

KOMIŠKASIS ELEMENTAS ŠEKSPYRO TRAGEDIJOSE

E. KUOSAITE

Šekspyro kūrybos tyrinėjimų centre visada buvo jo dramų charakterių problemos. Naujas žmogaus pavaizdavimas, vienas svarbiausių Šekspyro pasiekimų, visada labiausiai domino ir ligi šiol tebedomina šekspyrologus. Kiekviena epocha norėjo atrasti ką nors nauja Šekspyro sukurtuose herojuose, atskleisti juose tai, kas dar nebuvo pastebėta ar pasakyta anksčiau. Šekspyro herojų dvasinis pasaulis toks įvairus ir sudėtingas, kad ir šiandien, kai šekspyrologija turi jau daugiau kaip du šimtus metų, kritikai randa dar ką nors nauja pasakyti. Ypač daug naujo šioje srityje atskleidė tarybiniai šekspyrologai, kurie charakterių tyrinėjimų klausimus sieja su platesnėmis idėjinėmis estetinėmis problemomis — Šekspyro humanizmo, liaudiškumo, realizmo klausimais.

Nemaža vietos šekspyrologijoje skiriama biografijos, autorystės, tekstologijos ir kitiems klausimams. Šekspyrologus domina ir daugelis kitų problemų, liečiančių Šekspyro kūrybos idėjinio turinio ir meninės specifikos klausimus, jų tarpe ir komiškojo ir tragiškojo prado santykis joje. K. Marksas rašė: „Viena iš anglų tragedijos ypatybių, taip užgaunanti prancūzo jausmus, jog Volteras net pavadino Šekspyrą girtu laukiniu, yra keistas kilnumo ir žemumo, baisumo ir juokingumo, herojiškumo ir juokdarystės mišinys“¹. Šekspyro kūryboje šis derinys pasiekia meniškiausią formą ir yra vienas būdingiausių jo kūrybinio metodo bruožų.

Komizmo ir tragizmo santykis domina Šekspyro kūrybos tyrinėtojus jau seniai, o ypač nuo romantizmo laikų. Jau XIX a. kritikai atžymėjo Šekspyro sugebėjimą organiškai sujungti komiškąjį elementą su tragiškuoju. „Anglų dramos tradicija puoselėjo rimtojo ir komiškojo elemento sugretinimą,—rašė E. Daudenas,—bet Šekspyrui buvo skirta viena padaryti kito dalimi: tragediją perpinti komizmu, komediją — tragišku rimtumu“².

Visi žymieji šekspyrologai, nagrinėdami Šekspyro tragedijas, daugiau ar mažiau sustoja ties komiškais scenomis ir personažais ir stengiasi apibūdinti jų santykį su tragiškuoju konfliktu ir herojais. Daugumas kritikų yra tos nuomonės, kad komizmas tragedijose arba palengvina tragiškąją įtampą, leidžia žiūrovui atsikvėpti, arba kontrasto dėka sustiprina tragizmą. Anglų kritikas R. G. Maultonas sakė, kad komiškųjų ir tragiškųjų intonacijų maišymas („mixture of tones“) visų pirma

¹ K. Marksas ir F. Engelsas apie literatūrą, Vilnius, 1961, p. 197.

² E. Dowden, Shakespeare: a Critical Study of His Mind and Art, Eighteenth Edition, London, p. 343.

turi tikslą sustiprinti dramatinį efektą³. Žinomasis Šekspyro tragedijų tyrinėtojas A. S. Bredlis rašė, kad komizmas tragedijose „suteikia įvairumo ir palengvėjimo, o taip pat kontrasto pagalba sustiprina tragiškus jausmus“⁴. Panašiai teigia ir E. E. Stolas, sakydamas, kad komiškų scenų įjungimas į tragediją, kaip ir tų pačių motyvų pakartojimas, sustiprina „harmoningą efektą“ („harmonious effect“)⁵.

Jeigu šiuose teiginiuose ir yra dalis tiesos, tai vis dėlto toks vertinimas yra gana vienpusiškas, iškeliąs vien tik estetinę komiškojo elemento funkciją Šekspyro tragedijose. Juo labiau, žinoma, negalima su tikti su tais kritikais, kurie laiko, kad Šekspyras įvedė komiškų epizodus į savo tragedijas, visų pirma pataikaudamas to meto publikai, kuri mieliau lankydavo teatrą, „kai scenoje būdavo rodomi tokie dalykai, iš kurių galima pasijuokti“⁶.

Jeigu anksčiau daugiausia buvo kalbama apie Šekspyro humoro įvairumą, sąmojaus gyvumą ir Šekspyro juokas nebuvo siejamas su kritinėmis tendencijomis, tai paskutiniu metu anglų kritikoje vis dažniau pabrėžiama satyrinė komizmo prasmė. Kai kurie kritikai sieja Šekspyro komizmą su satyrine kryptimi jo epochos literatūroje⁷. Ypač didelis dėmesys šiuo atžvilgiu skiriamas juokdariui, savotiškam „satyriniam komentatoriui“, gerai pažįstančiam jį supantį pasaulį ir savo teisingas pastabas slepiančiam po kvailio kepure⁸.

Tačiau buržuaziniai kritikai negali šios problemos visapusiškai ir teisingai nušviesti, nes jie nesieja jos, kaip ir kitų Šekspyro kūrybos klausimų, su jo epochos visuomeninio vystymosi ypatumais, su Šekspyro realistinio metodo bruožais.

Žymiai giliau ši problema sprendžiama tarybinių kritikų, kurie į tragiškojo ir komiškojo elemento maišymą Šekspyro kūryboje žiūri kaip į reikšmingą naujųjų laikų literatūros bruožą, pagimdytą sudėtingų pereinamosios epochos istorinių aplinkybių⁹, komiškąjį elementą Šekspyro tragedijose sieja su liaudies problema¹⁰. Tačiau šis klausimas tarybinėje kritikoje dar nėra visapusiškai išnagrinėtas, dar nėra pakankamai plačiai ir giliai atskleista idėjinė ir estetinė reikšmė, kurią turi tragiškojo ir komiškojo elemento derinimas. Tai problemai visų pirma daug medžiagos teikia Šekspyro tragedijos, nes jose daugiau juoko, negu tragiško rimtumo komedijose. Be to, čia pasiekiamas didžiausias kontrastas tarp komiško ir tragiško, ir kartu geriausiai parodomas jų neatsiejamas ryšys.

I

Komizmas Šekspyro tragedijose pasireiškia įvairiomis formomis, ir jo santykis su tragiškuoju konfliktu ir herojais yra nevienodas. Jau nekalbant apie Šekspyro juokdarius, o taip pat tokius antraeilius personažus, kaip auklė tragedijoje „Romeo ir Džuljeta“, sąmojus būdingas ir kai kuriems pagrindiniams Šekspyro tragedijų herojams. Mes nerasime nieko komiško Otelo, Bruto, Makbeto žodžiuose, bet Hamleto, Ti-

³ R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, Oxford, 1906, p. 345.

⁴ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, 1926, p. 61.

⁵ E. E. Stoll, *Shakespeare Studies. Historical and Comparative in Method*, New York, 1927, p. 162.

⁶ A. Haire Forster, *Wit, Humour and the Comic in Shakespeare and Elsewhere*, N. Y., 1956, p. 11.

⁷ O. J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, London, 1943.

⁸ R. H. Goldsmith, *Wise Fools in Shakespeare*, Michigan, 1955.

⁹ А. Штейн, Великий мастер комедии. — «Шекспировский сборник», Москва, 1958.

¹⁰ О. Ильинская, Народ в трагедии Шекспира, *Op. cit.*

mono, net neigiamųjų veikėjų Jago ir Edmundo replikos neretai esti įvilktos į sąmojingą formą, kupiną pašaipaus, geliančio, o kartais ir grubaus humoro. Žinoma, ne visada šios replikos sukelia juoką, kartais jų paskirtis, kaip matysime, yra kitokia.

Savitą vietą Šekspyro tragedijų personažų tarpe užima Merkucijus, kuris kai kurių kritikų laikomas daugiau komedijos, negu tragedijos, charakteriu. Tą sąlygoja ir pačios tragedijos „Romeo ir Džuljeta“ vieta Šekspyro kūryboje. Ji susijusi su Šekspyro kūrybos pirmojo laikotarpio pasaulėjauta, išreiškiančia Renesanso humanistų optimizmą, tikėjimą žmogumi ir pergale prieš blogį. Daugelis šios tragedijos epizodų, ypač pirmojoje pusėje, yra linksmo ir šviesaus pobūdžio. Visos scenos ligi baliaus (net Montekio ir Kapulečio tarnų ginčas¹¹) duotos komiškame plane. Nestokoja komiškų bruožų ir senieji Montekis ir Kapuletis. Todėl ir linksmojo Merkucijaus pasirodymas nėra kontrastas vaizduojamai aplinkai. Bet kartu jis skiriasi nuo savo draugų Benvolijaus ir Romeo. Jam svetimas Benvolijaus santūrumas ir Romeo sentimentali romantika. Užtat Merkucijui charakteringas sąmojus, gyva orientacija, greitas reagavimas į aplinkos reiškinius. Neatsitiktinai Romeo jį charakterizuoja kaip džentelmeną, kuris „mėgsta klausytis savo paties šnekų“ (II, 4)¹².

Tačiau tarp Merkucijaus ir Romeo nėra esminių prieštaravimų, jie daugiau pasireiškia išviršiniuose jų bruožuose, ne viduje. Jie — savotiškas vienas kito papildymas, organiškas derinys. Todėl ir Merkucijaus juokas Romeo adresu nėra piktas. Esminis prieštaravimas glūdi tarp Merkucijaus ir Tebalto. Merkucijus, panašiai kaip ir Benediktas iš komedijos „Daug triukšmo dėl nieko“, Renesanso epochos žmogus, aktyvi, energinga asmenybė. Jam svetima tai, kas menkina žmogų, bet dar labiau tai, kas visiškai sunaikina jame žmogiškumą. Tebaltas susijęs su praeitimi, kada žmogaus asmenybė buvo visiškai paneigta. Merkucijus myli laisvę — Tebaltas yra pasenusių tradicijų vergas. Ir Merkucijaus pajauka Tebalto adresu yra pikta ir negailestinga. Tebaltas jam tuščios garbės, išorinio blizgesio ir vidinio menkumo įkūnijimas. „O, tai tikras mandagumo karalius. Fechtuoja taip, kaip iš gaidų, išlaikydamas pridėramą taktą, pauzes ir nuotolį; jis tau lukters kur reikia, o paskum — viens, du, trys — ir bakst į krūtinę. Tai didžiausias šilkinų sagų naikintojas, pirmas duelistas, šaunus riteris, visų dvikovinių kabliukų žinovas“ (II, 4).

Merkucijaus pastabos dažnai tampa apibendrinančio pobūdžio. Jis juokiasi iš visų madų vaikytojų, pasipūtėlių. Jo monologas apie karalienę Meb yra puikus linksmos ir kartu prasmingos satyros pavyzdys. Nors juokas čia ir nepiktas, bet turi tam tikrą socialinę paskirtį: Merkucijus juokiasi iš dvariškių, teisėjų, kunigų, iš jų vaikymosi turtų ir dvaro malonių:

Cia šmėstelia jinai didiko keliais,
Ir jam iškart vaidenas reveransai;
Cia užkabina ji pirštus teisėjo,
Kuriam prisisapnuoja riebus kyšiai
.....

¹¹ Ši scena — savotiška Montekių ir Kapulečių šeimų ginčo parodija. Ir kitose Š-ro tragedijose komiškasis elementas atlieka parodijos vaidmenį. Apie tai plačiai rašo A. Steinas savo straipsnyje „Didysis komedijos meistras“. — «Шекспировский сборник», 1958, стр. 155—160.

¹² Visos lietuviškos citatos iš Šekspyro veikalų duodamos iš leidinio V. Šekspyra s, Raštai, Vilnius, 1961—1962, t. I, II, III ir t. t. (skliausteliuose nurodytas veiksmas ir scena).

Užrieda ji ant nosies ir dvariškiui,
Kurs pro miegus malones sosto regi;
Paršiuko uodegyte pakutena
Klebono šnerves,— ir bematant jam
Vaidenasi parapija turtinga.

(I, 4)

Folkloro vaizdų panaudojimas suteikia monologui lakios fantastikos, poetiškumo ir kartu gaivaus ir sodraus humoro.

Sviesi Merkucijaus asmenybė įneša daug gyvumo į tragediją. Didele dalimi dėka jo pirmojoje tragedijos pusėje daug linksmų scenų. Po to, kai jis pasitraukia, tragediją tarsi iškart apgaubia niūri nuotaika, kurią mažai bepraskaidrina šiurkštus, gaivališkas auklės sąmojus. Ir reikia pasakyti, kad jis pasitraukia laiku, kaip ir juokdarys „Karaliuje Lyre“, leisdamas Romeo ir Džuljetos veiklai pilnutinai iškilti į pirmąjį planą.

Nors Merkucijus ir pilnas humoro, tačiau jis nėra komiškas personažas ta prasme, kaip auklė, kurios jau net ir išvaizda sukelia juoką. Žiūrovas juokiasi ne iš jo paties, o iš jo sąmojingų taiklių replikų. Merkucijus nėra juokingas, jis — sąmojingas. Be to, giliau įsižiūrėjus, Merkucijus turi savyje ir kažką tragiško. Jis vienišas ir nepritampa nė prie vienos iš besivaidijančių šeimų. Jeigu Tebaltui jis jaučia panieką, tai Romeo elgesys ne kartą sukelia jo ironiją. Merkucijus netiki žmonių nuoširdumu, ir gyvenimas jam atrodo savotiška vaidyba. Ne veltui prieš balių, užsidėdamas kaukę, jis sako: „Ant kaukės kaukė!“ (I, 4).

Tačiau svarbiausia — tragiška jo mirtis. Merkucijaus dvikovo su Tebaltu ir jo mirties scena yra ne tik svarbi kaip kulminacinis tragedijos momentas. Čia, kur betarpiškai susiduria Renesanso humanistinė pasaulėžiūra su feodalinio garbės supratimu, pilniausiai atsiskleidžia Merkucijaus asmenybė. Sekspyras parodo, kad jis sugeba juokauti ne tik gyvenimo, bet ir mirties akivaizdoje. Tas humoristinis jo požiūris į gyvenimą suteikia jam savotišką vidinę laisvę, panašiai kaip Falstafui jo sugebėjimas laisvai operuoti sąmojumi. Tik, žinoma, tarp jų yra ir skirtumas, nes Falstafo sąmojus neturi nė šešėlio širdgėlos, o Merkucijaus ironijoje ryški kartėlio gaida. Merkucijus miršta su prakeikimo žodžiais abiem besivaidijančioms šeimoms, ir tai praskamba kaip žodžiai laisvos Renesanso asmenybės, nepriklausomos nuo senojo pasaulio moralinių normų.

Tuo būdu, Merkucijaus sąmojus ir jo tragiška mirtis jau talpina savyje savotišką komizmo ir tragizmo derinį. Gal būtų, dėl to ir jo įsiliėjimas į tragediją yra toks organiškas. Tačiau negalima sutikti su tais kritikais, kurie laiko, kad humoras „Romeo ir Džuljetoje“ vien tik palengvina tragiškų scenų įtampą arba sudaro joms kontrastą¹³. Tiesa, dramatinei įtampai suintensyvinti ir jai atleisti Sekspyras, be kitų priemonių, panaudoja ir komiškąjį elementą, tačiau tiek Merkucijaus, tiek ir auklės vaidmuo, kaip vėliau matysime, turi ir savo idėinę paskirtį.

Jeigu į Romeo ir Džuljetos kovą už savo laimę mes žiūrime, kaip į Renesanso asmenybės kovą su pasenusiomis viduramžių tradicijomis, kaip į kovą už žmogiškumą, tai tos kovos dalininkas yra taip pat ir Merkucijus. Jis, kaip ir pagrindiniai tragedijos herojai, įkūnija priešakinius estetinius idealus, ir todėl jo mirtis taip pat yra tragiška. J. Borevas savo knygoje „Apie tragiškumą“ rašo: „Tragedija yra tik ten, kur charakterio santykis su aplinkybėmis yra aktyvaus pobūdžio“¹⁴. Toks aktyvus yra Merkucijaus santykis su tikrove, ir jis veda į tragišką konfliktą.

¹³ B. Matthews, Shakespeare as a Playwright, London, 1913 p. 113.

¹⁴ Ю. Боров, О трагическом, Москва, 1961.

Merkucijaus ironiškas ir skeptiškas požiūris į jį supančius reiškinius tam tikra prasme sieja jį su Hamletu, nors iš esmės tai labai skirtingi personažai, kaip skirtingos ir pačios tragedijos. Jeigu „Romeo ir Džuljetoje“, nežiūrint jos tragiško finalo, bendra atmosfera yra optimistiška, tai „Hamletas“ pradeda ciklą tų Šekspyro tragedijų, kuriose atsispindi humanistinės sąmonės krizė, pasireiškusį Renesanso epochos pabaigoje. Nesutarimas tarp Renesanso humanizmo ir visuomeninių normų atveda Šekspyra ir jo herojų į tragišką koliziją su tikrove ir su pačiu savimi. Būdamas viduramžių pasaulio žlugimo ir naujos visuomenės gimimo liudininku, žmogus pajunta savo bejėgiškumą ir netvirtumą, jame atsiranda savotiškas sąmonės skilimas. Toks pilnas vidinių prieštaravimų ir netikrumo yra ir tragedijos „Hamletas“ herojus, kuris jaučia savo didžiulę atsakomybę prieš visuomenę, o kartu ir vidinį nepasitikėjimą savimi. Tai dar labiau sustiprina jo tragizmą¹⁵.

Savaime suprantama, kad ir komiškas elementas Šekspyro tragedijose „Hamlete“, o taip pat „Karaliuje Lyre“ ir kitose įgauna kitokį pobūdį ir reikšmę. Jis nudažytas ne tik ironijos, bet ir skepticizmo atspalviu ir pagilina tragedijų filosofinę prasmę. Ypač tai jaučiama, nagrinėjant Hamleto paveikslą.

Hamletas vienas ryškiausių Šekspyro tragiškų herojų, kuriam nesvetimas humoro jausmas. Dar šio šimtmečio pradžioje A. S. Bredlis rašė: „Galima pagrįstai tvirtinti, kad Hamletas vienintelis iš tragiškų herojų, kurį galima pavadinti humoristu, ir jo humoras yra artimai giminingas tam palinkimui mąstyti, kuris jo dvasinį pasaulį palaiko amžiname judėjime“¹⁶. Humorą taip, kaip ir palinkimas mąstyti, organiškai įaugęs į Hamleto charakterį. Tuo būdu, padarydamas sąmojų neatskiriamu tragiškojo herojaus bruožu, Šekspyras padaro jo asmenybę visapusiškesnę. Komiškasis elementas čia tarnauja kaip charakterio praturtinimo priemonė.

Tačiau negalima sutikti su A. S. Bredliu, kad Hamleto sąmojus kartais gana lėkštas, o daugiausia niekuo nepasižymįs¹⁷. Juokas Šekspyro tragedijose niekada nėra įvestas vien žiūrovui palinksminti ar leisti jam atsikvėpti po įtemptų dramatinių scenų. Juo labiau Hamleto juokas. Tai turiningas sąmojus, o kartais pikta ir negailestinga pašaipa.

Hamleto ironija ir sarkazmas ryškiausiai atsiskleidžia scenose su Polonijum, Gildensternu ir Rozenkrancu, Ozriku. Antrojo veiksmo antroji scena, kur paeiliui seka Hamleto susitikimas su Polonijum ir po to su Gildensternu ir Rozenkrancu, atskleidžia mums labai įdomią sudėtingos Hamleto asmenybės pusę — jo sugebėjimą komiška forma įvertinti gyvenimo reiškinius. Hamletas čia atskleidžia, kas slepiasi po „tėvišku“ Polonijaus rūpinimusi kitais ir po galantiška Gildensterno ir Rozenkranco išore. Bet Hamletas juokiasi ne tik iš konkrečių asmenų: kaip ir kitur, jis daro apibendrinančio pobūdžio sprendimus. Po to, kai jis Polonijų dviprasmiškai pavadina žuvų pirkliu¹⁸, Hamletas sako: „Šiais laikais sužvejoti dorą žmogų galima nebent vieną tarp dešimties tūkstančių“ (II, 2). Antra vertus, bendro pobūdžio satyriniai apibūdinimai dažnai taikomi atskiram asmeniui. Hamleto satyrinė tirada prieš senius ne tiek nukreipta prieš senatvę apskritai, kiek tiesiogiai taikoma

¹⁵ Hamleto tragizmo esmė tarybinėje kritikoje yra plačiai išnagrinėta, ir ši problema čia bus liečiama tik ryšium su komiško klausimu tragedijoje.

¹⁶ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, p. 152.

¹⁷ Op. cit., p. 152.

¹⁸ „Žuvų pirklys“ (angl. fishmonger) Šekspyro laikais reiškė taip pat „paleistuvį“, „sąvadautoją“. Neaišku, kuria prasme Hamletas taip pavadina Polonijų, bet, matyt, jis norėjo pasakyti jam ką nors paniekinančio.

Polonijui: „Mat, tas satyriškas nevidonas tvirtina, kad senių barzdos žilos, kad jų veidai susiraukšlėję, kad iš akių sunkiasi tiršta derva ir slyvmedžio sakai, ir kad jų smegenys beviltiškai nususę, o, be to, labai silpnos kinkos“ (II, 2). Toks satyros pobūdžio kaitaliojimasis suteikia daug gyvumo scenai.

Visos Hamleto susitikimų su Polonijum ir Rozenkrancu bei Gildensternu scenos yra paremtos kontrastu. Iš vienos pusės, įžvalgus Hamleto protas, iš kitos — visiškas dvariškių bukumas. Ne veltui Hamletas sako, kad „gudri šneka kvailioj ausy užmiega“ (IV, 2), turėdamas galvoje Rozenkrancą, ir lygina jį su kempine, kurią, reikalui esant, karalius gali lengvai išspausti. Labai charakteringa yra scena su švilpyne (III, 2). Komizmas čia kyla iš to, kad tie, kurie tikisi esą gudresni už „beprotį“ Hamletą, pasirodo esą visiškai mulkiai. Kontrastas tarp bukaprotiško lėkštumo ir protingo sąmojaus yra taip pat ir scenos su Ozriku komizmo pagrindas (V, 2). Bet Hamletas šiose scenose netampa komišku personažu, jis tik kitus paverčia juoko objektais. Šekspyro herojaus niekada nepalieka mintis apie jo didįjį tikslą, ir jo ironijoje visada jaučiama tragizmo gaida.

Kritikai nemaža dėmesio yra skyrę Hamleto „beprotystei“. Vieniems tai tik viena iš dramatinių priemonių suintriguoti žiūrovui, kitiems Hamleto sugalvotas būdas uždelsti laikui, treči teigia, kad Hamletas, būdamas liguistosis prigimties, iš tikrųjų netenka proto ir kt. Tačiau nei vien scenos reikalavimais, nei grynai psichologinėmis priežastimis negalima jos paaiškinti. Tai gali būti padaryta tik atsižvelgiant į platesnes to meto istorines literatūrines aplinkybes.

Humanistinė mintis, vertindama pasitraukiantį senąjį pasaulį ir gimstantį naująjį, dažnai užsidėdavo „kvailio“ kaukę. Dar 1494 m. vokiečių rašytojas S. Brantas savo eiliuotoje satyroje „Kvailių laivas“ kvailių pavidalu išjuokė savo meto visuomenės ydas. Vėliau Erasmus Roterdamietis „Pagiriamajame žodyje kvailybei“ (1509 m.) rašė: „Tegu prasitaria neatsargų žodį išminčius: savo galva jis užmokės už tai. O kvailio juokdario lūpose tos pačios kalbos sukelia tiktai linksnumą“¹⁹. Rablė kūrinyje išmintis taip pat apvilktą juokdario rūbu, o Servanteso romane atgyvenę senojo pasaulio idealai ir humanizmo epochos išmintis susijungia „išmintingo bepročio“ Don Kichoto paveiksle²⁰.

Tai, kad protas turėjo pasirodyti su juokdario kepure, iš dalies yra feodalinų viduramžių palikimas, nes tada dažnai kritinė mintis turėjo slėptis po linksma, juokinga forma. Bet ši forma savo šaknis turi ir konkrečioje pereinamosios epochos istorinėje dirvoje. Renesanso epochos humanistams, o taip pat ir liaudies sąmonei atrodė kvailas ne tik bemirštantis feodalinis pasaulis su savo luominėmis privilegijomis ir riteriškąja garbe, bet ir naujasis — su savo praktikizmu ir aukso kultu. Iš čia ir kyla ta visame pasaulyje viešpataujančios kvailybės tema. Šitoje kvailystės viešpatijoje ir išmintis turi užsidėti kvailio rūbą, norėdama pasakyti tiesą.

Hamletui taip pat reikėjo užsidėti kvailio kaukę ne tik tam, kad jis galėtų geriau siekti savo tikslo, bet ir tam, kad galėtų pasakyti tiesą į akis. Šia prasme jo replikos susišaukia su „Karaliaus Lyro“ juokdario

¹⁹ Erasmus Roterdamietis, Pagiriamasis žodis kvailybei, Kaunas, 1947, p. 66—67.

²⁰ Tai, kad bepročio Don Kichoto lūpomis dažnai prabyta gili išmintis, leidžia jį gretinti su Hamletu, su kuriuo ne kartą kitais aspektais jį lygino kritikai. Tačiau šis juoste esantis prieštaravimas tarp išminties ir beprotystės atskleidžia jų esminį skirtingumą. Hamletas juokiasi iš kitų, užsidėjęs kvailio kaukę, bet jis niekada netampa pajuokos objektu, kaip Don Kichotas.

sąmojingomis pastabomis ir humoristinėmis dainelėmis, nukreiptomis prieš aukštosios visuomenės tuštumą ir bukaprotiškumą. Tiek vienoje, tiek kitose yra satyros elementų. „Hamletas“ yra ryškus pavyzdys Šekspyro tragedijose, kur teigiamasis herojus pasireiškia ir kaip visuomenės kaltintojas. Tai kartu su kitomis herojaus savybėmis rodo, kad jo santykis su tikrove yra aktyvus pobūdis. Hamleto ironijos objektai ne tik Polonijus, Ozrikas ir Rozenkrancas su Gildensternu, bet taip pat ir karalius, motina ir net Ofelija. Tačiau santykiai su jais yra kur kas komplikuočiau ir vargu, ar juose būtų galima įžiūrėti komiško atspalvį.

Hamleto paveiksle mes ypač ryškiai matome, kaip nejučiomis Šekspyro kūryboje komizmas pereina į tragizmą, ir atvirkščiai. Hamleto komizmas ne tik jo ironiško ir sarkastiško požiūrio į tikrovę išraiška, bet ir jo skepticizmo požymis. Jo ironiškose replikose Ofelijos ir motinos adresu yra ne tiek pajuokos, kiek nusivylimo, nebetikėjimo žmogumi apamai ir gėriu. „Grožis yra toks galingas,— sako Hamletas Ofelijai,— jog jis veikiau suvilios pačią dorovę, negu kad dorovė privers grožį sau tarnauti. Kitados tai atrodė paradoksas, bet mūsų amžius tą nuomonę patvirtino“ (III, 1).

Šekspyro tragedijos „Timonas atėnietis“ herojus taip pat pasirodo kaip visuomenės kaltintojas. Bet Timono išpuoliai prieš aukso garbintojus, prieš visą visuomenę jau beveik visiškai neturi komiško apvalkalo. Ne be pagrindo kai kurie kritikai šią dramą vadina satyrine tragedija ir sieja ją su Ben Džonsono drama „Sejano žlugimas“²¹.

Kai kurie Šekspyro tragedijų neigiamieji veikėjai taip pat mėgsta parodyti savo sąmojų. Jąs ciniškai juokauja, kalbėdamasis su Rodrigu (I, 3), netgi Desdemonos akivaizdoje (II, 1) vadindamas save „nepataisomu pašaipa“. Grubus juokas jaučiamas ir jo dainelėse. Storžieviskos patyčios praskamba ir Edmundo monologuose (I, 2). Tačiau Jago vulgarūs posakiai ir juo labiau Edmundo patyčios greičiau sukelia žiūrovo pasibaurėjimą, negu juoką. Minėtos scenos tik dar labiau išryškina jų sielos žemumą.

Komizmas, susijęs su tragiško herojaus paveikslu, dažnai išreiškia paties autoriaus ironišką požiūrį į tikrovę. Ne veltui Merkucijus, o ypač Hamletas ir Timonas Atėnietis laikomi artimiausiais Šekspyrai herojais. Keičiantis dramaturgo pasaulėžiūrai, tragiškumo supratimui, keičiasi ir ironijos pobūdis. Nuo linksmo, sąmojingai nusiteikuso Merkucijaus mes prieiname prie „mizantropo“ Timono, kuriam aplink jį esantis blogis jau beveik visiškai nekelia juoko, tik pasipiktinimą. Jeigu Merkucijus dar turi komedijos personažo bruožų, tai Hamletas tikras tragedijos herojus, nors jam ir nesvetimas humoro jausmas, o Timone jau ir šis jausmas nustelbtas nepasitenkinimo gyvenimu.

II

Juokas, sukeltas sąmojingo herojaus komiškų replikų, nėra vienintelis ir svarbiausias komiško elementas Šekspyro tragedijose. Be to, tai juokas su tragizmo atspalviu, su karčia ironija. Laisvas nuo tragizmo juokas sklinda iš antraeilių personažų lūpų. Jie ir patys yra tikrai komiški charakteriai: auklė ir jos tarnas Pjetras „Romeo ir Džuljetoje“, duobkasiai „Hamlete“, durininkas „Makbete“ ir kt.

Auklė, kaip ir Merkucijus, yra Šekspyro kūrinys. Tuose šaltiniuose, iš kurių dramaturgas paėmė savo tragedijai medžiagą, jų nebuvo. Kaip

²¹ O. J. Campbell, Shakespeare's Satire, p. 162.

ir Merkucijaus, jos paveikslas visiškai išbaigtas, nors ji ir antraeilis charakteris. Paprastai auklė priešpastoma Džuljetai, kaip visiškai kontrastiškas personažas tiek savo išore, tiek ir savo vidumi. Ir tas priešpastatymas yra visiškai pagrįstas. Panašiai, kaip ir maždaug tuo pat metu parašytoje komedijoje „Vasarvidžio nakties sapnas“, čia pasireiškia Šekspyro meninis drąsumas, sujungiant subtilų lyrizmą su kasdieninio gyvenimo proza, tobulą grožį su biauromu. Tragedijoje „Romeo ir Džuljeta“ tas kontrastų derinimas dar aštresnis, nes čia komiška priešpastatoma tragiškam. Bet mes nejauciam jokio disonanso. nes auklė, kontrasto dėka, labiau išryškina Džuljetos charakterį ir jos tragediją. Antra vertus, ji ne tik kontrastas Džuljetai, bet ir savotiškas jos papildymas. Sunku būtų vieną įsivaizduoti be kitos. Auklė aktyvi Džuljetos meilės istorijos dalyvė.

Auklė — vienas turtingiausių Šekspyro komiškųjų personažų, užima maždaug tarpinę poziciją tarp Metmens (Bottom) iš „Vasarvidžio nakties sapno“ ir Falstaf. Jai, kaip Metmeniui, būdingas blaivus požiūris į gyvenimą ir, kaip Falstafui, praktiško išskaičiavimo jausmas. Bet Metmenį ji pralenkia savo gudrumu, o Falstafui neprilygsta nei savo sąmojumi, nei pažiūrų platumu. Visi jie pagimdyti tų sudėtingų pereinamosios epochos istorinių sąlygų, kai inertiškas patriarchalinis viduramžių gyvenimas keitėsi į dinamiškesnę visuomenę, pagrįstą praktiško išskaičiavimo ir konkurencijos principu. Metmuo turi daugiau viduramžių visuomenei būdingo inertiškumo, auklė ir Falstafas — veiklaus praktikizmo. Bet kartu jie — Renesanso epochos žmonės, kuriems būdingas charakterio įvairiapusiškumas ir laisvumas. Jie sudaro tą realų kontekstą, kuriame gyvena ir veikia Šekspyro dramų herojai.

Komiškoji auklės prigimtis daugiausia pasireiškia pirmojoje tragedijos pusėje. Ypač savo komizmu išsiskiria toji scena, kur sodrus grubokas auklės humoras susiduria su šmaikščiu Merkucijaus sąmojumi (II, 4). Komiška čia yra ir tai, kad auklė, pasipiktinusi Merkucijaus išdaigomis, beveik visiškai užmiršta savo tiesioginę misiją, dėl kurios ji buvo siųsta pas Romeo. Bet kartu Šekspyras čia parodo, kad po jos šiurkščia kalba ir bauriu veidu, kurį Merkucijus siūlo pridengti vėduokle, slepiasi atsidavusi ir mylinti širdis. Šekspyro komiškieji personažai niekada nėra neigiami.

Dvi scenos su Džuljeta (II, 5 ir III, 2) reikšmingos ne tik auklės charakteriui pažinti, bet ir kompoziciniu atžvilgiu. Simetriškai sustatytos, jos tarsi įrėmina tragedijos kulminaciją — Romeo ir Džuljetos su-tuoktuvių ir dvikovos su Tebalto scenas (II, 6 ir III, 1). Abiejose scenose komizmo ir tragizmo proporcija skirtinga: pirmojoje vyrauja linksma, antrojoje liūdna atmosfera. Pirmojoje scenoje auklė su geromis naujienomis grįžta iš Romeo, antrojoje — su liūdna žinia apie Tebalto nužudymą ir Romeo ištrėmimą. Abiejose scenose auklė gudrauja, tarsi norėdama paruošti Džuljetą pirmąsyk džiugiai, o antrąsyk liūdnai naujienai, bet jos tonas yra skirtingas. Antruoju atveju auklės replikose nebėjaučiame linksmos intonacijos: mirtis, kraujas, žudynės ir kiti šiurpūs žodžiai suteikia jos kalbai tragišką atspalvį. Po to sekančioje scenoje pas vienuolį auklė jau visai nebejuokauja. Nustojusi komiškojo vaidmens, ji taip pat nebe taip aktyviai dalyvauja ir tragedijos veiksmė, užleisdama galutinai vietą Džuljetai, kaip Merkucijus — Romeo.

Taip iš tragedijos pasitraukia komiškasis elementas. Antrojoje pusėje jo beveik visiškai nėra, išskyrus nereikšmingą pašnekėsį tarp muzikantų ir Pjetro po Džuljetos tariamosios mirties. Kompoziciniu atžvilgiu ji užima panašią vietą, kaip duobkasių scena „Hamlete“, tačiau toli gražu neprilygsta jai nei savo menine reikšme, nei idėjine paskirtimi.

Komiškojo elemento koncentravimas pirmojoje dramos pusėje būdingas daugumai Šekspyro tragedijų, tačiau „Hamlete“ minėtoji scena įvesta prieš pat tragedijos atomazgą, pačiame patetiškiausiame epizode — Ofelijos laidotuvių metu. Iš čia ir jos savotiška kompozicinė paskirtis. Iš vienos pusės, duobkasių komiškas pašnekesys sudaro kontrastą šiurpiam laidotuvių vaizdui, iš kitos pusės, ši scena tarnauja ir tam, kad leistų žiūrovui atsikvėpti po tragiškų įvykių ir kartu prieš galutinę katastrofą.

Scena su duobkasiais atlieka dar ir kitą funkciją. Iš jos mes matome, kad Šekspyras tą patį reiškinį nori parodyti keleto asmenų požiūriu ir tuo pačiu duoti jo pilnesnį vaizdą. Autorius pavaizduoja, kaip į Ofelijos žuvimą žiūri karalienė, Hamletas, Laertas ir pagaliau paprasti žmonės — duobkasiai, kuriems kasdien tenka susidurti su mirtimi. Ši scena taip pat parodo, kad Šekspyras sugeba šypsotis ne tik iš linksmy žmogaus gyvenimo įvykių, bet su humoru moka žiūrėti ir į liūdnius dalykus. Tą rodo ir Merkucijaus mirties scena „Romeo ir Džuljetoje“. Ir tas humoras tragiškomis aplinkybėmis nerėžia mums ausies, nes jis turi savo gilią prasmę.

Duobkasių pastabos liečia ne tik šį konkretų įvykį — Ofelijos mirtį, — bet įvertina ir kitus reiškinius. Jų sprendimuose daug sveiko proto ir gyvenimiškos išminties. Kartu matyti, kad jie kritiškai, o kartais ir su pašaipa vertina savo meto visuomenę:

ANTRAS DUOBKASYS

Ar nori žinoti tiesą? Kad nebūtų ji kilminga dama, jos niekas nė nelaidotų krikščioniškai.

PIRMAS DUOBKASYS

Taigi, tas ir yr. O liūdniausia, kad didžiūnai link skandantis ir kartais net daugiau, negu jų broliai Kristuje. Na, eik šen, lopetėle! Nėra senesnių bajorų už sodininkus, grioviakasių ir duobkasių; jie tęsia Adomo amatą.

(V, 1)

Paprastas duobkasys mato, kad gyvenime daug kas yra ne taip, kaip turėtų būti. Jo žodžiuose atsispindi ne tik liaudies žmogaus pašaipus požiūris į luomines privilegijas, bet ir savo vertės pajautimas. Potekstė gana aiški: bajorai gali atsirasti ir išnykti, o liaudis gyvens amžinai.

Tokių būdu, duobkasių scena yra susijusi su liaudiškumo problema Šekspyro kūryboje. Didysis humanistas paprastuose žmonėse mato tikrą humaniškumą, blaivią ir teisingą galvoseną, moralinį tvirtumą. Jų galvosenoje atsispindi liaudies lūkesčiai, jos maištinga dvasia, optimizmas²². Ne veltui Hamletas pastebi, kad „šiandien visi taip išgudrėjo, kad kiekvienas bernas lipa savo batais didikui ant kulnų, erzindamas jam pūsles“ (V, 1). Duobkasiai, kaip liaudies atstovai, kupini gyvenimo džiaugsmo, kurio nesumažina ir nelinksma jų profesija.

Štai kodėl ir Hamletui duobkasių scenoje daug kas pasirodo tarsi naujoje šviesoje. Jis pamato, kad minties įžvalgumas ne vien išsilavinusių žmonių privilegija, ją gali išugdyti ir paprasčiausia gyvenimo patirtis. Hamletas stebisi duobkasio sugebėjimu taip tiksliai reikšti savo

²² Užuomina į Adomą, išreiškianti mintį apie prigimtinę žmonių lygybę, labai charakteringa XIV—XVI a. demokratinei minčiai. Dar XIV a. ją išreiškė V. Lenglendas savo poemoje „Petro artojo regėjimas“: „Kai Adomas arė, o Ieva verpė, kas tuomet buvo bajoras?“ O. Iljinskaja gana įdomiai duobkasių pašnekesį sieja su XV—XVI a. valstiečių judėjimais, nors jos įrodinėjimai dar nepakankamai pagrįsti. «Шекспировский сборник», 1958, стр. 175.

mintis ir jo samprotavimų drąsumu: „Kas per tikslumas to šelmio! Mes turime kalbėtis, pasverdami kiekvieną žodelį, nes kitaip žūsime nuo dvi-prasmiškumo“ (V, 1).

Dialoge tarp duobkasio ir Hamleto yra kažkas paradoksiška. Tai, kas kiekvienam žmogui yra seniai žinomas dalykas, aukščiausios humanistinės minties atstovui Hamletui, rodos, tik dabar tepaaiškėjo. Duobkasiui atrodo net juokinga, kad Hamletas nežino, kada senasis Hamletas nugalėjo Fortinbransą, nes „kiekvienas kvailys tai žino“. Hamletas, kaip išsimokslinęs žmogus, žiūri į duobkasius šiek tiek iš aukšto, o šiems, savo ruožtu, mokyтasis Hamletas atrodо paprasčiausias pamišėlis.

Sekspyras, žinoma, tuo nenori nei vieno, nei kitų reikšmės sumenkinti. Priešingai, šioje scenoje ryškiau, negu kur kitur Sekspyro kūryboje, susijungia humanistinė mintis su liaudies masių socialinę kovą už savo teises ir interesus. Bet kartu taip pat žinome, kad dauguma humanistų nesuprato liaudies politinių judėjimų ir atvirai jų nerėmė. Iš čia tam tikras antagonizmas tarp išsimokslinusių humanistų ir liaudies, bet kartu ir gilus vidinis ryšys. Toks ryšys, nežiūrint aiškaus kontrasto, yra ir tarp Hamleto ir duobkasių, ypač pasireiškęs tiek vieno, tiek kitų įžvalgioje ir kritiškoje mintyje. Jis ir sąlygoja organišką šios scenos įjungimą į tragediją.

Yra žinoma, kad Renesanso epochoje pažangiosios idėjos, teorinė humanistų kova stichiškai rėmėsi į liaudies masių socialinę kovą už savo teises ir interesus. Bet kartu taip pat žinome, kad dauguma humanistų nesuprato liaudies politinių judėjimų ir atvirai jų nerėmė. Iš čia tam tikras antagonizmas tarp išsimokslinusių humanistų ir liaudies, bet kartu ir gilus vidinis ryšys. Toks ryšys, nežiūrint aiškaus kontrasto, yra ir tarp Hamleto ir duobkasių, ypač pasireiškęs tiek vieno, tiek kitų įžvalgioje ir kritiškoje mintyje. Jis ir sąlygoja organišką šios scenos įjungimą į tragediją.

Duobkasių scena glaudžiai susijusi ir su tragedijos filosofiniu turiniu. Kontrastų dėka ji pagilina Hamleto tragizmą, jo skeptišką požiūrį į žmogaus gyvenimą. Jeigu duobkasiai į mirtį žiūri ramiai, kaip į būtiną gamtos dėsni, ir mirtis neįkvepia jiems nusivylimo gyvenimu, tai Hamletui ši scena dar kartą sukelia kankinančias mintis apie žmogaus gyvenimo menkumą, apie tai, kad visos žmogaus individualios savybės, visi sugebėjimai galiausiai pavirsta „į dulkes“. Įdomu tai, kad šią niūrią gyvenimo filosofiją atmeta sveika liaudies išmintis. O ir pats Hamletas sekančioje scenoje drąsiai sutinka mirtį, nes jaučiasi atlikęs savo pareigą, ir tikisi, kad jo pradėtą kovą su blogiu tęs kiti.

Jeigu duobkasių scenos įspūdingumą ir reikalingumą pripažįsta be maž visi kritikai, tai trumputė komiška scena su durininku „Makbete“ ne kartą buvo kritiškai skirtingai traktuojama. Kai kurie laikė, kad minėtoji scena nevykusi ir nereikalinga. S. T. Kolridžas netgi manė, kad ji parašyta ne paties Sekspyro, o kieno nors kito, norint įtikti publikai²⁴. Panašiai galvojo ir A. S. Bredlis²⁵. Tačiau kiti kritikai yra priešingos nuomonės. E. Daudenas rašė, kad ši scena verta dėmesio²⁶, o R. C. Moultono manymu, durininko įvedimas į „Makbetą“ — viena geriausių komiškų scenų Sekspyro tragedijose²⁷.

Be abejo, šios scenos vaidmens negalima taip pat išspręsti grynai formaliu požiūriu. Reikia atsižvelgti ne tik į jos estetinę funkciją, bet ir į idėjinę paskirtį.

²³ М. Монтень, Опыты, кн. I, Москва—Ленинград, 1958, стр. 383.

²⁴ S. T. Coleridge, Lectures and Notes on Shakespeare and Other Dramatists, London, 1931, p. 215.

²⁵ A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy, p. 391.

²⁶ E. Dowden, Shakespeare: a Critical Study of His Mind and Art, p. 372.

²⁷ R. G. Moulton, Shakespeare as a Dramatist, p. 348.

Scena su durininku yra vienintelė komiška vieta „Makbete“. Ji įves-
ta stiprios dramatinės įtampos momentu, tuoj pat po Dunkano nužu-
dymo. Tačiau ji nesušvelnina dramatinio įtempimo, kaip kai kurios sce-
nos „Romeo ir Džuljetoje“, o šiurpaus kontrasto dėka ji dar labiau iš-
ryškina. Jos sukeltas įspūdis tiek pat komiškas, kiek ir siaubingas: gru-
bus durininko juokas neleidžia užmiršti to, kas ką tik įvyko. Pats to
nesuvokdamas, jis padeda Makbetui uždelsti laiką ir pasiruošti netikė-
tiems susitikimams. Bet kartu su tuo durininkas, lygindamas save su
pragaro sargu, daro užuominą, kad kažkas pragariško dedasi Makbeto
pilyje, ir duoda lyg savotišką jo darbų įvertinimą. Be to, jis atidaro
duris Makdufui, kuris čia pat prisiekia kovoti prieš visas likimo
užmačias, dar nežinodamas, kad jo svarbiausiu priešu kaip tik bus
Makbetas.

Tokiu būdu, durininkas tampa ta grandimi, kuri aukščiausio įtem-
pimo momentu susieja dvi priešingas jėgas. Ir toji grandis — paprastas
liaudies žmogus. Ši scena parodo, kad Šekspyras net ir stipriausio dra-
matizmo momentu neišleidžia iš akių tų, kurių gyvenimas, atrodo, yra
šalia pagrindinių herojų veikimo orbitos, bet iš tikrųjų jie yra neatski-
riami jų tragedijos dalyviai. Tai viena svarbiausių Šekspyro meninio
metodo ypatybių, rodanti, kad dramaturgas mokėjo kartu pavaizduoti ir
didingus ir paprasčiausius dalykus.

Panašiai būtų galima pasakyti ir apie sceną tragedijoje „Antonijus
ir Kleopatra“, kur sodietis atneša Kleopatrai nuodus. Scena paremta
aštriu kontrastu tarp klouniško mirties pasiuntinio ir išdidžios Egipto
karalienės, tačiau kontrastu visiškai realiu ir gyvenimišku. To kontrasto
tikslas ne sustiprinti dramatinę įtampą (scena su gyvate yra pačioje
dramos atomazgoje, paskutinėje scenoje), bet parodyti, kad tarp to, kas
atrodo didinga, ir to, kas menka, nėra nepereinamos bedugnės. Ir Egipto
karalienė, ir paprastas sodietis — abu mirtingi žmonės.

Kaip matėme, komiškosios scenos, kur svarbiausi humoristinio prado
atstovai yra paprasti žmonės, pasirodo įvairiuose Šekspyro tragedijų
veiksmo momentuose ir atlieka įvairias dramatinės funkcijas. Tačiau
joms visoms būdinga yra tai, kad dramaturgas žino, kaip pereiti nuo
didingumo prie paprastumo, nuo herojiškumo prie menkumo, nuo rafi-
nuotumo prie šiurkštumo, nesugriauinant kūrinio estetinės visumos. Tai
jis pasiekia, nepaversdamas komiškų scenų tuščio juoko pagrindu, o su-
teikdamas joms reikšmingą idėjinį svorį.

Anglų dramos tradicijos buvo palankios tragiškojo ir komiškojo ele-
mento sugretinimui. Kiti Šekspyro amžininkai taip pat kūrė dramas, kur
pakaitomis vaizduojamos tragiškos ir komiškos scenos. Ypač ryškus pa-
vyzdys gali būti Marlo tragedija „Tragiškoji daktaro Fausto istorija“,
kur po rimtų ir iškilmingų scenų seka groteskas ir klounada. Tačiau
šios scenos nejaugusios į dramą, o yra tik savotiški divertismentai pa-
linksinti publikai. Tarp jų ir pagrindinio dramos veiksmo nėra nei
glaudaus kompozicinio, nei idėjinio ryšio. Daugiausia jos vaidina paro-
dijos vaidmenį. Šekspyro tragedijose komiškojo elemento įjungimas turi
visada gilesnį pagrindą ir todėl žymiai glaudžiau susijęs su tragiškuoju
konfliktu.

III

Sekspyro tragedijose „Hamletas“ ir „Romeo ir Džuljeta“ komiškojo
ir tragiškojo prado santykis pasireiškia įvairiomis formomis. Tačiau
niekur meninis šio klausimo sprendimas nėra taip išbaigtas, kaip tra-
gedijoje „Karalius Lyras“. Čia pasireiškia, galima sakyti, visos tos

tragiškumo ir komiškumo sugretinimo formos, kurias kitose tragedijose buvo galima matyti tik atskirais aspektais.

Nė vienoj kitoj Šekspyro tragedijoj nėra parodytas toks kontrastas tarp žmogaus didingumo ir menkumo, niekur kitur situacijų ir charakterių dramatismas nėra derinamas su tokiu veiksmo platumu ir epiškumu, niekur nėra tokio šviesių ir tamsių tonų persipynimo, kaip šioje tragedijoje. Savaime suprantama, ir komiškojo elemento sujungimas su tragiškuoju šiame bendrame kontrastingų vaizdų derinyje įgyja labai organišką pobūdį. Komiškasis pradas tragedijoje įkūnytas juokdario paveiksle.

Anglų Renesanso dramos juokdarys turi savo istorines ir literatūrines tradicijas. Jis pasirodė anglų teatro scenoje dar gerokai prieš Šekspyra ir neretai sutinkamas jo pirmtakų ir amžininkų dramose. R. Grinas įveda profesionalą pokštininką savo pjesėse „Vienuolis Bekonas ir vienuolis Bongėjus“ („Frier Bacon and Frier Bongay“) ir „Jokūbas IV“ („James the Fourth“), Marstonas — pjesėje „Nepatenkintasis“ („Malcontent“) ir kt.

Nors šių dramų juokdarius ir netrūksta sąmojaus, bet jie, kaip teisingai pastebi R. H. Goldsmitas, „stokoja tos žmogiškos šilumos ir draugiškumo jausmo, kuris būdingas net mažiausiai patraukliems Šekspyro juokdarius“²⁸. Jie dažnai neišvengia retoriškumo ir schematiškumo ir primena senosios anglų moralinės dramos Ydą (Vice) su savo šaižiu, bet negiliu juoku. Artimesni Šekspyro juokdarius T. Dekerio komedijų „Senis Fortunatas“ („The Pleasant Comedie of Old Fortunatus“), „Kantrioji Grizelda“ („The Pleasant Comedie of Patient Grisill“) juokdariai.

Šekspyro kūryboje juokdarys²⁹ pirmiausia pasirodo jo komedijose (Tačstonas komedijoje „Kaip jums patinka“, Festė — „Dvyliktojoje naktje“). Juokdariai suteikia daug gyvumo komedijoms. Jie ne tik patys sąmojingi, bet dažnai išbando ir kitų sąmojų³⁰. Tai išmintingi juokdariai, kurių pastabos apibendrina gyvenimo reiškinius ir parodo jų ironišką požiūrį į tikrovę. Kartu su tuo Tačstonas ir Festė skirtingos individualybės, skirtingi žmogiški charakteriai. Bet nė vienas iš jų nėra glaudžiai susijęs su kuriuo nors komedijos personažu. Nė vienas iš komedijos „Kaip jums patinka“ herojų, išskyrus gal tik kunigaikštį, neskiria reikiamo dėmesio Tačstonui. Festė taip pat stovi nuošaly nuo kitų komedijos „Dvyliktoji naktis“ veikėjų.

Nepritampa prie jokio herojaus ir tragedijų „Otelas“ ir „Timonas Atėnietis“ juokdariai, kurių vaidmuo, apskritai, labai nedidelis. „Otelas“ juokdarys iš viso nepalieka jokio įspūdžio, ir mes jo beveik nepastebime. „Timono Atėniečio“ juokdarius, tiesa, netrūksta įžvalgumo, bet ir jo vieta tragedijoje nereikšminga.

Tik „Karaliaus Lyro“ juokdarys yra neatsiejamai susijęs su Lyro charakteriu ir jo tragedija. Dėl to nepaprasto juokdario artimumo Lyrai kai kurie kritikai laikė, kad juokdarys yra Lyro *alter ego*³¹, jo „išorinė sąžinė“³², kuri atkakliai jam primena karčią gyvenimo tiesą. Tačiau, nors toks juokdario traktavimas yra iš dalies pagrįstas, bet kartu ir kiek vienašališkas. Jis paverčia juokdarį savotišku simboliu, Lyro cha-

²⁸ R. H. Goldsmith, *Wise Fools in Shakespeare*, p. 40.

²⁹ Šekspyro dramose reikia skirti juokdarį arba kvailį (angl. fool) nuo klouno (angl. clown). Juokdarys — profesionalas linksmintojas, klounas — šiaip gudrus ir sąmojingas prasčiokas.

³⁰ Angl. Touchstone — bandomasis akmuo.

³¹ R. H. Goldsmith, *Wise Fools in Shakespeare*, p. 66.

³² R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 223.

rakterio dalimi, o tuo tarpu jis yra visiškai savarankiškas realus personažas.

Ne visiškai tikslinga taip pat laikyti, kad juokdarys atlieka „komiško choro vaidmenį tragedijoje“³³. Taip charakterizuodami, mes padarome jį bešališku žiurovu, stebintiu Lyro tragediją. Tiesa, juokdarys yra savotiškas įvykių ir veikėjų poelgių interpretatorius, bet jis ne tik įvykių stebėtojas, o kartu ir jų dalyvis.

Kaip įvykių stebėtojas juokdarys atlieka savotišką satyriko vaidmenį. Savo replikomis ir dainelėmis jis kreipiasi ne tik į Lyrą ar kitus tragedijos personažus, bet ir į žiurovus. Juokdarys kritiškai vertina savo meto visuomenę, juokiasi iš jos papročių, parodo pasaulyje viešpataujančią neteisybę. Socialinė kritika, atsispindinti juokdario žodžiuose, dažnai įvilktą į metaforinę, paradokso ar alegorinę formą. Ypač pažymėtina garsioji juokdario pranašystė (III, 2), kur juokdarys ne tik pa juokia savo meto visuomenę, bet ir išreiškia viltį, jog ateis geresni laikai. Ji įgyja utopijos prasmę.

Juokdario, kaip satyriko, pastabos savotiškai susišaukia su kai kuriais Kento monologais, kur jis negailestingai plaka palaižūnus ir egoistus dvariškiais, o taip pat ir su aštriomis Hamleto replikomis, kaip buvo sakyta anksčiau. Visa tai kalba apie ryškų satyrinį pradą Šekspyro kūryboje, kuris ypač sustiprėjo antrajame jo kūrybos laikotarpyje. Tuo Šekspyras priartėja prie gausios Renesanso epochos satyrinės literatūros, kaip Erazmo Roterdamičio „Pagiriamasis žodis kvailibei“, Rabelė „Gargantiua ir Pontagriuelis“, prie anglų to laikotarpio satyrinės dramos.

Kaip tragedijos įvykių dalyvis, juokdarys yra vienas įdomiausių pjesės personažų. Jis labai organiškai įsijungia į dramos įvykius ir, atėjus laikui, nepastebimai iš jų pasitraukia. Ekspozicijos scenoje mes nematome juokdario. Ir iš tikrųjų, kur karalius dar pasirodo visoje savo didybėje, kur dalyvauja ir taip daug veikėjų, juokdarys tikriausiai liktų nepastebėtas. Jis pasirodo tuomet, kai pradeda išryškėti pirmieji Lyro ir jo dukterų konflikto požymiai (I, 4). Dabar reikalinga visų pirma įtikinti Lyrą, koks neteisingas buvo jo poelgis, kai jis „išvijo dvi savo dukras, o trečiajai, nė pats nenorėdamas, suteikė laimę“ (I, 4), kaip ironiškai sako juokdarys. Kartu su tuo, dukterų paniekintam ir atstumtam Lyrui labai reikalingas artimas draugas, koks ir yra juokdarys. Tuomet, kai Lyras pats išmoksta teisingai vertinti tikrovę, juokdarys tampa nebereikalingas ir nežymiai pasitraukia iš tragedijos, sakydamas „aš eisiu gult vidurdienį“ (III, 6)³⁴. Po to jo vietą pakeičia Kordelija.

Tuo būdu, juokdarys reikalingas Lyrui, einančiam skausmingu ir tragišku tikrovės pažinimo keliu. Štai kodėl jo buvimas ne tik nesi-piauna su tragiškuoju konfliktu, bet yra visiškai suprantamas. Juokdarys reikalingas Lyrui ne tik dėl to, kad padėtų suprasti jo asmeninę klaidą, bet ir tam, kad padėtų geriau įžvelgti didžiąją pasaulio neteisybę. Didžiulis kontrastas tarp prabangos ir skurdo, kurį Lyras pamato tik po to, kai pats nužengia „pas vargstančius“, juokdariui aiškus jau iš pat pradžių, nes jam visada teko būti skriaudžiamųjų pusėje. „Jos,—sako jis karaliui,—žada man išpert kailį už tai, kad sakau tiesą, tu gi—už

³³ У. Шекспир, Полное собрание сочинений, т. VI, Москва, 1960, стр. 678.

³⁴ Kritikų bandymai spėlioti apie tolimesnį juokdario likimą—bergždžias ir ne-reikalingas darbas. Juokdario paveikslas yra visiškai išbaigtas tose scenose, kur jis parodytas, ir vėlesnės jo biografijos faktai niekuo jo nebepraturtintų. Lygiai taip pat beprasmiški kritikų ginčai ir dėl to, ar juokdarys iš tikrųjų kvailys, ar tik tokiu apsimeta.

tai, kad meluoju; o kartais aš gaunu pylos ir už tai, kad sėdžiu nepratardamas nė žodžio. Verčiau kažin kuo būti, tik ne juokdariu!" (I, 4).

Juokdario padėtis tragiška ir sunki, kaip ir visų engiamųjų padėtis. Jis — ryškus pavyzdys to paniekinimo ir beteisiškumo, kurį pagimdė turtas ir valdžia. Savo dainelėse jis vaizdžiai atskleidžia beviltišką vargšo dalį:

Jei vest benamis panorės,
Kuris vien kelnes turi,
Bematant utėlės suės
Jo kelnes ir kepurę.
(III, 2)

Tačiau neteisinga būtų laikyti juokdarį tragišku personažu³⁵. Jame atsispindi ne tik beteisiška skriaudžiamąjo padėtis, bet ir liaudžiai būdingas savo vertės suvokimas. „Dabar aš daugiau vertas už tave,— sako jis karaliui:— aš — juokdarys, o tu — niekas“ (I, 4). Jo žodžiuose praskamba humanistinis požiūris į žmogų, pagal kurį jo vertė matuojama ne išoriniais požymiais, o vidiniu turtingumu ir tvirtumu. Juokdarys kaip tik ir pasižymi šiomis savybėmis ir todėl pagrįstai jaučia savo pranašumą prieš tuos, kurie stovi už jį aukštesnėje visuomenės laiptų pakopoje.

Po kvailio kepure slepiasi gili gyvenimo išmintis, leidžianti jam padaryti teisingus sprendimus sąmojinga forma. M. Gorkis rašė: „Fantastikos herojus — „kvailys“, niekinamas net tėvo ir brolių, visuomet pasirodo protingesnis už juos, visuomet nugali visus gyvenimo negandus“³⁶. Žinoma, pasakų kvailio išmintis daugiau gaivališka, o Šekspyro juokdario išmintis pagrįsta sąmoningu ir akylu gyvenimo stebėjimu ir liaudiška filosofija. Tačiau artima jiems tai, kad jie visada pasirodo išmintingesni už tuos, kurių yra niekinami. Tik tie, kurie patys artimi juokdariui, pastebi jo protingumą. Kentas jau pradžioje pastebi, kad „tai, ką juokdarys pasakė, nėra taip kvaila“ (I, 4), o Lyras galiausiai į jį kreipiasi „išminčiau“ (III, 4).

Juokdario, kaip ir liaudies, išmintis paremta žmogaus ir gamtos gyvenimo stebėjimu ir išreiškta konkrečiais apčiuopiamais vaizdais. Primindamas Lyrui dukterų nedėkingumą, juokdarys dainuoja:

Žvirblis gegutę tolei globojo,
Kol jam pakirto galvą raiboji.
(I, 4)

Panašiai kaip liaudies priežodžiuose ir patarlėse, juokdario išmintis yra patikrinta gyvenimo patyrimo ir dažnai išreiškta glaustu meniniu vaizdu, turinčiu perkeltinę prasmę: „Kas eina ten, kur nosis veda, turi pasikliaut akimis, jei tik jisai ne aklas; o iš dvidešimties nosių neatsirastų nė vienos, kuri neužuostų smarvės. Nesilaikyk už tekinio, kai jis rieda pakalnėn, nes, besikabindamas į jį, nusi sukusi sprandą. Bet kai matai didelį ratą, riedantį į kalną,— griebkis už jo ir leiskis užtraukiamas drauge viršun“ (II, 4). Liaudies posakiais išmarginta juokdario kalba primena kito to meto literatūros personažo — Sančo Pansos liaudišką kalbą, kurioje atsispindi taip pat blaivus požiūris į tikrovę.

Juokdario žodžiai tokie sąmojingi, kad neretai priverčia nusišypsoti net ir rūščiausiu tragedijos momentu, tuo būdu sušvelnindami tragiškąją atmosferą. Tačiau Šekspyras komiškojo efekto niekada nepaverčia tikslu pačiu sau, o suteikia jam gilesnę prasmę.

³⁵ Taip jį traktuoja I. M. Nusinovas, žr.: И. М. Нусинов, История литературного героя, Москва, 1958, стр. 214.

³⁶ M. Gorkis, Kritikos straipsniai, Vilnius, 1952, p. 13.

Juokdario replikos ne tik leidžia tam tikrais tragedijos momentais žiūrovui atsikvėpti, bet kontrasto dėka dar labiau išryškina tragizmą. Juokdario ironija padeda geriau suvokti, koks didžiulis ir neišmatuojamas Lyro sielvartas. Tragiški Lyro monologai, pertraukiami kandžių juokdario replikų, padaro dar stipresnį įspūdį. Bet šis kontrastas neskamba disonansu, nes tarp tokių skirtingų savo intonacija juokdario replikų ir Lyro monologų yra ir kažkas bendra, ir būtent — gilus nuoskaudos pajautimas. Tik Lyras daugiau kalba apie savo asmeninę skriaudą, o juokdarys apie visų bedalių sunkią padėtį. Vėliau ir Lyras pradeda daugiau rūpintis kitais, negu savimi.

Ryšys tarp komiškojo ir tragiškojo prado šioje tragedijoje išplaukia taip pat ir iš pačių Lyro ir juokdario charakterių artimumo. Nežiūrint didžiulio kontrasto tarp jų padėties, nežiūrint jų skirtingo dvasinio pasaulio, juokdarys iš visų personažų, išskyrus nebent tik Kordeliją, yra artimiausias Lyru. Juokdarys dar gana anksti pastebi, kad Lyras darosi panašus į jį, kitaip sakant, pradeda po truputį įgyti tos paprastos gyvenimo išminties ir sąmojaus, kurio anksčiau neturėjo. Tuomet, kai Lyras pats išmoksta teisingai vertinti tikrovę, jis pasidaro dar panašesnis į juokdarį, ir šis lieka nebereikalingas.

Lyrą ir juokdarį sieja taip pat ir nuoširdūs žmogiški draugystės ir prisirišimo jausmai. Juokdarys nepalieka Lyro nelaimėje. Jis ne iš tų, kurie „vos tik sugriaudė, sužaiavo, pasprunka tučtuojau“ (II, 4). Lyras taip pat myli savo juokdarį, kas ypač matyti audros scenoje. Todėl ir komiškos juokdario replikos Lyro adresu įgyja savotišką prasmę: po išviršiniu kandumu slypi gili meilė Lyru. Visa tai suteikia tragedijai gilaus humanizmo.

Tokiu būdu, komiškasis elementas įaugęs į šią tragediją taip organiškai, kaip glaudžiai juokdarys susijęs su Lyru. „Karaliaus Lyro“ tragedija be komiškojo prado nebūtų tokia įspūdinga. Jis papildė ir parodo tragišką dramos koloritą, padeda atskleisti didžiulę visuomeninę jo esmę.

IV

Komiškumo ir tragiškumo santykis Šekspyro kūryboje pasireiškia, įvedant humoristiškus personažus ir scenas ne tik į tragedijas, bet ir į istorines dramas, o taip pat tragiškus motyvus į komedijas. Todėl tragiškojo ir komiškojo pradų santykis gali būti pilnai nušviestas, tiktai išnagrinėjus visas Šekspyro dramas, kur šie pradai kartu egzistuoja. Tačiau ir panagrinėjus komiškojo elemento vietą tragedijose, galima padaryti kai kurias išvadas apie Šekspyro kūrybą.

Tai, kad komiškasis pradas vienokia ar kitokia forma pasireiškia beveik visose Šekspyro tragedijose, rodo, jog komiškumo gretinimas su tragiškumu yra ne atsitiktinis reiškinys, o būdingas Šekspyro meninio metodo bruožas, vienas svarbiausių jo dramaturgijos principų. Į daugumą savo tragedijų Šekspyras pirmasis įvedė komiškuosius personažus. Ankstesniuose literatūrinuose šaltiniuose arba prieššekspyринiuose tų dramų variantuose jų nebuvo (Merkucijus ir auklė „Romeo ir Džuljetoje“, duobkasiai „Hamlete“, juokdarys „Karaliuje Lyre“). Šekspyras ne tik juos įvedė, bet ir padarė neatskiriama savo tragedijų dalimi. Jeigu iš R. Grino ar K. Marlo dramų komiškus personažus nesunkiai galima pašalinti, tai Šekspyro tragedijoms to negalima padaryti, nepakenkus kūrinio idėinei estetinei visumai.

Taip yra dėl to, kad komiškumo ir tragiškumo ryšys yra sąlygojamas tiek Šekspyro dramų formos, tiek ir turinio ypatybių. Komiškasis

elementas atlieka svarbų kompozicinį vaidmenį tragedijose, vienur sušvelnindamas tragiškąją įtampą („Romeo ir Džuljeta“), kitur ją dar labiau sustiprindamas („Hamletas“, „Makbetas“) arba atlikdamas ir vieną, ir kitą funkciją („Karalius Lyras“). Be to, komiškasis elementas padeda išryškinti tragedijos charakterius, o apdovanojus humoru ir sąmojumi tragiškuosius herojus, padaro juos visapusiškesnius. Kartais komiškasis elementas atlieka parodijos vaidmenį, ir Šekspyras tarsi parodo, kad tas pats konfliktas gali įgyti ir tragišką, ir komišką pobūdį. Komiškojo prado įvedimas leidžia dramaturgui tą patį reiškinį pavaizduoti iš įvairių pozicijų.

Bet dar svarbesnis yra idėjinis ryšys, kuris sieja komiškąjį elementą su pačia tragedijos esme. Merkucijaus aktyvus dalyvavimas ginčė su Tebaltu dar labiau paryškina tragedijos „Romeo ir Džuljeta“ humanistines tendencijas, kovą už asmenybės laisvę, už žmogiškus jausmus. Duobkasių samprotavimai glaudžiai siejasi su Hamleto kritine mintimi ir padeda geriau atskleisti jo santykį su tikrove. Juokdarys „Karaliuje Lyre“ pagilina tragedijos socialinę prasmę ir t. t. Net trumpučių komiškos scenos „Makbete“ ir tragedijoje „Antonijus ir Kleopatra“ turi savo idėjinę paskirtį — parodyti, jog šalia herojiškų asmenybių ir konfliktų visada egzistuoja ir juose tam tikra prasme dalyvauja ir paprasti žmonės.

Komiškojo ir tragiškojo elemento sugretinimas — Šekspyro realizmo specifika. Dramaturgas nori parodyti pilnesnį gyvenimo vaizdą, atskleisti jo prieštaringumą, o kartu ir glaudžiai persipynusius reiškinius: Šekspyro kūryboje įvairių estetinių kategorijų maišymasis buvo sąlygojamas paties gyvenimo. Renesanso epocha teikė daug komiškumo ir tragiškumo, didingumo ir žemumo, poetiškumo ir prozaiškumo pavyzdžių. Senojo feodalinio pasaulio žlugimas ir naujojo buržuazinio pasaulio gimimas slėpė savyje ir komiškus, ir tragiškus reiškinius. Visa, kas buvo atgyvenę, kas veltui stengėsi atrodyti didingesniu, negu iš tikrųjų buvo, visos feodalinės tradicijos ir prietariai atrodė komiški ir verti palydėti į praeitį su juoku. Bet senosios santvarkos, kaip istoriškai būtino etapo, pasitraukimas turėjo ir tragišką atspalvį. „Kol ancien rėgime, kaip egzistuojanti pasaulinė santvarka, — rašė K. Marksas, — kovojo su dar tik besikuriančiu pasauliu, šis ancien rėgime buvo ne asmeninis, bet pasaulinis istorinis suklydimas. Todėl jo žlugimas ir buvo tragiškas“³⁷. Savo ruožtu buržuazinės santvarkos gimimas taip pat turėjo ir tragiškų, ir komiškų momentų. Naujųjų visuomeninių jėgų kova su senosiomis, kurios geruoju nenorėjo pasitraukti, pareikalavo nemaža aukų, kurių žuvimas turėjo tragišką pobūdį. Bet besiformuojančioje santvarkoje jau glūdėjo ir blogio daigai, kurie taip pat buvo verti pajuokos, kaip ir senojo pasaulio prietariai.

Štai iš kur tas tragiškų ir komiškų motyvų persipynimas Renesanso literatūroje, o ypač Šekspyro kūryboje. Tiesa, juokingų momentų įjungimas į rimtą kontekstą būdingas jau ir viduramžių anglų dramai, tačiau jų glaudus persipynimas buvo pasiektas tik Renesanso epochoje.

Komiškasis pradas Šekspyro tragedijose daugiausia įkūnytas liaudies atstovų paveiksluose. Per juos Šekspyras iškelia liaudies sąmojų, jos blaivų požiūrį į tikrovę, sugebėjimą teisingai vertinti jos reiškinius. Kartu su tuo dramaturgas parodo ryšį tarp Renesanso epochos pažangios humanistinės minties, pasmerkiančios visuomenės blogį ir kovojančios už gėrį, ir stichiško liaudies siekimo teisingesnio gyvenimo. Komiškieji personažai išreiškia liaudžiai būdingą optimizmą, pasitikėjimą savimi. Visa tai kalba apie Šekspyro kūrybos liaudiškumą. Žinoma, Šekspy-

³⁷ K. Marksas ir F. Engelsas apie literatūrą, p. 112.

ro kūrybos liaudiškumo problema yra daug platesnis ir sudėtingesnis klausimas, ir jo negalima suvesti vien į komiškojo prado reikšmę.

Komizmas, pasireiškias Šekspyro tragedijose, susijęs su satyros elementais jo kūryboje. Hamleto replikose, duobkasių pastabose ir ypač juokdario žodžiuose nemaža kandžios pajuokos prieš savo meto visuomenę. Tai sieja dramaturgą su satyrine kryptimi anglų dramoje, o taip pat ir kitų šalių Renesanso epochos literatūroje.

Nagrinėjant komiškuosius Šekspyro tragedijų personažus ir jų santykius su kitais veikėjais, atsiskleidžia labai svarbi didžiojo dramaturgo humanizmo pusė — sugebėjimas įžiūrėti žmogiškąją vertę tuose, kurie labiausiai atstumti ir paniekinti. Juokdarys, kuris beveik nelaikomas pilnaverčiu žmogumi, pasirodo turįs daugiau žmogiško taurumo, negu tie, kurie didžiuojasi savo kilnumu ir padėtimi. Taip Šekspyras atskleidžia kontrastą tarp reiškinių išorės ir jo esmės.

Organiškas komiškojo ir tragiškojo elemento sujungimas tapo būdingu naujųjų laikų literatūros bruožu. Šekspyro estetiškas principas, įgijęs naujų idėjinių bei estetinių funkcijų, savitai pasireiškia XIX a. romantinėje ir realistinėje literatūroje. Ne mažiau jis būdingas ir XX a. literatūrai. Subtilus tragiškumo ir komiškojo persipynimas, įvairių kontrastingų motyvų derinimas susijęs su tų reiškinių glaudžiu persipynimu pačioje tikrovėje.

Vilniaus Valstybinis V. Kapsuko v. universitetas,
Užsienio literatūros katedra

Įteikta
1963 m. kovo mėn.

КОМИЧЕСКОЕ В ТРАГЕДИЯХ ШЕКСПИРА

Е. КУОСАЙТЕ

Резюме

Вопрос о соотношении трагического и комического в творчестве Шекспира не раз поднимался в работах шекспироведов. Но буржуазная критика отмечает только эстетическую функцию комического в трагедиях Шекспира. Советские шекспироведы решают эту проблему глубже, связывая ее с реализмом и народностью творчества Шекспира. Но проблема соотношения трагического и комического у Шекспира в советской критике еще мало изучена и специальных работ по этому вопросу нет.

В настоящей статье рассматривается место и роль комического в трагедиях Шекспира. Это позволяет автору статьи сделать некоторые выводы о творческом методе Шекспира и о специфике его реализма.

То, что комическое проявляется почти во всех трагедиях Шекспира, показывает, что сочетание комического и трагического есть один из важнейших принципов его драматургии. Связь между комическим и трагическим обусловлена особенностями как содержания, так и формы Шекспировских пьес. Комическое играет важную роль в композиции трагедий Шекспира, то смягчая трагическое напряжение («Ромео и Джульетта»), то еще больше усиливая его («Гамлет», «Макбет») или, наконец, выполняя обе функции («Король Лир»). Комическое также связано с элементами пародии в трагедиях Шекспира и помогает автору при раскрытии характера.

Но еще важнее то, что комические персонажи и сцены тесно связаны с самой сутью трагедии, с ее идейным содержанием. Они подчеркивают

гуманистические тенденции трагедий Шекспира, их общественный смысл и критическую направленность. Комическое в трагедиях Шекспира связано с элементами сатиры в его творчестве.

Сочетание комического с трагическим, как специфика шекспировского реализма, было обусловлено самой жизнью. Эпоха Возрождения дала много примеров переплетения комического и трагического, возвышенного и низменного, поэтического и прозаического. Гибель старого мира и рождение нового буржуазного мира таило в себе как комические, так и трагические явления.

Благодаря комическому началу часто ярче проявляется гуманизм и народность Шекспира. Комические персонажи чаще люди из народа (могильщики, шут). В их образах автор воплощает народную мудрость и остроумие, оптимизм, свойственный народу, и его стихийное стремление к добру. Шекспир постоянно умел находить истинно человеческое в людях из низов, и его юмор, его чувство комического при этом играли важную роль.

Органическая связь комического и трагического, которая была достигнута Шекспиром, стала характерной чертой литературы нового времени и особенно ярко проявляется в литературе XIX и XX веков.
