

Bernáth András

HAMLET ÉS A SZELLEM

A színjáték célja
Shakespeare korában



Engraved by J. Smith.

Ham. *Alas, poor Hamlet! — and what a world of griefs
He has to bear!*

SHAKESPEARE.

Hamlet.

Alas, poor Hamlet!

*Alas, poor Hamlet! — and what a world of griefs
He has to bear!*

*Alas, poor Hamlet! — and what a world of griefs
He has to bear!*

Engraved by J. Smith.



JGYF Kiadó

Bernáth András

HAMLET ÉS A SZELLEM

Bernáth András

HAMLET ÉS A SZELLEM

A színjáték célja
Shakespeare korában



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Szeged, 2021

Borító:

Robert Thew - Henry Fuseli: Hamlet, Horatio, Marcellus és a Szellem
(Shakespeare: Hamlet, I. felvonás, 4. szín) (1796).

© Szerző, 2021

© Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2021

ISBN 978-615-5946-56-1

TARTALOM

Előszó	9
Bevezetés	13
1. A színjáték célja és a kritika kérdései	17
1.1. A színjáték célja a <i>Hamlet</i> ben	17
1.2. Az értelmezés nehézségei	24
1.3. Hamlet, a Szellem és a vallás	29
1.4. Szövegek és szereplők	32
1.5. Hamlet halogatása	37
2. Hamlet Shakespeare korában	47
2.1. A történelem és a kritika szerepe	47
2.2. Hamlet kora és feladata	51
2.3. A bosszú és a bosszúállók	60
2.4. Az Essex-felkelés és a színház	71
2.5. „Heródesebb Heródesnél”	77
2.6. Jakab király és az angol trón	80
3. A titokzatos Szellem	91
3.1. A Szellem Shakespeare korában	91
3.2. A fickó a pincelyukban	102
3.3. Hamlet és a Szellem: a tragikus vétség	117
Konklúzió	135
Irodalom	143
A képek és forrásaik	149

„Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”

Shakespeare: *Hamlet*, III. felvonás, 2. szín,
Arany János fordítása

ELŐSZÓ

Ez a könyv Shakespeare *Hamlet*jéről szól: ahogy a címe is jelzi, elsősorban a tragédia címszereplőjéről és a Szellemről, valamint a színjáték céljáról Shakespeare korában, de a modern recepció néhány kérdéséről is. Az irodalom- és színház-történeti megközelítés fő célja, hogy feltárja és közelebb hozza a mai olvasóhoz és nézőhöz a dráma eredeti jelentését, illetve jelentésrétegeit. Természetesen bármely irodalmi mű, színdarab, sőt, annak minden előadása mást jelenthet minden olvasónak és nézőnek, tehát nem lehet leszűkíteni egyetlen kizárólagos jelentésre: ahogy látni fogjuk, ez a probléma már a drámán belül is felmerül. A *Hamlet*re ez fokozottan érvényes, hiszen Shakespeare leghosszabb, legösszetettebb és legvitatottabb drámájáról van szó, amelynek már számtalan értelmezése született, és valóban kimeríthetetlen gazdagságú. A történeti megközelítés mellett ezért a könyv célja az is, hogy választ adjon a modern recepció néhány problémájára.

Ez a tragédia mindig is Shakespeare legtöbbször játszott és legtöbbet kommentált alkotása volt, ám a keletkezése óta már több mint négy évszázad telt el, és e hosszú idő alatt a szinte töretlen népszerűsége mellett is sokat változott a fogadtatása. Ezért értelmezésem jelentősen eltér az ismert modern *Hamlet*-értelmezésektől, de a műről írt irodalomtörténeti munkák többségétől is, és egy új koncepciót nyújt. Érvelésem lényege, hogy maga a mű is két, alapvetően ellentétes értelmezési lehetőséget kínál fel, egy felszíni és egy mélyebb jelentésréteget. A modern megközelítések – lényegében már az angol restauráció, de különösen a romantika kora óta – ezek közül általában csak az elsőt ismerik fel, és így jelentősen leegyszerűsítik az eredeti, reneszánsz vagy kora modern alkotást.

A COVID-19 világjárvány alatt, amikor a könyv írásába kezdtem, több évszázad után először fordult elő, hogy a színházak bezárása miatt a világon sehol sem játszották Shakespeare műveit, így a *Hamlet*et sem, legalábbis élő előadásban, közönség előtt. Ez a kényszerű szünet azonban egyúttal lehetőséget is nyújtott arra, hogy bezártságunkban még inkább a dráma szövegére irányítsuk a figyelmünket, valamint visszatekintsünk annak eredeti környezetére és a színjáték céljára Shakespeare korában – legalább képzeletben, a szakirodalom és a már interneten is elérhető korabeli dokumentumok segítségével. Amikor a pestisjárvány kitörései miatt ideiglenesen bezárták a londoni színházakat, Shakespeare-nek és a társulatának is hasonló nehézségekkel kellett szembenéznie. Az akkori járványok még súlyosabb áldozatokkal jártak, de idővel akkor is visszaállt az élet a normális kerékvágásba.

A színháztörténetben egy ennél jóval hosszabb szünetet is említhetünk, amelynek politikai okai voltak: 1642-ben, az angol polgári forradalom idején a puritánok csaknem két évtizedre bezárták a színházakat. Amikor 1660-ban restaurálták a monarchiát, idővel Shakespeare műveit is újra kezdték játszani, de már egy teljesen más kulturális és színházi környezetben, amely az előadásokra és az értelmezésekre, sőt még a szövegkiadásokra is kihatott. Megkezdődött a modern *Hamlet* máig tartó diadalmenete (Shakespeare – Davenant 1676), amely azonban már jelentősen eltért az eredetitől.

A könyv a *Hamlet*ről írt angol nyelvű doktori disszertációm (Bernáth 2013) egy részének az átdolgozott, magyar nyelvű változata. Abban a munkámban részletebben tárgyalom recepció problémáit és változásait, a különböző szövegkiadásokat és adaptációkat, a kritikátörténetet és a színháztörténetet, valamint néhány híres filmváltozatot is, amelyekre itt a terjedelmi korlátok miatt nem térhetek ki, vagy csak röviden utalhatok.

A *Hamlet* szövegénél elsősorban az 1604-es második, „jó” kvartót (Q2) vettem alapul,¹ de helyenként más kiadásokra is utalok, nemcsak az 1623-as első fólióra (F1), hanem a modern kiadások jelentős eltéréseire is. A magyar nyelvű idézeteknél elsősorban Arany János klasszikus fordítását használom, de néha ott is kitérek az újabbakra, amelyek olykor nemcsak modernebbek, de pontosabbak is. Látni fogjuk, hogy a lényeges különbségek már a szereplők listájában elkezdődnek, mind az angol kiadásokban, mind a magyar fordításoknál: amíg Aranynál „HAMLET ATYJA SZELLEME” (Shakespeare – Arany – Fabiny 1993.22),² addig Eörsi Istvánnál „SZELLEM, Hamlet apjának, az elhunyt királynak az alakjában” szerepel (Shakespeare – Eörsi 1990.8). Az egyéb angol nyelvű források, dokumentumok idézésénél azok magyar fordítását a saját fordításomban közlöm.

Bízom benne, hogy ez a könyv nemcsak a szakembereknek és a diákoknak szolgál hasznos információkkal, hanem a Shakespeare iránt érdeklődő szélesebb olvasóközönségnek is. Ezért is törekedtem a közérthetőségre és a szakzsargon mellőzésére.

Szeretném kifejezni a köszönetemet a volt tanárimnak és kollégáimnak, elsősorban Guido Latrének, Szőnyi György Endrének és Kiss Attilának, valamint sok más kutatónak, akinek a munkájára támaszkodom. Bár ez a könyv nem a modern színházról szól, úgy érzem, valamennyien köszönettel tartozunk a művészeknek,

1 Az angol nyelvű *Hamlet*-idézetek az 1604-es második kvartóból (Q2) valók: <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/index.php?page=enfolded.html> [letöltés: 2021.09.17.]

2 Arany János klasszikus fordítása 1866-ból való; az itt hivatkozott két nyelvű kiadás Fabiny Tibor szerkesztésében és gazdag jegyzeteivel kiváló kiindulópont a dráma tanulmányozásához.

akik újra és újra életre keltik és eljátsszák Shakespeare művét. Végül, de nem utolsósorban, köszönöm a családomnak a támogatást, különösen a feleségemnek a türelmét és a kitartását.

A szerző

BEVEZETÉS

Hamlet szavai szerint, amelyek e könyv mottójául is szolgálnak, a színjáték célja, hogy tükröt tartson a természetnek. A színjátéknak „az erénynek önábrázatát”, illetve „a gúnynak önnön képét” kell felmutatnia, „és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (III.2.). A színházi előadás tehát nemcsak általában az emberi természetnek, hanem az adott kornak is tükröt tart, és elsősorban erkölcsi kérdésekkel foglalkozik. A színjáték alapvetően különböző magatartásmódokat mutat fel, nemcsak a jót és értékeset, hanem a gúnyt és az erkölccsel kapcsolatos visszasságokat is. A színésznek közben arra is ügyelnie kell, hogy ne essen túlzásba, ne hágja át „a természet szerénységét”.

Hamlet tanácsa az első színésznek szól a dán királyi udvarba érkező vándorszínészek közül, akik Shakespeare tragédiájának a közepén a címszereplő kérésére előadnak egy rövid színdarabot, a *Gonzago megöletését*. Így a *Hamlet* nézői a „színház a színházban” élményében részesülnek, amely a szórakoztatáson túl önmagában is sok tanulsággal szolgál. A dán királyfi döntő szerepet szán ennek a színjátéknak, ezért instruálja a vezető színészt még közvetlenül az előadás előtt is. Hamlet abban bíz, hogy a darab fogadtatása, elsősorban Claudius király reakciója, választ adhat a súlyos dilemmáira, és ettől teszi függővé a további cselekedeteit. A színjáték célját a *Hamlet*ben a könyv első fejezete tárgyalja részletesebben, kitérve az azzal kapcsolatos problémákra, többek között az értelmezés nehézségeire, amelyek már a drámában is többször felmerülnek.

A színdarabban Hamlet nemcsak a királyt teszteli, hanem a dráma elején felbukkanó titokzatos Szellemet is, akitől apjának, az elhunyt Hamlet királynak az eltitkolt meggyilkolásáról értesül. A Szellem Hamlet apjának a képében jelenik meg, az ő szellemének adja ki magát, a királyfiban azonban komoly kételyek merülnek fel a jelenéssel kapcsolatban:

A látott szellem ördög is lehet,
Mert az ölthet oly tetszős hüvelyt;
S tán gyöngeségem, mélakórom által
– Mert ily kedélyre nagy hatalma van –
A kárhozatba dönt. Nincs rá bizonyosság
Ennél külön; de tör lesz e darab,
Hol a király, ha bűnös, fennakad.

(II.2.)

Hamlet tehát attól tart, hogy egy ördög jelent meg neki az apja alakjában, hogy a melankóliáját kihasználva a vesztére törjön, és a kárhozatba döntse. A főszereplő itt olyan vallásos kérdéseket fogalmaz meg, amelyek Shakespeare korában, a reformáció utáni Angliában valóban élet-halál kérdéseit jelentették; ezeket a Shakespeare-kutatók is tanulmányozták, különösen az utóbbi időben, az úgynevezett „spirituális fordulat” óta (Holderness 2016.13). A Szellem alakja nemcsak Hamletet, hanem a kritikusokat is foglalkoztatja, a kritika problémái pedig kapcsolódnak a különböző szövegkiadásokhoz és a színházi produkciókhoz, valamint a filmes adaptációkhoz is. Azonban ahogy Hamletet, úgy a *Hamlet*-kritikát is számos kérdés foglalkoztatja, hagyományosan leginkább Hamlet halogatása, amelyre szintén kitérek, majd a recepció néhány további problémájára.

A könyv ezután túllép a drámán és annak korát is részletesebben vizsgálja, megfogadva Hamlet tanácsát. Vajon milyen tükröt tart a *Hamlet* Shakespeare korának? Hogyan segíthet a korszak tanulmányozása a dráma jobb megértésében, a szereplők értelmezésében és erkölcsi megítélésében? Milyen válaszokat kaphatunk Hamlet dilemmáira, illetve a modern kritika kérdéseire? A második fejezet többek között azt tárgyalja, hogy a trónutódlás és általában a hatalom kérdése I. Erzsébet királynő uralkodásának a végén élenként foglalkoztatta Angliát és a színházat is; az Essex-felkelés Shakespeare társulatát is érzékenyen érintette. A dráma ugyanakkor a trón várományosának, a későbbi I. Jakabnak a dilemmáit is tükrözi, hiszen az ő apját is hasonló módon ölték meg, mint Hamletét. Jakabnak ráadásul az anyját, a skót királynőt is megölték: Stuart Máriát éppen Erzsébet királynő végeztette ki. Ezért Jakabot, ahogy a korban sokakat, foglalkoztatatta a bosszú, a királygyilkosság, illetve a lázadás gondolata, amely a drámában többféleképpen is megjelenik: nemcsak Hamlet, de Fortinbras és Laertes, valamint további szereplők szemszögéből is. Jakab király felesége, Anna királyné dán volt, és Jakab is sok időt töltött Dániában. Ahogy Fortinbras, a drámabeli norvég királyfi északról érkezik a végül trónörökös nélkül maradó Dániába, úgy Jakab is északról, Skóciából érkezett, hogy elfoglalja a megüresedett angol trónt.

A dráma legtitokzatosabb szereplője azonban alighanem a Szellem, akit a harmadik fejezetben részletesebben is megvizsgálok. A modern recepció általában különösebb kételyek nélkül értelmezi ezt a szereplőt, a modern szövegkiadások többnyire már a szereplők listájában is Hamlet apjának Szellemeként tüntetik fel. Ezért nem mindegy, hogy melyik szöveget, melyik angol kiadást vagy melyik magyar fordítást olvassuk és értelmezzük. A korai kiadások, az angol reneszánsz, illetve a korai modernkor idején még nyitva hagyták a Szellem alakjának a kérdését, az újabb magyar fordítások közül pedig, ahogy az előszóban láttuk, Eörsi

Istváné is. Látni fogjuk, hogy Hamlet gyanúja az ördögi kísértőről nem alaptalan: Shakespeare tragédiájában eredetileg egy igen kétértelmű Szellemről van szó, amely tükrözi a korabeli spirituális és vallásos nézeteket. Ezekről maga Jakab király is nyilatkozott, többek között a *Daemonologie* (Démonológia) című könyvében (James 1597), amely néhány évvel Shakespeare drámája előtt jelent meg, és a *Macbeth*-hez hasonlóan a *Hamlet* egyik forrásának is tekinthető. Jakab és más korabeli szerzők művei mellett a korabeli színházi hagyományok is egy ördögi Szellemre utalnak Shakespeare művében.

Ezután elemzem részletesebben a drámabeli Hamlet és a Szellem kapcsolatát, a tragikus vétség kérdését, a mű kulcsjeleneteit és a konklúzióját, hangsúlyozva a dráma összetettségét és kiemelve néhány mozzanatot, amelyek felett a modern recepció gyakran átsiklik. Ahogy azt már a fenti idézetben is láthatjuk, a vallásos szempontok, a túlvilág, a lehetséges megtisztulás, illetve a kárhozat kérdése igen fontos a dráma szereplői számára. Ezek alaposabb figyelembevételével korántsem olyan pozitív képet kapunk Hamletről és a Szellemről, amint azt megszokhattuk az immár hagyományosnak tekinthető, de valójában modern, szekuláris értelmezésektől, különösen a romantika kora óta. Bár a könyv nem elméletközpontú, hanem elsősorban filológiai és irodalomtörténeti megközelítést alkalmaz, a konklúzióban röviden kitérek arra a kérdésre is, hogy mi okozhatja a romantikus *Hamlet*-kép továbbélését és máig tartó dominanciáját.

1. A SZÍNJÁTÉK CÉLJA ÉS A KRITIKA KÉRDÉSEI

OPHELIA

Mit jelent ez, fönséges úr?

HAMLET

E biz alattomos hókuszpókusz: gonoszt jelent.

(III.2.)

1.1. A SZÍNJÁTÉK CÉLJA A *HAMLET*BEN

Ahogy a bevezetésben említettem, Hamlet szerint a színjáték célja, hogy tükröt tartson a természetnek. Ezek szerint a színházi előadás, ha eléri célját, egy olyan tükör, amely tükrözi a természetet; a színházi élmény, az előadás és a közönség szerves kapcsolata és összjátéka pedig a természet tükröződése. Tágabb értelemben ez a világ vagy a valóság tükröződését jelenti: a színjáték felmutatja „maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (III.2.), annak aktuális problémáival együtt, amelyek súlyosak és a közönség számára sürgetőek is lehetnek. A színpadi játék azonban elsősorban a mi saját természetünknek tart tükröt, minden egyes nézőnek, aki belenéz a színdarab, az előadás tükrebe.

Erre a színházfelfogásra tökéletes példát nyújt *Az egérfogó* (III.2.), a rövid színdarab, amelyet Hamlet állít színpadra a *Hamlet*ben, és egy királyi udvarbeli eltitkolt gyilkosságot mutat be. Ahogy magunkat láthatjuk a tükörben, úgy látja magát Claudius király is a „színház a színházban” tükreben, és az elvetemült gyilkos annyira megrendül a színjátéktól, hogy kirohan az előadásról, még mielőtt az véget érne, hogy elvonuljon és imádkozzon. A rendkívül sokoldalú királyfi, aki Ophelia szavai szerint „udvarfi, hős, tudós” (III.1.), tehát nemcsak elméleti szakembere a színháznak, hanem egy rendkívül sikeres producer és rendező is, aki tökéletesen megvalósítja a saját elméletét és a céljait. Legalábbis látszólag.

Shakespeare ugyanis nemcsak a színház és a színjáték különleges hatalmát mutatja be, hanem annak az általános érvényét és az összetettségét is, még egy olyan rövid színdarabban is, amelyet a tragédiája szívébe ágyaz. Senki sem kivétel a leírt színházfelfogás alól, még Hamlet sem, aki azt kifejti és megvalósítani igyekszik. Ahogy a király látja és felismeri magát a színjáték tükreben, úgy a közönségben

helyet foglaló Hamlet is, amikor *Az egérfogó* gyilkosát így mutatja be a dán udvari közönség többi tagjának: „Ez itt Lucinaus, a király unokaöccse” (III.2).

Az előszó és a bevezetés után itt ismét ki kell térnünk a különböző magyar fordítások lényeges eltéréseire: Hamlet csak Eörsi István és Nádasdy Ádám újabb és pontosabb *Hamlet*-fordításaiban mondja ezt. Arany János klasszikus fordításában „Ez valami Lucianus, a király öccse” (III.2.) szerepel, noha az eredeti szövegben „Nephew to the King” (3.2.244), vagyis *a király unokaöccse*. Tágabb értelemben ugyan az „öcs” vonatkozhat „unokaöcsre” is, azonban itt fontos különbséget tenni a kétféle rokonság között, ahogy az eredeti angol szöveg világosan kifejezi. Arany klasszikus fordításában ez a lényeges mozzanat elvész, és így a leginkább ismert magyar változat félrevezető lehet ezen a ponton, döntően befolyásolva az értelmezést. Arany szövege alapján úgy tűnhet, hogy a színházi jelenetben ábrázolt gyilkosság – tökéletes bizonyítékként – csakis Claudiusra, az előző király öccsére vonatkozik, aki a kirohanásával egyértelműen elárulja magát. Valójában azonban Shakespeare művében nem erről van szó, ennél sokkal árnyaltabb a kép (Bernáth 2017.228).

Hamlet, Claudius király unokaöccse, aki a bosszújára készül, nyilvánvalóan azonosul a színpadi gyilkossal, aki arra készül, hogy megölje a királyt. Claudius pedig éppen ezért két szerepben is láthatja magát, amikor kirohan és imádkozik, bűnbánatot érezve, ugyanakkor megrémülve is. Egyfelől természetesen maga is azonosulhat a gyilkossal, hiszen ő is megölt egy királyt, hasonló körülmények között. Másrészt viszont azonosulhat a színész királlyal is, akit az unokaöccse, Lucianus megöl. Valójában az utóbbi aspektus közvetlenebbül és vészjóslóbban kapcsolódik az előadás kontextusához a dán királyi udvarban, ahol a király Claudius, és a színdarabot a saját unokaöccse állítja színpadra, aki már korábban is kifejezte a király iránti ellenszenvét.



1. kép: A színházjelenet a Hamletben. Daniel Maclise festménye (olaj, vászon, 1842).
Tate Museum, National Gallery, London.

Ophelia megjegyzi: „Fenséged nagyon jó kórus.” De vajon valóban az? Hamlet egy olyan színdarabot kommentál, amely eredetileg nem a saját apja megölését ábrázolja, de az adott helyzetben egy olyan előadásnak tekinthető, amely hasonlít mind Claudius király korábbi bűnéhez, mind Hamlet elkövetkező bosszújához. Így Hamlet természetesen – általános értelemben – kiváló kórus. A *Gonzago megölése* című színdarab, amelyet Hamlet egy beszéddel kiegészítve állít színpadra, és az adaptációját, illetve a konkrét előadást már *Az egérfogónak* nevezi, szimbolikus ábrázolásként természetesen bármely hasonló gyilkossággal összefüggésbe hozható, akár képzeletbeli, akár valóságos, akár múltbeli, akár eljövendő. De ha Hamletnek az a célja, hogy az apja gyilkosságát ábrázolja, és úgy megvádolja a királyt, lehetőség szerint nyílt beismerést váltva ki belőle, ahogy azt korábban meg is fogalmazza (II.2.), a királyfi súlyos kudarcot vall.

Az előadást félbeszakítják, amit Hamlet kitörő örömmel vesz tudomásul, de Horatio, akit Hamlet részben beavat a terveibe és felkér, hogy szintén figyelje a királyt, már nem annyira lelkes, a közönség többi része pedig értetlenül és döbben-ten figyeli a történetet. Hamlet szándékát nem ismerve, Polonius, Rosencrantz és Guildenstern láthatóan nem úgy értelmezi a színdarabot, hogy az Claudius király megvádolása egy korábbi gyilkossággal. Legalábbis nem beszélnek semmilyen

hasonló gyanúról; az egész *Hamlet*ben nincs arra vonatkozó utalás, hogy a Szellemen, Hamleten és Horatióon kívül mások is tudnának vagy értesülnének a gyilkosságról, amit Claudius minden bizonnyal egyedül követett el.

Az előadás után Rosencrantz még mindig aziránt érdeklődik Hamletnél, hogy „mi hát oka e levertségnek?” Hamlet válaszára, miszerint „Előmozdítás kellene, uram”, Rosencrantz tovább értetlenkedik: „Hogy lehet az, mikor maga a király szavát adta, hogy örökössé teszi Dániában?” Hamlet Claudius király kijelölt utódja a trónon, és Rosencrantz nem érti a színdarab után, hogy a királyfi miért fordult nyilvánosan a király ellen. Az udvaroncok és Polonius csak a királynak az unokaöccse általi fenyegetését érzékelik, amely az egész királyságot veszélybe sodorhatja, így saját magukat is. A következő jelenetben mindhárman kifejezik mély aggodalmukat az uralkodó és alattvalói biztonsága iránt. Ahogy hamarosan kiderül, ebben igazuk is van, hiszen Poloniust még azon az éjszakán leszúrja Hamlet, majd Rosencrantzt és Guildenstern-t is megöleti a király nevében, mielőtt a királyon is bevégzi a bosszúját. Végül a dán királyfi maga is meghal, és a királyság egy idegen királyfira, a norvég Fortinbrasra száll.

Közismert Hamlet gondolata a színházról mint tükörről, és a „színház a színházban” központi szerepe is a drámában: a színház nemcsak tükrözi a valóságot vagy a világot, hanem befolyásolni is képes azt. Azt azonban már ritkábban ismerik fel, amit a dráma itt igen árnyaltan bemutat: a színház a valóság különféle aspektusait képes bemutatni, a jelentés különböző szintjeit, akár egyazon jelenetben is, amelyet különböző nézőpontból nézhetünk és eltérően értelmezhetünk. A színház nemcsak egyetlen, világos képet nyújthat a tükreben, hanem igen összetett és többértelmű is lehet. Látni fogjuk, hogy a modern recepcióban *Az égerfogót* általában úgy ábrázolják és értelmezik, hogy az egyértelmű bizonyíték a király bűnösségére és a Szelleme igazára is, Hamletnek pedig ettől fogva kétségtelenül jogos a bosszúja. Azonban Shakespeare drámájában „a színház a színházban” nem pontos ábrázolása Hamlet apja halálának, és meglehetősen kérdéses bárminemű bizonyítékként.

Az eltérő nézőpontokra és értelmezésre a királyné és Hamlet beszélgetése is ékes példa a színdarab után. „Hamlet, nagyon megsértetted atyádat” – feddi meg fiát a királyné, arra utalva, hogy az előadásnál Hamlet súlyosan megsértette és megfenyegette Claudius királyt, aki a fiává fogadta őt (III.4). „Anyám, nagyon megsértetted atyámat” – replikázik Hamlet, arra utalva, hogy a királyné ismét férjhez ment, röviddel első férje halála után, ráadásul éppen annak a gyilkosához. Hamlet továbbra is csak az elhunyt édesapját tekinti apjának, az előadás pedig Hamlet szándéka szerint eredetileg Claudius király megvádolásának indult, de ebből az udvar nézőinek a többsége, úgy tűnik, mit sem érzékel.

Hamletnek azonban sikerül felkeltenie a király lelkiismeretét, aki bevallja a bűnét a színdarab utáni imajelenetben (III.3), ha nem is a dán királyi udvarnak, legalább a *Hamlet* nézőinek és olvasóinak. Az *egérfogó*, úgy tűnik, legalább ezen a szinten tökéletesen működik, Hamlet nagy sikereként, igazolva a hőst, de a „színház a színházban”, ennél összetettebb és többértelmű, az azt magába foglaló mű pedig hatványozottan az. Hamlet hangsúlyozza, hogy „a darab egy Viennában történt gyilkosságot ábrázol” (III.2.). „Gonosz egy darab, az igaz; de hát aztán? Felséged lelkiösmerete tiszta, a miénk is; minket hát nem érdekel: kinek nem inge, ne vegye magára.” Azonban Hamlet lelkiismerete sem tiszta, mert a bosszújára készül, és a darab nyilvánvalóan érdekli és megérinti őt is, és magára veszi azt.

A Lucianus szereplésével bemutatott színdarab, amely elsősorban Gonzago fejedelem megmérgezéséről szól, másodsorban tehát Claudius tettének és Hamlet bosszújának a kétértelmű keveréke. Bizonyos szinten mindhárom büntettet ábrázolja, amennyiben egy királyt vagy fejedelmet megöl egy rokona. Hamlet azonosulása a gyilkossal arra utal, hogy a hős, bemutatva egy korábbi gyilkosságot és egyúttal annak a bosszúját, lényegében ugyanarra a tetre készül, amit maga is elítél. Maga is királygyilkosságra készül, sőt, a következő imajelenetben kifejti, hogy „Majd részegen ha alszik” (III.3.), akkor lesz csak tökéletes a bosszúja. Lucianus tehát mind az antagonistát, mind a protagonistát ábrázolja a *Hamlet*-ben, egyiket sem tökéletesen, de részben mindkettőt. Ez pedig rávilágít, hogy e két szereplő nem annyira különbözik egymástól, ahogy azt Hamlet gondolja, és ahogyan hagyományosan hiszik. Miután magára ölti a bosszúálló szerepét, és azonosul vele, a látzólag erkölcsös hős éppen arra készül, hogy maga is a gonosz gazember szintjére süllyedjen. A színdarab tükre felmutatja Hamlet jellemének a sötét oldalát: az előadás után a magára maradt Hamlet már vért inná, és a pokol erőit hívja segítségül:

Most van az éjnek rémjáró szaka,
Minden sir ásít, s maga a pokol
Dögvészt lehell ki. Most hő vért meginnám,
S oly szörnyű tettet bírnék elkövetni,
Hogy a napfény reszketve nézne rá.

(III.2.)

A „színház a színházban” összetettsége, a protagonista és az antagonista közötti párhuzam, továbbá az, hogy a bosszújára készülő Hamlet nem feltétlen a helyes úton jár, csak akkor válik világossá, ha néhány megkülönböztetést teszünk a szöveg (illetve szövegek) alapján, amelyeket a modern recepció, a ránk hagyományozott

értelmezések, ahogy látni fogjuk, gyakran figyelmen kívül hagynak. Először is tehát azt kell észrevennünk, hogy a színdarab nem egyértelműen Hamlet apjának a halálát ábrázolja, illetve nem pontosan a Szellem történetét, másrészt az előadás nem valódi siker Hamlet számára. Valójában ez már a fordulópon, a hős bukásának a kezdete, amely megelőlegezi Polonius megölését és a további gyilkosságokat, még akkor is, ha azok csupán véletlennek vagy sorsszerűnek tűnnek.

Az *egérfogó* tehát Claudius királynak és Hamletnek is tükröt tart, vagy ha úgy tetszik, mindkettőjükön kattan. A teljességhez hozzátartozik, hogy a „színház a színházban” jelenete is több részből áll. Először egy némajáték vezeti be a darabot, amely még meglehetősen pontossággal viszi színre a Szellem által elmondottakat: az alvó király megmérgezését, majd a gyilkos udvarlását a királynénak, aki némi vonakodás után viszonzozza a szerelmét. Csak ezután jön a *Prológus* és a szöveges színdarab Lucianusszal, a király unokaöccsével. Tehát elvileg úgy is értelmezhetjük a jelenetet, hogy az két különböző gyilkosságot ábrázol, két kisebb jelenetben: Hamlet először bemutatja Claudius bűnét, majd a saját bosszúját.

Csakhogy a rövid némajáték visszhangtalan marad: csak Ophelia reagál rá, és ő is az értetlenségét fejezi ki: „Mit jelent ez, fonséges úr?” (III.2.). Hamlet pedig nem magyarázza el, hogy itt bizony nyilvánosan megvádolta Claudius királyt a bátyja, a néhai Hamlet király megölésével. Ehelyett azt mondja, hogy „Mindjárt megtudjuk eme fickóktól: mert a/ színészen nem áll a szó; kibeszél az mindent.” Ophelia ismét rákérdez: „Elmondják, mit jelent e némajáték?” Hamlet megerősíti: „El ám, s minden némajátékot, amit velök játszanék.” Majd amikor szavakkal is előadják a darabot, amely a párbeszédekkel természetesen sokkal hosszabb, mint a rövid némajáték, Hamlet először elidegeníti azt a dán környezettől, hangsúlyozva a benne ábrázolt gyilkosságnak a bécsi színhelyét. A gyilkos színrelépésekor pedig maga nevezi a mérgezőt a király unokaöccsének, aki – ha ezek után mégis Helsin-görre asszociálunk – a dán udvarban csak Hamlet lehet.

Amennyiben tehát – Hamlet szavai szerint – a szöveges előadás a némajáték magyarázata, annak a bővebb kifejtése, és így egyetlen színdarabról és gyilkosságról van szó, a zaklatott Hamlet a kommentárjaival felülírja a darabot. Ha Hamlet nem kommentálná az előadást, a bécsi gyilkosság bemutatása tökéletes ábrázolása lehetne Claudius bűnének is, a mérgezéssel, a korona elvételével és az özvegy meghódításával együtt. Ám Hamlet képtelen arra, hogy megállja, hogy a színészek szövegéhez további magyarázattal szolgáljon, és így Claudius helyett végül önmagát vádolja meg.

Az előadás előtt, még a Hecuba-monológiájában, Hamlet emlékeztet bennünket:

Hallottam én, hogy nagy gonosztevőt
Színházban a csupán költött darab
Úgy meghatott lelkéig, hogy legottan
Önként feladta bűnös tetteit;

(II.2.)

Csak hogy a király nem mozdul a némajáték alatt. Amikor már a szöveges előadás közben Hamlet az anyjától érdeklődik: „Asszonyom, hogy tetszik a darab?”, a király még mindig csak annyit kérdez: „Hallottad a meséjét? Nincs benne valami bántó?” Claudius király csak akkor áll fel, amikor „Lucianus, a király unokaöccse” önti a mérget az alvó király, illetve az eredeti darab szerinti Gonzago fejedelem fülébe. Így érthető az udvar reakciója is: a nézők a saját királyukat féltik az unokaöccsétől, aki nyilvánvalóan provokálta és megfenyegette őt, de aggódnak a királyság és az alattvalók épségéért is, itt és most, hiszen a színház is mindig a jelenben működik, itt és most tart tükröt.

Az *egérfogó* tehát kétélű fegyverként működik, amely végül a királyfi ellen fordul, aki nyilvánosan megvallja, hogy a király elleni merényletre készül, komoly felfordulást okozva ezzel. Ahogy említettem, ez nem mindig derül ki a modern recepcióban, a színházi produkciók és a filmadaptációk is gyakran lerövidítik a jelenetet, az egész drámához hasonlóan. Gyakran csak a némajátékot hagyják meg, mint például Laurence Olivier klasszikus, 1948-ban készült, Oscar-díjas filmjében, ahol a mérgezéskor ugyanazokat a képsorokat láthatjuk, mint a *Szellem* szavai közben; ebben a változatban tehát valóban tökéletesen megerősítve annak szavait. Olivier adaptációjában a meggyilkolt Hamlet király mintegy új életre kel, nemcsak a *Szellem*ként, hanem a Színész király képében is, hogy újra meggyilkolhassák, legalább egy rövid színdarab erejéig, teljesen egybeolvasztva e három szereplőt.

Ez pedig már túl is mutat a színházjeleneten, és az egész dráma értelmezésének a kérdéseire vezet. Ahogy említettem, Hamlet a színdarabbal nemcsak a királyt, hanem a *Szellem*et is tisztelni igyekszik, bár ez sem mindig derül ki a meghúzott modern *Hamlet*-változatokból: így Olivier filmjéből sem, amely kihagyja Hamlet fent idézett gyanúját az ördögi kísértetről. Ha észrevesszük a különbséget Lucianus és Claudius között, csakúgy, mint a Gonzago és Hamlet király közötti különbséget, akkor egy további különbséget is kell tennünk, amely meghatározó az értelmezés szempontjából. Meg kell különböztetnünk Hamlet királyt a *Szellem*től, és észre kell vennünk, hogy a kettő nem feltétlen azonos egymással, ahogy azt a modern

receptióban többnyire feltételezik. És ahogyan megkülönböztethetjük Gonzago fejedelmet a Színész királytól, valamint mindkét dán királytól (azaz a dráma elején már halott Hamlet királytól és Claudius királytól), megkülönböztethetjük a Szellemet is attól a színésztől, aki a szerepet játssza a színházban.

A Szellemet alakító színész eredetileg állítólag maga Shakespeare volt, bár erről csak jóval későbbi feljegyzések tanúskodnak, először Nicholas Rowe Shakespeare-életrajzában (Rowe 1709). A színjáték ezen aspektusai kapcsolódnak egymáshoz, és alapvető fontosságúak a drámában. Végül is, ahogy láttuk, Hamlet fő oka az az egész színházi előadásra éppen az, hogy attól tart, hogy a Szellem is csupán színleli, hogy az apjának a szelleme, ő is egy szerepet játszik, akár egy színész. Egy „tetszős hüvelyt”, vagyis egy Hamletnek kedves alakot, de valójában álruhát vagy jelmezt ölthetett magára, hogy a vesztére törjön. Hamlet szerint az „ördög” képes ilyen trükkökre, és ahogy látni fogjuk, a korabeli vallásos szerzők, köztük Jakab király is így vélekedtek.

Úgy gondolom tehát, hogy csak akkor érzékelhetjük a színjáték súlyát és valódi célját a *Hamlet*ben, ha komolyan vesszük Hamlet aggodalmát, hogy a Szellem nem azonos a halott apjával, hanem egy kérdéses és igen veszélyes természetfeletti szereplő. És ha komolyan vesszük Hamlet felvetését, akkor azt is megvizsgálhatjuk, vajon a királyfi által kigondolt és színpadra állított teszt mennyire megbízható ennek a kérdésnek az eldöntésére. A Szellem elemzése kapcsán pedig természetesen azon is elgondolkozhatunk, hogy annak a parancsa és így Hamlet célja, a bosszú, vajon megfelelő válasz-e az adott helyzetben, illetve erkölcsösnek tekinthető-e egyáltalán. A „színház a színházban” jelenetéhez hasonlóan, ezek a kérdések felvetik az értelmezés nehézségeit és a határait is, amelyekkel nemcsak a receptióban, hanem a drámában is többször találkozhatunk.

1.2. AZ ÉRTELMEZÉS NEHÉZSÉGEI

Láthattuk, hogy a drámán belüli szindarab mást jelent a különböző nézőknek, még egy ilyen rövid mű és jelenet is többjelentésű lehet. Már ez az előadás is összetett, több részből áll, és Opheliának már az elejének, a némajátéknak az értelmezése is gondot okoz. Azt is láttuk, hogy az eredeti dráma, a *Gonzago megöletése* módosul, amikor Hamlet színpadra állítja, a saját céljai szerint adaptálva, részben átírva azt; majd az előadást is többször kommentálja, jelentősen befolyásolva az értelmezését. Hasonló problémák a *Hamlet* receptiója során is jelentkeznek: a szöveg és annak minden előadása mást jelenthet a különböző olvasóknak és nézőknek, de már maga

a szöveg is más a modern kiadásokban és fordításokban, mint Shakespeare korában. A kommentárok is jelentősen befolyásolhatják az értelmezésünket: ahogyan Hamlet kommentálja többek között Lucianus szerepét, úgy a modern szerkesztők és kritikusok is kommentálják a szereplőket és az egész művet. Ráadásul a színházi produkciók és a híres filmadaptációk a dráma szövegét is gyakran módosítják: ha nem is toldanak be további szöveget, mint Hamlet, az eredetit sokszor lerövidítik, olykor fontos részeket kihagyva Shakespeare művéből, mint például Olivier is.

A jelentés kérdései és az értelmezés nehézségei már Shakespeare korában is felmerültek, nemcsak az utóbbi időben, a modern, illetve a posztmodern korban, amikor már az is kérdésessé vált, hogy a műveknek van-e egyáltalán jelentésük. Terence Hawkes szerint például Shakespeare nem jelent semmit, a jelentést mi hozzuk létre, a művek felhasználásával.³ E provokatívnak tűnő állítással Hawkes tulajdonképpen arra utal, amit a fentiekben láttunk: a *Gonzago megöletése* csak egy adott kontextusban jelenti *Az egérfogót*, Hamlet közreműködésével, ahogyan felhasználja azt. Hawkes tanulmánykötete is a *Hamlet*nek ebből a központi jelenetéből indul ki, és rámutat, hogy a Hamlet által felhasznált színdarabnak *önmagában* nincs különösebb jelentősége, sőt tulajdonképpen jelentése sem, csak *Az egérfogónak*. A kritikus szerint ez Shakespeare műveire is érvényes: a jelentést csak mi tulajdonítjuk nekik, de végső soron mi magunk alkotjuk azt. Hawkes ezzel azt hangsúlyozza, hogy a jelentés nem adott, nem a műben benne rejlő, „esszenciális” dolog, hanem történelmileg és társadalmilag meghatározott, és így mindig változik.

Hawkestól némileg eltérően úgy vélem, hogy azért maga a mű is jelent valamit; igaz, hogy nemcsak egyetlen, kizárólagos jelentése lehet, hanem többféle is, ám a különböző jelentések nemcsak az értelmezőktől, vagy ha úgy tetszik, a felhasználóktól függnék. Ez már a színdarab szövegére is igaz, de egy rendezésre, illetve egy konkrét előadásra természetesen még inkább; a kontextustól és a nézőponttól függően valóban még többféle jelentésről beszélhetünk. Az értelmezés során a szöveg és az olvasó, illetve a színészek és a közönség kölcsönhatása hozza a felszínre a jelentést, illetve jelentéseket, és ez nem egy egyoldalú folyamat. Bár az értelmezéshez, a jelentés, illetve jelentések felismeréséhez természetesen olvasóra, illetve közönségre is szükség van, az előadásoknál pedig rendezőre is, azzal nem értek egyet, hogy egy szöveg vagy egy színdarab önmagában nem jelent semmit, ahogyan azzal sem, hogy a felhasználótól függően szinte bármit jelenthet. Úgy gondolom, ez már az olvasó vagy az értelmezői közösség szerepének a túlértékelése a mű

3 "Shakespeare doesn't mean, we mean by Shakespeare" (Hawkes 1992.3).

vagy a szöveg rovására, amellyel a hagyományos – és szintén vitatható – irodalomfelfogáshoz képest lényegében átesünk a ló másik oldalára.

Az értelmezés nehézségei már a dráma elején is felmerülnek, Hamlet már az első színrelépésekor hangsúlyozza a látszat és valóság problematikus viszonyát. „Látszik, asszonyom! az is/ Valóban; látszik-ot nem ismerek” (I.2.). Hamlet a gyászára utal: a külső megjelenése a fekete ruhájában tökéletesen kifejezi a jellemét. A főszereplő hangsúlyozza, hogy ő egy őszinte ember, aki nemcsak tetteti a gyászát, mint mások. A drámának ebben a szakaszában Hamlet valóban nem színlel, csak később ölt magára „furcsa álcát” (I.5.), a Szellemmel való találkozása után. Az első felvonás végétől viszont már az ő esetében is nehéz megállapítani, hogy mikor tettet, csak eljátszva a bolond magára öltött szerepét, vagy valóban súlyosan zaklatott, az örültség határát súrolva, olykor talán át is lépve azt.

Hamlet állítása, hogy nem ismer látszatot, azonban arra is utalhat, hogy tényleges nehézségei vannak a látszat és a valóság megkülönböztetésével. Ezt láthatjuk nála akkor is, amikor komoly erőfeszítéseket tesz, hogy kiderítse, vajon a Szellem valóban az-e, aminek, illetve akinek látszik; nem öltött-e ő is álruhát magára, hogy becsapja Hamletet. Ugyanakkor Hamlet hajlamos arra is, hogy teljesen azonosuljon a felvett szerepeivel, egészen a végletekbe menően, akár a bolondról, illetve az örültségről, akár a gonosz bosszúállóról van szó.

A kétely nagy hangsúlyt kap a műben, ahogy a korabeli világfelfogás esetében általában, és ez Hamletnek Opheliához írt leveléből is kiderül.

Kételd, a nap hogy forgandó,
Kételd, csillagtűz ragyog;
A valót, hogy igazmondó:
Csak ne azt, hogy hű vagyok.

(II.2.)

A legújabb Arden-kiadás szerkesztői szerint a versszak lényege, hogy „megkérdőjelezheted a megkérdőjelezhetetlent, de ne kérdőjelezd meg, hogy szeretlek” (Shakespeare – Thompson – Taylor 2006: 246).⁴ A jegyzet arra is kitér, hogy Hamlet verse gondot okoz a szerkesztőknek, mert „a ptolemaioszi hiedelemre utal, hogy a nap a föld körül forog, amit pedig Shakespeare (ha nem is Hamlet) már meghaladottnak ismert.” A ptolemaioszi hiedelemre, illetve világmépre utalva, és annak a megkérdőjelezésére felszólítva, Hamlet burkoltan a kopernikuszi forradalomra utal.

⁴ A szerkesztők jegyzete a *Hamlet* Arden 3. kiadásának 2.2.214-217. soraihoz, saját fordításomban.

Shakespeare tragédiája egy olyan korszakban született, amely jelentős bizonytalanságokat élt meg, hiszen az univerzumról alkotott korábbi elképzelések alapjaikban rendültek meg; a világ a feje tetejére állt. A korszak emberei rádöbbenek, hogy a valóság teljesen ellentétes lehet azzal, amit látunk és megtapasztalunk, illetve amit korábban tanultunk vagy hittünk. Ezt a késő reneszánsz vagy a kora modern kor episztemológiai válságának hívjuk, ami nemcsak ennek a versnek, hanem az egész drámának és a korának is a keretének tekinthető (Macintyre 1996.257). A *Hamlet* tehát a színjáték céljának ebben a tekintetben is megfelel, hiszen tükrözi „maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (II.2.). A levél, túl azon, hogy Hamlet szerelmét bizonyítja, a drámának és korának néhány kulcsmotívumára is rávilágít. Érdekes azonban Hamlet rövid levelét alaposabban is megvizsgálunk.

A négysoros vers utolsó sorában az angol szöveg: *”But neuer doubt I loue”* (Q2; 2.2.119), vagyis szó szerinti fordításban „De sose kételkedj, hogy szeretlek.” Hamlet ezután még megvallja, immár prózában, hogy rosszul megy neki a verselés, de még egyszer megerősíti a szerelmét: „de hogy téged, ó, legjobb! legjobban szeretlek, azt hidd el.” Vajon mennyire helytállóak és megbízhatóak Hamletnek e szavai, és hogyan értelmezhetjük őket? Hamlet levelét a drámában nemcsak Ophelia, hanem mások is megpróbálják értelmezni, és a színdarabbeli drámához hasonlóan ez a vers is példát mutat az értelmezés nehézségeiből.

A levelet Polonius olvassa fel a királynak és a királynénak, akik ez alapján próbálják megfejteni Hamlet érzelmeit és furcsa viselkedését. A drámának ez még egy viszonylag korai részén történik, ám Hamlet érzései Ophelia iránt ekkora már úgy tűnik, megváltoztak. Lehet, hogy amikor a levelet írta, még komolyan gondolta a sorait, és úgy gondolta, hogy örökké szeretni fogja Opheliát, de a főszereplő gondolatai ekkor már inkább a bosszú körül forognak. Hamlet hamarosan megöli Poloniust, és Opheliát is az örületbe és végső soron a halálba kergeti. Ophelia temetésén ugyan ismét megvallja a szerelmét, amikor Laertes után ugrik a sírba, és birokra kel a gyászoló bátytal, azt állítva, hogy az ő gyásza a nagyobb. Hamlet azonban már a tragikus fordulat előtt is tagadja szerelmét.

HAMLET Én egykor szerettelek.

OPHELIA Valóban, fenség, úgy hitette el velem.

HAMLET Ne hittél volna nekem; mert hiába oltja be az erény e mi vén törzsünket, megérzik rajtunk a vad íz. Én nem szerettelek.

OPHELIA Annál inkább csalódtam.

(III.1.)

Az egyetlen jelenetben, amikor Hamlet és Ophelia kettesben találkoznak és beszélgetnek, Hamlet először csak azt állítja, hogy egykor szerette Opheliát, majd azt is letagadja. Ophelia válasza, amely Arany fordításában a csalódását fejezi ki, az eredeti szövegben "I was the more decieved" (Q2; 3.1.119.): Ophelia a becsapottságának ad hangot, Hamlet udvarlása megtévesztette őt. E sorok előtt Hamlet megkérdőjelezi Ophelia becsületességét, ám Hamlet szavai alapján az ő őszintesége is megkérdőjelezhető. A jelenetet tovább bonyolítja, hogy Hamlet és Ophelia párbeszédét kihallgatja a király és Polonius, éppen azért, hogy Hamlet korábbi szerelmeslevelének a megbízhatóságát ellenőrizték, illetve Hamlet furcsa viselkedését megfigyeljék. A szöveg alapján nem biztos, hogy Hamlet érzékeli a hallgatózókat, de lehet, hogy sejtí. Így az is lehet, hogy Hamlet jelenlegi viselkedése és a szavai sem csak Opheliának szólnak. Könnyen lehet, hogy Hamlet itt is szerepet játszik, zavart viselkedése szándékos, ez is csak a „furcsa álcája”, amit magára öltött. A király mindenesetre érzékeli, hogy Hamlet nem igazán szerelmes, és nem a szerelme nyomasztja, de Polonius továbbra is kitart az álláspontja mellett. A király tanácsadója úgy hiszi, hogy a királyfi a szerelmébe és Ophélia visszautasításába örült bele; ez a tévedése azonban az életébe kerül.

Vágják el ettől ezt, ha ez nem így van.
 Ha engem a körülmény útasít,
 Én megtalálom a rejtett valót,
 Habár a föld központja rejténé.

(II.2.)

„Vágják el ettől ezt” – Polonius itt vélhetően arra céloz, hogy a fejét tenné rá, hogy ki tudja deríteni az igazságot. Végül maga ajánlja fel, hogy elrejtőzik a függöny mögött, ahol Hamlet halálos tördőfése éri. Hamlet több dologgal kapcsolatban is hangsúlyozza a kételkedés fontosságát a szerelmes versében, ám úgy tűnik, hogy az még a benne bizonygatott szerelmét illetően is helyénvaló lett volna, Ophelia és Polonius részéről is.

Hamlet levele, Polonius és Ophelia sorsával együtt, tehát arra is emlékeztethet bennünket, hogy óvatosnak kell lennünk, még a látszólag apró és biztosnak tűnő részletekkel is: a kétely valóban fontos és hasznos lehet az értelmezés során. A dráma szereplőivel ellentétben a modern olvasó és néző számára az értelmezés többnyire nem élet-halál kérdése: a félreértelmezés nem feltétlen vezet tragédiához, mi mégis több szempontból is nehezebb helyzetben vagyunk. Ugyan már Polonius is az eredeti kontextusán kívül olvassa és értelmezi Hamlet levelét, a dráma keletkezése

óta immár több évszázad is eltelt, és természetesen nem egy négysoros versről, hanem Shakespeare leghosszabb művéről van szó. És amíg Polonius legalább biztosan Hamlet levelét tartja a kezében, addig a modern olvasók nem Shakespeare saját kéziratát olvassák; többnyire nem is a korabeli kiadásokat, hanem azoknak a modern változatait és fordításait próbálják megérteni.

1.3. HAMLET, A SZELLEM ÉS A VALLÁS

Ahogy a szereplőknek problémáik adódnak az értelmezéssel, úgy a kritikusoknak is, akik szerint a *Hamlet* a valaha írt legproblematisabb dráma. Harold Jenkins, a *Hamlet* Arden 2. kiadásának szerkesztője ezzel a megállapítással kezdi a kritikai bevezetőjét (Shakespeare – Jenkins 1982.122), Stephen Greenblatt szerint pedig a mű enigma és rejtély, amelyet az évszázadok óta tartó lázas spekulációk csak elmélyítettek (Shakespeare – Greenblatt 1997.1659). A problémák jelentős része a főszereplő és a kétségkívül titokzatos Szellem körül összpontosul: mindkettő összetett és ellentmondásos, meglehetősen kétértelmű figura. Hamlet dominálja a drámát, a legtöbb színben jelen van, több hosszú monológot is mond, míg a Szellem csak néhányszor jelenik meg, és akkor sem mindig beszél, mégis fontos szereplő. A dráma is az ő jelenésével kezdődik, és ha Hamlet jelenléte dominálja a drámát, a Szellem Hamlet gondolatait dominálja, így a cselekedeteire is nagy hatással van, még ha nem is mindig közvetlenül. Hamleten keresztül a Szellem az egész tragédiára nagy hatást gyakorol: parancsa, a bosszú eszkárlálódik, és végül szinte minden fontosabb szereplő meghal.

Mindketten titokzatosak: a Szellem kezdettől fogva titokzatos, természetfeletti szereplő, még akkor is, ha sokan csak Hamlet apját látják benne; ahogy látni fogjuk, még a téma kutatói, a legnevesebb kritikusok is. A Szellemmel való találkozás után Hamlet is titkolózik a többi szereplő előtt, de az olvasók és a nézők számára is gyakran megfoghatatlan a személyisége, főként az összetettsége és ellentmondassága miatt. Az *egérfogó* után Hamlet Rosencrantzt és Guildensternt figyelmezteti, de szavai mintha az őt fáradhatatlanul fürkésző kritikusoknak is szólnának:

No lám, mily becsstelen eszközzé akartok ti tenni engem. Játszani akarnátok rajtam; ismerni billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét; hanglétrám minden hangját kitapogatni a legalsótól a legfelsőig; pedig e kis eszközben zene rejlik, felséges szózat, mégsem bírjátok szavát venni. A keservét! Azt hiszitek, könnyebb énrajtam játszani,

mint egy rossz sípon? Gondoljatok bármi hangszernek: rám tehetitek a nyeret, de nem bírok játszani rajtam.

(III.2.)

A vallásos motívumok végigvonulnak a művön, Hamlet is gyakran hivatkozik Istenre, már az első monológjában is (I.2.), a Szellemmel kapcsolatban pedig már az első jelenettől kezdve találunk vallásos utalásokat. Stephen Greenblatt egy külön monográfiát szentelt a Szellemnek és a vallásos vonatkozásainak, különösen a purgatórium jelentőségét vizsgálva (Greenblatt 2001). Felvetődhet a kérdés: mennyiben más a megközelítésem, illetve lehet-e még egyáltalán újat mondani a *Hamletről*, vagy akár a Szellemről? A különbség már a könyvek címében is megmutatkozik. Greenblatt monográfiájának a címe *Hamlet in Purgatory*, azaz Hamlet a purgatóriumban. Itt Greenblatt nem a dráma címszereplőjét, hanem a Szellemet nevezi Hamletnek, kezdettől fogva azonosítva őt az elhunyt Hamlet királlyal, és gyakorlatilag biztosra véve a purgatóriumi eredetét, noha ez Greenblatt szerint is problematikus, amit az utolsó fejezetben kifejezetten hangsúlyoz:

De a probléma, hogy az apa terve a bosszú; ráadásul a bosszút egy olyan szellem parancsolja, amely úgy tűnik, arról a helyről jön, amely a protestánsok számára a katolikus egyház korruptségének a legfőbb jelképe volt. Mit tehetünk ezzel? A cél biztosan nem az, hogy eldöntsünk olyan kérdéseket, amelyekkel kapcsolatban Shakespeare nyilvánvalón mindent megtett, hogy homályossá és kétértelművé tegye azokat.

(Greenblatt 2001.244; saját fordítás)

Greenblatt itt arra utal, hogy egy látszólag purgatóriumi szellem bosszút parancsol, ami ellentétes a megtisztulás gondolatával, a katolikus és általában a keresztény tanokkal is; ráadásul a protestánsok nem is hittek a purgatóriumban, hanem elutasították, sőt – a búcsúcédulák adásvétele miatt – mélyen megvetették a katolikus egyháznak ezt a tanítását.

Mit tehetünk ezzel? Greenblatt kérdése csupán költői, és rögtön le is szögezi, hogy nem akarja tisztázni azt, amit szerinte maga Shakespeare akart összekuszálni. Azonban ha a Szellem valóban annyira homályos és kétértelmű, akkor talán nem kellene végig az apával azonosítani. A bosszú ugyanis a Szellem terve, aki nem biztos, hogy azonos az elhunyt Hamlet királlyal. Lehet, hogy a Szellem

purgatóriumnak tűnik, de ahogy láttuk, Hamletet komolyan foglalkoztatja az ördögi kísértés gondolata is. Greenblattot azonban nem foglalkoztatja ez a kérdés; bár ő is megemlíti Hamlet aggodalmát, a Szellemet nem vizsgálja meg ebből a szempontból.

Miközben tehát Greenblatt a Szellem kétértelműségét hangsúlyozza, figyelmen kívül hagyja, hogy annak a személye és az eredete is bizonytalan. Greenblattól eltérően az elemzésemben megkülönböztetem a Szellemet az elhunyt Hamlet királytól, és egy valóban kétértelmű szereplőként elemzem, amelynek megvizsgálom a démonológiai vonatkozásait is. Bár Greenblatt nevéhez egy új kritikai irányzat is köthető, az úgynevezett újhistorizmus, a megközelítésmódja és az érvelése hasonló egy közel fél évszázaddal korábbi tanulmányhoz. Robert H. West szintén a Szellem kétértelműsége mellett érvel, de ő is már a tanulmánya címében jelzi, hogy Hamlet király Szelleméről ír, ezzel gyakorlatilag eleve kizárva a démoni Szellem lehetőségét és így a Szellem valódi kétértelműségét (West 1955.1107).

Clinton P. E. Atchley Greenblattra reflektálva rámutat, hogy a Szellem nem feltétlen purgatóriumi, sőt, felveti a démoni kísértő lehetőségét is. Ennek ellenére Atchley továbbra is „Öreg Hamlet Szelleméről” („Old Hamlet’s Ghost”) ír (Atchley 2001.5). Catherine Belsey is kifejezi a kételyeit Greenblatt értelmezésével és a purgatóriumi szellemmel kapcsolatban, sőt, mintha már azt is érzékelné, hogy a Szellem nem biztos, hogy azonos az elhunyt Hamlet királlyal: „a Seneca-i motívumok kétségkívül hozzájárulnak Öreg Hamlet ábrázolásához (ha ő az)” (Belsey 2010.8). Azonban Belsey továbbra is Öreg Hamletnek („Old Hamlet”) hívja a Szellemet, és úgy elemzi a drámát. A kulturális materialista Belsey a Szellemet amolyan mesebeli figurának tartja, sőt a drámát is mesének nevezi.

Graham Holderness viszont hangsúlyozza a korszak és Shakespeare vallásosságát, valamint a vallásos motívumok jelentőségét a drámákban. Noha a modern kritikusok korábban többnyire az Erzsébet-kori színház szekuláris jellegét emelték ki, az utóbbi időben megfigyelhető egy „spirituális fordulat” (Holderness 2016.13). Ezen belül megjelent egy olyan irányzat, amely Shakespeare titkos katolikusága mellett érvel az anglikán államvallású, protestáns Angliában. Ez részben szintén éppen Greenblatt munkásságához köthető, többek között a Shakespeare-életrajzához (Greenblatt 2004), amely magyarul is megjelent (Greenblatt 2005). Holderness szerint azonban Shakespeare és Hamlet is protestáns, csak a Szellem katolikus: „Hamlet király panaszkodik, hogy az utolsó kenet nélkül érte a halál” (Holderness 2016.146). Alább elemzem a dráma szellemjelenéseit, itt csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy Holderness a Szellemet Hamlet királynak („King Hamlet”) hívja. Noha Holderness hangsúlyozza a korszak, a szerző és a főszereplő

protestantizmusát, az értelmezők többségéhez hasonlóan semmilyen kételyt nem fogalmaz meg a Szellem szavaival és a személyazonosságával kapcsolatban. A kétely azonban, ahogy láttuk, hangsúlyos eleme a drámának, a Szellemmel kapcsolatban is.

1.4. SZÖVEGEK ÉS SZEREPLŐK

A modern kritika problémái összefüggenek a modern kritikai kiadásokban található *Hamlet*-szövegekkel és azok problémáival, a vitatható szerkesztői gyakorlattal. Greenblatt a Norton Shakespeare-összkiadás főszerkesztője (Shakespeare – Greenblatt 1997), és *Hamlet*-monográfiájában is a saját kiadását idézi. Ez az Oxford Shakespeare-összkiadásra épül (Shakespeare – Wells – Taylor 1988), annak a szövegét tartalmazza, a korai kiadásoktól eltérően nemcsak modern betűkkel és helyesírással, hanem annotációkkal, jegyzetekkel is ellátva a drámák szövegeit. Az oxfordi szerkesztők, Stanley Wells és Gary Taylor az 1623-as első fólió kiadás szövegének a modern változatát nyújtják, a drámák szövege elé szereplőlistákat illesztve. A *Hamlet* előtti szereplőlistában az első szereplő neve: "GHOST of Hamlet, the late King of Denmark" (Hamlet, Dánia elhunyt királyának a SZELLEME) (Shakespeare – Wells – Taylor 1988.654). Ezek után nem meglepő, hogy Greenblatt Hamletnek hívja a Szellemet, és az sem, hogy Holderness, aki szintén a Norton-kiadást használja, Hamlet királyról ír a jelenés kapcsán.

A korai kiadások azonban még nem tartalmaztak szereplőlistát: a szereplőket csak a saját szövegük elé illesztett név jelzi, valamint a színpadi utasításokban található elnevezések, ezekben pedig mindig csak "Ghost" (Szellem) szerepel. A második (jó) kvartóban (Q2) az első színpadi utasítás erre a szereplőre vonatkozóan az első jelenet 38. sorában található: "*Enter Ghost*" (1.1.38); Arany fordításában „*Szellem jő*”. A Szellem az ötödik jelenetben szólal meg először, és ekkor a szövege előtti megnevezése ismét csak „SZELLEME”; az angol szövegben "*Ghost*" (1.5.2). A modern szerkesztők a szöveg előtti szereplőlistában általában úgy különböztetik meg a szövegben található elnevezéshez tett kiegészítéseiket, hogy a "GHOST" (SZELLEME) elnevezést csupa nagybetűvel szedik, míg a szerkesztői kiegészítéseket már nem. Azt azonban többnyire nem jelzik, hogy a kisbetűs részek csak a saját kiegészítéseik, ahogy azt sem, hogy maga a szereplők listája is csak egy modern kiegészítése az eredeti, illetve a korai kiadásoknak.

A szereplők listáját először az 1709-es Shakespeare-összkiadásban alkalmazták (Shakespeare – Rowe 1709), a *Hamlet*-kiadásoknál pedig először a hatodik

kvartóban (Q6; Shakespeare – Davenant 1676). Ez egy színházi kvartó volt, amelyben nemcsak azt jelezték, hogy a második kvartóhoz képest mely sorokat hagyták ki az előadás során, hanem a szereplők listáját és mellette a színészek neveit is megadták. Először itt találjuk a szöveg előtt a "Ghost of Hamlet's father", vagyis „Hamlet apjának Szelleme” elnevezést. Ez azonban már az angol restauráció időszaka volt, amely egy teljesen más kulturális korszak, mint a Shakespeare korabeli reneszánsz, vagy más néven a korai modern kor. Ahhoz képest ez a korszak már modernnek tekinthető, amikor jelentősen ártértelemezték, sőt nem egyszer át is írták Shakespeare műveit. Gary Taylor szerint a színházak 1642-es bezárása, majd 1660-as megnyitása után Shakespeare-t nemcsak újra felfedezték, hanem újra felfeltalálták, a saját elképzeléseiknek megfelelően, ahogy aztán a későbbi korok is, újra meg újra. A különbség csak annyi, hogy ebben a korban még tudatában voltak ennek, és elismerték, hogy a Shakespeare műveit a saját igényeiknek megfelelően adaptálták, szabadon felhasználták és átalakították (Taylor 1991.20).

Taylor részletesen elemzi az 1676-os *Hamlet*-kiadást, amelyet William Davenant szerkesztett az új, modern színháza számára, és ezért gyakran csak Davenant *Hamlet*jeként emlegetik. Ez Shakespeare művének már nemcsak egy modern kiadása, hanem egy több szempontból újabb változata is. Noha a *Hamlet*et nem írták át olyan drasztikusan, mint Shakespeare néhány más művét (például a *Lear királyt*, amely ebben a korszakban happy enddel végződött), ez is több száz ponton eltér a korai kiadásoktól, a második kvartó szövegétől is, meglehetősen szabadon átírva bizonyos sorokat, Taylor szerint jelentősen befolyásolva ezzel az értelmezést (Taylor 1991.7-51).

Oxfordi szerkesztőként Taylor visszatért az 1623-as első fólió kiadás szövegéhez, azonban az ő modern kiadása is eltér attól, és szintén jelentősen befolyásolja az értelmezést, hiszen a restauráció korában bevezetett szereplők listáját meghagyta. Ahogy láttuk, ebben Taylor a Szellemnek némileg eltérő, de hasonlóan vitatható elnevezést ad, mint Davenant. A modern szerkesztők Taylorhoz hasonlóan többnyire azonosítják a Szellemet az elhunyt Hamlet királlyal, illetve Hamlet apjával, azt állítva, hogy a Szellem az ő szelleme; tehát már a dráma kezdete előtt minden kétséget kizárnak a szereplő személyazonosságával kapcsolatban. A szereplőlisták – a jegyzetekhez hasonlóan – általában azt a célt szolgálják, hogy segítsék a modern olvasót a tájékozódásban, a régi és gyakran bonyolult művek megértésében. Ebben az esetben azonban nem biztos, hogy segítik, inkább korlátozzák az értelmezést azzal, hogy már az olvasás kezdetén leszűkítik a Szellem és így a dráma értelmezését, egyértelműsítve az eredetileg kétértelmű szereplőt.

A modern szerkesztők a bevezetőjükben a kritikai áttekintés mellett általában ismertetik a saját értelmezésüket is, amely olykor magyarázza a szerkesztői döntéseiket. G. R. Hibbard, a *Hamlet* oxfordi kiadásának szerkesztője például utal a Szellem körül kialakult kritikai vitára (Shakespeare – Hibbard 1987.38-42), és hivatkozik Eleanor Prosser monográfiájára is, amely egy ördögi kísértő mellett érvel (Prosser 1967). Hibbard elutasítja ezt az értelmezést, először azzal, hogy ez egy túlságosan kategorikus értelmezése a kétértelmű szereplőnek, ugyanis a Szellem a „kétértelműség remeke”. Később viszont már azt állítja Hibbard, hogy Claudius király reakciója *Az egérfogóban* egyértelműen bizonyítja a Szellem igazát és az őszinteségét, és így az nem is lehet ördög. Hibbard értelmezése tehát magyarázattal szolgálhat arra is, hogy ebben a kiadásban a szereplők listájában a fentiekhez hasonló „GHOST of Hamlet’s dead father” (Hamlet halott apjának SZELLEME) (Shakespeare – Hibbard 1987.141) elnevezés található. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy Hibbard értelmezése és elnevezése legalább annyira kategorikusnak mondható, mint Prosseré, hiszen gyakorlatilag eleve kizárja a szereplő kétértelműségét, az ördögi kísértő lehetőségét.

Claudius király ugyan valóban bevallja a bűnét az imajelenetben (III.3.), ez azonban még nem feltétlenül garantálja a Szellem megbízhatóságát, de még csak azt sem, hogy valóban Hamlet halott apjának a Szelleme. Alább látni fogjuk, hogyan vélekedtek Shakespeare korában a szellemekről, most azonban elég, ha Shakespeare egy másik tragédiájára, a *Macbethre* utalunk. A hasonlóan kétértelmű boszorkányok jóslatai után Banquo figyelmezteti a főszereplőt – és természetesen a nézőket is:

De néha, – különös! –
Csak hogy veszélybe csaljon, a gonosz
Szellem valót mond; szép ártatlanul
Játékba visz, de a komoly valónál
Örvénybe dönt.

(*Macbeth*, I.3., Szász Károly fordítása)

A gonosz szellem tehát mondhat igazat is, hogy félrevezesse az áldozatát; az, hogy bizonyos kérdésekben igaza van, még nem igazolja őt minden tekintetben. A „gonosz Szellem” ugyan nem szó szerinti fordítása az angol szövegnek,⁵ a lényegi

5 Szabó Lőrinc fordításában „éjfél küldöttei”, Kállay Gézában pedig „sötét erők” szerepelnek; e két újabb fordítás pontosabban adja vissza az angol kifejezést: „instruments of darkness”, vagyis szó szerint a „sötéttség eszközei” (Shakespeare, *Macbeth*, I.3.136).

kérdést azonban már néhány sorral korábban felteszi Banquo: „Mi, az ördög is mondhat igazat?”⁶ Ez a kérdés pedig ekkor már csak költői, hiszen a boszorkányok egyik jóslata éppen valóra vált. A *Macbethet* Shakespeare néhány évvel a *Hamlet* után írta, Prosser pedig azt a kérdést fogalmazta meg, hogy vajon ez az információ akkor újnak számíthatott Shakespeare-nek (Prosser 1971.xii). Ahogy alább látni fogjuk, hasonló értelmű művek már a *Hamlet* keletkezése előtt is megjelentek, de a *Macbeth* kapcsán egy másik érdekességre is felhívhatjuk a figyelmet.

Ez a tragédia nyomtatásban először csak az 1623-as első fólióban jelent meg, ott viszont a tragédiák között éppen a *Hamlet* előtt szerepel, elsőként az úgynevezett nagytragédiák (*Macbeth*, *Hamlet*, *Othello*, *Lear király*) sorában. Ez bizonyára nem véletlen, hiszen az uralkodó, I. Jakab király számára ezek közül a *Macbeth* volt a legfontosabb. A középkori skót királyról szóló tragédiát Shakespeare kifejezetten Jakabnak írta, röviddel azután, hogy az angol trónra lépett, így Skócia mellett Anglia királya is lett, Shakespeare társulatából pedig királyi társulat: a „lordkamárás embereiből” (Lord Chamberlain’s Men) a „király emberei” (King’s Men) lettek. A tragédiáknak ez a sorrendje azonban egyúttal azt is jelenti, hogy ha valaki az első fólió *Hamletjét* olvassa (amely egyébként több modern szerkesztőnek, így Taylornak és Hibbardnak is a kedvenc változata, hiszen mindketten ehhez nyúlnak vissza a modern kiadásukban), akkor a kötetben előtte található *Macbeth* fontos adalékkal szolgál az értelmezéséhez, éppen a Szellem kétértelműségéhez, esetleges ördögi voltaához.

A *Hamlet* magyar fordításai közül Arany és Eörsi munkáit már az előszóban idéztem. Úgy gondolom, hogy a „SZEMÉLYEK” listájában Eörsi megoldása: „SZELLEM, Hamlet apjának, az elhunyt királynak az alakjában” nemcsak a magyar fordítások között, hanem nemzetközileg is úttörőnek tekinthető abban, hogy nem azonosítja a Szellemet automatikusan az elhunyt királlyal, ahogy vélhetően Shakespeare korában sem tették (Shakespeare – Eörsi 1993.8). Nádasdy Ádám fordításában a szereplők listájában „SZELLEM, Hamlet apjának szelleme” található (Shakespeare – Nádasdy 1999). Ez az Arany-féle „HAMLET ATYJA SZELLEME” elnevezéshez képest egyrészt kiemeli a Szellemet, másrészt modernebb, de azonos értelmű kifejezést használ a feltételezett apa-fiú kapcsolat feltüntetésére.

Nádasdy a *Hamlet* Arden 2. kiadását vette a fordítása alapjául (Shakespeare – Jenkins 1982), ahogy Eörsi István is, de ő figyelembe vett más kiadások változatait is (Shakespeare – Eörsi 1993:7). Harold Jenkins, e mérvadó kritikai kiadás szerkesztője, noha elsősorban az 1604-es második kvartó szövegéhez nyúlt vissza,

6 Kállay Géza fordítása. Kállay a *Macbeth*-fordításához írt Bevezetőjében részletesen ismerteti a boszorkányok/vészlénnyek jelentőségét és azok korabeli aktualitását (Shakespeare – Kállay 2014).

azt nemcsak az első fólió néhány részletével egészítette ki, hanem a szokásos szereplők listájával is, a Szellem elnevezésénél pedig ő is az 1676-os Davenant-féle hagyományt követi. A legújabb, Arden 3. kiadásban már három *Hamlet*-szöveget jelentettek meg, két kötetben: az első három kiadás (Q1, Q2, F1) modern, annotált változatát. A korai kiadásoktól eltérően e szövegek előtt is megadták a szereplők listáját, és Hamlet után, a második szereplőnél, egy különösen hosszú elnevezést találunk: "GHOST of Hamlet's father, the late King Hamlet of Denmark" (*Hamlet apjának, Dánia elhunyt Hamlet királyának a SZELLEME*) (Shakespeare – Thompson – Taylor 2006.140). Itt tehát a szerkesztők, Ann Thompson és Neil Taylor megtoldták a jól ismert, 6. kvartóbeli elnevezést is. A jegyzetekben ugyan jelzik, az eredeti kiadásoknál nem volt ilyen lista, majd azt is, hogy az először csak az 1676-os kiadásban fordult elő; sőt még azt is felvetik, hogy ez az elnevezés kizárhatja a vitát, hogy vajon a Szellem becsületes-e, vagy sem. Mégis ragaszkodnak hozzá, megjegyezve, hogy „az olvasók kényelme érdekében” a legismertebb, modern elnevezéseket használják, még akkor is, ha azok mások, mint a második kvartóban (Shakespeare – Thompson – Taylor 2006.141).

Ismét hangsúlyoznunk kell, hogy bármelyik szöveget is használják, a dráma szövege elsősorban azt a célt szolgálja, hogy a színházban előadják. Shakespeare legalábbis ezért írta a drámáit, a Globe színpadára, ahol maga is játszott: a színdarabjainak jelentős részét – a *Macbeth*-hez hasonlóan – nem is adták ki az életében. Az újabb, modern szövegváltozatok, a kiadások és fordítások egy része szintén a színházi produkciók kapcsán készült, tükrözve a változó nyelvi és kulturális igényeket. Ez igaz az újabb magyar fordításokra is: a huszadik század végén először Eörsi, majd Mészöly Dezső és Nádasdy is színházi felkérésre fordította újra a *Hamlet*-et. Palkóné dr. Tabi Katalin rámutat, hogy az új fordításokkal egyre szabadabb színházi szövegkezelés járt együtt. „Egyfelől tehát érkeztek az új fordítások, másfelől pedig a rendezők egyre kreatívabban nyúltak a *Hamlet* szövegéhez” (Palkóné 2018). Tabi végül felteszi a kérdést: „hol ér véget Shakespeare *Hamlet*-je, és hol kezdődik az adaptáció?”

Amíg ez a fordulat nálunk a közelmúltban, az utóbbi néhány évtizedben zajlott le, a sokáig kanonikus és „eredetiként” tisztelt Arany-fordítás megkérdőjelezésével, majd fokozatos háttérbe szorulásával, addig Angliában már a restauráció korában. Ahogy említettem, Davenanték már akkor is nyersanyagként tekintettek a korai kiadások szövegeire, amelyeket szabadon felhasználtak és adaptáltak a változó körülmények és a színházuk igényeinek megfelelően, lényegében újrarendelve Shakespeare korai modern angolját az ő modern angol nyelvükre és világukra. A modern kritikai kiadások részben ugyan igyekeznek visszatérni a korai szövegekhez, de

többnyire szintén azok modern, annotált változatát adják, a gazdag jegyzetapparátussal magyarázva, részben tulajdonképpen újra lefordítva Shakespeare művét.

Ismert, hogy Shakespeare halála után az 1623-as első fólióban található harminchat drámának a fele csak ekkor jelent meg először nyomtatásban. Az is ismert, hogy jelentős különbségek vannak a *Hamlet* első három kiadásban megjelent szövegei között is (Q1, Q2, F1), valamint ezek és a későbbi kiadások között is. Az azonban talán kevésbé közismert, hogy a modern kiadások néhány vitatható eleme, köztük a szereplők listája és az abban található elnevezések alapvetően befolyásolják az értelmezést, valójában már a szöveg olvasása és a színpadra állítása előtt is.

1.5. HAMLET HALOGATÁSA

A *Hamlet* a kérdések drámája. Ezekre eddig is láttunk példákat, de a szereplőket és a kritikusokat is számos további kérdés foglalkoztatja. A dráma is egy kérdéssel kezdődik. „Ki az?” – kérdezi Bernardo a helsingőri várnál az éjszaka sötétjében felbukkanó alaktól, megadva ezzel a felütéssel az egész mű alaphangját (I.1.). Jellemző, hogy Francisco a kérdésre kérdéssel válaszol: „Nem úgy; *te* állj s felelj: ki vagy?” Azt őrt álló Francisco hamarosan megismétli az első kérdést a Bernardo után érkező Horatióknak és Marcellusnak, akik arra várnak, hogy a Szellem megjelenjen, és őt kérdezhessék. A személyazonosságra vonatkozó kérdések tehát a mű elején mindenkire, de leginkább a Szellemre vonatkoznak, akit – vagy amit – a tudós Horatio többször is megszólít. Hiába: a Szellem nem válaszol, csak Hamlettel beszél később. A főszereplő pedig maga is számos kérdést fogalmaz meg a híres hamletti kérdés, a központi „Lenni vagy nem lenni” előtt és után is (III.1.). Amíg ez a kérdés szállóigévé vált, mások kevésbé ismertek, és csak a kutatók egy részét foglalkoztatják. A kérdések egy része költői, nincs rájuk konkrét vagy egyértelmű válasz a szövegben, míg néhányra ugyan világos választ kapunk, a recepcióban mégis gyakran figyelmen kívül hagyják, vagy elutasítják azt.

Miért halogatja Hamlet a bosszúját? A recepció hosszú története során ezt a kérdést tárgyalták a legtöbbet, ezért nyugodtan állíthatjuk, hogy ez a kérdések kérdése a *Hamlet* értelmezése kapcsán. Hamlet maga is többször utal a késlekedésére, korholva magát: előbb a már említett Hecuba-monológban (II.2.), majd a kényszerű angliai hajóútja előtt (IV.4.). Hamlet már az első felvonás végén bosszút esküszik, amit a lehető leggyorsabban akar végrehajtani:

Ó, hadd tudom hát, s oly gyors szárnyakon,
Mint a fohász s szerelmi gondolat.
Szálljak boszúmbra.

(I.5.)

A Szellemmel beszélő királyfi már azelőtt megfogalmazza ezt a szándékát, mielőtt megtudná, hogy ki az apjának a gyilkosa. Mégis csak az ötödik felvonás végén öli meg a királyt, amikor már maga is haldoklik, és sokan mások is meghaltak. A kritikusok különféle elméleteket találtak ki Hamlet halogatásának a megmagyarázására, pedig a főszereplő is világos és meglehetősen részletes választ ad erre a kérdésre, amikor az egyetlen konkrét lehetősége adódik, hogy megölje ellenfelét a tragikus végkifejlet előtt.

A középső, harmadik felvonásban, közvetlenül *Az egérfogó* után, amikor Hamlet végre eloszlatta a kételyeit, sőt, a vérszomját is kifejezte, egyedül találja a királyt, aki így védtelen és teljesen kiszolgáltatott helyzetben van. Claudius észre sem veszi Hamletet, aki minden bizonnyal hátulról közelít hozzá. A jelenet ráadásul igen látványos: Hamlet kardot ránt, hogy leszúrja ellenfelét, majd egy ideig kivont karddal áll a térdelő király mögött, hogy lesújtson, de a tette végrehajtása előtt megtorpan. A király ugyanis imádkozik, ezért Hamlet gondolkodóba esik, és végül meg is gondolja magát. Úgy dönt, hogy elhalasztja a bosszúját, amíg egy kedvezőbb alkalmat nem talál rá. Némi habozás után tehát a kivont kardját visszateszi a hüvelyébe.

De miért is halogat? Úgy tűnhet, mintha Hamlet nem is akarna ölni, különösen nem egy védtelen, imádkozó embert. Talán mégsem olyan vérszomjas és bosszúálló; nem kegyetlen jellem, ezért megkegyelmez apja gyilkosának. Ahogy látni fogjuk, az értelmezők jelentős része így is vélekedik: Hamlet az erkölcsös hős, aki sokat vívódik magában; túlságosan is sokat, ahelyett, hogy rövid úton eltenné láb alól a gonosz Claudius, és végül ez okozza a veszét: a jósága, túlzott erkölcsi aggályai, illetve a túlzott passzivitása. Valóban így tűnhet, ha a színházban nézzük a látványos jelenetet, és nem figyelünk oda a szövegre (feltéve persze, hogy hallhatjuk, és nem húzzák meg itt is a szöveget). De mit mond Hamlet?

Most megtehetném, top! imádkozik.
És, most teszem meg: - akkor mennybe mén.
Így állok én bosszút? Megfontolandó.

(III.3.)



2. kép: Hamlet megkísérli megölni a királyt.
Eugene Delacroix litográfiája (1834–43). Metropolitan Museum of Arts, New York.

Hamlet tehát ezúttal azért esik gondolkodóba, mert attól tart, hogy az imája közben megölt király a mennybe megy. Bosszút akar állni, bármilyen bosszú azonban nem megfelelő. Ez így voltaképpen nem is lenne bosszú: „Azt a gazembert mennyországba küldöm./ Hisz ez díj, jutalom, nem bosszuállás.” Hamlet több mint egy tucat soron át mérlegeli a tettét, mielőtt dönt; majd a döntését is megindokolja, közel ugyanolyan hosszasan:

Nem.
Be, kard; tanulj te szörnyűbb markolást.
Majd részegen ha alszik, vagy dühöng,
Vagy vérparázna ágyán kéjeleg,
Kockázik, esküdöz, s olyat csinál,
Min üdvösség zamatja semmi sincs:
Akkor bököm le, hogy két sarka égre
Kapáljon, s lelke légyen kárhozott,
S mint a pokol, hová megy, fekete.
De vár anyám - te díjad megkapod;
E gyógyszer nyújtja csak beteg napod.

A királyfi tehát valójában nem kegyelmez meg a királynak. Éppen ellenkezőleg: nem akarja megjutalmazni azzal, hogy imája közben az üdvösségéhez segíti. Hamlet nem kizárólag a földi létben, hanem a túlvilágban is gondolkodik, és biztossá szeretné tenni, hogy ellenfele elkárhozzon: a teste mellett a lelkét is meg akarja ölni, illetve a halhatatlan lelkét a pokolra küldeni. Ehhez pedig megfelelő körülmények kellenek, amelyeket szintén meglehetősen részletesen kifejt.

Ahogy említettem, Hamlet már a következő jelenetben megöli Poloniust, a királynak vélt a királyné szobájában a kárpit mögött éjszaka elrejtőző főkamarást, azt remélve, hogy máris elérkezett a megfelelő alkalom. Ugyan az imént még imádkozott, a király talán már ismét arra készül, hogy „a vérparázna ágyán kéjelegjen.” Hamlet tehát voltaképpen nem is olyan sokáig halogat, de azt is megindokolja. Először meg akar bizonyosodni a király bűnösségéről, majd amikor úgy érzi, kellő bizonyítéka van, szinte rögtön lesújt és öl, csak éppen célt téveszt: a királyné szobájában inkább elhamarkodottan cselekszik, semmint késlekedik.

KIRÁLYNÉ

Jaj! mit tevé!

HAMLET

Hát tudom én, mit. A királyt?...

(III.4.)

Az *egérfogó* és Polonius megölése közé csak az imajelenet ékelődik, amikor Hamlet pontosan megmagyarázza, miért nem öl, miért halogat inkább. Polonius megölése után a király Angliába küldi, így egy ideig nincs is újabb lehetősége, hogy megölje őt, a hajóútról visszatérve azonban hamarosan bevégzi bosszúját. Hamlet Ophelia temetésére érkezik vissza Dániába (V.1.), a következő jelenet pedig már a végzetes párbaj, amely Laertes és a király mellett Hamletnek is megfelelő alkalmat kínál a végső leszámolásra (V.2.). Amíg Laertes apja és húga haláláért áll bosszút, a megmérgezett és haldokló Hamlet ekkor már nemcsak apja halálát, hanem egyúttal a sajátját is megbosszulja.

John Dover Wilson viszont így vélekedik:

Shakespeare, mint mindenki tudja, soha nem nyújt magyarázatot Hamlet tétlenségére. Csupán annyit tesz, hogy problémaként állítja azt elé.

(Wilson 1995.204; saját fordítás)

Hogyan lehet ezt állítani? Wilson jelentőségét mutatja, hogy a fenti idézet egy olyan *Hamlet*-monográfiából származik, amely először 1935-ben jelent meg, de utána is sokszor kiadták, illetve újranyomtatták, még a huszonegyedik században is. Wilson a New Cambridge Shakespeare-kiadás szerkesztője is volt, ezért kétségkívül alaposan ismerte dráma szövegét; *Hamlet*-kiadását még 2009-ben is újra kiadták.

Amíg tehát a kritikusok számára a mű rendkívül problematikus, és Hamlet halogatása a fő probléma, a recepciót vizsgálva legalább ilyen problematikus maga a kritika, amely úgyszintén kérdéseket vet fel. Miért vonakodnak elfogadni az értelmezők Hamlet saját magyarázatát? Miért hagyják figyelmen kívül, illetve miért utasítják el, hogy más magyarázat keressenek Hamlet motivációjára, cselekedeteire és jellemére? Ha Hamlet késlekedése kérdéses és problematikus, akkor a recepció természetesen még inkább, hiszen az még összetettebb és változatosabb.

Polonius a vándorszínészek Helsingörbe érkezésekor úgy ajánlja őket Hamlet figyelmébe, hogy nemcsak „a legjobb játékosok a világon”, akik bármilyen darabot

el tudnak játszani, hanem „korlátlan színváltás”-ra is képesek (II.2.). Az angol szövegben „Poem unlimited” (2.2.399): szó szerint „korlátlan vers” szerepel; a korlátlanság azonban természetesen még jellemzőbb magára a *Hamletre*, ahogy arra Harold Bloom is rámutat (Bloom 2003). A *Hamlet* recepciója viszont még a múnél is korlátlanabb; ezért érdemes lehet megvizsgálni az értelmezés esetleges korlátait vagy határait is.

A kritikai kommentárok nagy része Hamlet alakját és jellemét taglalja, újabb és újabb elméleteket kínálva rá, nemcsak erkölcsi, hanem pszichológiai, sőt pszichonanalitikus magyarázatokat is adva. Ugyanakkor ezek nagy része Hamlet halogatása felől közelíti meg a királyfi rejtélyes személyiségét és a tragédiáját. Ahogy Margreta de Grazia is rámutat, úgy tűnik, sokan azt hiszik, hogy egy megfelelő magyarázat Hamlet halogatására meg tudja magyarázni az egész művet, „ezt a rejtélyt, szfinxet, az irodalomnak ezt a Mona Lisáját” (de Grazia 2007.158). Ha azonban figyelembe vesszük, hogy Hamlet maga is magyarázattal szolgál a halogatására, a számára megfelelő alkalom kivárására, akkor azt is mondhatjuk, hogy a modern kritika nagy része a mű magyarázatakor azzal van elfoglalva, hogy felülírja, vagy valahogy kimagyarázza Hamlet erre vonatkozó szavait.

Néhány kritikus szerint Shakespeare korában a közönség még komolyan vette Hamlet szavait (de Grazia 2007.192), és ő is teljesen komolyan gondolja, amit mond; csak jóval később kezdték el tagadni, hogy az ellenfele kárhozatát kívánja. A romantika korának híres kritikusai, és azóta sokan mások úgy vélik, hogy Hamlet csak kifogásokat keres a halogatására: ez is csak egy a sok kifogás közül (Coleridge 1856). Az első ilyen értelmű, pszichologizáló magyarázatot William Richardson adta: szerinte Hamlet tulajdonképpen becsapja magát azzal, hogy olyan motivációt fogalmaz meg, amely valójában nem jellemző rá; lényegében hazudik önmagának és a közönségnek is (Richardson 1784). Érdemes azonban feltenni a kérdést: vajon nem a kritikusok csapják-e be magukat a hasonló értelmezésekkel, amelyekkel tisztára próbálják mosni a főhős jellemét?

A romantikus kritikusok, köztük William Hazlitt „tökéletes erkölcsű” hősnek látják Hamletet (Hazlitt 1900.78). Goethe szerint Hamlet „csodálatos, tiszta, nemes és rendkívül erkölcsös természetű”, akinek „minden kötelesség szent” (Goethe 1968. 81). De hogyan lehet valaki tökéletes erkölcsű, ha az ellenfele kárhozatát kívánja, akár csak gondolatban is? És hogyan lehet erkölcsös egy gyilkos, különösen, ha arra gondolunk, hogy Hamlet a mű végére többszörös gyilkossá válik; még a diáktársait és egykori barátait, Rosencrantzt és Guildenstern is a halálba küldi? Bradley még a huszadik század elején is „szent kötelesség”-nek nevezte Hamlet bosszúját (Bradley 1905.146). A romantikusok és Bradley hatását mutatja, hogy

máig újra és újra kiadják az értelmezéseiket; Bradley monográfiáját magyarra is lefordították és többször is kiadták (Bradley 2001). De hogyan lehet a bosszú szent, különösen a dráma keresztény kontextusában? Hamlet ugyan valóban erkölcsi kötelességének tartja a bosszút, és a drámában számos vallásos utalás is található, azonban érdemes ezeket a kérdéseket újra megvizsgálni. Sőt, ha Hamlet feladatát vizsgáljuk, felmerülhet az a kérdés is, hogy vajon a bosszú megoldás-e egyáltalán Hamlet helyzetére, illetve nem kínálkozik-e más megoldás a műben?

A mai modern kritikusok közül Germaine Greer „*Christus medicus*”-nak, azaz gyógyító Krisztusnak hívja Hamletet (Greer 1986.57). Greer a feminizmus egyik legjelentősebb képviselője, de itt ő is a hagyományos erkölcsi kérdéseket tárgyalja, lényegében folytatva a romantikus hagyományt. Ezzel az értelmezéssel kapcsolatban is felvetődik azonban a kérdés, hogy Hamlet mennyiben gyógyítja meg Dániát: valóban gyógyírt nyújt a problémákra? Joggal mondhatjuk-e, hogy ha nem is Krisztusként, de Krisztus követőjeként, jó keresztényként lép fel, akár a tetteivel, akár a szavaival? Néhány mai kritikus, például Holderness szerint igen (Holderness 2016.174), ez azonban erősen vitatható, már a fentiek tükrében is.

Hamlet így kommentálja anyjának Polonius megölését:

ha így tetszett az égnek
– Büntetve őt velem, s engem vele –,
Hogy én legyek szolgája, ostora.

(III.4.)

A királyfi tehát úgy hiszi, hogy az égnek, illetve a mennyországnak („but heauen hath pleasd it so”; 3.4.173), azaz Istennek tetsző cselekedetet vitt végbe Polonius leszúrásával: ő Isten szolgája és ostora. Más kritikusok szerint azonban Hamlet inkább a Gonosz megtestesítőjeként, követőjeként vagy szolgájaként viselkedik (McGee 1987.68; de Grazia 2007.181).

Néhány jelentős kritikus kommentárja után érdemes azt is megnézni, milyen összegzéseket találunk az irodalomtörténeti áttekintésekben és a kritikai kézikönyvekben, annál is inkább, mert ezeket tankönyvként is használják, illetve a szélesebb olvasóközönséghez is könnyebben eljutnak. „Hamlet tragikus vétsége a hezitálás, képtelen cselekedni, amikor cselekvésre van szükség. Túlságosan gondolkodó alkat” (Thornley – Roberts 1984.47). Ismerős lehet ez a jellemzés, amely egybeesik a romantikusok, Bradley és Dover Wilson véleményével. Felvetődik azonban a kérdés, hogy mikor van szükség cselekvésre, és milyen cselekvésre? Tényleg azt várjuk el Hamlettől, hogy habozás nélkül öljön, még egy imádkozó embert is?

Valóban a halogatás Hamlet tragikus vétsége? Egy másik összegzés szerint, amely az erkölcsi szempontokat tárgyalja, „Hamlet túlságosan is a filozófia és a keresztény vallás diákja ahhoz, hogy higgyen a bosszú erkölcsében és logikájában” (Guerin et al. 1999.42). Hamlet valóban wittenbergi diák, aki sokat mérlegeli a filozófiai és a vallásos kérdéseket is. A királyfi azonban csak halogatja, de sohasem utasítja el a bosszút: éppen ellenkezőleg, önmagát is ostromozza a késlekedéséért. Az imajelenetben pedig, ahogy láthattuk, bár keresztény keretben gondolkozik, egyáltalán nem keresztényi könyörületességből vagy vallásos jámborság miatt halogat.

Hamlet kétségkívül ellentmondásos és különleges személyiség Shakespeare tragikus hősei között, az imajelenetben pedig egészen egyedülálló vágyat fogalmaz meg. Néhány tragédiában és királydrámában a főszereplőnek ugyan még több vér tapad a kezéhez: Titus Andronicus, III. Richárd vagy Macbeth áldozatait egy idő után már nehéz számon tartani is, de egyikük sem kívánja ellenfele kárhozátát. A nagytragédiák ugyanakkor több érdekes párhuzamot is nyújtanak. Amíg a *Macbeth* a Szellem értelmezésében lehet segítségünkre, addig az *Othello* az ima szerepében és a főhős magatartásával, jellemével kapcsolatban.

OTHELLO

Imádkozál-e

Az estve, Desdemona?

DESDEMONA.

Igen, uram.

OTHELLO

Ha tudsz magadban még valami bűnt,

Miért az éggel meg nem békülél:

Most kérd kegyelmét.

DESDEMONA

Férjem! mit akarsz?

OTHELLO

Egymás után! Én félre vonulok.

Nem akarnálak készületlenül

Megölni. Óvjon ég, hogy lelkedet

Megöljem.

(*Othello*, V.2., Szász Károly fordítása)

Othello Hamlethez hasonlóan gyilkosságra készül, amit ő is jogos büntetésnek, erkölcsi elégtételnek és igazságszolgáltatásnak vél. Hamlettől eltérően Othello

téved, hiszen ártatlant öl meg: Desdemona hűséges a férjéhez, csak Jago rágalmazásának és fondorlatainak, valamint Othello hiszékenységének esik áldozatául. Othello azonban abban is különbözik Hamlettől, hogy ő nem akarja az áldozata lelkét megölni. Amíg Hamletet zavarja, hogy a király imádkozik és tisztítja a lelkét, addig Othello éppen erre szólítja fel Desdemonát: még félre is vonulna, hogy hitvese megbánhassa esetleges bűnét. Othello éppen azért halogatna, hogy megmentse Desdemona lelkét.

Úgy tűnik tehát, hogy Shakespeare-t erősen foglalkoztatták ezek a vallással kapcsolatos kérdések, és a *Hamlet*ben felvetett problémákat a következő nagytragédiákban ismét feldolgozta: mind a természetfeletti szerepe és a kísértés szempontjából, mind a halogatás, az ima és a bűnbánat, a túlvilági lét és az esetleges kárhozat felől is. A modern kritika néhány problémájának rövid áttekintése után ezért térjünk vissza Shakespeare korához, hogy kissé részletesebben is megvizsgáljuk ezeket a kérdéseket, illetve megnézzük, hogy milyen tükröt tartott a *Hamlet* a saját korának.

2. HAMLET SHAKESPEARE KORÁBAN

FORTINBRAS

Jerünk sietve meghallgatni azt,
S hívjuk be rá az ország nagyjait.
Én e szerencsét búsán ölelem;
E tartományhoz, úgy rémlik, jogom van:
Most alkalom hí föllépnem vele.

(V.2.)

2.1. A TÖRTÉNELEM ÉS A KRITIKA SZEREPE

Fortinbras a dráma végén készen áll, hogy meghallgassa Hamlet történetét, a véres bosszúdramát, amelyet Horatio el akar mesélni, „míg több baj nem ér/ Ármány s vétség miatt” (V.2.). Alighogy véget érnek tehát a tragikus események, máris újra el lehet mesélni azokat. Horatio és Fortinbras ebben mintegy példát mutatnak a dráma közönségének és olvasóinak. Bár a *Hamlet* elsődleges célja, hogy a színházban előadják, a tragédiát szavakkal is el lehet mondani, legalábbis összefoglalni és értelmezni, ahogy a kritikusok is teszik immár évszázadok óta. „Mindezt/ Híven elmondhatom” – állítja Horatio, és minden bizonnyal így is hiszi, annak ellenére, hogy nem minden színben volt jelen, bár Hamlet barátjaként értesülhetett a királyfi szándékairól.

Ahogy láttuk, hasonlóan bizakodóak a dráma egyes kommentátorai is, akik meg vannak győződve, hogy híven mesélik el a drámát, és olykor nemcsak Hamlet, hanem Shakespeare szándékait is tudni vélik. Mindezt úgy, hogy több évszázad távlatából értelmezik a művet, illetve annak általában valamelyik modern kiadását vagy fordítását. Fortinbras a dán királyi udvarba érkezve négy holttestet lát, köztük a királyét, a királynéét és a királyfiét, és ez a látvány magyarázatra szorul. A dráma egészének ismeretében ugyan nem feltétlen szükséges további magyarázat, a kommentátorok mégis késztetést éreznek arra, hogy Horatióhoz hasonlóan újra és újra elmeséljék a tragédiát, és valahogy meg is magyarázzák azt.

A fenti idézet arra is emlékeztethet bennünket, hogy nemcsak Hamlet fontos a műben, noha kétségkívül ő a címszereplő. Fortinbras is királyfi, a szomszédos Norvégiában, és most ő lesz Dánia következő királya. Ezért talán okulni is szeretne

a történetekből, a halottakról való méltó megemlékezés és a katonai tiszteletadás mellett, bár minden bizonnyal örül is a szerencsájének, hiszen szinte a kisujját sem kellett mozdítania a hőn áhított trónért. Csak Lengyelország ellen harcolt, Dánia ellen már nem kellett neki; a dán udvar elintézte helyette is a dolgát azzal, hogy kivégezte önmagát. A recepció azonban meglehetősen mostohán bánik vele: gyakran teljesen figyelmen kívül hagyják az értelmezésekben, a lerövidített színházi produkciókból és filmváltozatokból is sokszor kihagyják. A három leghíresebb *Hamlet*-film közül Olivier (1948) és Zeffirelli (1990) rendezéséből is hiányzik Fortinbras, míg Kenneth Branagh (1996) több mint négyórás filmjében, amely a teljes szöveget hozza, ugyan megjelenik a végén, de lerohanja Dániát – amire a szövegben nincs utalás.

Fortinbras nem szerepel a *Hamlet* korábbi változataiban, a dráma forrásaiban sem; Shakespeare alkotta, ahogy Laertest, Rosencrantzt és Guildensternt is, akik szerepét gyakran szintén erősen meghúzzák a modern produkciókban és adaptációkban: Oliviernél Hamlet utóbbi két diáktársa is hiányzik. Persze nemcsak rájuk és a többi mellékszereplőre jut kevesebb figyelem a modern recepcióban: ahogy említettem, a rendezők gyakran Hamlet szövegét is meghúzzák, leegyszerűsítve az ő alakját is. Vajon miért alkotott Shakespeare ilyen hosszú és összetett drámát, amelyet valóban nehéz a maga teljességében színpadra állítani?⁷ És – a kényszerű terjedelmi korlátokon túl – vajon miért egyszerűsítik le a drámát a modern recepcióban, nemcsak a színpadon vagy filmen, hanem gyakran a kritikai kommentárookban, sőt, már a modern kiadásokban is?

Ahogy láttuk, már a modern szövegkiadások is eltérnek a korai kiadásoktól, és ez részben magyarázattal szolgálhat például a Szellem alakjának a szokásos leegyszerűsítésére. Ezért ahhoz, hogy megértsük Shakespeare művét, vissza kell térnünk az eredeti szövegekhez, még akkor is, ha nem egyetlen, kizárólagos szövegről beszélhetünk, hanem három korai kiadásról (Q1, Q2, F1). Nem maradt fenn Shakespeare kézírata és az eredeti színházi szövegkönyv sem, így nem tudjuk, hogy pontosan milyen szöveget játszottak Shakespeare korában. Az 1603-as első kvartó a címlapján ugyan azt állítja, hogy Shakespeare *Hamletje* „ahogy számos alkalommal előadták Öfelsége szolgálói, London városában, továbbá a két egyetemen, Cambridge-ben és Oxfordban, és máshol”, azonban ez a szöveg nemcsak sokkal

7 F. R. Benson 1899-es stratfordi rendezése, amely a teljes, „konflált” szöveget színpadra állította (a második kvartót kiegészítve az első fölió plusz soraival), hat órán át tartott (Shakespeare – Edwards 2003.67). A szüneteket is beszámítva – rendezéstől függően – nem sokkal rövidebb a Q2 vagy a F1 teljes szövegének az előadása sem.

rövidebb, mint a másik kettő, hanem sok tekintetben jóval gyengébb minőségű is, ezért hagyományosan „rossz kvartónak” hívják.

Az 1604-es (néhány példányon 1605-ös) második kvartó a címlapja szerint *Hamlet* „újranymtatva és kibővítve, csaknem még egyszer olyan hosszúra, mint korábban, a valódi és tökéletes példány szerint.” Ezért hagyományosan ezt nevezik „jó kvartónak”, és ahogy említettem, én is elsősorban ezt veszem alapul az elemzésnél, az angol nyelvű idézetek is ebből vannak. Az 1623-as első fólió kiadás szövege ettől már csak viszonylag kissé tér el, és összességében szintén megbízható. Egyrészt ugyan valamivel rövidebb, mint a második kvartó, másrészt viszont tartalmaz nyolcvanöt olyan sort, amit az nem, de egyébként a két szöveg szinte teljesen meg egyezik. Alább kitérek a két jó szöveg közötti néhány különbségre is, azonban úgy gondolom, hogy ezeknél jelentősebbek a modern kiadások már említett eltérései. Ezért lényeges, hogy alapvetően az eredeti szövegeket vegyük figyelembe az értelmezésnél, ha Shakespeare drámájára vagyunk kíváncsiak.

Ha azonban dráma szövegének elolvasása után jobban is meg szeretnénk érteni a szereplők kihívásait és dilemmáit, akkor az eredeti kiadásokon túl azok eredeti kontextusához is érdemes visszanyúlnunk. Vajon a szórakoztatáson túl mi volt a színjáték célja Shakespeare korában? Hogyan tartott a *Hamlet* eredetileg tükröt a természetnek, és hogyan mutatta fel „az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (II.2.), vagyis a tizenhetedik század elejének Európáját? Milyen tükröt tartott a dán királyfi története a korabeli Londonban? E kérdések megválaszolásához figyelembe kell vennünk az adott történelmi helyzetet és a korabeli nézeteiket is, amelyek egészen mások voltak, mint később, a modern vagy posztmodern időkben.

Ezt felismerve, Shakespeare tragédiáját természetesen már számos irodalomtörténész vizsgálta. R. M. Frey hangsúlyozza, hogy „a historikus kritika megvédhet az egyes kritikusok kétes szubjektivitásától és a kritikai iskolák provincializmusától” (Frey 1984.8). Bár Hamlet története több évszázaddal Shakespeare kora elé nyúlik vissza, a drámaíró jelentősen átdolgozta és kibővítette a *Hamlet* korábbi, narratív változatait, a középkori dán legendát és annak a francia feldolgozását is. Ennek természetesen több oka is lehet, amelyek közül az elsődlegesek minden bizonnyal a dramaturgiai szempontok. Közismert, hogy Shakespeare számos drámája korábbi művek adaptációja volt: különféle forrásokat használt fel és alkalmazott a Globe színpadára, rendre meghaladva a korábbi alkotásokat, nemcsak művészi értelemben, hanem már a komplexitásukban is. Azonban a szereplőkkel kapcsolatban történelmi párhuzamokat is találhatunk, és Hamlet szavai alapján felvethető, hogy a dráma talán azokra is reflektál, illetve eredetileg azoknak is tükröt tarthatott.

Egy ilyen régi és összetett múnél azonban a történelem kétélű fegyver lehet: a történelmi tényeket és dokumentumokat, bármilyen szöveghez hasonlóan – beleértve természetesen a *Hamlet*-ét is – többféleképpen fel lehet használni. Ahogy Paul N. Siegel rámutat, éppen a *Hamlet*-kritika kapcsán, a historikus kritikát lehet használni, de kihasználni is; más szóval a történelemmel lehet élni, de visszaélni is (Siegel 1993.15). A historikus kritikusok is többféle megközelítést alkalmaznak, a Frey óta eltelt időszakban már az irodalomtörténeti kutatásoknak is több új irányzata alakult ki: a hagyományos historikus szemlélet után többek között a Greenblatt nevével is fémjelzett újhistorizmus (amely ma már szintén nem is annyira új), illetve a Belsey által is képviselt kulturális materializmus. A kritikusok Shakespeare-értelmezései pedig az egyes kritikai iskolákon belül is eltérőek, olykor teljesen ellentétesek. Amíg a hagyományos irodalomtörténeti kutatások bíztak benne, hogy képesek megbízhatóan rekonstruálni a történelmi hátteret és a mű eredeti jelentését, az újabb irányzatok jóval szkeptikusabbak ezen a téren.

Ezért én sem állítom, hogy az alábbiakban tökéletesen rekonstruálom Shakespeare drámáját az eredeti környezetével együtt, vagy annak egy végső, kizárólagos értelmezését nyújtom. Csupán arra törekszem, hogy rávilágítsak néhány részletre, amelyeket a modern recepció gyakran figyelmen kívül hagy, de velük a tragédiának a szokásos értelmezésektől eltérő és talán alaposabb olvasatát kaphatjuk. A fő célom, hogy bemutassam, hogy a dráma – a központi „színház a színházban” jelenetéhez hasonlóan – több szempontot is bemutat a felvetett problémákkal kapcsolatban, különféle megoldási javaslatokat is sugallva. Ezek egy részét a modern recepció – Az *egérfogó* szokásos értelmezéséhez hasonlóan – többnyire figyelmen kívül hagyja; olykor még az egyébként alaposágra törekvő historikus kutatók is. Sőt, úgy gondolom, hogy a dráma által felvetett szempontok, alternatívák ismeretében a mű konklúziója éppenséggel ellentétes a hagyományos értelmezésekkel, különösen a romantikusokkal.

Bár a történelem ismerete hasznos lehet a sokrétű mű alaposabb megértéséhez, a *Hamlet* természetesen nemcsak az irodalomtörténészek vagy a tudósok számára lehet érthető és élvezhető. Ismert, hogy Shakespeare – néhány kevésbé sikeres drámáiról kortársával ellentétben – maga sem járt egyetemre. Ahogy arra a *Hamlet* első kvartójának a címlapja is utal, inkább vándorszínészként fordult meg ott a társulatával, illetve Oxfordban átutazóban is gyakran járt, a Stratford és London közötti útjain (amíg ő Londonban töltötte ideje nagy részét, a családja Stratfordban maradt, de időnként hazalátogatott). A Globe közönségét jellemzően nem értelmiségiek alkották, de a mű ellátja a nézőket és az olvasókat az értelmezéshez szükséges információkkal. A tragédia összetettségét azonban jobban méltányolhatjuk, ha

felismerjük, hogyan tükrözi a korabeli eseményeket és nézeteket, többek között a trónutódlásról, a bosszúról, a színházról vagy a szellemekről.

2.2. HAMLET KORA ÉS FELADATA

Mi Hamlet kora? Mint annyi minden a drámával kapcsolatban, ez a kérdés, illetve kifejezés is kétértelmű: utalhat a főszereplő életkorára és a történelmi korra is. Hamlet életkorát az utolsó előtti jelenetben az első sírásótól tudjuk meg, aki pontosan emlékszik, hogy aznap kezdte el a foglalkozását, „mikor néhai Hamlet királyunk legyőzte Fortinbrast” (V.1.). Ez a győzelem, amely a néhai Fortinbras király halálát hozta, „éppen aznap volt, mikor az ifjú Hamlet világra lett, tudja, az, aki megbolondult, aztán Angliába küldték.” Hamlet faggatózására a sírásó végül elárulja, hogy mindennek harminc esztendeje. Ekkor Hamlet még nem tudja, hogy a sírásó Ophelia sírját ássa, és természetesen azt sem, hogy hamarosan ő is meghal, ahogy Dánia jelenlegi királya, a királyné és Laertes is, további munkát adva ezzel a sírásóknak. Úgy tűnik tehát, hogy a kerek harminc évvel ezelőtti jeles nap többszörös egybeesést hozott: a néhai Hamlet király győztesen vívott meg egy párbajt, megszületett a királyfi, de egy civil életpálya kezdete is volt, egy olyan foglalkozás, amely különösen illik a tragédiához.

A *Hamlet* ikonikus képe is ehhez a jelenethez kapcsolódik: Hamlet Yorick koponyájával. A huszonhárom éve halott Yorick csontjait éppen azért ássák ki, hogy helyet készítsenek a legutóbbi halottnak, Opheliának. A sírásó felmutatja és odaadja Yorick koponyáját Hamletnek, emlékeztetve őt a halálra és a letűnt idők vidámságára. Yorick udvari bolond volt, hivatásos nevettető. A sírásókat is bolondok, illetve bohócok játsszák, az angol nyelvű színpadi utasításban és a dialógusban is következetesen csak bohócoknak hívják őket (Shakespeare – Arany – Fabinyi 1993.206). Eörsi fordítása ezt is pontosabban visszaadja: míg Aranynál „KÉT SÍRÁSÓ”, az „ELSŐ SÍRÁSÓ” és a „MÁSODIK SÍRÁSÓ” szerepel, addig Eörsinél „ELSŐ BOHÓC, a Sírásó szerepében” és „MÁSODIK BOHÓC, a Sírásó cimborájának szerepében”. Az első sírásó – illetve első bohóc – meglepő szellemességével nemcsak a társát, hanem Hamletet is többször megréféálja, jellemzően a kitérő válaszaival: „Hát nem tudja? Hisz minden bolond tudja azt,” hogy mikor győzte le a néhai Hamlet király Fortinbrast, és így nyilvánvalóan azt is, hogy mikor született a királyfi.

A sírásók tehát nemcsak egy komikus epizódot hoznak a drámába, közvetlenül a tragikus végkifejlet előtt, hanem fontos információkkal szolgálnak. Sőt, ha

humoros formában is, de súlyos kérdéseket feszegetnek a halállal, a túlvilággal és a vallással kapcsolatban, már az első megszólalásukban is. „El szabad temetni keresztyén temetőbe egy olyan leányt, ki maga jószántából keresi az üdvösséget?” – teszi fel a kérdést az első bohóc Ophelia tragikus halálára célozva, majd további kérdéseket vet fel a halál körülményeiről és a várható következményekről. Látuk, hogy az üdvösség, illetve a kárhozat kérdése Hamletet is erősen foglalkoztatja; nemcsak a saját üdvössége, hanem másoké is. Sőt, Hamlet olykor nemcsak az üdvösség keresésén, hanem annak a megakadályozásán is fáradozik.

Miután Hamlet találkozik a Szellemmel, szintén úgy dönt, hogy a bolondot játssza; bár nem hivatásosan, mégis olyan hitelesen, hogy a jelek szerint mindenki elhiszi róla. Vitatott, hogy mennyire sikeres Hamlet, akár a küldetésének a végrehajtásában, akár a bolondozásában, a felvett álcájában. A király megölése ugyan ekkor még hátra van, de ahogy említettem, Polonius és Ophelia is Hamlet áldozata, részben a bosszúszomjának, részben talán a bolondozásának, a szerepjátékának.

Hamlet szokása szerint a temetőben is elmélkedik: hosszasan beszél Horatiónak az elmúlásról, a körforgásról, valamint Káinról, Nagy Sándorról és Julius Caesarról is. Ezzel bibliai, történelmi és térbeli távlatokat is ad a középkori skandináv uralkodókról és királyfikról szóló műnek, vagyis a saját történetének, illetve Shakespeare tragédiájának. Yorick koponyájával és Ophelia temetésével aztán szó szerint kézzelfogható közelségbe kerül a halállal, ami rá is vár, de ami már miatta is bekövetkezett. Hamlet itt már a saját döntéseinek és a tetteinek a következményeivel is szembesül, bár ennek a jelek szerint nincs tudatában: a sírásó nem árulja el neki, hogy Ophelia sírját ássa, arra csak a temetéskor döbben rá, a gyászolókat látva és hallva.

Hamlet tehát a sírásó szavai szerint harminc éves, és ez meglepetésként is érhet bennünket, hiszen a dráma elején még diákként ismertük meg, azóta pedig nem olyan sok idő telt el – bár nem tudhatjuk, hogy pontosan mennyi. A harminc év ugyanakkor jelképes is lehet, egy emberöltőre utalva. Amíg Hamlet születése egybeesett Fortinbras király halálával, Hamlet halála ifjabb Fortinbras felemelkedését hozza. A dráma elején megtudjuk Horatiótól, hogy Fortinbras apja és Hamlet apja egy párbajban döntötte el a két királyság sorsát; az ifjú Fortinbras az apja által elvesztett birtokokat Hamlet király közelmúltbeli halála után erővel akarja visszaszerezni (I.1.). A történelem és a szerencse kereke hamarosan körbe ér: miután Claudius király és Hamlet királyfi is meghal, Fortinbras királyfi végül harc nélkül kapja vissza mindazt, amit apja elvesztett, és ráadásként még Dánia trónját is.

Ezekből a részletekből Hamlet kora mellett tehát a történelmi korról is képet kapunk, arról a fiktív és meglehetősen összetett háttérrel, amelyet Shakespeare

alkotott meg a két szomszédos királyság generációk óta tartó konfliktusához – és amelyből a modern recepció Norvégiát gyakran ki is hagyja. A dráma kora azonban ennél is jóval összetettebb. A Helsingörben játszódó történet időpontja nincs pontosan megadva, viszont többféle történelmi, kulturális és bibliai utalás is található benne. Az eredeti történet, a középkori dán legenda helyszíne és időpontja is igen távoli a tizenhetedik század elejének Londonjától. Azonban, ahogy említettem, Shakespeare ezt csak a dráma magjaként használta, és alaposan átdolgozta. A tragédia maga is felvázol egy politikai, kulturális, erkölcsi és vallásos keretet azzal, ahogyan a szereplők az eseményeket és a döntéseiket ismertetik és kommentálják. Ugyanakkor a késő Erzsébet-kori kontextus is lényeges abból a szempontból, hogy az eredeti londoni közönség úgy értelmezhetette a drámát, ahogy az akkor és ott, a Globe színpadán megjelent, és aktuális mondanivalóval is bírhatott. A *Hamlet* kapcsán a konkrét történelmi és politika eseményeken túl művészeti, filozófiai és vallásos szempontok is felmerülnek, amelyek szintén összetettek.

Ezt a kulturális korszakot ma általában kora modern kornak nevezzük, hasonlóan Shakespeare nyelvéhez, a kora modern angolhoz. Ez az elnevezés a korszak modern voltát hangsúlyozza, amely elkülönül a korábbi nagy korszaktól, a középkortól. A kora modern és az angol reneszánsz tulajdonképpen ugyanannak a korszaknak két, alternatív elnevezése, amelyek két, meglehetősen eltérő megközelítésmódot takarnak. Amíg a kora modern előremutat a jövőbe, és a modern részeként határozza meg Shakespeare korát (Grady 2000.1-19), mintegy hozzánk is kötvé azt, addig a reneszánsz a múltba mutat vissza, az antik örökség, az ókori görög és római kultúra újjászületésére utalva. A Shakespeare utáni korszakok közönsége és olvasói rendre szívesen azonosultak Hamlettel és az ő modern vonásaival, de a műben számos antik utalás is található. „Seneca nem elég nehéz, Plautus nem elég könnyű nekik” – mondja Polonius a vándorszínészekről, amikor Helsingörbe érkeznek (II.2.). Láttuk, hogy a színészek – Hamlet közreműködésével – komoly felfordulást okoznak a dán udvarban; hozzájuk hasonlóan a *Hamlet*tel Shakespeare is túlszárnyalja, a végletekig kielezi az ókori tragédia, a Seneca nevével fémjelzett bosszúdráma műfaját. A színházzal kapcsolatban azonban korabeli utalásokat is találhatunk, amelyeket alább tárgyalok majd.

Ugyanakkor a középkori hagyomány is erőteljesen érződött a korban, és ez is sokrétű volt. A vallás fontos szerepet játszott az élet minden területén, a politikát és a mindennapi életet is alapvetően befolyásolta. A középkori színházi hagyományok is továbbéltek a reneszánsz idején, a népszerű misztériumjátékokat és a moralitásokat időnként még a tizenhatodik század második felében is előadták, de a nem kifejezetten vallási célzatú kortárs színház is bővelkedett vallásos utalásokban;

ahogy láttuk, a *Hamlet* is. A reformációval azonban a kereszténység is összetetté vált, és a vallásos változások élet és halál kérdéseit jelentették nemcsak a papoknak vagy a szerzeteseknek (utóbbiak működését az anglikán egyház megalapítása után már VIII. Henrik betiltotta, a katolikus kolostorok vagyonát pedig elkobozták), hanem az uralkodótól a közemberekig mindenki számára. I. Erzsébet, apjához, VIII. Henrikhez hasonlóan protestáns volt, egyben az anglikán egyház feje, de a két uralkodó közötti időszakban többször is változott az államvallás, protestánsból katolikusba, majd ismét protestánsba, az aktuális uralkodók vallását követve. Erzsébet uralkodásának végén nemcsak a trónutódlás, hanem a vallás kérdése is ismét előtérbe került.

Hamlet és Ophelia beszélgetésének a kihallgatása után Claudius király így dönt:

Gyors eltökéléssel így gondolám:
Menjen sietve Angliába Hamlet,
Meggérni az elmúlasztott adót.

(V.2.)

Ez az adó utalás lehet a „Danegeld”-re, amelyet a dánok még a viking hódítások idején vetettek ki Angliára, és nagyjából az eredeti Hamlet-történet idejével is egybeesik, amely sok évszázaddal Shakespeare előtti Saxo Grammaticus történetíró Amlethről szóló legendája a tizenharmadik század elején jelent meg a *Gesta Danorum* című latin nyelvű krónikában, tehát a történet Shakespeare korában már legalább annyi idő volt, mint ma az angol tragédia, de a skandináv Amlóði legenda még régebbre nyúlik vissza. A vikingek hírhedtek voltak a kegyetlenségükről: még a kereszténység előtti pogányságot képviselték, és az első évezred végi támadásaik során nagy riadalmat és súlyos veszteségeket okoztak szerte Európában, így Angliában is, az akkor már több évszázada keresztény hitre tért angolszászok körében. A középkori hagyományok tehát nemcsak a kereszténységet, hanem azt megelőző, kora középkori barbár és pogány szokásokat is jelentették. Az erőszak és a bosszú kultúrája így nemcsak az antik hagyományokra, hanem a skandináv pogányságra is visszavezethető.

Shakespeare Hamletje ugyanakkor a wittenbergi egyetemen tanul, amelyet a tizenhatodik század elején alapítottak, és Luther fellépése után már a keresztény megújulás, a reformáció központja lett, majd annak a jelképévé vált. A dráma elején az ifjú Fortinbras fenyegeti invázióval Dániát, míg Hamlet a wittenbergi diák, aki filozófiai és teológiai kérdéseket fejteget, a dráma végére azonban jóval árnyaltabbá válik a helyzet.

A fő konfliktus azonban kétségkívül Dánián belül, Hamlet királyfi és Claudius király között játszódik. A középkori királyság attribútumait a halott Hamlet király után Claudius képviseli, aki azonban egy eltitkolt gyilkosság után jutott hatalomra, és képmutatóan visszaél a hagyományos, keresztény király szerepével. Hamlet viszont a dráma elején nemcsak az őszinteséget, hanem a tudományt és a haladást is képviseli a Wittenbergbe való visszavágyódásával. Ez az alaphelyzet – és talán a modern recepció érthető részrehajlása is – azt eredményezheti, hogy leegyszerűsítik Hamlet szerepét, és a késlekedését azzal magyarázzák, hogy a királyfi nem is akar király lenni, sőt, bosszút sem akar állni. Inkább tudós ő, egy modern, békés filozófus, aki nem uralkodásra vagy harcra termelt. Terence Hawkes például úgy értelmezi a hőst, mintha ő is csak egy modern értelmiségi lenne közöttünk (Hawkes 1964.35). Ezek szerint a bosszú ugyan Hamlet erkölcsi kötelessége lenne, de az idegen az ő felvilágosult szellemétől; egy olyan erkölcsi kötelesség, amely a sötét múlthoz tartozik, akár az antikvitáshoz, akár a kora középkori pogánysághoz, de semmiképpen sem Hamlethez.

A dráma egésze azonban ellentmond ennek a sommás, bár Hamletre kétségkívül hízeltgő véleménynek. Hamlet így jellemzi magát, még azelőtt, hogy bárkit megölne:

Én meglehetősen becsületes vagyok: mégis oly dolgokkal vádolhatnám magamat, hogy jobb lett volna, ha anyám világra sem szül. Igen büszke vagyok, bosszúálló, nagyravágyó; egy intésemre több vétek áll készen, mint amennyi gondolatom van, hogy beleférjen, képzeletem, hogy alakítsa, vagy időm, hogy elkövessem benne. Ily fickók, mint én, mit is mászkáljanak ég s föld között! Cinkos gazemberek vagyunk mindnyájan: egynek se higgy közülünk.

(III.1.)

Hamlet Opheliának írja le így magát; ahogy említettem, lehet, hogy itt is csak szerepet játszik, túl azon, hogy érthetően zaklatott a volt kedvesével való találkozásakor. Lehet, hogy csak a bolondot játssza, vagy alig burkoltan a királyt fenyegeti, de a bosszúvágyát, a nagyravágyását és az eljövendő vétkeinek a sokaságát hangsúlyozza, háromszoros fokozással: azok meghaladják még az ő gondolatait, képzeletét és idejét is. Meglehetősen más ez az önjellemzés, mint a romantikusok

Hamlet-képe, például Coleridge jellemzése, aki szerint „minden, ami szeretetre-méltó és kitűnő a természetben, egyesül Hamletben.”⁸

Mi Hamlet feladata? És milyen valójában a jelleme? Közismertek Hamlet sorai az első felvonás végén, Arany János fordításában:

Kizökkent az idő; – ó, kárhozat!
Hogy én születtem helyre tolni azt.

(I.5.)

A Szellem megjelenése valóban az idő kizökkenésére utal, de hogyan lehetne „helyre tolni” azt? Említettem, hogy Hamlet a Szellemmel való találkozása után rögtön bosszút esküszik, azt tekinti a legfőbb feladatának, már a fenti sorok elhangzása előtt, és bár sokáig halogatja azt, sohasem mond le róla, inkább ostorozza magát a késlekedésért. Noha sokat tépelődik, az öngyilkosság gondolatát is többször felveti, de végig a bosszújára készül, és már Polonius megölésekor is arra tesz kísérletet.

Opheliával beszélve Hamlet nagyravágyónak nevezi magát, ami az adott helyzetben elsősorban a koronára utalhat. Később azt állítja Horatióknak a királyról, hogy „Ide csöppent, trónraléptem és reményim/ Közé” (V.2.). Az angol szövegben a Claudius a *választások* és Hamlet reményei közé lépett,⁹ és ez dán politikai rendszer sajátosságára, a választásos monarchiára utal. A dán királyság ugyanis – Angliával ellentétben – nem örökletes volt. Hamlet pedig a mű végén elárulja a barátjának, hogy reménykedett abban, hogy őt választják királynak; ezek szerint mégiscsak szeretett volna király lenni. Miután a választók másképp döntöttek, érthető, hogy Hamlet távozni kívánt Helsingörből, nemcsak a tanulmányai iránti vágy, hanem feltehetően a királyválasztás utáni csalódottsága miatt is. Egy tizenhetedik századi angol beszámoló szerint Dánia királyát „mindenféle ember választotta”, és ha azt tapasztalták, hogy „kegyetlen, gonosz, zsarnoki, gyáva vagy semmirekellőt juttattak a trónra, gyakran elmozdították” (Robert of Moleworth 1694.43 in Frye 1984.356).

Claudius tehát választott király, politikai értelemben nem trónbitorló. Erkölcsi szempontból igen, hiszen gyilkosság útján jutott a hatalomhoz, és erről a választók minden bizonnyal nem tudtak. A kérdés tehát, hogy mi a teendő hasonló helyzetben, illetve a bosszú megfelelő válasznak, vagy akár erkölcsösnek tekinthető-e egy

8 “all that is amiable and excellent in nature is combined in Hamlet.” Coleridge: *Lecture on Hamlet*, January 2, 1812 (Coleridge in Shakespeare – Miola 2011.249).

9 “Pop’t in betweene thēlection and my hopes” (5.2.65).

erkölcstelen uralkodóval szemben. Miután két további utalás is található a drámában a választásokra, úgy tűnik, hogy ez fontos körülmény, amelyet Shakespeare hangsúlyozni kívánt. Az erre vonatkozó korabeli angol doktrína szerint, amelyet a protestáns Bilson püspök fogalmazott meg, ha egy király örökli a trónt, és zsarnokká válik, akkor fegyveres ellenállás kezdeményezhető ellene, de nem lehet leváltani. Azonban ha választják az uralkodót, akkor a hercegek és a nemesek törvényesen is ellenállhatnak neki, vagy le is válthatják, mint zsarnokot, és törvényesen más állíthatnak a helyére az országuk jogai alapján (Bilson 1585.513 in Frye 1984.265). Ezek szerint Claudius, választott uralkodó lévén, törvényesen elmozdítható lenne. Azonban ezt a szempontot is többféleképpen értelmezhetjük. Egyrészt hivatkozhatunk rá úgy, hogy ez is Hamlet ügyét támasztja alá, akinek joga van fellépni a király ellen. Másfelől viszont ez azt is jelenti, hogy ha Hamlet nem ragaszkodik a bosszújához, az adott politikai rendszerben elkerülhetné a tragikus végkifejletet. Ha maga mellé tudná állítani az embereket, ha a választókat megnyerné az ügyének, megpróbálhatná leváltani a királyt, majd új választást kezdeményezhetne.

A drámában az első utalás a választásos királyságra jellemző módon éppen egy ilyen helyzetet mutat be. Amikor apja halála után Laertes visszatér Dániába, az emberek őt szeretnék a királyukká tenni:

„Tegyünk királyt! Éljen Laertes!”
 Kéz, főveg és nyelv az égig veri:
 „Laertes a király! Éljen Laertes!”

(IV.5.)

Arany fenti fordításában is kiderül, hogy a nép szeretne Claudius helyett egy másik királyt tenni, azonban az angol szöveg szó szerinti fordítása: „Válasszunk!”¹⁰ Ez pedig egyértelműen utal a választásos monarchia rendszerére, bár egyelőre csak közvetetten. E sorok előtt a Laertes megérkezését és a híveinek választási szándékát a királynak jelentő hírnök korántsem szabályos királyválasztásról, hanem csöcselékről és lázadásról beszél, sőt a „bevett szokás” feledéséről. Ennek feltehetően az az oka, hogy Claudius még hivatalban levő uralkodó, így egyrészt látszólag nincs is szükség új választásra, másrészt a király elmozdításának a szükségességét eddig senki sem vetette fel nyíltan. Eddig csak Hamlet utalt a király iránti ellenszenvére, de ő sem a törvényes, formális leváltásra, hanem a saját bosszúszomjára célozva.

¹⁰ “Choose we, Laertes shall be King” (4.5.107).

Laertes kinn hagyja az őt támogató tömeget, majd maga is a bosszúvágyát fogalmazza meg a királynak, Hamlettől eltérően teljesen nyíltan, szemtől szembe: „Hadd jöjjön, ami jó, de az atyámért/ Bosszút állok busásan.” A választás tehát itt csak elméleti lehetőségként jelenik meg, a tömeg vágyának a tolmácsolásaként. Mégis egy olyan kezdeményezést látunk, amely nemcsak Laertes, hanem Hamlet számára is egy komoly lehetőséget jelenthetne, ha nem bosszúra törekednének. Ahogy láttuk, később kiderül, hogy Hamlet is tisztában van a választásos monarchia rendszerével, és a helyzete is hasonló Laerteséhez: mindketten azért akarnak elégtételt, mert megölték az apjukat.

A lázadásra való utalás ellenére Claudius király szóba áll Laertesszel, sőt, felajánlja neki, hogy szükség esetén lemond a trónról, még az életéről is, és átadja a királyságot, a megfelelő formák betartásával.

Válaszd, eredj, legértelmesb barátid,
Köztem s közötted hogy ítéljenek,
Akár egyenest, akár mellékesen
Érintsen a vád: országunkat adjuk,
Éltünk, koronánk és mindent, mi mienk,
Elégtétel gyanánt neked.

(IV.5)

E sorok a választásos monarchia két fontos sajátosságára is utalnak: egyrészt törvényes keretek között a király megvádolható, elítélhető és leváltható, másrészt szinte bárki megválasztható, legalábbis aki kellő ranggal és befolyással bír. Nemcsak Hamlet királyfi merül fel lehetséges utódként a trónon, hanem Laertes is, aki nem tartozik a királyi családhoz. Sőt, a történetek után úgy tűnik, hogy a nép szimpátiája inkább Laertes felé hajlik, semmint az örültet játszó és immár gyilkos Hamlet felé. Claudius király természetesen tudja, hogy nem kell lemondania a trónról: nem ő, hanem Hamlet ölte meg Poloniust. Hamlet szándéka pedig az volt, hogy a királyt ölje meg. Ironikus, hogy Hamlet első bosszúra irányuló kísérlete azt eredményezi, hogy egy másik fiatalembert hoz hasonló helyzetbe: Laertes szintén igazságot és elégtételt követel apja megölése után. Még ironikusabb, hogy maga a király ajánlja fel a megoldást: saját formális elmozdítását a trónról.

Laertes visszatértekor a királyné is jelen van, így nyilvánvalóan ő is tudatában van a választásos monarchia rendszerének. Ő is tanúja a jelenetnek, amikor megkísérlik elmozdítani a királyt, még akkor is, ha ez a kísérlet nem helyénvaló: maga a királyné világosítja fel Laertest, hogy az apja „nem általa”, vagyis nem a király által

halt meg. Amikor Hamlet korábban a királynével beszél, éppen Polonius megölésekor, megvádolja őt apja meggyilkolásával: „Megölni egy királyt, s öccsével élni” (III.4.). A királyné meglepődése arra enged következtetni, hogy nem volt részes Hamlet király meggyilkolásában, sőt, nem is tudott róla. Ha tudná, hogy a férje gyilkosához ment hozzá, elképzelhető, hogy talán nemcsak elhagyná, hanem még az elmozdítását is kezdeményezné az adott, formális keretek között. Akár Hamlettel közösen fellépve, vagy akár még nélküle is, hiszen úgy tűnik, Hamlet csak a bosszúban gondolkodik. Az *egérfogó* és Hamlet további célzásai ellenére azonban a királyné sohasem tudja meg egyértelműen, hogy Claudius megölte első férjét: Hamlet zaklatott és erőszakos viselkedését az örültsége megnyilvánulásának tartja, különösen azután, hogy az ismét megjelenő Szellemhez beszél, akit azonban a királyné nem lát: „Haj! örült csakugyan.”

Az utolsó utalás a választásos monarchiára az utolsó jelenetben hangzik el, ismét Hamlet szájából:

De íme, jóslok; Fortinbrasra száll
Az ország: övé haldokló szavam.

(V.2.)¹¹

Arany fenti fordításából itt sem derül ki egyértelműen a politikai rendszer sajátossága, ezúttal Nádasdy Ádám fordítása a legpontosabb: „azt jóslom:/ a választott király Fortinbras lesz./ Őrá adom szavam”. Eörsi fordítása is rávilágít a politikai rendszerre, bár maga a *választás* kifejezése nála is hiányzik: „De megjósolom: Fortinbrasra száll hazánk./ Haldokolva rá szavazok.” Ez utóbbi változat azonban megmagyarázza, hogy a haldokló Hamlet szava (vagy hangja) egy szavazatnak számít az elektorok voksai között – feltéve, ha a királyválasztásnál majd figyelembe veszik az előző király szintén halott gyilkosának a szavazatát, hiszen Claudius király ledőlésekor Hamletet a jelenlevők egyöntetűen árulással vádolják meg: „MIND Árulás! árulás!” (V.2.).

A haldokló Hamletet már nem választhatják királlyá, a korona a trónra szintén igényt tartó norvég királyfié lesz, aki megkapja Hamlet szavazatát is. Hamlet végrehajtja a Szellem parancsát, a bosszút, de amikor megöli Claudius királyt, már maga is halálos sebet kapott, és szinte az egész dán udvar haldoklik. A dán királyi család lényegében kivégezte magát a bosszú sorozatával. Laertes, akinek a neve korábban szintén felmerült a választások kapcsán királyjelöltként, szintén halott.

¹¹ “But I doe prophetic thèllection lights/ On Fortinbrasse, he has my dying voyce” (5.2.355-6).

A dán bosszúállók egymás keze által hálnak, és a korona egy idegenre, egy külföldi jelöltre száll. A végkifejlet tehát közel sem ideális sem Hamlet, sem Dánia szempontjából, ugyanakkor három utalást is találhatunk a választásos monarchiára, amely felveti egy másik megoldás lehetőségét is: a király törvényes leváltását, és a helyébe új király választását.

2.3. A BOSSZÚ ÉS A BOSSZÚÁLLÓK

Hamlet döntésének a fontosságát Laertes hangsúlyozza, már a darab elején.

Amily nagy ő, szándéka nem övé,
Mert születése rabja maga is.
Nem kérhet ő, mint közsorsú személy,
Leányt magának; mert egész haza
Jólléte, üdve, lépésén forog.
Azért e lépésnek határt ama
Test szavazatja s engedélye szab,
Amelynek ő feje.

(I.3.)

Laertes itt Hamlet kötelezettségeit a házastárs választásán keresztül magyarázza el Opheliának. Hamlet nem dönthet bárhogy, a döntésének komoly következményei vannak, „mert egész haza/ Jólléte, üdve, lépésén forog.” Laertes itt már megelőlegezi, hogy Hamlet lesz a következő király, akinek az egész ország érdekeit kell néznie. Közvetve itt is megtaláljuk a választott királyság leírását, ahol az uralkodónak, az ország fejének az országgal, a testtel összhangban és egyetértésben kell uralkodnia. E sorok tehát egyrészt Hamlet felelősségére, másrészt a korlátaira is felhívják a figyelmet a választása kapcsán. A „Test szavazatja s engedélye” nemcsak Ophelia sorsára vonatkozik, hanem minden fontosabb döntésre, amely a királyság, a király vagy a királyfi sorsával kapcsolatos.

A Szellemmel való találkozás után Hamlet lemond Ophelia szerelméről, hogy a bosszújára összpontosítson, amire meg is esküszik; valójában minden egyébről lemond, amikor a bosszút választja (I.5.). Ez a döntés vagy lépés azonban végül nyilvánvalóan nem eredményezi a hazája jóllétét és az üdvét. Bár Dánia jólléte és üdve kezdettől fogva kérdéses, hiszen Claudius is gyilkosság árán jutott a trónhoz, Hamlet tettei, amelyek a bosszú negatív spiráljához vezetnek, csak rontanak a helyzeten.

A bosszú igen vitatott kérdés volt a *Hamlet* korában. A keresztény hagyomány kifejezetten tiltotta, amely mind a katolikus, mind a protestáns egyházak tanításának központi eleme. A keresztény embernek hagyományosan passzívan és türelmesen el kell viselnie a sérelmeket, a bosszú Isten privilégiuma. A gyakran hivatkozott ószövetségi törvény így hangzik: „Enyém a bosszúállás és a jutalmazás, arra az időre, mikor meginog lábuk. Mert közel van pusztulásuk napja, sorsuk hamarosan utoléri őket” (MTörv 32,35). Az újszövetségi tanítás is erre hivatkozik, megerősítve azt: „Ne szolgáltatassatok magatoknak igazságot, szerettem, hanem hagyjatok teret az Isten haragjának, hiszen írva van: „Enyém a bosszú, én majd megfizetek” - mondja az Úr” (Róm 12,19) (Kéry 1988.76). Azonban a korban megkülönböztették a magánbosszút a hatalomban levő személy bosszújától. Amíg a magánbosszút tiltották, az uralkodótól elvárták a bosszúállást (Frye 1984.31). Az uralkodót Isten szolgájának, illetve a követének tartották, aki megbüntetheti a gonosztevéket. A magánbosszút viszont nemcsak szigorúan tiltották, hanem mélyen el is ítélték, szinte egyöntetűen.

A Szellem parancsának végrehajtásakor Hamlet magánbosszúra törekszik, és láttuk, hogy *Az egérfogó* után csak azért halogat tovább, hogy „megfelelő” alkalmat találjon a király elvárásához, de valójában nem is olyan sokáig halogat az első kísérletével. Azonban úgy tűnik, hogy a tragédia vége felé Hamlet már királynak tartja magát, vagyis olyan uralkodónak, akinek hatalmában áll mások életéről dönteni. Amikor Ophelia temetésén előlép és felkiált, „Én vagyok,/ Hamlet, a dán” (V.1), akkor lényegében királlyá kiáltja ki magát, „a dán” ugyanis a dán uralkodót, a királyt is jelenti (Shakespeare – Jenkins 1982.391). Ez akár logikus lépésnek is tekinthető, miután meggyőződik Claudius király bűnösségéről. A recepcióban is sokan Hamletet tartják a jogos uralkodónak, Claudius pedig trónbitorlónak, például a fent hivatkozott Frey is. Ez az álláspont azonban több szempontból is vitatható. Egyrészt, ahogy említettem, a drámában Hamleten és Horatióon kívül senki sem tud a király bűnösségéről, másrészt a többször is hangsúlyozott választásos monarchiában Claudius a választott uralkodó.

Miután királynak kiáltja ki önmagát, Hamlet első „királyi” tette az, hogy kérdőre vonja a húgát gyászoló Laertest, majd beugrik utána Ophelia sírjába, hogy birokra keljen vele, azt bizonygatva, hogy az ő gyásza nagyobb a volt kedvese iránt. Hamlet viselkedése itt azért is megdöbbentő, mert, ahogy említettem, Ophelia megőrülése és halála Hamlet viselkedésének a következménye; Laertes érthetően Hamlet áldozatának tekinti a húgát. Hamletnek a temetőben tanúsított magatartását a királyné is örületségnek véli, legalábbis ezzel védi a fiát: „Örült beszéd ez; így tart egykorig,/ Ha rájön a láz” (V.1.).

Hamlet ezután azt is elmeséli Horatiónak, hogyan intézte el Rosencrantz és Guildenstern kivégzését. „Király nevében szörnyü kénytetést” írt Angliának, vagyis az angol királynak, hogy „Minden halasztás nélkül, rögtöni/ Halálnak adja e parancs vivőit” (V.2.). Ez is magyarázható azzal, hogy Hamlet itt már királynak tekinti magát, akinek jogában áll bárkit kivégeztetni. Hamlet hosszasan magyarázza, miért és hogyan írta meg ezt a valóban szörnyű levelet, a döbbsent Horatio viszont először csak egy rövid, technikai jellegű kérdéssel válaszol: „S hogyan pecsétlél újra be?” Hamlet és kísérői egy hajón utaztak Angliába, így valóban kézenfekvő a kérdés, hogyan sikerült a tengeren királyi pecsétet jutni. Hamlet azonban ezt is megmagyarázza.

Hát ebben is segélt az Ég. Atyám
Gyűrűje, melyről azt a dán pecsétet
Levették, éppen tarsolyomba volt.
Alájegyzém az írást; összhajtam,
Úgy, mint a másik; bepecsételém,
S helyére dugtam: rá nem ismer a
Váltott-gyerekre senki.

(V.2.)

Hamlet először azt a meggyőződését fejezi ki, hogy az Égnek, vagyis Istennek segítségével adta hirtelen halálra a kísérőit, tehát erkölcsileg igyekszik igazolni a tettét, pedig Horatio kérdéséből és Hamlet válaszából is kiderül, hogy valójában okirathamisítást végzett. Claudius király levelét cserélte ki a sajátjára, amelyet a király nevében írt, és apjának, az előző királynak a gyűrűjével pecsételt le. Horatio erre csak egy újabb rövid kérdéssel tud reagálni: „Megy hát Guildenstern s Rosencrantz neki?” Vagyis miközben Hamlet egy kalózhajón visszatért Dániába, ők mennek tovább Angliába, a hirtelen halálba. Hamlet kifejti, hogy egyikük halála sem nyomja a lelkét, sőt, szerintük ők tehetnek arról, hogy vállalták a veszélyt, amellyel „két hatalmas ellen/ Böszült rohamja s vívó-töre közzé/ Hitvány elem kerül.” A „két hatalmas ellen” természetesen az egymás életére törő Claudius király és Hamlet királyfi, a közben szolgálatukat végző alattvalók pedig Hamlet szerint csupán két „hitvány elem.”

Horatio ismét csak röviden felkiált: „Minő király ez!” Hamlet erre Claudius kezdi el ismét vádolni, akit Hamlet reményei ellenében királlyá választottak. Ezzel maga is megerősíti, hogy most valóban Claudius a király, a törvényesen választott uralkodó, nem pedig ő, aki a nevében írt. Horatio meglepett felkiáltása azonban

úgy is értelmezhető, hogy „Minő király ez!”: aki ilyen levelet ír, a saját kísérői hirtelen kivégzését megparancsolva, többszörös hamisítással.

Hamlet tehát az utolsó felvonásban kétszer is királyként lép fel, de egyikben sincs köszönet a dán alattvalók számára. Amíg Laertessel nyíltan konfrontálódik a húga temetésekor, addig diáktársait titokban intézi el. Ugyan szerinte megérdemlik a sorsukat, csak azért, mert Claudius király szolgálatába álltak – hasonlóan Laertes apjához, Poloniuszhoz – meg kell jegyeznünk, hogy Hamlet féktelen bosszúszomja ezzel két újabb ártatlan áldozatot követel. Ahogy Rosencrantz és Guildenstern nem tudhatták a tartalmát Hamlet lepecsételt levelének, amellyel továbbutaztak Angliába, úgy azt sem, hogy Claudius király az eredetileg lepecsételt levelében Hamlet kivégzésére szólította fel Angliát. Claudius korábbi titkáról, Hamlet király megöléséről sem tudhattak, már csak azért sem, mert jóval az események után rendelte vissza őket Dániába a már megválasztott és trónra lépett Claudius király.

A modern recepció kapcsán érdemes röviden kitérnünk Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című abszurd drámájára, amely a *Hamlet* e két mellékszereplőjét teszi meg főszereplőnek (Stoppard 1967; Stoppard – Vas 2004). Stoppard jelentőségét jelzi, hogy a színdarabjából 1990-ben nagysikerű filmet is rendezett; a drámát magyarra is lefordították, a magyar színházak is töretlen sikerrel játsszák. Joggal, hiszen Shakespeare tragédiájának e modern átírata igen szellemesen, humorosan, de érzékletesen mutatja be e két szereplő nehéz helyzetét. Stoppard azonban jelentősen eltér az eredeti műtől, többek között a királyi levél történetében is. Az abszurd drámában Hamlet előtt Rosencrantz és Guildenstern is felbontja Claudius király lepecsételt levelét, majd az elolvasása után ismét lepecsételik azt, nem árulva el a tartalmát a királyfinak.

Stoppard művében tehát Hamlet kísérői, noha nem tudják, miért hívták vissza őket Dániába, és kétségbeesetten keresik életük értelmét, a tengeren megtudják angliai küldetésük eredeti célját: Hamletet a halálába kísérni. Így természetesen az ártatlanságuk is megkérdőjelezhető, hiszen nem értesítik a veszélyről a barátjukat. Shakespeare tragédiájában azonban nincs utalás erre a meglehetősen valószínűtlen és valóban abszurd epizódra; ahogy láttuk, a levél lepecsételése már Hamlet esetében is kérdéses. Így ez a modern változat is a hagyományos, romantikus, de vitatható Hamlet-képet erősíti, amely szerint az erkölcsös királyfi jogosan bünteti meg a tőle elpártoló, majd őt cserbenhagyó barátokat, ügyesen túljárva az eszükön.

A Szellem kapcsán már láttuk a szereplők elnevezésének a jelentőségét. Amíg több szereplőnek – Claudius királytól, Horatióon át egészen Bernardóig – latinus hangzású a neve, ami az antik bosszúdráma hagyományaival is magyarázható,

addig Rosencrantz és Guildenstern jellegzetesen dán nevek. Így a szerencsétlen sorsú diákok már a nevükkel is jelképezhetik a dán népet, tragikus sorsuk pedig nemcsak a nép, az alattvalók helyzetét tükrözi az uralkodói család belviszályában, hanem az egész országot is, amely hamarosan idegen kézre kerül.

Láttuk, hogy Hamlet nemcsak Rosencrantz és Guildenstern megölésének a magyarázatakor hivatkozik az égre, mintha isteni parancsot hajtott volna végre. Eörsi fordítása itt is pontosabb: míg Aranyánál „ebben is segélt az Ég”,¹² addig Eörsi-nél „még azt is eligazgatta az Ég”,¹² mintha nem is Hamlet, hanem Isten maga rendelkezett volna a diákok hirtelen haláláról. Korábban Polonius megölését is azzal magyarázta, hogy „így tetszett az égnek”, hogy ő legyen „szolgája, ostora” (III.4.). Ezzel természetesen nagyon kedvező színben mutatja be a véres tetteit. Azt is láttuk, hogy a hatalomban levőkre a korban úgy tekintettek, mint Isten szolgáira, akik megbüntethetik a gonosztevőket. A probléma azonban, hogy Hamlet nincs hatalmon, sem Polonius megölésekor, sem a volt barátai megöletésekor. Utóbbi esetben Hamlet királyfi látszólag csupán ugyanazt teszi, mint Claudius király, túljárva az eszén, ám amíg a király az ellene forduló, őt megfenyegető és megölni próbáló királyfi ellen lép fel, a királyi hatalom birtokában, addig Hamlet két ártatlan ember halálát okozza egy hamisított levéllel, valódi felhatalmazás nélkül.

Hogyan értelmezhetjük az Isten „szolgája” és „ostora” kifejezéseket Hamlet esetében? Eleanor Prosser szerint e két kifejezés ellentétes értelmű, és így kölcsönösen kizárja egymást (Prosser 1971.202). *Isten szolgája* szent közvetítő, nemcsak a büntetés végrehajtásában, hanem annak motivációjában és módszereiben is. Egy ilyen ember lehet szigorú, de könyörületes bíró, aki halálra ítélheti a bűnöst, de arra törekszik, hogy megmentse az elítélt lelkét, figyelmeztesse a bűnösöket, és helyreállítsa a rendet. *Isten ostora* ugyanakkor annak a paradoxonnak a magyarázatára szolgált, hogy az isteni gondviselés még akkor is működik, amikor látszólag a gonosz kerekedik felül. Úgy gondolták, hogy Isten kiválaszthat egy bűnöst is, hogy a büntetésének az eszköze legyen, a gonoszt a gonosz ellen felhasználva, saját célja érdekében, de anélkül, hogy az a gonosztevők javát szolgálná (Moore 1587 in Prosser 1971.202).

Prosser rámutat, hogy Isten ostorának csak olyan bűnöst választ, aki már maga is megérett a büntetésre, sőt a kárhozatra. Hamlet mindkét kifejezést alkalmazza magára, ami arra utalhat, hogy bizonytalan a küldetése természetében, de miután eloszlatja a Szellem körüli kételyeit, úgy tűnik, hogy csak a pozitív értelemben használja e kifejezéseket: a Szellemet és magát is az igazságszolgáltatás és a bosszú

¹² “Euen in that was heuven ordinant” (5.2.48).

szent képviselőjének tartja. Azonban, ahogy látni fogjuk, Hamlet ebben az értelemben inkább Isten ostroma, mintsem a szent szolgája vagy követe.

Harold Jenkins azonban úgy vélekedik, hogy Isten ostroma és szolgája nem feltétlen eltérő jelentésű, és a reneszánszban hasonló értelemben, szinte szinonimaként használták e kifejezéseket (Shakespeare – Jenkins 1982.523). Ebben az esetben azonban felmerül a kérdés, hogy Hamlet valóban az ég, azaz Isten eszköze-e, ahogy hiszi; valóban Istennek tetsző cselekedet-e, amikor megöli Poloniust, vagy amikor másokkal végez. Hamlet a Szellem parancsát igyekszik végrehajtani: valójában a Szellem szolgája vagy eszköze, és így az a kérdés is joggal merül fel ismét, hogy vajon a Szellem mennyire megbízható és milyen természetű. Kérdés, hogy a Szellem valóban purgatóriumi eredetű-e, vagy inkább a pokolból származik, amittől egy ideig Hamlet is tart. Könnyen előfordulhat, hogy Hamlet a gyilkosságaival nem az ég, hanem a pokol szolgája; nem Isten, hanem inkább egy álházis ördög szándékai szerint jár el, ezért érdemes ezt a kérdést az alábbiakban kissé részletesebben is megvizsgálni. Hasonló kifejezést találunk a *III. Rihárd*-ban is, ahol Lady Anna a gonosz főszereplőt szintén szolgának nevezi, de nem az ég szolgájának, amikor rákiált: „Pokol szolgája el!” (I.2.).¹³

Hamlet azonban nem az egyedüli bosszúálló a drámában, ahogy említettem, Shakespeare alkotta meg Laertes és Fortinbras alakját is, jelentősen kibővítve a korábbi Hamlet-történetet. Ezeket a szereplőket hagyományosan úgy értelmezik, hogy nemcsak árnyalják a bosszúval kapcsolatos kérdéseket, hanem egyúttal megerősítik Hamlet ügyét és felemelik a főszereplő jellemét. Amíg Hamlet látszólag gondosan vagy legalábbis többször is hosszasan mérlegeli a helyzetét és a cselekedeteit, addig ezek a párhuzamos szereplők jóval határozottabb bosszúállók. Láttuk, hogy Hamlet halogatása miatt néhány kommentátor úgy vélekedik, hogy Hamlet nem is bosszúálló, inkább csak Laertes és Fortinbras az, bár az utóbbi szereplőt gyakran mellőzik a rendezők, és olykor a kritikusok is figyelmen kívül is hagyják.

Fortinbras csak két alkalommal jelenik meg a drámában, mindkétszer csak néhány mondat erejéig, a dráma második felében, illetve a legvégén, de többször is emlegetik mint egy Hamlethez hasonló királyfit, aki meg akarja bosszulni az apja halálát, a néhai Fortinbras királyt. Ő is az apja nevét viseli, azonban az ő apját nem annak öccse, hanem Hamlet apja ölte meg, a néhai Hamlet király. Horatio a mű elején nemcsak az előzményeket tárja fel, hanem Fortinbras királyfit is jellemzi, nem túl hízelgően.

13 “Avaunt thou dreadful minister of hell” (*Richard III*, 1.2.46).

No most, az ifju Fortinbras
Tapasztalatlan harcvággyal tele,
Norvégia szélein, itt és amott,
Egy csőcselék, elszánt hadat toborza,
Mely, pusztá étiért, kész nyaktörő
Nagy vállalatra; és ez nem kisebb
(Hisz kormányunk előtt már nem titok),
Mint visszavenni tőlünk fegyver által
Az apja elvesztette földeket.

Fortinbras kezdetben egy elszánt bosszúálló, aki háborút akar: forrófejű ifjú egy mindenre kész csőcselék élén. Horatio leírása alapján Fortinbras egy meglehetősen negatív jellem; bár kész a cselekvésre, nem habozik a bosszújával, a serege inkább kétségbeesett csürhének tűnik, mint egy komoly seregnek. Később azonban Fortinbras engedelmeskedik Norvégia jelenlegi királyának, aki a Claudiuszal, Dánia királyával történő egyeztetés után megtiltja, hogy a norvég királyfi megtámadja Dániát, és helyette Lengyelország ellen küldi hadba. Ezek után Fortinbras már fegyelmezetten vonul át seregével Dánián, a tőle kapott engedély birtokában. Azonban még ekkor is hiábavalónak tűnik a háborúja, amely aligha éri meg az emberáldozatot. A norvég százados szavai szerint

Nagyítás nélkül s igazán kimondva,
Mi egy oly talpalat földért megyünk,
Melynek mi haszna sincs, csak a neve.
Öt aranyért, ötért nem bérleném ki:
Többet nem is kap, ha zálogba vetné,
A lengyel érte, sem Norvégia.

(IV.4)

Hamlet utolsó monológjában, amely csak a második kvartóban található, szegyenkezik Fortinbras serege láttán.

S nézem pirúlva húszezer fiú
Közel halálát, kik egy ál dicsőség
Káprázataért a kész sírba mennek,
Úgy, mint az ágyba; vínak egy rögéért,
Melyen a küzdők száma el se fér,

Mely sírhalomnak is kevés, befődni
 Az elhullottakat. Ó, vért kívánj
 Hát, gondolat! vagy értéked silány.

(IV.4)

Fortinbras egy látszólag értelmetlen háborút vív, amelynek a fő célja, hogy Dánián keresztülvonulva emlékeztesse Hamletet a látszólag elhanyagolt feladatára, majd visszatérve átvegye az időközben megüresedett dán trónt. Hamletet lenyűgözi Fortinbras határozottsága, bátorsága és a „becsvágytól duzzadó erély”, még akkor is, ha „egy/ Üres tojásért” és „egy ál dicsőség/ Káprázataért” harcol, sok ezer ember életét kockáztatva. Lehet, hogy Fortinbras sem ideális királyfi, a recepcióban többen kifejezték sajnálkozásukat, hogy ő kerül Dánia trónjára. Hamlet halála fölött sajnálkozva a kritikusok olykor úgy érvelnek, hogy a trón egy gyenge jellemre száll, aki Hamletnél méltatlanabb a trónra (Frye 1984.267). A fenti monológja végén Hamlet egy olyan példaképként tekint Fortinbrasra, aki a vérontásban mutat számára követendő példát. Fortinbras azonban, bár valóban sokak életét kockáztatja, a harcmezőre vonul, hogy az ellenséggel, egy idegen hadsereggel csatázzon, míg Hamlet a saját honfitársai vérént ontja a királyi udvarban, a diáktársait és kíséreit tekinti ellenségnek.

Ha összehasonlítjuk a két királyfi jellemfejlődését, Fortinbras, bár kezdetben valóban sokkal elszántabb, sőt kétségbeesett bosszúállóként lép fel egy csöcselék élén, idővel lemond a Dánia elleni bosszúról. Ekkor már egy rendezett sereg élén látjuk, aki üdvözlét küldi Dánia királyának, és Hamlet szemében hadvezérként is „gyöngéd, kényes királyfi.” Bár a Lengyelország elleni harc értelmetlennek tűnhet, az nem bosszúhadjárat, hanem hagyományos háború, amely gyakori a modern korokban is, ha vitatott területről van szó, bármekkoráról is. Amíg a dráma elején Fortinbras a féktelen bosszúálló és Hamlet az ideális és sokoldalú királyfi, „Figyelme tárgya minden figyelőnek” (III.1.), addig a mű végére lényegében felcserélődnek a szerepek. Hamlet, aki az első felvonás végén ölti magára a bosszúálló és a bolond szerepét, és egyre inkább azonosul is velük, fokozatosan elveszti az események feletti kontrollját, és végül maga is elbukik. A bosszúja eszkalálódik, számos életet követel, végül saját maga alá temeti. Ezzel szemben Fortinbras, lemondva a bosszújáról, fokozatosan kezébe veszi az irányítást, és végül a hatalom is a kezére kerül; a jellemfejlődés társadalmi, hatalmi felemelkedést is jelent számára. Ahogy említettem, nemcsak túléli a két bosszúálló társát, hanem a sokak számára vágyott dán trón is az ölébe hullik, mintegy jutalomként vagy legalábbis kárpótlásként, hogy lemond a bosszújáról.

Ahogy azt szintén láttuk, Hamlet első bosszúra irányuló kísérletének az az eredménye, hogy még egy fiatalembert hoz hasonló helyzetbe. Az újabb dán bosszúálló Laertes, aki szintén Shakespeare újítása a régi Hamlet-történetben. Laertesnek – Hamlettel ellentétben – semmi kétsége sincs a bosszú természetét illetően. A király előtt is nyíltan kimondja, hogy

Pokolba, hűség! eskü, ördögökhöz!
 Lélek, kegyesség a gyehenna tűzbe!
 A kárhozattal szembeszállok én.
 Odajutottam, hogy föl se veszem
 Ezt a világot, sem a másikat.
 Hadd jöjjön, ami jó, de az atyámért
 Bosszút állok busásan.

(IV.5.)

Laertes és Hamlet összevetésében Laertes többnyire szintén alulmarad a recepcióban, mint az erkölcsös Hamlet szöges ellentéte. Hamlet az etikus bosszúálló, aki gondosan mérlegeli a feladatát, mielőtt végrehajtja; sőt, sajnós túl sokáig is halogatja azt. Ahogy láttuk, általában ezt tekintik a tragikus vétségének, nemcsak a romantikus kritikusok és a követők, de a legnagyobb Shakespeare-színészek és rendezők, köztük Olivier is. Ebben a tekintetben Laertes valóban egy olyan párhuzamos bosszúálló, aki egyáltalán nem halogat: apja halálhírére rögtön hazatér Párizsból és megvádolja a királyt, anélkül, hogy meggyőződne a bűnösségéről. Bár nem királyfi, ahogy láttuk, sokan mégis királynak szeretnék választani, egy elég nagy tömeget tud maga mellé állítani, amely azzal fenyeget, hogy elsöpri Claudius uralmát. Laertes erkölcstelennek és forrófejűnek tűnhet, míg Hamlet erkölcsösnek és megfontoltnak, a végkifejlet mégis az, hogy a két bosszúálló egymás keze által hal, míg Fortinbras, az egyetlen fiú, aki lemond a bosszújáról, megkapja a királyságot, külföldi királyfi léte.

Hamlet már a második felvonás végi Hecuba-monológiájában is megvádolja magát a halogatással.

Ó, bosszu!
 Ki állja? Mily számár vagyok! Hiszen
 Szép az, valóban, és nagy hősiség,
 Hogy én, a drága meggyilkolt fia,
 Kit ég s pokol bosszúra ösztönöz,

Szavakkal hűtöm a szám, mint lotyó,
 És szitkozódok, mint egy nőcseléd
 Vagy szobasurló.
 Phí, förtelem! fuj!

(II.2.)

Hamlet azt állítja, hogy ég és pokol is bosszúra ösztönzi; később, ahogy láttuk, az ég, vagyis a mennyország és Isten ostorának és szolgájának tartja magát. Ahogy említettem, a kérdés valójában nem is az, hogy Hamlet vajon ostor, vagy szolga, illetve követ, hanem az, hogy kinek vagy minek a szolgája. Vajon az ég, vagy a pokol ösztönzi-e bosszúra? Laertes ezzel szemben „a kárhozattal is szembeszáll”, pontosabban szembenéz vele, még attól sem riad vissza.¹⁴ Eörsi fordítása ezúttal is találóbb: „Jöhet a kárhozat!” – kiált fel a valóban mindenre elszánt Laertes. Polonius fiát joggal tekinthetjük forrófejűnek és erkölcstelennek is, de neki legalább nincsenek illúziói a bosszú természetével és etikájával kapcsolatban: meg sem kíséri, hogy a mennyországhoz vagy a purgatóriumhoz kösse azt.

Bármennyire erkölcstelen Laertes, a fenti kijelentése emlékeztet bennünket arra az erkölcsi és vallásos keretre, amelyet Hamlet maga is felforgat, amikor a bosszújára tör. „Pokolba, hűség! eskü, ördögökhöz!”¹⁵ Laertes a királyi hűségesküjére utal, amit most a pokolba küld; inkább az ördögnek, semmint a királynak esküszik. Ezek természetesen mélyen megvetendő, sőt egészen elborzasztó kijelentések egy hívő, vallásos ember számára. Emlékezhetünk azonban arra, hogy a dráma elején Hamlet maga is bosszút esküszik a Szellemnek, akivel kapcsolatban aztán komoly kételyei merülnek fel. „Lélek, kegyesség a gyeheña tűzbe!” – vagyis a pokolba, kiáltja Laertes. Hamlet kezdetben ugyan fenntartás nélkül fogadja a Szellem szavait, és bízik benne, hogy az állítása szerint valóban a purgatóriumból, vagyis a tisztítótűzből tért vissza, később azonban felmerül benne az ördögi kísértő lehetősége: lehet, hogy ő is egy ördögnek esküdött? Laertes viszont teljesen tisztában van a helyzetével, és egy percig sem áltatja magát mással: jól tudja, hogy a dráma keresztény keretében a bosszú csakis a pokollal és az ördöggel lehet összefüggésben.

Mielőtt azonban tovább tárgyalnánk a dráma vallásos vonatkozásait és a Szellem szerepét, nézzünk néhány történelmi és politikai párhuzamot. Hamlet korához és feladatához kapcsolódóan eddig főként azt néztük, hogyan jelennek meg a trónutódlás, a lázadás és a bosszú kérdései a műben, annak a felvázolt történelmi

¹⁴ “I dare damnation” (4.5.134).

¹⁵ “To hell allegiance, vows to the blackest deuil” (4.5.132).

hátterében. De hogyan kapcsolódnak ezek Shakespeare korához? Ebben az időben Dánia – Angliával ellentétben – még mindig választásos monarchia volt. Láttuk, hogy ez a *Hamlet*-ben is hangsúlyos, különösen a dráma végén, amikor Laertes és Hamlet is a király ellen fordul, majd amikor várhatóan Fortinbrasra száll a trón. A dráma elején azonban a nézők és olvasók többsége valószínűleg nincs ennek a ténynek a tudatában, és örökletes monarchiával számolnak, ahol Hamlet lenne a jogos uralkodó, nemcsak erkölcsi, hanem politikai értelemben is. Az angol viszonyok között hasonló lehetett az Erzsébet-kori nézők elvárása is.

A mű teljes címe jelzi, hogy a főszereplő Hamlet, dán királyfi, és a legtöbben ma már úgy találkoznak a drámával, hogy tudatában vannak ennek a részletnek. Azonban ha valaki úgy néz meg egy *Hamlet*-előadást, hogy még semmit sem tud a drámáról, akkor az első jelenet végén, amikor Horatio először utal a főszereplőre, és azt javasolja, hogy „Tudassuk mindez éji látomást/ Az ifju Hamlettel” (I.1.), egyesek arra is gondolhatnak, hogy az ifjú Hamlet királyról van szó. Így akár meglepetésként is hathat, hogy a következő jelenetben Claudius király vonul be a színre. Shakespeare korában is ismert volt a Hamlet-történet, a közönség egy része már a dráma korábbi változatait is ismerhette, a többiek azonban meglepődhetek azon, hogy Hamlet király halála után Claudius a király. Lehet, hogy egyesek már ekkor érzékelték, hogy nem örökletes, hanem választásos monarchiáról van szó, a többiek azonban trónbitorlásra gyanakodhattak, és ezért még jobban a gyászoló Hamlettel szimpatizálhattak.

Shakespeare korában nem volt probléma a dán trónutódlással: 1588-tól 1648-ig IV. Keresztély király uralkodott, aki apját, I. Frigyes (1559-1588) követte a trónon. 1448 óta az Oldenburg-ház uralkodói voltak hatalomban. Ahogy Linda Charnes rámutat, Shakespeare életében Dánia de jure választásos, viszont de facto örökletes monarchia volt, hiszen régóta a király legidősebb fiát választották királynak (Charnes 2000.195). Tehát, még ha észrevevessük is a politikai különbséget a két ország között, érvelhetünk úgy is, hogy a gyakorlatban nem volt olyan nagy a különbség. A választásos monarchia valójában azért lényeges a *Hamlet*-ben, mert Shakespeare maga hangsúlyozza azt, úgy tűnik, két okból: egyrészt Claudius, még ha erkölcsileg méltatlan is a trónra, törvényesen választott uralkodó, tehát jogi és politikai értelemben nem trónbitorló. Másrészt éppen a választásos rendszer biztosítana lehetőséget a király törvényes leváltására, ha az elektorok meggyőződhetnének a méltatlanságáról, és ha a leváltani szándékozók az eljárást megfelelő módon kezdeményeznék, nem pedig a bosszúban gondolkodnának.

Ha a korabeli Dániában nem volt probléma a trónutódlással, felvetődik a kérdés, hogy a dramaturgiai szempontokon túl lehetett-e más célja Shakespeare-nek a

konfliktusok kiélezésével, a trónért vetélkedő több jelölt és bosszúálló felvonultatásával? Ha az angol közönségnek akart tükröt tartani, az eltérő politika berendezkedés tudatában mennyire tükrözhetette a Dániában játszódó történet az angliai politikai helyzetet? Bár Angliában örökletes monarchia volt, I. Erzsébetnek nem volt utódja, így az élete alkonyán megindult a küzdelem az idővel megüresedő trónjáért. Másrészt Erzsébet legitimációját is sokan vitatták, és a drámabeli Dániához hasonlóan Angliát külföldi katonai invázió is fenyegette. Angliát már 1588-ban megtámadta a spanyol Armada: a kontinens katolikus országai szövetségre léptek, hogy elmozdítsák a protestáns uralkodót.

Noha az utókor gyakran idealizálja Erzsébet alakját, a korban sokan zsarnoknak tartották, különösen az elnyomott katolikus kisebbség. I. Erzsébetet már 1570-ben kiátkozta V. Pius pápa, és felszabadította az alattvalóit a köteleességük alól, hogy engedelmeskedjenek neki és a törvényeinek (Frey 1984.53). Hamlet törekvése, hogy titokban, a törvények megkerülésével lép fel a király ellen, részben ezt is tükrözheti. Erzsébet bebörtönözte, majd 1587-ben kivégeztette unokatestvérét, a katolikus Stuart Máriát, Skócia egykori királynőjét; a spanyol Armada Anglia elleni támadása a következő évben történt. Stuart Mária igényt tartott Anglia trónjára is, és a fia, Jakab végül követte is Erzsébetet a trónon. A királynőnek ezen kívül az országon belüli felkelésekkel is szembe kellett nézni: az Essex-felkelés ráadásul Shakespeare színházát is érintette.

2.4. AZ ESSEX-FELKELÉS ÉS A SZÍNHÁZ

Hamlet, ahogy láttuk, egy színdarabot adat elő a drámában, amelynek több célja is van. Egyrészt arra szolgál, hogy a hasonló cselekmény révén megerősítse a Szellem történetét, vagy legalábbis valamilyen, független információt szerezzen ezzel a titokzatos és kétértelmű szereplővel kapcsolatban. Másrészt Hamlet arra is törekszik, hogy elmozdítsa a királyt a trónról – persze azt is a Szellem parancsára. Hamlet ugyan azonnal bosszút esküszik, de a végrehajtása előtt színpadra állítja a *Gonzago megöletése* című darabot, hogy annak a fogadtatásán keresztül tesztelje a királyt, közvetve pedig a Szellemet is. Ahogy elmagyarázza a Hecuba-monológ végén,

Hallottam én, hogy nagy gonosztevéit
Színházban a csupán költött darab
Úgy meghatott lelkéig, hogy legottan
Önként feladta bűnös tetteit;

Mert nyelve nincs bár, a gyilkos merény
 A legcsodásabb szerven tud beszélni.
 Most, e színészek által, az atyám
 Megöléséhez hasonlót játszatok
 Bátyám előtt: lesem minden vonását,
 Lelkébe nyúlok az elevenig;
 S ha rezzen is: tudom, hogy mit tegyek.

(II.2.)

Hamlet nem fogalmazza meg konkrétan, hogy a király esetleges önfeladása talán nyilvános támogatást biztosíthat a trónról való elmozdításához, de lehetnek ilyen reményei. Láttuk, hogy Hamlet fő célja, hogy végre a bosszú útjára léphessen, vagyis megölhesse a királyt; nem vádolja meg nyíltan az udvar előtt, csak a reakcióit figyeli, és *Az egérfogó* után már vért inna (III.2.). Azonban egy hasonló színházi esemény játszódott le a korabeli Angliában is, azzal a reménnyel, hogy megnyerjék a nyilvánosság támogatását az uralkodó elmozdításához.

1601 elején Essex grófja lázadást szított I. Erzsébet királynő ellen, amely a színházat is érintette, mégpedig Shakespeare színházát, éppen akkoriban, amikor a *Hamletet* írta. Az összeesküvés utáni nyomozás feltárta, hogy Essex és követői fizettek Shakespeare társulatának, a Lordkamarás embereinek, hogy előadják a *II. Richárdot*. Shakespeare e királydrámája II. Richárd angol királynak a bukásáról szól: a történelmi tényeken alapuló színdarab a király 1399-ben történt leváltását mutatja be, majd a bebörtönzött király elleni merényletet is, amelyre 1400-ban került sor.

Essex és az összeesküvők a királynő elleni puccskísérlet előtti napra rendelték meg az előadást, és 1601. február 8-án, vasárnap London utcáira vonultak, hogy támogatást szerezzenek a néptől a felkelésükhöz. A zendülés azonban elvetélt, és a fő lázadókat néhány órán belül elfogták. Essexet 1601. február 25-én kivégezték, Shakespeare pedig valószínűleg éppen abban az évben írta a *Hamletet*, tehát a dán királyi tragédiája részben ezt az angol felkelést is tükrözheti, amely mélyen megrendítette a királynőt és feltehetően Shakespeare-t is. A nyomozás Shakespeare-re és a társulatára is kiterjedt, de végül felmentették őket a szándékos bűnrészesség vádjától (Frey 1984.265).



3. kép: Robert Devereux, Essex második grófja. Ifjabb Marcus Gheeraerts műhelyéből (1596-1601). National Gallery of Art, Washington DC.

A *Hamlet* keletkezését az irodalomtörténészek 1599 és 1602 közé teszik, arról azonban nincs egyértelmű adat, hogy ezen az időszakon belül pontosan mikor és meddig készült; az első londoni előadás dátuma sem ismert. 1602. július 26-án jegyezték be hivatalosan a Stationers' Register-be, a londoni színdarabok jegyzékébe, tehát ez a darab keletkezésének a végső lehetséges dátuma. Mivel azonban nyomtatásban csak a következő években jelent meg, nem kizárt, hogy a szerző még ezután is alakított a kéziraton. Lehet, hogy Shakespeare már jóval az Essex-felkelés előtt elkezdte írni a drámát, de az is lehet, hogy arra éppen a felkelés inspirálta. Ha korábban kezdte, akkor a már készülő mű közepébe is szőhetett egy olyan, a színházzal és a politikával kapcsolatos szálát, amely meghatározó a drámában, és a korabeli londoni eseményekkel is összefüggésbe hozható.

Nem biztos tehát, hogy a *Hamlet* a Globe színháznak az Essex-felkelésben történő – közvetett és nem szándékos – közreműködését tükrözi, de igen valószínű, mert a párhuzamok szembeötlőek. Shakespeare drámája is egy uralkodó elmozdításának a szándékát mutatja be, amelyet egy olyan előadás, *Az Egérfogó* igyekszik elősegíteni, amelynek a színészei maguk sem sejtik Hamlet szándékát. A helsingöri vándorszínészek is úgy adják elő a *Gonzago megöletése* című, egy uralkodó elleni merényletet ábrázoló színdarabot, hogy nem tudják, hogy Hamlet ezzel Dánia királyának az elmozdítására törekszik, sőt, valójában maga is a király életére tör.

Frey szerint egy olyan jelenet drámai előadása, amelyben egy szimpatikus és vonzó fiatalember megöl egy megkoronázott királyt, a cenzúra által kifogásolható, Shakespeare számára pedig kockázatos is lehetett ebben az időben, röviddel az Essex-felkelés után. Frye úgy véli, hogy a *Hamlet*-ben a választásos monarchiára történő ismételt, hangsúlyos utalások elsősorban azt a célt szolgálják, hogy megkülönböztessék a dráma helyszínét az angol örökletes monarchiától, éppen azért, hogy bármilyen esetleges kifogást megelőzzenek. Átfogó történelmi monográfiájában Frye arra törekszik, hogy igazolja Hamlet bosszúját és a királygyilkosságot: ahogy említettem, Frey eleve trónbitorlónak tartja Claudiust, ez azonban vitatható, éppen a választásos monarchia miatt. Véleményem szerint Shakespeare közönsége, a korabeli londoni nézők nem biztos, hogy teljesen azonosultak Hamlettel és a küldetésével, ahogy Essexnek a királynő elleni fellépését sem támogatták, bármennyire népszerű is volt Essex a maga korában. A dráma sem ábrázolja egyértelműen szimpatikusnak a főszereplőt: annál sokkal összetettebb, erősen kétértelmű Shakespeare tragédiája.

A mű elején ugyan valóban szimpatizálhatunk az apját gyászoló Hamlettel, és minden bizonnyal így tett a korabeli közönség is, de a mű végére jóval árnyaltabbá és ellentmondásosabbá válik Hamlet alakja. Akkor már a drámán belül sem igazán

szimpatizál a nép a főszereplővel és a tetteivel: láttuk, hogy a tömeg egy része Laertes mellé áll, majd amikor Hamlet végül megöli a királyt, a drámában mindenki árulást kiált (V.2.). A modern recepcióhoz hasonlóan természetesen Shakespeare korában is sokan szimpatizálhattak Hamlettel, legalábbis részben, de valószínűleg nem minden tekintetben. A közönség, sőt Shakespeare sem biztos, hogy vonzónak tartotta Hamlet valamennyi jellemvonását, tettét vagy egyéb megnyilvánulását: akár a már említett gyilkosságokat, amelyek a királyon kívül másokat is sújtanak, akár azt, amikor az ellenfele kárhozátat kívánja.

Visszatérve a felkelésre, ha Hamletről azt állítjuk, hogy Essex grófját tükrözi, legalábbis részben, akkor ez Laertesről is elmondható, aki szintén a király ellen fordul, meglehetősen kétségbeesetten. Fentebb már idéztem a nemes szavait, aki Laertes lázadásáról értesíti Claudius királyt, de akkor a beszédének csak az utolsó sorait, amelyek a választásos monarchiára utalnak, új király választását követelve. Érdekes azonban ennek a beszédnek az elejét is megnézni, amely a „lázado csoport élén az ifju/ Laertes”-ről tudósít.

Felséges úr, fusson, szaladjon;
Az óceán, ha korlátin kiron, t,
Nem nyeldes mohóbban a lapályt,
Mint lázado csoport élén az ifju
Laertes győzi hű szolgálídat.
A csőcselék urazza - s mintha most
Kezdődnék a világ, s feledve volna
A tisztos régiség, bevett szokás,
Az ily szavak törvényes támaszi -
Ordít: „Tegyük királyt! Éljen Laertes!”
Kéz, főveg és nyelv az égig veri:
„Laertes a király! Éljen Laertes!”

(IV.5.)

Noha Angliában, az örökletes monarchiában még nehezebb lett volna új királyt választani, mint Claudius Dániájában, aki a választásos monarchia keretei között is igen gyorsan leszereli a lázado Laertest, maga a lázado emlékeztethette az Erzsébet-kor közönségét Essex puccskísérletére, amely szintén hamar összeomlott.

Hamlet és Laertes két, különálló puccskísérletet mutat be Dániában: amíg Hamlet a „színház a színházban” sikerén fáradozik, addig Laertes Párizsban tartózkodik, majd amikor Laertes lép fel a király ellen, Hamlet már Angliába tart. Hamlet

és Laertes egyéni akciói, ha együtt vizsgáljuk őket, közösen tükrözhetik Essex grófjának a megghiúsult kísérletét I. Erzsébet ellen. Hamlet abban emlékeztet Essexre, hogy színdarabot állíttat színpadra, míg Laertes abban, hogy utcára vonul és támogatókat gyűjt maga mögé. A közönség, de Shakespeare is szimpatizálhatott Hamlettel és Laertessel is, két olyan fiatalemberrel, aki elvesztette az apját és igazságot követel. Néhányan szimpatizálhattak a király elleni felkeléssel is, hiszen Shakespeare határozottan ellenszenves szereplőként ábrázolja Claudius, akinek az uralkodáshoz való joga többször is megkérdőjeleződik: nemcsak Hamlet által, hanem kezdetben Fortinbras, majd végül Laertes fellépésével is. Azonban mind Hamlet, mind Laertes elbukik Shakespeare tragédiájában, ráadásul a két bosszúálló egymás keze által hal. Végül Hamlet – Essectől eltérően – megöli az uralkodót, de akkor a királyfi már haldoklik. Hamlet tettét pedig még mindig árulásnak tartják, hasonlóan Essex lázadásához: a gróftól felségárulás vádjával ítélték el és végezték ki, alig néhány héttel a színházi előadás és az elvetélt puccskísérlet után.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért is lázadt fel Essex grófja, és egyáltalán ki is volt ő, túl azon, hogy a lázadása összefüggésbe hozható Shakespeare színházával, és a *Hamlet*ben is egy hasonló motívumot találunk. Essex népszerű alakja számos irodalmi művet és filmet ihletett, de itt csak röviden térhetünk ki rá. Robert Devereux Essex második grófja volt, Robert Dudley mostohafia. Dudley I. Erzsébet tanácsadója volt, és 1588-ban bekövetkezett halála után egyre inkább Robert vette át a helyét, a királynő kegyeltje lett az udvarban, és egyre fontosabb feladatokat látott el. Bár harmincnégy évvel fiatalabb volt a királynőnél, egyik kedvenc udvaronc volt, a királynő hódolója, akit talán romantikus szálak is fűztek az uralkodóhoz. 1599-ben Írországba küldték egy tizenhétezer fős hadsereg élén, hogy leverje az ír felkelést, azonban nem tartotta be a királynői parancsokat, hanem tikos tárgyalásokat folytatott Tyrone-nal, a felkelők vezérével, fegyverszünetet kötött, majd visszatért Angliába. Ezután engedetlenséggel vádolták meg, kegyvesztett lett, házi őrizetbe került, és megfosztották a korábbi pozícióitól. A házi őrizetből 1600 őszén ugyan kiszabadult, de a korábbi pozícióit már nem nyerte vissza. Ezért döntött néhány követőjével a lázadás mellett, a szerinte őt ért súlyos méltánytalanságok miatt. Essex azonban nem saját magát akarta megtenni királynak, hanem társaival az ekkor már idős királynő helyett VI. Jakab skót királyt szerették volna Anglia királyának is kikiáltani.

Látni fogjuk, hogy Shakespeare drámája Jakab király életét és gondolatait, műveit is tükrözi, és ezek a szempontok még fontosabbak Essexnél és a felkelésénél, illetve Shakespeare színházának a grófhhoz és a felkeléshez fűződő kapcsolatához. Előbb azonban nézzünk egy másik történelmi szereplőt, akit Shakespeare név szerint is

említ a tragédiájában. Bár ő nem a korabeli angol történelem alakja, hanem egy egészen más korszak és kultúra képviselője, neve és alakja mégis közzismert volt a korabeli Angliában, és kapcsolódik a színházi hagyományokhoz, a színjáték céljához és Hamlet szerepéhez, a dráma erkölcsi kérdéseihez is.

2.5. „HERÓDESEBB HERÓDESNÉL”

Shakespeare drámája nemcsak a korabeli színházi és politikai viszonyokra, hanem más színházi hagyományokra is utal. A színjáték célja és a színészi játék kapcsán Hamlet olyan megállapításokat tesz, amelyek jóval korábbi színházi, történelmi, politikai és vallással kapcsolatos eseményekre vezethetők vissza, ugyanakkor Hamlet szerepével is összefüggésbe hozhatók. Margreta de Grazia rámutat Hamlet gonosz szándékával kapcsolatban, amelyet a király imájakor fogalmaz meg (III.3.), hogy az ilyen szélsőséges rosszindulat – mások kárhozátának a kívánása – az ördögre volt jellemző. Az ördögi gondolatok megfogalmazásával Hamlet átlépi a választóvonalat a természetes és a természetellenes, az ember és a szörnyeteg között, minden képzeletet felülmúlóan (de Grazia 2007.197).

Hamlet maga figyelmezteti az első színészt, közvetlenül *Az Egérfogó* előtt: „Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd” (III.2.). Hamlet szerint az ilyen túlzások kerülendők a színpadon: „Én az ilyen fickót megcsapatnám, amiért a dühöncöt is túlozza és heródesebb Heródesnél. Kerüld azt, kérlek.”

Heródes a középkori, bibliai témájú misztériumjátékokban, amelyeknek az Erzsébet-korban már több évszázados hagyományai voltak, a gonosz végletes képviselője volt: egy féktelen, szeszélyes zsarnok, dühöngő örült és szörnyeteg (Skye 1979.330). Az evangéliumokból két Heródest is ismerünk, akik különösen kegyetlenek voltak, de a kettő közül a hírhedtebb és a hagyományosan emlegetett, a színpadon is gyakran meglevenített Nagy Heródes, Júdea királya, aki Jézus születése idején uralkodott. Heródes, amikor a napkeleti bölcsek meglátogatták, hogy a zsidók újszülött királyát üdvözöljék, nagyon megijedt, mert a hatalmát féltve egy riválistól tartott. Ezért Jézus életére tört, és elrendelte a betlehemi csecsemőgyilkosságokat.

Amikor Heródes látta, hogy a bölcsek kijátszották, haragra lobbant és Betlehemben meg a környékén minden fiúgyermeket megöletett kétéves korig, a bölcsektől megtudott időnek megfelelően.

Így beteljesedett, amit Jeremiás próféta jövendölt: Kiáltozás hallik Rámában, keserves sírás és jajgatás: Ráchel siratja fiait, s nem akar vigasztalódni, mert nincsenek többé.

(Mt 2,16-18)



4. kép: Nagy Heródes és az aprószentek lemészárlása. Santa Maria della Scala, Siena. José Luiz Bernardes Ribeiro fényképe.

Jézus Heródes elől Szent Józseffel és Máriával Egyiptomba menekült, ahol a szent család Heródes haláláig tartózkodott. Az ártatlan áldozatokra emlékezve a katolikus egyház ma is megemlékezik az úgynevezett aprószentekről (latinul „innocentes martyres”, azaz „ártatlan vértanúk”): ünnepüket minden évben karácsony után, december 28-án tartják. Noha Heródes a zsidók királya volt, ő maga nem volt zsidó származású: a királyságot a római szenátustól kapta. Kezdetben támogatta a zsidóságot, később azonban az összeesküvések hatására állandó paranoia lett úrrá rajta, és vérgőzös despotává vált. A betlehemi gyermekgyilkosságok valóságalapja vitatott, mert arról csak a Biblia tudósít, a lehetséges áldozatok számáról is különböző

becslések vannak. Az azonban biztos, hogy élete végére elborult Heródes elméje, és a saját fiai közül is többet megöletetett, tehát tényleg különösen kegyetlen és vérszomjas volt. Nagy Heródes egyik fia, Heródes Antipász negyedes fejedelem Jézus halálakor uralkodott Galileában; ő Keresztelő Jánost végeztette ki, akinek a fejét egy tálon hozatta be a vendégeknek, a nála mulató társaságnak, Heródiás lánya, Salomé kérésére (Mt 14,3-11).

Mindkét Heródes hírhedt tehát a kegyetlenségéről, és alakjuk közismert volt a korabeli, vallásos emberek számára, de a lehető legnagyobb, felfoghatatlan gonoszság kétségkívül a kisgyermeknek lemészárlása. Ezért ha valaki „heródesebb Heródesnél”, akkor még ezen is túlesz a kegyetlenségben és a természetellenes viselkedésben. Hamlet ennek elkerülésére szólít fel, azonban hamarosan ő is éppen ezt teszi, amikor bosszújára készülve az elvetemült gonosztevőt játssza, és először vért inná (III.2.), majd ellenfelének nemcsak az életére, hanem a lelki üdvére is tör: az örök kárhozát kívánva arra törekszik, hogy testestől-lelkestől a pokolba küldje (III.3.).

Hamlet így panaszkodik az első színésznek:

Ó, vannak színészek, én is láttam játszani - s hallottam dicsérve másoktól, nagyon pedig -, kik, Isten bűnül ne vegye, se keresztény, se pogány, se általában ember hangejtését, taghordozását nem bírva követni, úgy megdölyfösködtek, úgy megordítottak, hogy azt gondolám, a természet valamely napszámosa csinált embereket, de nem csinálta jól, oly veszettül utánozták az emberi nemet.

(III.2.)

Hamlet itt elsősorban a ripacskodásra, a túlzásba vitt színészi gesztusokra utal. Az *egérfogó* közben rá is szól a Lucianust alakító színészre: „Kezdd belé már, gyilkos; ne vágj oly veszett pófákat, hanem kezd el” (III.2.). Hamlet nem ordítózik, nem a színpadi gesztusaival válik túlzóvá, feltehetően „veszett pófákat” sem vág. Mégis elmondhatjuk, hogy miután maga is azonosul Lucianusszal, akit a király unokaöccseként konferál fel, ő is annyira túlzásba viszi a bosszúálló szerepét, hogy az „se keresztény, se pogány, se általában ember” magatartására, még csak a hagyományos bosszúálló viselkedésére sem vall. Persze nem a színészi eszközök tekintetében, hanem erkölcsi értelemben.

Lucianus a ripacskodásával túlzásba viszi a színpadi mérgező szerepét, Hamlet pedig pusztán a kegyetlen szavaival túlzásba viszi a bosszúállót. Hamlet Istent játszik, Isten szerepét sajátítja ki magának, kétszeresen is. Nemcsak azzal, hogy bosszúra tör, ami Isten privilégiuma, de minden bosszúálló elbitorolja tőle,

önkényesen döntve életről és halálról, megszegve a „Ne ölj!” parancsolatát. Hamlet még azt is maga akarja eldönteni, ki üdvözülhet, és ki nem, vagyis az utolsó ítéletet is ki akarja sajátítani.

Shakespeare korábbi művei között is van olyan bosszúdráma, amely még több áldozattal jár, és válogatott kegyetlenségek sorozatát mutatja be. A *Titus Andronicus*-ban tizennégy gyilkosság, nemi erőszak és kannibalizmus is található, még a keresztényég előtti, pogány, antik római időköt idézve. Titus még legifjabb fiát, Muciust is megöli. Shakespeare királydrámáiban és a nagytragédiákban is találunk olyan főszereplőt, aki különösen kegyetlen, és szintén több áldozata van, sőt olyant is, aki ártatlan gyermekeket végeztet ki, hogy hatalomra kerülhessen, vagy megtarthassa a trónját. Elég, ha a *III. Richárdra*, vagy a *Macbethre* utalunk, bár utóbbi már a *Hamlet* után született. Azonban sehol másutt nem merül fel az ellenfél lel-kének a szándékos elkárkoztatása. Ahogy Hamlet halogatásánál említettem, ebben a tekintetben is egyedülálló Hamlet, aki ezzel a törekvésével minden elképzelhető gonoszságon túltesz, így elmondható róla, hogy „heródesebb Heródesnél”. Bármennyire gonosz is volt Heródes, az aprószentek és saját gyermekeinek a lemészárolója, még ő sem kívánta, hogy elkárhozzanak az áldozatai.

A *Hamlet* tehát többféle színházi hagyományra is utal, az antik római, Seneca-féle bosszúdrámától a középkori misztériumjátékokon és a korabeli vándorszí-nészek bizonytalan és kiszolgáltatott sorsán át egészen a közelmúltbeli színházi eseményekig. Azt, hogy a *Hamlet* 1599 után íródott, onnan tudjuk, hogy több uta-lás is található benne Shakespeare *Julius Caesar* című tragédiájára, amely abban az évben keletkezett, és szintén nagy sikere volt. Az, hogy az Essex-felkelésre és az azt megelőző, ominózus *II. Richárd* előadásra is utal-e, legalább burkoltan, már kevésbé biztos, de Frye szerint is valószínűsíthető. Az viszont biztos, hogy a hír-hedt Heródesre és az őt ábrázoló népszerű misztériumjátékokra is utal Hamlet, összekapcsolva a színészi játék kérdését a vallásos színházi hagyománnyal, ezzel is hangsúlyozva a vallás szerepét. A kérdés inkább csak az, hogy észrevesszük-e, hogy ez az utalás magára Hamletre is vonatkoztatható, ahogy a végletekig fokozza az elvetemült bosszúálló szerepét.

2.6. JAKAB KIRÁLY ÉS AZ ANGOL TRÓN

Az Essex-felkelés célja, ahogy említettem, I. Erzsébet trónfosztása mellett VI. Jakab skót királynak az angol trónra juttatása lett volna. Jakabot mások is a trón jogos örökösének és várományosának tartották, és Erzsébet 1603-ban bekövetkezett

halála után valóban ő lépett Anglia trónjára, alig két évvel az Essex-felkelés után, és nem sokkal azután, hogy a *Hamlet* elkészült. A dráma első kiadása idején már I. Jakabként uralkodott Angliában, és Shakespeare társulatának is a patrónusa lett: a *Lordkamarás emberei* a *Király emberei* lettek. I. Jakab I. Erzsébet királynőhöz hasonlóan VII. Henrik leszármazottja volt: amíg Erzsébet VIII. Henrik leányaként került a trónra, addig Jakab dédanyja Tudor Margit, VIII. Henrik nővére volt. Erzsébet 1603. március 23-án halt meg utód nélkül, Jakabot pedig még aznap kikiáltották királynak, a koronázására július 25-én került sor.



5. kép: I. Jakab angol király és VI. Jakab skót király. Daniel Mytens festménye (1621). National Portrait Gallery, London.

Ha Hamlet és Essex grófja között párhuzamot vonhatunk, akkor VI. Jakab, Skócia királyának az élete több párhuzamot is kínál (Winstansley 2012). Jakabnak, Hamlet apjához hasonlóan, megölték az apját, majd Jakab anyja is a gyilkoshoz ment férjhez, röviddel a merénylet után. Hamlet anyja, Gertrud királyné így tükrözheti Jakab anyját, I. Mária skót királynőt, más néven Stuart Máriát. Mária királynő alakja számos szépirodalmi és zenei művet ihletett, a legismertebb Schiller *Stuart Mária* című, 1800-ban bemutatott tragédiája, amely alapján Donizetti 1835-ben máig népszerű operát írt. Frey szerint Shakespeare tragédiájában Hamlet gyakorlatilag egyedül értesül a királygyilkosságról, de ugyanúgy reagál rá és anyja újabb házasságára, mint Mária skót királynő esetében mindenki a korabeli Európában, beleértve a királyokat, a pápát, a pamfletírókat és a közembereket is (Frye 1984.110). Frye részletesen tárgyalja Mária életét, akit 1567-ben a lázadók lemondattak a trónról: arra kényszerítették, hogy adja át a hatalmat a fiának, Jakabnak. A királynőt később bebörtönözték, és soha többé nem láthatta a fiát.

Jakab apja Lord Henry Darnley volt, Albany hercege, de Henrik királynak, illetve Stuart Henriknek hívták a Mária királynővel kötött házassága után, akinek a második férje volt. Henrik királyt 1567 februárjában ölték meg, és a holttestét egy gyümölcsös kertben találták meg, csakúgy, mint a megmérgezett Hamlet királyt. A gyilkosságot titokban követték el – szintén a *Hamlet*hez hasonlóan –, de a gyilkos szinte biztosan Bothwell grófja volt, aki kevesebb mint három hónappal a gyilkosság után feleségül vette az özvegy Mária királynőt. Ekkor Jakab még csecsemő volt, és júliusban, amikor anyját követte a trónon, még mindig alig múlt egy éves, ezért felnőtté válásáig több régens is gyakorolta a hatalmat.

Jakabot – Hamlethez hasonlóan – bosszúra szólították fel, bár ezt nem egy titokzatos szellem tette: a nagyszülei egy emlékművet állítottak, amelyet *Darnley Memorial*nak hívtak, hogy emlékeztesse az ifjút apja halálára és a bosszú kötelességére. Az olajfestményt Livinus de Vogelaare festette, és az alábbi felirat olvasható rajta: „Kelj fel, ó Uram, és bosszuld meg atyámnak, a Királynak az ártatlan véré, és könyörgök, védj meg a jobb kezeddel” (Frye 1984.34). Jakab azonban nem bosszulta meg apja halálát. Erre nem is volt szüksége, mert Bothwell 1578-ban meghalt egy dániai börtönben, ahová a Skandináviában elkövetett bűnei miatt került (Fraser 1969.448). Ebben az esetben a dániai helyszín különös egybeesés a *Hamlet*-tel: a valóság és a fikció, illetve a történelem és a legenda találkozása; azonban Jakab királyt is több szál kötötte Dániához, ahogy azt hamarosan látni fogjuk.

Mivel Jakab anyja gyorsan hozzáment Bothwellhez, felmerült vele kapcsolatban a gyanú, hogy ő is bűnrészes volt a férje elleni gyilkosságban: ez megint csak hasonló Hamlet gyanújához Gertrud királynéval szemben, amikor a drámabeli dán királyfi

anyját a saját szobájában vádolja meg (III.4.). Azonban Bothwell a vallomásában kijelentette, hogy Mária ártatlan: nem volt részese sem az összeesküvésnek, sem a gyilkosságnak (Frey 1984.33). Ahogy láttuk, Gertrud királyné meglepődése is arra utal, hogy nem tudott a gyilkosságról, illetve ártatlan Hamlet király halálában. Hamlet tehát Jakab királlyal is párhuzamos szereplőnek tekinthető, az ő életét is tükrözi. Amíg azonban a kezdeti szituáció, Hamlet király meggyilkolásával, majd a királyné elsietett újabb házasságával nagyon hasonlít Jakab király apjának a megöléséhez, anyja újabb házasságához, majd a bosszúra való felszólításhoz, meg kell jegyeznünk, hogy Skóciában másképp alakultak az események, mint a *Hamletben*, több szempontból is. Hamlettel ellentétben Jakab nem követett el bosszút, a skót királynőt a lázadók elmozdították a trónról, Jakab pedig Skócia királya lett.

Ezek az események tehát Skóciában történtek, több mint harminc évvel a *Hamlet* keletkezése előtt, és a skót örökösödési történet a századfordulón elsősorban azért válhatott Angliában is érdekessé, mert ekkor Jakab volt Anglia trónjának is a várományosa az idős és súlyosan beteg Erzsébet királynő uralkodásának utolsó éveiben. A trónutódlás körüli tárgyalások – eleinte csak titkos levelezés formájában – már 1601 elején megkezdődtek Sir Robert Cecil, Erzsébet királynő minisztere és Jakab között, nem sokkal az Essex-felkelés után. Sőt, Jakab követei Essex grófjával is találkoztak volna 1601 februárjában, de mire megérkeztek Londonba, Essex már halott volt.

Jakabnak azonban nemcsak az apját gyilkolták meg, hanem az anyját is: Mária skót királynőt éppen I. Erzsébet végeztette ki, akit később Jakab váltott a trónon. Mária 1568-ban menekült Skóciából Angliába Erzsébethez, az unokahúgához a skót lázadók elől, hogy menedéket és segítséget kérjen tőle. Erzsébet azonban nem segített, hanemcsaknem két évtizedig fogságban tartotta Máriát, egyre szigorúbb őrizetben. Mária igyekezett kiszabadulni a fogságból, ezért titkos összeesküvésekben vett részt. Az egyik levélben az összeesküvők Erzsébet életére törtek, de a levél több másikkal együtt Erzsébet tudomására jutott, ezért Máriát elítélték, és 1587. február 8-án kivégezték. A kivégzés híre nagy felháborodást okozott, és mivel Mária katolikus volt, a katolikusok vértanújukként tisztelték Máriát. Stuart Mária megítélése tehát vitatott, de sokan ártatlannak tartották, illetve az angol trónra is méltóbbnak Erzsébetnél, és a spanyol Armada is a kivégzése utáni évben támadta meg Angliát. Essex 1601-ben éppen a kivégzés évfordulójára időzítette a felkelését, az akkori színjáték célja tehát ezzel is összefügg.



6. kép: Stuart Henrik, Lord Darnley és Stuart Mária, I. Mária skót királynő, VI. Jakab skót király és I. Jakab angol király szülei. Ismeretlen festő munkája.

Jakab tehát kétszeresen is bosszúálló lehetett volna. Bár apja halálakor még csecsemő volt, és apja gyilkosa is még gyermekkorában meghalt, anyja halálakor már más volt a helyzet. Ekkor Jakab már több mint húszéves fiatalember és Skócia királya volt. Mégsem állt bosszút, hanem türelmesen várt, anyja halála után még több mint másfél évtizedig, és Skócia trónja után Anglia trónját is megkapta. I. Erzsébet életének hetvenedik évében természetes halált halt; bár hosszú uralkodásának számos áldozata volt, ő maga nem vált erőszak és vérontás áldozatává.

Ahogy láttuk, Shakespeare tragédiájában Hamleten és Laertesén kívül egy harmadik bosszúálló is van, Fortinbras, aki a főszereplővel párhuzamos figurának tekinthető. Fortinbras azonban Jakab királlyal is több párhuzamot mutat, az ő életét is tükrözheti. Fortinbras – Hamlethez hasonlóan – egy olyan királyfi, akinek az apját megölik, és bosszút akar állni. Azonban – Jakabhoz hasonlóan – végül nem áll bosszút; erre nincs is szüksége, mert a gyilkost időközben megölik. Jakab király abban is hasonlít Fortinbrasra, hogy az ő apját is gyermekkorában ölték meg. Bár Jakab Skócia trónját apja halála után hamarosan elfoglalhatta, Anglia trónjára

harminchat évvel később került, tehát körülbelül egy emberöltő elteltével. A dráma-beli Fortinbras apja halála után harminc évvel léphet Dánia trónjára.

Angol szemszögből még egy hasonlóságot vehetünk észre: Fortinbras, Jakabhoz hasonlóan, északról érkezik, hogy elfoglalja a megüresedett trónt, más örökös híján. Ahogy Fortinbras mondja a tragédia végén:

Én e szerencsét búsán ölelem;
E tartományhoz, úgy rémlik, jogom van:
Most alkalom hí föllépnem vele.

(V.2.)

E sorok különös erővel hathattak a Globe színházban az 1600-as évek elején, röviddel Jakab trónra lépése előtt. Ahogy láttuk, Jakabnak is joga volt Anglia trónjához, és 1603-ban Skócia mellett Anglia királya is lett. Fortinbras helyzete ezt tükrözheti, hiszen hamarosan a norvég királyfi lesz Dánia következő királya. Bár Norvégiában még nem ő uralkodik, az idős norvég király halála után feltehetően ő lesz Norvégia királya is.

A *Hamlet*ben azonban számos további utalást is találhatunk Jakabra és a műveire. Jakab az egyik legműveltebb brit uralkodó volt, elismert tudós, aki több könyvet is írt, mind politikai, mind spirituális témákban. Jakab néhány évvel a *Hamlet* keletkezése előtt írta a *The True Law of Free Monarchies* (A szabad monarchiák igaz törvénye) című művét, amelyben kifejtette a királyok szent jogát (James 1598). A könyvet 1603-ban újra kiadták, abból az alkalomból, hogy Jakab az angol trónra lépett. Ahogy láttuk, a *Hamlet* biztosan Jakab könyvének első kiadása után keletkezett, így Shakespeare már arra is támaszkodhatott, de mire a *Hamlet* nyomtatásban is megjelent, Jakab könyvét már másodjára is kiadták, ezúttal már mint az angol királynak a monarchiákról írt véleményét, illetve a cím szerint azoknak „az igaz törvényét”. A *Hamlet* összes kiadása Jakabnak az angol trónra lépése után jelent meg, de úgy tűnik, hogy különösen a második, jó kvartó (1604-5) tükrözi Jakab gondolatait, amely csaknem a duplája az első *Hamlet*-kiadás szövegének, illetve a fólió (1623) kiadás is, amely nem sokkal rövidebb a második kiadásnál.

Jakab szerint a király nincs földi hatalom alá rendelve, az uralkodáshoz való joga közvetlenül Isten akaratából ered. Ez a doktrína hangsúlyozza, hogy csak Isten ítélhet meg egy igazságtalan királyt, ezért bármilyen kísérlet az uralkodó elmozdítására ellentétes Isten akaratával, így szentségtörő cselekedet. Jakabnak ezt a véleményét tükrözheti a tragédia vége is, amikor Hamlet megöli a királyt, aki

nyilvánvalóan méregkeverő; ahogy láttuk, Hamlet tettét még ekkor is árulásnak tartják az emberek.

A színház a színházban, amelyet szintén tárgyaltam, általában úgy jelenik meg a modern recepcióban, a színházi produkciókban, filmváltozatokban és a kritikában is, mint bizonyíték a király ellen, amely igazolja Hamlet bosszúját. Érdekes ezért az udvari közönség reakcióját is idézni, majd megvizsgálni Jakab nézeteinek a fényében. Az *egérfogó*, ahogy láttuk, egy királygyilkosságot mutat be, amelyet Lucianus, a király unokaöccse követ el, így egy fenyegetést jelent Hamlet részéről, aki Claudius király unokaöccse. Guildenstern ezt mondja a királynak az előadás után:

Szent, istenes gond az, megtartani
Épségben annyi sok, sok lelket, a mely
Fölséged által él s táplálkozik.

(III.3.)

És ha ez nem lenne elég, hogy hangsúlyozza a király szent hatalmát, Rosencrantz hozzáteszi:

Egyes, magán élet is köteles,
Az ész hatalma- s minden fegyverével,
Megóvni ártalomtul önmagát;
De sokkal inkább egy olyan lehellet,
Melynek javától ezrek élte függ.
Fölség lehunyta nem egyes halál:
Mint örvény rántja bé egész körét;
Hegycsúcson álló roppant nagy kerék az,
Melynek magas küllőin sok ezer
Kisebb tárgy bécsapva s kötve van;
Ha egyszer indul: minden függelék,
Apró kíséret, zúgva követi
A mély bukásba. Ha király sohajt,
Mindég az összes nép nyög arra jajt.

(III.3.)

Ez ugyan egyfelől pusztá hízeltetésnek is tűnhet az udvaroncok részéről, akiket Hamlet megvet, és Hamlethez hasonlóan hagyományosan a kritikusok is: csak

kémeknek tartják őket, akik megérdemlik a sorsukat, mert a gonosz királyt szolgálják (Hibbard 1987.54). Másfelől azonban az udvaroncok a királyság biztonsága iránti valódi aggodalmuknak is hangot adhatnak. Ez az aggodalom pedig jogos, hiszen Hamlet bosszújának, az elkövetkező vérfürdőnek nemcsak a király, hanem a dán udvar nagy része áldozatául esik, maguk az udvaroncok is.

Ezek a sorok Jakab király tetszését is elnyerhették, aki itt olyan gondolatokat hallhatott vagy olvashatott a király szerepéről, amelyek nagyon hasonlóak voltak a sajátjaihoz, gyakorlatilag visszhangozták azokat. *A szabad monarchiák igaz törvénye* című művében a király és alattvalói kapcsolatát Jakab a fej és a többi testrészt viszonyához hasonlítja. „Helyes, ha a királyt és a népét az apához és a gyermekeihez hasonlítjuk, vagy a fejhez és a testhez, amelyet többféle tag alkot” (James 1598, saját fordítás). Láttuk, hogy a mű elején Laertes, aki Hamlet királyságát vetíti előre, szintén azt mondja, hogy az

egész haza
Jólléte, üdve, lépésén forog.
Azért e lépésnek határt ama
Test szavazatja s engedélye szab,
A melynek ő feje.

(I.3)

A szabad monarchiák igaz törvénye szerint Jakab szörnyűnek és természetellenesnek tartja a király elleni felkelést:

kérlek, fontoljátok meg, milyen kötelességgel tartoznak neki a gyermekei, és vajon nem szörnyű és természetellenes-e, ha a fiai bármilyen ürüggyel felkelnek ellene, hogy korlátozzák őt a kedvük szerint, vagy amikor jónak látják, leszúrnák vagy levágják, és valaki mást tegyenek a helyére, aki nekik tetszik.

(Jakab 1598)

Jakab egyértelműen elutasít bármilyen bosszút: nemcsak általában a magánbosszút, hanem kifejezetten az előljáró elleni erőszak alkalmazását is; az utóbbi valójában még kevésbé jogos:

És ha nem jogos, hogy egy magánember bosszút álljon a személyes sérelméért az ellenfelén (mivel Isten csak az előljáró kezébe

adta a kardot), mennyivel kevésbé jogos, ha a nép, vagy annak bármely része (akik valamennyien magánemberek, hiszen a hatalom mindig az előljárónál van, ahogy azt már bebizonyítottam) kardot merészel használni, amely nem az övé, az előjáró ellen, akihez a kard kizárólagosan tartozik?

(Jakab 1598)

Jakab szerint a király elleni felkelést nem lehet igazolni, az nem szabadítja meg a közösséget a bajtól és a pusztulástól, hanem kétszeres bajt és pusztulást hoz rá:

Továbbá, ahelyett, hogy megszabadítanák a nemzetközösséget a bajtól (ami az egyetlen kifogásuk), kétszeres bajt és pusztulást hoznak rá; így a lázadásuknak ellenkező hatása lesz, mint amit színelnek. Mert elképzelhetetlen, hogy egy király olyan nyakas vagy zsarnoki legyen, hogy a nemzetközösség ne lenne nagyobb rendben tartva általa, mint az elmozdítása által.

(Jakab 1598)

Jakab északról érkezett, mint Fortinbras, de megvetette az erőszakot, különösen a felkent király elleni engedetlenséget és ellenállást. Ezért elégedetten láthatta, hogy a dráma konklúziója nyilvánvalóan megfelel az ő nézeteinek. Amíg Rosencrantz és Guildenstern aggodalma tükrözheti Jakab király elméletét a monarchia jólétéről és a rá leselkedő veszélyekről, addig a befejezés, összesen nyolc áldozattal, akik Hamletnek a király elleni fellépése és a bosszúsorozat következtében meghalnak, megerősítheti az elméletet a gyakorlatban. Ahogy láttuk, Hamlet első bosszúra és királygyilkosságra irányuló kísérletének az az eredménye, hogy még egy bosszúálló, Laertes lép a színre. Így elmondható, hogy Hamlet lépése „kétszeres bajt és pusztulást hoz” a királyságra, és „ellenkező hatása lesz, mint amit színel”. Végül a bosszúállók egymás keze által halnak, és nem marad másik dán jelölt a trónra. A baj és a pusztulás az országban akkor válik teljessé, amikor az angol követ megérkezik, hogy hírt adjon Rosencrantz és Guildenstern haláláról, akik tipikusan dán nevükkel a nép és az ország sorsát is jelképezhetik. Fortinbras pedig, aki lemond a bosszújáról, életben marad, és a vágyott dán trónt is megkapja jutalmul.

Hamlethez képest Fortinbras valóban csak mellékszereplő, aki nem egyértelműen pozitív jellem; a dráma ebben a tekintetben is kétértelmű. Ezért nem biztos, hogy Jakab király teljes mértékben azonosult vele, ahogy az sem, hogy a korabeli közönség észrevette valamennyi fent említett párhuzamot a dráma és a történelmi

helyzet között. Azonban úgy gondolom, hogy Jakab és a közönség legalább egy része valószínűleg felismerte az erős párhuzamokat Hamlet helyzete és Jakab között, sőt, a Fortinbrasszal való párhuzamokat is.

Tehát lehetséges, sőt, igen valószínű, hogy a tragédia eleje emlékeztette Jakabot és másokat is apja meggyilkolására, majd anyja gyors újabb házasságára, és a bosszúra való felszólításra is. Jakabnak a skót trónra való kerülése és az azt megelőző skóciai események Shakespeare-nek nemcsak a dráma alaphelyzetét ihlethették, illetve a *Hamlet* nemcsak annak tarthat tükröt. Jakab gyermekkori példája egy megoldást jelenthetne Hamlet számára is, ha nem a bosszút választaná. I. Mária skót királynő lemondtatása a trónról, majd a gyilkos Bothwell bebörtönzése Dániában egy olyan konkrét történelmi példát jelentett, ahol a király – Stuart Henrik – gyilkosát megbüntették, és a trónörökös is trónra léphetett.

A tragédia vége, a norvég Forinbrasnak a dán trónra lépése ugyanakkor tükrözhetette a korabeli közönségnek a skót Jakabnak az angol trónra lépését is: mindkét esetben északról érkezik az új király, aki sokáig várt, hogy övé legyen a trón, de végül mégsem állt bosszút. Ahogy a norvég Fortinbras nem bosszulja meg apja halálát Dániában, úgy a skót Jakab sem bosszulta meg anyja, I. Mária skót királynő kivégzését Angliában. A *Hamletben* ábrázolt belső konfliktus, a színház a színházban jelenetével és az azt követő erőszakhullámmal pedig az Essex-felkelésre emlékeztethette a korabeli nézőket, köztük Jakabot is, aki a felkelés után nem sokkal érkezett Angliába, csakúgy, mint Fortinbras Dániába. Jakab monarchia-felfogása alapján valószínűleg nem értett egyet Hamlet bosszújával és a királygyilkossággal, sőt, nem vállalunk nagy kockázatot, ha az állítjuk, hogy szinte egészen biztosan nem azonosult Hamlet tetteivel. Ugyanakkor bizonyára értékelte és élvezte a színdarabot a kezdeti súlyos dilemmáktól a király szentségét hirdető központi beszédeken át egészen a mű végéig, ahol Horatio összefoglalja a bosszúsorozat pusztító hatását, majd a külföldi királyfi bejelenti, hogy átveszi a sajnálatos események következtében megüresedett trónt.

Véleményem szerint a *Hamletben* olyan erős párhuzamok találhatók Jakab király életével és gondolataival, hogy azoknak a modern recepcióban való elhanyagolása leginkább a romantikus hagyomány máig tartó hatásának tudható be. Ahogy említettem, Hamletet hagyományosan erkölcsös hősnek tartják, akinek erkölcsi kötelessége, sőt „szent” kötelessége a bosszú; a mű ezzel ellentétes utalásait többnyire figyelmen kívül hagyják. I. Jakabnak különleges kapcsolata volt Dániával, túl azon, hogy apja gyilkosa is ott halt meg egy börtönben. Jakab király felesége, Anna királyné dán volt, II. Frigyes dán király lánya és IV. Keresztély király (1588–1648) testvére; utóbbi uralkodott Dániában a *Hamlet* keletkezésekor is. 1606-ban, három

évvel azután, hogy Jakab király Anglia trónjára lépett, Dánia királya meglátogatta őt és a feleségét, és Shakespeare társulatának, a Király embereinek több előadását is megnézték, köztük a *Macbethet* és a *Hamletet* is. Jakab viszont Dániában hosszabb időt is eltöltött, amíg csak Skócia királya volt. Ott kezdett el érdeklődni a boszorkányok és a démonok iránt (Croft 2003.26), amelyek tanulmányozását a teológia részének tekintette (Wilson 1963.103). Ahogy látni fogjuk, ez különösen fontos a Szellem értelmezése szempontjából, amely karakter miatt Jakab bizonyára még jobban kedvelte a *Hamletet*.



7. kép: Dániai Anna királyné (1574–1619), I. Jakab király felesége.
Ifjabb Marcus Gheeraerts festménye (olaj, vászon, 1611–14).

3. A TITOKZATOS SZELLEM

HAMLET

Atyám – ni, mintha látnám
Atyámat.

HORATIO

Hol uram?

HAMLET

Lelkem szemében.

(I.2.)

3.1. A SZELLEM SHAKESPEARE KORÁBAN

A dráma második színében, miközben Hamlet Horatióval beszél, egy pillanatra látni véli az apját. Ekkor a Szellem még nem jelent meg Hamletnek, csak Horatióknak és az öröknek, akik éppen azért keresik fel a királyfit, hogy beszámoljanak neki az első színbeli különös látomásról. A Szellem csak később, a negyedik színben jelenik meg először Hamletnek is, majd az ötödik színben beszél is vele. Az itt idézett, második színbeli pillanat a későbbi, sorsdöntő találkozást vetíti előre, de az első színre is visszautal, sőt, az örök által ott emlegetett, még korábbi Szellem-jelenésekre is.

Hamlet itt az apját csak a lelki szemeivel látja, legalábbis úgy gondolja, *mintha* őt látná. A Szellem is mindig Hamlet apjának a képében és az alakjában jelenik meg: az őt észlelők is *mintha* Hamlet apját látnák. Ez azonban egyáltalán nem biztos, a Szellem körül ugyanis végig nagy a bizonytalanság a drámában, még akkor is, ha a modern recepcióban ez nem mindig érvényesül. Ahogy láttuk, a modern kritikusok és a modern kiadások szerkesztői a Szellemet általában automatikusan Hamlet apjával azonosítják, kezdettől fogva az ő szellemének tartják, meglehetősen leegyszerűsítve ezzel Shakespeare művét. Shakespeare korában azonban ez még nem így volt, akkor még érvényesülhetett a Szellem és a dráma kétértelműsége a színházban és a korai szövegkiadásokban is.

Ahogy Hamlet alakja tükrözi a korabeli politikai eseményeket és nézeteket, úgy a Szellem is tükrözi a korabeli nézeteket a szellemekkel és általában a természetfeletti jelenségekkel kapcsolatban. Amennyiben a színjáték célja, hogy tükröt tartson,

a Szellem értelmezése tükrözi az értelmezők hozzáállását is ezekhez a kérdésekhez a drámán belül és azon kívül egyaránt. A Szellem nemcsak az örök és Hamlet számára jelent komoly kihívást, hanem minden nézőnek és olvasónak, akik természetesen különféle nézőpontokból közelíthetik meg a jelenést. A drámán belül is olyan sokféle utalás található erre a titokzatos szereplőre, hogy a közönség minden rétege számára ismerős lehetett, a különféle spirituális beállítottságuk szerint. Első pillantásra szinte bármely kategóriának megfelelhet a Szellem, ugyanakkor, mivel ellentétes értelmű utalásokat is találhatunk rá, arra a következtetésre is juthatunk, hogy az alakja nem határozható meg pontosan; ahogy láttuk, ma ez egy népszerű értelmezés.

Az Erzsébet-kori nézőpontok mellett éppen ezért a mai, modern világ szemléletére is érdemes kitérni. Frye is rámutat, hogy a modern közönség számára szellemek többnyire csak az irodalomban és a folklórban szerepelnek. Ezért ez a Szellem is alig tűnik többnek egy színházi eszköznél, hogy elindítsa a darabot, és hogy megparancsolja Hamletnek a bosszút. E hagyomány alapján a tipikus modern közönség elfogadja a Szellemet a megölt király szellemének. Ha pedig a Szellemet csak egy irodalmi konvenciónak tartjuk, hogy elindítsa a cselekményt, akkor Hamlet tényleg túlságosan halogatónak és időhúzóknak tűnik, sőt, akár örüldenél döntésképtelennek is, ahogy a Szellem parancsára reagál (Frey 1984.14).

Ez a megközelítés két okból is meggátolhatja a Szellem alakjának az alaposabb megértését. Egyrészt, ha csupán emberként tekintünk a Szellemre, nem pedig egy természetfeletti szereplőként, akkor annak bizonyos, tipikusan emberi tulajdonságai – mint például a felháborodás, harag, büszkeség, legfőképpen pedig a bosszúvágy – kifejezetten az előnyére válhatnak, szimpátiát keltve iránta, hiszen ezek helyénvalónak tűnnek egy meggyilkolt ember esetén. Ez egy Seneca-féle bosszúdrámában akár helyénvaló is lehet, azonban a halottak lelkét a korabeli vallásos leírások egészen másképpen ismertetik. A purgatóriumban tisztuló lelkekre egyáltalán nem jellemzők ezek a tulajdonságok, hiszen éppen ezektől igyekeznek megtisztulni. Másrészt az ilyen értelmezés jelentősen lebecsüli a Szellem hatalmát Hamlet és a cselekmény fölött. Természetfeletti szereplőként, a földi, térbeli és időbeli korlátokon túllépve ugyanis a szellemek előreláthatnak eseményeket, és könnyen befolyásolhatják az embereket. Éppen ezért a téma egykorú szakértői figyelmeztettek: ha valakivel hasonló, valóban rendkívüli esemény történne, hogy maga is szellemmel találkozik, akkor rendkívül óvatos magatartást ajánlottak neki, ahogy azt alább részletesebben is látjuk majd.

Bár a modern kritikusok olykor igen behatóan tanulmányozzák a szellemekkel kapcsolatos korabeli nézeteket, mégis könnyen hasonló hibába esnek ők is: ahogy

említettem, például Greenblatt (2001) vagy Holderness (2016) is végig az apával azonosítja a Szellemet. Azonban meg kell említenünk, hogy a sokféle utalás között a drámában is találunk hasonló megközelítést. Amikor Hamlet kitérő választ ad Horatióknak a Szellemmel való találkozása után, Horatio így szól:

Ezt
Tudtunkra adni, nincs szükség, uram,
Sírból jövő szellemre.

(I.5.)

Horatio tehát itt úgy beszél a Szellemről, mint egy halottról, aki közvetlenül a sírból tért vissza, a saját testében. A kezdetben szkeptikus Horatio hasonlóan beszél már az első jelenetben is, amikor egy ókori, római legendával von párhuzamot:

A leghatalmasb Julius bukása
Előtt kevéssel, gazdátlan maradt
Sok sír, s belőle a leplek halott
Makogva, nyíva járt mind útcaszerte.

(I.1.)

E beszéd végén Horatio szintén visszatérő halottként szólítja meg a Szellemet:

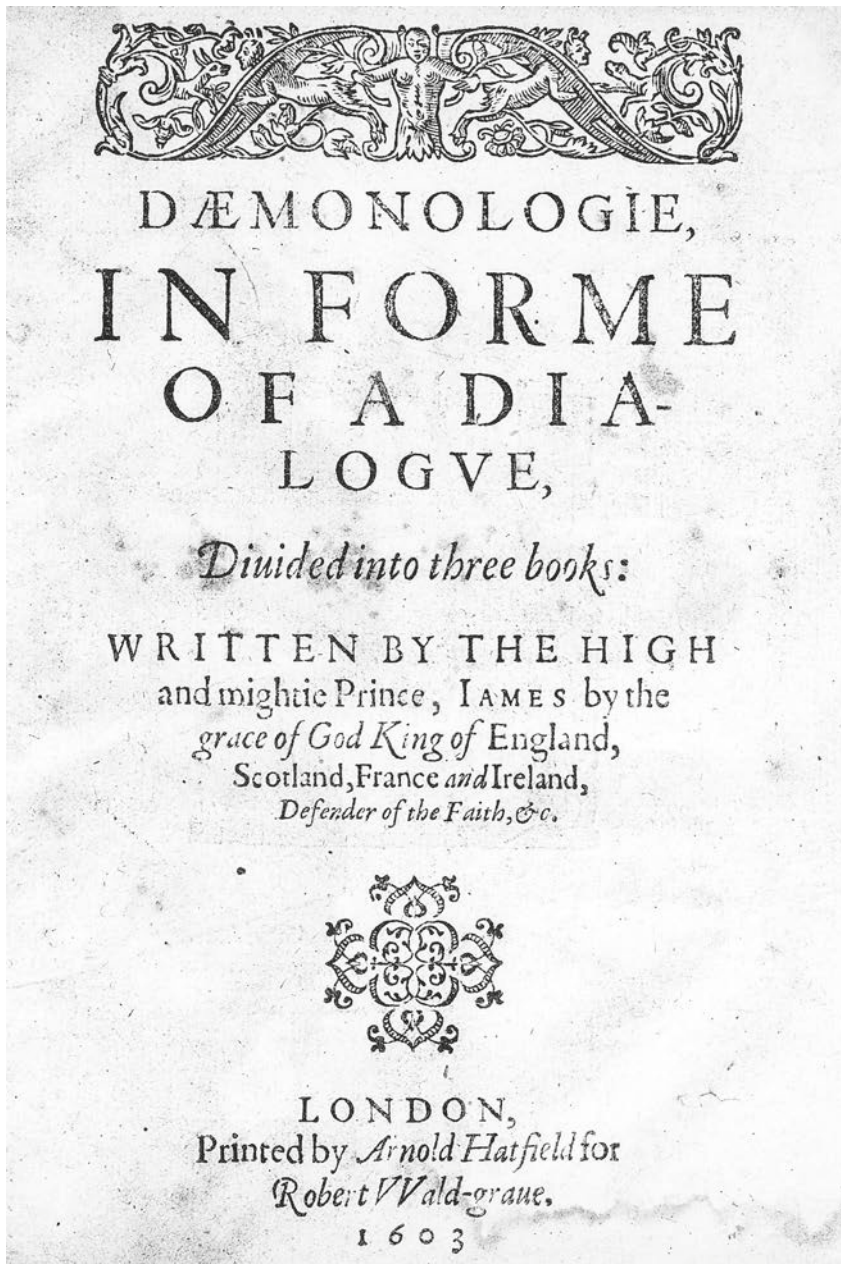
Oh hát, felelj!
S ha életedben, zsarlott kincseket
Raktál halomra mélyen föld alatt,
Miér' ti holtak visszajárni szoktok: (*Kakasszó.*)
Mondd el: – ne távozz! szólj!

Bár számos antik görög és római utalás található a műben, a Szellemmel kapcsolatban nem ezek, hanem a keresztény megközelítések dominálnak. Ezek egyébként a hasonló ókori hiedelmeket pogánynak tartották, és az antik alvilágot a pokollal azonosították. Azonban Hamlet maga is az apjával azonosítja a Szellemet, amikor találkozik vele, csak később merül fel benne az ördögi kísértés gyanúja.

Horatio többször is megváltoztatja a Szellemmel kapcsolatos hozzáállását. Az első ilyen változás, amikor a Szellemet meglátva a kezdeti szkeptikus álláspontját kell feladnia. A wittenbergi tudós nemcsak az ógörög és római kultúra avatott

szakértője, amit már a neve is sugall, hanem a modern világot is jelképezheti. Az első reakciója a Szellem hírére meghallva, hogy elutasítja a régi babonákat. Amikor azonban neki is megjelenik a Szellem, akkor többféleképpen is megszólítja, vélhetően a tanulmányai alapján. Az a tény, hogy a Szellem több embernek is megjelenik Hamlet előtt, több alkalommal is, azt bizonyítja, hogy nemcsak a királyfi képzeletének a terméke. A dráma tehát hamar kizárja a szkeptikus álláspontot, bár azt is bemutatja.

A cselekmény előrehaladásával a keresztény utalások válnak uralkodóvá, és Hamlet gondolataiban is ezek dominálnak, a döntései során is. Az Erzsébet-korban is elsősorban a keresztény szempontok szerint osztályozták a szellemeket. Azonban a keresztény tanok sem egységesek, és természetesen az sem mindegy, hogy hogyan alkalmazzák azokat, akár a szereplők, akár az olvasók és a mű értelmezői. A protestánsok nem tagadták a szellemek megjelenésének a lehetőségét, azonban azokat tipikusan az ördög trükkjeinek tartották. A protestánsok hite szerint a halottak előtt csak két lehetőség áll: vagy a mennyországba, vagy a pokolba jutnak, de egyikből sincs visszatérés. Az emberi alakot öltő szellemeket, különösen olyan emberét, aki nemrég halt meg, álruhás ördögöknek tartották, akik ördögi célra akarják használni a szemtanúkat. Sir Thomas Browne szerint ezeknek a halott embereknek a kísértetei nem az emberek vándorló lelkei, hanem az ördögök kísértései, akik gonoszságra, vérre és gazemberségre sarkallnak (Browne 1972.45). Frye megjegyzi, hogy Jakab király is úgy írta le az ördögöt, hogy az bűnre vezeti az áldozatát a bosszúvágyon keresztül, azzal, hogy az áldozatának egy szeretett ember képében jelenik meg, lefoglalja a figyelmét, kihasználja az áldozata kétségbeesését, hogy a saját pusztulásába csábítsa (Frey 1984.23).



8. kép: I. Jakab: *Daemonologie, in forme of a dialogue*, címoldal (London, 1603)
(Első kiadás: Edinburgh, 1597).

Jakab 1597-ben, még Skócia királyaként publikálta *Daemonologie* c. művét. Amikor a *Hamlet* készült, a tizenhetedik század elején, már folytak az egyeztetések, hogy ő legyen Anglia következő királya, egyúttal az anglikán egyház feje is. Amikor a *Hamlet* első kiadása megjelent, Jakab már mindkét címet megkapta. Így aligha találhatnánk kiemelkedőbb szaktekintélyt és egyházi vezetőt a szellemtanról, a szellemi lények hivatalos megítéléséről, mint Jakab. Az állam és az egyház VIII. Henrik idejében került ilyen szoros egységbe, amikor Henrik szakított Rómával és a katolikus egyházzal, megalapította az anglikán egyházat, amelynek a fejévé saját magát tette meg. Az anglikán vallás hivatalos és kötelező államvallássá lett, és egy rövid szünet kivételével, amely Henrik első leánya, a katolikus I. (Véres) Mária (1553-58) uralkodását jelentette, az maradt Henrik második leánya, I. Erzsébet (1558-1603) uralkodása idején is. Bár Jakab anyja, I. Mária skót királynő is katolikus volt, Jakab protestáns nevelést kapott, mélyen vallásos volt, így az anglikán egyház mint államvallás vele is folytatódott, a király vallásos kérdésekben később is többször megnyilatkozott.

Jakab szerint az ördög különösen kétféle embert tud elcsábítani a szolgálatára valamilyen szenvedélyen keresztül: a nagy nyomorúságban és szegénységben élőket, valamint azokat, akik bár gazdagok, a bosszú kétségbeesett vágya ég bennük (James 1597.II.II.33.). Hamletben lehet, hogy kezdetben nincs bosszúvágy, de a mű elején még a gyilkosságról sem tud. A bosszúvágyat éppen a Szellem kelti fel benne: már azelőtt bosszúra szólítja fel Hamletet, mielőtt beszámol a gyilkosságról. Ha a Szellem álruhás ördög, lehet, hogy valamilyen szenvedélyt talál Hamletben, amelyet kihasználhat, hogy a hatalmába kerítse; erre a szempontra még visszatérnek. Jakab hangsúlyozza, hogy ha az áldozat elméje készen áll rá, akkor könnyen beleegyezik az ördög követelésébe, aki először ráveszi őt, hogy a szolgálatának a rabja legyen, még mielőtt bármi továbbit tenne vele (James 1597.I.II.34.).

Jakab dialógus formájában írta értekezését, amelyben arra is figyelmeztet, hogy az ördög magára öltheti egy nemrég meghalt alakját, hogy megtévessze az áldozatát:

PHI. És mit jelentenek ezek a szellemek, amikor megjelennek egy nemrég meghalt ember árnyékában a barátainak?

EPI. Amikor egy ilyen alkalommal megjelennek, kísértetnek nevezzük őket a nyelvünkön. A pogányok között az ördög sokszor tette ezt, hogy elhitesse velük, hogy egy jó szellem jelent meg nekik: akár azzal, hogy figyelmeztesse őket a barátjuk halálára, vagy fedje nekik az elhunyt szándékát, vagy azt, hogy hogyan ölték meg,

amint azt leírták a Csodálatos történetek könyvében. És így könnyen megtévesztette a pogányokat, mert ők nem ismerték Istent.

(James 1597. III. könyv, I. fejezet, 60-61. – saját fordítás.)

Az ördög tehát könnyen megtévesztette a pogányokat, mert ők nem ismerték Istent. Azonban ugyanígy megjelenhet a tudatlan keresztényeknek is:

Ugyanebből az okból kifolyólag, ma megjelenik ilyen módon néhány tudatlan kereszténynek. Ugyanis senkit nem mer becsapni, aki tudja, hogy sem a halottak lelke nem tud visszatérni a barátaihoz, sem az angyalok nem alkalmaznak ilyen eszközt.

(James 1597., *ibid.*)

Jakab itt a hivatalos protestáns álláspontot ismerteti, amely tagadta a halottak lelkének a visszatérésének a lehetőségét is. Az angyalokról úgy gondolták, hogy képesek emberi alakot felvenni, és elméletileg visszatérhetnének a halottak képében. Azonban nem gondolták, hogy egy angyalnak vágya vagy szüksége lenne arra, hogy egy halott alakjában jelenjen meg. A *Hamlet*-ben nincs arra való utalás, hogy a Szellem angyal lenne; ha az lenne, akkor az elhunyt Hamlet király alakjában való megjelenése csak megzavarná Hamletet, semmint segítené. Hamlet nem is kap segítséget a Szellemtől, csak egy meglehetősen problémás parancsot.

Tehát a protestáns értelmezés szerint, amely domináns volt a korabeli Angliában, a Szellem csak egy kísértő démon vagy ördög lehet, gonosz szándékkal. Ha Hamlet, a wittenbergi diák következetesen protestáns lenne, akkor nem kellene, hogy hitelt adjon a Szellemnek, akkor sem, ha igazat mond a gyilkosságról, legalábbis annak néhány részletéről. Ahogy láttuk, Hamlet maga is súlyos kételyeket fogalmaz meg a Szellemmel kapcsolatban, de figyelmen kívül hagyja a fenti pontot.

A Szellem igazat mond abban a tekintetben, hogy felfedi a gyilkosságot. Mivel ez az igazmondás a legfőbb érv a Szellem jósága és becsületessége mellett, érdemes megvizsgálni a korabeli véleményeket erről a kérdésről. Jakab szerint az ördög

Valóban, ráveszi a tudósait, hogy a hercegek bizalmába férközzenek, sok nagy dolgot jósolva nekik; részben igazat, részben hamisat: mert ha mind hamis lenne, akkor mindenkinek a bizalmát elvesztenék; de mindig kétséges, ahogy az Orákulumai voltak.

(James 1597. I.VI.23.)

Azaz az ördög vagy a képviselői mondhatnak igazat, hogy megtéveessenek, de ez csupán részleges igazság, vagy ekvivokáció, végeredményben hazugság. Az ilyen jóslatok a *Macbeth*ben központi szerepet kapnak, de a részigazság mint a megtévesztés eszköze a *Hamlet*ben is lényeges lehet.

A protestáns Lewis Lavater szerint az ördög „néha igazat mond, hogy a szavainak nagyobb hitele legyen, és hogy könnyebben félrevezessen” (Lavater 1929.173). A katolikus Pierre Le Loyer arra figyelmeztetett, hogy

az ördög gyakran arra buzdítja az embert, hogy tartsa meg Isten parancsolatait, nagyon gyakran az igazat mondja, az erényről prédikál, a követeit az igazság követéinek állítja be, hogy a nappalt éjszakává, az életet halállá, a reményt kétségbeeséssé, a hitet hitetlenséggé változtassa... Röviden, az ördög összekeveri a jót a gonosszal, az igazat a hamissal.

(Le Loyer 1586 in Prosser 1971.113)

Tehát a Szellem szavainak az igazsága nem garantálja sem a jóságát, sem a becsületességét. A katolikus tanítás is figyelmeztetett, hogy a szellemjelenések ördögök lehetnek, de a purgatóriumban való hit által lehetségesnek tartották, hogy a halottak lelke kivételes esetekben visszatérjen; a purgatórium doktrínája ma is tovább él a katolikus egyházban. Ezek a purgatóriumi szellemek csak jóindulatúak lehetnek, mert a megtisztulás folyamata alatt állnak, és a mennyország várja őket. A Szellem is purgatóriumi szellemként írja le magát.

Én atyádnak szelleme vagyok;
Kárhozva, éjjel bolygnom egy korig,
S nappal bezárva lenni láng között,
Míg földi létem undok bűne mind
Kieg s letisztúl.

(I.5.)

Ezek a szavak arra utalnak, hogy a Szellem a purgatóriumból tért vissza, jó szándékkal közeledik Hamlethez, a fiához. A Szellem panaszkodása, hogy hirtelen érte a halál, ezért nem részesülhetett a katolikus utolsó szentségekben, úgy tűnik, hogy szintén ezt támasztja alá.

Levágva épen bűneim virágján,
 Nem gyónva, kenve, nem áldozva meg,
 Nem vetve számot sőt számolni küldve
 Minden hamisságimmal fejemen:
 Irtóztató! irtóztató! irtóztató!

(I.5.)

Az Erzsébet-kori szellemtan, a vonatkozó vallásos doktrínák alapján az egyetlen lehetőség, hogy a Szellem becsületes és jóindulatú (vagyis, hogy valóban Hamlet apjának a szelleme, aki azért jött, hogy segítse Hamletet és az országot, és nem azért, hogy a pusztulásukat okozza) a purgatóriumban való katolikus hit. Azonban ez nem jelenti azt, hogy minden további megfontolás nélkül el is kell fogadnunk purgatóriumi szellemként. Láttuk, hogy mind a protestánsok, mind a katolikusok óvtak az ördög, illetve a démonok trükkjeitől, és Jakab király démonológiai munkájában is találhatunk olyan figyelmeztetéseket, amelyek éppen a *Hamletre* illenek. A protestánsok a purgatóriumi utalásokat kifejezetten az ördög csalárdságának tartották, de a katolikusoknak is óatosan kellett megkülönböztetni és megítélni a szellemeket. Különösen arra kellett figyelniük, vajon nem tesz, vagy nem kér-e olyat a szellem, amely ellenséges az egyház tanításával. A bosszú pontosan ilyen; ahogy láttuk, az egyház határozottan tiltotta a bosszút, és természetesen magát a gyilkosságot is.

Robert H. West szerint, aki a szellemtanoknak az egyik legnagyobb huszadik századi szaktekinthelye volt, az ortodox Erzsébet-kori pneumatológia (azaz szellemtan), akár katolikus, akár protestáns, alig „számol be olyan kísértetről vagy jelenésről, amely bosszút követel, hacsak nem álruhás ördög, amely a halotthoz való hasonlóságot bitorolja” (West 1955.1107). West megállapításához két gondolatot fűzhetünk hozzá. Az egyik, hogy West „ortodox” pneumatológiáról ír, vagyis a konzervatív, vallásos doktrínákon alapuló leírásokhoz, azonban máshol sem találhatunk olyan korabeli szellemet, amelyik komolyan purgatóriumi lenne, de a tisztulása közben paradox módon bosszút követel. A másik, hogy a modern kritikusok ennek ellenére elfogadják a Szellemet purgatóriumnak és/vagy Hamlet király szellemének, köztük West vagy Greenblatt (2001) is, ami némi kutatói következetlenségre utal, de legalábbis vitatható elemzéseket eredményez.

Mivel a Szellem purgatóriumi értelmezése továbbra is nagy népszerűségnek örvend, részben Greenblatt munkája nyomán, érdemes a fenti katolikus utalásokat újra átgondolni, a mű és a korszak kontextusában. A Szellem *látszólag* hiányolja, hogy nem részesülhetett a katolikusok utolsó szentségeiben (szentgyónás,

szentáldozás, a betegek kenete, illetve a haldoklók utolsó kenete), és ez *látszólag* megerősíti nemcsak a katolikus voltát, hanem azt is, hogy valóban a purgatóriumból tért vissza, ami a katolikus egyház tanítása. Ez pedig természetesen azt is megerősíteni látszik, hogy a Szellem valóban Hamlet apjának Szelleme, nem pedig egy álruhás ördög.

Azonban, ahogy említettem, a korabeli közönség feltehetően nem azonosította a Szellemet automatikusan Hamlet királlyal, hanem egy bizonytalan természetfeletti szereplőként közelítették hozzá: egy kérdéses szellemként – ahogy egyébként a szereplők is, hiszen erre a szövegben is több utalást találhatunk, amelyekre alább még kitérek. Az Erzsébet-korban a közönség alapvetően anglikán, vagyis protestáns volt, így nem hittek a purgatóriumban (McGee 1987.13-74). Erzsébet trónra lépte után, már 1558-ban betiltották a purgatórium doktrínáját, azt a cenzúra sem engedélyezte az irodalmi művekben és a színházban, legalábbis komolyan és pozitívan nem lehetett ábrázolni. Erről Greenblatt is beszámol, sőt a katolikusok üldözéséről is, akik közül sokat kivégeztek (Greenblatt 2004.87-117). Greenblatt arra is kitér, hogy a purgatórium tanát a protestánsok mélyen megvetették, többek között a búcsúcédulák adásvétele miatt, ami a reformációnak, Luther fellépésének is az egyik fő oka volt. A protestánsok számára a purgatórium gyakran gúny tárgya is volt, Greenblatt mégis úgy véli, hogy a *Hamlet*-ben komolyan kell vennünk a purgatóriumi utalásokat: ha a közönség nem is gyakorolhatta szabadon a katolikus hitét, legalább a színházban továbbélt ez a hagyomány.

Lehet, hogy *úgy tűnik*, hogy a Szellem komolyan bánkódik, hogy nem részesülhetett a katolikus szentségekben, nem volt alkalma megbánni a bűneit, és emiatt szenved a purgatóriumban. Ez egy hithű katolikus számára egy valóban különösen szörnyű vagy *irtóztató* gondolat lehet, ahogy azt a Szellem többször is elismétli, nyomtatékosítva azt;¹⁶ bár a protestánsok számára nem feltétlenül, hiszen ők nem élnek ezekkel a szentségekkel, és már Shakespeare korában sem éltek. Csakhogy ezek a mondatok már azután hangzanak el, miután a Szellem bosszúra, vagyis gyilkosságra szólítja fel Hamletet. Ez pedig teljesen ellentmond a megtisztulás és a bűnbánat gondolatának: hogyan bánhatná valaki a földi életében elkövetett bűneit, hogyan tisztulhatna a lelke, ha közben további, halálos bűnök elkövetésére sarkall másokat, még a saját halála után is? Ez katolikus szempontból is teljes képtelenség, a korabeli protestáns, erősen katolikusellenes közegben pedig a katolikus vallás, a katolikus tanok és szentségek, különösen a bűnbánat szentségének, a szentgyónás kigúnyolásának is felfogható. Bár néhányan, ahogy láttuk, észreveszik az ellentmondást, sőt a

16 "O horrible, o horrible, most horrible" (1.5.80).

paradoxont is a Szellem szavaiban, az ezzel együtt járó iróniát már nem feltétlenül. A *Hamlet* tehát tükrözheti a korabeli protestáns, katolikusellenes és purgatóriumellenes nézeteket, amelyek már az Erzsébet-kor elején megnyilvánultak, majd később Jakab királyt is jellemezték, aki maga is gúnyosan nyilatkozott a purgatórium tanáról, mert ő sem hitt benne (James 1609 in Holderness 2016.165).

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy Shakespeare is katolikusellenes lett volna. Ahogy említettem, a Shakespeare-kritikában létezik egy olyan irányzat, amelyik éppenséggel a szerző titkos katolikussága mellett érvel, bár mások a szerző protestáns, anglikán vallásossága mellett érvelnek. Nem célom a szerző vallásosságának a vitatott kérdésében állást foglalni, a mű és az értelmezés szempontjából a lényeg, hogy Shakespeare tükrözi a korabeli nézőpontokat a művében. Katolikus és protestáns utalásokat egyaránt találhatunk, de mindegyiket a kontextusukban kell értelmeznünk. A Szellem katolikus megnyilvánulásai önmagukban nem bizonyítják a hitelességét, hogy valóban purgatóriumi szellemről van szó: ezek a mondatok a megtévesztés eszközei is lehetnek egy gonosz, démoni kísértő részéről.

A katolikusok különösen nehéz helyzetben voltak ekkor, gyakorlatilag életveszélyben, így titkolni kellett a vallásukat. Ha voltak titkos katolikusok Shakespeare színházában (és valószínűleg valóban voltak ilyenek is a közönségben), akkor a dráma számukra is különös kihívást jelentett. Egyfelől mélyen átérezhették a katolikus szentségek hiányára és a purgatóriumra való utalást, ugyanakkor azt is láthatták, illetve hallhatták, hogy ezek egy bosszút követelő Szellem szájából hangzanak el. A katolikus vallás ugyan lehetőséget biztosít a halottakkal való kommunikációra, az imákon vagy az értük felajánlott szentmiséken keresztül, azonban, ahogy láttuk, a korabeli katolikusok sem fogadtak el bármilyen szellemet purgatóriumnak, csak akkor, ha megfeleltek bizonyos feltételeknek. Más szóval, ők is félték az ördög kísértésétől, még akkor is, ha ez a modern kritikusokról, akik a korabeli színházat vagy a vallást vizsgálják, már nem mindig mondható el. Így a Globe színházbeli esetleges titkos katolikusok ugyanúgy gyaníhatták, hogy egy Hamletet kísértő, gonosz, démoni Szellemet látnak, mint a protestánsok, vagy mint maga Hamlet. Azonban ahhoz, hogy lássuk, mennyire indokolt ez a gyanú, a mű további elemzése szükséges.

A szellemjelenések további vizsgálata előtt azonban még egy gyakori kritikai álláspontra utalnék, amelyet a Szellem elnevezése kapcsán már említettem. Bár a szereplőt a modern recepcióban általában elfogadják Hamlet apja Szellemének, annak is hívják, többen úgy érvelnek, hogy a természete és az eredete nem határozható meg, éppen a sokféle, részben ellentmondásos utalás miatt. Ennek az álláspontnak a képviselője a *Hamlet* legújabb a Norton-kiadásának a szerkesztője,

Robert S. Miola is (Shakespeare – Miola 2011.xv). Azonban a különböző utalások nem jelentik azt, hogy azok egyformán, ugyanolyan valószínűséggel illenek a Szellemre, aki így bármilyen természetű vagy eredetű lehet. A Szellem nem lehet egyszerre purgatóriumi és pokoli, ahogy nem lehet egyszerre Hamlet apjának a szelleme és álruhás ördög sem. Az értelmezés során előbb-utóbb állást kell foglalnunk ezekben a kérdésekben, hacsak nem döntjük el már előre, hogy kinek vagy minek tartjuk a Szellemet, ahogy azt a modern kiadások szerkesztői teszik, már a szereplők listájában.

3.2. A FICKÓ A PINCELYUKBAN

A drámai cselekmény megerősíti a gonosz Szellemre utaló jeleket. A különböző utalások a különböző vallásos nézetek, a népi hiedelmek és a színházi hagyományok alapján nem feltétlen mondanak egymásnak ellent, ha megfelelően mérlegeljük azokat. A Szellem körül valóban nagy a bizonytalanság a műben, egy erősen kétértelmű szereplőről van szó, ami nagyban hozzájárul a drámai hatáshoz, de amíg egyik utalás sem bizonyítja be egyértelműen, hogy a Szellem valóban megbízható, számos utalást találhatunk a gonosz, álruhás, démoni Szellemre, tükrözve a korabeli nézeteket, köztük Jakab királyét is.

Az első színben Horatio mint tudós csatlakozik az örökhöz, hogy segítsen értelmezni és azonosítani a titokzatos Szellemet. Horatio tudja, hogyan kell megszólítani egy bizonytalan eredetű és természetű szellemi lényt, az ég, vagyis a mennyország nevében, attól kérve segítséget.

Mi vagy te, mely az éjfelet bitorlod,
Együtt ama szép, harcias idommal,
A melyben egykor elhunyt Dánia
Fölsége járt? Az égre kényszerítlek:
Szólj!

(I.1.)

Horatio – a modern recepcióval ellentétben – nem azonosítja automatikusan a Szellemet a meghalt királlyal. Éppen ellenkezőleg: abból indul ki, hogy a Szellem *bitorolja* az éjfél óráját, és feltehetően az elhunyt király alakját is. Ez a hozzáállás a többi szereplőre is igaz, és meg kell jegyeznünk, hogy Arany fordítása itt sem teljesen pontos. Bernardo először megjegyzi, hogy a Szellem „Alakra, épen a megholt

király.” Utána viszont már ezt kérdezi Aranyánál: „Nem a király? nézd csak Horatio.” Eörsi István ezúttal is pontosabban fordítja Bernardo kérdését: „Nem hasonlít rá? Nézd Horatio.”¹⁷ Később azonban Bernardo már Aranyánál is ezt mondja: „e csodás alak/ Fegyverbe’ jár itt; oly hasonlatos/ Ama királyhoz, a kiért e harc.” A Szellem tehát csak hasonlít a halott királyra, de nem feltétlen azonos vele, sőt, Horatio szerint valószínűleg bitorolja az alakját. Marcellus megjegyzi: „Te tudsz latinul: szólítsd meg, Horatio.” A latin itt a tudomány korabeli nyelve, a teológia vagy a szellemtan nyelve, de az ördögűzés nyelve is lehet. A Szellem azonban nem válaszol, hogy tisztázza a helyzetet és saját magát, hanem eltávozik, mintha az égre való hivatkozás elriasztaná.

Horatio ezután megjegyzi, hogy „Egy porszem ő, az ész szemét zavarni”, vagyis a Szellem megzavarhatja az emberek gondolkodását, tisztánlátását; valójában a lelki szemekre céloz, amelyekre még később is találunk utalást a műben. Ezután utal a Julius Caesar bukása előtti időkre, amikor „gazdátlan maradt/ Sok sír, s belőle a leplek halott/ Makogva, nyíva járt mind útcaszerte.” Ekkor a Szellem ismét megjelenik, mintha ő is a sírból lépne elő, a saját testében. Horatio, bár fél, hogy az megronthatja, ekkor káprázatnak, illúzióknak nevezi, majd megvizsgálja, mint esetleges purgatóriumi szellemet:

Útját szelem, ha megront is. Megállj,
Káprázat! –
Ha van beszélni hangod, vagy szavad:
Felelj!
Ha képes ember tenni jót veled,
Mi néked enyhes, nekem üdvhozó:
Felelj!

(I.1.)

Horatio egy népi hiedelmet is megfogalmaz:

S ha életedben, zsarlott kincseket
Raktál halomra mélyen föld alatt,
Miér’ ti holtak visszajárni szoktok: (*Kakasszó.*)
Mondd el: – ne távozz! szólj! Elébe, Marcell!

17 “Lookes a not like the King? marke it Horatio.” (1.1.43).

A Szellem azonban nem válaszol, hanem a kakasszóra eltávozik, „mint bűn sújtotta lény.” Eörsi fordítása itt is pontosabb: „mint bűnös lélek”, a szó szerinti – bár kétségkívül kevésbé költői – fordítás azonban „mint egy bűnös dolog” lenne.¹⁸ Tehát nemcsak bűn sújtotta, hanem bűnös lény, lélek vagy dolog, amely nem feltétlen azonos a halott királlyal. Arany fordítása alapján esetleg már arra asszociálhatunk, hogy valaki másnak a bűne sújtotta a Szellemet, de nem erről van szó. Marcellus megpróbálja a lándzsájával megállítani a Szellemet, de hiába ütne rá, „Mert sérthetetlen, mint a levegő,/ S hiú ütésink vásott gúny neki.” Marcellus aztán megmagyarázza a kakasszó jelentőségét, amely elijeszti az ártalmas szellemeket, tündéreket és boszorkányokat, éppen ezért az adventi időben – ahogy mondják – egész éjjel szól.

Aztán, csak elmúlt a kakas szavára.
Mondják, valahányszor az idő közelg,
Melyben urunk születését innepeljük,
Egész éjjel zeng e hajnal-madár;
S hogy akkor egy se' mér mozdulni szellem;
Az éj ártalmatlan; planéta nem ver,
Tündér nem ígéz, nem bűvöl boszorkány,
Oly üdvös, oly szentelt azon idő.

(I.1.)

Ez egybevág a protestáns hittel: a kakas mint szimbólum ma is megtalálható Magyarországon is a református templomok tornyán, annak idején pedig Jakab királynak különösen kedvesek lehettek ezek a sorok, amelyek nemcsak a gonosz szellemeket, hanem a boszorkányokat is említik, akik aztán a *Macbeth* kísértő szereplőiként meg is jelennek.

Az első színben tehát azt láthatjuk, hogy Horatio és az örök nem azonosítják a Szellemet a meghalt királlyal, hanem megvizsgálják, különböző szempontok szerint. Bár valóban többféle megközelítés és utalás is található a Szellemeire, a kezdeti szkeptikus állásponttól, az antik római utalásokon és a népi hiedelmeken át a keresztény, katolikus és protestáns nézetekig, ezek nem mondanak ellent egymásnak. A szkeptikus álláspontot kizárja a Szellem többszöri megjelenése, és az is kiderül, hogy a fizikailag megfoghatatlan, sérthetetlen és légies Szellem nem közvetlenül a sírból, a saját testében jelenik meg, hanem valóban szellemi lény. Azonban

¹⁸ “like a guilty thing” (I.1.148).

a katolikus, purgatóriumi, „enyhes” és „üdvhozó” kérdésre sem válaszol, azt sem erősíti meg. Éppen ellenkezőleg, eltűnik a kakasszóra, mint egy bűnös lény, aki így könnyen lehet, hogy ártó szándékkal érkezett, és tényleg csak bitorolja az elhunyt király alakját. A jelenet, a Szellem reakciói alapján ez tűnik a legvalószínűbbnek: a protestáns álláspont szerint, amely a korban domináns volt, eleve csak ez lehetséges, de ez itt még nem teljesen biztos. Bár a Szellem nem válaszolt az arra irányuló kérdésre, elvileg még nem zárható ki teljesen a Szellem purgatóriumi volta sem, de erősen kétséges. A veszély ellenére Horatio és az örök úgy döntenek, hogy értesítik Hamletet a jelenésről, mert feltehető, hogy „Hozzá beszélni fog.”

A második jelenetben, amikor Hamlet hall a Szellemről, természetesen nagyon izgatottá válik. Amikor Horatio elmondja, hogy a Szellem a kakasszóra „nagy-hirtelen/ Eltűnt” (I.2.), Hamlet szerint ez „Megfoghatatlan”, majd – szintén Arany fordításában – „nagy szög fejemben ez”, szó szerint azonban Hamletet *zavarja*, *nyugtalanítja* vagy *aggasztja* ez a fejlemény.¹⁹ Persze lehet, hogy általában a szellemjelenésről beszél, azonban feltehetően ő is ismeri a kakasszó szimbolikáját, és így lehet, hogy ő is egy esetlegesen gonosz Szellemről tart. Amikor a jelenet végén Hamlet egyedül marad, megjegyzi:

Atyám árnyéka fegyverben! Gonosz.
Rút csel gyanítok: bár éj volna már!
Csitt, lélek, addig. Rút csiny nem marad,
Borítsa bár egész föld, föld alatt.

(I.2.)

A modern recepcióban a szokásos értelmezése e soroknak, hogy Hamlet máris Claudius gonosz cselét sejt, amit aztán a Szellem leleplez. Pedig itt erről még nincs szó, Hamlet itt inkább még magától a szellemjelenéstől tart, attól, hogy netán a gonosz, rút csel áldozatává válhat. Hamlet ennek ellenére eltökélt, hogy

Ha hős atyám alakját vészi föl,
Meggzólítom, ha mindjárt a pokol
Tátong reám s parancsol hallgatást.

(I.2.)

¹⁹ “Sirs but this troubles me” (1.2.224).

Hamletnek tehát elég, ha a Szellem az apja alakját veszi fel, akkor is megszólítja, ha a pokolból jön. Tudatában van tehát, hogy nem biztos, hogy valóban az apjának szellemével találkozik majd; lehet, hogy csak egy pokoli kísértővel az apja alakjában, de ő mindenképpen beszélni akar vele. Hamlet érthetően kíváncsi, azonban a kíváncsiságot Jakab király is kiemeli a démonológiájában, éppen a bosszúval, a szellemidézéssel és az ördögi kísértésekkel kapcsolatban: „az öreg és ravasz kígyó, szellem lévén, könnyen kikémléli a vonzalmainkat, és alkalmazkodik hozzájuk, hogy megtévesszen, és a pusztulásba vigyen” (James 1597.I.II.23.).

A negyedik színben, amikor Hamlet meglátja a Szellemet, Horatio és Marcellus erővel sem tudják visszatartani (ezt ábrázolja a könyv első borítója is, egy tizenynyolcadik századi fametszet reprodukcióján). Hamlet eltökélt, hogy beszél a Szellemmel, bárki vagy bármi is legyen az:

Légy üdvezült lény, – kárhozott manó,
Hozd ég fuvalmát, vagy pokol lehet,
Gonosz legyen bár célod, vagy kegyes:
De oly kérdéses alakban jelensz meg,
Hogy szólnom kell veled. Idézlek, Hamlet,
Király, atyám, fejedelmi dán: felelj!

(I.4.)

Hamlet tehát akkor is beszél a Szellemmel, ha az egy kárhozott manó a pokolból, gonosz céllal. A Szellem kérdéses alakban jelenik meg: az apja alakjában, és Hamlet úgy dönt, hogy mindenképpen Hamletnek és királynak szólítja, akkor is, ha mégsem az. Megjegyezhetjük, hogy a modern kritikusok és szerkesztők többsége, ahogy fentebb láttuk, ugyanígy tesz: úgy tűnik, hogy ebben Hamlet példáját követik.

Horatio és Marcellus, tartva az ördögi kísértéstől, le akarja beszélni Hamletet a Szellem követéséről, de Hamlet nem fél:

De mit félnék, ugyan?
Egy tű-fokát nem ér az életem
S a lelkem – abban ő mi kárt tehet,
Mely halhatatlan lény, mint ő maga?

(I.4.)

Hamlet úgy érzi, nincs veszítenivalója: az életét nem sajnálja, de a lelkét sem félti. Utóbbival kapcsolatban sajátos az érvelése: mivel a lelke halhatatlan, akár a

Szellem, az nem tud benne kárt tenni. Hamlet itt mintha elfelejtené a keresztény tanítás egyik alaptételét: a lélek valóban halhatatlan, de a földi élet után nem mindegy, hogy hová kerül, a mennyországba, vagy a pokolba. Hamlet tudatában van ugyan, hogy a Szellem a pokolból is jöhet, attól azonban nem tart, hogy a hatására ő is odakerülhet. Itt legalábbis még nem, ami a kétségkívül rendkívüli helyzettel, a Szellem különleges és közvetlen hatásával is magyarázható. Később azonban már benne is felmerülnek a kételyek.

Az ötödik színben a Szellem beszél Hamlettel. Először a tisztítótűzre utal, *mintha* purgatóriumi szellem lenne:

Az én órák közel,
Hogy visszatérjek gyötrő kénköves
Lángok közé.

(I.5)

Ezzel szánalmat kelt Hamletben, utalva a purgatóriumi szörnyű szenvedésekre is, sajátos retorikával. A jelenet fontossága miatt érdemes e sorokat részletesen elemezni. A tisztítótűz lángjaira való utalás azonnal szánalmat kelt Hamletben.

HAMLET

Oh jaj, szegény szellem!

SZELLEM

Ne szánj; figyelmezz arra komolyan,
A mit beszélek.

HAMLET

Szólj, meghallani
Köteles vagyok.

SZELLEM

Az, megbosszulni is,
ha meghallottad.

HAMLET

Mit?

(I.5.)

A Szellem azonban arra kéri, ne szánja, csak figyelmesen hallgassa, majd bosszulja is meg. Tehát rögtön bosszúra szólítja fel Hamletet, még mielőtt elárulná, hogy mit is kell megbosszulnia; sőt, mielőtt még azt állítaná, hogy ő Hamlet

apjának a szelleme. Ugyan a bosszúra való felszólítás gyakorlatilag rögtön hiteltele-
leníti a Szellem eddigi szavait, a bűnöktől való megtisztulás gondolat és így a pur-
gatóriumi szellem lehetőségét is (amiben egyébként is csak a katolikusok hittek, a
protestáns anglikánok nem), a Szellem folytatja a paradox, de kétségkívül hatásos
retorikáját.

Én atyádnak szelleme vagyok;
Kárhozva, éjjel bolygnom egy korig,
S nappal bezárva lenni láng között,
Míg földi létem undok bűne mind
Kieg s letisztúl.

(I.5.)

Miért paradox a Szellem érvelése? Miután azt állítja, hogy ő Hamlet apjának
szelleme, azt is állítja, hogy nappal szenved a purgatóriumban, ahol a lángok kiége-
tik és letisztítják a lelkét az undok bűneitől, de éjjel szabadon bolyonghat, hogy az
állítólagos megtisztulása közben további súlyos bűnt vagy bűnököt követeljen –
bár még mindig nem árulta el, hogy pontosan mit is kell Hamletnek megbosszulni.
A teológiaiilag, de logikailag is képtelen állítást hasonlóan körmönfont, negatív
retorika követi. A Szellem tulajdonképpen nem írja le a purgatóriumot, mert az
titkos, és tilos is lenne elmondania, mégis rendkívül hatásosan érzékelteti az ottani
borzalmakat: annyira szörnyű, hogy ha elmondaná, már annak a hatása is elvisel-
hetetlen lenne a hallgatójának: az „nem való/ Hús-vér füleknek.”

Csak ne voln' tilos,
Börtönlakom titkát elmondani:
Olyat fedeznék föl, hogy legkisebb
Szavára lelked hánytorgna fel,
Megfagyna ifjú véred, s két szemed,
Köréből, mint csillag szökellne ki,
Szétválna fűrtbe kondorult hajad
S élére állna minden szál külön,
Mint túske-állat zörgő tollai:
De ily örök jelentés nem való
Hús-vér füleknek.

A Szellem az imént azt kérte, ne szánja Hamlet, ám e sorokkal nyilvánvalóan fokozza Hamlet szánalmát és a bosszúszomját is. Csak ezután mondja ki, hogy Hamlet apját erőszakos halál érte, de előtte még megismétli a bosszú parancsát:

SZELLEM

Boszúld meg rút, erőszakos halálát.

HAMLET

Erőszakos?

SZELLEM

Rút és erőszakos – nincs rá egyéb szó,

De szörnyű rút, s természet elleni.

(I.5)

Ezután következik a gyilkosság körülményeinek a részletes leírása, amely alapján könnyen hihetnénk neki, mert a gyilkosság ténye később beigazolódik, amikor a király imádkozik. Ez azonban csak részigazság, ami önmagában nem bizonyítja a Szellem purgatóriumi voltát. Ahogy láttuk, az ördög is mondhat igazat, és a bosszú parancsa teljesen hitelteleníti a purgatóriumra való hivatkozást, még katolikus szemszögből is. A Szellem ezután nemcsak a gyilkosság ténye miatt panaszkodik, hanem a hirtelen halál miatt is: ekkor sajnálkozik az utolsó szentségek, köztük a szentgyónás, vagyis katolikus bűnbánat elmulasztása miatt, miközben paradox módon éppen egy halálos bűn elkövetésére szólítja fel a főszereplőt.

Hamlet azonban a Szellem közvetlen hatása alatt hitelt ad a szavainak, és amikor egyedül marad, bosszút esküszik.

Igen, letörlök emlékezetem

Lapjáról minden léha jegyzetet,

Könyvek tanácsit, képet, benyomást,

Mit vizsga ifjú-kor másolt reá;

És csak parancsod éljen egyedül

Agyam könyvében, nem vegyülve más

Alábbvalókkal: úgy van, esküszöm.

(I.5)

Ezentúl tehát kizárólag erre a parancsra fog gondolni, minden mást kitörölve emlékezetéből, „minden léha jegyzetet,/ Könyvek tanácsait.” A bosszú parancsa Hamlet számára a legfőbb érték, amelyhez képest minden más alábbvaló. Hamlet

számára talán az is csak egy ilyen „léha jegyzet” lenne, hogy az angol szövegben nem is parancs, hanem *parancsolat* áll.²⁰ Mégis meg kell jegyeznünk, mert ez a szó a tízparancsolatra emlékeztetheti a nézőket és az olvasókat, különösen a dráma keresztény keretében, amely éppen a Szellemmel kapcsolatban igen hangsúlyos. Ismert, hogy ez a Bibliában, vagyis a könyvek könyvében, illetve a szent könyvek gyűjteményében található, amelyek „tanácsait” Hamlet éppen kitörölni igyekszik a fejéből – többek között a „Ne öl!” parancsolatát, vagy a bosszú tiltását. Ezeket Hamlet agyában most a bosszú parancsolata váltja fel, mintha az egy szent kötelesség lenne. Láttuk, hogy a kritikusok egy része, feltehetően Hamlet logikáját követve, annak is tartja.

Ám a jelenet végén ismét történik egy váratlan fordulat, amikor Horatio és Marcellus visszatér Hamlethez. Hamlet először még Szent Patrikra hivatkozik, aki nemcsak Írország védőszentje, hanem a középkori legenda szerint a purgatórium bejáratának is az őrzője. Szent Patrik barlangja, amelyből a legenda szerint a purgatóriumba lehetett jutni, fontos zarándokhely volt a középkorban, de ma is sokan látogatják, noha 1632 óta már csak kívülről tekinthető meg (Gardiner 2010). Hamlet megjegyzi: „Mi ezt a látványt illeti:/ Becsületes kísértet, mondhatom.” Az eltávozott Szellem kisvártatva ismét megszólal, egymás után többször is, a színpad alatti pincelyukból. A korabeli színházi hagyomány, a Globe architektúrája szerint a színpadtól csapóajtóval elválasztott *pincelyuk* azonban nem a purgatóriumot, hanem a poklot jelképezte, ezért a Szellem különös viselkedése Hamletet is megzavarja (McGee 1987.43).

Hamlet a saját esküje után Horatiót és Marcellust is meg akarja esketni: őket titoktartásra akarja kötelezni, amit esküvel is meg kell erősíteniük, hogy nem beszélnek senkinek a Szellemről. Hamlet titkos magánbosszúra készül, amit még a társainak sem árul el, csak felhívja a figyelmüket, hogy ezentúl „furcsa álcát” ölt majd, de nekik akkor is tartaniuk kell majd a közös titkukat, hogy egy szellemet láttak. Ekkor szólal meg ismét a Szellem, ezúttal mindenkinek hallhatóan, mintegy megtámogatva Hamletet:

SZELLEM

(alant).

Esküdjetek.

HAMLET

Ha, ha! te mondod, hé? ott vagy te, jópénz?

20 “And thy commandment all alone shall liue” (1.5.102).

– Halljátok e fickót a pincelyukban? –
Lássunk a hithez.

(I.5)

A váratlan színpad alatti segítségre Hamlet is szokatlanul reagál: *jópénznek* és *fickónak* nevezi a Szellemet, egyúttal hangsúlyozva a pincelyukbeli helyét. Hamlet az imént még végtelen tisztelettel és részvétellel beszélt a Szellemről, akit az apjával azonosított, miért hát e hirtelen hangnemváltás, a meglehetősen tiszteletlen megszólítás? Hamlet megdöbben, hirtelen felnevet, talán csak az eltökélt bosszúálló kínjában, de még inkább magán a Szellemen, aki ezzel a viselkedésével gyorsan elárulta magát. „Ha, ha! te mondod, hé?”

Noha Hamlet eddig hitelt adott a Szellemnek és a paradox purgatóriumi történetének, most hirtelen kiderült, hogy a „jópénz” mégiscsak „ott” van: „alant”, vagyis a pokolban. A következő kérdés így már vélhetően nemcsak a társaknak, hanem a Globe közönségének is szól: „Halljátok e fickót a pincelyukban?” Az újjáépített Globe színház előadásain is bebizonyosodott, hogy ott a modern színházaknál sokkal erősebb az interakció a színészek és a közönség között, akik jól látják egymást, mert a nézőtér nincs elsötétítve – a délutáni előadásokon ez nem is lehetséges a felülről nyitott színházban (Carson – Cooper 2008.5). A Szellem azonban nem tágit, megismétli a kérését, csak a színpad alatt változtatja a helyét, ami Hamletet is helyváltoztatásra készteti:

SZELLEM

(alant).

Esküdjetek.

HAMLET

Hic et ubique? Úgy váltsunk helyet.

(I.5)

Bár Horatiót már az első jelenetben is a latintudása miatt hívják a Szellem kikérdezéséhez és a szakszerű kivizsgálásához, a dráma egyedüli latin szavai itt hangzanak el, Hamlet szájából. „*Hic et ubique?*”, azaz itt és mindenhol: csak Isten és az ördög képes egyszerre több helyen, mindenhol jelen lenni. Hamletet láthatóan zavarja ez, a látszólag támogató Szellem végső soron megzavarja az ünnepélyesnek szánt eskütételt. A Szellem mégis tovább folytatja, ismét megismétli a kérését, fokozva ezzel a komikus hatást.

SZELLEM

(alant).

Esküdjetek.

HAMLET

Jól mondad, vén vakond! oly gyorsan áskálsz?

Derék egy árkász! Másuvá, barátim.

(I.5)



9. kép: Vakond fametszet. Edward Topsell: *The History of Four-footed Beasts and Serpents* (1658).

Hamlet is folytatja a viccelődést, *vén vakondnak* hívja a Szellemet, aki fáradhatatlan „árkász”, vagyis bányász a föld alatt. A humoros epizód végén, a Szellem negyedik felkiáltása után azonban Hamlet, úgy tűnik, visszatér a komoly szerepéhez.

SZELLEM

(alant).

Esküdjetek.

HAMLET

Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj!

(I.5)

Ha a Hamletet alakító színész komolyan mondja ez utóbbi mondatot, akkor a különös incidens végén talán maga is megnyugszik, visszatérve a gyászához és a bosszúra való felkészüléséhez, bár a Szellemmel kapcsolatos kételyek megmaradnak benne, és később az ördögi kísértőtől való félelmét is megfogalmazza. Azonban a Szellem esküre való négyszeres felszólítása, amely Hamlet látszólag fennkölt, de valójában patetikus bosszúesküjét követi, egyértelműen komikus. Így az Erzsébet-kori, erősen katolikusellenes közegben könnyen lehet, hogy a Hamletet

játszó Burbage még mindig ironikusan szólt a Szellemet alakító Shakespeare-hez, a színpad alatti pincelyukban ide-oda mozgó fickónak. És ha bárki is komolyan vette a Szellemet, amikor Hamlethez beszélt, az utána következő komikus epizód megmutatja, hogyan kell értelmezni ezt a valóban titokzatos és rendkívül hatásos szereplőt, aki ezentúl uralja Hamlet gondolatait és cselekedeteit.

John Dover Wilson is rámutat, hogy Hamlet itt bizony úgy beszél a Szellemmel, mint egy színpadi ördöggel. Wilson szerint Marcellus élete végéig abban a hitben fog élni, hogy háromszor is megesküdött egy félelmetes, pokoli szellem jelenlétében (Wilson 1935.81). Wilson azonban úgy érvel, hogy itt csupán egy ártatlan játékot látunk a Szellem és Hamlet, az apa és a fia között. Ezek szerint a Szellem csak úgy tesz, mintha ördög lenne, és Hamlet is csak úgy tesz, mintha egy ördöggel beszélgetne. Hogy mi lenne erre az okuk? Wilson szerint csupán Marcellus megtévesztése. Hamletnek csak Horatio a bizalmasa, akit később beavat a terveibe, Marcellust viszont inkább megfélemlíti, az apjával összejátszva. Vagyis a furcsa közjáték célja az lenne, hogy egy mellékszereplő tényleg betartsa az esküjét, és Hamlet nyugodtabban készülhessen a bosszújára.

Ez az érvelés azonban szerintem meglehetősen kétséges, nem is annyira Marcellus szerepének a szokatlan felértékelése miatt, hanem azért, mert Hamlet maga is láthatóan zavarba jön a Szellem viselkedése láttán, amit egyébként Wilson is elismer. Ha a Szellem tényleg egy jóságos purgatóriumi szellem lenne, ugyan mi szüksége lenne arra, hogy az ördögöt játssza, és ezzel zavarba hozza a saját fiát is, aki végül maga is a bosszúsorozat áldozatává válik? Ennek az ellenkezője sokkal logikusabb: egy kísértő, gonosz szellemnek van arra szüksége, hogy kegyes, purgatóriumi szellemet játsszon, hogy könnyebben hitelt adjanak a szavainak, és így könnyebben lépre csalhassa az áldozatát. Láttuk, hogy erre a korabeli szakértők is felhívták a figyelmet, köztük Jakab király is. Ez a lepel hullik most le a Szellemről: lehet, hogy a jelenet egyeseknek félelmetes, de legalább annyira komikus, különösen a vége. Az színházi hagyományok alapján az ördög komikus szereplő volt az Erzsébet-korban, amit ez a jelenet is megerősít (McGee 1987.43-74).

A Szellem tehát erősen kétértelmű, de a korabeli nézetek és a színpadi hagyományok alapján is sokkal valószínűbb, hogy ördögi kísértővel állunk szemben, mintsem egy őszinte, purgatóriumi szellemmel – ha egyáltalán Hamlethez hasonlóan elgondolkodunk ezen a kérdésen, és nem abból szokásos modern feltevésből indulunk ki, hogy a Szellem azonos a meghalt királlyal, biztosan annak a szelleme. Robert H. West csak egyetlen ellenvetést hoz fel az ördögmélet ellen, amely szerint „bizonyíték” is ellene (West 1955.1100). Ha Shakespeare azt akarná, hogy a kísértetet ördöggént értelmezzük, akkor West szerint ki kellett volna hagynia

a Gertrud iránti aggodását. A Szellem ugyan bosszúra szólítja fel Hamletet, de egy olyan kérést is megfogalmaz, amely látszólag egy jóságos szellemre utal:

De, bár hogyan látsz e bosszú művéhez,
 Elméd maradjon tiszta, és ne törjön
 Anyádra lelked: bízd az égre őt
 S mind a tövisre, mely keblében él,
 Az csípje, szúrja.

(I.5.)

Bár ez egy jogos észrevételnek tűnhet a Szellem összetettsége és kétértelmősége szempontjából, természetesen nem bizonyíték a jóságára. Láttuk, hogy a korabeli szakértők figyelmeztettek, hogy az ördög képes körmönfont trükkökre, hogy megtévessze az áldozatát: az erényről is prédikálhat, keverve a jót a gonosszal, az igazat a hamissal. Tehát a Szellemnek ez a kérése nem áll ellentétben az Erzsébet-kori szellemtanokkal, akkor sem, ha ördögi kísértőről van szó. Ha pedig valaki tisztában van ezzel a szemponttal, és mégis azt várná Shakespeare-től, hogy kihagyja a fenti részt, ha egy ördögöt akart ábrázolni, akkor ezzel inkább csak a saját elvárásait fogalmazza meg. West ezzel lényegében azt mondja, hogy világos, fekete-fehér szereplőket vár el Shakespeare-től, egyben a drámai feszültség és a bizonytalanság mellőzését.

Miután a Szellem Hamlet apjának az alakjában jelenik meg, majd a bosszú követelése mellett a purgatóriumra és a katolikus szentségekre is hivatkozik, ez egy újabb, valóban körmönfont trükk lehet, amelyet érdemes alaposabban is megvizsgálunk. Ezzel ugyanis nemcsak jóságosnak állítja be magát a Szellem, legalábbis bizonyos szereplők iránt, hanem egyúttal megerősíti azt az általánosan elfogadott képet is, hogy ő Gertrud királyné szerető férje és Hamlet aggódó apja. A Szellem látszólag még a halála után is aggódik a hitveséért, annak ellenére, hogy ő olyan elhamarkodottan ismét férjhez ment, ráadásul éppen a volt ura gyilkosához.

Ezzel kapcsolatban Frey megjegyzi, hogy érvelhetünk úgy is, hogy egy démoni szellem természetesen tudta, hogy Gertrud halálos bűn állapotában volt, és megpróbálta Hamlet figyelmét elterelni erről a tényről. Ebben az értelmezésben a „bízd az égre őt” pusztán fortély, hogy megakadályozza Hamlet kísérletét, hogy az anyját bűnbánatra és kegyelmi állapotra vezesse. Frye szerint azonban ez az érvelés sem eléggé meggyőző, ha nincs jóval erősebb bizonyíték a démoni szellemre (Frye 1984.313). Részletes irodalomtörténeti monográfiájában Frye szintén egy kétértelmű Szellem mellett érvel, de úgy gondolja, nincs elég bizonyíték a démoni

Szellemre. Igaz ugyan, hogy a jó Szellemre sem, de azt támogatja a recepció hagyománya. A következő alfejezetben Hamlet és a Szellem kapcsolatát részletesebben is tárgyalom, bemutatva a démoni Szellem hatását a főszereplőre. A királynével kapcsolatban azonban elég, ha észrevesszük, hogy a Szellem megjelenése Hamlet és anyja beszélgetése közben részben éppen ezt a célt szolgálja: megakadályozza a királyné bűnbánatát, ahogy arra már Prosser is rámutatott (Prosser 1971.200).

Gertrud királyné halálos bűne morálteológiai szempontból, hogy az első férje öccsével kötött házasságot, ami a korban házasságtörésnek és vérfertőzésnek számított, ezért a hatályos törvények nem engedélyezték. A gyakran hivatkozott bibliai rész a következő: „Ha valaki nőül veszi testvére feleségét, ez tisztátalanság, mivel testvérének meztelenségét fedi föl, ezért haljanak meg gyermek nélkül” (Lev. 20,21). Hamlet ezért aggódik anyjáért, és ezért is próbálja meg rávenni, hogy hagyja el Claudius királyt (III.4.),²¹ bár Hamlet erkölcsi leckéje az anyjának, közvetlenül Polonius megölése után, a tanácsnok friss holtteste mellett meglehetősen ironikus színezetet nyer. Ekkor a Szellem ismét megjelenik, de csak Hamletnek, ezért a királyné azt hiszi, hogy a fia örült, mert a levegővel beszélget. Ugyancsak ironikus, hogy a Szellem először arra figyelmezteti Hamletet, hogy az elméje „maradjon tiszta”, majd egy olyan helyzetet teremt a következő megjelenésével, amelyben a királyfi örültnek látszik. Ez is mutatja a Szellem különleges hatalmát, de a gonosz szándékát is, még akkor is, ha ez nem nyilvánvaló a modern recepció számára.

Ráadásul a Szellem ezzel nemcsak a királyné bűnbánatát akadályozza meg, hanem azt is, hogy Hamlet beszámoljon neki a férje meggyilkolásáról. Bár azt már *Az egérfogóban* is színre vitte, az az ábrázolás korántsem volt egyértelmű, ahogy azt fentebb már láttuk. Amikor az előadás után az anyjával beszél, Hamlet először őt is megvádolja a gyilkossággal, majd a királyné meglepődöttsége után tovább vádolja őt, immár csak azért, hogy a királlyal él együtt. Hamlet hosszasan és hevesen magyarázza, hogy anyjának nem kellene a királlyal aludnia, de arról sokáig nem szól, hogy egy gyilkossal él együtt. Majd amikor rátér a gyilkosságra, és végre kimondja, hogy Claudius gyilkos, aki „polcra lopta el a koronát”, a Szellem váratlanul megjelenik, véget vetve a vádaskodásnak. Hamlet a Szellemhez kezd beszélni, anyja pedig örültnek hiszi, így megghiúsul bármilyen érdemi együttműködés anyja

21 Tehát nem feltétlen azért, mert féltékeny rá, mintha maga is szerelmes lenne az anyjába, ahogy azt a modern pszichoanalitikus értelmezések állítják, elsősorban Freud és tanítványa, Ernest Jones munkái nyomán (Jones 1949). Hamlet Oidipusz-komplexusa a huszadik századi filmváltozatokban erőteljesen megjelenik, Olivier (1948) és Zeffirelli (1990) rendezésében is, Shakespeare korában azonban még jellemzően más szempontokat mérlegeltek a személyiségtípusok pszichológiai leírásakor, ahogy alább látni fogjuk.

és fia, a királyné és a királyfi között, így a király esetleges elmozdítása, leváltása is a választásos monarchia keretei között.

A jelenet kétértelműsége azonban végig megmarad, és többek között ez adja a dráma művészi erejét itt is. Hamlet valóban zaklatott *Az egérfogó* és a király imája után, hevesen vádolja az anyját, miközben megpróbálja felkelteni a bűnbánatát. Így a Szellem beavatkozása úgy is értelmezhető, hogy a halott király megpróbálja megvédeni a szeretett hitvesét; a látszat legalábbis ezt mutatja. A királyné már a jelenet elején kifejezi a félelmét, hogy Hamlet meg akarja gyilkolni, noha a királyfinak nincs ilyen szándéka. A rejtőzködő Poloniust azonban valóban ledöfi, a királynak vélve őt, szintén már a szín elején, így minden más csak e „hebehurgia véres munka” után következik, a Szellem ismételt megjelenése is.

Összefoglalva a Szellem szerepét a drámában, a megjelenése valóban „nagy csapást jelent” Dániára (I.1.), ahogy Horatio már az első jelenetben megjósolja. Egy meglehetősen problematikus parancsot ad Hamletnek, de semmilyen segítséget sem nyújt a végrehajtásához. A Szellem elkülöníti a főszereplőt, és döntő befolyást gyakorol a tudatára, cselekedeteire, rajta keresztül pedig az egész cselekményre, a tragikus végkifejletre. Valamennyi szereplő halála Hamlethez köthető, közvetlenül vagy közvetve. Hamlet pontosan hajtja végre a Szellem parancsát: csak Claudius királyt öli meg szándékosan és saját kezűleg, az anyja halálában pedig teljesen ártatlan. Szomorú ironia, hogy a királyné is Hamlet egészségére iszik, a neki készített mérgezett kehelyből. A bosszújára törekedve azonban Hamlet megöli Poloniust is, ami először Ophelia megőrüléséhez és halálához, majd Laertes bosszújához vezet; végül a két bosszúálló egymás keze által hal. Hamlet közben még Rosencrantzt és Guildensternt, egykori barátait is a hirtelen halálba küldi. Bár a király is hasonló halált szánt az őt halálosan megfenyegető Hamletnek, a királyfi hamisított levele a Szellem hatását is mutatja, ahogy arra alább még kitérek.

Láttuk, hogy a korban többen is komolyan figyelmeztettek a gonosz szellemek veszélyeire, köztük Jakab király is a többkötetes munkájában, és az ördögi kísértőt a színpadi konvenciók komikus formában is megerősítik, ami különösen a pincelyuk-jelenetben érhető tetten. Érdemes azonban kissé részletesebben is megvizsgálnunk, hogyan fejt ki különleges hatását a Szellem Hamletre, akit sokan tökéletes jelleműnek tartanak, különösen a romantikus értelmezők.

3.3. HAMLET ÉS A SZELLEM: A TRAGIKUS VÉTSÉG

Az eddigiekben azt láthattuk, hogy Hamlet és a Szellem is tükrözi a korabeli történelmi eseményeket és nézeteket. Ezek szerint a Szellem, bár *látszólag* Hamlet apja, és azt *állítja*, hogy a purgatóriumból tért vissza, valójában gonosz szándékú és a pokolból jön a darab keresztény keretében, spirituális és színpadi értelemben is. Hamlet maga is tart az ördögi kísértéstől, ezért is halogatja a bosszúját, amelyet azonban végül nemcsak végrehajt, de alaposan túl is teljesít, ám a bosszúnak maga is áldozatául esik. Felmerül azonban a kérdés: ha a Szellem valóban gonosz kísértő, hogyan léphet be a drámába? Láttuk, hogy az Erzsébet-kori leírásokban a szellemeket rendkívüli hatalmúnak írták le, az ördögöt pedig ravasz trükkökre is képesnek tartották, aki a gyászolókat is megtévesztheti. Mégis felmerül a kérdés, hogyan csaphatja be Hamletet, ezt a valóban kimagasló reneszánsz személyiséget, aki Ophelia szavai szerint

Udvarfi, hős, tudós, szeme, kardja, nyelve;
E szép hazánk reménye és virága,
Az ízlés tükre, minta egy szoborhoz,
Figyelme tárgya minden figyelőnek.

(III.1)

Közismertek a fenti sorok Hamlet jellemzéseként, a kép azonban úgy teljes, ha idézzük a megelőző sort is: „Oh mely dicső ész bomla össze itten!”, illetve az utána következőt: „Oda van, ím, oda!” Ophelia a dráma közepén már csak szomorú emlékként, kétségbeesésében beszél az egykori Hamletről, a szerelméről, akit a találkozásuk után örülnék tart. Persze, lehet, hogy Hamlet itt is csak játssza az örületet, a dráma elején pedig még valóban makulátlan elmének tűnik, bár már akkor is az öngyilkosság gondolata foglalkoztatja. A jelleme azonban kezdetben tényleg kifogástalannak tűnik, és a gyásza a többi szereplő fölé emeli; különösen Claudius király fölé, aki mulatozik, nem sokkal azután, hogy a saját testvérét megölte.

Hamlet alakjának megértéséhez közelebb vihet a *tudatdráma* fogalma, valamint a keresztény világkép további kibontása. John Baily rámutat, hogy Shakespeare három tragédiájában, a *Hamlet*ben, a *Macbeth*ben és az *Othelló*ban alapvető jelentőségűek a főszereplő mentális folyamatai, amelyek a cselekményt is meghatározzák. Hamlet és Macbeth számára a világ eseményei azok, amelyek az elméjükben játszódnak le, a kettő egygyé olvad (Baily 1981.165). Ezért e tragédiákat a tudattragédiáinak vagy tudatdrámáknak is nevezhetjük. Walter C. Curry szerint

a reneszánsz idején a középkori skolasztikus hagyomány még mindig nagy szerepet játszott. Curry rámutat, hogy a protestantizmus is ebből fejlődött ki, még akkor is, ha néhány kérdésben hangsúlyozták a skolasztikától való különbségeket (Curry 1968.11).

Curry bemutatja, hogy a *Macbeth*ben különösen erős a skolasztikus hagyomány, amely meghatározza a belső folyamatokat és a cselekményt is (Curry 1968.24). Kiss Attila, Curry munkájára támaszkodva, a *Hamlet*ben és a *Macbeth*ben egy közös szerkezeti modellt ír le. Kiss szerint gonosz, természetfeletti lények lépnek mindkét tragédiába, és befolyásolják a főszereplők tudatát azzal, hogy egy feladatot adnak nekik; a feladat teljesítése közben a szereplők tudata felbomlik (Kiss 1987.79). Bár a tudat felbomlása talán vitatható; ahogy említettem, kérdéses, hogy Hamlet mennyire tetteti az örültséget, miután „furcsa álcát” ölt, a Szellem valóban nagy hatást gyakorol Hamlet tudatára, különösen az erkölcsi kérdések érzékelésében. A lényeg, hogy Hamlet tudati folyamatai alapvetően meghatározzák a cselekedeteit, a tudatára pedig a Szellem gyakorol döntő hatást.

A keresztény, skolasztikus világképben, amelyre sok tekintetben a protestánsok is támaszkodtak, Isten a legfőbb teremtként jelenik meg, aki gondviseléssel teremtette és kormányozza a világot, törvényeken keresztül. Minden az örök törvénytől függ, így a természeti törvény és az értelem törvénye is. Az ember a természetes értelmével, amely az örök értelmén nyugszik, meg tudja különböztetni a jót a gonosztól (Curry 1968.17). Az értelem törvénye vezeti az embert a helyes célok és cselekedetek felé. Ugyanakkor az embernek szabad akarata van, amellyel irányíthatja a saját sorsát. Ennek a lényege, hogy a jóságot az *értelem szemével* látjuk, és az emberi cselekvés két alapvető forrása a tudás és az akarat. Az akarat a jó felé irányul, vagy a látszólag jó felé, de nem kívánhatja a gonoszt mint gonoszt (Curry 1968.18). Azonban az ember elbukhat, és bűnt követhet el: vagy a hiányos tudása, vagy a szenvedélyei miatt. Ebben az esetben az értelem félresiklik, az akarat rossz irányba halad, és az ember bűnbe esik. Akkor is tévedhet, ha a szenvedélyek a rossz szokások következtében lebilincselik az akaratot a múltó boldogság látszatával, és így az a kevésbé jót választja a jó helyett, amelyet az értelem diktálna.

A természetfeletti lények és ágensek szintén résztvevői ennek a kormányzásnak, ők is Isten eszközei, és engedelmesedniük kell az örök törvénynek. Az angyalok szükségszerűen részesei az örök törvénynek. A démonok vagy az ördögök, amelyek „bukott angyalok”, nem tudják közvetlenül befolyásolni az embert, mert az ember meg tudja különböztetni a jót a gonosztól. Azonban a hiányos tudása vagy a szenvedélyei miatt az ember a démonok áldozatává válhat. Általában valamilyen hibának vagy vétségnek már jelen kell lenni az emberben, amit az ördög vagy

démon (általában a gonosz szellemek) ki tudnak használni. Ez az értelem félrevezetése: az akarat azután a rossz irányt követi, a látszólagos jó felé, ami valójában gonosz.

A *Macbeth*ben világos a helyzet: a boszorkányok egyértelműen gonoszok, azzal a szándékkal, hogy megkísértsék és elpusztítsák a címszereplőt. Macbeth hibája a becsvágy, a túlzott ambíció, amelyet a boszorkányok kihasználnak. A *Hamlet*ben azonban a helyzet nem ennyire nyilvánvaló. Amíg a *Macbeth*ben boszorkányok külön is megjelennek, ahol felfedik a gonosz szándékukat, és készülnek a főszereplővel való találkozásra, a *Hamlet*ben a Szellemet csak a többi szereplővel együtt láthatjuk. A kiinduló helyzet is teljesen más: amíg Macbeth az ártatlan királyt gyilkolja meg a hatalomvágya miatt, addig Hamlet igazságot szeretne szolgáltatni, hogy megbüntesse a bűnös királyt. Ahogy említettem, Hamlet ártatlannak tűnik, mielőtt a Szellemmel találkozik, ezért valószínűtlennek tűnhet, hogy egy démon áldozatává váljon. Azonban megjegyezhetjük, hogy Macbeth is ártatlannak tűnik, mielőtt a boszorkányokkal találkozik: akkor még a király hű embere, a nemrég véget ért csata hőse.

Kiss szerint Hamlet melankóliáját használja ki a Szellem (Kiss 1989.89). Prosser is megjegyzi, hogy Hamlet már az első monológjában, amikor elkeseredetten az öngyilkosságot fontolgatja, éppen olyan melankolikus, aki könnyen a démonok áldozatává válhat (Prosser 1971.123). A reneszánszban közismert volt a személyiségtípusok négy fő csoportba osztása, akik közül különösen a melankolikusról gondolták, hogy démoni befolyás alá kerülhet. A fekete epe túltengése miatt spirituálisan sebezhető és érzékeny a nagy érzelmi hatásokra és veszteségekre. Ha valami felkorbácsolja az érzelmeit, akkor azok rendkívül szenvedélyesek és tartósak lehetnek. Timothy Bright szerint ugyan a melankolikus emberre nem könnyű hatni semmilyen más szenvedéllyel, csak a félelemmel, a szomorúsággal és a féltékenységkel, ha egy szenvedély teljesen feltüzeli, akkor sokkal tovább tart a hevesége, mint bármelyik más személyiségtípusnál. Ha az epe előnti ezt az éles melankóliát, akkor a düh, bosszú és őrzöngés szállja meg a szívet és a fejet, és az egész testet ez a vihar keríti hatalmába, szemben az értelem szavával (Bright 1586.129).

A bevezetőben már idéztem Hamletet, amint kifejezi aggodalmát, hogy a látott Szellem ördög, „tán gyöngeségem, mélakórom által/ – Mert ily kedélyre nagy hatalma van –/ A kárhozatba dönt” (II.2.). Kiss Attila szerint Hamlet itt pontos diagnózisát nyújtja annak, ami vele történik (Kiss 1987.89). Arany fordításában Hamlet „mélakórja” a melankólia: ezek a sorok tehát nemcsak az ördögi kísértő veszélyére hívják fel a figyelmet, hanem a kísértés módjára is, összefüggésbe hozva Hamlet lelkialkatával, illetve személyiségtípusával, szintén tükrözve a korabeli

nézeteket. Gyakran idézik ezt a részt, megjegyezve az ördögi Szellem lehetőségét is, de mások többnyire úgy érvelnek, hogy ez csak kétértelművé teszi a Szellemet a drámai hatás elérése érdekében (pl. Greenblatt 2001:239). Nézzük meg azonban Hamletnek egy másik beszédét is, amikor a Szellemet várja.

Bár tetteink megütnék a tökélyt,
Jó hírnevünk savát, ízét veszi.
Mint egyes ember – gyakran megesik –
Természet ütvén rá csúf bélyeget
Születésekor (miben pedig nem ok:
Mintákhoz a természet kötve nincs);
Vagy szerfölötti vér-vegyület által,
Mely romboló az ész bástyáinak;

(I.4)

Hamlet először Claudius király tivornyájáról beszél, majd ahhoz kapcsolódóan általában véve a dán nép iszákosságáról, ami a jó hírnév rovására megy, még akkor is, ha tökéletes tetteket vinnének végbe. Ezután vált az egyes emberre, a természet „csúf bélyegéről”, illetve a túlzott „vér-vegyületről”, amely az észre, vagyis az értelemre is romboló lehet. Arany ugyan vérvegyületről ír, de itt is a testnedvekről, illetve azoknak a túltengéséről van szó,²² amelyek meghatározzák a személyiségtipusokat, szélsőséges esetben pedig az értelemre is károsak lehetnek. Hamlet melankóliájára több utalás is található a drámában, a király is említi, miután kihallgatja Hamlet és Ophelia beszélgetését: „Van valami lelkén,/ A min kotolva ül e mélakór” (III.1.). Így feltehető, hogy most is erre történik utalás, még ha indirekt formában is. Azonban Hamlet megjegyzi, hogy a veleszületett személyiségjegy még „nem ok”, pontosabban azért még nem *bűnös* valaki.²³

Ezután viszont Hamlet már egy rossz szokásról beszél, egyetlen hibáról:

Vagy csak szokásból, mely túl-erjedőleg
Elsavanyítja a tetszős modort:
Ily ember is, mondám, ez egy hibáért
– Viselje bár, mint természet jegyét,
Vagy vakszerencse foltját, és különben
Erénye lenne tiszta, mint az üdv,

²² “By their ore-grow’th of some complexion” (1.4.27.)

²³ “As in their birth wherein they are not guilty” (1.4.25).

S oly végtelen, mint embertől telik –
 Ez egy hibáért, a közvéleményben
 Sülyedni, veszni tér: a cseppnyi rossz
 Eltolja benne a nemesb valót,
 Önnön gyalázatára.

(I.4.)

Hamlet szerint tehát ez az egy hiba, „a cseppnyi rossz/ Eltolja benne a nemesb valót”, még akkor is, ha „Erénye lenne tiszta, mint az üdv”. Mások is felismerték, hogy Hamlet itt mintha saját magáról beszélne, és így a beszéd fontosságát is: talán kulcs lehet a főszereplő jellemének, illetve a személyiségének, a lelki folyamatainak az értelmezéséhez.

Olivier ezzel a beszéddel kezdi *Hamlet*-filmjét, noha a drámában ez csak jóval később következik. A kiemelést tovább erősíti, hogy a stáblista után a beszéd szövegét is láthatjuk és olvashatjuk a vásznon, miközben Olivier elszavalja azt, melankolikus filmzenei aláfestéssel. Olivier egy kommentárt is fűz a beszédhez, amely a film tételmondatának tekinthető: „Ez egy ember tragédiája, aki nem tudott dönteni.”²⁴ Ezek szerint Hamlet hibája a döntésképtelensége és az abból fakadó halogatása: túl sokáig halogatja a bosszúját. Olivier – Freud és Ernest Jones nyomán – ezt Hamlet Oidipusz-komplexusával magyarázta. Hamlet anyja iránti szerelmét nemcsak a rendezés, hanem már a szereposztás is hangsúlyozza, hiszen a Hamlet anyját alakító színésznő, Eileen Herlie tizenegy évvel fiatalabb volt a Hamletet alakító Oliviernél: így természetesen sokkal hitelesebbnek tűnik Hamlet vonzalma a fiatal és gyönyörű, valóban vonzó Gertrud iránt. Olivier azonban kihagyja a beszéd utolsó sorait, vagyis éppen a konklúzióját: „a cseppnyi rossz/ Eltolja benne a nemesb valót,/ Önnön gyalázatára.”

A „cseppnyi rossz” az angol szöveg alapján „csepp gonosz”-nak is fordítható.²⁵ Eörsi fordítása itt megint találóbb: „Egyetlen csepp gonoszság/ Kioltsa gyakran nemes lényegét,/ S eleven botránykő lesz.” A Szellem ekkor jelenik meg ismét, és utána Hamletben valóban az itt leírt folyamatok játszódnak le. Véleményem szerint e mondatnak két értelmezése is lehetséges, amelyek kapcsolódnak egymáshoz, és kölcsönösen felerősítik egymást. A „csepp gonosz” elsősorban magára az egyes emberre és annak egyetlen hibájára vonatkozik, amely a gyalázatát, illetve botrányát okozza. Másodsorban azonban a gonosz egy külső hatásra is vonatkozhat, amelyből egy kicsi is elég, hogy kioltsa a nemes lényegét az embernek. Ez utóbbi

24 “This is the tragedy of a man who could not make up his mind” (Olivier 1948).

25 “the dram of eale” (1.4.36).

értelemben az éppen megjelenő Szellem is lehet az a gonosz, amelyből egy kicsi is elég, hogy gyalázatot, botrányt okozzon. Ha a „cseppnyi rossz” vagy a „csepp gonoszság” az egyes emberre, esetleg magára Hamletre vonatkozik, akkor is felerősítheti annak a hatását egy külső gonosz erő. Úgy gondolom, hogy éppen ez fog történni a Szellem megjelenésével.

Hamlet viselkedése *Az egérfogó* után szintén magyarázható a melankóliájával, amelyet a gonosz Szellem kihasznál. Amikor a színdarab félbeszakad, Hamlet nem vádolja meg nyíltan a királyt az udvar előtt a zűrzavar közepette, még akkor sem, ha eredetileg az volt a terve a darab színpadra állításával. Ellenkezőleg: azonosulva Lucianusszal, a színdarabbeli királygyilkossal, Hamlet lényegében megfenyegeti a királyt, és felvillanyozottan vár a bosszújára. Láttuk, hogy a melankolikus típus nem könnyen jön izgalomba, de ha egy szenvedély alaposan feltüzeli, a hevesége különösen erős és tartós. Hasonlóképpen, a melankolikust lassúnak tartották a döntéshozatalban, de aztán annál kitartóbbnak. Hamlet is sokáig várt, hogy bizonyítékot szerezzen a király bűnösségéről. A színházjelenet elemzésekor láttuk ugyan, hogy a király kirohanása önmagában még nem is egyértelmű bizonyíték, hiszen az az unokaöccse fenyegetése miatt is történhet, de Hamlet most már vért inna, és utal „az éjnek rémjáró szakára” és „maga a pokol” erőire is (III.2.). „Most hő vért meginnám” – mondja a jelenet végén Hamlet, amikor egyedül marad. A főszereplő tehát szó szerint *vérszomjas*: bár ezt a kifejezést képletesen is szoktuk használni a gyilkos szándék kifejezésére, Hamlet egészen konkrét szavai itt a fekete misék gyakorlatára utalnak, a sátánista szertartásra, illetve a boszorkányok praktikáira (Prosser 1971.183).

Az Erzsébet-kori bosszúdrámákban az éjszakai beszéd ismert színpadi konvenció volt: az ördögi gonoszság jele, és a beszédben a gyilkos vagy az éjszakát hívta segítségül, hogy támogassa a sötét terveiben, vagy egyszerűen üdvözölte az éjszakát, amely megfelel a céljainak. Úgy tűnik, hogy Hamlet megfelel ennek a tradíciónak, és a hagyományos bosszúálló szintjére süllyed. Hamlet felzaklatott melankóliája Polonius hirtelen leszúrásához vezet, és részben megmagyarázhatja Rosencrantz és Guildenstern megöletését is, szintén hirtelen halállal. Bár ezek a gyilkosságok látszólag váratlanul és a körülmények szorításában történnek, Hamlet már régóta gyilkosságra készül, és *Az Egérfogó* után a pokol erőit is segítségül hívja, vagy legalábbis üdvözli a pokoli, boszorkányos, illetve ördögös éjszakát.

Hamlet melankóliája tehát alapjában véve megmagyarázza a Szellem rá gyakorolt hatását, nemcsak az elméjére, hanem a cselekedeteire is, rajta keresztül a pedig az egész cselekményre, ahogy arra már Prosser és Kiss is rámutatott. Jakab király is tárgyalja a melankóliát a *Démonológiájában*, a boszorkánysággal, illetve

az ördögi befolyással kapcsolatban, így Hamlet utalása „az éjnek rémjáró szakára”²⁶ bizonyára rendkívül kedvére volt, noha valószínűleg nem értett egyet Hamlet vérszomjával és a pokoli erők segítségül hívásával, ahogy magával a királygyilkosság gondolatával sem. Hamlet beszéde és a viselkedése, a bosszúra és a királygyilkosságra törekedve tehát megfelel Jakab király nézeteinek, lényegében azokat tükrözi, ahogy a melankolikus ember boszorkányságot, illetve ördögösséget gyakorol, éppen azelőtt, hogy elkezdené a gyilkosságok sorát Polonius megölésével.

Jakab azt állítja a boszorkányságról, illetve ördögösségről, hogy „az Írás bizonyítja, hogy lehetséges ilyen dolog; és minden olyan érvet megcáfol, amely csak képzeletnek és melankolikus hangulatnak nevezi” (James 1597. I. II. 28.). Majd Jakab így folytatja a magyarázatot:

Bárki, aki megvizsgálja fizikailag a melankolikusok természetes testnedvét, minden orvos szerint, aki valaha róluk írt, azt fogja találni, hogy rövid köpönyeggel takarják el a gazságukat. Mert ahogy a melankolikus testnedve maga fekete, nehéz és földies, úgy a tünetei is, bármelyik személyben, aki ennek alávetett: soványság, sápadtság, egyedüllétre vágyás: és ha a legmagasabb fokára érnek, csak balgaság és mánia.

(James 1597. I. II. 30.)

A melankolikusok és „az ördög, a mesterük” kapcsolatáról Jakab azt állítja, hogy

A melankolikusok sohasem takarékoskodnak azzal, hogy elárulják magukat a folyamatos beszédükkel, így táplálva a lelkiállapotukat azzal, amit nem gondolnak bűnnek. És ami a harmadik érvedet illeti, alig érdemes válaszra. Mert ha az ördög, a mesterük nem lenne megzabolázva, ahogy az írások tanítanak bennünket, tegyük fel, hogy nem lenne se férfi, se nő, aki az eszköze lenne, akkor is elég módot tudna találni mások bármilyen segítése nélkül, hogy az egész emberiséget a pusztulásba döntse, amire az összes tudását alkalmazza.

(James 1597. I. II. 30.)

26 “Tis now the very witching time of night” (3.2.388).

Hamlet valóban elárulja magát a szinte folyamatos beszédével, amely ugyan időnként emelkedett és méltóságteljes, néha még látszólag kegyes is, mégis többnyire a bosszúja körül forog. Ahogy láttuk, Claudius király és az udvaroncok számára is világossá válik, hogy Hamlet királygyilkosságra készül, annak ellenére, hogy eredetileg titokban szerette volna végrehajtani a bosszúját, amit a „furcsa álcával” leplezni is kívánt. Az *egérfogó*-jelenetben Hamlet még a színházi előadás közben is szinte folyamatosan beszél, elárulva magát. Láttuk, hogy Hamlet itt Lucianusszal, a királygyilkossal azonosul, mert őt a király *unokaöccseként* konferálja fel. Lucianus szándékai, gondolatai szintén sötétek, pontosabban eredetileg feketék,²⁷ amikor a mérgezéshez Hecate segítségét kéri, aki a boszorkányság istennője:

LUCIANUS

Szándok sötét, kéz kész, biztos szerem,
Idő szolgál, s egy lélek sincs jelen.
Te, szörny-itallá főtt éjféli gyom,
Melyet Hecate hármias átka nyom,
Varázs erőd, ádáz tulajdonod'
Ez ép élten most kell bitorlanod.
(Mérget az alvó fülébe önti.)

(III.2.)

Mégis az az érzésünk lehet, hogy a melankólia – bár hajlamossá tehet a boszorkányságra, illetve az ördögösségre – önmagában nem magyarázza meg kielégítően Hamlet bukását. Ez ugyanis alapvetően egy benső, veleszületett tulajdonság, személyiségtípus, illetve lelkialkat, amelynek a kiszolgáltatottsága és a negatív jellege érthetően felerősödik Hamlet gyásza során. Hamlet maga állítja, az egyes emberről szólva, hogy a „Természet ütvén rá csúf bélyeget/ Születésekor (miben pedig nem ok:/ Mintákhoz a természet kötve nincs” (I.4.). Ez még nem bűn, illetve nem ok a bűnre. Bár az erkölcsi igazságosság nem mindig található meg egy színárabban, Hamlet mégis mintha éppen annak a keresésére buzdítana a fent idézett beszédében. Valóban úgy érezhetjük, hogy nehéz elfogadni, hogy egy gonosz, ördögi, kísértő szellem kihasználja Hamlet melankóliáját, különösen a mély gyászában, ha egyébként kifogástalan jellemű. Az erkölcsösnek és kezdetben legalábbis ártatlannak tűnő főhős félrevezetése csorbíthatja az erkölcsi igazságérzetünket, a költői igazsággal kapcsolatos elvárásainkat, ezért sokan nem is

27 “*Luc. Thoughts black, hands apt, drugges fit, and time agreeing*” (3.2.255).

fogadják el ezt az értelmezést, még akkor sem, ha észreveszik a gonosz Szellemre utaló jeleket. Ha folytatjuk Hamlet beszédét, akkor az érvelése szerint „egy hibát” kell keresnünk a jellemében, amely „a cseppnyi rossz”, és lehet, hogy „csak szokásból” van meg benne.

Az első felvonás második jelenetében Horatio és az örök meglátogatják Hamletet, hogy beszámoljanak neki a titokzatos Szellemről, amelyet az első színben láttak. A királyfi, első monológia után, amelyben már az öngyilkosságra gondolt, még mindig anyja elsietett második házassága miatt méltatlankodik. Felháborodását így írja le Horatiónak:

HAMLET

Gazdálkodás, Horatio, gazdálkodás!
 Torról maradt hidegsültből kiállt
 A nászi asztal. Oh, Horatio,
 Inkább halálos ellenségemet
 A mennybe' láttam volna, mint megérjem
 Azt a napot. – Atyám – ni, mintha látnám
 Atyámat.

(I.2.)

Hamlet a nászi asztal keserű, de igen költői leírása után azt állítja, hogy a halálos ellenségét is inkább a mennyben látta volna, mint megérje azt a napot. Ezzel pedig voltaképpen azt állítja, hogy a halálos ellenségét egyébként nem szívesen látná a mennyben, sőt, talán semelyik ellenségét sem. Ez itt még csak egy ártatlan hasonlatnak tűnhet, hogy leírja a szörnyű érzést, amelyet az esküvő keltett benne; könnyen átsiklik rajta az olvasó és a néző is, különösen az előző költői képek, a tor és az azt gyorsan követő nász találó leírása után.

Ha azonban Hamlet ezt komolyan gondolja, akkor egy nagyon súlyos, a keresztény világkép szerint bűnös és rendkívül gonosz gondolatot fogalmaz meg. A keresztény embernek nincs joga, hogy az ellensége – illetve bárki – kárhozatát kívánja. Éppen ellenkezőleg: a keresztény ember kötelessége a megbocsátás, sőt, lehetőleg még az ellenségekért való imádkozás is. Ezt persze nem feltétlen várhatjuk el egy drámai szereplőtől, és a megbocsátás feltételei is vitatottak. A feltétel nélküli megbocsátás leginkább Jézus és a szentek jellemzője, de az nem várt el még az evangéliumokban sem. A megbocsátás általános feltétele, hogy a bűnös megbánja a tettét, a bűnét, csak ekkor köteles a keresztény ember neki megbocsátani.

A megbocsátás szükségességét az evangélium és maga Jézus is többször is hangsúlyozza. Péter kérdésére,

„Uram, ha vét ellenem testvérem, hányszor kell neki megbocsátanom? Talán hétszer?” „Mondom neked – felelte Jézus –, nem hétszer, hanem még hetvenszer hétszer is.”

(Mt 18,21-22)

Vagyis mindig. Jézus ezután egy példabeszédet mond, hogy mi történik azzal a gonosz szolgálattal, aki nem bocsát meg szolgatársának, hanem követeli tőle a tartozását, noha neki az ura már elengedte az adósságát. Az úr ezután számon kéri a gonosz szolgát, és megfizetteti vele az ő adósságát is. Majd Jézus hozzáteszi: „Így tesz mennyei Atyátok is veletek, ha mindegyiktek meg nem bocsát szívből felebarátjának” (Mt 18,35).

Idézhetjük azonban az Újszövetség legfontosabb és legismertebb részét, a Miatyánk, illetve az Úr imája utolsó sorait, majd az utána következő figyelmeztést is:

s bocsásd meg a vétkeinket, amint mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek. És ne vigy minket kísértésbe, hanem szabaddíts meg a gonosztól. Ha megbocsátjátok az embereknek, amit vétettek ellenetek, mennyei Atyátok is megbocsát nektek. De ha nem bocsátok meg az embereknek, Atyátok sem bocsátja meg bűneiteket.

(Mt 6,12-15)

Hamlet, a fenti idézet végén, miután kifejezi, hogy nem szívesen bocsát meg ellenségének, hirtelen így szól: „Atyám – ni, mintha látnám/ Atyámat” (I.2.). Hamlet tehát azt hiszi, hogy az apját látja, de csak a lelki szemeiben, az elméjében lát egy felvillanó képet. Harold Jenkins is megjegyzi a sorra vonatkozó jegyzetében (1.2.184), hogy itt mintha a Szellemre történne utalás, bár Jenkins – a modern szerkesztők és kritikusok többségéhez hasonlóan – a Szellemet Hamlet apjával azonosítja. Azonban ha megfontoljuk a lehetőséget, hogy a Szellem nem biztos, hogy Hamlet apjának szelleme, hanem egy gonosz, kísértő szellem is lehet (ahogy láttuk, az Erzsébet-kori vallásos nézetek szerint a bosszút parancsoló szellem csak az lehet), akkor azt is felismerhetjük, hogy az máris megragadja a lehetőséget, hogy

Hamlet elméjébe férkőzzön, rögtön azután, hogy a bűnös, gonosz gondolatát megfogalmazza.

Hamlet fenti két utolsó mondata párhuzamba állítható a Miatyánk utolsó két mondatával, azok negatív beteljesüléseként. Hamlet nem akar megbocsátani az ellene vétkezőknek, nem szeretné őket a mennyben látni; éppen ellenkezőleg, az örök szenvedésüket kívánja a pokolban. Ennek megfelelően Hamlet kísértésbe kerül: nem szabadul meg a gonosztól, hanem a gonosz kísértő áldozatává válik. Hamlet gonosz gondolatai után maga a gonosz, az ördög is beléphet Hamlet tudatába, hogy aztán később személyesen is megjelenhessen neki, és a pusztulását okozza. A dráma keresztény keretében Hamlet egy olyan gondolatot fogalmaz meg, amely a skolasztikus hagyomány szerint egy bűnös diszpozíció, beállítottság, amely kiszolgáltatottá teszi a gonosz hatalmának. Hamlet melankóliája tehát csak az általános, sebezhető lelkiállapota, a kísértés konkrét pillanata a fenti, mind drámai, mind morálfilozófiai és morálteológiai szempontból.

Miután Hamlet találkozik a Szellemmel, majd ismét Horatióval és Marcellusszal beszél, így szól: „Lássátok, én megyek könnyöregni” (I.5). Eörsi fordítása ezúttal is találóbb a dráma keresztény keretében: „ami engem illet,/ Imádkozni megyek.”²⁸ A drámából nem derül ki, hogy valóban imádkozik-e Hamlet, akár itt, akár más-kor, noha gyakran tesz vallásos utalásokat. A fentebb már elemzett pincelyuk-jelenetben azonban ekkor hirtelen ismét megszólal a Szellem, és alaposan megzavarja Hamletet, aki úgy beszél vele, mint egy színpadi ördöggel. A jelenet végén pedig Hamlet már nem az imáról, hanem a kárhözatról beszél: „Kizökkent az idő; – oh kárhozat!” Hamlet tehát, úgy tűnik, elfelejti a szándékát, hogy imádkozzon, pedig az talán valóban helyénvaló lenne, miután a Szellemmel találkozik. A Miatyánk és az azt követő figyelmeztetés pedig talán a megbocsátás fontosságára is emlékeztethetné.

Van azonban egy imajelenet a drámában, mégpedig annak a központi részén, rögtön Az *egérfogó* után. Csakhogy ott nem Hamlet, hanem éppen az ellensége, a bűnös Claudius király imádkozik. A király ugyan nem vallja meg nyilvánosan a bűnét az udvarnak, nem kér bocsánatot Hamlettől sem, de hosszasan imádkozik; először csak állva, majd le is térdel. Megvallja a bűnét Istennek és a közönségnek, illetve az olvasóknak, és megpróbálja megbánni azt. Fentebb, Hamlet halogatásánál már idéztem a főszereplő szavait, amelyeket a térdeplő király mögött mond, kivont karddal. Érdekes azonban azokat a sorokat is idézni, amelyek kifejezetten a Szellem hatását mutatják:

28 “for my owne poore part/ I will goe pray” (I.5.131-132).

Ő az atyámat hízottan, kenyér
 Elégségében ölte meg, midőn
 Virágzott bűne, mint nyíló tavasz;
 S ki tudja, Istennél egyéb, hogy áll
 A számadása most? de emberi
 Körülmények s gondolkozás szerint
 Súlyos lehet. S én bosszút álltam-e
 Ha rajt' ütök, midőn tisztálja lelkét,
 Midőn ama nagy útra kész, megért?
 Nem.

(III.3.)

A Szellem – Hamlet apjának adva ki magát – panaszkodott arra, hogy hirtelen érte a halál, ezért Hamlet is ilyen halált akar Claudius királynak. Nem azért halasztja el a tettét, mert megkegyelmezni és megbocsátani akar, hanem azért, hogy totális bosszút álljon, és a király a pokolba jusson. Hamlet érvelése ugyan logikusnak tűnhet, mégis található benne egy logikai bukfenc. Hamlet nem tudja, hogyan áll apja számadása. Azonban, ha a Szellem valóban purgatóriumi lenne, ahogyan állítja, akkor a pokoltól és a velejáró örök szenvedés veszélyétől már megmenekült, csak ideiglenesen szenved a tisztítótűzben. A megtisztulással azonban, ahogy említettem, teljesen összeegyeztethetetlen a bosszú parancsa, így a Szellem aligha lehet purgatóriumi az adott keresztény keretben. Lehet, hogy a Wittenbergben tanuló Hamlet protestánsként maga sem hisz igazán a purgatóriumban és a katolikus szentségekben sem, a Szellem jelene és a szavai azonban eléggé megzavarják ahhoz, hogy elhiggye, hogy a saját apjával beszél, és legalább akkora – de lehetőleg még nagyobb – szenvedést kíván a gyilkosának is, mint amilyenre a Szellem utal.

A jelenet kétszeresen is ironikus a bosszú szempontjából. Harold Jenkins is rámutat a szörnyű iróniára, legalábbis annak az egyik részére, amely ugyanakkor igen látványos is a színházban. A bosszúálló, amikor a tetőpontra van a szenvedélye, miután megbizonyosodik az ellensége bűnösségéről, védtelenül és egyedül találja az áldozatát, mégis maga a bosszú az, amely egy vitathatatlan érvet kínál, hogy ezt a látszólag tökéletes alkalmat lehetetlen megragadni (Shakespeare – Jenkins 1982.515). További irónia azonban, hogy a király képtelen a bűnbánatra, és ezt éppen akkor mondja ki, amikor Hamlet eltávozik a színről, egy megfelelőbb alkalomra halasztva a bosszúját, hogy ellenségét a pokolra küldje. Noha a király egy ideig tényleg próbálkozik, hogy „tisztálja lelkét”, arra valóban képtelen, tehát nem tart tényleges bűnbánatot. A lelkiismeret ugyan gyötri, de ahogy maga

is kifejti, a vezeklésre, a jóvátételre már nem hajlandó. Így Hamlet féélme, hogy ellensége a „nagy útra kész, megért” alaptalan, hiszen a király csak egy kísérletet tesz, hogy elinduljon a megtisztulás útján.

Próbát teszek:

Hajolj, merő térd; és te szív, acél
Idegzetteddel, lágyulj oly puhára,
Mint a ma-szült csecsemő inai.
Még minden jóra válhat.

(III.3.)

A kísérlet azonban meddő marad, a király képtelen a valódi bűnbánatra és így a megtisztulásra is, mert továbbra is ragaszkodik a földi javaihoz, amelyekért a bűnét elkövette: „Fölszárnyal a szó, eszme lenn marad:/ Szó, eszme nélkül, mennybe sohse hat.” Ez a kettős ironia Shakespeare véleményét is tükrözheti a bosszúról.

Hibbard, bár elismeri, hogy Hamlet indoka a halogatására sajnálatos, megpróbálja mentegetni a főszereplőt, összehasonlítva a jelenetet Hamlet király megölésével, aki aludt, így szintén védtelen volt. Hibbard szerint Hamlet, ellentétben Claudiusszal és Pyrrhusszal, nem öli meg a kiszolgáltatott helyzetben levő ellenfelét, így nem süllyed az ő szintjükre a szemünkben (Shakespeare – Hibbard 1987.56). Csakhogy a jelenet, ahogy láttuk, ennél jóval összetettebb: ez az érvelés csak akkor lehet helytálló, ha figyelmen kívül hagyjuk Hamlet érvelését, és valóban csupán a szemünkre, a látványra támaszkodunk. Valójában Hamlet mind Claudius, mind Pyrrhus alá süllyed a vallásos szempontokra figyelmes közönség és olvasó számára, amikor ellenfele kárhozátát kívánja.

„A durva Pyrrhus” is egy bosszúálló a *Hamlet*ben, egy antik példa, amelyet Hamlet különösen szeret: „Aeneas mondja Didónak; abból is kivált azt, mikor Priam megölését beszéli el” (II.2.). Hamlet elszavaltatja az első színésszel Pyrrhus történetét, akit voltaképpen a példaképének tekint. Ezután jön Hamlet Hecuba-monológja, amelyben először feddi meg magát a késlekedéséért, ugyanakkor kifejezi az ördögi kísértő iránti aggodalmát is. Pyrrhus és Hamlet között két párhuzamot is találunk: először Pyrrhus kardja is a „légben akadt”, bár ő hamarosan ismét lesújtott Priamra. A másik párhuzam, hogy Pyrrhusnak több áldozata is van, ahogy azt még maga Hamlet is elszavalja a színész előtt. A tragédia végére Hamlettel is hasonló lesz a helyzet, de ő még „az ördögi Pyrrhus”-on is tútesz abban a tekintetben, hogy ellenfelei kárhozátára tör. Frye tapint rá a lényegre, amikor rámutat, hogy Hamlet gonosz szándéka itt Luciferhez teszi hasonlóvá (Frye 1984.198).

Hamlet tehát nem öli meg a királyt az imája közben, de szinte rögtön utána lesújt ő is az anyja szobájában a kárpiton keresztül, hogy megadja neki a halálost döfést (III.4.). A kárpit mögött azonban nem a király, hanem Polonius rejtőzködik. Hamlet mindenképpen súlyos bűnt követ el azzal, hogy embert öl, ráadásul ártatlan embert, még akkor is, ha eredetileg nem Poloniust, hanem a királyt akarta megölni. Amíg az imajelenetet joggal nevezhetjük ironikusnak, ez a félreértés és tévedés már inkább tragikus; de a bosszú tragikus iróniájához tartozik, hogy Hamlet az első bosszúra irányuló tettével, az első gyilkosságával csak azt éri el, hogy még egy fiú, Leartes fog bosszút állni az apja haláláért, immár magán Hamleten. A jelenet különösen Ophelia szempontjából tragikus, aki hamarosan beleőrül bánatába, majd vízbe fullad. A királyfi ugyan azt állítja, hogy sajnálja Poloniust, és felelni fog a tettéért, a bűnbánat jeleit azonban nem mutatja, inkább morbidan gúnyolódik és bújócskát játszik a holttesttel, amikor a király aziránt érdeklődik, hová rejtette el. A tragikus fordulatot azonban nem másíthatja meg: a gyilkosságnak meglesznek a következményei.

Az első következmény, még Laertes bosszúja előtt, hogy a Szellem ismét megjelenik a drámában, megakadályozva Hamletet, hogy beszámoljon anyjának az apja meggyilkolásáról, de azt is megakadályozva, hogy a királyné komolyan vegye a fiát, és megbízzon benne, különösen az elmebeli állapotában. Így meghíúsul a királyfi és a királyné együttműködése, csak Hamlet bosszúsorozata, majd az ellenbosszú marad hátra. Amíg a legtöbbet ezt a jelenetet egy szomorú, részleges családi jelenetnek látják, anya és fia, majd apa és fia találkozásának, ahol az apa és anya találkozása sajnálatosan meghíúsul, itt inkább arról van szó, hogy a gonosz Szellem immár szabadon beléphet a drámába és be is avatkozhat a cselekménybe, jelen-tősen befolyásolva azt.

A Szellem tehát már nemcsak egy pillanatra jelenik meg Hamlet elméjében az ő szintén röpke gonosz gondolata után, mint az első felvonás második jelenetében, hanem Hamlet jóval részletesebb gonosz gondolatainak és tetteinek a következőben a cselekményben is megjelenik, és a saját céljai szerint manipulálhatja azt. A lényeg, hogy a dráma látványosan szörnyű és tragikus tetőpontja és forduló-pontja, amely *Az egérfogó* után következik az imajelenetben, majd a királyné szobájában, szervesen kapcsolódik a fenti rövid epizódhoz a második színben, annak a teljes kibontásaként és megvalósulásaként. Ahogy a dráma elején a gonosz, kísértő Szellem megjelenik Hamlet lelki szemeiben, amikor a királyfi kifejezi, hogy nem szeretné, hogy az ellensége a mennybe menjen, úgy ismét megjelenik, amikor Hamlet ezen elvei szerint cselekszik, de itt már ő sem csupán a gondolat szintjén. Közben persze megjelent az első felvonás negyedik és ötödik színében is,

megalapozva Hamlet későbbi tetteit, de csak a királyné szobájában jelenik meg úgy, hogy ott csak Hamlet láthatja, de más nem, így az anyja örültnek hiszi a fiát. Ebben a jelenetben a Szellem azt állítja Hamletnek: „Csak azért/ Jövék, hogy edzzem tompult szándokod” (III.4.). Ha Hamlet bosszúszándéka esetleg alábbhagyna Polonius megölése után, a Szellem ismét megerősíti azt, de közben a királyné előtt is örültnek láttatja a főhőst, aki ugyan korábban tényleg megjátszotta az örültet, itt viszont komolyan szeretne beszélni az anyjával.

Rosencrantz és Guildenstern megölése, megparancsolva a hirtelen halálukat, szintén kapcsolódik ehhez a motívumhoz, nemcsak Hamlet féktelen bosszúszomjának további bizonyítékeként, hanem a valós vagy vélt ellenségeinek az üdvösségének a kizárásaként is. Fentebb már idéztem Hamlet levelét, amelyet a király nevében ír, de akkor nem idéztem annak az utolsó sorát:

Minden halasztás nélkül, rögtöni
Halálnak adja e parancs vivőit,
Még gyónniok sem engedvén időt.

(V.2.)

Hamlet tehát megtiltja, hogy Rosencrantz és Guildenstern meggyónhassanak a kivégzésük előtt, amit normál körülmények között még a legnagyobb bűnösöknek, a többszörös gyilkosoknak is engedélyezni szoktak. A szentgyónás és az azt követő feloldozás a katolikus vallásban a bűnbánat és a megtisztulás része, ettől fosztja meg Hamlet volt barátait. Hamlet szavai összecsengenek a Szellem panaszaival, aki Hamlet apjának adja ki magát, és fájlalta a szentgyónás elmaradását a hirtelen halála alkalmával. Ha az apja így halt meg, akkor a király udvaroncai se részesülhessenek benne, gondolhatja Hamlet. Persze felvethető, hogy Hamlet talán csak jelképesen gondol a gyónásra, és csupán a kivégzés sürgetését hangsúlyozza, különösen, ha az apjától eltérően ő már egy protestáns hős. Ebben az esetben azonban ez egy meglehetősen furcsa jelkép az idő múlásának a kifejezésére. Mivel Hamlet, Rosencrantz és Guildenstern nemcsak barátok, de diáktársak is voltak, Hamlet feltételezése, hogy esetleg gyónni szeretnének a haláluk előtt, éppenséggel valószínűtlenné teszi, hogy protestánsok lennének, annak ellenére, hogy a Dániához közeli Wittenbergben tanultak.

Hamlet mindenesetre itt nem mondja ki, hogy a barátai kárhozatát kívánja, mint azt a király imájánál tette, és ahogy már a második jelenetben is utalt arra, hogy nem szívesen látná az ellenségeit a mennyben. Önmagában tehát ez a jelenet nem bizonyítja Hamlet gonosz, pokoli szándékát, és a második színben is érvelhetünk

úgy, hogy Hamlet csak egy futó gondolatot fogalmaz meg, de talán nem gondolja azt komolyan. Ha csak a központi imajelenetet nézzük, de a kapcsolódó másik kettőt nem, természetesen akkor is reménykedhetünk, hogy Hamlet talán a király esetében sem gondolja komolyan, amit mond. A három párhuzamos jelenet a dráma elején, közepén és végén azonban kölcsönösen megerősíti egymást. Ami a tragédia elején még csak sejteti Hamlet jellemének a hibáját, azt a dráma tetőpontja részleteiben is kibontja, egyben a tragikus fordulatot is okozza, a dráma végén pedig megerősíti: a főszereplő immár nemcsak a legnagyobb ellenségével bántik így, hanem másokkal is, akiket az ellenségeinek vél, vagy a legnagyobb ellensége embereinek.

Mielőtt a Szellem megjelenik, Hamlet az „egyes ember” egyetlen hibájáról beszél, amely „csak szokásból” is történhet: úgy tűnik, hogy a dráma végére valóban Hamlet rossz szokásává válik, hogy az ellenségei kárhozátára törekszik, nemcsak a hirtelen haláluk okozásával, hanem konkrétan a lelki megtisztulás lehetőségének a kizárásával is. Hamlet melankóliája tehát csak az általános személyiségtípusa, illetve lelkiállapota, amely sebezhetővé teszi a gonosz Szellem által, de a konkrét hibája, tragikus vétsége, hogy nem szeretné, hogy ellenségei üdvözljenek, annak a kizárására törekszik. Általánosságban Hamlet tragikus hibája, hogy hisz a bosszút követelő Szellemnek, noha a bosszú összeegyeztethetetlen a megtisztulás gondolatával és általában véve a keresztény tanítással is. A kísértő, ördögi Szellem azonban Hamlet jellemének egy sajátos hibáját használja ki, és az tekinthető a konkrét tragikus vétségnek. Ez a „cseppnyi rossz” Hamletben, amely „Eltolja benne a nemesb valót”, még akkor is, ha „Erénye lenne tiszta, mint az üdv”, vagyis minden más szempontból tökéletesen erkölcsös jellem lenne, ahogy azt a fentebb idézett romantikus értelmezők vélik, hevesen tagadva Hamlet e jellemhibáját.

Végül térjünk vissza a fejezet mottójához, kiegészítve azt a megelőző kulcssókkal.

HAMLET

Oh, Horatio,

Inkább halálos ellenségemet

A mennybe láttam volna, mint megérjem

Azt a napot. – Atyám – ni, mintha látnám

Atyámat.

HORATIO

Hol uram?

HAMLET

Lelkem szemében.

(I.2.)

A *lélek szeme*, latinul *oculis mentis*, vagyis az *értelem szeme*, ahogy az angol szövegben is szerepel (mind's eye, 1.2.185) gyakori metafora volt a reneszánszban, amely Platónra nyúlik vissza (Shakespeare – Jenkins 1982.191). A középkorban és a reneszánszban is többnyire vallásos fogalmakkal összefüggésben alkalmazták, ahogy azt fent is láttuk, a skolasztikus hagyomány összefoglalásánál (Curry 1968.17). Az ember képes arra, hogy megkülönböztesse a jót a rossztól, illetve a gonosztól az értelem vagy a lélek szemével. Ez a képessége azonban csorbát szenvedhet a szenvedélyek, a hiányos tudás vagy valamilyen jellemhiba, bűnös beállítottság miatt: az értelem vagy a lélek látása megromolhat, és az ember hibás döntéseket hozhat. Hamlet esetében is a szenvedélye és a hiányos, illetve téves tudása vezet a bukásához, ahhoz, hogy egy gonosz, ördögi szellem kísérthesse és kihasználhassa őt.

Hamlet látszólag tisztában van az isteni törvényekkel, hiszen már az első megszólalásakor is azokra hivatkozik: „mért szegezte az Örökkévaló/ Az öngyilkosság ellen kánonát?” (I.2.). Azt azonban figyelmen kívül hagyja, hogy a tízparancsolat magát a gyilkosságot is tiltja, a Biblia pedig számos helyen tiltja a bosszút is. A szellemekkel kapcsolatban látszólag szintén tájékozott, ám ismeretei ezen a téren is hiányosak. Ugyan tudja, hogy az ördög tetszés szerinti alakot felvehet, és különösen veszélyes lehet a melankolikusokra, így rá is, arra azonban nem gondol, hogy a gonosz szellemek is mondhatnak igazat. Azt is figyelmen kívül hagyja, hogy a bosszú összeegyeztethetetlen a megtisztulás és a purgatórium gondolatával, még katolikus szemszögből is. A protestánsok, köztük Jakab király, eleve nem hittek a purgatóriumban és a halottak visszatérésében. Az ő szemszögükből a Szellem alakja felfogható a katolikus vallás kritikájának és a purgatórium paródiájának is, tükrözve a korabeli anglikán, erősen katolikusellenes nézeteket. Láttuk azonban, hogy Jakab király kifejezetten a démonokról, az ördögi kísértésekről írt könyvet, amelynek a gondolataival a *Hamlet* is több helyen egybevág. A gonosz, kísértő Szellem pedig mind a protestáns, mind a katolikus nézetekkel egybevág, és a színpadi hagyományok is megerősítik, ahol az ördögi kísértő komikus figura, a pince-lyuk-jelenetben még Hamlet szemében is.

Hamlet vilásképe tehát alapvetően vallásos, a tragikus vétsége azonban az, hogy a keresztény viláképében figyelmen kívül hagyja a kereszténység egyik legfőbb tanítását és alapelvét, a bosszú elutasítását és a megbocsátás fontosságát.

A legnagyobb hibája és a konkrét tragikus vétsége, amely a lelki szemét is elvakítja, vagy legalábbis végzetesen elhomályosítja, azonban az, hogy figyelmen kívül hagyja, hogy a keresztény ember nem kívánhatja ellenfele kárhozatát – még akkor sem, ha képtelen a megbocsátásra. Ez ugyanis nem keresztényi, hanem luciferi magatartás, és Hamlet így valóban az ördög hatása alá kerül, amitől egyébként maga is tart. Hamlet tehát a népszerű modern értelmezésekkel ellentétben nem az apja purgatóriumi szellemével találkozik, hanem egy álruhás, gonosz kísértő áldozatává válik. Az ördögi Szellem azonban Hamlet hibáját használja ki, így Hamlet végső soron a saját súlyos jellemhibájának az áldozata.

A vakond, ahogy Hamlet hívja a Szellemet a pincelyuk-jelenetben (I. 5), a vakságot szimbolizálja: nemcsak a fizikai vakságot, hanem a szellemi és lelki vakságot is (Bernáth 2018). Ez azonban nemcsak a Szellemre, hanem a főszereplőre is vonatkozik, Hamlet tudatára és a lelki szemeire, amikor hitelt ad a Szellemnek, bosszút akar állni, és különösen akkor, amikor ellenségei kárhozatát kívánja. Hamlet tragédiája tehát, hogy önkényesen és sajnós elvakultan viszonyul néhány spirituális és vallásos kérdéshez, amely nemcsak Shakespeare-t, hanem a kortársait is élenken foglalkoztatta, ahogy láttuk, még Jakab királyt is.

KONKLÚZIÓ

Ebben a könyvben Shakespeare tragédiájában elsősorban Hamlet és a Szellem alakját vizsgáltam, többnyire Arany János klasszikus fordítását idézve, de a dráma eredeti szövegei, a korabeli angol kiadások és egyéb dokumentumok alapján, bemutatva hogyan tart tükröt a mű az emberi természetnek és a saját korának. E két szereplőt és a kapcsolatukat már az utolsó fejezet végén összefoglaltam, egy olyan értelmezést nyújtva, amely jelentősen eltér a megszokottól, azzal lényegében ellentétes. A *Hamlet* azonban természetesen nemcsak a címszereplőről és a bosszújáról, valamint az azt megparancsoló Szellemről szól. Nézzük meg ezért a dráma konklúzióját, a befejezést és annak a tanulságait, kitérve a többi szereplőre is. A saját elemzésem konklúziójaként pedig röviden arra is kitérek, hogyan kapcsolódik ez az értelmezés a hagyományos *Hamlet*-képhez. Mi lehet az oka, hogy a fenti részletek ellenére Hamletet hagyományosan erkölcsös hősnek, a Szellemet pedig egyszerűen az apjaként értelmezik, nemcsak a szélesebb közönség, hanem gyakran a modern kritikusok és szerkesztők is?

Hamlet az utolsó jelenetben bevégzi bosszúját: miután megtudja Laertestől, hogy a párbajban használt kard mérgezett és a kehelyben is mérge van, ledöfi a királyt, majd a maradék mérget is megitatja vele. Laertes szerint „A király az ok,/ Mindenben a király” (V.2.), a királyné, Laertes és Hamlet haláláért is. Az udvar azonban még ekkor sem fogadja el a királygyilkosságot, és árulást kiált. Laertes és Hamlet kölcsönösen megbocsátanak egymásnak, majd Hamlet megbízza Horatiót: „Győzd meg felőlem és igaz ügyemről/ A kétkedőket.” Horatio ezt a kérést először elhárítja: inkább ő is inna a méregkehelyből, de Hamlet ezt nem hagyja, így lényegében megmenti barátját az öngyilkosságtól.

Utolsó tetteként tehát Hamlet egy jócselekedet visz végbe, bár az érvelése itt is ellentmondásos: „Foszd meg az üdvtől egy kissé magad,/ Szídd még e rossz világ kínos lehét,/ Hogy elmondd esetem.” Hamlet szerint tehát az öngyilkosság is üdvhozó, vagy legalábbis *boldogságot* eredményez az eredeti szöveg szerint.²⁹ A főszereplő motivációja tehát itt sem az, hogy jót tegyen a barátjával, hanemcsak az, hogy Horatio tisztázhassa Hamlet nevét az utókornak, úgy mondja el a történetét. Ezt a felszólítást a kommentátorok jelentős része meg is fogadta, ahogy láttuk, különösen a romantikus kritikusok, akik egy tökéletes erkölcsű hős mellett érvelnek.

29 “Absent thee from felicity a while” (5.2.347).

Hamlet utolsó szavai: „A többi néma csend.” Az értelmezések, a színházi produkciók és az adaptációk pedig itt gyakran véget is érnek, illetve Horatio ezt követő búcsúztatójánál: „Nemes szív tört meg itt. – Jó éjt, királyfi;/ Nyugosszon angyal éneklő sereg!”

Ezekkel a szavakkal ér véget Olivier és Zeffirelli filmje is. Hamlet bevégezte a bosszú kötelességét, megbüntette a gonosz királyt, még a saját élete feláldozása árán is, és így jutalmul mehet a mennybe az angyalok kíséretében, még akkor is, ha ez ellentmondásos a dráma keresztény keretében. Ez azonban csak egy részleges és valóban meglehetősen problematikus értelmezés, mert a dráma itt nem ér itt véget. Hamlet haláltusája közben megérkeznek az angol követek és a norvég Fortinbras, de Horatiónak sem ezek az utolsó szavai. A háborúból érkezett Fortinbras is megdöbben a véres látványon, amely a dán udvarban fogadja, az első követ pedig így szól:

Szörnyű látvány,
S mi Angliából hirt későn hozunk:
Nem érez a fül, mely meghallaná
Beszédünk, hogy parancsa teljesült,
Hogy Rosencrantz és Guildenstern halott.
Ki fogja megköszönni már?

(V.2.)

Az angol követ emlékeztet bennünket a bosszúdráma további két áldozatára, akiket szintén Hamlet küldött a hirtelen halálba, Horatio pedig így válaszol: „Ez ajk nem,/ Ha élne és köszönni birna is.” De vajon kiről beszél Horatio? Arany fordításából ezt nem tudhatjuk meg, mert ő itt egyszerűen kihagyott egy sort az angol szövegből, Eörsi viszont már nem: „Halálukra parancsot nem adott.”

A követek a királytól vártak volna köszönetet Rosencrantz és Guildenstern kivégzéséért, hiszen Hamlet az ő nevében parancsolta meg azt egy hamisított levélben, ahogy azt Horatiónak még a jelenet elején elmesélte. Lehet ugyan, hogy Hamlet akkor már saját magát tekintette Dánia királyának, Horatio viszont a királyon továbbra is az imént megölt Claudiust érti, akire a szöveg is végig következetesen mint „Király” utal a színpadi utasításokban és a beszédei előtt is. Horatio most tehát felhívja a figyelmet, hogy a királytól hiába is várt volna bárki köszönetet, hiszen nem ő parancsolta meg az udvaroncok kivégzését, hanem Hamlet királyfi.

Fortinbras és a követek érkezése Horatiót is rádöbbeníti a rideg valóságra: a végső orátor minden jel szerint megváltoztatja a véleményét, amely eddig érthetően

elfogult volt barátja, a királyfi iránt. Horatio nem törekszik Hamlet nevének a tisztára mosására, hanem egy megdöbbenően tárgyilagos összegzését adja a boszszúdráma szörnyűségeinek:

De, minthogy épen toppra jöttetek,
Ti lengyelekről, és ti Angliából,
E vér-tusához: rendeljétek el
Köz szemle végett e holt tetemek
Kitételét magas ravatalon;
S hadd hírlém a még nem-tudó világnak
Az itt történeteket. Majd hallotok
Vérbűn, erőszak, természetellen
Dolgok, nem is vélt gyilkolás, kivégzés,
Ravasz de kényszerült ölés felől;
És végre füstbe ment bal terveket
A főre hullva, mely koholta; mind ezt
Híven elmondhatom.

(V.2.)

Fortinbras kész meghallgatni Horatio történetét, és leszögezi:

Én e szerencsét búsán ölelem;
E tartományhoz, úgy rémlik, jogom van:
Most alkalom hí föllépnem vele.

(V.2.)

Eörsi fordítása ezúttal is pontosabb Aranyénál, különösen a második sornál: „E királysághoz, mint tudjuk, jogom van.”³⁰ Az adott történelmi kontextusban azért is lényeges, hogy királyságról van szó, nem csupán tartományról, mert ahogy az északi, norvég Fortinbras átveszi a dán királyság megüresedett trónját, úgy vette át a skót Jakab király is Anglia megüresedett trónját 1603-ban, röviddel a *Hamlet* keletkezése után, de még az első kiadás megjelenése előtt. A *Hamlet* vége tehát tükrözheti a Jakab király trónra lépése előtti pillanatot, ahogy a dráma egésze tükrözi Jakab elítélő nézeteit a felkent király elleni erőszakról, valamint a démonokról is.

30 “I haue some rights, of memory in this kingdome” (5.2.389).

Horatio végül hangsúlyozza:

Most ehhez lássunk, míg az emberek
Elméje bódult; míg több baj nem ér
Ármány s vétség miatt.

(V.2.)

Horatio tehát olyan tanulságot szeretne megfogalmazni, hogy a jövőben a hallgatóság elkerülje a dráma bosszúsorozatához hasonlóan szörnyű, véres tetteket. Az emberek elméje bódult, vad, ezért vétkezhetnek, hibákat és bűnöket követhetnek el, ahogy a bosszúállók, Hamlet és Laertes is, nemcsak Claudius, amikor bátyja, az előző király ellen fordult. Horatio szerepének fontosságát Hamlet korábbi, igen kedvező jellemzése is megerősíti, közvetlenül *Az egérfogó* előtt:

férfi vagy, ki a
Sors öklözését, vagy jutalmait,
Egykép fogadtad; s áldott az, kinek
Vérével úgy vegyült ítélete,
Hogy nem merő síp a sors újja közt,
Oly hangot adni, milyent billeget.
Férfit nekem, ki szenvedélye rabja
Nem lett soha! s én szívem közepén,
Szívem szívében hordom azt, mikép
Most tégedet.

(III.2.)

Hamlet ezt egy színdarab előtt mondja a barátjának, felkérve, hogy megfigyelje és értékelje az eseményeket, különösen a közönség, a király reakcióit. Horatio most a tragédia végén is értékeli, és Hamlet jellemzése alapján azért is alkalmas az események tárgyilagos összefoglalására és a tanulságok levonására, mert ő – a melankolikus Hamlettel ellentétben – nem rabja a szenvedélyeinek, így helyesen tud ítélni, és nem válik a sors szeszélyeinek az áldozatává sem.

A dráma záró soraiban Fortinbras is megfogalmazza a maga konklúzióját. Előbb udvariasan megjegyzi Hamletről, hogy „belőle, ha/ Megéri, nagy király vált volna még.” Ezt azonban úgy mondja, hogy nem tudja, mit tett Hamlet a tragédiában, és azt sem, hogy mi volt a motivációja. Fortinbras végső konklúziója, amit a bevégzett bosszú és ellenbosszú látványa vált ki belőle: „Ily látomás/ Szép a mezőn, de

itt szemlélve más.” A holttestek látványa és a vérontás nem való a királyi udvarba, csak a csataterre. Ezek szerint nemcsak Laertes bosszúja éltélendő, ahogy természetesen Claudius testvérgyilkossága és egyben királygyilkossága is, hanem Hamlet tettei is: nemcsak a végső királygyilkosság, hanem az ahhoz vezető véres tettei is az udvarban, illetve az udvaroncok ellen. Hamlet bosszúja nem „tolja helyre” a kizökkent időt, az arra irányuló tetteivel csak véres események láncolatát indítja el a dán királyi udvarban, illetve folytatja azt az erőszakot, amelyet Claudius kezdett el, még a dráma cselekménye előtt. A rendet az a Fortinbras állítja helyre, aki a dráma elején még maga is bosszúállóként lép fel, de később lemond a bosszújáról, így végül nemcsak az apja által elvesztett örökségét nyeri vissza, hanem még a dán királyi trónt is elnyeri.

Felmerül azonban a kérdés: ha ez a tragédia konklúziója, mi az oka a részleges és vitatható értelmezéseknek és adaptációknak? Ezek egyik oka a dráma hosszsága: ahogy említettem, a teljes szöveg eljátszása legalább négy óra tiszta játékidőt igényel, Kenneth Branagh 1996-os filmjéhez hasonlóan. A rövidítéseknek pedig többnyire azok a részek esnek áldozatul, amelyek ellentmondanak a hagyományos, romantikus Hamlet-képnek az erkölcsös hősről, de a többi szereplőt is gyakran leegyszerűsítik vagy egyszerűen kihagyják a drámából, köztük a Szellemet is. A leegyszerűsítések azonban nemcsak a filmadaptációknál és a színházi rendezéseknél jellemzőek, hanem gyakran a kritikai értelmezéseknél is, sőt, ahogy láttuk, már a modern szövegkiadásoknál és azok szereplőlistáiban is.

Lehetséges azonban egy másik magyarázat is, amelyre többször is utaltam ebben a könyvben: bár a művet sokféleképpen értelmezhetjük, részben az összetettsége, részben a különböző megközelítések miatt, maga a dráma is alapvetően két, ellentétes értelmezési lehetőséget, illetve jelentésréteget kínál fel. Ezek a látszat és valóság ellentétére épülnek, amelynek a kettőssége végigvonul a művön. Bizonyos megnyilvánulásai alapján valóban *úgy tűnik*, hogy Hamlet jót akar, „helyretolni” a Claudius által kizökkentett időt. Hamlet gyakran utal Istenre, az égre, illetve a mennyországra és egyéb vallásos fogalmakra, így könnyen *úgy tűnhet, mintha* egy buzgó keresztény lenne: anyját is így inti, amikor kettesben találkoznak. A Szellem is valóban Hamlet apjának *látszik*, bizonyos megnyilvánulásai alapján pedig egy purgatóriumi szellemnek *tűnik*, aki a megtisztulás folyamata alatt áll, hiányolva a katolikus utolsó szentségeket is.

Más megnyilvánulásai és a tettei alapján azonban Hamlet a mű végére többszörös gyilkossá válik, aki ráadásul az áldozatai kárhozátát is kívánja: a központi imajelenetben kifejezetten és részletekbe menően, míg más jelenetekben, a dráma elején és a végén, csak közvetetten és röviden megfogalmazva. A Szellem pedig

bosszút parancsol, ami összeegyeztethetetlen a megtisztulás gondolatával, és a pincelyuk-jelenetben a színpad alatti „pokolból” szól, komikus színpadi ördöggént viselkedve. Ezek a részletek ellentmondanak az erkölcsös Hamlet és a purgatóriumi Szellem gondolatának, és lényegében felülírják, kizárják azt az értelmezést: *valójában* Hamlet és a Szellem sem az, akinek helyenként láttatni kívánják magukat, és akinek gyakran el is fogadják őket a recepcióban. Azzal, hogy Hamlet az ellenségeinek a kárhozatát kívánja, végletesen túljátssza a bosszúálló hagyományos szerepét, így „heródesebb” lesz Heródesnél; sajnos nemcsak színpadi értelemben, hanem erkölcsileg is. A gonosz, démoni Szellem a főszereplőnek ezt a súlyos jellemhibáját használja ki, és ezzel okozza a vesztét. Hozzátehetjük, hogy nemcsak az ő vesztét, hanem Hamlet által másokét is, végső soron Dániét, hiszen a korona végül a norvég Fortinbrasra száll.

Ez a kettősség a dráma egészen végigvonul: már az első jelenetben *úgy tűnik, mintha* Hamlet halott apja jelenne meg, *valójában* azonban már ott is több utalást találunk a gonosz szellemek ártó hatására, megelőlegezve a pincelyuk-jelenetet és Hamlet aggodalmát a Hecuba-monológjában. Később *Az egérfogónál is úgy tűnhet*, hogy az leleplezi Claudius királyt és egyben bizonyítja a Szellem hitelességét is, *valójában* azonban Hamlet saját magát és a vérszomját leplezi le, amikor a színpadi gyilkossal azonosul. Az imajelenetben is *úgy tűnhet*, különösen a színpadi látvány alapján, hogy Hamlet megkegyelmez az imádkozó királynak, *valójában* azonban csak a kárhozatát kívánja bebiztosítani. A királyné szobájában is *úgy tűnik*, hogy Hamlet mélyen keresztény moralista, *valójában* ott követi el első gyilkosságát. Lehet, hogy *úgy tűnik*, mintha akkor is csak véletlen ölné, de *valójában* már a dráma elejétől arra készül, *Az egérfogó* után pedig már szó szerint vért inna. Angliai hajóútján is *úgy tűnik*, hogy isteni segítséggel szabadul meg, *valójában* a bosszúszomja ekkor két további ártatlan áldozatot követel, a gyónásuk kizárásával. A konklúziót pedig az imént tárgyaltuk: *úgy tűnhet*, hogy a bosszúálló Hamlet helyreállítja az erkölcsi rendet és a mennybe megy, *valójában* azonban a bosszú eszkáldódását és a dán udvar szinte teljes pusztulását láthatjuk; a rendrakás a norvég Forbinbrasra marad.

Ebben a könyvben elsősorban filológiai és irodalomtörténeti elemzést végeztem, és bár utaltam különböző irodalomkritikai irányzatokra, nem mentem bele irodalomelméleti részletekbe, részben a terjedelmi korlátok miatt sem. Zárásként azonban röviden utalnék a *paradigma* fogalmára, elsősorban azért, mert az kapcsolódik Shakespeare korához és művéhez is, annak ellenére, hogy Thomas Kuhn csak a huszadik század második felében tette széles körben ismertté a tudományos kutatásban betöltött szerepe és általában az értelmezés kapcsán.

Kuhn szerint a tudomány és általában a megismerés is modellekre épül, a modellek pedig paradigmászerűen váltják egymást: egy ideig kielégítően írják le a kutatás vizsgált tárgyát, később azonban egyre inkább problematikussá válnak és meghaladják őket. Ezek a paradigmaváltások olykor forradalmiak, és Kuhn egy jellemző példaként maga is utal a kopernikuszi forradalomra (Kuhn 1970.176), amelyre azonban már Hamlet is utal. Ahogy fentebb, az értelmezés nehézségei kapcsán láttuk, Hamlet ezt írja Opheliának: „Kételd, a nap hogy forgandó,/ Kételd, csillagtűz ragyog” (II.2.). Kopernikusz 1543-ban jelentette meg *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, azaz *Az égi pályák forgásáról* című könyvét, világnézeti jelentőségét azonban csak később ismerték fel, többek között Giordano Bruno máglyahalálakor, 1600-ban, röviddel a *Hamlet* keletkezése előtt.

A kopernikuszi, heliocentrikus világkép lassan felváltotta a korábbi, ptolemaioszi, geocentrikus világképet. Az emberek korábban azt hitték, amit láttak: vagyis, hogy a Nap kering a Föld körül; kiderült azonban, hogy ennek éppen az ellenkezője igaz, a valóság más, mint a látszat. A két paradigma teljesen ellentétes, kölcsönösen kizárja egymást, és idővel a kopernikuszi paradigma győzedelmeskedett. Ez a paradigma azonban magába tudja foglalni a korábbi paradigmát is mint egy részleges, tökéletlen, meghaladott leírását az univerzumnak.

A *Hamlet* értelmezése kapcsán némileg hasonló a helyzet: Hamlet nem lehet egyszerre tökéletes erkölcsű hős és többszörös gyilkos, kegyes keresztény és az ellenségeinek a kárhozátára törő, vérszomjas bosszúálló. A Szellem sem lehet egyszerre purgatóriumi és bosszút követelő, nem lehet egyszerre Hamlet apjának szelleme és álruhás ördög vagy démon. A démon azonban tűnhet jó szellemnek, egy bizonyos, korlátozott nézőpontból, ahogy a bosszúálló hős is tűnhet erkölcsösnek, különösen egy olyan nézőpontból, amelyet a kereszténység már régen meghaladott. A reálisabb, a dráma egészét és a korabeli nézeteket jobban figyelembe vevő értelmezés idővel talán szélesebb körben is felváltja a máig dominánsnak tekinthető romantikus paradigmát, amely azonban továbbra is velünk maradhat mint egy részleges, magával ragadó, de igen problematikus értelmezés. A látszat és valóság ellentéte, az álcázás, álruha, illetve hagyományosan a maszk, valamint az ezekhez kapcsolódó szerepjáték ugyanakkor a színház alapvető sajátossága, amely jellemző Hamlet és a Szellem kettősségére is.

IRODALOM

- Atchley, C. P. E. (2002): *Reconsidering the Ghost in Hamlet: Cohesion or Coercion?* The Philological Review, 28. évf. 2. sz. 5-20.
- Adamson, S. (2010): *Questions of Identity in Renaissance Drama: New Historicism Meets Old Philology.* Shakespeare Quarterly, 61. évf. 1. sz. 56-77.
- Appleby, J. (et al., eds., 1996): *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective.* London and New York, Routledge.
- Aquinas, T. (1947): *Summa Theologica.* New York, Benziger Bros.
- Bate, J. – Jackson, R. (eds., 1996): *Shakespeare: An Illustrated Stage History.* Oxford, Oxford University Press.
- Bayley, J. (1981): *Tragedy and Consciousness.* London, Routledge.
- Belsey, C. (2010): *Shakespeare's Sad Tale for Winter: Hamlet and the Tradition of Fireside Ghost Stories.* Shakespeare Quarterly, 61. évf. 1. sz. 1-27.
- Bernáth, A. (1995): *Hamlet, a gonosz Szellem áldozata.* Symposium, 2. évf. 3. sz. 23-41.
- Bernáth, A. (2009): *A modern Hamlet-recepció problémái és egy alternatív olvasat.* In: Tóth Sz. (szerk.): Tudományos és művészeti műhelymunkák: Új utakon a Pedagógusképző Kar című konferencia előadásai. Szeged, SZTE JGYFK. 68-73.
- Bernáth, A. (2011): *Szerep és identitás Shakespeare drámáiban.* In: Szirmai E – Újvári E. (szerk.): Az Identitás Szemiotikája. Szeged, SZTE JGYFK. 105-121.
- Bernáth A. (2013): *Hamlet, the Ghost and the Model Reader: The Problems of the Reception and a Concept of Shakespeare's Hamlet.* <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2315/> [letöltés: 2021.09.13.]
- Bernáth A. (2017): *Látzat, valóság és a természetfeletti. Élet és halál kérdései a Hamletben és a Macbethben.* In: Almási Zs. – Fabiny T. – Pikli N. (szerk.) Élet és halál Shakespeare életművében. Budapest, reciti. 217-239.
- Bernáth A. (2018): *The Challenge of the Old Mole: A Key Problem in Shakespeare's Hamlet and Its Reception.* In: Kérchy, Anna (ed.) Posthumanism in Fantastic Fiction. Szeged, Americana E-Books. 209-226.
- Bernáth A. (2019): *„The moral perfection of this character”: Thomas's Hamlet Opera and the Modern Reception of Shakespeare.* In: Matuska, Á. – Kocic-Zámbó, L. (eds.). Essays on the Medieval Period and the Renaissance: Things Old and New. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing. 91-111.
- Bernáth A. (2020): *Shakespeare-mesék, nemcsak gyermekeknek: Az értelmezés határai Shakespeare drámáinál és narratív átirataikban.* In: Balázs, G. – Pölcz, Á. (szerk.) A gyermek szemiotikája. Budapest, Magyar Szemiotikai Társaság. 143-156.
- Bilson, T. (1585): *The True Difference Between Christian Subjection and Unchristian Rebellion.* Oxford, Joseph Barnes.
- Bloom, H. (1994): *The Western Canon.* New York, Harcourt Brace.

- Bloom, H. (2003): *Hamlet: Poem Unlimited*. Edinburgh, Canongate Books.
- Bloom, H. (2004): *Bloom's Guides: Hamlet*. New York, Chelsea House Publishers.
- Boas, F. S. (1896): *Shakespeare and his Predecessors*. London, Murray.
- Bradley, A. C. (1905): *Shakespearean Tragedy*. London, Macmillan.
- Bradley, A. C. (2001): *Shakespeare tragikus jellemei*. Budapest, Palatinus.
- Branagh, K. (1996): *Hamlet by William Shakespeare: Screenplay, Introduction and Film Diary*. New York, Norton.
- Bright, T. (1586): *A Treatise of Melancholy*. London, Thomas Vautrollier.
- Brode, D. (2000): *Shakespeare in the Movies*. Oxford, Oxford University Press.
- Bruce, J. (ed., 1861): *Correspondence of King James VI of Scotland with Sir Robert Cecil and others in England, during the reign of Queen Elizabeth*. London, Camden Society.
- <http://archive.org/stream/correspondenceof00jamerich#page/n3/mode/2up>.
- Carson, C. – Karim-Cooper F. (eds., 2008): *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cary, L. D. (1994): *Hamlet Recycled, Or the Tragical History of the Prince's Prints*. ELH. 61.évf. 4. sz. 783-805.
- Charnes, L. (2000): *The Hamlet formerly known as Prince*. In: Grady, H. (ed.): *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*, London and New York, Routledge. 189-210.
- Coleridge, S. T. – Collier J. P. (ed., 1856). *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*, London, Chapman and Hall.
- Croft, P. (2003). *King James*. New York, Macmillan.
- Curry, W. C. (1968): *Shakespeare's Philosophical Patterns*. 3rd. ed., Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Danner, B. (2003): *Speaking Daggers*. *Shakespeare Quarterly* 54. évf. 1. sz. 28-62.
- Darvay Nagy A. (2006): *A kor foglalatjai. Hamlet az ezredfordulón*. Budapest, Holnap Kiadó.
- De Grazia, M. (1999): *Teleology, delay and the 'Old Mole'*. *Shakespeare Quarterly*, 50. évf. 3. sz. 251-267.
- De Grazia, M. (2007): *Hamlet without Hamlet*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Duffy, Kevin Thomas, et al. 1996, *The Elsinore Appeal: People v. Hamlet*. New York: A Wyatt Book for St. Martin's Press, 1996.
- Eagleton, T. (1986): *Shakespeare*. Oxford, Blackwell.
- Eastman, A. M. (1968): *A Short History of Shakespearean Criticism*. New York, Random House.
- Eco, U. (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- Eco, U. (1990): *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana U. P.
- Elton, W. R. (ed., 1986): *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Farley-Hills, D. (1995): *Critical Responses to Hamlet (1600-1900)*. New York, AMS Press.

- Foakes, R. A. (1993): *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Fraser, A. (1969): *Mary Queen of Scots*. London, Weidenfeld and Nicolson.
- Fraser, A. (1979): *Mária, a skótok királynője I-II*. Budapest, Európa.
- Frye, R. M. (1984): *The Renaissance Hamlet. Issues and Responses in 1600*. Princeton, Princeton U. P.
- Gardiner, E. (2010): *The Pilgrim's Way to St. Patrick's Purgatory*. New York, Italica Press.
- Gilby, T. (ed., *St. Thomas Aquinas' Theological Texts*. London and New York: Oxford Univ. Press, 1955.
- Goethe, J. W. (1968): *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795; trans. Carlyle, T., 1824). In: Eastman, A. M. (ed.): *A Short History of Shakespearean Criticism*. New York, Random House. 81.
- Grady, H. (ed., 2000): *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*. London and New York, Routledge.
- Greenblatt, S. (ed. 1997): William Shakespeare, *The Complete Works. The Norton Shakespeare*. New York and London, Norton Publishers,
- Greenblatt, S. (2001): *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press.
- Greenblatt, S. (2004): *Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare*. New York, Norton.
- Greenblatt, S. – G. István, L. (ford., 2005): *Géniusz földi pályán: Shakespeare módszere*. Budapest, HVG Könyvek.
- Greer, G. (1986): *Shakespeare*. Oxford, Oxford University Press.
- Greg, W.W. (1917): *Hamlet's Hallucination*. The Modern Literary Review, 12. évf. 4. sz. 393-421
- Griffin, E. C. (2009): *English Renaissance Drama and the Specter of Spain: Ethnopoetics and Empire*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Guerin, W. (1999): *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Gurr, A. (1987): *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hanmer, T. (1736): *Some Remarks on the Tragedy of Hamlet*. London.
- Hawkes, T. (1964): *Shakespeare and the Reason: A Study of the Tragedies and the Problem Plays*. London, Routledge.
- Hawkes, T. (1990): *Meaning by Shakespeare*. London, Routledge.
- Hazlitt, W. (1900): *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespeare's Plays*. London: George Bell and Sons., 1900; first published 1817.
- Holderness, G. (2016): *The Faith of William Shakespeare*. Oxford, Lion Books.
- James [VI. Jakab, Skócia királya, később I. Jakab, Anglia királya] (1597): *Daemonologie. In Forme of a Dialogue*. Edinburgh. <http://www.sacred-texts.com/pag/kjd/index.htm> [letöltés: 2021.09.09.].
- James (1598): *The Trve Lawe of free Monarchies: Or, The Reciproock and Mvtvall Dvetie Betwixt a free King, and his naturall Subiectes*. Edinburgh.
- James – Fischlin M. – Fortier M. (eds., 1996): *The True Law of Free Monarchies and Basilicon Doron*. Toronto: CRRS Publications.

- Jones, E. (1949): *Hamlet and Oedipus*. New York, Norton.
- Jorgens, J. (1997): *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press,
- Kermode, F. – Hollander, J. (gen. eds., 1973): *The Oxford Anthology of English Literature*. Oxford, O. U. P.
- Kiss, A. (1987): *A tragikus hős tudatának felbomlása Shakespeare két tragédiájában (Egyezések a Hamlet-ben és a Macbeth-ben)*. Szeged: Acta Universitatis Szegediensis, Acta Iuvenum, Sectio Litteraria, Tomus IV., 79-95.
- Kuhn, T. (1970): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lavater, L. – Wilson, J. D. – Yardley, M. (eds., 1929): *Of Ghosts and Spirits Walking By Night*. Oxford, Oxford Univ. Press (1. kiadás: London, 1572).
- Le Loyer, P. (1586): *III Livres des Spectres*. Angers, Nepveu.
- Lewis, C. S. (1942): *Hamlet, The Prince or the Poem*. London, British Academy.
- Macintyre, A. (1996): *Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science*. In: Appleby, J. (et al., eds.): *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*. London and New York, Routledge. 357-67.
- Mallin, Eric S. (2007): *Godless Shakespeare*. London and New York, Continuum.
- Matuska, Á. (2011): *The Vice-Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis*. Szeged, Jatepress.
- Maxwell, J. C. (1956): *The Ghost from the Grave: A Note on Shakespeare's Apparitions*. Durham University Journal. 17. évf. 57-60.
- McGee, A. (1987): *The Elizabethan Hamlet*. New Haven and London: Yale University Press.
- Moore, G. (1587): *A Demonstration of God in His Workes*. London
- Murray, J. A. H. (ed., 1961): *The Oxford English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press.
- Murray, J. M. (1936): *Shakespeare*. London, Jonathan Cape.
- Nighan, R. *Hamlet and the Daemons: An Inquiry into the Nature of the Ghost and Its Mission*. <http://www.stjohns-chs.org/english/hamlet-new/coverpage/coverpage.html> [letöltés: 2021.09.20.]
- Olivier, L. (1986): *On Acting*. New York, Simon and Schuster.
- Palkóné dr. Tabi K. (2018): *Hamlet: drámák és szövegek könyvek*. Bárkaonline. <http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmanyok/6494-hamlet--dramak-es-szovegkonyvek-> [letöltés: 2021.08.28.].
- Prosser, E. (1971): *Hamlet and Revenge* (2nd edn.). Stanford, Stanford U. P.
- Raleigh, W. A., (ed., 1965). *Johnson on Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.
- Richardson, W. (1784): *Essays on Shakespeare's Dramatic Characters*. London.
- Robert, first Viscount of Molesworth (1694): *Account of Denmark*. London.
- Rothwell, K. S., (2011): *An Annotated and Chronological Screenography*. In: Shakespeare, W. – Miola, R. S. (ed.): *Hamlet*. New York, Norton. 309-327.
- Rowe, N. (1709): *Some Account of the Life of Mr. William Shakespear*. <https://www.gutenberg.org/files/16275/16275-h/16275-h.htm> [letöltés: 2021. 10. 02.]

- Ryan, K. (1988): *Shakespeare*. London, Harvester.
- Scott, R. (1584): *The Discoverie of Witchcraft: An excellent Difcoursfe of the Nature and Subftance of Devils and Spirits*. London.
- Shakespeare, W.: *The Tragedie of Hamlet Prince of Denmarke*. Enfolded Hamlet: Second Quarto Text (Q2). <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/index.php?page=enfolded.html> [letöltés: 2021.10.02.]
- Shakespeare, W. – Davenant, W. (ed., 1676): *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. As it is now Acted at His Highness the Duke of York's Theatre*. London (Q6).
- Shakespeare, W. – Rowe, N. (ed., 1709): *The Works of William Shakespear*. London, Jacob Tonson.
- Shakespeare, W. – Jenkins, H. (ed., 1982): *Hamlet. The Arden Shakespeare*. Second series. London, Methuen.
- Shakespeare, W. – Edwards, P. (ed., 1985; 2003): *Hamlet, Prince of Denmark. The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge, Cambridge. U. P.
- Shakespeare, W. – Wells, S. – Taylor, G. (eds. 1986): *The Complete Works. The Oxford Shakespeare*. Oxford: O. U. P.
- Shakespeare, W. – Hibbard, G. R. (ed., 1987): *Hamlet. The Oxford Shakespeare*. Oxford: O. U. P.
- Shakespeare, W. – Eörsi, I. (ford., 1990). *Hamlet, dán királyfi tragédiája*. Budapest, Cserépfalvi.
- Shakespeare, W. – Bertram, P. – Kliman, B. W. (eds., 1991): *The Three-Text Hamlet. Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio*. New York: AMS Press.
- Shakespeare, W. – Arany J. (ford.) – Fabiny (szerk., 1993): *Hamlet. Kétnyelvű kiadás*. Budapest, IKON Kiadó.
- Shakespeare, W. – Greenblatt, S. (gen. ed., 1997): *The Complete Works. The Norton Shakespeare*. New York, Norton.
- Shakespeare, W. – Nádasy Á. (ford., 1999): *Hamlet, dán herceg tragédiája*. Színház Drámamelléklet. 1999. október.
- Shakespeare, W. – Tronch-Pérez, J. (ed., 2002): *A Synoptic 'Hamlet': a Critical-Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet*. Valencia, SEDERI. Universitat de Valencia.
- Shakespeare, W. – Thompson, A. – Taylor, N. (eds. 2006): *Hamlet. The Arden Shakespeare*. Third Series. London, Thomson Learning.
- Shakespeare, W. – Thompson, A. – Taylor, N. (eds. 2006): *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623. The Arden Shakespeare*. Third Series. London, Thomson Learning.
- Shakespeare, W. – Miola, R. S. (ed., 2011), *Hamlet*. New York, Norton.
- Shakespeare, W. – Kállay G. (ford. és szerk., 2014): *Macbeth*. Budapest, Liget.
- Siegel, P. N. (1992): "Hamlet, Revenge!" *the Uses and Abuses of Historical Criticism*. Shakespeare Survey. 15-26.
- Sillars, S. (2001): *Globalisation and the Loss of the Text*. (Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 9. <http://www.inst.at/trans/9Nr/sillars9.htm>. [letöltés: 2021.09.15.]
- Skye, M. A. (1979): *Herod the Great in Medieval European Drama*. Comparative Drama. 13. évf. 4. sz. 330-364.

- Sohmer, S. (1996): *Certain speculations on Hamlet, the calendar, and Martin Luther*. Early Modern Literary Studies. 21. évf. 5. sz. 1-51.
- Stoppard, T. (1967): *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. London, Faber and Faber.
- Stoppard, T. – Vas I. (ford., 2004): *Rosencrantz és Guildenstern halott*. Budapest, M-Érték Kiadó Kft.
- Taylor, G. (1991): *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*. London, Vintage.
- Thronley, G. C. – Roberts, G. (1984): *An Outline of English Literature*. Harlow, Longman.
- Tillyard, E. M. W. (1985): *Shakespeare's Problem Plays*. Harmondsworth, Penguin and Pelican Books.
- Wells, S. (2002): *Shakespeare for All Time*. London, Macmillan.
- Wells, S. – Stanton, S. (eds., 2002): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- West, R. H. (1955): *King Hamlet's Ambiguous Ghost*. PMLA 70. évf. 1107-17.
- Willson, D. (1963): *King James VI & I*. London, Jonathan Cape Ltd.
- Wilson, J. D. (1995): *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press (1st edn. 1935).
- Winstanley, L. (2012) *Hamlet and the Scottish Succession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wofford, S. L. (ed., 1993): *Hamlet. Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston and New York, Bedford/ St. Martin.

A KÉPEK ÉS FORRÁSAIK

Elülső könyvborító. Hamlet, Horatio, Marcellus és a Szellem (Shakespeare: *Hamlet*, I. felvonás, 4. szín). Robert Thew és Henry Fuseli metszete (1796). Metropolitan Museum of Arts, New York. Hamlet társai gonosz, kísértő Szellemtől tartanak, ezért megpróbálják visszatartani a főszereplőt a követésétől, de a királyfi nem félti sem az életét, sem a lelkét. Forrás: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Hamlet,_Horatio,_Marcellus_and_the_Ghost_\(Shakespeare,_Hamlet,_Act_1,_Scene_4\)_MET_DP109516.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Hamlet,_Horatio,_Marcellus_and_the_Ghost_(Shakespeare,_Hamlet,_Act_1,_Scene_4)_MET_DP109516.jpg)

1. **kép.** A színházjelenet a *Hamlet*ben. Daniel Maclise festménye (olaj, vászon 1842). Tate Museum, National Gallery, London. Hamlet a királyt figyeli, akit láthatóan megérint a darab, a színjáték azonban Hamlet természetének is tükröt tart, őt is megérinti. Forrás: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel_Maclise_\(1806-1870\)_-_The_Play_Scene_in_%27Hamlet%27_-_N00422_-_National_Gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel_Maclise_(1806-1870)_-_The_Play_Scene_in_%27Hamlet%27_-_N00422_-_National_Gallery.jpg)
2. **kép.** Hamlet megkísérli megölni a királyt. Eugene Delacroix litográfiája (1834–43). Metropolitan Museum of Arts, New York. Hamlet elhalasztja a bosszúját, nem öli meg az imádkozó királyt: látszólag megkegyelmez neki, valójában azonban a kárhozát kívánja, a testét és a lelkét is meg akarja ölni. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hamlet_Attempts_to_Kill_the_King_MET_DP852083.jpg
3. **kép.** Robert Devereux, Essex második grófja. Ifjabb Marcus Gheeraerts műhelyéből (1596-1601). National Gallery of Art, Washington DC. Essex is egy színházi előadást rendelt meg Shakespeare társulatától, amikor I. Erzsébet ellen fordult. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Devereux,_2nd_Earl_of_Essex_F-000593.jpg
4. **kép.** Nagy Heródes és az aprószentek lemészárlása. Santa Maria della Scala, Siena. José Luiz Bernardes Ribeiro fényképe. Heródes a felfoghatatlan, szélsőséges kegyetlenség jelképe, akire Hamlet is hivatkozik, mielőtt a végletekig feszíti a bosszúálló szerepét. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herod_the_Great_-_Massacre_of_the_Innocents_-_Chapel_of_Madonna_and_Child_-_Santa_Maria_della_Scala_-_Siena_2016.jpg
5. **kép.** I. Jakab angol király és VI. Jakab skót király. Daniel Mytens festménye (1621). National Portrait Gallery, London. Ahogy *Az egérfogó* tükröt tart Claudius királynak, úgy a *Hamlet* is tükrözi Jakab király életének több mozzanatát, sőt a nézeteit is. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_I_of_England_by_Daniel_Mytens.jpg

6. **kép.** Stuart Henrik, Lord Darnley és Stuart Mária, I. Mária skót királynő, VI. Jakab skót király és I. Jakab angol király szülei. Ismeretlen festő munkája. Jakab apját hasonló körülmények között ölték meg, mint Hamletét. Stuart Máriát I. Erzsébet végeztette ki, amiért szintén bosszút akartak állni. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Stuart_James_Darnley.jpg
7. **kép.** Dániai Anna királyné (1574–1619), I. Jakab király felesége. Ifjabb Marcus Gheeraerts festménye (olaj, vászon, 1611-14). Jakab királyt a felesége révén szoros szálak kötötték Dániához, ahol elmélyült az érdeklődése a szellemek és a démonok iránt. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne_of_Denmark_Gheeraerts.jpg
8. **kép.** I. Jakab: *Daemonologie, in forme of a dialogue*, címoldal (London, 1603) (Első kiadás: Edinburgh, 1597). Jakab Démonológiájában több olyan passzust is találunk, amely megfelel Hamlet és a Szellem kapcsolatának. Forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_I;_Daemonologie,_in_forme_of_a_dialogue._Title_page._Wellcome_M0014280.jpg
9. **kép.** Vakond fametszet. Edward Topsell: *The History of Four-footed Beasts and Serpents* (1658). Hamlet vakondnak hívja a Szellemet, utalva a helyére, a pincelyukra, amely a poklot jelképezte az Erzsébet-kori színházban. A vakond a vakság szimbóluma, nemcsak fizikai, hanem lelki értelemben is (Bernáth 2018). Forrás: <https://publicdomainreview.org/collection/the-history-of-four-footed-beasts-and-serpents-1658>

Kiadó:



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Felelős kiadó: *Forró Lajos igazgató*

Technikai szerkesztés és nyomás:
Innovariant Nyomdaipari Kft.
Felelős vezető: *Drágán György*
www.innovariant.hu
www.facebook.com/Innovariant