

„Csak hús vagyok. Csak csont vagyok.

Gép a fejem. Gép a kezem.

De ami elmúlt, azt tudom.

Sírtam, nevettem az uton.

Én, ember, én. Emlékezem”.

(Kosztolányi)

24 Arany Zsuzsanna

CARAVAGGIO

TÜKRE

Caravaggio lázadó művész volt, s kora akadémizmusának ellenében alkotott.

Le akart számolni a képmutató idealizálással a festészetben, mert hiteles kívánt lenni. Az életet a maga „hús-vér valójában” akarta megmutatni, s a sötét oldal kérdéseivel sem félt szembesíteni. Bemutatta a halált, a szegénységet, a bűnt, az emberi esendőséget. Modelljeit nem a főúri udvarokból válogatta, hanem a kocsmákból, nőalakjait pedig nem dámákról vagy úrileányokról mintázta, hanem prostituáltokról. Mindehhez az is kellett, hogy nemcsak a *másik*, hanem saját maga tökéletlenségével, ember-voltával és árnyék-énjével is szembenézzen. Nem véletlen, hogy sokakból megütközést váltott ki nyers őszinteségével. Poussin például azt nyilatkozta róla, hogy „csak azért jött a világra, hogy tönkregyegye a festészetet”.¹ De Stendhal sem dicsérte túlságosan, azonban szavai nem árulkodnak egyértelmű elutasításról: „Ez az ember gyilkos volt; jellemének energiái azonban megkímélték, hogy akár bányász, akár nemes témához nyúlhasson, mint tette ezt például d’Arpino lovag, akinek ez a maga korában oly sok sikert hozott. Caravaggio meg is akarta ölni. És borzalom, »ostoba« elképzelésének megfelelően az utcáról felszedett modelljeinek egyetlen hibáját sem javította ki. Berlinben láttam azokat a képeket, amelyeket megrendelői visszautasítottak, mert túlságosan csúnyáknak találták őket. A csúnya uralma akkor még nem érkezett el.”²

Nem pusztán a bibliai alakokat mutatta azonban sárosnak, koszosnak és „hétköznapiak”, hanem önmagát is. Talán az egyik legnagyobb alkotása a *Dávid Góliát levágott fejével* című festmény, annak is a kései változata, melyet nem sokkal a halála előtt készített, föltételezhetően 1609 és 1610 között. A műalkotás „lelki önarckép”, mely tükör is egyúttal: mindig annak az arcát mutatja, aki éppen nézi. Philippe Lejeune hasonló gondolatot fogalmaz meg, mikor Tiziano egyik képéről szólva sajátos tükör-élményéről számol be: „Szerelmi történeteket élek meg arcképekkel. Húsz évvel ezelőtt Firenzében a Pitti palotában beleszerettem Tiziano *Egy ismeretlen arcképébe*. A képbe, amelyet *Zöld vagy sötét szemű férfiként* is emlegetnek. Nemrég láttam újra. Minthogy értékes és sérülékeny kép, üveg mögé tették. Amikor elindulok felé, az üvegben egy másik ismeretlen tükörképe közeledik felém, akit először nem

ismerek fel: a saját tükörképem”.³ Caravaggio „arca” (melyet bibliai jelenetbe kódolva ábrázol) szintén a közönség, illetve ezen keresztül az egész emberiség arcává is válik anélkül, hogy egy üveglap tükrözős játékot játszana velünk. A mindenkori befogadók ugyanazzal kénytelenek szembesülni, amivel a Mester is: önmaga „angyali” és „démoni” erejének örök ket- 25
tösségével és azoknak a személyiségen belüli harcával.

A dionüszoszinak⁴ is mondható festmény első látásra tehát bibliai jelenetet ábrázol, annak is egy, az időben kimerevített pillanatát. Dávid már megölte Góliátot, a filiszteust, s most föltartja annak levágott fejét, győzelme jelképeként. Ha mindössze ezt a motívumot nézzük, már akkor is számos kérdést megfogalmazhatunk. Több értelmező megjegyezte már, hogy Dávid győzelme nem diadalittas, hanem inkább fájdalom és részvét ül az arcán. Ugyanakkor nemcsak a halott ellenség, hanem mind a ketten, tehát a túlélő Dávid is, kiszolgáltatottjai a létezésnek, hisz szerepeik folyamatosan fölcserélhetőek. Bárki lehet bármelyik pillanatban gyilkos vagy áldozat. Már Caravaggio korában elterjedt az a nézet, miszerint a Mester önmagáról mintázta Góliát fejét, s a későbbi évszázadok során is többen megfogalmaztak hasonló gondolatokat. Lambert Gilles például ezt írja: „az óriás feje az utolsó és szívszaggató önarckép. Már korábban is ábrázolta ezt a jelenetet, de soha nem ebben a stílusban. Dávid egyáltalán nem diadalmas, inkább csüggedt. Áldozatán, a földi hatalom hívságának jelképén elmélkedik. Góliát sebhelyes, meggyötört arca, üres tekintete a festő mélységes levertségéről árulkodik.”⁵ André Chastel szintén kitér a Góliát-fej elemzésére: „Caravaggio mindenesetre tisztában volt személyisége »sötét oldalával«, és saját *terribilitáját* úgy magasztalta fel, hogy a *Dávid* (Róma, Galleria Borghese) című képén Góliát véres fejében önarcképét festette meg. Caravaggio »pszichológiai« képét részben drámai stílusa határozta meg, e drámaiság nagyon illik hozzá, mint ahogyan »naturalizmusát« is saját egyéniségén keresztül magyarázhatjuk meg.”⁶

Tudjuk, hogy Caravaggio egy kocsmai verekedésben megölt egy embert. 1606. május 28-án a firenzei követség épülete előtt folytatott labdajátékuk – melyben részt vett még Onorio Longo barátja és Antonio Bolognese kapitány is – verekedéssé fajult. Caravaggio is megsérült ugyan, de előtte leszúrt egy Ranuccio Tomassini nevű fiatalembert. Derek Jarman *Caravaggio*-filmjében⁷ sajátos módon értelmezi át a gyilkosságot, erősen megváltoztatva a források alapján rekonstruálható történetet. A homoerotikus motívumokban bővelkedő alkotás ugyanis a festő szerelmévé teszi meg Ranucciót. Az emberölés ekként más jelentést kap, s a végletes érzelmek találkozásának lenyomata lesz. Jarman annyival bonyolítja a helyzetet, hogy nem pusztán a két férfi szerelméről szól, hanem a harmadik fél is megjelenik: egy Lena nevű kurtizán

személyében, aki Mária Magdolna modellje is lesz, s akibe mindkét férfi szerelmes. A gyilkosság tehát a szerelmi háromszögön belüli féltékenységek és szenvedélyek betetőzésévé válik. A film alapján Ranuccio előbb megöli Lenát, hogy Caravaggióval zavartalanul szerethessék egymást, a festő azonban bosszúból leszúrja a fiút.

Az esetet követően a festőt tehát gyilkosnak bélyegezték, s később a Góliát-képen látható óriás halálhörgéséből is a festő önvádját olvasták ki. Ahogyan Mieke Bal szintén összefoglalja: „Mint jól ismert, Góliát feje nagy valószínűséggel a festő önarcképével azonosítható. Hibbard a maga pszichoanalitikus ihletettséggű perspektívájából úgy magyarázza ezt, mint a Gonoszsal való azonosulás és a büntetés utáni vágy explicit kifejeződését. [...] Egy szuggesztív, de ki nem bontott megjegyzésében azzal a gondolattal is eljátszik, hogy a művész talán Dáviddal is azonosult, akinek »szomorú arkifejezése« erre is utalhat.”⁸ Ezt követően azonban Bal nem marad meg a pszichoanalitikus irányznál, hanem a *másság* fogalmát emeli ki, s abból vezeti le elemzését. Hozzá hasonlóan Tátrai Vilmos is elutasítja a lélektani megközelítésmódot, mondván: „A festmény pszichológiai alapú megközelítésének viszont egyrészt az szab határt, hogy nem tudjuk, az önarckép-Góliátban öngúny, lelkifurdalás, önsajnálát, vagy a néző meghökkentésének szándéka fejeződik-e ki, másrészt az, hogy nem ismerünk dokumentumot, amely az önarckép-ötletet az élettörténet valamely konkrét eseményéhez kötné.”⁹ Meglátásom szerint azonban az esetleges öngúny és/vagy meghökkentési szándék megjelenése a képen nem zárja ki a belső Gonosszal szembesülő-szembesítő, nem egyszer lelkifurdalással párosult magatartást. Az öngúny szintén az őszinteség egyik jellemzője, a meghökkentés pedig szólhat annak a mindenkori képmutatásnak is, ami az emberi társadalmakat jellemzi, amikor nem ismerik el vagy tagadják a tudattalanban rejtőző negatív energiákat. A művészet a szembesítéssel mindig provokálni is akar, hatást elérni, s nyíltan vagy burkoltan *tanítást* megfogalmazni.

A kép azonban nem csak a belső Gonosz megtestesülését mutatja. Nem pusztán Góliátot tekinthetjük önarcképnek, hanem Dávidot is, akinek vonásaiban a fiatal Caravaggio portréját ismerhetjük föl. Kísérteties ugyanis a hasonlóság a korai képeken látható fiú s a bibliai alak között. Czobor Ágnes rokon megállapításokat tesz, amikor ekként ír: „Érdekes megemlítenünk, hogy a Villa Borghesének egy 1650-ből származó leírásában először említik azt az azóta igen sokszor megismételt, egyesek által határozottan elutasított, mások által elfogadott és idézett feltevést, hogy Góliátban a mester az önarcképét festette meg, s hogy Dávid »é il suo Caravaggino«, ami szerintünk azt kellene, hogy jelentse, hogy Dávidban a régi Caravaggio gyermeket, tehát tizenöt évvel ezelőtti önmagát festette meg. Ezt a furcsa és nagyon is »modernül hangzó« feltevést azonnal elvetnénk, ha két körülmény el nem

gondolkoztatna bennünket. Az első az, hogy a megállapítást 17. századi forrás írja, nem 20. századi művészettörténész, a második pedig az, hogy ismerjük a festőnek egy ehhez nagyon hasonló önarcképét: a Medúzát. Bár Góliát vonásai csak nagyon távolról emlékeztetnek a Máté mártíromságáról és az Ottavio Leoni rajzról jól ismert Caravaggio fiziognomiára, annyira nem eltérőek, hogy teljes határozottsággal elutasítsuk azt a feltevést, hogy a festő arcának eltorzult vonásait lássuk rajta. Ennél kevésbé hihető a forrás másik megjegyzése, hogy Dávid a »kis Caravaggio«. Dávid még kevésbé hasonlít a fiatalkori önarcképekről ismert arcra, de azért nem annyira idegen azoktól, hogy teljesen lehetetlennek tartsuk, hogy Caravaggio, ez a »cervello stravagantissimo« itt megint szubjektív és szimbolikus játékot űzött és Dávidban, az időbeli távolságtól megszépitve, egykori önmagának persziflázsát festette meg, kezében hajánál fogva tartott, meggyötört vonású, megöregedett fejével.”¹⁰ Ám a művészettörténészek azt is kiderítették, hogy Caravaggio az akkori fiúszerezelméről (aki egyben asszisztense is volt, s Rómában volt vele a műtermében) mintázta Dávid alakját. Nem nehéz arra a következtetésre jutnunk, hogy a feltűnő hasonlóság a szerelem természetéről is árulkodik: önmagam tükörképét keresem a másikban. A kép ekként lehet egy kapcsolat drámája is, ahol a szörnyeteget képes elpusztítani a tisztaság. Földényi F. László *Múzeumi naplójában* rögzített leírását a műalkotásról éppen erre a szerelemfölfogásra építi. Nála nemcsak a Jó és Gonosz szeretők ellentéte jelenik meg, hanem az öregebb és a fiatalabb szerelmes drámája is, az érzelmek okozta kiszolgáltatottság kérdése, valamint a hatalmi játszma szerepe két ember kapcsolatában. A fiatalság például nemcsak tisztaság lehet, hanem a szépség birtokosaként hatalmat szerezhet az idősebb fölött, aki már az elmúlás rettenetével is harcolni kényszerül. Ahogyan Földényi mindezt összefoglalja: „Pár teremmel arrébb Caravaggio: *Dávid Góliát fejével*. Itt viszont igazi szadomazochista gyönyört érezni. Góliát alighanem maga a festő, Dávid pedig egy gyönyörű fiatalember. Az idős, érett férfi, amint élvezettel vállalja a gyötrelmet, amit a fiatal okoz, mert másként nem tudna ilyen közel férközni hozzá. Az érzelmi azonosulás miatt különbözik ez a kép Mantegnától. De mégis van bennük egy közös mozzanat: egyikőjük sem heroizál, egyikőjük sem állítja a jelenetet egy nagyobb üdvtörténeti összefüggésbe. Vagyis nem ítélik meg morálisan, hanem tartózkodnak az ítélettől. Mantegna: ilyen az élet, a győztes és az áldozatot ugyanaz a szürkés fény borítja be, egyformán kiszolgáltatottjai egy magasabb szükségszerűségnek. Caravaggio: így működik az emberi vonzalom – a másikat előbb tárgygyá teszem, majd bekebelezem. Vagy közöny van, vagy fájdalmas ide-oda villódzás. Caravaggiónál is fölsejlik valamiféle mély kiszolgáltatottság”.¹¹

A szerelemnek, illetve a Jó–Gonosz harcának értelmezési lehetőségein túl Caravaggio képe maszk-levételként is fölfogható. A fiatal fiú mintha maszkját venné le, ahogy tartja a levágott fejet. Góliát horrorisztikus arca karneváli álarc is lehet, ami a torzat, a rútat, a Gonoszt mutatja föl, s teszi hang-

28 súlyossá. A feszültség ugyanis a személyiségen belül is létrejöhet, hisz önmaga tiszta, fiatal, anyagi énje (melyet föl idéz a szerető látványa benne) is küzdhet sötét, ördögi, tapasztaltabb és érettebb, saját démonjáról több (ön)ismerettel rendelkező oldalával. Simon Schama megfogalmazza, hogy e belső küzdelem mindannyiunkra igaz: „Számomra Caravaggio művészetének ereje az igazság ereje, nem utolsó sorban önmagunkkal kapcsolatban. Ha valaha is vágyunk a megváltásra, azzal a felismeréssel kell kezdenünk, hogy mindannyiunkban a Góliát küzd a Dáviddal.”¹² Caravaggio tehát *levetkőzik* előttünk, s „feketén-fehéren” (festészeti technikájával – fény-árnyék játékok – is kiemelve a kontrasztokat) megmutatja önmaga igazi valóját. Mindezt az a rövidítés is alátámaszthatja, ami a kardba vésve olvasható: H–AS OS. A betűk egy latin mondást idéznek – „Humilitas occidit superbiam” –, melynek jelentése: „Az alázat megöli a büszkeséget”. Az önkritika (és önismeret) legmagasabb fokaként is fölfoghatóak a sorok, illetve a mindenkor belső fejlődéshez, végeredményben egyfajta „megvilágosodáshoz” vezető út egyik (talán a legfontosabb) állomásaként. Az erőszakos tetteiről és kocsmai verekedéseiről elhíresült Caravaggio élete utolsó éveiben ezt a jelmondatot találta a legalkalmasabbnak arra, hogy „zászlajára tűzze”, illetve hogy műalkotásban továbbörökítse, s *tanítson* vele. A jelmondat Szent Ágostonnál fordul elő, s azzal a gesztussal, hogy mindez épp a kardon, a gyilkos fegyveren jelenik meg, ironizál is Caravaggio. Hiszen a gyilkos, a legyőző beszél az alázatról. Ugyanakkor az is igaz lehet, hogy csak alázattal lehet „győzni”, ám ez a győzelem fájdalmas is egyben, mivel nem annyira harcról van szó, hanem az isteni rendelés elfogadásáról. Dávid történetét Caravaggio korában szokás volt a Jónak a Gonosz fölött aratott győzelmeként is értelmezni, ami szintén alátámaszthatja föntebbi gondolatmenetemet. A keleti (bizánci) ikonográfia Krisztusnak a Sátán fölötti győzelmét hangsúlyozza, mikor az ószövetségi történetet újraértelmezi.

Caravaggio tehát szerette a szélsőséges élethelyzeteket kiemelni, mert ott tudta a legjobban megmutatni az *embert*. Mindehhez képileg sötét hátteret használt. A sötét egyfelől jelentheti a belső, démoni oldalt, másrészt minden a sötétben tudja csak igazán megmutatni önmagát. A sötétben – a szó metaforikus értelmében véve, nem pedig a képen látható fekete színre, szó szerinti értelemben vett háttérre utalva – nyilvánul meg a „mű világlása”. Heidegger, görög bölcséleti alapokon nyugvó esztétikáját szem előtt tartva, a „sötét hátteret” a megszentelés eszközeként is értelmezhetjük, a mű kiállításának *háttereként*. A sötét válik az *alappá*, a *földdé*, amiből a műalkotás fölvilágozhat. Idézza Heideggert: „Egy művet egy gyűjteményben vagy egy kiállításon elhelyezni

nem más, mint a művet kiállítani. De ez a kiállítás a lényegét illetően különbözik egy épület megépítésétől, egy szobor megalkotásától, vagy attól, ha egy tragédiát az ünnep alkalmából színpadra állítanak. Az ilyen kiállítás felszentelés és magasztalás. A kiállítás ebben az esetben már nem pusztá odavitel. Felszentelés, megszentelés, mégpedig abban az értelemben, 29 hogy e műszerű kiállítás során a szent szentként megnyílik, és eközben az Istent szólítják, hogy nyíltan jelenlevő legyen. A felszenteléshez hozzátartozik a magasztalás, mint az Isten méltóságának és fényességének méltatása. A méltóság és fényesség nem tulajdonságok, melyek mellett és mögött még ráadásként valahogy ott van az Isten is, hanem a méltóságban és a fényességben van jelen az Isten. E fényesség visszfényében csillan fel, azaz világosodik meg, amit világnak neveztünk. Épületet, szobrot emelni azt jelenti: a mindvégig irányadó mérték értelmében vett igazat felnyitni; az igaz mint lényegi nyújt útmutatást. Mert a mű műlétében ezt megköveteli. És hogy miért rejlik benne a műben a felállítás követelménye? Mert a mű a maga műlétében cselekszi ezt. Hogy mit állít fel a mű mint mű? Magában kiemelkedőként a mű egy *világot* nyit fel és *világot* támaszt.¹³ Caravaggio képein ez a *világlás* duplán történik meg, hiszen eleve sötét alapot ad alakjainak, valamint maga a kép, a keretben, szintén kiállítottként áll előttünk, kiemelkedve is ezáltal, kiszakítva magának egy szeletet a jelenből, az itt-és-most teréből. Ugyanakkor a sötét is hangsúlyossá válik. A sötét sötétsége a világosságon keresztül válik nyilvánvalóvá, s így lesz igazán démonivá. Szintén Heidegger gondolatmenetével vonok párhuzamot, s ezúttal a *föld* fogalmával, ami alap is, s egyben megvilágítandó is: „A mű magát a földet a világ nyíltságába kényszeríti és ott megtartja. *A mű a földet földként engedi létezni.* [...] *A föld az, ami lényegszerűen magát elrejtő.* A föld előállítását azt jelenti: a földet magát elrejtőként nyitni fel.”¹⁴ Amikor pedig Heidegger a világ és a föld közti vitáról szól, akkor arra a feszültségre is gondolhatunk, mely a fény és a sötétség között alakul ki, örökös harc-ként mind az egyén (lélek), mind az univerzum szintjén. „A mű műléte a világ és a föld közti vita végigharcolásában áll.”¹⁵ Amikor Istent méltatják a műben, akkor lényegében az embert is dicsőítik. Az ember mint teremtmény bemutatkozik, megmutatja (fölvilágoltatja) tisztán emberi mivoltát. Az emberben lakozó princípiumok harca érzékelteti a legvilágosabban az *emberit*. S az embert leginkább úgy tudja elénk tárni a művész, ha elsősorban *önmagát* adja.

Többen is megállapították már, hogy lényegében minden műalkotás önvallomás, sajátos „önéletírás”. Leslie Stephen – Virginia Woolf értekező édesapja, aki nem utolsó sorban életrajzokat is írt – szintén arról szól, hogy az alkotó akkor válhat hitelessé, ha végeredményben önmagát írja bele a művébe. Ahogyan fogalmaz *Shakespeare as a Man* című esszéjében: „Ám amikor

egy költő eredetivé teszi az összes téma közhelyességét, arra következtetek, hogy látott vagy átélt olyan érzelmeket, amelyek szükségesek ehhez a tettehez. [...] Ha úgy olvastam volna Burns vagy Byron verseit, hogy semmit sem tudtam volna az életükről, úgy gondolom, egyszerűen arra következtettem volna, hogy erős szenvedélyekkel bíró emberek voltak. Nem feltételeztem volna, hogy egyszerűen csak régi témákat elevenítettek föl. Az életvitelükből nem lehet meggyőzőbb következtetést levonni, mint a költészetük erejéből és tüzeiből.”¹⁶ Caravaggio tükre tehát az önmagával küzdő embert mutatja, az önmaga fényét és árnyoldalát egyaránt föl vállaló embert. Hitelességét és erejét pedig éppen az adja, hogy ezeket a megélt küzdelmeket festi a vászonra.

¹ „Poussin úr – feleltem – Caravaggiótól semmit sem volt képes elviselni, s azt mondta róla, hogy csak azért jött a világra, hogy tönkregedje a festészetet. De nem kell meglepődnie az iránta érzett el-lenszenvén. Mert míg Poussin a nemességet kereste a témáiban, Caravaggio a mintakép valóságáig ragadtatta magát úgy, ahogyan azt látta.” – Féliben, A.: *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres Anciens et Modernes, 1666–88*, ford. Marosi Ernő, in *Emlék márványból vagy homokkőből*, Budapest, 1976, 198–199.

² Stendhal: *Promenades dans Rome, 1829*, [idézet], in *Caravaggio festői életműve*, előszó André Chastel, vál. Angela Ottino della Chiesa, szöveggond. Raffaella Morselli, ford. Aczél Ferenc, Budapest: Corvina, 1997, 11.

³ Philippe Lejeune: *Egy önarckép előtt*, in –: *Önéletírás, élettörténet, napló*, ford. Házás Nikolettta és Z. Varga Zoltán, Budapest: L'Harmattan, 2003, 166.

⁴ Lásd Nietzsche meghatározását *A tragédia születésében*.

⁵ Lambert, Gilles: *Caravaggio*, Köln: Taschen, 2006, 87.

⁶ Chastel, André: *Előszó*, in *Caravaggio festői életműve*, vál. Angela Ottino della Chiesa, szöveggond. Raffaella Morselli, ford. Aczél Ferenc, Budapest: Corvina, 1997, 8.

⁷ Caravaggio, 1986, rendezte Derek Jarman.

⁸ Mieke Bal: *Idézni Caravaggiót*, ford. Bottyán Gergő – Farkas Henrik, *Enigma*, 2001/30, 102–103.

⁹ Tátrai Vilmos: *Győztesek, legyőzöttek, áldozatok. Caravaggio: Dávid Góliát fejével*, Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2006, 8. [A kötetet a Szépművészeti Múzeumban, 2006 őszén rendezett kiállítás apropóján jelentették meg, amikor a festményt Budapesten állították ki. Caravaggio remekművét eredetileg a római Galleria Borghese-ben őrzik.]

¹⁰ Czobor Ágnes: *Caravaggio*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960, 65.

¹¹ Földényi F. László: *Múzeumi napló, Balkon, 2004/11–12, 34–35*. [2001. március 15. csütörtök, Bécs, Kunsthistorisches Museum *7000 Jahre Persischer Kunst* című kiállítás.]

¹² „For me the power of Caravaggio's art is the power of truth, not least about ourselves. If we are ever to hope for redemption we have to begin with the recognition that in all of us the Goliath competes with the David.” – Schama, Simon: *Power of Art*, 2006, BBC2 sorozata, <http://www.bbc.co.uk/arts/powerofart/>

¹³ Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, bev. Gadamer, Hans-Georg, Budapest: Európa, 1988, 71–72.

¹⁴ Heidegger, Martin, 1988, i. m., 75, 76.

¹⁵ Heidegger, Martin, 1988, i. m., 79.

¹⁶ „But when a poet gives originality to the most commonplace of all themes, I infer that he has had the eyesight or felt the emotions required for the feat. [...] If I had read the poems of Burns or Byron without any knowledge of their lives, I should be justified, I think, in modestly inferring that they were men of strong passions. I could not suppose that they were merely vamping up old material. No inference from conduct could be made more conclusive than the inference from the fire and force of their poetry. But it is, of course, doubtful what effect might be produced on their lives.” – Stephen, Leslie: *Shakespeare as a Man*, in –: *Studies of a Biographer*, vol. 4., 1902, http://www.anders.thulin.name/PDF/Stephen_Studies_of_a_Biographer_v4.pdf