúttal a komédia ideje. Végül is az élet, a termékenység arat diadalt a terméketlen tekintély fölött.

A romantikus vígjáték szerkezetében nem nehéz felismernünk a drámának a termékenységi rítusokra visszavezethető eredetét. A termékenységi rítusok ceremóniáit a halál és az újjászületés, a tél és a nyár közötti harc megjelenítése jellemezte. Fraser *Az aranyágban* hosszasan ír a maghaló és a feltámadó király közti küzdelemről. Az egyik legrégebbi angol középkori moralitásjáték a *King of Life — Az élet királya* címet viseli. 1350 körül született. Az Élet és a Halál egymás elleni harcáról szól. Az Életet legyőzi a Halál, de végül is az Élet feltámad és újjászületik. Az élet-halál-újjászületés archetipikus példája ez. Frye szerint a vígjáték azért eredeztethető a rítusból, mert a termékenységi rítusban a tragikus történetnek mindig van egy komikus folytatása. A bűnt, a telet mindig ellentéppontozza a tavasz és a nyár, a karnevál, a népi örömmünnep. Az életerő kiélésével, a karneválokkal, a tobzódással, a szaturnáliákkal felfrissül az elkorhadott társadalom, és újjászületik a világ.

A *lóvá tett lovagok* végén tavasz (a Kakukk) és tél (a Bagoly) vita-éneke, akár csak a Tudor-korból fennmaradt *Debate or Stryfe Between Summer and Winter (Vita a nyár és a tél között)*, mintegy emblematikusan jeleníti meg a dráma rituális eredetét kifejező természeti küzdelmet. Hadd idézzem Mészöly Dezső fordításában.

Kakukk (énekel)

*Ha százsorszép és szarkaláb
Meg kék ibolya, sárga som,
Meg hamvas-pelyhes barkaág
Virít a völgyi tájakon
Kakukk ül akkor fönna fán,
S a házas embert gyötri ám
Kakukk!
Kakukk, kakukk — ó fertelem!
Hideg fut át a férjeken.*

*Ha zab-szár sípot fúj a pór
És víg pacsirta szóra kél,
Ha csóka párzik, gerle szól,
S a lányok inge hófehér
Kakukk ül akkor fönna fán,
S a házas embert gyötri ám
Kakukk!
Kakukk, kakukk — ó fertelem!
Hideg fut át a férjeken.*

Bagoly (énekel)

*Ha már virít a jégvirág,
S markába Dick nagyot lehel,
Ha Tom behordja mind a fát,
S a sajtárban fagyott a tej,
S az út jeges, s a vér se forr —
Éjente szól a vak bagoly
Huhú!
Huhú, de víg a hangja, haj,
Míg szurtos Janka sört habar!*

*Ha szerte-széjjel szél füttyül,
S a tisztelendő úr kehes,
Ha hómezőkön varjú ül,
És Marcsa orra vérveres,
S a tűzön forr az almabor —
Éjjelente szól a vak bagoly
Huhú!
Huhú, de víg a hangja, haj,
Míg szurtos Janka sört habar!*

5.

Tragédiatisztelő kultúrában élünk, mivel úgy véljük, hogy az emberi lét titokzatos paradoxonából, a lenni vagy nem lenni misztériumából a tragédia sejtet meg a legtöbbet. Egy ilyen konstellációban a vígjáték csak afféle könnyű műfaj. Ám a középkori műfajelmélet és Frye mítoszkritikája egy alternatív látásmódot ad nekünk: talán éppen fordítva van, és talán a komédia a magasabbrendű műfaj, hiszen az magába foglalja a tragédiát is. A Bagoly télről szóló tragikus énekét a komédia zárósorában Armado így értelmezi: „Mercurius minden szava csak vartyogás Apollo éneke után.”

A dráma eredetéként felfogható rítus is a komédia szerkezetét hordja magán. Bár a tragédia és a komédia egymás inverzei, a tragédia mégiscsak tökéletlen komédia, hiszen míg élünk és utódokat nemzünk, míg a lét- és fajfenntartás ösztöne dolgozik bennünk, addig az utolsó szó nem a pusztulásé, nem a Puszta országé, ahol tél van és hó és halál, hanem a szerelemé, a beteljesülése, az örökkön győzedelmes tavaszé, a májusé, az élni akaró életé.

