

az utód is mocskos szájjal mulat
 a tapasztalás szélfúttá nyomába
 eredned eszmélkedésed hiába
 lotyók tolvajok közt botladozó
 béred pofon rangrejtett utazó
 nem az otthon oly finom selymű nóta
 füledbe számár üvöltése szól
 bárhová lépsz körülötted csupa
 eb- s lóterméses diszharmónia
 felség saját szerepedből kilépve
 táruul a lenti lét fintora fényre
 zsvivajgó köztérről vezet-e híd
 elérni palotádnak éjeit
 s ha igen majd átvészeled-e álmod
 tüzes új nappalok elébe állnod

Fodor Géza

SHAKESPEARE HAMLET-„FILM”-JE

ÁLTALÁNOS TUDNIVALÓK SHAKESPEARE-RŐL című 1954-es esszéjében Füst Milán élvezetesen leírja, hogy miként ébredt rá rajongott Shakespeare-je úgynevezett nagy gyengéire: „Már kívülről tudtam Hamletet és Leart (ezekből nem egy részletet eredetiben is) – tán harmincéves lehettem, mikor nem a szívem, de az eszem kérdéseket kezdett feltenni, hogy hát hogy s mint van ez meg az e művekben? Vagyis, megvallom, mindaddig észre se vettem a bennük rejlő ellentmondásokat, annyira meg voltam tőlük bűvölve, babonázva [...] || De aztán, mondom, észrevettem az ellentmondásokat. S melyek azok? Végyük példának egyik legszembetűnőbbet. A harmadik felvonás híres monológjában, a »Lenni, vagy nem lenni« kezdetűben Hamlet az öngyilkosságról beszél: meghalni könnyű volna – mondja –, ha az ember tudná, hogy odaát is nincsenek-e álmok. De ki tudhat erről bármit is? Minthogy a halál országa olyan tartomány, ahonnan még nem tért vissza utazó. – Hogyhogya nem tért vissza? – kérdeztem én magamtól késői meglepetéssel olyannyi Shakespeare-stúdiómom után. – Hiszen a darab azzal kezdődik, azon alapul, hogy Hamlet az első felvonásban apja kísértő szellemével találkozik, beszél vele, tőle értesül annak gyalázatos haláláról, hogy öccse gyilkolta őt meg, és így tovább, de még a túlvilág kénköves lángjairól is megtud tőle egyet-mást – és ő kérdezi később mégis, hogy van-e túlvilág? Hát semmit se hitt el e látomásnak, káprázatként vette azt a jelenést, amelynek barátai is tanúi voltak, aminthogy mondja is a szellemről: »Egy porszem ő az ész szemét zavarni.« Ha tehát ez valóban így van, hogy semmit se hisz neki, akkor alig-alig folytatható a dráma, mert nincs, ami további akciójának erőt adna [...]. || [...] az első felvonás e jelenése után Hamlet aligha kérdezhetne ilyet s ilyen gyanútlan tájékozatlansággal, hogy vannak-e halálunk után álmaink? De azt se mondhatná ily határozottan, hogy a halál országa oly tartomány, amelyből még nem tért vissza utazó – semmiképp se mondhatná, ha Shakespeare nem lett volna annyira feledékeny. Egyszóval: nyil-

ván elfelejtette, hogy mit írt le az első felvonásban. || Mert hisz az volt: feledékeny és hanyag. Ez számtalan más ellentmondásából is kiderül, és ismétlem, erre akkor jöttem rá, mikor a Hamletet már régen kívülről tudtam. [...] || [...] || Shakespeare nem finom ember, nem sima, nem précieux, nem óvatos, nem gondterhelt, bibelődni meg éppen sose volt kedve, utánanézni a tegnapiaknak: másnap elkapta őt valami új láz – mihez hasonlítam? Ó csakugyan olyan, mint az őselemek! Bánja is a vulkán, hogy tegnap hogyan dörgött? – s ez a lázas ihlet nap mint nap megint étellel telített maga körül világokat, s mondom, olyan izzással, hogy lehetetlen kivonni magunkat hatása alól. Hova tűnnek itt meggondolásaink? Módunk sincs rá, hogy tetten érzjük, mert észre se vesszük következtelenségeit, tehát nem is juthat eszünkbe, hogy ilyesmire gondoljunk.”¹

A Shakespeare-kritika első korszakában, a XVII–XVIII. században drámáinak inkonzisztenciái szembeötlők voltak, lévén e kritika klasszicista indíttatású.² Még a Shakespeare-apologéta és -kiadó Samuel Johnson is tárgyalja a kiadásához írt alapvető jelentőségű Előszó-ban Shakespeare „hibáit”, egyebek között a következőt: „A cselekmény gyakorta oly hevenyészett, hogy igen csekély figyelem kívántatna csupán kijavításához, és a bonnyolítása oly gondatlan, mintha Shakespeare maga sem tudná pontosan, hogy mit is tervezett. Elmulasztja az alkalmat, hogy tanítson vagy gyönyörködtessen, holott erre a történet bontakozása mintegy kényszeríteni látszik, és a megjelenítésben szemlátomást a könnyebb megoldást választja, elvetvén így a megrendítőbb hatás lehetőségét.”³ G. F. Parker rámutat: „Johnsont egy csöppet sem zavarja az a gondolat, hogy Shakespeare legfőbb képességei rövid, viszonylag koncentrált kitérésekben nyilvánulnak meg – hogy a shakespeare-i nagyság alapegysége nem a darab, hanem a jelenet.”⁴ A Shakespeare-recepció romantikus: organicista és pszichologizáló korszaka ezt végképp nem látta, de a XX. század elején a történeti és szociológiai érdeklődés örvendetesen felismerte, és máig segít abban, hogy a Shakespeare-drámákra rakódott mérhetetlen mennyiségű álprobléma és spekuláció dzsungelét némileg ritkítani lehessen. Ez különösen a HAMLET esetében volna üdvös, mert nem elég, hogy ez a tragédia szubsztanciáját tekintve is a legkérdésesebb Shakespeare valamennyi drámája közül, még az akcidentális elemek terén is ebben található a legtöbb inkonzisztencia – s az utóbbi probléma nem függ össze okvetlenül az előbbivel.

A shakespeare-i dramaturgia megértése tekintetében tanulságos utat tett meg Goethe. Ismeretes, hogy Wilhelm Meister-regényében nagy szerepet játszik éppen a HAMLET. Már az első változatban, az 1777-től 1785-ig írt, de töredékben maradt WILHELM MEISTER SZÍNHÁZI KÜLDETÉSÉ-ben is, az V. könyvtől. A VI. könyv 7. fejezetében Goethe a darab inkonzisztenciáját is érinti, de mivel a regény a 14. fejezettel megszakad, nem kerül sor Wilhelm megoldási kísérletére. Az 1794-től 1796-ig írt végső változat, a WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI V. könyvének 4. fejezetében azután Wilhelm ezt is kifejti: „A legpontosabb vizsgálódás, a legérettebb megfontolás után kétféle dolgot különböztetek meg ennek a darabnak a kompozíciójában; az első: a személyek és események nagy, benső viszonyai, azok az erős hatások, amik a főalakok jelleméből és cselekvéseiből keletkeznek; ezek pedig egyenként kitűnőek, s azon a sorrenden, ahogy egymás után következnek, semmit sem lehet javítani. Ezeket semmiféle feldolgozás nem rombolhatja szét, még eltorzítani is bajosan tudja. Ez az, amit mindenki látni akar, amihez senki sem mer nyúlni, ami mélyen beléhatol a lélekbe, s amit – mint hallom – majdnem mindenestül át is vittek a német színpadra. Csak abban tévedtek hitem szerint, hogy a második dolgot, ami ebben a darabban figyelemre méltó, vagyis a személyek külső viszonyait, amelyek egyik helyről a másikra juttatják, vagy egy s más módon, bizonyos véletlen események segítségével, összeköttetésbe hozzák őket egymással; ezt, mondom, túlságosan jelentéktelennek tekintették, csak úgy melleleg beszéltek róla, vagy teljesen el is hagyták. Persze ezek csak vékony és laza szálak, de mégis végigmennek a darabon, és összetartják, ami különben széthullana – szét is

hull, mihelyt ezeket elvágják, és úgy vélik, minden a legnagyobb rendben van, ha a végeiket békén hagyják.” (Benedek Marcell fordítása.) És Wilhelm átdolgozza a darabot, de nem nyúl az elsőnek említett nagy helyzetekhez, viszont a pragmatikus dramaturgiai szerkezetet össze- és szigorú foglatatba fogja, fogaskerekeit pontosan egymáshoz illesztve olyan zárt drámatípusba kényszeríti bele az Erzsébet kori nyílt drámát, amilyen a XVIII. század második felében, utolsó harmadában kifejlődő és egészen a XX. század közepéig eleven polgári dráma ideáltípusa volt, s legtisztább, egyben legproblematiszabb formáját a *pièce bien faite*, a *well-made play* drámatechnikájában nyerte el. Ez előtt a háttér előtt világosodik meg igazán az idős Goethe *színházi* bölcsessége – 1827. április 18-án mondta volna Eckermann-nak a művészi fikció merészségét védelmezve: „Tucatnyi példát mutathatnék önnek Shakespeare műveiben. Vegyük csak a Macbethet. Amikor a Lady tette akarja serkenteni férjét, így szól:

...Szoptattam, s tudom míly
Édes a csecsemő az anya keblén –
[Szabó Lőrinc fordítása]

Hogy ez igaz-e vagy sem, mellékes; a Lady mindenesetre mondja, és kell is mondania, hogy szavainak hangsúlyt adjon. Később azonban így kiált fel Macduff vad haraggal, amikor értesül övéi pusztulásáról:

Nincs gyereke!

Macduff e szavai tehát ellentmondásban vannak a Lady szavaival, de Shakespeare ezzel nem törődik. Számára mindig a beszéd ereje fontos, és amint a Ladynek azt kell mondania, hogy alapos nyomatékot adjon szavainak: »Szoptattam«, úgy Macduffnak is pontosan e célből kellett azt mondania: »Nincs gyereke!«

Egyáltalán – folytatta Goethe –, ne közelítsünk oly szigorúan és kicsinyesen a festő ecsetvonásához vagy a költő szavaihoz; a merész és szabad szellem által létrehozott műalkotást szemléljük és élvezzük inkább, amennyire lehet, ugyanilyen szellemmel.

Így például balgaság lenne, ha Macbeth szavaiból:

Ne szülj nekem lányokat –

azt a következtetést vonnánk le, hogy a Lady egészen ifjú lény, aki még nem szült. És ugyanilyen balgaság lenne, ha tovább mennénk, és azt követelnénk, hogy a Ladyt a színpadon is ilyen fiatal teremtésnek kell ábrázolni.

Shakespeare korántsem azért mondatja Macbethtel ezeket a szavakat, hogy a Lady fiatalságát bizonyítsa ezzel, hanem e szavak, akárcsak a Lady és Macduff imént idézett szavai, csupán retorikai célokat szolgálnak, és semmi egyebet nem akarnak bizonyítani, mint hogy a költő mindig azt mondatja szereplőivel, ami az adott helyen éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályoskodik arra ügyelve s azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel.

Egyáltalán, darabjai írása közben Shakespeare aligha gondolt arra, hogy nyomtatott betű lesz belőlük, és végigszámolják, összehasonlítgatják, méricskélük őket; ő inkább a színpadot tartotta szem előtt, amikor írt; mozgó, eleven lényeknek tekintette darabjait, amelyek leáradván a deszkákról, hamar elillannak a szemekből és fülekből, amelyeket nem lehet fogva tartani és részleteikben megbírálgatni, s amelyekben pusztán az a fontos, hogy mindig csak a jelen pillanatban legyen hatásuk és jelentőségük.”⁵

A romantikus szellem erejére jellemző, hogy Füst Milán, aki a kiindulásként idézett fejtegetés után maga is hivatkozik Goethe e nyilatkozatára, egyáltalán nem reagál a magyarázat lényegére: a Shakespeare-darabok eredeti létezés módját jelentő színházi előadás működésére, hanem megmarad a zseniális feledékenység és hanyagság mítoszának bűvöletében. Pedig szigorú szakirodalmat is ismert e problematikával kapcsolatban; olvasta Levin Ludwig Schücking egyik könyvét, hivatkozásából következtethetően a legfontosabbat: *DIE CHARAKTERPROBLEME BEI SHAKESPEARE* (1919). Schücking és Edgar Elmer Stoll képviselte a tízes-húszas évek fordulójától legerősebben azt a történeti szempontot, amely a XIX. századnak a jellemre összpontosító pszichologista Shakespeare-értelmezésével szemben a daraboknak a *közönségre tett hatást célzó megalakotottságát* állította a középpontba.⁶ Mindketten arra a következtetésre jutottak, hogy a Goethe által is kiemelt pillanatnyi hatásra törekvés következtében a Shakespeare-drámákban a *jelenetek* elsődlegesek a jellemekhez és a cselekményhez, az Egészhez képest, és ebből származnak az inkonzisztenciák.⁷ Úgy vélem, hogy Goethe, Schücking és Stoll a shakespeare-i *színházi dramaturgia* egy fontos sajátosságát tárták fel, de nem látták át egészen e sajátosság jelentőségét. Amikor Goethe úgy fogalmaz, hogy „*a költő mindig azt mondhatja szereplőivel, ami az adott helyen éppen szükséges, hatásos és jó*”, illetve hogy Shakespeare darabjaiban „*pusztán az a fontos, hogy mindig csak a jelen pillanatban legyen hatásuk és jelentőségük*”, akkor a „*szükséges*”, „*jó*”, „*jelentős*” túlságosan általános, a „*hatásos*” pedig lényegbevágó, ám könnyen devalválódó fogalom, mely devalválódás – az Erzsébet kori színház közönségének igénytelenségére hivatkozva – Schückingnél és Stollnál be is következett. A Shakespeare-drámák inkonzisztenciái többnyire nem egyszerűen az „*adott helyen*”, a „*jelen pillanatban*” szükséges „*hatás*” elsődlegességének a következményei, és nem a pusztán „*hatás*” elérése igazolja őket mintegy visszahatólag, hanem vizsgálatuk során az Erzsébet kori *színházi játék* mint *műalkotás* olyan *kompozíciós eljárásait*, *fogásait* ismerhetjük fel, amelyek nem mások, mint a *figyelem irányításának* eljárásai, *fogásai*, s céljuk éppenséggel nem pillanatnyi, hanem gyakran a cselekmény nagyobb egységeinek-összefüggéseinek a megteremtése, de – engedtessek meg Max Weber fogalmaival (vissza)élnem! – nem mindig a „*célracionális*”, hanem gyakran az „*értékracionális*” cselekmény dimenziójában.

A Shakespeare-dráma kompozícióját a színházi befogadás szituációja határozza meg, következésképpen elsődleges feladata a közönség figyelmének irányítása. A színházi szituáció általában azt igényli, hogy a *színházi viszonylag rövid legyen, változatos és – legalábbis a tragédia esetében – szigorúan logikus*. Az utóbbi igény azonban gyakorlatilag problematikus. Amit Joachim Latacz a görög tragédiáról mond, a shakespeare-ire is érvényes: „*[...] a játék logikájának szigorúsága nem kell hogy az értelmi logika szigorúsága legyen, és nem is lehet az: a néző nem rendelkezik az olvasó lehetőségeivel, hogy maga határozza meg befogadási tempóját és befogadói magatartását (például visszalapozással). A költő meg kell hogy adja neki a lehetőséget, hogy rögtön az első befogadási aktsussal teljesen megértse a darab értelmét. Ez a tragédiaköltő számára kizárja a túlságosan szubtilis logikai műveleteket, és megengedi a kisebb logikai tisztátalanságokat.*”⁸ (Az „*első befogadási aktust*” nyilván egyszeri megnézésnek kell érteni.) Az a lépés, amellyel Latacz túlmegy Goethe engedékenységén, nagyon fontos: Shakespeare-nél az egymásnak ellentmondó szavak nem mindig csak retorikai célokot szolgálnak, az inkonzisztenciákat nem csupán feledtetik a pillanatnyi hatások, hanem az inkonzisztenciák többnyire olyan kompozíciós, figyelemirányítási eljárások, fogások melléktermékei, amelyek a tragédia „*célracionális*”, illetve „*értékracionális*” cselekményében vagy közvetlenül értelmes összefüggéseket

teremtenek, vagy kiszűrnek olyan elemeket, amelyek megnehezítenék értelmes összefüggések tisztáztatását.

Vizsgáljuk meg a HAMLET „célracionális” és/vagy „értékracionális” cselekményének inkonzisztenciáit! Nem csoportosítom őket tipológiailag, hanem felbukkanásuk sorrendjét követem. A szöveget Nádasdy Ádám fordításában⁹ idézem.

Első felvonás, 1. szín

Franciscót Bernardo váltja föl az őrsegen, és így szól a távozóhoz: „*Ha látod Horatiót és Marcellust, / a társaimat, szólj, hogy jöjjenek.*” (13–14. sor.) Megérkezik Horatio és Marcellus, s az utóbbi magyarázza Bernardónak: „*Horatio szerint csak képzelődünk: / nem hajlandó igaznak elfogadni, / hogy szörnyű látványt láttunk, kétszer is. / Ezért kértem, hogy tartson ma velünk, / őrizzük együtt az éj perceit, / hogy ha megint jönne a látomás, / elhiggye végre, és szólítsa meg.*” (26–32.) Hogyan? Ha egyszer Bernardo tudja, hogy Marcellus Horatióval jön, várja őket, miért Marcellus magyarázata, mintha Bernardo tudta nélkül vette volna rá Horatiót, hogy jöjjön vele? Feledékenység, hanyagság tizenkét sornyi távolságra egymástól? Harold Jenkins szerint a magyarázat inkább a közönségnek szól, mint Bernardónak.¹⁰ Igen, de miért? Figyeljük meg elejétől a jelenetet: „*BERNARDO: Ki van ott? Horatio? / HORATIO: Egy darabja. / BERNARDO: Na, üdv, Horatio, üdv, jó Marcellus. / HORATIO: Mondd, ma is megjelent az a... dolog? / BERNARDO: Nem láttam semmit.*” (20–25.) Most következik Marcellus idézett magyarázata, majd: „*HORATIO: A fenét, úgyse jön. / BERNARDO: Na, ülj csak le, / hadd ostromoljuk füled sáncait, / hátha leomlanak, és elhiszed, / hogy kétszer láttuk már. / HORATIO: Jó, leülünk, / és meghallgatjuk Bernardo meséjét.*” (33–36.) A jelenet e tizenhét sornyi szakasza s benne Horatio valamennyi replikája következetes logikát tár elénk: Horatiót mint szkeptikust, kételkedőt exponálja, akinek már a bemutatkozása („*A piece of him*” = egy darabja) fenntartást, megszorítást tartalmaz (Arany félreértette, az ellenkezőjét intonálta, kitarulkozást, odaadást: „*Teste, lelke az*”). Ennek a bemutatásnak a közvetlen célja ama fordulat nagyságának az előkészítése, amelyet a Szellem megjelenése Horatióban kivált: „*BERNARDO: Horatio, sápadt vagy és remegsz. / Ugye, hogy több, mint pusztá képzelt? / Mit gondolsz róla? / HORATIO: Isten látja a lelkem, el se hinném, / ha nem volna rá hiteles tanú / a két szemem.*” (56–61.) A fordulat nagyságára, Horatio megrázkódtatásának fizikai jeleire azért van szükség, hogy a színen átvonuló páncélos figura elnyerje szellem mivoltának rendkívüliségét. Kisebb mértékben Horatio viselkedésére is érvényes, amit Lessing a Hamletéről mond: „*Minden figyelmünk tehát órá összpontosul, és minél több jelét látjuk rajta a feldúlt kedély borzalmának és rémületének, annál későbbek vagyunk e jelenséget, e feldúltság okozóját éppen annak tartani, aminek ő tartja. A kísértet inkább általa hat ránk, mint önmaga által. Az a hatás, amelyet reá tesz, átmejj ránk, és a hatás szemmel láthatóbb és erősebb, semhogy kételkedhetnénk a rendkívüli okban.*”¹¹ Shakespeare olyan eszközzel dolgozik, mint a film: két „snittet” állít kontrasztba, az egyik Horatio lelki diszpozícióját mutatja be, a másik azt, hogy e diszpozícióhoz képest milyen erős hatást tesz rá a Szellem; két szerkezeti egységgel van dolgunk, amelyek egyik „vágástól” a másikig terjednek, s amelyekben a színjáték egy-egy jelenségre irányítja és rögzíti a néző figyelmét. Az első „snittben” Marcellus állítása, amely ellentmond Bernardo tizenöt sorral korábbi szövegének, a „snitt” belső kontextusában, Horatio figurájának exponálásában funkcionális, s a néző a „snitt” értelmére figyelve nem emlékszik vissza az előző „snittnek” egy amott funkcionális mozzanatára, amelynek egy mostani történetesen ellentmond. Marcellus Bernardo szavainak ellentmondó szavai nem a pillanatnyi hatást szolgálják, hanem egy nagyobb értelmes egység, egy „snitt” felépítésében vesznek részt, mely „snittre” a követ-

kező drámai fordulattal üt vissza. De Horatio szkeptikusként, kételkedőként való exponálásának további értelme, funkciója is van: a figura kialakításában megőrződik mint annak racionalizmusa, aminek Hamlet számára oly nagy jelentősége van: „[...] *boldog lehet, / akiben indulat és bölcs ítélet / ilyen kiváló arányban vegyül / [...] / [...] Én azt az embert, / aki nem rabja minden szenvedélynek, / a szívem kellős közepébe zárom; / s te ilyen vagy.*” (III. 2. 68–74.)

Ugyanebben a színben beleütközünk egy olyan problémába is, amely továbbiakkal későbbiekkel kapcsolódik össze. A Szellem és az elhunyt király személyazonosságát latolva mondja Horatio: „*Ilyen páncélt viselt, mikor kiállt / a nagyravágyó norvég ellenében; / ilyen zord arccal verte szét a jégen / a szánon futó lengyel hadakat.*” (63–66.) Horatio úgy beszél, mintha mindennek tanúja lett volna. Az V. felvonás 1. színében, a temetői színben azonban Hamlet és a Sírásó párbeszédéből úgy tűnik, mintha mindez harminc évvel ezelőtt történt volna (139–157.). Ha e mozzanatot realitásnak tekintenénk, arra a képtelen következtetésre kellene jutnunk, hogy Horatio több mint negyvenéves. Csakhogy az I. felvonás 1. színében Horatio szavainak nem a *személyes* hite a legfontosabb, az csak a közvetlenséget fokozó árnyalat, színezet, felhang, mi több, nem is a közönségnek a Szellem és az elhunyt király személyazonosságáról való meggyőzése, hanem Hamlet király figurájának mint hadvezér-uralkodónak *emblematis* rögzítése. S ebben megint nem a „célracionális” cselekményvezetés a legfontosabb, amely a darab háborús közegének a kidolgozásában folytatódik, hanem annak az „értékracionális” kompozíciónak a beindítása, amely Hamlet király lovagi, illetve Claudius király bűnben fetregő, Hamlet király apollói, illetve Claudius király szatírszerű, Hamlet király herkulesi, illetve Hamlet herceg problémázó figurájának analogikus-kontrasztos tükörrendszerét mozgatja. Ebben a színben a Szellem-jelenés minden mozzanata, a páncélszabó, a marsallbot (*truncheon*), a vonuló járás (*stalks*) mint „*visual meaning*”, képi jelentés a hadvezér-uralkodó emblémáját teremti meg, s ezt teljesítik ki Horatio szavai. Itt is két „snittel” van dolgunk, az első maga a Szellem–Marcellus–Bernardo–Horatio-jelenet, a második a jelenés kommentálása Marcellus–Bernardo–Horatio által, az első képi, a másik verbális megteremtése Hamlet király emblematis figurájának. Horatio beszámolójának személyes hite ebben nem *alkotó*, csak enyhén színező tényező, következésképpen nem tudatosulhat kérdésként. De az a bizonyos harminc év még fog problémát okozni...

A háborús közeg kifejtésekor mondja Horatio: „*a forrófejű ifjú Fortinbras / összekapart ott főt, Norvégiában / egy csapatot elszánt kalandorokból.*” (99–101.) Az igényesebb HAMLET-kiadások megjegyzik, hogy az ifjú Fortinbras katonáit a IV. felvonás 4. színében fegyelmezett hadsereggént látjuk. Nádasdy Ádám a négy Shakespeare-dráma fordítását tartalmazó kötetben átveszi több kommentátor nézetét: „*Shakespeare alighanem írás közben tervet változtatott, és Laertesre vitte át az apja halálát szedett-vedett követőkkel megbosszuló fiú motívumát (IV. 5. 111.).*”¹² Ez persze nem lehetetlen, de magán az ellentmondáson kívül olyannyira nincs alapunk alkotás-lélektani hipotézisre, hogy még az „alighanem” is több az igazolhatónál, hiszen azt jelenti: valószínűleg, majdnem bizonyosan. Ez tényleg annak az esetnek látszik, amelyről Goethe beszél: „*a költő mindig azt mondja szereplőivel, ami az adott helyen éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályoskodik arra ügyelve és azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel.*” Az I. felvonás 1. színében az *adott helyen*, amikor a dán Horatio beszél a norvég veszélyről, dramaturgiaiilag hasznos a norvég vezér és sereg ellenszenvesként való beállítás, viszont a IV. felvonás 5. színében a másik *adott helyen*, amikor a tétlenség élményétől szenvedő Hamlet már-már példaképként jellemzi a tettere kész

Fortinbrast, dramaturgiailag Dánián engedéllyel átvonuló seregének méltányos ábrázolása hasznos.

Az I. felvonás 1. színe végén – már hajnalodik – a szereplők elhatározzák, hogy tudatják Hamlettel a Szellem-jelenést. Marcellus: „*tudom, / hogy hol találjuk meg ma délelőtt*”. (179–180.)

Első felvonás, 2. szín

Az udvari aktus és Hamlet első monológja után jön Horatio, Marcellus, Bernardo. A kölcsönös üdvözlések során Hamlet Bernardónak: „*Jó estét neked is*”. (166.) Ha Marcellus tudta, hol találják délelőtt, miért csak „este” találják meg, pontosabban valamikor délután?¹³ Nem hiszem, hogy feledékenységről, hanyagságról volna szó, vagy hogy életszerű magyarázatot kellene keresnünk; úgy vélem, ezúttal is kompozíciós fogással van dolgunk, de most nem az „értékracionális”, hanem a „célracionális” cselekmény dimenziójában. Az I. felvonás öt színből áll, az 1., illetve a 4–5. éjszaka játszódik a vár valamilyen teraszos helyén, s az 1., illetve a 4–5. centruma a Szellem-jelenés. A közbülső két szín a közönség számára a Szellem és Hamlet találkozására való feszült várakozásban játszódik le. A 2. szín Hamlet informálásával és elhatározásával előrevisz, a 3., a Polonius otthonában játszódó ebben az összefüggésben késleltet, az Egész összefüggésében új cselekményszálal indít el. A „célracionális” cselekmény s e cselekmény indulatmenete az 1. szín után, a 2.-nak a második részétől a 4–5. felé „húz”. A 2. szín második része „irányt vesz”, mintegy áthajlik, és a néző figyelmét finoman átirányítja a 4–5. színekre, az éjszakára, s – úgy vélem – ezt az *érzetet* jelzi az eredetileg elhatározott délelőtti találkozás helyett egy későbbi, amelyben elhangzik a „*good even*” kifejezés.

Hamlet és Horatio találkozása jellegzetes problémát vet fel. Hamlet meglepetéséből, örömeiből, érdeklődéséből egyértelmű, hogy először találkoznak Wittenbergből való visszatérésük óta. Horatio azzal indokolja jövetelét, hogy Hamlet apjának temetését akarta látni. Csakhogy Hamlet előző monológjából kiderült, apja két hónapja halt meg, következésképpen akkor kellett lennie a temetésnek is. (Ne tegyük fel azt a Shakespeare-drámával kapcsolatban értelmetlen kérdést, hogy a halálhír vétele után vissza lehetett-e érni Wittenbergből Helsingörbe a temetésre!) Mármint a HAMLET színte mindvégig a várban, zárt térben játszódik (a húsz színből mindössze kettő a váron kívül, nyílt térben: IV. 4.: Helsingör és a kikötő között, V. 1.: temető, s a zártság, a bezártság atmoszférája és élménye fontos tényezője a drámának), tehát merőben életszerűtlen, hogy Hamlet és Horatio már két hónapja – s azóta sokszor – ne találkoztak volna. Miért hát e képtelenség? Figyeljük meg a jelenet elejét és végét! Az eleje: a színen Hamlet, jön Horatio, Marcellus, Bernardo. „*HORATIO: Üdvözlét, fenség! / HAMLET: De jó! Te vagy az?! / Horatio – ha eszemnél vagyok! / HORATIO: Az az, fenség, a legszegényebb szolgád. / HAMLET: Barátom, ne – a rangunk egy legyen. / De hogyhogy itt vagy Wittenbergből, mondd? – / (Marcellushoz) Marcellus! / MARCELLUS: Jó uram. / HAMLET: Örülök, hogy látlak. – (Bernardóhoz) Jó estét neked is. – / (Horatióhoz) De tényleg, hogyhogy itt vagy Wittenbergből?*” (160–168.) És a vége: „*HAMLET: [...] Jó barátok, / ha eddig sikerült titkolnotok, / hallgassatok továbbra is felőle; / és bármi történik ma éjszaka, / ti tudjátok, de nyelvetek ne érte. / Köszönöm, hogy szerettek. Isten áldjon. / A bástyán leszek tizenegy után. / MIND: Fenség, öröm, hogy szolgálunk neked. / HAMLET: Hogy szerettek! Mint én is. Menjetek.*” (246–254.) Horatio, Marcellus, Bernardo el. A jelenet vége „rímelt” az elejére, mégpedig egy-egy oppozíció jóvoltából: az elején Horatio önmeghatározása: „*your poor servant*”, de Hamlet helyesbít: „*my good friend*”, a jelenet végén Horatio, Marcellus és Bernardo gesztu-

sa: „*our duty to your honour*”, de Hamlet ismét helyesbít: „*your loves, as mine to you*”. Jelenjen meg előttünk teljes súlyosságában a tény: Hamlet *magányos* figura, akihez a cselekmény folyamán csak hárman közelednek makulátlanul tiszta szándékkal: Horatio, illetve kisebb jelentőségű figurákként Marcellus és Bernardo, akik az I. felvonás után már nem is szerepelnek. Ennek a kilencvennyolc sornyi jelenetnek a „célracionális” cselekményen túl van egy „értékracionális” cselekménye is, amelynek az a fő funkciója, hogy a színháték fontos tényeként megteremtse Hamlet és Horatio *barátságát*. Ahogy az I. felvonás 1. színében meg kellett teremteni Horatio figurájának egyik aspektusát: a szkeptikust, kételkedőt, racionalistát, úgy a dráma- és figuraépítés következő lépéseként meg kell teremteni Horatiót mint Hamlet barátját. Ezt pedig a színhátékban nem lehet úgy erős tényezővé tenni, hogy csak beszélnek róla, ennek a viszonynak előttünk kell mintegy megszületnie. Shakespeare azzal, hogy a történet valóságosságával nem törődve csak most aktualizálja Hamlet és Horatio találkozását, pontosan ezt éri el. Az „értékracionális” cselekményben ez a kilencvennyolc sornyi jelenet is egy „snitt”, amely a néző figyelmét erősen ráirányítja Hamlet és Horatio lényegi viszonyára, azt barátságként definiálja és rögzíti a befogadás számára. Ez olyan erős színpadi tény, hogy a néző tudatában elfojtódik a két hónapnak az a motívuma, amelyet éppen az imént tett Hamlet monológja oly jelentőssé számára, és nem merül föl benne a kérdés, hogy Hamlet és Horatio miért csak most találkozik.

Miután Horatio, Marcellus és Bernardo informálta Hamletet apja szellemének megjelenéséről, Hamlet kérdésre: „*Ma éjjel is ti vagytok?*” (225.), így válaszolnak: „*Mi vagyunk*”. De kik? Az 1603-as, első – úgynevezett „rossz” – kvartó szerint Bernardo egyáltalán nem szólal meg önállóan a jelenetben, Hamlet kérdésre „*All*”, „*Mind*” válaszolnak, s az 1604-es, második – úgynevezett „jó” – kvartó szerint ugyanígy áll a dolog; az 1623-as fólió csak abban tér el tőlük, hogy „*All*” helyett „*Both*”, „*Mindketten*” szerepel. De melyik kettő a háromból? Valószínűleg Bernardo és Marcellus, hiszen ők az őrt álló tisztek. Ám az I. felvonás 4. színében – mindhárom szövegforrás szerint – a poszton csak Hamlet, Horatio és Marcellus jelenik meg, Bernardo nem. Sőt: Bernardo nem is szerepel többé. Jenkins jegyzete: „*Bernardo hiánya nem kap magyarázatot, és nem is igényel a drámai kényelmen túl. Hamletnek, mint előtte Horatióknak, két társa van; a harmadik fölösleges.*”¹⁴ A kényelmességet indokolja azonban, hogy az eredeti négy figura közül csak három, Hamlet, Horatio és Marcellus jelent – mind státus és egyéniség tekintetében, mind művészileg – különböző *szerepet*, Marcellus és Bernardo figurája ekvivalens, következésképpen *hasznos* párbeszéd valóban csak három figura között lehetséges – nem véletlen, hogy Bernardo már az I. felvonás 2. színében sem szólal meg önállóan, csak Marcellusszal kórusban, az „*All*” vagy a „*Both*” egyikeként. Bernardo „elejtése” olyan precedens, amely előrevetít egy későbbi, fontosabb esetet.

Második felvonás, 1. szín

Ez a fontosabb eset pedig a II. felvonás 1. és 2. színének összevetésekor mutatkozik meg. A II. felvonás 1. színének második jelenetében, miután Ophelia beszámolt apjának Hamlet „őrült” viselkedéséről, Polonius első gondolata: „*Gyere velem, a királyhoz megyünk.*” (101.) Majd a szín végén még egyszer: „*[...] Gyere a királyhoz. / Fedjük föl ezt, mert nagyobb bajt okoz, / mint a szegyen, amit fejünkre hoz. / Gyere!*” (117–120.) Ehhez képest a következő, 2. szín második jelenetében Polonius Ophelia nélkül jelenik meg a Király és a Királyné előtt. Nádasdy megjegyzi: „*Polonius az előző szín végén Opheliával együtt indult a Királyhoz, de most csak egyedül jelenti be a hírt. Shakespeare következtetlensége.*”¹⁵

Tény azonban, hogy az első („rossz”) kvartó szerint Polonius (illetve ott: Corambis) Opheliával együtt érkezik, s vannak textológiai hipotézisek arra nézve, hogy miként változott Shakespeare elképzelése és a jelenetek sorrendje. Az utókor által HAMLET-ként elfogadott Shakespeare-tragédia dramaturgiája szempontjából azonban mindez közömbös, mert ez a dramaturgia a színházban zökkenőmentesen működik, s számunkra az a kérdés érdekes, hogy miért. Az a tény, hogy az első kvartó szerint Polonius (Corambis) Opheliával együtt érkezik, csak fele a teljes tényállásnak – a másik fele tudniillik az, hogy Ophelia jelen van ugyan a Király, a Királyné és apja jeleneténél, de nincs benne szerepe. Mi is lehetne? Mesélje el újból Hamlet „örült” látogatását? A dramaturgiai pleonazmus, tautológia, redundancia iskolapéldája volna. A helyzet az, hogy Ophelia a jelenetben fölösleges. Sőt: zavaró volna. A II. felvonás 1. színeének második jelenetében Polonius gondolata, hogy viszi Opheliát a Királyhoz mint bizonyítékot, az *adott helyen* egészen spontán és természetes, viszont a másik *adott helyen*, a királyi pár és Polonius jelenetében már nincs szükség a lányra, jelenléte fölösleges, sőt zavaró volna, következésképpen Shakespeare, „következetlenségével” mit sem törődve, „elejti”. Ugyanazt a fogást alkalmazza, amelyet korábban Bernardo esetében, csak jelentősebb figurával és fontosabb összefüggésben. De ez a fogás nemcsak negatív, mint egy figura fölöslegességének, sőt zavaró voltának elkerülése igazolódik, hanem pozitív is: a szereplők számának ökonomikus – ismét háromra! – redukálásával és Hamlet Opheliának írt levelével olyan „snitt” válik lehetővé, amely legkevesebb három fontos tényezőt exponál a nézői figyelem számára: először Polonius viselkedését, azaz karakterét, pszichológiáját egy számára igen kényes helyzetben, másodsor Hamletet, a szerelmest, harmadszor azt az elhatározást, amelytől mintegy félresiklik a „célracionális” cselekmény. A tényszerű következetlenség valójában dramaturgiai következetesség.

Harmadik felvonás, 1. szín

Rosencrantz és Guildenstern távozása után Ophelia és Hamlet megrendezett találkozására készülve a Király így szól a Királynéhoz: „[...] *Most, édes Gertrud, menj te is, / mert csendben idehívtuk Hamletet, / hogy – mintegy véletlenül – itt találja / Opheliát.*” (28–31.) „*We have closely sent for Hamlet*” – hogy kell ezt érteni? A „*closely*” Jenkins¹⁶ és Hibbard¹⁷ szerint „*privately*”, azaz „*titkosan*”. Philip Edwards, a THE NEW CAMBRIDGE SHAKESPEARE HAMLET-szövegének kiadója a következő jegyzetet fűzi hozzá: „*titkosan, Claudius célját illetően. Elküldött Hamletért, igazi célját eltitkolva. De amikor Hamlet megérkezik, nem adja jelét, hogy tudná, »küldtek érte«.*”¹⁸ Az előszóban bővebben is kitér e hely problémáira.¹⁹ Explicálja, hogy a „*closely*” szóban a titkosság normál értelme Claudius céljára vonatkozik, nem pedig az üzenet küldésére; valami más indokkal küldött Hamletért, mint a valódi célja. (Ezt a különbséget magyar műfordításban nem lehet világossá tenni. Arany megoldása: „*titkon érte küldéink Hamletért*” azt a kérdést indukálja, miként lehet valaki elől eltitkolni, hogy érte küldtek, Nádasdy megoldása: „*csendben idehívtuk Hamletet*” pedig azt, hogy mit is jelent.) De amikor Hamlet megjelenik, mély meditációba merül („*Lenni vagy nem lenni*”), és semmi jelét nem adja, hogy küldtek volna érte. Szokásos sétáját teszi, és meglepődik, amikor meglátja Opheliát. Mindez összhangban van cselekménybeli előzményével, Poloniusnak a II. felvonás 2. színeben kifejtett tervével: „*Tudják, hogy néha órák hosszat járkal / az előcsarnokban. [...] / Majd ráeresztem ott a lányomat. / Mi meg a függöny mögé elbujunk / és megfigyeljük.*” (160–164.) A Királynak a III. felvonás 1. színeben a Királynéhoz intézett szavai inkonzisztensek Poloniusnak a II. felvonás 2. színeben előadott tervével, valamint a következő, Hamlettel való jelenete végén megfogalmazott szándékával: „*Itt hagyom és sürgősen kieszelem a módját, hogyan ta-*

lálkozhatna a lányommal.” (211–213.) Illetve: ha a figurák és a színpadon megjelenő „célracionális” cselekmény mögé életfolytonosságot akarunk konstruálni, elképzelhetjük, hogy Polonius (vagy végül maga a Király) azt a módot eszelte ki, hogy valamilyen ürüggyel Hamletért küldenek stb., csakhogy ez a logika nem a Shakespeare-színház logikája. Shakespeare figuráinak nincs életfolytonosságuk, a színpadon kívül nem történik olyasmi, amire a szövegben nincs bizonyosság. Edwards ezt a problémát is textológiai hipotézissel magyarázza,²⁰ az azonban nem magyarázza meg a mi problémánkat, hogy tudniillik a nézőnek a színházban miért nem tűnik föl az inkonzisztencia, miért van rendben a Király magyarázata Hamlet közeli érkezésére. A Hamlet–Ophelia-jelenet dramaturgiai diszponálásának mindenképpen meg kell oldania két feladatot. Egyrészt a találkozásra plauzibilis alkalmat kell adni; azért, mert Hamlet, „*néha órák hosszat járkal az előcsarnokban*”, Ophelia, Polonius és a Király nem várakozhat nap-hosszat ennek bekövetkeztére, viszont a figurák ilyen 3+1 konfigurációban való találkozása véletlen sem lehet. Másrészt Hamlet és Ophelia külön drámájának szituációjában érzékelnünk kell a kiterveltséget, az emberkísérlet-jelleget. A darabban ez a kettős feladat pofonegyszerűen oldódik meg: egy *ad hoc* dramaturgiai ötlettel. A Király megindokolja, hogy miért távolítja el a Királynét, valójában azonban ez nem más, mint a nézőnek szóló dramaturgiai trükk, amely az *adott helyen* olyan természetesen aktualizálja Hamlet megjelenését, monológiát, majd Opheliával való jelenetét, hogy gondolkodás nélkül elfogadjuk, és nem vesszük észre az inkonzisztenciát.

És most elérkeztünk ahhoz a problémához, amely annyira meghökkentette Füst Milánt, s amely persze fel-felvetődik a HAMLET-irodalomban is: hogyan beszélhet Hamlet a „*Lenni vagy nem lenni*”-monológban a halál után olyan „*ismeretlen országról*”, „*ahonnan még nem tért meg utas*” (79–80.), ha egyszer éppen az apja Szellemével való találkozás az alapja a cselekménynek? Kísérjük figyelemmel, hogyan alakul Hamlet viszonya a Szellemhez! Horatio ezt jelenti Hamletnek: „*[...] egy alak [figure], / mint jó apád, talpig fölfegyverkezve, / megjelenik és büszke lassúsággal / elmegy előtűnik. [...] / [...] / [...] harmadnap csatlakoztam és is; / és szóról szóra úgy, ahogy mesélték, / abban a percben és olyan alakban [form of the thing] / jött a jelenség [apparition]. Ismertem apádat – / egyformák, mint a két kezem.*” (I. 2. 199–212.) Feltűnően óvatos a szóhasználata, kerüli a „ghost”, „spirit” („szellem, kísértet”) szavakat, a legerősebb, amit használ, az „apparition”, a szellem, kísértet gyengébb, „jelenés” árnyalata. Hamlet kérdései és keresztkérdései után így határoz: „*Ha [it] apám alakját [person] ölti föl, / én megszólítom, még ha a pokol / nyitja is rám a száját.*” (244–246.) Tehát arra gondol, hogy a jelenség ördögi eredetű is lehet. Magára maradva izgatottan reflektál a hallottakra: „*Apám alakja [spirit], fegyverben! Itt baj van. / Valami bűntény.*” (255–256.) A világ- és életundortól szenvedő Hamlet a hallottak szügesztijára beleéli magát, hogy a jelenség apja szelleme. De csak egy ideig, hiszen amikor a 4. színben találkozik a Szellemmel, így szólítja meg: „*Ha jó szellem [spirit] vagy, ha kárhözatos, / ha mennyből hozol szelet, ha pokolból, / ha szándékos gonosz, ha gyámolító – / oly meghökkentő alakban kísértesz, / hogy szólok hozzád. Hamletnek nevezlek [I'll call thee], / apámnak, dán királynak. Válaszolj!*” (40–45.) Tehát – józanul – lehetségesnek tartja, hogy ördögi lényvel van dolga, s a megvesztegető hasonlóság ahhoz nem elég, hogy apja szellemének higgye, csak ahhoz, hogy feltételesen annak nevezze. A következő, 4. színben aztán, egyedül a – magát „spirit”-ként azonosító (9.) – Szellemmel, ennek elbeszélése olyan erős hatással van rá – s annyira igazolja sejtéseit, gyanúit –, hogy minden fenntartása eloszlik, hiszi, hogy apja Szelleme jelent meg számára. Ebben a jelenetben mondja először „*kísértetnek*”. Pontosabban: először használja a „ghost” szót, amely a darabban – mint a magyar „szellem” – kettőt jelenthet: vagy (1) a földi világtól függet-

len, magasabb rendű létezőt, test nélkülinek, természetfölöttinek elképzelt lényt, vagy (2) a halott lelkét, illetve azt a megjelenési formát, amelyben a halott visszatér (= „kísértet”). Az adott helyzetben az utóbbi látszik érvényesnek. A Szellem távozása után Hamlet rövid ideig magára marad, majd jön Horatio és Marcellus. Hamlet – még zavarodottságában, de már taktikából is – bagatellizálja a történeteket: „[...] *Ez a kísértet* [vision] / *őszinte szellem* [honest ghost], *annyit mondhatok*.” (143–144.) A zaklatott esküjelenet után megnyugszik és megnyugtat: „*Nyugodj, zaklatott szellem* [spirit].” (190.) Az I. és a II. felvonás között az „objektív” idő síkján hat-nyolc hét telik el.²¹ A II. felvonás végén, a „*Hecuba*”-monológból azonban kiderül, hogy a Szellemmel való találkozás megrendülésének elmúltával időközben Hamletben ismét felmerültek a kételyek a Szellem identitását és elbeszélésének hitelességét illetően: „*Hiszen az a szellem* [spirit], / *amit láttam, az ördög is lehet, / az szép alakot is tud ölteni: / kihasználja, hogy búskomor vagyok / (hatalma van az ilyenek fölött), / s becsap, hogy megrontson*.” (II. 2. 594–599.) Hamlet tehát keresi a módját, hogy megbizonyosodjék a Király bűnösségéről, ami a Szellem hitelességét is igazolná – az *experimentum crucis* a színjáték, az „*egérfogó*”-jelenet lesz. A „*Hecuba*”-monológ után Hamlet következő megnyilatkozása az öngyilkosságot fontolgató „*Lenni vagy nem lenni*”-monológ. A kritikus rész: „[...] *Vinnénk-e terhet / izzadva, nyögve egy életen át, / ha nem félnénk, hogy mi lesz azután* [after death], / *az ismeretlen országban, ahonnan / még nem tért meg utas – ez visszatart; / inkább az ismert rosszat tűrjük el, / mint hogy fussunk a nem-ismert felé*.” (76–82.) „*The undiscovered country, from whose bourne / No traveller returns*”, mondja Hamlet, s itt Arany pontosabb, mint Nádasdy: „[...] *a nem ismert tartomány, / Melyből nem tér meg utazó*” – Nádasdy Hamletje konkrét tapasztalatot fogalmaz meg, Shakespeare-é és Aranyé általános igazságot. (August Wilhelm Schlegel klasszikus fordítása is pontos: „*das unentdeckte Land, von des Bezirk / kein Wanderer wiederkehr*”; Borisz Paszternaké viszont ugyanúgy pontatlan, mint Nádasdyé: „*откуда ни один / He возвращался*.”) Hamlet belső útjára e pontról visszatekintve felfedezhetünk különbségeket: az világos, hogy hisz a *szellemekben* mint az emberi világtól független, magasabb rendű létezőkben, test nélkülinek, természetfölöttinek elképzelt lényekben, akik azonban képesek felvenni egy halott testi megjelenési formáját. Az azonban, hogy hisz-e a *kísértetekben* mint a halott lelkében, amely emberi alakban megjelenik az élőknek, nem egyértelmű. A Szellem jelenlétében, közvetlen hatása alatt, úgy tűnik, igen. De ettől a rendkívüli helyzettől eltávolodva ez a hit gyengülni, sőt kihunyni látszik benne, és átadja a helyét egy másiknak: az eleve természetfölötti, az emberi világtól független, nem – emberi alakban – visszatérő, de emberi alakot ölteni és abban az élőknek megjelenni képes – pokoli vagy égi – lényekben való hitnek. E distinkció jegyében értelmezhetjük úgy a „*Lenni vagy nem lenni*”-monológ kritikus helyét, hogy az *adott helyen* éppen elméledő, meditáló, racionálisan gondolkozó-mérlegelő Hamlet tudatában nincs jelen a kísértet képze, az olyan szellemé pedig, amely eleve független az emberi világtól, amely haláltalan, amelynek számára tehát nem létezik „*something after death*”, amely legfeljebb megjelenik, de nem visszatér, az ilyen szellem az őt most foglalkoztató kérdések szempontjából irreleváns. Hamlet így aktuális gondolatmenetében mondhatja azt, hogy a halál utáni ismeretlen országból nem tér meg utas, anélkül, hogy „megfeledkezne” az apja Szellemeivel való találkozásról.

Takaros interpretáció ez, csak az a baj, hogy kizárólag a HAMLET aprólékos elemzése vezethet el hozzá, a színházban mindebből semmi nem valósulhat meg, és semmi sem fogható fel. Félre lehet tolni. De mit gondoljunk akkor az inkonzisztenciáról? Úgy vélem, ezúttal is Jenkins magyarázata a reális. Szerinte egyáltalán nem kell összekapcsolnunk a Szellem figuráját és Hamlet általános reflexióját. Hamlet a „*Lenni vagy nem*

lenni”-monológban úgy beszél, mint egy művelt reneszánsz ember, aki a halálról elmélkedik.²² Hibbard pedig még valamit világosan megfogalmaz: „*Hamlet a halállal kapcsolatos nagy közhelyek egyikét mondja: a halálba vezető út egyirányú utca.*”²³ Csakhogy az ilyen nagy közhelyek a Shakespeare-drámákban nem „elidegenítő effektusok”, hanem emblematicusak – ez esetben például Hamlet mondása a reneszánsz humanizmus, a XIV–XVI. században Itáliából kiinduló, az antik műveltséget kiválóan ismerő, érdeklődésének középpontjába az embert, annak kibontakozását állító eszmei áramlat által kialakított szellemi kultúra emblémájának az eleme. Mert ennek a mondásnak nagy és nemes fedezete van; csak néhány példa belőle: „*mielőtt elmegyek s vissza nem térek a sötétség és az árnyék országából*” (JÓB, 10.21); „*Am egy éj vár mindenkit, s a halálnak / egyszer csak megjárjuk az útját*” (Horatius: ÓDÁK, I. 28. 15–16., Kurcz Ágnes fordítása); „*Most homályos uton megy arra, honnan, / mondják, senkise tér a földre vissza*” (Catullus: III. 11–12., Devecseri Gábor fordítása). A „*Lenni vagy nem lenni*”-monológ az *adott helyen* legszemélyesebb meditációja ugyan Hamletnek, ugyanakkor szellemi színvonalá és súlya a wittenbergi egyetemen tanuló, művelt, kulturált ifjúnak, a reneszánsz humanizmus neveltjének és képviselőjének az emblémájává is emeli, azaz lényeges „snittje” – mégpedig „premier plánba” hozott „snittje” – a színjáték „értékracionális” cselekményének. A monológ nem véletlenül vált a HAMLET legismertebb részletévé – szellemi sugárzása olyan erős, hogy hallván, elsötétedik az a belső látásunk, amely itt és most tudatunkba emelné Hamlet apja szellemének a figuráját, Hamlet és a Szellem ott és akkor oly hatásos és következményekkel terhes találkozását.

Harmadik felvonás 2. szín

A játék a játékban, az „*egérfogó*”-jelenet némajátéka nagy kérdést vet fel, amellyel a szöveg minden komoly közreadója és sok-sok HAMLET-értelmezés foglalkozik; Nádasy Ádám jól foglalja össze a szakirodalom eredményeit: „*Kérdés, miért nem reagál Claudius a némajátékra? Többféle magyarázat létezik: (1) A Király nem figyel oda, mert a Királynéval vagy Poloniusszal beszélget. – (2) A némajáték annyira stilizált és érthetetlen (vö. III. 2. 12.), hogy Claudius nem fogja föl, mit jelent (ahogy Ophelia sem, ld. 134. sor). – (3) Mivel a némajáték nem sugallja, hogy a Méregöntő rokona volna a Királynak, Claudius semleges érdeklődéssel nézi a műsort, s gyanúja csak később támad fel. – (4) Claudius mindent ért, de egyelőre figyelmeztetetlen túri a provokációt.*”²⁴ Úgy vélem, mindezeknek a magyarázatoknak közös hibájuk, hogy pszichologizálnak, hogy *éltszerűek*. A Shakespeare-dramaturgia megértéséhez, mint annyiszor, ez esetben is Harold Jenkins jutott a legközelebb. Szerinte „[a némajáték] első feladata, hogy előre bemutassa a betétdarab cselekményét, és így a közönség, mivel a figyelmét már nem arra kell összpontosítania, hogy miről szól a darab, követni tudja a színpadi közönség reakcióit. Csak a Hamletet már az unalomig ismerő modern néző találhatja a némajátékot fölöslegesnek; és annál is inkább szükség van rá, mert a betétdarab természetesen sohasem fejeződik be [...]. A némajátéknak van azonban egy második feladata is, amely túlterjed az adott jeleneten, és az egész művészi elgondolást érinti. Miközben megvilágítja Hamletnek a király elleni cselfogását, ki is vonja magát ebből a cselekvéssorból, hogy a dráma közepén éles megvilágításba helyezze annak a bűnnek a tökéletes képét, amelyen a cselekmény alapul.”²⁵ A némajáték tehát nem annyira a színpadi, mint inkább a színházi közönségnek szól. „*Bizonyára nem figyelmetlenség, hanem színházi tapintat Shakespeare részéről, hogy ezen a ponton a királyt kihagyja a dialógusból; hogy ő hogyan reagál a némajátékra, ez olyan kérdés, amelyet a darab nemcsak hogy nem válaszol meg, de ügyel rá, hogy föl se tegye. És ha nem számol is a dolgozószobájában ülő kritikussal, arra viszont számít, hogy a színházban ülő néző föl sem teszi ezt a kérdést. A néző látni fogja, hogy a király gyanakvása először a 227. sor kérdéseiben tá-*

mad fel; a kritikusoknak az a sok számítgatása, hogy ezt megelőzően milyen éles harc folyt a király és Hamlet között vagy magában a királyban, arról ad számot, hogy mi van a kritikusok fejében, és egyáltalán nem arról, hogy mi van a darabban. || A probléma, amely tehát voltaképpen nem probléma, mindazonáltal, gondolom, felmerülhet a rendező és még inkább a királyt játszó színész számára. Hogyan viselkedjen a színész a némajáték alatt? Ha hú akar lenni Shakespeare-hez, ahogy sokan nem akarnak, akkor sem megrökönyödni nem fog a némajáték láttán, sem sugdolózni alatta, hogy ne lássa. Legjobban teszi, ha nem ad több kulcsot, mint amennyit a szöveg ad, és kifürkészhetetlen marad a kíváncsi néző szemének.”²⁶

Harmadik felvonás, 3. szín

Polonius beszámol a Királynak: „*Most megy az anyjához beszélni, felség. / Én beállok ott egy függöny mögé, / hogy halljam: mi történik. A királyné / majd nyitván alaposan összeszidja, / de – ahogy mondtad, nagyon okosan! – / jobb, ha mindezt nem csak az anyja hallja / (aki természetből elfogult), / hanem más tanú is. Megyek, királyom.*” (27–33.) Nádasdy felhívja a figyelmet: „*Az ötlet nem a Királytól, hanem Poloniustól származott (ld. III. 1. 186.)*.”²⁷ Lássuk: „*[...] ha szabad / javasolnom, a színdarab után / anyja, a királyné kérdezze ki / négy szemközt, őszintén a bánatáról; / és én, ha megengeded, ott leszek, / úgy fiülközelben.*” (182/A–187.) Nádasdy csak jelzi az inkonzisztenciát, de nem kommentálja. A HAMLET-szöveg sok-sok inkonzisztenciája közül talán itt fogadható el leginkább a pszichológizáló értelmezés, amelyet jól fogalmaz meg Hibbard: „*Ez a »ragyogó eszme« valójában Poloniusé volt (3. 1. 182–186.); de hízlegően a király érdemének tünteti fel, bár egyidejűleg önmagának gratulál a leleményességért.*”²⁸ Ha elfogadjuk, hogy Polonius e gesztusa a valóságos történés háttere előtt nyeri el igazi jelentőségét, az inkonzisztenciát szándékos és finom művészi fogásként kell felismernünk – de olyan finomként, amilyen a nézőnek a színházban aligha tűnik föl, mert az *adott helyen* Polonius hízelgését hallva aligha emlékszik vissza rá, hogy két színnel korábban hogyan is fogalmazódott meg a hallgatóság-kihallgatás ötlete. Ha pedig ez a művészi fogás a színházban nem működik, úgy marad az inkonzisztencia legsimplább esete, hogy tudniillik egyfelől Polonius ötletének (III. 1.), másfelől hízelgésének (III. 3.) csak az *adott helyen* és a *jelen pillanatban* van hatása és jelentősége.

Harmadik felvonás, 4. szín

Az anyjával való hosszú jelenet végén Hamlet azt mondja: „*Mennem kell Angliába, tudja? / [...] / Pecsétes írás készül, és a két / diáktársam, az a két vipera, / ők vezetnek, egyengetik utam / valami aljasság felé.*” (202–206.) A Király terve a III. felvonás 1. színében születik meg (169–177.), és 3. színében kerekedik ki (1–4.). Hamlet szavaival kapcsolatban Nádasdy megjegyzi: „*A darab szövegéből nem derül ki, hogy ezt Hamlet honnan tudja: Nyitván színen kívül közölték vele.*”²⁹ Ez a magyarázat jó példája annak a logikának, amely idegen a Shakespeare-dráma, pontosabban: -színház technikájától. A színjáték nem zárt rendszer, amely premisszákból indul, és a figurák informálódása-informáltsága észlelhető és rekonstruálható *folytonossággal* halad előre benne. Ismétlem: Shakespeare színházában a figuráknak nincs életfolytonosságuk, „színen kívül” nemcsak hogy nem történik velük semmi olyasmi, amire a darab szövegében nincs evidencia, de nem is léteznek semmi másban, mint azokban a szavakban, amelyeket a szerző a szájukba ad, illetve azokban az információkban, amelyeket más figurák szavaival és mellékszövegekkel ad róluk. Mind a „célracionális”, mind az „értékracionális” cselekmény fejlesztése megkövetelheti, hogy egy figura *adott helyen* olyasmiről beszéljen, amiről az *élet-szerű* cselekmény folyamán még vagy egyáltalán nem szerezhetett tudomást. Nemcsak

Shakespeare-nél, de már a görög tragédiákban számos példa van rá, hogy egy figura olyasmit mond, amiről nemcsak hogy a darab szövegéből nem derül ki, honnan tud, de életszerűen nem is tudhatna. Az ilyen anomáliákra főleg, sőt értelmetlen életszerű magyarázatokat keresni, mert a színjáték figyelemirányítása nem engedi a nézőben felmerülni a kérdést: „honnan tudja?”. Egyébként amikor a „színen kívüli” információnak jelentősége van, a dráma szövegében van is rá evidencia. Például: Hamlet az „*egérfogó*”-jelenetben kontrollszerepet szán Horatióknak: „*Ma este színházat néz a király; / az egyik jelenet ahhoz hasonlít, / amit apám haláláról meséltem. / Kérlek, hogy mikor az megy a színen, / te minden idegszáladdal figyeld / a nagybátyámat.*” (III. 2. 75–80.)

Ötödik felvonás, 1. szín

A temetőjelenetben Hamlet és a Sírásó között – egyebek mellett – a következő párbeszéd zajlik le: „*HAMLET: Maga mióta sírásó? SÍRÁSÓ: Az év összes napja közül éppen aznap kezdtem el, amikor az előző Hamlet király legyőzte az idősebb Fortinbrast. HAMLET: Annak mennyi ideje? SÍRÁSÓ: [...] Pontosan az a nap volt az, amikor az ifjú Hamlet megszületett [...]*” (138–143.) Néhány replika után a Sírásó még hozzátézi: „*Én, uram, harminc éve vagyok itt temetői alkalmazott.*” (156–157.) Tehát Hamlet harmincéves volna? Itt vagyunk megint annál a harminc évnél, amely már az I. felvonás 1. színében is gondot okozott Horatióknak az egykori Hamlet királlyal kapcsolatos emlékét illetően (63–66.). Ráadásul ezt a harminc évet még valami megerősíteni látszik. Az „*egérfogó*”-jelenet (III. 2.) Gonzago-tragédiája az Első Színész (mint Király) szavaival kezdődik: „*Éppen harmincszor száguldott tova / a glóbusz körül Phoebus kocsjá; / harmincszor tizenkét hold elfogyott, / majd kölcsön-fénnyel újjént ragyogott / azóta, hogy szent nászban egybekeltünk, / szerelmesen Hymen szolgáló lettünk.*” (150–155.) Az Első Színész Királya és a Második Színész Királynéja az idős Hamlet királyt, illetve Gertrud királynét példázza, s ez arra utal, hogy az utóbbiak harminc évig voltak házások, amivel összevágni látszik Hamlet állítólagos harminc éve. De a HAMLET-tel foglalkozók túlnyomó többsége számára mindig is kérdésesnek, sőt lehetetlennek tűnt egy harmincéves Hamlet. Shakespeare korában egy harmincéves férfi nem *ifjú*. Márpedig a darabban hangsúlyosan az; hatszor irányul rá a figyelmünk (I. 1. 175.; I. 3. 12–14., 123–126.; I. 5. 93–94.; III. 1. 161–162.; V. 1. 143.). S Hamlet ifjú volta nemcsak önmagában fontos, hanem két másik figurával való viszonyában is, aki ugyancsak hangsúlyosan ifjú: Fortinbras (I. 1. 99.; I. 2. 27.) és Laertes (I. 2. 62–63.; II. 1. 22–24.; IV. 7. 76–80.; V. 1. 217.). A három figura viszonya lényeges a darab „értékracionális” cselekményében. Három *fiatal* emberről van szó, mindháromnak megölték az apját, s Fortinbrasét Hamlet apja, Laertesét maga Hamlet – a darab mintegy azt vizsgálja, miként viselkedik hasonló helyzetben három különböző típusú *fiatalember*, miként dolgozzák fel életük e súlyos problémáját. Hamlet, Fortinbras és Laertes is analóg és kontrasztfigurák a darab gazdag tükörrendszerében. Hamlet életkora, fiatalsága azonban viselkedése és gondolkodása által az egész darabban erős tényező. És most megengedem magamnak azt, amit mindeddig kerültem, s aminek ez az írás éppen a korlátozását célozta: a pszichologizálást. De hát a színjáték dramaturgiája többek között azt is szolgálja, hogy a nézőben kialakuljon valamilyen kép, összkép a figurákról, akiknek ezért értelmes dolog a pszichológiájukról beszélni. Hamletéről beszéltek is eleget, túl sokat is, de magam tényleg meggyőzőnek tartom a pszichológus Erik H. Erikson diagnózisát, aki az identitás kikínálódásáról, az ifjúság életkori válságáról szóló könyvében Hamletet huszonéves figuraként elemzi és jellemzi.³⁰ De a harmincéves Hamletet pszichologizálás nélkül sem kell elfogadnunk. Jenkins referál róla,³¹ hogy Østerberg dán tudós számos példával kimutatta: a harminc év a korabeli drá-

mában *hagyományos formula* volt az olyan időtartamra-időszakaszra, amely az emberi élet legnagyobb részét kitette, azaz a harminc év a Sírásó szerepéhez tartozik, és nem Hamletre vonatkozik. Alapvető Shakespeare-könyvében már Bradley felhívta rá a figyelmet, hogy a betétdarab Királyának szavai hasonlítanak Green ALPHONSUS KING OF ARRAGON című drámája IV. felvonásának egy részletére: „*Phoebus harminczor arany sugarát / Végighordozta az égbolt körén, / Ceres harminczor munkást fogadott, / Hordaná csűrűbe a dús kalászt, / Mióta papként élem életem.*” (N. Kiss Zsuzsa fordítása).³² És két példa Marlowe-tól: a DOKTOR FAUSTUS-ban mondja a címszereplő utolsó estéjén Wittenberg-ről: „[...] a szívem hevesen dobog és remegve emlékszik arra, hogy harminc év előtt itt voltam diák” (V. 2., Kálnoky László fordítása),³³ A MÁLTAI ZSIDÓ-ban pedig az Első Apáca: „*Már harminc éve, hogy utólszor így / Bolyongtunk, messze, a tömeg között*” (I. 2., Rózsa Dezső fordítása).³⁴ S ha e formulának Hamlet életkorához nincs köze, úgy még kevésbé van Horatióéhoz, akit – mint „*diáktársát*” (I. 2. 177.) – hozzá hasonló korúnak kell elképzelnünk.

De van itt még egy időadatunk: a Sírásó Yoricknak, a volt király bohócának a koponyájára mondja: „*Na, ez a koponya itt, huszonhárom éve fekszik a földben.*” (168.) És Hamlet megrendül: „*Jaj, szegény Yorick! Ismertem őt, Horatio, végtelenül mulatságos fickó volt, tele pompás ötletekkel. Hány ezerszer cipelt a hátán, most meg – irtózok rá gondolni.*” (177.) Csábító a két időadatot összefüggésbe hozni egymással, miszerint a harmincéves Hamletet hétéves kora előtt Yorick sokszor cipelte a hátán. Csakhogy a huszonhárom év megint csak *formula*, amely a távoli gyerekkorra való visszaemlékezés élményének a kifejezésére való – nem véletlenül mondja Leontes a TÉLI REGÉ-ben: „[...] *Fiam vonásain / Elandalodva, huszonhárom évre / szédültem vissza, s láttam önmagam / Pendelybe, zöld zekébe, törömet / Szorítva tokjában, hogy meg ne szúrjon / A cifra és – mint annyiszor – ne ártson. / Milyen hasonló voltam e csipiszhez, / E tökmaghoz.*” (I. 2., Kosztolányi Dezső fordítása.) Ez a két formula extrém példája annak, hogy az Erzsébet kori színjáték *színházi nyelve* nem kis mértékben formuláris nyelv, amelyben a formulák csak azon az *adott helyen*, abban az értelmi összefüggésben jelentenek valamit, amelyen, amelyben használják őket, és nem következik belőlük semmi a közvetlen közelükben elhangzó más adatokra sem.

Ötödik felvonás, 2. szín

Miután Hamlet elfogadta Laertes – Osric által közvetített – kihívását, a következő szóváltás zajlik le: „*HORATIO: Vészíteni fogsz, fenség. HAMLET: Nem hiszem. Amióta Laertes Franciaországba ment, én egyfolytában gyakorlok.*” (205–207.) De mit is mondott Hamlet a II. felvonás 2. színében Rosencrantz-nak és Guildenstern-nek? „*Az utóbbi időben – hogy miért, nem tudom – kivesszelt belőlem a jókedv, szokásos dolgaimat nem gyakorlom, és olyan nyomott a kedélyállapotom [stb.]*” (295–298.) Philip Edwards a mai olvasót segítő felsorolja, hogy az „*all my custom of exercises*” kifejezésnek egy Shakespeare korabeli nemes ember esetében mi a tartalma: vívás, lovaglás, vadászat, tánc.³⁵ A IV. felvonás 7. színében pedig a Király többek között azzal tüzeli fel Laertest Hamlet kihívására, hogy egy Lamord nevű normann lovag roppant elismeréssel írta le Laertes vívótudását, s „*A beszámolója / olyan iriggyé tette Hamletet, / hogy váltig hajtogatta: azt kívánná, / hogy hupp-hopp hazajöjj és vívjakot*” (101–104.). Ismét inkonzisztencia – az utolsó. Ha feltételezzük is, hogy a Király célirányosan hazudik Laertesnek, Hamlet két – távoli – kijelentése között még mindig megmarad. Egy német kommentátor az elsőről azt mondja: „*situationsbedingt*”.³⁶ Úgy vélem, igaza van, s úgy vélem, a másodikról sem lehet okosabbat mondani. Vagyis arról lehet szó, hogy Shakespeare – a Goethe által poentírozott módszer szerint – a két távoli és különböző helyzetben azt mondatja Hamlettel, „*ami az*

adott helyen *éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályosodik arra ügyelve s azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel*”.

Ha színházi szempontból vizsgáljuk a HAMLET „célracionális” cselekményében előforduló inkonzisztenciákat, látnunk kell, hogy a következetlenségek a nézőnek nem tűnnek fel. Ez azonban nemcsak annyit jelent, hogy bocsánatosak, hanem jóval többet: *feltételei* annak, hogy Shakespeare filmrendezőhöz hasonlóan mintegy „kameramozgással”, „snittekkel” és „plánokkal” mindig arra irányítsa – s ha kell, rögzítse – a néző figyelmét, ami a „célracionális” és/vagy „értékrationális” cselekmény felfogásakövetése számára lényeges. Ha ismerjük az Erzsébet kori színház konvencióit, a shakespeare-i színjáték működését, kompozíciós logikáját, és olvasóként, elemző interpretátorként is bele tudunk helyezkedni ebbe a logikába, a HAMLET számos álproblémájától szabadulunk meg. Marad elég valódi.

Jegyzetek

1. Füst Milán DRÁMÁI. Magvető, 1966. 432–436.
2. SHAKESPEARE-HANDBUCH. (Hrsg. Ina Schabert.) Kröner Verlag, Stuttgart, 1978. 680–694.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES. (Ed. Stanley Wells.) Cambridge University Press, Cambridge, 1986. 213–221.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE. (Ed. Margareta de Grazia and Stanley Wells.) Cambridge University Press, Cambridge, 2001. 265–272.
3. JOHNSON ON SHAKESPEARE. The Yale Edition of Works of Samuel Johnson. Vol. VII. (Ed. Arthur Sherbo.) Yale University Press, New Haven and London, 1968. 71.; G. F. Parker: JOHNSON'S SHAKESPEARE. Clarendon Press, Oxford, 1989. 126–153.
4. Parker: i. m. 129.
5. Johann Peter Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. (Ford. Györffy Miklós.) Magyar Helikon, 1973. 266–267.
6. Levin Ludwig Schücking: DIE CHARAKTERPROBLEME BEI SHAKESPEARE. Tauchnitz Verlag, Leipzig, 1919; Edgar Elmer Stoll: ART AND ARTIFICE IN SHAKESPEARE. Methuen, London, 1933; Morris Weitz: HAMLET AND THE PHILOSOPHY OF LITERARY CRITICISM. Meridian, Chicago, 1966. 44–64.; WEGE DER SHAKESPEARE-FORSCHUNG. (Hrsg. Karl L. Klein.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971. XXX–XXXI.; HAMLET-INTERPRETATIONEN. (Hrsg. Willi Erzgräber.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977. 9–14.; SHAKESPEARE-HANDBUCH. Id. kiad. 926–927.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES. Id. kiad. 241.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE. Id. kiad. 287.
7. Legalaposabb kifejtése: Schücking: i. m. 109–117.
8. Joachim Latacz: EINFÜHRUNG IN DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1993. 22.
9. Shakespeare: DRÁMÁK. Nádasdy Ádám fordításai. (A továbbiakban NÁDASY.) Magvető, 2001.
10. Shakespeare: HAMLET. (Ed. Harold Jenkins.) Methuen, London and New York, 1982. (The Arden Shakespeare, a továbbiakban JENKINS.) 167.
11. Gotthold Ephraim Lessing: LAOKOÓN – HAMBURGI DRAMATURGIA. Akadémiai Kiadó, 1963. 252.
12. NÁDASY, 350.
13. JENKINS, 190.; Shakespeare: HAMLET. (Ed. G. R. Hibbard.) Oxford University Press, Oxford, 1998. (The Oxford Shakespeare, a továbbiakban HIBBARD.) 165.
14. JENKINS, 207.
15. NÁDASY, 394.
16. JENKINS, 275.
17. HIBBARD, 238.
18. Shakespeare: HAMLET. (Ed. Philip Ed-

wards.) Cambridge University Press, Cambridge, 1985. (The New Cambridge Shakespeare, a továbbiakban EDWARDS.) 144.

19. I. m. 27.

20. I. m. 25–27.

21. Shakespeare: HAMLET. *Band 2: Kommentar.* (Hrsg. Holger M. Klein.) Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1984. (A továbbiakban KLEIN.) 154.

22. JENKINS, 491.

23. HIBBARD, 241.

24. NÁDASDY, 435.

25. JENKINS, 501.

26. I. m. 504–505.

27. NÁDASDY, 450.

28. HIBBARD, 272.

29. NÁDASDY, 462.

30. Erik H. Erikson: IDENTITY. YOUTH AND CRISIS. W. W. Norton & Company, New York, 1968. 236–240.

31. JENKINS, 553–554.

32. A. C. Bradley: SHAKESPEARE TRAGIKUS JELLEMEL. Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2001. 494.

33. ANGOL RENESZÁNSZ DRÁMÁK I. (Szerk. Szenczi Miklós.) Európa, 1961. 377.

34. MAGYAR SHAKESPEARE-TÁR VII. (Szerk. Ferencki Zoltán.) Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága, Budapest, 1914. 118.

35. EDWARDS, 131.

36. KLEIN, 210.

Balázs Zoltán

„A VIHAR”: AZ ERKÖLCSI SZEMÉLYISÉG DRÁMÁJA¹

I. Bevezetés

A VIHAR, William Shakespeare utolsó befejezett, teljességgel saját munkája mindig is roppant népszerű, látványos és az állandóan újraértelmezett darabok közé tartozik. Különösen az teszi elgondolkodtatóvá, hogy lehetetlen egyetlen alapkonfliktusra visz-

¹ A VIHAR cselekménye röviden: Prosperót, Milánó hercegét jobban érdekelték a könyvek, mint az uralkodás, s ezt kihasználva fivére, Antonio elűzi őt lányával, Mirandával együtt. Egy szigetre vetődnek, ahol Prospero varázserejével kiszabadítja Arielt, a szellemet rabságából, és saját szolgálatába állítja. A sziget másik lakója, Caliban, az Arielt rabságra vető boszorkány félig ember, félig szörnyeteg ivadéka is őt szolgálja. Ariel nem lázong, bár vágyik a szabadságra, ellenben Caliban, a nyers, vad, nevelhetetlen ösztönlény folyton lázadozik. A sors a sziget felé kormányozza Antonio, valamint cinkosai – köztük Alonso, Nápoly királya, illetve annak testvére, Sebastian – hajóját. Prospero vihart támaszt, s az utazók a szigetre kerülnek. Mindannyian Prospero hatalmában vannak, aki Ariel segítségével tetszése szerint kelt életre szellemeket, válik láthatatlanná, bocsát álmot foglyaira. A dráma szereplői négy csoportra oszlanak. Az egyik csoport tagjai: Caliban s a beléje botló két részeges fickó, Trinculo és Stephano, akik Caliban felbujtására Prospero megölésére szövetkeznek. Alonso fia, Ferdinand külön vetődik a partra, neki mutatkozik meg Prospero először, s attól kezdve végig mellette marad. De ki kell állnia a próbát, hogy elnyerje Miranda kezét, akivel első pillantásra egymásba szeretnek. A harmadik, udvari csoportnak számos tagja van. Közülük Antonio és Sebastian összeesküszik Alonso ellen a nápolyi trón birtokáért, de sikertelenül. Alonso fia vélt veszte miatt lelkileg összeomlik. A negyedik csoport, a hajósok a zárójelenetig alszanak. Ebben a jelenetben Prospero föltárgya igazi valóját, miután elásta varázspálcáját, s tengerbe vetette könyveit. A szereplők közül egyesek bűnbánatot tartanak, mások megátalkodnak; egyesek jutalmat nyerne, mások büntetést kapnak – de Prospero mindenkinek megbocsát, és visszatér birtokára.