

TANULMÁNY

Elaine Sisman

HAYDN, SHAKESPEARE ÉS AZ EREDETISÉG SZABÁLYAI*

1. rész

Tanulmányom kiindulópontja az idős Haydn híres leírása arról, hogyan lett „eredeti”. Az életrajzának megírására készülődő Georg August Griesingerrel folytatott beszélgetéseiben a komponista a lehető leghízelgőbb képet festette az Esterházy Miklós Kapellmeistereként eltöltött esztendőkről:

Hercegem meg volt elégedve munkáimmal, sikerem volt; mint a zenekar vezetőjének alkalmam volt kísérletezni, megfigyelni, hogy mi fokozza és mi gyengíti a hatást, vagyis javítani, pótolni, törölni és merni. A világtól el voltam szigetelve, környezetemben senki sem tehetett önmagam iránt kétkedővé, és nem gyötörhetett, így aztán eredetivé kellett válnom.¹

Ez igen figyelemre méltó állítás mind a jelentését, mind a kontextusát tekintve. Előbb a kontextust véve szemügyre: látható, hogy Haydn, eredetiségét igazolandó elsősorban a kísérletezés lehetőségére, másodsorban pedig az elszigeteltségre hivatkozik. Amikor zenekarvezetői pozícióját az ötletek kipróbálásával kapcsolja össze („kísérletezni [...] pótolni, törölni és merni”), azt sejteti, hogy érdeklődésének homlokterében a közönségnek (és önmagának) a hangszeres effektusokra adott reakciói, illetve a zenekari hangzásokon átszűrt zenei részletek és formák álltak. Tudnia kellett, *hogyan* hall a közönsége, s amikor a 42. *szimfónia* lassú tételének néhány elvetett üteme fölé az „Ez túlságosan vájt fülek számára való volt” megjegyzést firkantotta, érteni véljük, hogy a textúra elvékonyítására tett kísérlete – a „gőz kiengedése” a melléktéma egyes megszólalásai között – nem érte el, sőt éppenséggel gyengítette a remélt hatást egy Eszterházán 1771-ben tartott előadás

* A tanulmány eredeti formája: „Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality”. In: *Haydn and His World*. Ed. Elaine Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997, 3–56. A fordítást a kiadó szíves engedélyével közöljük.

1 Idézi Karl Geiringer: *Joseph Haydn*. Ford. Ormay Imre. Budapest: Gondolat, 1969, 61. Az eredeti német szöveg forrása Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810, 24–25.

alkalmával.² Elszigeteltségének és az elbizonytalanító kritika hiányának felemlegetésével azonban Haydn ravaszul elsiklott több kérdés felett: amikor az Esterházyak szolgálatába lépett, már csaknem harmincéves volt, szimfóniákkal, vonósnégyesekkel és szonátákkal a háta mögött; nyilvánvalóan kapcsolatba került azzal a muzsikusközösséggel, amellyel az udvar téli bécsi tartózkodásai alkalmával találkozott, s ez lehetőséget kínált számára, hogy számottevő mennyiségű új zenét hallgasson, és a divatos szalonokban eszmét cseréljen zeneszerző kollégáival és más értelmiségiekkel; az Esterházyaknak pedig nem csupán tekintélyes zenei gyűjteményük volt, de egyszersmind igényük is arra, hogy más komponisták zenéjét is hallhassák.³

S ez vezet el a jelentés kérdéséhez: vajon mit értett Haydn az „eredeti” és az „eredetivé válni” kifejezések alatt? Az egyik lehetséges interpretáció szerint elsőbbségét szerette volna kinyilvánítani egy zenei stílus kifejlesztése terén. A szívélyes Haydnról kialakult hagyományos kép fényében ez atipikusan szűkkeblűnek tűnhet, csakhogy a maga korában Haydnt korántsem annak a pusztán humoros „Papának” tekintették, akit a 19. század látott a zeneszerzőben, hanem „a nemes zeneművészet atyjának és megreformálójának”, sőt „az újabb zene pátriárkájának”.⁴ Az *Allgemeine musikalische Zeitung* 1798-ban egyenesen arra szólította fel az ifjú komponistákat, hogy hagyjanak fel Haydn jellegzetes szimfonikus technikáinak másolásával, nehogy a stílus felhíguljon és leértékelődjék.⁵ Haydn mindig is nagy körültekintéssel nyilatkozott arról, mely zeneszerzők hatottak rá: Griesingernek szívesen elárulta, hogy „csupán Emanuel Bachot ismeri el példaképének”, és visszautasította az azzal kapcsolatos pletykát, hogy korai vonósnégyeseiből Sammartini hatását lehet kihallani. Sőt úgy fogalmazott, hogy Sammartini zenéjét ugyan valóban ismerte, de kontárnak tartotta őt. Maga Griesinger is csodálkozását fejezte ki e „megbízható forrásból” származó pletyka felett, hiszen egyébként „sosem hallotta, hogy Haydn eredetiségét – s különösen a kvartettjeiben – kétségbe vonták volna”.⁶ Ezt az anekdotát Giuseppe Carpani is felidézte a maga Haydn-bio-

2 *A Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren* bejegyzést tartalmazó ütemek faksimiléje több forrásban is hozzáférhető, ld. pl. H. C. Robbins Landon: *Haydn at Esterháza 1766–1790*. Bloomington: Indiana University Press, 1978 (Haydn: Chronicle and Works, vol. 2), 279. E szavak jelentőségéről bővebben ld. Elaine R. Sisman: „Genre, Gesture, and Meaning in Mozart’s *Prague Symphony*”. In: *Mozart Studies* 2. Ed. Cliff Eisen. Oxford: Oxford University Press, 1997, 27–84.

3 Ld. Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 101.), ill. János Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”. In: *Haydn Yearbook*, 9. (1975), 5–125.

4 „Vater und Reformator der edlen Tonkunst”, ill. „Der Patriarch der neueren Musik”. Előbbit a bécsi Tonkünstler-Sozietät Haydnhoz intézett befogadóleveléből (1797), utóbbit pedig az *Allgemeine musikalische Zeitung*-ból (1800) idézi Georg Feder: „Haydn als Mensch und Musiker”. In: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Eisenstadt: Institut für Österreichische Kulturgeschichte, 1972 (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, 2.), 43–56., ide: 46.

5 F...: „Bescheidene Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1. (1798), 152–155.

6 „nur den Emanuel Bach erkenne er als sein Vorbild [...] mit vieler Zuverlässigkeit erzählt [...] da ich Haydns Originalität, besonders in seinen Quartetten, nie hatte bezweifeln hören.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 15.

gráfijában, de véleménye szerint a pletyka forrása, Josef Mysliveček „túl messzire ment. Haydn stílusa egészében véve teljesen az övé, teljesen új.”⁷ Carpani egyenesen azt veti fel, hogy Haydn eredetiségének egyik oka, hogy korai bécsi éveiben nem sikerült olyan mestert találnia, aki ingyen beavatta volna a kontrapunkt rejtelmeibe – ez azonban végül is áldásnak bizonyult, hiszen „egy mesterrel Haydn elkerülhetett volna néhány hibát, amelyet később egyházi vagy színpadi műveiben követett el; erre viszont az a válaszom, hogy akkor kevésbé lett volna eredetivé minden másban is.”⁸

Végül pedig azt a kérdést is fel kell vetnünk: ha más zeneszerzők munkáinak és az ellenpont szabályainak tanulmányozása kevésbé „eredetivé” tette volna Haydnt, vajon mit jelentett az ő eredetisége a jó néhány kortárs kritikus számára, akik kedvezően vagy éppen kedvezőtlenül nyilatkoztak e vonásáról? Mit értettek ekkortájt ezen a terminuson általában? A 18. század második felében az eredetiség fogalma az utánczásról, a képzelőerőről és a zseniről szóló széles körű diskurzus részévé vált: vajon a saját fantáziát vagy a „szabályokat” kell-e „követnünk”? Az eredetiséget azonban egyszersmind pusztán excentrikusságnak is tekintették, a bizarr iránti vonzalomnak, Haydnnak „a hatás fokozására” való törekvését egyszerű hatásvadászatként értelmezve. A komponistáról szóló első angol nyelvű, 1784-ben megjelent életrajzi vázlat Haydn zenéjét az „eredeti, mesteri és gyönyörű” szavakkal jellemezte. E dicséret kontextusát azonban az észak-német pamfletek elleni védekezés adta, „amelyek műveit túlságosan felületesnek, könnyelműnek és vadnak mondták, és egyszersmind azzal vádolták [Haydnt], hogy egy új zenei doktrínát talált fel, egy azon a földön teljesen ismeretlen fajta hangzást vezetve be.”⁹ E kritikusok szerint Haydn zenéje nem csupán túlságosan excentrikus, hanem egyenesen hibás, különösen ami az oktávparhuzamokra és a komikus, illetve a komoly stílus egyetlen művön belüli (s így az illendőséget sértő) keveredésére vonatkozó tilalmak megszegését illeti. A német kritikusok Carpani anekdotájából éppen az ellenkező tanulságot vonták volna le: semmi jó sem származik abból, ha az embernek nincsen jó mestere.

Jóllehet „a szabályok követéséről” szóló vita az antikvitásig nyúlik vissza (hiszen jó néhány retorikai figura hatása éppen a szabályok megszegéséből ered), a zseni és a szabályok viszonya pedig már a reneszánsz gondolkodóit is foglalkoztatta,¹⁰

7 „Misliveček disse troppo. Lo stile d'Haydn, considerato complessivamente, è tutto suo, tutto nuovo.” Giuseppe Carpani: *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Milano: Candido Buccinelli, 1812, 57.

8 „Haydn, con un maestro, avrebbe evitato alcuni errori ne' quali cadde poi scrivendo per la chiesa e pel [sic] teatro; ma replico, sarebbe riuscito meno originale nel tutto.” Uott, 26.

9 „original, masterly and beautiful [...] alledging his works [to be] too flighty, trifling, and wild, and accusing him at the same time as the inventor of a new musical doctrine, and introducing a species of sounds totally unknown in that country.” „An Account of Joseph Haydn, a Celebrated Composer of Music”, *European Magazine and London Review; for October 1784*. Idézi: A. Peter Brown: „The Earliest English Biography of Haydn”, *Musical Quarterly*, 59. (1973), 339–356., ide: 343.

10 A zseni-gondolatnak a zenetörténetben játszott szerepéről ld. Edward E. Lowinsky: „Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept”, *Musical Quarterly*, 50. (1964), 321–340. és 476–495. A retorika szabályaival kapcsolatban ld. J. Peter Burkholder: „Rule-Breaking as a Rhetorical Sign”. In: *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Ed. Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera. →

e viták középpontjába a 18. században Shakespeare került. A fordításoknak és előadásoknak a század második felében egész Európán végigsöprő divatja arra készítette a dráma szabályaival szinte megszállottan foglalkozó kor kritikussait, hogy állást foglaljanak a Shakespeare-drámák gazdagságával, szerkezetével, erkölcsseivel és karaktereivel kapcsolatban. A Shakespeare műveit a drámaírás (mindenekelőtt a hármas egységre vonatkozó) szabályaival szembeesítő elemzők két táborra oszlottak: Johann Christoph Gottsched (és Nagy Frigyes) francia befolyás alatt álló régiójában Shakespeare „könnyűnek találtatott”; Gotthold Ephraim Lessing gondolatainak vagy a *Sturm und Drang* Goethe és Herder által hirdetett *Originalgenie*-eszméjének fényében viszont messze felülemelkedett a klasszikus szabályokon. Shakespeare próbakővé vált: a kritikusoknak az ő műveire adott reakciói azonnal a kort leginkább foglalkoztató diskurzusok összefüggésébe helyezték alakját. Figyelemreméltó, hogy a német írók Shakespeare-rel kapcsolatos kritikai reakciója (amely önmagában is izgalmas történet, és Európa más tájain is visszhangra talált) milyen mértékben korrelál Haydn műveinek fogadtatásával. Mi több, Haydn „eredetiségének” azok a vonásai, amelyek a leghevesebb reakciókat váltották ki – a komoly és komikus elemek, illetve a magas és alacsony stílusok egyetlen művön belüli vegyítése –, éppen azok, amelyekkel a 18. századi kritikusok Shakespeare műveinek elemzésekor a legnehezebben tudtak elszámolni. Haydnt és Shakespeare-t ugyanazon körök nagyjából ugyanazon okok miatt – nem utolsósorban az oda nem illő „szeszélyesség” folytán – szemlélték gyanakvással.

Ebben a tanulmányomban először Haydnnek a szabályokhoz való viszonyát, valamint a zseni és a szabály közötti látszólagos konfliktust, illetve a kettő összekapcsolódásának különféle módjait fogom megvizsgálni. Ezután áttekintem a Shakespeare és Haydn műveire adott reakciók változásait, majd számba veszem a Haydnt Shakespeare-rel összevető német és angol kritikusok megállapításait, különös tekintettel az eredetiség kérdéseire. Mint Haydn „eredeti” stílusának egyik fontos forrását fogom feltárni a zeneszerző és a színházi produkciók – mindenekelőtt Shakespeare művei – közötti kapcsolatot. Végül pedig jó néhány olyan művet veszek majd közelebről is szemügyre, amelyekben Haydn tudatosan megszegte a „szabályokat”, ekképp aknázva ki az eredetiség retorikus ideáit, amelyek ily módon felhívják magukra a figyelmet. Végkövetkeztetéseimet megelőlegezve: amellett fogok érvelni, hogy a „szabályok” valójában kontinuumot alkotnak a szűken meghatározott és tiszteletre méltó „törvényektől” (mint amilyenekkel a diszszonanciakezelés vagy a szólamvezetés területén találkozunk) a tágabban értelmezett illendőségig, amely ellen például a komoly és komikus elemek ellentmondásos alkalmazása vét; hogy ez a kontinuum éppen azokat a fajta szabályokat testesítette meg, amelyek a retorikában és a színházban is érvényesülnek; s hogy Haydn – alkotó élete végén és Beethoven felemelkedésének időszakában – nem csupán elsőbbségre vágyott, hanem a maga zsenistátuszának elismerésére is.

Stuyvesant, NY: Pendragon, 1995, 369–389. Ld. még George J. Buelow: „Originality, Genius, Plagiarism in English Criticism of the Eighteenth Century”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21. (1990), 117–128.

Haydn és a szabályok

Az életrajzához anyagot gyűjtő Georg August Griesingerrel és Albert Christoph Dieszel folytatott beszélgetései során Haydn a szabályokról szólván több, egymásnak ellentmondó pózt is felvett. Egyes konkrét művekkel kapcsolatos megjegyzéseiben hivatkozik ugyan szabályokra, általánosabb esztétikai megjegyzései azonban azt sugallják, hogy ezeket kevésbé kielégítőnek és kisszerűnek találta. Mint látni fogjuk, legalább kétfajta szabály létezik, s ezek háromféle forrásból eredhetnek, amelyek közül kettő legitim. Íme, Haydn, amint billentyűs hangszerénél ülve komponál, a szabályokkal bűvészkedve:

Leültem, elkezdtem fantáziálni aszerint, hogy szomorú vagy vidám, komoly vagy játékos hangulatban voltam-e. Ha sikerült elcsípnem egy gondolatot, egész törekvésem arra irányult, hogy azt a művészet szabályai szerint kidolgozzam és fenntartsam.¹¹

Griesingernek azonban azt is elárulta, hogy a számos dolog – de mindenekelőtt a „komikus játszadozások” – ellen kifogást emelő „szigorú teoretikusok” kritikáinak azért állhatott ellent, mivel

hamarosan meggyőződött arról, hogy a szabályok legaggályosabb követése mellett gyakran a legízleltelenebb és érzéketlenebb munkák születnek, hogy a pusztán önkény sok mindent a szabály rangjára emelt, és hogy a zenében csupán az teljességgel tilos, ami az érzékeny fület bántja.¹²

S hasonlóképp, amikor arra emlékeztették, hogy Albrechtsberger a szigorú stílusban megtiltaná a kvart hangköz használatát, Haydn így felelt:

Ez meg mit jelentsen? A művészet szabad, és nem lehet kézművesbéklyókkal korlátozni. A fülnek – értelemszerűen a képzett fülnek – kell döntenie, és ebben a tekintetben épp annyira feljogosítva érzem magamat, hogy szabályokat adjak, mint bárki más.¹³

Fontos felfigyelnünk a művészet (*Kunst*) és a kézművesség (*Handwerk*) – a művészt irányító és a kézművest korlátozó erők – szembeállítására. Haydn hosszú utat tett meg az 1776-ban papírra vetett önéletrajzi vázlat óta, amelyben még ezt olvashatjuk: „Szorgosan írtam, de kellő felkészültség nélkül, mígnem abban a sze-

11 „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 114.

12 „komischen Tändeleien [...] die strengen Theoretiker [...] er hatte sich bald überzeugt, daß man bey der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungslosesten Arbeiten liefere, daß bloße Willkühr vieles zur Regel gestempelt habe, und daß absolut in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige.” Uott, 16.

13 „Was heißt das? Die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben.” Uott, 114.

rencsében részesültem, hogy a zeneszerzés valódi alapjait az akkoriban Bécsben tartózkodott, hírneves Porpora úrnál elsajátíthattam.”¹⁴

Griesinger és Dies életrajzaiban számos további megjegyzést találunk, amely Haydn azon meggyőződését tükrözi, hogy a szabályok önkényesek, kicsinyesek vagy túlságosan korlátozóak egy „szabad szellem” számára. A zeneszerző itt megint a *Fesseln* (azaz „béklyók”) szót használja, hogy érzékeltesse ellenérzéseit Kirnbergernek a szigorú stílusról szóló traktátusával szemben. Haydn célja – mint Dies feljegyezte – a szív megérintése volt, s jóllehet törekedett rá, hogy zenéje „helyes” legyen, a szabályok tekintetében hajlamos volt engedményeket tenni:

Ha valamit szépnek tartottam, úgy, hogy véleményem szerint a hallás és a szív is elégedett lehetett, és egy ilyen szépséget a száraz iskolamesterség kedvéért kellett volna feláldoznom, akkor inkább meghagytam az apró grammatikai hibát.¹⁵

Semmi kétség: a szépség előbbre való a helyes komponálásnál. Ez a tiszteletre méltó gondolat az antikvitásig nyúlik vissza, hiszen a fenségesről írott értekezésében már Longinosz feltette a szónoki kérdést: „melyik kiválóbb a költészetben és irodalomban: a nagyság néhány hibával vagy a derék középszerűség, legyen bár minden tekintetben kifogástalan és feddhetetlen?”¹⁶ Még Rameau is, akinek nevét az utókor a harmónia szabályaival kapcsolja össze, hangsúlyozta, hogy „nagy különbség van a hiba nélküli zene és a tökéletes zene között”.¹⁷ Amikor pedig Dies egyenesen rákérdezett, Haydn vajon valamilyen szisztémára támaszkodott-e, vagy talán megalkotta a saját szabályait, hogy a közönség tetszését elnyerje, a zeneszerző így felelt:

A komponálás hevében erre sohasem gondoltam; azt írtam, amit jónak véltem, s azután kijavítottam a harmónia szabályai szerint. Más művészi fogásokkal sosem éltem. Néhány alkalommal éltem a szabadsággal, hogy ha nem is a fület, de a tankönyvek megszokott szabályait megsértsem, s ezek alá a helyek alá ezeket a szavakat írtam: *con licenza*.¹⁸

Haydn hozzátette, hogy megkérdezte azokat a kritikusokat, akik hibáit becsmérelve az osztrák elméletíró-zeneszerzőt, Johann Joseph Fuxot emlegették fel példaként, vajon pusztán fülükre hagyatkozva is felfedezték-e a szóban forgó hibákat

14 *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Szerk. Bartha Dénes és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 13.

15 „Wenn ich etwas für schön hielt, so, daß das Gehör und das Herz nach meiner Meynung zufrieden seyn konnten, und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfüchserey hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.” Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesinäische Buchhandlung, 1810, 84.

16 Pseudo-Longinos: *A fenségről*. Ford. Nagy Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 91.

17 „il y a bien de la difference d’une Musique sans faute à une Musique parfaite.” Jean-Philippe Rameau: *Traité de l’Harmonie Reduite à ses Principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722, 147.

18 „Daran habe ich im Feuer der Composition nie gedacht; ich schrieb *was mich gut dünkte*, und berichtigte es nachher nach den Gesetzen der Harmonie. Andere Kunstgriffe habe ich nie gebraucht. Ein paar Mahl nahm ich mir die Freyheit, zwar nicht das Ohr, aber doch die gewöhnlichen Regeln der Lehrbücher zu beleidigen, und unterschrieb die Stellen mit dem [sic] Worten: *con licenza*.” Dies: *Biographische Nachrichten*, 59.

– azok kénytelenek voltak beismerni, hogy nem. Dies pedig levonta a diadalmas végkövetkeztetést, hogy ha Haydn *con licenzája* a külföldi zeneértők körében tetzésre lett – sőt, a zseniális műveknek kijáró csodálatot váltotta ki –, a helybeli zeneszerzőket pedig mosolyra fakasztotta, akkor Haydnt valójában a Horatius és Schiller által dicsőített szabad művésznek kell tartanunk, akit nem korlátoz a múlt vagy az akadémiázus.

Griesingertől végül azt is megtudhatjuk, mit tekintett Haydn a jó zenemű ismerveinek:

Elméleti fejtegetései igen egyszerűek voltak; nevezetesen: egy zeneműben legyen áradó dallam, legyenek összefüggő gondolatok, viszont ne legyenek benne cikornyák, semmi túlsúfolt, lármás kíséret és hasonlók. Hogy hogyan lehet ezeknek a követelményeknek megfelelni? Ezt – mint maga is bevallotta – nem lehet szabályokból megtanulni, s csupán a természetes hajlamtól és a belső génusz sugallatától függ.¹⁹

Ebben a tekintetben Haydn osztotta sok 18. századi muzsikussal – többek között Rameau és Heinrich Christoph Koch – véleményét, akik lehetetlenségnek vélték a dallamírás tanítását, lévén az veleszületett képességektől függ.²⁰

Tehát kétféle szabályt különböztethetünk meg: a művészet szabályait, amelyek igazak, átfogók és alaposak, illetve a szigorú ellenpont és a harmónia „céhes” szabályait. Mindemellett pedig a szabályoknak két *legitim* forrása lehet: a művészet [*Kunst*] birodalma, illetve maga a művész és kiművelt hallása. Az összhangzattan és a kontrapunkt szabályait meghatározó hagyományokra és szövegekre csak selektíven hivatkozhatunk, nehogy beszűkítsék a látókörünket. A zeneszerző eredetisége tehát összekapcsolható arra való hajlamával, hogy az esztétikára és „szabad szellemére” hagyatkozva eltérjen a „tankönyvi szabályoktól” – a „zseni” szót Haydn ugyan nem alkalmazza önmagára, de Dies és sokan mások persze ezt is megtették. Annál is inkább, mivel a zseni (*Genie*) és a szellem (*Geist*) szavak szemantikusan és filozófiailag is rokonságban állnak.

Eredetiség és zseni

1790-ben megjelent *Az ítélőerő kritikája* című művének egy emlékezetes passzusában Kant is összekapcsolta a zsenit a szabályok és az eredetiség gondolatával:

A zseni az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja. [...]

1. A zseni: *tehetség* olyasvalaminek a létrehozására, amihez nem adható meghatározott szabály, nem pedig a jártassághoz tartozó képesség arra, ami valamilyen szabály szerint

19 „Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach; nämlich: ein Tonstück soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleyen, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Accompagnement u. dgl. m. Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge bloß von der natürlichen Anlage und von der Eingebung des innern Genius ab.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 113–114.

20 E kérdést részletesebben vizsgálja Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, 47., 49. és 71.

megtanulható; következőképp a zseni első tulajdonsága az *eredetiség* kell hogy legyen. 2. Mivel azonban létezhet eredeti értelmetlenség is, ezért a zseni alkotásának egyúttal mintának, vagyis *példaszerűnek* kell lennie; [...] azaz a megítélés etalonjául vagy szabályául szolgálnia. 3. A zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint *természet* adja a szabályt; s ezért az, aki az általa létrehozott alkotást zsenijének köszönheti, saját maga nem tudja, hogyan támadnak benne az ahhoz szükséges eszmék. [...] (Vélhetőleg ezért származik a zseni szó a „genius”-ból, melyen nem mást értünk, mint azt a sajátlagos, az embert születésétől fogva óvó és vezérlő szellemet, amelynek sugallatából amaz eredeti eszmék keletkeznek.) 4. A természet a zseni által nem a tudománynak írja elő a szabályt, hanem a művészetnek, s ennek is csak annyiban, amennyiben szép művészetnek kell lennie.²¹

A szónoki *invencióra*, a művészi gondolatok forrására tehát nincs magyarázat; maga a zseni sem tudja, miképpen születtek a gondolatai. Griesinger szerint „Kant megfigyelése [...] Haydn esetében tökéletesen igazolódni látszott”.²² Ami a szabályokkal kapcsolatos álláspontját illeti, Kant ebben a gondolatmenetben talán Lessing nyomdokain haladt, aki több mint húsz évvel korábban, úttörő *Hamburgi dramaturgiájában* amellet érvelt briliánsan, hogy a zseni „mosolyog a kritika minden határmegvonásán”: „Oh, ti, általános szabályok készítői, milyen keveset értetek a művészethez, mily kevés van bennetek abból a lángészből, aki megteremtette a mintát, amelyre ti építetek ezeket a szabályokat, és amelyet a művészet, ahányszor a zseninek tetszik, áthághat!” A zseni, mint Lessing állítja, „a dráma tökéletességének egyetlen forrása”.²³

Az *eredetiség* kérdéséről a 18. század legfontosabb és legolvasottabb művét Edward Young írta, akinek *Conjectures on Original Composition* című értekezése 1759-ben jelent meg, s alig egy éven belül két német fordítást is megért. Témája Angliában ismerősnek tűnt, s egy régóta folyó diskurzus keretébe illeszkedett – német földön azonban újdonságnak számított.²⁴ Young (akinek *Night Thoughts* című nagyhatású verssorozata német fordításban Haydn könyvtárában is megvolt) az *eredetiséget* a zseniális ember szelleméből fakadó „legszebb virágnak” [*fairest flower*] tekintette – bár a kritikusok figyelmét nem kerülte el, hogy a szerző ennél pontosabb definíciót sehol sem képes adni.²⁵ Young mindenestre igen kedvező megvilágításba helyezi az *eredetiséget*, amikor összeveti az imitációval, amely a természet vagy más szerzők utánzását is magában foglalja:

21 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris–Gond–Cura Alapítvány, 2003, 222–224.

22 „die Bemerkung Kants [...] zeigte sich bey Haydn vollkkommen bestätiget.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 113.

23 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Ford. Timár Ilona. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 235., 394. és 334.

24 Ld. John Louis Kind: *Edward Young in Germany*. New York: Columbia University Press, 1906, 11.

25 A *Conjectures* alapfogalmának definiálatlanságát és más vonásait illető csípős kritikákról ld. Joel Weinsheimer: *Imitation*. London: Routledge, 1984, 54.

Egy *eredeti* mondhatni *növényi* természettel bírhat; spontán módon nő a zseni életadó gyökeréből; *kinő*, nem *csinálják*; az *utánezatok* gyakran afféle *gyártmányok*, amelyeket a két *mesterember* – az *Ügyesség* és a *Munka* – dolgozott ki, korábban is létezett, nem saját anyagból.²⁶

A modern szerzők maguk hozhatnak döntést, hogy követnek-e modelleket vagy szabályokat; ha azonban eredetiségre törekednek, akkor befelé kell fordulniuk, a saját zsenijükből merítve. Young szembeállítja egymással a Zsenit (*Genius*) és a Műveltséget (*Learning*): az utóbbi az eszköz a múlt megismeréséhez és utánezásához. A Műveltség „nagy Kedvelője a Szabályoknak, és Magasztalója a híres Példáknak”, de önmagában nem elegendő: „Hiszen az előírásokat nem ismerő szépségek és a példátlan tökéletesség, amelyek a *Zseni* jellegzetességei, a *Műveltség tekintélyeinek* és *törvényeinek* cölöpjei nélkül hazudnak. [...] A szabályok, akár a mankók, szükséges támaszai a Nyomorékoknak, bár az Erőseket csak akadályozzák.”²⁷ A Műveltség nem csupán a második helyre szorul a Zseni mögött, de célja is az, hogy „fényt derítsen a Zseni műveire, és rámutasson szépségeire”. S végül: „a Műveltség kölcsönzött tudás; a Zseni veleszületett tudás” – íme az eredeti és a másolat közötti különbség dióhéjban.²⁸ Előttünk áll tehát egy organikus modell a zseniről, akiből az eredetiség fakad, jóllehet a zsenit Young sugárzó csillaghoz is hasonlítja (amely felé a Műveltség mutat): „a modernek között *Shakespeare* volt elsőrangú csillag; a régiek között *Pindaros*.” Mi több, *Shakespeare* szerencsésnek mondhatta magát, hogy útján nem akadályozta túl sok műveltség, hiszen talán „kevesebbet gondolkodott volna, ha többet olvasott volna”, ami részben akár ki is olthatta volna zsenijét. Young arra a következtetésre jut, hogy *Shakespeare* „annyira volt művelt, amennyire a maga drámai területe megkövetelte; hiszen bármilyen műveltséget kívánt is, mestere volt két könyvnek, amely a nagyon olvasottak közül is sokak számára ismeretlen: [...] a *Természet* könyvének és az *Emberének*.” Ilyenformán szép példája lett „a felnőtt Zseninek, [aki] a természet kezéből lép elő”, ellentétben a „gyermeki Zsenivel, [akit] gondozni és tanítani kell.”²⁹

26 „An Original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously, from the vital root of Genius; it grows, it is not made: Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those Mechanics, Art, and Labour, out of preexistent materials not their own.” Edward Young: *Conjectures on Original Composition*. London: A. Millar, 1759; repr.: Alois Brandl: „Edward Young. On Original Composition. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im 18. Jahrhundert”. *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 39. (1903), 1–42., ide: 19.

27 „a great Lover of Rules, and Boaster of famed Examples [...] For unprescribed beauties, and unexemplified Excellence, which are Characteristics of Genius, lie without the Pale of Learning's Authorities, and Laws. [...] Rules, like Crutches, are a needful aid to the Lame, tho' an Impediment to the Strong.” Young: *Conjectures*, 22–23.

28 „fling light on the works of Genius, and point out its Charms. [...] Learning is borrowed knowledge; Genius is knowledge innate.” Uott, 36.

29 „Star of the first magnitude among the Moderns was *Shakespeare*; among the Antients, *Pindar*. [...] thought less, if he had read more [...] as learned as his dramatic province required; for whatever learning he wanted, he was master of two books, unknown to many of the profoundly read [...] the book of Nature, and that of Man. [...] Adult Genius [who] comes out of nature's hand [...] Infantine Genius [who] must be nursed and educated.” Uott, 81.

Azt a meggyőződést, hogy a műveltség „elnyomhatja” az embert, emlékezetes formában – egyes szám első személyben – fogalmazza meg az író és képzőművész Salomon Gessner, a híres prózai *Idillek* (1756) ünnepezt szerzője, a tájképfestésről írott levelében:

Azonban ha túlságosan hosszú ideig más [művészek] körül forogtak a gondolataim, utána gyakran egyfajta féltékenység fogott el a saját találékonyágomat illetően. E nagyszerű gondolatokkal eltelve, megaláztatott éreztem a gyengeségemet, s hogy mennyire – csaknem leküzdhetetlenül – nehéz a nyomukba érni: a túlságosan hosszúságos utazás révén a képzelőerő akár valóban elveszítheti a lendületét.³⁰

Jóllehet Young bizonyos tekintetben csupán Addison csaknem ötven évvel korábbi gondolatait fogalmazza újra (a természetes és a tanult zseni közötti különbségről, illetve a zseni fejlődését gátló tanulásról), a természetes zseni és Shakespeare közötti kritikus kapcsolat Németországban csupán a *Spectator* és Pope *Essay on Criticism*jének első német fordításával (1739–1743, illetve 1741) jött létre. Ez a néhány fordítás, valamint az első Shakespeare-fordítás (*Julius Caesar*, 1741) készítette elő a terepet mind az első Shakespeare-ellenes kirohanások, mind pedig Young, majd Lessing dörgedelmei számára. A zseniről, az eredetiségről és a szabályokról folyó német nyelvű diskurzusban ettől fogva Shakespeare lett a mérce.

Shakespeare Németországban és Ausztriában

A Shakespeare-recepciónak az az időszaka, amelyet szeretnék gondosabban is körüljárni, csaknem pontosan egybeesik Haydn életével: Gottsched *Versuch einer kritischen Dichtkunstjától* (1730) August Wilhelm Schlegel nevezetes Shakespeare-előadássorozatáig (1809) terjed.³¹ Johann Christoph Gottsched (1700–1766) a maga korában rendkívül befolyásos (bár halála után nevetség tárgyává lett) irodalmár volt, akinek meggyőződése szerint a német drámák számára Corneille és Racine francia neoklasszikus tragédiáinak, illetve azok racionalista megközelítésének kellene modellként szolgálnia, hiszen a dráma legfontosabb célja az erkölcsi értékek továbbadása. A szigorú – mindenekelőtt a hely, az idő és a cselekvény egy-

30 „Aber wenn ich zu anhaltend fortgefahren hatte, nach andern zu denken, dann empfand ich nachher oft eine Furchtsamkeit im Selbsterfinden. Voll von diesen grossen Ideen, empfand ich mit Demüthigung meine Schwäche, und wie fast unübersteiglich schwer es ist, jene zu erreichen: Auch kann durch zu anhaltendes Nachahmen allein die Einbildungskraft wirklich ihren Schwung verlieren.” Salomon Gessner: „Brief über die Landschaftsmalerey an Herrn Füsslin”. In: *Salomon Gessners Schriften*. Drittes Bändgen. Zürich: Heinrich Gessner, 1801, 273–312., ide: 293–294.

31 Az alábbi szakasz nagymértékben támaszkodik a következő fontos tanulmányokra: Roy Pascal: *Shakespeare in Germany, 1740–1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937; Nicholas Boyle: *Goethe: the Poet and the Age*, Vol. 1.: *The poetry of Desire*. Oxford: Oxford University Press, 1991; Ernst Cassirer: *The Philosophy of the Enlightenment*. Ford. Fritz C. A. Koelln és James P. Pettegrove. Princeton: Princeton University Press, 21951 (első kiadás: 1932). Robert A. Kann: *A Study in Austrian Intellectual History. From Late Baroque to Romanticism*. New York: Praeger, 1960; Meyer Howard Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953; Ernst Leopold Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1947.

ségét megkövetelő – szabályoknak, amelyek szerint az efféle darabok készültek, makulátlan pedigréje volt: a cselekvény Arisztotelész által meghirdetett egységét az olasz reneszánsz különféle egységek egész sorozatává bővítette, amit aztán a Boileau-hoz hasonló késő 17. századi teoretikusok tovább kodifikáltak. Gottschedet azonban korántsem csupán az erkölcsök nemesítésének szándéka vezette. Mint Nicholas Boyle fogalmaz, az ő 1730-ban kiadott *Versuchja* jelzi

a pillanatot, amikor a dráma Németországban a regény alternatívájává válik, tehát annak az irodalmi műfajnak az alternatívájává, amelyben Anglia egyre magabiztosabb polgársága a 18. században megtanulja, hogyan reprezentálja, illetve értelmezze önmagát önmaga számára, s amelynek társadalmi alapja a korabeli Németországban egyszerűen hiányzott. [...] Gottsched nem csupán az illem és a rendszeresség udvari erényeit szorgalmazta egy olyan színház számára, amelyet nyersség és improvizáció jellemezett. A drámát [...] több különböző nemzeti ambíció gyújtópontjaként is meghatározta: erkölcsi és intellektuális nevelés mindenki számára, a német nyelv fejlesztése, valamint egy európai rangú nemzeti irodalom létrehozása.³²

Gottschedet valósággal elborzasztotta a Caspar Wilhelm von Borcke által németre fordított *Julius Caesar* (1741): „A mi komédiásaink leghitványabb népdramája sincs annyira tele bakikkal, valamint a színpad és a józan ész szabályainak rovására elkövetett hibákkal, mint Shakespeare-nek ez a darabja.”³³ Gottsched különösen kritikus volt a munkásokat és tömeget, gazfickókat és semmirekellőket felvonultató komikus epizódok, illetve az olyan komoly jelenetek „egybehányásával” szemben, amelyekben a legnagyobb római hősök államügyeket intéznek. Mint-hogy a francia kultúra mint minta a német területeken Berlintől egészen Bécsig uralkodott, Gottsched álláspontja irányadónak számított még 1759 után is, amikor divatba jött támadni őt. Véleménye azonban korántsem veszett ki nyomtala-

32 „the moment at which the drama emerges as Germany’s alternative to the novel, the alternative, that is, to the literary form in which England’s increasingly confident bourgeoisie learns in the eighteenth century to represent and interpret itself to itself and for which the social foundation is simply non-existent in Germany at the time. [...] Gottsched did more than advocate the courtly virtues of propriety and regularity for a theatre characterized by crudity and improvisation. He also [...] identified the drama [...] as the focal point for several different national ambitions: the moral and intellectual edification of all, the improvement of the German language, and the establishment of a national literature of European status.” Boyle: *Goethe*, Vol. 1, 21–22. Johann Christoph Gottsched traktátusának teljes címe: *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.

33 „Die elendste Haupt- und Staatsaktion unserer Comödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und der gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist.” Johann Christoph Gottsched: *Beiträge zur kritischen Historie der Deutschen Sprache*, Band 7. (1741), 516. Idézi: Eduard Engel: *Geschichte der Deutschen Literatur*, Band 1. Wien: Tempsky, 1913, 295. A rimes fordítás azonban aligha tenné a modern közönségre azt a „rendetlen” benyomást, amelyet Gottsched tapasztalt – Marcus Antonius gyászbeszédét Borcke a következőképpen adja vissza: „Römer, Landes-Leute, / Und Freunde, neigt das Ohr zu mir, und hört mich heute. / Ich komme, Cäsars Leich anjetzt, o! glaubet mir, / Nur zu beerdigen, nicht ihn zu preisen hier. / Das Uebel lebt nach uns, was wir be-gangen haben, / Und das wir Gutes tun, wird oft mit uns begraben.” Idézi: Pascal: *Shakespeare in Germany*, 167.

nul – olvassuk csak alábbi szélsőséges visszhangját Nagy Frigyes 1780-ban megjelent könyvéből, amelyet a német irodalomnak szentelt:

Hogy meggyőzzem Önöket arról, Németországban napjainkig is milyen rossz ízlés uralkodik, elég egy pillantást vetniük a nyilvános színelőadásokra. Shakespeare fertelmes darbjainak előadásait fogják látni a mi nyelvünkre fordítva, és az egész közönség majd kiugrik a bőréből örömeiben ezeket a nevetséges és Kanada vadembereihez méltó farce-okat látva. Azért nevezem így őket, mivel vétének a színház valamennyi szabálya ellen. [...] Tolvajok és sírások jelennek meg, és hozzájuk méltó szerepet mondanak; utánuk hercegek és királynők tűnnek fel. Hogy érinthetne meg és tetszhetne az alantas és a nagyszerű, a tréfalkozás és a tragikum e bizarr elegye? Az ember megbocsáthatja Shakespeare-nek ezeket a bizarr kilengéseket; hiszen a művészetek születése sohasem érettségük pontja. De itt van Götz von Berlichingen is, amint megjelenik a színen – csapnivaló utánezata ezeknek a rossz angol daraboknak, s a földszint tapsol, és lelkesen követeli e visszataszító banalitások ismétlését.³⁴

Minthogy az angol irodalom iránti érdeklődés a század folyamán egyre nőtt, az 1750-es években már pozitívabb vélemények is felbukkantak, olyan értékeket fedezve fel Shakespeare-ben, amelyek az Addison-féle *Spectator*ból is ismert angliai nézeteket tükrözték. Addison a zseni két kategóriáját különböztette meg: a „természetes zsenit”, aki „nem lesz, hanem születik” – ebbe a kategóriába esik Homérosz, Pindaros, a héber biblia költői és Shakespeare –, illetve azokat a zseniket, akik „szabályok szerint formálták magukat, és természetes tehetségük nagyságát alávetették a művészet javításainak és korlátozásainak” – ehhez a csoporthoz tartozik Platón, Vergilius és Milton.³⁵ Ezt a gondolatot visszhangozza Pope is a maga Shakespeare-kiadásának előszavában: „Ha volt valaha szerző, aki megérdemelte az *eredeti* nevet, Shakespeare volt az. [...] Nem annyira utánzó, mint inkább a Természet instrumentuma.”³⁶ Egy 1753-ban Frankfurtban és Lipcsében (név nélkül) kiadott német vitairat ugyanebben a hangnemben szól Shakespeare-ről, lényegében idézve Pope (a fenti idézetet követő) szavait, miszerint a drámaköltő nem

34 „Pour vous convaincre du peu de goût qui jusqu'à nos jours règne en Allemagne, vous n'avez qu'à vous rendre aux spectacles publics. Vous y verrez représenter les abominables pièces de Shakespéar [sic] traduites en notre langue, et tout l'auditoire se pâmer d'aise en entendant ces farces ridicules et dignes des sauvages du Canada. Je les appelle telles, parce qu'elles pèchent contre toutes les règles du théâtre. [...] Des crocheteurs et des fossoyeurs paroissent et tiennent des propos dignes d'eux; ensuite viennent des princes et des reines. Comment ce mélange bizarre de bassesse et de grandeur, de bouffonnerie et de tragique, peut-il toucher et plaire? On peut pardonner à Shakespéar ces écarts bizarres; car le naissance des arts n'est jamais le point de leur maturité. Mais voilà encore un Goetz de Berlichingen qui paroît sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces angloises, et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme le répétition de ces dégoûtants platitudes.” *Oeuvres primitives de Frédéric II*. Tome 4. Amsterdam, 1790.

35 „born not made [...] that have formed themselves by rules, and submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art”. *Spectator*, no. 160. (1711); idézi: Abrams: *The Mirror and the Lamp*, 187.

36 „If ever any author deserved the name of an *Original*, it was Shakespéar [sic]. [...] He is not so much an Imitator, as an Instrument of Nature.” *Works of Alexander Pope*, Vol. 3. London: J. Wenman, 1778, 270–272. és 285. Idézi: Abrams: *The Mirror and the Lamp*, 188.

a természetesen keresztül szól, hanem éppen az utóbbi szól rajta keresztül.³⁷ Ráadásul Shakespeare-t nem ítélné meg Arisztotelész szabályai szerint, hiszen azok ismeretlenek voltak a számára. Nicolai 1755-ben úgy vélte, „Shakespeare, egy ember a szabályok ismerete, műveltség és rendezettség nélkül hírneve legnagyobb részét a változatosságnak és karakterei erejének köszönheti.”³⁸ Még a filozófus Moses Mendelssohn is szót ejtett Shakespeare-ről, utalva a váratlan és meglepő momentumokból eredő „fenségességére”, s felelgetve, hogy egy olyan darabban, mint az *Otello*, Horatius *Ars poeticájának* egyetlen szabálya sem marad érvényben.³⁹

Amikor Lessing szembefordul Gottscheddel és a dráma „szabályaival”, a Shakespeare-kritika új fázisába lép. Lessing 1781-ben bekövetkezett halálára írott nekrológiájában Johann Gottfried Herder így fogalmazott: „Úgy vélem, egyetlen újabb író sem volt az ízlés dolgaiban és az irodalmi tárgyak finomabb, alaposabb megítélése terén nagyobb hatással Németországra, mint Lessing.”⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) szakított a német dráma Corneille- és Racine-féle modelljével, amellét érvelve, hogy Shakespeare jobb példa a tragédia katartikus hatására, s ennél fogva – ironikus módon – közelebb áll az antikvitás szelleméhez.⁴¹ Szerteágazó értekezéseiben Lessing sorra vette szinte valamennyi témát, amely egy komoly nemzeti színház számára fontos lehet, Voltaire-rel szemben Shakespeare-t részesítve előnyben, s Lope de Vegát és Wielandot hozva elismerésre méltó példaként a komoly és komikus karakterek – a természetet híven tükröző – vegyítésére. A *Hamburgi dramaturgia* 26. és 27. részében emellett szenvedélyesen szólt a színdarabokhoz illő zene jellegéről is.

Lessing általában a színházról és konkrétan Shakespeare-ről szóló írásainak óriási hatását tovább fokozta az a 22 fordítás, amelyet Christoph Martin Wieland készített Shakespeare drámáiból 1762 és 1766 között.⁴² Wieland szó szerinti,

37 *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergügens*. Frankfurt und Leipzig, 1753. Tartalmi kivonatát közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 47.

38 „Shakespeare, ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat er den Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere, den größten Theil des Ruhmes zu danken.” Friedrich Nicolai: *Briefe über den itzigen Stand der schönen Wissenschaften in Deutschland*. Berlin: Johann Christian Kleyb, 1755, 119. Tartalmi kivonatát közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 48.

39 Moses Mendelssohn: „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften”. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Band 2, Stück 2. Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1758, 229–267. Ld. még „Vier und achtzigster Brief”. In: *Briefe die Neueste Litteratur betreffend*, 5ter Theil. Berlin: Friedrich Nicolai, 1760, 109–112. Tartalmi kivonatukat közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 48–50.

40 „Kein neuerer Schriftsteller hat, dünkt mich, in Sachen des Geschmacks und des feineren, gründlichen Urteils über literarische Gegenstände auf Deutschland mehr gewirkt als Lessing.” *Herders sämtliche Werke*. Hrsg. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1909, Band 15, 486. Angol fordításban idézi: Klaus L. Berghahn: „From Classicist to Classical Literary Criticism, 1730–1806”. In: *A History of German Literary Criticism*. Ed. Peter Uwe Hohendahl. Transl. Franz Blaha et alia. Lincoln: University of Nebraska Press: 1988, 49.

41 Vö. „Siebzehnter Brief”. In: *Briefe die neueste Litteratur betreffend*, 1er Theil. Berlin: Friedrich Nicolai, 1759, 97–107. Tartalmi kivonatát közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 50–51.

42 Christoph Martin Wieland: *Shakespeare: Theatralische Werke*. 8 kötet. Zürich: Orell, Gessner & Comp., 1762–1766.

gyakran nehézkes és túlzottan didaktikus prózafordítása (csupán a *Szentivánéji álmot* fordította versben) azonban korántsem volt ideális előadási célra, s fordításai szinte soha nem is szólaltak meg ebben a formában. Talán egyetlen példa is elegendő, hogy jellegüket érzékeltethessük. Hamlet monológjának híres sora – „To die, to sleep; to sleep, perchance to dream” – szóról szóra is visszaadható, mint például Schröder némileg későbbi fordításában: „Sterben, schlafen. – Schlafen? Vielleicht auch träumen.” Wieland azonban ezt írja: „Meghalni – aludni – de esetleg még valami más is – talán álmodni?”⁴³ Wieland fordításainak első teljes recenziója a költő és drámaíró Heinrich Wilhelm von Gerstenberg tollából (aki Hamlet monológját utóbb Carl Philipp Emanuel Bach egyik billentyűs fantáziájára alkalmazta) figyelemre méltóan érvel Shakespeare értéke mellett, ugyanakkor hevesen bírálja a fordítást. Shakespeare legfőbb érdemét Gerstenberg a karakterek teljes és szenvedélyes ábrázolásában véli felfedezni, és „a szerző, a darab és a közönség közötti viszony revízióját javasolja. [...] A közönséget – ahelyett hogy passzív tárgy maradjon az író ékesszólásának – ez az új [a zseni által teremtett drámai illúzió magával ragadó erejére épített] teória arra hívja fel, hogy kreatívan vegyen részt a darabban bemutatott eseményekben.”⁴⁴

Ahogy Lessinget – a hamburgi nemzeti színház létrehozása kapcsán – a színház és dráma alapelvei foglalkoztatták, úgy szentelt az 1760-as évek Bécsében Joseph von Sonnenfels (1732–1817) egy *Briefe über die wienerische Schaubühne* című cikksorozatot a legfrissebb színpadi produkcióknak.⁴⁵ Az 1750-es és '60-as években a színház kényes témának számított Ausztriában: Mária Terézia lépésről lépésre jutott el 1765-re a teljes cenzúra bevezetéséig. Minthogy az 1750-es évek eleje óta alkalmazott különféle megszorítások sem tudták a kívánt mértékben császári ellenőrzés alá vonni *Hanswurst* (és más népszerű bohócfigurák) szabad szájú komédiáit, a császárnő 1769-ben betiltotta a szabad improvizációt a színházakban, s a következő esztendőben éppen Sonnenfelst nevezte ki cenzornak.⁴⁶ A bécsi kriti-

43 „Sterben – Schlafen – Doch vielleicht auch etwas mehr – wie wenn es träumen wäre?” A *Hamlet* fordítása Wieland *Shakespearjének* 8. kötetében szerepel. Az előadásra szánt szövegek témáját bővebben tárgyalja Jürgen Wertheimer: „Schlegel’s *Hamlet*. A Textual Translation in its Historical Context”. *Shakespeare Translation* 10. (1984), 15–18. Úgy tűnik, csupán egyetlen – Biberachban lezajlott – színpadi produkció használta Wieland szövegét – amelyet történetesen Wieland rendezett. Ld. Wilhelm Widmann: *Hamlets Bühnenlaufbahn, 1601–1877*. Schriften der deutschen Shakespear Gesellschaft, Neue Folge. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1931, 46–47. Friedrich Ludwig Schröder 1776-os fordítása modern kiadásban is hozzáférhető: *Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in der Siebziger Jahren*. Hrsg. Fritz Brüggemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966 (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, 2), 165–233.

44 „suggests a revision of the relationship between author, play and audience. [...] Instead of being the passive object of the writer’s eloquence, the audience by this new theory [of being carried away by the drama’s illusion, the creation of illusion being the province of genius] is called on to take part, imaginatively, in the events shown in the play.” Pascal: *Shakespeare in Germany*, 10.

45 [Joseph von Sonnenfels:] *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Wien: Joseph Kurzböck, 1768. Repr. Ed. Hilde Haider-Pregler. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988.

46 Mária Terézia már 1752-ben betiltotta Joseph Kurz népszerű improvizált komédiáit, amelyekben az egy *Hanswurst*-ból eredeztethető karakter, Bernardon alakjában jelent meg. A császárnő egyszersmind az udvar felügyelete alá vonta a Kärntnertheatert, és meghatározott ötven „normanapot” (*Norma-Tage*)

kusok többségéhez hasonlóan Sonnenfels is a klasszikus hármas egység híve volt, de hajlott bizonyos engedményekre: a 24 órát 36 órára lehetett bővíteni, a hely egysége pedig kiterjedhetett szomszédos helyszínekre is, amennyiben a változás a szünetre esett.⁴⁷ S jóllehet Sonnenfels korántsem rajongott Shakespeare-ért – s különösen nem a dráma szabályainak felrúgásáért és a hősiesség, illetve vígjátéki elemek vegyítéséért –, nem tagadta meg az elismerést a „kalandozó zsenitől” és a *Macbeth* merész, de egyúttal gyönyörű vonásaitól még akkor sem, amikor éppen vegyes érzelmeiről adott számot:

A darabjai tehát mindig szörnyetegek, amelyekben a hős, aki csak az imént jelent meg aranyban és bíborban, közönséges beszéddel tér be egy kocsmába, ami vét a valóságosság, az erkölcs és az illendőség ellen, s ami a tragikus zseni minden lángolása ellenére inkább csodálatra, semmint utánzásra méltó.⁴⁸

Izgalmas megfigyelni, miként ad hangot egy bécsi kritikus Gottschedétől valamelyest eltérő nézeteinek, ami arra emlékeztet, valójában mennyire bizonytalan is volt Bécsben a francia színház befolyása. Sonnenfels régi vágya végül is 1776-ban vált valóra, amikor II. József a Burgtheaterben megnyitotta a (rövid életűnek bizonyult) német nemzeti színházat.

E korszak Shakespeare-kritikájának állapotát a legtalálóbban talán egy józan angol, Hugh Blair szavaival summázhatjuk, akinek a retorikáról és az irodalomról szóló előadásai az 1750-es és '60-as években hangzottak el Edinburghban, majd 1783-ban nyomtatásban is megjelentek *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* címmel:

Elismerem, akadnak példák arra, hogy némelyik műben a Kritika törvényeinek durva megsértései fordulnak elő, mindazonáltal általános, sőt maradandó csodálatot keltenek. Ilyenek Shakespeare színdarabjai, amelyek mint drámai költemények a legnagyobb mértékben szabálytalanok. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezek nem szabálytalanságuk,

– főként vallásos ünnepeket – amelyeken *Teutsche Comoedie* nem kerülhetett előadásra. Az egyre szigorúbbá váló cenzúráról ld. Gustav Zechmeister: „Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776”. In: *Theatergeschichte Österreichs*, Band III/2. Wien: Böhlau, 1971, 50–62. A színész Johann Heinrich Friedrich Müller visszaemlékezéseiben (*Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne*. Wien: Wallishausser, 1802, 46–47) arról is olvashatunk, hogy 1763 táján Bécsben hetente kétszer adtak elő „rendes” színdarabokat (kedden egy vígjátékot, csütörtökön egy tragédiát), míg a többi napokon improvizált burleszkek kerültek színre. Ugyanerről részletesebb áttekintést ad Franz Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)”. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende von 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Hrsg. Herbert Zeman, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977–1979 (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 7–9), 289–305. *Hanswurst* alakját a nagy színész, Josef Anton Stranitzky (1676–1726) teremtette meg, s a karaktert az ő döntése alapján utóbb Gottfried Prehauser (1699–1769) örökölte. Prehauser halála adott alkalmat Mária Terézia számára, hogy az improvizált színjátszás minden formáját betiltsa.

47 Kann: *Austrian Intellectual History*, 206–207.

48 „dieses abentheuerliche Genie [...] Seine Stücke sind also immer Ungeheuer, wo der Held, der nur itzt in Gold und Purpur erschien, mit pöbelhaften Reden der Schenke zu wandert, worinnen wieder Wahrscheinlichkeit, Sitten und Anstand verstossen wird; und die bey allen den Flammen des tragischen Genies mehr bewundert, als nachgeahmt zu werden verdienen.” [Sonnenfels]: *Briefe*, 334–335.

a művészet szabályainak megszegése miatt nyerték el a közönség csodálatát, hanem ezeknek a szabályszegéseknek az ellenére. Olyan más szépségekkel bírnak, amelyek összhangban állnak a helyes szabályokkal; és e szépségek ereje olyan hatalmas volt, hogy maga alá gyúrt minden kifogást, és a közönségnek olyan mérvű kielégülést nyújtott, amely felülmúlta a hibáikból eredő undort. Shakespeare nem azért tetszik, mert sok esztendő cselekvényét sűríti egy darabba, mert groteszkül keveri a tragédiát és a komédiát egyetlen művön belül, vagy épp néha előforduló erőltetett gondolatai és affektált szellemességei miatt. Ezeket hibáknak tekintjük, és a kor bárdolatlanságának tulajdonítjuk őket, amelyben élt. Ellenben elnyeri tetszésünket a karakterek eleven és mesteri bemutatásával, leírásainak élénkségével, érzelmeinek erejével s azzal, hogy minden más írónál nagyobb mértékben bírja a szenvedélyek természetes nyelvét – olyan szépségekkel tehát, amelyeket a Kritika éppannyira a legmagasabb rangra tanít helyeznünk, mint ahogyan a természet érezni tanít.⁴⁹

Fel kell tennünk a kérdést: vajon a felsorolt okokból fakadó „tetszés” valóban elég erős-e ahhoz, hogy ellensúlyozhassa az „undort”? Blair ugye nem arról próbál meggyőzni, hogy Brutus becsületes ember lett volna? S vajon ki az „a közönség”, aki a jó ízlés zászlóvivője lehet?

Herderrel és Goethével belépünk a *Sturm und Drang* időszakába, az úgynevezett *Geniezeit*ba, amelyben Shakespeare mint természeti erő jelenik meg, és hivatkozási alappá válik a nyelv és a művészet eredetével kapcsolatos szerteágazó teóriák számára. „Tetszésről” itt már szó sem esik. Johann Gottfried Herdernek (1744–1803) a költészetéről, a német nyelvről és a népzeneről szóló írásai olyan fogalmakat kapcsolnak össze, mint a *Kraft* (az erő, mint például az ember és a költészet elemi ereje), a *Besonnenheit* (az elmélkedés, a higgadtság ereje), az *Ursprünglichkeit* (az eredetből való „kipattanás” értelmében vett eredetiség, a primitív eredeti állapot) és a *Genie* (az eredetből való teremtés, egyfelől a nyelv vagy a nép zsenije, másfelől az *Originalgenie* által).⁵⁰ Herder egy új terminust is bevezet a német kritikai nyelvbe, nevezetesen a *Volkstümlichkeit*, azaz a „népszerűség” fogalmát: a művészet és a kritika mércéi nem származhatnak csupán az irodalmár elit ízléséből, hanem egybe kell vágniuk „a tanulatlan, naiv nép lényegével, felfogásával, érzel-

49 „Instances, I admit, there are, of some works that contain gross transgressions of the laws of Criticism, acquiring, nevertheless, a general, and even a lasting admiration. Such are the Plays of Shakespeare, which, considered as dramatic poems, are irregular in the highest degree. But then we are to remark, that they have gained the public admiration, not by their being irregular, not by their transgression of the rules of art, but in spite of such transgressions. They possess other beauties which are conformable to just rules; and the force of these beauties has been so great as to overpower all censure, and to give the public a degree of satisfaction superior to the disgust arising from their blemishes. Shakespeare pleases, not by his bringing the transactions of many years into one play; nor by his grotesque mixture of tragedy and comedy in one piece; nor by the strained thoughts, and affected witticisms, which he sometimes employs. These we consider as blemishes, and impute them to the grossness of the age in which he lived. But he pleases by his animated and masterly representations of characters, by the liveliness of his descriptions, the force of his sentiments, and his possessing, beyond all writers, the natural language of passion: Beauties which Criticism no less teaches us to place in the highest rank, than nature teaches us to feel.” Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Edinburgh, 1783; Brooklyn, 1807, 28–29.

50 Eric A. Blackall: *The Emergence of German as a Literary Language, 1700–1775*. Ithaca: Cornell University Press, 21978, 471–473.

meivel”.⁵¹ E szavak súlyos értelmet hordoznak egy olyan korban, amikor a zeneszerzők az ízlés normáit az udvari körökön kívül kezdték keresni, és közös nevezőre kellett hozniuk közönségük két rétegét: a hozzáértő *Kenner*eket és műkedvelő *Liebhaber*eket. Shakespeare-esszéjének három változata közül az utolsóban (1771) Herder nem győzte demonstrálni, hogy a dráma miként születik meg társadalmi és történelmi környezetéből: a görög élet, kor és vallás egyszerűsége a dráma élő szabályainak természetesen adódó sorát eredményezte.⁵² Shakespeare-t éppígy a maga kora produktumának tekinthetjük:

Maga előtt és maga körül Shakespeare semmit sem talált kevésbé, mint az erkölcsök, a tettek, a hajlamok és a történelmi hagyományok egyszerűségét, amely a görög drámát létrehozta. [...] Shakespeare nem kórust látott maga előtt, hanem sokkal inkább történelmi és marionett-drámákat; így hát ezekből a történelmi és marionett-drámákból – ebből az oly gyatra anyagból – gyúrta azt a nagyszerű alkotást, amely előttünk áll és él!⁵³

Kínálkozik tehát a következtetés, hogy a Shakespeare darabjaiban megfigyelhető rendetlenségben a szerző kora és műfaja tükröződik, s a mozgalmasság ebből eredő benyomása (a *Begebenheit*, szemben a *Handlung*gal, a görög dráma kisebb léptékű cselekvényével) teszi lehetővé, hogy a közönséget „az igazság illúziója” nyűgözze le.

Az ifjú Goethe számára Shakespeare olvasása nem „helyénvaló” gondolatokat hívott elő, hanem vakító revelációt jelentett. Egy 1771-ben születésnapjára köszöntőként elmondott beszédében így emlékezett: „Az első oldal, amelyet olvastam tőle, élethosszigan rabjává tett, és amint befejeztem az első darabot, úgy álltam ott, mint aki vakon született, és egy csoda folytán egy szempillantás alatt visszanyeri a látását.”⁵⁴ A hármas egység merev tiszteletben tartásában Goethe „képzelőerőnk terhes béklyóit” látja, a francia tragédiákat pedig „önmaguk paródiái”-nak nevezi, majd Shakespeare védelmére kel a karaktereinek visszataszító voltát emlegető vádakkal szemben:

Természet! Természet! Semmi sem áll oly közel a Természethez, mint Shakespeare alakjai. [...] Shakespeare Prometheusszal kelt versenyre, az ő mintáját követve vonásról vonásra formálva meg az emberalakjait, csakhogy *kolosszális méretben* – ebből ered, hogy

51 „the essence, the conception, the feelings of the uncultivated, naive people”. A *Grimms Deutsches Wörterbuch* ismeretlen kiadása alapján angolul idézi Berghahn: *From Classicist to Classical*, 76.

52 Ld. Johann Gottfried Herder: „Shakespeare”. In: uő: *Von Deutscher Art und Kunst*. Hamburg: Bode, 1773, 73–113.

53 „Shakespeare fand vor und um sich nichts weniger als Simplizität von Vaterlandssitten, Taten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildete. [...] Shakespeare fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele – wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt!” Herder: *Shakespeare*, 90–91.

54 „Die erste Seite die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein blindgebohrner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenckt.” Johann Wolfgang Goethe: „Zum Schakespears Tag”. In: *Der junge Goethe*, Band 1. Hrsg. Hanna Fischer-Lamberg. Berlin: de Gruyter, 1963, 83–86., ide: 83.

nem ismerjük fel őket testvéreinkként. Aztán valamennyiükbe a *maga* szelleméből lehel életet; ő beszél mindegyikből, s az ember felismeri rokonságukat.⁵⁵

Az ilyen mérvű szubjektivitás esetében voltaképpen kizárólag szó szerinti idézet révén közeledhetünk Goethehez. Harsogó konklúziója azt példázza, milyen központi szerepet játszik Shakespeare és a művészet maga egy ifjú művész életében:

Munkára, uraim! Trombitálják elő nekem mind a nemes lelkeket az úgynevezett jó ízlés Elíziumából, ahol álomittasan, a tompa derengésben félig vannak, félig nincsenek; szívükben szenvedélyek laknak, a csontjaikban azonban nincs velő; s minthogy nem elég fáradtak ahhoz, hogy nyugodjanak, de túlságosan restek, hogy cselekedjenek, árnyéklétüket mirtuszok és babérbokrok között vesztegetik és ásítazzák el.⁵⁶

Shakespeare tehát a művészi elkötelezettség megtestesítője. Emellett pedig kényelmesen használható forrásává lett a karaktereknek és a drámák olyan paradigmikus helyszíneinek, mint az erkély és a temető.⁵⁷

Shakespeare a következő évtizedekben is foglalkoztatta Goethét és Schillert, jóllehet megközelítésük némileg megváltozott, részben azért, mivel Weimarban színpadra állították néhány darabját, részben pedig saját írásaik kontextusában. Goethe bőségesen értekezett a *Hamletről* a maga *Wilhelm Meister*-köteteiben (a korábbi változat, az 1783 előtt befejezett *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* már tartalmazza az 1795–96-os *Wilhelm Meisters Lehrjahre* változatban szereplő kommentárok zömét). A *Julius Caesar* színre vitelekor pedig egy igen látványos gyászmenettel bővítette a cselekvényt, hogy a „tömegek” könnyebben megérthessék a darabot.⁵⁸ Goethének a legkülönbözőbb alkalmakkor tett megjegyzései arról tanúskodnak, hogy Shakespeare egyes vonásai – különösen a formái – zavarba ejtették, s talán helyesebbnek vélte csupán olvasni a műveit. Schiller pedig *A naiv és a szentimentális költészetéről* szóló értekezésében (1795–96) kifejtette, hogy aligha kell szabadkoznia ifjú évei Shakespeare-rel szemben kritikus nézetei miatt, hiszen a kor kritikusai hasonló nézeteket vallottak.⁵⁹ Idővel azonban megtanulta tökéletesen értékelni Shakespeare művészi tökélyét.

55 „lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft [...] Parodien von sich selbst [...] Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen. [...] Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *Colossalischer Grösse*; darinn liegts dass wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft.” Uott, 84–85.

56 „Auf meine Herren! trompeten Sie mir alle edle Seelen, aus dem Elysium, des sogenanntn guten Geschmacks, wo sie schlaftruncken, in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaftn im Herzen und kein Marck in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug zu ruhen, und doch zu faul sind um thätig zu seyn, ihr Schatten Leben zwischen Myrten und Lorbeergebüschen verschleudern und vergähnen.” Uott, 86.

57 Pascal: *Shakespeare in Germany*, 12–13.

58 Uott, 20.

59 A sokat idézett passzus Papp Zoltán fordításában így hangzik: „Amikor nagyon fiatalon először olvastam Shakespeare-t, felhőborított hidegsége, érzéketlensége, amely megengedte neki, hogy a legnagyobb pátoszban tréfálkozzék, hogy a *Hamlet*, a *Lear király*, a *Macbeth* stb. szívszaggató jeleneteit egy →

Ludwig Tieck és August Wilhelm Schlegel (valamint más, a *Sturm und Drang* kezdetei idején született fontos kritikusok) romantikus generációja számára Shakespeare értékéhez sohasem fért kétség. Egy 1793-ban írott esszéjében Tieck a csodálatos elemek alkalmazásáról értekezik, sorra véve a módokat, ahogyan Shakespeare a szellemrégiónk illúzióját teremti meg *A viharban*, a *Szentivánéji álomban*, valamint a *Hamletben* és a *Macbethben*. Előbbi kettőben teljes alternatív világ rajzolódik ki, a csaknem álomszerű irrealitás erős benyomását keltve, míg a tragédiákban a szellemvilág fenyegető háttérként jelenik meg.⁶⁰ Schlegel ugyan csak az ellentétekre hívta fel a figyelmet, jóllehet nem a valódi és a csodálatos között: a Schiller szerkesztette *Die Horen* folyóiratban 1797-ben megjelent *Romeo és Júlia*-esszéjében a darabot mint „egyetlen nagy antitezist”⁶¹ írja le, melyet egy kivételesen reflektív művész alkotott, aki körültekintő, öntudatos és rendszeres. Mercutio és a dada problematikus karaktere például kontrasztul szolgálak Romeo és Júlia jelleméhez és helyzetéhez, ami enyhíti a komikus/tragikus dichotómiát, aminthogy a mellékszereplők közti ellentét is a vizsálykodó családok antagonizmusának egyensúlyául szolgál.⁶² Schlegel szerint tehát – aki utóbb 17 darabot le is fordított versben, valamint (nyomtatásban megjelent és több nyelvre lefordított) előadásokat is tartott a témáról – Shakespeare korántsem ösztönös, képzetlen zseni, hanem a maga művészetének és eszközeinek tökéletesen tudatában lévő művész. Az őseredeti vad megtért természeti állapotából.

A korai romantikusokat követően Shakespeare darbjait már nem tekintették problematikusnak. A Haydn posztumusz hatásával és hírnevével való szembeötlő párhuzam fényében pedig Roy Pascal alábbi értékelése különösen elevenbe talál:

[1815 után Shakespeare] már nem bűvöli el az írókat. A Shakespeare iránti érdeklődés a korabeli irodalomban egy meglehetősen eltérő kortársi ízléssel párhuzamosan létezett. Az emberi természetről való tudásának mélysége miatt tanulmányozzák, valamint művészi technikájáért. [...] Csakhogy míg jó néhány szerzőn még mindig megfigyelhető a hatása, legjobb műveikben elszakadnak tőle. [...] Mindenekelőtt a minden egyes generáció szükségleteire szabott problémadarab növekvő népszerűsége távolítja el egyre jobban a 19. század gyakorlatát Shakespeare módszerétől.⁶³

bolonddal zavarja meg; amely megállni készítette őt ott, ahol az én érzésem továsietett volna, majd meg hideg szívvel gyorsan továbblépni ott, ahol az én szívem örömet elidőzött volna.” Friedrich Schiller: „A naiv és a szentimentális költészetéről”. In: uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán és Mesterházi Miklós, Budapest: Atlantisz, 2005, 281.

60 Ld. René Wellek: *A History of Modern Criticism, 1750–1950*, Vol. 2: *The Romantic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 94–95., ill. Pascal: *Shakespeare in Germany*, 26.

61 „eine große Antithese”. Eredeti nyelven idézi René Wellek: *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*. Band 1: *Das späte 18. Jahrhundert – Das Zeitalter der Romantik*. Ford. Edgar und Marlene Lohner. Berlin: de Gruyter, 1978, 320.

62 Pascal: *Shakespeare in Germany*, 27.

63 „[Shakespeare] ceases to enthrall writers [after 1815]. A taste for Shakespeare existed side by side with a quite different taste in contemporary literature. He is studied for the depth of his knowledge of human nature, for the artistry of his technique. [...] But while many authors still show traces of his influence, in their best works they emancipate themselves from him. [...] Above all, the growing popularity of the problem play, of plays composed round the needs of each generation, makes the practice of the nineteenth century more and more remote from the method of Shakespeare.” Uott, 36.

A legfontosabb benyomás, amelyet a Shakespeare-recepció Gottschedtől Schlegelig ívelő szakaszát értékelve szerezhettünk, az, hogy egy személy életciklusa tárul a szemünk elé: Shakespeare felnőtt. Rakoncátlan és engedetlen, a szabályokat megszegő ifjúként indul útjára; briliánsan iskolázatlan fiatalemberre cseperekedik rendkívüli ösztönökkel és mesterkéletlen eredetiséggel; érett, megfontolt művésszé emelkedik; s végül tiszteletre méltó öregkorba süpped. *(folytatjuk)*

Mikusi Balázs fordítása

ABSTRACT

ELAINE SISMAN

HAYDN, SHAKESPEARE, AND THE RULES OF ORIGINALITY

This essay explores the discourse around Haydn's famous statement that in his isolation at Eszterháza he "had to become original." Considering the relationship of originality to rules and to genius in 18th-century thought leads to the reception history of the arch-original Shakespeare in Germany and Austria. Haydn's critics not infrequently compared him to Shakespeare, especially in stylistic mixtures of comic and serious elements, and in his role as composer for visiting theatrical troupes Haydn's name was linked with productions of Shakespeare, even *Hamlet*. Finally, the theatrical rhetoric and heterogeneous topical play associated with originality are explored in several string quartets and symphonies that help to recover the "Shakespearean" Haydn.

Elaine Sisman is the Anne Parsons Bender Professor of Music at Columbia University. The author of *Haydn and the Classical Variation*, the Cambridge Handbook *Mozart: The "Jupiter" Symphony*, and editor of *Haydn and His World*, she has published numerous essays on music of the eighteenth and nineteenth centuries that interweave history, biography, aesthetics, and analysis. She is currently working on studies of *Don Giovanni*, mechanical music and expressive topoi, and the music of illumination. She received the PhD in music history from Princeton University and has taught at the University of Michigan and Harvard University. Sisman was awarded the Alfred Einstein Award of the American Musicological Society in 1983 for best article by a younger scholar, serves on the boards of the Joseph Haydn-Institut and the Akademie für Mozartforschung as well as *The Musical Quarterly* and *The Journal of Musicology*, and completed a term as president of the American Musicological Society, which elected her to Honorary Membership in 2011. In 2014 she was elected a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences.