

„scourge and minister” — Hamlet önmagát mint az égi hatalom „ostorát” és „szolgáját” (illetve „eszközét”) mutatja be, ami bizonyos fölényt biztosít neki áldozataival szemben. Erről a magaslatról gúnyos megvetéssel nyilatkozik róluk és balsorsukról, amelyet meggyőződése szerint maguk készítettek elő. Később Horatio előtt fejt ki: „Van egy istenség, aki céljaink / Formálja végre, bármiképp nagyoltuk” — vagyis: nincs szükség mindig átgondolt tervre, a terv pontos végrehajtására; rögtönzéseinket felsőbb erők irányítják, tévedéseinket ezek igazítják helyre.

Ezzel a bizakodó fatalizmussal megy tulajdon sorsa és feladata elé a tragédia végkifejletében. A király és Laertes jól kitervelt, többszörösen bebiztosított akciója olyan helyzetet teremt, amelyben a királyfi egyszerre vehet elégtételt oly igen szeretett apja haláláért és minden saját sérelméért. S amelyben hősként bukhat el, megismételve — lényegesen magasabb szinten — Saxo és Belleforest Amlethjének teljesítményét, egyúttal tökéletes ellentétébe fordítva a bosszútragédiák főalakjainak degradációját.

Jegyzetek

- Orestész és Hamlet történetében nyilvánvaló a hasonlóság, de számottevőek az eltérések is. Lényeges különbség mutatkozik a bosszú természetének, szerepének felfogásában. E kérdéssel nálunk Honti János foglalkozott „Orestes és Hamlet” c. tanulmányában, *Magyarok*, I. (1945), 253—260.
- Jakob Burckhardt: *Az olasz reneszánsz műveltsége*. (Fordította Elek Artur.) Budapest, 1945. 232.
- Pál levele a Rómabeliekhez, 12, 19.
- Mózes V. könyve, 32, 35. De mint utaltunk rá, a „szemet szemért” maximája is fellelhető a mőzesi könyvekben, így az ötödikben is: Mózes V. 19, 21.
- Idézi Fredson Thayer Bowers: *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*. Princeton, 1940, 36.
- Bowers, 40.
- „A bosszú egyfajta vadon termő igazság...” — így hangzanak A bosszúról c. Bacon-esszé bevezető szavai Julow Viktor fordításában. (Francis Bacon: *Esszék*. Budapest, 1968, 17.) Bacon fogalmazása az „Of Revenge” c. esszé elején tömörebb: „Revenge is a kind of wild justice”, de szó szerinti fordításban a „wild justice” értelme nem lett volna elég világos.
- Eleanor Prosser: *Hamlet & Revenge*. Stanford, 1971 (második kiadás), 21.
- L. ezzel kapcsolatban Bowers, i. m., 186.
- Marcellus félrevezetésének teóriáját John Dover Wilson fejti ki *What Happens in Hamlet* (London, 1935) c. könyvének 79. és köv. lapjain.
- Gentillet: *Contre-Machiavel* c. művének idevágó szavait idézi Bowers, 52.
- Eleanor Prosser, 269—279.
- Harold Jenkins *Hamlet*-kiadása. (The Arden Shakespeare) London, 1982, 515.
- Bibliai kifejezés a „kenyernek elégsége” (Ezékiel, 16, 49). Az érzéki étvágy teljes kielégítését jelenti, a katolikus értelmezés szerint a bőjt általi tisztulás hiányát, a halálra való felkészületlenséget.
- Samuel Johnson: *The Plays of Shakespeare*, VIII. London, 1765. Modern kiadás: *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. VIII. New York, 1968, 990.
- Pl. John Conolly orvos, elmeorvos: *A Study of Hamlet*, 1863. c. művében. Idézi H. H. Furness: *A New Variorum of Shakespeare. Hamlet II.* (1877), 216.
- Harold Jenkins, 513—514.
- E. E. Stoll: *Hamlet. A Historical Comparative Study*, London, 1919, 51—56.
- Roland Mushat Frye: *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600*. Princeton, 1984.
260. és köv. lapok. Az ellenkező véleményt James L. Donovan fejtette ki „A Note on Hamlet's 'Not Shrivng Time Allow'd'” c. cikkében, *Notes and Queries* vol. 201. (Nov., 1956), 467—469.

„Számszimbolika a *Lóvátett lovagokban*?” In: *Új Magyar Shakespeare Tár*, Vol. I./1988/, 85—100. old.

SZÁMSZIMBOLIKA A LÓVÁ TETT LOVAGOKBAN?

FABINY TIBOR

„The fox, the ape, and the humble-bee,
Were still at odds, being but three.
Until the goose came out of door,
Staying the odds by adding four.”
(3, 1, 92—95)

I.

A *Lóvátett lovagokat* ma már aligha lehet a „korai darab” lekicsinylő minősítésével elintézni. A komédiát több évszázados szunnyadásából először a történeti kritikusok kezdték ébresztgetni — például Frances Yates¹ és Muriel Bradbrook² —, akiket a darab „topikalitása” izgatott, s azt boncolgatták, vajon a „little academe” összefüggésbe hozható-e a francia akadémiaival, kik is lehetnek azok a konkrét Shakespeare-kortárs literátorok, a nagy tekintélyek, akiket a pályakezdő drámaíró finoman pellengérré állított: John Lyly? Gabriel Harvey? Thomas Nashe? John Florio? Tudatos lehetett-e a célzás a Sir Walter Raleigh által patronált „School of Night”-ra (4, 3, 255), ahol a merész ifjú titánok már a kopernikuszi világképet vitatták és egyesek — mint Marlowe — még ateista nézeteknek is hangot adtak? Aztán sokaknak³ az is felcsigázta fantáziáját, hogy a „sötét” Rosaline talán burkolt utalás is lehet a „szonettek fekete hölgyére”, hiszen a *Lóvátett lovagok*, akárcsak a *Szentivánéji álom* vagy a *II. Richárd*, Shakespeare un. „lírikus” korszakában, a szonettekkel egyidőben született!

Megemlíthetjük, hogy a Shakespeare-hívők békés gyülekezetéből tüntetően kivonuló „Baconiánus szekta”⁴ rajongóinak éppen a *Love's Labour's Lost* szolgálta a „perdöntő” bizonyítékot Bacon szerzősége mellett: Costard (nevezzük a szereplőket ezután eredeti nevükön!) huszonhét betűből álló latin szava: ho-no-ri-fi-ca-bi-li-tu-di-ni-ta-ti-bus szerintünk annyit tesz ki, mint „Hi ludi F. Bacon Nati Tuiti Orbi” — vagyis „Ezek Francis Bacon művei megőrizve a világ számára”.

Másokat a dráma feltűnő nyelvi gazdagsága, a stílusok kavalkádja ragadott meg. A szellemes és penge-éles szójátékok, a pergő és lendületes nyelvi asszók aligha

mondhatjuk, hogy Shakespeare csak gúnyolta Lyly elburjánzott antitetikus találmányát, az „euphuizmusokat”, hanem zseniálisan föl is használta, sőt még ünnepelte is azokat! A dráma önmaga is — Moth szavaival élve — „az idegen nyelvek lakomája” (5, 1, 35). A vígjáték egyúttal a költői nyelv teremtő erejét jeleníti meg, erről szól a műről készült mindmáig legalaposabb monográfia, William Caroll *The Great Feast of Language*⁶ című könyve, s a retorikai alakzatokban páratlan gazdagságot bontotta ki a közelmúltban Keir Elam, a komédia-író Shakespeare nyelvjátékairól készült monográfiája.⁷

A kritikusok egy harmadik csoportja⁸ azt domborítja ki, hogy a *Lóvá tett lovagok* a plautusi komédia konvencionális alakjait („stock characters”) eleveníti föl: „The pedant, the braggart, the hedge-priest, the fool and the boy” — olvassuk az ötödik felvonás második színében, s ez a ruha tényleg ráillik a mellékszereplőkre: Holofernesre, Armadóra, Sir Nathanaelre, Costardra és Moth-ra. Ilyen szempontok szerint helyezi el a drámát az ókori és a reneszánsz komédia-írás kontextusába Leo Salinger.

Az írott dráma azonban igazán csak a színpadon fog magára találni, a „page” a „stage”-en tud majd életre kelni. Több évszázados csönd és egy-két sikertelen próbálkozás után Peter Brooké az első nagy taps Stratfordban a negyvenes évek második felében.⁹ Hasonlóan megmozgatta a közönséget John Barton híres rendezése, majd 1985-ben Roger Rees Berowne-alakítása a Royal Shakespeare Company előadásában. Magyarországon több fordításkíséret után Mészöly Dezső tudta Shakespeare-szövegét mai magyar nyelven a színpadon a legnagyobb sikerrel megszólaltatni. Az elmúlt tíz évben Szirtes Tamás kétszer is megrendezte: 1977-ben a Madách Színházban, 1987-ben pedig a Tháliában. A fordító (az *Új Írás* hasábjain)¹⁰ szenvedélyesen védi és vállalja a darabot, a színház tele van, a közönség füttyül vagy tapsol. A *Lóvá tett lovagok* ismét közöttünk van; újra él.

II.

A következőkben nem a történeti allúziókról, nem a jelentős nyelvi gazdagságról, nem a drámai előzményekről, de még nem is a színpad által életre keltett komikus hatásokról kívánunk szólni, hanem arról, hogy Shakespeare nemcsak a nyelvvel, hanem a számokkal is szellemes játékot űz a komédiában. Gyanúnk az, hogy Shakespeare nem esetlegesen választotta meg a műben előforduló számokat, mivel a komédián való töprengésünk közepette úton-útfélen egy rejtett, de időnként mégis megnyilvánuló „számszimbolizmusba” botlunk bele. Tanulmányunkban ezt a számszimbolikát igyekszünk feltárni és megvilágítani.

A szimbólum — írja Paul Ricoeur — értelmezésért kiált: lássuk tehát, alkalmas terep lesz-e a *Lóvá tett lovagok* egy „numerológiai” vizsgálódás számára?

Próbáljunk először a nyelvi játékok és számok összefüggésére rávilágítani! A dráma olvasása közben a nyelvi szójátékok záporában nem egy rejtvény-szerű alakzatra, talányra, rébuszra vagy enigmára figyelhetünk fel. A szójáték értelmezést vált ki, s a következőkben a nyelvi játék, a talány önreflexiójának, önértelmezésének, azaz végeredményben egy „hermeneutikai” műveletnek lehetünk tanúi.

1. „enigma”

A „rébuszra” Moth akart/akaratlan szójátéka adja az okot. A harmadik felvonás első jelenetében a lábát tört Costard társaságában így hozza a hírt Armadónak:

„here's a costard broken in a shin.”
(3, 1, 67)

Mivel a „costard” a korabeli szlengben „fejét”, „kobakot” is jelentett, érthető a szellemes egybecsengés. Mészöly Dezső ezt így adta vissza: „Bunkó a fejét törte, de mégis a lába tört”. E kétértelmű szerkezet Armadónak „enigma” és „riddle” (magyarban „rébusz” ill. „misztérium”), amihez *l'envoy*-t, ajánlást, magyarázatot illik adni. Moth kérdésére, hogy mit is jelent a *l'envoy*, Armado ezt a választ adja:

„it is an epilogue or discourse to make plain
Some obscure precedence that hath tofore been sain”
(3, 1, 79—80)

A rébusz olyan misztérium, amelynek nyitja van (Mészöly)

E talány illusztrálására mond el Armando egy versikét, s ezt a „moral”-t Moth „*l'envoy*”-ja fogja „kinyitni”.

„The fox, the ape, and the humble-bee,
Were still at odds, being but three.

és Moth folytatja:

Until the goose came out of door,
And stay'd the odds by adding four.”
(1, 3, 86—89)

A magyar változatot idézzük Gáspár Endre és Mészöly Dezső fordításában is:

A róka, a majom, a méhecske lám
Páratlan, mert a három páratlan szám.
A liba, midőn az ólból kilépett,
Csinált páratlan háromból páros négyet.
(Gáspár)

Róka, majom, méh-e három
Miért páratlan a világon?
Róka hasban bent egy liba!
Így már páros, semmi hiba.

(Mészöly)

Látszatra csak mulatságos, ám hosszú és öncélú játszadózással van dolgunk, olyan betét-epizóddal, amely Costard megjelenése és elküldése között minden funkciót nélkülöz. Ekkor még úgy tűnik, hogy a nonszensz-versike feltűnően kilóg a dráma szövegéből, s mögötte legfeljebb valami állatmesére, vagy embléma-könyvre történő célzást, vagy méginkább egy topikus allúziót sejtethetünk, mint erre néhány kritikai kiadás fel is bátorít bennünket.¹¹ Nem tekinthetjük így önkényes rendezői ötletnek, hogy például a legutóbbi Thália-beli előadás is kihagyta az első látásra „se füle, se farka” betétet az előadásból.

Irányítsuk azonban figyelmünket a dráma egészére, hátha akkor jelentést és értelmet nyer a *három* és a *négy, páros* és a *páratlan!* Ha a negyedik felvonás harmadik színéig a versikét még nem töröltük ki emlékezetünkől, akkor egyszerre csak érdekes visszhangját fedezhetjük fel a cselekmény bonyolításában és a komédia szerkezetében.

A komédia csúcspontjának és a költészet (szonett-írás) áttörő diadalának tekinthetjük a zeneileg is mesterien megkomponált „eavesdropping” vagy „over-spying” jelenetet. Úgy esik, hogy csak a közönségnek „bevallott” szerelme után Berowne a király szerelmes szonettjét hallgatja ki, a király (és Berowne) Longaville-ét; Longaville (és a király és Berowne) pedig Dumainét. A leleplezés megszégyenítő folyamata is lépésről lépésre, csak éppen fordított irányban, hátulról visszafelé történik. Dumainról Longaville, kettejükéről a király, mindhármójukról meg diadalmasan Berowne rántja le a leplet. Számokkal is ábrázolhatjuk ezt a muzikális jelenetet, s talán nem csal sejtésünk, ha e négyes ellenpontozásban a fűga kezdésképletének szerkesztését¹² ismerjük fel. Az egymás után sorban megjelenő lovagokat 1—2—3—4-es számokkal jelöljük.

Odafelé:	B	K	L	D	Visszafelé:	B	K	L	D
	1								4
	1:	2						3:	4
	1:	2:	3				2:	3:	4
	1:	2:	3:	4		1:	2:	3:	4
									(a levél)

Tehát Longaville egy embert, a király kettőt, ám Berowne már hármat tart pórázon, akikről sorra kiderült, hogy hitszegők lettek. Berowne, nem sejtve, hogy rá is ilyen veszély leselkedik, izesen ki is gúnyolja az esküjükhöz hűtlenné vált lovagokat. Emlékszünk még a versikére?

A róka, a majom, a méhecske lám
Páratlan, mert a három páratlan szám.

Berowne mulat és fölényesen kacag, egészen addig, amíg:

A liba, midőn az ólból kilépett
Csinált páratlan háromból páros négyet.

S az „ólból kilépő liba” hírét nem más, mint a szutykos Jaquanetta hozza, aki a Berowne szerelméről árukkodó levélbizonyítékot lobogtatja. S minekutána a szét-tépett levélpapírokat végképp eltüntetni már nem tudja, a vádló magaslátáról Berowne is a vádlottak padjára, azaz vallomásra kényszerül:

- B. „I confess...
That you *three* fools lack'd me, fool, to *make up the mess*;...
D. Now the number is *even*.
B. True, true we are *four*.”
(4, 3, 203—208)

Magyarul itt és a következőkben Mészöly Dezső fordítását adjuk meg.

- B. Gyónok, nagyúr! Jaj, vétkeim nagyok!
Három bolond után — a negyedik vagyok...
D. Ki van a négy kerék!
B. Négyen vagyunk, bizony!

Most már látjuk, hogy a harmadik felvonás első színének látszatra értelmetlen versikéje mintegy „előre vetítette” a nagyjelenet kompozícióját,¹³ „moral”-hoz adott „*l'envoy*” az, ami „kinyitja” a rébuszt: a páratlan háromból páros négyet csinál. A tipológiai szimbolizmus szótárát segítségül hívva, úgy fogalmazhatunk, hogy a „versike” „típusa”, „előképe” a nagy jelenet beteljesedésének, „antitípusának”.

2. tetralógus

Berowne leleplezése a *l'envoy* libájára rimel, s talán nem csal emlékezetünk, Berowne-t mintha hallottuk volna a libát emlegetni, mégpedig a dráma elején, s akkor is a „három plusz egy” felállásban. Berowne volt a külön, aki nem engedelmkedett szolgálai a mesterkelt és teljesíthetetlen fogadkozásnak. A négy férfiú villogó, egymondatos dialógusában egy stychomythiára emlékeztető szerkezetet fedezhetünk fel, amit S. K. Heninger után bátran nevezhetünk „tetralógusnak”.¹⁴

1. K. „How well he's read, to reason against reading!
2. D. Proceeded well, to stop all proceeding!
3. L. He weeds the corn, and still lets grow the weeding.
4. B. The spring is near, when *green geese* are a-breeding”.
(1, 1, 94—97)

Magyarul:

- K. Művelten érvel műveltsége ellen!
D. Úgy szellemes, hogy károsul a szellem.
L. Azért jó kertész, hogy gyomot neveljen.
B. Jön a tavasz: majális lesz a kertben!

Shakespeare — írja Heninger — a tetralógus alakzatához folyamodik, amikor a szereplőket egy csoportba, mintegy drámai egységbe akarja fűzni. Tetralógusnak tekinthetjük azokat a négysoros szakaszokat, ahol egy homogén drámai csoportot képező négy szereplő közül mind a négy mond egy sort. A fiatalemberek előbbi párbeszédén kívül egy későbbi tetralógus pedig a hölgyeket fonja majd csokorba. A megtévesztett és rászédett lovagok muszka-maszka-játéka után így mulatnak a hölgyek:

R: „the King is my love sworn.
P: And quick Berowne hath plighted faith to me.
K: And Longaville was for my service born.
M: Dumain is mine, as sure as bark on tree.”
(5, 2, 282—285)

Magyarul:

R: A király szeret!
K: Énnékem is vallotta a jó Biron!
K: De Longaville meg nékem tett hitet!
M: Dumain enyém, a síríg, úgy bizony!

A két oldalról is elhangzó tetralógus így végeredményben egy párbeszéddé: a férfi és a nő dialógusává redukálódik!

3. „mess”

Amikor a hölgyek az orosz álarcba bújt urak maszkjátékát színelve ócsárolják az immáron nyíltan is fellépő lovagoknak, ugyanaz a kifejezés hangzik el, amit már Berowne-től is hallottunk: „to make up the mess”.

P: „We have had pastimes here and pleasant game.
A mess of Russians left us but of late.
R: We four indeed, confronted were with four
In Russian habit: here they stay'd an hour.”
(5, 2, 360—362 és 367—368)

Magyarul:

K: Kedveskedtek, mulattak sokan:
Imént itt jártak muszka főurak.
R: Való, hogy négyünkhöz betért imént
Négy muszka-féle és beszélt-beszélt...

A „to make up the mess” az Arden-kiadás jegyzete szerint a következőt jelenti: „to make up the party of four. 'At dinners and feasts the company was usually arranged into fours, which were called messes'...”¹⁵

4. szerkezet: kilenc jelenet

Úgy látjuk tehát, hogy Shakespeare a drámában tudatosan játszik a hármas és a négyes számokkal, s meggyőzőnek tűnik számunkra Godshalk és Heninger állítása, akik a drámát mint „pattern-play”-t¹⁶ elemzik, azaz bizonyos sémák és szerkezetek működését látják benne. Godshalk például arra világít rá, hogy a dráma egészét miként tartja mozgásban a hármas és négyes szám játéka.

Irányítsuk figyelmünket először a dráma szerkezeti felépítésére! Feltűnő, hogy az öt felvonásban mindössze *kilenc* szín található: az I.-ben kettő, a II.-ban csak egy; a III.-ban szintén csak egy; a IV.-ben három; s az V.-ben kettő. Tekintsünk el a következőkben a felvonások sorszámozásától és a kilenc jelenet sorrendjében nézzük végig az eseményeket!

Az *első színben* történik a király és három lovagjának a fogadalomtétele, ami Costard, Jaquanetta és Dull megjelenésével rögvest ironikus előjelet kap.

A *második színben* Armado melankolikus és hóbortos szerelmét jól ellenpontozza Costard és Jaquanetta szellemes és szutykos szexualitásának földi valósága.

A *harmadik színben* jelenik meg a királylány, a három udvarhölgy: Rosaline, Katherine és Maria; valamint Boyet társaságában.

A *negyedik jelenet* szereplői ismét Armado, Moth és Costard, s az *ötödik színnel* máris a negyedik felvonás kezdetén találjuk magunkat: ez a dráma szempontjából döntő vadászat-epizód, ahol a bátor hölgyek vadásznyilai Amor nyilaiavá lényegülnek át (shooters, suitors), s mint tudjuk, a „lövés”-ekről több értelemben is szó esik. E jelenetben pattan ki a megtiltott szerelem titka: Armado levélpecsétje feltöretik és kezdetét veszi a bonyodalom.

Csak a *hatodik jelenetben* lép először színre a tudálékos iskolamester, Holofernes meg Sir Nathanael tiszteletes, s latin formulák véget nem érő citálásába csap át a „great feast of language”.

A dráma kompozíciója szempontjából csúcshelyet tekinthető *hetedik jelenet* (IV. felvonás 3. szín), s annak fűgára emlékeztető muzikalitását az imént már elemeztük.

A *nyolcadik jelenet* ismét Holofernesé és Sir Nathanaelé, de a színen megjelenik már Armado, Moth és Costard is. Ekkor születik meg a „Kilenc vitézek” (Nine Worthies) előadásának ötlete.

Az utolsó, *kilencedik szín* a leghosszabb a komédiában, több mint *kilencszáz* sorból áll. A jelent kétszer is helyet ad a „play-within-the play”-nek: először a muszkák maszkjátékán, majd pedig a torzóban maradt „Kilenc vitézek” előadásán mulatunk.

Godshalk észrevétele, hogy a páratlan színeket (1,3,5,7,9) többnyire a főszereplők, vagyis a király és lovagjai, valamint a királylány és udvarhölgyei kapják; amíg a páros jelenetek szinte kizárólag csak a mellékszereplőket vonultatja fel.

A kilenc szín között centrális helyet foglal el az ötödik, a kettős értelmű vadászepizód, s az első jelenethez hasonlóan ezt is Armado levele szakítja félbe.

A férfiak kezdetben homogén csoportja a harmadik jelenet végén kezd felbomlani, s csak a hetedik szín nagy lelepleződései után fog újra egységbe kovácsolódni: az „új szövetséget” Berowne nagyszerű neoplatonikus szerelem-himnuszra fogja megpecsételni.

„From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain, and nourish all the world...”
(4, 3, 346—349)

Magyarul:

Asszony szeméből lestem el e tant,
Hol még lobog Prometheus tüze, —
Ó, bölcsességünk, könyvünk, iskolánk,
Benned ragyog, belőled él a föld.

Az előbb „új szövetséget” említettünk, s ha a szöveget jobban megnézzük, észrevehetjük, hogy Berowne szó szerint is utal az *Újszövetségre*, ami nem a büntető törvényt, hanem a szeretet szövetsége:

„Let us once lose our oath to find ourselves,
Or else we lose ourselves to keep our oaths.
It is religion to be thus forsworn;
For charity itself fulfils the law;
And who can sever love from charity?”
(4, 3, 357—361)

Magyarul:

Hogy esküt törve tartsuk meg magunkat,
Mert esküt tartva magunk megtörünk.
Ez eskü-szegés vallásunk parancsa,
Hisz legnagyobb törvény a szeretet —
S nem ennek ikre-é a Szerelem?”

Richmond Noble is rámutat, hogy valóban az *Újszövetségnek*, közelebből az evangéliumnak és a római bibliahoz írt páli levélnek híres passzusai visszhangzanak itt: „Mert valaki akarja ő életét megtartani, elveszti azt, és valaki elveszti az ő életét enéért, megtalálja azt” (Mt. 16, 25) és „annakokáért az törvénynek betöltése az szeretet” (Rm. 19, 10).

Shakespeare a szereplők „csokrait” néha konfrontálja, néha összeütközteti, máskor pedig egymás mellé helyezi és közös csokorba fűzi őket. A mellékszereplők „csapatösszevonását” a nyolcadik jelenetben koordinálja, az összes szereplő felvonultatását pedig a kilencedik (záró) jelenetben valósítja meg: a „Kilenc vitézek” játékában — színészként vagy nézőként — jelen van immár az összes szereplő.

5. három és négy

Ennyit a szerkesztésről. Most pedig lássuk azt, hogy a drámában Shakespeare milyen gyakorisággal játszik a hárommal és a négygel.

A komédia fő témája három lovag plusz egy király, valamint három udvarhölgy plusz egy királyleány kibontakozó szerelme. A lovagok három évi tanulásra, három évi böjtire tesznek fogadalmat (1, 1, 16). A következő jelenetben Armado — aki önmagáról állítja: I am ill at reckoning (1, 2, 40) azaz „nem vagyok jó fejszámoló” — a hármas szám jellegéről tündök a három kibíthatatlannak tűnő év kapcsán. Moth szellemessége ezúttal a megélt idő relativizmusára világít rá:

„Now here is three studied ere ye'll thrice wink;
and how easy it is to put years to the word three,
and study three years in two words...”
(1, 2, 47—50)

Lám megtanultál számolni háromig három szempillantás alatt. Ha most a háromhoz hozzá teszed azt, hogy év: akkor két szóban kitanultad a három évet...

Továbbá: Costard-nak hetente három napot kell böjtölnie a kiszabott büntetés szerint (1, 2, 121), s a mellékszereplők között kétszer három férfi van (Armado, Holofernes, Sir Nathaneal képviselik a magasabb rangúakat, Dull, Costard és Moth az alacsonyabbakat). Jaquanettát mindkét körből megkönyékezi a szerelem, mégpedig annak két szélsőséges változata: a hóbortos lovag képviseli az idealizált, Costard pedig a rusztikus és testi szerelmet. Említettük a kétszer három mellékszereplőt, a háromszor három jelenetet, a háromszor három (azaz kilenc) vitézek előadását, s hozzátehetjük, hogy (véletlen?) háromszor három szereplő vonul fel a darabban. Costard és Berowne még össze is vesznek azon, hogy háromszor három az valóban kilenc-e: Berowne váltig hajtogatja, hogy igen, Costard pedig fogadkozik:

„the parties themselves, the actors, sir, will
show whereuntil it doth amount”
(5, 2, 497—498)

Magyarul:

...megmutatkozik hány színész, hány sereg az egész hadsereg...

Eddig úgy tűnhet, hogy minden a három körül forog. Ám — mint dolgoztunk elején láthattuk — a három kihívására mindig felel, vagy felel vele a négy. Ezt vettük észre a *l'envoy*, a „mess” esetében is. A híres hetedik jelenetben Dumain, a negyedik „bolond” megjelenésekor mondja Berowne: „four woodcocks in the dish” (IV, 3, 79). A négyes számra céloz még a lóvá tett lovagokon szellemesen mulató hölgyek utalása a „Pair-Taunt” nevű négy lapból álló kártyajátékra (5, 2, 67)."

6. A négy szín

Szeretnénk a figyelmet arra is felhívni, hogy a négyes szám szimbolizmusát kutatva egy sajátos *színszimbolikát* is felfedezhetünk a komédiában. A második jelenetben az ábrándozó Armado Sámson szeretőjének „complexion”-jére kérdez rá, s ez külső megjelenést, temperamentumot és arcszínt egyaránt jelent. Megtudjuk, hogy Delilah arcszíne „tengerzöld” volt — s „ez a négy szín egyike” (1, 2, 79). A „complexion” természetesen a négy humorral (testnedvvel), azaz a nyálkával, a vérrel, a sárga és a fekete epével, s az ebből adódó négy vérmérséklettel: a flegmatikussal, a szangvinikussal, a kolerikussal és a melankolikussal hozható összefüggésbe. John Draper szerint a dráma szereplői is tipizálhatóak a négy humornak megfelelően: a király és Dumain szangvinikus (2, 1, 56—60); Berowne és Longaville pedig kolerikus alkat (2, 1, 49, ill. 4, 3, 318). Don Armado a vitán felüli melankolikus figura, s végezetül Dull és Sir Nathanael vérképlete inkább a flegmatikusnak felel meg.¹⁹

Sámson szeretőjének tengerzöld arcszíne Don Armadót rövest asszociációra készíti:

„Green indeed is the colour of lovers”
(1, 2, 81)

Magyarul:

Valóban zöld a reménykedő szerelmesek színe.

A zöld a reneszánsz ikonográfiában a szerelmet és a reményt jelenti. Emlékszünk még Berowne zárószavára a „tetralógiának” nevezett férfi-quartettből?

„The spring is near, when green geese are a-breeding”
(1, 1, 97)

Armado ezzel szemben úgy véli, hogy az ő szerelme „makulátlan fehér és piros ragyogás” — „My love is most immaculate white and red” (1, 2, 85). Erre Moth elénekli a „piros-fehér” leányok dalát, ami „dangerous rhyme ... against the reason of white and red” (1, 2, 100)

Eddig: zöld, fehér és piros: ám a negyedik szín a legtitokzatosabb és sejtelmesebb, s ez a fekete. Mint a királytól megtudjuk: Rosaline színe. A hetedik jelenet sorozatos megszegyenülése után a király és a lovagok finoman écelődnek Berowne sötéthajú, sötétbőrű szerelmén, a csúfolódás közepette etiópna, kéményseprőnek is nevezik.

K: „By heaven, thy love is black as ebony.

B: Is ebony like her? O wood divine!
A wife of such wood were felicity.”
(4, 3, 243—245)

Magyarul:

K: Hisz hölgye mint az ében, fekete
B: Mint ében? Ó, nincs fa mennyeyibb!
Abból gyalult nő: isten remeke.

A királyt megragadja ez a paradoxon: hiszen a sötét a pokol, a gyászos éjek (School of Night) színe is egyben. Berowne nem hagyja magát: fényes angyalként a Sátán kísért, „Hölgyemben széppé lesz az éjsötét” — s így tovább a színhermeneutika. A hölgyek civakodásában is visszahangzik majd a feketeség és fehérség, a sötétség és világosság szünni nem akaró perlekedése (5, 2, 19—25) A színek konfliktusa színpadon is hatásosan megjeleníthető: például 1985-ben a Royal Shakespeare Company részéről, Stratfordban, szerencsés választás volt, hogy Rosaline-t fekete bőrű színésznővel játszották el.

III.

Van-e a három és a négy összjátékának valami mélyebb összefüggése, tudunk-e valami lényegeset mondani a Shakespeare korabeli numerológiáról?

Hopper könyve: *Medieval Number Symbolism* részletesen tárgyalja a reneszánszban is továbbélő pythagoreus és platonai hagyományokat: Christopher Butler pedig arról értekezik²², hogy a reneszánsz idején nemcsak az építészetben, hanem a költészetben és a zenében is kitapintható a számszimbolika jelenléte, s így Spenser, Davies, Donne vagy Milton számos költeménye is végeredményben egy numerológiára alapozott kompozíció. Alastair Fowler több könyvet²³ írt a reneszánsz, különösen a spenseri számszimbolizmusról és Butlerrel közösen kimutatták Shakespeare *Venus és Adonis*ának rejtett számszimbolikáját.²⁴

Érvényes lehet-e drámai művekre efféle numerológia vagy számszimbolika? Legutóbb Thomas MacAlindon²⁵ terjesztette ki a numerológiai értelmezés lehetőségeit Shakespeare *Julius Caesar*jára, s arra a következtetésre jutott, hogy Shakespeare számszimbolizmusa összhangban van a pythagoreus és platonai hagyománnyal, amely a számokban a kozmológiai jelek rejtett rendszerét látja. Ám Shakespeare nem feltétlen híve, hanem inkább született játékos a rendszernek, amely olykor ironikus előjelet is kap; mindazonáltal kimutatható, hogy a pythagoreus-platonai hagyomány e művekben mégis jelen van.

Hopper szerint a pythagoreus számelmélet egyik alapelve a matematika geometriai koncepciója. Az 1-et (monád) ponttal; a 2-t (duád) vonallal jelölhetjük; a 3 (triád) síkfelületet képez, a 4 (tetrad) pedig geometriai teret. A monád minden szám „apja”, a duád minden szám „anyja”; a páratlan számokat maszkulinak, a párosakat femininnek tekintették. Mindig a páratlan, vagyis a maszkulin számok az „erősebbek”, mert — szemben a párosokkal — „középen nem üresek”, vagyis ha egy páros számot kettővel osztunk, akkor ennek nincs maradéka, amíg a páratlant elosztva kettővel mindig marad valami! A páratlan számban isteni eredetet vagy szerencsét láttak, amíg a páros sokszor baljóslatot jelez. Shakespeare-nek is tudomása lehetett erről a hagyományról, hiszen Falstaff is így szól:

„... I hope good luck lies in odd numbers ... They say there is divinity in odd numbers, either in nativity, chance, or death ... ”
(Windsori víg nők 5, 1, 2—4)

Magyarul:

... remélem, jó szerencse rejtőzik a páratlan számokban ... Azt mondják, a páratlan számok isteni eredetűek, legyen szó születésről, alkalomról vagy halálról.
(Devecseri Gábor ford.)

A herceg így figyelmezteti Claudiót a *Szeget szeggeiben*:

„Death we fear
that makes these odds all even.”
(3, 1, 40—41)

... a haláltól rettegünk,
Mely mindent elsimít. (Mészöly Dezső ford.)

Haskins szerint²⁶ Shakespeare valószínű Senecától veszi át a páros és a páratlan számokra való utalást. (Impares nascimur, pares morimur. *Epistolae Morales* XCI, 16) A latin pares/impares nemcsak páros/páratlan számokat jelöl, hanem egyenlőséget/egyenlőtleniséget is. Shakespeare ezt a kettősséget az angol nyelvbe is átültette. Amíg az életben „páratlanok” (odd), azaz egyenlőtlenek vagyunk, a halálban azonban mindenki „páros” vagyis egyenlő lesz.

A pythagoreus számelmélet szerint a három az első valódi szám, mert az egy és a kettő inkább princípiumok, potenciális számok voltak. A háromnak viszont van már kiterjedése, kezdete, közepe és vége, az azonosság és a különbözőség harmóniája ragadható meg a hármas számban. Egyesek szerint a keresztény szentháromság és a hegel dialektika is visszavezethető a három pythagoreus értelmezésre.

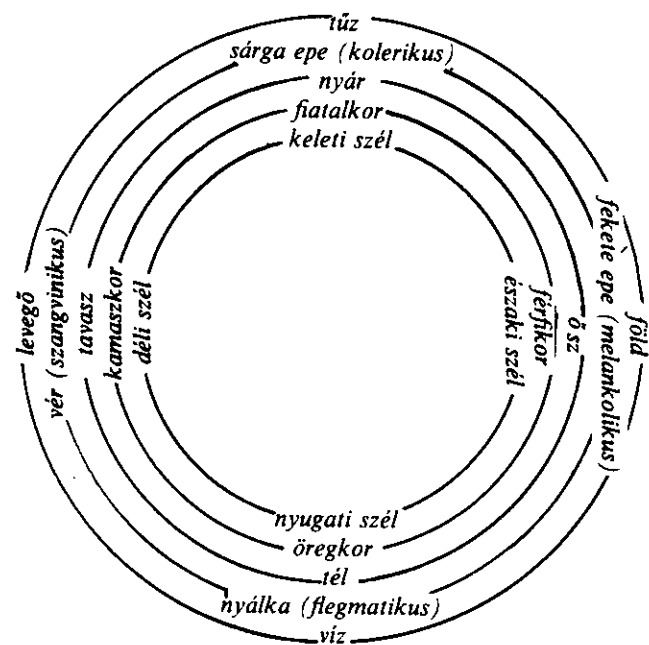
A négy, a tetrád, mint az utolsó archetipikus szám a pythagoreus kozmológiában kitüntetett helyet élvezett, ugyanis az első négy archetipikus szám összege adja ki a tízet, a dekádöt, s ennél fogva a négyben már potenciálisan benne van a tökéletesség. A kozmoszt zárt egységben látó pythagoreus világkép tetrádja pedig összefonja a négy elemet, a négy temperamentumot, a négy évszakot, a négy minőséget, a négy életkort. A tetrád teremti meg a tökéletes egységet és harmóniát a makrokozmosz, vagyis a külvilág és a mikrokozmosz, vagyis az embervilág között. Shakespeare művei nem egyszer szólaltatják meg a szférák zenéjét, a kozmikus harmóniát: gondoljunk Lorenzo és Jessica párbeszédére *A velencei kalmárból*:

„How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit, and let the sounds of music
Creep in our ears. Soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.”
(5, 1, 54—57)

Magyarul:

Lágyan szunnyad a holdsugár e halmon.
Itt leülünk, s a zene hangjai
Fülünkbe surrannak, s a puha csönd
S az éj az édes összhang burka lesz.
(Vas István ford.)

A négyes számhoz fűződő kozmikus harmóniáról a középkor és a reneszáz idején számos vizuális ábrázolás is született. Isodore de Seville (560—630) egy könyvének jól ismert képe szemléletesen illusztrálja a világot alkotó négy elem (tűz—víz—levegő—föld), a minőségekkel (forró—hideg—száraz—nedves), testnedvekkel (sárga epe, fekete epe, nyálka, vér), a temperamentumok (kolerikus, melankolikus, flegmatikus, szangvinikus) és az életkorral (kamaszkor, fiatalkor, férfikor, öregkor) való kapcsolatát. Így alkot tökéletes, „éd összhangot” a világ (*mundus*), az idő (*annus*) és az ember (*homo*). Egy másik, reneszázs idején készült kompendiumot idézve, a következő ábrát készíthetjük:



IV.

Ezen — a problémarendszer bonyolultságához képest rövid — eszméletörténeti kitérő után térjünk vissza a dráma befejezéséhez! Az utolsó (kilencedik) jelenet forgatagában a börtöket megszegő lovagok fokozatosan oldódnak fel az egyre inkább kibontakozó karnevál hangulatában.²⁹ Mindez a muszkák maszkjátékában veszi kezdetét és a „Kilenc vitézek” „pagent”-jének előadásában éri el a tetőpontját. Érezzük, már nem vagyunk messze a komédia beteljesedésétől, a négy szerencsés pár egymásra találásától, a reneszánsz kozmikus harmónia és a pythagoreus tetrád nyugalmi pillanatától. Ám, amíg a *Szentivánéji álomban* vagy az *Ahogy tetszikben* négy-négy pár házasságát celebrálja a fesztivál, a proto-komédiára jellemző „bankett”; addig itt a fekete ruhás Marcade váratlan megjelenése miatt az előadás torzó marad, s a tragikus hír visszafogja: — pontosabban felfüggeszti — a komédia boldog beteljesülését. Váratlanul, a kulmináló karnevál helyett újra bört következik, s a kiszabott idő a románcokból (*Sir Gawain, A lovag meséje* stb.) jól ismert tizenkét hónap, egy évi ciklus. Mint Hunter írja, a cirkuláris karnevál-időt ismét felváltja a lineáris idejű bört periódusa.

„Ne búsulj! Egy év nem a világ” — mondja a király, s
Berowne sóhajt: „Ki bír ily' hosszú komédiát”

- (K: It wants a twelvemonth and a day,
And then 'twill end.
B: That's too long for a play.
5, 2, 869—870)

Miután a lovagok megkapják hölgyeiktől az egy esztendőre kimért börti büntetést, megjelenik Armado mint „födvarmester” és a mellékszereplőkkel elénekelteti a tavasz és a tél dalát. Több kritikus szerint a dal a dráma jelentésének kulcsát adhatja a kezünkbe. Magunk is csatlakozunk a kritikusok e csoportjához, mert úgy véljük, hogy a dalban, nemcsak a szereplők, hanem maga a dráma speciális problémája is statikussá válik, megmerevedik, mintegy *emblematiszálódik*, s ezáltal manifesztálódik. Valószínűleg Shakespeare-t a drámában, többek között, a hármas és négyes szám szimbolizmusa s elképzelhetően annak kozmológiai összefüggés-rendszere is izgatta. Megfigyeltük a hármas és a négyes szám játékában a páros és a páratlan számok feszültségét. Hasonlóképpen a záródal is egy alapkonfliktusra és bináris ellentétre feszíti ki a négy évszak mozgását: az extrém évszakok, a tavasz és a tél örök harcára. A pythagoreus számelmélet szerint ugyanis minden ellentét mögött a páros és páratlan számok oppozíciója mutatható ki. Nézetünket megerősíti C. L. Barber is, aki szerint a 4-es szám a reneszánsz idején a zenében, a táncban és a kozmoszban is felfedezett *decorumot* juttatja kifejezésre. Ennek a gondolkodásmódnak iskolapéldája lehet Sir John Davis *Orchestra* című költeménye, amely feltűnő hasonlóságot mutat a *Lóvá tett lovagokkal*.³⁰

A kakukk (tavasz) és a bagoly (tél) vitaéneke ismerősnek tűnhet nekünk nemcsak az *Ahogy tetszik* dalbetéteiből, hanem a 13. századi angol költeményből, az *Owl and the Nightingale* (A bagoly és a csalogány) vitájából is. A hedonisztikus

életörömöt hirdető csalogány (itt: „kakukk”) a szerelem és a tavasz hírnöke, a bagoly pedig a morális szigor, a papi bölcsesség, a tél évszakának megjelenítője vagy emblémája.

Összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy a dal a mű nagy ellentéteit sűríti és jeleníti meg. A „Nagy Ellentét” magában foglalja a karnevál és a bört, a tavasz és a tél, a világosság és a sötétség, a nappal és az éjszaka, a fiatalság és az öregség, az élet és a halál, az elmúlás és az újjászületés, a komédia és a tragédia, a költészet és a valóság, a páros és a páratlan, a nő és a férfi, a feminin és a maskulin elv, s végül, de nem utoljára, az idő és az örökkévalóság örök konfliktusát is.

A dráma kezdetén a király a reneszánsz szonett klasszikus *topos*át zendíti meg, szonetthez illő kemény fegyelmességgel: hírnév és dicsőség dacolni fog a „ragadozó, saskörmű” idővel („cormorant devouring Time”). A drámában látszólag a természet arat győzelmet a művészet felett, ám a végső szó mégis azé a művészeté, amely megragadja, megrajzolja, megjeleníti az archetipikus konfliktusok szünni nem akaró harcát. S íme: a tavasz és a tél, a páros és a páratlan konfliktusának megjelenítésével máris ott vagyunk a dráma antropológiai genezisének: a termékenység rítusok ugyanis az élet/halál/újjászületés örökkön visszatérő ritmusát idézik.

Míg a lovagok börti fogadalma nem, Shakespeare művészete azonban képes győzni a múlt és pusztító idő felett, mert a művészet kibékíti az ellentéteket, kitölti a számok, az órák, a napok és az évszakok idejét, és ezzel legyőzi azt.

Ha a kezdet és a vég találkozik, a kör bezárul és nyilvánvalóvá válik az örökkévalóság szimbóluma. Nincs többé kronosz, nincs többé folyó idő, csak állandóság és művészet; s ilyenkor teljesedik be a vágy,

„Hogy öröklét koszorúzza merszünk!”

Jegyzetek

1. Frances Yates: *A Study of „Love's Labour's Lost”*. Cambridge, 1936.
2. Muriel C. Bradbrook: *The School of Night. A Study of the Literary Relationships of Sir Walter Raleigh*. Cambridge, 1936.
3. Anne Barton előszava a darabhoz. In: *The Riverside Shakespeare*. Boston, 1974. 179.
4. Vö. *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. Eds. O. J. Campbell, E. G. Quinn. 54.
5. M. Hulme: *Explorations in Shakespeare's Language*. London, 1962.; M. Mahood: *Shakespeare's Wordplay*. London, 1957.; E. Partridge: *Shakespeare's Bawdy*. London, 1955.; Herbert A. Ellis: *Shakespeare's Lusty Punning in „Love's Labour's Lost”*. The Hague, 1973.
6. William Carroll: *The Great Feast of Language in „Love's Labour's Lost”*. Princeton, 1976.
7. Keir Elam: *Shakespeare's Universe of Discourse Language Games in the Comedies*. Cambridge, 1984.
8. Leo Salinger: *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge, 1974.
9. Vö. *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. 473.
10. Mészöly Dezső: A Lóvá tett lovagok. In: *Új Írás*, 1986 december.; Ua. In: Mészöly Dezső: *Betűk rabságában*. Budapest, 1987. 473—486.
11. Pl. G. B. Harrison: *Shakespeare. The Complete Works*. New York, 1948. 406.; Anthony G. Petti: *The Fox ...* In: *Neophilologist*, 1960. 208—214.
12. A fűga szerkesztése és a szonett kapcsolatához ld. Egri Péter: *A költészet valósága*. Budapest, 1975. 114—120.

13. Stanely B. Greenfield: *Moth' L'Envoy and the Courtiers in Love's Labour's Lost*. In: *Review of English Studies*, 1954. V. 167—168.
14. S. K. Heninger: *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino California, 1974.
15. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. *Love's Labour's Lost*. Ed. Richard David. Methuen—London—New York, 1951. A sorszámokat az 1983-es „paperback” kiadás alapján vettem figyelembe.
16. W. L. Godshalk: *Pattern in Love's Labour's Lost*. In: *Renaissance Papers*, 1968. 41—48.; S. K. Heninger: *The Pattern of Love's Labour's Lost*. In: *Shakespeare Studies*. Ed. J. Leeds Barroll. 1974. 25—53.
17. Richmond Noble: *Shakespeare's Biblical Knowledge*. London, 1935. 146.
18. Ld. az Arden és New Penguin kiadások jegyzeteit.
19. John W. Draper: *The Humours and Shakespeare's Characters*. London, 1945. 114.; John E. Hankins *Backgrounds of Shakespeare's Thought* (The Harvester Press, 1978) c. könyvében Berowne-t szangvinikusnak véli. Ld. 123.
20. Ld. John Kerrigan jegyzetét a New Penguin kiadáshoz. 163.
21. V. F. Hopper: *Medieval Number Symbolism*. New York, 1938.
22. Christopher Butler: *Number Symbolism*. London, 1970.
23. Alastair Fowler: *Spenser and the Numbers of Time*. London, 1964.; *Triumphal Forms Structural Patterns in Elizabethan Poetry*. Cambridge, 1970.
24. Christopher Butler-Alastair Fowler: *Time Beguiling Sport*. Number Symbolism in Shakespeare's *Venus and Adonis*. In: *Shakespeare 1564-1964*. A Collection of Essays by Various Hands. Ed. Edward A. Bloom. Providence Rhode Island, 1964.
25. Thomas Mc Alindon: *The Numbering of Men and Days: Symbolic Design in The Tragedy of Julius Caesar*. In: *Studies in Philology*, 1984. LXXXI. No. 3. 372—393.
26. John Erskine Hankins: *Shakespeare's Derived Imagery*. New York, 1977.
27. S. K. Heninger: *Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad*. In: *Studies in the Renaissance* 8. 1961. 7—35.
28. Robert C. Hunter: *The Function of the Songs at the End of Love's Labour's Lost*. In: *Shakespeare Studies*. Ed. J. Leeds Barroll. 1974. 55—64.
29. Catherine Mc Lay: *The Dialogues of Spring and Winter: A Key to the Unity of Love's Labour's Lost*. In: *Shakespeare Quarterly* 18. 1967. 119—127.
30. C. L. Barber: *Shakespeare Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton-New Jersey, 1959. 89.

EGY BUKÁS GRAMMATIKÁJA: FALSTAFF ÉS A TEGEZÉS

KNEZSA VERONIKA

V. Henrik, az újonnan fölkent király távozik a színről, miután megfeddte Falstaffot, tivornyáinak szemtanúját és társát. A dráma utolsó jelenetében az uralkodó kegyét biztosra vevő Falstaffot poroszlok hurcolják el, hogy V. Henrik parancsának eleget téve tömlöcbe vessék: amint az Epilógusból megtudjuk, bele is hal a kegyvesztettségbe. Az irodalomkritika szerint (pl. Vas István, Géher István) ez drámai szükségszerűség. Bradley azonban értetlenül áll e végkifejlet előtt és azt vallja, hogy megalapozatlan volt ez a mozzanat: ha a Herceg új királyi megjelenésében szakítani is akart Falstaffal, azt megtehetette volna négy szemkört (a színpalak mögött, a drámán kívül?) és békében bocsáthatta volna el öreg barátját.

Vajon a korabeli néző számára egyértelmű volt-e a helyzet, vagy őt is gyötörte a kétely, hogy a megoldás váratlan és megalapozatlan volt? Adott-e a shakespeare-i szöveg nyelve támpontot és segítséget, amiből az Erzsébet-kor köznapi, színházba járó közönsége eligazodhatott a darab drámai rétegei között; olyan eligazítást, ami a mai tudományos elemzést is segítheti?

A IV. *Henrik* II. részének nagy zárójelenete az új király monológja, amit Falstaffhoz intéz: ebben kell meglelni Falstaff tragédiájának nyitját, nemcsak drámai, hanem nyelvtani szempontból is. V. Henrik, a régi Herceg, kezdetben tegezi Falstaffot:

„I know thee not, old man. Fall to thy prayers.” (2H4: 5. 5. 446) „Nem ismerlek, vénember, mit kívánsz?” (Vas István ford.)

A monológ 20. sorában azonban „thou”-ról áttér „you”-ra:

„For competence of life I will allow you.” (2H4: 5.5. 66) — egyes magyarázatok szerint azért, mert már nemcsak Falstaffhoz intézi a szavát, hanem annak kíséretéhez is. Azonban két sorral alább nemcsak a második, hanem az első személy névmása is megváltozik: az egyesszámú „I” alakot felváltja a „we”, a királyi többes:

„And as we hear you do reform yourselves,” (2H4: 5. 5. 68).

A középkori szövegekben, tehát az ó-és középgangol korszakban (VII.—XV. sz.) az angol nyelvben nem különböztettek meg tegezést és magázást. A második személyű névmás egyesszámú alakjait („thou”, „thee”, „thine”) használták, ha egy személyt szólítottak meg, a többesszámúakat („ye”. „you”. „your”), ha többet, függetlenül attól, hogy ki volt az illető.