

„Idézlek, Hamlet!”: a játék arcai Shakespeare *Hamletjében* és Arany *Hamlet*-fordításában

A rituális dráma önreflexivitásáról

T.G. Bishop *Shakespeare and the Theatre of Wonder* című könyvében amellel érvel, hogy Shakespeare darabjaiban – részben a középkori ritualisztikus drámahagyomány folytatásaként – a színházi játék egyik központi célja az olyan rendkívüli hatással bíró, a nézőket megbabonázó pillanatok megteremtése, amelyek szinte kényszerítik a közönséget arra, hogy ámuljanak, egyrészt csodálják a látványt, ugyanakkor ne tévesszék szem elől annak a sodró erejű *eszköznek*, azaz a színházi reprezentációnak a funkcióját, amely a látványt létrehozza.¹ Bishop a középkori színházi játék felől közelíti azt a kérdést, amely egyrészt a Shakespeare-i színháznak a *wonder*-höz, azaz a csodálatoshoz való viszonyát jellemzi, másrészt pedig, ami talán még fontosabb: meghatározza a színháznak a saját magáról alkotott képét, miszerint ezt a csodálatos világot képes a közönség számára megteremteni. A középkori színházi játéktól, pontosabban a középkori egyházi misztériumjátékok felől közelítő efféle perspektíva azért lehetne meglepő, mivel a reneszánsz dráma kulcsfontosságú karakterjegyének tartott önreflexív jelleg – az, hogy a játékot a színpadról, a darabon keresztül kommentálja a dráma – a kérdéssel foglalkozó számos kutató szerint az intézményesült, gazdasági alapokra helyeződött Shakespeare-i színházak kora előtt nem is jöhetett létre. Ekkor ugyanis a színház nem különálló, szórakoztatási célú gazdasági intézményként működött, a játék szorosan kapcsolódott a közösség mindennapjaihoz. Sokan úgy vélik – s ezt korábban magam is így láttam –, hogy egy ilyen közegben, amikor a színházi játék nem intézményesült és nem kötődött hozzá üzleti érdek, a médium rituális szerepénél fogva nem

¹ T. G. BISHOP, *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ébredhetett saját öntudatára, és a közönségben nem merülhetett fel a játék hitelességével kapcsolatos kérdés vagy kétely. Ezt a nézetet képviseli például Anne Richter, amikor a következőket mondja a színházat a világgal és/vagy az emberi emberi élettel azonosító retorikai alakzatról, a színház-metáforáról:

„Az a dráma, amely szándékosan mossa el a közönséget a színészekről, a játék valóságát a színpadon zajló eseményektől, az illúziót a profán világtól elválasztó határvonalat, nem sok hasznát látta volna a hasonlatnak [ti. a színház és a világ közötti párhuzam hasonlatának, amely a színház metaforában fogalmazódik meg]. Csak a színház tizenhatodik századi szekularizációjával, a játék mint illúzió fokozatos kialakulásával történhetett meg, hogy a világ mint színpad gondolata az angol drámában megjelent.”²

Richter a *Grammar Gurton's Needle* című darabot idézi, mint olyan korabeli példát, amelyben ugyan már fellelhető némi drámai öntudat, mivel azonban a dráma által megjelenített világ valóságossága nem teljesen kidolgozott – Richter megfogalmazásában a darab által megjelenített világ nem válik igazi, három-dimenziós drámai valósággá –, a drámai illúzió is hiányzik belőle, ez pedig Richter meglátásában feltétele annak, hogy a darab valósága és a közönség világa metaforikusan azonosíthatóvá váljék. Hasonló álláspont olvasható ki Jean-Cristophe Agnew érveléséből. A valóság és az illúzió viszonyát elemezve a középkori misztériumjátékok és a tizenötödik századi moralitások esetében arra hívja fel a figyelmet, hogy az előbbi esetében a ritualisztikus jelleg nem teszi lehetővé, hogy esetükben színházi illúzióról beszéljünk. Bár szerinte az utóbbinál bizonyos szempontból megfordul a helyzet, mivel a dráma didaktikus célja – a morális üzenet közvetítését elősegítendő – *locus*-szá, fiktív világot megjelenítő helyé alakítja a színpadot, ez az illúzió csak óvatos megfogalmazása azoknak a kialakulóban lévő új konvencióknak, amelyek majd a reneszánsz színjátszást meghatározzák, és egyben megkérdőjelezhetővé teszik. Az ekkor még csak

² Saját fordításom. Anne RICHTER, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Hammondswoth, Penguin Books, 1967².

kialakulófélben lévő új típusú játék a rituális és a közösségi életbe szervesen kapcsolódó jelleget maga mögött hagyva csak a színjátszás Erzsébet-kori virágzása idején jut el oda, hogy inkább egyfajta hallgatóságos megegyezésen vagy szerződésen alapuló viszonyal szabályozza majd a játékosok és a nézők viszonyát.³

Bishop monográfiájának második fejezetében ezekhez az értelmezésekhez képest egy másfajta vélemény rajzolódik ki. A York és az N-Town ciklusokhoz tartozó misztériumjátékok segítségével illusztrálja, hogyan képesek a darabok önmagukról kettős képet közvetíteni. A fejtegetésből az is kiderül, hogy a misztériumjáték színházcsinálói számára nyilvánvaló, sőt kezelendő problémát jelentett a játék potenciális megkérdőjelezhetősége, a játék által reprezentált világ fikatív volta, hiszen emberi, evilági eszközökkel kívánt örök és isteni igazságokat megjeleníteni. Ha elismerjük az ember által létrehozott dolgok, és egyáltalán az evilági élet hiúságát, hogyan gondolhatjuk, hogy az itt rendelkezésre álló eszközök segítségével meg tudnánk jeleníteni azt, ami a földi valóságon túlmutat? (A kérdést némileg elfedi, hogy ebben a kontextusban nyilvánvalóan elsősorban nem magával a játékkal, hanem éppen hogy a hétköznapi, földi világgal kapcsolatban merül fel az illúzió vádjá – a játékon keresztül megjelenített biblikus valósággal szemben az utóbbiról tarthatjuk azt, hogy illúzió, hiszen múlandó hiúság.) Bishop példái azt illusztrálják, ahogy a darabok sajátos és meglehetősen paradox módon birkóznak meg a kérdéssel. Mivel nagyon is tudatában vannak a reprezentáció játékból fakadó hiányosságainak – tágabb értelemben pedig a biblikus valósággal szemben egyáltalán bármilyen emberi reprezentáció megkérdőjelezhetőségének – a darab inkább a színpadi látvány megszerkesztettségét, megcsináltságát hangsúlyozza, azt a különbséget, amely az ember által megalkotott dolgok és az Isteni teremtés között feszül. Ezzel egy időben paradox módon arról is meggyőzi a közönséget,

³ Jean-Cristophe AGNEW, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, 105–106 és 110–111.

hogy a mágikus valóságban, amelynek látványát a bevallottan emberi médium teremti meg, közvetlenül is részt vesznek.⁴ Bishop elemzései alapján két fontos dologra következtethetünk: az egyik szerint az angol reneszánsz dráma (és egyben az üzleti alapokon nyugvó színház) egyik kulcsfontosságú jellemzője, a drámai önreflexivitás a jóval korábbi, és a közösség életébe és világképébe sokkal szervezettebben illeszkedő misztériumjátékok esetében is megjelent.⁵ A másik érdekes tanulság az, hogy a misztériumjáték megcsinált, emberi voltának elismerése ahelyett, hogy az emberi valóság illuzórikusságának kritikájára adna lehetőséget, paradox módon éppen önmaga meghaladásának lehetőségét demonstrálja.

A *Hamlet* és a játék ontológiája

A *Hamlet* esetében a darabot jellemző és számtalanszor elemzett önreflexivitással kapcsolatban természetesen nem tekinthetünk el attól, hogy Shakespeare színházában, a Globe-ban adták elő, így ha a játék csodálatos erejének ünnepléseként olvassuk, akkor az intézményesített színjátékot sem zárhatjuk ki a sorból. Ennek a jelentősége azonban talán kisebb, mint gondolnánk. A játéknak sokkal általánosabb értelmét kell szem előtt tartanunk; érdemes tehát figyelembe

4 „...it is possible that the elaborate machinery of the pageant staging worked as much to foreground the distance between what humans could laboriously construct and what God could effortlessly bring to pass as it did to convince the audience of some magical reality unfolding before them unmediated.” BISHOP, *i. m.*, 47.

5 Bishop nem áll egyedül ezzel a véleményével, hasonló nézetekről olvashatunk pl. Theresa COLETTI-nél. Egyelőre úgy tűnik számomra, hogy a véleménykülönbség onnan ered, vajon a középkor vagy a koramodern felől közelítünk-e a kérdéshez. A témát máshol tervezem alaposabban kifejteni. Lsd. Theresa COLETTI, *Mary Magdalene and the Drama of Saints: Theater, Gender, and Religion in Late Medieval England*, University of Pennsylvania Press, 2004, 192, valamint Seth LERER és Sarah BECKWITH tanulmányait: *Bodies and Disciplines: Intersections of Literature and History in Fifteenth-Century England*. Barbara A. HANAWALT, David WALLACE eds., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 29–62; 63–86.

vennünk, hogy a játék médiumára való reflexió a színháznak már jóval korábbi változataiban megjelenik, másrészt pedig elgondolkodhatunk azon az igen meglepő tényen, hogy a *playhouse* intézmény megjelölésére szolgáló *theatre* kifejezés igen sokára találkozott, az utóbbihoz egyáltalán nehezen kapcsolódott hozzá a játék gondolata. Ezt bizonyítják Pierre Boaistuau francia humanista szerző *Theatrum Mundi* című értekezése angol fordításainak paratextusai, amelyekben fordító és a kiadó egyaránt küzdenek azzal, hogy a *theatre* fogalmát az angolba egyáltalán bevezessék, de akkor is inkább a példaként szolgáló látvány, nem pedig a színháték értelmében. Ezt meglepő módon így találjuk a kötet harmadik, 1581-es angol kiadásában is, amikor pedig már az első londoni kereskedelmi színházak jócskán megnyitottak.⁶

Joggal gondolhatjuk tehát, hogy a *Hamlet*-ben a játék önreflexív bemutatása során nem pusztán az intézményesített, színpadi játékon mint sajátos cselekvésen van a hangsúly. A fogalom igen tág és szövevényes interpretációs tere ellentétes pólusok között képződik meg, a valóságot színleléssel manipuláló hamis játék, a megjátszás, az illúziókeltés jelentik az egyik végletet, a másikat pedig a képzelet játékaival formáló teremtő tevékenység. Bishop kötetében a *Hamlet*-ről külön tanulmány nem található, ám a szerző maga is megjegyzi, hogy a *wonder*, azaz a csodálatos megjelenítése, megjelenítésének módja és a közönségre tett hatása (akár darabon belül, akár metadramatikus értelemben, a színház közönségéhez való viszonyát, a közönségre tett hatását tekintve) nem csak az elemzett drámák esetében kap központi szerepet. A *Hamlet* esetében vitathatatlanul ez a helyzet, hiszen – mint már utaltam is rá, az Erzsébet-korban különösen jellemző módon – saját magáról, a színházi reprezentációról, de tágabb értelemben egyáltalán a reprezentációról, pontosabban a játék általi reprezentációról és annak lehetséges, egymáshoz képest ellentétes

⁶ A „Printer to the Reader” szakaszban az 1574-es és az 1581-es kiadásokban olvassuk például a kötet címét magyarázó következő sorokat: „The cause (gentle Reader) why we haue added unto this Title, this worde Rule, was, for that this worde Theatre was not knowen but of the learned trusting thou wilt take it in as good parte as we have ment it”. Pierre BOAISTUAU, *Theatrum Mundi: the Theater or Rule of the World*. London, Hacket, 1574.

értelmeiről is szól, valamint esztétikai, társadalmi és politikai vonatkozásairól. A színészek által játszott reprezentatív játék kivételes erejét a darabban leginkább az Egérfogó-jelenet példázza, ezen túl azonban szó esik a színészek társadalmi szerepéről, a színlelés és a látszat különböző formáinak hatásairól, azok értelmezésének lehetőségéről. A cselekmény egyik központi motívumát pedig gyakran úgy aposztrofálja a darab, mintha az másról se szólna, mint arról, hogy kinek sikerül rendezőként olyan szerepet *játszatni* el az ellenlábassal, amely majd óhatatlanul a vesztes szerepébe fogja kényszeríteni, vagy ki tudja a történetek autoritatív értelmezőjeként felülkerekedve a többieket manipulálni, átírni a helyzetet. Ezt a gondolatot fogalmazza meg Lionel Abel, aki a darab cselekményét kifejezetten úgy olvassa, mint a darabon belül szereplő drámaírók harcát: Claudius egy szenzációhajhász melodráma szerzője, a szellem tipikus Erzsébet-kori drámaíró, akinek az életről alkotott képe még a halál után elborzasztó, Polinius amatőr szerzőcske, aki naivan reméli, hogy ügyködései nyomán nem csak a dán udvar véres eseményei érnek jó véget, de még a lánya és Hamlet közötti viszony is kisimul. Hamlet drámaírói képességeit és szándékait pedig azért nehéz meghatározni, mert maga sem tudja, milyen darabban játszik.⁷

Hogy az Arany-fordításból bemutatott, a játék különböző jelentéseire vonatkozó néhány példám jelentőségét és súlyát illusztrálni tudjam, másszóval azt, hogy a játék lehetséges funkciói közül milyen sajátosan hangsúlyos vonásokat fedezhetünk fel Arany *Hamletjében*, és ezek miért fontosak – mindehhez szükségesnek véltem röviden bemutatni egyrészt a kortárs angol nyelvű kritikában kirajzolódó, nem összeegyeztethető álláspontokat a középkori és a reneszánsz színjáték korabeli szerepéről, önmagáról alkotott és önmagáról közvetített képéről, másrészt pedig vázolni Shakespeare *Hamletjének* egy sajátos értelmezését. Ez utóbbihoz Alisdair Macintyre tanulmányát hívom segítségül. Macintyre egy nagyobb lélegzetű gondolatmenetében hivatkozik a *Hamletre*.⁸

Abell értelmezéséhez képest egy lépéssel továbbmegy, és a darabban megjelenő alternatív

⁷ Lionel ABEL, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963, 50–51.

nézőpontokat nem a cselekményt drámaíróként manipulálni szándékozó szereplők terveiként értelmezi – amelyek között Hamlet nehezen találja a saját darabja formáját –, hanem sokkal tágabb kategóriákat, a világ értelmezésére szolgáló, egymással összeegyeztethetetlen rendszereket lát bennük. A megismerés lehetőségeinek kérdéseit taglaló európai bölcséleti hagyományt nyomon követve olvassa a darabot, amely szerinte egyedülálló módon szembesít a kérdéssel, hogy a világ értelmezésére szolgáló sémák és rendszerek megkérdőjeleződhetnek; más szóval az, amit világnak gondolunk, esetleg nem az és nem olyan, mint aminek eddig hittük. Egy-egy ilyen krízis egyszerre tudatosíthatja magának a sémának a létezését és annak relatív voltát. Macintyre szerint a darabban a konfliktus fő forrása az, hogy Hamletnek számos, egymásnak ellentmondó séma áll rendelkezésére a világ értelmezéséhez. Felhívja ugyanakkor a figyelmet arra is, hogy Hamlet kérdésével (*what is going on here azaz mi történik itt?*) szembesül a dráma olvasója és rendezője is, akik ezúttal nem a világ, hanem a dráma értelmezéséhez próbálják megtalálni azt a sémát, amely az eseményeket értelmes rendbe, logikus narratívába integrálja. Hogyan lehet Hamletnek magának a saját történetét, magunk számára pedig a *Hamlet* történetét megkonstruálni? – kérdezi a tanulmány szerzője.⁹ Bár ez a felvetés látszatra ellentétes irányban tapogatózik, mint amerre én indultam a tanulmány elején, amikor a színjáték ontológiájának kérdését feszegettem, mégsem erről van szó. MacIntyre gondolatmenetét követve – akár Hamlet szerepébe képzeljük magunkat, aki megkísérli a királyi udvarban történő eseményeket értelmezni, akár a rendezőébe vagy a dráma olvasójáéba, akik a darab történéseinek jelentésén töprengenek – egy meglévő helyzetet, megtörtént eseményeket próbálunk visszamenőleg értelmezni azáltal, hogy az összerakott mozaikdarabkákból értelmes történetet fabrikálunk. A másik esetben a Bishop-i értelemben pedig a játékkal reprezentált, rituális vagy kevésbé rituális térben eljátszott, és a játékban gyökerező

8 Alasdair MACINTYRE, *Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science = Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*, eds. Joyce APPLEBY, Elizabeth COVINGTON, David HOYT, Michael LATHAM, Allison SNEIDER, New York, London, Routledge, 1996, 357–367.

9 MACINTYRE *i. m.*, 358.

világot hozunk létre, amely erős hatásával lenyűgözi, magával ragadja a közönséget. Az értelmezés és a játék általi elragadtatás között ugyanakkor egyáltalán nem egyszerű a különbségtétel, és ez a probléma magának a drámának a központi motívuma abból a szempontból, hogy a valamilyen*ként* felfogott, valamilyen*nek* értelmezett valóság mennyire különíthető el magától az értelmezéstől, illetve mennyire saját maga hozza létre azt. A dilemma hasonló ahhoz a helyzethez, amelyben a misztériumjáték során, mint Bishop példájában olvashattuk, a céhek vállaltan tökéletlen és kérdéses eszközei nélkül az isteni jelenlét közvetlen megtapasztalására sem lett volna a közönségnek módja; az így tapasztalt misztikus élményben kifejezetten ez a médium részesíthette a közönséget, és bár a korabeli játsszók és nézőik számára nem így állt össze a kép, mondhatjuk úgy is: ez a médium hozta létre.

A játék a *Hamlet*-ben először egyáltalán nem a Bishop-i értelemben vett csodálandó látványként jelenik meg, hanem mint a valós érzelmek külső, jelmez-szerű, hamisítható eszköze: a „gyászmez” jelmez, Hamlet fájdalmának csupán felszínes mutatója.¹⁰

I/3

Látszik, asszonyom! az is
Valóban; látszik-ot nem ismerek.
...
Valóban, látszanak, mert játszhatók;
Az enyém belül van, és nem látja szem,
Csak dísz és boglára gyász mezem

Seems, madam? Nay it is. I know not 'seems'.
...
These indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passes show,
These but the trappings and the suits of woe.
(1.2.76-86)

A párbeszéd akkor kanyarodik ide, amikor Gertrúd Hamletet győzködi, hogy atyja halála a halandók sorsának természetes következménye, s noha Hamlet esetében az eljátszható fájdalom egybeesik a valós érzéssel, a gyászmez összhangban van érzelmeivel, a „játszható” dolgok mégis a

¹⁰ A magyar nyelvű idézetek forrása a *Hamlet* első kiadása (1864). Az angol változat szövegének idézéséhez a második Arden kiadást használtam. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Hamlet*. Ed. Harold Jenkins, London, New York, Methuen, 1982.

hazugság lehetőségét nyitják meg, például a Hamlet apjának halála körüli látszólagossággal kapcsolatban. A játék egy hamis valóságot, egy látszatvalóságot teremthet, Hamletnél viszont nem hamis a látszat, az angol szöveg alapján a benső valóságát külső megjelenése foglalként (*trappings*) tartalmazza. A *seems* tehát vonatkozhat a látszat, a látszólagos elfedésére, vagy szolgálhat annak egyfajta keretként, sőt mint az alábbi idézetből kiderült, következtetni is lehet általa a valós érzelmekre. Hamlet így buzdítja Horatiót, hogy a trónbitorló király viselkedésének látszata, pontosabban a látszat közös értelmezése alapján szerezzenek közösen bizonyítékot Claudius feltételezett bűnösségére:

III/2, 78-9

Jól megfigyeld;
Mert én arczába kapcsolom szemem',
S majd összevessük a látszat felől
Kettőnk ítéletét.

Give him heedful note;
For I mine eyes will rivet to his face,
And after we will both our judgements join
In censure of his seeming.
(3.2.84-87)

A látszat ez esetben nem a színleltre vagy színlelhetőre, a játszhatóra vonatkozik, hanem arra, ami alapján a belsőre, a valósra mégiscsak következtetni lehet. ■

A hamis, megjátszott látszatot, a bensővel nem összhangban lévő, tehát leleplezhető külsőt létrehozó játék a darabban több ízben felmerül, például akkor, amikor Hamlet Opheliát színleléssel vádolja:

III/1

Isten megáldott egy arczczal, csináltok másikat;
lebegtek, tipegtek, selypegtek; Isten
teremtéseinek gúnyneveket adtok...

God hath given you one face and you make
yourselves another. You jig and amble, and you
lisp. .
(3.1.144-146)

Ez a passzus talán nem véletlenül hasonlít azokra a korabeli színházellenes traktátusokra, amelyekben a színlelő embert a színészhez hasonlítja a szerző. William Stubbes például úgy

találja, hogy a hamis, másokat manipulálni kívánó, selypegő, tipegő álságos viselkedés legjobb iskolája maga a színház:

Ha tudni akarod, hogy legyél álságos; ... ha megtanulnád, hogy játszd a képmutatót, hogy legyél hamis, hazug és csaló; ha megtanulnál gúnyolódni, nevetni, csúfolódni, vigyorogni, bólogatni és fintorogni; ...nem kell máshová menned – a színjátékokban és darabokban ugyanis ezeknek jó példáit láthatod szemed előtt lefestve. ¹¹

Egy másik színházellenes, William Prynne Hamlet Opheliával szembeni vádjaihoz hasonlóan azt veti a színészek szemére, hogy a felvett, eljátszott szerepeikkel megpróbálják felülírni Isten által teremtett valójukat:

„Így hát szándékosan, bizony, mesterkedve megfosztják magukat emberségüktől, keresztény mivoltuktól, teremtett valójuktól... hogy szinte sem férfivá, sem nővé, hanem szörnyetegekké változzanak (ez pedig oly súlyos véték, sőt, még annál is súlyosabb, mint az Isten műve ellen elkövetett erőszakos bűnök ...)”¹²

Mire tehát a színészek a darabban megjelennek, hamis, színlelő játékról többször is hallottunk már. Az Erzsébet-kori színházellenesek kritikája és a színleléssel, színészkedéssel kapcsolatos, negatív értelmű játék vádja velük szemben azonban fel sem merül. Mesterségüket éppen Hamlet fogja magasztalni. A következőt mondja:

11 Philip STUBBES, *Anatomy of Abuses* (1583) = *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, ed., Tanya POLLARD, London, Blackwell Publishing, 2004, 121–122. A kötetből való idézetek saját fordításaim.

12 William PRYNNE, *Histriomastix: The Player's Scourge* (1633) = *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, ed., Tanya POLLARD, London, Blackwell Publishing, 2004, 291.

II/2

De hallja, jól kell aztán velök bánni; mert ők a kor foglalatjai és rövid krónikái; s inkább irjanak halála után roszt a fejfájára, mint ők roszt mondjanak felőle, míg él.

Do you hear, let them be well used, for they are the abstract and brief chronicles of the time. After your death you were better have a bad ephitaph than their ill report while you live.

(2.2.519-522)-

Az angol szöveg a színészeket az „abstract and brief chronicles” kifejezéssel írja le, Arany pedig a kor „foglalatjai”-ról szól. Annak a szöveghelynek a logikáját követve, ahol a látszatról mint a benső való külső megjelenéséről olvastunk Hamlet gyászával kapcsolatban, a színészek tevékenysége lehet az emberi életnek lehet „dísz és boglára”, feltéve, hogy összefoglaló értelmezésükben jót mondanak felőle.¹³ A két kép logikája valóban hasonló, a különbség közöttük viszont szintén lényeges: a színészek mint krónikások esetében az összefoglaló értelemben használt *abstract* egy olyan keretet ad, amely Hamlet kívülről is látszó, akár megjátszató gyászával eltérően meghatározza azt, amit magába foglal, mintha a játszott gyász valódi érzést keltené belül – hasonlóan azokhoz az ismeretelméleti keretekhez, amelyekről MacIntire idézett esszéjében olvashatunk. Innen nézve különös hangsúlyt kap Horatio felelőssége a cselekmény végén a herceg történetét elmondani vagy akár eljátszatni. „Horatio, mily sérelem marad, / Ha ez homályba vész, a nevemen!” – mondja Hamlet utolsó előtti megszólalásában, s hogy nem így történt, a darabnak köszönhető, melyben az ellenkezőjéről értesülünk. Hamlet a színészi játékot a társadalmi valóság hatékony értelmezésének gondolatához köti – az utóbbi példa azt jelzi, hogy egy esemény utólagos bemutatása formálja annak megítélését, és noha az előbbi példa alapján azt gondolhatnánk, Hamlet kevésbé törődik azzal, amit halála után mondanak róla, „írnak

13 A főnévi értelemben használt *abstract* mint „összefoglaló” jelentése más Shakespeare drámákban is felbukkan, a *III. Richárd*-ban például: „Brief abstract and record of tedious days” (4.4.28). *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. King Richard III.*, ed. Antony HAMMOND, London, New York, Methuen, 1981.

fejfájára”, halálakor mégis úgy rendelkezik, hogy Horatio az igazság krónikásaként, a *Hamlet* darab forrásaként tisztázza a herceg nevét.

„Egész valója / Kiséri képzetét”: Megidézés és értelmezés játéka Arany *Hamletjében*

Térjünk vissza a színészek és játékok darabon belüli funkciójának kérdéséhez: ezt a játékot Hamlet nem a hamis látszat felől értelmezi, inkább – hasonlóan ahhoz, amilyenek Bishop látja a shakespeare-i színház hatását az imént idézett könyvében – a játék hatásán, sodró és teremtő erején ámul, amely játszókat és nézőket egyaránt magával ragad. Annak ellenére tehát, hogy színjáték és látszatkeltés kapcsolata Hamlet számára is ismerős, leginkább Claudiusszal szembeni gyanúja kapcsán, mégsem azt rója fel a színészeknek, hogy esetükben valóságot nélkülöző játékról lenne szó, sőt ellenkezőleg. Figyelemre méltó, hogy a színészek egy olyasfajta játék letéteményesei, amely nem leképez és tükröz, hanem megképez és teremt, és ez az aspektus Arany fordításából mintha hangsúlyosabban rajzolódna ki.

II/2

Nem szörnyűség az, hogy lám, e színész,
Csak költeményben, álom-indulatban,
Egy eszmeképhez úgy hozzátöri
Lelkét, hogy arcza elsápad belé,
Köny ül szemében, rémület vonásán,
A hangja megtörik, s egész valója
Kiséri képzetét? S mind semmiért!

...

...Könyárba fojtaná
A szinpadot, s irtóztató beszéddel
Repsztené meg a nézők fülét,
Hogy a vétkes megőrüljön belé,
Képedjen az igaz, s a közönyös
Zavarba essék; elkábítaná
Magát a szem s fül érzetét.

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!

....

He would drown the stage with tears,
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appal the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears.
(2.2.545-560)

Elemzésem szempontjából több fontos gondolat is felmerül az idézetben, és ugyanitt a játéknak Arany fordítására jellemző arca is kirajzolódik. Hamlet egy felvonással korábban arról

panaszkodott, hogy a világot unottnak, üresnek és nyomasztónak látja (I/3) – az angolban egyébként itt is *seems*, tehát nyomasztónak *tűnik* a világ, és a *seems* elég ahhoz, hogy a herceg belebetegedjen, csakúgy, mint abba, hogy Dániát börtönnek *érzi*, bár másoknak esetleg nem az. Számára tehát a világ unott és üres, a színészt látva és hallgatva viszont azzal szembesül, hogy az egyrészt saját magát képes átformálni a fiktív „álom-indulat” megjelenítése által, másrészt pedig ehhez hasonlóan másokat is képes lenne egy intenzívebb, felfokozottabb, talán valódibb életre kelteni. A vétkes megőrül, feltehetőleg jól is teszi, az igaz képed, s a közönyös zavarba esik. Hamlet interpretációjában egyszerre jelenik meg két ellentétes értelem: az, hogy *seems* (tűnik), mert a színész csak „úgy tesz, mintha”, de az álom-indulattól átalakul a játék erejénél fogva, és a közönség valóban képed, zavarba esik, és a hatás egyféle érzéketlen látszat-valóságból kimozdítja, a valóságot hűen érzékelő érzékszerveit ugyanakkor („a szem s fül érzetét”) elkábítja az élmény. Mondhatjuk, hogy az angol szövegben az *amazé* olyasmi, mint a *wonder* Bishopnál: látszólag elhomályosítja az igazságot, de ez csak a látszólagos, hétköznapi igazságra vonatkozik, és az embert valójában kibillenti érzéketlenségéből.

Vessük össze az angol és a magyar változatot. Hamlet csodálja, hogy a színész a csontig hatoló, mély fájdalom és gyász látszatát meg tudja teremteni, Aranynál viszont az átváltozás még inkább végbemegy. Shakespeare Hamletje a fájdalom külső jegyeinek megjelenésén ámul, és felsorolja a látható változásokat :

„visage wann'd,....A broken voice” – az arc, a hang saját életet él, akár ha nem is tartozna szervesen viselőjéhez. Arany erősebben fogalmaz, amikor a *színészre* mondja, hogy arca elsápad és hangja megtörik, nem csupán sápadt arcról és megtört hangról szól, később pedig a „function suiting with forms to his conceit” esetében a *function* és a *form* jelentését összevonva valóssá emeli a metamorfózist, amikor így fordít: „egész *valója* kíséri képzetét” (kiemelés tőlem); a játék tehát erősebben formál, jobban behatol a színész valójába, a valója a képzetet követve kimozdult, elindult.

A valamilyennek való láttatás mint a hatás elérésének módja – amit, mint láttuk, Abel drámaírók közötti vetélkedésnek értelmez – szintén visszatérő motívuma a cselekménynek, a meggyőző láttatás legfőbb eszköze pedig természetesen a sikeres játék maga. Erről Hamlet így szól az Egérfogó-jelenet kapcsán:

II/2

de tőr lesz e darab,
Hol a király, ha bűnös, fenakad.

The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the King.
(2.2.600-601)

Shakespeare-nél a *play*, a játék lesz a kívánt hatás elérésének módja, Arany szóválasztása viszont az ölni képes véres eszközt is megidézi,¹⁴ és így nem csak a hatás aktusa, szándéka, hanem a tőr mint fegyver képével az eszközzel véghezvitt esetleges konkrét, véres következmény is felsejlik a fordításban.

A mások kárára, másokon való *játék* mint a manipulálás hatásos módja számos egyéb helyen is felbukkan a szövegben. Az angolban a darabot záró párbaj-jelenet kapcsán a vívást *play*-ként, játékként emlegetik többször is – ami ugyan Arany fordításából nem derül ki, viszont a hangszer megszólaltatását magyarul is játéknak hívjuk, és ez efféle játéknak is kulcsszerep jut. Hamlet a következő szavakkal szégyeníti meg barátait, akik ügyetlen fondorlattal kívánnák titkát kifürkészni:

III/2

Játszani akarnátok rajtam; ismerni
billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét...
Gondoljatok bármi hangszernek: rám tehetitek
a nyeret, de nem birtok játszani rajtam.

You would play upon me, you would seem to
know my stops, you would pluck out the heart
of my mysteryCall me what instrument
you will, though you fret me, you cannot play
upon me.
(3.2.55-363)

14 Köszönöm Nádasdy Ádámnak, hogy felhívta a figyelmem arra, hogy az idézett helyen a domináns jelentés a „tőrbe csal”-ból ismerős, csapda értelmű tőr, hiszen az efféle csapdában a király valóban „fennakadhat”.

A herceg, mint tudjuk, szintén manipulatív játékon töri a fejét, mások játékát mindenképp irányítani kívánja – s hogy ezt hogy véli kivitelezhetőnek, kiderül abból, hogy Rosencrantzék egy másik, sikeresebbnek induló játékát jellemzi. A játékon úgy lehet felülkerekedni, ha az ember prologussal, előszóval, tehát saját értelmezéssel látja el, még mielőtt az elkezdődne, így kontrollálva, előre megszervezve a jelentést. Horatióknak a következőképpen vall arról a pillanatról, melyben rájött, milyen cselt szőtt ellene Claudius, amikor Rosencrantzékkel Angliába küldte:

V/2

Mert még előszót sem csinált agyam,
Miódön ők már elkezdtek játszani –

Or I could make a prologue to my brains,
They had begun the play
(5.2.30-31)

A prologusnak központi szerep jut a jelentés szabályozásában, abban, hogy egy absztraktba tömörítve vagy egy adott keretbe foglalva hogyan tudjuk a játék hatását a saját javunkra fordítani. Ami a Hamlet által rendezett darab előszavát illeti, ott a prologus funkcióját betöltő színész a drámán belüli drámát csupán annyival vezeti be, hogy figyelmet kér – feltehetően azért, mivel a némajáték hivatott biztosítani a fenti értelemben vett prologus szerepét, nevezetesen hogy a játékon keresztül Hamlet szándékolt jelentése célba érjen. A némajáték értelmezéséről folytatott dialógusban Hamlet és Ophelia a látottakra az angol eredetiben a *show* kifejezést alkalmazzák. Arany ugyanitt végig *játék*-ot használ, a jelenet így integránsabb része lesz annak az asszociatív hálónak, amely a játék gondolatával, és a játék jelentésének meghatározásával átszövi a darabot. Valóban, a jelenetben nem csak látványról, hanem annak megteremtési módjáról, a látvány értelmének, jelentésének játék általi kontrollálásáról van szó. Ha Hamlet szavainak pusztán az évődő jelentésére figyelünk, szem elől téveszthetjük, hogy az alábbi idézetből is kiderül, milyen általános hatalmat tulajdonít a színészeknek abban, hogy a játék által az események jelentését megteremtik, hasonlóan ahhoz a gondolathoz, hogy a kort értelmező foglalatainak tartja őket:

III/2

Oph.

Elmondják, mit jelent e némajáték?

Ham.

El ám, s minden néma játékot, amit velök játszanék; csak ne szégyelljen velök játszani, ők bizony nem szégyellik elmondani, mit jelent.

Oph.

Will a tell us what this show meant?

Ham.

Ay, or any show that you will show him. Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means

(3.2.140-142.)

A *prologue* kifejezés, mint a játék által közvetített jelentés, vagy az általa létrehozott hatás előzetes kontrollálásának eszköze másutt is előfordul a darabban; ott mint látni fogjuk, Arany „előbeszéd”-nek fordítja. Ezt a prológust Horatio említi, és közvetetten a Szellemre vonatkoztatja, amely a római időkben a sírokból kiszabadult, balsorsot, közelgő gonoszt jelentő szellemekhez hasonlatos. A szellem mint prológus az említett példákhoz hasonlóan *értelmez*, és itt az a jelentés is kidomborodik, hogy nem csak interpretál, de beteljesít. A prológus ugyanis valójában beteljesülendő jóslat – nem véletlenül kíváná Hamlet megírni, még mielőtt ellenfelei játékba kezdenek, és nem véletlenül illeszti a prológust megelőző prológusként a némajátékot az Egérfogó elé. A szellemre a következőképpen vonatkozik a játékot előre értelmező, a jelentést szabályozó szerep:

I/1

S ím, zord jövők hasonló gyászjelét,
Mintegy a balsors száguldó futárit,
s előbeszédét ránk törő gonosznak
Tüntet fül együtt a menny s föld, hazánk
Éghajlatán és honosink előtt.

...

Megállj, káprázat!

And even the like precurse of fear'd events,
As harbingers preceding still the fates
And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climatures and countrymen.

...

Stay, illusion:

(1.1.126-130)

Arany feltehetőleg a jambus lüktetése miatt választhatta az előbeszédet az előszó vagy prológus helyett, de mindkét kifejezés megjeleníti a prológus értelmező funkciójának a darabban is megfogalmazódó jelentését. Horatio beszámolójában a Szellem Hamlet cselekedeteinek, így áttételesen az egész cselekménynek kíván a prológusa lenni, bár sokáig nem tudni, hogy

rosszindulatú csellel kíván-e manipulálni, mint mások, vagy a helyéből kikökkent világot kívánja helyreállítani. Az a hatás azonban, amelyet a darab elején a szellem Horatióra tesz, mindenképp a sodró erejű, az életet még előbbé, még intenzívebbé tevő játék hatásához mérhető, melyet fentebb a színész beszédének hatása példázott:

I/1

Hor. ...átver félelem, csodálat.

...

Ber. No hát? Horatio! sápadsz, remegsz.

Nem több-e hát, mint pusztá képzelet?

Hor. It harrows me with fear and wonder.

...

Bar. How now, Horatio? You tremble and look pale.

Is not this something more than fantasy?

(1.1.46-57)

Hamlet a darab során végül aláveti magát ennek a hatásnak, részt vesz a játékban, melyet a Szellem prólogusa, a balsors száguldó futára indított be. Akár ironikusnak is tarthatnánk, hogy pontosan egy kérdéses valósággal rendelkező illuzórikus lény, azaz egy szellem legyen képes ezt a hatást kiváltani. Joggal azonosíthatjuk ugyanakkor a Szellem erejét a szintén potenciálisan illuzórikus színjáték valóságteremtő erejével – gondoljunk csak Theseusra, aki a Szentivánéji álomban a költészetet azzal vádolja, hogy a légi semmit ruházza fel alakkal, vagy arra, hogy maga Puck is szellemeknek nevezi a darab végén a színészeket. Ha ezt tesszük, máris sápadhatunk, remeghetünk Horatio vagy Claudius módjára az illúzió láttán. Innen nézve értékelhetjük különösképpen Aranynak azt a rendkívül hatásos fordítói megoldását, amelyre Géher István két másik fordítói szövevényét elemezve, mintegy mellékesen, zseniális érzékkel tapint rá.¹⁵ Arról a jelenetről van szó, amikor Hamlet megszólítja a Szellemet, és bár még csak az első felvonásnál tartunk, ha a játéknak a játék általi manipulálásában vagy igazgatásában látjuk a dolgok kimenetelének kulcsát, bizonyos szempontból itt minden el is dől. Hamlet ugyan nem tudhatja, hogy a szellem üdvözült lény-e vagy kárhozott manó, mégis úgy dönt, szólni fog vele.

15 GÉHER István, *A műfordítás mágiája. Jegyzetek Arany János két „hamleti” szövevényéhez*, Új Dunatáj, 3(2001), 28-34.

I/4

Oh, irgalomnak minden angyali
S ti égi szolgák, most őrizzetek!
Légy üdvezült lény, – kárhozott manó,
Hozd ég fuvalmát, vagy pokol lehelét,
Gonosz legyen bár célod, vagy kegyes:
De oly kérdéses alakban jelensz meg,
Hogy szólnom kell veled. Idézlek, Hamlet,
Király, atyám, fejedelmi dán: felelj!

Angels and ministers of grace defend us!
Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts
from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape
That I will speak to thee. I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane. O answer me.
(1.4.39-45)

Az angol változatban a herceg szinte hipotetikus játékba kezd: tegyük fel, hogy valóban atyám szelleme vagy, ezért annak foglak hívni. Aranyánál viszont Hamlet megidézi, mintegy ráolvasás által létre hívja, a jelentést irányító prologusként atyjaként értelmezi, és ezáltal megteremti a Szellemet *mint* atyja szellemét. A fenti fejtegetést alapul véve Arany fordításában maga Hamlet hozza létre azt a játékot, amelynek csodás hatása alá kerülve, szinte megbabonázva beteljesíti sorsát. Döntésében tág értelemben az is benne rejlik, hogy – Gertrúddal ellentétben – Hamlet hajlandó beszédbe elegyedni a „test nélküli léggel”, az illúzióval, a fantáziával, amely értelmezésre szorul. Tudatában van a prologusok és keretező értelmezések erejének és annak, hogy a névadás akár ártatlannak is látható gesztusa a legkönyörtelenebb hatalmi játszmáknak képezheti szerves részét.¹⁶ Lehet, hogy Aranyánál Hamlet éppen ebbéli magabiztosságában száll be a játékba? Mint Bishop szerint a színház csodájának nézői, egyszerre találja lenyűgözőnek az elé tárulkozó látványt, ugyanakkor tudatában van annak az eszköznek, az értelmezést létrehozó játéknak, és annak a felelősségnek is, amely a látványt megjeleníti és ezáltal létre hívja. Mivel Arany fordításában Hamlet az, aki valamilyennek megidézi a szellemet, a játék médiumának megteremtője és mozgatórugója – a darab prologusát jelentő szellem megidézésével – nem más, mint pontosan ő maga.

16 A kérdésről DÁVIDHÁZI Péter ír részletesen: *Teve, menyét, cethal*, Holmi, 6(1993), 787–796.

Shakespeare drámája, mint színház, önreflexív módon a játék csodás erejét példázza, Arany fordítása viszont nem utolsósorban saját médiumának, a költői nyelv erejének a dicséretét. Utolsó példaként egy olyan szöveghelyet szeretnék idézni, amelyben Arany nyelvvel való játékán figyelhetjük meg a láttatás, a nyelvi reprezentáció erejét:

Hadd csaljon ágyba a pöffedt király,
Csipdesse arcod, hívjon mucijának,
S egy-két büdös csókért, vagy mert fene
Ujjával ott babirkál nyakadon,
Tálalj ki mindent.

Arany fordításának olvasói számára Hamlet szavai valami különösen rettenetes undort képesek kiváltani, annak ellenére, hogy a szöveg több szempontból is merő fantázia. Amit olvasunk, egy hipotetikus képnek az ekphraszisa, Hamlet agyszüleményének leírása: pusztán elképzelem, csak lelki szemével látja ilyennek mostohaapját, amint az anyjával enyeleg. Az egész ráadásul egy színdarabban történik, ami költői képzelgés, pusztán játék. A kép ettől függetlenül hat: bár Gertrudot nem tudja jobb belátásra bírni, a közönség a leírás erejének hatása alá kerülve már kevésbé kételkedik Hamlet igazában.

Összefoglalásként: Arany a játék valóságát posztulálva olykor egy-egy lépéssel továbbmegy Shakespeare-hez képest a fordításban. A színésznek nem csak a viselkedése, de valója is megváltozik; a darab nem pusztán csapda, de akár ölni képes; a némajáték nem csupán látvány, de a játék eszközeivel való értelmezés; Hamlet nem csak atyjaként nevezi, de akként idézi, akként teremti meg a Szellemet. Ezt a logikát követve Arany nem is tehet mást, mint amit utolsó példámmal kívántam illusztrálni, nevezetesen azt, hogy az értelmezés és a játék, és nem utolsósorban a fordítás valóságteremtő erejét saját médiumán, a nyelven keresztül is felmutatja. Ezzel együtt Arany áttételesen állást is foglal abban a vitában, amely a reneszánsz dráma önreflexivitását összeegyeztethetetlennek tartja a játék teremtő, rituális erejének elgondolásával. A Greenblatt-i,

manipulatív világteremtés és a játék vallásos gyökerű dicsőítése zavarba ejtően egyforma eszközökre támaszkodnak. Egy dologban azonban előrébb jutottunk: míg a misztériumjátékok esetében a játék célja, hogy önmagát meghaladva a közönséget az isteni valóságban részesítse, addig a *Hamlet*ből, Arany *Hamlet*-fordításából pedig még inkább tudjuk, hogy nem csak a színházi látványt hozza létre a játék, sőt talán annak a felelősségét is belátjuk, hogy a játék prologusának megidézése lehet éppen a mi feladatunk.