

SHAKESPEARE *HAMLETJE*

MÁTÉ OROSZLÁN-EVANGÉLIUMÁNAK FÉNYÉBEN*

PÁLFI ÁGNES

A szellemtudományokban nem is olyan régen még általános volt a vélekedés, hogy Faust a nyugat-európai térségben létrejött civilizáció megtestesítője: „Don Quijote, Werther, Julian Sorel egy korszak portréi, Faust pedig egy egész kultúráé” – állítja a 20. század elejének híres történetfilozófusa, Oswald Spengler.¹ Ő a fausti emberből származtatja a másik három újkori európai „héroszt” is:

„[...] a nyugati költészetben a fausti ember először mint Parsifal és Trisztán, azután – mindig a kor felfogását követve – mint Hamlet, Don Quijote és Don Juan bukkan fel, majd – a legutóbbi koroknak megfelelően – Fausttá, Wertherré, végül pedig modern világvárosi regényhőssé alakul át, mindig egy meghatározott évszázad légkörének és feltételeinek szellemében.”²

A *Nyugat alkonya* 1922-ben jelent meg. Fő művének végén a szerző egyértelművé teszi, hogy Németország első világháborúban elszenvedett vereségét az egyeduralomra törő fausti mentalitás csődjének, az európai szellem végjátékának tekinti. Ám ezzel együtt érvényét veszti Hamlet, Don Juan és Don Quijote alakja is, mely e kultúrtörténeti koncepcióban Faust, az európai ember „portréjának” rendelődik alá. Holott a 16–17. század fordulóján az európai szellemből szinte egyidejűleg pattan ki ez a négy újkori európai „hérosz”: Shakespeare *Hamletje* 1601-ben kerül színre; Cervantes *Don Quijote*-regényének első könyve 1605-ben, a második 1614-ben jelenik meg; Tirso de Molina *Don Juanja* 1610-ben íródik, és először 1624-ben kerül bemutatásra; a *Faust-Népkönyv* összeállítására 1587-ben kerül sor, s Christopher Marlowe első *Faust*-drámája feltehetően a 16. század utolsó évtizedében születik. Mi lehet e páratlan jelenség magyarázata?

* E tanulmány előzményeit lásd, hozzáférés: 2022.08.29, <https://adoc.pub/vilagirodalom-eladas-ii-jegyzetei-2009>, valamint Pálfi Ágnes: „»Belőle... nagy király vált volna még«. Hamlet a változó időben 1–2. rész,” *Szcenárium* (2022 február): 23–27, illetve (2022 március-április): 29–40.

¹ Oswald Spengler, *A Nyugat alkonya*, ford. Csejtei Dezső, Simon Ferenc és Juhász Anikó, 2 köt. (Budapest: Noran Libro, 2011), 1:153.

² Uo., 32.

Tommaso Campanella 1602-ben megjelent utópiájában, a *Napvárosban* azt jósolja, hogy korában, a 16–17. század fordulóján kozmikus léptékű változás várható. Káoszba süllyedés, avagy spirituális felemelkedés? – Akárcsak ma, akkor is ez volt a kérdés. Campanella előérzete a változás horderejét illetően hamarosan beigazolódott, de mibenlétének értelmezése máig sem zárult le. Mert mi is áll e négy újkori sors történet fókuszában? A középkori világkép válsága? A hitetlenség, az ember elleni lázadása? Avagy az evangelizáció kiteljesedése, annak az újkori személyiségnek a létrejötte, aki személyes üdvtörténetén, pokoljárásán keresztül talál vissza az igaz hithez? E négy eltérő sorsmodell valójában egy irányba mutat? És a talán legfontosabb kérdés: az újkor európai emberének e „négyosztatú” tipológiai modellje, mely meglátásom szerint az evangéliumi négyesség archaikus évkori rendjét követi, képezi le, vajon érvényben van-e ma is?

*

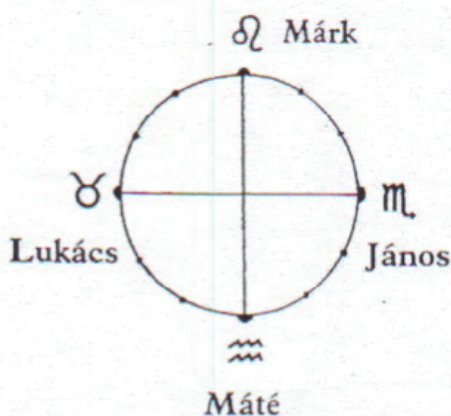
A múlt század kilencvenes éveinek végén, még mint középiskolai tanár tettem próbát először az evangéliumokkal. A *Mester és Margaritát* olvastuk, amikor azt a szorgalmi feladatot adtam föl tanítványaimnak, hogy a *Bibliából* a Jézus kínszenvedései fejezet négy verzióját újraolvasva próbálják megválaszolni: vajon Bulgakov műve, s benne a Mester Pilátus-regénye melyik evangélium szellemiségéhez áll a legközelebb? „Nomen est omen” – számomra evidens volt, hogy a válasz a Krisztusról poémát szerző költő, Hontalan Ivan – azaz János – keresztnevéből már a regény első lapjain kiolvasható. Így kezdődött; majd folytatódott azzal, hogy 1999-ben, a Miskolci Egyetem Világirodalmi Tanszékének újdonsült oktatójaként a „Faust-legenda” és az „Örök Don Juan” témáját választottam.

És lassan kezdett előttem kirajzolódni a kép. Felfedeztem, hogy Johannes Faustus – magyarul Szerencsés János – alakjához a *Német Népkönyvtől* napjainkig, a témát feldolgozó minden műben a „jánosság” Skorpióra utaló tulajdonságjegyei és attribútumai társulnak, mindennek előtt a Sas jelképes állat-alakja; s megkockáztattam a feltételezést, hogy az evangélium és a *Jelenések könyvének* szerzőjét bizonyára úgyszintén nem véletlenül jegyzi ugyanezen a néven a hagyomány. Mint ahogy elgondolkodtatott az is: a pokolra jutott spanyol „szívtipró” vajon miért ugyancsak a Juan nevet kapta a keresztségben, holt, karakterét tekintve, Faustnak ő szinte mindenben az ellenlábasa; s mint az Tirso de Molinának, a Don Juan-téma első klasszikus színpadi szerzőjének képnyelvi utalásaiból egyértelműen kiderül, a Skorpióval szemközti Bika képviselőjét tisztelhetjük benne. És vajon mi a magyarázata – tettem föl magamnak a kérdést –, hogy Christopher Grabbe drámai fölvetésében, a *Faust és Don Juanban* nemcsak hogy együtt szerepel ez a két hős,

hanem mintha ikerszerűen hasonulni is kezdenének egymáshoz? Már nem csupán végzetük közös, hanem szerelmük tárgya, az általuk választott nő is.

A másik két „mitologizálódott” hős, Hamlet és Don Quijote tipológiai rokonságát illetően később tisztult ki előttem a kép (szemináriumot is csak 2006-ban bátorkodtam indítani e témáról). Régóta ismertem már az asztrológus Baktay Ervin értelmezését, mely szerint korunkjellegzetes hőse, a „kizökkent Vízöntő mintaképe” Don Quijote volna. Valóban? Miért nem Hamlet, a kizökkent idő „helyretolásával” kísérletező dán királyfi? – támadt föl bennem a kétely –, aki sokkal inkább érzi a bőrén, hogy az „idők végének” apokaliptikus jóslata immár jelen idejű drámai valóság: a „nincs idő cselekedni” lét- és tudatállapotának bénító realitása. Aztán Cervantes művét újraolvasva villámcsapásszerű volt a felismerés: a „fantasztá” Don Quijote „végtelenített” pikarója ugyanannak a Vízöntő-problematikának a másik oldala, létszerű megnyilvánulása, amely a szemközti Oroszlánban válik foghatóvá. Mint ahogy a két hős ambíciója is közös: ugyanazért az eszmei valóságért, ideális égi és földi királyságért küzdenek, áldozzák életüket mind a ketten.

Ekkor jutottam arra a meggyőződésre, hogy e négy újkori európai „héroszt” igen tanulmányos volna egybevetni a négy kanonizálódott evangéliummal. És vált végképp világossá számomra az is, hogy e kérdéskör vizsgálatához, a szövegek beható elemzéséhez az asztrálmítikus értelmezési horizont kínálja a lehető legmegfelelőbb perspektívát. A keresztény ikonográfia mindmáig töretlenül őrzi a négy evangélium szerzőinek attribútumaként az *Ószövetség*ből származtatott állat-szimbolikát. Azt az asztrálmítikus hagyományt, mely a négy evangélistát az évkör úgynevezett „fix” keresztjére, a Vízöntő–Oroszlán és a Bika–Skorpió tengelyre helyezi:



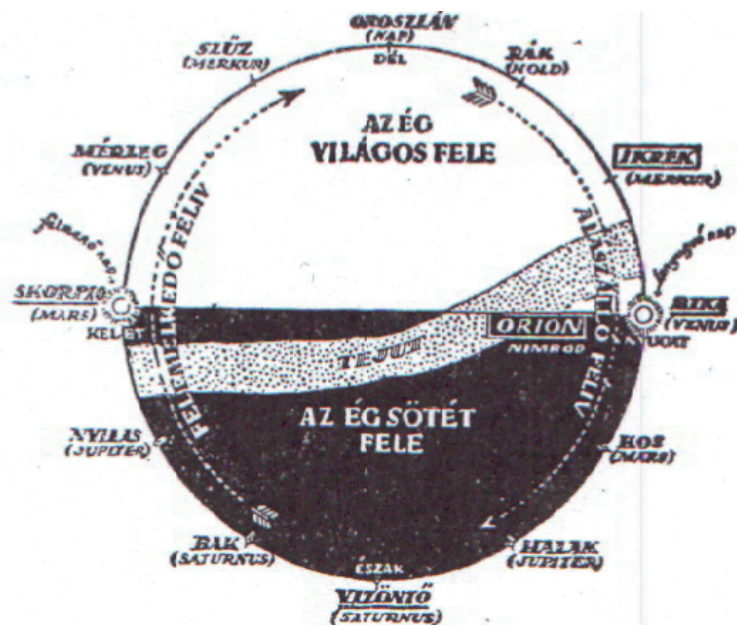
Az evangélisták és a fix kereszt kapcsolata

Az evangéliumok sorolását a lexikonok és *Biblia*-magyarázatok rendszerint a *Máté evangéliumával* indítják. A keresztény ikonográfiában ennek az evangélistának a szimbóluma az Angyal és/vagy az Ember, mely utóbbi az asztrálmítikus hagyomány évköri rendjében a Vízöntő téridő-egységének jelölője: ifjú férfialakként ábrázolják, vállán tömlővel, amelyből víz fakad. Máté után Márkot helyezik, akihez a keresztény szimbolika az évkör szemközti téridő-egységének jelképes állat-alakját, az Oroszlánt társítja. Majd Lukács, a Bika képviselője következik; és végül, a három „szinoptikus” után a Sassa és/vagy Kígyóval ábrázolt János, a Skorpió téridő-egységének képviselője.

Ám korántsem tűnik egyértelműnek, hogy az evangéliumok vizsgálatát valóban e kanonizálódott sorrendet követve, Mátéval érdemes kezdenünk. Kínálkozik ugyanis egy másik alternatíva is: az a földtörténeti korszakok rendjét követő precessziós menet, melynek kezdőpontja az Oroszlán, tehát Márk evangéliuma; ami után a Bika képviselőjében Lukács verziója, majd Máté evangéliuma következik, s végül a Skorpió képviselőjében megszólaló János. E haladási irányt választva a szenvedéstörténet négy verziója *folyamatszerűségében* válik olvashatóvá: a konstans és változó motívumok szerepeltetésének módzatai, az interpretáció hangsúlyeltolódásai egyfajta *szellemi fejlődéstörténetként* válnak értelmezhetővé, miközben minden egyes stádium mint karakteresen különböző, *önmagában is teljes világtűkör* válik leírhatóvá.

Az alábbiakban Baktay Ervin interpretációját idézem tömörítve, akinek „világhoroszkópjában” a Bika és a Skorpió, a Vízöntő és az Oroszlán az úgynevezett precessziós „nagy Nap-év” fix keresztjét jelöli ki:

A Nap a „természetének legjobban megfelelő” Oroszlán csillagképben legutóbb az i. e. 11–9. évezredben tartózkodott; a hagyomány szerint ez volt a zenit, az „aranykor.” A nagy Nap-év alászálló fél íve az Oroszlán és a Vízöntő közötti szakasz, a felemelkedő fél ív pedig a Vízöntőtől az Oroszlánig terjed. A „világos” fél ívet a „sötéttől” a Bika–Skorpió tengely választja el. A Bika-korszakban (~ i. e. 4320–2160) az anyagias erők „látszólag elnyelik a Napot, amely az éjszakába hanyatlik.” A Krisztus fellépésével (a Halakkal egyidejűleg) induló Vízöntő-korszak jelenti a mélypontot; de ugyanakkor ez a felemelkedés, az újjászületés kezdete is: elérve a Skorpiót a Nap „az ég világos felébe szárnyal, mint a sas”, hogy újra elfoglalhassa „égi házát” az Oroszlánban:



A precessziós nagy Nap-év (Baktay Ervin nyomán)

Számos jel mutat arra, hogy a Nap precessziós útvonalának e fordulópontjain az emberiség a felemelkedés–alászállás *teljes* programját drámai módon éli át; mintha nem csupán a számára adatott korszakban volna spirituálisan jelen, hanem a megelőző, a rákövetkező s a vele átellenben lévő korszakok drámai történéseiben is. Ugyancsak Baktay említi a Mithras-kultuszt, mely már a Bika-korszakban – a Nap „éjbe hanyatlásának” fázisában – előrejelzi a Vízöntőben esedékes fordulatot: Mithra, a *fekete* Bikát legyőző ifjú (akár csak az „oroszlántermészetű” Buddha) valójában már Krisztus-előkép – annak az újjászülető Napnak a képviselője, mely a Vízöntőből a Skorpió irányában felemelkedő útjára indul.³

*

Míg a felvilágosodás gondolkodói a fenti négy alaplumban a rációnak ellentmondó mentalitást, a szellemtelenség, az örület, a káosz jeleit látják és utasítják el⁴, a romantika korá

³ Lásd Baktay Ervin, *A csillagfejtés könyve* (1945; repr. Budapest: Szépirodalmi, 1989), 295–313.

⁴ Szemléletes példa erre Voltaire *Hamlet*-olvasata (*A Hamlet hibái és nagysága*, 1748), aki ugyanakkor éleslátóan mutat rá arra, miben is hozott újat a shakespeare-i dramaturgia: „Durva és embertelen ez a tragédia, Franciaországban és Olaszországban a legműveletlenebb néptömeg sem nézné meg. Hamlet megbolondul a második felvonásban, kedvese a harmadikban; a lord úgy szúrja le kedvesének atyját, mintha egy patkányt ölné meg, a hősnő a folyóba veti magát. A színpadon sírt ásnak; a sírásók, kezükben

ban gyökeresen megváltozik e négy „hérosz” megítélése. A fordulat háttérben mindenek előtt a francia forradalom keserű tapasztalata húzódik meg: a ráció mindenhatóságában való csalódottság folytán felértékelődik az érzelmek és az ösztönök szerepe, ideállá válik a lázadó egyéniség, mind nagyobb teret hódít a konvenciókkal szakító eredetiség kultusza. A művészek újra felfedezik a középkort, és a görögség mitikus héroszai-ban önmagukra ismernek.

Európa-szerte megkezdődik a fenti négy mű „összeolvasása.” Christian Grabbe drámájában, a *Don Juan és Faustban* (1829) egymással viaskodik a venerikus és a marsikus tulajdonságokkal megáldott/megvert két hős. Kierkegaard *Vagy-vagy* (1843) című filozofikus esszéjében ezt olvassuk:

„Faust és Don Juan a középkor két titánja és óriása, akik törekvéseik nagyszerűségében nem különböznek az ókor titánjaitól és óriásaitól, de abban igen, hogy elszigeteltek, nem egyesítik erőiket, melyek ezen egyesítés révén lennének igazán az egék ostromlóivá; hanem minden erőt egyetlen individuum gyűjt magába.”⁵

Dosztojevszkij *A hasonmás* (1846) című kisregényében a fausti és a cervantesi hőstípust olvasztja össze: az „ördögével” viaskodó kisember Don Quijote-i pikaróját beszéli el. Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* (1859) című esszéjében az orosz ember kettős karakteréről értekezik. A 18–19. század fordulójához közeledve Magyarországon Hamlet mint a „kor hőse” lép színre. Kazinczy Ferenc 1790-ben fordítja le a drámát németből a magyar nyelvű színpadra, mert ezt tartja annak a műnek, mely „analogizál nemzetünknek mostani nem rózsaszínű érzéseivel.” Petőfi az 1848-as márciusi forradalom másnapján Shakespeare-drámák fordítására buzdít. Arany klasszikus Shakespeare-fordításai a 60-as években születnek, *Hamletje* 1867-ben kerül színre.

S mintegy száz évvel később, a második világháborút követően mintha ismét Hamlet alakja, a Shakespeare-dráma főhőseinek újabb és újabb értelmezése kerülne előtérbe a

koponyákkal, valóban hozzájuk méltó tréfákon szórakoznak, utálatos durvaságaikra lord Hamlet nem kevésbé ízléstelen őrülségekkel felel. Időközben az egyik szereplő meghódítja Lengyelországot. Hamlet, anyja és mostohaapja együtt isznak a színpadon: az asztalnál dalolnak, vitatkoznak, verekednek, egymást gyilkolják. Azt hinnénk, hogy ez a dráma egy részeg vadember képzeletének gyümölcse. A legfurcsább azonban az, hogy a *Hamletnek*, azok mellett a durva szabálysértések mellett, amelyek az angol drámát mai napig is értelmetlenné és embertelenné teszik, fenséges, a legnagyobb lángelméhez méltó erényei is vannak. Mintha a természetnek abban telt volna kedve, hogy Shakespeare-ben egyesítse az elképzelhető leghatalmasabbat és legnagyobbat a legalacsonyabb rendű és legutálatosabb szellemtelen durvasággal.” Voltaire, „Shakespeare drámái és a közönség,” ford. Pór Péter in Szenczi Miklós, vál. és szerk., *Shakespeare az évszázadok tükrében* (Budapest: Gondolat, 1965), 64.

⁵ Søren Aabye Kierkegaard, *Vagy-vagy*, ford., jegyz. Dani Tivadar, utószó Heller Ágnes (Budapest: Gondolat, 1978), 119.

filmvászonon és a világszínházban, s ennek nyomán a színháztudományban is: Erika Fischer-Lichte németül 1990-ben megjelent könyvének, *A dráma történetének*⁶ utolsó fejezete Heiner Müller *Hamletgép*(1977) című, kilenc oldalas posztmodern Hamlet-kommentárjának részletes elemzésével zárul. Alighanem máig is ez a legradikálisabb Hamlet-olvasat, mely a végsőig viszi az alak lebontását, ellentmondásos karakterének „feldarabolását”. Ám az eredeti Shakespeare-mű dekonstrukciója és újraírása azóta is zajlik világszerte, a hazai színpadokat is beleértve.⁷

Hamlet alakjának tragikai formátumát illetően valójában sosem volt konszenzus az értelmezők körében. De továbbra is megfontolandó Kosztolányi Dezső vélekedése:

„Ez az a shakespeare-i figura, amely sohase fog letűnni a színpadról. Ma benne érzünk és gondolkozunk. [...] A modern ember szereti, rajong érte, saját mását látja benne. [...] A határai ködösek, sejtelmesek, mindenki a saját arcára formálhatja, és az ő tág köpönyegébe befér még ma is az életünk, minden problémájával és szimbólumával együtt.”⁸

*

Hamlet királyfi, atyja trónjának jog szerinti örököse. Már csak ezért is evidensnek tűnik, hogy Márk evangéliumának szimbolikus jelzőállatával, az Oroszlánnal hozhatjuk őt kapcsolatba. De vajon valóban méltó-e erre az emberiség aranykorát idéző örökségre? Van-e bizonyítékunk arra, hogy Hamlet uralkodásra termett? Mert ami ebben a drámában tényleges helyzetét illeti: jogfosztott, kismizett. Ugyanakkor Fortinbras záró mondata: „[...] belőle, ha / Megéri, nagy király vált volna még” önmagában is azt igazolhatja, hogy van jogalapunk innen közelíteni e kérdés megválaszolásához.⁹ Evangéliumi párhuzammal szólva: Hamletnek – mint ahogy Krisztusnak – ugyancsak meg kell halnia ahhoz, hogy király volta, uralkodói formátuma fölismerhetővé váljon és ki is mondassék.

⁶ Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001).

⁷ „Karnevál, bohózat és haláltánc” – mondja Nádasy Ádám Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba, *Hamlet, a dán királyfiból lett brit király* című virtuózátiratának fűlszövegében (Budapest / Gyula: Gondolat Kiadó / Gyulai Várszínház, 2021). Az utóbbi évek két hazai *Hamlet*-interpretációjáról (Vígyszínház, 2017, rend. Eszenyi Enikő; Gyulai Várszínház, 2018, rend. Tapasztó Ernő) lásd „*Szabadság, szerelem, színház*.” Ifjabb Vidnyánszky Attila színész-rendezővel Szász Zsolt és Pálfi Ágnes beszélget, „*Szcenárium*”(2017 november): 56–8; Pálfi Ágnes és Szász Zsolt, „*Fej vagy írás?*” Tapasztó Ernő *Hamlet*-adaptációja Gyulán, „*Szcenárium*”(2018 szeptember): 84–8.

⁸ Kosztolányi Dezső, „Hamlet a shakespeare-i színpadon,” *Világ*, 1911. május 6, 14.

⁹ A színpadok mögött tovább zajlik ugyanis az előtörténet, mely a dráma cselekményét keretezi: az öreg Hamlet és az öreg Fortinbras „párbaja” – Dánia és Norvégia rivalizálása – az előbbi győzelmével. Most az ifjú Fortinbras ezért jön revansot venni. Claudiusnak ezt egy időre sikerül feltartóztatnia: tanácsára az agg norvég király Fortinbrast Dánia helyett Lengyelország ellen küldi.

Márknál nem egy zsidó, hanem egy római katona, a százados teszi ezt meg: „Bizony, ez az ember Isten fia vala!” – amivel azt nyilvánítja ki, hogy Jézus Istentől származó hatalma révén jogosan aspirált a királyi rangra. És nem is (csak) arra, hogy a zsidók királya legyen. Ahogyan majd Jánosnál maga Jézus mondja Pilátusnak: „Az én országom nem e világból való”¹⁰.

Hamletet a Dániát elfoglaló norvég Fortinbras személyében a győztes ellenfél „koronázza meg”, de múlt időben és feltételes módban fogalmaz. Arany belecsempészi a fordításba az épp most semmivé foszló jövő időt: „ha megéri” – Shakespeare-nél nem ez a közvetítés szerepel. A „had he be put on” inkább így volna fordítható: „ha trónra került/emelték volna.” Így ami az eredeti angol szövegben hangsúlyos, az a múltban elszalasztott esély.¹¹

De mit ért Fortinbras a „nagy király” fogalma alatt? Mit olvashatunk ki a tragédiának ebből a záró jelenetéből? A királyi hatalom istentől való: a középkorban az egységes keresztény Európa még erre a vallási, ideológiai konszenzusra épült. A reneszánsz időszakában azonban ez már egyre inkább csak „plakátszöveg.” A világi hatalom gyakorlóinak egyre kevésbé van szükségük ilyesfajta elvont, transzcendens filozófiára, legitimációra. E paradigmaváltás szószólója, Machiavelli (1469–1527, *A fejedelem*: 1513) azt hirdeti, hogy sikeresen politizálni csak egy reálpolitikus képes: az erkölcsnek (a vallásnak, a jóistennek) szerinte nincs semmi köze a politika természetéhez. A vallás a templomba való, nem a parlamentbe, az ember istenhez való viszonya magánügy (a reformáció pozitív olvasatában: közvetlen, személyes viszony, párbeszéd – az egyház közvetítése nélkül). Erővel és ügyességgel a hatalom megszerezhető, ám az új uralkodó ügyeljen arra, hogy elődjének

¹⁰ Az asztrálmítikus hagyomány szerint az első Istentől felkent Király a teremtés kezdetén, a mitikus aranykort jelképező Nap havában, az Oroszlánban volt „otthon” (lásd Baktay Ervin fentebb idézett „világhoroszkópját”). Ennek ciklikusan ismétlődő „aranykor”-nak a vége legutóbb az i. e. 10800-ra tehető. Jézus korában azonban ez a bizonyos Nap-Király nemcsak „otthon” nincs már: a szenvedéstörténetben Jézus keresztthalála azt a pillanatot exponálja, amikor „erővesztése” drámai módon válik nyilvánvalóvá. A Nap-Király (ahogyan maga a Nap is, mint a tavaszpont bolygója) a Kos világhavában (i. e. 2160-tól a krisztusi időszámítás kezdetéig) volt „erőben”, amelyet a zsidóság és a nagy ókori birodalmak fénykoraként tart számon a kultúrtörténet. Az ószövetségi hagyomány Dávid királyként nevesített uralkodója, aki Kr. e. 1040-ben született Betlehemben, mint konkrét történeti figura ennek az „erőben”-létnek az emblematiszusa alakja. Kérdés azonban, hogy a jövőre nézvést vajon *melyik* királyi státusz helyreállítását ígéri az ószövetségi prófécia. Dávid „utolsó sarja” (aki mint messiás a jövendölés szerint a zsidóság politikai autonómiáját is helyreállítja majd) vajon az „erőben”- vagy az „otthon”-lét királyi trónusának várományosa-e? Lásd erről: Pálfi Ágnes, „A szinoptikusok három világtükre: Márk, az Oroszlán,” *Szcenáriumi*, (2015 szeptember): 47–54.

¹¹ William Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi*, ford. Arany János, kiad., szerk., jegyz. Fabiny Tibor (Budapest: Ikon, 1993), 244–45. A kétnyelvű idézetek a továbbiakban ebből, a Matúra Klasszikusok sorozatban megjelent kötetből valók.

írmagja se maradjon – vagyis óhatatlanul gyilkolnia kell. E felfogás mintha Claudius ideológiáját legitimálná.¹² Ám Shakespeare drámája a hit és/vagy hitehagyottság kérdését illetően jóval árnyaltabb képet fest a korról.

A mű értelmezői nemhiába emelik ki, hogy a drámai cselekmény fordulópontját követően, a Claudius gyilkos tettét leleplező „egérfogó”-jelenet után adódik egy pillanat, amikor Hamlet, immár a bosszú jogosságának tudatában valóban cselekedhetne: megölné az imádkozó királyt. De úgymond attól tart, ha most leszúrná, Claudius lelke a mennybe szállna, mivel imájával a katolikus egyház tanítása szerint bűnbocsánatot nyerhet. E nyíltan hangoztatott indok jelentése azonban ambivalens: azt érzékelteti, hogy Hamlet egyszerre hívó és kételkedő; hiszen ha mindenki számára megadatik a bűnbocsánat (lásd az e célból megvásárolható búcsúcédulákat), lehet-e bízni az igazságos istenítéletben? Azt már csak az előadás közönsége látja, hogy őszinte bűnbánat híján Claudius imája hatástalan volt. Vajon Shakespeare miért úgy zárja e jelenetet, hogy Hamlet ennek a kudarcnak már nem lehetett a tanúja?

De ugyanígy ambivalens, hogy Hamlet hisz-e apja Szellemének, pontosabban hogy apjának tulajdonítja-e a parancsot, mely bosszúra ösztökéli. A jelenetből ugyanis nyilvánvaló, hogy pontosan tudja: a gyilkosság történetét a Szellemet alakító egyik őr, Francisco beszéli el.¹³

Sorolhatnánk tovább a hit és/vagy hitehagyottság dilemmája kapcsán megválaszolható kérdéseket; de fókuszáljunk most a legfontosabbra: mi a bizonyítéka annak, hogy a királyfinak köze van az evangelizációhoz, ahhoz a magas nivójú Oroszlán szellemiséghez, mely Biblia-elemzésünk tanúsága szerint Márk evangéliumának Krisztusában ölt testet¹⁴? Vajon ténylegesen is tetten érhető-e a drámában a címszereplő Oroszlán alapkarakterére, mentalitására utaló állatszimbolika? Ha figyelmesen olvassuk a szöveget, kiderül: igen, felbukkan az Oroszlán jelképes állat alakja, még hozzá rendkívüli módon, a történet kitüntetett pontján, amikor Hamlet (Horatióval) a Szellem jövetelére vár: „Sorsom kiált, és minden kis inat / E testben oly rugós keményre edz, Mint a neméai oroszlán idegje.”¹⁵

¹² Feltételezhető, hogy Claudius esetében a levírátus archaikus intézménye is ott volt a háttérben mint hivatkozási alap a trón elfoglalására – még ha a drámában ez nem is tematizálódik.

¹³ Lásd Hamlet reakcióját a híveit „alant” esküvésre biztató Szellem szavára: „Ah ha, boy, sayst thou so? Art thou there, / truepenny? – / Come on. You hear this fellow int he cellarage.”; „Ha, hal! te mondd, hé? ott vagy, te jópénz? / – Halljátok e fickót a pincelyukban? –” (Shakespeare, *Hamlet, dán királyfi*, 1.5.68–9.)

¹⁴ Lásd erről: Pálfi, „A szinoptikusok három világtükre.”

¹⁵ „My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the Nemean lion's nerve.” (Shakespeare, *Hamlet*, 1.4.84–6.) Megjegyzendő, hogy a test zodiákusában az Oroszlánban otthon levő Nap a szívre, a hátgerincre és a gerincvelőre fejti ki jótékony hatását. Lásd erről Baktay, *A csillagfejtés könyve*, 151.

Hamlet e hasonlatával egyértelműen önmagára vonatkoztatja ezt a maga korában közismert ókori jelképet, mint az erő, az elszánás, a tettekérség metaforáját. Ekkor még csak sejti, mit fog a Szellem a tudomására hozni. De mintha már előre látná és föl is vállalná a rászabott feladatot. Oroszlán karakterű, felülről vezérelt *szellemi* tettekérség ez, melyre azonban nem a földi értelemben vett tervszerűség, céltudat a jellemző.¹⁶ Nem kérdés ezek után, hogy Hamlet nemcsak rangját, hanem szellemiségét tekintve is igazi királyfi. De vajon vannak-e evilági uralkodói ambíciói?

Feltűnő, hogy hasonlatának „rugós kemény” (az angol eredetiben: „hardy”) jelzője által Hamlet pozitívba fordítja az eredetileg negatív értelmű mitikus képet. Az ókori történet szerint Nemea argolisi város környékén vérszomjas, vad oroszlán garázdálkodott, s a várost Herkules/Héraklész szabadította meg a szörnyetegtől. A kép elsődleges, deklarált jelentése: Hamlet az Oroszlánnal azonosítja magát. Másodlagos, rejtett jelentése azonban nem kevésbé fontos: netán ő volna egy személyben az a Herkules is, aki meg tudja fékezni, le tudja győzni az oroszlánt? Hogy e kérdés jogos, erre utal Hamlet korábbi példálózása anyjával kapcsolatban az I. felvonás 2. színében: „[...] ím, ő, éppen ő, / Atyám öccsével egybekél, ki úgy / Sem húz atyámra, mint én Herkulesre.”¹⁷ Hamlet azt árulja el itt, hogy Herkules alakja számára etalon, maga fölé helyezett, elérendő hősideál. Miért éppen ő? Tudvalevő, hogy Herkules, az Apollónnal versengő naphérosz egyik szerepkörében őhozá hasonlóan „kisemmizett trónkövetelő királyfi.”¹⁸

Ambícióját tekintve Oroszlán és az Oroszlánt legyőző Herkules volna tehát Hamlet egy személyben? Hogyan olvassuk ezt? Hamlet már most, a kezdet kezdetén meghasonlott volna önmagával?¹⁹ A királyfi krisztusi korban van: az ifjúból férfivá érés stádiumában,

¹⁶ Hasonló felismerés az alapja L. N. Vigotszkij konklúziójának, aki elemzésében kifejti: e mű főszereplője bizonyos értelemben az új király, Claudius, hiszen ő kezdeményezi a harcot Hamlet ellen a katasztrófát megakadályozandó. Azonban – mint Vigotszkij rámutat – „a darabnak megvan a maga saját terve, amely uralkodik a király tervei felett”, és „ellenállhatatlanul sodorja őt a pusztulás felé”. Ezzel szemben „Hamlet bölcsessége, tervnélkülisége, profetikussága a darab tervének realizálásában, az e tervnek való teljes alárendelődésben rejlik”. (L. N. Vigotszkij, „Hamlet, dán királyfi tragédiája,” in *Művészetpszichológia*, ford. Csibra István [Budapest: Kossuth, 1968], 451.)

¹⁷ „[...] why she, even she [...] married with mine uncle, / my father's brother, but no more like my father / Than I to Hercules;” (Shakespeare, *Hamlet*; 40–1.)

¹⁸ Lásd erről: Jankovics Marcell, *A Nap könyve* (Debrecen: Csokonai, 1996), 203.

¹⁹ Almási Zolt figyelemre méltó, ám a magunk mitopoetikus olvasatától merőben eltérő pszichológiai értelmezése szerint Herkules mint metaforikus analógia „Idős Hamlet magasabbrendűségét hivatott megjelölni,” mely mint elérhetetlen ideál nyomasztó teher a királyfi számára, amelytől szabadulni szeretne. S amikor a neméai oroszlánhoz hasonlítja magát, Almási meglátása szerint azt árulja el, hogy Idős Hamlet áldozatának tartja magát. A másik két Herkulesre utaló szöveghelyet (2.2.343–344; 5.1.273–74) pedig úgy interpretálja, mint amellyel a textus a „túljártságára, a valóságnál nagyobb érzelmi kitörésre, vagyis a teatra-

amikor azt a kérdést teszi föl magának, mit jelent uralkodni, királynak lenni. És képes beszédéből kiolvasható a válasza: trónra csak az méltó, aki nemcsak másokon tud uralkodni, hanem önmagán is.²⁰ Mire irányul a drámában ez az önuralom? A bosszúállás démonának megfékezésére. Holott az alapszituáció, a Szellemtől kapott parancs a bosszúdráma modelljét vetíti előre. S a dráma értelmezőinek többsége Hamleten máig is a könnyörtelen bosszút, a határozott cselekvést, az ókori tragédia hősekre jellemző tetterőt kéri számon.²¹

A drámai alapszituáció valóban hasonló: amikor Agamemnón, Mükéné királya hazatér a trójai háborúból, felesége, Klütaimnézstra és újdonsült szeretője, Aigiszthosz meggyilkolja őt. A száműzetéséből hazatérő Oresztész hűgával, Elektrával megöli anyját és Aigiszthoszt, így állva bosszút apja elpusztítóin, majd elfoglalja a trónt. Mi következik azonban a bosszú végrehajtása után?

Euripidész drámájában Oresztésza tiltott anyagyilkosság következményeként kálváriát jár: a bosszú istennői, az Erinuszok végighajszolják az országon, egészen addig, amíg tet-

litásra hívja fel a figyelmet". Almási Zsolt, „Herkules alakváltozásai: Herkules-utalások Shakespeare *Hamletjében*,” in Géher István és Kiss Attila, szerk., *Az értelmezés rejtett terei*; Shakespeare-tanulmányok (Budapest: Kijárat, 2003), 65–76.

²⁰ A keresztény ikonográfia nyelvére lefordítva az Oroszlánon trónoló Krisztus ideálképe ez. Lásd az Oroszlánon (Krisztuson) álló Istenanya, az oroszlános Madonna 14. századi képtípusát, valamint Dürer rézmetszetét, amelyen Krisztus lángoló arccal, Justicia kardjával és mérlegével mint az „igazságosság napja” Oroszlánon trónol. Shakespeare korában azonban az Oroszlán jelképisége már ambivalens. Az archaikus kultúrákban még a pozitív aspektus a jellegadó, a domináns: az Oroszlán isteni lény, Nap-jelkép. A király a „lángsörényű” Nap fia. Az oroszlánvadászat a férfiaság, az uralkodásra termettség próbája. Legyőzése nem azt jelenti, hogy megsemmisítem, hanem azt, hogy megszerzem a képességeit: Oroszlánná válhatok általa. A kora-középkorban azonban már a negatív aspektus dominál: az Oroszlán gonosz démon, ördögi lény. Ezt a beállítást preferálják a bibliai példázatokból, így olvassák Sámson és Dávid küzdelmét is az oroszlánnal. Ember az oroszlán karma közt: az ördög hatalmától akarták ezzel a képpel védeni, óvni, elijeszteni a híveket. Eltiprása a gonosz fölötti győzelmet jelképezi (lásd a Sárkányon vagy Oroszlánon taposó Krisztus képtípusát). Holott a *Jelenések könyvében* az „Oroszlán Júda törzséből” még magára Krisztusra vonatkozik. Az Oroszlán ambivalens jelképisége a reneszánsz világi ikonográfiájában is feltűnő: egyfelől az Erő és a Bátorság (lásd a Tarot kártya XI. számú lapját), másfelől viszont a Harag és a Gőg szimbóluma. Lásd ehhez az „oroszlán” címszót *A keresztény művészet lexikonában* (Budapest: Corvina, 1986, 250–52); Hoppál Mihály et al., *Jelképtár* (Budapest: Helikon, 1990), 165–66; Jankovics, *A nap könyve*, 134–37, 317–20.

²¹ „A Shakespeare-magyarázók kezdettől fogva kiemelték a Hamlet- és az Oresztész-monda közt fennálló szoros összefüggést. Mind a kettőben az anya bűnös házasságban él első férjének gyilkosával, s az áldozat fiára az a kötelesség hárul, hogy kegyetlen vérbosszúval torolja meg az orgyilkosságot. Oresztész azonban plasztikus és tetterős ókori jellem, s habozás nélkül teljesíti e kötelességét. Hamletet azonban már megfertőzte a modern gondolkodás puhasága, inkább tépelődik, mintsem cselekszik, s határozatlanul ide-oda ingadozik, míg végül tunya tétlenségével önmagát pusztulásba dönti.” Hermann Hettner, „Hamlet. Irodalmi írások, 1854,” ford. Gellért György in Szenczi, *Shakespeare az évszázadok tükrében*, 157.

te miatt bíróság elé nem kerül Athénban. A bíróságon maga Athéné szólal fel érdekében, így végül felmentik.

Bornemisza Péter *Magyar Elektráját*²² az ókori dráma keresztény olvasataként tartjuk számon. Ennek „előjáró beszédében” még ezt olvassuk: „Istennek hatalma vagy az bosszúállásra” – vagyis: Oresztész és Elektra az Ég bosszújának eszköze csupán. Ám a dráma végén a Mester zárszava már másfajta szemléletet tükröz: „Igen félek rajta, hogy ez is – azaz Oresztész – mind az többi atyafiai, el ne veszesse magát.” Mert – amint sorolja – Agamemnon családjának története szakadatlan vérontásból áll. „Ez is bizony nagy csudálatos dolog, hogy tulajdon fia édesanyját megölje. [...] Jámbor és tiszta életű legyen, igazán és kegyelmesen éljen, ha nem akar úgy járni, mint az ő eleji.”

Ám Szophoklész művében van egy nevezetes kitérő, mely nem tartozik szorosan a „bosszúdráma” cselekményéhez: a kocsiverseny leírása, mely új megvilágításba helyezi Oresztész alakját. Fontos körülmény, hogy a várva várt fivér nem a maga nevében tér haza száműzetéséből Elektrához. Cselhez folyamodik: küldöncként mutatkozik be, s hűgának az úgymond kocsiversenyben elpusztult Oresztész hamvait adja át. Ám ez a csel korántsem közönséges hazugság. Nem a megtévesztést szolgálja ugyanis, hanem annak a mélyebb igazságnak a feltárulását, hogy ő csak Nap-hérosz mivoltának feladása árán vállalhatja küldetését, a bosszú végrehajtását. Vagyis hogy a kozmikus szférában otthonos héroszként valóban meg kellett halnia a földi közegbe való alászállását megelőzően.

Hamletnek ugyanígy fel kell adnia magas nivójú Oroszlán mentalitását, és azt a készletét, hogy túllépjen „e mai kocsmán”, ha végre akarja hajtani a bosszút. E lépés megtételében nem „puhasága”, „tunya tétlensége” akadályozza folyamatosan, hanem annak felismerése, hogy amennyiben a Szellem parancsának vakon eleget tenne, azzal éppen nem az idő „helyretolását” szolgálná. Mert – mint Fabiny Tibor állítja –, ebben a drámában „sokkal többről van szó, mint egy adott történelmi kor válságáról. A mű látomása szerint ugyanis a válság *metafizikai eredetű*.”²³

„Ó, boldog Isten! Egy csigahéjban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim”²⁴ – mondja Hamlet, ezzel a képpel revideálva

²² Bornemisza Péter (1535–1584) *Magyar Elektrája* Bécsben, 1558-ban íródik. Vö. Bornemisza Péter, *Tragoedia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából: Nagyobb részre fordítatott, és az keresztényeknek erkölcsöknek jobbitásokra például szépen játéknak módja szerint rendeltetett*, hozzáférés: 2022.08.29, mek.oszk.hu/00600/00625/00625.htm.

²³ Ifj. Fabiny Tibor, „»Ó, az én próféta lelkem!«: A Hamlet mint a Látás Költészete,” *Diakonia* 1. sz. (1984): 31–41.

²⁴ „O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, where it not that I have bad dreams.” (Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.250–2.)

a „Dánia börtön” metaforát a szándékainak kikémlésére felbujtott két udvaronccal, Rosencrantz-cal és Guildensternnel való szóváltása során. A csiga a maga föltekeredett formájával kozmikus szinten a teremtés kezdete és vége közötti mitikus világidő szimbóluma²⁵, ami azt bizonyítja, hogy Hamletnek, a „végtelen birodalom királyának” szellemi horizontja üdvtörténeti érdekelttségű, jóval tágabb tehát a „bosszúdráma” horizontjánál.

Ami Oresztész és Hamlet karakterét valóban megkülönbözteti egymástól, az alighanem a pszichológiai sík térnyerése, amiről a kora-újkor embere láthatóan akkor sem tud lemondani, amikor már elszánta magát a cselekvésre.

*

A filozófus Hamlet az „Egérfogó” megrendezőjeként immár művészként aktivizálja magát. De vajon mi a célja ezzel? Azért rendezi meg ezt a színjátékot, mert a kor embereként már nem hisz a kísértetekben?²⁶ Arról akar megbizonyosodni, hogy Claudius valóban elkövette-e a gyilkosságot – hogy tehát jogos-e a vérbosszú? Erre utal, hogy a király reakciójának megfigyelésével Horatiót bízta meg. Meglátásom szerint azonban Hamlet ezzel a „tetemrehívással” sokkal inkább a királyi udvar nyilvánosságát akarja provokálni. Arra akar választ kapni, hogy egyáltalán büntettnek minősül-e a közösség szemében ez a gyilkosság. Avagy az lesz kiolvasható az udvari méltóságok reakciójából, hogy ha sikerült megszerezned a hatalmat, már nem számít, hogy e cél érdekében gyilkosságot követtél el, mivel a cél – úgymond – szentesíti az eszközt? Tegyük hozzá: Claudius láthatóan rátermett realpolitikus, hiszen – legalábbis egy időre – sikerül feltartóztatnia a norvégok betörését.

Ha Hamlet a Szellem parancsát teljesítve azonnal végrehajtotta volna a bosszút, ő is Claudius pragmatikus szemléletét követte volna. A többség hallgatólagos elvárása szerint cselekedett volna a trón megszerzése érdekében. Ám ezzel eljátszotta volna az esélyt, hogy a morális alapokra rákérdezessen, hogy kiderítse, léteznek-e még ezek az alapok egyáltalán. De vajon nem merő idealizmus-e részéről ez a tetemrehívás, amivel Dániának több kárt okoz, mint hasznot? Nem könnyű vitába szállni ezzel a 20. században különösen felértékelődött nézőponttal. Még akkor sem, ha maga a dráma és hőse láthatóan ellen is áll ennek a fajta „realista” olvasatnak.²⁷ A rendezőként fellépő Hamlet Claudius lelep

²⁵ Lásd erről a „csigavonal” (spirál) címszót: Hoppál et al., *Jelképtár*, 45–6.

²⁶ Már a darab elején is ez a kétely teszi ambivalenssé apja szellemének kísértetként való megjelenését, mely valójában ugyancsak egy színjáték: Francisco talpig vas jelmezben való „alakoskodása”, melyet az ifjú Hamlet számára őt álló barátai rendeznek. Lásd Hagymás István, *Shakespeare-látlatok 2* (Pilisvörösvár: Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, 2020), 237.

²⁷ Lásd ehhez Bertold Brecht *Hamlet*-értelmezését, mely a második világháború tapasztalata nyomán, 1948-ban íródott: „Háborús idő jár. Hamlet atyja, Dánia királya, győzelmes rablőháborúban legyilkolja Norvégia királyát. Mikor ennek fia, Fortinbras új hadjáratra készülődik, a dán király is elpusztul, mégpedig

lezésén túl egyúttal arra is rákérdez, hogy mire való, mit tehet a színház – ami alighanem Shakespeare számára a legfontosabb kérdés: alkalmas-e ez az „ellen-dramaturgia” arra, hogy leváltsa az önérdekű vérbosszú „klasszikus” dramaturgiáját, vagyis hogy – mai szóval élve – társadalmi értelemben „paradigmát” váltson?²⁸

Hamlet „egérfogója” alapján sikeres: Claudius lelepleződik, s feltámadó büntudata azt jelzi, hogy a morális alapok az emberi pszichében továbbra is hatékonyak. Ám a közösség igazságtétele elmarad: a leleplezéssel nem rendül meg Claudius pozíciója a trónon. Nem az ő pozíciója rendül meg, hanem az igazságtevő Hamleté: ezek után már nincs módja a szerepjátékra, nem színlelheti, hogy örült. Hamlet lesz az, aki „egérfogóba” kerül: Claudius Angliába küldi őt – immár megöletni.²⁹ Nem irányíthatja tovább az eseményeket, melyek innentől a katasztrófális végkifejlet felé tartanak.

A Vígszínház 2017-ben bemutatott Hamlet-előadásában³⁰ különös hangsúlyt kap, hogy az „egérfogó” jelenetben Claudius lelepleződése következmények nélküli marad. A rendező a nézőtérrel a színpadra invitál néhány embert, akik a színjátékot így ugyanazokból a széksorokból nézhetik végig, mint a királyi udvar tagjai. Ámbár az ötlet vitatható

saját fivérének kezétől. Mindkét legyilkolt uralkodó testvére király lesz, s azzal hártják el a háborút, hogy megengedik a norvég csapatoknak az átvonulást dán területen, a Lengyelország ellen indított rablóbáborúra. Ekkor azonban az ifjú Hamletet felszólítja harcos atyjának szelleme, hogy álljon bosszút a rajta elkövetett gazságért. Hamlet kissé habozik, hogy a véres tettet egy másik véres tettel torolja meg, sőt már hajlandó száműzetésbe menni, amikor a tengerparton találkozik a csapataival Lengyelországba tartó, ifjú Fortinbras-szal. A harcos példa lenyűgözi, visszatér, s barbár öldöklés során lemészárolja nagybátyját, anyját, megöli önmagát, és Dániát átengedi a norvégoknak. Ezekben az eseményekben a már hizásnak indult ifjú ember szemlátomást elégtelenül alkalmazza a wittenbergi egyetemen szerzett új értelmet. Kerékkötővé válik a feudális huzavonában, amelybe hazatérte után csöppen. Az értelmetlen gyakorlatiassággal szemben Hamlet értelme teljesen gyakorlatiatlan. Az efféle okoskodás és az ilyen cselekvés ellentmondásának válik tragikus áldozatává.” Bertold Brecht, „Kis színházi káté, 1948,” ford. Gellért György in Szenczi, *Shakespeare az évszázadok tükrében*, 348–49.

²⁸ Katona Józsefet 1821-ben, két évvel a *Bánk bán*végleges változatának megszületése után ugyanez a kérdés foglalkoztatja a színház társadalmi funkcióját illetően, amikor egy korábbi világekorszak kultikus gyakorlatára hivatkozik: „A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak’ Ítélt Széke, a’ Kimúltakat az Élők’ elébe állítja tetteiknek megítélése végett, régen a’ Vallások’ keretei közé tartozott. A’ Papság élő Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi földön járó Istenein (mert elsőbb mindenik a’ földön járt) megtörtént.” Katona József, „Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?” *Tudományos Gyűjtemény*, 1821. április. Újraközlés helye: *Napkelet*, 8. évf. 4. sz. (1930. április 1.), 318–26.

²⁹ Lásd Király Gyula, „Reneszánsz és XIX. század – Hamlet és Raszkolnyikov,” in *Dosztojevszkij és az orosz próza* (Budapest: Akadémiai, 1983), 285–91.

³⁰ A Vígszínház 122 éves történetében az első alkalom, hogy műsorra került ez a Shakespeare-mű. Eszenyi Enikő rendezésének főszerepében ifj. Vidnyánszky Attila (Hamlet), s a főbb szerepekben Hegedűs D. Géza (Claudius és az öreg Hamlet szelleme), Börcsök Enikő (Gertrud) és Réti Nóra (Ophelia).

– hiszen a „külső” nézők cselekvésképtelensége nem hasonlítható össze a darabbeli udvaroncok feltétlen lojalitásról árulkodó passzivitásával, amikor némán követik a színről felindultan távozó Claudiust –, a rendező mondanóját mégis érdemes komolyan venni: arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy a bűnösök következmények nélküli lelepleződése jellemzője a mai, 21. századi világállapotnak is.

Ez az olvasat szorosan összefügg Hamlet karakterének aktuális színpadi megfogalmazásával. Ifjabb Vidnyánszky Attila – mint a mai 25–30 évesek nemzedékének tagja – akkor volt a legérzékenyebb kamaszkorban, amikor a 2008-as gazdasági világválság után nem szellemi megújulás következett, hanem a felismert rossz szisztémát restaurálták, „tolták helyre.” Csoda-e hát, ha „túlmozgásos” Hamletje függetleníteni igyekszik magát a darabbeli nyomasztó külső körülményektől, vagy – amint az egyik kritikus fogalmaz – úgy viselkedik, mintha nem akarna tudomást venni arról, miben vesz részt, hogy ne neki kelljen eldöntenie: csak magáért vagy másokért is lázad-e?³¹ Mintha az „egérfogó-jelenetet” is csupán a maga gyönyörűségére, a színházcsinálás extatikus állapotát demonstrálandó állítaná színre. Ifjabb Vidnyánszky Attila ezen a színpadon éppúgy magányos lázadó, és éppúgy művészként, a művészet nevében protestál, mint a 20. század hetvenes éveinek orosz fenegyereke, Vlagyimir Viszockij, aki a Ljubimov-rendezte előadás³² Hamletjeként egy szál gitárral lépett fel az önmagát túlélte diktatúrával szemben. Aki látta a budapesti előadást, bizonyára jól emlékszik a Viszockij torkából feltörő kelet-európai rock érdességére éppúgy, mint a kopott, seszínű függönyökön tátongó lyukakra, melyek értelmetlenné és lehetetlenné tették a rejtőzködést, egyértelműen jelezve, hogy a fennálló rendszer végórát éli.

*

³¹ Papp Tímea így jellemzi ifj. Vidnyánszky Attila alakítását: „Ez a fiú naiv – de nem buta naiva, amilyenre Rosencrantzt és Guildenstern hangolják –, akit nem fertőzött meg a hatalom. Elsőprőn energikus, életvágó és életakaró, de tapasztalatlan, nem igazodik ki a hatalom útvesztőiben. Az első sokkot, apja szellemének megjelenését követi a többi, és ahogyan a számára idegen hatalomgyakorlási technikákkal szembesül, ahogyan az udvari machinációkat átlátja, úgy lesz egyre tehetetlenebb, úgy hoz jobbrosszabb ad hoc döntéseket. A sodródásból keletkező frusztráció zárja be, teszi őrültté. A rendező és a színész érdeme, hogy ezeket nem stációszerűen felmutatva látjuk, hanem folyamatként. Azt viszont nem tudom, magáért vagy másokért lázad. A Színész egyértelműen a közösség hangja. De hogy Hamlet ezt meghallja-e, abban nem vagyok biztos.” Schuller Gabriella, „HAMLET POP. William Shakespeare: Hamlet – Vígszínház. Többhangú kritika Papp Tímea és Urbán Balázs kommentárjával,” *színház.net: A Színház folyóirat portálja*, 2017. december, <http://szinhaz.net/2018/01/30/schuller-gabriella-hamlet-pop/>.

³² Ez a híres *Hamlet*-interpretáció 1971-ben készült a moszkvai Tagankán. Budapesten az előadás 1976-ban került bemutatásra.

Hamlet tragikái vétsége a Claudius nevében kémkedő Polonius³³ leszúrása abban a jelenetben, amikor anyját igyekszik bűne belátására bírni. Evangelizációs kísérlet ez (lásd a Bibliában Jézus bűnbocsánatát a parázna asszonynak), mely ismét Hamlet üdvtörténeti horizontjának jelenlétére utal: a lelkiség síkján próbál fordítani a situáción, ami e fatális gyilkosság következtében végül is nem sikerül. S ez az a fordulat, melynek következtében elveszíti az események reális időtere fölötti uralmát.

A drámának ezt a konfliktus-szituációját Franco Zeffirellinek sikerült a legérzékletesebben megragadnia.³⁴ 1990-ben forgatott filmjében Hamlet és Gertrud találkozásának jelenete egy nagyméretű faliszőnyeg előterében zajlik, melyen az Oroszlán teljes testiségében, oldalnézetből látható, ezért igen nagy hangsúlyt kap rajta a szexusra utaló farok.³⁵ E képnyelvi megerősítés telitalálat a rendező részéről, hiszen ebben a jelenetben kulminál a konfliktust kiváltó alaphelyzet, a szellemiség – lelkiség – testiség megbomlott összhangja.³⁶ Zeffirelli határozottan kiemeli azt a gesztust is, amikor apjának és Claudiusnak az arc-képét Hamlet egyszerre tolja Gertrud szeme elé, miközben az új király alantas testiségével, szexusával szembeállítva az öreg Hamlet emelkedett, „jupiteri” szellemiségére hivatkozik.³⁷ Ez a kettősség voltaképp az anyában keletkezett konfliktus maga: a színésznő (Glenn

³³ Hagymás István egyenesen azt feltételezi, az (ál)szellem által sugallt bosszú nemhiába teljesedett be Poloniuson, aki meglátása szerint az egész „összeesküvés” értelmi szerzője, az események voltaképpeni irányítója. Van némi jogosultsága ennek a gondolatkísérletnek is, hiszen Polonius mint a hatalomra törő polgárság képviselője titkon vélekedhet úgy, hogy itt az idő a királyság intézményének felszámolására.

³⁴ Nem véletlenül. Hiszen az olasz művész számára e jelkép azért is kaphatott kiemelt szerepet, mert Velence címerállata az Oroszlán és védőszentje Szent Márk.

³⁵ Ismeretesek olyan ábrázolások is, amelyeken az Oroszlán e farokkal mint önnön legyőzendő/ megfékezendő ellenfelével – az Oroszlán gyilkolásra hajlamosító Skorpió misztikusával – néz szembe.

³⁶ Erre a megbomlott összhangra is vonatkoztatható Hamlet enigmatikus megnyilatkozása Polonius halálát követően, amikor Guildenstern a tetem hollétét firtatja: „HAMLET: The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing / GUILDENSTERN: A thing, my lord? / HAMLET: Of nothing;” „HAMLET: A test a királynál van, de a király nincs a testnél. A király afféle izé... / GUILDENSTERN: Mizé, uram? HAMLET: Semmizé [...]” (4.2.23–6.). A kor felfogása szerint a társadalom élő organizmusában a király a szellemiség szintjét működtető agynak, illetve a legmagasabb rendű, azaz racionális léleknek feleltethető meg. Lásd id. mű, 5.

³⁷ „Look here, upon this picture, and on this; / The counterfeit presentment of two brothers. / See, what a grace was seated on this brow; / Hyperion’s curls; the front of Jove himself; / An eye like Mars, to threaten or / command; / A station like the herald Mercury / New-lighted on a heaven-kissing hill; / A combination and a form indeed, / Where every god did seem to set his seal, / To give the world assurance of a man;” „Nézd, mennyi fönség ül e homlokodon: / Hypérjon fürtök; homlok Jupiter / Sajátja; szem Mársé, mely fenyeget / S parancsol egyben; állás Mercuré, / Most száll le, egy égcsókoló tetőre; / Oly összetétel és idom, valóban, / Hogy minden isten, úgy látszik, pecsétet / Nyomott reája, biztosítani / Egy férfit a világnak.” (3.4.57–65.)

Close) arcjátéka elhitei velünk, hogy még most is egyszerre rajong halott férje magasrendű szellemiségéért és vonzódik testvéröccsének gátlástalan, alantas testiségéhez.³⁸ Vagyis számára a férfiideál két félből tevődik össze, melyeket a földi realitás szférájában lehetetlen egyesíteni.

Az apa testetlen Szelleme, akit e jelenetben csak Hamlet lát, Gertrud *lelki* zavarodottságára hívja fel a fiú figyelmét: kéri, hogy álljon le a számonkéréssel, különben Gertrud öszeomlik. Ez a gesztus az apa síron túli szerelmére, nagylelkűségére utal, ami a jupiteri szellemiség sajátja. Ám az öreg Hamlet uralkodói formátumának nagyságára nézvést nincs közvetlen bizonyítékunk. A Claudius-szal szembeni bosszú szüntelen követelése a marsikus indulatok dominanciáját jelzi, s egyfajta elvakultságra, a tisztánlátás hiányára utal, mely kizárja az uralkodótól elvárható szellemi fölényt. Hamletben talán ezért sem gyakorlati értelemben merül föl az a kérdés, hogy mit jelent királynak lenni, uralkodni. Apjától erre a jelek szerint már életében sem kapott érdemi útmutatást. Ez a motívum – a hatalomgyakorlás mikéntjének a kérdése – ebből a drámából feltűnően hiányzik,³⁹ ami az égi eredetű királyság földi intézményének megroppanását, szellemi talapzatának megrendülését jelzi.⁴⁰

Zeffirelli az anya és fia közötti „szerelmes” testi kontaktus ábrázolásakor láthatóan tudatosan kerüli el a vonzalom „vérfertőzésként” való interpretálását. Ehelyett azt érzékelteti, hogy Hamlet Gertrud anyai ölelése által válik azzá a felnőtt férfivá, aki most már a koronára is méltán tarthatna igényt. És láthatóan Gertrud is ennek az ölelésnek a hatására ébred rá vágyának „titokzatos tárgyára.” Arra, hogy „visszaszűziesedő” anyaként felnőtt fia trónörökös-ként való beiktatása (lett) volna a számára méltó feladat, s hogy az ifjú Hamlet az, akiben a két félre tört ideálkép⁴¹ egészé forrhatna össze. És tegyük hozzá: mivel Ophelia

³⁸ Ezt a jelentést előlegezi meg a rendező, amikor a film első jelenetében azt látjuk, hogy Claudius döbbenetben figyel a halott férjét hosszan sirató Gertrudot.

³⁹ Ezt a funkciót Claudius hatalomgyakorlásának Guildenstern és Rosencrantz általi igazolása, sőt fölmagasztalása „pótolja” abban a jelenetben, amikor a király az „egérfogót” követően meghozza a döntést: Hamletet Angliába küldi megöletni. „GUILDENSTERN: Most holy and religious fear it is / To keep those many many bodies safe / That live and feed upon your majesty;” „GUILDENSTERN: Szent, istenes gond az, megtartani / Épségben annyi sok, sok lelket, amely / Fölséged által él s táplálkozik [...]” „ROSENCRANTZ: Never alone / Did the King sigh, but with a general groan;” „ROSENCRANTZ: Ha király sóhajt, / Mindég az összes nép nyög arra jajt.” (3.3.8–24).

⁴⁰ Shakespeare királydrámái e szellemi krízis krónikái, amelyek azt bizonyítják, hogy a királyság eszmei alapjainak helyreállítása nélkül maga az intézményrendszer sem megújítható. Lásd ehhez a *VIII. Henrik* végén, Erzsébet keresztelőjén elhangzó jóslatot Anglia majdani királynőjének dicsőséges uralkodásáról (aki e dráma megszületésének idején, 1613-ban már tíz éve halott). Valamint: Géher István, „Shakespeare királydrámái,” in *Shakespeare összes drámái 1: Királydrámák* (Budapest: Európa, 1988), 1203–10.

⁴¹ Gertrud elszólása voltaképp ennek belátását jelzi: „O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain!” „Kettéhasítád szívemet, fiam.” (3.4.165.)

temetésekor elhangzik a szájából, hogy korábban pártolta a lány Hamlettel való nászát, szerencsés esetben fia választottjának a kimenekítése is az ő tiszte lehetett volna az „atyáskodó” Polonius bűvköréből.

Hamlet és Ophelia számára közös életszakaszuk folytán az esküvő, a családalapítás megélése lett volna ugyanis az időszerű. A legnagyobb tragédia ebből a magánéleti aspektusból szemlélve abban áll, hogy Hamlet kényszerérett Oroszlánként való hősieles fellépése, heroikus küzdelme a sok tekintetben még gyermek-lelkületű Ophelia élet-áldozatát vontta maga után, ami feltartóztathatatlanná tette a két család összes tagjára lesújtó katasztrófát.⁴² Ugyanakkor nemcsak Gertrudról, hanem Opheliáról is elmondható, hogy korántsem végtelen áldozat ő sem, hiszen apja iránti gyermeki hűségével tevőleges okozója annak, hogy az események nem Hamlet szellemiségének jegyében alakulnak.

Már a dráma expozíciója előre vetíti, hogy ebben a történetben a halott király szelleme a kezdeményező, még ha ezt a szerepet az 1. felvonás 5. színjében az éjféli jelenés konkrét „színpadi” terében egy őr, egy élő ember alakítja is. Ugyanezt jelzi az 1. felvonás 2. színjében, hogy „lelkének szemében” az ifjú Hamlet már ezt megelőzően látni vélte apját; majd hogy a cselekmény fordulópontján, anyja szobájában a csupán általa érzékelt Szellem parancsa és figyelmeztetése ismét elemi erővel hat rá.⁴³ Ekkor tehát még változatlanul a halott apa az elsődleges aktáns,⁴⁴ aki a háttérből – itt történetesen Hamlet tudatalattijából – előlépve tevőlegesen, mintegy dramaturgként avatkozik az események menetébe. A királyfit ismét a Claudius elleni bosszú végrehajtására sarkallja, aki pedig anyjához készülődve már a szó erejében, a meggyőzés, a lelki ráhatás lehetőségében bízott: „[...] Ó szív! el ne nyomd / Természeted, s ne hadd, hogy e kebelbe / a Néro lelke szálljon valaha: / Dobjon szavam tört, ne rántson kezem; / Nyelv s szándok ebben kétszínű legyen: / Hogy, bármi zokon ejtsem a beszédet, / Tettel ne nyomjon lelkem rá pecsétet.”⁴⁵

⁴² Shakespeare alighanem a szereplők személyes életidejének ezt a kizökkent voltát kívánta jelezni az irreális évszaktávításokkal: a nyár Szent Iván éji fordulópontjának Opheliához kapcsolódó jellemzői a párválasztás, az esküvő időszakára utalnak, míg a halott király szelleme a dermesztő téli időszak Vízöntő-közegében jelenik meg. Nem csupán „szándékos következtelenségről” lehet tehát szó Shakespeare részéről, ahogy ezt a feltűnő jelenséget Hagymás István fentebb már említett tanulmányában interpretálja.

⁴³ „[...] this visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose. / But, look! amazement on thy mother sits; / O! Step between her and her fighting soul;” „[...] Csak azért / Jövék, hogy eddzem tompult szándokod. / De nézd, anyádon mily rémület ül, / Ó lépj közéje s vívó lelke közzé.” (3.4.115–8.)

⁴⁴ Lásd erről az „aktánsmodell” címszót: Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan, 2005), 30–3.

⁴⁵ „O heart, lose not thy nature; let not ever / The soul of Nero enter this firm bosom: / Let me be cruel, not unnatural; / I will speak daggers to her, but use none; / My tongue and soul in this be hypocrites; / How in my words so ever she be shent, / To give them seals never, my soul, consent.” 144–45.

A földi cselekmény síkján továbbra is a múlt van tehát érvényben, nem a jelen, és még kevésbé a jövő – ami pedig az ifjú Hamlet személyében immár küszöbön áll(t).⁴⁶ A darab végén Fortinbras színrelépése mindenek előtt azt jelzi, hogy a bosszú-dramaturgia rugójára járó történelem önmagát ismétli. Ám ez a végszó, az elszalasztott esély belátása és kinyilvánítása („belőle ... nagy király vált volna”) úgy is értelmezhető, hogy Fortinbras Hamlet örökébe lépve ezt az elszalasztott esélyt hivatott valóra váltani. Méltán fogalmazhatunk úgy, hogy Fortinbras a dráma záró jelenetében Hamlet nem e világból való királyságát iktatja vissza jogaiba – mintegy magára vállalva elődje küldetését.

Fortinbras végszava felől válik igazán beláthatóvá, hogy a cselekmény üdvtörténeti tétje a képnyelvi utalások révén valójában már a történet kezdetétől hangsúlyosan volt jelen. Hamlet barátja, Horatio – *nomen est omen*⁴⁷ – nemcsak a történelemben járatos, hanem a nagy világidőben, az apokaliipsziában is. Az öreg király kísértetének megjelenése arra a szellemjárásra emlékezteti, mely Julius Caesar⁴⁸ bukását megelőzte, s melyet Dánia válságos jelenére vonatkoztatva a rendkívüli kozmikus jelenségekkel kísért végítélet előképeként idéz meg: „Így Róma fönt virágzó napjain, / A leghatalmasb Julius bukása / Előtt kevéssel, gazdátlan maradt / Sok sír, s belőle a leples halott / Makogva, nyíva járt mind utcaszerte; / Tűzfarku csillag, vérharmat, homály / A napban; és a nyirkos égitest, / Mely Neptun országán uralkodik, / Kórrá fogyott, majd' mint a végnapon. / S ím, zord jövők hasonlító gyászjelét, / Mintegy a balsors száguldó futárit, / S előbeszédét ránk törő gonosznak / Tüntet föl együtt a menny s föld, hazánk / Éghajlatán és honosink előtt.”⁴⁹

⁴⁶ Az üdvtörténeti horizont aktív jelenlétét bizonyítja, hogy a két kontaminált bibliai utalás – mely Jézus kereszthalálának és Krisztus második eljövételének idejére így egyszerre vonatkoztatható – Hamlet szájából akkor hangzik el, amikor elvállalja a Laertessel vívandó (ön)gyilkos párbajt: „Not a whit, we defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come the readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be;” „Tapot se; dacolunk e baljóslattal: hisz egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni.” (5.2.208–12.)

⁴⁷ A *Horatio* keresztnév **hort* tövének alapjelentése az 'idő' (lásd a magyar *óra* és *korszó* alakokat).

⁴⁸ A *Julius Caesar* Shakespeare 1599-re datált tragédiája.

⁴⁹ „In the most high and palmy state of Rome, / A little ere the mightiest Julius fell, / The graves stood tenantless and the sheeted dead / Did squeak and gibber in the Roman streets; / As stars with trains of fire and dews of blood, / Disasters in the sun; and the moist star / Upon whose influence Neptune's empire stands / Was sick almost to doomsday with eclipse; / And even the like precursor of fierce events, / As harbingers preceding still the fates / And prologue to the omen coming on, / Have heaven and earth together demonstrated / Unto our climatures and countrymen. / But, soft! behold! lo! Where it comes again.” (1.1.111–24.)

S miután ugyanebben a színben a kakasszó eloszlatja a kísértetet, Marcellus,⁵⁰ az egyik őrt álló tiszt Jézus születésének évente megünnepelte, „szentelt” idejére asszociál, amikor a közvélekedés szerint az éjszaka kártékony lényei ártalmatlannokká válnak:

„Mondják, valahányszor az idő közel,
Melyben Urunk születését ünnepeljük,
Egész éjjel zeng e hajnal-madár;
S hogy akkor egy se mér mozdulni szellem;
Az éj ártalmatlan; planéta nem ver,
Tündér nem ígéz, nem büvöl boszorkány,
Oly üdvös, oly szentelt azon idő.”⁵¹

A földi cselekményt, mely a második színrel veszi kezdetét, már eleve az égi történéseknek ez a nagyléptékű téridő-dimenziója foglalja tehát keretbe. S az első szín végén a fenti két szereplő megszólalása azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a tágabb értelmezési horizont korántsem csupán Hamlet sajátja. Nemcsak Horatio, a királyfi wittenbergi iskolatársa⁵² és barátja rendelkezik vele, hanem Marcellus, a népi műveltség ünnepi időszemléletében járatos katonatiszt is. S a szellemjárás élő szereplő által prezentált színjátéka ugyancsak azt bizonyítja, hogy Hamlet nincs egyedül, hogy rokon lelkületű és szellemiségű nemzedéktársak veszik őt körül, akik alkalom adtán akár a szövetségesei is lehetnének, lehettek volna. Talán csak a *Rómeó és Júliában* feltűnő fiatal férficsapat vitalitása és igazságérzete állítható párhuzamba a *Hamlet*ben aktivizálódó új nemzedék tettekésségével, ami a körülmények szorításában hasonlóan nem tudott érvényre jutni, hogy feltartóztassa a tragikus végkifejlet felé tartó eseményeket.⁵³

⁵⁰ A *Marcellus* keresztnév viselőjének marsikus karakterét jelzi, amelyet önkéntelen gesztusa is igazol: „Ne üssek hozzá lándzsával?” – kérdi Horatiótól a távozó szellemet megállítandó. E névalak töve a *Március*éval azonos, azaz nem a Skorpió, hanem a Kos havának marsikus jellegére, a hős vitális, tüzes természetére utal.

⁵¹ „Some say that ever 'gainst that season comes / Wherein our saviour's birth is celebrated / The bird of drawing singeth all night long; / And then, they say, no spirit can walk abroad, / The nights are wholesome; then no planets strike, / No fairy takes, nor witch hath power to charm, / So hallowed and so gracious is the time.” (1.1.159–65.)

⁵² Lásd ehhez: Fabiny Tibor, „Luther és Hamlet, a wittenbergi diák,” *Bárka online*, [https://www.youtube.com/watch?v=ASiSRYvYOro](http://www.barkaonline.hu/szin hazak/6062-luther-es-hamlet--a-wittenbergi-diak;valamint:„Asztali beszélgetések...: Fabiny Tibor és Nádasy Ádám disputája,” 2018. május 31., <a href=).

⁵³ A Vidnyánszky Attila-rendezte *Rómeó és Júliában* (2021) igen hangsúlyos ez a nemzedéki fellépés. Lásd a fiatal férficsapatot megjelenítő színészgyéniségeket: Rómeó – Herczegh Péter; Tibalt – Bordás Roland; Mercutio – Berettyán Nándor; Benvolio – Szabó Sebestyén László; Páris – Berettyán Sándor. Tompa Gábor a maga 2021-es *Hamlet*-rendezéséről szólva ugyancsak ezt emeli ki: „Hamlet és csoportja olyan

Való igaz ugyanakkor, hogy a pusztulással fenyegető katasztrófa közeledtével Hamlet és Rómeó nyelve – ahogyan Hamvas Béla fogalmaz – „egy oktávval magasabbra ugrik” a többiekénél, s hogy igazából csupán nekik sikerül megtalálniuk „a helyzethez mért szavakat.”⁵⁴

fiatalokból áll, akik szembe mernek fordulni a hatalom embereivel, és képesek végigjárni a maguk útját, még komoly áldozatok árán is. Jó lenne, ha ma is volnának olyan erős egyetemek, mint akkoriban Wittenbergben [...]. Ez valamiféle erjesztője lehetne a társadalmi változásnak, hogy ne kössenek kompromisszumot, ne a kényelmes utat válasszák.” (Tompá Gábor, „Ma is vannak aszkéta fiatalok»: Tompá Gáborral, a *Hamletrendezőjével* Demeter Kata beszélget,” *Szenáriumi* (2022. március-április): 17–28.) A „Wittenberg-csoport” tagjai: Hamlet – Vecsei H. Miklós; Horatio – Bodolai Balázs; Marcellus – Gedő Zsolt; Bernardo – Buzási András; Francisco – Sinkó Ferenc.

⁵⁴ Hamvas Béla, „Arlequin,” in *Silentium; Titkos jegyzőkönyv; Unicornis* (Budapest: Vigilia, 1987), 125.