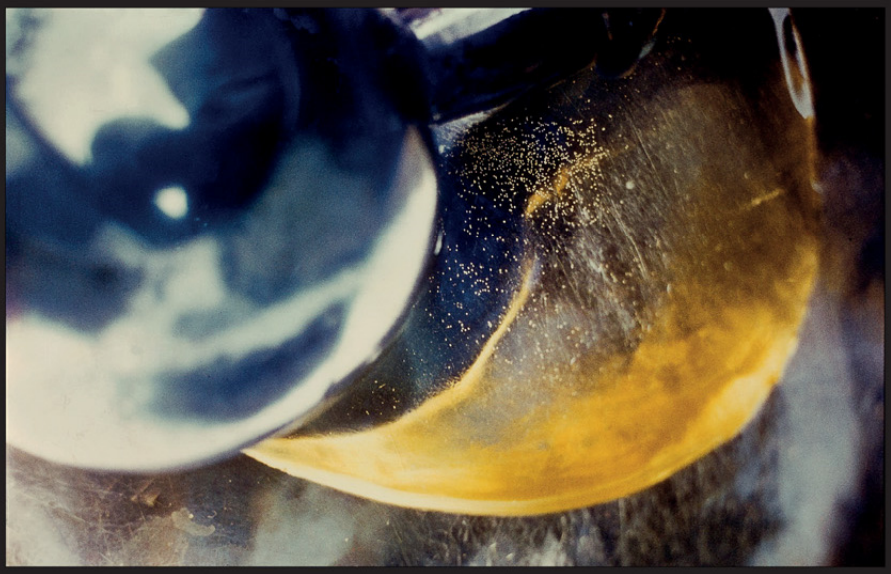
Shakespeare-látlatok II.

Pericles • Troilus és Cressida
Titus Andronicus • Coriolanus
Cymbeline • Lear király • Hamlet



Hagymás István

Hagymás István

Shakespeare-látlatok II.

Pericles
Troilus és Cressida
Titus Andronicus
Coriolanus
Cymbeline
Lear király
Hamlet

Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület

Pilisvörösvár, 2020

© Hagymás István, 2020

Előszó

A 2016-ban megjelent, és négy drámaelemzést (*János király, Julius Caesar, Antonius és Kleopátra, Athéni Timon*) tartalmazó *Shakespeare-látlatok I.* után Hagymás István ebben a könyvében hét színpadi művet (*Pericles, Troilus és Cressida, Titus Andronicus, Coriolanus, Cymbeline, Lear király, Hamlet*) próbál megközelíteni a tőle megszokott, egyszerre többféle nézetből is, egyebek mellett (mély)lélektani szempontok figyelembevételével (freudi és jungi pszichológia). Már az előző kötetben is említettük, hogy az Uránusz bolygó 27 ismert holdját javarészt Shakespeare műveinek szereplőiről nevezték el. Most sincs ez másként, a szerző ebben a kötetben is részletekbe menően felfedi a *Lear király* Cordeliájában, a *Hamlet* Opheliájában, a *Troilus és Cressida* Cressidájában (hadd ne soroljuk tovább) az ősképi mivoltában lappangó holdat, Holdat, amely újra és újra visszatérő szereplője darabjainak.

A tisztelt Olvasó olyan írásokat kap kézhez, amelyek nem nevezhetők könnyű olvasmánynak, annál is inkább, mert bizonyos előismereteket feltételeznek. Éppen ezért érdemes a könyvet úgy forgatni, hogy az olvasó jól ismerje az adott Shakespeare-darabot, amelyről kialakult már a saját véleménye, amit aztán összevet a *Látlatok*kal. Ehhez a legjobb módszernek azt tartjuk, ha színházi vagy filmélményekre kevésbé hagyatkozik, és inkább az elolvasott, „eredeti" műre helyezi a hangsúlyt. (A „rendezői" változat ugyanis „hiányaival és többleteivel" gyakran már olyan interpretáció, amely a rendezőt, és nem Shakespeare-t próbálja igazolni.)

Tekintettel arra, hogy Shakespeare korában a mai értelemben vett tudományok és áltudományok gyakran még differenciálatlanul jelentek meg, és ez a drámaíró darabjaiból is visszatükröződik, a *Shakespeare-látlatok I–II.* befogadását megkönnyítheti, ha az olvasó tisztában van (sok más mellett) a csillagászat és csillagjóslás alapfogalmaival is.

A szerző eddig megjelent szinte valamennyi írását (a *Látlatok*kal együtt) ajánlott a fentiek figyelembevételével akár többször is végigolvasni, már csak azért is, mert az elemzései témájául választott művek sem számítanak könnyen emészthetőnek, ezért gyakran megkívánnak mitológiai ismereteket is.

Hagymás István megjelent kötetei: *Casanova napja – Fellini Casanovájának asztrálmítoszi vonatkozásai* (Hazánk Könyvkiadó, Győr, 1993, szerb fordítás: ZASLON, Šabac, 1998), *Utazások Fellinivel a Zenekari próbára, A nők városába és a Satyricon világába – filmelemzések* (MBKKE, 2002), *Magsejtés – 12 esszé* (MBKKE, 2004),

A mitikus József Attila. Szinkronicitások József Attila életében és életművében (MBKKE, 2007, 2015), *Gálics István – Az alsólendvai csillag* (magyar–szlovén nyelven, Tomaž Galič magánkiadása, Lendva, 2008), *Az álomlátó fiú – Mese és mesefejtés felnőtteknek* (társszerző Pápes Éva, MBKKE, 2012, 2013), *Eleven – Napvíz* (MBKKE, 2014), *Shakespeare-látlatok I.* (MBKKE, 2016).

Szeretnénk azt hinni, hogy a széles olvasóközönség mellett a Shakespeare-kutatók, valamint a rendezők és más, a színház- és filmművészet egyéb területein tevékenykedők is nagy hasznát vehetik a *„látlatoknak”*.

Ruda Gábor

Pericles

(Et bonum quo antiquius, eo melius – A jó annál jobb, minél régibb)

Az alcímül választott latin talányos mondással bocsájtja előre Shakespeare a „rege" (Alexander Bernát Shakespeare-kutató 1920-ban megjelent tanulmánya szerint „egészen régies, primitív mű" ez a darab) egyik fontos üzenetét.

Nem elhanyagolható kitétele a bevezetőnek, hogy közli velünk, miszerint valamikor ünnepeken, búcsújáró helyeken, böjt idején „dalolták" Pericles történetét, amely a (mindenkori) jelenre vetítve csak akkor lesz érthető, ha ennek a bizonyos jelennek a népe kellőképpen művelt:

„Gower:
(…)
S ha, művelt jelen népe, nem
Mosolyognál most rímemen,
S ha egy agg éneke elég
Örömet tud szerezni még:
Élni szeretnék, adni fényt
S értetek fogyni gyertyaként. –"
(Első felvonás, Gower bevezetője)

Mintha a kórus is [a kórust Gower, angol költő (1330–1408) képviseli, John Gower Confessio Amantis című verses elbeszélésgyűjteményének 8. könyve Shakespeare „Pericles"-ének egyik forrása], Shakespeare is megsejtette volna, hogy a „rég-hallott" (halott?) regét értetlenül fogadják majd a (mű)értők. Ruttkay Kálmán (az utószó írója – William Shakespaere: *Pericles*. Budapest, 1986) pl. semmi jelét nem látja annak, hogy a híres athéni államférfi és Shakespeare „Pericles"-e bizonyos értelemben ugyanaz a személy, s ha ennek a „bizonyos értelemnek" most kellő jelentőséget tulajdonítunk, akkor úgy kell fogalmaznunk, hogy Periclesein ősképi mivolta egyívású.

Ruttkay Kálmán utószavában megemlíti, hogy „...felemás mű, s érték tekintetében messze alatta marad a nagy Shakespeare-drámáknak", hiányolja továbbá a műben a teremtő újraalkotást, és ezért a darabot ún. ízléstörténeti rangja alapján, a shakespeare-i életmű utolsó helyei egyikére teszi. Ahogy Periclesnek a darabban (mint a legtöbb mesehősnek) meg kell fejtenie a feladványt, és ki kell állnia a próbát, úgy nekünk olvasóknak, nézőknek, rendezőknek, színészeknek stb. is meg kell oldanunk a periclesi, shakespeare-i talányt, tekintettel arra, hogy az egész darab egy nagy talány, egy hosszú találós kérdés.

Antiochus kérdése Pericleshez nem más, mint Shakespeare nekünk feltett kérdése: Hányféle „jó”, azaz helyes válasz adható egy régi, már-már elfeledett és manapság látszatra talán nem is teljesen aktuális, még kevésbé „szalonképes jó”-ra? Ez a bizonyos illetlen, Alexander Bernát szerint undorító és együgyű „jó” nem más, mint egy írásba foglalt rejtvény és annak megfejtése, vagyis maga a darab, amely éppen ezúttal fejtetik:

„Pericles:
(…)
(Olvassa a rejtvényt)
»Én nem vagyok vipera sem,
S szülőanyám húsát eszem.
A férj kedvességére vágytam
És egy apában megtaláltam.
Férj és vő s hozzá apa még,
Én anya, lány és feleség.
Ez két személynél hogy lehet?
Fejtsd meg, ha drága életed.«”
(Első felvonás, első szín.)

Sok más talányos szöveghez hasonlóan (pl. Biblia), ezúttal is egy olyan problémával találja szemben magát a mindenkori megfejtő, lett légyen az (mint esetünkben) Pericles vagy az a bizonyos mesei hős, Shakespeare-értő kutató vagy egyszerű laikus néző, olvasó, színjátszó, rendező stb., hogy az írásba foglalt üzenetet szó szerint vagy metaforikusan, átvitt értelemben, netán egyszerre mindkét megközelítésben kell, lehet, érdemes megközelíteni, és vallatóra venni.

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a vélt vagy valós, helyes vagy helytelen értelmezéseknek milyen következményei lesznek, milyen hatást gyakorolnak az interpretátorra és a feladvány kitalálójára, esetünkben Periclesre és Antiochusra, és végső soron a „művelt jelen népére”, vagyis ránk magunkra. Úgy tűnik, hogy a darab mások mellett azt a kérdést is feszegeti: mivel jár az, ha egyáltalán kapcsolatba kerül az ember az efféle titkos kódokkal, és azok megfejtésére adja a fejét:

„Gower:
(…)
Ha lányt kér, rejtvényt ad neki,
S ha veszt, hát fejet véteti.
Sok balgából lett így halott,
Mutatják a zord arcok ott.
(Első felvonás, Gower bevezetője)

A rejtvényt megfejteni nem tudók fejét Antiochus leüttette, és palotájának kapujára tűzette ki.

Népmeséink visszatérő motívuma, hogy a(z öreg) király eladósorba került lányát férjhez kénytelen adni. A legtöbbször anya nélkül felnevelt, „anyátlan" lány kezének elnyerése feltételhez kötött (mint esetünkben is), amelyet kérők hosszú sora próbál megoldani, természetesen fejvesztés terhe alatt. A magyar népmesék hősei azonban legtöbbször segítők bevonásával ugyan, de sikeresen eleget tesznek a kihívásnak, és nehézségek árán, de végére járnak a dolgoknak, megoldják a lehetetlennek tűnő feladványt, elnyerik a királykisasszony kezét, bejárást kapnak annak hálószobájába, és ezen a réven mindketten beavatódnak, vagy, ahogy mondani szokás, egymásé lesznek.

Shakespeare Periclese látszólag valami hasonló úton jár, mégis szembeötlőek a különbségek a magyar népmesékhez képest, pl. abban, hogy Periclesnek (látszólag) nincsenek olyan típusú segítői, mint a mi népmeséink legkisebb fiainak, arról nem is beszélve, hogy maga a feladvány első látásra, hallásra, olvasásra sem tűnik megfejthetetlennek.

Mintha Antiochius és leánya egyszerűen írásba adnák a mindenkori kérőknek, így Periclesnek, de tulajdonképpen nekünk is (a „művelt jelen népének"), hogy vérfertőző viszonyban állnak egymással. Aki tehát elolvassa ezt a „vérfertőző vérszerződést", eleve elveszti a fejét: Ha felfedi az emberiség egyik (ha nem a legnagyobb) tabuját és színt vall, akkor azért, amennyiben pedig szemlesütve elhallgatja a (nyílt) titkot, hát akkor azért. Valójában tehát nem is az a fontos, hogy a kérő meg tudja-e oldani a rejtvényt (ugyanis meg tudja fejteni), hanem az, hogy ki meri-e mondani az igazságot a királyról és a királylányról.

A *Pericles* kapcsán érdemes elgondolkodni azon, hogy vajon miért anyátlanok ennek a furcsa történetnek a hősei és hősnői. A darabban nem esik szó sem Pericles anyjáról, sem Antiochus leányának anyjáról. Olyan megérzések vesznek rajtunk erőt, mintha ez az általános anyanélküliség vinné romlásba a történet királyait, fejedelmeit, hercegeit, királykisasszonyait és velük együtt magát a történetet (rege?, mese?, dráma?). Ne feledjük, hogy Simonides leánya, Thaisa, vagyis a második számú menyasszony, majd később Pericles (szintén feladvány által) elnyert felesége is anyanélküli. Marina, Pericles lánya, szinte a darab legvégéig abban a tudatban él, hogy édesanyja, őt szülvén, meghalt, mint ahogy maga Pericles is ezt hiszi. A szabályt erősítő kivétel Dionyza, de ő sem az (ős)anyaság mintaképet testesíti meg, hiszen saját lányát, Philotént (Shakespeare-rel együtt) elhallgatja. Marinának, vagyis jótevője lányának viszont minden további nélkül az életére tör. [Érdekes leánypárja a darabnak Antiochius színpadon megjelenő „nevesincs" lánya és Dionyza (és férje, Cleon) leánya, Philotén, aki viszont csak névleg hangzik el a színen.]

Nehéz és talán lehetetlen is eldönteni, hogy Pericles gyáva-e vagy bátor, amikor azt és úgy cselekszi, amit és ahogy. Bizonytalan, hogy sorsát maga irányítja-e, vagy más erők mozgatják, hogy milyen szerepet játszik történetének alakulásában a saját furfangja, okossága, józan esze, a megérzései, az ösztönei, a véletlenek vagy a ki tudja ki által neki szánt gondviselés. Időnként-helyenként azt érezzük, hogy küzd, harcol, szenved, örül, stb., teszi a hős dolgát, máskor meg mintha csak egy báb volna, akit pl. Diana istennő rángatna ide-oda, a maga (ön)törvényei szerint, anélkül, hogy ebbe Periclesnek különösebb beleszólása volna. De nemcsak Pericles, hanem a darab összes szereplője is sajátos pályaívre írtan mozog, különös tekintettel arra, hogy maga a (Szent)írás, vagyis a rejtvény kivételes hellyel bír a szövegben, akár Diana, akár Shakespeare, akár Antiochius, akár a leánya kézjegyét véljük felismerni benne.

Ki gondolná, hogy egy írás egy pillanat alatt kioltaná egy mindenre elszánt hős szerelmét? Népmeséinkben mindenesetre nem túl gyakori, hogy a főszereplő első próbálkozásra csak úgy megfutamodik, magyar népmesékbe beidegződött lelkületünknek legalábbis szokatlan ez a „pálfordulás". Talán ez a hirtelen szín(szint)váltás kelti fel bennünk azt a gyanút, ill. kétséget, hogy ti. vagy a rejtvény hiteltelen, blöff, vagy hősszerelmesünk szerelme „szesztelen". Maradjunk talán abban, hogy ezúttal is Diana holdistennő vezeti Shakespeare tollát, s noha a darabban szerepel is egy székely legény, történetünk nem erdélyi ihletésű. Másfelé kell tehát kutakodnunk, ha meg akarjuk érteni Shakespeare Periclesének lelkületét.

Érdemes talán abból a már említett tényből kiindulnunk, hogy a feladvány tulajdonképpen nem is feladvány, hanem apa és leánya, történetesen egy király s annak leánya vérfertőző viszonyának szándékolt nyilvánosságra hozatala. Nem valószínű, hogy a kérők ne értették volna az írásba (rejtvénynek nevezett fogalmazvány) foglaltak üzenetét. Éppen ellenkezőleg: A kérők félelemből, vagy a királyi családnak kijáró tiszteletből (félelemből fakadó tisztelet), a dolog abszurditásától, megrökönyödésükben inkább elhallgatták, amit gondoltak, még azon az áron is, ha az életükbe került a tabu. A királyi család szent és sérthetetlen minden körülmények között, róluk vagy jót („a jó annál jobb, minél régibb") vagy semmit. A hallgatás azonban most nem aranyat, hanem halált vont maga után. Az elmondottak alapján tehát mégiscsak azt kell leszűrnünk, hogy Pericles bátran vállalta az igazság kimondását, mintha az a jelen helyzetben fontosabb lenne számára, mint hogy történetesen szerelmes-e vagy sem, kiábrándult-e stb. Ahogy maga fogalmaz:

„Pericles:

(...)

S kimondom, mert lázítja lelkemet:
Nemesebb férfi nem kopogtat ott,
Hol a kapun belül bűnt gyanitott.
Szép lant vagy te, érzéked rajta húr,
S ha jogos pengetésre zengenél,
Hallgatnának a menny s az égiek,
De túl korán zengtél, s csak a pokol
Táncol, ha húrod rekedt hangja szól.
Az én szivem, bizony, már nem szeret."
(Első felvonás, első szín)

József Attilával szólva, a „Mért ne legyek tisztességes! Kiterítenek úgyis" (József Attila: Két hexameter, részlet) lehetőségével élt Pericles, amikor értelmezte a szöveget, és ezen a réven részese lett annak a perverz játszmának, amelyet Antiochius és leánya terveltek ki: Nagy élvezettel, ördögien kéjgyilkoltak.

Tudnunk kell, hogy a korabeli Görögországban (Pericles – tudjuk – kortársa volt Athéni Timonnak, Alcibiadesnek, Apemantusnak), vagyis az ún. athéni demokrácia fénykorában, i. e. 450 körül a lányok szüzessége szent dolognak számított házasságuk előtt. Shakespeare Periclesét ezek szerint legalább annyira zavarta az, hogy „szerelme" (Antiochius lánya) már nem volt szűz, mint maga az állapot, hogy éppen az apjával való bujálkodásban vesztette el e potenciális menyasszony az ártatlanságát, vagyis maga a vérfertőzés ténye. Most jön az első csavar:

A hivatalos történelemtudomány sohasem megy el Pericles mellett anélkül, hogy ne tenne említést arról, miszerint az államférfi a legközelebbi rokonát vette feleségül (ki számít legközelebbi rokonnak: anya?, leány?, testvér?, unokatestvér?, féltestvér?), történetesen egy elvált asszonyt, akinek első házasságából már született egy gyermeke. Mondanunk sem kell, hogy abban az időben nem volt mindennapi gyakorlat sem a válás, sem az, hogy valaki (történetesen egy nő) gyermeket hozzon egy előző házasságból az újba, a szüzesség kérdéséről nem is beszélve. További fontos és a korra nem jellemző adaléka a történelmi Pericles privát életének az, hogy idővel maga is elvált ettől a bizonyos „rokon-feleségtől", aki viszont harmadszor is férjhez ment. Pericles a válás után együtt élt a kor és a világtörténelem leghírhedtebb hetérájával, a milétoszi Aszpásziával. Úgy hírlett, hogy Aszpáziát többször is megvádolták azzal, hogy megrontja az athéni asszonyokat, hogy azok teljesítsék Pericles perverz vágyait. A dolgok természetéből fakadóan Aszpászia sem volt már szeplőtelen, amikor urához, szeretőjéhez vezérelte a sors szeretőnek, feleségnek…

Lassan körvonalazódni látszik Periclesünk (aki ezúttal történelmi is, meg nem is) egyik alapproblémája, mondhatnánk frusztrációja, hogy ti. sohasem lehetett biztos nőjei ártatlanságában, pontosabban csak abban volt biztos, hogy azok semmilyen körülmények között nem lehettek szüzek akkor, amikor „meglátták és megszerették egymást". De, mint ahogy majd látni fogjuk, Pericles saját ártatlansága is (noha ez a korabeli Görögországban nem számított) érdekesen alakult, és hagy némi kétséget maga után. Mai szemmel nézve (ismét a művelt jelen), vagyis zsidó-keresztény kultúrán (is) szocializálódott, euroatlanti, posztkommunista, posztmodern, de talán még nem gender, stb. erkölcsi szokásrendünk talán nem veszi olyan szigorúan a nők házasság előtti feltétlen makulátlanságát, de továbbra is a legnagyobb tiltás övezi a családon belüli erőszakot, ezen belül a szülők és a gyermekek között létrejött nemi kapcsolatot, különös tekintettel az apák által megrontott kiskorú leányaikra. Igaz ez még akkor is, ha az ún. médiák révén szinte minden nap éppen ennek az ellenkezőjéről szólnak a tudósítások. Mindez arra utal, hogy korok, kultúrák, erkölcsök, tabuk, szokások, vallások stb. ide vagy oda, a szexualitás egy határon túl nem ismer korlátokat. A törvények és a megegyezések (szintén koronként és kultúránként) bár változnak ugyan, de mintha (hogy elővegyük Athéni Timon vagy Apemantus cinizmusát) csak arra volnának valók, hogy megszegjék őket. De maradjunk egyelőre (ezúttal nem görög) házassági szokásainknál, amelyeket illik betartani.

A menyasszonytánc szokása pl. a Kárpát-medence magyarjainál mind a mai napig a lakodalom szerves része. A lakodalom csúcspontján a menyasszony (aki hivatalosan ugyan már feleség, de az első éjszakát még nem töltötte el a vőlegénnyel, aki valójában már a férje) mindenkié, ami azt jelenti, hogy pénzért köteles mindenkivel táncba menni, legyen a táncra kérő férfi vagy nő, rokon (beleérve anyát, apát, testvért) vagy idegen, kiskorú vagy nagykorú stb. Nem kizárt, hogy ez a (népi) szokás visszavezethető a régiek rituális prostitúciójához. Minden babilóniai nő köteles volt egyszer életében Mylitta szentélyében pénzért idegennel közösülni. De továbbmegyünk: Az első éjszaka joga (Jus primae noctis) Hérodotosz szerint az arameusoknál az apáé, ő fosztja meg szüzességétől a lányát (rituális deflorálás) annak férjhezmenetele, esküvője előtt. Egyes csendes-óceáni szigeteken legális, főállású liliomtipró végezte ezt a nemes-nemi aktust a leányokon, arrafele ugyanis az a divat, hogy egy leány ne szűzen, hanem bizonyos tapasztalatokkal menjen férjhez. Vannak-voltak népek, ahol a szűzen való férjhez menés szégyennek számított, és a majdani férj szóba sem állt addig jövendőbelijével, amíg az ártatlan volt. Az újdonsült férjek ezen a réven megszabadultak az új feleség deflorálásának terhétől.

Visszatérve a görögökhöz, fontos megemlítenünk, hogy a szerelem mint érzés és fogalom Pericles korában egészen mást jelentett, mint manapság. Abban az időben (i. e. 450 körül) a tehetősebb görög férfiak szinte kötelezően tartottak „barátot", általában egy náluk (jóval) fiatalabb (mai értelemben kiskorúnak számító) fiút, és a kettejük között létrejött testi-lelki kapcsolat jelentette számukra az (igaz) szerelmet. A házasság egészen más funkciót töltött be: gyermeknemzés, utódnevelés, anyagi javak öröklése-elosztása, más érdekek. Ugyanakkor a feleségek is megengedhették maguknak a homoerotikus viszonyt fiatalabb lányokkal, pl. Sapphó Lesboson.

Az érett férfi–fiatal fiú viszony tulajdonképpen egyfajta beavatásnak is számított: A fiú ezen a réven vált férfivá, és kapott bebocsájtást idővel a felnőtt férfiak világába. A szó mai értelmében tehát nem fiatalokon való erőszaktételről volt szó, visszaélésről az idősebb, erősebb, gazdagabb stb. jogán, nem perverzió, szexuális kizsákmányolás, emberi méltóságelvétel, kóros, káros, elítélendő, bűnös cselekmény állt fenn, hanem egyfajta íratlan, közmegegyezésen alapuló szokásról beszélhetünk, amely a fiúk akkori testi-lelki egészségének nem a hátrányára, ellenkezőleg, személyiségfejlődésük javára íródott, és társadalmi elfogadottságuknak egyfajta záloga lehetett. Ezek a fiúk később maguk is férjek, családapák lettek, akik maguk is tartottak fiúszeretőt, akihez igaz szerelem fűzte őket.

Visszatérve ezek után Shakespeare Periclesének személyiségéhez, azt vagyunk kénytelenek konstatálni, hogy talán nem is annyira az ara ártatlanságának a hiánya vagy a vérfertőző viszony az, ami igazán zavarta, de a rejtvényt, mint egyfajta jóslatot, mintha magára (is) vonatkoztatta volna, és ettől az esetleg beteljesülő jóslattól tartván fogta menekülőre. Nem Antiochustól vagy a bérgyilkos Thaliardtól félt igazán, hanem saját sorsától. Megjósoltnak vélt sorsa be nem teljesülésének reménye vetette tehát hajóját külső és belső viharokba, ismeretlen partokra…

Ezután az új felismerés után már csak azon izgulhatunk, hogy miként alakítja a gondviselés, Shakespeare vagy Diana holdistennő hősünk életét, hogy a beteljesült vagy a be nem teljesült rejtvény-jóslat jut-e Periclesnek osztályrészül. A darab legkiélezettebb része (mondhatnánk legsikamlósabbat is) ebből a szempontból Marina és Pericles találkozása az ötödik felvonásban, Mytilene előtt, Pericles hajójának fedélzetén, egy függönyös sátorban, a heverőn.

„Marina:
Egy lány jött el hozzád, király,
Ki nem biztatta még mások szemét,
Bámulták úgyis, mint az üstököst,

S azt mondja, hogy amit tűrt s szenvedett,
Kínodnál nem kisebb, hű mérlegen.
Bár lerántott a sors konok keze,
Olyan ősök véréből származom,
Kiknél nem volt különb sok nagy király.
De családom kitépte az idő
S engem rabbá tett: zord parancsolóm
A viszontagságos, visszás világ.
(Félre)
Elhallgatok. Arcom tűz lepte el,
S ez azt súgja: »Ne menj, míg nem felel.«
Pericles:
Sorsom – család – előkelő család –
Az enyémmel felér. – Így mondtad? Így?
Marina:
Azt mondtam, hogy ha ismernéd, uram,
Családomat, ujjal se bántanál.
(...)
Pericles:
Kíntól vagyok terhes, könnyet szülök.
Ilyen volt drága nőm – leányom is
Ilyen lehetne. – Nőm szemöldöke –
A termet is, mint a nádszál, sudár,
A hang ezüst, s két szem drágakő
Ékes keretben; úgy lép, mint Junó,
Fülünk táplálja s új éhet növel,
(...)
Pericles:
(…) Honnan jön zene?
Helicanus:
Én nem hallok semmit.
Pericles:
Nem hallanád?
Szférák zenéje! Hallgasd, Marina.
Lysimachus:
Hagyjuk rá, nem jó ellentmondani.
Pericles:
Gyönyörűen zeng. Nem halljátok-e?
Lysimachus:
Hallom, uram.
(Zene szól)

Pericles:
Mennyei muzsika!
Hívd, hogy figyeljem, s álom nehezül
Szememre, pihennem kell, hagyjatok. *(Elalszik)*"
(Ötödik felvonás, első szín)

Az ambientus kétség kívül erotikus felhangokkal telített, de hogy a (bal)jóslat nem teljesedett be, vagyis Pericles és leánya egymásra leltek ugyan, de nem lettek egymáséi, talán az érzékelteti legmeggyőzőbben, hogy Periclesnek hang-hallomása van, a szférák zenéjét véli hallani, amely a harmóniát zengi: Minden és mindenki saját magával azonos, és a helyén van, Pericles a találkozás első pillanataiban ismerősnek és vonzónak éli meg Marinát, aki halottnak hitt régi, fiatal feleségére emlékezteti, mert a lánya valóban hasonlít az anyjára, Thaisára. Mintha szerelem volna ez első látásra, de mindenesetre több, mint egyszerű szimpátia. Marina is érzi, Shakespeare is kitűnően érzékelteti ezt a mármár lángra lobbant, több mint emberi együttérzésből fakadó, furcsa, csiklandós szeretetet, szerelemparazsat. Mégis: Periclesben az apa születik meg itt és most a szemünk előtt, Marina pedig (pszichológiailag) itt válik apja lányává. Pericles ezek szerint nem ok nélkül hagyta újszülött lányát nevelő(mostoha?)szülőknél, Cleonnál és Dionyzánál, s fordította hajóját felesége vélt halála után, Tyrus helyett Tarsusnak, annak idején. Logikusnak tűnt volna, hogy a viharban szülés közben látszólag meghalt feleség tengerbevetése után Pericles újszülött lányát és dajkáját saját országába, Tyrusba vitte volna, és Marina saját otthonában-hazájában, és nem idegenek gondozása révén érte volna meg az eladósort. Pericles érzelmi logikája (talán Diana holdistennő közbenjárására) viszont azt diktálta az ifjú, még éretlen férfinak, apának, hogy jobb, ha kikerüli azt a csapdát, amelyet a sors, vagy szintén Diana holdistennő állított a számára próbaként: hogy ti. maga nevelje fel a lányát anya nélkül, mint pl. Antiochus vagy Simonides, és bekövetkezzék az, aminek nem volna szabad: kölcsönös erotikus viszony apa és leánya között. A családtagok (apa, anya, lány) egymásról való mit sem tudása, az, hogy halottnak hiszik a másikat (lappangás), ugyanezeket a családtagokat megérleli, pszichoszexuális személyiségfejlődésükben érettebbé teszi. Ennek a latenciának köszönhetik hőseink azt a fajta differenciáltabb személyiségstruktúrát, amely megvédi őket elemi ösztöneik kiélésétől, és a nemileg frissen érett leány öntudatlan erotikus jelzéseire az apában az apa, és nem az (alfa)hím válaszol.

Valami hasonlót fejez ki a darabban a zene is:

Amíg Antiochus (nevesincs) leányának lantja rekedt hangon szól (lásd fent az idézetet a 9. oldalon) és kiöli Periclesből a szeretetet, addig

Marina jelenléte, jelen léte, újjászületése a szintén újra apává lett Periclesben az apai szeretet húrjait pendíti meg, amely azonos hullámhosszon rezeg, mint Marina apja iránti leányi szeretete.

A darab harmadik „zenei betétje" igazolni látszik azon feltételezésünket, miszerint Shakespeare-nél a zene megjelenése a darabokban legtöbbször lényegi, igen fontos változásokat kísér, pl. (újjá)születés, élet-halál átmenet, szavakkal nem, vagy nehezen kifejezhető jelenségeket, esetleg olyan dolgokat, amelyeket Shakespeare tudatosan nem akar (nem mer?) írasba adni. Véleményünk szerint ez a bizonyos „harmadik zenei tétel", vagyis Pericles Simonidesnek (jövendőbeli apósának) adott „kis éji zenéje" ez utóbbit sugallja. Tudnunk kell, hogy a történelmi Pericles is híres, számon tartott, zeneileg képzett közembere volt korának, vagyis Shakespeare Periclese nem légből kapott „figura", hanem közös zenei gyökerek fűzik a híres ókori athéni államférfihoz.

Antiochius leányának lantja, vagyis maga a leány disszonáns rekedtséget, romlottságot áraszt, amitől Pericles erosza egy pillanat alatt elillan. A rokonszenv ellenszenvvé alakul, a vonzás taszításba csap, hősünk másokban (másikban) való (ön)tükröződésében, magára ismerésében a maga elől való menekülést kénytelen választani, hogy mégis magára, igaz(?) apai valójára leljen, hiszen ez az elküldés és a küldetés lényege. Marina és Pericles „légyottja" harmonikus emelkedettséggé, szférák zenéjévé, megfoghatatlan zenei szférákká nemesíti leány és apa eroszát, romlatlan gyermek-szülő viszonnyá lényegíti kettejük kapcsolatát, és ezen a réven új szerepben lelhetnek magukra.

Tekintettel arra, hogy mindkét zenei passzus az éroszt, az erotikát, a nemi erőt, a libidót, a szexualitást hivatott érzékeltetni, pontosabban ennek az erőnek az átalakulását, szublimálását, arra kell gondolnunk, hogy nincs ez másként harmadjára sem. A különbség az előbbiekkel szemben (csak) abban lehet, hogy ezúttal Simonides és Pericles hálószoba-jelenetét, vagyis a köztük létrejött homoerotikus aktust Shakespeare néhány zenei utalással intézi el:

„Simonides:
Te így dicsérő szóm elől kitérsz
Szépen, szerényen.
(A lovagok táncolnak a hölgyekkel)
Szét a párok! Állj!
Köszönöm, jó volt mind,
(Piericleshez) te legkülönb.
Világot, apródok! kísérjetek
Minden lovagot szállására! Te
– Úgy rendelkezem – szomszédom leszel.

Pericles:
Ahogy parancsolod.”
(Második felvonás, harmadik szín)
(...)
Pericles:
Az Ég áldjon meg sok jóval, király.
Simonides:
Téged is. Oly édes volt zenéd
Az este, hogy hálával tartozom.
Hitemre mondom, nem bájolta még
Fülemet ily csodás harmónia.
Pericles:
Királyi felség, tetszésed dicsér,
Nem érdemem.
Simonides:
Mester vagy ebben is.
Pericles:
Csak a leggyarlóbb tanítvány, uram.
Simonides:
Engedd meg, hogy megkérdezzem, lovag,
Mit szólsz leányomhoz?
Pericles:
Felséges úr,
A legerényesebb királyleány.
Simonides:
De ugye, szép is?
Pericles:
Mint a nyári nap,
Gyönyörüszép.
Simonides:
Ő is kedvel nagyon,
És azt kívánja, hogy légy mestere
S ő tanítványod. Láss hozzá tehát.”
(Második felvonás, ötödik szín)

Shakespeare (mitológiája) úgy tudja, hogy a jövendőbeli após feladata, hogy kipróbálja, beavassa a vőjelöltet, és egy vele eltöltött éjszaka az ára annak, hogy az ifjú férjjelölt bejutást kapjon úgy a felnőtt férfiak társaságába, mint menyasszonya hálószobájába. Mintha Shakespeare ezen a ponton túltenne minden ide vonatkozó görög, babilóniai régi (jó?) szokáson, íratlan törvényen, szabályon, (köz) megegyezésen stb., úgy tűnik, ha nemi eltévelyedésekről van szó, a

mester ebben is felülmúlhatatlan. Egyszersmind azonban, mintha a freudi szexuálpszichológia legmélyebb rétegeinél is mélyebbre merülne, az emberi lélek (nemi) ösztöneinek legingoványosabb, kiismerhetetlen útvesztőibe.

Simonides és Pericles rejtélyes (nemi?) kapcsolatára Shakespeare (szemérmesen) nemcsak zenei metaforákkal utal, de a helyszín is árulkodó: Pentapolis, amely öt várost jelent, úgy mint: Szodoma, Gomora, Admia, Zoar és Zeboim, Kánaán déli határán, a Jordán síkságon, a Holttenger közelében. Pentapolis (leszűkítve Szodomára és Gomorára) az Ószövetség legbűnösebb, legperverzebb városa, a homoszexuális férfiak fővárosa, ahol az természetes, ami nem természetes…

Talán ezen a helyen érdemes kitérni arra az észrevételre, hogy az ún. természetben minden (lehet) természetes. Az ún. természetellenes dolgokat szintén a természet részét képező ember, társadalom, kultúra, vallás, politika, világnézet, filozófia stb. termeli ki magából, és legtöbbször pusztán megegyezés kérdése, hogy mi, hová kerül, mint ahogy a megegyezés maga is természeti jelenség, nem is beszélve az ún. természetfölöttiről, ami természetesen szintén ugyanannak a nagybetűs természetnek a része. Nézzünk néhány példát:

A homoszexualitást az állatvilágban is megfigyelték, pl. a Palackorrú delfineknél. A csikóhalnál a hím hordja ki a kicsiket, mivel elevenszülő. A bohóchal élete folyamán tudja változtatni a nemét, méghozzá úgy, hogy mindig a nőstény alakul át hímmé, mintha a nőivarúság egyfajta alapállapot volna. Ha pl. háremben élnek, és az egyetlen hím elpusztul, egy nőstény veszi át a szerepét, és hímmé változik. Más halfajoknál a víz vegyhatására alakulnak hímmé vagy nősténnyé az egyedek, lúgos vegyhatás esetén a nőneműek kerülnek túlsúlyba, savas közegben ugyanezek a nőstények hímmé alakulnak. A paradicsomhal elkülönülten élve 90%-ban hímnemű, de rajban több mint 60% a nőstények aránya. A krokodilok neme a homokban lévő fészek hőmérsékletétől függ, úgy, hogy 33 °C alatt nőstények kelnek ki a tojásokból, 33,9 °C felett hímek. A teknősök (szintén homokba rakják a tojásaikat) esetében 30 °C-nál a nemek aránya 1:1, 28 °C alatt csak hímek, 32 °C felett csak nőstények bújnak ki a tojásból, kötelezően teliholdnál, éjszaka, és a holdfény mutatja nekik a vízhez vezető utat.

Az emberi agy a méhen belüli egyedfejlődés során nemi differenciálódáson esik át. A fiúknál, *az* eredendően női jellegű agyat, a magzati időszakban a tesztoszteron nevű hormon maszkulinizálja. Egyes feltevések szerint a homoszexuális férfiaknál ez a folyamat zavart szenved (talán genetikai okokból). Ilyenkor beszélünk az idegrendszer ún. pszeudohermafroditizmusáról. Más megfigyelések arról tanúskodnak, hogy az anyát ért

stressz kihatással van az utód nemi orientációjára, pl. a második világháború alatt és után sokkal több homoszexuális személy született.

Régóta köztudott, hogy a gyermek 3-5 éves korában képes kiszakadni szüleinek állandó társaságából, de ha ez az (erotikus) vonzódás valami miatt folytatódna, akkor szexuális érzések bontakozhatnak ki az ellenkező nemű szülő iránt. Jó esetben a gyermekek megtanulják elfojtani szüleik iránti erotikus vágyaikat, ezek ugyanis létező, genetikai eredetű vonzódások.

Ugyanakkor az is tény, hogy legtöbbször nem vonzódunk azokhoz, akikkel együtt nőttünk fel (ún. Westermarck-hatás). Mindazonáltal az érzéseknek nehéz parancsolni, hiába tudjuk, hogy nem helyes. A pszichológusok továbbá azt is tudni vélik a fentiek mellett, hogy a nők inkább apjukhoz, mint saját magukhoz hasonló párt választanak fizikai megjelenés tekintetében.

A férj és az apa közötti hasonlóság függ az apa és a lánya közötti korai kapcsolat szorosságától. Lássunk ezek után néhány, a társadalmi normákra, viselkedésre vonatkozó természetes vagy természetellenes (ki-ki maga döntse le, vagy el) jelenséget a nők és a férfiak viszonylatában:

Kezdetben (talán a patriarchátus kezdetén?) a nőket egyszerűen elrabolták vagy megvásárolták, és ezen a réven a férfiak tulajdonai lettek. A kínaiak (rang szerint) többnejűségben is élhettek, a női láb (ki tudja miért) tabunak minősült. Indiában a kislányokat már csecsemőkorukban eljegyezték a szülők, a nő számára a férj Isten volt, a házasságtörő nőt kutyákkal tépették szét. A lányt 12 éves korában vezették a férj házába, a házasélet napja havonta ki volt jelölve (a 16. nap?). A görög nők bezártan éltek, fő feladatuk a szülés volt, a házassági szerződést a lány apja és a jövendőbeli férj kötötték meg, az ajándékcsere és a lány szüzessége kötelező volt. Az ókori Egyiptomban II. Ramszesz idején a házasságkötést a lányok kezdeményezték, a gyermekek az anya nevét viselték, az anya rendelkezett a gyermekekkel,a házasság első éve próbaév volt, az asszonyok anyagilag nem függtek férjeiktől stb. Mindez a matriarchátus maradványa volt az ún. 5. dinasztiáig, amikor is Egyiptomban (is) megjelent a patriarchátus.

Később az ókori Egyiptom fáraódinasztiái a rokonházasságok miatt néhány száz év alatt összeomlottak. A muzulmán kultúrában engedélyezett az unokatestvérek közötti házasság, immár 1400 éve. A világ muzulmánjainak majdnem a fele családon belüli házasságban született. A családon belüli házasságokból született muzulmánok nagy része olyan szülőktől származik, akik maguk is beltenyészetben születtek. A muzulmán vallás tiltja a nem muzulmánokkal való házasságot. Szaúd-Arábiában tilos a nők és a férfiak házasság előtti nemi élete, ezért sok a homoszexuális férfi. Az európai keresztény középkor aszketikus volt, antiszexuális,

a „paráznaságot” és a szerelmet is elítélte, mert az akadályozta a vallási kötelezettségek teljesítését, és a nemi élet csak a fajfenntartást szolgálta. Ugyanebben a keresztény középkorban a keresztesek hadát a prostituáltak hada követte. A papság szégyen nélkül szedte a tisztázatlan jövedelmet, IV. Sixtus pápa 22 000 aranyat szedett be adó gyanánt a nyilvánosházakból. Az angol Viktória királynő belterjes házassági kötelékek miatt született hemofiliásan (kóros vérzékenység), amit továbbörökített. A spanyol Habsburg-dinasztia 200 évig élt beltenyészetben, és gondoskodott folyamatosan fogyatékos utódokról. Manapság a lombikbébi program kapcsán a spermabankokból „kikerülő” spermák révén (ugyanazon férfi spermái) többszörösére nőhet a féltestvérek közötti párkapcsolat veszélye. Akikkel ugyanis arcunk nyolc (bizonyos) pontja hasonlóságot mutat, azokat találjuk a legvonzóbbaknak.

Végül, de nem utolsósorban érdemes megjegyezni, hogy a holdvilág hatására minden évben ugyanabban az időpontban rakják le a korallok a petéiket, a virágállatok ugyanis, ha a holdfény erőssége elér egy bizonyos szintet, vezényszóra lövellik ki spermáikat, ill. petesejtjeiket, hogy elősegítsék a megtermékenyülést. Náluk tehát az a természetes, ha a Hold irányítja magát a szexuális aktust, ahol külső megtermékenyülés révén a víz a közvetítő, amelyben viszont ismét csak a Hold hatásai érvényesülnek…

Az persze, hogy mi a természetes és mi nem a „Pericles”-ben, újfent talány, amellyel Shakespeare tovább növeli a darab megoldandó rejtélyeinek a sorát, s a maga által felkínált lehetséges feleleteket ismét az utalások és a bennük lappangó metaforikus töltések képezik, mint pl. esetünkben is: Pentapolisz (vagyis Szodoma) és Simonides (Lót?).

Ezen a ponton Shakespeare szinte sugallja (súgja), hogy nézzünk utána a bibliai (Ószövetség) városnak, és vonatkoztassuk ezeket a (köz)ismereteket a műre. A bibliai Szodoma feltehetőleg i. e. 2200 körül (más források i. e. 3700–3600-ra, vagyis az ún. zsidó időszámítás kezdetére – 3761. október 7-re – teszik Szodoma történetét), Lót (Ábrahám unokaöccse) idejében vált igazán „bűnössé”, és váltotta ki Isten haragját, aki büntetést helyezett kilátásba. Valószínűleg egy Jordán-folyó melléki városkáról lehet szó, a Holt-tenger déli csücskében, az Ígéret földje, vagyis az ószövetségi Kánaán környékén. A terület, vagyis a Holt-tenger (és vidéke) Földünk legmélyebb szárazföldi pontja. Ezen a (mély)ponton érdemes megtennünk az első összevetést: Ahogy Shakespeare a „Pericles”-ben az ember (nemi) ösztöneinek legmélyebb rétegeit igyekszik górcső alá venni, és ahogy a „Pericles” az „Athéni Timon”-nak lehetne egyfajta „mélyénje”, aki (amely) viszont „Antonius (és Kleopátra)”, „lábjegyzete”, vagyis szintén nem kevésbé sekély szintje, úgy a mester a (mitikus) földrajz tekintetében is a f(F)öld leg-

mélyebb és egyben az emberi civilizáció (egyik) legrégebbi idejére (több mint 5000 évnyi idő) helyezi a cselekmény (egyik) kitüntetett epizódját.

De maradjunk a történet legmélyebb pontján: A „tenger" valójában lefolyástalan tó, s a magas sókoncentráció miatt (magasabb rendű) életre alkalmatlan (ezért holt).

Az „írás" szerint Szodoma (és Gomorra) a bűn és a szexuális elhajlások városa volt egykoron (lásd pl. a szodómia kifejezést, amely nem hüvelyi úton való közösülést, más vonatkozásban zoofíliát – állatokkal való közösülést – jelent, stb.), amely a helyi férfiak erőszakos homoszexualitásáról, a városlakók erkölcsi romlottságáról, házasságtörésekről, paráznaságról, az emberek természetellenes hajlamairól, kívánságairól vált hírhedtté.

Az „írás" úgy tudja, hogy a város egyetlen „igaz" embere Lót volt (Ábrahám unokaöccse és útitársa), aki a történet szerint idegen férfiakat (valójában Isten férfialakban megjelent angyalait) fogadott házába vendégül, akiken a homoszexuális szodomai férfiak erőszakot akartak elkövetni. Lót inkább két szűz lányát kínálta fel nekik, de a „melegek" nem tágítottak. Ekkor Isten angyalai megvakították a támadókat, Lótot és családját (feleségét és két lányát) kimenekítették a városból, amelyet Isten kénköves és tüzes esővel pusztított el. A „mentők" ráparancsoltak a menekülőkre, hogy ne nézzenek vissza, amikor elhagyják a (bűnös) várost, de Lót felesége megszegte a tiltást, visszanézett (sóváran?), és sóbálvánnyá vált. Úgy hírlik, hogy Lót és leányai megmenekültek, és sokáig egy barlangban tengették életüket. Történt aztán, hogy a lányok attól való félelmükben, hogy sohasem fognak férjhez menni és gyereket szülni, leitatták apjukat, közösültek vele és egy-egy fiúgyermeket szültek „neki": Moábot és Ammont. Moáb leszármazottjai a moabiták, ezek kései utóda Ruth, az ún. Ruth-tekercs (Ruth könyve) „főszereplője". A tekercs (könyv) fontos helyet foglal el mind a zsidó, mind a keresztény hagyományban. Ammon leszármazottjai az ún. ammoniták. Vonatkoztassunk újra:

Simonides a fentiek ismeretében lehetne akár Pentapolisz, vagyis Szodoma, a bűnös város meleg uralkodója is, aki Pericles tánctudását dicséri, maga mellé „osztja be éjszakára" szomszédul, elismerően szól Pericles zenei jártasságáról, mesternek nevezi és végül, miután mindenirányú képzettségéről személyesen is meggyőződött, lányának ajánlja mesterül. A tánc is, a hangszeren való játszás is kifejezhet szexuális aktust, de a dicsérő szavak és a „szomszédság" is árulkodó, de legalábbis gyanús. S ha mindez nem volna elég, idézzük a harmadik halászt a második felvonás első színéből:

„Harmadik halász:

(...) De ha jó Simonides királyunk is úgy gondolkodnék, mint én –

Pericles *(félre):*

Simonides?

Harmadik halász:

– akkor kifüstölnők az országból ezeket a heréket, akik kifosztják mézükből a méheket."

A halász Simonidesre vonatkozó „jó" jelzője a szövegrészletben pejoratív értelmű, és azt fejezi ki, hogy Pentapolisz (Szodoma) királya valójában gazfickó („jómadár"), de a másik kulcsszó, a „here" is találó, és nemcsak a hím méhre vonatkoztatható, hanem akár „hímringyó" jelentéssel is illeszkedhetne a szövegkörnyezetbe.

Nem megkerülhető kérdés természetesen a Simonides – Lót megfeleltetés sem.

Lót leányaival folytatott nemi viszonyát (valójában a lányok voltak az apjukkal való közösülés kitervelői, és bizonyos szempontból a megvalósítói is, noha a dolog lényegéből adódóan kettőn állt a vásár) felfoghatjuk egyfajta, ún. Elektra-komplexusnak is: a kislányok apjuk iránt érzett öntudatlan vonzódása – női „Ödipusz-komplexus". Ha következetesek akarunk lenni, akkor „Lót-komplexusról" kellene beszélnünk, hiszen, ha minden igaz, Lót története régebbi, mint Elektráé...

Vagyis Simonides mint a szodomai Lót „jogutódja" felkeltheti bennünk a gyanút, hogy maga is folytatott (nemi) viszonyt a lányával. Érdekes elgondolkodni az anyák, illetve az (elkövető) apák feleségeinek sóbálvánnyá való átváltozásáról. Ez a „lemerevedés", tehetetlenség, „halottság" lehet előzménye is, következménye is az apák vérfertőző viszonyának, a legtöbb anya ugyanis sejti a bűnt, de az éretlenség és a félelem erősebb bennük, ezért fordítják vissza (el) a fejüket, mintha semmit sem látnának...

Pericles tehát, úgy tűnik, ezúttal sem lehet teljesen biztos arája ártatlanságában (tudjuk, a görögöknél ez feltétel), még akkor sem, ha az após (jelölt) történetesen meleg (homoszexuális) (is).

Tulajdonképpen Pentapoliszban, Simonides udvarában is valami hasonló dolog történik, mint Antiochiában, Antiochus udvarában: lányukat szerető, azokat férjhez adni nem, vagy nehezen akaró apákról, apjukat szerető, tőlük elválni nem, vagy nehezen akaró királykisasszonyokról, többféleképpen is értelmezhető-megválaszolható rejtélyes (bűnös?), titkos kérdésről, kérőkről és egy hősről, aki bármennyit hajózik is, ugyanazzal az (ős)bűnnel találja szembe magát, mint József Attila, amikor éppen zord:

„Zord bűnös vagyok, azt hiszem,
de jól érzem magam.
Csak az zavar e semmiben,
mért nincs bűnöm, ha van."

(József Attila: A bűn – részlet)

Mindazonáltal nem kerülheti el a figyelmünket az a (komplementer) tükörszimmetria, amelyet Shakespeare ebben a művében is tökélyre vitt: a „nőszerzés" motívumára gondolunk természetesen, ebben ugyanis a „két udvar" más szokást követ.

Az első nekifutásban (Antiochia) a hősnek kell, kellene megoldania a rejtélyt, amelyet egy apa–lánya kettős ad fel a kérőnek a leány kezének elnyerése fejében.

A második nekifutásban (Pentapolisz) látszólag a leány választ, valójában az apa dönti el, hogy a vőjelöltek feladványai: a lovagok pajzsainak jelképei, valamint a latin nyelvű jelszó közül, melyik jöhet számításba.

Ezúttal azonban a leány apja (Simonides) az, aki szinte szinkronfordításban tolmácsolja a jelképek és a latin jelszavak értelmét. Az após (jelölt) mintha példát mutatna itt és most Periclesnek „rejtvényfejtésből", s ha valaki, talán éppen Simonides a „legprofibb" ismerője a lovagok virágnyelven megfogalmazott szerelmi vágyának.

Ebben a részben (második felvonás, második szín) Shakespeare Simonides és a lovagok révén valóságos szimbólumszótárt ad a kezünkbe (a művelt jelen népének).

Nincs tudomásunk arról, hogy az ókori görögök az athéni demokrácia fénykorában (középkori) lovagi tornákat rendeztek volna. Az európai lovagkor viszont hosszú hallgatás után ismét divatba hozta a szerelmet, ezúttal kötelezően férfiak és nők között. A lovagok nők iránti szerelme (szintén kötelezően) rejtjelezve, ún. virágnyelven szólalhatott meg…

Shakespeare ezúttal is elképesztő zsonglőrmutatványt tesz az idővel: Pericles korát (i. e. 450 körül) visszavetíti az emberi civilizáció legkorábbi időszakára és helyszínére, vagyis i. e. 2200-ra (i. e. 3700-ra?) [Pentapolisz (Szodoma)], de, mint láttuk, Athéni Timonnal úgy köti össze Periclest és Antoniust (valamint Kleopátrát), hogy máris a Megváltót közvetlenül megelőző néhány évben találjuk magunkat. Mint majd látni fogjuk, a további helyszínek kapcsán (Antiochia, Tyrus, Tarsus, Mitylene, Ephesus stb.) betekintést nyerhetünk a korai kereszténység kialakulásának helyszíneibe és ezen a réven egyben idejébe is, vagyis az első száz évbe, ha követjük a hőst. A lovagkori kis betét a középkorból már csak „időhab a tortán".

De maradjunk továbbra is Simonidesnél, hiszen Shakespeare sohasem bízza a véletlenre a névválasztást, vagy a névhez tartozó, sokszor több személyből összegyúrt karakter ősképének a megteremtését, színrevitelét, árnyalását.

Az ókori Görögországban valóban élt egy Simonides névre hallgató költő i. e. 557 – i. e. 468 között, akinek a legismertebb epigrammája a thermopülai hősök sírfelirata, amelyben a görög–perzsa háború spártai hőseinek állít emléket: „Itt fekszünk, Vándor, vidd hírül a spártaiaknak: / Meg-

cselekedtük, amit megkövetelt a haza." A Thermopüla (egykori keskeny szoros Görögországban) kifejezés jelentése: Meleg források kapuja.

Egykor a szoros közelében kénes hőforrások voltak. A spártai harcosokról tudnunk kell, hogy mindig ún. „párban" harcoltak, ami azt jelentette, hogy szoros párkapcsolatban álltak egymással, ami többet jelentett egyszerű bajtársiasságnál. Az így kialakult harcmodor hozzájárult a hatékonyabb hadviseléshez. A költő-epigrammaíró Simonides ezek szerint a Meleg források kapujánál emlékezett meg a szintén „meleg spártai" harcosokról, akik egyébként egytől-egyig elestek a csatában...

Létezett a történelem folyamán egy Simeonnak nevezett, talán örmény származású, a kereszténységet a bogumil vallásra felcserélő vértanúja is. A bogumil vallás („Istenesek", „Pauliciuszok") a 7. században tűnt fel Örményországban, ahol egyébként a világon először (301-ben) hivatalos államvallássá vált a (fővonalbeli) kereszténység, amely mindig is eretnekeknek tekintette a bogumilokat.

A bogumilok ugyanis elutasították Jézus isteni születésének tanát, tagadták továbbá a Fiúnak az Atyával és a Szentlélekkel való személyes egységét, elvetették a „Mária Isten anyja" címet, nem tekintették szentségnek a házasságot, és ezért (okkal vagy ok nélkül?) szodomiával, vagyis a férfiak homoszexualitásával vádolták őket. A bogumilok nem hitték az úrvacsora kenyerének és borának anyagi értelemben vett testté és lélekké való válásának dogmáját, nem tisztelték a szentképeket, a keresztet és a kegytárgyakat, amelyeket bálványnak tartottak. A bogumilok a Pál apostol-féle igaz kereszténység visszaállítására érezték magukat elhivatottnak. A vallásalapító, egy Konstantine nevű (bogumil vallásban felvett neve Szilvánusz), 660-ban a Felső-Eufrátesz partján levő Samsat városában született egyén volt, akit az örmény császár egy Simeon nevű férfival követtetett halálra. Ez a Simeon később maga is felvette a bogumil vallást, és ezért őt is elérte a (fővonalbeli) egyház keze.

Shakespeare tehát a saját Simonidese által nemcsak az ógörög költő Simonidest ajánlja „melegen", hanem az örmény Simeont is, akit mintha csak azért emelt volna a darabjába, hogy az tovább mutassa az utat, mégpedig egyenesen Szent Pálhoz. Simeont felfoghatjuk a bogumil vallás egyik első vértanújaként is, aki fejvesztés terhe alatt vállalta egy írásos szöveg, történetesen a Biblia, sajátos (páli) értelmezését. Máris nyakig benne ülünk az írott szövegek magyarázatának problémájában, mint Pericles, aki szintén rejtvényt fejt Antiochiában, vagy éppen maga ad fel rejtvényt Simonidesnek.

Ne feledjük, hogy a különféle (keresztény) vallási szekták, irányzatok, áramlatok, felekezetek stb. végső soron éppen abban különböznek, hogy miként magyarázzák a Szentírást.

Az igazság persze az, hogy az epigrammaíró Simonides is, és az örmény Simeon is általunk keveredett a történetbe nevük révén, de mint „mitikus enzimek" talán segítenek abban, hogy jobban megértsük Shakespeare (szent) írását, magát a rejtvényt, és azokat a szinkronicitásokat, törvényes véletleneket, amelyek újabb rétegeit képezhetik a darabnak, tovább gazdagítván Shakespeare Periclesének látlatait...

A Simonides – Simonides – Simeon – Pauliciuszok folytonossági (asszociációs) sor tehát érdekes módon, de talán nem teljesen véletlenül teljesedik ki Szent Pálban (Pál apostol), aki történetesen abban a Tarsus nevű városban született i. sz. 5 körül, ahol a mi Periclesünknek is volt jelenése.

Újra párhuzamos történetek olvasására és értelmezésére kényszerít bennünket Shakespeare: a maga (és „szerzőtársai") által kreált Pericles életének eseményeit és helyszíneit egybe kell látnunk a Biblia, ezúttal elsősorban az Újszövetség egyes alakjaival, tájaival, városaival. Lássuk (Kis) Pált:

Őt tekintik a tizenharmadik apostolnak, aki igen nagy szerepet töltött be a kereszténység elterjedésében Európában. Zsidó neve Saul volt, amelynek a jelentése: „kért" (a Pál név jelentése: kicsi). Részt vett a korai keresztények üldözésében, jelen volt István vértanú kivégzésénél. Életének legfontosabb momentumát a damaszkuszi úton érte meg, amikor csodás körülmények között (34 körül) hirtelen nagy fényesség vette körül, leesett a lováról, és látomásban szózatot hallott: „Saul, Saul, mit kergetsz engem?" (Ap. Csel. 9, 1–31) Az esemény hatására megtért, Krisztuskövetővé, és a kereszténység nagy térítő apostolává vált. (Pál fordulása napjainkban január 25-én van.) Pál volt az a „tanítvány", aki csak a feltámadott Jézussal találkozott (a damaszkuszi úton), Jézus életében nem volt közvetlen kapcsolata Vele. Pál felismerte, hogy számára a legfontosabb az evangélium hirdetése a pogányok között, hogy ez a küldetése. Képes volt arra, hogy az evangéliumot a legkülönbözőbb fölfogású és képzettségű emberek számára érthetővé és elfogadhatóvá tegye, himnikus nyelven magasztalta Istent. Az új hit csak a páli fordulat után kezdett beszivárogni a vagyonosabb rómaiak közé, és így válhatott később állam- és világvallássá. Térített többek között szülőföldjén is (Tarsusban), csak úgy, mint Epheszoszban, tengeri útjai során hajótöréseket szenvedett.

Noha gondolkodásmódja világos volt, mégis örök kérdést jelentett számára a Szentírás értelmezésének rabbinisztikus jellege (mózesi törvény), illetve Krisztus tanításai / útja közötti helyes választás. Például: Szigorúan kell-e alkalmazni a mózesi törvényeket a görög lakosság körében? Szükséges-e a keresztény hitre térített pogányok körülmetélése? De tudott hideg, csípős gúnnyal is beszélni a „pogányok apostola", amikor például a galáciai híveknek nem ajánlotta a körülmetélést, hanem kívánta, hogy „Bárcsak egészen megcsonkítanák magukat azok, akik

zavart támasztanak köztetek!" (Gal 5.12) (Zárójelben érdemes megjegyezni, hogy a körülmetélés Isten Ábrahámmal kötött szövetségének a pecsétje, amiből Lót kimaradt, mivel nem lett körülmetélve.) Szent Pált Rómában vetették börtönbe, majd fejezték le 67-ben az Aquae Salviae nevű helyen, ahol, a hagyomány szerint, vére nyomán három forrás fakadt (Tre Fontanes). Görögország patrónusa.

Még egy Simonnal maradtunk adósak, azzal, akit Péternek hívtak, Szent Péterrel (Péter apostollal). Eredetileg ugyanis őt is Simonnak hívták. A Simon, értsd: Simonides, Simeon név jelentése: meghallgattatás, Isten meghallgatta. Jézus adta neki a Péter nevet, ami (kő)sziklát jelent. Péter i. e. 1-ben született (nem akármilyen dátum), őt tartják az apostolok legjelentősebbikének a 12 apostol közül. „Civil" foglalkozására nézve halász volt, a Genezáreti tavon halászott. A Genezáreti-tó (Galileai-tenger) a Föld legalacsonyabban fekvő édesvize, környéke pedig Jézus működésének legfontosabb helyszíne. A feltámadt Jézus kizárólag csak vele folytatott párbeszédet a 12 apostol közül. Jézus Krisztus halála után Péter apostol egyenesen (nota bene) Antiochiába ment, hogy ott püspökséget alapítson, amelynek ő lett a vezetője, de a katolikus hagyomány szerint a pápaság intézménye is a nevéhez köthető (ő volt az első pápa), tiszteletére viseli minden pápa a halászgyűrűt, amelyen Péter látható, amint bárkájából hálót vet ki, s talán az sem véletlen, hogy a püspökök és a pápák süvege tátott szájú halfejet ábrázol...

Antiochia a kereszténység bölcsője lett, ugyanis ebbe a szíriai (ma törökországi) városba menekültek és itt telepedtek le a Judeából származó tanítványok, itt nevezték őket először Krisztus-követőknek, vagyis keresztényeknek. Antiochiai Szent Ignác (i. sz. 100 körül) a szmirnaiakhoz írt levelében használta először a katolikus (egyetemes) Egyház kifejezést. Antiochia az első században autonóm városnak számított, a római császárok elismerték a város vallási függetlenségét, ahol nem zsidó vallásúak is tagjai lehettek a korai keresztény-zsidó szektának Szent Péter és Pál hittérítő küldetésének köszönhetően. (Pál 40-ben érkezett a városba, és innen indított négy hittérítő útja közül hármat, Péter 44-ben került a városba).

Az első század végére Antiochia a keresztény vallás és kultúra fellegvára lett, mivel itt élt a legnépesebb keresztény közösség. Ebben a városban zajlottak le az első vallási jellegű (hit)viták a teológusok és filozófusok között. A kereszténység terjedésével az egységes egyház rendszerének is fel kellett épülnie, amit a különböző egyházi vezetők eltérő bibliaértelmezése nehezített. A hitvitákat zsinatokon bonyolították le, amelyeknek az első öt székhelye Antiochia volt. (Antiochiát a zsinatok városának nevezték a 200-as, 300-as években.) A bibliaértelmezések kitértek egyebek mellett Jézus Krisztus emberi vagy isteni voltára, a Szentháromság és az isteni megtestesülés formáira stb.

A viták az idők folyamán olykor elmérgesedtek, és akár fegyveres konfliktusokat is szültek. A 3. században létrejött ókeresztény teológiai irányzatot antiochiai irányzatnak nevezték, amely elnyomta az alexandriai iskola tanításait. Az egyiptomiak szerint a Bibliát allegorikusan kell értelmezni, ezzel szemben az antiochiai iskola hívei úgy vélték, hogy a Szentírást szó szerint kell értelmezni és hirdetni. A teológiai vitába a római pápa is bekapcsolódott, és ennek következtében az antiochiai iskola az egyházi kiközösítés felé haladt (a pápa révén tehát győzött az allegorikus irányzat).

I. e. 49 táján Julius Cesar is járt Antiochiában, és tisztelete jeléül építtetett egy hatalmas Jupiter templomot. A kereszténység bölcsőjében átépítésre került minden pogány építmény, így Jupiter templomából is keresztény rítus szerinti nyolcszögletű katedrális lett. Továbbá számon tartják Antiochiában azt a barlangtemplomot, amelyet a hagyomány szerint maga Szent Péter alakított ki egy hegy oldalában.

A Római Birodalom 395-ös kettészakadásával Antiochia a keleti (keresztény) egyházak központjává vált, de az 528-as földrengés után, amely 300 ezer ember életét követelte, Antiochia már nem tudta visszaszerezni korábbi dicsőségét, annál is inkább, mivel a későbbi keresztes háborúkban, majd a török uralom következtében (1517-ben csatolták az Oszmán Birodalomhoz) a város történelmi mélypontjára zuhant, de a patriarchátus mindmáig megmaradt. Napjainkban hivatalosan öt pátriárka létezik...

A korábban számba vett Shakespeare-művek (lásd: Shakespeare-látlatok I. – János király; Julius Caesar; Antonius és Kleopátra; Athéni Timon) egyik alapkérdése az Istenről és az emberről (istenember-emberisten) ezúttal is újrafogalmazódik, már csak az marad hátra, hogy Pericles is bekapcsolódjon, és megválaszolja. Antiochia, mint láttuk, történelmi vonatkozásban is a kérdések és feleletek, a hit (viták), a rejtvények-rejtélyek fővárosa, ahol komoly, legalább 2000 éves hagyományai vannak a patriarchátusnak.

Talán ez is oka lehet annak, hogy Shakespeare a „saját emberét" éppen erre a helyre küldte válaszadónak, ahol a (találós) kérdés mikéntje a perdöntő, tudniillik az, hogy szó szerint értendő-e, vagy átvitt értelemben, allegorikusan. Antiochius valójában arra kíváncsi, hogy egy triviális kérdésre tud-e Pericles nem magától értetődő választ adni, jártas-e a szimbólumok világában, ismeri-e az allegóriákban való kommunikációt, vagy szó szerint értelmezi a kérdést, és ennek megfelelően is válaszol.

Tekintettel arra, hogy Pericles válasza nem (teljesen) metaforikus, úgy tűnik, hogy a kérdésfeltevőnek nem nyeri el tetszését a felelet, más, „szebb" válaszra számít, amikor a provokatív kérdést lá-

nya révén felteszi. Nemcsak álcázott hitvitának lehetünk tanúi az antiochiai és az alexandriai iskola között. Pericles képviseli az antiochiai irányzatot és a rejtvényt, mint ahogy a Bibliát is szó szerint érti és érteti, Antiochus pedig az egyiptomi iskola híve, aki allegorikus választ vár rejtvényére, a Bibliára. Külön érdemes megjegyezni, hogy a nem antiochiai Pericles adja az antiochiai választ, az antiochiai Antiochus pedig az alexandriait. Shakespeare mintha bennünket is belekényszerítene a játékába, ami nem babra megy, hanem egyenesen létkérdéssé válik, hogy őt magát ezúttal éppen Pericles kapcsán szó szerint, vagy átvitt értelemben olvassuk, értjük.

Úgy tűnik, hogy mindkét, sőt, több olvasatnak is van létjogosultsága, legyen szó Periclesről, mirólunk („művelt jelen népe"), hiszen, mint láttuk, az antiochiai zsinaton feltett kérdések is megtalálták a maguk válaszait, és éppen annyit, ahány újabb tan született a Bibliamagyarázatok kapcsán. Például: nesztoriánusok, arianisták, monofiziták, maroniták, melkiták stb.

Mindez azt az érzést hívja elő belőlünk, hogy tulajdonképpen Antiochus döbbentette rá Periclest arra, hogy egyoldalú a gondolkodása. Ezért küldte**,** de ment az magától is, a becsületes**,** de „műveletlen" Periclest Simonideshez**,** hogy az szó szerint avassa be az allegóriákba, ami a jelek szerint meg is történt. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a patriarchák Per**i**clesben internalizálódnak énrészként, Shakespeare pedig nem tesz mást, mint hogy a kedvünkért kivetíti őket a (fel)színre...

Antiochiának azonban van egy kereszténység előtti hosszú és dicső szépmúltja is, amikor (fénykorában, amely a hellenizmushoz köthető) Kelet Királynőjeként emlegették, de becézték Tetrapolisznak is, mivel 4 városrészből állt. Közigazgatásilag Antiochiához tartozott a várostól kb. 8 km -re levő városrész, Daphné (a két település nevét egykoron nem is lehetett különválasztani), az ókori világ legpompásabb városrésze, ahol a görög mitológia antik isteneinek hódoltak a helybeliek. Daphné ligeteibe az Aranykapunak nevezett bejáraton keresztül lehetett bejutni az Antiochiából jövő úton, amely egyenesen a híres jóshelyhez vezetett, ahol a legenda szerint egy Daphné nevű driád babérfává változott. Daphné erdei nimfa volt, akibe Apollón beleszeretett, miután Érosz nyilával szerelmet ébresztett benne, de Daphné nem viszonozta a szerelmet, miután Érosz kioltotta belőle az érzelmeket. Daphné szülőföldjéről, ami (talán) nyugaton volt, Kis-Ázsia keleti tájaira menekült, Antiochia kertjébe-ligetébe Apollón elől, aki egészen idáig üldözte szerelmével. Mikor Apollón már-már utolérte Daphnét, Péneiosz folyamisten, a nimfa apja, hogy megmentse lánya szüzességét, Daphnét a döntő pillanatban babérfává változtatta. Tudnunk kell**,** hogy a driádok a görög mitológia Fa-lelkei, Fa-istennői, a nim-FÁK.

A darabban ugyan nem esik szó Daphnéról, de egy okosnak tartott kérőtől, mint amilyen Pericles, elvárható, hogy Daphnéról úgy is, mint Antiochia városrészéről (ötödik negyedéről), és úgy is, mint driádról, akinek tanulságos a története, legyen tudomása. Ez a bizonyos tanulság éppen abban rejlik, hogy metaforikus nyelvezetben, allegorikusan mond el egy, akár vérfertőző viszonyként is értelmezhető fámát.

Daphnéban nem nehéz felismernünk Antiochius lányát, a hősszerelmes Apollón Pericles jelmezében próbálja beteljesíteni szerelmét, megkapni Kelet Királynőjét, de az Aranykaput nem lépheti át (nem bújhat át rajta), mivel az apa, a folyamisten Péneiosz, vagyis a mi Antiochiusunk ezt már megtette, amikor a kertbe hatolt lánya kérésére. Daphné apja általi fává válásának mozzanatát értelmezhetjük úgy is, mintha az „őrapa" ezen a módon gátolta volna meg, hogy lánya szüzességét Apollón elvegye, de olvashatunk úgy is a sorok között, hogy maga Péneiosz (Antiochius) az, aki a leánya létállapotát megváltoztatta, növényesítette, „igazi nővé" tette, amikor a saját (hím)vesszőjét, falloszát, péniszét belé oltotta, ültette, fértette, folyatta és a (nim)Fát fa-nővé tette. A babér (görögül daphné) nemcsak Apollón napisten szent növénye, a dicsőség, a siker és a megérdemelt jutalom, a halhatatlanság jelképe, ha koszorú vagy korona alakjában kerül a megfelelő nyakba, fejre, de a keresztények számára Máriát jelképezi.

Pericles tehát nemcsak „allegóriatanból", hanem történelemből és mitológiából is elégtelenre vizsgázott Antiochius tesztjén, annyit viszont megtanult ezen a jóshelyen, hogy ha célt akar érni: apától leányt kérni, akkor olyan tabukat kell szóvá tennie, amelyek csakis a metaforák nyelvezetén, allegóriák formájában fogalmazódhatnak meg, és nem szó szerint.

De Shakespeare mindezek ellenére gondoskodik arról, hogy az átvitt értelmű gondolkodás és beszéd magvait mégis elhintse hősében, amelyek ott lappanganak Periclesben, jelezvén, hogy nem teljesen reménytelen eset:

„Pericles:
(…)
Ti istenek, teremtőim, akik
Szeretetben uralkodtok s szivem
Felgyújtottátok, hogy az égi fa
Gyümölcsét megizleljem, vagy ha nem,
Meghaljak érte – ó, segítsetek
– Hiszen fiatok s szolgátok vagyok –
Elérni ezt a végtelen gyönyört!"
(Első felvonás, első szín)

Lehet, hogy Pericles mégiscsak megsejt valamit szerelme kettős természetéből, hogy tudniillik az leány is, és fa is, amikor égi fának nevezi? Le-

het, hogy mint isten(ek) fia felismeri Daphnéban a babérfát, és így (Szűz) Máriát, vagyis saját anyját érzékeli? A hősök csillagösvényre lépése a népmesékben és a mítoszokban is az ősszülőkhöz való megtérést jelképezi. Az égi fa, vagyis a Tejút, tejút(anya)istennőként téríti magához a (Nap? Hold?) fiút, amikor az pályájának erre a szakaszára érkezik. Tudnunk kell, hogy a mitikus időkben az ősszülők szinte szükségszerűen szakrális vérfertőzés elkövetői voltak egymással való viszonyukban, különösen korszakvégek és egyben új korok, istenek, emberek, vallások létrejötténél.

Ha Pericles „égi fát" mond, akkor az (ős)apa, Antiochius, „Hesperidakerttel" válaszol, és nem kertel, amikor megtiltja, hogy az ifjú herceg az aranyalmához nyúljon. A „fiú" csak virág(növény) nyelven értekezik az „apával" az anyáért való küzdelemben, szópárbajban. Lehet, hogy ezúttal Pericles teszteli Antiochiust? Bárhogy legyen is, Shakespeare újra utat mutat (súg) a „művelt jelen népnek", ujjal mutat egy másik kertre, amely ezúttal nyugati irányban lelhető fel.

A Heszperidák, vagyis Aiglé (ragyogás), Erütheia (vöröslő), Heszperia (esti) a görög mitológiában az éjszaka istennőjének (Nüx) és a sötétség urának (Erebosz) lányai, az éjszaka nimfái, a boldogság kertjének őrzői, messze nyugaton, a világ peremén, az Ókeanosz-folyó mellékén, akik az ifjúság almafáját-almáját vigyázzák. A legenda szerint Héra (Zeusz főisten felesége és testvére – egyébként a házasság és a szülés oltalmazója) a kertet anyjától, Gaia földistennőtől kapta nászajandékul (attól a Gaiától, akinek Dahné is a lánya volt), de, mivel nem bízott a Heszperidákban, az almafa további felügyeletét egy kígyóra ruházta át, amely a fára tekeredett. Héraklész, a görög mitológia „erős embereistene", megölte a kígyót, ellopta az almákat, miközben a Heszperidák gyönyörű fákká változtak.

Nem nehéz párhuzamot vonni az Antiochius által példának idézett Heszperidák és Daphné története között: a kígyó az apa, Héraklész a kérő, a Heszperidák pedig egyszerre nim(Fák) és „gyönyörű Fák", akik-amelyek az igényeknek megfelelően váltanak életmegnyilvánulást (leány-fa), és ami ezzel esetünkben egyenértékű: szűz vagy deflorált állapotot, ahol a defloráció szó szerint virágtalanítást jelent. A két történet mintha a helyszínek neveiben is kiegészítené egymást: Ókeanosz-Antiochia.

Végső soron tehát Antiochiusnak és leányának az esete forog fenn (szó szerint fent forog) mind Daphné, mind a Heszperidák vonatkozásában, arról már külön nem is szólva, hogy míg az előbbi az újszövetségi Mária-Jézus, addig az utóbbi az ószövetségi Ádám-Éva ősszülői viszonyt is kitapinthatóan érzékelteti...

Ha mindezek után folytatni szeretnénk az átvitt értelmű beszédet és a szimbólumokban való kommunikáció (ujj)gyakorlatát, akár például

Pericles helyett is, mintegy vele rivalizálva újabb kérőként, akkor úgy is fogalmazhatnánk, hogy a két város(rész), vagyis Antiochia és Daphné, úgy viszonyulnak egymáshoz, mint király Kelet Királynőjéhez, mint férfi a nőhöz, mint férj a feleséghez, mint apa a lányához, mint a jelen a múlthoz, mint a kereszténység a pogánysághoz, mint a patriarchátus a matriarchátushoz, mint Tetrapolisz + az ötödik negyed (vagyis Daphné) Pentapoliszhoz stb.

És még valami: Zeusz, a görögök főistene, több-kevesebb rendszerességgel folytatott hetero-, homo-, pedo(fil) és egyéb szexuális viszonyokat anyjával, nővéreivel, lányaival, nagynénjeivel, kis- és nagykorú fiú vagy lány rokonával, vagy idegennel stb., sokszor állatalakban (kígyó, bika, hattyú stb.), apját, Kronoszt, pedig egyenesen kasztrálta...

Periclesnek tulajdonképpen elég lett volna saját istenére, Zeuszra, és annak viselt dolgaira, nemi és nemtelen ügyeire gondolni ahhoz, hogy szalonképes választ adjon arra a bizonyos rejtvényre, csakhogy ebben az esetben Shakespeare is pontot tehetett volna a történet végére, egyet, és nem hármat, mint mi...

Újra szeretnénk felhívni a figyelmet arra, hogy, mint az Athéni Timon esetében, ezúttal is, és még mindig, az ún. európai kultúra gyökereinél, „Európé mély-énjénél" állomásoztat bennünket Shakespeare, még akkor is, amikor a korai kereszténység (lásd: az öt antiochiai zsinat) még azon vitatkozott, azt vitatta, hogy van-e egyáltalán lelkük a nőknek...

A lélek szó többértelmű, sok fogalmat takar, aszerint, hogy filozófiai, tudományos (pszichológiai), vallási, spirituális stb. szempontból közelítjük meg. A kereszténység születésekor az embert (asszonyt?) hármasságban fogták fel: szellemnek, léleknek, testnek.

Idővel azután úgy döntöttek az illetékesek (Vienne-i zsinat, 1311), hogy az embernek „csak" teste és lelke van, s ennek a dogmának „köszönhető", hogy később a bibliafordítók az eredeti „Szent Szellemet" Szentléleknek értelmezték.

De maradjunk továbbra is Európa gyökereinél, és ne lepődjünk meg azon, hogy Europé és Shakespeare Periclesének szülővárosához, Tyrushoz (Türosz) vezetnek a hajszálgyökerek.

Ezúttal sem lehet véletlen, hogy a mester olyan várost választott (képzelt?) hőse születési helyéül, amely az egykori Fönícia legjelentősebb városállama volt, és a legendák szerint két világraszóló szülöttel, két „világmegváltó" nővel is megajándékozta a világot: Európával, Európa „anyjával", és Didóval, Karthágó megalapítójával. Noha a város neve (Türosz) sziklát jelent, mivel a város eredetileg sziklára épült, nem lehet kétségünk afelől, hogy női lélek lakozik benne. (Zárójelben érdemes megjegyezni, hogy a Péter szó-név is sziklát jelent...)

Shakespeare történeteiben, így a „Pericles”-ben is, a helyek (pl. városok) nemcsak (hely)színek, hanem maguk is igazi szereplők, amelyek -akik a szó legtágabb értelmében testtel-lélekkel-szellemmel bíró (élő) lények, emberek: nők, férfiak stb., akik-amelyek befolyást gyakorolnak a bennük lakó, vagy belőlük származó személyekre, és gyakran meghatározó szerepet játszanak a darab kimenetele szempontjából.

A darabok helyszíneinek természeti, történelmi, társadalmi, kulturális, vallási, (csillag) mítoszi stb. vonatkozásai, vagy a hozzájuk köthető (híres) személyek adják meg azok karakterét, kisugárzását, vagyis a darabokban betöltött helyét, amelyeket a legtöbb esetben érdemes figyelemre méltatni és „együtt olvasni a művel”, még akkor is, ha erre Shakespeare külön (látszólag) nem utal. Ha tovább sarkítjuk a fentieket, akár olyan érzésünk is támadhat, hogy ebben a darabban Shakespeare a helyszínekre osztotta a fő (szerepeket), a játék személyei pedig ezúttal amolyan háttérül szolgálnak...

Shakespeare Periclese ezek szerint éppen türoszi származásánál fogva, szinte az anyatejjel szívta magába Európé és Didó szellemiségét, és így a személyiségébe ivódott az a női princípium is, amely kiegészítette férfiúi lelkületét, tovább gyarapítva énjének (mély) rétegeit. Ahhoz tehát, hogy még közelebb kerüljünk Shakespeare Periclesének igaz valójához, nem kerülhetjük meg sem Európét**,** sem Didót, hősünkhöz ugyanis rajtuk keresztül vezet az út. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Pericles anyai-főníciai örökségét, az írás és a hajózás tudományát, amelyek életbevágónak bizonyultak Shakespeare történetében, éppen ők közvetítették...

A legenda szerint Európé Agénór főníciai király és Télephassza királyné gyönyörűséges leánya volt, akit Zeusz főisten bika képében hódított meg, ültetett a hátára, és úszott át vele a tengeren Kréta szigetére, ahol három gyermeket nemzett a főníciai hercegnőnek. Úgy hírlik, hogy Zeusz a kaland emlékére hozta létre a Bika csillagképet. Didó, Bélosz türoszi király leánya volt, aki egy helyi (főníciai) gazdag nemeshez ment feleségül. Apja halála után Pygmalion, Didó bátyja, lett Türosz zsarnok királya, aki megölette Didó férjét, ezért Didó kénytelen volt hajón elmenekülni Türoszból, és meg sem állt Észak-Afrika partjaiig, ahol új várost alapított.

A hagyomány szerint a helyi uralkodó, Iarbas király, annyi földet ígért neki, amennyit egy bika bőrével be tud takarni. Didó vékony csíkokra hasította a bőrt, és körülkerítette vele a dombot, amely később Karthágó fellegvárának az alapja lett. Iarbas feleségül akarta venni Didót, de az kitért az erőszakos közeledés elől, és a máglya tüzébe menekült.

Didó „Karthágóba hozta” a főníciaiak városvédő istenét: Baált, akit a Héber Biblia úgy mutat be, mint a zsidók istenének legnagyobb ellensége.

Karthágoban az volt a szokás, hogy Baálnak, az ég istenének, a szülők saját kisgyermekeiket áldozták fel. Baál kultikus állata a bika volt. Európé és Didó legendájának közös nevezője, a bika, nemcsak Türosz égi helyét jelöli ki a Bika csillagképben, hanem visszautal azokra a régmúlt, vallás előtti időkre és magaskultúrákra is, amikor, kb. i. e. 4400–2200 között a tavaszpont még a Bikába esett, bikaistenek (tehénistennők) voltak a bikamítoszok főszereplői. Pericles róluk akaratlanul is hírt hoz, mintha ezek a bizonyos bikák volnának a legősibb apái, nemcsak neki, hanem az ún. európai civilizációnak is...

Itt az ideje, hogy a történelmi Periclesről is szóljunk néhány szót, azt gondoljuk ugyanis, hogy Shakespeare nem véletlenül éppen róla nevezte el hősét. A név jelentése: „dicsőséggel övezett". Athénban született i. e. 495-ben, itt is halt meg i. e. 429-ben. Az athéni demokrácia egyik úttörője, Athén aranykorának („Periklész kora") első polgára, Athén legnagyobb államférfiaként tartják számon, aki Athént az ókori Görögország kulturális és oktatási központjává tette az antik világ virágkorában, az egész emberiség időszakában.

Rokona volt Alkibiadésznek (az „Athéni Timon"-ból). Köztudottan és feltűnően hosszú feje volt (talán ezt leplezvén ábrázolták következetesen sisakban), ami miatt egyszerűen hagymafejűnek nevezték: Szkhinokephalos.

De nevezték kortársai „Ész"-nek is, hiszen magas intelligenciájú, természettudományos képzettségű, zenei műveltségű, a filozófiának nagy jelentőséget tulajdonító államférfi, szónok, politikus és hadvezér volt.

Első felesége a legközelebbi rokona volt, akivel nem élt boldog házasságban, Periclest ugyanis sokszor és sokan vádolták (okkal vagy ok nélkül?) mindenféle intrikákkal, egyebek mellett azzal is, hogy viszonyt folytat barátjának és egyben alvezérének feleségével, vagy, hogy saját fiának feleségét „szerette el". Talán nem véletlen, hogy elvált első feleségétől, és a milétoszi Aszpáziával kezdett szerelmi kapcsolatot, aki mellesleg rokona volt első feleségének is, így neki is. A milétoszi nőkről abban az időben az a hír járta, hogy sokkal szabadabban éltek, mint a görögországi nők általában.

Aszpázia is azzal tűnt ki görög asszonytársai közül, hogy emancipáltabb volt náluk, rendszeresen részt vett a férfitársaságok társalgásaiban, megnyerően tudott érvelni állami, filozófiai, művészeti stb. kérdésekben, és így befolyásra tett szert. Sok államférfit és filozófust nyert meg magának, és egyben (talán?) Periclest is, akinek később a felesége lett. Azt híresztelték róla, hogy rabszolgalányokat oktatott a hetérák mesterségére, sőt Periclesnek is szerzett „szabad születésű" athéni nőket, hogy az kiélhesse rajtuk perverz hajlamait...

Periclest tehát éles esze (lehet, hogy a hagymafej és az éles ész ugyanazzal a génnel öröklődik?), filozofáló hajlama, zeneszeretete és a női rokonokhoz fűződő különleges vonzódása tette alkalmassá arra, hogy Shakespeare „Pericles"-t faragjon belőle, olyan fejlődőképes hőst, aki alkalmas rejtvények, talányok, filozófiai-teológiai kérdések megválaszolására, ért a zenéhez, és mindezek mellett gyengéd szálak fűzik nőrokonaihoz, de adott esetben tud perverz is lenni, ha a helyzet úgy kívánja...

Márpedig a helyzet ebben a történetben néha igen visszás, ezúttal éppen Tarsusban szembesülhetünk fonákságokkal, ha mi is Pericles hajóinak egyikére szegődünk, aki éppen (bér)gyilkosa elől menekül. Már az is rendellenes, hogy meg sem próbál ellenszegülni és a saját otthonában, Tyrusban, bevárni és embereivel elhárítani a rá leselkedő veszélyt. Ehelyett ismét menekülőre fogja (mint tette ezt Antiochiában is), a várost kiürítteti és Helocanusra bízza. Maga pedig egész népével és bőséges gabonarakománnyal hajóra száll (egy egész hajórajjal indul), és meg sem áll Tarsusig, hogy megmentse a várost az éhínségtől, cserébe pedig menedéket kér és kap.

Miért éppen Tarsus, és miért egy (éh)ínséges hely ad menedéket („szeretetet") egy szorult helyzetben levő embernek és népének, és vajon a nép miért van szorult helyzetben?

Pericles, mintha tudna valamit erről a városról, azon túl, hogy romlás sújtja:

„...régi római törvény szerint a vérfertőzés esetére előírt engesztelő áldozatot miért Diana ligetében kellett bemutatnia a főpapnak? Tudjuk ugyanis, hogy a vérfertőzés bűne a közhiedelem szerint éhínséget idéz elő, s ebből következően a termékenység istennője előtt kellett az engesztelő áldozatot bemutatni." (James G. Frazer: Az Aranyág. Századvég Kiadó, Budapest, 1994. 90. old.)

A rómaiak sok mindent a görögöktől vettek át, nem lepődnénk meg, ha a Diana istennőnek vérfertőzés esetére előírt és bemutatott engesztelő szertartás is ilyen átvett szokás, csakúgy, mint a vérfertőzést követő éhínség hiedelme.

Pericles, aki, tudjuk, végső soron önmaga és a rejtvényben megjósolt vérfertőzéses sorsának beteljesülése elől menekül, talán abban bízik, hogy ha segít a romlott város romlott és egyben szerencsétlen emberein, talán feloldást-feloldozást nyer a szeretetben:

„Pericles:
(…)
Nem hódolást kérünk: szeretetet,
Nekünk s a népnek s hajónknak helyet."
(Első felvonás, negyedik szín)

A tény, hogy idővel innen is menekülnie kell, s hogy a menekülés viharában népe odavész, azt sejteti, hogy túl korai a szeretetben való feloldás reménye, beavatásainak még csak a kezdeténél tart.

Szent Pál városában Saul megszületéséig, majd Pál fordulásáig és Szent Pál keresztény szereteten alapuló hittérítéséig még legalább 450-500 évet kell várnunk, és úgy tűnik, lesz kit, és lesz miért megtéríteni Tarsusban, ahol már a nevek is arról beszélnek, hogy a kormányzó, Cleon és felesége, Dionyza, valamitől olyan furcsák, természetellenesek, és hogy ezért sok rejtegetnivalójuk van:

„Dionyza:
Lehet lángot fúvással oltani?
Aki kiugró dombot tüntet el,
Míg hegyet bont, nagyobb hegyet emel.
Bús férjem, így van bánatunkkal is,
Ha balsorsnak nézzük, szenvedhető,
De ha nyessük, faként nagyobbra nő.
Cleon:
Ó, Dionyzám,
Ne szóljon-e, akinek enni kell?
Az éhséget titkolja s vesszen el?
Kínunkat nyelvünk jajjal hirdeti,
Szemünk is sírja, míg lélegzet
Habzsol tüdőnk, hogy jobban búgja ezt
S ha az Ég alszik, míg ínség gyötör,
Segítségért riassza fel. – Ezért
Mondom el a bajt, mely pár éve dúl,
Könnyel segíts, ha majd szavam kifúl.
(...)
A csecsemőt dédelgető anyák,
Akik mindent áldoztak érte, most
A kis drágát készek felfalni is.
Férj s nő – az éhség oly éles fogú –
Sorsot vet: melyik hull a másikért."
(Első felvonás, negyedik szín)

Cleon nőies panaszáradata és Dionyza megfontolt, bölcs, férfias józansága, mintha a nemek, a nemi szerepek felcserélődését jelezné, csak úgy, mint a díszben pompázó férfiak és nők, akik egymás tükrei, vagyis a férfi a nő, a nő a férfi.

A Cleon ugyan férfias hangzású név, és a leon is benne foglaltatik, vagyis a tüzes karakterű és szintén férfias oroszlán, de ha nem a hangzásra figyelünk, hanem a „beszédességre", akkor egy „Cleo"-val állunk szemben,

amelyből éppen a „pátra”, az apai rész hiányzik, mintha férfiasságától fosztották volna meg. (Ezen a ponton érdemes visszautalni Szent Pálra, a város szülöttére, akinek voltak csonkítási (kasztrációs) ötletei térítései során.

Kleopátrában a kleo (cleo) a női dicsőséget jelzi, a patra az apát. Nem véletlenül volt Kleopátra „apás”, férfias nő, akiben azért mégis a nő tengett túl. Ezzel szemben Dionyza, a bor és a mámor megtestesítőjétől, Dionüszosztól kölcsönözte a nevét. A mítosz szerint Zeusznak, a görög főistennek, és Perszephonénak, az alvilág királynőjének nászából született egy Zagerus nevű fiúgyermek. Héra, Zeusz felesége, a gyermeket a Titánokkal széttépette és megfőzette, de Zeusz Rhea segítségével a megfőzött darabokat összeillesztette, életet lehelt beléjük, és Szemelé méhébe rejtette, akibe mellesleg szerelmes volt. Héra (további bosszúból) arra kérte Szemelét, hogy vegye rá Zeuszt arra, hogy igazi alakjában mutatkozzék meg neki. Zeusz igazi alakja a villámcsapás volt, így Szemelét halálra égette, de a csecsemő életben maradt. A halott anyából kiemelték az élő csecsemőt, és Zeusz combjába (más változat szerint ágyékába) varrták. Itt fejlődött ki, majd született meg apja combjából (ágyékából) szarvakkal és kígyókoszorúval a fején immár mint Dionüszosz, ami azt jelenti: kétszer születetett isten.

Dionüszosz már gyermekkorában felfedezte, hogy a szőlőből bort lehet készíteni, és noha vidám kedélyű istenség volt, követőit gyakran elragadta a halál, amikor a bortól, részegségükben, eszüket vesztett őrült eksztázisban széttépték egymást, vagy azt, aki az útjukba került. Dionüszosz, ha feldühödött, képes volt találmányával akár egy egész várost is leitatni, elkábítani, és az embereket az őrületbe kergetni. Agaué, Pentheusz király anyja, például részegségéből fakadó önkívületi állapotban széttépte a saját fiát.

Dionüszosz tehát végső soron apától született. Vajon milyen lehet egy apa szülte fiú nőiesített változata, mint Dionyza? Talán olyasvalaki, mint maga Dionüszosz, vagy még rosszabb, aki találmányával, a borral, képes városokat tönkretenni, és részeg őrületbe kergetni annak valamennyi lakóját. Ez lehetett Tarsus bűne is, és az a gyanúnk, hogy a felelősség elsősorban Dionyzát terheli, kérdés, van-e benne felelősségtudat. Abból, amit mond és tesz**,** arra következtethetünk, hogy híján van ennek a képességnek, vagy csak mímeli: Dionüszosz volt a görög színjátszás patrónusa...

A bortól megrészegült tarsusiak már azt sem tudták, hogy fiúk-e vagy lányok, „jó dolgukban” csak az élvezet volt a fontos:

„Cleon:
(...)
Nem táplálkozás, élvezet a fő.”
(Első felvonás, negyedik szín)

Ebben a furcsa, istentől elrugaszkodott (kivéve természetesen a bor istenét), élvhajhász, nemet vesztett / nemet cserélt közegben ne csodálkozzunk azon, hogy Cleon és Dionyza közös gyermeke egy „elhomályosult", beteges (kis)lány: Philotén, vagy, ahogy Gower fogalmaz:

„Gower:
(...)
Cleonnak ilyen lánya van,
Könnyelmű és haszontalan,
Eladó, érett lány, neve
Philotén; az az ó rege
Állítja: vágya szüntelen"
(Negyedik felvonás, Gower)

Talán ezért, vagy ki tudja, miért, apja nem is szereti:

„Dionyza:
(...)
Te, aki nem szereted lányodat,"
(Negyedik felvonás, harmadik szín)

A kérdés tehát adott: Miért nem szereti Cleon a lányát? Miért-mitől „szüntelen a vágya" Philoténnek? (A Philotén név valószínűleg a Filotea egyik változata, jelentése: Istent szerető nő. Mindazonáltal a Philotén férfias hangzású.)

Első megközelítésben arra kell gondolnunk, hogy Cleon részegen nemzette Philoténtet, és Dionyza is alkoholos befolyásoltság állapotában volt, amikor megfogant benne a lánya. Philotén szüntelen vágya felfogható úgy is mint betegség (erotománia, hiperszexualitás, nimfománia stb.), amely következménye lehet a szülők ittasságának. Cleon maga és a világ előtt is szégyellheti lánya ferde hajlamait.

A második megközelítésben az, hogy az apa nem szereti a lányát, felfogható úgy is, hogy nem biztos a saját apaságában: vagy azért, mert ismeri felesége kicsapongó, dionyzai szokásait, vagy azért, mert saját magát is ismeri, tudniillik, hogy impotens. Az alkohol hosszú távon impotenciát okoz, ezért féltékenyek az alkoholista férfiak, és ezért kérdőjelezik meg gyakran, hogy valóban apjai-e gyermekeiknek. Láttuk, Cleon már a színrelépésénél is egyszerűen kasztrált.

Félő azonban, hogy más oka van Philotén betegségének és az apai „szeretetlenségnek": vérfertőzés. Cleon és Philotén ugyanabban a cipőben járnak, mint Antiochius és lánya. Csakis ebből a „tanulságból" érthető meg a tarsusi éhínség, és csodálkoznánk, ha ez Periclesnek nem jutna eszébe. Végső soron tehát itt sem Thaliard üldözi, vagy veszélyezteti Periclest, magának kell ráébrednie (nem

véletlenül hagymafejű), hogy Tarsusban is ugyanaz zajlik a színfalak mögött, mint Antiochiában, vagyis csöbörből vödörbe került. Ha erre a helyre történetesen nem „lánykérés" végett jött is, Philotén szüntelen vágyakozása, rá és főleg sorsát illetően nem túlzottan biztató. Már csak az a kérdés, hogy mindezek után hogyan képes a saját lányát rábízni Cleonra és Dionyzára. Tény, hogy Philotén létezéséről csak mi, nézők olvasunk, tudunk, Periclesnek fogalma sincs arról, hogy van egy beteges leány is a közelben. De az is elképzelhető, hogy magától jobban féltette Marínát, mint a nevelőszülöktől...

Mielőtt tovább hajóznánk a viharban, érdemes egy kicsit a rúd, vagyis a hajó elé vágni, és a történet végkifejletét ismerve, ezen a helyen észrevenni, hogy a szereplők közül egyedül Simonides lánya, Pericles felesége, Thaisa, mutatott be engesztelő áldozatot Diana istennőnek, amikor Ephesusban, Diana templomába vonult Vesta-szűz ruhában, csak ő tudja, s talán már mi is tudjuk, miért. Antiochiust és lányát, valamint Cleont, Dionyzát és Philoténtt a darabban eléri az elkerülhetetlen végzet, nem utolsósorban talán éppen azért, mert megfeledkeztek Dianáról, nem tisztelték eléggé a Holdat...

Mint ahogy ezt már korábbi Shakespeare-látlatainkban is érzékeltetni próbáltuk, ezúttal is megállapíthatjuk, hogy a darab (fő)hősét a Hold vezeti, de talán jobb, ha egyszerűen magát Periclest tekintjük Holdnak...

A darab hat helyszíne közül négyet már körbejártunk, voltunk Antiochiában, Pentapoliszban, Tyrusban, éppen most készülünk elhagyni Tarsust, hogy aztán Periclesszel Lesbos szigetén kössünk ki, és megtekintsük a fővárost, Mytilenét, majd Ephesosban a végére és egyben újra a kezdetére érjünk ennek a földrajzi, történelmi, vallási, néprajzi, mítoszi, csillagászati, asztrológiai, filozófiai, teológiai, pszichológiai, és ki tudja még, milyen utazásnak. De nagy hibát követnénk el, ha megfeledkeznénk a hetedik, mozgó helyszínről, Pericles hajójáról.

Haladjunk tovább! Kövessük Periclest, aki eddigi útjai során ugyan egyfajta kényszerpályán mozgott a menekülés miatt, mégis maga dönthette el, hogy hova-hogyan. Ezúttal viszont a víz, a tenger, a tengeri vihar sodorja hajóját, anélkül hogy a hajósnak ebbe különösebb beleszólást engedne.

Noha a görög mitológiában Poszeidon a vizek (folyók, tavak), de elsősorban a tenger királya, aki szigonyával fel is tudja korbácsolni és le is tudja csillapítani a vizeket, és ezáltal befolyást tud gyakorolni a hajósok életére, nem szabad megfeledkeznünk a Hold vízre gyakorolt hatásairól sem (vihardagály, árapály, szökőár stb.), és elsősorban az újhold vagy a telihold az, amely a tengert is ki képes „billenteni egyensúlyából".

A Holddal kapcsolatos és a témánkhoz kapcsolódó további fontos adat, hogy az egyenlítőhöz közeli tájakon a Hold leginkább csónak alakot vesz fel, és az arab mesékben éppen ezért is nevezik csónaknak a Holdat.

Mindebből arra is következtethetünk, hogy Pericles hajóját is a Hold hatja át (a hajó maga a Hold), de a tengeri viharnak is köze lehet a Holdhoz, elsősorban azonban a hajón történtekért tehető felelőssé a földgolyót kísérő égitest, vagy, ha úgy tetszik, maga a holdistennő: Diána.

Márpedig mindaz, ami a viharban történt, pontosabban viharokban, mert több is volt, sorsdöntő:

Az első viharban Pericles egész népe odaveszett, maga Pericles pedig Pentapoliszba vetődött, ahol rálelt későbbi feleségére, Thaisára, míg a második viharban elvesztette feleségét, akinek a koporsóját ugyanez a vihar Ephesosba sodorta. Ugyanebben a második viharban született meg a lánya, Marina (a név jelentése: „tengeri", „tengerből származó", „tengerhez tartozó"), és végül visszajutott oda, ahonnan elindult: Tarsusba.

Talán mondanunk sem kell, hogy a viharok a túlélőkben, de elsősorban Periclesben és Marinában olyan testi-lelki átalakulásokat idéztek elő (a viharok inkább voltak belsők, mint külsők – persze nézőpont kérdése), amelyeket nyugodtan nevezhetünk beavatásoknak.

Ez a beavatottság teszi majd alkalmassá arra az apát és lányát, hogy egészséges, természetes szülő–gyermek viszony alakuljon ki kettejük között, de talán az sem elhanyagolandó körülmény, hogy ez az érettség teszi lehetővé Marina számára, hogy új otthonában, Tyrosban, mint egyedüli nő továbbvigye az életet. (Tudjuk, az első viharban Tyrus egész népe odaveszett, így helyesebb, ha újrakezdésről beszélünk.)

Marina a darab végére rokonává, utódává, ősévé válik a nőiről nem véletlenül híres Tyrusnak, aki majd Europé és Didó szellemében fekteti le a múlt és a jövő fundamentumait.

A darab végéig azonban sok minden történik még, de a viharokban, viharokkal kezdődő beavatási folyamatok most, mintha látszólag megtorpantak volna.

Az igazság viszont az, hogy nyugodtabb vizeken és kevésbé látványos formában ugyan, de folytatódik a család tagjainak, vagyis Periclesnek, Thaisának és Marinának az átalakulása. Úgy is mondhatnánk, hogy az elkövetkezendő idő, vagyis az a bizonyos 14 év, ami egyébként a darab leghosszabb időintervalluma, a cselekmény tekintetében nem más, mint egy hosszú szünet(jel?), amely arra szolgál, hogy a szereplők is, és a nézők is felfrissüljenek, megújuljanak, átalakuljanak.

Pericles ezt a belső zarándokutat saját otthonában, az elnéptelenedett, kihalt Tyrusban járja végig magában, mégpedig nyíratlanul:

„Pericles
(…)Míg Marina lány,
Fényes Dianára, kit tisztelünk,
Nyíratlanul maradnak fürtjeim,
Bárhogy csúfítson. (…)"
(Harmadik felvonás, harmadik szín)

Ez a nyíratlanság, vagyis, hogy hajat, szakállt növeszt, utalhat arra, hogy hősünk a bölcsesség útját választja, amikor 14 évre visszavonul. A hosszú haj és szakáll ugyanis a befelé fordulásnak, a meditációnak, a külsőségekkel való nemtörődésnek a következménye és jele, meg talán annak az erőnek is, amely Periclest hajtja, és pályán tartja. Periclesnek ez a gesztusa felfogható egyfajta fogadalomtételnek, amelynek során leányát Diana istennő kegyeibe ajánlja, hogy az gondoskodjék Marina szüzességéről…

Thaisa Epheszoszban, Diana templomában, Veszta-szűz ruhában mintha újra a tetszhalottság állapotába zuhanna vissza gyászában, vezeklésében és talán a lelki, szellemi, testi, újjászületés reményében, amit, ha ki nem is mondva, Diana istennőtől vár…

Marinának is van Tarsusban egy (tetsz)halott állapota, de érdekes módon Shakespeare úgy intézi, hogy a lány sírfelirata mintegy az időn kívül (a „szünetben") kerüljön felolvasásra, mintha az egy újabb írott rejtvény volna. Ne feledjük, hogy ez a kis „mímelés" az ál-sírral, ál-halottal, ál-sírfelirattal egy kis színjáték a színjátékban, amelyet ezúttal Dionyza rendezett gonosz féltékenységében, meg azért is, hogy kifejezze a görög színjátszás iránti hűségét. (Dionüszosz, mint már említettük, nemcsak a bort, de a görög színház ügyét is a szívén viselte…)

Gower, vagyis a kórus itt és most mutatja meg talán a legnyilvánvalóbban, hogy személye a nagybetűs időt jeleníti meg a darabban.

Általa értesülünk Marina metamorfózisairól is, amelynek során az éretlen kislányból eladósorba kerülő, zenét kedvelő, könyvet-olvasást szerető, bájos, de mégis erényes, finom lelkű, finom kezű, művelt költőnő válik, aki elhomályosítja Pilotént, és akinek szüzességét Diana szavatolja. Shakespeare most sem feledkezik meg arról, hogy a külsőségeknek is helyt, helyet adjon. Számára fontos tétel, hogy Pericles, miután Gowertől értesül (mi nézők-olvasók pedig szintén Gowertől és a némajátékból értesülünk) lánya (ál)haláláról, újra fogadalmat tesz: nem mosdik (továbbra sem nyírja fürtjeit) és gyászruhát ölt. Az első fogadalomtételnél még a remény éltette meg a lánya boldogságába vetett hit. Ennek kifejezője volt a hosszú haj és szakáll, amely mintegy elrejtette, eltakarta Pericles arcát, mint a sötét felhők éjszaka a Holdat. Ezúttal a reményét, hitét, de elsősorban a lányát elvesztett Pericles az, aki „gyászt visel". Ennek a gyásznak a

külső megjelenési formája a mosdatlanság, a még hosszabb haj és szakáll és a fekete gyászruha. Ezen a réven hősünk még inkább fényét vesztetté válik, szinte láthatatlanná, mint az újhold.

A darab „ősejtje", a család, vagyis Pericles, Thaisa és Marina (Thaisa méhében) először a (viharos) tengeren, a hajón voltak együtt, de csak azért, hogy az a teremtés első milliomod-másodpercében fel is bomoljon elemeire. Mint láttuk, a hajó is, a tenger is és a családtagok is közvetlen kapcsolatba hozhatók Diana holdistennővel, mintha csak annak különféle megnyilvánulási formái volnának. Igaznak tűnik az a sejtés, hogy Shakespeare ezúttal is olyan (fő)szereplőt-szereplőket visz színre, akik nincsenek is a színen, rejtve maradnak, mint a rejtvény, amíg meg nem fejtődnek.

A holdistennő emberi, tárgyi, természeti stb. „személyei" ugyan testet öltenek előttünk, ki is tárulkoznak, de Dianának csak a hangját halljuk, bizonyságul-jelzésül, hogy a háttérből ő vezényli a „szólamokat"…

Az első „szólam" a kórus. (Dionüszosz színházában a fő dolog a tánc, a kórus mozgása volt, ennek mintegy a mellékterméke az ún. költői szöveg, amely azóta átvette a „prímet", és a mai színházlátogatót elsősorban ez „bűvöli el.") Gower (a kórus), mint egy krónikás, a maga narratív stílusában szólóban szól, s amit mond, az elsősorban szó szerint értendő.

A második „szólam" a némajáték, amelyben a játékosok szótlanul szólnak, a némák nyelvén, jelbeszédben kommunikálnak egymással és a közönséggel, velünk. Pantomimikával, taglejtésekkel ábrázolják a cselekményt, mozgásnyelven közlik velünk a legfrissebb fejleményeket, amelyeket még ha akarnánk sem tudnánk szó szerint érteni…

A harmadik szólam maga a költői szöveg. Ennek szavait, szókapcsolatait érthetjük-értelmezhetjük kedvünkre a szó szoros és átvitt értelmében…

A negyedik szólam magába a költői szövegbe van beleágyazva, mint egy önálló entitás. Ilyen pl. esetünkben magának a rejtvénynek a szövege, Marina sírfeliratának szövege vagy Dionyza „színlelése", játéka a játékban. Shakespeare nemcsak Dionüszosz színházával kacérkodik, amikor a maga színházába is beemeli a régi görög (építő)elemeket, hogy stílusosabb legyen, vagy hogy Pericles történetét hitelesebben adhassa elő, de ezen a réven magát a rejtvényt, a talányt, a találós kérdést is mintha közelebb vinné a megoldáshoz. Vagy távolabb?

Bárhogy legyen is, Pericles hajóját újfent vihar, és nem a maga akarata juttatja révbe, a messzi távolba, Leszbosz szigetének közelébe, ahol kezdetét veheti a végkifejlet, a családegyesítés, nem is akárhol, hanem magán a hajón. Fontos, korábban már részletezett cselekményrészlet zajlik Pericles viharvert vízi alkalmatosságán, de Leszbosz kisugárzása is messzemenően érezteti hatását a sziget fővárosa, Mitylene partjainál horgonyzó hajó fedél-

zetén. Ahhoz tehát, hogy közelebb kerüljünk a hajón történtekhez és a továbbiak megértéséhez, Leszbosz és Mitylene „kisugárzását" kell tanulmányoznunk, és elsősorban Marina szemszögéből kell kiegészítenünk-kitágítanunk a látlatot.

Leszboszt (föld)rajzi tekintetben két, a sziget belsejébe mélyen behatoló öble teszi jellegzetesen nőivé az Égei-(égi-)tengeren. A hely legismertebb nevezetessége, védjegye a „leszbikus" kifejezés, amely a sziget szülöttének, Szapphónak a költészetére vezethető vissza, aki verseiben a nők közötti szerelmet is megénekelte. Az ógörög költőnő, írónő, zeneszerző i. e. 630 körül született a sziget Ereszosz nevű városában, amely napjainkban a leszbikusok fő turisztikai zarándokhelye.

Szapphó verseit, amelyeket legkedvesebb barátnőihez írt, szinte kizárólag a szerelem és a vágyakozás hatotta át. Életéhez szorosan hozzátartozik, hogy Mitylenében olyan társaságot alapított, amelynek tagjai kizárólag fiatal lányok voltak. A „fiatal nők egylete" a „thiaszosz" névre hallgatott, és Aphrodité, valamint a múzsák tiszteletére szerveződött. A hagyomány szerint Szapphót a tagokhoz, de a leányokat egymáshoz is gyengéd szálak fűzték, mintha „thiaszosz" egy nagy „női család" lett volna, amelyben a zene, a költészet és a tánc játszotta volna a főszerepet az érzelmek mellett. Szapphónak a „thiaszosz" társaságon kívül saját családja is volt, férjjel és egy leánygyermekkel. A költőnő leányának ugyanazt a nevet adta, mint ahogy a szülőanyját hívták: Kleisz. A legenda szerint Szapphót egy Phaón nevű, 20 évvel fiatalabb révész iránt érzett viszonzatlan szerelme kergette az öngyilkosságba, amikor levetette magát Leszbosz szigetének Leukádia nevű hegyéről. De térjünk vissza Marinához, Leszboszon ui. ő „viszi a prímet". Gowertől tudjuk, hogy Marinát már tarsusi tartózkodása során is csodálat övezte, ő volt a központban, bájával, zeneszeretetével, lantjátékával, énekével, költői tehetségével, kézügyességével („selyemsodrás", vagyis selyemfonás, „gyolcssebzés", vagyis hímzés), erényével, kisugárzásával, fényével mindenkit elkápráztatott, röviden: az istenek megadták neki, ami tőlük tellett.

Marina részben apjától, Periclestől örökölhette előnyös tulajdonságait, hiszen (tudjuk) a történelmi Periclest is „dicsőség övezte", már nevéből adódóan is, nem véletlenül becézték „Ész"-nek, értett a természettudományokhoz, zeneileg is művelt volt, nagy jelentőséget tulajdonított a filozófiának, és egyebek mellett kitűnő beszélő, azaz szónok volt.

Más vonatkozásban viszont Marina Aszpázia egyes jegyeit is hordozta, akiről már szintén elmondtuk, hogy társasági asszony volt, emancipált nő, állami, filozófiai, művészeti stb. kérdésekben és más egyebekben is jártas, tapasztalt tagja volt a kor Athénjének.

Amint az a darabból kitűnik, Marina ezeket az adottságokat kitűnően kamatoztatta Mitylenében. A bordélyban ősi erényével (amit talán Diana istennőnek köszönhetett) és éles elméjével, egyetemes műveltségével volt sikeres a rá leselkedő veszélyek elhárításában, a szemérmét ért támadások kivédésében olyannyira, hogy a bordélyból szinte templomot, a kurafikból szinte szenteket faragott, Lysimachust, Mitylene kormányzóját pedig, aki nem véletlenül volt a bordélyház álruhás törzsvendége, a darab végére a szó szoros értelmében „magához térítette" férjül…

A „csúnya házból" a „jó házba" került Marina, Mitylene és talán egész Leszbosz nemes származású leányait tanította pl. a hímzés művészetére, és szórakoztatta őket dalával, táncával, amiért pénzt kapott, hogy a kerítők a bordélyt felszámolhassák. Mellesleg, a kerítő durva szolgáját, Boultot, aki szintén erőszakot akart rajta elkövetni, egyszerűen a barátjává, a jótevőjévé avatta eredendő erényének köszönhetően. (Nem véletlenül, és nem hiába fohászkodtak szülei, Pericles és Thaisa Dianánál.)

Harmadszor, és számára ez lehetett a legnehezebb próbatétel: Periclest kellett neki a hajón dallal, ékesszólással, a szférák zenéjével, de elsősorban veleszületett elragadó szépségével elbűvölnie, gyászától megszabadítania és felvidítania. Szerencsére, mint láttuk, másra nem került sor, de nem sok kellett ahhoz, hogy Marinán úrrá legyen Aphrodité ereje, és apja hetérájává ne váljon…

Az ókori Görögországban éppen „Pericles korában" jutott nagyobb, „összetettebb" társadalmi szerep a hetéráknak. Az akkoriban elsősorban rabnőkből lett kéjhölgyek mindenekelőtt testi, vagyis szexuális szolgálatokat nyújtottak, és legtöbbször nyilvánosházakban bocsátották áruba a testüket.

Pericles korában azonban már nemcsak rabszolganők, hanem ragyogó szépségű idegenek is felajánlották magukat, és nemcsak (nem elsősorban) testüket, hanem műveltek révén szerves részeivé váltak az athéni demokrácia társadalmi-társasági közéletének, ahol gyakorolhatták a politikában, művészetben, tudományokban stb. való jártasságukat. Ezek a hetérák már nem bordélyokban, hanem a gazdag arisztokrácia pazar palotáiban, villáiban „gyakorolták hivatásukat", nélkülük szinte elképzelhetetlen volt a társasági élet Athénban.

Shakespeare-nek nem lehetett könnyű megoldani a maga által kreált történet öntörvényeiből fakadó kihívást, azt ti., hogy Marinában a visszafogott szűzi, dianai Hold-erőket kellő arányban vegyítse a szerelemistennő, vagyis Aphrodite testi szerelemre is ittas hetérai energiáival. Nem kell talán külön hangsúlyoznunk, hogy Pericles hajóján (Mérleg) Marinában két női archetípus, Diana ás Aphrodite viaskodott egymással, amikor egymás bűvkörébe került a két rokon-idegen…

Korábban arról panaszkodtunk, mintha a darab híján volna anyai ősöknek. Itt és most, vagyis Leszboszon viszont, Marina kapcsán azt vagyunk kénytelenek megállapítani, hogy csupa (ős)anyák, vagy anyákból lett hetérák és más, efféle „női titkos társaságok" egyengetik szellemükkel hősnőnk (Leszboszon egyértelműen Marina a főszereplő) mitylenei külső és belső útjait. Shakespeare, olyan női fúziós energiákkal telítette a légkört, hogy a leszboszi színnek a szereplői még ha akarták volna, sem tudták volna kivonni magukat az alól a „feminin kisugárzásból", amely a „nősziget" vizei felett lebegett… de talán nem is akarták…

Magának a fővárosnak a neve: Mitylene különös módon cseng egybe a Mylitta szóval. Mylitta (tudjuk) a babilóni mitológia szerelemistennője volt (nevezték Istárnak is, aki rokona volt az egyiptomi Izisznek, a görög Aphroditének, a római Vénusznak), akinek Hérodotosz szerint (Hérodotosz a „történelemírás atyja") minden babilóniai nő egyszer életében köteles volt adózni a neki szentelt templomban. Az „adózás", vagyis az „áldozati szertartás" abban állt, hogy az a bizonyos babilóniai nő bevonult Istár szentélyébe, leült, várt és addig nem mehetett haza, amíg egy idegen férfi pénzt nem adott neki, és nem közösült vele. Mikor az idegen a pénzt odavetette a nőnek, ezt mondta: „Vedd Mylitta istennő nevében!" A pénzt a nőnek nem állt jogában visszautasítania, mert szent pénz volt, és a templomot, ill. az istennőt illette. A templomi prostituáltat a babilóniaiak az általa szolgált istennő időleges megtestesülésének tekintették, aki szeretkezés közben a fizetővendéget is isteni állapotba emelte. [Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a létfenntartás és fajfenntartás ösztöne, vagyis a táplálkozás és a közösülés milyen, szinte megától értetődő módon kap teret a különböző vallásokban: a keresztény szentmise az utolsó vacsora emlékét idézi, a hívők pedig a szentáldozás során egyesülnek Istennel, méghozzá úgy, hogy a Krisztus testét jelképező ostyát (ősatyát?) egyszerűen megeszik. A babilóniai kultúrában nem a száj és az emésztőszervek játszák a főszerepet az istennővel való eggyé válásban, hanem a nemi szervek, vagyis a fajfenntartás orgánumai aktiválódnak a szertartás során a „cél érdekében". Ha tovább egyszerűsítünk és elvonatkoztatunk az átvitt értelemtől, némi cinizmussal úgy is fogalmazhatnánk, hogy mindkét esetben lyukak betöméséről van szó…]

A nevek-szavak „összhangzata" ezzel természetesen nem ért véget, hiszen Simonides lányának, Pericles feleségének, Marina anyjának a neve, Thaisa, hangalakilag a thiaszosz szóra rímel, még akkor is, ha példa kapcsán nem beszélhetünk anagrammáról, legfeljebb alliterációról.

Tudjuk, a „thiaszosz" fiatal lányok gyülekezete volt Mitylenében, melyet Leszbosz szülötte, Sappho alapított azzal a céllal, hogy a zene,

tánc, költészet, hímzés stb. tanításának révén „leszboszi" viszonyokat teremtsen a sok nemes származású lány között…

Végül, de nem utolsósorban Sapphó anyjának és leányának, Kleisznek a nevével maradtunk adósak. Mindkét nevet-szót és ezen a réven mindkét hölgyet majdnem feltűnés nélkül „odavarrathatjuk" (lehet, hogy Marina oda is hímezte) a Peri szóhoz, Pericles „első feléhez": Perikleisz, mintha a Periclest fonetikusan írnánk – némi akcentussal.

A *peri*, szóösszetételek előtagjaként, „körül", „mellett" értelmű.

Ebből a szempontból a Pericles, azaz Perikleisz nevet-szót értelmezhetjük úgy is, mint: Kleisz körülit, Kleisz mellettit, ami esetünkben nem annyira Sappho édesanyjára vagy leányára vonatkoztatható, hanem elsősorban magára Sapphóra, hiszen ő is Kleisz körüli.

Ezeken az alig észrevehető, de mégis létező szó-csatornákon csempészi Shakespeare a darabba azokat a finom női erővonalakat, amelyek behálózzák a leszboszi színeket. Újra csak rajtunk múlik, hogy miként értelmeztük, milyen jelentőséget tulajdonítunk ennek a mityilénéi női világhálónak, és, hogy mely csomópontok azok, amelyek esetleg külön figyelmet érdemelnek.

Sem nekünk, sem Shakespeare-nek talán nem az a legfontosabb kérdés pl. Leszbosz fővárosa, Mitylene kapcsán, hogy van-e, lehet-e okokozati kapcsolata Mylittiával, a babilóniaiak szerelemistennőjével, hanem, hogy a hasonló hangzás mögé hasonló fogalmak társíthatók: bordély, templom, templomi prostitúció, (női) szerelem stb.

Marina a „rossz házat", a bordélyt (láttuk) szinte templomi szentéllyé avatta erényességével, ezzel szemben a „jó házat", ahol sok nemes származású leszboszi lányt tanított, meg egyfajta thiaszosszá szentelt fel, ahol (minden bizonnyal) leszboszi viszonyok uralkodtak, mint valami leszboszi „templombordélyban". Nem sok fantázia kellett hozzá, hogy Marinában felismerjük a leszboszi (mindkét értelemben), mitylenei (mylittai?) Sapphót…

A nevek-szavak hasonló hangzása az analógiás gondolkodás értelmében (Shakespeare-t – mint a mítoszokat, mondákat, meséket stb. – egyszerűen nem volna szabad nem analógiásan is olvasni-értelmezni!) azokat a személyeket is hasonlóvá, (név-szó)rokonná teszi, akik a nevek mögött megbújnak.

Thaisa ezen az alapon nemcsak pentapolisi királylány az ószövetségi Szodomából, Simonides lánya, Pericles későbbi felesége stb., hanem itt és most, Mitylenében egyik tagja is Thiaszosznak, akit akár leszboszi szálak fűznek Sapphóhoz, vagy több leszboszi „leánytestvéréhez". Sőt, ha mindezt visszavetítjük Pentapolisba, még az sem teljesen lehetetlen, hogy Thaisa, aki tiaszosz tag, Szodomában leszbikus legyen, mind a Periclesszel való megismerkedés előtt, mind annak utána…

Ha mindehhez hozzáfűzzük a „Kleiszeket”, akkor egy közvetlen Pericles-Sapphó „hibrid” kezd kibontakozni a szavakból, Perisapphó, akiből a cles (Kleisz) hiányzik.

Sapphó „körülinek” lenni pedig jelentheti azt is, hogy nem egészen Sapphó, de majdnem az, vagyis, mintha több lenne benne a női, mint a férfi…

Ha tehát Periclesben is lappanganak sapphói – női vonások (és most nem a jungi értelemben vett animákra gondolunk elsősorban), amelyek a férfiakhoz is vonzódó nőies férfit domborítják ki benne (emlékezzünk vissza a szodomai hálószoba-jelenetre Simonidesszel), és ezúttal Marinában is túlteng a (szintén) sapphói női beidegződés, amely ezúttal a nők iránti vonzalmát is kifejezésére juttatja, akkor a korábbi feltételezésekkel szemben most azt kell megállapítanunk, hogy talán egyikőjüknek sem volt olyan nehéz az önfegyelem megtartása Mitylene előtt, Pericles hajóján, a függönyös sátor heverőjén, mint azt eddig feltételeztük. Egy biszexuális apának és szintén biszexuális lányának az Ödipusz -komplexusa nem olyan kifejezett, mintha mindketten heteroszexuálisok volnának, vagyis a vérfertőzés veszélye csekélyebb, de persze ez sem lehetetlen, és Shakespeare-nél sohasem lehet teljesen biztos az ember abban, hogy mikor, mit mond, és amit mond, azt miként érti…

Fontos további eseménye a leszboszi színeknek Marina és Lysimachus találkozása. Lehet, hogy csak Diana holdistennő vagy Shakespeare, de talán még ők sem tudnák biztosan elmondani, hogy milyen jövő vár egy olyan menyasszonyra, aki történetesen viharban született egy hajón, aki 14 éves koráig nem ismerte az édesszüleit, akit borittas, nemi identitászavarban szenvedő mostohaszülők neveltek, aki szűzi életmódot folytatott ugyan egy bordélyban, de gyengéd szálak fűzték a leszboszi nemesi származású lányokhoz stb., és egy olyan vőlegényre, aki állandó álruhás törzsvendége ugyanannak a mitylenei bordélynak, „civilben” pedig Leszbosz fővárosának kurafi (értsd kurva-fi) kormányzója. Sokatmondók, de nem sok jót ígérők Pericles szavai a darab legvégén:

„Pericles:
Áldalak, szűz Diana, hogy nekem
Megjelentél; éjenként áldozok.
Thaisa, ez a herceg Marinánk
Vőlegénye, esküdjék meg vele
Pentapolisban. És most ezt a díszt,
Mely zorddá tett, szépen lenyíratom,
S mihez tizennégy évig kés nem ért,
Az esküvőre megcsinosítom.
Thaisa:

Cerimon úrral több levél közöl
Megbízható hírt: sírbaszállt apám.
Pericles:
Ég, változtasd csillaggá! Thaisám,
Azért ott tartunk majd nászünnepet.
Az életünket ott éljük le majd,
Tyrus ma vőmre és lányomra száll.
Cerimon úr, türelmetlenkedünk,
S várjuk, beszélj már. – Vezess, mehetünk."
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

Ezúttal, mint annak idején Simonides, maga rendeli el, hogy ki legyen a vőlegény, ki a menyasszony, s hogy hol legyen az esküvő, amire máris „megcsinosítja magát", és türelmetlenül várja az indulást Pentapolisba.

Lehet, hogy azt fogja tenni maga is kiválasztott vejével, Lysimachusszal, mint amit vele tett a saját esküvője előtt az apósa, Simonides?

Nem csodálkoznánk azon, ha Pericles jobban örülne a vejével való „szodomai szerelemnek", mint leánya esküvőjének, ami valójában egyre megy. Úgy tűnik, hogy még apósa halálhíre sem zökkenti ki jókedvéből (ki tudja miért, talán még ez a halálhír is mintha fokozná Pericles eufórikus hangulatát) sem őt, sem Thaisát, és gyász helyett továbbra is csak a szodomai nász járna a fejében…

Nem lehet véletlen, hogy Pericles nem köti feltételhez (pl. rejtvény) leánya kérőjének kiválasztását. Talán ez lehet a bizonyíték arra, hogy apa és leánya között nincs „bűnös" viszony. Az már más kérdés, mintha ez a bizonyos apa, vagyis Pericles inkább magának, mint leányának választott volna párt, történetesen egy bordélyházi kurafi kormányzót, aki még kerítői szerepet is betölt Marina és Pericles „légyottjában".

Másfelől viszont Lysimachus „megtért", parázna életmódját éppen Marina hatására adta fel, akibe mellesleg („tisztán?") szerelmes is:

„Lysimachus:
(…)
Boldog volnék, ha tudnám: párom ő."
(Ötödik felvonás, első szín)

A (szeretett?) nő másnak való felajánlása felemás érzéseket kelthet bennünk. A már említett kerítés, „futtatás", a stricit hívja elő Lysimachusból, másrészt a jó útra tért mitylenei kormányzó lovagias nagylelkűségét dicséri, ha egy búskomor, idegen tengerjáró hajóst Neptunus napján, vagyis a tenger ünnepén egy maga által is szeretett „Tengerlánnyal" próbál önzetlenül „vigasztalni". Lehet, hogy ez volt Lysimachus próbatétele?

Elképzelhető, már csak az a kérdés, vajon Marinát milyen érzelmi szálak fűzik Lysimachushoz, aki mellesleg meg sem kérte a kezét.

Újra csak a találgatás marad, meg a tény, hogy akkortájt Görögországban nem volt szokás nőket megkérdezni a házasságról, már amennyiben a felek és Shakespeare tényleg szó szerinti házasságra gondoltak, és nem metafora van ismét a háttérben vagy az előtérben. Miért is ne lehetne Marina Mária, Jézus anyja, akit holdsarlón szokás volt ábrázolni, Lysimachus meg egy Istenanyát imádó, éppen a keresztény vallás útjára tévedt-tért esendő-halandó?

A teljesség kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy Lysimachus nevű kormányzója a történelem folyamán sem Leszbosz szigetének, sem a fővárosának, Mitylenének tudtunkkal nem volt. Lysimachus viszont, mint makedón hadvezér, hellenisztikus uralkodó, létező történelmi személy (i. e. 365–281), aki Thrákiában a maga nevére várost is alapított (Lüszimakheia), ahol hatalmának központja volt. (A görögök eleinte mindazon országokat, amelyek a Duna mentén vagy a Dunán túl terültek el, Thrákia egyik-másik részének tekintették.) Lüszimakhosz felesége „Ptolemaiosz-lány" volt, aki később elvált tőle, és egy Ptolemaioszhoz ment másodszor feleségül, mint ahogy lányát is egy Ptolemaiosz vette el. A feleség is és a lány is az Arsione névre hallgatott…

Lüszimakhoszról tudnunk kell, hogy Nagy Sándor egyik tábornoka volt, akinek halála után egy ideig Epheszosz városának ura lett i. e. 283-ban. Újra csak találgatásokba bocsátkozhatunk, hogy miért tette Shakespeare Leszbosz kormányzójává azt az embert, aki eredetileg Epheszosz ura volt?...

Mielőtt végleg elhagynánk Leszboszt, meg kell emlékeznünk arról a bizonyos székely legényről, aki egyike a darab nem is olyan kevés halottjának. Shakespeare ezúttal kerüli a „nyílt színi halált", de a háttérben az istenek meg a nép, valamint egyes szereplők tesznek róla, hogy az éppen nemkívánatos személyek végleg eltűnjenek a színről…

Antiochiust és leányát vérfertőző bűneik miatt utol is éri az istenek haragja, kocsijukba „égi tűz" (villám?) csap le, és mindketten tűzben-bűzben égnek el. Hasonló sors vár Cleonra és háznépére (Dionyza, Philotén), akinek nemcsak a (vélt) bujkálásból fakadó éhínség írható a rovására, meg jó dolgukban (italozás?) a nemek felcserélődése, hanem a Marina ellen elkövetett (de meghiúsult) gyilkossági kísérlet, és a bérgyilkos Leonin (Lenin?), valamint a dajka (Lychordia) láb alól való eltétele is. Rájuk, házukra a nép vetett üszköt, és így érte őket a halál. Az üszög jelenthet betegséget is (gennyes gyulladásos fekélyek), de utalhat a szó parázsra, a tűzre, a gyulladásra is, amely házastól-háznépestől égette halálra a bűnösöket.

Talán nem véletlen, hogy mindkét esetben a tűz pusztította el azokat, akik ezt megérdemlik, méghozzá kocsistól, házastól, mint Szodo-

mában is, ahol a város is, az emberek is a tűz martalékai lettek. Mintha Diana istennő tűzhalált szánna mindenkinek, aki (vérfertőző bűneiért) nem kér tőle engesztelést…

Simonides haláláról kevés szó esik a darabban. A vej, Pericles, de Thaisa, a lánya se adják jelét gyászuknak, sőt Pericles mintha egyenesen kárörvendene, Thaisa meg mintha tudomást sem venne apja haláláról. Olyan érzésünk van, mintha egyikük sem bánná túlságosan, hogy Simonides már nincs az élők sorában. Talán Simonidest és Thasiát övezi a legtöbb titok a darabban, velük kapcsolatban vagyunk kénytelenek a legtöbbször sejtéseinkre hagyatkozni.

A „szegény erdélyi fickó" halálát a jelek szerint (nemi) betegség okozta, bujakór, amit a bordélyban szedett össze, amikor „azzal a kis candrillával hált". A candrilla kifejezés Hamupipőkét jelent, amivel Shakespeare talán testi gyengeségére, törékenységére, testi elhanyagoltságára („hamus"), piszkosságára utal, de ne feledjük, hogy Hamupipőke jólelkű, jámbor, szűzies teremtés stb. volt, aki nem nagyon illett a bordélyba, inkább a Vesta-szüzek (tűz őrzői) templomába való volt…

Az újabb kérdés (rejtvény?) már csak az, hogy mi keresnivalója van egy erdélyi fickónak Mitylene bordélyában, s hogy miért éppen ő betegedett meg, míg pl. a spanyol vagy a francia vendégek, de a város kormányzója, Lysimachos, aki gyakran járogatott az örömlányokhoz, „ép bőrrel megúszták" a bujálkodást? Talán ezúttal is a Hold lehet az ősi kapocs…

A székely és a magyar nép Mária-kultusza régi időkre nyúlik vissza. Szűz Máriát nevezték a székelyek és magyarok is Holdsarlós Madonnának, Nagyboldogasszonynak stb., ő volt ősvallásuk anyaistennője, amikor még náluk is a Hold kultusza dívott. A moldvai csángók, akik Erdélyből Moldvába „csángalt" (vándorolt) székelyek, Babba Máriának hívták, és úgy tartották, hogy a Holdban lakik. A magyar-székely zarándokhelyek közül 1444 óta talán a csíksomlyói pünkösdi búcsú a legismertebb, legtömegesebb, ahol a Holdsarlós Máriától várnak teljes búcsút a hívők. Attól az ősanyától, akinek Szent István király Magyarországot oltalmába felajánlotta.

Lehet, hogy az erdélyi fickónak azért kellett meghalnia, mert hűtlen lett Magyarország és Erdély oltalmazójához, és büntetésből Szűz Mária távoli rokona, Diana, Hamupipőke képében halállal büntette?

Lehet, hogy a pogány Diana viaskodott a fiúban a keresztény Szűz Máriával, vagyis a Holdak tették holttá székelyünket?

Lehet, hogy Hamupipőke és az erdélyi ifjú eredendően összetartoztak egykor, és az ifjú abba halt bele, hogy szerelmét bordélyban találta?

Lehet hogy…?

Az a tény, hogy Shakespeare egyszerűen „lezsiványozza" székelyünket, nem biztos, hogy csak arra való utalás részéről, hogy rossz

véleménye van rólunk, és egyszerűen rablót lát bennünk magyarokban, székelyekben, akik pl. az ún. kalandozások korában állítólag kifosztották Európát, hanem lehet, arra gondol, hogy „szegény székelyünk" Erdélyből Hamupipőkét jött „elrabolni", megmenteni és visszavinni a saját hazájába, mint a mesékben…

Csak hát Hamupipőke már nem tudott, vagy nem akart vele menni, és az erdélyinek a szíve szakadt…

A „szegény erdélyi fickó" Erdélyből Leszboszba való zarándoklása „Hamupipőkéhez" van annyira nagy teljesítmény, mint Pericles „búcsújárása" szülővárosából, Tyrosból Leszboszra, hogy szintén a „saját Hamupipőkéjére" leljen Marina személyében. Vegyük észre, hogy „Hamupipőke és Marina rokonok, és hogy az erdélyi fickó és Pericles ugyanabban a cipőben járnak ugyanazért.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy Shakespeare-nél minden és mindenki, még a legjelentéktelenebb, mint egy véletlenül megemlített figura, mint pl. esetünkben az erdélyi és Hamupipőke okozhat számunkra meglepetést, ha kellő jelentőséget tulajdonítunk kettősüknek.

Esetünkben ők képviselhetik a Pericles-történet azon lehetséges végkifejletét, ahol apa és leánya tudtukon kívül találják meg egymást, nem önhibájukból, vagyis idegenként hálnak egymással, és ezen a réven következik be a vérfertőzés, amely halált hoz a messziről jött apának, de afelől sem hagy kétséget Shakespeare, hogy Hamupipőke (candrilla) sem húzza már soká…

A Hold, igen, az a fránya Hold ebben a történetben valamiért Periclest „protezsálja", végül is Görögországban járunk, és nem Erdélyben. Lehet, hogy Pericles a székelyek Holdsarlós Mária országában hasonló módon végezné, mint az a bizonyos erdélyi fickó a görögöknél?

És mégis, Diana tulajdonképpen nem is görög holdistennő, hanem római, ha „igazi" görög volna, Artemisz néven szerepelne Shakespeare történetében. Hogy a mester mégis a Diana név mellett döntött, csak megnövelte az értelmezhetőség határait…

Tévedünk azonban, ha azt hisszük, hogy Artemisz nem szerepel a történetben. Ha nem is névvel és telefonszámmal, de lakcímmel mindenképpen tájékoztat bennünket Shakespeare, és ha történetesen Epheszoszba vezet utunk, márpedig ha Periclest követjük, csakis ide lyukadunk ki, nem lesz nehéz a nyomára bukkannunk, Epheszoszt ugyanis szinte kizárólag Artemisz szelleme hatja át…

Pericles búcsújáró zarándokútja, bűnbánó-engesztelő, testet-lelket megedző-meggyötrő vezeklése, „megtisztulása", családegyesítése stb. keresve sem talált volna jobb helyszínre Epheszosznál. A hely szellemét ugyanis Diana holdistennő uralja, de mint majd látni fogjuk, nem-

csak elődje, a görög Artemisz, hanem a pogány istennő keresztény „reinkarnációja", Szűz Mária is szorosan meghatározza a város jellegét, hasonlóképpen, mint a korai kereszténység mértékadó apostolai, evangélistái, akiket szintén szoros szálak fűznek az egykor virágzó városhoz, búcsújáró zarándokhelyhez.

A legendák úgy tudják, hogy Epheszoszt az amazonok alapították, akiknek istennője epheszoszi Artemisz, azaz „ezer keblű nagy anya", aki a szüzesség elleni „merényletet" (hirtelen) halállal büntette. Egyes vélekedések szerint az emlők valójában az istennőnek évente áldozott szent bikák heréi…

És szó szerint:

Lehet, hogy nem is anyaistennőről van szó Artemisz személyében, hanem egy olyan „nimfomán – zoofil – kéjgyilkos, amazontermészetű", harcos nőistenségről, aki bikákkal fajtalankodik (természetesen szakrálisan), és a heréiket trófeaként hordja a törzsén az emlők helyett, az amazonokról ugyanis köztudott, hogy melltelenek…

Epheszosz történelmének meghatározó eseménye volt az Artemisz holdistennőnek szentelt templom felépítése valamikor a régmúltban, talán i. e. a 9–8. században. Tény, hogy az istennő tisztelete Epheszoszban volt a legjelentősebb, nem véletlen, hogy az Artemisz-templomot (Artemiszon) az ókori világ hét csodájának egyikeként tartották számon. A templom és a város története szorosan összefonódik. I. e. a 7. században a Kaüsztrosz folyó áradása nagy károkat okozott a templomban, a padlózatot több mint fél méteres iszapréteg borította be. i. e. 650 körül a kimmerek támadták meg a várost, Artemisz templomát a föld színével tették egyenlővé. i. e. 560 tájt Kraiszosz (Krözus) Lüdiai király teljesen újjáépítette a holdistennőnek szentelt Artemisz-templomot. Az ún. haoszban (a templom cellája) Artemisz ébenfából faragott szobrát helyezték el. A templom ezen a réven ismert és számon tartott zarándokhellyé vált, kereskedők, sőt királyok keresték fel, és fejezték ki busás adományokkal az istennő iránti hódolatukat. i. e. 356-ban (július 21-én) egy elmebeteg férfi felgyújtotta Artemisz templomát. A bűnöst (Herostratus) halálra ítélték, a város lakói pedig azonnal nekikezdtek az új templom felépítéséhez, de a különböző háborúskodások miatt a munka nagyon lassan haladt előre. Nagy Sándor i. e. 334-ben felszabadította a várost a perzsák uralma alól, és anyagi támogatást ajánlott fel Artemisz templomának teljes újjáépítésére azzal a feltétellel, hogy a templom homlokzatára véssék fel a nevét. Az epheszosziak nem fogadták el az ajánlatot…

A római korban, az 1. és a 2. században élte a város a fénykorát. Artemisz istennő tiszteletére minden év áprilisában nagyszabású ünnepségsorozatokat tartottak. I. sz. 263-ban a gótok kifosztották és felgyúj-

tották a várost. Augustus uralkodásának végén C. Sextillis Pollo építtetett még egy Artemisznek és Augustusnak szentelt bazilikát, öregbítvén Artemisz kultuszát, de manapság semmi sem maradt fenn az utókornak a templomból.

Érdekes módon, de bizonyára nem véletlenül vannak Epheszoszban Szűz Mária-kegyhelyek. Úgy tűnik, a várost valami miatt már a legkorábbi időkben is az anyaistennők „szállták meg". Egyes vélekedések szerint ugyanis az Artemisz-templom helyén egykor az őslakosok által emelt szentély állt, amelyben a bennszülöttek egy gyönyörű természetistennőként ábrázolt istenalak előtt tisztelegtek…

Epheszoszban található a világtörténelem első, Szűz Máriának szentelt temploma, amelyet a 4. században építettek egy i. e. 2. századból származó bazilika romjaira. Ez a templom a keresztények számára igen fontos, mivel itt tartották meg 431-ben (igen viharos körülmények között) a harmadik ökumenikus zsinatot, amelyben elítélték Nesztoriuszt, Konstantinápoly püspökét, mivel nem fogadta el Krisztus személyének alapvető egységét…

Nem messze Epheszosz romjaitól található „Szűz Mária háza", ill. a feltételezett házból kialakított kápolna. A ház mellett található a Szűz Mária-kút, amelynek vize a legenda szerint csodatévő hatású. A hagyomány szerint Szűz Mária Krisztus halála után, 37-től 48-ig ebben a házban élt. Egyesek úgy vélik, hogy maga Szűz Mária is Epheszoszban van eltemetve. Mária háza a római katolikusok, az ortodox keresztények és a muzulmánok számára is fontos zarándokhely a mai napig.

Vannak azért fontosnak számító férfiak is, szentek, akik tevékenységükkel befolyást gyakoroltak a város életére.

50 körül Pál apostol éveket töltött a városban, itt írta meg első leveleit a korinthosziaiakhoz, tanítványaival derekasan kivette részét a kereszténytérítésben. A helyi színházban nemcsak színielőadásokat tartottak, hanem népgyűléseket is. A kereszténység korai éveiben (50 körül) komoly összecsapásokra került sor a keresztények és a pogányok között, Pál apostol itteni működésének idején. A zavargások (nevezhetnénk harcoknak is) az említett színházban az után törtek ki, hogy a helyi ezüstművesek fellázították a lakosságot istennőjük, Artemisz védelmében a keresztényekkel szemben, akik természetesen a „pogányok" holdistennőjét ebben a formában nem tartották „szalonképesnek"…

Az összecsapás után Pál apostolt egy időre börtönbe zárták, majd tanítványaival együtt elűzték a „nők városából"…

Ennek ellenére a helyi keresztény gyülekezet igen erősnek számított, talán az sem véletlen, hogy Epheszosz egyike azon hét városnak, amelyet megemlítenek a jelenések könyvében…

Az 1. század végén, 90–100 között János evangélista itt töltötte utolsó 10 évét, itt írta meg az evangéliumokat. Néhány km-re a romvárostól állt egykor János evangélista sírja, ill. a sír fölé a 6. században emelt bazilika maradványa. (A sír fölött korábban kisméretű templom romjai voltak találhatók, ezekre a romokra épült az említett bazilika, amelyből mára csak néhány falrészlet és egy oszlop maradt fenn.)

A korai keresztények a város ún. Arkadiana útján négy oszlopot állítottak az evangélisták tiszteletére.

Szent János evangéliumáról tudnunk kell, hogy az sokban különbözik a másik három evangélista evangéliumától: nyelvezete egyrészt sokkal gazdagabb, másrészt olyan dolgokról ír, amelyekről a „többiek" nem tesznek említést, pl. János Jézus Istenfiúságának és megtestesülésének szent titkaiba mélyed el igen ihletetten… stb.

Mint már említettük, evangéliumát epheszoszi tartózkodása alatt írta, hogy hívei körében megerősítse az igaz hitet a tévtanítókkal, -tanításokkal szemben. A hagyomány szerint ő a Jelenések könyvének a szerzője. A Jelenések könyvében leírt látomásokban viszont Patmosz szigetén részesült, ahová Domitianus császár száműzte.

A jobb megértés érdekében hozzá kell tennünk, hogy Jézus tanítványait nem írni, hanem beszélni küldte. Majd csak az apostolok halála után merült fel az az igény, hogy az addig szájhagyomány útján terjesztett tanok írásba foglalódjanak. Amikor a Jézusról szóló történeteket és a neki tulajdonított beszédeket elkezdték lejegyezni, ki-ki a saját ismeretei, lehetőségei, vallása stb. szerint válogatott a rendelkezésre álló anyagból. A szerzők a saját szempontjaiknak, céljaiknak, olvasóközönségüknek megfelelően szerkesztették össze és öntötték végső formába mondandójukat, és tetszésük szerint válogattak elődeik munkáiból, emelhettek be vagy hagyhattak ki részleteket. Ezen a réven jöttek létre az ún. apokrif evangéliumok.

Az ún. kanonizálás folyamán a formálódó kereszténység meghatározta, hogy mely írásokat fogadja el autentikusoknak és melyeket nem. Az 5. század folyamán I. Ince pápa fogadtatta el az ún. bibliai kánont, vagyis Máté, Márk, Lukács és János evangéliumát. A görög eredetű evangélium szó jó hír, örömhír értelmű, és általában az ún. Újszövetség első négy könyvét jelöli. Az egyes evangéliumok hasonlóságuk ellenére sokban különböznek is egymástól, sőt komoly ellentmondások is megfigyelhetők. Az ún. szentírástudomány ezeket az ellentmondásokat igyekszik megmagyarázni. A ma „divatos elmélet" szerint Márk evangéliuma volt a legkorábbi, ez, valamint egy Q.-nak nevezett őskeresztény dokumentum az „ősírás", ebből merített Máté és Lukács a saját evangéliumához…

Epheszosz ezek szerint nemcsak az (ős)anyák (fő)városa, hanem Pál apostol levelei és János evangélista evangéliumai révén az „ősírás", legalábbis ami a bibliai újszövetségi, vagyis kereszténységhez fűződő részét illeti, (ős)forrása is egyben: A jó (Isten?) annál jobb, minél régibb…

Amennyiben tehát, Shakespeare írását-írásait tanulmányozzuk, vagy azokat az „íráson belüli írásokat" (rejtvényeket?), amelyeket a drámaíró a „Pericles"-be beleszőtt, akkor mi is olyasféle (szent)írás-kutatókra kezdünk hasonlítani, mint azok a tudós-teológusok, akik pl. az evangélium ellentmondásait próbálják feloldani. (Valójában mindmáig nyitott kérdés, hogy mit, mikor, miért stb. írt Shakespeare, és mikor írták helyette vagy nevében a neki tulajdonított műveket mások, vagy vett kölcsön maga másoktól, vagy hogy a darabokat lejegyzők hol és hogyan értették, vagy értették félre, értelmezték át a színpadon elhangzott szavakat, vagy hogy a fordítások mennyire hitelesek a szó valódi vagy átvitt értelmében, vagy… még sorolhatnánk a nyitott kérdéseket. Az viszont nem kérdés, hanem tény, hogy Shakespeare életművének története és a Biblia újszövetségi könyveinek története mutat bizonyos párhuzamokat…)

Az írásmagyarázás, legyen szó a darab rejtvényéről, magáról az egész darabról vagy az evangéliumról, lényegében nem más, mint az európainak nevezett, de akár a tágabb értelemben vett kultúra és civilizáció megértésének kísérlete, méghozzá annak gyökereiből kiindulva.

Shakespeare a helyszínek nem véletlenszerű kiválasztásával olyan alapját fekteti le történetének, amelyről azt feltételezi, hogy a „művelt jelen népe" kellő mennyiségű és minőségű információval rendelkezik ahhoz, hogy az ó- és újszövetségi vagy még régebbi fundamentumokra emelt építmény vagy a darab a maga komplex egységében mutassa meg igazi valóját…

Ezek a még régebbi „jónál jobbak" a jelek szerint egy Hold-tiszteleten alapuló női típusú társadalom és kultúra, vagyis az anyajogú lét- és életformáját idézik az emberiség történetének. A matriarchátus talán legkorábbi emlékeit Shakespeare tévedhetetlenül leli meg Epheszoszban, és építi a darabba. Thaisa (tetsz)halott állapotából újra életre kelvén nem véletlenül ejti ki még a koporsóban (valójában csónak, vagyis, mint említettük: Hold) elsőre a „Diána" nevet, Epheszoszba való megérkezésekor. (Harmadik felvonás, második szín)

Amennyiben a Diana szó (név) *Di*-része kettőt jelent (a duo latinul: kettő), az *ana* pedig az anya szóval hozható kapcsolatba: kettős, kétszeres anyáról beszélhetünk, ami nem arra utal, hogy kétszer szült asszonyról lenne szó, hanem az anya, szerepében az anyaságot hangsúlyozó vonatkozással ruházódik fel. Diana tehát nagy anya, így külön írva, hiszen a „nagyanya" (Jézushoz képest) Szent Anna…

Shakespeare Thaisa leányi szüzességét, mint láttuk, már eddig is többször idézőjelbe tette, ezúttal annak lehetünk tanúi, miként állja ki az „asszonyi szüzesség próbáját”:

„Thaisa:(…)
Hogy hajón vittek, mikor már közel
Volt a szülésem, jól emlékezem.
De hogy szültem-e, tanum rá az Ég,
Azt nem tudom. S mivel jó férjemet,
Hites uram már nem látom soha,
Ma vestaszűz-ruhába öltözöm,
Az én számomra nincsen már öröm.
Cerimon:
Ha ez feltett szándékod, asszonyom,
Nincs messze itt Diána temploma,
Ott életed végéig lakhatol.”
(Harmadik felvonás, negyedik szín)

Thaisa tehát nem tudja (vagy nem akarja tudni), szült-e vagy nem, arra viszont emlékszik, hogy „közel volt szülése”. Most vagy velünk járatja bolondját, vagy maga az, vagy…

Lehet, hogy újra egy rejtvényt kell megfejtenünk?

Az idézet ugyanis azt sugallja, hogy Thaisának itt és most, mintha a Vesta-szüzesség volna a legfontosabb, többé már nem látott férje miatti gyászában, és az, amit egy kismamától, egy újraélesztés után elvárnánk, hogy ti. aziránt érdeklődjön, mi lett a gyermekével, akit megszülni készült, furcsa módon nem érdekli. Hogy ennek az ellentmondásos (beteges?) magatartásnak a végére járjunk, vissza kell lapoznunk a történetben, és újra kell gondolnunk Thaisa fogantatását:

„Grower:
A lagzi népe lefeküdt,
Horkolás hallik mindenütt,
Torkig laktak a dísztoron
S azért horkolnak oly nagyon.
Egérlyuk előtt macska les,
Szeme, mint a parázs, tüzes;
Tücsök szól a tűzhely mögül,
A jó szárazban így örül.
Az ara csendben elvonul
Hymennel, lánysága lehull
S babát fogan. – Figyeljetek,
Játsszék a színes képzelet
S futó időt pótoljatok.

Én néma képnek szót adok.”

(Harmadik felvonás, Grower jön)

Gower képzeletünkre bízza azt, hogy Thaisa miképpen fogantatott (ahhoz hasonlóan, ahogy az Újszövetség evangéliuma is a fantáziánknak engedi át a szeplőtelen fogantatás létrejöttét, de ezúttal, ha jól sejtjük, nem elsősorban magának a nemi aktusnak a leírását – ellentmondását akarja ezzel kispórolni a „kórus”, hanem az apa kilétét kísérli meg elhallgatni, és egyszerre a nemző személyére terelni a figyelmünket, aki a jelek szerint nem Pericles, hanem Simonides, vagyis Thaisa apja. Egy erőszakból, bűnös, vérfertőző viszonyból fogant gyermek válthat ki a szülőanyából olyan érzéseket és reakciókat, amelyek igyekeznek vele elfeledtetni, nem tudomásul venni gyermekük létét, ugyanakkor a szinte elkerülhetetlen bűntudat arra ösztönzi őket, hogy levezekeljék vélt vagy valós bűneiket. Ezt teszi Thaisa is, aki a férjét gyászolja látszólag, aki apjától így vagy úgy megszabadította, de a vérfertőzés bűnét (mint már tudjuk) kizárólag Diana holdistennőnek szentelt engesztelő áldozattal, (Veszta-)szűzi életmóddal lehet csak valamelyest feloldani.

Lychordia, a dajka is megsejthetett valamit Thaisa „kínos” fogantatásáról, s talán ez is oka lehetett annak, hogy némi szándékosság is volt abban a bizonyos elhamarkodott halottkémlelésben, amelynek során asszonyát halottá nyilvánította a viharos tengeren hánykolódó hajón. Talán ezen a réven akarta a derék dajka a kismama Thaisát megkímélni egy, akár egész életen át tartó bűntudattól, lelkiismeret-furdalástól vagy Diána holdistennő haragjától és büntetésétől, a tűzhaláltól. Thaisa azonban mégis tűzközelbe került, amikor magára öltötte a Veszta-szüzek (egyen)ruháját, és bevonult a templomba. A rómaiak (ismét a rómaiak) Vesta-szüzei a görög hesztiák utódai, akik a házi tűzhely őrzői voltak. A házi tűzhely nemcsak az étel elkészítésére és a lakás melegítésére szolgált, de ez volt a ház központi helye is, ahol a család áldozatokat mutatott be az ősöknek és az isteneknek, a házi tűzhely tehát egyszerre házi oltár is volt.

A Vesták, vagyis a Hesztiák 6-10 éves korukban kezdték el szolgálatukat, és 30 évig voltak kötelesek eleget tenni papnői küldetésüknek a kör alakú templomaikban, ahol örök tűz égett. A szüzek teendői közé tartozott a szent tűz fenntartása, őrzése, az előírt áldozatok bemutatása stb. Ha a szüzességi fogadalmat megszegték, élve eltemetéssel büntették őket.

Szolgálatuk letelte után férjhez mehettek, ha akartak, de legtöbbször nem tették, mert így életük végéig élvezhették privilégiumaikat.

Shakespeare ezúttal nem annyira az időt vonta össze, ami egyébként, mint tudjuk, gyakran előfordul nála, hanem Diána (Artemisz) és a Veszták (Hesztiák) templomait hozta közös nevezőre Thaisa személyé-

ben, aki viszont szintén „atipusos veszta”, hiszen már nem szűz, sőt (tudtán kívül) már szült is egy gyermeket, mindezek előtt pedig férjes felnőtt asszonyként „öltözött be”. Vajon mi indokolhat Shakespearenél egy ilyen horderejű összevonást?

Véleményünk szerint nem más, mint a családegyesítés, vagyis az anya, az apa és a leány „szent hármasságának” női típusú egysége. Miután az egyes családtagok bejárták a maguk nem önhibájukból eredő, de a „bűnöktől” mégsem mentes életpályájuk egy kritikus szakaszát, teljes búcsút nyerni jöttek el Epheszoszba, a nők ősi szent-helyére, ahol Diána-Vesta templomában először érezhették együtt a családi tűzhely melegét. Epheszosz földje, a hely szelleme, Diána vize és a Veszták tüze úgy élteti a társadalom sejtjét, a családot, mint ezeknek az őselemeknek az elegye az első élő sejteket…

Talán az sem véletlen, hogy az ún. pogányságból kinőtt kereszténység legfontosabb búcsújáró helyei is nőhöz, nevezetesen Szűz Máriához köthetők, s ha nem tévedünk, Epheszoszba sem elsősorban Szent Pál vagy Szent János miatt zarándokolnak a népek, hanem Mária Templomában remélnek teljes búcsút. Hiszen a „Holdas-Madonna”, vagyis „leánynevén” Diána, nemcsak a nők patrónusa, a szülés, gyermeknevelés istennője, de a népek védnöke is. A nép pedig nem más, mint az emberiség nagy családja, ahol mindenki mindenkinek, közelinek vagy távolinak rokona, még azon az áron is, ha az (ős)apák el-elkövettek is (főleg az emberiség megszületésének hajnalán) némi vérfertőzést. Talán maga Pericles is tisztában van vele, hogy feleségét is, gyermekét is Simonidesnek köszönheti a szó konkrét és átvitt értelmében is, de ezúttal nem feszegeti a rejtvényt, hanem vállalja az anyát és annak lányát (mint ahogy Szent József is vállalta az anyát és a fiút), hiszen Diána-Vesta templomának áldozati oltártüzénél egy új család megszületése a tét, és úgy tűnik, hogy Pericles azzal áldoz, hogy hallgat…

Ahogy Gower a bevezetőben előrebocsátotta, valóban régi idők, régi embereknek „jótetteit” követhettük végig, mégpedig csupa búcsújáró helyen, ahol a „rege” Periclésről szólt, aki velünk együtt jótét helyébe jót várt, még azon az áron is, ha (mint mi magunk) néha idézőjelek közé szorította a szavakat annak érzékeltetésére, hogy szó szerint vagy átvitt értelemben értendő-e az a bizonyos jó.

A darab jelentésrétegeit tulajdonképpen mi magunk fejthetjük fel azon a réven, hogy ezeket a bizonyos idézőjeleket a megérzéseink, ösztöneink, tudásunk, neveltetésünk, vallásunk, nemünk stb. alapján hol tartjuk indokoltnak kitenni, vagy éppen eltekinteni tőle…

A megtett (zarándok) út két szélső állomása a mélyen, alul meghúzódó „férfibűnökkel teli” Szodoma (Pentapolis) és a magasan, az Égei (égi?)

tengeren, mint egy „lebegő sziget", a „nőbűnök" városa Mitylene, Leszboszon. Az alsó és felső végpont között a „vegyesbűnök városai": Tyros, Antiochia, Tarsus, Ephesos, no meg a tenger és a hajók telítették a téridőt…

De nemcsak egy lentről felfelé vezető úton járunk, ha Pericles lábnyomaiba lépve egy kicsit magunk is „elperiklesesedünk", Shakespeare gondoskodik arról, hogy ennek a nagy utazásnak a nyomait a csillagos ég is megőrizze az örökkévalóságnak.

Tyrus, Pericles (szülő?)városának jeles asszonyai, Europé és Didó, noha nem szerepeltek a darabban, szellemükkel mégis befolyást gyakoroltak a történésekre. Mint láttuk (ill. éppen, hogy nem láttuk) meglovagolták a Bikát, szíjat hasítottak a bőréből. A Bika jegye a Hold, vagyis Pericles ún. erőben léti helye, és Vénusz egyik otthona. Nem véletlen, hogy mindkét hölgy magán viseli mind a Hold szűzies ártatlanságát, mind Vénusz markáns erotizmusát. A Nap szerepét ugyanitt Helicanusra bízza a mester (Héliosz a Nap istene a görög mitológiában), aki csak átmenetileg főembere a városnak, amíg Pericles távol van, de becsületére legyen mondva, „igaz embernek tűnik", nem él vissza helyzetével…

Antiochia az Ikrek városa, Daphnéval egészítik ki egymást. A ligetváros fája-fái a Tejutat vetíti a képbe, amely itt, vagyis a Kettősnél metszi az ekliptikát, míg a Hesperida-kert a szemben levő Nyilas mezejét hivatott érzékeltetni az „Óceán-folyó", vagyis a Tejút túlsó oldalán.

Antiochus merkúri hermája Hermész (Merkúr) phallatikus voltát emeli ki, amellyel lányában is „kárt tesz". Antiochusra jól illenek a többi merkúri-hermészi vonások is: ékesszólás, józan ész, titkos tanok, az írás feltalálása stb.

Epheszosz, mint láttuk, az anyák ősi fészke, ahol a család „visz mindent":

A Rák jegy tulajdonsága éppen az anyasághoz és a családhoz kapcsolódik, s talán azért alakul úgy a történet, hogy hősünk, Pericles, vagyis a Hold Epheszoszban, vagyis a Rákban érzi leginkább otthon magát, és éppen ezen a helyen „hozza össze" a saját kis családját. Ceri (mon) epheszoszi nemesúr, valamint szolgája Phile(mon) „mon"-jai is lehetnek a Holdra való utalások, sőt, a Philemon név egyenesen Holdat szerető jelentésű…

Az asztrálmítoszi hagyomány a Rák jegyét tekinti a Hold otthonléti helyének. Tarsus az Oroszlán jegy városa, s talán éppen ezért választott Shakespeare oroszlános hangzású neveket szereplőinek, akik ezen a helyen ténykednek, valljuk meg, nem túl fényesen. A csillagmitológiában az Oroszlán a Nap városa. (C)leon Tarsus kormányzója, Leon(in) Dionyza szolgája. A nevekbe rejtett Leon oroszlán jelentésű, a latin Leo: oroszlánból fakadóan. A szemközti Vízöntő jegyet a viharos tenger teszi elevenné és egyben halottivá…

Leszobosz, ill. Mitylene a Mérleg tér-idő egységnek felel meg, ahol sok Vénusz jár-kel, hiszen a bordélyban is és a „nőegyletben" is (thiaszosz) otthonosan mozognak Mylitta és Sapphó nőági leszármazottjai. A Mérleg Vénusz ún. otthonléti helye. Itt dőlt el, ill. került (M)mérlegre Pericles és Marina sorsa azon a bizonyos hajón, amely szintén Mérleg-szimbólum. A megméretés során a megmértek könnyűnek találtattak…

A pentapolisi halászok egyértelműen definiálják Szodoma Halaktól bűzlő karakterét. A város királya Simonides, Jupiter (Zeusz) főistenhez hasonlóan, fenntartja a jogot arra, hogy mindenkit megkapjon, magáévá tegyen nemre és rokonsági fokra való tekintet nélkül. Ő képviseli azt a bizonyos ősapát, ha úgy tetszik az Atyát, aki mindenható és „jó"…

A Halak téridő mezejét Jupiter uralja, de ez Vénusz másik ún. erőben levő helye is. Nyilvánvaló, hogy Thaisa apjával ezt a vénuszi szerepet kénytelen eljátszani, de egyen másban Mária Magdolnára is emlékeztet…

A földi és az égi (Égei) helyszínek és a szereplők, akik egyszerre hús-vér emberek és archetípusok, ősképek, együtt egy nagy egységnek a részei, miközben maguk is önálló egészet alkotnak, mint József Attila, aki szintén „külön világot alkot". Jó, és nem is olyan régi…

A régi (jó?) és az új, a középkor és a reneszánsz között, mint már tudjuk (lásd: Shakespeare-látlatok I. kötet), Shakespeare egységet teremtett, mivel mindkét korban, időben, világban stb. otthonos volt, ide is – oda is tartozott, igazi átmeneti művészi küldetés jutott neki osztályrészül, aminek maradék nélkül tett eleget. A mester zseniális egyesítő ereje természetesen a „Pericles"-re is kivetül:

A „kettős-egységek", vagyis Antiochius és leánya, Cleon és Philoten, Simonides és Thaisa, sőt még az erdélyi fickó és Hamupipőke is olyan öntörvényű viszonyrendszereket alkotnak, amelyek összefüggésbe hozhatók a nagybetűs Régivel, az archaikussal, a pogánysággal, a matriarchátussal, a nőivarúsággal stb., s mintha mindez egy differenciálatlan, „bűnös" egységes korszakát jelezné az emberiség történetének, amelyet Shakespeare elsősorban a nemi irányultság, a nemi identitás zavaraival, a belterjességgel és az ezekből fakadó vérfertőző családi kapcsolatokkal érzékeltet.

Pericles és Marina egysége már differenciáltabb érettebb. Noha külön -külön mindketten magukban hordják a régi korok pogányságának ösztönkésztetéseit, már képesnek mutatkoznak arra, hogy úrrá legyenek elemi vágyaikon, legyőzzék magukban egymás iránti ősi, belterjes vonzódásukat. Ők az átmenet archetípusai, akik az ősképek és a hús-vér individuumok határán egyensúlyoznak, a pogányság és a kereszténység borotvaélén. Az új, a jövő, ami a darabban már részben markáns jelen is egyben, a kereszténységet sejteti. Női vonalon szintén Marina a megtestesítője

ennek a minőségnek, akiben nem nehéz felismerni Szűz Mária előképét, mindazonáltal mintha ő képviselné Szent Pál apostol hittérítő buzgalmát és János evangélista látomásait is „szoknyában”. Lisymachos „pálfordulása”, bordélyból való kivonulása, „megtérése” Marina által, felfogható a keresztény hitre való áttérésnek, és egyben a patriarchátus kezdetének…

Amennyiben az egész darabot egyetlen jelbe kellene sűríteni, talán Merkúr (Hermész) asztrológiai és asztronómiai piktogramja* lenne a legmegfelelőbb, mivel nagyon érzékletesen fejezi ki a korábban említett átmenetet:

A felső rész a Hold, holdsarló, de lehet csónak is, és szarv, bikaszarv. A középső kör a Nap, de lehet fej is, bikafej. A szarvat és a bikafejet egybeolvasva magát a Bikának, a Bika csillagképnek a jelét láthatjuk. Az alsó kereszt a körrel egybeolvasva Vénusz (Aphrodite), ebben az esetben a kör: tükör, a kereszt: tükörtartó (Vénusz tükre). A kör lehet vulva is, Vénusz vulvája, a kereszt hímvessző, egybeolvasva: közösülés. A kereszt önmagában a kereszténység, Krisztus. Innen vissza, fel a körhöz, az a kereszttel: a nő, Szűz Mária, aki (most éppen fejjel lefelé) a Holdsarlón ül mint Nagyboldogasszony…

Merkúr asztrológiai-asztronómiai jelét némi fantáziával akár botnak is nézhetnénk, ún. Hermész-botnak, vagy ún. hírnökbotnak, amely a kereskedelem ősi asztrológiai szimbóluma, a Caduceus…

Antiochiust, akiben Hermész „botját”, hermáját, phallosát is fellelni véltük, felfoghatjuk egy olyan kereskedőnek, aki ragaszkodik árujához, arájához, eladó lányához, Periclest pedig ebben a kontextusban olyan vevőnek kell elképzelnünk, aki nem vevő a nem eladó arára, és (Hermész-) bottal üthetjük nyomát, de aki nem hiszi, járjon utána…

* A Merkúr jele: ☿

Troilus és Cressida

(Keresd a nőt!)

Shakespeare in medias res vág Troilus és Cressida történetének közepébe, kiragadván azt a trójai háború egyéb eseményeiből, és az i. e. 13. században zajló tízéves hadakozásnak csupán egy(-két) napját tartja fontosnak elmesélni a maga költői nyelvezetén, saját felfogásban. Módszerében, bizonyos szempontból, eposzíró elődje, Homérosz példáját követi, aki az Iliászban a harcok tizedik (utolsó) évére koncentrál, és abból is ötvenkét napot elevenít meg művében. A (viszonylag) hosszú ideig tartó csetepaté mindkettőjüknél epizódszerűen lényegül át színdarabbá (vígjáték? tragédia? színmű?), illetve eposszá. Homérosz 24 énekbe foglalta mondandóját, Shakespeare 24 színbe öltöztette szereplőit.

A törvényes véletlen gondoskodott róla, hogy a görögség „bibliaírója" és az angolok „isten-másodszülöttje" ebben a 24-ben közös N(n)apra leljen, pl. kerek 24 órára, mint ahogy az 52-es is „kerek szám", éppen egy évet tesz ki hetekben, vagyis „negyedholdakban". A hetes szám is vissza-visszatér Shakespeare-nél. A mester történetesen a háború hetedik évének egyes, számára fontos eseményeit közvetíti a történelmi Trója ún. hetedik rétegéből, amely egybeesik Homérosz mitikus Trójájával is.

Visszatérve a „dolgok közepére" (a mi esetünkben maga a kezdet), arra kell gondolnunk, hogy ez a „közbevágós" színházi, irodalmi fogás, akarva-akaratlan az előzmények firtatására készteti az embert, a dolognak itt és most kezdünk utánajárni. És aki keres, talál: nőt, nőket. De természetesen fordítva is érvényes az egyenlet: ha történetesen, mint esetünkben is, a nőt keressük a mesében (Napóleon óta tudjuk, hogy ha az események, cselekedetek stb. mozgatórugóit szeretnénk fellelni, valamilyen nővel, nőkkel kapcsolatos dologra jutunk), törvényszerűen a trójai háború „casus belli"-je teszi a szépet, pl. (szép) Heléna, vagy ha továbbmegyünk: Héra, Athéné, Aphrodité, vagy ha még továbbra kalandozunk a „múlt mély kútjában", Erisz, a viszály istennője sejlik elő.

Már írásunk elején érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Shakespeare olyan művet, műveket szerez, amelyek befogadhatók és élvezhetők mindenfajta előismeret nélkül, „önállóan" is. Utalásai és hivatkozásai viszont arra figyelmeztetnek bennünket, hogy az értelmezhetőség határai szinte a végtelenségig tágíthatók, amennyiben ismerjük a szereplők elő- és utóéletét, mitikus kicsengését, vagy ha ráismerünk azok ősképi vonatkozásaira. Szerzőnk tehát legtöbbször nem „bajlódik"

ezeknek a bizonyos mítoszi eseményeknek, vonatkozásoknak a leírásával, azokat adottnak veszi, „művelt utókort” feltételez, és kinek-kinek a befogadókapacitására bízza a művek mélyébe való elmerülés fokát.

Shakespeare darabjának bolondos krónikása, az események kíméletlen kommentátora, közvetítője a rút és gyáva, kivénhedt katona, a törvényen kívüli fattyú, Thersites. Nyomoréksága és mocskos szája ellenére (vagy talán éppen ezért) gátlástalanul, de lényegre törően foglalja össze röviden mindazt, amit Troilus és Cressida történetével üzenni akar a mester:

„…Bujaság, bujaság; mindig harc és bujaság: csak ez nem megy ki divatból. Vigye őket a lángoló ördög!”

(Ötödik felvonás, második szín)

A Prológból megtudhatjuk, hogy kire is gondol konkrétan Thersites, amikor általánosságban emlegeti a bujálkodást és a harcot:

„(…)
S eskűjük: törni Trója falait,
Amelyek közt Heléna, Menelaus
Elrabolt királyasszonya, együtt hál
A kéjenc Parissal – ez a bajuk.”

(Részlet a Prológból)

Az eskü a görögökre vonatkozik, de a baj nem csak az övék, hiszen majd mindenki „bajos” a már majd tízéves (baj)vívásban, vívódásban, legyen a (trójai) fal külső vagy belső oldalán harcos szerelmesként, szerelmes harcosként, vagy ahogy Troilus fogalmaz:

„Hívd az apródom; vetem ezt a páncélt.
Miért harcoljak én Trójáin kívül,
Ha itt bennem oly ádáz a csata?
Küzdjön, aki szivének ura, mind
A trójai: Troilusé elveszett!”

(Első felvonás, első szín)

Pedig ha valaki, akkor éppen Troilus a legtrójaibb, mondhatnánk kétszeresen az: Tróját a görögök „Ilion”-nak, a rómaiak „Troia”-nak nevezték. A latin és a görög (szó)tövekből jött létre címszereplőnk neve, Troilus. Ezúttal tehát nem Shakespeare leleménye szülte a nevet s a hőst. A görög mitológiában valóban szerepel egy ilyen nevű ifjú. A hagyomány szerint Troilusnak sötét volt a bőre, lengő a szakálla, és szinte gyermekien fiatalon keveredett a trójai háborúba, ahol igen magas paripán száguldozott, mígnem Achilles meg nem ölte. A mítoszi történet szerint halála feltétele volt Trója elestének. Egyes vélekedések szerint Achilles tulajdonképpen gyermekvéráldozat gyanánt gyilkolta meg Apollón templomának oltárán, hogy az istennek áldozzon, az

„ellenség” istenének, Apollón ugyanis Trója védnöke volt. Troilus állítólag túl korán örvendezett magas lovának, amely emlékeztet magára a trójai falóra is, annak mintegy élő mása. Ló és lovasa együtt, egyszerre kerültek Apollón isten áldozati oltárára a görögök (Achilles) által. Noha ezekről a dolgokról Shakespeare nem tesz említést, tudnunk kell, hogy a görögök győzelmüket (egyebek mellett) a „lefizetett”, korrupt, megvesztegetett háttérhatalomnak, elsősorban Apollónnak köszönhetik, aki ahelyett, hogy a várost védte volna, tekintettel arra, hogy Trója védnöke volt, hagyta magát lekenyerezni, aminek mások mellett Troilus és Trója szenvedte kárát…

Ebből is látszik, hogy Shakespeare hőseinek személyisége ezekben a mítoszi korokat idéző darabokban még kiforrófélben van, vagyis nem tekinthetők igazi individuumoknak, cselekedeteiket nem annyira maguk, jóval inkább az istenek vezérlik. Ők a „régi” emberek, akikben inkább az ősképi jelleg a meghatározó, a mértékadó. A mítoszi időktől távolodván és a jelen felé közeledvén (Shakespeare korába és azon is túl) mintha annak lennénk tanúi, hogy a szereplők (elsősorban a főhősök) a darabokban egyre inkább individualizálódnak, és ősképi arcuk mögül az egyén egójának (ál)arca sejlene fel. Ők már az új idő, a reneszánsz felvilágosult, „öntörvényű”, akár modernnek is nevezhető emberei, akiket elsősorban saját benső énjük vezérel, és nincsenek oly mértékben kiszolgáltatva isteneiknek, istenüknek, mint voltak elődeik…

De térjünk vissza ifjú címszereplőnkhöz, Troilushoz. Karakterét és ősképi kisugárzását a darabban mégis Shakespeare-nek köszönheti, aki lehet, hogy éppen összetett nevéből indult ki, amikor a saját ízlése és igényei szerint a történetbe iktatta.

A tro (tri) szóösszetételek előtagjaként az utótagnak három elemből való voltát vagy háromszorosát jelöli, ami esetünkben Troilust a „háromszorosára emeli” ilioni voltában. Troilus ilus része viszont nekünk, magyaroknak lehet ismerős, mint az Ilona női név becézett alakja. Ilona pedig elvezethet bennünket egészen a spártai királyné alakjáig, (Szép) Helénáig. A név jelentése Nap (Héliosz) vagy Hold (Szelené), mivel az ókorban a női szépséget a Holdnak tulajdonították. Fontos továbbá megjegyeznünk, hogy a szlávok Jelenája (Vak Béla királyunk szerb származású felesége hallgatott a Jelena névre) nemcsak a magyar Ilona megfelelője, de eredeti jelentésében (a szerbben például) szarvast jelent. A szarvas viszont Artemis, görög (szűz) holdistennő (a rómaiak Dianája) szent állata, jellemzéke.

Heléna nevelőapja Tündareus spártai király volt. Lehet, hogy a mi Tündér Ilonánk és Tündareus Szép Helénája egy és ugyanazon ősképi? S ha már a mesékig jutottunk, érdemes megjegyezni, hogy Csipkerózsika történetében is egy keresztelőre meg nem hívott javasasszony billen-

ti ki a törékeny egyensúlyt ahhoz hasonlóan, ahogy a korábban már említett Erisz, a viszály görög istennője is „meg nem hívásos alapon" gyakorolja „háttérhatalmát" azzal, hogy olyan vissza nem fordítható történéseket, folyamatokat, eseményeket, cselekedeteket indukál, amelyek végül a trójai háborút eredményezik, és finomra hangolják pl. Troilus és Cressida háborús szerelmének valamennyi megszólaltatott húrját. Lehet, hogy Csipkerózsika és Cressida ugyanannak a csipkerózsával benőtt várnak a foglya, amelyet nevezhetnénk Troiának, Ilionnak vagy akár Troilusnak is?

Bárhogy legyen is, nem tartjuk véletlennek, hogy Erisz a görög–római mitológiában a viszály megszemélyesítője, a hasonló hangzású Erinnüsz (latin Furia) a bosszúállásnak és az átkoknak volt az istennője, még a szintén hasonló hangzású görög Erosz (római Cupido) a szerelem istene. Úgy tűnik, hogy a szerelem, az átok, a bosszúállás, a viszály mind egy tőről fakadnak, legalábbis ezt sejtetik nevükben a görög mítoszok istennői és istenei…

Az eddig elmondottakból körvonalazódni látszik Troilus személyiségének többszörös összetettsége, mint ahogy minden bizonnyal ő a darab legkisebb közös többszöröse is: vele osztozkodik legalábbis Diomedes és az egész görög sereg tisztikara, az ellenséggel kell megosztania Troilusnak a saját szerelmét, Cressidát…

Mindenekelőtt azonban magát Cressidát szeretné a szerelmének tudni Troilus, ami a jelek szerint csakis közvetítő, kerítő révén valósulhat meg, valamilyen (titokzatos) okból ugyanis nem megy neki az udvarlás, a szóptevés, és arra szorul, hogy Pandarus „kommendálja" össze Cressidával. (Zárójelben érdemes megjegyeznünk, hogy Menelaus is valami hasonló segítségfélére szorul, amikor arra kéri testvérét, Agamemnont, hogy szerezze vissza elrabolt feleségét, Szép Helénát. Úgy tűnik, hogy ez a visszaszerző hadművelet „túl jól sikerült", és tíz évig tartó háborút robbantott ki a görögök és a trójaiak között. A darab két női főszereplőjét ezek szerint csak közvetítő révén lehet meg- vagy visszakapni, -szerezni, a közvetítés maga pedig mintha a játék egyik fő motívuma volna.) Shakespeare verziójában Pandarus Cressida nagybátyja (talán a lány apjának, Calchasnak, a görögökhöz pártolt trójai papnak és jósnak, árulónak a testvére), akit a mester nem az antikvitásból kölcsönzött, hanem minden valószínűség szerint egy középkori Trója-regényből. Mégsem mehetünk tovább anélkül, hogy a neve kapcsán ne utalnánk a görög Pandorára, a „mindent adóra", aki a görög mitológia legelső asszonya volt (görög Éva?) nem kevesebb küldetéssel, mint hogy az emberek vesztét okozza, az istenek ugyanis erre programozták be. A szelencéjében rejlő bajok elárasztották a földet, csupán a remény maradt az edényben. Amennyiben Pandarus Pandora férfi megfelelője (miért is ne engednénk

meg magunknak és Shakespeare-nek ezt az összevonást?), akkor tényleg ő az, aki Troilus (első) „nőjét" az ifjú hősszerelmesnek (ki)közvetíti, „mindent-adja", de egyszersmind az ebből fakadó bajokat is rázúdítja (akarva-akaratlan), amelyek végül nemcsak Troilust árasztják el, hanem beteggé teszik magát Pandarust is (lásd a darab végét), és „bajossá" az egész darabot:

„Pandarus:
(…)
Két hónap múlva végrendelkezem:
Tenném máris, de félsz bánt, szörnyű, rút,
Hogy megtép egy bősz winchesteri tyúk.
Most hát megyek, gőzbe, iszapba – fáin! –
S akkor – rátok hagyom nyavalyáim."
(Ötödik felvonás, tizedik szín)

Nem lehet kérdés, hogy milyen nyavalyákra gondol itt konkrétan Pandarus: természetesen a divatból soha ki nem menő „örökzöld" emberi bajokra, a bujálkodásra és a harcra. Tudnunk kell azonban azt is, hogy Shakespeare a középkori lovagok két „jelszavát" is elárulja, amikor mintegy elszólja magát, és Thersites szájába adja a bujálkodás és a harc szavakat. Ezek a bizonyos középkori lovagok arról voltak nevezetesek, hogy majdnem mindig férjes asszonyoknak udvaroltak, vagy azokat szöktettek meg adott esetben, hiszen a szerelem elengedhetetlen „kelléke" volt a lovagság intézményének. A másik, második legfontosabb dolognak a háború számított lovagi berkekben. Ebből a szempontból szinte mindegy volt, hogy hol, kivel, miért zajlik a harc: háború a háborúért, szerelem a szerelemért, na meg azért is, hogy a csatamezőn aratott győzelem hírnevet szerezzen a harcolónak, és hogy ezen a réven a nők csodálatát és szerelmét váltsa ki. Háborúkból, harcokból, lovagi tornákból fakadtak a szerelmek, és a szerelemért, az imádott nőért folyt a harc, és ezzel a kör bezárult.

Shakespeare „párhuzamos történetének" hősei egyszerre jelenítik meg ezeket a bizonyos középkori lovagokat és azok szerelmeit, háborúit, valamint az ógörög mitológia „hasonszőrű" hőseit, hősnőit azok minden bujálkodásával, harcával. A két kor, a két világ egymásra vetítése, tükröztetése a jelek szerint új, egyetemes tanulságokkal szolgál pl. az emberi magatartásokra vonatkozólag is, s talán ezért tűnik olykor komikusnak, néha meg tragikusnak Troilus és Cressida története.

Az elmondottak alapján kap értelmet Hector üzenete a görögöknek, amelyben párbajra hív egy „szerelmes görögöt". Az üzenetet Aeneas közvetíti:

„(…)
»Hector a két sereg színe előtt
Állítja és bizonyítani vágyik,

Hogy a hitvese szebb, hűbb, okosabb, mint
Amilyet görög valaha ölelt;
S ezért kürtjével sátraitok és a
Várfal közt holnap sorompóba szólit
Egy igazán szerelmes görögöt;
Bárki jön, karddal tiszteleg neki;
De ha nem, azzal tér haza, hogy a
Görög nők cigányok, s nem érnek egy
Lándzsaszilánkot.« Ez az üzenet."
(Első felvonás, harmadik szín)

Ami pedig az emberi, esetünkben a férfi, férfiak magatartására vonatkozik a bujálkodást és a harcot illetően, meg kell jegyeznünk, hogy ezek biológiai szempontból is összetartoznak. A szexualitásért és az agresszióért a férfi nemi hormonok (androgének) a felelősek. Tudnunk kell, hogy az ember sokkal jobban hasonlít az állatra, mint amennyiben különbözik tőle. A kultúra, ami tipikus emberi képződmény, nem mindig tudja ellensúlyozni évmilliókra visszanyúló evolúciós gyökereinket. Bizonyos helyzetekben testünk átveszi az irányítást az elménktől, és jelentős szerephez jut állati énünk, amikor a jól szervezett tudati döntési mechanizmusokat ősibb, érzelmi alapú viselkedés váltja fel, amelynek a hátterében a mélyebben fekvő agystruktúrák és a belső elválasztású mirigyek hormonjai állnak. A tesztoszteron pl. nemcsak a férfiak jellegzetes férfias külleméért felelős (nagyobb izomtömeg, nagyobb csonttömeg, szőrnövekedés, mélyebb hang stb.), hanem a gondolkodást, az érzelmeket és a viselkedést is képes szabályozni. Ilyenek pl. az ún. reprodukciós sikerekhez kapcsolódó helyzetek, ahol potenciális szexuális partner van jelen vagy státusznövekedésre van kilátás, pl. párharc vagy versenyhelyzet. Ilyen alkalmakkor a tesztoszteron szintje megnövekszik, ami összetűzést eredményez, majd szexuális aktust. A „győzelmi aktus után" a tesztoszteron szintje tovább növekszik. Ez felelős a férfiak ún. domináns jellegéért is: pl. magasság, erős állkapocs, atletikus alkat, ami előfeltétele annak, hogy vezető szerepbe kerüljön az erre „illetékes".

A dominancia az emberi társadalomban nemcsak agresszióval társul, hanem kifinomult szociális készséget is feltételez, vagyis magasabb szociális, társadalmi pozíciót ígér, vezető szerepet, nagyobb kockázatvállalási hajlamot, hatalmat stb. Szociális állati voltunkból Shakespeare kedvéért próbáljunk szociokulturális voltunkba emelkedni, és ebben a szellemben továbbhaladni.

Ezután a kis kitérő után foglalkozzunk továbbra is Troilusszal, aki, mint látni fogjuk, maga is többször megfogalmazta a saját baját, tehetetlenségét és azt a szomorú tényt, hogy önerőből sohasem tehet szert

Cressidára vagy annak szerelmére, s hogy minden körülmények között segítségre, segítőre szorul, ha célt akar érni:

„Troilus:
De Pandarus – Ó, hogy sujtasz, nagy Ég!
Csak pandurja juttathat Cressidához,
S azt úgy kell kerülgetni, hogy kerítsen,
Amily riadt-szűz a szóra a lány.
Mondd, Apolló, Daphnéd szivére: mi
Cressida s Pandarus, s mi mik vagyunk?
Ágya India, s ő benne a gyöngy:
Ilionunk s lakása közt a vad
És vándor vizek: én rajtuk a kalmár,
S ez a matróz, Pandarus, ez az én
Kétes reményem, sajkám, segedelmem."
(Első felvonás, első szín)

Az idézet első sora világossá teszi, hogy Troilus nem kedveli túlságosan a kerítőt (az angol nyelvben a pandor, pander kifejezés kerítőt jelent), de az „ügy" érdekében hajlandó elviselni szerelme öreg rokonának cinikus képmutatását, fontoskodását, „leselkedő" ferde hajlamait. Az „úgy kell kerülgetni, hogy kerítsen" mondat viszont nemcsak frappáns szójátékkal kifejezett ún. manifeszt tartalmat takar, hanem továbbgondolásra érdemes, ún. látens értelemmel is bír(hat), amelyben Shakespeare csillagászati, csillagmítoszi értelemben is definiálja Troilus, Cressida és Pandarus helyzetét, mozgását, egymás körüli keringését, kerítését. Első megközelítésben Cressida mint központ lehetne pl. a megszemélyesített Föld, a körülötte keringő páros pedig ennek megfelelően a Hold, akit Troilus alakít fogyó, új vagy fogyatkozásos állapotában, Pandarus pedig mint közvetítő, hírvivő, hírhozó a Merkúr hagyományos hírnöki szerepében kerülhet. Mindez egy geocentrikus világszemléletet sugall, ahol a Nap (Heléna) is a keringők köré képzelendő.

Az idézet második fele sem költői kép csupán Indiával, Ilionnal, gyönggyel, ággyal, tengerrel, sajkával, kalmárral, matrózzal stb. Úgy tűnik, hogy ezúttal nem körre, körpályára helyezte hőseit a mester, hanem egyenesre, de inkább távolság ez, amelyen szereplőink haladnak az áhított kincs (áru?) megszerzése érdekében. A szereposztás annyiban módosul, hogy „India gyöngyágyában" Cressida holdminőségében várja, hogy felleljék (megvegyék?). Troilus a kalmár szerepében egy rangvesztett Napra emlékeztet, tekintettel arra, hogy a vad- és vándorvizek hullámai a vízöntő minőséget jelölik, ahol, amikor a Nap(hős) pályájának mélypontjára kerül, és átmenetileg számkivettetik. Pandarus mint segítő maga a sajka, vagyis a Hold, egyszersmind matróz, aki a sajkát

Indiába kormányozza, közvetíti. India ebben a (csillagmítoszi) összefüggésrendszerben a Rák tér-idő mezejét szimbolizálja, ahol, amikor a Hold „otthon" van. Trója (Ilion) a Nap, vagyis Troilus otthona, a Rák melletti Oroszlán mező.

Van ennek a képzeletbeli hajóutazásnak egy másik, igen fontos üzenete is, az, hogy Görögországból Indiába nemcsak szárazföldön vagy hajón, Afrika megkerülésével lehet eljutni, hanem egy feltételezett „egyenesen" is, ha mindig nyugatnak vesszük az irányt, és megkerüljük Dél-Amerikát. Csak a középkor vége felé merült fel ugyanis – éppen az első nagy hajóutazások alkalmával –, hogy a Föld gömb alakú, és nem lapos, noha Püthagorasz már az ókorban is feltételezte égitestünk gömb formáját. Shakespeare alig több mint hetven évvel született Kolumbusz első „indiai" (értsd amerikai) útja után. Ezen a „költői réven" keresztül kerül Trója vízi úton Indiához. Heléna ezúttal nem szerepel a történetben, őt most is csak elképzelni van módunk, amint Trójában, (új) otthonában honol, ahol átmenetileg honos.

Számos (magyar) népmese tárgya a Nap (Hold, Csillag) elrablása, ill. kiszabadítása. A rabló legtöbbször sárkány vagy más, képzelt lény, a Napot, Holdat, Csillagot pedig általában három, eladósorba került fiatal lány személyesíti meg, akik egy (konok) király lányai. A lányok elrablása és a sárkány várába zárása sötétbe borítja a világot. A szabadító hősök (három fiútestvér) harcban legyőzik a fogva tartó sárkányt, kiszabadítják a lányokat, mire újra világosság lesz úrrá a világon, s a fiatalok egybekelnek. Ha ezt a mesét (mesetípust) vetítjük Shakespeare történetére (és Homérosz eposzára), azt kell megállapítanunk, hogy a görögök harca Helénáért nem más, mint a Nap (Hold, Csillag), vagyis a világosság visszaszerzésének egy lehetséges módja. Trója ebben a megfelelésrendszerben a „sárkánylak", ahol Paris játssza a sárkány szerepét, Heléna pedig egy személyben, egyszerre: Nap, Hold, Csillag (értsd Vénusz). Innen nézve a történet nem más, mint a világosságnak és a sötétségnek a harca, amelyben Heléna a nagy női világosság (még akkor is, ha Shakespeare alig pár mondatot szán neki a darabban), a görögök pedig végig sötétben tapogatódznak.

De haladjunk tovább a történetben. Shakespeare egy további titkot is elárul Troilusról, amikor Ilionból Indiába utaztatja, azt ti., hogy az ifjú eredendően Helénába szerelmes:

„Troilus:
(…) Szép lehet Heléna,
Ha így festi véretek napra-nap.
E tárgyért én nem bírok küzdeni,
Kardom számára túl sovány a cél."

(Első felvonás, első szín)

Cressida ezek szerint (csak) jobb híján került a képbe. Az elképzelt hajókázás Trójából Indiába tehát hősünk két hölgy közötti ingadozását hivatott szemléltetni. Az egyik oldalon az ideális, de elérhetetlen Helénával, a másikon a reális (és némi segítséggel), de mégiscsak elérhető (és meg is kapható) Cressidával.

A görög mítoszi hagyomány szerint Helénába egész Trója szerelmes volt. „A trójaiak szívesen fogadták Helénét, mert elbűvölte őket isteni szépsége: s mikor egy szép napon talált egy követ a trójai fellegvárban, amelyből vér csöpögött, ha hozzádörzsölték egy másik kőhöz, rájött, hogy ez hatásos nemi vágyat növelő szer, s fel is használta, hogy Paris szenvedélyét állandóan izzásban tartsa. Mi több: nemcsak Paris, hanem egész Trója is szerelmes lett bele, s Priamus megesküdött, hogy soha nem engedi el Trójából." (Graves 1981: 399–400)

A Graves-idézet (maga is idéz Servius: Vergilius Aeneise II. énekének 33. sorából) tovább árnyalja Heléna arcéleit, és mindenekelőtt aphroditei (vénuszi) szerelemre termettségét emeli ki. A véres kövek utalhatnak az érte, miatta folyó háborúra a görögök és a trójaiak között, ahol a görögök iránta érzett szerelme semmivel sem volt csekélyebb, mint a trójaiaké. Ismert tény, hogy a görög sereg vezérkarát Heléna korábbi kérői alkották. A szerelemből fakadó háború és a háborúból fakadó vér 10 éven át itatta Trója falait. Mítoszi értelemben tehát a szerelembe pusztult bele a sokáig bevehetetlen város.

Ha még egyszer visszatérünk Troilus önmagának tett vallomására, olyan érzésünk támad, mintha hősünk, jós módjára, így is és úgy is értelmezhető mondatba sűrítené Helénához fűződő viszonyát, érzéseit. Idézzük fel újra az egyszer már hallottakat:

„E tárgyért én nem bírok küzdeni,
Kardom számára túl sovány a cél."

A mondat egyik értelmezése az, hogy Troilus szeretne ugyan küzdeni Helénáért, de nem bír, mert kardja Heléna számára túl sovány cél. Azt feltételezi tehát Helénáról, hogy az nem tudná viszontszeretni, mert Troilus erőtlensége, tehetetlensége, bizonytalankodása, férfiatlansága (ez volna a sovány kard), vagy ahogy maga fogalmaz:

„Én gyengébb vagyok, mint a női könny,
Álomnál puhább, szamárnál csacsibb,
Ijedezőbb, mint éjszaka a szűz,
És ügyetlen, mint egy balog gyerek."

(Első felvonás, első szín)

Troilus nem tudná felkelteni a „szépasszony" figyelmét, érdeklődését, egyszerűen nem volna Heléna számára a szerelem tárgya.

Egy másik megközelítésben (némi hangsúlyeltolódással) viszont éppen az ellenkezője igaz a fentieknek, miszerint Troilus egyszerűen nem akar küzdeni Helénáért, mert saját kardja, vagyis saját maga számára éppen Heléna az, aki „túl sovány cél". S bár szép, nem érdemes érte küzdeni, különösen, ha itt van Cressida is, aki viszont Troilus (szer)számára, kardjára nem is olyan sovány „cél".

Shakespeare azt akarja „kinyögetni" Troilusszal, hogy elege van a harcból, a vérből, a háborúból, még Helénából is, bármily szépnek is mondják, szeretne végre szeretni, ölés helyett ölelni. De maradjunk egy percre a (szöveg)közvetítésnél. Mintha a „Pericles" egyik alapkérdését firtatná ezúttal is Shakespeare, vagyis a közvetítés hogyanját, miértjét, a dolgok szándékolt vagy szándékolatlan értését vagy félreértését, a tartalmak konkrét vagy átvitt jelentését, a (szöveg)fordítások hiteles vagy hiteltelen voltát vizsgálná. Ott is, itt is az ún. európai kultúra gyökereit vette górcső alá a mester, és közvetítette azokat a maga módján, saját belátása szerint műveiben, mint tették ezt elődei, a „bibliák írói", vagy utódai, akik ezeket a „bibliákat magyarázták, fordították.

Míg a „Pericles"-ben mások mellett a (kora keresztény) vallás és az ember ösztönkésztetései kerültek saját szövevényes összefüggéseik gyújtópontjába, addig a „Troilus és Cressidá"-ban egyebek mellett a háború és a szerelem vélt vagy valós kapcsolatát kísérli meg (ki) közvetíteni Shakespeare. A „Pericles"-szel ellentétben ezúttal nem valós történelmi személyiségeket mitizál, „archetipizál", hanem éppen fordítva: görög mitikus figurákat, isteneket, félisteneket, halandókat, vagyis a kereszténység előtti görög vallás szereplőit demitizálja, „ősképteleníti" egy kicsit. A háborús szerelmet vagy a szerelmes háborút ezúttal is mintha egy háttérhatalom, a lét-, ön- és fajfenntartás ösztöne kuszálná össze törvényesen vagy törvénytelenül, véletlenül vagy törvényes véletlenül. Pericles magánháborút folytat saját (nemi) ösztöneinek legyőzése reményében, amihez „érintett" nők asszisztálnak. Troilus Heléna „ügyéért" harcol a trójai háborúban, és magában is harcol azért, hogy (nemi) ösztöneinek is érvényt adhasson. Ezúttal is „érintett" nők a hős külső és belső harcának okai és okozatai, alanyai és tárgyai.

Pericles és Troilus egymás tükörképei, kiegészítői, mint ahogy a két darab is komplementer sok tekintetben, vagy tán teljesen az. Nem sok fantázia kell hozzá, hogy hőseinket egybegyúrva ne a jövendő Antonius „csíráit" lássuk bennük, „érintett" nőikben pedig a majdani Kleopátrát. Köztudott, hogy mind Antonius, mind Julius Caesar a trójaiakig vezeti vissza családfáját, amelynek a „mi" Aeneasunk a közös gyökere, közvetítője.

De folytassuk tovább hőseinkkel a közvetítést, lássuk, miféle magvas gondolatokkal tesznek bennünket is, mint egymást próbára:

„Pandarus:
(…) Aki kalácsot akar a búzájából, annak várnia kell az őrlésre.
Troilus:
Nem vártam?
Pandarus:
Hát igen, az őrlésre; de azután még várnod kell a szitálásra.
Troilus:
Nem vártam?
Pandarus:
Hát igen, a szitálásra; de várnod kell a kelesztésre.
Troilus:
Mindig csak vártam.
Pandarus:
Hát igen, a kelesztésre; csakhogy az »azután« szóban még a dagasztás, a szakítás, a kemencefűtés és a sütés is benne van; sőt arra is várnod kell, hogy kihűljön, különben megégetheted vele a szádat."
(Első felvonás, első szín)

Pandarus példabeszéddel érzékelteti Troilus tétlenségét, és átvitt értelemben arra utal, hogy az udvarlás fáradságos (de neki bizonyára mégiscsak kellemes) műveleteit magának kell elvégeznie (ez volna maga a bekerítés) Troilus helyett, akinek a kalács, vagyis Cressida a végén (miután már ki is hűlt) szinte magától az ölébe csöppen, ezúttal a szó szoros értelmében. A (búza)mag(ok) kicsisége, laposssága és a kalács kerek nagysága úgy aránylanak egymáshoz, mint Troilus Cressidához, vagy mint a spermiumok a petesejthez. A kalács nem más, mint átalakult (búza)mag(ok), ami annyit tesz: Troilus és Cressida egyek, egymásból következnek, még akkor is, ha a kalácsot igen nehezen lehetne búzamaggá visszaalakítani. A magban mégis benne van a kalács lehetősége, s a kalácsban ott a hajdani mag.

A szereposztás újra egy Hold-Troilust és egy Föld-Cressidát feltételez. Cressida „kihűltsége" ezúttal arra való utalás lehet, hogy a lány bizonyos szempontból ura ösztöneinek, hűvös, józan, és rendelkezik némi tapasztalattal az udvaroltatást s talán a testi szerelmet illetően is, szemben Troilusszal, aki a jelek szerint nem járt eddig sem az udvarlás udvaraiban, sem az ölelések öleiben, sem a szeretkezés szerveiben. Troilus erejét nem egyedül a trójai háború csapolta meg, és valószínű, hogy „puhasága, csacsisága, ijedőssége, éjszakai szüzessége, ügyetlensége" (ahogy magát leírta) sem pusztán fiatal korából eredő tapasztalatlanság. Csillagászati értelemben (teli)holdságát, erejét azért nem tudja érvényre juttatni, mert Cressida, vagyis a Föld árnyékban tartja, kitakarja a Nap, vagyis Heléna elől. Teljes holdfogyatkozás akkor következik be, amikor a Hold teljes

egészében a Föld árnyékába kerül. Az égboltról azonban nem tűnik el, bíborvörös színben pompázó korongját láthatjuk.

Shakespeare nem véletlenül foglalkozik olyan, látszólag a darabba nem igazán illő, jelentéktelennek tűnő dolgokkal, hogy pl. kinek milyen a színe, vagy hogy ki kicsoda is valójában:

„Pandarus:

És ne volna a haja [Cressidáé – H. I. megjegyzése] egy micurkát sötétebb, mint a Helénáé.

(…)

…ne volna csak rokonom, szebb lenne pénteken, mint Heléna vasárnap! De mit törődjem vele? Nem törődöm vele, felőlem legyen akár szerecsen… (Első felvonás, első szín)

(…)

Hát én csak annyit mondok, hogy Troilus – Troilus.

Cressida:

Akkor tökéletesen egyetértünk; mert határozottan nem Hector.

Pandarus:

Nem ám; és Hector se Troilus bizonyos tekintetben.

Cressida:

Így mindkettő megkapja az igazát: ő – ő maga.

Pandarus:

Ő maga? Ah, szegény Troilus! Bárcsak az volna!

Cressida:

De hiszen az.

Pandarus:

Volna az, elmennék mezítláb Indiába.

Cressida:

Nem Hector.

Pandarus:

Ő maga? Nem, ő nem ő maga. – Bárcsak az volna! No de van Isten az égben; ki ő, ki nem ő, eldönti az idő.

(…)

Heléna maga esküdözött a minap, hogy Troilus, ami a barna arcszínt illeti (mert meg kell vallanom, barna a színe) – nem igazán barna –

Cressida:

Nem, és mégis barna.

Pandarus:

Bizisten, hogy kimondjam az igazat: barna és mégsem barna.

Cressida:

Hogy kimondjam az igazat: ez igaz és nem igaz.

Pandarus:

Egyszóval: Parisénál különbnek mondta az arca színét.
Cressida:
Pedig Paris eléggé piros.
Pandarus:
Eléggé.
Cressida:
Akkor hát Troilus egyenesen jajvörös: ha Heléna Parisnál különbnek mondta, akkor az arcszíne élénkebb, mint a Parisé; ha a Parisé pirospozsgás, az övé meg még vadabb, akkor ez túlságosan lángoló dicséret a jó arcbőrre. Heléna aranyos nyelvecskéje ugyanilyen joggal magasztalhatta volna Troilust a rezes orráért.
Pandarus:
Esküszöm neked: szerintem Heléna jobban szereti őt, mint Parist.
Cressida:
Heléna görög nő, szerelemben örök nő."
(Első felvonás, második szín)

Pandarus és Cressida párbeszédei az első felvonás második színében igazolni látszanak feltételezéseinket szereplőink csillagmítoszi, de még inkább a szó tudományos értelmében vett csillagászati vonatkozásait illetően. Korábbi Shakespeare-elemzéseinkben már többször hivatkoztunk arra a megkerülhetetlen tényre, hogy Shakespeare egyszerre élt a középkorban és a reneszánszban is. Szellemiségét, lelkiségét, művészi habitusát mindkét kor, mindkét idő megtermékenyítően hathatta és hatotta át. Ezért nem lepődünk meg azon, hogy milyen magától értetődően személyesülnek meg műveiben a tágabban értelmezett természet erői, jelenségei, pl. akár az égitestek is (mint a mítoszokban), de ugyanakkor (és ettől válnak darabjai egyszerre korszerűvé és kortalanná) az aktuális tudományos tételeket is beleszövi fonalként cselekményeinek szövetébe. Így fordulhat elő, hogy pl. Cressidának sötétebb a haja, mint Helénának: ami annyit tesz, hogy a Föld sötétebb (bolygó), mint a Nap (csillag), a bolygóknak ugyanis nincs saját fényük, azt a Naptól, esetünkben Helénától kapják, akinek viszont fehér a keze:

„Pandarus:
Hát hogy lásd, hogy Heléna csakugyan szereti: odament hozzá, és fehér kezét rátette arra a hasadt állára –" (Troilus álláról van szó. Első felvonás, második szín)

A fehér szín Nap-szín, a kéz ujjai a Nap sugarai. Cressida földi vonatkozásaiban lehet „szerecsen" is, ami arra való utalás, hogy a Föld este elsötétül, de ha felhős idő járja, vagy éppen a Nap van fogyatkozásban, akkor is „szerecsenül" viselkedik, színt vált. Ebben a kettős koordináta-rendszerben (ti. középkori, asztrológiai, mitikus stb. az egyik oldalon, és reneszánsz, asztronómiai, tudományos a másikon) természetes, hogy a Holdat pl. egy ifjú

trójai harcos, királyfi, történetesen a király legkisebb fia elevenítse meg, akinek „szűzi balogsága” nemcsak abból fakad, hogy a szerelem érzése elvakította, de a szó szoros értelmében veszti el ugyanakkor éleslátását, mert szerelme, Cressida, aki a Földet játssza, árnyékát veti rá ebben a konstellációban. A szereplők tehát mitikusak, ősképi mivoltuk letagadhatatlan, a kor, amelyben a darab játszódik, több mint háromezer évre nyúlik vissza, de az is egyértelmű, hogy a jelzett konstellációt (Troilus, Cressida, Heléna Trójában) csillagászati értelemben a három égitest egy egyenes mentén való elrendeződése alakítja ki úgy, hogy a Föld a Hold és a Nap közé kerül, és holdfogyatkozást idéz elő. (A középkorban általános volt az a nézet, hogy a Holdat ilyenkor valamilyen természetfeletti lény, többnyire állat, egyszerűen megeszi, elfogyasztja.) Mindez arra utal, hogy Shakespeare már nem sárkányokkal eteti meg hősét (és bennünket sem ezzel etet), mert tisztában van a holdfogyatkozás tudományos, csillagászati magyarázatával. Csakis ezen a réven valósulhat meg az a furcsa, ellentmondásos helyzet, hogy Troilus Troilus is, meg nem is, hogy ő ő is, meg nem is, hogy barna is, meg nem is, hogy pirosabb, mint Paris, egyenesen jajvörös, stb., meg az, hogy ezeket a dolgokat majd az idő fogja eldönteni.

Ne feledjük, hogy ebben a színben Pandarus tulajdonképpen Troilus helyett udvarol Cressidának, és kegyeltjét megpróbálja a legjobb színekben feltüntetni. Utalásait persze nekünk is szánja (feladja a leckét), de minden szavával el akarja hitetni Cressidával, hogy Troilus mennyire szerelmes belé. Mennél szerelmesebb valaki, annál inkább kifordul magából, megváltozik, nem önmaga lesz, mert a szerelem elvakítja, elveszti az eszét, megbetegíti stb. Idővel aztán, ha elmúlik a „nagy érzés”, az ember lassan visszanyeri önmagát, kigyógyul a szerelemből, megjön az esze, olyan lesz, mint régen. Ő újra ő lesz, bár bizonyos értelemben mindig is az volt, aki, csak mégsem volt az. Hasonló a helyzet a Holddal is, amely barnás-vöröses, de ha teljes holdfogyatkozás állapotában látjuk, egészen kivörösödik, „jajvörös” lesz, vörösebb, mint Paris (Paris, mint látni fogjuk, a Marsot jeleníti meg, akihez, amelyhez hagyományosan a rozsdavörös szín társul). Idővel aztán, amikor a Hold kilép a Föld árnyékából, mint ahogy a Föld is elmozdul a Hold elől, a Hold visszanyeri eredeti barnás-vöröses (rezes) „orrát” és erejét is.

Pandarus nagy igyekezetében úgy beleélte magát az udvarlásba, hogy egyszer akaratlanul is elárulta magát, amikor kijelentette, hogy akár mezítláb is elmegy Indiába. Shakespeare újabb csavara ez a kitétel, amellyel azt akarja jelezni, hogy Pandarus régi vágású gavallér, aki a Földet még mindig laposnak képzeli, ezért a gyalogtúra mezítláb. Troilus, mint láttuk, ugyanezt a távot vízi úton tenné meg hajón, ami azt jelenti, hogy ügyetlensége ellenére mégis ő a jövő embere, mert tudja, hogy a Föld gömb alakú.

Az archaikus, mitikus gondolkodás eredendően geocentrikus világképet feltételez, és az égitestek, de elsősorban a Nap és a Hold mozgását a mozdulatlan Föld körül valóságosnak látja. A modern, felvilágosult, reneszánsz, tudományos szemlélet heliocentrikus, a Nap körül keringő égitestek mozgását a Földről szemlélve azokat látszólagosnak tekinti. Tekintettel arra, hogy Shakespeare két korban élt egyszerre (ti. archaikus, ill. tudományos), megengedheti magának, hogy akár egy darabon belül is váltogassa a „világképeit", és ezen a réven költői profitra tegyen szert: egy geocentrikus lapos Földet ideig-óráig lehet keríteni, de egy Nap körül keringő Hold csakis Földje árnyékában lehet fogyatkozásos. Shakespeare szinte egyetlen darabjából sem hagyja ki – így a miénkből sem – a Napot, a Holdat, a bolygókat, a csillagokat, vagyis a tágabb értelemben vett természetet. Mint József Attila, ő is a mindenséggel méri magát, és műveit is az asztrológiába és a csillagászatba ágyazott totalitás hatja át:

„Ulysses:
(…)
A menny maga, a bolygók, s ez a centrum
Mind rang szerint, elsőség, helyzet és
Szilárdság, arány, pálya, forma, évszak,
Tisztség és szokás szerint sorakoznak;
Nemes fényességben, s társai
Gyűrűjében trónját így üli Sol, [értsd: Nap – H. I. megjegyzése]
A dicső csillag: gyógyító szeme
Rossz bolygók ártó képét módosítja
S mint királyi parancs, jóra-gonoszra
Korlátlanul kihat; de ha a bolygók
Rossz csoportosulásba gabalyodnak,
Milyen járványok, szörnyek, zendülés,
Tengeri vihar, földrengés, szeleknek
Milyen mozgalma, rém, düh s változások
Dúlják-törik, tépik ki gyökerestől
Országok egységét s frigyes nyugalmát
Szokott rendjükből!..."
(Első felvonás, harmadik szín)

Ulysses gondolatait továbbgördítve arra a következtetésre juthatunk, hogy azt a bizonyos rendet a darab kontextusában Trója képviseli. Ebben a zárt, földközpontú világban Cressida körül forog látszólag minden, és itt a „látszólag" hangsúlyos, míg Heléna, a „fő világító" mellékszereplő ugyan, de mintha jelenléte nélkül mégis csorbát szenvedne az „ország frigyes nyugalma".A görög sereg ezzel szemben egyelőre rendetlen, sötét, kaotikus viszonyok uralkodnak, nincs központ, nincs viszonyítási alap, nincs Helé-

na, aki, amely valós világot mutatna. A görögöknek azért kell Heléna, hogy egy Trójánál magasabb szintű, komplexebb, Napközpontú (világ)rend teremtődjön, ahol a Nap-csillag, a Sol, vagyis Heléna fénye valós és nem látszólagos arculatát mutatja majd a dolgoknak.

Lassan tehát fény derül Troilus árnyékára, titokzatos betegségére, „szívvesztésére", vagyis arra, hogy ifjúként (egyelőre még reménytelenül) szerelmes, de Holdként sem teljes: vagy növekvő, vagy fogyó, vagy ha éppen teli, de akkor történetesen fogyatkozásban van. Hősszerelmesként két hölgy vonzáskörébe került, de holdi minőségében is két markánsabb égitest, a Föld és a Nap ereje mozgatja (kényszer)pályáján. Bizonytalansága ellenére mégis mintha tisztában volna „hölgyei" fontosságával saját létét, sorsát illetően, csakúgy mint azzal, hogy segítője nélkül – aki (mint már említettük) a Merkúr bolygót, Hermész istent, a hír (értsd: fényhozás) archetípusát képviseli, s mint a Naphoz legközelebb keringő bolygó, általános információhordozó Troilus és Cressida között – nem juthat semmire sem. Pandarus heves (ál?) udvarlásában, kerítésében nem riad vissza attól sem, hogy féltékennyé tegye Cressidát pl. azzal az (ál?) hírrel, hogy Heléna (is) szerelmes Troilusba. Cressidát (látszólag) nem hatja meg ez az új fejlemény. Számára (és számunkra is) Pandarus állításai egyszerre igazak is meg nem is. Ugyanez vonatkozik természetesen Cressida őszinteségére is: nem tudhatjuk igazán, hogy magának hazudik-e, Pandarusszal járatja a bolondját vagy bennünket csap be, amikor valójában igazat beszél. Ha eltekintünk Shakespeare konkrét történetétől, és elvonatkoztatunk, újfent a látszat és a valóság kérdései vannak napirenden, vagy a Föld- ill. Napközpontúság kerül terítékre, mindazonáltal tényként könyvelhetjük el azt, hogy a nők körül forog minden háború és béke, akár „Nap-nő", akár „Földnő" kerül éppen a gyújtópontba.

Talányos kérdés, hogy Shakespeare mitikus antihőseit az ösztöneik (nemi? élet? halál? stb.) hajtják-e, amikor „nőt akarnak", vagy a matriarchátust sírják vissza borújukban, háborújukban, amikor Helénát próbálják visszaszerezni, vagy jobb híján, mint Troilus, a görögök is kiegyeznek egy Cressidával.

Egyelőre azonban úgy áll a dolog, hogy a trójaiak telítve vannak női energiákkal, s talán éppen ezért bevehetetlenek: maga a város, a vár felfogható úgy is, mint egy női minőség („háromszoros Ilus"), a görögök viszont nő híján hiába potensek, mégis gyengék:

„Ulysses:
…a vár [Trója – H. I. megjegyzése]
Nem erején – gyöngeségünkön áll."
(Első felvonás, harmadik szín)

S most vissza Trójába: Pandarus tovább „fűzi” Cressidát, és igaz hazugságában azt állítja, hogy:

„Pandarus:

– és nekilát, hogy fehér szőrszálat fedezzen fel az állán. [Ti. Heléna Troilus állán – H. I. megjegyzése]

(…)

Cressida:

Mire tört ki az a nagy nevetés?

Pandarus:

Szűzanyám, hát a fehér szőrszálra, amelyet Heléna talált a Troilus állán.

(…)

Pandarus:

A nő [Heléna – H. I. megjegyzése] azt mondja: »Itt összevissza ötvenkét szál szőr van, és egy abból is fehér?«

Cressida:

Ezt Heléna kérdezte.

Pandarus:

Kétségtelen: ez volt a kérdéses kérdés. »Ötvenkét szőrszál – felelt Troilus − és egy fehér közöttük: ez az ősz szál az apám, a többi meg a fiai.« »Jupiter – kiált fel erre Heléna – vajon melyik ezek közül a szőrök közül Paris, a férjem?« – »Az a kétágú – mondja Troilus − tépd ki és add neki.« De lett is nevetés, és Heléna úgy elpirult, és Paris úgy dühbe gurult; és a többiek mind úgy nevettek, hogy nem akarták abbahagyni.”

(Első felvonás, második szín)

Első olvasatban Pandarus elbeszélése, amelyben Heléna és Troilus „intim viszonyát” próbálja érzékeltetni, mint tudjuk, olyan „kerítési stratégiát” takar, amellyel a nagybácsi Cressidában újfent a féltékenység magvait kísérli meg elhinteni. Az az állítás (tény?), hogy Troilusnak hasadék van az állán, utalhat annak férfias határozottságára, akár örökölte ezt a bizonyos „vágást”, akár szerezte, pl. harc során, sebesülés közben stb. (A korabeli fiziognómia, amely az arc és a jellem összefüggéseit vizsgálta, a férfiak állkapcsán jelentkező „hasadékot”, vagyis vágásszerű – függőleges – bemélyedést viselőjének karakán határozottságához társította.) A szakáll is érettségre vall: három-négy szál „kis érettségre”, ötvenkét szál „nagy érettségre”, amelyből az a bizonyos ötvenkettedik, amely fehér, már némi bölcsességet is feltételezhet.

Második olvasatban (átvitt értelemben) viszont ez a határozott hasadtság Troilus állán a Hold kifli (C betű) alakját is demonstrálhatja, vagyis annak csökkenő voltára való utalásként is értelmezhető, annál is inkább, mert (csak) 3-4 szál szőr díszeleg rajta:

„Pandarus:

(…)

Ugyan, biztosan tudom, hogy jobban szereti. [Ti. Heléna Troilust – H. I. megjegyzése] A minap odament hozzá az erkélyablakban – és tudod, Troilusnak még alig serked három-négy szál szőr az állán –”

(Első felvonás, második szín)

A gyér szakáll talán a Hold egyre apadó erejét, fényét jelzi, tekintettel arra, hogy Heléna közvetve, az erkélyablakból veti rá tekintetét. Amikor viszont Heléna Troilus állát cirógatja csodálatosan fehér kezeivel, már nem közvetett a kapcsolat, és ebben a megvilágításban már egy „érett” telihold tükrözi vissza a Nap sugarait ezzel a bizonyos ötvenkét szál (vöröses-barnás?) szakállszőrrel, amelyből egy a tetejében még fehér is, mint Heléna keze. Az ötvenkettes szám, mint már írásunk elején láttattuk, látlattuk, kerek Hold-szám, az év heteire vonatkozik (erre is vonatkoztatható): ennyi idő (ti. ötvenkét hét) kell ahhoz, hogy a Föld egyszer körbekerülje a Napot, esetünkben Troilus Helénát. Ennyi időt szánt Homérosz is az „Iliász”-ra, aztán lett, ami lett. A Merkúr bolygó Pandarus képében majdnem mindenkor (szem)tanúja lehet a Nap és a Hold, illetve a Hold és a Föld aktuális helyzetének. Ha a Hold, mint azt a fenti idézet is illusztrálja, telibe kapja a Nap fényét, kerekké, telivé, fényessé (szakállassá) válik. Ilyenkor udvarol Heléna Troilusnak, ilyenkor számolgatja a szakálla szőreit, úgy is mondhatnánk, hogy ilyenkor néz a fejébe. (A „fejbenézés” a szoláris mítoszokban a szerelem és a halál együttes jelképe.) Cressida viszont sehol.

Amennyiben viszont beteljesül Troilus és Cressida szerelme (is), és Shakespeare úgy alakítja történetét, hogy fiataljaink egymáséi legyenek, akkor olyan, viszonylag ritka égi konstelláció áll elő, hogy Cressida „birtokolhatja” Troilust, de egyben szerelme és Heléna felett is gyakorolhatja hatalmát, amikor maga áll (kerül) Troilus és Heléna közé, és minden sötétbe borul, mint holdfogyatkozáskor, amikor a Föld eltakarja a Holdat a Nap elől, de a Hold mégis „jajvörösben” ég a szerelemtől. Heléna viszont sehol.

Hogy mire célzott Troilus (Shakespeare), amikor a kétágú szakállszőrét fivérére, Parisra vonatkoztatta, csak találgathatjuk. A görög mítoszi hagyomány (elsősorban Homérosz révén) Parist úgy ismeri, mint aki a trójai háború ideje alatt többet vitézkedett felesége, Heléna hálótermében, mint a csatamezőn. Mindazonáltal kitűnő nyíllövő is volt, nyílvesszeje oltotta ki a legnagyobb görög harcos, Achilles életét is. Nem kizárt, hogy Paris „kettős fegyvere”, ti. hím- és nyílvesszője vetül Troilus kétágú szakállával a képbe. De ha jobban belegondolunk, ugyanez a kétágú szakáll (értsd: hím- és nyílvessző, lásd fent) szinte

valamennyi trójai és görög harcost is jelképezheti, hiszen valamennyien szerelmesek: Helénába, Cressidába, értük, miattuk harcolnak hímként is, harcosként is ilyen-olyan vesszeikkel. Ezen a ponton érdemes elgondolkodnunk a vesz, vész, vesző, vésző, vessző szavainkon.

Kisebb kitérőkkel ugyan, de továbbra is Trója falain belül próbálunk (más) értelmet (is) adni szereplőink szavainak:

„Pandarus:

Esküszöm, hogy igaz; úgy sír utánad, mintha áprilisnak volna a gyermeke.

Cressida:

Én meg kivirulok a könnyeiben, mint májusi esőben a csalán.

(…)

(Hector átmegy a színen.)

Pandarus:

Ez Hector, ez, ez, nézd csak, ez; ez aztán legény a gáton! – Jó szerencsét Hector! – Ez aztán nagyszerű férfi, húgocskám. – Ó, hősi Hector! – Nézd a tekintetét; micsoda arc! Nem nagyszerű férfi?

Cressida:

Ó, nagyszerű!

(…)

Miféle lapító figura közeledik ott?

(Troilus átmegy a színen.)

Pandarus:

Hol? ott? az Deiphobus. − Troilus! Ez aztán férfi, húgocskám! – Hű! – Vitéz Troilus, lovagok hercege! (…) – Ó, csodálatos ifjú! még huszonhárom sincsen.

(…)

Cressida:

A görögök közt ott van Achilles, az mégiscsak különb Troilusnál.

(…)

Pandarus:

Micsoda egy nő vagy! Az ember nem érti, miféle fedezékekre támaszkodol.

Cressida:

Hátamra, hogy védjem a hasamat; eszemre, hogy leplezzem a cselfogásaimat; titoktartásomra, őrizze a becsületemet; álarcomra, hogy védje a szépségemet; és tereád, hogy mindezt együtt megoltalmazd: mindezek mögé a fedezékek mögé húzódom és még ezer őr mögé.

Pandarus:

Mondj egyet az őreid közül.

Cressida:

Nem én; őriznem kell őket tetőled; és ez az egyik főóvatosság: ha nem tudom elfedezni azt a pontomat, amelyen nem szeretnék döfést kapni, őrizkednem kell neked elmondanom azt, hogy hogyan kaptam a szúrást, mindaddig, míg túl nem dagad minden leplezésen, és akkor már nem segít semmi őrség.

Pandarus:

No de micsoda nő vagy!"

(Első felvonás, második szín)

Menjünk sorjában. Április és május hónap a tavasszal (termékenységgel, szerelemmel) hozható kapcsolatba (legalábbis a mérsékeltnek mondható égövön), a Föld ebben az időszakban borul virágdíszébe, ekkor a legszebb, a legkiteljesedettebb stb. Cressidának azonban valami miatt terhes lehet Troilus sírós-szenvedő szerelme, s talán ezért hasonlítja magát a májusban viruló, esőáztatta csalánhoz, amelynek érintése erősen viszkető hatást okoz. A csalánt ugyanakkor gyógynövényként is számon tartják, amely sokféle betegségre gyógyír. Ami számunkra ebből a szempontból most talán a legfontosabb, hogy (eső) vizes (könnyes?) ázata, teája serkenti az anyatej-elválasztást.

A felvonuló lovagok motívumát egyszer már volt szerencsénk látni: Pericles is egy efféle mustrán lett kiválasztva Simonides udvarában. Ott is, itt is kissé idegenül hatottak, hatnak első látásra a középkor hősszerelmesei az ókori Görögországban, esetünkben éppen Trójában. Ennek ellenére nem rójuk fel Shakespeare-nek ezt az időugrást, már csak azért sem, mert mindkét esetben dramaturgiailag szervesen épül a látlat a cselekmény egyik kitüntetett helyére, amikor látszólag a nő választ férfit, valójában azonban a lánynak választanak (hős)szerelmest a kínálatból az erre szintén kiválasztott (gyám)apák, ill. az eladósorba jutott lányoknak, a majdani potenciális menyasszonyoknak választanak vőlegényt, férjjelöltet. Cressida lelkesedése Hector és Achilles iránt (részben?) őszinte: vajon melyik ifjú („apás"?) leány ne akarna magának urául egy magánál idősebb, érettebb, sikeres, biztonságot nyújtó alfahímet? Ne feledjük, a két említett férfi a trójaiak ill. a görögök legnagyobb harcosai, rajtuk áll vagy bukik a háború kimenetele.

Másfelől viszont „elterelő hadműveletről" lehet szó Cressida részéről (hiszen maga is hadat visel), ami arra való, hogy megmutassa a világnak: már csak nem megy úgy hozzá az első legényhez, aki szemet vet rá, még majd azt hiszik az emberek, hogy rá van szorulva egy „lapító figurára" (ez volna Troilus, aki, amely ebben az állapotában nem kerek, teli, hanem lapos, azaz növekvő vagy fogyó Hold). Úgy kell tennie, mintha jó házból való volna, mint aki megfelelő neveltetésben részesült, sőt, még azt is megengedheti magának, hogy ócsárolja a kérőt, hogy kéresse magát, még akkor

is, ha maga magának kénytelen bevallani – vagy hazudni −, hogy Troilus az igazi:

„Cressida:
Nem én, bátyám: atyámat elfeledtem.
Vérközösség? Nem, semmi rezzenés!
Szív, lélek, rokon, vér: oly közel egy sincs
Hozzám, mint az édes Troilus."
(Negyedik felvonás, második szín)

A kerítés hosszú, sok szakértelmet kívánó munkája alatt mintha Pandarusban (csakúgy, mint bennünk) felsejlene valami abból, hogy Cressida talán nem is olyan ártatlan, mint amilyennek magát mutatja, s hogy rosszul ítélte meg eddig a lányt. Félretéve minden rutint és professzionitást, a kerítés szabályait szinte megszegve kérdez közvetlenül rá a lány „fedezékeire", „őreire".

Shakespeare mesterien bújtatja Cressida szavaiba a darab talán legnagyobb talányát, titkát, tabuját, azt ti., hogy Cressida minden valószínűség szerint viselős. Ez a magyarázata annak, hogy védenie kell a hasát, leplezni cselfogásait, titkait, hogy meg kell őriznie becsületét: azt a látszatot kell keltenie, hogy tiszta, ártatlan, érintetlen, hogy szűz. Ezért szorul ő is (mint Troilus) segítőre, aki kerít neki egy, akár csak 23 éves „lapító figurát", aki gyenge is, buta is, félszeg is, mégis, vagy talán éppen ezért alkalmas arra, hogy a világ előtt „legalizálja" az állapotot, az állapotát, az állapotosságát, az ál-laposságát, mert maga is tudja magáról, hogy igazság szerint nem lapos, hanem kerek lesz, mint maga a (reneszánsz) földgolyó. Cressida kerek perec bevallja kerítőjének, hogy (amint maga fogalmaz) kapott már szúrást testének azon pontjára, amelyet most (éppen a szúrás miatt) különösen védeni, „fedezni kell". Mintha azt akarná kifejezni, hogy nem csupán (ál) ártatlansága látszatát kell megőriznie, hanem azt is el kell „fedeznie", hogy gyermeket hord a szíve alatt, s ami talán még ennél is fontosabb rejtenivaló, az magának a „szúrásnak" a hogyanja, mikéntje, magyarán a fogamzás körülményei, még közelebbről, hogy ki az apa.

Pandarus a jelek szerint értett a szóból:

„Pandarus:
No de micsoda nő vagy!"
(Első felvonás, második szín)

Kerítőnk, aki hosszú pályafutása során bizonyára találkozott már hasonló esetekkel, ura a helyzetnek, tovább kell menni…

Mi viszont nem tudjuk olyan könnyen túltenni magunkat az új fejleményeken, mint Pandarus. Olyan érzésünk van, mintha még mindig Pericles titkokkal teli rejtelmes életének legféltettebb tabuit kellene ezúttal is felfednünk, közvetítenünk. Lehet, hogy Calchas és Simonides

egy és ugyanaz az apafigura, és hogy Cressida és Marina is egyek, ha másban nem, hát „megesettségükben". Minden jel arra vall, hogy a háttérben lányaikkal vérfertőző viszonyt folytatott apák bújnak meg. Calchas, mint már említettük, trójai pap, a görögökhöz átállt hírhedt, ún. madárjós (augur) volt, aki jóslataival nagy szerepet játszott abban, hogy a görög sereg győzött. Megjövendölte az ostrom időtartamát, elrendelte, hogy a győzelem érdekében áldozzák fel Iphigeniát, a görög seregeket vezető Agamemnón lányát, talán a trójai ló ötlete is tőle származik. Shakespeare-t mindebből csak az „átállás" érdekelte, hiszen Calchas nemcsak a trójaiakat árulta el, de a lányát is, akivel feltehetőleg viszonya volt, és talán teherbe is ejtette. Ez lehetett eltűnésének, átállásának oka, ugyanakkor nem zárhatjuk ki azt sem, hogy ezzel a tettével hozható összefüggésbe jóslata a görögök győzelméről. Első megközelítésben ugyan logikusnak tűnhet, hogy félt a következményektől, és ezért bízta a megesett lányát mit sem sejtő testvérére, Pandarusra, hogy az kerítsen neki egy „balekot", aki bevallottan is szerelmes Cressidába, s a fiatalok „együttléte" talán fátylat borít a múltra, és a liliomtipró apa kilétét is homályban tartja, aki ezen a réven tovább gyakorolhatja (háttér) hatalmát.

Tovább folytatva ezt a logikai sort, kaphat értelmet Calchas túszcseréjének ötlete is, ezen a réven ugyanis az apa közvetlenül irányíthatja leánya további sorsát, és átveheti Pandarustól a közvetítő szerepét. Ezúttal Diomedes a soros, ő a következő kiszemelt (vő)jelölt, aki immár a görög oldalon teljesít szolgálatot Cressida mellett. Szerepe szerint ő is hivatalos szerető, mint volt Troilus, de igazság szerint „alibi kapcsolatban" van Cressidával. A cselfogásait eszével leplező Cressidának ezúttal is legalább olyan „terhes" ez az új „szerelem", mint volt Troilusszal, de a „háttérhatalom" arra kényszeríti, hogy továbbra is titokban tartsa a felszarvazó apa kilétét, vagyis magának a háttérhatalomnak az elfedését, „fedezékét" szolgálja Diomedes és Cressida viszonya.

Elképzelhetőnek tartunk ugyanakkor egy olyan értelmezést is (és lehet, hogy erről ad hírt Shakespeare a sorok között), hogy Calchas mint pap és jós, vagyis mint beavatott, aki járatos a titkos tudományokban, és közvetít az istenek és az emberek között, előre megfontolt szándékkal, kitervelt vérfertőzéssel rontotta meg Cressidát abból a célból, hogy „könnyűvérűvé tett" lányát a maga módján áldozza fel, természetesen a görögök győzelme érdekében. Ebből a megfontolásból hozatta át Cressidát a görögök oldalára, ezért dobta oda a görög vezéreknek, mint rimát, aki mindenre kapható. A görögök a jelek szerint éltek is a lehetőséggel, s nem kizárt, hogy a pap-jós lányával való „közösködés" hitük szerint új, mágikus, misztikus harci kedvvel és erővel telítette fel

őket, ami hozzájárulhatott végső győzelmükhöz. Ez az olvasat azt is jelenti, jelentheti, hogy Calchas valójában egy többlépcsős áldozati szertartást valósított meg, melynek szerves része a lányával való nemi viszony, beleértve a fogamzást is, és Cressida e viszonyból eredő, ebből következő szajhává válását, majd a görög vezérekkel történő rituális-áldozati nászát. Ismeretes, hogy az áldozatbemutatás az emberiség legrégibb kultuszaiban is bevett gyakorlat volt, és a felsőbb hatalmakkal való közvetítést, vagyis a velük való kapcsolat fenntartását célozta. A szertartást csakis beavatottak végezhették (pl. varázslók, sámánok, papok, királyok stb.) a legkülönbözőbb alkalmakkor. Hadjáratok előtt pl. szinte kötelező volt adományokat felajánlani, feláldozni. Leghatékonyabbak az ún. véres áldozatok voltak: zsenge állatok, szüzek, gyermekek stb. A görögöknél az áldozatbemutatás legfőbb célja az istenek jóindulatának, kegyeinek elnyerése volt, adott esetben háborús győzelem érdekében.

A görög mítoszi hagyomány szerint (és erről Shakespeare nem mesél, de bizonyára ismeri az ide vonatkozó történetet) Calchas kinyilatkoztatta, hogy mindaddig, amíg Agamemnon, a görög had vezére nem áldozza fel a legszebb lányát Artemisznek, nem indulhat el a görög sereg Trója ellen. A legenda szerint ugyanis Artemisz haragudott Agamemnonra, amiért az egy vadászatkor nagy távolságról terített le egy szarvast, és azzal kérkedett, hogy ezt még az istennő sem csinálhatta volna jobban. Artemisz a Hold és a vadászat istennője volt, aki a szülésnél védelmezi a nőket és a gyermekeket, szent állata pedig a szarvastehén volt. Agamemnon hosszas tépelődés után beleegyezett az áldozatba, de az áldozat, Iphigénia is nagylelkűen törődött bele, hogy életét adja Görögország dicsőségéért. Végül (az utolsó pillanatban) Artemisz megmentette Iphigéniát a halál torkából, az áldozati oltárra a lány helyett egy szarvastehenet varázsolt, Iphigéniát pedig a papnőjévé tette.

Nem csodálkoznánk, ha Shakespeare a legendából merítené az ihletet a saját történetéhez, amelyben Cressidát áldozza, áldoztatja fel a maga módján, Cressida ugyanis hivatalosan szűz, de méhében már Calchas gyermekét hordozza. Calchas tehát kétszeresen is behódol az isteneknek (talán ő is éppen Artemisznek?), amikor lányát is, és annak magzatát is, aki szintén saját gyermek, kiteszi a görögök kényének-kedvének. Keresd a férfit, mondhatnánk ezután, hiszen Calchas igazi háttérhatalomként működik. Korábbi látlatainkban már többször láttattuk, hogy Shakespeare darabjaiban legtöbbször láthatatlan az az erő, amely a hatalmat gyakorolja, és éppen ezért marad a háttérben.

Csak találgathatjuk, hogy Cressida tisztában van-e küldetésével (mint volt Iphigénia), ti. azzal, hogy áldozat. Tény, hogy magával is, kérőivel is,

a görögökkel is, velünk is képes elhitetni, amit akar, vagy amit éppen elvárnak tőle, vagy (és ez a legvalószínűbb) amit vele mondatnak, általa üzennek valahonnan a háttérből, a külső sötétség régióiból. Calchas a Szaturnusz archetípusát testesíti meg a darabban, aki rokona lehet Pandolfnak a „János király"-ból. Az archaikus világ hetedeik, legkülsőbb bolygóistenségéről lehet szó, aki a görögöknél a Kronosz névre hallgat, és arról hírhedt, hogy saját gyermekeit falja fel.

Az az érzésünk, mintha a látszólag nagyon is öntörvényű Cressidát egyedül nagytörvényű apja, Calchas lenne csak képes kordában tartani. A darabban csak egyszer történik utalás arra, hogy Cressida megpróbál kibújni apja „ármány" törvényei alól, és hogy érzelmileg sem, testileg sem köti már semmi Calchashoz. Talán nem véletlen, hogy éppen akkor törnek ki a lányból az apától való szabadulás, függetlenedés szavai, amikor az apa a háttérből éppen szerelmétől szakítja el sikeresen a kétségbeesett Cressidát, és rendeli magához, az ellenséghez, a görögökhöz, Diomedeshez. Érdemes az egyszer már (részben) idézett szövegrészt újból elővenni:

„Cressida:
Nem én, bátyám: atyámat elfeledtem.
Vérközösség? Nem, semmi rezzenés!
Szív, lélek, rokon, vér: oly közel egy sincs
Hozzám, mint az édes Troilus. – Ó, ég!
Én legyek a hűtlenség koronája,
Ha elhagyom! Idő, kényszer, halál,
Gyötörjétek bár agyon ezt a testet,
Szerelmem épülete oly szilárd
Marad, mint a föld középpontja, mely
Mindent magához vonz. – Megyek be, sírni. –"
(Negyedik felvonás, második szín)

A „vérközösség" szó nemcsak vérrokonságra utalhat, de vérfertőzést is fedhet, amit nem véletlenül igyekszik rezzenéstelenül elfedni az apával megesett lány. A „szív", „lélek", „rokon", „vér" szavak sem csupán az apa-lány közelség szinonimái, de az adott helyzetben, vagyis Cressida és Troilus szerelmének testi beteljesülése után úgy is hathatnak, mintha Troilus nemcsak az apát pótolná úgy általában, hanem a „szerető" apa helyett volna „szerető".

Nem arról lehet tehát szó, hogy egy ivarérett lány szakadna el (le?) a szó pszichológiai értelmében a jó apáról, hanem arról, hogy egy „rossz házból való", anyát talán sose látott, megrontott, és ezért személyiségében zavaros „micsoda nő" próbál teljes valójával megszabadulni minden áron a megrontó apától, aki mindennek ellenére továbbra is bűvkörében tartja. Cressida „szerelemépületének szilárdsága" mintha már nem is csak Troilusra vo-

natkozna, hanem úgy általában utalna arra, hogy Cressida mindent magához vonz (mert ilyen a természete), mint a Föld középpontja. Shakespeare nagyon elemében van. A mindent magához vonzó szilárd szerelemépület tehát magára Cressidára való utalás lehet Shakespeare részéről, és az állandó (szilárd) szerelemre való készséget, a mindennel, mindenkivel (pl. „fűvel-fával") való szerelmeskedést, a hivatásszerűen űzött szerelmet, a rimaságot és talán a nimfomániát sejteti. De többről is szó esik itt, arról ti., hogy Cressida egy más, úgymond csillagászati, csillagmítoszi értelemben is definiálja magát, miszerint ő maga a Föld, sőt, annak is a középpontja. Többszörös Föld-központúság, geocentrizmus ez a javából. A mester azonban még ezen a ponton sem elégeli meg a szavak csűrését-csavarását, újabb titkokkal és fizikai ismeretekkel lep meg bennünket, amikor (tömeg) vonzást, más szóval gravitációt emleget. A graviditás latin szó, és terhesség, másállapot értelmű. Cressida valóban „más állapotban" van, apjától terhes (az élete). A gravirációs kölcsönhatást Isaac Newton 70 évvel Shakespeare halála után fogalmazta meg, ill. publikálta, miszerint két, tömeggel bíró test közt olyan erő hat, amely a testek tömegközéppontjainak egymás felé ható gyorsulását okozza.

Ez az univerzális gravitációs kölcsönhatás mutat Shakespeare szerint átfedést Cressida mindent saját középpontjába vonzó erejével. A kortárs fizika számára azonban mindmáig kérdés marad, hogy a tömegvonzást miféle közeg közvetíti, milyen erőtér és milyen részecskék adják át a tömegvonzást a másik testnek. A feltételezett elemi részecskét, a gravitront máig nem sikerült kimutatni. Íme egy újabb háttérhatalom, egy újabb láthatatlan erő, amely tovább bonyolítja szereplőink életét, akik még csak hírből sem ismerték Newton törvényeit, Newtonnak viszont volt mit ellesnie Shakespeare-től…

Cressida Calchas általi „elmozdítása" Trójából nemcsak pszichológiai vonatkozásban sokkolta a lányt, és kényszerítette arra, hogy alkalmazkodjék az új helyzethez, és egyszerűen „túléljen"-„visszaéljen" efféle „színevisszája-állapotokat", de csillagmítoszi tekintetben is egy szokatlan konstellációt eredményezett számára. Tekintettel arra, hogy Heléna (Nap) mindeddig Trója falain belül tartózkodott, minden bennlakónak juttatott valamit a fényéből. Kivéve Troilust, akit holdfogyatkozásos állapotában is módunk volt megismerni, amikor Cressida (Föld) árnyékot (az árnyékát) vetett rá azon a bizonyos szerelmi beavatáson.

A külső sötétségben azonban Calchas gyakorolja a hatalmat, és a Nap, vagyis Heléna sincs jelen. Trója várának falai nem engedik át a fényét, valójában ezért a „fény-asszonyért" folyik a küzdelem. Cressida tehát ebben a homályos (lét)helyzetben maga is sötétre vált, mint az éjszakai Föld. Diomedes most Troilus (hason)mása, „dublőrje", a „di" ugyanis szóösszetéte-

lek előtagjaként az utótag kettősségét „másodságát” jelöli. Diomedesnek „má-sodsága ellenére” mégis van egy helyzeti előnye Troilusszal szemben, az ti., hogy Holdként Cressida (Föld) sohasem okozhatja fogyatkozását, nem vetheti rá árnyékát, mert ebben a közegben egyszerűen nincs Nap, és ha nincs Nap, nincs igaz szerelem sem Diomedes szívében, bármennyire is mindent belead Cressida. Thersites kitűnő érzékkel figyel fel Diomedes holdi karakterére, amikor a következőképpen fogalmaz:

„(…) Tépi a száját és ígér, mint a rossz vizsla; de ha végez valamit, csillagjósok jelenthetik, hogy csoda történt és változás jön. A nap kölcsönöz a holdtól, amikor szavát tartja Diomedes.”

(Ötödik felvonás, első szín)

Nem marad már más Cressida számára, minthogy immár kéjnőként fogadja és viszonozza a görög vezérek, Agamemnon, Menelaus, Achilles, Nestor, Patroclus csókjait (Ajax és Ulysses valahogy kimaradnak), vagyis odaadja, feláldozza magát ebben a kényszerhelyzetben, aztán dolga végeztével egyszerűen maga is eltűnik, lelép a színről. Calchas dörzsölheti a markát, ő megtette, amit lehet, amit kell, és Cressida már minden bizonnyal az istenekkel udvaroltat, akik majd az elvárásoknak megfelelően döntenek a háború sorsáról.

A történetnek azonban vannak további áldozatai is, róluk is szólnunk kell, annál is inkább, mert Shakespeare értelmezésében más hangsúlyt kapnak, mint a (homéroszi) görög mitológiában. Volt már szó arról, hogy a régieknél a leghatékonyabbnak számító véres áldozat az emberáldozat volt, amelynek egyik megnyilvánulási formáját, az önfeláldozást külön tisztelet övezte az emberek és az istenek között. Úgy tűnik, hogy a trójai háború döntő küzdelme a trójai Hector és a görög Achilles között nem annyira Achilles győzelmével, mint inkább Hector önfeláldozásával ér véget:

„Hector:
Legrothadtabb mag, kívül ragyogó;
Szép fegyvered életedbe került. –
Nagy nap volt: végre; most megpihenek:
Le kard, ittál vért és halált eleget!
(Leveti sisakját, kardját és pajzsát félreteszi. Achilles és a myrmidonok jönnek)
Achilles:
Nézd, Hector, hogy ereszkedik a nap;
Hogy liheg sarkában az undok éj:
S ahogy a nap sötétül és leszáll,
A fénnyel Hector élete lejár.
Hector:
Nincs kardom: rút az előnyöd, görög!

Achilles:
Rá, rá, fiúk! Döfd! Ez az, őt kerestem.
(Hector elesik)
Így dőlj most, Trója; Ilion omolj:
Szíved, izmod és csontod, íme por!
Föl, myrmidonok, zúgván zúgjatok:
Achilles sújtott, a nagy Hector halott!
(Hátrálót fújnak)
Hah! hátráló – a görög oldalon.
Myrmidon:
Takarodót fúj Trója is, uram.
Achilles:
Éj sárkányszárnya födi el a földet,
És bíróként áll a két had közé.
Éhes kardom, félig jóllakva csak.
Pihenj: jó volt ez az ínyenc falat. –
(Kardját hüvelyébe rejti)
Lovam farkához most a tetemet!
Végigsöpröm vele a harcteret."
(Ötödik felvonás, nyolcadik szín)

Az elemzők, a hivatalos irodalomtörténet általában Achilles kegyetlen, szadista, brutális, lovagiatlan, dicstelen stb. szerepét szokták kiemelni Hector megölése kapcsán, Hectornak pedig azt róják fel, hogy hiúságában, elbizakodottságában, fejébe szállt dicsőségében, győzelmi mámorában mielőtt hátrálót fújtak volna, vagyis idő előtt, hagyta abba a harcot, és ez az önlefegyverzés okozta vesztét. A mi felfogásunkban (s lehet, hogy Shakespeare is ezért tért el a „hivatalos" mítoszi cselekménytől, és alakította a maga szakállára a végjátékot) Achilles részéről nemcsak egy orv, a háborús illemtant be nem tartó közönséges mészárlásról lehet szó Hector megölése kapcsán, hanem egy nyilvános kivégzésről, ahol Achilles a rituális szertartás beavatottja, aki az ilyenkor szokásos módon végzi el myrmidonjaival az áldozatbemutatást, és ajánlja isteneinek a magát áldozatul felkínáló fegyvertelen trójai harcost.

Hectort harcra készültében minden családtagja (felesége, húga, öcscse, apja, anyja) a rossz előjelekre, álmokra, jóslatokra, megérzésekre stb. hivatkozva próbálják lebeszélni a harcról, ő viszont hajthatatlan, és csak a maga megérzéseire, belső késztetésére hallgat, mintha tudná, érezné, hogy szeretett városáért nem is annyira harccal, hanem önként vállalt halálával tehet a legtöbbet. A darab ezen epizódja, tehát ez előjelek, a lebeszélés motívuma, majd magának a halálnak a körülményei, szinte szó szerint megegyeznek azzal, ahogy Shakespeare Julius Caesar

halálát színpadra álmodta. Itt is, ott is önként vállalta a halált a hős, anélkül, hogy előtte összebeszéltek volna a gyilkosokkal, vagyis magának az áldozati szertartásnak a „kivitelezőivel", akik mindkét esetben tudták, érezték, hogy mi a teendőjük. Nem biztos azonban, hogy tisztában voltak tettük szakrális jelentőségével, ugyanis maga az áldozat hozta őket abba a helyzetbe, hogy ölésükkel valójában rituális gyilkosság, áldozati szertartás beavatottjai, és tulajdonképpen szívességet tesznek, asszisztálnak az áldozatnak.

Hector áldozathozatalának természetesen megvannak az előzményei, csak vissza kell lapoznunk a második felvonás második színébe, ahol élénk vita alakul ki a testvérek között (Troilus, Paris, Cassandra, Helenus és Hector) arról, hogy a görögök által felkínált béke fejében visszaadják-e Helénát az ellenségnek. Paradox módon éppen a hősszerelmes Troilus és Paris az, aki háborúpárti, és harcolna Helénáért, Helenus és Cassandra, a jóstehetséggel megáldott ikerpár a további vérengzések elkerülése, de mindenekelőtt Trója megmaradása érdekében visszaszolgáltatná Helénát a görög „kérőknek". Hector, a trójaiak legnevezetesebb harcosa, szintén paradox módon, sem a harc mellett teszi le a voksát, békepárti, és úgy gondolja, hogy Heléna „nem éri meg az árát". A vitában végül győz a szerelem („a szerelem mindent legyőz"), s a szerelmes Troilusnak és Parisnak sikerül rábeszélnie Hectort, hogy megváltoztassa véleményét, és mégis kardot ragadjon, s úgy harcoljon Helénáért, hogy neki magának ne érje meg az árát:

„Troilus:
Felfogásunk leglelkére tapintasz:
Ha a dicsőség nem izgatna jobban,
Mint a dagadt bosszúvágy etetése,
Egyetlen csöpp trójai vért se vágynék
Ontani érte. De most, hősi Hector,
Ő a babér, a becsület, a hírnév,
Nagyszerű tettek sarkantyúja, ő
Lelkesít most a görögöt legyőzni,
S a hír szentekké emel a jövőben:
Mert hiszem, a megígért glória
Oly dús koszorujáról, amilyen
E csaták homlokáról mosolyog,
Hector az egész világért le nem mond."
(Második felvonás, második szín)

Nyilvánvaló, hogy az öt testvér közül az ikrek (Cassandra, Helenus) azok, akiknek maga Trója a legfontosabb, nekik nem számít sem szerelem, sem Heléna, sem dicsőség, sem harc (talán maguk sem igazi harctéri harcosok), nekik béke kell, ez számukra Trója megmara-

dásának záloga, de a jelek szerint a többiek nem veszik komolyan (vész)jóslataikat.

A szerelmes Parisnak jó oka van arra, hogy ne szolgáltassa vissza, amit egyszer eltulajdonított, már csak a „betyárbecsület" is ezt követeli meg tőle, különben is él-hal Helénáért, aki nemcsak neki, de Trójának is egyszerre szerelme, foglya, túsza, szépe, akiért (szerelem ide, szerelem oda) érdemes harcba szállni, még ha valaki nagyobb vitéz is a hálóteremben, mint a csatatéren.

Troilus babérokra, dicsőségre, hírnévre pályázik. Ezúttal is segítőre szorul, mint amikor éppen szerelmére pályázik. Hiába, ő már csak ilyen: erős emberre van szüksége, hogy mellette-vele maga is nagy lehessen, és ezen a réven kiérdemelje kiszemelt szerelme szerelmét, hogy Cressidának méltó párja lehessen. Mint ahogy Paris is lovagja Helénának, annak a Helénának, akinek szépséges ragyogása még Troilust is elvakítja, hacsak Cressida nem árnyékolja le azt a bizonyos szép ragyogást.

Hector hivatásos katona, tapasztalt, elismert, sok dicsőséget szerzett profi hadvezér, aki már nem annyira szerelmes, mint fiatalabb fivérei, komoly férj, megfontolt férfi, akinek Helénáról is megvan a maga külön bejáratú értékítélete, stb. Neki egyszerűen az „ügy" a fontos, ami több is, kevesebb is, mint egyszerűen Helénáért harcolni, több is, kevesebb is, mint „heves bosszúvágy", vagy harci ösztön, vagy újabb dicsőségek elérése.

A szentté emelés és a megígért glória Troilus számára talán a legmagasabb dicsőséggel egyenértékű, esetleg a megistenülés lehetőségével is kacérkodik itt fiatal címszereplőnk. Hector viszont nagyon is a maga módján érti Troilus szavait: talán most eszmél, talán most válik számára világossá, hogy a szentté emelkedés, a megígért glória magával az áldozathozatallal, az önfeláldozással, az önként vállalt halállal azonos, és hogy ő maga az áldozat.

Fontos megjegyeznünk, hogy az ógörög mitológia nem ismerte a keresztény értelemben vett „szent" ill. „glória" (dicsfény) fogalmát, Shakespeare viszont minden valószínűség szerint ilyen értelemben iktatja a szövegbe. A glória (dicsfény, sugárkoszorú, fénykorona stb.) keresztény értelemben az Isten által kiválasztott személy kiemelése, amit az ikonográfiában fej körüli aranysárga sugárkoszorúval volt szokás ábrázolni, és legtöbbször a vértanúhalált halt, tökéletesnek tekintett szenteket illette, akik bizonyos ügy érdekében saját vérükkel áldoztak.

Nem mellékes körülmény, hogy a glória egyben természeti jelenség, optikai tünemény is lehet, amikor pl. az ember fejének árnyékát színes, koncentrikus körök veszik körül. A tünemény alacsony napállás mellett jön létre, amikor az árnyék ködös vagy harmatos háttérre esik.

Hector esetében akkor állt elő ez a tünemény, amikor elesett. Érdemes újra felidéznünk:

„Achilles:
Nézd, Hector, hogy ereszkedik a nap;
Hogy liheg sarkában az undok éj:
S ahogy a nap sötétül és leszáll,
A fénnyel Hector élete lejár."
(Ötödik felvonás, nyolcadik szín)

„Keresztény olvasatban" (és természettudományi értelemben is) ez nem kevesebbet jelent, mint hogy Hectort éppen halála pillanatában veszi körül az a bizonyos (dics)fény, ami révén maga is megdicsőül, vagyis „színeváltozik".

A józan ész nem azt diktálja, hogy egy csatát, küzdelmet, harcot éppen akkor hagyjon abba egy hadvezér, amikor a győzelem elérhető közelségbe kerül a számára. Hectort azonban, úgy tűnik, már nem a józan ész vezérli: ő is „más állapotban" van, úgy és mégsem úgy, mint Cressida.

A csatatér (síkság Trója és a görög tábor között) mintha nem is a hadseregeket „szolgálná", inkább olyan érzésünk van, hogy az egyéni bosszúk, a személyes leszámolások, szerelmi magánügyekből eredő párharcok, párbajok tere volna, ahol felszarvazók és felszarvazottak vívják meg kis magánháborúikat, s a „nagy trójai háború" mintha csak háttérül szolgálna: lehet, hogy a „nagy háborúk" (csak) azt a célt szolgálnák, hogy elfeledjék, fedezzék a kirobbanásukat kiváltó személyes magánügyeket, egyéni érdekeket, érzelmeket, ösztönöket?

Shakespeare mindenesetre úgy rendezi, hogy Troilus és Diomedes harcát, Paris és Menelaus küzdelmét csak végtelenített időre lehessen rétegezni, és csak irracionális számmal legyen kifejezhető bűvköreik kerületének és átmérőjének a hányadosa párjaikért vívott párbajaikban, pár bajaikban. Úgy tűnik, hogy az eddig magát kéretlő Achillest is csak közvetlenül érintő személyes indítékok késztetnek harcra: barátjának, rokonának, szerelmének, hímringyójának, Patroclusnak a halála hozza meg bosszútól ittas harci kedvét, de mint tudjuk, nem is igazán harcolni megy, hanem kivégzőosztagának (myrmidonok) parancsnokaként keresi Hectort, és végzi-végezteti ki a védtelen „Uralkodót" (a Hector görög eredetű név, és uralkodót jelent).

Mindamellett tudnunk kell, hogy Achillesnek nyomós oka lett volna arra is, hogy ne harcoljon, hiszen szerelmes volt az ellenség királyának a legkisebb lányába, a trójai Polyxenába is. Úgy látszik, hogy Achillesben nagyobb volt a hímringyója elvesztéséből eredő (gyász)agresszió, mint az ellenség királyának legfiatalabb lánya iránti szerelméből fakadó libidó.

A görög mitológia (Shakespeare-rel szemben) a nevén is nevezi Patroclus gyilkosát, Hectort, és még azt is hozzáteszi, hogy Patroclus, aki nem éppen harcosságáról volt híres, Achilles fényes páncéljában vonult ki a csatatérre. Hector tehát joggal hihette azt, hogy Achillest ölte meg, ami újabb megvilágításba helyezi viselkedését, azt ti., hogy lepihent, miután elvégezte a dolgát:

„(...Egy görög jön pompás fegyverben)
Hector:
Megállj, görög! Remek cél vagy. − Mi az,
Nem akarsz? Tetszik a fegyverzeted;
Feltöröm s szétroppantom kapcsait,
Ha enyém nem lesz. − Szöknél, gyáva állat?
Fuss hát: vadászod, repülök utánad.
(…)
Legrothadtabb mag, kívül ragyogó:
Szép fegyvered életedbe került. −
Nagy nap volt: vége; most megpihenek:
Le kard, ittál vért s halált eleget!
(Leveti sisakját, kardját és pajzsát félreteszi. Achilles és a myrmidonok jönnek.)"

(Ötödik felvonás, hatodik és nyolcadik szín)

Mennél inkább törekszünk arra, hogy valamilyen rendbe rakjuk Shakespeare „trójai végjátékát", annál inkább arra kényszerít bennünket a „Homérosz-interpretátor angol", hogy helyesbítsünk, de legalábbis váltott nézőpontokból láttassuk látlatait.

Van ezek szerint egy újabb (önjelölt?) áldozatunk, Patroclus, aki akár könnyelműségből, akár előre megfontolt szándékból megtévesztette Hectort azzal, hogy nem az volt, mint akinek mutatta magát, és ez az életébe került. (Shakespeare-nél soha senki nem az, aki, ez már szinte axióma az ő esetében.) Nem tudhatjuk pontosan, hogy az a bizonyos „pompás fegyverű görög" Patroclus volt-e, vagy esetleg maga Achilles, akit Hector átmenetileg futni hagyott, akár lovagiasságból, akár azért, hogy megalázza. Shakespeare szövege mintha azt is sejtetné, arra is utalna, hogy Hector magára is öltötte ezt a bizonyos „kívül ragyogó fegyvert" (értsd: sisak, kard, pajzs), vagyis Achilles „jelmezét", páncélját. Ebből a „kívül ragyogó" Achillesből, „belül rothadó mag-Hectorból" áll össze és esik szét a háború győző vesztesének, vesztett győztesének az (ős)képe.

Ha viszont ezt az (ős)képet − nevezhetjük látlatnak is − Achilles szemével szemléljük, arra jutunk, hogy a görög hadvezér, ha csak egy pillanatra is, de saját magával is találkozott, amikor Hectort Achilles páncéljában látta. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fényes páncélt először Hector látta

Achillesnek, de az Patroclus volt, majd Achilles látta Achillesnek, de az Hector volt, mivel a jelmez kétszer is gazdát cserélt. Erről a szemfényvesztésről (értsd: szem-fény-vesztés) maga Achilles is eltöpreng a harmadik felvonás harmadik színében, tehát a „tünemény" bekövetkezte előtt:

„Achilles:
(…)
A szépséget, melyet arcunk visel,
Gazdája nem észleli: más szemének
Hízeleg az; s a szem, legszellemibb
Érzékünk, szintén nem látja magát,
Nem lépvén ki magából; szembe-szem
Viszont egymás képét köszöntheti:
Mert a látás csak úgy fordul magára,
Ha már útra kelt, s így egyesül azzal,
Ami tükrözi. Ez természetes."
(Harmadik felvonás, harmadik szín)

Igen, ez a természetes, tehetnénk hozzá mi is, de mégis az történt, hogy Achilles magát látta, pontosabban: látta magát, ami meg mégsem természetes. Shakespeare, mint oly sokszor, ezúttal sem törődik azzal, hogy mi a való, s mi az igaz, de mintha azt akarná sugallni, hogy amikor Achilles Hectort öl-ölet, akkor egyben magát Achillest is öli-öleti…

Ez az Achilles-Hector „azonosság" megfeleltethető természetesen egy görög-trójai „rokonsággal" is, amit Ajax és Hector (unoka)testvérsége érzékeltet, pontosabban kettejük családi-emberi megbékélése:

„Hector:
(…)
Atyám húgának fia, Priamus
Sarjának unokatestvére vagy:
Vérünk kötelme tiltja, jó uram,
Köztünk a véres párbajt. Ha trojan
És grája [értsd: görög − H. I. megjegy.] részed úgy vegyülne, hogy
Elmondhatnád: »E kar egész görög,
Ez meg trójai; e láb izma mind
Graecia, s ezé Trója; itt anyám
Vére fut a jobb arcomban, s a balban
Apámé buzog«, a Mindenhatóra,
Egy görög részed se vinnéd haza
Elszánt csatánkból e kard bélyege
Nélkül. De így isteni tilalom,
Hogy halálos kardom akár csak egy
Csöpp, véredet is ontsa, mely anyádé,

Áldott nénémé. Hadd öleljelek. −
A Mennydörgőre, acél a karod,
S Hector azt kéri, így hulljon reá.
Öcsém, tisztesség neked!"
(Negyedik felvonás, ötödik szín)

Ezen a (forduló)ponton akár békébe is torkollhatna a testvérháború, rokoni ölelkezésbe az öldöklés, örök „tűzszünetbe" a harc a trójai görögök és a görög trójaiak között.

Talán ebből a „másik is te vagy" érzésből következik az is, hogy Achilles Hector tetemének Achilles-inához köti lovának farkát. Mintha azt akarná ezzel (Shakespeare) Achilles érzékeltetni, hogy saját testének leggyengébb, egyedüli sebezhető pontját, legyőzött ellenfelére hagyná örökül. Részben azért, hogy ezen a réven maga megszabaduljon a sebezhetőség terhétől, sebezhetetlen legyen, részben azért, hogy Achilles soha többé ne tudjon a „sarkára állni".

A trójai várat körbefutó „ló-vontatta halott Hector" motívuma természetesen Achilles és a görögök győzelmének diadalköre, egyben Hector és a trójaiak megszégyenítését, megalázását hivatott érzékeltetni.

Egy másik megközelítésben felfogható az említett motívum az áldozati szertartás utolsó elemének is, amelyben Hector az ellenség lova által közvetítteti magát az istenekhez, pl. Apollónhoz, Trója védőisteneihez, egyszersmind azonban a halott Hector, Achilles, isteneknek (szintén Apollón) felajánlott ajándékaként is értelmezhető, ahol saját lován „viteti" az áldozatot az istenek színe felé.

Ezen a ponton érdemes a darab lovairól is szót ejteni: nincs Trója ló nélkül, pontosabban, ha Trója, akkor legyen (fa)ló is, stb. Shakespeare szemmel láthatóan nem tulajdonít jelentőséget ennek a Trója-attribútumnak, mint oly sok mást, ezt a „kelléket" is kihagyja „Homérosz bibliájából", autonóm módon kezeli azt, és a maga igényei szerint gazdálkodik a trójai háború mítoszi kelléktárából, felhasználva néhány idevágó középkori históriát is.

Az a bizonyos ló azonban nem tűnik el teljesen, csak átalakul, és nehezebb felismerni, tekintettel arra, hogy három megjelenési formájában is visszaköszön: úgy mint Hector lova, mint Troilus lova és mint Achilles lova.

Hectort Nestor dicséri az „állóháború" (a darabban csak az utolsó felvonás utolsó színeiben zajlik némi csata, a cselekmény legnagyobb része egy hosszúra nyúlt „tűzszünet") közös, trójai−görög „baráti estjén", ahol az ellenséges haderők most békés egymásmellettiségben éltetik egymást, és tisztelettel méltatják beszédeikben a másik fél „halálos háborús erényeit-erélyeit":

„Nestor:
Sokszor láttalak, vitéz trójai,
Amint, végzet munkása, véres útat
Vágtál ifjaink között; s phryg lovad hogy
Sarkantyúztad, tüzes Perseus gyanánt;"
(Negyedik felvonás, ötödik szín)

Tudnunk kell, hogy a frígek (phryg) az ókori Anatólia lakói voltak Trója szomszédságában a trójai háború idején. Főistenük, egy lovas istenatya, Szabaziosz volt, akit később Zeusszal azonosítottak.

Perseus görög csillagmitológiai alak, akinek szintén köze van a lóhoz, nem is akármilyenhez. A róla szóló legenda arról regél, hogy az egyik Gorgó a halandó medúza fejét levágva, annak kiömlő véréből kelt életre Pegasus, a szárnyas csodaparipa. A történet szerint Perseus ezen a lovon mentette meg szerelmét, Andromédát, amikor a gyönyörű lányt egy szörny el akarta ragadni. Perseusból is, Andromédából is és Pegasusból is csillagkép lett, az utóbbi Zeusz hátasává vált.

Nehéz kideríteni, hogy Nestor „fonák helyzetében" mennyire őszinte, de nem csak vele kapcsolatban merült már fel ugyanez a kérdés a darab elemzése során, hiszen szinte kivétel nélkül minden szereplő „kínos" helyzetben van, sőt maga az egész darab is kifordított: „színevisszája", amit Shakespeare költői nyelve hűen tükröz is.

A mítoszokban a felszerszámozott hátasló (mén, paripa) a világosság hordozója. Lovasa, aki leggyakrabban Napisten, Naphérosz, a lovára is rásugározza jelképiségét. Nestor tehát a (phryg) lovat és lovasát (Hector) részben Szabaziosszal, részben Perseusszal és lovával, Pegasusszal rokonítja, akik nemcsak egyszerűen a világosság felé mutatnak, de magát Zeuszt, az istenek királyát is megidézik. Magát Hectort mégis Apollón (fény)isten támogatta, hiszen apja is volt egyben a hérosznak.

Hector lova még egyszer említésre kerül a darabban. Nestor ezúttal már a nevén is nevezi az állatot, ahogy száguld a harcmezőn lovasával:

„Nestor:
Achilleshez Patroclust, a halottat!
Hozza csigaláb Ajaxot a szégyen! –
Ezer Hector van ma a harcmezőn:
Most itt száguld lován, a Galathén,"
(Ötödik felvonás, ötödik szín)

Galathén (Galateia) női név, egy görög tengeri nimfa neve, jelentése: Tej, (tej)fehér, Tejút. Trója szent állata a kanca volt. Régen a Tejút az evilágot és a túlvilágot kötötte össze, a fehér (szellem)ló a haldokló lelkét a Tejúton a másik világra vitte.

Shakespeare mintha ebbe a fehér lóba vetítené Hector közelgő halálát, aki noha itt és most még Apollón (és talán Jupiter) támogatását élvezi, halált és kegyelmet oszt a harcmezőn, mint a legnagyobb hadúr, de mi már tudjuk, hogy az istenek (vagy saját maga?) az áldozat szerepét szánták neki. Lehet, hogy Galathé (a fehér ló) és Achilles lova ugyanaz? Ha (mint már láttuk) Hector és Achilles is egymást tükrözik, lovaik is minden valószínűség szerint egymás másai.

Achilles lova tehát szellemló gyanánt viszi a Tejúton a túlvilágra a halott Hectort, annak lelkét, miközben Trója körül vágtat. Ne feledjük azonban, hogy fehér kancáról van szó, arról a bizonyosról, a trójaiak szent állatáról. Galateia ezek szerint nemcsak áldozatának lelkét közvetíti az isteneknek, maga is „részáldozata" lovasának, lovasainak.

Troilus és Diomedes harca Shakespeare felfogásában, mint ezt már szintén érzékeltetni próbáltuk, örökös döntetlen, de ami a lovakat illeti, most mintha Diomedesnek volna egy huszárnyi (lónyi, csikónyi) előnye ezen a „fekete-fehér" (harc)mezőn, sakktáblán:

„Diomedes:
Menj, menj szolgám, vidd Troilus lovát,
Ajándékozd a szép mént Cressidámnak.
Ajánld szépségének szolgálatom:
Mondd el: megfenyítettem a szerelmes
Trójait, s most lovagja vagyok."
(Ötödik felvonás, ötödik szín)

A szerelmi háromszög párjai többször is cseréltek szerelemzálogot: Cressida kendőt kapott Troilustól, és egy kesztyűt adott neki cserébe, miután egymáséi lettek. Aztán a kendő (mint Cressida is) „gazdát cserélt", Diomedes sisakján kötött ki, mint afféle harci zászló. Diomedes viszont Troilus lovával lepi meg Cressidát (sohasem tudjuk meg, hogy a ló eljutott-e Cressidához) annak jeléül, hogy Cressida lovagjának tekinti magát ezentúl. (Az lenne a lovag, aki lovat ad szerelmének? Vagy hagyja, hogy szerelme „meglovagolja"?)

Troilus kendőbe rejti, bújtatja, fedi, takarja, őrzi, védi, óvja Cressidát, annak nőiségét, mélységeinek titkait stb. Cressida akár még a fejét is beköthetné vele (bár nem teszi), hogy jelezze: már nem hajadon, hanem asszony, valakié. Cressida a (zálog)kesztyűjével a behódolásáról, barátságáról, kezességéről (készségéről), szerelméről, talán ártatlanságáról, talán kacérságáról „biztosítja" Troilust. Érdemes viszont elgondolkodni azon, hogy Cressida miért nem (a másik) kesztyűjét adta Diomedesnek, és miért Troilus kendőjét „örökölte" a „cserepartner".

Ahogy Hector és Achilles lova is azonos, úgy (egy fokozattal lejjebb) Troilus és Diomedes is ugyanazon a lovon jár-kel, igaz, felváltva. A konk-

rét példánál maradva, most éppen annak lehetünk tanúi, hogy Diomedes „lovagtalanítja" Troilust, (átmenetileg?) megfosztja legfontosabb attribútumától, a holdságát jelképező (talán fekete) lovától. Mivel a ló nemcsak Troilus és Diomedes holdságának szimbóluma, de erős szexuális töltéseket is hordoz, Cressida számára (aki szintén nincs híján ezeknek a bizonyos nemi töltéseknek) tulajdonképpen mindegy, hogy Troilus vagy Diomedes „lovát lovagolja", hiszen ugyanaz a ló van alatta. Kissé rosszmájúan úgy is mondhatnánk, hogy Cressidának mindegy, csak „ló" legyen.

Rövid számvetés után arra jutunk, hogy Troilus szegényebb lett egy kendővel, egy Cressidával és egy lóval, de gazdagabb egy kesztyűvel, kezdheti a kesztyűbe dudálás tanulását. Diomedesnek végül csak Troilus (ill. Cressida) kendője maradt, meg persze Cressida, s talán riválisának is, szerelmének is integet vele.

Cressida szegényebb lett egy kesztyűvel, egy kendővel, de gazdagabb egy Diomedesszel és egy lóval, kezdheti is a lovaglást, immár Troilus nélkül, mivel őt is elvesztette.

Néha úgy tűnik, mintha nem is két hadúr, Hector és Achilles döntötték volna el a csata kimenetelét, ti. a görögök győzelmét, hanem a lovak. Az ellenség lovának-lovainak birtoklása talán nagyobb jelentőséggel bír a darabban, mint azt első látásra gondolnánk. Igaz, hogy Diomedes Cressidának ajánlja Troilus lovát, ami magánügy, és Achilles is Hector lován vonszoltatja annak gazdáját, ami szintén magánügy, mégis, mintha mindkét ló végső soron Athénének lenne szánva, ha közvetetten is.

Fontos tudnunk (és erről Shakespeare nem beszél, de feltételezi, hogy tudjuk), hogy a trójai háború ügyét (Homérosz szerint) Zeusz Athénére bízta, aki viszont a görögöket segítette. Athénét a görögség a „lóistennő" melléknevén is ismerte és tisztelte, mivel az szívesen nyargalászott lovaival. (Egy őt ábrázoló szobron az istennő igazán hatásos fejdíszt visel, amelyet kétoldalt egy-egy ló díszít).

Igen, egy újabb háttér(felső)hatalom engedi sejtetni magát, aki bár halhatatlan istennő, mégis magában hordozza halandó emberek jó és rossz tulajdonságait, mint istentársai valamennyien, mi több, ezek a bizonyos istenek maguk a bennünk élő ilyen-olyan késztetések, ösztönök, testi-lelki erők stb. Ha éppen úgy van kedvük, jó vagy rossz dolgukban, a szó szoros értelmében „le"-osztják a szerepeket a halandóknak, és végigjátszatják velük a maguk által kitalált történeteket. Esetünkben pl. egy csatát, amelynek a kimenetelét is pontosan tudják, mégis izgatottan nézik végig égi páholyaikból kiválasztottjaik küzdelmeit. Mindezt nem ingyen teszik, az embereknek el kell nyerniük a kegyeiket, lobbytevékenységet kell végezniük ahhoz, hogy segítséget kapjanak tőlük, be kell nekik hódolni, áldozatokkal kell fizetni.

A közhiedelemmel ellentétben a trójai faló (fa-ló) ötlete sem Calchasé, még csak nem is Ulysses csele, maga Athéné tervelte ki, mint egy neki szánt áldozati ajándékot, lóáldozatot: ha a görögöknek sikerül a csel, győznek, ha a trójaiak észreveszik a lóban a görögöket, ők győznek, Athénének tulajdonképpen mindegy, ő a lovat így is, úgy is meglovagolja, mint Cressida. Ezt a kérdéskört leegyszerűsítve úgy is fogalmazhatnánk, hogy a görögök voltak ügyesebbek az istenek kiválasztásánál, vagy nekik volt nagyobb szerencséjük, amikor őket választották ki az istenek. A többi már csak fizetség, értsd: áldozat dolga, és a görögök nem fukarkodtak, amikor „lefizették" a megfelelő istenembert, aki történetesen egy asszony. A trójaiak mintha azért vesztették volna el a háborút, Tróját (annak ún. hetedik rétegét), saját magukat, mert nem megfelelő háttér(felső?)hatalom állt mögöttük (fölöttük?), nem a megfelelő istenemberhez (istenasszonyhoz?) fordultak.

Shakespeare ezekről a dolgokról közvetlenül nem beszél, mintha tudottnak, ismertnek tételezné fel az olvasó (néző) részéről ezt a (háttér) tudást, amely (tudjuk) hatalom.

A darab mindazonáltal önmagában is élvezhető, alapok nélkül tehát, a magunk részéről mégis célravezetőbbnek találjuk, hogy némi elő- vagy háttérismerettel leleplezzük, hogy hol, mikor, miért stb. avatkoznak a világ rendjébe ezek a bizonyos rejtett erők, s hogy ez természetes-e:

„Mert a látás csak úgy fordul magára,
Ha már útra kelt, s így egyesül azzal,
Ami tükrözi. Ez természetes."
(Harmadik felvonás, harmadik szín, Achilles Ulysseshez)

A „mítoszi görögök" számára természetes volt, hogy mindennapjaikat az istenekkel-félistenekkel való állandó kapcsolat határozta meg. (A félistenek olyan lények voltak, akiknek egyik szülője isten, a másik közönséges halandó.) A halandók és a halhatatlanok sok tekintetben hasonlítottak egymásra, az istenek társadalma mintegy tükörképe volt a földiek társadalmának. Egyes kiválasztottak, pl. szerencsés harcosok, hasonlítottak a (természeti) erőket megjelenítő istenekhez, az istenek pedig sokszor emberinek tűntek a maguk erényeikkel-hibáikkal stb. Az istenek, félistenek, földi halandók közötti viszonyt papok, jósok, királyok stb. voltak hivatottak fenntartani, de sok esetben közvetlenül baráti vagy szerelmi-szexuális csatornákon zajlott az „átjárás" egymáshoz, beleértve a házasságokat is. Achilles pl. egy halandó férfi, Péleusz és egy istennő (tengeri nimfa), Thetisz frigyének gyümölcse, vagyis félisten. A hagyomány szerint eredetileg Zeusz és Poszeidón voltak Thetisz kérői, de mivel egy jóslat szerint a jövendő gyermek, vagyis Achilles, hatalmasabb lesz apjánál, mindketten lemondtak az istennőről, és azt

Péleusszal, a myrmidonok (mürmidónok) fejedelmével házasították össze kényszerből. Thetisz ugyanis nem volt hajlandó halandóval együtt hálni, ezért az istenek döntése értelmében Péleusz elrabolta, és úgy vette feleségül a nimfa-istennőt. [Ebből is látszik, hogy még a görögök mindenható főistene, Zeusz is egy egyszerű (bal)jóslat miatt mondott le a tengeristennőről, ami félelméről, féltékenységéről, hiúságáról, számításáról stb. árulkodik, és nagyon is emberivé teszi az istenek királyát.] Ugyanígy mondott le bizonyos okokból Thetisz is a fiáról (és a férjéről is), s ezzel lehet összefüggésben, hogy az újszülött az Achilles nevet kapta, mivel szája anyamellet nem érintett. (Más értelmezések szerint az Achilles név szent víz, tiszta víz, folyóisten ételmű, egyes elképzelések szerint a tenger mélyén született, stb.)

A görög mitológia egyik (ha nem a legnagyobb) lakodalma Péleusz és Thetisz menyegzője volt egy nászra alkalmas teliholdas éjszakán. A sokáig ellenálló Thetiszt Péleusz hosszan tartó, szerelemért zajló párviadalban, birkózásban (erőszak?) kapta csak meg, akkoriban ugyanis a nászéjszaka megelőzte a lakodalmat. Erre a bizonyos nászlakomára nem hívta meg Zeusz Erisz istennőt, aki a viszály felelőse volt. (Örök kérdés marad, hogyha történetesen meghívják, szított volna-e viszályt.) Erisz viszont hívatlanul is megjelent a halandók és halhatatlanok nagy menyegzőjén, és bedobta a Hesperisek kertjéből való (arany)almát (lásd a Periclesről írottakat) a „legszebbnek" (Kallisté) bevéséssel. Ezt a címet eddig kizárólagosan Artemis holdistennő viselhette, ezúttal azonban mégsem ő, hanem Héra, Athéné és Aphrodité nyújtotta kezét a viszályt szító aranyalmáért. A „legszebb" fölötti bíráskodást Zeusz (maga helyett) Parisra bízta, aki akkoriban még fiatal, párját ritkító, párzásra termett szép (pásztor)fiú volt, és talán éppen ebből fakadóan (és nem véletlenül) Aphroditét tartotta legszebbnek, annál is inkább, mert a szerelemistennő (maga helyett?) a legszebb félistennőt, Helénát ígérte neki nőül. Idővel aztán Paris (aki szintén félisten volt, Apollón és Hekuba fia, hivatalosan viszont Priamus trójai király volt az apja) meg is szerezte magának Helénát. Egyszerűen megszöktette Spártából a nőt, aki akkor éppen Menelausnak volt a felesége. A felszarvazott férj testvérétől, Agamemnontól kért segítséget Heléna visszaszerzéséhez, és ezen a réven állt össze a nagy görög had Trója falai alatt, és ostromolta 10 évig Heléna (és Paris) új otthonát, majd foglalta el a fa-ló és az éj leple alatt.

Nem véletlen, hogy Zeusz is úgy viselkedik, mint egy háttérhatalom (merthogy valójában tényleg az, ti. a görög istenek királya, de mégis…), a neki kellemetlen munkát maga helyett mindig mással végezteti el: félistenekkel, halandókkal, és jó előre megfontolt hátsó szándékból, amit a gyanútlan olvasó vagy néző a görög tragédiák sorsszerűségeként

érzékel. Hiszen akár maga is összeházasodhatna Thetisszel, vagy ezzel az erővel, a békesség kedvéért, mondjuk, meg is hívhatná Eriszt a lagzira, vagy megtarthatná továbbra is Artemiszt a legszebbnek: bíráskodhatna maga is. Vagy csak egyszerűen arról lehet szó, hogy a görög istenek, élükön Zeusszal, már a trójai háború idejében is kezdtek veszteni isteni mivoltukból, „halandókkal hígultak", és váltak előbb félistenekké, majd maguk is emberekké, és magukat istennek képzelő halandókká alacsonyodtak, mint pl. János király vagy Julius Caesar, Antonius, Kleopátra stb.

Természetesen mindez elképzelhető, de egyelőre maradjunk a mítoszi tényeknél: Artemis holdistennő helyett Heléna „nap-hold-félistennő" a „nyerő", ő az aktuális mítoszi celeb, érte, miatta folyik a férfiak harca Trójában. Hector és Achilles a jelek szerint együtt-egyszerre (egymást váltva) alkotnak valamiféle fény- vagy világosságfélét, s talán mindketten Szép Heléna nap-hold-félistennő hímnemű megnyilvánulásai, akik még, vagy már, nem igazán tudnak eleget tenni fénybéli küldetésüknek. Ezért is esnek el mindketten, egyik a másik után a trójai háború mítoszi hőseinek evolúciós (de?)szelekciójában, s mintha mindkettőjük tudatosan is magára vállalná az éppen soros, soron lévő áldozat szerepét is.

Heléna nevéből eredően [H(s)elene] hordoz magában holdi összetevőket is, amelyek jól kötődnek Troilus és Diomedes holdas jellegű szabad „vegyértékeihez". Közvetlenül mindketten Cressida kegyeiért bajlódtak, és áldozták fel a „baj-ló"-t, de végső soron maguk is a „nagy háború" Helénáért vívott küzdelmeinek az egymást kiegészítő párosa a Shakespeare-koncepcióban. (Homérosznál Troilus félisten, akit Apollón nemzett, és Hekabé fogant, de hivatalosan ő is Priamus trójai király − legkisebb − fia. Diomedes viszont közönséges halandó, aki maga is egy kérője volt Helénának a sok közül, nem rettent vissza az istenektől sem, Aphroditét megsebesítette, Arészt, a hadistent pedig megfutamította.)

Mintha a trójai háborút feldolgozó Homérosz is, és a Homéroszfeldolgozást újraértelmező Shakespeare is Helénában látná a félistennői szintre degradálódott Napot is, Holdat is egyszerre megjelenítő „matriarchát", aki az akkor még nem is olyan régen eleven volt anyajogot képviselte. Shakespeare Cressidája mintha Heléna „emberi" párja volna, annak halandó, alacsonyabb létfokozatú megnyilvánulása. Nőkettősük (fél)isteni-emberi mivoltában is erős szexuális karaktert hordoz, mint akik mögött állandóan ott áll Aphrodité, aki (tudjuk) a „párizsi" (értsd: parisi) „kaland" óta a trójaiakat támogatja. Ideiglenesen mindketten Trójába „szorultak", és Hekubával, Trója királynőjével

kiegészülve emlékeztetnek arra a Hold-hármasra, akiket Hekaté, Artemis és Szeléné néven tartanak számon a görög mitológiában. Nem alaptalan tehát az az érzésünk újfent, hogy a „trójai nők" magát Tróját testesítik meg, s Trója, mint valami régről itt ragadt nagy keleti (értsd: ázsiai) magna mater őrizné csorbuló falait, anyai jogait. Ezt a nyomokban még fellelhető női erőt demonstrálja Shakespeare „túszcsere akciója" is, amelyben egy trójai férfi, aki még hadvezér is a tetejében, egyenértékű egy egyszerű trójai nővel.

Trója „női mivoltát" erősíti (mitikus) földrajzi elhelyezkedése is: a Dardanellák, vagy ahogy a régi görögök nevezték, Hellespontos, hüvelyként köti össze a Földközi-tenger egyik nyúlványát, az Égei-tengert a Márvány-tengerrel. Az ázsiai part legérzékenyebb („G") pontján őrzi a bejáratot, és tartja ellenőrzés alatt a be- és a kimenő forgalmat „Trójaanyánk".

„Nőügyi szempontból" (és erről, mint annyi másról, aminek darabjához köze lehet, Shakespeare nem tesz említést, mert tudottnak tartja) az sem mellékes körülmény, hogy a trójai háborút szinte kizárólag istennők patronálták, ki-ki a maga oldalán bújt héroszi bőrébe, vagy állt a küzdők mögé láthatatlanul. Agamemnonnak saját lányát kellett (majdnem) feláldoznia Artemisnek, hogy kiengesztelje a megsértett holdistennőt, és így az kedvező szelet fújt a görög hadvezér hajóinak vitorláiba, hogy a sereg egyáltalán Trója közelébe kerüljön. Héra (Zeusz felesége) sértődöttségében, hogy nem őt találta az ifjú Paris a világ legszebb asszonyának, a görögök pártját fogta. Athéné, aki eredetileg Trója védőistenasszonya volt (a városalapítók állítólag neki emeltek először templomot), szintén gyarló, hiú női féltékenységében árulta el várát-városát, és vetette be fehér fa-lovát, benne a görögök legjavával, akik ezen a réven nem kívülről, hanem kétszeresen is belülről tettek erőszakot: kancán is, „Trójaanyán" is. Aphrodité végig kitartott pártfogoltjai, a szerelem és Trója mellett.

Az istenasszonyok egymásra haragítása viszont végső soron Zeusz műve, ami nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az „új ember", vagyis a férfi az, aki a hatalmat gyakorolja az istenek, fél-istenek és az emberek szintjén. Ennek a hatalomgyakorlásnak a legősibb, legarchaikusabb megnyilvánulási formája a rituális nőrablás, asszonyszöktetés, ami a darabban Shakespearenél is és a darabon kívül Homérosznál is megjelenik, bár az előbbinél csak az említés szintjén. Heléna Paris általi elrablását megelőzte egy másik, hasonló eset:

„Troilus:
(…)
...s ő
Elrabolt, öreg nagynénénk helyett

Királynőt hozott haza,..."

(Második felvonás, második szín)

Az elrabolt öreg nagynéni nem más, mint Priamus trójai király húga, Hészioné, akit egy Telamon nevű férfi rabolt el, és vitt Görögországba, s a görögök ugyanúgy nem akarták visszaadni a trójaiaknak ezt a bizonyos „öreg nagynénit", mint ahogy a trójaiak sem voltak hajlandók visszaszolgáltatni a „királynőt", vagyis a fiatal Szép Helénát. Egyes vélemények szerint ez a nőrablás volt a trójai háború kitörésének casus bellije.

De folytathatnánk: Achilles apja, Péleusz sem szép szavakkal csábította el Thetiszt, a tengeri nimfát, hanem szabályosan elrabolta, és a szerelmeskedés is inkább volt erőszakos nemi közösülés, mint kölcsönös szimpátián alapuló szeretetteljes egyesülés, ráadásul egy halandó tett erőszakot egy istennőn. Nem véletlen, hogy Thetisz elhagyta újszülött fiát is, (aki ezért anyamell nélkül nőtt fel) és az urát is. Talán ebből az anyai gondoskodáshiányból ered Achilles ellentmondásos nemi orientáltsága is: hol a trójai király legkisebb, még fiatalkorú lányába szerelmes halálosan, mint egy pedofil, hol a legjobb barátjába és rokonába, mint egy homoszexuális, hol a maga által megölt amazonba, mint egy nekrofil, halála után viszont éppen Helénával lépett házasságra a túlvilágon. A két „utolsó tétel" nem szerepel a darabban, azt a mítoszi hagyomány tartja számon. Végül, de nem utolsósorban, Cressida és Antenor, vagyis a két túsz cseréje mögött is egy számító, (háttér)hatalmát gyakorló férfi áll, Cressida apja.

De térjünk egy pillanatra vissza Achilleshez, akinek ez a sokoldalúnak mondható, de mindenképpen bizarr és a jó ízlés határait túllépő kóros nemi eltévelyedése emlékeztet Pericles személyiségzavaros, szexuálisan aberrált magatartására. Csak találgathatjuk, hogy ki kinek volt az előképe. Tény, hogy Trója nem esik túl messze Leszbosztól, Pericles kalandos utazásainak egyik célállomásától, legészakibb végpontjától. Lehet, hogy Achilles gondolt egyet, hajóra szállt, délnek vette az irányt, és meg sem állt Leszboszig, ahol már Pericles jelmezében találkozott lányával, Marinával és az első keresztényekkel? Lehet, hogy Pericles hajózott tovább, feljebb északra, és Achilles néven folytatta Shakespeare meséjét a trójai háborúban? Mindez természetesen lehetséges, mindazonáltal vegyük észre, hogy Pericles időben és térben is hatalmas távolságokat járt be az Égei-tengeren és saját belső útjain, míg Achilles és a többi trójai hős végig egy helyben toporog: Trójában.

De milyen is ez a Trója? A feltárások azt bizonyítják, hogy viszonylag kis kiterjedésű településről lehetett szó a mai Törökország nyugati partvidékén, Anatóliában. A régészek megegyeznek abban, hogy a kb. 4000 éve

lakott hely egymásra rakódott kilenc (egyes vélemények szerint tíz) rétege a történelmi korszakok és az itteni civilizáció fejlődését reprezentálják a mintegy 30 méter magas, sziklás dombon. A kilenc réteg kilenc időtartamot definiál, amelyhez kilenc lakosság rendelhető, akik ide építkeztek, itt éltek mindaddig, amíg a háborúk vagy egyéb katasztrófák le nem tarolták a települést, és a föld színével egyenlővé nem tették azt. A régi, megsemmisült alapokra az újonnan érkezett jövevények új házakat, új várost emeltek, a következő kataklizmáig.

A feltárt épületmaradványok lehetővé teszik az egymás utáni civilizációk pontos kormeghatározását, amelynek értelmében a legrégibb, legalsóbb réteg egészen a bronzkorig vezet, míg a legfiatalabb, legfelsőbb réteg római kori településre enged következtetni. Az ún. Trója VII., vagyis a hetedik réteg arról tanúskodik, hogy a lakosok ostromra készültek: a házakat sűrűn egymás mellé építették, az élelmet földbe süllyesztett agyagkorsókban tárolták, stb. Ugyanez a réteg tűzvész nyomait is viseli emberi csontmaradványokkal, ami a város megtámadására, elfoglalására, kifosztására, felgyújtására utal. A régészek i. e. 1260 és 1240 közé datálják ezt a homéroszinak mondott „hetedik" Tróját, de nevezhetjük shakespeare-i vagy troilusi, cressidai Trójának is. A legfelső, legfiatalabb, ún. Trója IX. szép középület-maradványairól nevezetes, amelyet Augustus császár emeltetett, mivel a rómaiak a trójai Aeneasra vezették vissza származásukat.

A kör tehát bezárulni látszik, és Trójában ölt testet: mintha ebből a sokrétegű mély fészekből kelne ki kilenc korszakig tartó, 4000 évet felölelő várandóság után a shakespeare-i életmű. A darab ugyan „egy helyben topog", és (ahogy ezt többen is megállapították) „se eleje, se vége", de a mester valahogy megsejtette, hogy az előzmények legalább hat réteggel mélyebben keresendők, a folytatás pedig két réteggel magasabban kezdődik.

Mielőtt belefognánk a folytatásba, és a kilencedik réteg fölött járnánk utána Shakespeare látlatainak, érdemes még egy pillantást vetni erre a bizonyos hetedik rétegre, hátha belebotlunk még valami fontosba. Igen, egy kesztyű, Cressida szerelemzálogának ötujjú maradványa, érdemes felvenni, és újra elszámolni vele: két ujja Diomedesé, három Troilusé, de mind az öt ujjában Cressida lakik, megtaláltuk a nőt: viselős…

Titus Andronicus

(Holló alatt nem kél pacsirta)

Titus Andronicus ha akarná, sem tudná letagadni trójai eredetét.

Nem is akarja.

Shakespeare gondoskodik arról, hogy egy sosem volt, egy képzelt történelmi alak, egy kitalált római hadvezér, aki egész életét, 40 évét, a harctéren küzdötte végig a birodalomért, s ebből 10 év a gótokkal vívott sikeres hadviselés jegyében telt, ugyanabból a „fészekaljból" keljen szárnyra, ahonnét Troilust is „lóra termette".

Nem véletlenül hivatkozik Titus mindjárt az első monológjában Priamusra, Trója néhai legendás királyára:

„Titus:
(…)
Rómaiak, huszonöt hős fiamból
(Félannyi, mint Priamus sarjai)
Nézzétek, mi maradt meg élve s holtan."
(Első felvonás, első szín)

Demetrius, a gót királynő fia, egyenesen a trójai királynő nevében hirdet egyetemes bosszút az Andronicusok ellen:

„Demetrius:
(…)
Az istenek, kik fegyvert adtak Trója
Királynéjának, hogy illő bosszút
Vegyen sátrában a trák zsarnokon,
Segíthetik Tamora gót királynőt −
Ha gót a gót s Tamora a királynő −
Hogy ellenén a vérbűnt megtorolja."
(Első felvonás, első szín)

A római−gót „mitikus közös nevező" ugyan mintha Trója volna, Demetrius viszont már a kezdet kezdetén sem teljesen biztos abban, hogy: „gót a gót s Tamora a királynő". Ha most egy pillantást vetünk a „gót szereplőgárdára", azt kell megállapítanunk, hogy a gót Tamora (nevében) héber és „Datolyapálma", s mint majd látni fogjuk a görög hármas holdistennő közül a legsötétebbet, Hekatét, a banyát, a boszorkányt és egyben a női Saturnust képviseli. Aaron (Tamora szeretője) olyan gót, aki mór, fekete, neve szerint szintén héber (mint Tamora) és „Tisztánlátó", s a darabban Shakespeare rá is a sötétséget megszemélyesítő görög Kronosz (latin Saturnus) szerepét szánta, egyebek mellett. Alarabus, Tamora legidősebb fia (az

áldozat), olyan gót, aki már a nevében is arab, egyébként pedig ő a darab egyetlen történelmileg is létező alakja, aki viszont a Római Birodalom császára volt akkor, amikor éppen Shakespeare cselekménye zajlik. Demetrius, Tamora másik fia, olyan gót, aki görög mitikus figura, Déméter férfi megfelelője. Déméter Kronosz (Saturnus) és Rhea lánya volt, a földművelés, a termékeny föld istennője. Tamora legkisebb fia, Chiron is gót, de azért azt is tudni kell róla, hogy ő is Kronosz-gyermek a görög mitológiából, fizikumát tekintve pedig eredetileg félig ló, félig ember, de valójában halhatatlan és mégis halandó isten.

Ezt a kis „ki kicsoda" kitérőt a miheztartás végett kellett már az elején beiktatnunk látlatainkba, hiszen maga Shakespeare figyelmeztet itt Demetrius révén, hogy senki sem (csak) az, akinek látszik. Most pedig haladjunk tovább azon a bizonyos „trójai fonalon".

Az a tény, hogy az egymással ellenséges rómaiak és gótok is Trójával példálódznak, mintha arra való utalása volna Shakespeare-nek, hogy egész darabját Trójából eredezteti. Az elvárásokkal szemben azonban Titus Andronicus és a *Titus Andronicus* című darab mintha Trójának nem a homéroszi VII. rétegéből „kelne ki", és nem is a Shakespeare-hez (és hozzánk is) közelebb álló IX. idősík római „(jó)madara" volna, hanem a „trójai fészek" legmélyebb, legsötétebb zugának „költeménye". Lehet, hogy az ún. Trója I.-nek, a régészeti rézkorszak, vagy a mítoszi rézkor (vaskor) mínusz egyedik időzónájának, magának a pokolnak a teremtményei lennének ezek az emberekben élő embertelen állat-isten ősök.

Titus szavai a negyedik felvonás harmadik színében úgy tűnik, megerősítik feltételezésünket:

„Titus:

(…)

Terras Astraea reliquit. [Astraea elhagyta a földet. Idézet Ovidius *Metamorphoses*éből, H. I.]

Jegyezd meg, Marcus, elment, elszökött.
Fogjatok, urak, fegyvert. Rokonok,
Tengerbe vessétek hálótokat:
De több jog ott sincs, mint a föld szinén.
Sempronius, Publius, jöjjetek.
Csákánnyal és kapával ássatok,
Érjétek el a földnek közepét:
S ha Pluto váráig jutottatok,
Adjátok át neki kérésemet;
Mondjátok meg, igazságot, segélyt
Kiván tőle az ősz Andronicus,
Hálátlan Rómáért bajt szenvedő. –"

Astraea (Csillagszűz) az igazságszolgáltatás istennőjének, a görög Dikének a mellékneve, akit Rómában Iustitia néven tartottak számon. A mítosz szerint az ún. aranykor után, vagyis a rézkor kezdetén, az istenek egyszerűen elhagyták a földet, az égbe mentek, és magukra hagyták az embereket, kivéve Astraeát, aki a végsőkig kitartott. Végül utolsónak a „Csillaglánynak" is távoznia kellett, maga sem tudta már elviselni az emberek gonoszságát, ezért felszállt a csillagos égre, és mint a Szűz csillagkép azóta is ott ragyog. Az igazság mérlege, a Mérleg csillagkép mellette foglal helyet. (Egyes ábrázolásokban maga a Szűz tartja kezében a Mérleget.) A legenda úgy tartja, hogy ha Astraea újra visszatér a földre, akkor fog ismét bekövetkezni az aranykor. Nem mellékes, hogy Erzsébetet, a Szűz királynőt is dicsőítették az Astraea metaforával, mint a változatlanság, igazságosság, béke, bőség megtestesítőjét. Korábban már többször utaltunk rá, hogy a királynő másik kedvelt „megjelenési formája" az antik holdistennő, a vadászokat is oltalmazó szűz, Diána (Artemis) volt. Titus a szó szoros értelmében halálpontosan érzékeli, hogy az istentelenséget csak egy kapavágás választja el az alvilágtól, hogy Pluto vára, vagy a holtak birodalma, a „földnek közepe" a felszínre kerül Astraea távoztával. A római Pluto vagy Dis Pater, ill. az etruszk Aita a görög mitológiában Hadésznek, az alvilág istenének felel meg. Hadész (értsd Pluto) Kronosz és Rhea gyermeke. Kronosz római megfelelője viszont nem más, mint Saturnus. A nevet mintha már hallottuk volna valahol, igen, Shakespeare *Titus Andronicus* című darabjában ő lehet Saturninus, az előző római császár fia, a később kikiáltott császár. Shakespeare „magánmitológiájának" szövetébe talán ezúttal szövi bele a legtöbb egyetemes mítoszi szálat. Most nem a görögök „bibliairója", Homérosz és annak Iliásza szolgál mintául, hanem a rómaiak „Homérosza", Publius Ovidius Naso „Átváltozásait" (Metamorphoses) változtatja maga is tovább. Az i. e. 43-ban született és i. sz. 17-ben meghalt költő az ún. „római aranykor" poétája, fő művében maga is újraalakítja a régiek által már sokszor megénekelt történeteket, és új tartalommal telíti azokat, hogy majd „késői őse", Shakespeare is okuljon és tanuljon belőle, magához és hozzánk igazítsa, továbbformálja és közvetítse, átörökítse azt, ami éppen soron van: az istentelenséget.

De miért éppen Ovidius?

A válasz talán abban (is) rejlik, hogy a római énekmondó negyvenhárom évvel Krisztus előtt látta meg a napvilágot, vagyis egy „istentelen" korban élte le élete nagyobb részét, ugyanakkor kortársa is lehetett a megtestesült fiúistennek, „istenes ember" is volt egyben, és hacsak 17 évre, de megtapasztalhatta a római költészet aranykorát.

Ovidius az „Átváltozások”-at a világ keletkezésének leírásával indítja, és utolsó, XV. könyve Caesar istenné válásával zárul. Julius Caesar (tudjuk) i. e. 100-ban született, de ami most számunkra, talán Shakespeare számára, de mindenekelőtt Ovidius számára jelentőséggel bír, hogy a „római istenember” i. e. 44-ben halt meg, majdnem pontosan egy évvel Ovidius születése előtt. Caesar, mint a mítoszi Astraea, elhagyta a földet, Ovidiust újra utolérte az „istentelenség”, arról nem is beszélve, hogy költészete miatt magának is számkivetve (mintegy istentelenül) kellett meghalnia, és hivatalosan is vele fejeződött be a római irodalom aranykora.

Tudnunk kell, hogy az ún. átváltozások gyakran fordulnak elő a mítoszokban, mondákban, mesékben, azok fontos elemét, motívumát képezik, melynek során az emberek vagy az állatok növényekké vagy élettelen tárgyakká válnak. De fordítva is igaz a „képlet”, a „látlat”, állatokból, növényekből, az élettelen természet elemeiből, jelenségeiből is képződhetnek emberi lények. Így fordulhat elő, hogy pl. az „ezt kiérdemlők” félistenekké, égitestekké lényegüljenek, és az istenek segítségével maguk is megistenüljenek. Leggyakrabban tehát valamilyen felső hatalom (vagy éppen alvilági erő) érvényesíti ilyenkor az akaratát, amit jutalomadás, segítségnyújtás vagy éppen ellenkezőleg, büntetés vagy bosszú motiválhat, röviden áldás vagy átok. Az átváltozásokban való hit visszavezethető a régiek animizmusára, amikor az emberek állati, ill. növényi ősökben vélték felismerni eredetük forrását, és nem tettek éles különbséget önmaguk és az élő, ill. élettelen természet elemei, jelenségei között. Ezeket a bizonyos metamorfózisokat elsősorban az antik görög mítoszokból vették át a késői „utánzók”, akik közül talán a már említett Ovidius bizonyult az egyik legsikeresebbnek, legismertebbnek éppen az Átváltozások című munkájával. A mi Shakespeare-ünk ezek szerint az utánzók utánzója, s talán éppen ebben rejlik utánozhatatlan eredetisége.

Érdemes tehát jobban is utánajárnunk, hogy mi, miből, hogyan, miért, mikor, mivé stb. alakul a *Titus Andronicus*ban. Utaltunk arra, hogy Titus Priamus trójai királyhoz viszonyítja magát, Tamorát pedig Hekabéhez, Trója királynőjéhez hasonítják. Mindebből akár azt a következtetést is levonhatjuk, hogy Shakespeare-nél a *Troilus és Cressida* egyszerűen átváltozik a *Titus Andronicus*szá. Ebben az összefüggésrendszerben Trója megfeleltethető Rómának, a görög sereg pedig átváltozik góttokká, „elgótosodik”.

Hekabét (Hekuba), aki Trója eleste után a mítosz szerint Odüsszeusz (Ulysses) rabszolgája lett, ugyanaz a bosszú motiválta − amikor kiszúrta legkisebb fia, Polüdórosz gyilkosának a szemét, majd megölte azt, annak mindkét fiával együtt −, mint Tamorát, aki szintén bosszúból ölette meg fia gyilkosának fiait. A legenda szerint Hekabé − tette után −

az alvilág banya külsejű, baljóslatú holdistennőjének, Hekaté fekete, félelmetes szukájává, a Maira nevű kutyává alakult át.

„Ebeitől férjed Jupiter óvja!"

Lavinia (csillaglány) mondja ezt Tamorának, mielőtt annak két fia megbecsteleníti és megcsonkítja. Tamora „ebeiben" (fiaiban) mintha Hekaté szukájának vére csörgedezne.

A darab vége felé már Titus is pontosan tudja, hogy kivel is van dolga:

„Titus *(félre):*

Tudom, kik, bár őrültnek tartanak,
Saját tőrükben ejtem el e két
Átkos pokolkutyát és anyjukat."

(Ötödik felvonás, második szín)

Átkos pokolkutyának csak átkos pokolkutya lehet az anyja: Demetriusnak és Chironnak Tamora,

Shakespeare ezek szerint nem elsősorban metaforaként társítja a kutyákat Tamorával, de jó oka van arra, úgy is mondhatnánk, mitikus alapja, hogy a gótok királynőjét és egyben a római császárasszonyt ne csak Hekabé trójai királynővel és Hekaté alvilági holdistennővel tegye egylényegűvé, de azt is megteheti, hogy a banyákat, sőt fiaikat is „kutyába vegye".

A megfelelő helyen és időben maga Tamora hazudja meg az igazságot saját kilétére, mivoltára vonatkozólag Titusnak, akiről azt hiszi, hogy „téboly-dúlt agyú":

„Tamora:

(…)

A Bosszu vagyok én az alvilágból,
Hogy elméd éhes ölyvét elriasszam,
Szörnyű tort ülve ellenségeden.
Jöjj le hozzám, köszönts a föld szinén,
Holtról, ölésről értekezz velem:
Nincs oly üres barlang vagy rejtekút,
Sürű sötétség vészes völgy ölén,
Hová a megrémült asszonygyalázó
Elbújhatna, hogy meg ne leljem ott
S fülébe ne sugjam véres nevem −
Bosszú − mitől megreszket a bünös.

(Ötödik felvonás, második szín)

De többről lehet itt szó: ismét visszatérő „Shakespeare-jelenségnek", látlatnak lehetünk tanúi, ti. a tükröződésnek.

Nemcsak Tamorát hívják Bosszúnak, Titusnak is ez a titulusa. Ha tehát egymást nézik, egymással beszélnek, egymást hallják, valójában

magukat látják, magukat beszélik ki, magukat hallják a másikban, de valójában egyek a bosszúban.

A kérdés ezek után már csak az: milyen erő, milyen felső (alsó?, háttér-?) hatalom élteti ezt a halálos Bosszút?

Tekintettel arra, hogy Shakespeare a történetét Rómába képzeli, és Rómának történetesen Saturninus a regnáló császára, azt kell gondolnunk elsőre, hogy ez a Saturninus nem más, mint maga Saturnus, meghozzá a maga teljes archetípusi mivoltában. Ő adja meg a darab alaphangját, hangulatát. Az ő rezgő saturnusi időhúrjára rezonálnak a cselekmény szereplői. Ez a saturnusi légkör határozza meg a halálos játéknak az egész arculatát stb. Talán nem tévedünk, ha (ős)képe kapcsán Pandolfra asszociálunk a *János király*ból, esetleg Simonidesre a *Pericles*ből, de mindenekelőtt Calchasra kell gondolnunk a *Troilus és Cressidá*ból, ha elődeit (utódait?) próbáljuk tetten érni a shakespeare-i életműben. A trójai jós, Apollón papja nemcsak Homérosznál segíti tévedhetetlen jóslataival a görögöket, de Shakespeare-nél is kiveszi részét a „háttérharcokból". Saturnus ezúttal elsősorban nevében-nevével él, akarva-akaratlan (ólommal) mérgezi a gótok által „szorongatott" Róma amúgy is „nehéz" levegőjét, és ebbe a saturnizmusba (értsd ólommérgezés) szinte mindenki belehal.

Saturnus megkerülhetetlen, meghatározó alakja úgy a görög, mint a római (csillag)mítoszoknak, ugyanakkor a középkori asztrológia és alkímia világának is elementáris archetípusa, és nem utolsósorban a XX−XXI. század ún. jungi pszichológiába is szervesen beépült őskép, s a csillagászok által évezredek óta számontartott bolygó égitest.

Neve többszörösen (több nyelven is) beszédes. A latin satur szó jóllakott, telt értelmű, ugyanezen a nyelven a sator kifejezés vetést, ültetést jelent. A magyar sát-söt gyök, egyebek mellett, a sátor, sátán sötét szavakat sejteti.

Saturnus a mitikus korban (talán az őskor-aranykor és a történelmi kor határán) Itália (akkor Latium) királya, ill. férfi-termékenységistene volt, a földművelés (szőlőtermelés), állattenyésztés felelőse, aki annak idején bőséget hozott a földre, trágyázva azt. A legenda szerint Jupiter elűzte az égből, és ennek kapcsán került a földre, egészen pontosan a földbe, ti. a latiumi Róma Capitóliuma alatt rejtőzködött. Egy másik római rege szerint a görög Zeusz, miután hosszú, eget-földet rázó háború után legyőzte apját, Kronoszt, száműzte azt, és Kronosz Saturnus néven végül Itáliában telepedett le, ott birodalmat alapított. Talán ezen a réven vált Kronosz varjúisten etruszk-itáliai-római Saturnusszá, aki idővel egybemosódott a görög Khronosszal, az „idő atyjával" is. Saturnusnak Rómában a Forum Románum területén, a Capitólium lejtőin

már a legrégebbi idők óta volt temploma minden más isten előtt. Tiszteletére tartották meg a rómaiak legősibb ünnepüket, a saturnáliát a téli napforduló környékén, december 17. és 21. között. Az év legsötétebb időszakát (Bak hava) nagy lakomákkal ünnepelték, kötelező volt az eszem-iszom, az álarcos alakoskodás, a játék (pl. szerepcserék úr és szolga között). A lakomák fő fogása Saturnus állata, a szopósmalac volt (termékenységjelkép), de vannak adatok arról is, hogy a legrégebbi időkben az évkezdő, évzáró saturnáliákon embert is áldoztak, amit „Saturni hostiae"-nek neveztek.

Saturnus neve minden bizonnyal görög elődei (Kronosz, Khronosz) miatt vált rossz hangzásúvá, a velük való rokonság, a tőlük való származás, a belőlük történő átváltozás révén lett Saturnus a sors uralkodójává, és vívta ki magának idővel a baljóslatú „Nagy Rosszindulatú" (maleficus maior) jelzőt.

Kronosz volt az, aki anyja, Gaia kérésére megfosztotta apját, Uranoszt annak férfiasságától, történetesen éppen abban a pillanatban, amikor az erőszakos férj éppen behatolt volna kiszolgáltatott feleségébe. Idővel a trónfosztott (ős)atya(isten) helyébe Kronosz lépett, és lánytestvéréből lett feleségével uralkodott az emberek és az istenek felett mindaddig, amíg maga is apja sorsára nem jutott. Attól való félelmében ugyanis, hogy gyermekei megfosztják hatalmától, egyszerűen megette, felfalta utódait, kivéve Zeuszt, akit anyja és nagyanyja pártfogásába vett. Kronosz később ugyanolyan trónfosztott, száműzött ős-atyaisten lett, mint egy generációval korábban Uranosz volt, az elődeinél semmivel sem kevésbé erőszakos Zeusz pedig olümposzi isten, a villámok, az ég, az istenek, a mindenség görög istene.

A görögség mitikus ősatyái ezek szerint erőszakos, vérfertőző, apjukat kasztráló, gyerekeiket felfaló, hatalmukat féltő sötét istenek, az ősanyák pedig vérfertőző nemi erőszakot elszenvedő, rokon férjeiken bosszút álló, saját − szintén erőszakos − fiaikkal férjük ellen szövetkező, azokat kasztrációra buzdító, gyilkos, sötét istennők voltak.

Nem túl biztató kezdet, már csak azért sem, mert ezek a bizonyos görög és később római mitikus ősök az ún. zsidó-keresztény európai kultúra ősei is egyben, élükön most éppen Saturnusszal.

A Saturnushoz, mint ősképhez köthető a mogorvaság, a hidegség, az érzelemmentesség, az empátia hiánya, az igazságtalanság, de hozzá szokták társítani a kegyetlenkedést, kínzást, ölést, a megátalkodottságot, a borzalmakat. A zártság, a fogoly-lét, a gyász, a bánat, a szomorúság, a kétségbeesés, a halál, a befejezés, az időbevetettség mind-mind Saturnusra rímelő fogalmak, mint ahogy a sötétség, az árnyék, az alvilág, a tudatalatti szféráit is ez az őserő uralja.

Az alkímia az ólmot rendeli hozzá, azt a nagy fajsúlyú nehézfémet, amelynek semmilyen élettani szerepe nincs a szervezetben (ideális szintje nulla). Ha viszont bejut az élő organizmusba, természetes úton onnan nem kerül ki, hanem a csontokban, fogakban, ízületekben, vörös vértestekben raktározódik, és idegrendszeri károsodásokat, bénulásokat, memóriazavart, sápadtságot, gyengeséget, eszméletvesztést okoz a mérgezés során.

Mint az archaikus világ legtávolabbi planétája a külső sötétséggel állt kapcsolatban, lassú mozgása (keringési ideje 30 év) miatt lehetett az idő ura, mint rejtőzködő öregember. Ő felelt a Nap és a Hold fogyásáért (a régiek az ún. holdcsomópontokat a sárkányfej, sárkányfarok kifejezésekkel illették, s ez a bizonyos sárkány falta fel a nappali és éjszakai világítót Saturnus nevében). A Saturnus harcmodora az ólommérgezés, az ízekre szedés, a felfalás, ezért van az, hogy a mesékben ellenségeiket feldarabolják, üstben megfőzik, csontjaikról a húst lefosztják a saturnusi hősök, s talán ebben hasonlatosak a pokolban lelkeket főző ördögre. Attribútuma a sarlós kereszt, ahol a „halálkasza" sarlója az elfogyott holdra utal, az elsötétedésre. Madara a holló, napja a szombat, amely a zsidóság pihenőnapja, a Saturnus ugyanis hagyományosan a zsidók „csillaga". A csillagmitológiában a Bakban és a Vízöntőben uralkodik, a Rákban és az Oroszlánban van rangvesztésben, a Mérlegben van ereje teljében, a Kosban romlásban. A (jungi) pszichológiában ő képviseli az ún. árnyékot, személyiségünk sötét oldalát. A vele való szembesülés előfeltétele az érett személyiség megvalósulásának. Az árnyékkal való konfrontáció igen megterhelő, fájdalmas érzelmi élmény, mert ilyenkor az én a saját nemlétére összpontosít, de ebben az eszmerendszerben a halál pillanata a legalkalmasabb a felébredésre.

A felnégyelés, szétszakítás, ízekre szedés az alkímiában az alászállást képviseli. Jung szerint: „Az ember nem azáltal világosodik meg, hogy a fény alakjait képzeli maga elé, hanem azáltal, hogy tudatosítja a sötétséget."

Shakespeare ebben a darabjában szinte mást sem tesz, mint hogy tudatosítja bennünk ezt a bizonyos sötétséget, amely természetesen lentről, a föld alól szivárog, majd tör föl teljes erejével.

Az első színben (azonnal a függöny után) az Andronicusok sírja látható, ahová a győztes hadvezér a csatákban elesett 21 fia közül éppen az utolsókat adja át a másvilágnak, de nyugodtan mondhatunk sötét alvilágot is. Ugyanilyen sátáni sötétséget áraszt az az erdei rejtett zuboly is, ahová (a második felvonás harmadik színében) Bassianus holttestét gyilkosai bedobják, de ugyanebbe a mély verembe esnek Titus még élő fiai közül ketten, Quintus és Martius:

„Aaron:

Gyerünk, urak, lépjünk ki szaporán
Egyenest a magányos üregig,
Hol az alvó párducot felfedeztem.
Quintus:
Bármi okozza, pislog a szemem.
Martius:
Nekem is, mondhatom; ha nem szégyelném,
Abbahagynám, hogy szunnyadjak kicsit.
(A verembe esik)
Quintus:
Hova estél? – Milyen álnok lyuk ez,
Melynek száját vadon-nőtt gaz fedi,
Behintve frissen hullt vér permetével,
Mint harmattal a hajnali virág?
Úgy látom, ez itt baljóslatú hely.
Testvérem, szólj, megütötted magad?
(…)
Martius:
Én nem tudok kimászni nélküled.
Quintus:
Add még egyszer kezed; nem engedem
El, míg vagy felhúzlak, vagy leesem:
Ha nem jössz hozzám: hozzád megyek én.
(Beesik)

A negyedik felvonás harmadik színében (ahonnan korábban már idéztünk) csákánnyal és kapával próbálnak eljutni Titusszal az élen a „földnek közepébe", de mintha ezt a bizonyos „föld-közepet" már ki is vetette volna magából a mélység, és a közteret csak talpalatnyi föld választja el a pokoltól, vagy már annyi sem, a (köz)tér és idő maga a pokol.

Nem utolsósorban tanulságos és elgondolkodtató Aaronnak, a sötétbőrű mórnak a végzete (kivégzése) is, aki fölött a darab legvégén Lucius mondja ki a halálos ítéletet:

„Lucius:
Éhezzen melléig a földbe ásva,
Üvöltsön és őrjöngjön ételért:
S ha megkönyörül rajta valaki:
Haljon e bűnért: így ítélkezünk.
Menjetek, ássátok a földbe őt.
(…)
Vigyázzatok, hogy bűnhődjön a mór,

Minden bajunk átkozott kútfeje:”
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

A „bajok átkozott kútfejének”, vagyis a „Nagy Rosszindulatú”-nak, Saturnusnak nem is lehetne kínkeservesebb halálnemet szánni kivégzésül, mint az éhhalált. Lucius pontosan tudja, hogy „mitől döglik a légy”, tisztában van vele, hogy egy „Jóllakott”, vagyis Saturnus számára, a kiéheztetés jelenti a legnagyobb, legkegyetlenebb kínhalált. Mellesleg, ha kegyetlenkedésről van szó, Luciusnak sem kell a szomszédba mennie: emlékezzünk vissza, hogy a darab legelején neki adatik az a szerep, hogy a legbüszkébb gót fogoly, Alarabus tagjait felvágja, és annak húsával táplálja a szent tüzet. Ezen a ponton Lucius (nevét meghazudtolva, ami a fényességgel van kapcsolatban) maga is része lesz az általános elszaturnuszodásnak-elsötétülésnek, és nem vonhatja ki magát a kéjjel-bosszúból ölésből, még akkor sem, ha a római szokásoknak megfelelően „csak” egy rituális áldozati szertartást vezet le.

Aaron eleven (mellig) földbeásása az éheztetéshez képest akár még áldásnak is tekinthető, annál is inkább, mivel ez a sötét ördög és pokolfajzat amúgy is az alvilág, a föld mélyének lakója. Aaron (értsd: Áron) ugyan nagyon is tisztánlátó (ez a név jelentése), koromfekete mór, talán zsidó, egy kicsit gót is, otthonosan és egyben idegenül mozog és mozgat mindkét térfélen, de mégis és mindenekelőtt maga Saturnus vezérli vágyait:

„Aaron:
Asszonyom, bár vágyad Venus vezérli,
Az enyémen Saturnus most az úr:”
(Második felvonás, harmadik szín)

Shakespeare igen „cselesen” adagoltatja az ólmot. A darab első mérges gondolatai Saturninus mélyéből törnek ugyan elő, öltenek alakot és hagyják el szavak formájában a jövendő császár száját, mégis periférikus szereplője marad a rémdrámának, noha szinte mindig szem előtt van. Ahogy már korábban megjegyeztük, a nevében él, a nevét adja a darabhoz, de mintha (s talán ez az a bizonyos shakespeare-i csel) csak azt a célt szolgálná, hogy éppen nevével takarja el az igazi Saturnust, Aaront, akinek látszólag nincs is személyes indítéka gaztetteire, hacsak nem maga a bűn szenvedélye.

A mester talán ezzel a kettős saturnusi jelenléttel érte el azt, hogy a játék többi szereplőjét is szinte kivétel nélkül lényük sötétebbik árnyoldala hatotta át, saturnalizálta, és ebben a szellemben engedtek teret halálos ösztöneiknek, vagy ha úgy tetszik, ezek a sátáni ösztönkésztetések lettek úrrá szellemükön.

Így fordulhat elő, hogy a harcokban győztes hadvezér, Titus, a „békében” további, immár bosszúhadjáratokat legyen kénytelen folytat-

ni. A gótokat és azok királynőjét, Tamorát legyőzte ugyan, de a végső csatát, amelyben mintha nem is Tamora volna az igazi ellenfél, hanem a sötét és láthatatlan árny, Áron, vagyis Saturnus mégis elvesztette, még akkor is, ha az ellenség, ellenfél harcmodorához alkalmazkodva válogatott testi-lelki kínhalálnemeket eszelt ki saját tehetetlenségében, és ezen a réven szinte saturnusibb lett Saturnusnál.

Ne feledjük, hogy Titus az, aki tulajdonképpen elindítja ezt a megállíthatatlan, gyilkos ördögi kört. Először a győztes jogán áldozza fel a „legnemesebb élőt", Tamora legnagyobb fiát, köszöni meg isteneinek a győzelmet, és egyben bosszulja meg 21 fiának elestét, hogy majd ezen az áron azok lelke is megnyugodjon. A legyőzött ellenség „legjavának" rituális feláldozása hozzátartozott a győztes rómaiak szokásrendjéhez (valószínűleg a gótok sem tettek volna másként, ha történetesen ők lettek volna a győzők), s ezt a törvényt Titus sem szegte, szeghette meg, még akkor sem, ha történetesen sajnálta a „bús királynőt", talán annak fiát is, és mindennek tetejében még bocsánatot is kért a fiát siratót anyától a tettért. Mi talán megértjük, s talán meg is bocsájtjuk Titusnak, hogy azt teszi, amit tesz, amit kell, s Tamorával is együtt érzünk, amikor harcol fia életéért, és sajnáljuk benne az anyát, a királynőt, de nehezen tudunk azonosulni azzal a Titusszal, aki alig pár sorral lejjebb saját, még élő négy fia közül egyet, történetesen Mutiust (a név jelentése néma) szemrebbenés nélkül öl meg a színen. Tulajdonképpen ezen a ponton indul el a „bajkeverés". Gondolhatunk hirtelen felindulásból elkövetett gyilkosságra, vagy talán arra, hogy Titus ezen a réven tett tanúbizonyságot a törvény tiszteletéről, az adott szó becsületéről (tudjuk Titus a frissen kikiáltott császárnak ígérte lányát, mit sem tudva arról, hogy Lavínia már másnak adta a kezét). Akár az is megfordulhat a fejünkben, hogy Titus itt példát akart mutatni emberségből, együttérzésből, és fiút-fiúért alapon (értsd egy Alarabusért egy Mutiust) Tamorában, saját fiának feláldozásával próbálta enyhíteni az anya gyászát, visszafogni az ellenség fogoly királynőjének jogos, bosszútól ittas, gyilkos indulatait.

Félő azonban, hogy nem ezek a még emberléptékű motivációk vezettek Mutius halálához, hanem a jelenlévő Saturnus (értsd Saturninus), de még inkább a jelen nem lévő Saturnus (értsd Aaron) láthatatlan ördögként szállták meg Titust, és indították el benne az elembertelenedést, átváltozást. Titus Andronicusban az ember-embertelen határa talán ott és akkor tapintható ki a legmarkánsabban, amikor a neki felkínált császári címet, amely megillette, vagyis a titulusát, nem fogadta el, nem vette magára, nem élt vele, hanem azt, vagyis saját magát (Titus, Titulus, cím, rang stb.) Saturninusra, azaz Saturnusra ruházta, vagyis egyszerűen eladta magát az ördögnek Titusában, titulusában, címében, rangjában tehát már a történet legelején vesztett lett a különben győztes

hadvezér, azt viszont, ami még megmaradt belőle, vagyis a nevéből, az Andronicusból (értsd András, a név jelentése férfi, férfias), öt felvonáson keresztül a halálba éltette, etette.

A továbbiakban tehát egyszerűen csak Andronicusnak kell szólítanunk a címszereplőt, hiszen mint láttuk, Titust már Saturnus uralja. De mi rejlik ebben a bizonyos Andronicusban?

Az androgének a férfi nemi hormonok gyűjtőneve. A legjelentősebb androgén hormonról, a tesztoszteronról már részletesen szóltunk korábbi írásainkban. Ezúttal csak arra szeretnénk újra felhívni a figyelmet, hogy kiemelt szerepe van a férfiaknál az agresszív viselkedésben az érvényesülés erőszakos, domináns, másokat irányító, legyőző megnyilvánulásainál. Andronicust olyan helyzetbe kényszerítette a sors, amelyben ez a bizonyos erőszakos magatartás, vagyis a bosszú vált az egyedüli kommunikációs csatornává. Ezen a létmegnyilvánulási szinten viszont az emberségnek is, de magának az életnek is befellegzett.

Nem gondoljuk természetesen, hogy Shakespeare tisztában lett volna az androgének működésével, abban viszont biztosak vagyunk, hogy (Titus) Andronicust jól ismerte, s címszereplőjével nemcsak a nevet játszatta el, de ezzel a játékkal nekünk is üzent. Azzal a szójátékkal pl., hogy Titus visszafelé olvasva SUTIT, magyarán sötét, mintha azt akarta volna üzenni a mester, hogy Titus legalább olyan sötét, mint Saturninus, vagy mint a magát Saturnusnak mondó Aaron, a gótok és immár a rómaiak koromfekete mórja, aki éppen ez utóbbiakat tanítja móresre, a saját sötét, halálos törvényeit érvényesíti ugyanis a darab folyamán.

Ha már a szavaknál, szójátékoknál, hasonló hangzású szavaknál tartunk, a Titus név kapcsán pl. érdemes zárójelben megemlíteni, hogy Saturnus görög Kronoszként ún. titán volt. A titánok a görög mitológiában az ún. második generációs istenek közé tartoztak, akiket az alvilágba kényszerített apjuk, az égisten Uranosz, és ők képviselték az őserőt. A *mór* szó kapcsán jusson eszünkbe, hogy a kifejezés visszafelé olvasva ROM, úgy is, mint pl. Róma rövidítve, vagyis mint rom, törmelék. Az Aaron kapcsán asszociálhatunk az árra, az árura, az árusra, az árulásra, az áradatra vagy akár az iróniára is, ami magyarul képmutatást jelent. Mindamellett és elsősorban bibliai személyre kell azonban gondolnunk, Mózes testvérére az Ószövetségből. A gót szó hangalakilag emlékeztet a német Gott, isten vagy az angol god, szintén isten szavakra, ill. a német gut vagy az angol good szavakra, amelyek „jó" értelműek. (A magyarban is Jóistent mondunk.) A móres szó latin eredetű jövevényszavunk, és összefüggésbe hozható a szokás, szabály, erkölcs (morál), törvény, fegyelem stb. fogalmakkal. A hasonló hangzású latin mors kifejezés viszont „halál" értelmű.

Shakespeare-től nem idegen az „idegenek” szerepeltetése műveiben. Pl. magát Troilust is sötétre festette egy darabbal korábban. (Lehet, hogy a gót-római-mór trójai?) Talán az sem véletlen, hogy a velencei mór, vagyis Othello tragédiája is részben idegenségéből, sötétbőrűségéből és az ebből következő fel nem dolgozott kisebbrendűségi érzésből eredeteztethető, s a kóros féltékenység, amely elárulja személyiségét, és gyilkossá teszi, a saját másságából fakad. A velencei kalmár, Shylock, aki nem mór és nem is fekete, de zsidó, sem úszsa meg a saját másságát szárazon. A vele történteknek is szoros kapcsolata van vagy a be nem fogadottságával, vagy csak azzal, hogy hű akar maradni magához, saját törvényeihez, népéhez is.

„Mórunk” kapcsán úgy tűnik, nem kerülhetjük meg a mórokat, a „mór” kérdést. A mórok észak-afrikai eredetű középkori arab-berber népcsoport, akik a VIII−XV. század között megszállás alatt tartották az Ibériai-félszigetet. Ez idő alatt nem olvadtak be, és nem is integrálódtak az európai (spanyol, portugál) kultúrába, viszont teljes egészében megőrizték a sajátjukat (ruházat, vallás, nyelv, szokások stb.), és elzárkóztak a nyugati kultúra elől. A XV. században a spanyolok és a portugálok az afrikai fekete muszlimokat fekete móroknak (mouro Negro) nevezték, és eltérő hitük miatt különösen negatívnak ítélték meg őket. Később az angolok is átvették a fekete mór szóhasználatot. I. Erzsébet (ez már Shakespeare kora) a „Blackmoors”, vagyis a fekete (mór) lakosságot meg is kísérelte kiutasítani a birodalomból. Tudnunk kell, hogy Shakespeare idejében Angliában nagy hagyományai voltak a fajgyűlöletnek, beleértve az antiszemitizmust is.

A gótokról (a mi szempontunkból) annyit érdemes megjegyezni, hogy északi germán eredetű népcsoport volt (talán Gotland szigetéről származtak). A második század derekára oly mértékben megerősödtek, hogy veszélyeztetni kezdték a Római Birodalmat is. Először 248-ban vezettek hadjáratot a rómaiak ellen. Rómában ekkor I. Philippus Arabus császár uralkodott, aki egyben az első keresztény vallású császára volt a Római Birodalomnak.

Nem mellékes, hogy I. Philippus Arabus a Római Birodalom Arabia Petraea tartományában született, a ma Szíriához tartozó Sahba városában. Apja a római lovagrendbe felemelkedett arab törzsfő volt. Az Arabus kitétel a nevében tehát nemcsak szülőtartományára való utalás, de etnikai hovatartozását is jelzi.

A fentiek ismeretében nemcsak az késztet bennünket a dolgok továbbgondolására, hogy a történelmi Római Birodalom aktuális császára egy arab (mór?) törzsfőnök fia, aki egyben az első keresztény vallású uralkodója is a birodalomnak, méghozzá úgy, hogy (nevében) megőrzi arabságát (Arabus), de az a szinkronicitás is őszintén elvarázsolja kép-

zeletünket, hogy Shakespeare ugyanezt a nevet választja darabjában a gót királynő, Tamora legidősebb, a rómaiak által áldozatul felajánlott és rituálisan meggyilkolt fia, A(la)rabus számára.

Shakespeare ismét jól összeszedte magát. A mester kitalált (Ovidius által ihletett) történetét ezek szerint 248-ra datálhatjuk, ha ez most egyáltalán fontos, ami viszont látlatunk szempontjából újnak számít, az nem más, mint a darab egy igen lényegesnek tetsző motívumának valós történelmi megfelelője, párhuzama: Tamora. Nincs adat arról, hogy a gótoknak lett volna egy ilyen névre hallgató királynőjük; gótként, ellenségként, idegenként, királynőként, nőként, „más"-ként ugyanolyan, nem teljesen magától értetődő módon lett Róma császárnéja egy szempillantás alatt, mint a történelmi Arabus császár. A jelenségre Marcus és (Titus) Andronicus is felfigyel, rácsodálkozik, mintha elfelejtették volna, hogy maguknak, de elsősorban Titusnak „köszönhető" ez az új, nem sejtett konstelláció:

„Marcus:
(…)
Miként lehet, hogy álnok gót királynőnk
Rómában ily gyors sikert aratott?
Titus:
Nem tudom, Marcus, de így van, tudom;
Szándékkal vagy nem: ég mondhatja meg.
De nincs vajon lekötelezve annak,
Ki messziről ily magas helyre hozta?
Marcus:
Igen, s nem is marad jutalma el."
(Első felvonás, első szín)

Shakespeare úgy fogalmaz, miszerint Andronicus elismeri ugyan saját szerepét Tamora „gyors sikerében", de az eget sem hagyja ki a történetből, magyarán azt is kénytelen beismerni, hogy nem ezt akarta, és rajta kívüli erők is közrejátszottak az álnok gót királynő felemelkedésében. Azt, hogy kinek van elkötelezve Tamora, mi már tudjuk: Saturninusnak, de mindenekelőtt a láthatatlan árny-Aaronnak, vagyis a sötétség erőinek, akik még ha akarnák sem tudnák visszafogni ólomtól nehéz, mérgező leheletüket, amellyel mindenkit „megszívatnak", magát Andronicust is, aki „Titus híján" igencsak sebezhető, azt hiszi, hogy a császárné neki van lekötelezve, hogy neki adósa. A „nem is marad jutalma el" vonatkoztatható ezek szerint a lekötelezőre, vagyis Saturninusra, Aaronra és Andronicusra, de akár magára a lekötelezettre, Tamorára is, a jutalom pedig esetünkben idézőjelbe teendő, hiszen valójában bosszút sejtet minden oldalról, mintha magának az egész darabnak lenne egyfajta cinikus, megelőlegezett summája.

Amennyiben eltekintünk a konkrét történettől, pontosabban elvonatkoztatjuk, általánosítjuk azt, akkor arra jutunk, mintha Shakespeare-t ebben a darabban, egyebek mellett, az foglalkoztatná legjobban, hogy milyen viszonyban áll a hatalom az idegenekkel, a mássággal stb., és akaratlanul is a támogatás, tűrés, tiltás kommunista időket idéző triásza ötlik fel bennünk. De mintha másról is szó volna, sőt maga a másság a meghatározó, ha azt firtatjuk, hogy hol, mikor, miért stb. kezdődik egy birodalom, egy rendszer, egy rend stb. felbomlása, illetve a „másnak", az újnak a foganása, születése, vagyis újra az átváltozásoknál vagyunk, Shakespeare metamorfózisainál.

Ha most újra visszavetülünk a darabba, azt tapasztaljuk, hogy ez az új és ez a „más" nem más, mint csupa leépülés, visszafejlődés, rendezetlenség, szétesés, enyészet, halál stb., amelynek hátterében egy a rend és az élet számára előnytelen (csillagmítoszi) konstelláció áll: Saturnus most a nyerő, és mindent visz, vesz, esz(ik), miközben az időt, melynek ura, lefékezi és megállítja. Ne feledjük, hogy Rómában ebben az időtlenségben Saturnália ünnep van, az óév már a múlté, de az új esztendő még nem a jelené. Andronicus szabályt követő rómaiként meg is tartja a régi jó szokást: annak rendje és módja szerint ölti magára a jóllakottság saturnusi szakácsjelmezét, öli le rituálisan csonka „leánykuktájával" az oldalán az elkutyult császárné elmalacosodott, disznó fiait, és készít belőlük fogást. Az visszakerül abba a testbe, amelyben fogant, de nem a szülés, hanem az emésztés csatornáin keresztül hagyhatná csak el a bélsár alagútjait, ha hagynák, de nem hagyják: mindenki átváltozik, meghal. Áldott karácsonyt, BÚÉK, mondhatnánk cinikusan erre az „ellen-József Attila ódára", miközben a Bak havában, elemi ereje teljében valamennyi árnyék egymást tükrözi sötéten a sötétben, ha egyáltalán van árnyéka az árnyéknak. Mintha a téli napfordulón, amikor a sötétség magával szembesül, csak „semmi" volna. Már csak az a kérdés, lesz-e a semmiből valami. Úgy tűnik lesz, ha a semmi is valami, márpedig a semmi, valami: semmi. Reménykeltő, hogy a darab végén Luciust kiáltja ki a római nép új császárrá, már csak azért is, mert ő mégse semmi és senki, de maga a fény, amint ez nevéből is kitetszik.

Az ő visszfényében próbáljunk meg ismételten utánajárni az eseményeknek, visszapergetni azokat, és megfejteni, hogy Shakespeare miként formálta, alakította, változtatta át a dolgokat, amelyek eddig, talán éppen Saturnus hatására, árnyékban felejtődtek. Lavinia múltját illetően pl. igencsak szűkszavú a mester, pedig szebb napokat is megért a lány a római mitológiában, mielőtt Shakespeare a darabjába költötte, ami természetesen nem véletlen. De kiről is van szó valójában? A név jelentése: Lavinium városából való nő. A római mitológiában úgy tartják szá-

mon, mint Latinus, latiumi király egyetlen lányát, akit anyja, Amata kívánságára eljegyeztettek unokafivérével, Turnusszal. Aeneas, a trójai hős, a város elestét követően a háborút túlélők vezetőjeként hosszú bolyongás után fiával, Aszkaniosszal, akit más néven Julusnak neveztek, az istenek parancsára Itáliába hajózott, és Latiumban kötött ki, ahol vendégjogot kért Latinus királynál. Egy jóslat szerint Laviniát, a lányát, nem volt szabad férjhez adni, csak messziről jött kérőhöz, ezért a király nemcsak a vendégeskedés jogát, de a lányát is Aeneasnak ígérte. Juno, a rómaiak istenasszonya, aki a nők és a házasság felelőse volt, de leginkább a férjes asszonyoké, a monda szerint nem szívlelte a trójaiakat, sem Aeneast, de leginkább az zavarta, hogy Laviniának új kérője akadt, pontosabban az, hogy idegen kérőnek ígérte az apja, kéretlenül is. Haragjában Juno az alvilágiak segítségét is kérte ahhoz, hogy viszályt szítson a latinok és a trójaiak között (nemek háborúja?) annak érdekében, hogy Lavinia és Aeneas nehogy úgy járjanak, mint Heléna és Paris. Allecto fúria fellázította Latium minden asszonyát, beleértve Amata királynét is, és valamennyien ünnepi Bacchus-táncot jártak a közeli erdőben. Allecto fúria Turnust, a vőlegényt is „feltüzelte", majd a trójaiakhoz ment, akik éppen vadásztak. Rávette Julust, hogy ejtsen el egy szarvast, amelyet Silvia, Latinus király főpásztorának lánya szelídített meg. A megsebzett szarvas bőgése felriasztotta a pásztorokat, parasztokat, ezek meg a fegyvereseket, és kitört a csata a latinok és a trójaiak között. A harcokban részt vett Camilla amazon csapata is. Végül párbajra került sor, amelyben Aeneas legyőzte Turnust, majd feleségül vette Laviniát, és tiszteletére várost építtetett Lavinium néven. Aeneas halála után a viselős Lavinia egy erdőben élt, ahol megszülte fiát, Silviust. A mítosz egyes változatai szerint Lavinia félt mostohafiától, Julustól, és azért menekült az erdőbe, hogy ott szülje meg Aeneastól fogant gyermekét, Silviust. Más változatok szerint Julus volt Silvius apja. (Julus Aeneas első – trójai − feleségétől, Creusától született fia volt, akit, mint már említettük, Trójában még Ascaniusnak neveztek.) Bárhogy legyen is, (mítoszi) tény, hogy Itália lett az örököse a trójai dicsőségnek, a Juliusok nemzetsége pedig, köztük Julius Caesarral és Augustusszal, Aeneas fiától, Julustól származtatják magukat.

Láthatjuk, hogy Laviniában „sokkal több van", mint amennyit Shakespeare a darabban megmutat belőle. Mintha a mester elvárná tőlünk, hogy megértsük névválasztásait, amelyek sohasem esetlegesek. Feltételezi ugyanis rólunk azt a háttérismeretet, amely a név mögött rejlő ősképre vonatkozik, s talán azt is jogosan igényli, hogy ezen tudás birtokában építsük fel magunkban egy-egy hőse szerepét a műben.

Lavinia jelenléte a darabban tovább erősíti bennünk azt a korábbi feltételezést, hogy a *Titus Andronicus* egyfajta folytatása a *Troilus és Cressidá*nak, mint ahogy Róma, ill. a Római Birodalom is Trójában gyökerezik mítoszi tekintetben. Shakespeare mindkét darabjában „idegen nők" szerepelnek (lásd: Heléna Trójában, Tamora Rómában), akik az „ellenség" asszonyai, és nem önszántukból lettek magas rangú foglyai, majd elfogadott, legális uralkodói a nem maguk által választott új hazának, s okozták azok bukását: Trójában háborúban, Rómában „békében", de egyik helyen sem békésen. Fontos továbbá azt is észrevennünk, hogy mindkét darabnak egyik lényegi (kulcs)motívuma az áldozathozatal. Míg Trójában a háború előtt − és részben alatt − próbálják ezen a réven megszerezni a szemben álló felek az istenek jóakaratát a saját győzelmükhöz, addig Rómában a győztes fél mutat be hálaadó áldozatot, immár a háborút követően. De ami talán a legfontosabb ebből a szempontból, hogy Trója és Róma (darabbéli) bukását is végső soron ezek az áldozatok, áldozathozatalok okozták. A hősök mintha még itt is, ott is az aktuális istenek kényének és kedvének lettek volna kitéve, és nem annyira saját maguknak, kivéve persze Helénát és Tamorát. Az előbbi ugyanis „bevilágította" Tróját, míg ez utóbbi sötétbe borította Rómát. Nem utolsósorban azt se felejtsük el megemlíteni, hogy a „vendégszeretet", amellyel a trójaiak Helénát kitüntették, bizonyos mértékben megfeleltethető azzal a „toleranciával", amellyel a rómaiak el- vagy befogadták az idegeneket, élükön a gót királynővel. Ezen a ponton érdemes visszakanyarodni Lavinia mítoszi történetéhez, amelyben szintén annak lehetünk tanúi, hogy Latinum királya (feleségével és az ország asszonyaival szemben) milyen magától érthető szívélyességgel fogadja a külföldieket (migránsok? menekültek? bevándorlók?), és ismeretlenül is felkínálja Aeneasnak leányát, aki ekkor már másvalaki menyasszonya volt. A mítosznak ez a mozzanata párhuzamba állítható Shakespeare darabjának azon részével, amelyben Titus odaadja Laviniát Saturninusnak, noha a lányt Bassianus már eljegyezte. S ami talán a legfontosabb, hogy Lavinia mindkét esetben szó és ellenállás nélkül tesz eleget az apa (apák) kívánalmainak, s nem lehet pontosan tudni, hogy maga-magától kit is választana, s hogy választana-e egyáltalán. Shakespeare csak annyit tesz hozzá a darabjához a mítoszból, hogy „elveszti" az anyát. Lavinia anyjáról (Titus felesége?) ugyanis nem esik szó. Lavinia ebben a tekintetben rokona Shakespeare eddig már megismert „anyátlan" lányainak, gondoljunk csak Cressidára, Antiochius „nevenincs" lányára, Thaisára stb. Nem tartjuk ugyanis véletlennek, hogy ezek a csak apák által „nevelt szüzek" különböző bántalmazásoknak, atrocitásoknak, de mindenekelőtt (nemi) erőszaknak vannak kitéve, ezek áldozatai. Erőszakra erőszakkal válaszol a természet.

A mítoszi Juno Laviniát, a menyasszonyt vigyázza, Turnus potenciális feleségét óvja a többi asszonnyal együtt, de idővel maga is belátja, vagy magasabb rangú (férfi)istenek bírják arra a belátásra, hogy kit is illet a lány. Shakespeare Laviniáját csak fiútestvére, Mutius védi meg az új kérőtől (vagy apjától?), és ez az életébe kerül. Juno mintha egy régi anyajogot képviselne a mítoszban, s talán az erőszaktól (idegenek által elkövetett behatolás) oltalmazná a lányt és az országot is. Mutiust hiába sajnáljuk feltétlen áldozatkészségéért, „csak" Bassianus (jogos) tulajdonáért hal meg hiába:

„Bassianus:
Bocsánat, Titus úr, e lány enyém.
(Megragadja Laviniát)"
(Első felvonás, első szín)

Lavinia pedig azzal, ahhoz megy, akivel, akihez mondják, mint akinek nincs is saját akarata, ide-oda vetődik.

A legtitokzatosabbak mégis az erdő, a vadászat, a vad (szarvas, őz) stb. motívumai a mítoszból. A latinumi nők erdei Bacchus-ünnep tánca, amelyben nemcsak Lavinia és anyja, Amata vettek részt, hanem Allecto fúria is (a fúriák a római mitológiában tomboló, dühöngő, bosszúálló alvilági istennők, akik büntetik az embereket bűneikért), sőt, talán Camilla és amazoncsapata is. Újfent egy női, anyajogú, ősi termékenységünnepi rítust idéz, ahol nem túl jó szemmel nézik a közönséges, halandó férfiakat a bacchánsnők, Bacchus mámoristen követői.

Shakespeare-nél Aaron és Tamora erdei légyottja jól rímel a római mítosz megfelelő erdei jeleneteire. Aaronban nem nehéz felismerni Bacchus má(mór)isten vonásait, Tamora pedig magát a bosszúálló fúriát testesíti meg. Kettejük tobzódó kéjgyilkos násza ugyanúgy előrejelzi a további borzalmakat, a trójaiak és a latinok háborúját, mint az amazon természetű latin asszonyok elragadtatott tobzódása. Ez a bizonyos háború ugyanúgy egy nő, Lavinia miatt robbant ki, mint ahogy a trójai háború is, azzal a különbséggel, hogy ott az asszonyt Helénának hívták. Nyugodtan beszélhetünk egy „új trójai háborúról", amely az „Új Trójában", Itáliában, a Római Birodalom megszületésének előestéjén zajlik Latium területén, ahová később a Vatikán is telepedett. A Helénáért folytatott háborúban Trója elesett, a Laviniáért folytatott háborúban megszületett a Római Birodalom a Juliusokkal. Saturninus és Arabus-Alarabus Rómája pedig a szemünk előtt omlik össze Lavinia megcsonkításával, meggyalázásával, majd megölésével. A mítoszi Lavinia két kérője, Turnus és Aeneas megfeleltethető Shakespeare Basszianusával és Saturninusával, a két mítoszi fiútestvér, Julus és Silvius pedig Demetriusnak és Chironnak a párjai. A szarvas-, ill. őzvadászat mindkét

helyen baljóslatú, és erőszakot rejt, amit a mítosz csak sejtet, Shakespeare viszont teljes valójában a színre viszi az erdőben történt valamennyi kegyetlenkedést. A szarvasban (őzben) valószínűleg maga Diana holdistennő, a vadászat és a szüzesség felelőse testesül meg, de mintha maga Lavinia is Diana ősképét viselné egyes vonásaiban.

A fiútestvérek szarvasűzésének motívuma nekünk, magyaroknak is ismerős lehet eredetmondánkból, amelyben Hunor és Magor ugyanúgy egy szarvas(ünő) „levadászásán" fáradoznak, de az iramában elvezeti „vadászait" azokhoz az idegen, erdei tündérlányokhoz, akiket (talán a szarvas helyett vagy talán a lánnyá változott szarvas alakjában) annak rendje és módja szerint elrabolnak, feleségeikké tesznek, a leszármazottak pedig már egy új nemzet (nemzetek) fiai, lányai lesznek, a hunoké és a magyaroké. Úgy tűnik, hogy új nemzetek – birodalmak – születésénél nemcsak a keleti, de az indoeurópai kultúrákban is a szó szoros értelmében elengedhetetlen a szarvas, az „idegen" fiútestvérpáros és az erdei nőrablás, nőtiprás. De mit mond erre Shakespeare? Nem tehet mást, a dolog logikájából adódóan ő sem kerülheti meg a szarvast (őzet), az angol nyelvben ugyanaz a szó jelöli mindkettőt: deer.

„(Erdő Róma közelében…) (…)

Demetrius:

Chiron, nincs vadászebünk vagy lovunk,

De egy szép őzet tán mégis fogunk."

(Második felvonás, második szín)

Shakespeare művének másik csúcspontja, (szöveg)fókusza – az egyikről, ami valójában a második, részben már esett szó a Saturnália és az emberevés kapcsán – az a nagy átváltozássor, amely Laviniával „esik meg". A két (iker?)fiú, Demetrius és Chiron „őzfogása", noha a jelenet vadászatnak indul, ill. annak tetszik, nyilvánvalóan nem vadászat, s az őz nem őz. Ahogy Tamora fogalmaz, egy nő, történetesen egy szűzlány „megszeplősítéséről" van szó:

„Tamora:

(…)

Szeplősítsétek meg fiaim e nőt."

(Második felvonás, harmadik szín)

Aaron „karcsú őz"-nek nevezi Laviniát, és egészen konkrétan beszél erőszakról:

„Aaron:

(…)

Oda csaljátok azt a karcsu őzet,

S ha szóra nem hajt, jöjjön az erőszak:"

(Második felvonás, első szín)

Lavinia átváltozásai, átalakulásai azonban ezzel a „megszeplősítéssel” még csak elkezdődtek. A második „metamorphosis” akkor éri, amikor kezeitől és nyelvétől is megfosztják, és olyanná válik, mint egy „édes díszeitől”, ágaitól letarolt néma fa, törzs:

„Marcus:
(…)
Szólj, drága húgom, milyen szörnyű kéz
Metszette, vágta és tarolta le
Tested két ágát – édes díszeid,
Miknek ölelő árnyában királyok
Vágytak álmot, s nyerhettek volna-e
Nagyobb boldogságot? Mért nem beszélsz?
Jaj, a meleg vér bíbor csermelye
Mint szél-borzolt forrás buggyan vize,
Szivárog s hull rózsás ajkad mögül,
Míg száll s apad mézes lehelleted!
Jaj, megszeplősitett egy Tereus,
S hogy ne szólhass, kivágta nyelvedet.”
(Második felvonás, negyedik szín)

Az őzben tehát egy lány lakik, aki ahhoz hasonlóan veszti el szüzességét, mint ahogy egy élő fa is csupasz, néma törzzsé válik, ha lemetszik ágait, levágják árnyat adó, hajszerű lombkoronáját.

Shakespeare akkor korszerű, felvilágosult, reneszánsz, modern, zsánerszerű, jelen idejű, „itt és most”, trendi, (köz)érthető stb., ha a látványra, a látszatra, az ún. manifeszt tartalomra koncentrálunk. Amennyiben viszont a mítoszi vonatkozásokat is a látlatba tudjuk képzelni, azonnal megszűnik a darabok egyidejűsége, esetlegessége, egyedisége stb., és felszínre jutnak az egyetemes, az örökérvényű való elemei is.

A „reneszánsz” Lavinia a fentiek értelmében „csak” egy (szerencsétlen) lány a sok közül. A „mítoszi” (régi, középkori stb.) Lavinia viszont egyidejűleg őz, nő, fa s nem utolsósorban (ősi) kapcsa (tárgya) a görög–római, ill. a zsidó–keresztény Európának, alfája és ómegája a (világ)birodalomnak.

Talán nem tévedünk, ha azt feltételezzük, hogy a *Titus Andronicus*-ban Shakespeare középkorból „visszamaradt” sötétebbik énje jobban kidomborodik, mint reneszánsz felvilágosultsága. Mindamellett (bár C. G. Jungot bizonyára nem olvasta) nagyon is tisztában lehetett a sötétség tudatosításának megvilágító erejével.

A mítoszokat, amelyeket „saját szája íze”, de mindenképpen a darabok egyszerre középkori és reneszánsz „kettős mércéje” megkövetel, a történeteibe vágja, mint a vágó a filmet: montázsolja. Lavinia beemelé-

se a darabba egyszerre a hozzá fűződő, rá vonatkozó mítoszi történetek íratlan, hallgatólagos jelenlétét is magával hozza, vagyis a szereplő mindig több egyszeri önmagánál, még akkor is, ha csak a nevében él. Marcus monológjának Tereusa és Philomélája (a második felvonás negyedik színében) ugyan nem szerepel Shakespeare „személylistáján", nélkülük azonban mégsem kerek és egész a mese, azzal ugyanis, hogy a szerző pusztán utal rájuk, szerves részeivé válnak a cselekményszerkezetnek. Laviniát Shakespeare valószínűleg Vergiliusnál „forgatta", Tereust és Philomélát Ovidiusnál „rögzítette", aztán már csak az volt a dolga, hogy az egyiket a másikhoz ragassza, amit pedig maga is hozzátett, az a „ragasztó", a kötőanyag: a *Titus Andronicus.*

Ovidius Átváltozások című művének Procne és Philoméla fejezete örökíti meg azt a történetet, amelyben Tereus, trák király katonai segítséget nyújt az athéni királynak, Pandionnak, aki győzelme után neki ajándékozza idősebb lányát, Procnét. A házasság boldogtalan, a felek nem szeretik egymást. Procne nem tudja megszokni új otthonát, Trákiát, honvágya van, szeretné látni a húgát, ezért megkéri Tereust, hogy az menjen el Athénba, és kérje el Pandiontól Philomélát vendégségbe. Tereus (akinek elejétől fogva is Philoméla tetszett jobban, csak ezt eltitkolta) elkéri a lányt az apjától, és útközben Trákia felé egy erdőben megerőszakolja, és kivágja a nyelvét, hogy a lány ne árulhassa el, ami vele történt, majd bezárja egy istállóba (más változat szerint Aulis várába). Feleségének azt hazudja, hogy Philomélát útközben megették a farkasok (ő maga a farkas), de titokban eljár a lányhoz. Philoméla nyelv híján vászonba hímezte a vele történteket (egyes változatok szerint lepedőbe varrta az írást), és elküldte azt Procnénak, aki abból megértette, hogy mit üzen a húga. Kiszabadította Philomélát, és bosszút esküdtek Tereus ellen. Ityst, Procne és Tereus közös fiát, az anyja megölte, megfőzte, majd urának feltálalta vacsorára, és miközben az apa a fiát ette, a feleség közölte vele, hogy kit is eszik. Tereus tehetetlen bosszújában üldözőbe vette Procnét és Philomélát, de az istenek közbenjárására mindhárman madárrá változtak: Tereus búbos bankává (más változatban sólyommá), Philoméla fülemülévé, vagyis csalogánnyá (egyes változatok szerint fecskévé), Procne pedig verébbé (egyes változatok szerint ő is fecskévé).

„Marcus:
(…)
Csak nyelvét vesztette szép Philomela
S kínos hímzésbe szőtte bánatát:
De tőled ezt is elvették, húgom:
Keményebb volt tehozzád Tereus.

Levágta bájos ujjaid, melyek
Szebben himeztek, mint Philomela.
Ó, ha láthatta volna az a szörny
Liliom-kezed lanton lengeni,
Nyárlevélként, selyem húr csókja közt –
Nem bánt, bár veszett volna élete.
Hallotta volna bár meg a csodás
Égi zenét, mely nyelveden fakadt,
Leejti kését és álomba hull,"
(Második felvonás, negyedik szín)

(Lavinia levágott keze és Philomela hímzése felidézheti bennünk Troilus Cressidának adott hímezetlen jegykendőjét és Cressida Troilusnak ajándékozott kesztyűjét, mintha a három nő ugyanazt az archetípust személyesítené meg.)

Marcus nem egyszerűen csak hasonlattal él Lavinia és Philomela kapcsán, de kettejüket valóságosan is egynek, egy-ként éli meg, mint ahogy az „elkövetőt" is Tereusnak nevezi, tudván, hogy csakis egy tereusi archetípusi alkat hajthat végre efféle tetteket, bárkit rejtsen is a (mellék)név. Arra is halálpontosan ráérez ezen a helyen Marcus, hogy nemcsak nyelvétől és kezeitől fosztották meg a „Tereusok" a szüzet, de magától a szüzességétől is („Jaj, megszeplősitett egy Tereus"). Shakespeare ezúttal sem bújhat ki a bőréből. A darab legártatlanabb férfi szereplőjébe is kénytelen, a játékszabályokat figyelembe véve, egy fekete-légynyi Saturnust odaragasztania, ha másként nem, hát késének hegyére tűzve. Andronicus, aki már régen elöl jár a Saturnusszá válásban, nem véletlenül érzi úgy, hogy testvére valójában őt szúrta meg. A légy mint „lélekrovar" utal egyre sötétedő lelkére, ami egy „lélekflekk", még akkor is, ha Marcus „keze ügyébe" adta a mester ezt a röpdöső kis feketeséget, de fogalmazhatnánk úgy is, hogy ez a légy egyszerre képviseli Andronicus és Aaron sötét lelkét.

Marcus azon kevesek egyike a darabban, aki nem öl (csak egy legyet), és akit nem is ölnek meg. Marcus az a figura, akinek talán a legnagyobb az ún. empatikus kapacitása, talán a szíve is, bárkivel is kelljen azonosulnia, együttéreznie jóban vagy rosszban. Talán ezen tulajdonságának köszönhető, hogy többet tud, mint lát, de azt is „látja", amit nem tud. Marcus mintha apja helyett volna apja Laviniának, mintha jobban ismerné a lányt, mint Titus. Marcus Andronicus és Titus Andronicus úgy tűnik, egy apai imágó két aspektusát képviselik, legalábbis Lavinia szempontjából. Titus a hidegebb, a számítóbb, a törvényt, formaságokat tisztelő, a merevebb, a lánya felett (apai) hatalmát aktívan gyakorló, a szigorú, a kegyetlen, a lányát birtokló, azt saját tulajdoná-

nak tartó, a kevésbé „érzelgős” stb. apaképet személyesíti meg, míg vele szemben testvére, Marcus, mint már említettük, elsősorban a lány érzelmi kisugárzásaira hangolódik rá, annak emberségét, lányságát, lelki habitusát, méltóságát is képes teljes valójával megélni. Nem véletlen, hogy Shakespeare az ő szájába adja azokat a szavakat, amelyek Lavinia további metamorfózisaira vonatkoznak: „Liliom-kéz”, „égi zene, mely nyelvén fakad”. Ez a bizonyos égi zene Philomela-fülemüle és egyidejűleg Lavinia-csalogány szerelmet és halált zengő éjjel-nappali dala, amelyben a költöző madár az elvágyódásnak is (madár)hangját hallatja „nyelvének gyönyörű szólásán”. Valami hasonlót fejez ki a „Liliom-kéz” is, amely nem a fület gyönyörködteti, hanem a szemnek szól.

Régen a lányok idejük java részét azzal tellették, hogy „liliomkezükkel” liliomot és egyéb virágmotívumokat, mintákat varrtak, hímeztek azokra a vásznakra, amelyből ruházatuk, fehérneműik, ágyneműjük, törölközőjük, kendőjük stb. készült. Ezek a hímesek, varrottasok képezték a kelengyét, a hozományt (legalábbis annak egy részét), amelyet magukkal vittek a házasságba. A hímezés, varrás (régen írásnak is mondták, nem véletlenül, hiszen valójában „kép-írásról” beszélhetünk) kizárólag női foglalatosságnak számított, és nemcsak a lány szorgalmát, kézügyességét, szépérzékét dicsérte, de a varrottasok sokszor magáról a hímzőről is sokat elárultak annak, aki tudott olvasni belőlük. Márpedig (elsősorban a nők) ismerték ennek a képírásnak a jeleit, és „folyékonyan olvasták” lány- és asszonytársaik külső és belső útjainak „nyitott könyvét” a vásznakon, legyenek azok abroszok, falvédők, párnahuzatok, függönyök, kendők, törölközők, ágyneműk vagy éppen alsó- vagy felsőruhák stb. Érdemes megjegyeznünk, hogy nyelvünkben a hímezés kifejezés egyszerre jelenti, jelentheti azt is, hogy valaki, pl. egy lány hímivarú egyénekkel, pl. legényekkel foglalkozik. (A mai magyar szleng ezt úgy fejezi ki: „pasizik”, mint ahogy ezek a bizonyos pasik is inkább „csajoznak”, mint „nőznek”, ha történetesen nőivarú egyénekkel foglalkoznak.) Ugyanakkor a hímezés szónak van egy másik jelentése is: kézimunkázás, vagyis tűvel, cérnával jeleket, mintákat, motívumokat, írást, képeket stb. ölteni, varrni valamilyen szövetbe (vászon, selyem stb.). A hímen görög eredetű szó, szűzhártyát jelent, és furcsa módon cseng egybe a magyar hím, hímez, hímzés szavakkal. A latin virgo kifejezés viszont szűz (virág) értelmű, és a var, varr, varrás, varga kifejezésekkel mutat hangalaki rokonságot, vagyis „hegyről-végről” ezen a réven is eljuthatunk a hímzéshez, hímezéshez. Számunkra, magyarok számára mi sem természetesebb tehát a fentiek értelmében, mint például az, hogy ha egy eladósorba került, férjhez menni akaró fiatal szűz-

lány hímez, akkor az több dolgot is csinál egyszerre, s ezek a bizonyos dolgok szoros összefüggést mutatnak szándékaival és „létállapotával", természetesen a szimbólumok nyelvén: egyszerre varrja ugyanis saját szüzességének virágmotívumait a selyemre, vászonra, mintha ezek a szövetek volnának magának a szűzhártyának a megtestesítői, mintha ezek az anyagok jelenítenék meg a híment, amit éppen szüzessége jeléül mutogatna a hímeknek hímzés formájában. Ugyanakkor a kézimunka maga, vagyis a tűnek a szövetbe való tűzése, szúrása, bökése, öltése magát (az első) nemi aktust is elevenné teszi, és a nászéjszaka eseményeit is előrevetíti, amelynek során ez a szépen kivarrt, kihímzett és megőrzött virágos selyemvászon, a hímen elveszti a folytonosságát. A tű a hímvessző megfelelője, a varrottas maga a szűzhártya, a cérna és a fonal viszont már az ivarsejtek szintjén meséli el a sokszínű foganást. Ezen a szinten tehát azt üzeni a lány a hímzéssel, hímezéssel, varrással, írással, hogy készen áll a nászra, lemond lányságáról, megérett az asszonyságra, anyaságra, házasságra, hogy feleségnek való.

Amennyiben viszont nem a „menet mindenkori rendje" szerint alakul szüzeink sorsa, mint pl. Philomela esetében, akit megerőszakoltak, akkor biztosak lehetünk abban, hogy „varrónőnk" más motívumokkal érzékelteti a hímezést a hímzésben, s a fülemüle is halált dalol szerelem helyett némán. Shakespeare azonban megfosztja saját Philomeláját, vagyis Laviniát ennek a bizonyos kézimunkának a lehetőségétől, és arra kényszeríti, hogy más kommunikációs csatornák után nézzen kínjában, ha közölnivalója van, márpedig van. A darab talán legmeghatóbb, agressziótól leginkább mentes része ez, amelyben Lavinia nyelv és kéz nélkül (a legfontosabb kommunikációs szervek) vezeti rá a legilletékesebbeket, vagyis rokonait az igazságra. Talán ezen a ponton mutat Shakespeare műve is leginkább túl önmagán, s talán mi is itt tudunk leginkább elvonatkoztatni a konkrét történettől, és általánosításokba bocsátkozni, rámutatni a játék egyik fontos (ha nem a legfontosabb) vezérgondolatára: az információátadásra, -átörökítésre, arra az emberi, civilizációs vívmányra, amit kultúrának szoktunk nevezni. Mintha Saturnus is „megpihenne" egy szusszanásnyi időre, és ezen a helyen felhagyna sötét mesterkedéseivel, amit hőseink azonnal ki is használnak arra, hogy rejtvényeket fejtsenek meg, mint annak idején Pericles. Bizonyára nem véletlen, hogy itt is, ott is nemi eltévelyedések lettek titkosítva. A magunk részéről tartalmilag is és formailag is jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy Shakespeare régi írókat (Seneca, Horatius, Ovidius) szólaltat meg művében, tőlük idéz, és „vendégszövegeikkel" próbál fényt deríteni az igazságra ebben az általános, istentelen sötétségben. A hozzátartozók, Titus, Marcus, ifjú Lucius, de velük együtt mi magunk is (elvégre hoz-

zájuk tartozunk), akkor jutunk igazságközelbe, ha ismerjük azokat a „javakat", amelyeket kultúrát és mítoszt teremtő elődeink hátrahagytak, ránk örökítettek. Márpedig ezek a hozzátartozók ismerik (s talán már mi is ismerjük kicsit), és ezen a réven a Laviniával történtek is „értelmet" kapnak. Mintha ezek a bizonyos régi írók, költők és műveik helyettesítenék most az isteneket, azok mindenhatóságát, tudását, és ebben a reneszánsz istentelenségben szereplőink is, mi is úgy világosodnánk meg, hogy az irodalmi művekben rögzített sötétségekkel szembesítenénk a saját sötétségeinket. S mi mások volnának ezek a sötétben fel-felvillanó igazságkvantumok bennünk, mint átváltozások.

Ovidius metamorfózisában átváltoztatja Philomelát, Shakespeare Ovidiushoz nyúl, azt továbbalakítja, és a képbe vetíti Laviniát, akit most maga formál a saját céljainak megfelelően. Lavinia „metanyelven" tudósítja az „érdeklődőket" arról, hogy mivé lett, s ha ezek után mi magunk is beleéljük magunkat a „mítoszi mutációkba", talán még reménykedhetünk abban, hogy mások leszünk, mire végére érünk, járunk a darabnak. Járjunk, alakuljunk, legyen most Chiron-látlatunk „kezelője", hiszen arról az alakról van szó, aki Lavinia kezét „kezelte". (Chiron párjáról, ikertestvéréről, Demetriusról hosszabban nem értekezünk, de tudnunk kell róla, hogy a darabban a „Kettőst", vagyis az Ikreket elevenítik meg öccsével, egyébként pedig ő is ugyanúgy ismert mítoszi alak, mint Chiron, és szintén Saturnus-gyermek.)

Chiron, mint tudjuk, mítoszi alak, kentaur, méghozzá az első a sorban. A monda szerint (nota bene) Kronosz (értsd: Saturnus) volt az apja, és egy erdei nimfa, Oceanosz lánya: Philyra az anyja. A történet szerint a nimfa nem fogadta szívesen Kronosz közeledését, ezért úgy próbált menekülni, hogy kancává változtatta magát, de Kronosz sem volt rest, és csődör alakjában vette üldözőbe „kiválasztottját", utol is érte, meg is erőszakolta. Ennek az erőszakos násznak a gyümölcse Chiron, aki megszületésekor annyira megrémítette anyját, hogy az eltaszította magától, és hársfává változott. A gyerek ugyanis ló alsótesttel jött a világra. Ezt az anyai el nem fogadást Chiron sohasem tudta magában feldolgozni, és mint (lelki) sebet egész életében magában hordozta beforratlanul. Az istenek nevelték fel, és olyanná tették, hogy maga is sok isten- és embergyermeket nevelt, tanított, közöttük híres hősöket, mint pl. Heraclest vagy Achillest, íme egy újabb trójai kapocs. Úgy tartják, hogy Chiron az állati és az isteni kettősséget egyesíti magában, az emberi minőség hiányzik belőle. Az istenek sok mindenre megtanították, de mindenekelőtt őt tekintik az első orvosnak, a homeopátia megalapítójának is, a „hasonlót hasonlóval gyógyítás" atyjának. (A legendák szerint egyebek mellett ő volt az első asztrológus, numerológus, prófé-

ta, tanár, zenész, harcművész, de tanított lovaglást, vadászatot, íjászatot, orvoslást, foglalkozott gyógynövényekkel, illóolajokkal, kristályokkal stb. a gyógyításnál.) Élete során szerzett még egy (testi) sebet is: legkedvesebb tanítványa véletlenül sebesítette meg az egyik térdét egy mérgezett végű nyílvesszővel. Ez a méreg a halandókat megölte volna, de mivel Chiron halhatatlan volt, Heraclestől kapott sebe ezért örök szenvedésre kárhoztatta, mivel nem gyógyult be, és örökké fájdalmat okozott annak az orvosnak, aki mindenkin tudott segíteni, csak saját magát nem tudta meggyógyítani. Innen származik a mondás, miszerint Chiron a „sebzett gyógyító". Heracles, látván nevelője és tanítója szenvedéseit, arra az elhatározásra jutott, hogy segít a sebzettnek, és Zeushoz fordult, hogy a főisten engedélyezze Prometheus és Chiron (hely)cseréjét. Prometheust ugyanis Zeus haragjában büntetésül a Kaukázus szikláihoz láncoltatta, amiért az ellopta a tüzet az istenektől, és az embereknek juttatta, hogy segítsen rajtuk. Prometheus máját napközben egy keselyű tépte, de ő nem halt meg, csak szenvedett (mint Chiron), hiszen a mája éjjelente újra kinőtt. Zeus beleegyezett a cserébe, Prometheus megmenekült, Chiron pedig emberként (tehát nem istenként és nem állatként) halhatott meg, szenvedései véget értek, és a csillagos égre került, a Kentaur csillagképbe (mások szerint a Nyilas csillagképbe).

A kentaurokról általában tudnunk kell azt is, hogy Dionüszosz mámoristen kísérői voltak, akik nem vetették meg az ivászattal egybekötött dorbézolásokat, sőt, részegen szüzeket raboltak el, és sok más erőszakos cselekedetet hajtottak végre, pl. egy bizonyos lakodalomban el akarták rabolni vendéglátójuk menyasszonyát és a többi meghívott vendég feleségét is. Fontos továbbá felhívni a figyelmet a Chiron, kiro görög eredetű szavak egybecsengésére, annál is inkább, mert a kiro szóösszetételek előtagjaként az utótagok kézzel vagy ujjakkal való kapcsolatát jelöli, pl. kirológia – jelbeszéd, kiromantia – tenyérjóslás, kirurgia – sebészet, kirurgus – sebész stb.

Shakespeare ezek szerint megint telibe talált, amikor a mítoszi Chiront saját, más mítoszokkal és mítoszi hősökkel már amúgy is teletűzdelt történetébe montázsolta. Chiront isteni és állati természete tette alkalmassá arra, hogy „elbánjon" Laviniával: orvosi, sebészi ismeretei révén hajtotta végre szakszerűen a „csonkolási műtétet", kicsapongó, erőszakos kentauri habitusa pedig a lány megerőszakolásának „profizmusát" szavatolta. Pszichológiai szempontból fontosnak tűnő momentum, hogy Chiron erőszakban fogant, emiatt az erőszak miatt látta meg benne anyja (Philyra) az erőszaktevő Saturnust, és taszította el magától fiát, és vált érzéktelen fává. Shakespeare Chironja is egy

(anyátlan-)apátlan, testileg-lelkileg sebzett, személyiségében zavart „istenállat", hiszen csak ezen a létszinten viheti véghez embertelen küldetését. A mester pedig gondosan ügyel arra, hogy a saját Chironja még halálában se jusson hozzá ahhoz az emberi léptékhez, ami még mítoszi elődjét, a görög Chiront megillette, az emberhez méltó halálhoz. (A shakespeare-i Chiront anyja, Tamora ette meg.) Látnunk kell, hogy Shakespeare Chironja egy olyan „szerencsétlen", akiben a rossz nem eredendően leledzik, mint Saturnusban, hanem fokozatosan telíti személyiségét, s szorítja ki abból az embert. A darabból pl. nem derül ki, hogy van-e egyáltalán apja:

„Chiron:
Mit, azt szeretnéd, hogy fattyú legyek?"
(Második felvonás, harmadik szín)

Ha a mítoszi megfelelést tartjuk szem előtt, arra kell gondolnunk, hogy Tamora is erőszak áldozata, aki ugyanúgy „kényszerből foganta" fiát, s szülte világra a saját állatisteni Chiron kentaurját, mint mítoszi sorstársa, Philyra. Logikus ezek után, hogy maga is inkább fává vált, történetesen datolyapálmává, minthogy szembesült volna a kegyetlen apára emlékeztető fiával.

Shakespeare Chironjának személyiségfejlődését tovább zavarta az a tény, hogy tanúja volt anyja, Tamora és az idegen, sötét mór, Aaron titkos szerelmének. A jelekből ítélve Aaron nem tartott igényt semmilyen mostohaapai szerepre, neki csak Tamora kellett szeretőül, ami Chironban csak tovább rontotta a különben is ambivalens apa- és anyaképet. Biztosak lehetünk benne, hogy Saturninus, az új császár, az új férj, az új (mostoha)apa sem volt helyzete magaslatán (maga ezt természetesen nem így élte meg) semmilyen minőségben, noha mítoszi értelemben neki kellett volna eljátszania Chiron apjának szerepét. Saturninius, kezdeti magabiztosságát fokozatosan elveszítvén, megmaradt egy rászedett, felszarvazott férjmaradványnak, de ami most nekünk a legfontosabb, apaságból is elégtelenre vizsgázott. Az „elfajult" fiúk mögött tehát megerőszakolt anyák húzódnak meg a háttérben, ezek mögött pedig erőszaktévő férfiak, férjek bujkálnak. Az anyai ösztön és szeretet ezen a réven alakul át az erőszakból született fiú és az erőszakot elkövető apa iránt érzett gyilkos indulattá mindazoknál a nőknél, akik átestek ilyen atrocitásokon a háborúkban, a háborút követő békében, vagy ahogy mondani szokták: a felszabadulás során.

Az eddig elmondottakból kifolyólag kerülhetünk közelebb Procne és Philomela gyilkosságvágytól átitatott bosszúkésztetéseinek a megértéséhez, melynek során képesek voltak legyilkolni Procne és Tereus közös fiát, Ityst. A fiú ugyan nem tehet semmiről, mégis áldozattá válik,

de csak a mi szemünkben. A megerőszakolt Philomela és a vele teljesen együttérző Procne szempontjából viszont Itys egy nem kívánt terhességből világra hozott „erőszakgyermek", aki a két nővért, a puszta létezésével is, a rajtuk megesett nemi erőszak újraélésére, vagyis állandó szenvedésre „kárhoztatja" tudtán és akaratán kívül. Ebből a kényszerképzetes, erőszak mozgatta ördögi körből csakis azon az áron kerülhetnek ki a nővérek, ha a kínban fogant fiút a szó legszorosabb értelmében visszajuttatják az apába, „visszaküldik a feladónak", s ezen a réven mintegy „visszadugják" Tereust, „visszaerőszakolják azt, aki rajtuk követett el erőszakot. Tereus tudtán és akaratán kívül eszi meg, emészti el, teszi semmivé, alakítja át (bél)sárrá azt, akit erőszakkal nemzett.

Bár erről nem szól a fáma, de ne legyen kétségünk afelől, hogy Tereusnak is nehéz gyermekkora lehetett, s valami hasonló anyai el nem fogadásban volt része feltehetőleg, mint a görög mítosz Chironjának vagy mint Shakespeare Chironjának, és ezek az eltaszító, érzéketlen „fa -anyák" ugyanúgy meg lettek becstelenítve, erőszakolva, amikor a maguk Tereusait megfoganták.

Ha véget akarunk vetni ennek a végtelenített erőszakspirálnak, legjobb, ha egyszerűen elfogadjuk azt, ami a mítoszokban megesik, ti. a metamorfózist. Úgy tűnik, hogy csakis ezen a réven oldható fel a boszszút szülő bosszú, az ölést gerjesztő ölés. Bűnösnek is, áldozatnak is olyan madarat érdemes választani az átváltoztatásban, amely jellemzi elállatiasodott isteneinket, embereinket. A búbos bankában élő Tereus a keresztény mitológiában az ördögöt jelképezi, annál is inkább, mert tisztátalan, büdös, a fészkébe piszkít, és az ürülékét nem távolítja el onnan. (Nem véletlen, hogy a magyar népnyelv fostos bugybóka, büdős banka, szurtos dudu néven tartja számon az említett madarat.) Tudnunk kell továbbá azt is, hogy a búbos banka szívesen foglalja el más madarak, elsősorban a harkályok odúit, és azokban fészkel, illetve költ. Érdekes, hogy a fiókák veszély esetén bűzös ürüléket juttatnak vélt vagy valós támadójukra. Megjegyzendő továbbá, hogy 2008 óta a búbos bankát Izrael nemzeti madarává választották. Ez a tény megosztotta a zsidóságot, ugyanis a búbos banka nem kóser, az Ószövetségben tisztátalan, és a zsidók számára tiltott madárként jelenik meg. A csalogányról, másik nevén fülemüle, már esett szó, a benne lakó Philomela megmaradt dalos kedvűnek, aki hol a szerelmet, hol a halált énekli, mint tudjuk éjjelnappal. A keresztény szimbolikában a megváltott emberi lelket jeleníti meg, és úgy tartják, hogy az üldözött Krisztust elbújtatta. Ennek jutalmául kapta szép énekhangját és magas röptét. A fecske Procne madara, és kapcsolatba hozható a tavasszal, az újjászületéssel, a termékenységgel, a szerelemmel. Shakespeare pontosan ismeri ennek a mítoszi ornito-

lógiának valamennyi „jómadarát”, amelyek mind abból a bizonyos trójai fészekmélyből repültek át a Római Birodalomba, a Róma közeli erdőbe:

„Aaron:
(…)
Bassianusnak végzete ütött ma:
Csalogánya ma nyelvét elveszíti;”
(Második felvonás, harmadik szín)

„Bassianus csalogánya” természetesen nem más, mint Lavinia, aki Philomela sorstársa, mitikus rokona, testvére ahhoz hasonlóan, mint ahogy a csalogány is egy a fülemülével.

„Lavinia:
Volt rá okod, hogy aljas névvel illesd
Nemes férjem, amikor meglepett
Rút játékodban. Kérlek, hagyjuk itt
Dőzsölni hollószín szerelmesével;”
(Második felvonás, harmadik szín)

Lavinia ebben a részben már és még határozott, mint aki mögött egy férfi, történetesen a férje, Bassianus áll. A darab elején Lavinia egyszerre három férfi „nyomását” volt kénytelen tehetetlenül elszenvedni: az apjáét, Saturninusét és Bassianusét, amitől akkor és ott kissé elbizonytalanodott ugyan, mégis Tamorának, a gótok akkor még fogoly királynőjének jóvoltából lehetett annak egyfajta riválisa. Ezúttal, nem sejtvén, hogy mi készül ellene, a saját szűzi-dianai szerepében mondhatja szemébe Tamorának, aki ezúttal már nem fogoly, nem is riválisa, de hatalmával (vissza)élő ellenség, az igazságot Aaronról, akinek nemcsak a színe fekete, de lelkében is Saturnus sötét madara, a holló lakik. Fontos megjegyeznünk itt, hogy Laviniának Tamora fiai, Demetrus és Chiron, nem kérői ugyan, de mindketten halálosan szerelmesek voltak a lányba, és szerelmükért hajlandók még a testvérüket is feláldozni, amikor kardot rántanak egymásra Lavinia kegyeiért. „Holló-Aaron” az, aki a fiúk tiszta és őszinte szerelmét egy pillanat alatt, úgy is mondhatnánk, egy csapásra, eloszlatja, és felébreszti bennük a kínt élvező kéjgyilkost, szadistát. Pszichológiai értelemben itt a személyiségükben deviáns, megzavarodott ikrek (valójában a kettő egy) az anyailag növényi szinten vegetáló érzéketlen fát, a datolyapálmát, vagyis Tamorát „veszik-viszik”. Látszólag az ellenség hadvezérének lányát erőszakolják a „győztesek” jogán, valójában azonban az anyai szeretet hiányát bosszulják meg, és tudatalatti szemeikkel Laviniában Tamorát látják.

Tamora kapcsán már megszokhattuk, hogy akkor mond igazat (magáról is), amikor a dramaturgiai helyzet éppen hazugságra ösztönzi, vagyis nála maga a szemenszedett hazugság is igazság:

„Demetrius:
Mi az, kegyes anyánk s uralkodónk?
Felséges arcod mért oly dúlt s fakó?
Tamora:
Azt hiszitek, hogy ok nélkül fakó?
Ez a kettő ide csalogatott:
Látjátok, átok űl e völgyön itt;
Nyár van bár, fája kopár és aszott,
Sötét moha fullasztja, rút tövis;
Nap nem süt ide; és nem lakja más,
Csak vészes holló s éjjeli bagoly:
S hogy megmutatták ezt a vad zugot,
Elmondták, hogy itt a holt éjidőn
Ezer kobold, ezer mérges kigyó,
Tizezer varangy, ugyanannyi sűn,
Oly rémes hangon és zagyván zajong,
Hogy halandó test, ha fülébe jut,
Megőrül vagy halottként elzuhan.
S alig mondták el ezt a vad mesét,
Erősködtek, hogy hozzákötnek egy
Komor tiszafa görbe törzsihez,
És nyomorultul halni hagynak ott:
Neveztek aztán házasságtörőnek,
Bujálkodó gótnak, a legrutabb
Szavakkal, miket erre tud a nyelv.
S ha titeket nem hoz csodás szerencse,
Végre is hajtják rajtam bosszujuk.
Bosszút! Ha kedves még anyátok élete,
Vagy gyermekeim nem vagytok tovább."
(Második felvonás, harmadik szín)

Tamora halálpontos leírást ad monológjában arról a helyről (halálvölgy), amelyet a szerencse (vagyis a szerecsen, a mór, azaz Saturnus) vezérel éjjeli holló gyanánt: Aaron mozgat mindent, mindenkit a háttérből. Tamora saját magát áltatja hazug őszinteségében a bosszúállással, amikor a tiszafához „állíttatja" magát éppen azokkal, akiknek maga állít csapdát a bosszújához. Tamora előrevetíti mindazt, ami hamarosan be fog következni, csak éppen a bűnösöket cseréli fel az áldozatokkal. Miután Bassianust Tamora fiai Aaron ördögi terve szerint, de végső soron anyjuk bosszúsugallatára meggyilkolták, Lavinia már tisztában van nemcsak az erőviszonyokkal, de azt is pontosan tudja, hogy ezúttal magának kell elszenvednie az áldozat szerepét. Ennek ellenére

kísérli meg a lehetetlent, vagyis a kegyelemkérést Tamorától, attól az anyaimágótól, akiből éppen az anya hiányzik, de az imágó, vagyis magának a hollónak a képe-mása benne is elevenen él:

„Lavinia:

Igaz: holló alatt nem kél pacsirta;"

(Második felvonás, harmadik szín)

Laviniának már nincs vesztenivalója, Tamoráról is lerántja a leplet, és nem csodálkozik, ha hollót lát. Az igazi, a valódi Tamora ugyanis tényleg holló (rebbi-néni, rébék), nőördög, boszorkány, aki nemcsak a fekete „Holló-Aaron" szeretője, de a Saturnusszal egylényegű eleven sötétség maga. (A szláv nyelvekben a „tama" sötétség értelmű.) Az, hogy Lavinia magát pacsirtának érzi a fészekben, akin holló ül, nemcsak azt jelenti, jelzi, hogy alárendeltje, kiszolgáltatottja Tamorának, de mintha azt is sejtetné, hogy a holló neki magának is anyja, még ha mostoha is, ami pszichológiai értelemben tulajdonképpen el is fogadható. Mítoszi tekintetben Tamora hollóalakban való megjelenítése ellenpontja Lavinia pacsirtaságának, s ebben az esetben mint dalos madár, fülemüle(csalogány)ekvivalens. Fontos azonban észrevennünk, hogy Tamorában mintha a legidősebb fia halálával vették volna kezdetüket az (anyai) érzések átalakulásai. Akkor és ott, vagyis a „kezdetekben", amikor még élt Alarabus, Tamora „nagy anya" volt, aki élt-halt fiáért. Demetriust és Chiront viszont már zsarolja, és visszaél velük, mint „rossz holló a rossz tojással", vagy mint egy érzéketlen fa, amely már nem is annyira datolyapálma, mint inkább tiszafa. Utolsó, legkisebb „nevenincs", Aarontól való fiát pedig legszívesebben maga is Saturnus módjára elemésztené, ha közben maga is el nem enyészne, emésztődne, mint egy „megevett megevő". Ne feledjük, hogy a darab végén, miután női Saturnusként elfogyasztja saját fiait, maga is vadak és madarak prédája lett, trágyává vált, mint ahogy a rómaiak legelső, eredendően férfi termékenységistene, Saturnus is „trágyaisten" volt, aki magával a földet éltette. Bár kimondva (explicite) nincs, mégis az a gyanúnk, hogy a darabban nem is annyira az emberevés számít igazi polgárpukkasztásnak ebben a jóllakottságig fokozódó, nagy túlzabálásban, hanem az azt követő emésztés, ürítés, elürülékesedés.

De ne szaladjunk a rúd elé (mintha sürgős volna), maradjunk a rúdnál, vagyis a fánál, és nézzünk körül (Titus) Andronicus erdejében, amely (tudjuk) nem édenkert, de a halál völgye, amelynek közepén igazi halálfa, „Tamora tiszafája" kap szót, és beszél magáról némán annak, aki ismeri a „faábécét". A tiszafa igazi „méregfa" (mint a fémeknél az ólom, amely „méregfém"), mivel a levelek is és a magvak is igencsak toxikusak. Ez a hatásuk télvíz idején (pl. téli napforduló, vagyis újév,

karácsony tája, a római Saturnalia időszaka) a legkifejezettebb. A mítoszok világában éppen mérges volta miatt lett a halál, a vég fája. Az ír ún. fanaptárban az év utolsó fája volt. A tiszafát Görögországban Hekaténak, Itáliában Hecate fogyóhold-istennőnek szentelték. Egyes elképzelések szerint a temetői tiszafák gyökerei az eltemetett halottakból szívják ki mérgüket. Shakespeare tehát „famitológiából" is jelesre vizsgázott, tudta ugyanis, hogy a Tamorát szimbolizáló tiszafához kötötték ki és gyalázták, csonkították meg Laviniát, aki pszichológiai értelemben akkor és ott halt meg. De adósak maradtunk még egy fával, amely szegről-végről, de mitikusan talán még közelebbről rokona a tiszafának:

„Aaron:
Az eszes azt hihetné, nincs eszem,
Mert egy fa alá ennyi kincset ások,
Hogy többé benne részem ne legyen.
Tudja meg az, ki ily butának ítél,
Hogy aranyam haditerv eszköze,
Mely végrehajtva ügyesen, remek,
Mulatságos gaztetthez fog vezetni:
Nyugalmad, arany, azt nyugtalanítsa,
Kinek császárnőmtől jár alamizsna.
(Elássa az aranyat)
(…)
Saturninus *(olvas):*
»Ha szép szerével nem birunk vele –
Vagyis Bassianusszal, jó vadászom –
Hát akkor ásd csak meg sírját neki.
Tudod, hogy gondoljuk. Jutalmadat
Egy csalános bodzánál megleled,
Mely éppen e verem fölé borul,
Hová Bassianust temetni szánjuk.
Tedd meg, s mindig barátaid leszünk.«
Ó, Tamora, hallottál már ilyet? –
Itt a verem és itt a bodzafa.
Nézzük, urak, a vadász itt van-e,
Kinek meg kellett ölni Bassianust."
(Második felvonás, harmadik szín)

A bodzafától a régiek úgy féltek, mint az ördögtől, annál is inkább, mivel éppen az ördögök, a boszorkányok és a gonosz lelkek fájának tartották. Egyes hiedelmekben a bodzafát a boszorkányok etették, itatták, és belőlük nyerték erejüket, más elképzelések szerint a bodzafák átváltozott boszorkányok, ezért aki bodzafa alatt alszik el, az meghal.

Ismert az az elképzelés is, hogy Júdás bodzafára akasztotta fel magát. Az ún. ír fanaptárban a november 25. és december 22. (téli napforduló) közötti időszakot jelölte, vagyis az év legsötétebb időszakát, az óév halálát. A bodzának a római Saturnaliákban kiemelkedő szerep jutott, ez a fa jelképezte ugyanis magát az ördögi istent, Saturnust. Ezért borult bodzadíszbe december 17. és 23. között egész Róma. Az ünnep legfontosabb mozzanata az volt, hogy a „bolondkirályt", aki nem más volt, mint a bodzajogarú bodzalovag, maga Rex Saturnis, december 24-én reggel jelképesen lefejezték. A kivégzést hóhér hajtotta végre, aki egyben utóda is volt az elítéltnek. A tréfás alakoskodás úgy zajlott le, hogy a Rex Saturnist alakító személy tetőtől talpig bodzaruhába öltözött, a feje fölé pedig botra tűzött bodzamaszkot tett, amit a hóhér a tömeg nagy éljenzése közepett tréfásan lecsapott. Érdemes megjegyezni, hogy a disznókat a hiedelem szerint sertésvész esetén bodzával kezelték, a disznó volt ugyanis Saturnus állata. A Saturnalia-ünnep „újévi malaca" tehát áldozati állat volt, maga Saturnus, amit főfogásként fogyasztottak el az ünneplők.

Shakespeare a darabban nem vette tréfára a dolgot, bár kétségtelen, hogy a játékban fellelhetők a régi Saturnalia-ünnep tréfás, alakoskodásos elemei: Titus szakácsjelmezt visel, Tamora és fiai pedig szintén az alkalomhoz illő álnéven, álarcban, álruhában jelennek meg a címszereplőnél magukat alakítva. Ugyanakkor a mester mintha a legősibb Saturnalia-hagyományokat is követné, amikor Andronicusszal lefejezteti Demetriust és Chiront, és nem bodzamaszkfejeket csapat le a valódiak helyett. Csak találgathatjuk, hogy az éppen aktuális bosszú jelenik-e meg emberáldozat alakjában, vagy az „ős-Saturnaliák" valódi emberáldozatai aktualizálódnak bosszú alakjában. Ami viszont újításnak számít: Andronicus „női Saturnusszal" eteti meg annak lefejezett fiait. Úgy tűnik, hogy Shakespeare-nek ez a megoldása illeszkedik a darab világvégi hangulatához, ti. minden a feje tetejére áll, a saját ellentétébe csap. Így fordulhat elő, hogy az „eredendő" mítoszi emberevést (emberáldozat) nem Saturnus, hanem „Saturna", azaz Tamora viszi véghez, vagyis férfinak szánt mítoszi szerepet nő játssza, és fogyasztja el fiait újévi malacként.

De térjünk vissza a (mítoszi, bibliai?) „Aaronbothoz", vesszőhöz, amely kihajt, esetünkben történetesen bodzafaként „virágzik" a „mélység" fölött. Aaron tehát egyszerre „játssza" a bodzafát is és a vermet is, amely fölé hajlik, az aranyat viszont tüntetőleg ásta el, és nemcsak a „haditerv" részeként, hanem azért is, mert eredendően irtózik mindentől, ami fénylik. (Lehet, hogy Atheni Timon ezt az elásott aranyat találta volna meg a bodza gyökerei között?) A bodzafa is, a verem

is magához vonzotta a jelen (Bassianus) és a jövő (Quintus, Martius) halottait, ugyanakkor baljóslatúan figyelmeztette mindazokat, akik „hajlottak szavára", ti. a lefejezéseknek, gyilkosságoknak, kivégzéseknek koránt sincs még vége. Saturnus itt elemi ereje teljében teszi a dolgát Aaron nevében és bodzafa alakjában.

A „mitikus fa" hasonló szerepet tölt be a darabban, mint a mítoszi személyek (Saturnus, Lavinia, Chiron stb.). Puszta (jelen)létével üzen, és mondja el némán, hogy mit is keres itt és most, de csak az értheti meg zuboly fölé hajlását, aki, mint Shakespeare is, ismeri a fák titkos (jel)szavait, beszédét, metamorfózisait, amelyek nemcsak itt és most érvényesek, hanem örök érvényűek.

A fa (fák) kapcsán fontos csillagászati, csillagmítoszi egybeesés is előáll. Esetünkben a bodza és a tiszafa együtt magát a Tejutat jeleníti meg, a verem az ún. Tejút-szakadékra (hasadékra) utal. Az Ikrek, akár Tamora fiaira gondolunk (Demetrius és Chiron), akár az Andronicus fiúkra (Quintus és Martius), a Tejút és az állatöv egyik (Ikrekbéli) metszéspontját jelöli ki, Chiron pedig egyszerre eleveníti meg a Kentaur (Centaurus) csillagképet magában a Tejútban, és a Nyilas (Sagitarius) csillagképet, amelyet szintén gyakran ábrázoltak félig ló, félig emberi alakban. A Nyilas csillagkép jelöli ki a Tejút és az állatöv másik metszéspontját az éjszakai égbolton. A Tejút vonulata az égen az Ikrek és a Nyilas csillagképek között az ún. élettengelyt jelöli ki a csillagmítoszi hagyományban. Esetünkben azonban, amikor éppen a világvége eseményeinek lehetünk tanúi, és az élet történetesen csorbát szenved, a Tejút magának a halálnak az útja, az élettelenségnek a tengelye.

Némi jóakarattal ugyan, de Tamora mint „régi, jó Nagy Anya" tetszeleghet, akár egy hajdani matriarchátust megidéző tejútistennői szerepben is a maga hasadékával. Shakespeare kifordított univerzumában azonban Tamora messze kerül ettől az „ideálősképtől", annál is inkább, mert a mester a „női Saturnus" nem éppen eszményi szerepét osztja rá, aki hasonlóképpen falja fel gyermekeit, mint a görög mitológia Kronosza. A (csillag)mítoszi valóság tehát mintha arról tanúskodna, hogy a „Titus Andronicus" istentelen világa kifordított, minden a feje tetejére áll. A mundán asztrológia szerint Rómának, az Oroszlán jegy városának, egyben a Nap városának is kellene lennie, ahol a Saturnusoknak semmi keresnivalójuk nincs. Ehelyett egy olyan furcsa konstelláció áll elő Shakespeare darabjában, ahol egy „atípusos Nap", Titus Andronicus, ereje teljében, a saját otthonában önkezével fosztja meg magát rangjától, titulusától, Titusától, és adja át azt legnagyobb ellenségének, a Saturnusnak, lett légyen az Saturninus, Tamora, Aaron stb. Mindeközben maga is elszaturnuszosodik, sötétebbé válik, mint legsötétebb

ellensége. A fent és lent helyet cserél, mint minden valamirevaló világvégén, és felszínre tör a mélységek csatornáinak évezredes üledékeürüléke, ami mindent eláraszt Napostól, Oroszlánostól „szennyvízöntő" gyanánt. Ez a bizonyos „lent-fent" helycsere talán úgy képzelhető el a legegyszerűbben, hogy az állatöv két legmélyebb, legsötétebb tartománya, a Vízöntő és a Bak, alulról mintegy betüremkedik a szemben lévő, tehát legmagasabb, legvilágosabb állatövi régióba, az Oroszlánba és a Rákba, ahhoz hasonlóan, mint ahogy a már említett földmély is a felszínre tör. A Vízöntő és a Bak téridőegységeket uraló Saturnus, Shakespeare „jóvoltából", paradox módon az oppozíciós Oroszlán ill. Rák téridőegységét is uralma alá vonja, és teljes erőbevetéssel azon munkálkodik, hogy a „mindenséget", vagyis a teljes állatövet is magáévá tegye:

„Aaron:
Az Olympusra hágtál fel, Tamora
S fent ülsz a sors nyilától biztosan,
Nem ér oda a dörgés és a villám,
Sem az irígység sápadt, rémes árnya.
Mint az arany Nap, ha reggel köszönt,
Sugarával elárasztván a tengert,
Az állatövön száguld kocsijával
S túlnéz a leghegyesebb csúcsokon:"
(Második felvonás, első szín)

Aaron és Tamora, mint már többször utaltunk rá, ugyanannak a saturnusi archetípusnak a férfi, ill. női megnyilvánulása, vagyis a kettő egy (páratlan pár). Ennek megfelelően egyként győzik le a „dörgést és a villámlást", vagyis magát Jupitert, a rómaiak főistenét, a mindenség urát, magát a nagy törvényt, az „Atyaúristent", és győzelmük jeléül együtt száguldják be az állatövet, és árasztják el a tengert aranysugaraikkal, Napként. Csakhogy ez az arany, ez a sugár és ez a Nap sötét, fekete és világtalan, mint ahogy a darabból is kitetszik. A sötétség pedig nem látja magát, mert vak (mint a vak varjúcska), a világosság vele szemben magát tükrözi, és másban meglátja magát.

De Shakespeare nem éri be ennyivel, nem adja olcsón a darabját, áruját, Aaronát, aki ugyan a maga sötétségével árasztja el a világot, neve szerint azonban mégiscsak „tisztánlátó". Ahogy a világvégi Nap, vagyis Titus Andronicus is önmagát hazudtolja meg, és nem az elvárásoknak megfelelően viselkedik, úgy az „ellenség" sem tipikus. Shakespeare olvasatában az őskép sötét ugyan, mint Saturnus vagy mint a sátán, de egyben tisztánlátó is, mint Aaron:

„Demetrius:

Mi ez? Papírtekercs és rajta írás,
Hadd lám: −
(Olvassa)
»Integer vitae, scelerisque purus, (Tiszta életű ha vagy és igaz,
Non eget Mauri jaculis nec arcu.« Nincs szükséged mór kelevézre, íjra.)
Chiron:
Ez Horatius verse, ismerem.
Régen olvastam, még mint iskolás.
Aaron:
Horatiusé – hogyne – eltaláltad. – *(Félre)*
Hogy némely ember micsoda szamár!
Nem tréfa ez! az öreg tudja bűnünk
S a fegyvereket burkoló sorok,
Bár ők nem érzik, elevenbe vágnak."
(Negyedik felvonás, második szín)

Titus jelképesen hadat üzen a „gót megszállóknak". Ahogy egy igazi hadvezérhez illik, betartja a hadviselés szabályait, de a szimbólumokból csak az ért, aki tisztán lát, és ez esetünkben Aaron, aki le is vonja a szükséges tanulságot: kereket old. Ezzel időt nyer magának, de elsősorban a saját fiának, és aki időt nyer, életet nyer. A latin szöveget ugyan értő, de „tisztán nem látó" gót fiúk ezzel szemben időt és egyben életet is vesztenek, nem értik, hogy az „öreg" (bosszú)hadjáratra készül ellenük, és ahelyett, hogy távoznának tőle, éppen a közelébe férkőznek mit sem sejtve, vesztükre.

Titus fegyverei és a papírtekercs a Horatius-idézettel ugyanolyan feladvány, mint Lavinia utalásai Ovidius könyveire, metamorfózisaira, valamint a szájjal, lábbal, pálcával homokba írt nevek a „stupurum" – erőszak, megbecstelenítés – szóval: feladvány-hadüzenet. Nemcsak a szimmetria kedvéért egyensúlyozta ki ezekkel az irodalmi betétekkel Shakespeare a darabot, de mintha arra is fel akarta volna hívni a figyelmet, hogy az új honfoglalók időelőnyben vannak, ismerik a „helyi irodalmat", és éppen a tisztánlátó Aaron révén szellemileg is urai a helyzetnek, helynek bármi történjék is éppen. „Hosszútávon" tehát a gótok a nyerők, még ha mórok is.

Rövidtávon viszont az van, ami van: Titus fiait (Quintus, Martius) elvesztvén, megcsonkított lányát látván fél kézzel, mi mást is tehetne, mint megpróbálja „meglágyítani" az eget: öreg bolond módjára kér segítséget azoktól az istenektől (értsd: bolygók, csillagok, csillagképek), akik segítőkészségében, egyáltalán létezésében, már maga sem hisz. (Hasonló ez a könyörgés Tamora kegyelemkéréséhez, amikor Titustól kéri fia, Alarabus életét.) Az égbe küldött „nyilas-üzenetek", amelyek

mind Saturnusnál kötnek ki, noha nem neki vannak címezve, célozva, arra utalnak, hogy Saturnus tényleg uralja nemcsak Rómát, a Római Birodalmat, de az ezzel egyenértékű mindenséget is, az állatövet, mint ahogy ezt Aaron előre meg is jósolta, ill. „tisztán látta". Egyvalamit azonban, úgy tűnik, Aaron sem láthatott tisztán, túl sötét volt ugyanis, történetesen újhold lehetett:

„Marcus:
Egy mérfölddel célzok a hold mögé;
Jupiterhez így eljut leveled."
(Negyedik felvonás, harmadik szín)

A csillagmítoszi hagyomány úgy tudja, hogy a Rák tér-idő egységében van a Hold ún. uralmi helye, ebben a jegyben van otthon. A Rákban, mint már említettük, a Saturnusnak nincs semmi keresnivalója, a szabályok értelmében ugyanis ebben a jegyben a bolygóistenség ún. rangvesztés állapotában van (csakúgy, mint az Oroszlánban). A Jupiter viszont a Rákban ún. erőben van, ez a bolygóistenség erőbéli helye.

Amikor tehát Marcus a Hold mögé célzott, a Rákban lévő Jupiternek akart üzenni, de a római főistennek itt már csak a hűlt helyét találta el a nyílvessző, tekintettel arra, hogy (mint tudjuk) Aaron és Tamora Jupitert már „kivonták a forgalomból", eltették láb alól, és a jó öreg Atyaisten már nem dörög, nem villámlik. A sötétség teljes, mert (mint ezt már szintén tudjuk) Titus Andronicus maga mondott le Nap-titulusáról, a trónról az Oroszlánt jelképező Rómában. A többszörös sötétség miatt sem Marcus, sem „Saturnus" nem láthatták a Rákban ereje teljében lévő (új)Holdat, amely még szintén sötét láthatatlanságban húzta meg magát, de mire Shakespeare a darab végére ér, a fiatal, növekvő Hold halvány, de határozott fényével ifjabb Lucius képében valahol már ott pislákolt Saturnus keresztjén. Minden jel arra vall, hogy ennek a darabnak is az (új)Hold menti meg a becsületét.

Shakespeare már megtanított bennünket arra, hogy ne csak a fő cselekményvonalra és az ún. fontosabb szereplőkre, szerepekre, „sztárokra" figyeljünk, de tulajdonítsunk jelentőséget a keveset színen lévő ún. mellékszereplőknek is, akik lehet ugyan, hogy nem olyan beszédesek, színesek, nyüzsgők stb, mint a játékban „elöl járók", de azért mégis jelen vannak, vagy „jelen sem", csak éppen szó esik róluk, és nem látjuk, halljuk őket. Egyik ilyen „mellék-főszereplője a darabnak ifj. Lucius, id. Lucius fia, Titus unokája, aki, mint „láttuk", éppen újholdi láthatatlansága miatt billentette ki a darabot a holtpontról, és hozta újra mozgásba fényével a mindenséget, belénk pedig a reményt. Biztosak lehetünk benne, hogy találkozunk még vele Shakespeare látlataiban, ha másként nem, hát egy fekete csecsemő társaságában, Aaron és Tamora közös gyermekével. Aaron árvája

ugyanúgy „mellék-főszereplő”, a nagy ismeretlen, aki már jelen van, befolyást gyakorol a mindenségre, akkor is, ha nem látjuk, nem halljuk, s talán még csak nem is érzékeljük, csak azt tudjuk, hogy van, létezik, megszületett, és egyben-másban ifj. Luciusra hasonlít, mint újhold az újholdra. Noha a darab végén id. Luciust kiáltják ki új császárnak, mi már tudjuk, hogy nem is annyira rajta áll vagy bukik a jövő.

Ezen a ponton mintha már nem is az eddig történtek lennének fontosak, hanem a folytatás, nem a volt, hanem a lesz most a nagy kérdés, és Shakespeare meg is adja ennek a bizonyos jövendőnek a kezdő „paramétereit”. Ifj. Lucius ugyan anya nélkül nevelkedett, ahogy ez a darabból ki is tetszik, de, mint ahogy erre is történik utalás pszichológiai értelemben, mintha Lavinia töltené be az ifjú életében ezt a bizonyos anyaszerepet:

„Ifjú Lucius:
Segíts, nagyapám, Lavinia nénim
Valamiért mindenfelé követ:
Jó Marcus bácsi, látod, hogy szalad,
Jaj, nénikém, nem tudom mit kívánsz.
Marcus:
Gyere, Lucius; nénédtől ne félj.
Titus:
Nem bánt, annál sokkal jobban szeret.
Ifjú Lucius:
Igen, amíg apám Rómában élt.
Marcus:
Lavinia, ez a jel mit jelent?
Titus:
Ne félj, Lucius – akar valamit,
Nézd, ó, nézd, hogy csüng rajtad, Lucius.
Tán azt akarja, hogy elmenj vele.
Nem olvasott Cornelia sem oly
Buzgón fiainak, mint ő neked
Verseket és a rétor Tulliust.
Marcus:
Nem sejted, vajon tőled mit kíván?
Ifjú Lucius:
Uram, nem tudom, nem is sejthetem,
Hacsak nem őrület szállotta meg:
Mert azt többször is mondta nagyapám,
Hogy végleges bú őrültté tehet;
S olvastam, hogy Trójában Hecuba

Futóbolond lett: ez megrémitett,
Pedig tudom, hogy nemes nénikém
Ugy szeret, mint tulajdon gyermekét,
S csak őrületben ártana nekem.
Ezért dobtam le futva könyveim,
Tán ok nélkül. – Édes nénim, bocsáss meg;
És hogyha Marcus bácsi jön velünk,
Szivesen elkisérlek bárhová."
(Negyedik felvonás, első szín)

Az idézet alapján akár még azt is feltételezhetjük, hogy Lavinia nemcsak pszichológiai értelemben volt ifj. Lucius anyja, de tényleg ő szülte azt. A fiú félelmét nemcsak a megcsonkított Lavinia látványa válthatta ki, de mintha felismerte volna a „lányban", nénjében az őrült trójai királynő, Hecuba alvilági énjét, a gyilkos Hekatét is. A Shakespeare-szöveg megenged egy olyan olvasatot is, hogy Laviniát a Demetrius és Chiron által elkövetett nemi erőszak előtt érte már egy hasonló testi-lelki trauma, méghozzá testvére, id. Lucius részéről. Az ártatlan ifj. Lucius halálfélelme Laviniától tehát akár jogosnak is mondható, tekintettel arra, hogy a fiában az anya az erőszaktevő apát látta, és bosszúkésztetése áttevődött elsőszülöttjére, mint ahogy ezt korábban a megfelelő mítoszok kapcsán már megállapítottuk. A dologban mégis az a legszebb, hogy a szintén tisztánlátó, „fiatal szemű" ifj. Lucius közbenjárásával derül fény a gót fiúk gaztettére, Lavinia pedig éppen fia érdekében, ebben a rangvesztett helyzetben is képes a bosszúálló hekubai szint fölé emelkedni, amikor gyermeke apjának (id. Lucius) nevét nem írja a homokba. Lavinia (bármi történt is vele a játékban) a szűz ősképe, vagyis magával Szűz Máriával azonos, ami nem kevesebbet jelent, mint hogy az ifjú Luciusban a megváltó Krisztust kell látnunk. A névtelen fekete csecsemő viszont hangsúlyozottan nem erőszakból született, de szenvedélyből fogant igazi szerelemgyerek, akinek immár sem anyja, sem apja nincs. Aaron id. Luciusra bízza a kis jövevényt, de mi már tudni véljük, hogy nem id. Lucius, hanem a fia, a nagybetűs Fiú (az a bizonyos megváltó) fogja a kisfiú kezét, és persze viszont. Hogy valójában ki vezet kit, hová, merre, meddig, ezt a kérdést Shakespeare nyitva hagyja, ránk bízza.

Mielőtt teljesen levennénk figyelő szemeinket a magunk által kreált záróképről, jusson eszünkbe az a cseppet sem közömbös, akár reményre is okot adó körülmény, hogy a darab kevés túlélője, noha még mindig egymás ellenségének tekinthető, egymásra bízza magát vagy (és ez a legfontosabb) fiát: Lucius azoktól a gótoktól kér száműzetésében menedéket és segítséget, akiket apja, Titus Andronicus legyőzött, míg Aaron legnagyobb ellenségére, id. (és mint tudjuk, ifj.) Luciusra bízza fekete fiát, a darab jövevényét, aki a maga nemében, mint „láttuk", szintén egy

láthatatlan, sötét „újhold-fiúcska”. Így, mielőtt mondandónk végére kitennénk a pontot, újra csak azt kell megállapítanunk, hogy Shakespeare a legtöbb szerepet ezúttal is a Holdra osztotta: Laviniában (egyebek mellett) Diana vadászistennő lelke él-hal, ifj. Lucius, valamint Aaron fekete fiában az újhold nyilvánul meg, Tamora alvilági holdistennő: Hekaté.

Chiron pedig szintén nemcsak az, akit a görög mítoszból és Shakespeare darabjából megismertünk, hanem egy 1977 óta számontartott, ún. Kentaur-típusú égitest, méghozzá az első ilyen jellegű égi objektum, amelyet észrevettek a csillagászok. Átmérője 233 kilométer, keringési ideje 50,4 év, pályája a Szaturnusz és az Uránusz bolygók közé esik. Az ún. Kentaur-típusú égitestek kettős természetűek, egyszerre kisbolygók, de mutatnak időnként üstökösszerű aktivitást is, amikor csóvát fejlesztenek ki magukból.

Ezek után már számunkra sem marad más, mint hogy megcsóváljuk a fejünket, vagy ha úgy tetszik, az üstökünket, és fényes csóvává alakulva, megpróbáljuk bevilágítani a shakespeare-i univerzum eddig még sötétben maradt részeit.

Coriolanus

(Anyámasszony katonája)

A Coriolanust megteremtő Shakespeare „világ-hálójának" azon tartományába szőtte a római ősmonda ellentmondásos hadvezérének történetét, ahonnan több (vezér)fonalon is visszakereshetjük a címszereplő elődeit az életműben, de lehet maga Cajus Marcius Coriolanus is olyan állandó változó csomópontja a „Shakespeare-net"-nek, ahol a főhős az ős, az elő́d…

Titus Andronicus ugyanúgy győztes hadvezérként tér vissza Rómába, mint Coriolanus. Titust szeretik, és császárrá választanák, de nem él a lehetőséggel, önként utasítja vissza a titulust, mond le a címről, és nevét veszti. Cajus Marcius viszont éppen nevében „dagad", a Coriolanus *melléknévvel,* miközben csorbát szenved konzuli ambíciója, mert népszerűtlen… (A konzulok egy évre választott köztársasági vezetők voltak a régi – köztársaság kori – Rómában, a végrehajtó hatalmat másodmagukkal gyakorló férfiak. A konzulok beiktatása a Capitoliumnál zajlott, a szertartás során jogot kaptak ahhoz, hogy magukra öltsék az ún. toga praetexát, a hatalmat jelképező ruhadarabot. Szokás volt ilyenkor fehér bikát áldozni az embereknek.) Coriolanus ugyanolyan száműzött, mint id. Lucius a *Titus Andronicus*ból, és furcsa módon mindketten éppen az ellenségnél találnak menedékre, szövetségesre, szeretett Rómájuk pedig egyszerre a gyűlölet városává, hazájává idegenedik, amelyet maguk ítélnek-ítélnének pusztulásra… Csak nézőpont kérdése, hogy Titus, annak fia, unokája talált-e magára Coriolanusban, és gyakorolta a kegyelmet az erősebb jogán, de anyámasszony katonájaként, vagy fordítva: Coriolanus volt az, akit az idő Titus Andronicusszá formált, merevített, aki nemcsak a csatatéren osztogatta a halált, de a „béke-terein" sem tudott úrrá lenni legsötétebb ösztönein, s talán éppen azért, mert nem lehetett anyámasszony katonája…

Mintha Shakespeare variációkat írt volna egy adott, számára (is) fontos témára, és irodalmi-színházi laboratóriumában kísérletezett volna (némi középkori és reneszánsz háttértudással a birtokában, no meg a történelem és a mitológia ismeretében, s talán saját tapasztalatai révén is) azzal, hogy miként működik a titusi erő, és mi a helyzet a Coriolanus nevével fémjelzett jelenséggel.

Noha, mint oly sokszor, Shakespeare ezúttal is „hozott anyagból" dolgozott [Titus Livius ókori római történelemíró (i. e. 59 – i. sz. 17) fő művét, a *Róma történet*ét a város alapításától és Plutarkhosz görög krónikás (i. sz. 46–125) *Párhuzamos életrajzok* című munkáját használta forrásul], mégis sikerült neki egy olyan új „elemet" is felfedeznie és

beépítenie életművének periódusos rendszerébe a *Coriolanus* révén, amelynek létezését csak sejthette, de a jelenség tehetetlenségi erejével talán csak akkor szembesülhetett volna, ha még életében bemutatásra kerül a darab, vagy maga is tovább él még vagy 219 évet.

Gaspard-Gustave de Coriolis francia matematikus és mérnök 1835-ben írta le a róla elnevezett (természeti) jelenséget, a Coriolis-erőt (egyfajta tehetetlenségi erő), miszerint a Föld tengely körüli forgása kitéríti a mozgó test haladási irányát. A Coriolis-hatásnak befolyása van mások mellett a földi szelekre-szélirányokra, a ciklonok és anticiklonok tipikus spirális alakjára, a tengeráramlatok forgási irányára, de pl. a csillagok dinamikájára vagy a napfoltok forgási irányára is.

Shakespeare már a darab legelején fontosnak tartja megemlíteni (történetesen egy ún. mellékszereplő által), hogy Coriolanus tulajdonképpen édesanyja hatására lett olyan-amilyen, az, aki, Volumnia „gondos nevelése" hagyott mély és maradandó nyomokat a fiú, a fia, Marcius személyiségében. Olyannyira, hogy a hadvezér haditetteit mintha nem is annyira a haza iránti elkötelezettség motiválta volna, hanem az anya, az anyja vélt vagy valós elvárásai:

„Első polgár:

Mondom nektek, amit dicséretesen tett, csak azért tette; habár a nagyon lelkiismeretes emberek azt mondják, hogy ez hazájáért volt, biz azt csak azért tette, hogy anyjának örömet szerezzen, s maga kevélykedhessék, amely tulajdona érdemeivel egy magasságú."

(Első felvonás, első szín)

Coriolanus „természete", (hadi) tehetsége a fentiek értelmében talán éppen tehetetlenségében rejlik, mozgását, életútját az anya, Volumnia „Coriolis-hatása" terelte egyfajta kényszerpályára, és térítette el az eredeti haladás irányától.

Minden jel arra vall, hogy ha nincs ez a bizonyos anyai „Coriolis-féle tehetetlenségi erő", főhősünk természete nem elsősorban egy hadvezér marsi ősképében manifesztálódna, de eredendően a Hold ereje határozná meg elsődleges (archetípusi) karakterét, és ez a bizonyos Hold-energia vezérelné (elsősorban) a saját pályáján, amely talán mentes volna minden kényszertől, elvárástól, külső erőtől, és Coriolanus önvalójából lenne indíttatva.

Egy másik ún. mellékszereplő (ezúttal a „Második polgár"), aki talán elnézőbb-elfogadóbb Coriolanus természetét illetően, mintha azt volna hivatott érzékeltetni, hogy Shakespeare-t ebben a darabjában (is) az ember természete érdekelné a legjobban, közelebbről, azok a látható és láthatatlan mozgatórugók kerülnének figyelmének fókuszába, amelyek egy Coriolanus típusú (hős) tetteit (had) vezérelnék:

„Második polgár:

Bűnéül rójátok föl, ami a természete, amin nem változtathat; azt csak nem foghatjátok rá, hogy kapzsi."

(Első felvonás, első szín)

Ezt a „had vezérelte" Coriolanust Volumnia küldte a háborúba, talán a fia, talán saját maga örömére, vesztére…

Sokatmondóak Volumnia első színrelépésének szavai, bemutatkozása felér egy szinte teljes önfeltárulkozással:

„(Róma. Marcius lakása. Jön Volumnia és Virgilia; alacsony székre ülnek és varrnak)

Volumnia:

Kérlek, leányom, énekelj vagy beszélj vidámabban. Ha fiam férjem volna, jobban örülnék távollétén, mialatt dicsőséget szerez, mint nyoszolyája ölelésein, mikkel szerelmét tanúsítja. Még midőn csak gyönge gyermek s méhemnek egyetlen szülötte volt; midőn ifjúságát és szépségét minden szem bámulta; midőn még nézéséről egy királynak napestig tartó kérelméért sem mondott volna le egy órára az anya: én – meggondolva, mennyire illenék a dicsőség ily lénynek, s hogy ez nem volna különb a falon függő képnél, ha a hír nem mozgatná – én már akkor örvendve láttam őt, hogy oly veszélyeket keres, mikben dicsőséget szerezhetett. Kegyetlen háborúba küldtem őt, melyből midőn visszatért, homlokát tölgykoszorú övezte. Mondom, leányom, nem örültem meg jobban annak előszöri hallatára, hogy figyermek, mint midőn először látám, hogy férfiúnak bizonyította be magát. [A történetírók szerint Coriolanus már 16 éves korában harcolt Rómáért – ő győzte le az utolsó római királyt, aki szintén Róma ellen fordult, mint később maga Coriolanus –, és ezért »nem volt gyerekkora«... – H. I.]

Virgilia:

De hátha odahalt volna, asszonyom, akkor?

Volumnia:

Akkor jó híre-neve lett volna fiam, utódom. Őszintén mondom, ha tizenkét fiam volna, kiket mind egyaránt szeretnék, egyiket sem kevésbé, mint jó Marciusunkat: inkább óhajtanám, hogy közülök tizenegy vitézileg meghaljon honáért, hogysem egy tétlenül kéjelegjen."

(Első felvonás, harmadik szín)

Coriolanus már nem mitikus alak, de minden valószínűség szerint nem is valós történelmi személy. Valahol a kettő között keresi a helyét a mondák és legendák világában, na meg Shakespeare darabjában, ahol aztán a „saját végére jár". Már a nevéből is kitetszik (Marcius), hogy a római hadisten, Mars harcos vonásait próbálták „ráerőltetni" névadói-nevelői. Tudnunk kell, hogy a nevelés legelső mozzanata a névadás, a

név pedig kötelez, és olyan nevelésre sarkall, amely a névben rejlő tulajdonságok mind teljesebb kibontakozását hivatott megvalósítani. Marcius, a későbbi Coriolanus, mint ahogy az idézetből is érzékelhető, olyan anyai nevelésben részesült (Plutarkhosz szerint a fiú apját korán elvesztette, és az anya egyedül nevelte), amely az akkori Rómában (i. e. V. század) a legnagyobb erény: a katonai tettekben való megnyilvánulás felé terelte a fiatal patríciust. (A patríciusok voltak az ókori Róma „jó apáktól származó" előkelői.) Bármennyire is megértjük Volumnia „korszerű" katonás nevelési elveit, nehezen tudunk azonosulni a „hadianya" fiát hazafias életre való „idomításával", még akkor is, ha tudjuk: „Sokat élt, ki meghalt a hazáért"…

Úgy tűnik, Virgilia is jobban szeret egy élő férfit (a nyoszolyában), mint egy dicső hazafit a koporsóban.

De mintha Shakespeare is úgy fűzné a szavakat (Volumnia szavait), hogy azok ne csak önmagukon mutassanak túl, hanem átlépjenek egy bizonyos józan, egészséges „anyahatárt" is. Titus Andronicus „hadihalálfiai" jutnak az eszünkbe akaratlanul, az a 21 anyátlan elesett, akit most Volumnia képzeletében 12 apátlan halott vitéz „haza-fia" testesítene meg.

Valahogy végig olyan érzésünk van, mintha Volumnia betegesen viszszaélne anyai szerepkörével (de nyugodtan mondhatunk ösztönt is), és saját meg nem valósult hatalmi vágyait fián élné ki. Mintha Marcius révén szeretné beteljesülve látni azokat mintegy maga helyett, mégis maga által.

A „ha a fiam férjem volna" elszólás nemcsak az aggódó menynek, Virgiliának szánt bátorításként értelmezhető, de megenged egy olyan olvasatot is, hogy anya és fia között egy feleség-férj viszony is ott lappang. Itt a „férj-fiú" alárendelt helyzetéből fakadóan a „feleség-anya" örökös, de legalábbis maradandó (túl)erejének lenne kitéve, amely megpecsételné sorsát. Ne feledjük, hogy a darab alaphelyzete tulajdonképpen egy éhínség, amiről viszont a „Pericles óta" tudjuk, hogy a régi római közhiedelem szerint Diana büntetése a vérfertőzés bűne miatt. Engesztelésül törvény szerinti engesztelő áldozatot kellett bemutatni Diana ligetében a termékenységistennő előtt (lásd még *Pericles* a megfelelő helyen).

Akár testi, akár „csak" érzelmi – ödipális – viszonyt tételezünk fel anya és fia között, leleplezően hatnak Volumniának azok a fantáziaképei (látlatai), amelyben Hecubára, Trója legendás királynőjére és fiára, Hectorra utal:

„Volumnia:
(…)
(…) Kebele Hecubának
Hectort szoptatva nem volt ékesebb,
Mint Hector arca véresen, midőn a

Görögökkel küzde. (…)”

(Első felvonás, harmadik szín)

A Hecuba–Hector viszonyt Volumnia szemmel láthatóan magára és Marciusra vonatkoztatja. Nem véletlen, hogy Hecuba „ékes keble” és Hector „véres arca” közös nevezőre kerül: a látlat szerint ez az ékes kebel egyszerre ad tejet és vért, ami nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy Marcius az anyatejjel szívta magába Mars véres, vörös, vérmes vérmérsékletét…

Plutarkhosz szerint Volumnia maga választott fia számára feleséget, és valamennyien egy házban laktak. Titus Liviusnál viszont nem az anyát, hanem a feleséget hívják Volumniának. Ez az anya–feleség névazonosság (-csere) arra is utalhat, hogy a két nő egy házban (házasságban) felváltva is gyakorolhatta az éppen aktuális szerepet. Egészen odáig menően, hogy ifjabb Marciust akár a nagyanyja is szülhette. Tehát az anya és nagyanya egy és ugyanazon személy, legalábbis névlegesen, már csak a szinkronicitás miatt is...

A darab harmadik nőszereplője Valeria, az a tipikus shakespeare-i „fölös személye” a történetnek, aki nélkül a cselekmény látszólag ugyanúgy zajlana, mintha meg sem jelenne a színen, azaz nem sok vizet zavar. Mi azonban már tudni véljük, hogy Shakespeare-nél az a gyanús, aki nem gyanús…

Virgilia barátnőjeként az a dolga a darabban, hogy tiszteletét tegye barátnőjénél és annak anyósánál, akik éppen varrással töltik idejüket. Udvariasan érdeklődik hogylétükről, illendően utal a kisfiúra is, és ennek kapcsán fontosnak tart elmesélni egy kis történetet, amely az ifjú Marciussal esett meg:

„Valeria:

Ó, tökéletesen apja fia. Esküszöm, hogy igen derék kisfiú. Valóban, a múlt szerdán fél óra hosszat szemléltem őt; olyan erélyes alakja van. Egy aranyos pillangó után láttam őt szaladni; midőn megfogta, ismét el hagyta röpülni, s ismét utána; elesett, fölugrott, s újra elfogta. Elesése hozta-e dühbe vagy mi, de fogait csikorgatta, s széttépte a pillangót. Amint mondom, egészen széttépte.”

(Első felvonás, harmadik szín)

Valeria a látogatás alatt végig kérleli Virgiliát, hogy hagyja abba a hímzést, és menjenek el együtt egy kis délutáni szórakozásra, nézzék meg „a jó asszonyt, ki gyermekágyat fekszik”, de Virgilia hajthatatlan marad, és még akkor sem áll kötélnek, mikor Valeria Penelopéval példálódzik:

„Valeria:

Második Penelope szeretnél lenni; hanem ezt mondják ám, hogy azon szálak, miket Ulysses távollétében font, csak mollyal töltötték meg Ithakát. Jer; bárcsak oly érzékeny volna vásznad, mint ujjaid,

hogy szánakozásból szűnnél meg azt szurkálni. Jer, el kell jönnöd velem.

Virgilia:

Nem, jó asszonyom, engedj meg, valóban nem megyek."

(Első felvonás, harmadik szín)

A barátnő arról is biztosítja Virgiliát, hogy jó hírei vannak – miszerint a férj, vagyis Marcius hamarosan véget vet a háborúnak –, de ezek az érvek sem bírják jobb belátásra asszonytársát, Valeria Volumniával, Virgilia nélkül kénytelen elhagyni a helyszínt (Marcius lakását).

Első látásra ártatlan délutáni női terefere zajlik a színen. A hű barátnő vigasztalni szeretné a szinte kötelezően magába és szobájába zárkózó, katonaférjével együttérző, lélekben is urával lévő és harcoló, nyugtalan Virgiliát. A megnyugtatásnak szánt figyelemelterelő kísérletek azonban sorra kudarcot vallanak. A katonafeleség, a szabályok értelmében, nem szórakozhat (házon kívül) akkor, amikor férjeura éppen a hazáért ontja vérét. Virgilia persze (talán?) nem csak az ilyen helyzetekben elvárt magatartásnak próbál eleget tenni, valóban szenved…

Shakespeare „tripla V-je", a három „nő-vér" itt és most ugyan tényleg nem az ún. cselekmény fő áramát (manifest tartalmát) erősíti, mégis olyan új ismeretek sejlenek fel, amelyek nélkül nem érthetnénk meg Shakespeare „sorainak közét", és szegényebbek lennénk Coriolanus sikeres hadvezéri, sikertelen politikusi álarca mögött megbúvó valójának látlatával.

(Shakespeare élt a kínálkozó alkalommal, és „a darab javára" fordította a nevekben rejlő lehetőséget. Ami tehát kútforrásaiban ellentmondásos a „Volumniák tekintetében", azt Shakespeare közös névre / nevezőre hozta, és ezen a réven elérte azt, hogy az anya és a feleség egy közös Volumniává lényegüljön át.

Külön tanulmányt érdemelne az, hogy Shakespeare miért azokat az alakokat választja műveihez, amelyeket, az ún. „ókori darabjaihoz". Legtöbbször Plutarkhosz és Titus Livius szolgáltak forrásul, és mindkét krónikás hihetetlenül gazdag és sokrétű anyagot szolgáltatott a mesternek, hogy főhőst válasszon magának. Figyelemre méltó, hogy nemcsak az ún. nagy történelmi figurák keltették fel az érdeklődését (Julius Caesar, Antonius és Cleopátra), de a kevésbé jelentős, ismeretlen (történelmi, legendai, mítoszi) szereplők is bekerültek az életmű „periodikus rendszerébe" (Athéni Timon, Troilus és Cresida, Titus Andronicus, Coriolanus).

Elképzelhető, hogy Shakespeare-t, valami miatt, egyebek mellett az anya–fiú–feleség „szent háromsága" foglalkoztatta, és amikor a forrásokban rálelt egy hiteles, ide vonatkozó történetre (Coriolanus esetére) – amelyben a nevek úgy voltak, ill. úgy nem voltak a helyükön, ahogy

éppen Shakespeare-nek kellett –, esett a választás a fiatal római köztársaság fiatalon hadvezérré lett „anyámasszony katonájára", akit tehetetlenségi ereje, vagyis csak a rá jellemző tömege, (faj)súlya jelölt ki arra, és csakis arra a helyre az életműben, amely megillette…

Az első felvonás harmadik színében elsősorban Valeria fedi fel valódi énjét, mutatkozik meg ősképi alakjában, de ezen a réven Volumnia és Virgilia archetípusi kilétére is fény derül.

Valeria „neve szerint" erős, egészséges, olyan, mint Diana, a római holdistennő. A mítoszokban egyebek mellett ő volt a felelőse a szüzességnek, és igen szigorúan büntette azokat, akik erőszakkal sértették meg a szűzlányok ártatlanságát. Még kegyetlenebbül bánt el azokkal, akik a vérfertőzés bűnébe keveredtek. Hozzá imádkoztak azok is, akik gyermekáldást akartak, mert Diana felügyelte a nők termékenységét, gondoskodott a zavartalan szülésről, az újszülöttek egészségéről, és a gyermekágyasokat is vigyázta. Patronálta a gyermeknevelést, de őt tekintették a népek védelmezőjének is.

A „vizitáció", vagyis Valeria látogatása az asszonyoknál, szinte minden mozzanatában Dianát mutatja be – hogy úgy mondjuk „működése közben".

A család kisfia iránti érdeklődés, majd a kis történet az ifj. Marciusról arról tanúskodik, hogy Valeria Diana szerepében tartja számon, és szemléli a gyermek fejlődését, fejlettségét, és vonja le a tanulságokat a fiú neveltetéséről, szembesíti az anyákat fiuk viselt dolgairól, szokásairól. Mint aki maga is felelősséget érezne a gyermek sorsa iránt. Az sem lehet véletlen, hogy Virgiliát – szórakozás gyanánt – éppen egy gyermekágyas „jóasszony" meglátogatására próbálja rávenni. Diana – mint már tudjuk – a gyermekágyasok vigyázója is.

A népek védelmezője nevében vagy szerepében viszont azt is tudni véli, hogy a háború a rómaiak és a volszkok között hamarosan véget ér. Mintha előtte járna az eseményeknek, vagyis az időnek…

A pillangó dühödt széttépése ifj. Marcius részéről Valeria fontos észrevételének számít, s az sem véletlen, hogy szóvá is teszi az eseményt. Shakespeare talán arra akart utalni ezzel a rövid „betéttörténettel", hogy Marciust már gyerekkorában is fékezhetetlen indulatosság jellemezte (talán apai örökségként). A legváratlanabb helyzetekben tört ki belőle az agresszió (maga Plutarkhosz is említést tesz a már felnőtt, de még mindig fiatal Coriolanus önuralomvesztéseiről). A történet azonban szolgálhat más tanulságokkal is: Diana, Valeria alakjában, mintha ezúttal is előrevetítené az időt. Nem csodálkoznánk, ha a pillangóban maga Coriolanus „lepke lelke", rövid „pillangó élete" jutna kifejezésre, de a pillangót tépő fiú egyben emlékeztet az id. Marciust nevelő Volumniára is…

Diana mintha nem is csak egyszerűen megsejtené hőseink (hőseinek?) sorsát, de néha az az érzésünk, mintha maga vezényelné le a „a Nagy Művet", talán azzal a megszorítással, hogy egy-egy szereplő rendelkezik bizonyos önállósággal, döntési lehetőséggel is, és nem csak az eleve elrendelés mindenható ereje mozgatná tehetetlenül a játék résztvevőit („lehet", hogy Diana sem hallott még a Coriolis-erőről?)…

De menjünk tovább, próbáljuk meg tetten érni azt a Dianát, aki ugyan Valeria jelmezében bújik meg, de a „szüzességben utazik". Diana Valeria alakjában nemcsak szánalomból, együttérzésből próbálja enyhíteni barátnője bánatát, de ismételt (fel)kéréseivel is (pl. Virgilia menjen el vele, lépje át a ház küszöbét, ha csak délutánra is, de feledkezzen meg az állandó veszélynek kitett, hadban álló férjéről). Mintha arról is meg szeretne győződni a szüzesség istennője, hogy Virgilia képes-e lemondani a „szórakozásról", alkalmas-e arra, hogy megtartsa folyamatos halálközelségben tevékenykedő házastársa iránti hűségét, „házassági szüzességét". Valeria itt mintha próbára tenné, mintegy tesztelné Virgiliát. Összesen hatszor kísérti meg, de a barátnő a jelek szerint kiállja Diana „szüzességi tesztjeit".

(Zárójelben azért jegyezzük meg, hogy Virgilia – legalábbis egy olvasatban – valóban „szűzi házasságban" él: ti., ha helytálló azon feltételezésünk, hogy Volumnia anyja is és nagyanyja is az ifjú Marciusnak. Pszichológiai szempontból érthető, hogy egy „gyermektelen anya" nehezen szembesül gyermekágyas „jóasszonyokkal", kismamákkal. Nehéz eldönteni, hogy a „házassági szüzesség" vagy az „anyai szüzesség" nyomasztja-e jobban szegény Virgiliát, aki most egyben-másban Szűz Máriára emlékeztet…)

A szüzesség azonban nem csak a házassági hűség szinonimája. Ez az ún. szűzi magatartás Virgilia részéről egyfajta áldozatvállalás is, amely azt a célt szolgálja, hogy Mars isten kegyes legyen Marciushoz, és szavatolja számára a győzelmet. Úgy tűnik, Virgilia „önmegtartóztatása" elérte célját, hiszen Marcius legyőzte a volszkokat. Érdekes módon maga Coriolanus is a saját szüzességével foglalkozik, annak istennőjére hivatkozik, amikor a harctéren, vagyis Mars isten közegében találkozik Virgiliával:

„Coriolanus:
Feledtem szerepem,
Mint lomha színész, és úgy benn akadtam,
Hogy szégyen. Ó, legjobb vérem, bocsásd meg
Zsarnokságom, de azért bocsánatot
Ne kérj Rómának. − E csók… hosszu, mint
Száműzetésem s édes, mint bosszúm!
Az ég féltékeny úrnőjére, ezt
Tőled nyerém, s hű ajkam szűzileg

Őrzé azóta. – Hah, én fecsegek,
És a világnak legnemesb szülőjét
Nem üdvözlöm… Hajolj a földre, térdem,
S mutasd mélyebb nyomát a tiszteletnek,
Mint más fiú.
(Letérdel)"
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

Az ég féltékeny úrnőjére, vagyis magára Diana istennőre esküszik Coriolanus is, amikor arra hivatkozik, hogy ajka „szűz maradt", vagyis feleségén, Virgilián kívül mást nem csókolt. Házassági hűsége-szüzessége neki is makulátlan, és még győzelmet is aratott, tehetnénk hozzá, ha nem éppen maga Coriolanus figyelmeztetne bennünket, hogy már kiesett (marsi) szerepéből, s talán éppen most, vagyis ebben a pillanatban. Ilyen furcsa, paradox, vagy ahogy Coriolanus fogalmaz, „természetellenes" helyzet áll elő, amikor „Mars mezején", vagyis a harctéren hirtelen megjelenik egy holdistennő, méghozzá harmadmagával:

„Volumnia:
Fiam vagy,
Vitézem; van részem abban, mi lettél.
Ismered e hölgyet?
Coriolanus:
Publicola
Nemes testvére, Róma holdja; tiszta,
Mint a jégfürt Diana templomán a
Legtisztább hóbul. Jó Valéria!"
(Ötödik felvonás, harmadik szín.)

A rómaiak a Holdat hármas istennőként tisztelték: Luna az ég, Diana a föld és Hecate az alvilág uralkodója volt.

Shakespeare valószínűleg ennek tudatában teremtette meg darabjának nő-hármasát, akikben nem nehéz felismernünk az „egy-istennőt", aki három személyben nyilvánul meg. Valeria, mint már többször utaltunk rá, Dianával mutat rokonságot, Volumniában sem nehéz felismernünk Hecate vonásait, Virgilia pedig leginkább Lunára emlékeztet. De maradjunk továbbra is Valeriánál, akiről még közel sem mondtunk el minden fontosat, pedig az is kiderülhet róla, hogy végső soron ő ennek a darabnak az eredendő mozgatója, természetesen Dianával a háta mögött. Az első felvonás harmadik színében Shakespeare tulajdonképpen egy „varró-hímzőkörbe" invitál bennünket, Valeria viszont, Penelopé révén, a női kézimunkák sorát a fonással-szövéssel teszi teljessé. Első megközelítésben ezek a bizonyos női tevékenységek a házassági hűséget-szüzességet hivatottak prezentálni.

Egy következő látlat-szinten viszont (amint azt már a Titus Andronicusban Philomela „hímzése-hímezése" kapcsán részletesen kifejtettük) nőink akár a rajtuk esetleg elkövetett (nemi) erőszakot, megaláztatást hímezik, varrják (vagy éppen fonják, szövik) ügyes ujjaikkal, az „ártatlanság vásznát" szurkálva rejtjeles virágnyelven…

A „rossznyelvek" – egyes mítoszkutatók, értelmezők – az általánosan elfogadott nézetekkel szemben, miszerint Penelopé a házassági hűség aszszonya, mintaképe, tudni vélik, hogy Penelopé mind a 120 kérőjével lefeküdt, amíg a férje, Odüsszeusz éppen háborúzott vagy bolyongott stb…

Ebből a szempontból Penelopé tevékenysége, a szövés (fonás?) – ugyanúgy, mint a varrás vagy a hímzés – éppen a kérőkkel való szeretkezést fejezi ki. Külön pikantériája Penelopé (női) tevékenységének az, hogy történetesen éppen apósa halotti leplén „dolgozott". Csak találgathatjuk, hogy ez a bizonyos após a „húsz évig halott Odüsszeuszt" helyettesítette-e, s hogy halotti leple leplezte vagy éppen leleplezte az apósmeny viszonyt. Tény, hogy Penelopé (Pénelopé) neve szerint: szövetet felfejtő (ez a név jelentése), s mint tudjuk, Ithaka királyának „húsz évre megözvegyült" felesége éjjel űzte ezt a bizonyos szövetfelfejtő tevékenységet, önként vagy kényszerből, esetleg önkéntes kényszerből…

A hímzéssel, hímezéssel, varrással, szövéssel, fonással, szövetfejtéssel stb. kapcsolatos további „hímez-hámozásainkat" talán azzal az ideillő jelenettel lehetne méltóképpen ideiglenesen felfüggesztenünk, amelyben a XX. század talán legnagyobb (csillag)mítoszokban (is) járatos filmrendezője, Federico Fellini Casanova című filmjében szinte didaktikusan mutatja be a kérdéses látlatot a megfelelő helyen és időben.

Egy varróműhelyben kékruhás (szűz)lányok körben ülve egy szintén kör alakú kifeszített alsószoknyát hímeznek, minden lány a ráeső részt, ami talán 1/12. A hímes ruhadarabot időnként „megszellőztetik", mint egy hártyát, fel-le lebegtetik, miközben ezt a közepén lyukas (kerek rés) női alsóneműt,"szűzszoknyát", a résben álló (résen lévő) lánytársukra, mint egy (hím)„vesszőre" próbálják, hogy illik-e rá, bele…

Az elmondottak tulajdonképpen bevezető képsorai az ún. fő témának, amelynek során egy Annamária nevű szűzlány a főhős, vagyis Casanova „asszisztálása" révén megszabadul a lányságától, elveszti a szüzességét.

A varrodai jelenetben a lányok mintha előjátszanák, eljátszanák mindazt, ami a későbbiekben Annamáriával a szemük előtt is megesik. Nem nehéz a hímes óriás női alsóneműbe belelátni Annamária (a névválasztás természetesen ezúttal sem véletlen) szűzhártyáját…

De térjünk vissza „háziasszonyainkhoz", Valeria ui. ezzel a jelzővel illette a varró Volumniát és Virgiliát. A szövegből mintha kisejlene, hogy a legjobb barátnő tisztában van Virgilia (általunk feltételezett) titkával, vagy-

is azzal, hogy egyszerre szűz és anya. Shakespeare most is csalhatatlanul választott nevet, „telibe talált", amikor Virgiliát elkeresztelte. A névben ugyanis egyszerre jelenik meg a szűz: virgo és a(z) (zöld) ág: virga. Nem véletlen, hogy a Virginia név, amely szüzet jelent, nagyon hasonló hangzású, mint a Virgilia, amely viszont zöld ág értelmű. Ez a zöld ág utalhat az éretlenségre (érintetlenségre), de egyben magában rejti a termékenységet is, az anyaságig bezáróan. Tudjuk, hogy mindkettőért Diana a felelős, a „háziasszonyoknál" tett látogatása tehát mindenképpen indokolt. Virgilia azonban mintha végig megmaradna ezen a bizonyos éretlen, növényi, „zöld ág szinten", nem nevel zöld levelecskét, nem alakul át nyitott aranykapuvá, amelyen ki-be lehet bújócskázni, mint a „bújj-bújj zöld ágban". Ez a (személyiség)fejlődésében „zöld ág" szinten megrekedt Virgilia ugyanúgy nem teljesedhet ki a történetben (pl. nyitott aranykapuvá, érett, önálló asszonnyá), mint ahogy a férjében is csak a ráerőszakolt marsi karakter jut érvényre. Mélyénjének Holdját a szigorú, már-már boszorkányos és szinte alvilági Volumnia, akiben Hecate sötét erői dolgoznak, eltérítette, s mire a fiú ,a fia, vagyis Coriolanus „feledte volna" (marsi) szerepét, már bele is halt fogyó holdságába. De erről később.

Egyelőre azt kell megállapítanunk, hogy a történet felszínén Coriolanus teszi a dolgát, úgy is, mint hadvezér, úgy is, mint politikus, jól vagy rosszul stb., amiért lehet szeretni vagy el lehet ítélni, egyet lehet vele érteni, de ugyanígy maradhatnak továbbra is érthetetlenek számunka hirtelen elhatározásai. Ugyanennek a történetnek azonban van három olyan nőszereplője, akik mintha egymással versenyeznének azért, hogy melyikük képes nagyobb hatást gyakorolni a nekik szinte gyanútlanul kiszolgáltatott Coriolanusra. Láttuk, a feleség, vagyis Virgilia a leggyengébb a szerepében, ő a legbizonytalanabb, anyai funkciói legalább annyira elégtelenek, mint férjére gyakorolt hitvesi „odaadása". Volumnia gyakorlatilag megfosztotta mindennemű nőiségétől egészen odáig menően, hogy nevének „zöld ága" (virgács) akár (hím)vesszővé is lealacsonyodhat vagy éppen emelkedhet stb. Valeriában mintha működne valami mindabból, ami dianai ősképi mivolta alapján neki szánatott, de minden jel arra vall, hogy bár neve szerint erős, mégsem elég energikus ahhoz, hogy küldetését minden tekintetben teljesítse, legyen szó szüzességről, gyermeknevelésről, nemzetvédelemről vagy éppen a bűnösök, elsősorban Volumnia megbüntetéséről. Bár néha úgy tűnt, hogy benne összpontosulnak a darabot mozgató erők eredői, a jelen helyzet egyelőre mégis mintha azt igazolná, hogy Volumnia akarata, a benne rejlő sötét, eltorzult anyai, anyósi, nagyanyai stb. pusztító indulatok (no meg az ismeretlen Coriolis-erők) azok, amelyek irányadók. Egyben-másban Tamora elődjének vagy utódjának is felfoghatjuk, mint ahogy (és erre

már utaltunk írásunk elején) Coriolanus és fia is mutat némi rokonságot Titus Andronicusszal, annak fiaival, unokájával vagy éppen a Tamorához köthető férfiakkal: Aaron, Demetrius, Chiron, Saturninus.

Csillagmítoszi szempontból viszont úgy áll a helyzet, hogy Shakespeare a *Titus Andronicus*ban a legnagyobb ún. Nap-ellenséget, a Szaturnuszt „hozta mozgásba", ezzel szemben a *Coriolanus*ban a másik Nap-ellenség, az ún. „kisebbik rossz", vagyis a Mars viszi a prímet.

Mindkét említett darabra jellemző, hogy a Nap maga nem is jelenik meg a színen, és csak sejthető, hogy valamikor a két címszereplő volt hivatott megszemélyesíteni a „nagy világítót". Shakespeare ezúttal is következetes abban, hogy az említett művekben (is) a kisebbik égi világítóra, a Holdra bízza a világítást, vele helyettesíti a Nap fényét az egyébként egyetemesnek tűnő általános sötétségben.

A Coriolanusnak természetesen vannak további csillagmítoszi vonatkozásai is, amelyek közül érdemes kiemelnünk a darab azon részét, amelyben Menenius az emberi testet, testrészeket, szerveket párhuzamba állítja Rómával, pontosabban a római társadalommal, ill. a társadalom működésével, működtetésével, a javak elosztásával az emberek között, az embereknek egymáshoz való viszonyát, rangját stb. taglalja békéltető párbeszédében.

„Menenius:
Egykor föllázadt a has ellen a
Test minden tagja, s azt így vádolták:
Hogy mint egy örvény vesztegel maga
Ottan középütt, renyhén, tétlenül,
Az ételt egyre nyelve s társival
A munkát meg nem osztva, míg a többi
Lát, hall, gondolkodik, tanít, megy, érez,
S így kölcsönös segélyadással a
Közjóra törekszenek, az egész
Testnek javára. Így felelt a has…
(…)
»Igazságtok van, társaim, hogy én
Előbb szedem be az ennivalót,
Melyből ti éltek, s ez rendén van így,
Mert én a test magtára s műhelye
Vagyok: de jusson eszetekbe, hogy
Azt én szétküldöm a vér folyamán
Az udvarig, a szívig, s agyvelőig,
S a kanyarokon s mellékútakon.
A legerősb ideg s legvékonyabb ér

Megkapja tőlem, ami illeti,
Azt amiből él, s bár ti összesen,
Kedves barátaim«, így beszéle a has…
(…)
»Bár ti összesen nem
Látjátok, mit kap mindenik külön:
Bebizonyíthatom, hogy nektek a
Javát, fölét küldöm szét, és magamnak
Csak a seprőt hagyom.« Mit szóltok erre?
(…)
E jó has Rómának tanácsa, s ti
A lázadó tagok; ha fontolóra
Veszitek gondoskodásit s a közjót:
Általláthatjátok, hogy mindazon
Jótétemény, melyben nyilvánosan
Ti részesültök, tőle származik,
S nem magatoktól. Mit szólsz erre, te
Nagy lábujja e szép gyülekezetnek?"
(Első felvonás, első szín)

A „példabeszédet" nem Shakespeare találta ki, ez is „hozott anyag", átvette Titus Liviustól és Plutarkhostól, ugyanis mindketten említést tesznek fő műveikben a „gyomor történetéről" Cajus Marcius Coriolanus kapcsán, de természetesen leegyszerűsített formában és nem költői nyelven, ahogy ezt Shakespeare teszi a saját céljainak megfelelően. De Shakespeare a „hasat" (gyomor) nemcsak költőileg köti össze a test többi részével és szerveivel, hanem mindebből külön kiemeli a vérkeringést, és úgy beszél róla, mint egy önálló rendszerről. Tudnunk kell, hogy a vérkeringés rendszerét elsőként William Harvey fedezte fel, írta le és tette közzé, történetesen 1616-ban, Shakespeare halálának évében.

Annak lehetünk tanúi ezúttal is, hogy Shakespeare nemcsak dramaturgiailag oldotta, oldatta meg Menenius Agrippa révén az ún. „demokratikus" (köztársasági) Róma plebejusai és patríciusai között feszülő mély, mármár (polgár)háborús ellentétet, és győzte meg példabeszédével a lázongó szegényeket, de azt is láthatjuk, hogy felvilágosult-reneszánsz tudását, korszerű anatómiai és élettani ismereteit is megcsillogtatta, amikor „kiselőadást" tartott a még igazán fel sem fedezett vérkeringés rendszeréről (is).

A „has történetének" további rejtett rétegei viszont az analógiásan is érző és gondolkodó Shakespeare-t dicsérik, aki ugyanebbe a „test-nyelvbe" csomagolta azt az ún. „zodiákusembert" is, aki a középkorban még elevenen élt a köztudatban. A „zodiákusember-koncepció" lényege az volt (az ma is), hogy a bolygók, csillagjegyek és az emberi test egyes részei, szervei

között erőteljes kapcsolatot feltételez. A tágabb makrokozmoszt a testre-testbe képezi le, így alkotván meg annak emberre szabott földi mikrokozmoszát: a fejet pl. a Kos jegye uralja, a nyakat a Bika, a vállakat az Ikrek, a mellkast a Rák, a szívet az Oroszlán, az emésztőszerveket a Szűz, a csípőtájékot a Mérleg, a nemi szerveket a Skorpió, a felső lábszárat a Nyilas, a térdeket a Bak, az alsó lábszárat a Vízöntő, míg a lábfejeket a Halak felségterületére bízza a csillagmítoszi hagyomány. Hasonlóképpen „osztoznak meg" a Naprendszer égitestjei is a testrészeken, szerveken, de ezúttal eltekintünk ennek részletezésétől, kivéve természetesen azokat az összetartozásokat, amelyek szorosan kapcsolódnak témánkhoz. A Mars a hüvelykujj ura, úgy a kézen, mint a lábon, a Hold pedig (mások mellett) a gyomor (has), a méh és a mellek felett gyakorol (csillagmítoszi) hatalmat. Az „Első polgár" éppen ominózus nagylábujja révén alakul át marsi archetípussá, aki Marciushoz hasonló vérmérséklete miatt nemcsak lázadó ellenfele-riválisa a főhősnek, de egyben annak alacsonyabb létfokozatú megfelelője is.

De maradjunk a hasnál, hiszen mégiscsak „ő" a főszereplője ennek a „betétmesének" Shakespeare „nagy meséjében". Úgy tűnik, hogy ez a bizonyos „jó has" nemcsak Róma tanácsát, a hatalmat, az uralkodó osztályt, a patríciusokat stb. jelképezi, de mindenekelőtt magát Coriolanust takarja, vagy inkább éppen megmutat belőle valami mást is.

Mint (már) tudjuk, a has (a has és a gyomor esetünkben szinonim fogalmak) a Hold felségterülete. Az analógia szinte magától adja magát, már csak azért is, mert pl. egyik is, másik is képes változtatni alakját-nagyságát: a telt, gömbölyű has a teliholdat idézi, vele szemben az üres has az újholdra emlékeztet. A domborodó has, pocak a növekvő Holdat juttatja eszünkbe, a lapos, beesett has látványa viszont olyan, mint a fogyó Holdé. Folytatván az analógiát, a hasba juttatott étel a hasnak olyan, mint a Holdat ért (Nap)fény a Holdnak, ui. mindkét esetben láthatóbbá, szinte kitapinthatóbbá válik nagyságuk, erejük, hatásuk stb.

Ezen a ponton érdemes *Az álomlátó fiú* című székely népmesére hivatkoznunk Kriza János gyűjtéséből, amelynek Hold-hőse, vagyis maga az álomlátó fiú, aki attól függően fogy, gyengül, soványodik vagy éppen növekszik, dagad, érik, erősödik, hogy kap-e „ennivalót": (Nap)fényt vagy sem. (Hagymás István 2014: 53−122)

Érdekes, de nem véletlen, hogy Shakespeare (talán kútfőitől is sugalltatván) éppen a hassal, ill. az ennek megfelelő Holddal szemlélteti a köztársasági Rómában éppen tomboló éhínséget, de egyszersmind ugyanezzel a „Hold-hassal" sikerül neki lecsillapítania az éhező lázadókat, s mindezek tetejében azt kell konstatálnunk, hogy a mester a „hasán keresztül fogta meg" Coriolanus holdságát is. Mintha ez az

egész köztársaságinak mondott (római) világ a Hold (Holdak) körül forogna, mint egy lunáris világkép.

Ha figyelmesen újraolvassuk Menenius Agrippa meséjét a hasról és a testről, hiányérzetünk támad, hiszen sok szerv és további testrész is kimarad a felsorolásból. Amit azonban az egyik „békéltető" szándékosan vagy véletlenül kifelejt, azt a másik „békéltető" nagyon is nyomatékosan teszi szóvá a cél, vagyis a béke elérése érdekében:

„Volumnia:
(…)
(…) Ami engem illet,
Fiam, nem várom én a jó szerencsét
A harc végéig. Ha rá nem vehetlek,
Hogy inkább mind a két részhez kegyes légy,
Mint eltörölj egyet: nem fogsz előbb
Hazádon dúlni (nem fogsz, hidd el azt), míg
Anyádnak méhét meg nem gázolod,
Mely a világra szült!"
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

A Volumnia név a volumen szóból eredeztethető, jelentése: térfogat, terjedelem, mennyiség, űrtartalom stb. Mint ezt (már szintén) tudjuk, nemcsak a has (és a női emlő − lásd Volumnia hivatkozását Hekuba, Hector anyjának emlőire a megfelelő helyen), de az anyaméh is a Holdnak megfelelő (annak alávetett?) belső női nemi szerv, amelyet végső, de mégis határozott kétségbeesésében a békecélt csakis szigorral (terror?) elérni képes anya, Volumnia Coriolanus egész hazájára, vagyis magára Rómára vetítette. Az anya (mater), a méh (a szláv nyelvekben: maternica) és az (anya)ország, a haza, vagyis Róma ezen a ponton egy és ugyanaz az anyag: matéria…

Ez azt jelenti, hogy amennyiben Coriolanus Rómára támad megsemmisítés céljából, magát az anyát, az anyját, az anyja méhét, sőt az ebben az anyaméhben még mindig ott „csücsülő" Coriolanust öli meg: anyámasszony katonáját. Shakespeare ezen a helyen a darab egyik kvinteszszenciáját fogalmazza meg, és adja történetesen Volumnia szájába. Nem(csak) a volszkok és a rómaiak (ki tudja hányadik) csatározásának vagyunk tanúi, hanem Volumnia és Coriolanus, a szigorú anya és a neki ellentmondani nem képes fiú harcának is. A felszínen (ún. manifeszt értelmezés) egy mindenre elszánt római asszony, egy „nőhazafi" menti meg a várost a pusztulástól, a valóság viszont az, hogy ezúttal is a fiára kényszeríti akaratát a domináns anya, akinek a fiú ezúttal sem képes ellenállni. Coriolanus látszólag a hazáért és a békéért áldozza fel magát, de igazság szerint a saját anyja öli meg:

„Coriolanus:

Ó, anyám, anyám!
(Némán tartja Volumnia kezeit)
Mit tettél? Nézd, megnyílt a menny, s lenéznek
Az istenek s e természettelen
Látványt kacagják. Ó, anyám, anyám! Ó,
Rómának boldog győzelmet nyerél, de
Fiadra nézve… hidd, ó, hidd el azt,
Nagyon veszélyes a te diadalmad,
Sőt tán halálos is… De hadd legyen."
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

Igazi „bumerángeffektus" az, amit most érzékelünk, úgy is mondhatnánk, hogy a nem megfelelő, kóros, beteges, anyai (fanatikusan hazafias) nevelés csődöt mondott, és a szó szoros és átvitt értelmében visszaütött.

A fentiek alapján Coriolanus száműzését, majd szövetségét az ellenséggel új megvilágításba helyezhetjük, és gondolhatunk pl. arra is, hogy (pszichológiai értelemben) az anya által irányított fiúnak, akiben lassan érlelődnek az ellenállás csírái, tulajdonképpen jól is jött ez a bizonyos számkivetettség. Tudat alatt, talán már a felette zsarnokoskodó, rajta erejét gyakorló sötét (ős)anyát, a Volumniában lakó Hecatét, az alvilág holdistennőjét készül megölni, amikor „átáll". Lehet, hogy éppen maga számkivetette magát, ami tulajdonképpen felér egy anya előli menekülséssel, a volszkokkal, egészen pontosan Tullus Aufidiusszal való „lepaktálás" pedig egyfajta magára találás a másikban „az ellenségem ellensége a barátom-szövetségesem" alapon.

Ha most egy pillanatra visszagondolunk a „pillangó meséjére", lesz csak kerek a „lepke története". Ezúttal nem Coriolanus a pillangó, de maga Volumnia a lepke, akit – amelyet – éppen Coriolanus készül fogait csikorgatva széttépni hernyóból lett „sárkánypillangó" képében:

„Sicinius:

Lehetséges tehát, hogy ily rövid idő alatt ennyire változzék az ember?

Menenius:

Különbség a hernyó és a pillangó, és lám, a pillangó hernyó volt. Ez a Marcius emberből sárkány lett, szárnyai nőttek; több ő a csúszómászó állatnál."

(Ötödik felvonás, negyedik szín)

Menenius azonban itt továbblép, és már nem (csak) hernyóból lett pillangóként éli meg Coriolanust, hanem „szárnyas sárkányként", ami már nem is ember, nem is állat, de ezek felett álló (isteni? képzelt?) lény. A sárkányokat Shakespeare nemcsak a középkor archaikus valóságából „szedte elő", de a jelek szerint tudta azt is, hogy az ún. holdcso-

mópontokat, vagyis a Hold pályájának az ekliptikával való kereszteződéseit a régiek a sárkányokkal hozták kapcsolatba: az ún. felszálló holdcsomópontot fejnek, a leszálló holdcsomópontot sárkányfaroknak nevezték. (Ma is használatosak ezek a kifejezések úgy a csillagászatban, mint a csillagjóslásban.) Napfogyatkozás és holdfogyatkozás csak akkor következik be, amikor a Hold pályájának valamelyik csomópontján halad át, vagyis a sárkányon, annak fején vagy farkán…

A sárkány látlatba való iktatásával (szárnyastól, fejestől, farkastól) Shakespeare magát Coriolanust „emelte meg" a szó konkrét és átvitt értelmében. A szófogadó, néha agresszív, fiúból, férjből, apából, barátból, sikeres hadvezérből, botcsinálta politikusból, száműzött árulóból stb. lett Hold, azaz Coriolanus saját igaz-valója így került új megvilágításba, nemcsak a mi számunkra, de a maga számára is…

A Coriolanus–Hold megfelelésnek nem csak a has és a sárkány képezheti analógiás alapját. Shakespeare több helyen is utalást tesz arra, hogy hősében nemcsak az anya által kikényszerített Mars szerep manifesztálódik, de ott lappang benne a merőben más „személyiségjegyeket" képviselő Hold eredendő ősképe is. Legyen elég arra utalnunk, hogy „odahaza", vagyis Rómában, ami a csillagmítoszi hagyomány értelmében Oroszlán, ill. ennek megfelelően Nap-város, Marcius nem tud igazán kibontakozni.

A (szintén) anyja által ráerőltetett politikai karrier, vagyis a konzulság elérése (noha a Mars az Oroszlánban erőben van) mégsem valósulhat meg, talán éppen azért, mert Coriolanusban a „Hold-vére" csörgedez, a Holdnak pedig nincs keresnivalója a Nap otthonában, az Oroszlánban, vagyis Rómában. Az ellenség területén, vagyis Corioliban elért hadi sikerek a jelek szerint nem hatják meg a plebejusokat, akiknek viszont Cajus Marcius Coriolanus sem marsi neveltetése, sem eredendő holdi karaktere miatt nem akar és nem is tud megfelelni holmi népszerűsítő kampányhadjáratokkal. Ha a Holdra vetítjük ezt a konstellációt, arra kell gondolnunk, hogy Rómában a főszereplő fogyó vagy újhold állapotában van, és ezért nem igazán népszerű, szeretett stb., vagyis egyszerűen hiányoznak belőle azok a napos erők, amelyek a politikai hatalmat is biztosítanák a számára. Valahogy végig olyan érzésünk van a művet olvasván, hogy Coriolanus igazi erejét, hatalmát dagadó vagy telihold alakjában az Antiumhoz tartozó volszk városban, Corioliban juttatja érvényre.

(Egyesek azt feltételezik, hogy nem a hős kapta nevét a városról, hanem a város a hősről.) Antium volt a volszkok legfontosabb városa (a volszkok Róma őslakóinak számítottak az italok törzséből), amelyet a rómaiaknak i. e. 467 körül sikerült elfoglalniuk. A 467 „anagramma szám", és rímel (i. sz.) 476-ra. Előbbi a „kezdőszám", utóbbi a „végszám" a Római Birodalom történetében. Az „anti"-szóösszetételek előtagjaként az utótagok vala-

mivel való ellentétességét, szembenállását jelöli. Így lehet ez Antium városával is, amely Róma „alatt", mellett, mintegy vele szemben áll, mintha Róma ellentettje volna. Amennyiben Róma az Oroszlán jegyének városa, amelyben a Nap van otthon, úgy csillagmítoszi szempontból Antiumot tekinthetjük Rák jegyű városnak, amelyben viszont a Hold otthonos.

Így fordulhat elő, hogy Coriolanus Corioli városában (amely nem messze Antiumtól keletre fekhetett), vagyis a saját (csillagmítoszi) Holdotthonában, győzi le a volszkokat és azok vezérét, Tullus Aufidiust, ezúttal minden valószínűség szerint dagadó (növekvő) vagy éppen telihold állapotában. Cajus Marcius nevének további (mellék)névvel való megtoldása, kiegészítése, „megnagyobbodása" utalhat a dagadó (növekvő) vagy a teli Holdra is, ami esetünkben egyenértékű egyfajta címmel, titulussal, ranggal is. A latin cor szó(tő) szívet jelent, ez meg (mint már tudjuk) az Oroszlán, ill. a Nap szerve, de az a bizonyos tő tovább képezhető egyebek mellett a szarv jelentésű cornu szóvá, szarva pedig akár a Holdnak is lehet, és van is:

„Marcius:
(…)
...most kucsmáikat dobálják,
Minthogyha a hold szarvára akarnák
Föltűzni, versenyt bőgve."
(Első felvonás, első szín)

Az idézetben Marcius a lázadó (éhező) római plebejusokat illeti a kucsmás jelzővel, és magára gondol, amikor holdszarvat emleget. A holdszarvra „fűzött" kucsmák képletesen szólva elhomályosítják, elsötétítik a majdani Coriolanust, aki éppen ezért itt és most nem teljesedhet ki, ellenkezőleg: fogyóban van…

Shakespeare ebben a darabjában sem fukarkodik a holdas (ki) szólásokkal, amin azért sem csodálkozunk, mert már korábban észrevettük, hogy ezúttal is egy igazi lunáris világ képét álmodta színpadra, ahol legalább úgy nyüzsögnek a holdak, mint a „János király"-ban.

De lássunk még egy jellemző példát:

„Brutus:
Ha ingerült, az istenek se szentek
Előtte.
Sicinius:
Csúfot űz a tiszta holdból."
(Első felvonás, első szín)

Sicinius Velutus és Junius Brutus a darabban ún. néptribunok, vagyis a plebejusokat − kiváltság nélküli néptömegek − képviselő tisztségviselők. Mindketten Coriolanus ellenségei, asztrálmítoszi szerepükben ők jelenítik meg a Szaturnuszt. Talán saját sötét mivoltukból eredően nem

képesek érzékelni Coriolanus új, azaz szintén sötét (római) holdságát, csak a gőgös Marcius lebeg előttük homályosan, akit minden körülmények között el kell pusztítani a nép és a köztársaság nevében, stb…

Shakespeare-nél − mint ahogy ez a mesékben, mítoszokban is gyakran előforduló (irodalmi) jelenség: egy szerepet egyszerre több szereplőre is kiosztanak − nem szokatlan, hogy sokszorosan összetett személyiségeket teremt, miközben egyszerre több előadóra bízza, beléjük vetíti ezek egyes (személyiség)jegyeit. Arról lehet szó, hogy a karakter vagy ősképe különböző tulajdonságait elevenítik meg a szereplők külön-külön. Így fordulhat elő (mint láttuk), hogy a darab három női szereplője ugyanannak az egy Holdnak az egyes aspektusait jelképezi (történetesen hármat). Nincs ez másként Coriolanusnál sem, akiről kiderítettük, hogy benne is jelen vannak ezek a bizonyos lunáris (mély)rétegek, amelyeket további ősképek gazdagítanak mitikus mivoltában: lelkének legmélyebb zugaiban tulajdonképpen egy Nap húzódik meg (gondoljunk a cor − szív − Oroszlán − Nap − Róma archaikus asszociációs sorra), a felszínen viszont Marsnak mutatja-képzelihiszi magát, hiszen anyja így szocializálta, erre nevelte, s talán még örökölt is valamit anyja temperamentumából, nem is beszélve a már említett véres anyatejről, amelyet magába szívott…

Bennünket viszont most a leginkább mégis az érdekel, hogy Coriolanus holdságának létezik-e a darabban egy másik kivetülése is. Ha tovább kutakodunk, előbb-utóbb rá kell bukkannunk a hiányzó láncszemre, arra a bizonyos ötödik elemre (kvintesszencia), a mű ötödik holdjára, aki-amely Coriolanust kiegészíti. Furcsa módon (vagy természetesen) a legnagyobb ellenségéről, Tullus Aufidiusról van szó. Már az első felvonás első színében gyanúsan csengenek Marcius szavai, amikor így válaszol az Első szenátornak:

„Első szenátor:
Igaz, mit nem rég mondtál, Marcius:
A volszk fegyverre kelt.
Marcius:
Vezére Tullus
Aufidius, lesz véle bajotok.
Vétkül vallom: nemességét irígylem;
S ne volnék az, ki most vagyok: szeretném,
Ha ő lennék.”
(Első felvonás, első szín)

Shakespeare darabjának egyik visszatérő gondolata, hogy az-e Coriolanus, aki, hogy ki is ő valójában, stb. Arra viszont nehezen tudunk magyarázatot adni, hogy miért szeretne Coriolanus, aki itt még csak Marcius, Tullus Aufidius lenni. De (hisz nincs más választásunk) mégis próbáljuk meg:

első megközelítésben talán csak egyszerű „szakmai” (katonai) tisztelet mondatja vele, amit mond. Egy következő magyarázat lehet az, hogy (talán még csak tudat alatt) megelégelte anyját, vele együtt (ezt már nem csak tudat alatt) a rómaiakat, elsősorban természetesen a plebejusokat. Érzi, hogy nem politikus alkat, nehezen viseli el a patríciusok nyomását, akik mégis konzult akarnak belőle faragni mindenáron, s talán ezért gondolja – hirtelen felindultságában –, hogy jobb volna Rómát úgy ahogy van, anyástól, lázadóstól, szenátorostól együtt az ellenség nevében egyszerűen eltörölni, eltüntetni stb. A „lesz véle bajotok” elszólás viszont mintha már arról árulkodna, hogy Marcius, vagyis a jövendő Coriolanus Tullus Aufidiusszal, az ő nevében, sőt az ő személyében „üt majd vissza”, s a rómaiaknak valójában nem is annyira Tullus Aufidiustól, hanem a vele (szinte) azonos Coriolanustól kell igazán tartani.

Nem véletlenül terjedt el a korabeli Rómában a mondás, hogy: „Csak egyszer jutottak ilyen messzire a volkszok, és akkor is egy római vezette őket”. Itt érdemes megjegyeznünk, hogy amíg esetünkben a rómaiak éppen a helyi (ős)lakosokkal, a volszkokkal harcolnak, tulajdonképpen egyfajta integrációt, beolvasztást, asszimilációt hajtanak végre, és a rokon népet ezen a réven, némi ellenállással ugyan, de a Római Birodalom szerves részévé, úgy is mondhatnánk, államalkotó elemévé teszik. Talán ez is oka lehet annak, hogy a két vezért, Coriolanust és Tullus Aufidiust Shakespeare végső soron – mint majd a későbbiekben ezt látni is fogjuk – egynek számítja, egészen pontosan: két félnek.

A „rokon darabban”, vagyis a Titus Andronicusban a gótok – élükön a mór Aaronnal – nem számítanak a rómaiak rokonainak. Az ellenük vívott harcok (úgy a háborúban, mint a békében – a darab a „békében” zajló harcot ábrázolja) tulajdonképpen Róma élethalálharca a megmaradásért, amely már Shakespeare darabjában sem fejeződik be megnyugtatóan. Legalábbis a rómaiak szempontjából, tekintettel arra, hogy a Nyugatrómai Birodalom 476-ban éppen a „barbárok”, élükön a nyugati gótok, támadásai miatt fel is bomlott.

Amíg tehát a *Coriolanus* a nemzetegyesítésről (is) szól, addig a *Titus Andronicus* a nemzethalál darabja…

De vannak további árulkodó jelek is, amelyek ezúttal nem is annyira a Coriolanus–Tullus „közelséget” példázzák, hanem inkább arra utalnak, hogy a római Marcius, aki immár Coriolanus, bír volszk gyökerekkel is:

„Cominius:
Szólj; tiéd, amit kérsz.
Coriolanus:

Itt laktam egykor Corioliban egy
Szegény embernél; jól bánt velem. Itt most
Mint foglyot láttam, megkért, hogy segítsem.
De ekkor jött elém Aufidius,
S szánalmamon győzött a düh. Bocsásd ki
Szegény gazdámat, kérlek.
Cominius:
Mily szép kérelem!
Fiam hóhéra volna bár, szabad
Lesz, mint a szél. Ereszd el, Titus, őt.
Lartius:
Hogyan híják?
Coriolanus:
Az égre, elfeledtem.
Emlékem bágyadt, oly fáradt vagyok."
(Első felvonás, kilencedik szín)

Ez a (váratlan?) fordulat további (alap)kérdéseket vet fel Coriolanusszal kapcsolatban: Vajon mit keresett egykor Marcius Corioliban, hogyan került oda, miért, ki lehetett a „gazdája", hogyan felejthette el a nevét annak a bizonyos szegény embernek, ha már egyszer olyan jól bánt vele valamikor? Meddig tartott ez a bizonyos ottlét, miért ment el Corioliból, hány éves lehetett, amikor ott volt, milyen hatások érték Corioliban, stb? Végig olyan érzésünk van, mintha Coriolanus valamit nagyon elhallgatna a múltjából társai elől is, előlünk is, de talán leginkább maga elől.

Egyben azonban biztosak lehetünk: nem arra a bizonyos tölgyfakoszorúra áhítozott, amely római szokás szerint annak a katonának járt, aki a harcokban megmentett egy embert.

Fontos momentum, hogy ezt a bizonyos gazdát, szegény jóembert, éppen akkor veszi észre, amikor Tullus Aufidiusszal harcol, akit most is, mint mindig, legyőzne, legyőzhetne (ha akarná?), ha a másikat a katonái meg nem mentenék Coriolanus elől, tekintettel a mindig egyenlőtlen erőviszonyokra, amely kettőjük között fennállt, természetesen Coriolanus javára (erről még később lesz szó). Mielőtt még (újabb) találgatásokba, feltételezésekbe bocsátkoznánk (kérdés persze, hogy lehet-e Shakespeare-t máshogy – is – megközelíteni, és nem a feltételes mód-e az ún. legobjektívebb hozzáállás), egy további idézetet vagyunk kénytelenek előhozni a darabból, amelyet a maga módján szintén nehezen lehet egyértelműsíteni. Mégis abban bízunk, hogy két többértelmű beszédből lehet legjobban láttatni a látlatot:

„Volumnia:
(…)

...Keljünk fel, jerünk; ez
Embernek anyja volszk, Coroiliban
Van nője, s e gyermek véletlenül
Hasonlít hozzá. – El vagyunk eresztve,
Elhallgatok… Ha majd a város ég,
Ismét beszélek."
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

Ami biztosnak tűnik, hogy Volumnia itt súlyosan fenyegetőzik, és mintha közös titkuk lenne Coriolanusszal, zsarolja is a fiát azzal, hogy a most teljesen végig nem mondott vagy homályban maradt részleteket is szóvá teszi majd, amennyiben Coriolanus Rómára támad. Végső soron Volumniának ez az el nem mondott titka (magáról? fiáról? mindkettőjükről?) az, ami miatt Coriolanus a békét választja, és tulajdonképpen ezzel fel is áldozza magát.

Talán mondanunk sem kell, hogy mindkét idézet Shakespeare költői leleményét, zabolátlan (piszkos?) fantáziáját dicséri, a forrásokban (Titus Livius, Plutarkhos) ugyanis ilyen jellegű fejlemények természetesen nem fordulnak elő: gondolunk itt például arra, hogy Marcius egykor Corioliban lakott volna gazdájánál, vagy hogy az anya valamiféle közös titkokkal zsarolta volna, na meg a legkülönlegesebb anyai megjegyzésre a volszk anyáról, a corioli nőről meg a gyerekről, aki „hozzá" hasonlít…

De ki ez a „hozzá"? A corioli nő, az a bizonyos ember vagy az anyja? És egyáltalán, ki ez az „ember"? A „gazda" (felszabadított fogoly)? Coriolanus? Aufidius? Valaki más? Ki ennek az „embernek" az anyja, aki a tetejében még volszk is? Talán maga Volumnia? És ki ez a bizonyos corioli nő (feleség)? Netán Virgilia?

Valljuk be, nehéz eligazodni ebben a „ki kicsodában", de mindezek ellenére lássuk azokat a bizonyos feltételezéseket, amelyekkel kénytelenek vagyunk szembesülni (még ha talán néha vonakodva is), ha a „Shakespeare-fantáziát" kommentáljuk. A Coriolanus név azt jelenti szó szerint: Corioliból való férfi. Marcius tehát nemcsak hogy élt, tartózkodott Corioliban, de minden valószínűség szerint ott is született, s az apja nem lehet más, mint az a bizonyos „gazda", szegényember, később volszk fogoly, akit a harcok befejeztével Coriolanus szabadon engedtetett. Volumnia, „az anya", magára gondol, amikor volszknak mondja magát, akinek a fentiek értelmében Marcius („törvénytelen" – szintén volszk) a gyermeke. Aufidius Marcius (iker)testvére lehet. Volumnia „római-volszk békejavaslatát" két fia iránti elkötelezettsége motiválja. Volumnia és Marcius (ki tudja miért, hogyan, mikor – erről nem szól a fáma) Rómába került, elrómaiasodtak, Aufidius pedig (ki tudja mikor, miért, hogyan) maradt Corioliban, s megmaradt volszknak. A két (iker)fiú viszonya olyan, hogy sejtik

együvé tartozásukat, mint ahogy a növekvő vagy teliholdhoz is szervesen hozzátartozik egy fogyó vagy újhold.

A szerepek úgy lettek leosztva, hogy történetesen Coriolanus az előbbi, Aufidius az utóbbi, és így fordulhat elő, hogy a „római volszk" mindig legyőzi a „volszk volszkot"; legyőzi, de nem öli meg.

Aufidius (a jelek szerint) még tovább „tágítja" ezt az „egységet, iker-testvérséget" azzal, hogy frigyként éli meg kettejük kapcsolatát, ami esetünkben nem(csak) hadiszövetséget jelent, de sejtethet homoerotikus viszonyt is, amelyben Aufidius mint fogyó hold játssza a nő, a feleség szerepét, Coriolanus (a növekvő hold) a férfi, a férj. Coriolanus Corioliban lévő nője, akit Volumnia abban a sejtelmes monológban emleget, valószínűleg Aufidius lehet, a másik fia, aki Coriolanust szeretve gyűlöli, mint ahogy (és ezt már láttuk) Coriolanus is réges-régen, szinte a darab legelejétől fogva legszívesebben egy szeretett volna lenni Aufidiusszal, akit gyűlölve szeretett… Ezek után jöjjenek feltételezéseinket igazolni látszó idézetek a darabból:

„Coriolanus:
(…)
Síkos, forgó világ… Esküdt barátok,
Kik két kebelben egy szivet viseltek,
S osztoztak ágyon, ételen, időn,
Munkán, s mint ikrek válhatatlanúl
Együtt valának, pillantás alatt
Kicsinységekre a legkeserűbb
Gyülölködésbe esnek. És kegyetlen
Ellenségek, kik indulatjaikban
Álmatlanul terveztek, hogy megejtsék
Egymást, csekély véletlen által, ami
Nem ér föl egy tojással, hű barátok
Lesznek és végül összeházasítják
Gyermekeiket. Így van velem is.
Hazámat gyűlölöm s szeretem ez
Ellen-várost"
(Negyedik felvonás, negyedik szín)
„Aufidius:
Ó, Marcius, Marcius,
Az ős irígység egy-egy gyökerét
Tépé ki mindenik szavad szivembül.
Ha Jupiter jósolna e fellegekbül,
És szólna »úgy van«, nem hinnék neki
Jobban, mint, tisztes Marcius, neked.

Ó, hadd övezze melledet karom,
Min durva kopjám százszor megtörött
S forgácsot szórt a holdra! Itt fogom
Körül kardomnak üllőjét, s vivok
Szereteteddel oly hőn s nemesen,
Mint egykor nagyravágyásom vivott
Vitézségeddel. Tudd meg, hogy szerettem
A lányt, ki nőm lett, férfi nem sohajta
Hivebben, mint én; …ámde téged látva itt,
Nemes lény, vígabban dobog a szivem, mint
Midőn először lépett a küszöbre
Menyasszonyom.
(…)
Tizenkétszer verél meg; éjjelenként
Bajvívásunkról álmodom azóta;
(…)
Azért ha mint korlátlan úr akarsz
Eljárni bosszuállásodba, vedd át
Felét az én tisztemnek és határozz
Utad fölött,...

Harmadik szolga:

...mert itt van, aki vezérünket meg szokta csipkedni… Cajus Marcius.

Első szolga:

Mit beszélsz? Csipkedni vezérünket?

Harmadik szolga:

Nem mondom éppen, hogy megcsipkedte, de mindig mérkőzött vele.

Második szolga:

Hagyjuk ezt, pajtások és barátok vagyunk; vezérünk sosem bírt vele; ezt magától hallottam.

Első szolga:

Úgy van biz az igazság szerint, sosem bírt vele; Corioli előtt úgy megagyabugyálta, mint a rostélyost.

Második szolga:

S ha éppen valami kannibál természetű lett volna, még meg is sütötte és ette volna.

Első szolga:

De hát a többi újság?

Harmadik szolga:

Hát úgy bánnak ott benn vele, mintha Mars fia és örököse volna. Előre ültették. Egy szenátor sem kérdez tőle semmit, csak hajadon fővel. Vezérünk is úgy viseli magát irányában, mintha leány volna, kezé-

vel áldatja magát, s a szeme fejérét forgatja, ha beszél. De a java újság az, hogy vezérünk ketté van hasítva, s csak fele annak, ami tegnap volt, mert a másik fele amazé. (…)"

(Negyedik felvonás, ötödik szín)

„Követ:
Nyíltan beszéli több száj (nem tudom,
Mily mértékben való?), hogy Marcius
Aufidiusszal frigyülve hoz
Hadat Rómára és határtalan
Bosszút esküdt.
Sicinius:
Nagyon valószínű!
Brutus:
Szíszó; hogy a gyöngébb rész Marciust
Megint előkivánja."

(Negyedik felvonás, hatodik szín)

Az ismétlés kedvéért fussuk át ezek után még egyszer a látlatot. A „két kebelben egy szív" egy ősi (sziámi?) ikerségre emlékeztet, de legalábbis valamiféle elválaszthatatlan, eleven egységre, a kettősségben „esküdt barátságra" utal. A „hazáját gyűlölő", az „ellen-várost" (Antium) szerető Coriolanus az eredeti (ős)állapotot állítja vissza a törvényes véletlen folytán akarva-akaratlanul, sorsszerűen…

Ebben a folyamatban személyes identitása, önazonossága talán közelebb kerül magához, (új) római (nemzeti?) identitása viszont csorbát szenved, és ez a csorba talán a bosszú érzésében nyilvánul meg ebben a „ki vagyok én" játékban…

Aufidiusból (is) katartikusan tör fel az eddigi irigység, ellenségeskedés stb. által elfojtott összetartozásnak az alapérzése Coriolanus jelenlétében, egészen odáig menően, hogy imádja, isteníti a másikat, jobban hisz neki, mint Jupiternek, a rómaiak legnagyobb „atyaúristenének".

A (fa)kopja forgácsa a teliholdat, vagyis Coriolanust legyőzni nem tudó újholdra, Aufidiusra utal. Arra, hogy a (játék)szabályok, vagy ha úgy tetszik, a (természeti) törvények értelmében a világító telihold akkor is világosan világít (győz), ha az újhold „kopjájának legyalult forgácsa" a kettejük közti bajvívásban rá is szóródik a teliholdra…

Aufidius „nagyravágyása" nem más, mint örökös növekvő vagy telihold utáni sóvárgás, ami azt jelenti, hogy nemcsak „olyan" szeretne lenni, mint a másik, hanem az, ami vagy aki Coriolanus, mert tudja, hogy idővel egymássá, egymásba alakulnak. Ezen a ponton a ki nem mondott „időfaktorra" érdemes újra felhívni a figyelmet,

tekintettel arra, hogy ezek a metamorfózisok ebben a (negyedik?) dimenzióban zajlanak…

Aufidius menyasszonyával való példázódása ébreszti fel bennünk azt a gyanút, hogy az „erősebb önmaga" (vagyis Coriolanus) iránti szeretet(vágy) több a baráti, rokoni, (iker)testvéri szeretetnél is. Szerelmi, erotikus, ha úgy tetszik hormonális, kémiai töltése, ereje van az általa érzett összetartozásnak. (Shakespeare itt valójában nem tesz mást, mint „ragozza" az egymáshoz való kötődés, az „egy-ség" szintjeit, metaforáit. Csak rajtunk áll, hogy szó szerint vagy átvitt értelemben fogjuk fel üzeneteinek rétegeit…)

A darabban egy szó sem esik arról, hogy a rómaiak és a volszkok, vagy ha úgy tetszik, Coriolanus és Aufidius éjszakai csatákat vagy bajvívásokat folytattak volna. Ennek ellenére Aufidius 12 éjjeli, számára vesztes „bajvívásra" emlékszik, amit fontosnak tart szóvá is tenni. Csillagászati nyelven úgy is megfogalmazhatnánk ugyanezt, hogy egy évben 12-szer van telihold és 12-szer újhold, s ha most csillagmítoszra fordítjuk a szót, akkor azt kell megállapítanunk, hogy a „telihold-vitéz" 12-szer győzi le (fényével) éjjelente az „újhold-vitézt" s annak sötétségét.

A jelen helyzet (konstelláció), vagyis Coriolanus éjjeli látogatása Aufidiusnál, annak saját házában, Antiumban, azért tekinthető különlegesnek (de mondhatunk kitüntetettet is), mert itt és most mindketten „félholdállapotban" vannak. Az erőviszonyok tehát egyenlőek, s az esélyek is azok, mivel itt és most egy a kettő, és kettő az egy… Ennek az „egységes kétségnek" vagy „kétséges egységnek" a jegyében ajánlja fel a „felét saját tisztjéből" Aufidius Coriolanusnak…

A szolgák beszélgetése is tanulságos, hiszen Shakespeare most nem önmagukkal, önmagukról reflektálja a feleket (shakespeare-i tükröztetés), hanem másokkal mondatja el, hogy milyennek látják hőseinket, nehogy kétségünk támadjon arról, hogy esetleg mi látjuk vagy értelmezzük hibásan a látlatot. A „megcsipkedett" vezér – a történet ún. manifeszt szintjén – természetesen legyőzött hadvezér „akar lenni". Mi mégis a fogyó holdat látjuk „csipkéiben", csípéseiben. Az evés és a kannibalizmus pedig olyan ősi hiedelmekre utal(hat), amelyben az antropomorfizált telihold egyszerűen megeszi az antropomorfizált újholdat: az egyik benne van a másikban, konkrétan a másik hasában, amelyben – mint már többször is utaltunk rá – ott lakik a Hold, ez ugyanis a hasnak a „szerve"…

De Shakespeare egyszerre konkrét és átvitt értelmű fogalmazásainak még nem értünk a végére, bár már csak ismételni tudjuk magunkat, ha egyszer Shakespeare is ezt teszi, talán a (forgató)nyomaték kedvéért: Aufidius „lányként való viselkedése" (a marsi) Coriolanus jelenlétében

már igazán meg sem lep bennünket, sőt azon sem csodálkozunk, hogy a volszkok vezére egyszerűen „ketté van hasítva". A szó legszorosabb értelmében a „fele-sége" itt egyikük a másiknak (érdemes magyarul olvasni Shakespeare-t), hiszen Aufidius alig pár perccel (vagy ki tudja menynyivel…) korábban vallotta be szerelmét Coriolanusnak, és élte meg menyasszonya helyett is menyasszonyaként a „másik-felét" (vagy saját felét?...).

Marcius és Aufidius „frigyülését" aztán a követ (negyedik felvonás, hatodik szín) már ország-világ előtt közhírré teszi, kikiáltja, ahol a gyengébb („nem"), Aufidius lesz a legvégén az erősebb…

Nem először és nem utoljára lehetünk tanúi annak, hogy Shakespeare milyen mesterien kapcsolja össze az egyes egyént és a társadalmat, amelyben él, és vetíti az égre azokat a földi (külső és belső) mozgásokat, amelyek az ember lelkében, a szűkebb családjában, a nemzetben és népekben zajlanak…

Ami talán külön (faj)súlyt ad ennek a shakespeare-i életműelemnek, hogy lélektani hitelességgel mutatja be főhőse személyiségének átalakulásait, annak születésétől a haláláig, s teszi mindezt az anya „nevelésének" tükrében. Ez a „sokholdas" darab nemcsak holdjai számát tekintve rokonítható a *János király*al, de abban is közösek, hogy ott is a nagy anyák és a nagyanyák irányítanak, méghozzá olyan „törvénytelen" fiút / fiúkat, Hold-vitézeket, akik nevüket és ezzel együtt identitásaikat is váltogatják, mint esetünkben…

Shakespeare *Coriolanus*ának 3 + 2 Holdját természetesen további értelmezések tárgyává tehetjük. A római mitikus hármas holdistennő(k) felfogható(k) úgy is, mintha az egyetemes múltat képviselné(k), és utalhat(nak) pl. a római történelem ún. királyság időszakára vagy a shakespeare-i Anglia „középkorára". Velük szemben a Coriolanus és Aufidius által képviselt Hold-vitézek a Római Köztársaság korát, ill. Shakespeare Angliájának „reneszánszát" idézhetik, vagyis az univerzális jelent. Ezen a réven teszik „Holdjaink" örökérvényűvé az idő múltra, jelenre és jövőre vonatkozó aspektusait, annál is inkább, mert a jelen a jövő múltja…

Továbbra is nyitott kérdés marad, hogy kinek az érdeme a darabvég békéje. Volumniáé, akinek mítoszi szigora, titkai, zsarolása kizökkentették Coriolanust mitikus (isteni?), marsi szerepéből, és előhozhatták belőle az élő, de halandó, s immár a saját útján haladó örök jelen Hold-hősét? Vagy Valeria biztosította puszta (jelen)létével a „világbékét", és elfeledvén a mitikus vérfertőzések bűneit kötött (kompromisszumos) nőszövetséget Volumniával és Virgiliával, a népek védnökeként Diana istennővel a háta mögött? Esetleg maga Coriolanus ismerte fel magában saját (Coriolis-)erejét, és jutott közelebb valós természetéhez. Szembe-

sült azzal, hogy (mellék)nevét elvesztvén egy Aufidius is él benne, aki gyenge létére mégis erős?

„Coriolanus:
(…)
Nem hajtok én golyhóként ösztönömre.
Magam vagyok magamnak alkotója,
S nem ismerek rokont."
(Ötödik felvonás, harmadik szín)

És így jutunk újra vissza ahhoz a Coriolanushoz, aki mindig győztes hadvezérként tér vissza Rómába, de sebeiben (konkrétan 27 sebet számoltak meg rajta egy alkalommal, ami majdnem 28, vagyis egy „újholdnyi seb") legalább olyan „megcsipkedett", mint amilyennek Aufidiust látták…

Az sem lehet véletlen, hogy „nem szerette" a konzuli tógát, a ruhadarab ugyanis ahelyett, hogy konzuli rangra emelte volna, egyszerűen eltakarta a Rómában amúgy sem túl fényes Coriolanius holdi erejét. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Rómában Coriolanus Aufidius volt (mindig az is szeretett volna lenni), mint ahogy Aufidius volt Antium Coriolanusa, noha mindig „nagyra vágyott".

A Holdnak további két aspektusát fedezhetjük fel, ha a negyedik felvonás harmadik színére koncentrálunk. A két kém, vagyis hírszerző, a római Nicanor és a volszk Adrian a jelekből ítélve a Hold innenső, ill. túlsó, másik, sötétben lévő arcát személyesítik meg. Talán még Shakespeare sem tudhatta, hogy a Hold tengely körüli forgása és Föld körüli keringése szinkronban van – kötött keringés –, és ugyanannyi ideig, kereken 27 napig tart. Ez az oka annak, hogy a Hold mindig ugyanazt az arcát mutatja a Földnek, míg a túlsó oldal a Földről sohasem látható, vagy ha úgy tetszik, a megszemélyesített sötét oldal (Adrian) sohasem tudhatja, hogy mi történik a Földön, pl. Rómában. Azért „szerződtette" Shakespeare ezt a különben akár el is hanyagolható szereplőpárost, hogy velük érzékeltesse ebben a szintén el is hanyagolható színben ezt a nem elhanyagolható Hold-tulajdonságot, hogy ti. az kétarcú, amelyek közül az egyik látható, a másik nem (gondoljunk Nicanor szakállára, ami miatt Adrian nem ismerte meg, nem ismerte fel).

Nicanor és Adrian ugyanúgy tartoznak egymáshoz, ugyanúgy egyvalaminek, a Holdnak a két aspektusát jelenítik meg, mint ahogy Coriolanus és Aufidius másik két arculatot, Hold-képet mutat. Itt érdemes egy pillanatra megállni, és rövid számvetést tartani, tekintettel arra, hogy két újabb „taggal" gyarapodott, egészült ki a „Hold-társaság" a római „köz-társaságban". Akárhonnan is nézzük, a Holdak összessége: 3 + 2 + 2 = 7. A hetes hold-szám, a hét időmérték, 1/4 hónapnyi (hold-

napnyi), vagyis 28/4 „idő". Shakespeare ebben a látszólag láthatatlan színben csempészte be a (hold)időt, ami annál is inkább indokolt a részéről, mivel egy lunáris világ (zsáner)képével próbálta meg illusztrálni a római történelem köztársaságnak nevezett korai korszakát. Az, hogy a szereplők nemcsak egy egyszeri zsánerkép motívumai, hogy nemcsak önmagukat alakítják, hanem ugyanakkor a Holdat, illetve annak különböző aspektusait személyesítik meg, teszi a (mester)művet örökérvényűvé. Rómában a királyságot most éppen (ebben a darabban) a köztársaság váltja fel, ezt idővel majd, mint tudjuk, a császárság követi, végül a Római Birodalom is felbomlik, átalakul, megszűnik stb., de a Hold még több milliárd évig „élni fog helyzetével", a mindenkori Coriolanusok, Aufidiusok, Volumniák, Virgiliák, Valériák, Adrianok, Nicanorok és a többiek pedig még nagyon-nagyon sokáig alakítani fognak, miközben folyamatos egymásba alakuláson esnek át magukat tükrözve…

Shakespeare mesterien ért ahhoz, hogy tükröztetéseivel egyensúlyban tartsa azt a darabját, amelyet éppen a Coriolis-féle tehetetlenségi erő billent ki. Az egész shakespeare-i életmű is olyan, hogy az egyes művekben ugyan ki-kibillen az egyensúly, az összkép mégis kerek és egész, nem utolsósorban azért, mert vissza-visszatérő motívumainak (látlatainak) ereje mégis egyensúlyt tart…

Ha a darab egyes (fontosnak tetsző) motívumaival „más helyeken" is találkoznánk, esetleg más kontextusban, az csak megerősíti bennünk azt a meggyőződésünket, hogy nem elsősorban „átvételekről" van szó (még akkor sem, ha tudjuk jól, hogy Shakespeare „csal, lop, hazudik"). Inkább arról, hogy „a világ már csak így működik", legyen szó egyénről, családról, nemzetről, népekről, társadalmakról stb. Történelmi, mítoszi értelemben, vagy ha úgy tetszik, a szélesebben értelmezett természetben, a makrokozmosz keretrendszereiben a dolgok megismétlik önmagukat.

A száműzetésben az ellenséghez való átállás motívuma pl. más Shakespeare-műveknek is sajátja, legyen elég (újra) id. Luciusra gondolnunk a *Titus Andronicus*ból vagy Alchibiadesre az *Atheni Timon*ból. Calchas magát és lányát „száműzte" az ellenséghez a *Troilus és Cresidá*ban, de a történelmi Coriolanus (már amennyiben történelmi) elődje, Tarquinius király is elűzetett Rómából, majd Róma ellen fordult a latinokkal és más itáliaiakkal, akik akkor még Róma ellenségeinek számítottak.

A „városvédő békeharcos" nők is sokban emlékeztetnek azokra a bizonyos szabin nőkre, akiket a legenda szerint Róma alapítója, Romulus idejében raboltak el a rómaiak egy ünnepség alkalmával a szabin előkelőségektől.

A szabinok bosszúhadjáratot szerveztek, de a (római) szabin nők az ellenfelek közé álltak, és kikövetelték a békét…

Coriolanus „ingyen osztott kegyelme", vagyis Róma meg nem támadása emlékeztet a hun Attila hasonló cselekedetére, aki a legenda szerint Leo pápa kérésére szintén megkímélte az örök várost a pusztulástól annak ellenére, hogy erőfölényben volt. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy egyes nézetek szerint Attila Rómában nevelkedett, s ez a tény is közrejátszhatott abban, hogy nem támadta meg a „nevelt várost". Bárhogy volt is, tény, hogy Tullus Aufidiust a „kútfő", Titus Livius következetesen Attius Tulliusnak nevezi, s a volszk hadvezér családnevéből és keresztnevéből is könnyen asszociálhatunk az Attila névre vagy annak becéző alakjaira, persze, ha akarunk…)

Végül, de nem utolsósorban elgondolkodtató Petőfi Sándor esete-este is. Petőfi Sándor Coriolanus-fordítása 1848 májusában, a már zajló forradalom idején jelent meg. Akár ráosztották, akár maga választotta a darabot, hogy „magyarra ültesse", szinkronban volt a hellyel és az idővel mindaz, amivel munkája során a fordítás alatt szembesült és azonosult. Petőfi Sándor halálának idejét hivatalosan 1849. július 31-re datálják, a halál helyét Fehéregyházára lokalizálják. A nem hivatalos, „legendás" verzió szerint viszont „átállt", „átállították" az ellenséges oroszokhoz, és a forradalom legnagyobb hőse hogy hogy nem, visszaszlávosodott, majd vissza „ősmagyarosodott", és meg sem állt, amíg legtávolabbi rokonainál, rokonainknál Szibériában, a Bajkál-tó környékén élő burjátoknál végső otthonára nem lelt, bezárván ezzel a törvényes véletlennel a dolgok megismétlődésének bűvös körét, köreit: Kiskőröst…

Coriolanust nem tömegsírba temették (vagy hazájától távol hantolták el?), mint Petőfit. Főhősünk holttestét „ellensége", Aufidius, aki egyedül sohasem tudta legyőzni, most negyedmagával viszi ki a színről a legnagyobb tisztelet jeléül, mint a valaha volt legnemesebb holtat. A jelenet emlékeztet Brutus temetésére a „Julius Caesarból", akit „barát-ellensége", Antonius hasonló tiszteletadás mellett, mint a „legnemesbik rómait" és „férfit" gyászol, majd temet. Lehet, hogy a történelem, az élet és a halál ismétli önmagát?...

Cymbeline
(A száműző)

Ha kimondjuk a Cymbeline szót, és nevén nevezzük Shakespeare soron következő címszereplőjét, akaratlanul is hangutánzásra kényszerítenek bennünket a betűk, mintha a cimbalom vagy a cintányér jellegzetes hangjai csengenének ki belőlük, általuk és nem is véletlenül:

Ami angolul „cymbal", az magyarul cintányér. A „hangszeres hangzású" (beszélő) név viselője, Britannia ókori királya sok tekintetben emlékeztet az instrumentumokra, amelyek önmagukban némák, és csak mások (zenészek) által teljesíthetik eredendő küldetésüket, a hangképzést-hanghordozást, a harmónia (vagy a diszharmónia) megteremtését.

Cymbeline a darabban a másodlagos figura, ritkán jelenik meg a színen, passzivitása és erőtlen tehetetlensége a meg nem szólaltatott zeneszerzőkre emlékeztet, amelyekre hosszú szünetet komponált a szerző, s szinte csak a játék elejére és végére hallhatjuk, ha éppen „megütik", mint a cintányért, vagy a cimbalmot…

Nem először és nem is utoljára fordul elő Shakespeare műveiben, hogy a címszereplő kissé (talán szándékoltan is) megtévesztő, és a darab valójában nem is igazán róla szól, inkább amolyan eszköz (értsd: instrumentum), akit-amelyet a szerző saját, jól megfontolt céljai érdekében (ki)használ. Ha jól sejtjük, ezúttal sem elsősorban a kereszténység előtti, kelta-brit törzsfőnökökből lett király (Rex Brittonum) élete vagy tettei kelthették fel mesterünk érdeklődését, hanem az idő, amelyben uralkodott, történetesen Krisztus születése táján:

„Cymbeline:
Zavaros idők!"
(Negyedik felvonás, harmadik szín)

Valami hasonlót mondott Cicero is Cascanak a *Julius Caesar*ban:

„Cicero:
Jó éjszakát; ez a zavart idő
Sétálni nem való.
(Cicero el)
Casca:
Az istenek veled."
(Első felvonás, harmadik szín, Vörösmarty Mihály fordítása)

A jelekből ítélve Shakespeare kedveli ezeket a bizonyos „zavaros időket", talán éppen azért, mert mindig (világ)korszakok határán zökkennek ki magukból, hogy aztán a mester állítsa vissza az egyensúlyt.

Ahogy ezt már többször is észrevettük, maga is két időben, a „sötét középkorban" és a „felvilágosodás reneszánszában" élt-alkotott, s minden bizonnyal ezzel a ténnyel magyarázható, hogy legtöbb darabjába belevetítette a mindenkori régi és új időket. Esetünkben is annak lehetünk tanúi, hogy az ősi kelta (vidéki) hagyomány találkozik az „udvar" lassan, de biztosan romanizálódó „civilizációs formációval", és az emberek (népek)-kultúrák félig áteresztő zavaros időhatárain, hártyáin egy új műveltség sejteti magát, amely már nem csak elrómaiasodott keltákat (britonok), de „britanizált" rómaiakat is magába foglal.

Talán ez a kettős, kelta-római, azaz briton identitás az, amely a darab szinte minden szereplőjét jellemzi, és (zavart?) személyiségüket átitatja.

Shakespeare talán egyik darabjában sem találkozunk ennyi névváltozattal, de a ruhák, a szó szoros értelmében vett jelmezek cseréje is a darab egyik gyakran ismétlődő, éppen ezért fontosnak tetsző motívuma.

Mindenekelőtt azonban a cselekmény kezdőaktusa az, amely megadja a *Cymbeline* alaphangját-hangulatát, és ez nem más, mint a száműzetés-száműzettetés, amelynek során a főhős (már amennyiben van ennek a darabnak egy, és csakis egy fő-hőse) az aktuális ellenségnél talál menedékre. Az a folytonossági sor tehát, amely talán a *Titus Andronicus*szal indul a mindenkori ellenséghez való (önkéntes) száműzetés motívumával (Lucius a gótokhoz „száműzi magát"), majd a *Coriolanus*-ban is elemi meghatározója a játéknak a hadvezér száműzése, aki szintén az ellenséges haderőt, a volkszokat választja száműzetése helyéül, a *Cymbeline*-ben teljesedik ki a maga mivoltában: a Britanniát megtámadó Róma lesz a brit Posthumus „befogadó országa". A száműzések sora valójában Belarius (főúr-egykori katona) városból (udvar) való eltávolításával kezdődik, amelyről maga Belarius ad hírt a harmadik felvonás harmadik színében:

„Belarius:
S bűnöm, mint sokszor elmondtam, csak az
Volt, hogy megesküdt két bitang, s hamis
Esküjük Cymeline-nek többet ért,
Mint ép becsületem, hogy cimborálok
Rómával, s száműztek, s husz éve már
E szirt s e táj az én világom. Itt
Szabad vagyok, s az Égnek több kegyes
Adót leróttam, mint előbb egész
Életemben. (…)"

Mintha Belarius (kényszerű) elmenetele olyan általános, udvarból való „elszívást" generált volna, amely maga után vonta Cymbeline (édes)fiainak, Guideriusnak és Arviragusnak, azok dajkájának (Belarius

későbbi feleségének), Euriphilé-nek, továbbá Posthumusnak, Cymbeline nevelt fiának, édeslányának, Imogennek, mostohafiának, Coltennek, vagyis a királyi család majd minden tagjának az eltűnését. Beleértve a „nevenincs" királynét is, akit a darab végére száműzött az őrületbe, s talán az öngyilkosságba is fiának, Colotennek az eltűnése, halála…

Mintha Shakespeare olyan pulzáló látlatot programozott volna ebbe a darabjába, amelyben a dolgok a kezdet kezdetén egy (gyújtó)pontból robbanásszerűen szóródnának szét, távolodnának egymástól, és ezen a réven tágítanák a téridőt, majd, egy határon túl, mintha a visszájára fordulna ez a felfúvódás, és a shakespeare-i „Cymbeline-univerzum" részeit immár az összehúzódás elemi ereje terelné egymás felé. Ha nem is egészen addig a bizonyos sűrű, pici pontig, de, legalábbis (a jelek szerint) az életfáig:

„Jós:
A hatalmas cédrus te vagy, király,
Lemetszett ágaid két elrabolt
Fiad, kiket holtnak hittek soká,
S felélednek most, s illesztetnek a
Hatalmas cédrushoz s virulnak ott,
S brit földnek bőséget s békét igérnek."
(Ötödik felvonás, ötödik szín)

Visszatérve még egy gondolat erejéig erre a bizonyos lüktetésre, olybá tűnik, hogy a tágulást több mint négy felvonásra „fújta fel" Shakespeare, és inkább a sűrülés az, ami robbanásszerű, köszönvén ezt a rómaiaknak…

A történészek szerint a Brit-szigeten (-szigeteken) a római uralom (amely nem terjedt ki a sziget egészére) 43-tól 410-ig tartott, de a rómaiak és a szigetlakók között már a megszállás előtt is élénk kapcsolatok álltak fönn. Történelmi tény, hogy i. e. 55–54-ben maga Julius Caesar is két inváziós kísérletet tett Britanniában, később Augustus császár i. e.36–27-25-ben szintén expedíciókat szervezett, de nem hódította meg a szigetet. Julius Caesar viszont legyőzte Cunobelin kelta királyt, majd hadisarc fizetésére kötelezte, de Britanniát nem sikerült elfoglalnia. Cunobelin törzsfőnök volt az első, aki politikailag egyesítette a déli területeket, és őt már Rex Brittonum-nak hívták, bár halálával az államiság megszűnt. A britonok királya címet ókori és középkori uralkodók birtokolták, akik a mai Nagy-Britannia területének déli részén uralkodtak. A britonok uralkodóinak névsorát több évezreden keresztül vezették, és nagyrészt nem alapozható valódi történelmi eseményekre.

A régi uralkodók listája erősen keveredett mitológiai alakokkal, sokan közülük más kelta uralkodók, földbirtokosok és hősök közül kerültek ki, sőt római császárok is könnyen bekerültek ebbe a névsorba.

Ezek az uralkodók mégis igen fontos szerepet töltöttek be a középkori Anglia történelmében. A hagyományok és a mitológiai törvények gyakran befolyásolták a valós történelmi eseményeket. Britannia királyainak történetét Geoffrey of Monmouth középkori angol (walesi) krónikás-egyházi ember írta meg latin nyelven, amely a 16. századig nagyon népszerű volt, és több nyelvre lefordították. Nyomtatásban először 1508-ban jelent meg Párizsban. A könyv állítólag egy régi breton nyelvű könyv fordítása, amely rendezetten meséli el Britannia királyainak történetét, és amelyet Monmouth egy oxfordi főesperestől kapott. A művet manapság irodalmi alkotásként tartják számon, mint egy nemzeti mítoszt.

A briton uralkodók listáját 1136-ban írta meg. A legelső uralkodó az ún. Trójai dinasztiából került ki, I. Brutus néven, és Kr. e. 1149-től 1125-ig uralkodott. A legendák szerint a trójai Aeneas szépunokája volt, aki először fogta össze a kelta törzseket és királyként élükre állt.

A legenda szerint Brutus nevéből származik a brit elnevezés is.

(A hivatalos történetírás szerint a bryton szó latin eredetű, jelentése: „festett arcú". Az elnevezés a rómaiaktól ered, akik a csatákban mindig színesre festett arccal látták a törzsek tagjait.)

Monmouth listáján szerepel a mi Cymbeline-ünk is (más nevei: Cunobelinus, Kynobellinus, Cynfelin), aki 1-től 40-ig uralkodott, majd egy 43-tól 61-ig tartó interregnum (törvényes államfő nélküli időszak) után Arviragus vette át az uralkodást 61-től 74-ig.

(A hivatalos történetírás szerint Cymbeline valóban létezett és i. e. 33-tól i. sz. 2-ig uralkodott.)

A „shakespearológia" a *Cymbeline* kapcsán csak elvétve szokott az ún. forrásoknál Monmouth-ra hivatkozni, pedig a brit nemzeti mítosz, a *Cunobelinus* (a név jelentése Belinus kutyája), vagyis a „mi" *Cymbeline* -ünk minden bizonnyal ebből a mitikus-legendás-valós monmouth-i kútfőből került Shakespeare látókörébe, részben az uralkodás ideje okán, mint Krisztus kortársa, részben a leszármazás okán, mint a trójai Aeneas késői utóda, reinkarnációja. Shakespeare-t ezúttal sem zavarták az ellentmondásos történelmi-mítoszi-legendai adatok Julius Caesar és Cunobelin (Cymbeline), ill. Augustus császár seregeinek britanniai „kalandozásairól", és most is maga, ill. a darab igényeihez szabta a történelmet. Így fordulhat elő, hogy a színműben (ha egyáltalán színmű a mű) Cymbeline nem Julius Caesar hadával, hanem Augustus császár seregével ütközött meg. (Augustus i. e. 63-ban született és i. sz. 14-ben halt meg, uralkodásának ideje viszont i. e. 27-től i. sz. 14-ig tartott, s maga is, mint Cymbeline, kortársa volt Krisztusnak):

„Cymbeline:

Nos, szólj: Augustus Caesar mit kiván?

Lucius:
Hogy Julius Caesar (emléke él
Sokak szemében, s szájról szájra száll
A híre még soká) brit földre jött,
És győzött, nagybátyád, Cassibelan
– Caesar sokat dicsérte, s tettei
Tanúk, hogy méltán – Rómának saját
S utódai nevében évi három-
Ezer font sarcot ígért, ám utóbb
Te mit se küldtél."
(Harmadik felvonás, első szín)

Amint az idézetből kitűnik, Shakespeare Cassibelant, Cymbeline nagybátyját is a látlatba iktatja, és úgy állítja be, mintha Julius Caesar őt győzte volna le, és tőle kényszerítette volna ki azt a bizonyos 3000 fontos évi hadisarcot, amit Cassibelan a maga és az utódai, így Cymbeline nevében is megígért Julius Caesarnak. Cassibelan szintén szerepel Monmouth király listáján, Cassivelaunus néven, aki i. e. 61–48-ig uralkodott Britanniában, vagyis tényleg harcolhatott Julius Caesar ellen i. e. 55–54-ben. Nem úgy, mint Cymbeline, aki viszont a fentiek értelmében semmiképpen sem harcolhatott Julius Caesarral (még ha a történészek az ellenkezőjét is állítják), hiszen Cymbeline 1–40-ig (más források szerint i. e. 33-tól i. sz. 2-ig) uralkodott.

Augustus császár Lucius által tehát az „ősök", Julius Caesar és Cassibelan jussát, ill. tartozását kéri számon Cymbeline-től, aki elsősorban mostohafia, Cloten és felesége hatására tagadja meg az adófizetést Rómának, és Mulmutiusra hivatkozik:

„Cymbeline:
Mondd meg hát Caesarnak, nekünk
Törvényt ősünk, Mulmutius szabott,
Mit Caesar karddal megnyirbált, s ható
Hatalmunk hasznos műve lesz, hogy újra
Ép és Gyümölcsöző legyen, habár
Ingerli is Rómát. Mulmutius
Szabott törvényt, ki elsőnek viselt
Brit földön arany koronát, királynak
Mondván magát."
(Harmadik felvonás, első szín)

Mulmutius, Dunvallo Molmutius néven szerepel a Monmouth listán mint (láss csodát!) az ún. Monmouth-ház első királya. (A walesi krónikás, Monmouth ereiben ezek szerint szintén királyi ősök vére csörgedezett.)

Dunvallo Molmutius király elsősorban törvényeiről volt nevezetes, amelyek a trójai származású brit királyok ősi törvényei voltak, s emiatt a köznyelvben gyakran „Trójai Törvénykódoknak" is nevezték. A Trójai Törvénykód szigorúan korlátozta az adózást, óvta a közembert a hatalmasoktól, a törvény védte az emberi jogokat, a magántulajdon szentségét, gondoskodott az oktatásról és biztosította a kilátástalan eladósodástól való felmentést, stb. A fentiek ismeretében úgy tűnik, mintha a három brit: Cloten, a királynő és Cymbeline ugyan egyként utasítanák vissza az adófizetést, mégis, mintha a király érvei, amelyben Mulmutius törvényeire hivatkozott, amelyeknek talán legfontosabb tétele, hogy szigorúan korlátozza az adózást, nagyobb fajsúllyal bírna, mint a mostohafiú és anyja érvei.

Másfelől viszont a darab legvégén mégis a rómaiakat „legyőző" Cymbeline az, aki hódol Caesarnak és megfizeti az adót, az egyébként valóban gonosz királynőnek és fiának pedig azt rója fel legnagyobb bűnéül, hogy próbálták lebeszélni a hadisarc megfizetéséről:

„Cymbeline:
(…)
Bár győztünk, mégis hódolunk Caesarnak
És Rómának, s igérjük, hogy szokott
Adónk, amelyről lebeszélt gonosz
Királynénk, megfizetjük. Rá s fiára
Az igazságos Ég súlyos keze
Lesújtott már".
(Ötödik felvonás, ötödik szín)

Shakespeare, Cymbeline váratlan „pálfordulásával" újra feladja a leckét, és ránk bízza a friss fejlemény értelmezését:

Mondhatnánk, hogy Cymbeline kétszínű, hazáját eláruló, erőtlen és együgyű király, aki szinte naponta változtatja véleményét, és annyira következetlen és önellentmondásos, hogy akkor is az ellenségnek hódol, amikor éppen legyőzi azt…

Gondolhatnánk esetleg arra, hogy az „erősebb" jogán gyakorolja a kegyelmet, van mire szerénynek lennie, és olyan gáláns, hogy „vigaszdíjat", (hadisarc) fizet a vesztesnek, nem visszaélvén saját győztes voltával…

Valószínűnek tűnik az is, hogy Cymbeline tisztában van azzal, hogy most még ugyan megnyert egy csatát, de a „nagy háborút" a Római Birodalommal és a rómaiak hódításait, ill. a britek romanizálását hosszútávon nem kerülheti el, s az adott helyzetben a legtöbb, amit hazájáért-népéért tehet, ha már most behódol. Ezzel a tettével ugyan majd 400 évre teret enged Britanniában a rómaiaknak, de a sajátjai talán a legkevesebb szenvedéssel, áldozattal élik majd túl a hódoltságot, s vesztesé-

geik mellett esetleg némi „haszonra”, nyereségre is szert tesznek, ha „jóban lesznek” a hódítókkal…

(Ismert tény, hogy a szigetlakó törzsek és a rómaiak között a római invázió, majd a római uralom megszilárdításának ideje alatt folyamatosak voltak a kisebb-nagyobb „csetepaték”, a helyiek ellenállásának, gerillaháborújának köszönhetően, melyek során a britek sokszor arattak győzelmet a mindig túlerőben harcoló rómaiak felett. Mindazonáltal a rómaiak mégiscsak megszállták Britanniát, s a római uralom idején mindig nagy létszámú katonaság állomásozott a szigeten. Tény viszont az is, hogy voltak lojális vezetők, törzsfőnökök, törzsek, akiket a rómaiak támogattak, és kereskedelmi szerződéseket kötöttek velük az ún. békés provinciákban.

Köztudott, hogy a rómaiak jelentős mezőgazdasági, ipari, urbanizációs, építészeti újításokat vittek a szigetre, amelynek révén máig ható örökséget hagytak hátra.)

Visszatérve Cymbeline „paradox viselkedésére”, adódni látszik még egy, úgymond mítoszi indíttatású sejtés is: Arra gyanakszunk, hogy a királyt elsősorban a saját trójai vérvonalának megőrzése és tisztasága motiválta, amikor másodjára igent mondott Rómának. Láttuk, hogy a brit mitikus (ős)történelem I. Brutus révén a trójai Aeneastól eredezteti magát, s Cymbeline is a trójai vérvonal egyik királya. A legenda szerint Brutus Aeneas szépunokája i. e. 1103-ban alapította meg a Temze partján, a mai London területén az ún. Caer Troai-t, vagyis Troai Newydd-et, azaz Új Tróját. A város e megalapítását a mai napig egy emlékkővel jelzik Londonban. Volt már szó arról is, hogy a rómaiak szintén Aeneast tekintik ősapjuknak, a legenda szerint ugyanis Aeneas, a trójai hős volt Róma (értsd: Új Trója) megalapítója is, és egyben a Julius nemzetség első embere. (Lásd: a Titus Andronicisról írottak ide vonatkozó részeit.) Mindez nem kevesebbet jelent, mint hogy a britek és a rómaiak „ősapai ágon” mitikus rokonai, testvérei egymásnak, a közös őst pedig Shakespeare *Troilus és Cressida* című művében lelhetjük fel, ha „hátralapozunk” egész Trójáig, Aeneasig…

Az már egy egészen más kérdés, hogy a Britanniát éppen uralmuk alá vonó rómaiak és a „hont védő” britek nem ezen testvérrokonság nevében gyilkolászták egymást…

Nem így Cymbeline, aki a jelek szerint fontosabbnak tartotta (legalábbis a darab végére) a brit–római rokonságot, mint hogy a neki idegennek számító Cloten vérével hígítva „szennyezze” a családja (Imogen) vérét-vérvonalát.

Shakespeare persze nem részletezi a királyné és Cloten előéletét (vagyis idegenségi fokukat), de tesz róla, hogy még időben eltüntesse

őket a színről, mielőtt kárt tennének az éppen hogy „felállított királyi család fáján”…

A *Cymbeline*-ben, csakúgy, mint a *Julius Caesar*ban, ismét koncentrálódik az idő. A történelem órája már nem az „időszámításunk előttit”, de nem is az „időszámításunkat” mutatja, hanem a kettő közötti „sehányadik-zavaros időket”, amelyben megszületik: a megváltó Krisztus, Cymbeline, aki Rex Brittonium, és Britannia római provincia…

Ez a már ismerős shakespeare-i (tér)időszűrítés természetesen egyszerre szét is feszíti ugyanezt a téridő-kontinuumot, már csak azért is, mert a mester a darabjába betoldja a reneszánsz Itália ismert olasz novellistájának, Boccaccionak egy elbeszélésrészletét is, de ami talán a legkülönösebb, hogy a Cymbeline szerzője mintha önmagát citálná, amikor Imogen hálószobájának falára „akasztja” díszül-díszletül Antonius és Cleopátra („a páratlan pár”) szerelmét ábrázoló (fény?) képét. S ha ez mind nem volna elég, Shakespeare tesz arról is, hogy a fiatal, egyszerre érzéki és szűzi „szalmaözvegy” feleség kezébe éppen a Philomeláról szóló könyv adassék olvasmányul, amelyben történetesen megbecstelenítik a görög mítosz szintén szemrevaló, de mégis makulátlan hősnőjét.

Philomela történetével Shakespeare, mintha a *Titus Andronicus* ide vonatkozó részleteit reflektálná a *Cymbeline*-be, tovább szélesítvén ezzel a darab téridejének mezsgyéit-mezőit…

Tér ide, idő oda, a hálószoba önmagában is sokat elárult arról, aki benne hál (mutasd meg a hálószobád, megmondom, ki vagy), nem is beszélve azokról a bizonyos „foltokról”, amelyek mintha Imogen védjegyei volnának:

„Iachimo:
(…)
...Bal
Mellén ötpettyű jegy, mint kankalin
Kelyhén a karmazsin foltok. Különb
Bizonyságot prókátor sem talál!
Ez győzi meg: kinyílt a zár, s neje
Erénye kincsét megloptam. Mi kell még?
Leírjam? Mért? Mindent eszembe véstem
Apróra. Tereus történetét
Olvasta. Itt a lap behajtva, hol
Magát megadta Philomela. Épp
Elég! Ládámba vissza most! Hamar,
Hamar, ti éj-sárkányok, hogy a nap
Holló-szemekbe lője nyílait!

Bár égi angyal ő – pokol van itt!
(Óra üt)
Egy, kettő, három. Rajta, rajta!
(Visszamegy a ládába. A szín bezárul)"
(Második felvonás, második szín)
„Iachimo:
Először is
Hálója – hol nem alhattam, bevallom,
De volt miért virrasztanom! – selyem
S ezüst kárpittal ékes, rajta kép:
A gőgös Kleopatra s kedvese.
A sok hajótól, vagy tán büszkeségből
A Cydnus medréből kicsap. Remek
S pazar mű ez valóban: műbecse
S értéke nagy! Mily pontos, nagyszerű!
Minthogyha minden élne rajta.
(…)
Szobája déli részén
Egy kandalló. És párkányán a szűz
Fürdő Diána. Nem láttam soha
Beszédesebb szobrot. Szobrásza a
Természettel versengett, sőt felül
Is múlta. Épp hogy nem lehel s mozog.
(…)
A mennyezet
Arany kerubokkal díszes, s a tűz-
Tartó (hogy is?) két húnytszemű, ezüst
Ámor, fél lábon áll és kecsesen
A fáklyára dől.
(…)
Sápadj el, ha tudsz!
(Megmutatja a karkötőt)
Ez ékszert épp csak megszellőztetem,
S fent van megint. Hadd házasítom össze
Gyűrűddel, s őrzöm őket.
(…)
Hogyha még kívánsz
Bizonyságot: van mellén – melyet oly jó
Ölelni – egy jegy, joggal büszke az
Édes szállásra, azt csókoltam, és
Éhem támadt lakmázni újra, bár

Beteltem már. – No hát, emlékszel-é
E foltra?
Posthumus:
Hogyne. S egy más foltra vall
Ez, mely a poklot egymagában is
Betöltené."
(Második felvonás, negyedik szín)

Shakespeare ezúttal is szabad teret engedett zabolátlan, tobzódó, szenvedélyteli, mégis fegyelmezett ihletettségének, és Imogen hálószobájába vetítette a nő lelkületét. Méghozzá egy olyan csábító „szűrőjén" keresztül, aki történetesen az ellenség, vagyis Róma (haza)fia, de egyenesen a reneszánsz Itáliából „küldte" Britanniába az olasz Boccaccio, (na meg Posthumus), hogy „tegye a szépet" a hűségéről és szűzi szépségéről elhíresült mintafeleségnek. Iachimo olyan érzékletesen tükrözi ezt a bizonyos imogéni (szoba)belsőt a benne háló „égi angyallal", hogy szinte magunk is látni véljük lelki szemeinkkel (mint Posthumus) Mars és Vénusz együtt-egy szobában hálását. Shakespeare, szokásához híven, kínosan ügyel arra, hogy a játék cselekményfonalának egyik, talán legkoncentráltabb, kulcsjelentőségű kicsúcsosodásánál egyszerre legyen egy- és kétértelmű: Amit nem akar szavakkal kifejezni, azt más információs csatornákon, esetünkben pl. a szobabelsőt „díszítő" festménnyel, könyvvel, szoborral vagy a mennyezet freskójával közli velünk, és ránk bízza azt, hogy a leírottaknak, az elmondottaknak vagy a látottaknak tulajdonítunk-e nagyobb jelentőséget. A *Cymbeline* hálószoba-jelenete sokban emlékeztet arra a „hálásra", amelyet a *Pericles*ben már volt szerencsénk megtapasztalni: Gondoljunk Pericles és Marina (intim) találkozására Pericles hajójának fedélzetén a lefüggönyözött sátorban, vagy Pericles és Simonides különös éjszakájára. Shakespeare mindkét esetben a zene nyelvére bízta-fordította azt, amit nem akart, nem lehetett szavakba foglalni, és ott is, akkor is a képzeletünkre bízta a látlatot…

Mintha a mesternek is, Iachomonak is, Posthumusnak is, s talán még nekünk is fontosabbnak tetszene az elképzelt látvány, ez a képzelt valóság, mint az ún. objektivitás („történt-e valami). Fontos megjegyeznünk ezen a helyen, hogy az Imogen szó (név) kapcsolatba hozható a képzelet, képmás, beképzelés, képzeletben létező fogalmakkal, stb. A név (tudjuk) kötelez, a viselője önmagával azonosul a nevében, s ezen a réven bennünket is feljogosít arra, hogy pl. Imogen ún. valós lényétlétét éppen a képzelet világában keressük és találjuk is meg.

Imogen, ez a „van is, nincs is" képzelt, gondolt, hitt, vélt shakespeare-i figura, igen sajátos módon egészíti ki a „másik felét", a férjének mondott Posthumust, az „utószülöttet", a „hátrahagyottat" –

ezt jelenti ui. ez az erős metaforikus töltésekkel felvértezett név –, de nem mehetünk el mellette anélkül, hogy a „humus" kapcsán ne hívjuk fel a figyelmet annak televény jelentésére, amely olyan földre-talajra utal, amelyet elhalt-lebomlott növényi és állati maradványok alkotnak. Posthumus is egy ilyen, egyben másban Imogénhez hasonló, de inkább „volt, mint van" shakespeare-i alkotmány. Újfent arra sarkall bennünket a szerző, hogy magunk döntsük el: mikor, hol, mit, miért stb. teszünk e darabjában is idézőjelbe és mit nem.

Mielőtt azonban elvesznénk ezekben a bizonyos idézőjelekben, érdemes leltárszerűen számba venni (és nem száműzni) a látlatot:

„(Imogen hálószobája. Egyik sarokban láda. Imogen ágyában olvas. Egy udvarhölgy jön)

Imogen:
Te vagy, Helén?
Hölgy:
Parancsolsz, asszonyom?
Imogen:
Hány óra?
Hölgy:
Majdnem éjfél, asszonyom.
Imogen:
Három órát olvastam hát. Szemem
Fáradt. Jelöld meg, hol tartok, s feküdj
Le. Hagyd a gyertyát itt, hadd égjen! És
Kérlek, ha négykor fel tudsz kelni, szólj
Be hozzám! Szörnyen elfogott az álom. *(A hölgy el)*
Ó, istenek! Ti oltalmazzatok
Manóktól és éjjel barangoló
Kisértetektől!
(Elalszik. Iachimo előjön a ládából)
Iachimo:
Tücsök ciripel, s az álomban megújul
A fáradt test. Így ment Tarquinius
A sáson nesztelen, felkölteni
A sebzett tisztaságot. Nyoszolyádon
Mi szép vagy, Cytherea! Liliom!
Gyolcsnál fehérebb!...
(Második felvonás, második szín)

Shakespeare képzelete (szereplői révén) Britanniában is óramű pontossággal tapogatja le a helyi időt (mint Rómában, a *Julius Caesar*ban), noha, mint tudjuk, Cymbeline korában mechanikus órák még nem ke-

tyegtek, s az emberek a csillagok állásából olvasták ki, ha nem is percnyi pontossággal, az éjszaka óráit, míg nappal, a Nap járása volt az „időmérték".

Az a tény, hogy „éjfélre jár", s hogy Imogen 3 órát olvasott, vagyis este 9-kor fogott bele Philomela történetébe, valamint kérése, hogy (hajnali) négykor keltsék fel alvásából, a szó szoros értelmében „Napnál világosabbá teszi", hogy Imogenben magát Vénuszt tisztelhetjük (az Esthajnalcsillag ugyanis a Nap előtt kel, és a Nap után nyugszik).

Hogy minden kétségünk eloszoljon, Iachimo a nevén is nevezi a szerelem bolygóistennőjét: Cytherea, akit újabban a női ejakuláció (squirit), az ún. spriccelős női orgazmus nagykövet asszonyaként tartanak számon. (Shakespeare Cythereával, értsd: citera, újabb hangszerrel bővítette az instrumentumok számát, a kérdés már csak az, hogy Iachimo élt-e a „zeneszerszám" megszólaltatásának lehetőségével.)

A liliom ugyanakkor, mint az ártatlanság, a tisztaság virága, hősnőnk szűzi mivoltára utal. Imogen bal mellének ötpettyű jegye ezzel szemben Iachimot a kankalin kelyhének karmazsin színű foltjaira emlékezteti. Ezek a bizonyos karmazsinfoltok történetesen a nagybetűs csillagot rajzolják ki, amely ezúttal ötágú. Köztudott, hogy a régiek Vénuszra, vagyis az Esthajnalcsillagra gondoltak, amikor csillagot mondtak.

A „Csillag" a Hold után a legfényesebb éjjeli világító, és már megint Imogen vénuszi aspektusa domborodik ki előttünk. Csakhogy a kankalin virágnyelven beszélő virág is. Kulcscsomóként lecsüngő virágzata miatt Szt.Péter kulcsait szimbolizálja, de átvitt értelemben (Szűz) Mária jelképe is, aki fia által nyitotta meg az emberek előtt a mennyországot. A kankalin jelentése virágnyelven: „A Mennyország kulcsa angyali tisztaságú szívedben rejlik." A Kankalin tehát, Imagine-re vetítve, Szűz Máriát is „behozza" a képbe, ezzel a talán a szeplőtelen fogantatásig is eljuthatunk, ha azok a bizonyos kulcsok nem volnának, amelyekkel szeplőstül (értsd: foltok) juthatna Iachimo a „mennyországba"…

A Philomeláról szóló könyv természetesen Imogenünk makulátlan énjét, érintetlenségét sejteti, no meg azt, hogy talán maga is Philomela sorsában osztozik, akit erőszakkal fosztottak meg ártatlanságától. Nem véletlenül kérte az istenektől mindezek után (ill. „elalvás" előtt) az éjszakai oltalmat. Már csak az a kérdés, hogy a mennyezet Ámorai nem riasztották-e el Jupitert, meg a többi istent. Amor (Cupido) Mars és Venus gyermeke, akinek éppen Jupiter volt a nevelőapja, s őt tekintették a legfiatalabb és legszebb (szerelem)istennek a római mitológiában.

Mit keresett Cupido a mennyezeten? Talán az anyját, Vénuszt, vagyis Imogent? Vagy valakit, akit nyilával „szerelemre sebezhet"? Vagy csak önmagát a „kupiban"? És mielőtt válaszolhatnánk a kérdés-

re, máris újabb szűzszimbólum, a kandallón elhelyezett fürdőző Diana hívja fel magára a figyelmet. Diana a római mitológia holdistennője, a holdfény szinonimája és egyebek mellett a szüzesség őrzője. Lassan teljesen elbizonytalanodunk ebben a zsúfolt szimbólumkavalkádban, de Shakespeare tovább ragozza a (testi) szerelem és szüzesség egymást, szemmel láthatólag nem kizáró attribútumait, amelyeket Imogenre vonatkoztat. De mondhatnánk úgy is, hogy hitelesen ábrázolja a női lélek sokszor ellentmondásos tudatalatti mélyrétegeit, pl. azzal (is), hogy „Kleopátrát a falra akasztja", szeretőstül, férjestől. (Tudjuk: Antonius előbb szeretője volt Egyiptom királynőjének, majd a férje, s a mester egy egész tragédiát szentelt nekik (lásd: *A páratlan pár – Időszakadék* alcímű fejezet ide vonatkozó észrevételeit a *Shakespeare-látlatok I.* kötetben). Nem lehet kétségünk afelől, hogy Imogennek imponált Kleopátra, aki, mint ismeretes, varázslatos és elragadó kisugárzásával nemcsak a férfiakat hódította meg, de a nők is úgy öltözködtek és viselkedtek, mint példaképük, akiben egyesek a kurtizánt, mások az istennőt látták. (Zárójelben érdemes megjegyeznünk, hogy Imogenbe is szerelmes a darab szinte valamennyi férfija, akiket kisugárzásával elvarázsolt…)

Az említett festmény valójában azt a csatajelenetet ábrázolja, amelyben Kleopátra és Antonius hajóhadai megütköznek Octavianus hajóhadaival.

Az actiumi csata i. e. 31-ben zajlott Görögországban, a Jón-tengeren, Actium város közelében (mai Préveta) és nem a Cyndus szicíliai folyó hullámain, mint ahogy ezt Iachimo interpretálta.

A történet (legenda?) szerint, amikor Kleopátra látta, hogy Antonius vesztésre áll, harc nélkül elmenekült hajóhadával, és elállt a csata folytatásától.

A festmény ezek szerint nem csak Imogenre vonatkoztatható, de mintha Kleopátra és Antonius viharos és ellentmondásos baráti-szerelmi-„szakmai"-ellenséges-bizalmi-bizalmatlan-hűséges és hűtlen stb. kapcsolata sok szempontból emlékeztetne az Imogen–Posthumus, ill. az Imogen–Iachimo viszonyra, amelyet ez a bizonyos kép pontosan és élethűen tükröz. Mindez megenged egy olyan sejtést is, hogy Antonius (ős)képe egy Posthumusból és egy Iachimoból van összegyúrva, vagy ha úgy tetszik, Posthumus és Iachimo egyvalaminek, -valakinek a két aspektusa…

Adósak maradtunk még (s talán ez a legfontosabb tétel) a két ékszer, vagyis a karkötő és a gyűrű számbavételével:

„Imogen:

(…) Anyámé

Volt, nézd e gyémánt, kedvesem, fogadd,

S őrizd, drágám, míg más nőt nem szeretsz,
Ha Imogen nem él már.
Posthumus:
Mást? Hogyan?
Csak őt adjátok nékem, istenek,
Ki engem illet, s bénítson meg a
Halál, ha mást ölelnék. Itt maradj,
(Ujjára húzza a gyűrűt)
Amíg csak érzek. S mint szegény magam
Adtam cserébe érted, ó, te legszebb,
S a cserén annyit vesztettél – a kis
Dolgokban is csak én nyerek: viseld
Ezt kedvemért: szerelmi rabbilincs
A legszebb foglyom.
(Karperecet tesz Imogen karjára)"
(Első felvonás, első szín)

A gyémánt az ártatlanság (drága)köve. Az idézet mintha azt sugallná, hogy az istenek (még) nem adták Imogent Posthumusnak, mintha nem is feleség és férj volnának, hanem titkos jegyesek, akik (valami miatt) mégis egybetartoznak, pontosabban – ahogy Posthumus fogalmaz – őt illeti Imogen. További kérdéseket vet fel, hogy hol, mikor, hogyan házasodtak össze. (Shakespeare egyszerűen egy nemesúr szájába adja, hogy: „egybekeltek", és nem foglalkoztatják az előzmények, feltűnően szűkszavú, és mintha ránk bízná az „egybekeltség" milyenségének fokozatait…)

Abban az időben ugyanis (de azóta is) a királylányok nem mehettek csak úgy, ukmukfukk férjhez, a szülők, de elsősorban az apa (a király) döntött arról, hogy kihez adja a lányát, mikor, miért stb., és a tudta, beleegyezése nélkül nem jöhetett volna létre olyan frigy, mint amilyenről Shakespeare számot ad, vagy ha mégis – mint esetünkben –, akkor az após egyszerűen száműzi a vejét. Ellentmondásosnak tűnik Posthumus azon megjegyzése is, hogy nem Imogen „kedvesének", hanem „hódolójának" vallja magát (első felvonás, harmadik szín), de mond még cifrábbakat is, amikor felesége szűzi erényeivel kérkedik riválisának, Iachimonak – a második felvonás negyedik színében –, azt sugallván, hogy ún. szűzi házasságban élnek, ahhoz hasonlóan, mint Szűz Mária és Szent József, vagy mint Coriolanus és Virgilia.

Elképzelhető, hogy Imogen „kettős természete" abban nyilvánul meg, hogy Posthumus közelében, akivel együtt nőtt fel és nevelkedett (nevelt)-testvéri-szűzi a viszony (pl. az incestustól való félelem miatt, még akkor is, ha nem vérrokonok), a távoli, idegennek számító latin „Casanova", vagyis Iachimo (a név Jachimo, Joakhim, Jakab héber ere-

detű névre vezethető vissza, jelentése: sarkot elfoglaló, elgáncsoló, csaló, aki másnak a helyére áll) viszont életre kelti benne az elfojtott női ösztönöket, szenvedélyeket stb. A fenti feltételezést igazolni látszik Imogen hálószobájának egyszerre szűzi és erotikus kisugárzása…

Maradt tehát a két ékszer, a gyűrű és a karkötő. A kisebb karika Imogent világítja meg, és annak vénuszi mivoltára rímel, míg a karperec a nagyobb égi-éji világítóra, a Holdra vet fényt, és Posthumust takarja, persze ha „minden igaz”…

Lássuk ezek után a Vénuszt, ezúttal mint bolygót: Arról már szóltunk, hogy a Hold után a legfényesebb égi-éji világító, olyannyira, hogy derült, Hold nélküli éjszakán a Vénuszt eltakaró tárgyak akár árnyékot is vethetnek. A Holdhoz hasonlóan gyakran nappal is látható szabad szemmel. Nap körüli keringése során hol esti csillagként, hol hajnali csillagként látható a Földről, ami miatt régen úgy hitték, hogy két csillagról van szó. Püthagorasz görög csillagász, filozófus, matematikus ismerte fel elsőként, hogy Phoszphorosz (fényhozó) és Heszperosz (alkonyhozó), ahogyan akkortájt nevezték a hajnalnak és az estnek a hírnökét, egy és ugyanaz, és a Vénusszal, vagyis az Esthajnalcsillaggal azonos. A távcső felfedezésével arra is fény derült, hogy a Vénusznak a holdfázisokhoz hasonló fényváltozásai vannak. Ha a Vénusz az újholdhoz hasonló helyzetbe kerül („újvénusz”), fénygyűrű fogja körül, amikor pedig az égitest a teliholdhoz hasonló, teljes, fényes korongjával tűnik fel: „telivénusz”. Az „újvénusz” van legközelebb a Földhöz, a „telivénusz” pedig a legtávolabb tőlünk.

Ún. alsó együttállásban a Vénusz minden más bolygónál közelebb van a Földhöz, ezért szokták bolygótestvérünknek, vagy bolygónővérünknek is nevezni. További érdekessége az égitestnek, hogy ellentétben a többi bolygóval, tengely körüli forgása nem direkt, hanem ezzel ellentétes, retrogárd, ami azt jelenti, hogy a Nap körüli keringésének irányával szemben forog a tengelye körül. További fontos adatnak tűnik, hogy Galileo Galilei, aki kortársa volt Shakespeare-nek (történetesen ugyanabban az évben, 1564-ben születtek mindketten), fedezte fel, hogy a Vénusz bolygó fogyó és növekvő fázisokat mutat, mint a Hold.

Ez a felfedezése nem csak önmagában jelentős, de azért is fontos, mert azt bizonyítja, hogy nem a Föld, hanem a Nap a Naprendszer centruma, vagyis a kopernikuszi heliocentrikus világkép a helyes, és a Vénusz is a Nap körül kering, különben nem lehetne magyarázni a vénuszfázisokat.

Shakespeare-nél már szinte bevett gyakorlatnak számít, hogy műveibe egyszerre építi bele a középkor geocentrikus világképének asztrológiai hagyományait, és a reneszánsz csillagászat tudományának legfrissebb, heliocentrikus felfedezéseit.

Nincs ez másként esetünkben sem: Imogen vénuszi ősképét (csillag) mítoszi arculatát szervesen egészítik ki, árnyalják, és teszik ugyanakkor teljessé a Galilei által vezérelt új, Vénuszra („újvénuszra") vonatkozó felismerések. A „nem valós"-képzelt-imaginárius Imogen látlata, furcsa módon éppen a legkonkrétabb, materiális, fizikailag létező bolygó alig észrevehető, gyűrűs „újvénusz"-állapotával lehet azonos, ahhoz hasonlóan, mint ahogy az „új", de láthatlan Hold is Posthumus „van is-nincs is" nevére rímel. Az a „kiszólás" tehát, hogy Posthumus, Imogen hódolójának tekinti magát, arra való utalás lehet, hogy az újhold (értsd: régiesen „újhód"), vagyis maga Posthumus, Imogen, vagyis az „újvénusz" Holdja-hódolója-hódja-„holdolója". [Azt gondoljuk, hogy a hold (hód) és a hódol ige vagy a hódolat főnév, stb. egymásból levezethető fogalmak, de a „nóta" is azt tartja, hogy a Hold a csillagokba, talán éppen az (Esthajnal)csillagba, vagyis a Vénuszba szerelmes, neki hódol-holdol, stb. Érdemes Shakespeare-t magyarul (is) olvasni.]

Imogen személyiségének másik „kettőse", a szűzi és az erotikus kisugárzás, szinkronicitást mutat a Csillag hajnali és esti megjelenésével, ami miatt régen (mint láttuk) két csillagnak is észlelték és nevezték.

Shakespeare darabjában az esti (éjszakai) Imogen tűnik erotikusnak, méghozzá Iachimo jelenlétében, akiben Vénusz mítoszi párját, a Mars ősképét tisztelhetjük. A hajnali Imogen viszont, mintha egy egészen más személy-személyiség volna, akinek (nappali) szűzisége-szüzessége csakis egy posthumusi újhold mellett lehet „valósan-imaginárius", még akkor is, ha a „hódoló" történetesen éppen távol van. Posthumus és Imogen hosszú, udvarból való „eltűnései", szereplőink „új", láthatatlan állapotaival lehetnek kapcsolatban, a „nagy visszatérés" viszont mindkettejük esetében egy „teli" állapotot feltételez.

Imogen nem konvencionális viselkedése, az elvárásokkal szembeni magatartása, azoknak nem megfelelni akaró megnyilvánulásai – vagyis az a tény, hogy a király-apja tudta és beleegyezése nélkül „hozzáment" (nevelt) testvéréhez, annak minden következményével (ezek a bizonyos következmények teszik ki a darab nagyobbik részét) –, mutatnak bizonyos analógiát a Vénusz, ún. retrogárd, a mindenkori „menetiránnyal" szembeni mozgásával, tengelyforgásával…

Ezek az újabb galileói, a Vénusz bolygóra vonatkozó fejlemények nemcsak Imogent és Posthumust definiálják újra, de Cymbeline királyi udvarába és udvartartásába is mélyebb betekintést engednek, úgy is mondhatnánk, hogy irányt mutatnak annak eldöntésében, hogy mely személyek tartoznak a szűkebb királyi család ún. belső köreihez, s kik tekinthetők idegeneknek, „külsősöknek". Véleményünk szerint ugyanis a darab egyik fontosnak tetsző üzenetéhez

kerülünk közelebb, amennyiben élesen látjuk ezeket a bizonyos, sokszor nehezen kivehető köröket.

Visszatérve Galileo bolygóihoz, tudnunk kell, hogy az ún. belső bolygók (Merkúr, Vénusz) rendelkeznek a már említett fázisokkal, azok a bolygók tehát, amelyek a Nap és a Föld között keringenek a Nap körül. A hagyományos csillagmítoszi szemlélet a Holdat is a bolygók közé sorolja, s mivel a Föld körül (is) keringő égitest néha a Nap és a Föld közé kerül, tekinthetjük a Holdat is „belső bolygónak". Néha viszont éppen kívül esik a Napon és a Földön körútja során, ezért olyan (is), mint egy külső bolygó, vagyis „határeset". A Föld nem szerepel a csillagmítoszi bolygóhetesben, az ún. külső bolygók, amelyek tehát a Földtől (és ezen a réven a Naptól is) távolabbi pályán keringenek a Nap körül, vagyis a Mars, a Jupiter és a Szaturnusz nem mutatnak a belső bolygókhoz hasonló fázisokat, fényváltozásokat.

Lássuk ezek után, hogy miként építette fel Shakespeare Cymbeline és a *Cymbeline* köreit:

A kör közepén maga a kissé erőtlen, tehetetlen (mozdulatlan?) Cymbeline trónol, ő a Nap(korong) köre. A hozzá legközelebbi belső körön, a másodikon, a Merkúr kering mint Pisanio, a következő (harmadik) belső kört (a) Vénusz járja körül, ő Imogen, majd a Hold következik a negyedik, egyszerre külső és belső „bolygóként", akit Posthumus személyesít meg, a maga körével-köreivel. A Mars már a külső körök keringője, a bolygót Iachimo játssza, (a) Jupiter szintén külső körös, ő nem más, mint a rómaiak, de egyben sok brit főistene is, a darabbéli Jupiter. És végül a külső sötétség legtávolibbi, hetedik körét a Szaturnusz rója, akit Cloten és királyné anyja alakít. A két királyfi, Guiderius és Arviragus, ha a darab végére is, de visszakerülnek apjukhoz-„apjukba", és új Napként ragyogják be mindketten a „Happy End"-et. (A „darabon kívül" később valóban ők kerülnek Cymbeline utódaként a trónra, előbb Guiderius, majd Arviragus.) Belarius pedig (egyelőre) „lóg a levegőben"…

Amint látjuk, a mester Nap-központú világképet tervezett, de mégsem az „öreg-Nap", vagyis Cymbeline viszi a prímet (sem a cintányér sem a cimbalom nem igazán „prímhangszer"), s nem is a fiatal „Napkezdemények", az édes fiai, Guiderius és Arviragus azok, akik a játék fővonalának irányát meghatároznák (bár a darab végén – ha erről külön szó nem is esik – mindenki számára világos, hogy az idősebb édesfiú, Guiderius viszi tovább a királyi vérvonalat, s ez a körülmény nem egészen mellékes), hanem Posthumus és Imogen, vagyis a Hold és a Vénusz története jelenti a „fő csapásirányt", azaz a „neveltfiú" és az édeslány eltűnése, megkerülése, akikből a darab végére sem lesz királyi pár. Nem véletlenül mondja Cymbeline az ötödik felvonás ötödik színében, hogy:

„Cymbeline:
(…) Imogen,
Egy koronától estél el.”

Pisanio az a szereplője a darabnak, akinek töretlen hűsége gazdáihoz, Posthumushoz, majd később Imogenhez, talán abból (is) fakad, hogy legtisztábban látja át a helyzetet. Ő az a közvetítő, üzenethordozó, hírvivő, aki összeköti a darab szinte minden szereplőjét.

Éleslátása onnan is eredeztethető, hogy, mint a Naphoz legközelebb keringő bolygó, a legkorábban érik el a napsugarak, a Napból jövő fényinformációk. Pisanio ugyanakkor feltétel nélkül képes azonosulni Posthumus és Imogen, vagyis a Hold és a Vénusz fényváltozásaival, hiszen (mint belső bolygó) neki is hasonló „időszakai-fázisváltozásai” vannak, mint azoknak, akiket jól ismer, feltétel nélkül szeret, szolgál, és magasfokú empátiás kapacitással éli bele magát gazdái testi-lelki rezdüléseibe…

Nevéből ítélve pisai (származású) – római eredet –, maga a név(szó) a *Pisa* szóra vezethető vissza, ami viszont torkolatértelmű. Neve jól rímel darabbéli szerepére, hiszen „belé torkollnak” ennek a bonyolult, több szálon futó történetnek a szálai, mígnem általa jut az egész cselekményfolyam a végkifejletet jelentő családegyesítéshez, stílusosan fogalmazva, a tengerhez…

Merkúri ősképét azonban könnyen „demitizálhatjuk”, ha arra gondolunk, hogy a „tiszta ész logikájával” (materialista?) felvilágosult, tudományos, csillagászati szemléletével, sok hasonlóságot mutat azzal a Galileo Galileivel, aki történetesen szintén Pisában született, vagyis pisai, értsd: Pisanio, és nevéhez fűződik a heliocentrikus, kopernikuszi világkép bizonyítása, éppen az ún. belső bolygók fényváltozásainak felismerésével.

Az a tény, hogy az olasz tudós történetesen egy évben született Shakespear-rel, megenged egy olyan további feltételezést is, hogy a mester magát, Galileo révén mentette át a darabba mint Pisanio, nekünk ugyanis Shakespeare közvetíti a darabot, méghozzá élő-egyenes adásban…

Mindazonáltal Pisanio nem „családtag”, hiába forog és kering a legbelső körökben…

Iachomoról már sokat elmondtunk, most csak annyit érdemes megjegyeznünk, hogy, bár külső pályán kering Imogen és Britannia körül (a kettő valójában ugyanaz, hiszen nem árulunk el nagy titkot: Imogen, maga a megszemélyesített sziget, ország, Britannia-provincia), mégis távoli, római–olasz férfiági rokon, hiszen, mint láttuk, a rómaiak és utódaik, a „taljánok” valamennyien „trójai házból valók”. Ősapai szinten, vagyis Aeneas révén, és I. Brutus kapcsán rokonai a briteknek…

Rokonság ide vagy oda, Iachimo mégiscsak egy nemkívánatos, agresszív betolakodó, akinek semmi keresnivalója Imogen hálószobájában, tekintettel arra, hogy egyszer már „kosarat kapott", amikor Imogen „visszaverte" az olasz „szerelmi támadását". Shakespeare mesterien szövi-gondolja tovább ezt a cselekményvonalat is, Iachimo és Imogen „magánéleti eseményei-kalandjai" ui. szinkronban vannak a rómaiak és britek éppen aktuális csatájával-békéjével-háborújával. Iachimo ezen a szinten már nem(csak) egy reneszánsz olasz csábító-kalandor, de személyében összpontosul az éppen aktuális Róma is, és a Britanniát meghódító ókori Római Birodalom is, a maga vesztett csatájával és megnyert háborújával. Imogen szüzessége a fentiek értelmében szintén többet jelent a maga személyes érintetlenségénél, vagy férje iránti hűségénél, az ún. „hitvesi szüzességénél". Szüzessége ezen a szinten Britannia „érintetlenségét" hordozza magában, vagyis hazája iránti hűségének is a záloga egyben. Iachimo Rómájával szemben, mint már említettük, a szűz királylány magát Britanniát testesíti meg, mégpedig azt a Britanniát, amelyet a rómaiaknak egyenlőre még nem sikerült bevenniük, de mi már tudni véljük (a történelemből), hogy csak idő kérdése Britannia rómaiak általi meghódítása és a Római Birodalom részévé való tétele. Imogen erotikus kisugárzása erre a „résszé" tételre rímel, és párhuzamot mutat apja, Cymbeline rómaiaknak megfizetett adójával, hadisarcával, a győztes csata után.

Mintha Imogen lenne maga ez a bizonyos hadisarc, aki (amely) akkor is adózik Rómának, ha megőrzi szüzességét, és akkor is, ha (az átmeneti béke érdekében) feláldozza azt hazája érdekében…

De haladjunk tovább:

Jupitert sokan emlegetik a darabban (pl. Cloten, Imogen, Belarius, Posthumus, a Jós stb.), olyannyira, hogy maga is megjelenik a színen – igaz, „csak" egy jelenés képében mint Posthumus álma –, immár a rómaiak és a britek közös főisteneként. A kérdés már csak az, hogy a britek kényszerből, a behódoltak alárendelt pozíciójából veszik-e szájukra a nevét, vagy tényleg annyira romanizálódtak, hogy részben vagy egészen elfeledték korábbi, kelta identitásuk pogány napisteneit. Az a tény, hogy a darab summázatát nyílt színi formában Jupiter foglalja írásba (mint a kőtáblákba vésett tízparancsolatot a zsidók Istene Mózesnek), arra enged következtetni, hogy Britannia felett már Jupiter lebeg, méghozzá sas képében:

„Jós
Az istenek látást mutattak az
Éjjel – böjttel s imával kértem intést.
Juppiter madarát, a római

Sast láttam, jött a párás dél felől,
Nyugatra szállt s eltűnt a fényben. Ez,
Ha jeleim nem csalnak, azt jelenti,
Hogy Róma győz."
(Negyedik felvonás, második szín)

A jós abban tévedett, hogy a rómaiak ebben a (darabbéli) csatában még vesztettek, viszont igazolódni is látszik a jóslat, amennyiben a rómaiak Britanniát birodalmukhoz csatolták, a briteket pedig leigázták, és majd 400 évig uralkodtak felettük, a nagy háborút tehát mégis ők nyerték meg…

Belarius, a száműzött főúr (Morgan) álnéven, mint korábban már jeleztük, „lóg a levegőben", vagyis nem tartozik sem a belső, sem a külső körökhöz, független, szabad (Föld?):

„(Wales, hegyes vidék barlanggal. Belarius, Guiderius és Arviragus jön)
Belarius:
Ki őrzi házát ily szép nap – kivált,
Ha ily odú? Hajoljatok meg! Ajtónk
Az égnek és napnak szent áhitattal
Tanít köszönni reggel. A királyok
Kapuja íve tág: az óriás
Is peckesen megy rajta át, fején
Kevély turbánja: nem köszöni a
Reggelt. – Üdv, ékes ég! Mi, szirtlakók,
Meg nem vetünk, mint gőgösebb urak.
Guiderius:
Légy üdvöz, ég!
Arviragus:
Légy üdvöz!
(…)
Belarius:
(…)
(…) Itt
Szabad vagyok, s az Égnek több kegyes
Adót leróttam, mint előbb egész
Életemben."
(Harmadik felvonás, harmadik szín)

Belarius (a név lehetséges jelentésrétegei: fehér, jó, belső) vagyis álnevén Morgan (a walesi eredetű név jelentése: nagy, tiszta, világos, tengeren született, esetleg reggel) és nevelt fiai, Guiderius (a név jelentése: erdőből származó), vagyis álnevén Dolydore (a név jelentése bőkezű, adakozó) és Arviragus (a név az ártatlansággal, tisztasággal, érin-

tetlenséggel, szüzességgel, esetleg virágokkal hozható kapcsolatba), vagyis álnevén Cadwal (a walesi eredetű név jelentése: vezető) képviselik a szigetek őslakóit, a keltákat, akik még nem „britesedtek el", és nem romanizálódtak. Elszigegeteltségük folytán megtarthatták és meg is tartották, ill. nevelőapjuk révén „visszatanulták" az ősi kelta, természetközeli életmódot és a „prerómai" archaikus ősvallás pogány rítusait…

Morgan (hiszen esetünkben éppen az álnév takarja az igaz tartalmat) nem csak azért adott magának is és (nevelt) fiainak is találó régi walesi (ál)neveket, hogy megvédje magát és a gyermekeket egy esetleges leleplezéstől-lelepleződéstől, de elsősorban az vezérelhette, hogy (mint egy druida) megtanítsa az „ifjúságot" ősei, már-már feledésbe merült hagyományaira, természetközeli életmódjára, hogy átörökítse a jövő nemzedéknek a régiek tudását, az elődök bölcsességét, természetbölcseletét. A druidák voltak a kelták vallási rendjének vezetői, akik egyszerre láttak el papi, döntőbírói, gyógyítói, tudósi, tanítói és más feladatokat, hasonlóan, mint a pogány magyarok sámánjai.

A druida bölcsesség nagy mennyiségű, fejből megtanult, versben rögzített, szájhagyomány útján terjedő, egyetemes tudást jelentett, melyek elsajátításához húsz év állt rendelkezésére a druidajelölteknek. Ne feledjük (és ez többször is elhangzik a darabban), hogy Morgan se több, se kevesebb, éppen húsz éve tartózkodik távol az udvartól, és él együtt a nagybetűs természettel és (nevelt) fiaival.

Nem tévedünk tehát, ha Morganban elsősorban egy kelta druidát látunk, aki a legjobb úton jár ahhoz, hogy (nevelt) fiai életébe becsempéssze a természet szeretetét, az égitestek (Nap, Hold, csillagok, Tejút) a föld, a vizek, a tűz, a levegő, a növények (különös tekintettel a fákra), az állatok istenként való tiszteletét, valamint azt, hogy ezekkel a mindenütt jelen lévő istenekkel állandó és közvetlen a kapcsolat.

A druidizmus legnagyobb ünnepei a keltáknál azonban mégis csak a Naphoz kötődtek, vagyis a napfordulók és a napéjegyenlőségek jelentették számukra a „miheztartást", és a mindenkori fényviszonyokhoz igazították a mindennapjaikat:

A Napisten megszületését december 22-én, vagyis a téli napfordulón ünnepelték. A növekvő fény ünnepét, a megtisztulást február 2-án tartották.

Az ébredő természet napja március 21-re esett, vagyis a tavaszi napéjegyenlőség idejére. A virágba borulást és a szerelmet május elseje fémjelezte.

A Napisten és a Földanya nászünnepe június 21-én, a nyári napfordulón volt, az aratás augusztus 1-jén és a betakarítás szeptember 21-én, az őszi napéjegyenlőség napján.

Nem véletlen, hogy Shakespeare éppen Walesbe helyezte a cselekmény legarchaikusabb („népies") rétegeit. A kelták a vaskorban érkeztek a Brit-szigetekre. [Ki tudja honnan? Egyesek szerint keletről (innen a kelta név), talán Közép-Európából, mások szerint Ibériából.] Őket tekintik a britek őseinek, de ezen belül is a walesiek a legrégebbi kelták, akik talán elszigeteltségük miatt őrizték meg legtovább a régi hagyományokat, szokásokat, rítusokat, nyelvet, őseik pogány, panteista világszemléletét.

Nagy-Britannia, ill. a mai Egyesült Királyság népei közül a walesiekhez hasonlóan az írek és a skótok is kelta eredetűek, az angolok viszont nem. A Római Birodalom 407-ben vonta ki utolsó légióit a Brit-szigetekről, s nem sokkal utánuk germán eredetű hódítók jelentek meg a szigeteken, elsősorban óangolok (anglik) és szászok (egyszóval összefoglalva: angolszászok, akik a valóságban is egyesültek), és akik az 5. században visszaszorították az itt élő britonokat, és a sziget délidélkeleti részein királyságokat alapítottak, angolszász közösségeket. A „régi-új" „őslakók", a romanizált kelták, vagyis a britonok (britek) ugyanúgy ellenálltak az újonnan érkezett angolszászoknak, mint korábban a rómaiaknak. Az angolszászok viszont később maguk is ellenálltak a még újabb jövevényeknek, a dán eredetű vikingeknek, majd később a francia nyelvű normanoknak. E hatások nyomán fejlődött ki a középkorban a modern angol nyelv és az angol nép.

Úgy gondoljuk, hogy a darab két halottjában, a névtelen királynőben (Cymbeline második felesége) és fiában, Clotenben (Cymbeline mostohafia) olyan (új) idegeneket tisztelhetünk, akik sem a kelta ágon, sem a római-briton ágon nem illeszthetők a Cymbeline család fájához. Talán Shakespeare beléjük oltott, germán eredetű, angolszász vére miatt kellett meghalniuk mint a darab legrosszabb, legnegatívabb, leggonoszabb, legsötétebb szaturnuszi archetípusainak.

A mester ezúttal is történelmet „hamisított", de az is előfordulhat, hogy csak az időteret tágította, amikor a „nulladik évbe" előlegezte meg az angolszász inváziót, és a gonosz királynőre, valamint félkegyelmű fiára bízta az első „angol" honfoglalási kísérletet Britanniában, amely még ugyan sikertelenre sikeredett, no de ami késik, nem múlik, lesz még bőven dolgunk királyokkal, királynőkkel és furcsa fiúkkal…

A „nevenincs" királynő mintha egyenesen a „Titus Andronicus" méregkeverő újraéledt-újrahalt Tamorájaként került volna Cymbeline közelébe, csakúgy, mint a fia, Cloten (a clot szó jelentése: bolond, hülye, de jelenthet vérrögöt is, igei értelemben viszont megalszik, megalvad értelmű, a hasonló hangzású cloth szó szövetet, ruhát jelöl az angolban), aki nemtelen boszszút forral Imogen ellen. Ugyanolyan kéjgyilkosság elkövetésére készül,

mint Tamora fiai Demetrius és Chiron Lavinia ellen. Míg a *Titus Andronicus*ban az „idegen fiúk", a gót jövevények bosszúhadjárata be is teljesedik (a Lavinián elkövetett erőszak és csonkítás egyben a Római Birodalom belülről való bomlasztására is utal: Lavinia ugyanúgy Rómát jelképezi, mint ahogy Imogen Britanniát), addig a „Cymbeline"-ben az idegen (angolszász?) agresszor elnyeri méltó büntetését, és a kelta Polydoreval való harcban, párbajban a fejét veszti. Fontos itt megjegyeznünk, hogy Imogen olvasmánya Philomela történetéről nem annyira az Iachimo irányából rá leselkedő veszélyre utal elsősorban (Iachomo „gavallér"), hanem a Clotenben élő Saturnus egyszerre elmebajos és vérszomjas (vérrögös) ősképét vetíti előre, aki a férj, vagyis Posthumus ruháját ölti magára (tudjuk, a Cloten névnek ruha jelentése is van), és Imogen „ura"-ként készül a nemtelen nemi erőszakra és kéjgyilkosságra. Mintha Cloten, Iachimo és Posthumus egy és ugyanazon férfi (férj?) archetípus három arculatát elevenítené meg: Saturnus, Mars és (új)Hold képében…

Ha tovább visszük ezt a gondolatsort, azt kell megállapítanunk, hogy bizonyos szempontból mindhárman idegenek: Cloten hülye, vérszomjas angolszász, Iachimo szemérmetlen, csaló, szélhámos „talján", Posthumus meg „tedd ki, hadd hűljön" a szűzi romanizált brit, így egyedül Guiderius (vagyis az erdőlakó, kelta nevén Polydorus, a bőkezű adakozó), az ellenséget legyőző hű hazafi lehetne igazán méltó párja Imogénnek (mindkettőjüknek csillagformájú anyajegye van), ha történetesen nem éppen az édestestvére volna. Egymás iránti kölcsönös vonzalmuk egyszerre több is és kevesebb is, mint testvéri szeretet, amiből történetesen a másik édestestvér, Arviragus sem marad ki, aki hasonlóan érez: szerelemmel szereti azt a fiút, aki mint Fidéle (a név jelentése: hűség) mutatkozik be, de az álnév és a fiúruha alatt igazi női szív dobog. Ezt a bizonyos, álruhába bújtatott nőt viszont Shakespeare színházában kötelezően csakis férfi alakíthatja…

Ezek a többszörösen összetett édestestvéri, nevelttestvéri, mostohatestvéri családi viszonyok, mintha túlmutatnának önmagukon, kivetülnének a család köréből, és nemzeti vonalon folytatódnának, kelta, briton, római, angolszász vonatkozásban, és ezen a réven új dimenziókban mesélnék el a népek-nemzetek egymásutánját, egymásba folyását, keveredését, a nemzet-, ill. nyelvvesztést, az új nemzet és nyelv kialakulását, vagy éppen a nemzeti önazonosságért vívott erőfeszítéseket, küzdelmet, harcot…

Érdemes újfent szereplőkre lebontva megvizsgálni ezt a bizonyos (nemzeti) identitást:

Posthumus apja Sicilius volt, aki római származású szicíliai brit lehetett, de Britanniában éppen a rómaiak elleni harcban kapta a Leonatus

(oroszlán szülötte) melléknevet, amit aztán fia, Posthumus is örökbe kapott.

Posthumus teljes neve: Posthumus Leonatus latin, vagyis római név.

Furcsa és ellentmondásos továbbá, hogy ez a bizonyos brit Posthumus éppen abban a Rómában kér és nyer befogadást, amely ellen az apja harcolt, s a tetejében a szállásadó, tősgyökeres római Philario, még együtt is harcolt Siciliusszal, (hol?, mikor?, ki ellen?, milyen zászló alatt?, stb.), aki történetesen az életét is megmentette…

Posthumus később a Britanniát megtámadó-megszálló római hadsereggel, római harci mezben tér vissza „hazájába", majd egy hirtelen elhatározás folytán mégiscsak „hazai", azaz a változatosság kedvéért brit parasztruhát ölt, hogy a végén újra felvegye korábbi római (jel) mezét, immár önmagával, önmaga identitásával küzdve, hogy ebben a maga se tudja milyen önazonosságban kerüljön a britek fogságába „hazaiként". Ahol talán visszanyeri nem túl hiteles posthumusi mivoltát, de ennek előtte még megüti fel nem ismert feleségét…

Shakespeare zseniálisan ábrázolja Posthumus Leonatus, nevére rímelő sehova se tartozását, hazája és felesége iránti hűtlenül-hűséges (ős) bizalmatlanságát, árulással felérő külső és belső átalakulásait, de ne feledjük, hogy ő a darab legárvább alakja (apja meghalt, mielőtt ő a világra jött, anyja viszont őt szülve halt meg), s „árvából lesz jó katona"…

Más vonatkozásban viszont nem tesz mást, mint láthatatlan újholdként forog a tengelye körül, kering a Föld és a Nap körül, egyszerre mint külső és belső bolygó Hold, a Johannes Kepler nevéhez fűződő bolygómozgásokra vonatkozó fizikai törvényeknek megfelelően…

Imogen mint képzelt lény, nő és feleség, királylány stb. neve is ugyanúgy latin-római eredetű, mint Posthumusé, s a név viselője is követi házastársa példáját, amikor csatlakozik az ellenséghez, a Britanniát éppen lerohanni készülő római hadak vezéréhez, Luciushoz. Majd amikor elérkezik a mindent eldöntő csata, Posthumusszal szinte fej-fej mellett törne be a megszállókkal a saját hazájukba. Mindezek előtt azonban „elnézi" Clotent, és legádázabb ellenségében, leghűségesebb (halott) férjét látja bele:

„Imogen *(felébred):*
(…)
Fejetlen ember! S Posthumus ruhája!
Övé e láb s e kéz is, ismerem!
E marsi comb! Mercuri lábfej és
Herakles-kar! S a juppiteri arc?
– Isten-gyilkosság! – oda van! Az őrült

Hecuba minden átka s véle az
Enyém is csapjon rád, Pisanio!”
(Negyedik felvonás, második szín)

Úgy tűnik tehát, hogy Imogen is elégtelenre vizsgázott mind a hazája iránti hűségéből, mind a saját férje ismeretéből.

Ez utóbbival kapcsolatban fontos emlékeztetnünk arra, hogy Imogen annyira se tartotta Clotent, mint férje, Posthumus legrosszabb ruháját:

„Imogen:
Rosszabb nem éri annál, hogy nevét
Nyelvedre vetted! Legrosszabb ruhája,
Melyet csak hordott, drágább, mint te, nékem,
Ha minden szál hajad hozzád hasonló
Emberré válna is. (…)”
(Második felvonás, harmadik szín)

Imogen számára a jelek szerint a „ruha teszi az embert”, olyannyira, hogy az öltözet „férji” kisugárzása annyira elvakítja, hogy kezestől, lábastól Posthumusnak nézi Clotent. Ez egyfelől arra is utal, hogy Cloten egyenlő magával a ruhával (ezt jelenti a neve), másfelől viszont azt sugallja, hogy a szűzi Imogen nem ismeri a szűzi Posthumus testét, mivel, ahogy erre már korábban is gyanakodtunk, frigyük is szűzi. Vagyis nem élnek nemi életet, nem az embert, hanem az istent látják a másikban.

Posthumus, mint tudjuk, hódolója (az isteni-égi) Imogennek, Imogen pedig szintén a rómaiak főistenének, Jupiternek a fejét hiányolja a kiterített férjének hitt, megcsonkított testről, vagyis maga is isteníti az urat, az urát, és Jupiternek nézi a Holdnak hitt Szaturnuszt…

Imogen ugyan, „csak” félárva, és a ruháit is ritkábban váltogatja, mint Posthumus, nevet viszont cserél, és az új ruha és név már (nemi) identitását is megváltoztatja, s ezen a réven könnyebben csatlakozik a „sokhoz”, a rómaiakhoz. Hogy kire gondol, amikor gazdáját megnevezi: Richard du Champ, csak találgathatjuk, nem tudhatjuk ugyanis, hogy a francia hangzású név mögött ki(k) áll(nak). A „legújabb gazdái”, vagyis a kelták (Morgan, Polydore, Cadwal), esetleg a férje, a romanizált Posthumus, netán az apja, Cymbeline, aki szintén római királyok késői leszármazottja, vagy a szintén idegennek számító és francia nyelvet beszélő normanok, akik még meg sem jelentek a Britszigeteken?

Egyvalami Imogennel kapcsolatban is biztosnak tűnik, hogy ti. mint a Nap körül közel keringő, belső bolygó, ugyanolyan könnyen „vált ruhát” (gondoljunk a bolygó, Holdhoz hasonló fény- és egyben alakváltozásaira) és „nevet” (gondoljunk arra, hogy régen a Vénuszt két

„csillagnak” hitték, és két néven is tartották számon), mint ahogy Posthumus, vagyis ahogyan a Hold is fogékony az „alakoskodásra”.

Végső soron tehát elmondható, hogy Imogent, Vénusz bolygói minőségében, akár a Nap körüli keringésében, akár retrográd, tengely körüli forgásában, akár ún. fázisaiban, olyan fizikai természettörvények determinálják, amelyeket Galileo Galilei ismert fel…

A darab talán legváratlanabb, legmeglepőbb fordulata (ha az elmondottak után egyáltalán érhet még bennünket csodálkoznivaló, mert Shakespeare sosem alszik) az magának Cymbeline-nek a múltja:

„Cymbeline:
Érezd itthon, Caius, magad!
Caesar ütött lovaggá, ifjuságom
Jórészt mellette telt el, hírem ott
Nyertem, s illik végsőkig védenem, ha
Erővel venné vissza. Jól tudom,
Szabadságáért hadra kelt a pannon
És dalmát nép, s ha nem követjük e
Példát, pulykának látszanánk – s Caesar
Ne lásson annak.”
(Harmadik felvonás, első szín)

Coriolanushoz hasonlóan, akiről kiderült, hogy az „ellenségnél” nevelkedett, sőt az ellenség vére csörgedezik az ereiben, olyannyira, hogy legközelebbi rokona, az ikertestvére, egyben a legnagyobb ellensége is, Shakespeare most azzal szembesít bennünket, hogy a „legnagyobb brit”, a britonok királya, Cymbeline, tulajdonképpen az ellenség királyánál nevelkedett. Caesar (Augustus császár) volt a tanítómestere, és ifjúságának a római kultúra és hadtudomány volt a legjelentősebb meghatározója, egészen odáig menően, hogy lovagi címét és hadvezéri hírét is ott szerezte.

Cymbeline (mint korábban már láttuk) a felesége és a mostohafia nyomására, de a régi törvényekre hivatkozva ellentmondott Luciusnak, és megtagadta a rómaiaknak „járó” adó kifizetését, még azon az áron is, hogy tisztában volt Róma válaszlépésével, vagyis azzal, hogy a (túl)erő, a római hadsereg ellen nincs esélye. Mintha a „szakmai hiúság”, a lovagi (jó) híre, ill. az, hogy a tanítómesterének tartott Caesarnak ne okozzon csalódást („jó tanuló szindróma”) és kövesse a pannonok és a dalmátok példáját, fontosabb motivációs tényező lett volna számára, mint hazájának a „természetes önvédelme”. Cymbeline „illemből” védte nemcsak jó hírét, de Britanniát is, s titokban talán még bocsánatot is kért az ellenségtől, hogy „visszaütött”. Hiába, neki ennyire tellett…

Nem így a „kelta szabadcsapatok”, akikben még egészségesen éltek a haza szeretetének és a hon védelmének eleven, ősi ösztönei, és szívvel-

lélekkel vetették bele magukat a csatába. Morgan, Polydore és Cadwal „gerillaakciója" nélkül Cymbeline nem győzhette volna le Rómát, s talán maga csodálkozott legjobban a „saját győzelmén", mégis, mintha nagyobb örömmel fizette volna a rómaiaknak a hadisarcot veszteségként, mint győzteségként…

Pisanio szolgalelkű, feltétlen hűsége gazdáihoz, Posthumushoz és Imogenhez, a darab legkövetkezetesebb szereplőjévé avatja alakját, mint aki mélyen belelát a száműzöttek lelkébe, de tisztában van azokkal a magasabb természettörvényekkel is, amelyek a többi szereplőt is motiválják, mozgatják. Mintha számára az „aktuálpolitika" csak háttérül szolgálna ahhoz, hogy tudományos-pszichológiai ismereteit és beleélő képességét, nem elsősorban háborús, de békés célok szolgálatába állítsa…

Van a darabnak még egy „neves", de láthatatlan szereplője: Guiderius és Arviragus dajkája, majd később Morgan felesége és Polydore, valamint Cadwal (nevelt) anyja, aki annak idején Belaius parancsára elrabolta Cymbeline fiait, de a darab idején már nincs az élők sorában, név szerint Euriphilé. A név (lehetséges) jelentése: Európaszerető.

Ez a fontosnak tetsző, beszélő név arra utal (utalhat), hogy (nevelt) fiaiba nemcsak a Brit-szigeti kelták identitását nevelte bele, hanem a „legősibb" ún. kontinentális, közép-európai keltákról szóló (dajka?) meséket is elmondta nevelt fiainak, akik édesanyjuknak hitték…

Ő sem lehetett egy politikus alkat, mégis fontos szerepet játszhatott abban, hogy a fiúk, aktuális hazájukat, Britanniát Európa részeként éljék meg, már csak (pannóniai?) származásuk miatt is, s bár mi sem szeretnénk „el-aktuálpolitizálni" látlatainkat, azt kell konstatálnunk, hogy az ún. *Brexit* már Cymbeline korában is ugyanúgy megosztotta Britanniát, Európát és a világot, mint most, 2019 januárjában…

Shakespeare sokrészes, ókori témájú, egymással szoros összefüggésben (hálózat) lévő, egymásból levezethető, egymásból következő, az akkori ismert világ történelmét feldolgozó darabjai után ebben a művében jutott el az ún. királydrámákig. Cymbeline egyszerre ókori mitikus és valós történelmi alak, akinek történetével (valóság show-jával) a mester átvezeti az olvasót, vagy a színháznézőt a mediterrán világ (birodalmak) világából, a brit, majd az angol (birodalom) porondjára. Ez a bizonyos átmenet (Shakespeare hazatalálása) azonban már sokkal a „Cymbeline" előtt elkezdődik…

Látlatait latolgatván néha úgy tűnik, mintha ebben a darabjában tenne pontot annak a hosszú, összetett mondatnak a végére, amelyet pl. a *Titus Andronicus*ban elkezdett (ezúttal nem megyünk visszább).

Ott és akkor egy birodalom (történetesen a római) végének a kezdetét fogalmazta meg: a Rómába került („behozott") szomszéd barbár

idegenek, a gótok, a darab szerint már fogolyként is bomlasztani kezdték „börtönországukat", majd Tamora, a rab gót királynőből lett római kirtályné, tett arról, hogy élősködőként, belülről is kikezdje a gazdaszervezetét, Rómát, amelybe aztán maga is belehalt, de a birodalomnak is vége lett…

A mondat a *Coriolanus*ban folytatódott, ahol Róma magába olvasztotta a szomszédos rokon népeket, és ezen a réven mind jobban erősödött, gyarapodott és került közelebb a „kiteljesedéshez"…

A *Cymbeline* a mondat (mondandó) harmadik, befejező része, amelyből megtudhatjuk, hogy miként nyertek teret az egyszerre idegennek és „távoli rokonnak" számító rómaiak, Britannia-provinciában, s hogy ezzel egy időben, éppen időszámításunk kezdete táján, miként kapcsolódott be a kis szigetország a nagy világtörténelembe: a római-görög-trójai folytonossági sorba…

A britek éppen a római hódoltság idején kezdték meg a függetlenségi harcot, amely együtt járt a brit identitás megszületésével is, ez pedig később éppen Shakespeare korában, az angol világbirodalom csírázó magvait is szárba szökkentette, s az angolok (gondoljunk a királynéra és a fiára, Clotenre) már nem provinciákban mérték a hatalmat, a gazdagságot és a nagyságot, hanem gyarmatokban…

De ne szaladjunk az idő elé (ezt a műveletet hagyjuk meg továbbra is Shakespeare-nek), hiszen majd a királydrámák látlatainál lesz még bőven alkalmunk arra, hogy az angol királyok ügyes-bajos dolgaiba betekintést nyerjünk (igaz, egy leare-i kitérővel).

Cymbeline családi-rokoni kapcsolatait taglalva, amelyek, mint láttuk, egyben népi-nemzeti kivetülésben is sorsdöntőnek bizonyultak, brit-római vonatkozásban, fontos megemlítenünk azt, a történészek által is hitelesített adatot, miszerint bevált római eljárás volt, hogy a szövetséges brit királyoknak (és Cymbeline „szövetséges" brit király volt, mint ez kiderült) csak addig hagyták meg a függetlenségüket, amíg az ún. kliensuralkodó (esetünkben Cymbeline) életben volt, aki egyezséget kötött, hogy Róma az ő végrendelete alapján jár el. A római jog az örökösödést csak apai vérvonalon engedélyezte, s ha az apaági vérvonal megszűnt, a brit királyságot úgy csatolták a Római Birodalomhoz, mintha meghódították volna. A területet és a tulajdont elkobozták, és a nemeseket fogolyként kezelték…

Végre valami jót is mondhatunk a „kliensuralkodóról", hiszen a történet szerint, Cymbeline addig húzta-halasztotta a háborút és a békét (akár hadisarcot is fizetett győztesként), mígnem beállt a várva várt földi-égi konstelláció, és vér szerinti fiai hazaértek, ami szavatolta, hogy a rómaiak (az egyezség szerint) továbbra is tiszteletben tartsák a brit füg-

getlenséget. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Shakespeare „Cymbeline”-je, az időnyerés színjátéka, hiszen aki időt nyer, az életet nyer, s Cymbeline korábban számon tartott passzív, erőtlen, tehetetlen „Naplopása” valójában az időnyerés királyává is avathatja a címszereplőt.

A „száműző” Cymbeline ezek szerint akarva-akaratlanul (törvényes véletlen) időt nyert azzal, hogy a „száműzött”, és ál-fiakat (Posthumus, Cloten) nevelt, vér szerinti fiai (Guiderius és Arviragus) viszont „álapánál” kapták meg azt a kelta identitást, amellyel biztosították a brit királyság jövőjét, éppen a római jog szerint, de a rómaiak ellen…

Hogy mindeközben maga Shakespeare is „számot űzött”, zsonglőrködött az idővel, az (év) számokkal, és éppen lenullázta a világ, a római és a brit időt, már nem csak a római jogból fakad (bár, tudjuk, Julius Caesar is fontos időfaktor, történetesen a „hetedik”), hanem saját ötlet…

Ha írásunk vége felé ezt a bizonyos nagy visszatérést, földi hazatalálást, a csillagos égre vetítjük és ott próbáljuk tetten érni a „csillagokat”, de mondhatunk sztrákokat is, akkor érdemes kiindulnunk Shakespeare „szám űzéseiből”, aki egészen a nulláig űzte azokat.

Krisztus születése a Kos (lásd: Isten báránya) és a Halak (lásd: az őskeresztények hal szimbólumát) világkor (ún. Platón év, vagy precesszsziós év, vagy nagyév) határán történik, az „abszolút nulla időt” ez az ún. precessziós kospont határozza meg. Cymbeline másik neve (mint ezt már írásunk elején jeleztük), Cunobeline azt jelenti: Belinus kutyája.

A cymBELINE és a cunoBELINE, valamint a Belarius szavaknevek BEL-je arra való utalás, hogy Cymbeline és Belarius egy és ugyanazon apaarchetípus két megnyilvánulási formája: a Kutya (az ún. keleti zodiákus állata, a kelták keletiek) és a (nyugati zodiákus szerinti) Kos megfelelője.

Cymbeline ezek szerint, teret és időt tekintve is a KOS-ban tartózkodik, mégpedig (ahogy korábban megállapítottuk) Napként. A Kos az asztrálmítoszi hagyományban a mindenkori kezdet jegye, akár „kiséves szinten” (a Nap éves útja az állatövön) akár „nagyéves vonatkozásban”. (A Nap 26 000 éves ciklusa az állatövön hátráló mozgással.)

A történet szerint tehát az udvarban, vagyis a KOS jegyben tartózkodik a Nap (Cymbeline) mellett, a Merkúr (Pisanio), a Vénusz (Imogen), a Hold (Posthumus), a Szaturnusz (Cloten), a Mars (Iachimo – egy ideig), a Jupiter (Jupiter – hacsak egy álom erejéig is), vagyis az archaikus világ valamennyi „bolygója”.

Száműzetéssel (közvetetten) legelőször a két édesfiú, Guiderius és Arviragus kerül ki a „Kos-udvarból”. Ők ketten mint Cymbeline utódai a jövő, még fiatal, de testben, lélekben erős-egészséges Napfiai, fénykezdeményei. A Kosból való „kilépésüket” valamennyien követik, csak a Nap

marad. A csillagmítoszi hagyományban a Kosban a Mars van otthon, a Nap viszont erőben. Ez a konstelláció egyezést mutat a történelmi hellyel és idővel: a Római Birodalom „Mars-alljai": Augustus császár, Iachimo, Lucius „otthon érzik magukat Britanniában", a „Brit-Nap", a klienskirály, vagyis Cymbeline, viszont erőt próbál színlelni. A száműzöttek (ki-ki a maga pályagörbéjén) beavatódnak, megjárják az élet (egyesek a halál) földi és égi iskoláit, és a maguk „szerencsecsillaga" által vezéreltetve esnek át külső és belső, testi és lelki átalakulásokon az éppen aktuális erők (értsd: állatövi jegyek) hatására, miközben meg is őriznek valamit eredeti mivoltukból…

A legszerencsésebb, legegészségesebb változást a két királyfin tapasztalhatjuk, akik távol az udvar intrikáitól, és a társadalmi elvárásaitól, nem voltak kitéve mindenféle alkalmazkodásból fakadó személyiségtorzulásnak, mint az udvar többi tagja, hanem szinte születésüktől fogva a nagybetűs Természethez igazították belső óráikat, és ezen a réven a bennük szunnyadó eredendő életerő szabadon, nyert teret ahhoz, hogy azok legyenek, akiknek rendeltettek: hazaszerető, fényes jövő előtt álló, de a kelta múltat nem megtagadó, magukkal békében élő és nem meghasonuló, a romanizációt szerencsésen elkerülő, s hadd ne soroljuk tovább, „Morgan-fiúk", vagyis (nevelő)apjuk után: nagyok, tiszták, világosak, barlangban született Napok…

Ha Cymbeline 20 évvel korábban nem száműzte volna (éppen a rómaiakkal való összejátszás– hamis – vádjával) Belariust, és az nem vitte volna magával a fiúkat, akkor, minden valószínűség szerint, Guideriusra is Arviragusra is hasonló sors várt volna, mint az udvar többi tagjára, akik elvesztették kelta mivoltukat, és britonokká romanizálódtak. Cymbeline Shakespeare-nek köszönheti ezt a 20 évnyi időt, a fiúk viszont éppen a Britanniát megtámadó római hadaknak köszönhetik, hogy, ha kerülővel is, de visszatérhettek apjukhoz, és még pont időben: Kospontban…

Shakespeare-nek ebben a darabjában talán Posthumusért és Imogénért izgulhattunk a legjobban, őket állította rivaldafénybe a mester, mint a játék fő témáját. A Cymbeline-fiúk a melléktéma szereplői…

Lehet, hogy Shakespeare csak el akarta terelni a figyelmünket, s talán a rómaiak figyelmét is, lánya és nevelt fia ügyeivel, hogy közben édesfiai nyugodtan kiteljesedjenek barlangjuk sötétjében, hogy aztán a „kezdésre", a nagy kezdetre, a kezdetek kezdetére megjelenhessenek a Brit-világ királyi színpadán?

Tudjuk: Shakespeare-nél minden lehetséges, az is pl., hogy megadja nekünk a kezdőhangot, mondjuk egy cintányéron: cinnnnn…

Lear király
(Semmi)

Lear története Britanniában a „régi időkben” alig valamivel több mint kéthétnyi (fél holdciklusnyi) régi idő, amelynek során az aggastyán király száműzi azokat, akiket talán a legjobban szeret, majd őt magát is utoléri a száműzettetés azok részéről, akik viszont nem szeretik. A darab legnagyobb részében annak lehetünk tanúi, hogy Lear a saját léthatárait és az egyetemes lét határait is feszegeti, tágítja, miközben országa peremére kerül űzetése során, elkótyavetyélt királyságának a legkeletibb tartományába, és Dover fehér szikláinál maga is úgy torkollik a halálba, mint Dover folyója, a Dour (amelyről a város a nevét kapta, a név jelentése: folyó) a tengerbe ezen a helyen. A *Cymbeline* korábban már említett pulzáló lüktetése (lásd ott) a *Lear király*ban a végső határig, Doverig tágul, majd megszűnik, semmivé válik. A száműzőt és a száműzöttet, vagyis Leart, Shakespeare visszafordíthatatlanul semmibe veszi, a semmibe viszi:

„Lear:
(...)
– Hát te, gyöngyszemünk,
Végső, de nem utolsó – te, kiért
Verseng Frankföld teje s Burgund bora,
Mit szólsz te, hogy még dúsabb harmadot
Szerezz, mint testvéreidé? Beszélj!
Cordelia:
Semmit, Felség.
Lear:
Semmit?
Cordelia:
Semmit.
Lear:
Semmiből nem lesz semmi: újra szólj!”
(Első felvonás, első szín – Mészöly Dezső fordítása)

„Kent:
(...)
»Nesze semmi« ez, te Bolond!
Bolond:
Annyit ér, mint egy fizetetlen prókátor böfögése. Nem is adnál érte semmit! Semmi hasznát sem veszed a semminek, komám?

Lear:

Nem hát, fiú, hisz a semmiből semmi sem lesz.

(...)

Bolond:

Pompás cimbora voltál, míg nem kellett törődnöd az ő komorságával. Most nulla vagy szám nélkül. Még én is többet érek nálad: én bolond vagyok, te semmi vagy."

[Ezeket a szavakat a Bolond Lear királyhoz intézi – H. I.]

(Első felvonás, negyedik szín – Mészöly Dezső fordítása)

Úgy tűnik ezek szerint, hogy öreg Learünk már a történet legelején kénytelen szembesülni a hamleti lenni vagy nem lenni létkérdéssel. A „vanás", a „levés", ill. a „nem levés" (semmi) azonban mindkettőjüknél túlmutat egyszeri önmagán, és nemcsak az adott élethelyzetekből, az itt és mostból fakadó egyéni, személyes tehetetlenség mondatja velük ismételten a van ige főnévi igenevét (lenni) és a semmi főnevet (a semmi jelentése: nem létező, valaminek a hiánya, „nem levés" stb. – a főnév viszont élőlényt, tárgyat, elvont fogalmat jelölő szófaj), hanem egy általános nagy kérdésen is elmélkednek, mint József Attila:

„Semmi, semmi, semmi, semmi, semmi,
legyen, hogy ne legyen,
legyen, hogy ne legyen –
mondjuk: Edit.
(...)
Egy: semmi.
Kettő: semmi.
Három: semmi."

(Részletek József Attila: Semmi című verséből)

Ha jól sejtjük, József Attilát egy Edit nevű hölgy inspirálta a „Semmi"-re, aki ki is adta az útját a költőnek. (*Edit*io = kiadás – latin) Hamlet esetében leginkább talán az édesanya, Gertrud kényszeríti ki fiából az egyetemes létezés „szállóigéit". (A Gertrud név germán eredetű, és a „dárdák varázslónője" értelmű. Valóban: mintha Gertrud királyné „elvarázsolta" volna első férje, Hamlet apja „dárdáját" is, fiának, Hamletnek „dárdáját" is, és jelenlegi férje, a dán király, Claudius „dárdáját" is. A három férfi miatta, érte volt kénytelen „férfiúi dárdáit" latba vetni. A dárda a hímvessző eufémiája.)

Lear királyunkat leányai, de mindenekelőtt Cordelia zökkentette ki az időből, és taszította a nagy semmibe, amiből nem lesz semmi. (A Cordelia név „szívecském" értelmű, és a legkisebb lány valóban apja és királya „szíve csücske" volt, bár megjegyeznénk, hogy általában nem a saját leánygyermekeinket szoktuk „leszívecskézni",

hanem a szeretőnket, jobb esetben a feleségünket...) Márpedig Lear csak egy helyütt tesz említést volt feleségéről az egész darabban, ami már önmagában is gyanús, az viszont még inkább elgondolkodtató, ami az özvegy királynak halott feleségéről eszébe jut Regan, a középső lánya kapcsán:

„Regan:
Örömmel látom itt felségedet.
Lear:
Regan, remélem is. Mert van okom,
hogy ezt higgyem rólad. Ha nem örülnél,
elválnék sírban fekvő jó anyádtól,
hiszen tudnám, hogy megcsalt!...”
(Második felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Vajon miért éppen a feleség hűtlenségének a lehetősége, ill. saját felszarvazottságának az árnya kíséri (kísérti) ebben az elszólásban a több mint 80 éves Leart?

„Bolond:
De tudod-e, mért van háza a csigának?
Lear:
Mért?
Bolond:
Hát, hogy fejét belehúzhassa, nem pedig, hogy lányainak elajándékozza, s a szarva tok nélkül maradjon.”
(Első felvonás, ötödik szín – Mészöly Dezső fordítása)

És mitől olyan biztos felesége hűségében? Vagy éppen a halott királyné volt hűtlensége jelenti számára az egyetlen bizonyosságot?

Lear itt és most beszél másodszor közvetlenül Regannel, míg az első beszélgetésük a darab legelején esett meg, amelyben Regan „szeretetet vallott” apjának:

„Regan:
(...)
(…) Ezért most kimondom:
én lekicsinylek minden örömet,
mit test vagy lélek dúsan fölkinál,
s csak egy örömem van: fölségedet
szeretni.”
(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Regan öröme látszólag itt is, ott is apja iránt érzett szeretetéből fakad, már csak az a kérdés, őszinték-e a szavai. A középső lány gyaníthatólag mindkét esetben az elvárásoknak megfelelően viselkedik, és olyan válaszokat ad apjának, amilyeneket Lear hallani szeretne tőle is,

és a másik (két) lányától is. A következő magától adódó kérdés, hogy miért is teszi fel az apa a leányainak ezt a bizonyos kényes kérdést:

„Lear:
(...)
(…) Halljam, lányaim
(mivel most leteszem királyi tisztem,
a föld s a kormányzás gondját-baját):
melyiktek szeret a legjobban engem –
hogy annak adjak többet, akinél
szív s érdem egybeesik. (…)"
(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Nem szokványos ugyanis, hogy egy efféle osztozkodásnál, ilyen közvetlen módon, a világ szeme láttára szembesítse egy apa, aki történetesen egy öreg király, a saját lányait, örököseit, azok iránta érzett ki tudja milyen szeretetével, és kösse ehhez a bizonyos szeretethez azt, hogy kinek-kinek mit és mennyit juttat örökül királyságából...

De miért is várnánk el Leartől, de elsősorban Shakespeare-től, hogy szokványos legyen? És milyen is lenne az a bizonyos „szokványos"? Tudnunk kell, hogy abban az időben (a darab egyszerre játszódik az ókorban, i. e. 909 körül és a 16–17. században – erre még kitérünk) a leánygyermekek apjukat illették, az apa tulajdonának számítottak. Fontos továbbá azt is megjegyeznünk, hogy a királyok akkortájt (isteni törvény szerint) halálukig uralkodtak (nem mentek nyugdíjba), haláluk után viszont a legidősebb fiúgyermeket illette az ország, méghozzá egy darabban, és nem felosztva. Lear tehát már csak azért is érezheti magát kellemezlenül, mert (eddigi tudomásunk szerint) nincs fia, fiúörököse, éppen ezért nem tud (talán nem is akar?) a szokásoknak megfelelni, így a lányok jogán, szeretetén történő örökösödés lehetőségét választja, annak minden következményével. Ezek a bizonyos következmények teszik ki magát a (manifeszt) darabot, az előzményeket viszont Shakespeare gondosan (szemérmesen?) elhallgatja, pontosabban sejtetések, utalások révén iktatja a sorok közé, talán éppen azért, hogy a lappangó (titkos?) üzenetekre is felhívja a figyelmet a maga „megszokott", de nem szokványos, rejtjeles nyelvén.

Shakespeare is, és általa Lear is pontosan tisztában volt azzal, hogy a királyság, az ország ilyetén való elosztása (amit mai szemmel nézve felfoghatunk akár egy igazságos és demokratikus cselekedetnek is Lear részéről), feldarabolása, három vagy akár csak két részre való osztása, annak megsemmisülésével, semmivé válásával jár. Lehet, hogy ezt fejezné ki az a bizonyos „cordeliai nagy semmi"?

A darab legelső párbeszéde Kent és Gloster között az első felvonás első színében mintha azt sejtetné, hogy Lear már réges-rég eldöntötte, a

királyságot két, és nem három egyenlő részre osztja vejei között, de a legidősebb és a középső lány jogán. A legkisebb lány és annak jogcíme említést sem nyer, nem is beszélve a kedvenc lány, Cordelia potenciális férjjelölteiről, Lear harmadik lehetséges vejeiről, akik nem mellesleg az ellenség „térfeléről" érkeztek leány- és királyságkérőbe. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy Shakespeare ebben a darabjában is folytatja az ellenséghez való száműzés gyakorlatát.)

De lássuk azt az ominózus párbeszédet, amelyet Shakespeare minden bizonnyal nem véletlenül komponált a történet kezdetének kezdetére:

„Kent:

Azt hittem, hogy a király jobban szereti Albany herceget, mint Cornwallt.

Gloster:

Nekünk is mindig úgy tűnt; de most, hogy fölosztotta a királyságot, nem nyilvánvaló, melyik herceget tartja többre, mert olyan egyenlően mérte ki kettőjük részét, hogy a legtüzetesebb vizsgálat se találna köztük különbséget."

(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Kent és Gloster párbeszédével Shakespeare szinte arra kényszerít bennünket, hogy elgondolkodjunk azokon a bizonyos (korábban említett) előzményeken, amelyeket valamilyen okok miatt tilos a nevén nevezni, mégis (és talán éppen ezért) meghatározó szerepük lehet a cselekményben. Vajon mikor és (ami még fontosabb) miért döntött úgy Lear, hogy Goneril és Regan „visznek mindent", Cordelia meg semmit, azt a bizonyos nagy semmit? Attól tartunk, hogy ennek a szokatlan leari döntésnek mély érzelmi gyökerei lehetnek, s a kulcs(szó): a szeretet, annak milyensége, mennyisége stb. Ennek a ki tudja megmondani milyen szeretetnek a tesztelése zajlik előttünk nyilvánosan, alig valamivel túl a kezdetek kezdetén, s az sem lehet véletlen, hogy Goneril és Regan első, darabbéli megszólalása ebbe a bizonyos szeretetbe burkolva nyilvánul meg.

Mintha Lear abban a tudatban élne, hogy jól ismeri lányait, képes arra, hogy ellenőrzést gyakoroljon felettük, kontroll alatt tartsa tetteiket, viselkedésüket, gondolataikat, érzelmeiket. De mintha számolna azzal is, hogy Goneril és Regan (okkal?) nem szereti őt, csak látszatra, de maga sem kedveli a két idősebb nővért (talán szintén megvan rá az oka, hogy miért), csak úgy tesz, mintha...

A látszatot fenntartva, a rend és a békesség kedvéért, no meg azért, hogy a múlt továbbra is homályban maradjon, közös érdekből (íratlan törvények, Leartől való félelem, érzelmi zsarolás, megfélemlítés) a nyílt színen, a nyilvánosság előtt játsszák el a „szeretettesztet", és a „nagylányok"

az elvárásoknak megfelelően felmondják a „szeretetleckét". A tárgyból mindketten kitűnőre vizsgáznak, és elnyerik méltó jutalmukat, a fél-fél királyság pedig biztosíték arra, hogy bizonyos (régen történt) események továbbra is titokban maradjanak. Eddig nagyjából rendben is volnánk, most már csak az a kérdés, mi volna a helyes válasz, ha Cordelia a tét?

Vegyük észre, hogy Cordeliának valójában három kérője is van egyszerre, és ezúttal nem babra megy a játék, még csak nem is „királyságban játszanak", a tét maga Cordelia (a név jelentése, mint tudjuk, szívecském).

A francia király és Burgund hercege mellett Lear most nem elsősorban apa vagy király, ő maga a harmadik „kérő", és mint ilyen, aktív szerepet tölt be a Cordelia kezéért, szívéért vívott küzdelemben. Kérői mivolta természetesen rejtett, belülről éli meg ezt a veszélyes játékot, kifelé továbbra is az uralkodó (lelki) jelmezében mutatja magát. Lear, a rejtett kérő, Cordeliától sokkal konkrétabb választ vár, mint annak nővéreitől, azt szeretné hallani, hogy legkisebb lánya úgy szereti, hogy nem is megy férjhez soha senkihez, marad otthon Lear mellett, mert egyedül őt szereti, úgy is, mint a lánya, úgy is, mintha az anyja volna, de talán legjobban úgy, mintha a felesége vagy a szeretője volna. Az a tény, hogy Lear egy kis koronát hozat a színre, mielőtt lányai „szerelmi vallomásaikat" sorban elmondják, felfogható úgy is, hogy az öreg király Cordeliát – és csakis őt – szeretné maga mellett tudni, mégpedig nem hercegkisasszonyként, hanem királynőként. (Ez lehet a titkos terv, ti. Cordelia királynévé koronázása.)

„[Kürtjel. Belép egy udvarnok a koronával, majd Lear király, Cornwall, Albany, Goneril, Regan, Cordelia és a kíséret]"

(Első felvonás, első szín – Mészöly Dezső fordítása)

Cordelia tudja, hogy Lear nem olyan választ vár tőle, mint nővéreitől, de azzal is tisztában van, hogy amennyiben apját választja, mindkettőjüket elárulja, és ezt, mivel tényleg szereti Leart (méghozzá nemcsak szívvel-lélekkel, hanem talán testileg is), nem teheti közzé. Hogy mindkettőjüket leplezze, és elterelje a figyelmet, teszi szóvá nővérei ellentmondásos válaszait („Miért a férj nővéreimnek, ha csak téged szeretnek?" – lásd fent).

Sok tekintetben emlékeztet Lear király történetének kezdőcselekménye arra a kezdetre, aminek a „Pericles"-ben lehettünk tanúi (lásd ott). Mindkét esetben leánykéréssel indul a darab, a „nem szokványos apák" itt is, ott is fogadják leányaik kérőit, de igazából nem érdekük, hogy férjhez is adják őket, annál is inkább, mert szerelmesek a lányaikba. Ez az apai szeretet-szerelem azonban messze túlmutat a „szokásos", ún. ödipális lelki vonzódáson apák és leányaik, ill. leányok és apáik viszonylatában, és manifeszt vérfertőző testi-nemi aktusokkal terhes. Kö-

zös a két darab továbbá abban is, hogy a leánykérés bizonyos feltételekhez, úgy is mondhatnánk, „szertartásokhoz" kötött. Lear király egy általa előre megrendezett, megtervezett nyilvános „szeretettészthez" köti az ünnepélyes „földosztást" és egyben leánykérést, Periclesnek pedig egy rafinált rejtvényt kellene szintén nyilvánosan megfejtenie ahhoz, hogy elnyerje szerelme kezét. A „próbák" mindkét esetben balul ütnek ki, és az eddig fennálló (látszólagos) rend és egyensúly, az idővel együtt, annak rendje és módja szerint kizökken, ami egyben a cselekményeket is a saját útjaikra indítja. Lear ugyanúgy keresi vándorlása során (vén fejjel) az elveszett időt, az egyensúlyt, a nőt, legyen az akár a saját lánya is, mint a fiatal Pericles a lányt, a feleségét. Hogy aztán jutnak-e valamire, vagy éppen semmire? Ez itt is, ott is (továbbra is) nagy kérdés.

Az embernek akaratlanul is egy régi találós kérdés jut eszébe. Egy házban laknak Senki és Valaki. Senki elmegy vadászni, Valaki madarászni. Ki marad otthon? A válasz: és. De írhatnánk akár nagybetűvel is: ÉS. Ez a bizonyos ÉS lehetne tehát az (ős) kötő(szó?, anyag?, szellem?) a semmi és a valami, a Senki és a Valaki között. Vagy talán ez az ÉS kötné össze az öreg Leart a fiatal Periclesszel, vagy Cordeliával? Bárhogy legyen is, észre kell vennünk, hogy ebben az ÉS-ben benne van a SE is (ti. visszafelé, és kis csalással), ez pedig annyit jelent: szintén nem (többszörösen nem), és mintha ez a tagadást kifejező szó rokonságban állna a SEmmivel, amiből, mint tudjuk (Lear szerint), nem lesz semmi.

Ezek a leari, cordeliai semmik egyszerre vonatkoztathatók a szeretet hirtelen megszakadására (Lear szeretete Cordelia iránt tehetetlen gyűlöletbe csap át, Cordelia szeretete dühös kiábrándultságot, csalódást jelez Lear irányába), továbbá a föld, az ország, a királyság felaprózódására, semmivé válására, de előrevetíthetik Lear és Cordelia (meg a szereplők legtöbbjének) megsemmisülését, az egyetemes létezés „nagy reccsét" is.

Lear király hirtelen haragja emlékeztet arra a szintén pillanatok alatt kialakult érzelemváltozásra, amelyet Pericles élt meg, amikor leendő menyasszonyáról kiderült, hogy már nem szűz, sőt, éppen az apa a liliomtipró szerető. A hősszerelmes Pericles szinte egy szemvillanás alatt ábrándult ki, s illant el belőle a szerelem érzelmi felindultságában. Tévednénk azonban, ha az öreg Lear király furcsa és váratlan heveny megnyilatkozását csupán vénségéből, időskori bogarasságából, szenilitásából eredeztetnénk, és nem vennénk figyelembe Cordelia iránt érzett nagyon mély, ősi ösztönökből eredő, kontrollálatlan (ezért beteges), testet-lelket megrengető (nemi) vágyait, amelynek révén végzete be is teljesedett.

Lear a darab talán legkiélezettebb élén, legkihegyezettebb pontján mintha elárulná magát, s ezt nemcsak mi, hanem a „másik" kérő, a Francia (király) is észreveszi, és szóvá is teszi:

„Francia:
Nagyon különös,
hogy ő, akit felséged úgy imádott,
zengve dicsért, mint öreg évei
vigasztalóját, most egy perc alatt
oly szörnyűséget tett, ami letépi
a szeretet dús köntösét! A bűne
oly förtelmes lehet, hogy szörnyeteggé
avatja őt – vagy felséged korábbi
imádata talán hiteltelen?
Róla ilyet (ha nem történt csoda)
elhinni nem tudok."
(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

A Francia (kérő) Learhez intézett szavai, Cordelia vélt förtelmes bűneire vonatkozólag, magából Cordeliából kényszerítik ki apjához szóló, akár a leleplezés erejével is bíró, súlyos kérőszavakat:

„Cordelia *(Learhez)*:
Csak arra kérlek, Felség, hogy – mivel
A mázas, síma szóhoz én nem értek,
S ha jót akarok, szó nélkül teszem –
Jelentsd ki itt, hogy nem sötét gyalázat,
Paráznaság, gyilkosság, fajtalanság,
Vagy becstelenség fosztott meg kegyedtől,
Csak az, hogy nincs folyvást mézeskedő
Nyelvem s szemem... De ez oly hiány,
Mit nem bánok, mert gazdagítja lelkem –
Bár jól tudom, ezért vesztettem el
Kegyes tetszésed…"
(Első felvonás, első szín – Mészöly Dezső fordítása)

Vajon mi lehet a magyarázata annak, hogy Cordeliának apja iránt érzett szeretete kapcsán (a Francia kérő „bátorítására") a gyalázat, a becstelenség, a gyilkosság, a paráznaság és a fajtalankodás jut először eszébe? Gyaníthatólag az, amit Learről egyszer már megállapítani véltünk, akkor ti., amikor Regan iránta érzett (ál) öröméről felesége hűtlenségére asszociált. Lear is, Cordelia is tagadásba burkolják a bizonyosságot, az általuk elkövetett, megélt förtelmes bűnöket, ahhoz hasonlóan, mint amikor Goneril is és Regan is (ál) szeretetbe rejtik apjuk iránt érzett gyűlöletüket, félelmüket. Ezek után már nem csodálkozunk azon, hogy Cordelia kérlelő szavai az apánál nem találnak meghallgatásra:

„Lear:

Nem! Jobb lett volna, ha
meg sem születsz, mint hogy semmibe végy."
(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Lear „Nem"-e felér akár egy beismeréssel is, azzal ti., hogy az említett bűnöket az „apakirály" valóban elkövette. A „semmibe vevés" ezúttal nem az apának, a királynak kötelezően kijáró gyermeki, alattvalói tisztelet hiányáról árulkodik, inkább arról lehet szó, hogy Cordelia Leart férfi mivoltában utasította vissza, és vette semmibe az öreg „hím", a „sónyaló vén kecske" éretlen, perverz, hiú önérzetét.

A magyar (és a nemzetközi) népmesekincsben is találkozhatunk Lear király „esetének" előképeivel, hasonmásaival, variánsaival, amelyekben a motívumok sok átfedést mutatnak egymással. *A só* című magyar népmese öreg királya szintén három félárva, ti. anya nélküli lányára szeretné hagyni királyságát. Mindkét esetben a lányok apjuk iránt érzett szeretetének szóbeli kifejezése dönti el, hogy kinek mi jut örökül. A két idősebb lány válasza itt is, ott is az elvárásoknak megfelelő, közhelyszerű, bár a szimbólumok nyelvén mégis sokatmondó. A legkisebb lányok válasza mindkét esetben rendhagyó. Cordeliánál „semmi", a népmese legkisebb leánya viszont elmondása szerint úgy szereti a vén királyt, mint az emberek a sót. A legkisebb lányok válaszaik miatt kitagadtatnak, és a „szomszéd király" veszi őket feleségül „úgy, ahogy vannak", ami (mint látni fogjuk) nem csak kisemmizettséget jelent. A történetek végén a legkisebb lányok újra viszontlátják apjukat.

A mese „só"-ja és Cordelia „se"(mmi)-je is szinte magától értetődő természetességgel olvasható egybe tetszés szerint: só-se, sose, sós-e?, SOS, esetleg szó se stb. A mesét értelmezvén (lásd Benedek Elek 1995: 254–256) első megközelítésben arra juthatunk, hogy milyen okos is a legkisebb lány, hiszen valahonnan tudni véli, hogy milyen fontos is a (konyha)só (nátrium-klorid – NaCl) az embereknek, sőt maga a földi élet sem képzelhető el só nélkül. [Tudnunk kell, hogy az ún. konyhasó a legismertebb és az egyik legfontosabb só a földön. A földi élet minden sejtje tartalmaz sót, méghozzá vízben oldott állapotban, de a sejtközi folyadékok is sóoldatok. Az ún. fiziológiás (értsd: élettani, életadó, életőrző) oldat (életvíz?) nem más, mint só vizes oldata 0,9 vegyszázalék arányban. Az emberi sejtek térfogata csak akkor marad változatlan, ép és egészséges, ha a környezetében lévő folyadék ún. ozmózisnyomása ugyanakkora, mint a sejteké. Ezt nevezik izotóniának (értsd: egyenlő ozmózisnyomásnak). Az emberi szervezet sejtjei izotóniásak. A gyógyászatban a sejtek megóvása céljából szoktak a betegeknek ilyen fiziológiás-izotóniás oldatot adni infúziókban. A súlyos sérülések során szabaddá vált szövetek mosására is izotóniás-fiziológiás oldatokat használ-

nak.] A mese végén az öreg király a saját nyelvén is megtapasztalhatja, hogy milyen íztelen (ízetlen?) a sótlan étel-élet, amit az újdonsült férj-király etet vele okulásul. Az értelmezésnek ezen a szintjén a mennyiség és a minőség összefüggéseire asszociálhatunk a só szó kapcsán attól függően, hogy sok van belőle egy adott helyen, vagy kevés.

Egy, a sóhoz kapcsolódó közmondás révén azonban már egészen mély tartományait járhatjuk be „sós mesénknek": „Sok só lében, kevés só asszonyban tűrhetetlen." A közmondás „sótlan asszonya" olyan, mint az öreg királynak felkínált sótlan ebéd: hiányzik belőle az élet sója. A mese öreg királyának legkisebb lánya arra próbálta ráirányítani figyelmünket és apja figyelmét is a só szóval, hogy a vén (kecske) király túlzásba vitte otthon a sóevést (nyalást), hiszen élt-halt a sóért. (A mesében az öreg király maga ismeri be, hogy „erősen szeretem a sót".) Ebben a kontextusban a királylány maga a tömény, élettel teli só, aki-amely folyamatos evődésnek (évődésnek) volt kitéve apja mellett, és ezen a réven „sósága" minőségileg is, mennyiségileg is csorbát szenvedett. A mese királylányának „sójáról" azért nem szabad „so-se" egy szót se ejteni, mert tabu, s ha mégis „elsózza-elszólja" magát, kitagadtatik. Mindazonáltal nyílt titok is lehetett az első éjszaka joga (Ius primae noctis). Ezzel a joggal élt (vissza?) a mese királya is, s talán Lear is, amikor lányai „sóját nyalta, savát marta". A só tehát a mesében magát a szüzességet jelképezheti, amelytől az öreg mesebeli király megfosztotta lányait. Így lett a legkisebb királylány (is) egy fokkal sótalanabb, mire a szomszéd fiatal király felesége lett, ami annyit tesz: már nem volt szűz, amikor férjhez ment. A szomszéd király mégis feleségül vette „úgy ahogy volt", hiszen maga is tisztában volt az öreg apák jogaival.

Cordelia „semmi"-je a magyar népmese révén kaphat újabb értelmet: annak a (király)lánynak, aki nem szűzen megy férjhez (mint pl. Cordelia), az adott korban nincs semmije, ti. a szüzesség a „valami", a „minden", amit jövendőbelijének adnia kellene, ha volna. A francia „szomszéd" ugyan feleségül veszi Cordeliát (mert igazi gavallér, és valahonnan ismeri menyasszonya sorsát és végzetét), aki viszont visszatér ahhoz, akinek odaadta mindenét.

Shakespeare mesterien vezeti le Cordelia igazmondásának stációit, azt a folyamatot ti., amelynek során a legkisebb leány fokozatosan győzi le magában az apjától való félelméből eredő (kényszer)szeretetet, ill. az apa iránt érzett „igazszeretet" titkolni való félelmét, amikor a „szeretetpróbán" a sorára-sorsára vár. Cordelia, Goneril vallomása után csak ennyit jegyez meg:

„Cordelia *(félre):*
Cordelia mit tegyen? Hallgat s szeret."

(Első felvonás, első szín – Vörösmarty Mihály fordítása)

Regan színvallását követően Cordelia már differenciáltabban fogalmazza meg önmagának (önmagában) apja iránti érzéseit-érzelmeit:

„Cordelia *(félre):*
Szegény Cordelia!
És mégsem az, mert szívem gazdagabb,
Mint nyelvem: abban biztos vagyok."
(Első felvonás, első szín – Vörösmarty Mihály fordítása)

A saját viszonyát apjához (noha a legkisebb lány) az érett nő hangján hallgatja el, majd teszi közzé a „semmi" által, de (mint láttuk) ebbe a semmibe a „valami" is beletartozik, az a bizonyos valami, ami szívét gazdagabbá teszi (förtelmes – édes? – bűn), amelyet nem lehet, nem szabad, nem illik a nyelvére venni.

A továbbiakban Cordelia azt a különbséget próbálja megfogalmazni, ami a saját, apja iránt érzett szeretete és nővérei, Goneril és Regan apjuk iránt érzett szeretete között fennáll:

„Cordelia:
(...)
Mért mentek férjhez a nővéreim,
ha csakis felségedet szeretik?
Aki majd engem elvesz, elveszi
a szívem, gondom, figyelmem felét.
Én nem fogok, mint ők, oltárhoz állni,
hogy közben az apámat szeretem."
(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Nem lehet, vagy mégiscsak lehet, de nem szabad egy apát úgy szeretnünk, mint a szerelmünket, vagy a férjünket, mint ahogy (jó esetben) a szerelmünket, férjünket is elsősorban férfiként természetes szeretni, és nem apaként. Cordelia a maga részéről próbálja elkülöníteni magában is, és a világ előtt is ezeket a bizonyos „szeretettípusokat", egyszersmind azonban nővéreinek a szavahihetőségét is megkérdőjelezi szavaival, sőt, biztosan tudja, hogy testvérei nem mondanak igazat. Mintha Cordelia tisztában lenne azzal, hogy Goneril és Regan mézesmázos szavai nemcsak (talán nem is elsősorban) a királyi birtokok utáni sóvárgást fejezik ki, hanem mindenekelőtt az apjuktól való félelmet. Ezért tekinthető a darab egyik alapkérdésének, hogy miért is mentek férjhez a Lear-lányok, ha már egyszer csakis az apjukat szeretik, ahogy maguk mondják. A lehetséges válaszok közül az egyik lehetne talán az is, hogy Lear egyszerűen férjhez adta őket, félelemből (bűntudat?), amely a lányokon elkövetett förtelmes bűnök következménye. Mintha Lear úgy próbálna könnyíteni a lelkén, hogy a bűneiért cserébe földet,

birtokot, „fele királyságot” ígér, és ad is a lányainak, amelyekhez „férj is jár”. (Zárójelben jegyeznénk meg, hogy a tisztelt férj urak is cinkosok, hiszen mindketten megtapasztalhatták a nászéjszakán, hogy feleségeik szüzességét már csak bottal üthetik. A megrontott, romlott feleségek és a csalódott, cinkos férjek nem véletlenül élnek rossz, gyermektelen házasságban, s az sem véletlen, hogy az asszonyok ösztönösen vonzódnak a szintén romlott Edmundhoz, aki beteljesíti végzetüket, és általa kölcsönösen megsemmisítik egymást.) Lear valójában úgy adja el a lányait, hogy közben megveszi őket, s cserébe (látszat)szeretetet és hallgatást kér, és kap is mindaddig, amíg Cordelia meg nem jelenik a színen, és új rendet nem teremt, amely a régit „véghez viszi”. Ismét József Attila jut eszünkbe, egy négysoros, ún. töredék:

„Valamikor volt a tett,
abból lett a gyülölet,
ebből pedig szeretet
s a világnak vége lett.”

A leari világvége (amely nem lírai, mint a József Attila-i) egy végtelenül hosszúnak tűnő, valójában „csak” alig kéthetes vezekléstörténet, amelyben a „tett”, az (ős)bűn(ök) sohasem kerülnek explicit, vagyis konkrét és világos kimondásra, annál részletesebben ad teret Shakespeare a bűnhődés minden apró részletének. A darabot olvasva többször van olyan érzésünk, mintha Lear szinte mindenáron kikövetelné magának a szenvedést, ami mintha alanyi jogon illetné meg. A maga módján talán élvezi is ezt a semmibe vezető pogány keresztutat, talán éppen azért, mert bizonyos abban, hogy a semmi Cordelia, a másik semmi ő maga, és semmiből nem lesz semmi. Shakespeare viszont mintha abban lelné legnagyobb örömét, hogy miként rejtse (rejtesse) el előlünk a Lear-család viselt dolgait, kétes múltját, amelyet a darabból magunknak kell kihámoznunk. Ismét próbára tesz bennünket a mester: szeretjük-e eléggé ahhoz, hogy megfejtsük a feladványát, elég jó-e a rejtvény ahhoz, hogy figyelemre méltassuk?

Úgy tűnik, hogy Shakespeare *Lear király*a is azok közé a művei közé tartozik a mesternek, amelyekben érdekesebb, fontosabb, meghatározóbb mindaz, ami tételesen nincs leírva, mint maguk a leírottak. Minden arra vall, hogy a *Lear király*ban a semmi a valami, és ennek a shakespeare-i semminek érdemes utánajárni, ha „ÉS”-re akarunk lelni. Az első szembetűnő semmi (valójában Senki), hogy a királyné, vagyis a lányok anyja, Lear felesége, csak halotti alakjában sejteti magát egy villanásra, méghozzá negatív előjellel. (Tudjuk, Lear fejében megfordul az a gondolat, hogy nem apja lányainak, de legalábbis Regannak, mint ahogy erre már korábban tettünk utalást.) A mesékben egy kicsit is jára-

tos, némi pszichológiai érzékkel is megáldott (megátkozott?) Shakespeare-kedvelő, aki most éppen „Leart olvas”, ilyenkor már pontosan tudja, hogy ez a mesei kezdőmotívum (ti. öreg, özvegy király, eladó fiatal lányok) nem kecsegtet túlzottan jó folytatással, legalábbis ami a lányokat illeti.

De térjünk vissza a királynéhoz. Shakespeare-nél már megszokhattuk, hogy fontos szerepet tölthetnek be darabjaiban olyan személyek, akikre „csak” hivatkoznak, de maguk nem jelennek meg a színen. Ilyen „szereplő” lehet a (halott) királyné is, akivel kapcsolatban sok kérdés merülhet fel bennünk, méghozzá olyan kérdések, amelyekről Lear igyekszik elterelni a figyelmet, a mesternek viszont érdeke fűződik ahhoz, hogy a magunk által feltett kérdésekre válaszoljunk. Úgy intézi, hogy néhány jelentéktelennek tűnő utalással (pl. a királyné általi megcsalattatás ötlete vagy a címszereplő életkorának – 80 év – említése) beférkőzhessünk a darab lappangó (semmi) tartományaiba is, amelyek szervesen egészítik ki a történetet (valami). Lássuk azokat a bizonyos felmerülő kérdéseket! Ha Lear „most” 80 éves, hány éves lehetett akkor, amikor leányait nemzette? Mennyi idősek a lányok? Hány éves lehetett a királyné, amikor leányait szülte? Mennyi korkülönbség van a leányok között? Mikor halt meg a királyné, és milyen körülmények között? Milyen hatással volt a leányokra anyjuk elvesztése? Hogyan viszonyult Lear felesége halálához? Milyen volt a viszonya az özvegy királynak anyanélküli leányaihoz? Tett-e Lear különbséget a lányok között? És még sorolhatnánk.

Mielőtt megkísérelnénk a válaszadást, érdemes néhány általánosan elfogadott tényre felhívni a figyelmet. A középkorban a 40 évet megélt embert meglettnek, az 50 felettit öregnek, a 60 felettit aggastyánnak számították. A középkori Angliában a születéskor várható élettartam 30 év lehetett, míg a 21 éves korban várható életkor kb. 64 év volt. A lányok átlagéletkora a házasságkötéskor 18–22 év lehetett, vagyis a fogantatásuk kb. 19 és 23 évvel korábbra tehető. A nemesi családok lányai sokkal korábban házasodtak, így minden bizonyal Lear lányai is. Mindehhez tegyük hozzá, hogy Lear király i. e. a 900-as években élt (legalábbis a krónikák szerint), vagyis ezelőtt mintegy 3000 évvel, így a fenti életkorra vonatkozó sajátosságokat néhány évvel korábbra tehetjük.

A fentiek figyelembevételével jogosnak tűnhetnek Lear kétségei saját apaságát illetően. Amennyiben ugyanis lányai 18 és 22 éves korukban vagy korábban mentek, ill. mennének férjhez (vegyünk átlagosan 20 évet vagy kevesebbet), és az emberek (férfiak is) ha megérték a 60 éves kort, már aggastyánnak számítottak, akkor nehezen képzelhető

el (bár nem is teljesen kizárt), hogy Lear kb. 20 évvel korábban, vagyis aggastyánként nemzette volna lányait. Amennyiben Lear mégis a lányainak nevezi Gonerilt, Regant és Cordeliát (márpedig annak nevezi), akkor nem kizárt, hogy sajátjainak fogadja el ugyan őket, de tudja, hogy mégsem az „övéi". Elképzelhető (bár természetesen nem teljesen biztos), hogy a királyné Lear felkérésére, sőt, megrendelésére szülte a királynak a gyerekeket, talán abban bízván, hogy lesz közöttük fiú is. (A középkorban a nemesi családokban az ifjú nők nyilvánosan szültek, akár 100 néző előtt is, annak bizonyítékául, hogy „belőlük jön ki" a jövendő örökös. Vannak adataink arról is, hogy a középkorban a királyi nászéjszakák gyakran az udvar és a család jelenlétében zajlottak. Ennek egyik lehetséges oka az volt, hogy meggyőződjenek a menyasszony szüzességéről, másfelől pedig az, hogy a jelenlevők megbizonyosodjanak a házasság úgynevezett elhálásáról.) Tekintettel Lear aggastyánságára (persze öregember nem vénember), a nemzés aktusát más férfi látta (férfiak? látták) el a király tudtával és beleegyezésével. Ennél a feltételezett lehetőségnél már csak az a rosszabb „forgatókönyv", ha a királyné, mintegy magától, a „saját örömére és kielégülésére" lépett félre, és próbálta elhitetni a királlyal, hogy a lányok az övéi.

Amennyiben tehát feltételezéseinknek van (lehet) valóságalapja (márpedig sok jel arra vall), Lear királynak meglehet minden oka arra, hogy ne szeresse úgy (ne úgy szeresse) leányait (legalábbis „apaként"), mint ahogy „kellene" (illene). Az a tudat, hogy nem volt képes eleget tenni nemi-nemzői feladatainak, valamint az a tény, hogy a királyné, akár Lear tudtával és beleegyezésével, akár „saját szakállára" szült más férfitól (férfiaktól?) gyermekeket, történetesen lányokat, akik nem is lehetnek igazi örökösei, olyan lelki traumát okozhatott az öreg királynak, amelyet gyakorlatilag élete végéig sem tudott kiheverni. Folytatván ezt a feltételezéssort, nem elképzelhetetlen, hogy ezek a fel nem dolgozott, Lear férfiúi önérzetét, hiúságát, büszkeségét és ki tudja még miét sértő és megalázó körülmények olyan személyiségtorzulásokat okoztak benne, amelyek elsősorban nem szenilitásában vagy kisebb-nagyobb bogarasságban, egyéb furcsaságban (pl. indulatkitörések) nyilvánultak meg, hanem leányai (akik talán nem is voltak vér szerinti gyermekei) megrontásában. Azokra a förtelmes bűnökre gondolunk, amelyekről Cordelia már tett említést, miután Lear kitagadta: gyalázat, becstelenség, paráznaság, fajtalankodás... Jellemző módon a mennydörgős-kénköves vihar Lear tudata mélyéből a felszínre veti bűnei tömkelegét. Mintha az „eszement királynak" éppen azok volnának a legtisztább pillanatai, amelyeket ez az egyszerre nyílt mezei és belső háborgás, az elemek csatározása váltanak ki. (Lear itt sok tekintetben emlé-

keztet Hamletre, aki megjátszott bolondságában mondhatta el az igazat. Lehet, hogy Lear egy elaggott Hamlet? Vagy Hamlet egy megifjodott Lear?) Shakespeare „viharai" nem először és nem is utoljára engednek teret a (fő)hősök elfojtott, elhallgatott, (maguk elől is) elhazudott titkos förtelmeinek, eredendő ősbűneinek, megrázó emlékeinek.

„Kent / Caius *(Learhez):*
Itt van, uram? Aki az éjszakát
kedveli, most remeg: az ég dühe
az éji állatot is megijeszti,
a vackára hajtja. Felnőtt korom óta
ilyen tűzcsíkokat, bénító dörgést,
ilyen bömbölő szelet és esőt
nem éltem át. Nem embernek való
e megpróbáltatás.
Lear:
Az istenek,
akik föntezt a rémes zajt csinálják,
most látják: kik az ellenségeik.
Reszkess, bitang, ki titkos bűnt takargatsz:
lesújt a jog! Bujkálj, véreskezű,
fuss, hitszegő, s te, erényt mímelő,
ki vérfertőzve élsz! Hullj darabokra,
te galád, aki fondorkodva törtél
a mások életére! Ó, ti bűnök,
tépjétek föl rejtekajtóitok,
és kérjetek kegyelmet odafönt
zord bíráitoktól! – Énellenem
többet vétettek, mint vétettem én."
(Harmadik felvonás, második szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Nem véletlenül jegyzi meg Kent, hogy a vihar, amely utolérte Leart, nem embernek való megpróbáltatás. Lear itt és most saját elállatiasodott, sötét ösztönénjével kénytelen szembesülni az „ég dühében". Mindazonáltal (szintén jellemző módon) marad benne annyi „lélekjelenlét", hogy önvédelméül képes relativizálni a maga által elkövetett bűnöket, azzal áltatva magát, hogy ellene is vétettek, sőt, még többet is, mint maga vétett másoknak. Aki ilyen körülmények között képes ilyen pszichés „tornamutatványra" (és még József Attilát is „idézi": „…nem vétettem / többet, mint vétettek nekem." – [Íme, hát megleltem hazámat…] – részlet), az semmiképp nem nevezhető elborult elméjű, demens ügyefogyottnak, éppen ellenkezőleg, egyre több régi és új ügyben megpróbáltatik:

„Lear:
Neked rossz, hogy a dühöngő vihar
a bőrünkig hatol – neked igen,
de aki nagyobb bajjal küszködik,
az meg sem érzi. A medve elől
kitérsz; de ha a tenger zúg mögötted,
azzal nem bírsz, hát inkább szembefordulsz
a medvével. Mikor az elme
nyugodt, a test kényes; ez a vihar
minden fájdalmat kiszorít belőlem,
csak egy lüktet: hálátlan lányaim.
Beleharapna ez a száj a kézbe,
mely ételt tesz bele? De bosszút állok.
Nem sírok többet. Ilyen éjszakán,
engem kicsukni? Zuhogjon, kibírom.
Ilyen időben! Regan! Goneril!
Idős apátok, aki jó szivével
kedvesen odaadta mindenét –
Jaj, ez az őrületbe visz, ne kelljen
gondolnom erre!”
(Harmadik felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Ne hagyjuk magunkat becsapni: Lear igazi „dörzsölt”, személyiségében zavart, öregkori elbutultságot színlelő, valójában éles eszű pszichopata, aki ezúttal is (idősebb) lányai hálátlanságára, a maga „kitettségére” és a bosszúállásra tereli a figyelmet, miközben érzi, hogy emberként mégsem bír el a mögötte zúgó tengerrel, vagyis a hirtelen rázúduló tengernyi halálos vétek emlékével. Nehéz elhinnünk (bár tudjuk: Lear magának is őszintén hazudik), hogy a (volt?) király kiszolgáltatottságában még szociális érzékenységet is mutat: együttérez a szegényekkel, a nincstelenekkel, a ruhátlanokkal:

„Lear:
(...)
(Letérdel) Ti ruhátlan szegények, mindenütt,
kik tűritek e kegyetlen vihart,
födél nélkül, kiéhezett tagokkal,
lyukas rongyokban kibírjátok-e
az ilyen évszakot? Jaj, nem törődtem
ilyesmivel. Gyógyulj, pompában élő!
Tedd ki magad a szegények bajának,
hogy aztán nekik add fölösleged,
ha már az ég nem adta.”

(...)

(Saját ruháit kezdi leszaggatni) Ledoblak titeket, kölcsönzött takarók! Gyerünk, kigombolni!

(Kent / Caius és a Bohóc lefogják, nehogy meztelenre vetkőzzön.)"

(Harmadik felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Nem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy ezúttal is elterelő hadműveletről lehet szó: Lear a saját és mások figyelmét kísérli meg a szegényekkel való látványos együttérzéssel manipulálni, egészen odáig menően, hogy ruháitól is próbál megszabadulni. Ezen a ponton viszont (akaratlanul is vagy Shakespeare által akarva) ismét elárulja magát, hiszen (véleményünk szerint) a meztelenre vetkőzést nem annyira a ruhátlanokkal való empátia, hanem a saját jelmezéből (bőréből?) való kibúvás, bűneitől való megszabadulás, kivetkőzés motiválja. A „kölcsönzött takarók" olyan (királyi?) jelmezek, amelyekben az egyszerű, gyarló halandókat királyoknak nézik, de a valóságban (mint esetünkben is) arra valók, hogy leplezzék, eltakarják ugyanezeknek az egyszerű, gyarló halandóknak a bűneit. A ruhának, a (jel)meznek ugyanis megvan az a mágikus tulajdonsága, hogy eggyé váljék a viselőjével (ez az, amikor a ruha teszi az embert), és ennek a bizonyos viselőnek (esetünkben Learnek) minden tette beleivódik, ami miatt egyre nehezebb a viselete, és arra ösztönzi az embert, emberünket is, hogy levesse magáról.

Lear vélt vagy valós viselt dolgairól azonban nemcsak maga a vén király ad hírt, néha akarva, néha akaratlanul, de sokat megtudhatunk róla (a múltjáról), ha jelentőséget tulajdonítunk azoknak az elszólásoknak is, amelyeket az őt még mindig tisztelő, hozzá ragaszkodó, talán szerető, hozzá közelállók jegyeznek meg vele kapcsolatban. Ilyen figurája a darabnak a bohóc, aki bizonyos szempontból felfogható úgy is, mint Lear kivetült tudattalanja, mélyén része, aki mindig az igazat szólja, és nem a valót, mint Lear. Szavainak szimbolikus, de annál nehezebb súlya van, viszont egyszer sem szólja el magát, mint gazdája. Zárójelben megjegyzendő, hogy a „Bohóc" Nádasdy Ádám fordításában „Bohóc", Vörösmarty Mihály és Mészöly Dezső fordításában viszont „Bolond". Tiszteletben tartva Nádasdy Bohócát, valamint azt a fontos észrevételét, hogy: „Bohóc: az eredetiben Fool, azaz »udvari bolond«, hivatalos szórakoztató. Lear »fiúnak« szólítja, de nem biztos, hogy fiatal. Láthatólag jól ismerik egymást. A 19. század vége óta néha nőre osztják a szerepet, olykor ugyanaz a nő játssza, mint Cordeliát (ugyanis egyszerre sosincsenek színen)." (2. sz. lábjegyzet, 305. oldal – N. Á.)

A magunk részéről mégis szerencsésebbnek tartjuk Bolondként számon tartani ezt a fontos epizodistát, annál is inkább, mert következete-

sen Lear jelenlétében (talán helyette is?) mondja a magáét, mintha az öreg király beszélne belőle. Cordeliának és a Bolondnak tehát (mint láttuk) nincs közös jelenete (jelenése) a színen, ami persze nem jelenti azt, hogy ne volna (lett volna) közöttük valamilyen fontos (lelki) kapcsolat:

„Lear:

(...) De hol a bohócom? Két napja nem láttam.

Lovag

Amióta a fiatal úrnőnk elment Franciaországba, felség, a bohóc egyre csak búslakodik.

Lear:

Nem kell mondanod, észrevettem. (…)"

(Első felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Talán mondanunk sem kell, hogy Cordelia elmenetével a Learben élő Bolond búslakodik. Igaz viszont az is, hogy „Cordelia nélkül Lear csak codli", tekintettel arra, hogy a Cordelia szóban (névben), ami, mint már többször utaltunk rá, „Szívecském" értelmű, benne rejlik a Lear is: COR(4) DE(2) L(1) IA(3). Cordeliában tehát Lear él, lakik, mozog, Learben pedig a Bolond beszéli ki a mélyből az öreg király lelkiismeretének titkait:

„Lear:

Mióta vagy ilyen dalos kedvedben, fiú?

Bohóc:

Azóta van ez tata, hogy a lányaidból anyát csináltál magadnak. Mikor a kezükbe adtad a nádpálcát és letoltad a gatyádat. *(Énekel)"*

(Első felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

A Bolond nem bolond, de nem is az a dolga, hogy szórakoztasson, nevettessen, mint egy bohóc, hanem az, hogy a maga furfangos észjárását követve nem elszólja magát, mint Lear, a gazdája, de kétértelmű igazságokat fogalmazzon meg, és mondjon ki, méghozzá célzottan, tudatosan, megfontoltan. A Bolond által mondottakat értelmezhetjük úgy (is), hogy a szenilis apa cselekedeteivel (földosztás, Cordelia kitagadása) olyan ostobaságot követett el, mint egy naiv kisgyermek, aki kellő tapasztalatok és érett józanság híján hirtelen felindultságában „kiskorúsította" magát, és immár mint egy durcás, sértett, de egyben kitaszított és kiszolgáltatott kisfiú olyan gyámoltalan, hogy anyjaként leányai gyámkodnak felette, olyannyira, hogy ha rosszat tesz, bűntudatában maga tolja le a gatyáját, hogy „anyjai" megérdemelt – kiérdemelt – büntetésül jól elfenekeljék azzal a bizonyos nádpálcával a meztelen alfelét. A Bolond szavai egyelőre még képletesen értendők, mondandója a szimbólumok képes nyelvezetén elevenedik meg előttünk.

„Lear tata” letolt gatyája és lányai kezébe adott nádpálcája azonban nemcsak (s talán nem is elsősorban) képletes, hanem arra, az első látásra képtelenségnek tűnő mozzanatra való utalásként is felfogható, miszerint nem rajta (ti. „Lear apán”) követnek el erőszakot, hanem éppen maga viszi véghez lányain ferde hajlamaiból fakadóan a megrontást, amikor előttük meztelenre vetkőzik, és a hímvesszőjét (nádpálca) azok kezébe erőlteti. A Bolond szövege azonban arra is alkalmas, hogy még tovább élezzük, sarkítsuk a szavak értelmét. Gondolhatunk pl. olyan szerepjátszós szexuális perverzióra (fetisizmus), amelyben (egykor) az idős apa arra kényszerítette (a tulajdonát képező) kislányait, hogy fenekeljék el egy felcserélt „papás-mamás” játékban, amelyben a kiskorú leányok játsszák a mamát (értsd anya), és a papa (értsd Lear) a kisfiú.

Csak találgathatjuk, hogy ki és milyen asszony lehetett Lear anyja, milyen férfi az apja, és miként nevelték a kis Leart. Azt viszont rövid kitérőként érdemes megjegyeznünk, hogy ezeknek a bizonyos „elfenekeléseknek” is megvan a maga – történelmi, társadalmi – hagyománya és pszichológiája. Vannak olyan (perverz?) emberek, akikben nem a nemi szervek, hanem más testtájékok, pl. fenék, keltenek nemi vágyat. Adott esetben ezeknél az embereknél ez a testrész (fétis) már önmagában is elegendő ahhoz, hogy felizgassák és kielégítsék az illetőt. Akadnak, akik nem csak szerepjátékok keretében szeretnek az elfenekelésre váró kislány vagy kisfiú, a szigorú tanár bácsi vagy néni szerepébe bújni. A „fenekelés” során a puszta dominanciánál többről van szó. Az enyhe fájdalom és a következtében fellépő szexuális izgalom nem a véletlen műve, ugyanis a fenék és a comb találkozásánál egy rendkívül érzékeny terület található, ami sokak számára erogén zóna. (A felvilágosult gondolkodó, Jean-Jacques Rousseau még életében kiadta önéletrajzát, amelyben egyebek mellett említést tesz a popsiverés iránti fétiséről, amelyet 8 éves korára vezet vissza, amikor az igazgatónője egy ízben jól elnáspángolta. Állítása szerint ez a gyerekkori esemény életre szólóan meghatározta szexuális hajlamát és szenvedélyét.) Az elfenekelés pszichológiai szempontból rossz hatással lehet a gyermekre, hiszen az erős szülő a gyenge gyermeket fenyíti (a bántalmazás eleve primitív büntetési forma), ami által megfélemlíti, megalázza és agresszióra tanítja, arra ti., hogy miként kell elbánni a gyengébbekkel. A fenekelés esetében ráadásul a testrészek közelsége miatt a fenékre mért ütések sokszor a nemi szerveket is stimulálják (az anális zóna eleve erogén), így az erőszak sokszor szexuálisan is felizgatja a gyermeket, a szenvedés és az öröm élménye összekapcsolódik, ami a későbbi szexuális életre is kihatással lehet.

A „bolond beszédből” ezek szerint akár arra is következtethetünk, hogy Lear (feltételezett) nemi aberrációja és furcsa személyisége eset-

leg kora gyermekkorában elszenvedett testi-lelki szexuális traumák következménye. Nem lehet célunk természetesen, hogy több nemzedékre visszamenően bizonytalan következtetéseket vonjunk le a Learek szexuális szokásait illetően. Mindazonáltal nem hunyhatunk szemet olyan, ún. transzgenerációs, „öröklött sors" felett sem, amely bizonyos mértékig láthatatlan, titkos rugóként determinálja hőseink cselekedeteit és végső soron az egész darab kimenetelét, legalábbis ebből a (pszichológiai) értelmezési szemszögből nézve.

Úgy gondoljuk ugyanis, hogy a két idősebb lány (egy pár) ún. gonoszsága nem csak (nem elsősorban) az öreg király furcsa, következetlen viselkedésére adott válasz, és apjuk iránti ellenszenvüket nem csupán a váratlanul „ölükbe csöppent" fél-fél királyság tulajdonlásából eredő hatalmi pozíció motiválhatja. Egymás kölcsönös (mély) nem szeretése, az egymástól való lappangó félelem, az egymástól való tartás (mint erre már utaltunk) a régmúltba nyúlhat vissza, amikor az aberrált király azokat a bizonyos (szexuális) perverziókat vélhetőleg elkövette rajtuk kislány korukban, vagy talán még később is. Lear ún. gonoszsága (mint erre már szintén utaltunk) részben a feltételezett gyermekkori traumák, az öröklött sors következménye, másrészt viszont abból is fakadhat, hogy leányait nem tartja sajátjainak (noha a kor szokásainak megfelelően valójában a saját tulajdonát képezik). Erre vallanak kivetült (mély)énjének, vagyis a Bolondnak idevonatkozó megjegyzései:

„Bohóc:
Mert tudod, tata,
A veréb kiskakukkot etetett,
az felnőtt, s bekapta a verebet.
Szóval, kialudt a gyertya és most itt vagyunk a sötétben."
(Első felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

A képes beszéd ún. manifeszt értelmezésében arra utal, hogy Leart (veréb) a lányai (kakukk), akik idővel felnőttek, megsemmisítették (bekapták). A lappangó jelentés viszont abban rejlik, hogy a „veréb kakukkot etetett", vagyis Lear (veréb) nem a saját utódait nevelte (etette), hanem másokét, vagyis a lányok nem verebek, hanem kakukktojásból kikelt kakukkfiókák a Bohóc (jel)képes nyelvén. (A kakukk ún. fészekparazita. A költés időszakában 10–20 fészket is meglátogat, amelyekbe 1-1 tojást rak. A kakukkfiókák rendszerint korábban kelnek ki a tojásból, mint a gazdamadár fiókái. A frissen kikelt kakukkfióka kilöki a fészekből a többi tojást vagy a frissen kelt „mostohatestvéreket", ezért a mostohaszülők egyetlen fiókaként nevelik, és az önállósodásig (50 nap) a dajkamadár szülők etetik.)

Újfent előállt az a (shakespeare-i) helyzet, hogy amennyiben kellő mélységig meg akarjuk érteni a *Lear király*t (márpedig ez a feltett szán-

dékunk), akkor a mester által vezettetve egy párhuzamos, lappangó történet töredékeire bukkanhatunk, amelyet magunknak kell összeraknunk. Ha jól bánunk az apró részletekkel, úgy illeszthetjük azokat (vissza) a *Lear király*ba, mint kulcsot a zárba, és ezen a réven megnyithatjuk a teljesség (ami nem semmi) kapuit. Ehhez a bizonyos teljességhez tartozik az a tény is (maradván tovább az idézetnél), hogy a Bohóc nemcsak egyszerűen (talán pejoratív értelemben) „tatázza" le Leart, de tisztában lehet azzal is, amit a király szintén pontosan tud, hogy ti. akár a nagyapja, a tatája is lehetne lányainak, s talán az is.

Kent gróf (átöltözve Caius – a név jelentése: örüljetek – talán nem véletlen, hogy ilyen „átöltözött néven" jelenik meg Kent, aki Caius Marcius Coriolanustól vette magára álnevét, de kölcsönözhetett Caius Luciustól is a *Cymbeline*ből, vagy lehetett a *Windsori víg nők* francia orvosa, netán ő volt (lett) Caius Iulius Caesar), aki a darab elejétől a végéig kíséri Leart, és részese a „tata" vezekléstörténetének, egyébiránt azért is egyengetheti az öreg(je) útját még kitagadtságában is, mert talán szorosabb közöttük a kapcsolat, mint első látásra gondolnánk. Ő képviseli Lear fiatal, tiszta, egészséges, bűntelen fiúi énjét, mintha a fia volna, vagy talán az is. Érdekes módon Shakespeare egyedül Kent és Lear esetében tartja fontosnak a kormeghatározást:

„Lear:
Hány éves vagy?
Kent / Caius:
Már nem olyan fiatal, uram, hogy egy nőbe az énekhangja miatt beleszeressek; de még nem olyan öreg, hogy egy nőt bármiért is bálványozzak. Negyvennyolc évet cipelek a hátamon."
(Első felvonás, negyedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Úgy tűnik, hogy Kentnek sincsenek jó tapasztalatai a nőkről, kivétel talán Cordelia…

Lear:
(…)
Ostoba, bolond vénember vagyok,
nyolcvan fölött, se több, se kevesebb."
(Negyedik felvonás, hetedik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

A darab bizonyára „kibírná", ha az említett számok nem kerülnének kimondásra, ha viszont mégis említést nyernek, érdemes jelentőséget tulajdonítanunk nekik. Kent a lányok vélhető születésekor, vagyis kb. 20 évvel korábban, 28 év körüli lehetett, és nem 60 feletti, mint Lear. Shakespeare talán a számok (életkorok) révén próbálta sejtetni a „Lear-lányok" valódi apai, vagyis kenti vérvonalát. Egy „generációval" korábban, vagyis 48 évvel ezelőtt ugyanis Lear volt nemzőképes korban

(30-32 éves), s Kent talán az ő elhallgatott, titokban tartott törvénytelen fia, zabigyereke. A töredékekből tehát mintha kezdene összeállni egy olyan „fattyúcsaládfa", amelyben Lear tata „kakukkfióka" lányai, vagyis Goneril, Regan és Cordelia, valójában az öreg Lear édes, de törvénytelen fiának, vagyis a fattyú Kentnek a gyermekei. (Zárójelben érdemes újra összefoglalni ezt a fontosnak tetsző feltételezést: Kent Lear törvénytelen zabifia valakitől, Goneril, Regan és Cordelia Kent és a királyné, vagyis Lear feleségének a gyermekei, vagyis Lear „édes nagyapja" – tatája – a lányoknak. Lear valószínűleg megölte vagy megölette a királynét, vagyis a feleségét. Kentet a fentiek értelmében nemcsak fiúi kötelessége kötötte Learhez, de apaként is viszontláthatta rövid időre életben maradt legkisebb lányát, majd mint Lear, aki meg is halt a színen, maga is halni készül elveszett lánya utáni bánatában.) Feltételezéseinket talán alátámasztani látszik a darab „tükörtörténete", a másik szál, amelyben analóg módon jelennek meg az egymásnak megfelelő személyek: Lear öregségére, nagyapaságára Gloster korossága, apósága rímel, Kent (feltételezett) fattyúsága Edmund házasságon kívül születettségével van szinkronban. Shakespeare talán azért (is) írt egy másik (második) cselekményszálat Lear király történetébe, hogy egyfajta analógiás logika mentén ebből a komplementer tükörtörténetből (is) nézzük vissza a fő témát, és lássunk át ezen a réven annak homályain.

Ez a bizonyos analógiás logika úgy működik, hogy ha valami az egyik oldalon megtörténik és igaz, az a másik oldalon is az. Ha tehát pl. Gloster kitagadja Edgart, az édesfiát, akkor ez azt is jelenti, hogy Kent, akit Lear tagad ki, is édesfia a királynak. Edgar fiúi ragaszkodásában és az apja iránti szeretetből fakadóan lesz képes arra, hogy kitagadottságában a halálos fenyegetés ellenére is nevet és szerepet változtatván (Rongyos Tamás, ügyefogyott, később parasztlegény) végigkísérje beteg, öreg, vak apját a halálba vezető úton. Ezzel párhuzamosan sokkal valószínűbb, hogy Kentben sem csupán az alattvalói hűség vagy a király tisztelete az elsődleges oka annak, hogy maga is halálos fenyegetettségben Lear kísérőjéül szegődik szintén álnéven és álszerepben, mint Edgar. Minden arra vall, hogy egy ősibb kapocs, a fiú öreg édesapja iránti eredendő szeretete dolgozik benne. Kevés olyan darabja van Shakespeare-nek, amelyben a fiúk ilyen tisztán és mindhalálig jók apjukhoz akkor, amikor (valljuk be) ezek a bizonyos apák nem is mindig szolgáltak rá erre a jóságos szeretetre.

Már csak az a kérdés, hogy mi is mozgatja a fiúkban a „nagy érzést". A lehetséges választ szintén a Bolondtól kaphatjuk meg, ha visszatérünk a „kakukkos idézet" utolsó kitételére, amely szerint: „Szóval, kialudt a gyertya és most itt vagyunk a sötétben." A kialudt gyertya természetesen

Lear hatalomvesztettségét fejezi ki, de, mint mindig, a „bolond beszéd" most is tartogat többletjelentést, azt ti., hogy Lear egy magával a (Nap) fénnyel, és nélküle sötétségbe borul a világ. Ez a leari sötétség jó egyezést mutat Gloster megvakításával, szeme fényének elvesztésével. Shakespeare ezúttal nem horizontálisan tükrözteti szereplőit, hanem vertikálisan: Lear maga a rangvesztett Nap a viharos esőben (Vízöntő) és egyben egy „elfogyott" – napfogyatkozásos – Nap is, méghozzá lányai árnyékában. A három lány ezúttal is, mint Shakespeare nő-hármasai (lásd pl. Valeriát, Virgiliát és Volumniát a *Coriolanus*ból) a Hold római mitológiából ismert aspektusait jelenítik meg: Luna (Regan) az ég, Diana (Cordelia) a föld és Hecaté (Goneril) az alvilág istennője.

Gloster, Edmund és Edgar szintén Hold-hármas, ezúttal férfi kiadásban: az öreg(apó), vagyis Gloster az elfogyott (újhold) vagy a holdfogyatkozásos Hold, míg Edmund és Edgar felváltva egymásba alakulnak, úgy váltják magukat, ahogy a Hold dagad vagy csökken. Shakespeare ezt a fajta, a Hold fázisait megszemélyesítő költői képeit több helyen is alkalmazza, gondoljunk pl. Caius Marcius Coriolanus és Tullus Aufidius folyamatos darabbéli egymássá válására a *Coriolanus*ból. Ezek a shakespeare-i, hol jobb-bal, hol fent-lent, hol bent-kint tükröztetések nemcsak azt a célt szolgálják, hogy pazar esztétikai élményben részesítsenek bennünket a szimmetria révén, de nagymértékben gazdagítják a darab jelentésrétegeit is. Ha tehát az érdekel bennünket, hogy mi mozgatja a fiúkban apjaik iránti jóságukat, szeretetüket, azt vagyunk kénytelenek válaszolni, hogy ugyanaz az erő, amely a Napot, a Holdat, a Földet és a többi égitestet a pályájukon tartja egymás körüli keringésükben, tengely körüli forgásukban, egymáshoz viszonyított mindenkori helyzetükben. Az már egy más kérdés, hogy a tömegvonzási erő okát sem tudjuk, így a szeretetét sem…

Korábbi Shakespeare-látlatainkból már megszokhattuk, hogy a mestertől nem idegen, sőt szinte törvényszerű nála, hogy történeteinek megrajzolja égi vetületeit is, vagy ha úgy tetszik, a csillagos eget vetíti a földi valóságra úgy, hogy az égitestek megszemélyesülnek, és emberi, állati, növényi és egyéb alakban utánozzák a bolygók, csillagok, holdak stb. aktuális mozgását, helyzetét, amiből aztán kikerekednek a darabok cselekményei. A leggyakrabban visszatérő ilyen (F)földre transzponált „égi mutatvány" talán a Nap és a Hold fogyatkozása, amit azonban leginkább csak sejtet az alkotó. Ezúttal viszont annak lehetünk tanúi, hogy hosszabb idő szenteltetik az elsötétüléseknek, és a „Hold-oldal", vagyis a Holdat megszemélyesítő (csonka, mert anyanélküli) család férfitagjai elmélyülten taglalják, és láthatólag maguk is meghatározó jelentőséget tulajdonítanak a jelenségnek.

Shakespeare már a darab első felvonásában elmondatja a férfi Holdhármassal Lear király történetét, méghozzá egyszerre csillagászati – heliocentrikus – reneszánsz és csillagmítoszi – geocentrikus – középkori nyelven. Gloster a régi idők, a középkor embere, Holdja. Edmundot az új, a reneszánsz idő szele kapja szárnyra, és emeli magasra, kerekíti teljessé, fényessé átmenetileg rosszakaratú, de talán jogos felvilágosultságában, Edgar pedig maga a két kor, a két idő határán hódol, „holdal", ő a darab egyik nagy túlélője. (Lehet, hogy Shakespeare saját magát írta bele Edgar szerepébe?) De lássuk most szöveghűen is a párbeszédeket, amelyek valójában monológok:

„Gloster:

Ezek a múltkori nap- meg holdfogyatkozások semmi jót nem tartogatnak nekünk. Bár a természettudomány meg tudja őket így meg úgy magyarázni, de az élővilágot igenis sújtják a következmények. A szerelmek kihűlnek, a barátságok fölbomlanak, a testvérek elszakadnak; a városokban lázadás, a vidéken anarchia, a palotákban árulás; apa és fia közt elszakad a kötelék. Az én gazember fiam is ezt igazolja: íme, fiú az apja ellen. A király fölrúgja a természetes vonzalmat: íme, apa a gyermeke ellen. Véget értek számunkra a szép idők. Intrika, hazugság, hátbatámadás, mindennemű bomlasztó zűrzavar fog zaklatni minket a sírig. Puhatold ki ezt a gazembert, Edmund; abból semmi bajod nem lesz. Csak óvatosan! – És a derék, hűséges Kentet meg száműzték, s mi a bűne: őszinteség! Furcsa ez, nagyon furcsa. *(Gloster el)*

Edmund:

Íme a világ végtelen hülyesége: amikor rossz felé mennek a dolgok – gyakran a saját tévelygéseink miatt –, akkor a kudarcainkért a felelősséget a napra, a holdra meg a csillagokra hárítjuk, mintha kényszerből lennénk gazemberek, égi elrendelésből ostobák, a szférák hatása miatt válnánk csalóvá, tolvajjá, árulóvá; mintha az égitestek kényszerítenének inni, hazudozni vagy házasságot törni; szóval minden gonoszságot az istenek erőltetnének ránk. Lenyűgöző, ahogy a kurválkodó emberiség a kéjvágyát egy csillagra fogja. Az apám egy ártó csillagzat, a Sárkány Farka alatt párzott az anyámmal, és a születésem a Nagy Medve csillagai alatt történt, ezért – úgymond – szükségszerű, hogy rámenős legyek és kéjsóvár! Maszlag! Akkor is az lettem volna, ami vagyok, ha odafönt a legszűziesebb csillag ragyog, mikor megcsináltak zabigyereknek.

(Jön Edgar.)

(Tovább magában) És végszóra belép, mint a kegyelemosztó a régi színdarabokban. Az én szerepem az, hogy komiszul búskomor legyek és jajgassak, mint a menhelyi bolond. – *(Hangosan)* Jaj, ezek a napfogyatkozások, micsoda diszharmóniák hírnökei! *(Énekel)* »Fá-szó-lá-mi.«

Edgar:

Hogy vagy, Edmund öcsém? Min meditálsz ilyen komolyan?

Edmund:

Egy jóslaton töprengek, amit a minap olvastam, hogy mit hozhatnak ránk ezek a nap- meg holdfogyatkozások.

Edgar:

Te ilyesmivel foglalkozol?

Edmund:

Majd meglátod, hogy amikről ír, mind be fog következni szerencsétlenségünkre. Gyűlölködés szülő és gyermek között, halál, ínség, régi szövetségek fölbomlása, szakadás a politikában, fenyegetések és átkok a király és a nemesek fejére, értelmetlen gyanakvás, barátok száműzése, hadseregek széthullása, házasságtörés, és még sorolhatnám.

Edgar:

Te mióta vagy ilyen avatott csillagász?"

(Első felvonás, második szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Eddigi elemzéseink során megtapasztalhattuk, hogy Shakespeare valami miatt vonzódik a sötétséghez, a káoszhoz stb., és darabjaiban sem csak „drámai fogás" az idő kibillenése (és nem csak a *Hamlet*ben), de hősei valóban olyan korok tanúi, amelyben a „régi" és az „új" egyszerre kerül színre, méghozzá úgy, hogy ez a bizonyos régi már, és ez a bizonyos új még nincs érvényben. Az így keletkezett semmiben (lásd Cordelia semmijeit) nemcsak a szereplők (legtöbbje) fosztatik meg a fogódzóktól, és veszti el a viszonyítás és a viszonyulás eddig igaznak hitt valamijeit, de ezen a réven bennünk is viszonylagossá kezd válni az a bizonyos valami, és azt kell tapasztalnunk, hogy valóban: „A semmi ágán ül szívem" (József Attila: *Reménytelenül* – részlet). Ezekbe a nagy semmikbe vetülnek be aztán Shakespeare-nél azok a „senki és semmi valakik és valamik", akik és amik egyszerre a „régi" hóhéraiként és az „új" bábáiként kénytelenek (önként és dalolva) eljátszani hálásnak nem mondható szerepüket. Ilyen figura Edmund, aki „édestestvére" lehetne Filepnek (később Richárd) a *János király*ból. Bizonyos szempontból mindketten elhallgatott, inkább tűrt, mint támogatott, törvénytelen, házasságon (és „házon") kívüli „külső tényezők", akikben eredendő „zabiságuk" legalább olyan mély negatív előjelű nyomokat hagyott, mint pl. a Lear-lányokban az apjuk általi (feltételezett) megrontás. Ezért is fordulnak (egyebek mellett) apjaik ellen. (A *János király* Filepje ebből a szempontból szabályt erősítő kivétel, hiszen a „Fattyú" büszke nemzőjére, Oroszlánszívű Richárdra.) Edmund – aki első látásra a leggyengébb láncszem – fontosságát mi sem jelzi jobban, hogy már a történet legelején (fel)színre lép. Tudjuk, Shakespeare-nél gyakran

megesik, szinte szabály, hogy a legellehetetlenítettebb szereplő hajtja a cselekményfolyamot:

„Kent *(Edmundra)*:

Ez nem a te fiad, gróf uram?

Gloster:

Ezt a fiút a születésekor a nyakamba varrták. Annyiszor röstelkedtem a létrejötte miatt, hogy már megedződtem.

Kent:

A létrejötte miatt? Nem értem.

Gloster:

Az anyja bezzeg értette, úgyhogy hamar kigömbölyödött, és előbb volt a bölcsőjében kisfiú, mint az ágyában férj. Hát igen. Egy lyuk tátong az életrajzomon.

Kent:

Percig se sajnáld, kérlek, ha ilyen derék gyerek bújt ki belőle!

Gloster:

Van ám nekem törvényes fiam is, egy jó évvel idősebb ennél, de az se kedvesebb a szívemnek: mert bár ez a büdös kölyök illetlenül jött, mikor senki se hívta, de az anyja szép volt, megcsinálni jó volt, úgyhogy vállalnom kell a kis korcsot. – Ismered az urat, Edmund?

Edmund:

Nem, jó apám.

Gloster:

A nemes Kent gróf. Jegyezd meg, fiam, mert ő nekem kiváló barátom.

Edmund *(Kenthez):*

Állok szolgálatára, gróf úr.

Kent:

Máris kedvellek, s remélem, megismerlek jobban is.

Edmund:

Uram, azon leszek, hogy kiérdemeljem.

Gloster:

Kilenc évig külföldön volt, és hamarosan megy megint. (…)”

(Első felvonás, első szín – Nádasdy Ádám fordítása)

A párbeszédekben a „jó” Glostert ugyan már „megedzette” a röstelkedés törvénytelen fiával kapcsolatban, mégis olyan szavakkal illeti Edmundot annak jelenlétében (a nyakába varrták, lyuk tátong az életfolyamán – értsd: a lyuk semmi, és a semmi maga Edmund –, büdös kölyök, illetlenül jött a világra, senki sem hívta – értsd: nemkívánt gyermek –, korcs, kilenc évig külföldön volt, és hamarosan megy megint), amelyek tovább növelik kisebb fiában a kisebbségi érzésekből fakadó ellenszenvet apja iránt, és a „csak azért is”-t:

„Edmund:
Természet! Te vagy az én istenem;
a te törvényeid az enyém. Miért is
fogadjak el egy ronda jogszokást,
amely finnyásan megfoszt a javaimtól,
csak mert tizenkét hónap, vagy tizennégy
van bátyám s köztem? S mért »törvénytelen?«
Mért »zabigyerek«? A testem hibátlan,
elmém nemes; még hasonlítok is
a rendes nő fiára. Ránk sütik,
hogy »zabigyerek«, »fattyú«!... »Zabi«? »Korcs«?
Minket a természet, titkos gyönyörben,
többnek teremtett, életrevalóbbnak,
mint mikor unott, langyos nászi ágyban
úgy csinálnak egy fészekalj hülyét,
hogy közben félig alszanak! – Na jó.
Törvényes Edgar, kell a birtokod.
Apánk szívében Edmund, a zabi,
ugyanolyan, mint törvényes fia.
»Törvényes«? Várj csak!... Ha ez a levél
célt ér tervem szerint, a fattyú Edmund
a törvényest leköröz. Előre!
Istenek, védjétek a korcsokat!”
(Első felvonás, második szín – Nádasdy Ádám fordítása)

A külhonból (átmenetileg) hazaérkezett Edmund már az új idők új dalának, a természet(tudomány?) istenének áldoz, ahogy ez egy felvilágosult, reneszánsz, individualista, mindenre elszánt, gyökértelen, de életrevaló, és valami miatt mégis sajnálatra méltó ifjú „semmitől” maga által is elvárattatik. A 12-es szám arra az egyévnyi eltérésre utalhat, amely közte és (fél)testvére, Edgar között fennáll. A 14-es viszont (ha ti. Holdként tekintünk Glosterre és fiaira) félholdnyi, fél(Hold-)testvéri időt (és Holdat) tesz ki, ami „testvérek közt” akkor egy, egész és új vagy teli (holdnyi), ha 28-at tesznek ki. Edmund akkor semmi (senki), amikor teljesen elfogy, meghal. Láthatatlanná válik, mint az újhold a darab vége felé. Edgar újholdságát, vagyis semmiségét viszont egy fa odvában érhetjük tetten, de ekkorra már nem is Edgar, hanem Rongyos Tamás. Visszatérve a korábbi (párbeszédes) idézetre, figyelemre méltó, hogy Kent milyen mélyen együttérez Glosterrel és Edmunddal akkor is (s talán éppen ezért), ha az egyiknek lyuk tátong az életrajzán, a másik meg korcs. Lehet, hogy Edmundban, a törvénytelenben, saját magát látja vissza, Glosterben pedig saját apját, Leart tükrözi neki a „lyukas életű” öreg?

Fontos továbbá észrevennünk ezen a helyen (is) azt a fényt, félig áteresztő tükröt (trükköt), amelyet Shakespeare oly ügyesen helyezett a „lányos" és a „fiús", anyák nélküli család közé, s amelyen keresztül szinkronban lehetünk részesei a párhuzamosan zajló történéseknek, egészen odáig menően, hogy a kettőt egy idő után egybelátjuk.

Edmund hivatalosan nincs ugyan kitagadva, de eddigi életének nagy részét külföldön élte, mivel apjának kellemetlen a zabisága. Edgar viszont hivatalosan is kitagadtatik, a föld (örökség) pedig átmenetileg a zabit illeti akkor, amikor a legerősebb pályája során, s amikor testvére éppen egy fa odvába bújik. Edmund ebben az állapotában a teliholdnak felel meg, Edgar pedig a láthatatlan újhold. Jellemző módon Glosternek és Edmundnak ezeket megelőzően színlelnie kell az egymás iránti tiszteletet és szeretetet, igazság szerint viszont (mint láttuk) kölcsönösen szégyellik, ill. utálják a másikat. Learéknél (mint már láttuk) is hasonló a helyzet: a földosztást látszólag kölcsönös szeretet motiválja, amely igazság szerint kölcsönös gyűlölet és egymástól való félelem, amely mindvégig kimondatlan marad. Ezen a ponton érdemes a láthatatlan tükörbe nézni. Ahhoz ugyanis, hogy a Learek (eddig is sejtett) titkait felfedjük, át kell pillantanunk a „fiús" oldalra, vissza kell néznünk (mint egy videót újra és újra) Gloster és Edmund viszonyát és a köztük tátongó (fekete) lyukat, amelybe ha belepillantunk, azt láthatjuk, hogy: a „zabilányok" osztoznak a királyságon, miközben mindenki mindenkit kitagad, és a végeredmény ezen az oldalon is a nagy semmi, Cordelia semmije (nagy – fekete – lyuka?). Így valahogy működik az analógiás gondolkodás. Maradván még egy gondolat erejéig a lyukas életrajznál, ezúttal Edmund életének rajzánál, érdemes jelentőséget tulajdonítanunk annak, hogy a törvénytelen fiú miként szövi mondandójába a (már idézett monológba) fogantatásának és születésének történetét: „Az apám egy ártó csillagzat, a Sárkány Farka alatt párzott az anyámmal, és a születésem a Nagy Medve csillagai alatt történt, ezért – úgymond – szükségszerű, hogy rámenős legyek és kéjsóvár!"

Úgy tűnik, hogy a világlátott ifjú nemcsak felvilágosult csillagászati, tudományos ismereteket szerzett külföldön, de mintha tisztában volna azzal is, hogy a régiek miként vélekedtek a csillagok, csillagképek emberekre gyakorolt hatásáról is. Ez utóbbit, vagyis az asztrológiai-csillagmítoszi szemléletet ugyan elutasítja és kigúnyolja, mi viszont ennek ellenére sem tartjuk véletlennek, hogy éppen azokkal a csillagképekkel példálózik, amelyekkel: Sárkány Farka, Nagy Medve. Kezdjük az utóbbival: a Nagy Medve ún. cirkumpoláris csillagkép. A cirkumpoláris kifejezés azt jelenti: pólus körül keringő. A pólus – esetünkben – a (z északi) Sarkcsillag. Azon a földrajzi szélességen, ahol mi élünk (és

velünk együtt Lear király és a többiek, pl. Edmund is), a Sarkcsillag környezetében lévő csillagok mindig a látóhatár fölött láthatók. Soha nem kelnek fel, és soha nem nyugszanak le. A Nagy Medve csillagkép (amelynek része, farka, a Göncölszekér) és a Kis Medve is (amelynek első, ún. Alfa csillaga a Sarkcsillag, Polaris, amelyen áthalad a képzeletbeli földtengely), de a két „Medve" között megfigyelhető nagy kiterjedésű, de halovány csillagokból álló Sárkány (Draco) csillagkép is ilyen soha le nem nyugvó „sarkot kerülő" csillagkép. Edmund tehát (csillag)képeivel szeretné magára terelni a figyelmet azzal a céllal, hogy érzékeltesse, miszerint ő is ugyanazoknak a csillagképeknek a jegyében született (Sárkány, Nagy Medve), mint mindenki ezen a földön (legalábbis annak északi féltekéjén, a föld déli féltekéjének ugyanis mások a cirkumpoláris csillagképei). Ebből kifolyólag semmiben sem különbözik többi embertársától, ugyanolyan egyenlő jogai vannak, mint az ún. „törvényes gyermekeknek, embereknek", ugyanis az egyetemes, nagybetűs Természet törvényei (amelyeket istenként tisztel) felülírják az éppen aktuális földi, emberek által kitalált ilyen-olyan társadalmi törvényeket. A Nagy Medve és a Sárkány, cirkumpolaritásukból eredően, neki is szavatolják, hogy pl. idősebb (ún. törvényes) testvéréhez hasonlóan joga van az apai jusshoz, csak azért is, és bármi áron. Asztrológia ide, asztronómia oda, végső soron maga is a „fentiekre" hivatkozik (bár ezt látszólag tagadja), amikor a jogaiért, vagyis az örökségéért harcol a maga módján.

Adósak maradtunk még a Sárkány Farkával. Első megközelítésben gondolhatunk a már említett Draco csillagképre és annak Farkára. Sárkány Farka alatt foganni nem túl biztató kezdet (a Sárkány a mesékben legtöbbször hímnemű, és a farka alatt – bármennyire is képzelt a képünk – a végbélnyílás helyezkedik el, ami, ismerjük el, nem egy nyerő hely). Edmund ezúttal éppen azt szeretné hangsúlyozni, hogy ti. egy „vesztő helyről" is képes magát nyerő pozícióba hozni. De többről lehet szó. A holdcsomópontok a Hold pályájának az ekliptikával való kereszteződései. Azt az ekliptikai metszéspontot, amelyen áthaladva a Hold az ekliptika fölé jut, északi vagy felszálló csomópontnak nevezzük, más néven: sárkányfej. Az ezzel szemben álló metszéspontot, amelyen a Hold áthaladva az ekliptika alá kerül, déli vagy leszálló csomópontnak nevezzük, más néven: sárkányfarok. Nap- és holdfogyatkozás csak akkor következik be, amikor a Hold pályájának valamelyik csomópontján halad. Ha Edmund úgy tudja magáról, hogy a Sárkány Farka alatt fogant, akkor ez azt jelenti (jelentheti), hogy leszálló holdcsomópontban, vagyis holdfogyatkozáskor „jött létre". Ennek alapján akár úgy is nevezhetnénk, hogy „Holdfogyatkozás", mivel ezt az ideiglenes holdálla-

potot személyesíti meg átmenetileg. A holdfogytán születettekről a régiek azt tartották, hogy élhetetlenek, gyámoltalanok. Ebben az olvasatban viszont nemcsak az derül ki róla, amit már amúgy is tudunk, hogy ti. baljóslatú foganási körülményei miatt nem életrevaló, satnya stb., hanem az is, hogy a fiatalabbik Gloster gyerek, tetszik ez neki vagy sem, csillagmítoszi archetípus, és már keletkezésének története is legalább olyan véres, mint amilyen vérmes volt maga is ősképi mivoltában. A holdfogyatkozásos Holdat ugyanis vérholdnak (Blood Moon) vagy vörös Holdnak szokták nevezni, utalván a jelenség narancsvörös színére.

Vegyük észre, hogy Edmund közvetve vagy közvetlenül, mint a felvilágosult józan ész embere, aki minden jó néven nevezhető érzelemtől mentes, és csakis jól felfogott érdekei mentén szövi cseleit, a felelős apja, Gloster, Goneril és Regan, Cordelia és Lear haláláért, és nem sok hija, hogy féltestvérét, Edgardot is eltüntesse a színről. Ugyanakkor ez a negatívnak mondható szereplő kitűnő hadvezérnek bizonyul, aki képes legyőzni a hazát megtámadó ellenséges franciákat, és megvédeni az országot az idegen betolakodóktól. Az ún. pozitív szereplők, az apa és a királyhű Kent, Edgar, Albany, Cordelia és Gloster viszont furcsa módon kaphatnak negatív előjelet azzal, hogy végső soron az ellenség, vagyis a franciák közvetett szövetségesei. Shakespeare, mint mindig, ezúttal is mesterien ábrázolja ezekkel a bizonyos változó előjelekkel a darabban meglévő potenciált, és ezen a réven keletkezett ingerületek (le)vezetését, kisülését. Ilyen feszültség (potenciálváltozás) jelentkezik akkor is, amikor ez a természettörvényű, változó Hold, reneszánsz „homo novus", egyszerre teszi a szépet a régi vágású, mitikus töltésű két holdistennőnek, a Gonerilben élő Hecatenak és a Reganban élő Lunának. A negatív és a pozitív előjelű töltések (Edmund érdektől vezérelt udvarlása és a lányok érzelmekből fakadó szerelme Edmund iránt) elég közel kerülnek egymáshoz, vonzzák egymást, és (bioelektromos) kisülés keletkezik, amelybe a mitikus előjelű Lear-lányok annak rendje és módja szerint bele is halnak. Ezek a különböző minőségű, „műfajú", korú, nemű, előjelű stb. holderők oltják ki egymás és Lear már amúgy is alig pislákoló (Nap)fényét:

„Lear:

Ne zajongjatok, ne zajongjatok, húzzátok be a függönyt. Jól van, jól van. Majd reggel vacsorázunk. Jól van, jól van. *(Elalszik)*

Bohóc:

Én meg majd éjjel napozok."

(Harmadik felvonás, hatodik szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Lear reggeli vacsorája és a Bohóc éjjeli napozása nem bolond beszéd, hiszen a Holdak és a Napok is elfogytak (ahogy ezt Gloster a da-

rab elején már megmondta), és így lett déli napból éj, amely a Bohócot „elvitte”, a darabban ugyanis ezek a Bohóc utolsó szavai az általános időkizökkenésben, a nappali éjben.

Mi ez, ha nem egy újabb shakespeare-i világvége, mondjuk 1605-ből, amikor állítólag a darab született. De ugyanebben az évben volt az a bizonyos (Gloster által szóvá tett) nap- és holdfogyatkozás is, amely velejéig áthatja a „Lear király”-t. Shakespeare kortársai közül egyesek, a „régi vágásúak”, úgy tudták, hogy a Napot és a Holdat mitikus állat, pl. Sárkány eszi meg (innen ered a holdcsomópontok régi elnevezése: sárkányfej, sárkányfarok), és a beállt sötétség rossz dolgok, akár világvége előhírnöke. Mások (még mindig Shakespeare kortársainál vagyunk) tudni vélték, hogy a Hold és a Föld kölcsönösen kitakarják egymás elől a Napot, és ez idézi elő az elsötétülést, amely nem végleges, és előbb vagy utóbb helyreáll a világosság és a sötétség átmeneti új rendje.

Shakespeare azonban a jelek szerint nemcsak korának volt „társa”, de a (rég)múltat is a sajátjának tudván lehet most is korszerű. Ezt a régi időkből való eredeteztetést (Shakespeare a szereplők felsorolásánál fontosnak tartja megjegyezni – a miheztartás végett –, hogy darabja „Történik Britanniában, a régi időkben.” (lásd a könyvben: 306. oldal), de mégis a mindenkori aktualitást, kortól független hitelességet a mester most is, mint mindig egyebek mellett azzal is szavatolja, hogy olyan címszereplőt választ, aki nemcsak tetteiben, jellemében, karakterében, temperamentumában stb. figyelemre méltó, hanem egyszerűen csak abban, hogy „soron van”, és a történelmi vagy mítoszi idők valamilyen határán mozog. Lear (vagy Leír) szerepel az ún. Briton uralkodók listáján [az idevágó részt lásd fent, a *Cymbeline (A száműző)* című elemzésünkben]. Shakespeare minden bizonnyal ismerte Geoffrey of Monmouth krónikáját 1136-ból, amelyben Lear és lánya, Cordelia, mint az ún. Trójai-ház utolsó uralkodói szerepelnek, és kettejükkel hal ki a Trójai-uralkodóház, átadván helyét az ún. Albany-dinasztiának. A krónika szerint Lear kétszer is uralta a római kor előtti, az ún. kelta vaskor (i. e. 8. század) brit szigeteit: i. e. 909 és 855 között, valamint i. e. 852 és 849 között, míg lánya, Cordelia i. e. 849 és 844 között. Az ún. Albany-dinasztia első királya, I. Marganus i. e. 844 és 811 között volt hatalmon, és állítólag Lear leányági unokája (Cordelia fia) volt.

A fentiek ismeretében a darabot felfoghatjuk úgy is, hogy az nem másról szól, mint a Trójai-ház és az Albany-dinasztia viaskodásáról, amelyből Shakespeare a Trójai-ház végnapjainak szentelt több időt és nagyobb teret (bő két hét), s egyedül a darab legvégén engedte sejteni, hogy a kevés túlélő közül talán Albany lesz az új kor, korszak királya, „Fehér Napja”. Tudnunk kell, hogy a darabban Albany nemcsak herceg, Goneril férje,

Lear veje, de latinosan írva – Albania – azt a tartományt jelöli, amely a Humber folyótól a Brit-sziget legészakibb csücskéig terjed, égészen Skóciáig. Angliát régen – alternatívan – Albionnak nevezték a beáramló tömegek, talán azért, mert a kontinenshez legközelebbi részénél (Dover) a fehér sziklák miatt az egész sziget – legalábbis annak belátható része – fehérnek látszott. A fehér latinul albus. A neveknél tartván fontos megjegyeznünk, hogy Cornwall sem csak egy személynevet takar, Regan férjét, Lear másik vejét, de így hívják ma is a sziget délnyugati részét. Shakespeare a darabban jelzi is, hogy vejei nevei mögött térképen is megjelölt földtartományok vannak, egyedül a Cordeliához tartozó tartomány nincs sehol bejelölve a térképen. Az Edgar ó(szász-)angol eredetű név, vagyon + dárda értelmű, az Edmund germán eredetű, és azt jelenti: az öröklött birtokot megőrző. A közös Ed-tő Shakespeare-t arra inspirálja, hogy ugyanannak a dolognak, a Holdnak, két aspektusát érzékeltesse. A Regan a latin eredetű rex (király) nőiesített változata, és királynő értelmű. A Goneril talán az angol gone tőre vezethető vissza, ami elveszettet, tönkrementet jelent. Kent szintén nemcsak keresztnév, de egy délkelet-angliai tartomány is, a szó jelentése: szegély, határ. A Lear név nehezen értelmezhető, köze lehet esetleg a learn (tanulni) angol kifejezéshez, a Lea-tő viszont héber eredetű női név vadtehén, antilop, nőstény oroszlán jelentéssel. Elemzésünkbe talán ez utóbbi, vagyis az oroszlánnal kapcsolatos jelentés illik jobban, tekintettel arra, hogy öreg címszereplőnkbe a Napot láttuk bele, a Napnak viszont az állatöv jegyei közül az Oroszlánban van az ún. otthona, és egyben az erőben lévő helye is az asztrálmítoszi hagyományban. Korábban már volt szó arról, hogy Cordelia nevében benne rejlik a Lear név is, s talán ebből a tényből is fakadhat a nőben élő oroszlán, vagyis Lea (ős)képe. (A nevek természetesen – mint láthattuk – magukért beszélnek, és jó átfedésbe hozhatók valamennyi viselőjük jellemével, ahogy ezt már Shakespeare-nél megszokhattuk.)

Lear és az öregek – Gloster, öreg bérlő –, valamint a kíséret – Bohóc, Lovag, Albany, Oswald, Cornwall, Kent, Edgar, Edmund – vándorlását a sziget belsejéből, Lear palotájából (Oroszlán) a viharos esőben (Vízöntő), a nyílt mezőn át egészen az ország legkeletibb helyéig, Doverig (Kos), ilyetén az égre kivetítve is érzékelhetővé teszi a shakespeare-i darabvezetés. A „lányos" Lear, azaz Trójai(Nap)-ház tagjai kéz a kézben haladnak a „fiús" Gloster(Hold)-ház képviselőivel, a nagy menetelés azonban nem volna teljes a Cornwallok és az Albanyk nélkül. A darab tanúsága szerint az „őseredet helyén", Doverben, vagyis a lehető legkeletibb elérhető „tartományban", ahol az egykori kelta kontinenslakókból szigetlakók lettek, kel életre a „Fehér-ház" új, keleti Napja, Albany, és veszi is át egyben az uralmat a régi, Trójai(Nap)-ház

utolsó rangvesztett királyától, Leartől. Ezen a réven az ország egyben marad, és nem oszlik három vagy két részre, mint ahogy azt a darab elején látni véltük, és a férfiutódlás is megtörtént, méghozzá „fehér", vagyis „Nap-ágon". Shakespeare ugyan nem említi (hiszen máshogy szövi meséjét), de mégis tudottnak veszi, hogy Albanyban is csörgedez némi trójai (Nap) vér, méghozzá leányi ágon, tekintettel arra, hogy a történelmi-mítoszi hagyomány szerint Albany (aki a brit királyok listáján I. Morgan néven szerepel) Cordelia fia, Lear unokája. A darabban előforduló, de mégis csak a sorok között olvasható sejtések és utalások erkölcstelenségre, bűnre, szennyes félrelépésre, gyilkosságra, vérfertőzésre stb. talán azt a célt szolgálják, hogy érzékelhetővé tegyék egy idejemúlt, belterjes, velejéig romlott, életképtelen, bomló, hanyatló, visszaeső stb. kor, korszak végét, azt a bizonyos, már többször emlegetett és több kontextusba helyezett semmit. A „valami" most talán tiszta (fehér) lappal indulhat (kör)útjára a következő elfeketülő semmiig.

Minden okunk megvan azt feltételezni, hogy Shakespeare életművében, vagyis abban a kb. 37 darabban, amit neki tulajdonítanak, az ember, az emberiség történetét próbálta meg összefoglalni, annak múltjával, mindenkori jelenével s talán jövőjével is együtt. Kései utódja, Madách Imre ugyanezt a feladatot egy darabban oldotta meg, Az ember tragédiájában.

Első két kötetünk tizenegy látlata a maga történelmi-mitológiai alakjaival a Shakespeare által tudott, tudhatott legrégebbi időkig nyúl vissza, egészen a „trójai fészekig" (lásd: Troilus és Cressida). Az ezt megelőző bibliai (ószövetségi) korokra való utalások talán a Periclesben lelhetők fel nyomokban. Mégis úgy tűnik, hogy a trójai háború nagy túlélője, Aeneas képviseli Shakespeare ún. ókori időkben játszódó darabjai (fő)szereplőinek közös ősét, ősapját. Ennek az lehet az alapja, hogy úgy a rómaiak, mint a britek a trójaiakig, Aeneasig vezetik vissza (mitikus) családfáikat, legalábbis férfiágon. Shakespeare mintha erre a láthatatlan trójai vonalra fűzte volna fel ezeket a bizonyos, „a régi időkben történő" darabjait. Az ún. szakemberek sokat foglalkoztak és foglalkoznak a mai napig az egyes Shakespeare-darabok keletkezésének idejével, ami természetesen fontosnak tetsző momentum lehetne, de nem úgy tűnik, hogy belátható időn belül egyezségre jutnak ebben a tekintetben. Ami viszont nézetünk szerint fontosabb feladat (s ebben talán könnyebb is volna az egyetértés), az nem más, mint hogy azokat a mítoszi és történelmi korokat vegyük figyelembe (tisztelet néhány nem tudni mikor és hol játszódó darabnak), amely időkben az adott művek játszódnak, és ebben az új időrendi sorrendben tegyünk kísérletet arra, hogy egybeolvassuk mindazt, amit a mester maga után hagyott.

Ezen a réven talán nem(csak) egymástól független remekműveket fogadhatunk be, de új dimenziókba, egy Shakespeare által előre jól megtervezett tér-hálóba is alkalmunk lehetne betekinteni, amelyben az egymásból levezethető és egymásra oda-visszamutató művek, mint csomópontok, mint egy nagyobb egység elemei nyitnák meg előttünk a shakespeare-i univerzum eddig nem észlelt titkos tartományait, látlatait.

Lear ki nem mondott, mert nem kimondható vágya beteljesedett, Cordelia, aki (tudjuk) nem a szavak embere (kislánya), tetteivel bizonyította apja iránti, még most sem tudni milyen szeretetét: francia férjét otthagyván, csakis apját szeretvén, immár egy egész hadsereggel kezdett háborút a „sajátjai ellen" is az apjáért, Learért, szeretete bizonyítékául. A háború elvesztése után azonban mégis megnyerték az egymásért vívott saját csatát, újra egymáséi lehettek, és még most is élnek, ha meg nem haltak...

Hamlet
(Nova)

„Szellem:
(…) – Mennem kell azonnal,
a jánosbogár jelzi már a hajnalt:
erőtlen kis tüzét lassan kioltja.”
(I. felvonás, 5. szín – Nádasdy Ádám fordítása)

Shakespeare szelleme búcsúzik ezekkel a szavakkal az ifjú Hamlettől. A még két hónapja sem halott apa, az idősebb Hamlet, tisztítótűzből visszajáró kísértet képében ölt szellemalakot, és a „fénybogarak” (a szentjánosbogarak régies elnevezése) halványuló tüze jelzi neki, hogy éjszakai szellemideje is lejárt, vissza kell mennie oda, ahonnan jött, ahová való, a Purgatóriumba, ahol éppen (jól megérdemelt?) büntetését tölti a megtisztulásig.

„Szellem:
Én apád szelleme vagyok.
Arra ítéltettem, hogy járjak éjjel,
nappal meg lángok közt, koplalva üljek,
míg emberi életem bűnei
kitisztulnak. (…)”
(I. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

Shakespeare régi jó szokásához híven ezúttal is próbál minél kevesebbel minél többet mondani, azt ti., hogy az öreg Hamlet a római katolicizmus dogmáit „tiszteletben tartva” vonult a megtisztulás helyére, ill. került ebbe az állapotba, amelyet a lelkek tapasztalhatnak meg a halál után. Tudnunk kell, hogy a középkorban a Purgatóriumot a déli félgömbön (értsd: déli földfélteke + déli égbolt) vélték fellelni (lásd Dante: Isteni színjáték). Ezzel szemben pl. a protestáns közösségek általánosságban a Purgatóriumról szóló tanítást nem fogadták el, nem hittek benne…

A szentjánosbogarak viszont, úgy tűnik, vallási meggyőződésektől függetlenül teszik a dolgukat, és világítanak Szent János napján, Szent Iván éjjelén, a nyári napforduló táján, június 24. körül, a Rák csillagkép és a világosság jegyében, a leghosszabb nappalok idején, valamikor este 8 és 10 óra között.

Amennyiben viszont hihetünk Helsingør őreinek, a királyi testőrség tagjainak (és miért is ne hihetnénk), azt kell tapasztalnunk, hogy itt és

most, vagyis a cselekmény legelején éjszaka van, az idő nulla körül jár (éjfél és éjjel egy óra között), és nagyon hideg van:

„Francisco:
(…) Iszonyú hideg van,
és nekem szúr a szívem."
(I. felvonás, 1. szín)

Sem a késő éjszaka, sem az iszonyú (szívszaggató) hideg nem társítható a szentjánosbogarakkal, a szellem tehát mást lát, mint amit néz: vagy szentjánosbogaraknak látja az elhalványuló csillagokat Dánia hosszantartó éjjeleinek virradatában, valamikor késő ősszel, esetleg Advent kezdetén, nem messze a téli napfordulótól, nem messze karácsonytól…, vagy a Purgatóriumban is vannak szentjánosbogarak, éppen „szemben" Helsingørrel, valahol a déli féltekén, ahol mostantájt éppen Szent Iván tüzeit ugrálják a megtisztulandó lelkek, és ez az utókép jelenik meg szellemünk befelé néző lelki szemei előtt, amely távozásra kényszeríti…

Bárhogy legyen is, a csillagmítoszi hagyomány is a Rák csillagképben (a nappálya hanyatlása) látja az alvilág (Purgatórium, ill. pokol) bejáratát, vagyis a nyári napforduló után...

Furcsa, romantikus (lásd: szentjánosbogarak), picit talán naiv, kissé következetlen, talán némileg buta, de mindenesetre „jó katolikus" és egyben bosszút követelő, tiszteletet parancsoló, félelmet keltő apaszellemet sikerül Shakespeare-nek színpadra vinnie. Maga a tény, hogy a szellem fizikailag is megjelenik a nézőknek, olvasóknak, igazolni igyekszik az ún. objektív létezését, az „amit látunk, az van, létezik" alapon...

Shakespeare révén Hamlet apjának szelleme mindent megtesz azért, hogy azok is elhiggyék létezését (és azt, hogy szellemek úgy általában léteznek), akik esetleg nem hisznek bennük.

A shakespeareológusok, hamletológusok véleménye megosztott Hamlet szellemeit illetően is, de elsősorban abban a tekintetben, hogy maga Shakespeare hitt-e ezekben az éjjel kísértő holt lelkekben, vagy sem. Nem tagadván a kérdés jelentőségét, mégis fontosabbnak tartjuk azt, hogy a befogadó maga elhiszi-e Shakespeare-nek, hogy létezik idősebb Hamletnek szelleme, vagy sem. Ugyanis ezen a hiten vagy nemhiten múlik az, hogy a darab milyen további értelmezési tartományokból üzen…

Az első „árulkodó" jel a halványuló csillagok „fénybogaraknak" való nézése a szellem részéről. Egy bölcs király ti. (ha a tetejében még szellem is) nem engedhet meg magának ekkora butaságot, vagyis, hogy (mint már kifejtettük) télelőn Dániában, éjféltájt a hidegben szentjánosbogarak röptét, halványuló villogását lássa, vagy ha mégis, akkor az

gyanús… Különben is minden gyanús, már csak azért is, mert a darabban mindenki gyanakszik, és okkal, oktalanul bizalmatlan. Attól félünk, hogy amennyiben nem sikerül magunkra is ráerőszakolnunk némi gyanakvást, bizalmatlanságot (vigyázva arra, hogy ne lépjük át a paranoia határait), akkor paradox módon nem kerülhetünk közelebb sem a szereplők belső indíttatásaihoz, sem az ezekből fakadó cselekményszövet rejtett látlataihoz…

Érdemes pl. elgondolkodnunk azon, hogy miért volt a szellemnek szüksége élő tanúkra, bizonyítékra ahhoz, hogy valóban kísért(et), és miért nem egyből az ifjú Hamletnek jelent meg, mint tette ezt később, a hálószobajelenetben (III. felvonás, 4. szín).

Az a gyanúnk, hogy Shakespeare nem véletlenül szánt három színt a „szellemeskedésre" (I. felvonás 1. és 4–5. szín). Ezen belül is igen különös az az időhúzás, hogy a szellem először a két (test)őrnek (Marcellus, Bernardo) jelenik meg két egymást követő éjszakán, majd a harmadik éjszaka jelenésének már három tanúja is van (Horatio, Marcellus, Bernardo), és csak a negyedik éjszaka szellemét élik meg négyen (Hamlet, Horatio, Marcellus, Bernardo). Dramaturgiai szempontból bizonyára nagyon fontos, hogy a néző, olvasó a szellemben ne (csak) a halott apa Hamletben élő kivetülését lássa színről színre, hanem azt (is), hogy a szellem Hamlettől függetlenül is létező, valós, úgy is mondhatnánk, élő, ha nem volna éppen halott…

Vegyük észre (ehhez kell némi gyanakvókészség), hogy nemcsak a szellemet játszó színész él, de ezen a réven maga a halott, az öreg Hamlet szelleme is eleven, élő ember. Shakespeare igazi színházi varázsló, aki már a darab legelején is színházasdit játszik a színházban. Nemcsak velünk, de az ún. tanúkkal is elhiteti (Hamlet, Horatio, Marcellus, Bernardo), hogy éjjel visszajáró kísértetek márpedig vannak. A hiányzó láncszem Francisco, a darab talán legjelentéktelenebbnek tűnő figurája, egyszerű közkatona, akire kettős szerepet osztott (Shakespeare révén) egy eddig még nem sejtett, titokzatos rendező. Francisco az, aki sohasem látta, láthatta a szellemet, hiszen talpig vas jelmezben ő maga volt az, aki alvás helyett a szellemet játszotta. Franciscónak a jelek szerint nem a szellemtől való félelem miatt fájt a szíve, és nem is a hideg vagy a fáradtság okozta rosszullétét, hanem egyszerűen lámpalázas volt, és panaszait az eljátszandó, nem is veszélytelen szellemszerep válthatta ki.

Nem lehetett könnyű az éjszaka hidegében, az őrjárat után, villámgyorsan ruhát cserélni, és Hamlet apjának nehéz jelmezében, percre pontosan újra „megjelenni a színen", elmondani a hosszú monológot, és közben arra ügyelni, hogy a szerep hiteles legyen, a csalást senki se vegye észre…

Tulajdonképpen az egész darabban nyitott kérdés marad, hogy Hamlet hisz-e a szemének és – ami talán még fontosabb – a fülének akkor, amikor azt látja, hallja, amit a helsingøri vár bástyáján, az éj sötétjében. Kételyeit maga is többször szóvá teszi:

„Szellem:
(A színpad alatt) Esküdjetek!
Hamlet:
Nocsak, pajtás, te szólsz? Hát itt vagy, cimbora?
Halljátok lenn a pincében a fickót?
(…)
Szellem:
Esküdjetek a kardjára!
(Esküsznek)
Hamlet:
Jól mondod, vén vakond! Furkálsz a földben?
Kész bányász ez! – Gyerünk arrébb, fiúk."
(I. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

Hamlet viszonya a szellemhez mintha nagyon rövid idő alatt megváltozott volna. A „viszontlátás" első pillanataiban a herceget mélyen meglepte, talán meg is ijesztette, de mindenképpen meghatotta, sőt megrendítette id. Hamlet szelleme, és szinte révületben követte a kísértetet, majd teljes elfogultságban itta magába halott öregje minden szavát.

A szellem eltűnése után viszont a lekicsinylés, a gúny, a cinizmus érzése vett erőt az ifj. Hamleten, sőt a nyílt megbántástól sem riadt vissza, amikor a szellem szavait kommentálta. Igaz viszont, hogy a szellem sem a Purgatóriumból szólt vissza, hanem csak (innen) a „pincéből", a „földből", mint egy semmirekellő „fickó", vagy mint egy „vén, furkáló vakond". Vagyis a szellem „túlbuzgalma" adott okot arra, hogy Hamlet halott apja szellemének esküparancsait semmibe vegye, nevetség tárgyává tegye. Igen valószínűnek tűnik az is, hogy a szellemet alakító Francisco Hamlet számára mégsem volt elég hiteles…

Hamlet (ős)bizalmatlansága azonban már a szellemmel való találkozás előtt is megmutatkozott, miután tudomást szerzett a „szellemjárásról":

„Hamlet:
(…)
Apám alakja, fegyverben! Itt baj van.
Valami bűntény. (…)"
(I. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

Nemcsak arra utal itt Shakespeare, hogy Hamlet sejti, érzi, hogy apja halála gyanús körülmények között következett be, esetleg meggyil-

kolták, de arról is szó lehet, hogy a herceg az ellene készülő „bűntényt", vagyis a „szellemjátékot" is előrelátja, és „jó gyanakvó" módjára összeesküvéselméletet kreál, mint mi most, amiről reményeink szerint kiderül, hogy nemcsak elmélet, hanem jól megszervezett összeesküvés is.

Fontos ezen a ponton felhívnunk a figyelmet arra, hogy Hamlet az információkat apja halálának körülményeiről egy olyan (sem élő, sem holt) szellemtől kapja, akinek hitelességét (mint láttuk) maga is erősen kétli. Az viszont igen életszerű (és ezzel Hamlet is tisztában van), hogy valakinek vagy valakiknek érdekében áll a hamleti bosszú, hogy a fiú megölje apja vélt vagy valós gyilkosát.

Egy megjegyzés erejéig érdemes elgondolkodni azon, hogy miként is folyt le ez a bizonyos testvérgyilkosság. Amennyiben ugyanis az öreg királyt álmában érte a halál, kérdés, hogy honnan szerzett tudomást arról, ki és milyen módon hajtotta végre rajta a „bűntényt", vagyis csepegtette a fülébe a mérget. Egyáltalán létezik-e olyan méreg, amely fülön át beadva halálos? A magunk részéről úgy gondoljuk, hogy túl „olcsó" magyarázat természetfeletti erőre, jelenségre, pl. az öreg Hamlet már nem élő, de még nem halott, ún. szellemére (esetleg Istentől megszállt távozó lelkére) hárítani a történtek pontos ismeretét.

Úgy tűnik, hogy ez a bizonyos „olcsó szellem" Hamletet sem „verte át", ami természetesen semmit nem vesz el képzelt vagy valós voltának fontosságából. Ezen a ponton tűnik perdöntőnek a szellemben való hit vagy nem-hit. A jelekből ítélve Shakespeare nagyon is hitt a színház „szellemében", akit, amit maga talál ki, és mozgat vagy mozgattat, az ifjú Hamlet viszont, mint már említettük, volt olyan felvilágosult, hogy nem hitt a szellemek természetfelettiségében…

Az viszont nem hit kérdése, hanem inkább valószínűség, hogy az a bizonyos, fülbe öntött főzet olyan „szóméreg", amelyet az erre illetékes háttérurak „főztek ki", és ültettek bogárként a király fülébe. Olyan ál (rossz-)hír lehetett, amibe az öreg Hamlet talán bánatában, talán félelmében halt bele, mielőtt meggyónt volna. „Szóméreg"-elméletünket talán éppen ez a van is, nincs is szellem látszik igazolni:

„Szellem:
(...)
Azt állítják, hogy kertemben aludtam,
s megmart a kígyó – Dánia fülét
a halálomról kitalált mesével
tömték tele; (…)"
(I. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

Dánia alatt itt elsősorban a dán népet, az embereket értjük, akiket ezek szerint félretájékoztattak az öreg Hamlet halálát illetően.

Fontos azonban, hogy Dánián érthetjük magát az öreg királyt is, akit a fentiek értelmében vaéaki hazugságokkal traktált, „tömte a fülét” saját halálára vonatkozólag. A darab talán legfontosabb, vissza-visszatérő (érzék)szerve ezért éppen a fül… Shakespeare a képtelenségig fokozza, sarkítja a bizalomhiányból eredő hazugságok sorozatát azzal, hogy az öreg Hamletet már a saját szelleme is elárulja, becsapja, sőt a szellem magának is hazudik.

Azóta (ti. a szellemmel való találkozás óta) talán már Hamlet is ráeszmélt, hogy kivel is van dolga:

„Hamlet:
Ég angyalai, védelmezzetek!
Ha jó szellem vagy, ha kárhozatos,
ha mennyből hozol szelet, ha pokolból,
ha szándékod gonosz, ha gyámolító –
oly meghökkentő alakban kísértesz,
hogy szólok hozzád. (…)”
(I. felvonás, 4. szín – N. Á. ford.)

A „szellem” igenis kárhozatos, a pokolból hozza a szelet (és nem a Purgatóriumból, mint magáról állítja), és szándéka gonosz…

Innentől fogva tehát a szellemet „álszellemnek” tekintjük, akinek álságos volta abból ered, hogy mások mozgatják saját, aljas céljaik érdekében. Arra lett ugyanis minden valószínűség szerint felbérelve, hogy Hamletben elhintse a bosszú magvait (ez nem volt túl nehéz feladat), és ezen a réven kibillentse az időből (elsősorban a saját idejéből). Az így létrejött külső és belső káoszban a „háttérurak” az „oszd meg és uralkodj” régi, jól bevált gyakorlatának megfelelően vehették át az uralmat idegen érdekek képviselőjeként az egymás életét kioltó királyok és királyjelöltek, vagyis az uralkodók nélkül maradt Dánia hatalmi vákuumában. De ne járjunk mindjárt a dolgok végére, foglalkozzunk inkább a „bérenc szellemmel”, akit történetesen egy (köz)legény alakít „amatőr színészként”.

Korábbi írásainkban többször tettünk említést arról, hogy Shakespeare-nél (hasonlóan a népmesékhez) egy szereplő akár több szerepet is eljátszhat, aminek az a feltétele, hogy ne egyszerre legyenek a színen. [(Shakespeare ún. szerepösszevonásainak kapcsán feltétlenül utalnunk kell Spiró György: Shakespeare szerepösszevonásai című könyvére – Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977.) Fontos továbbá arra is emlékeztetnünk, hogy a szerep is „megoszolhat”, ami azt jelenti, hogy egy szerepet megeleveníthet akár több színész is. Ilyenkor általában arról van szó, hogy az a bizonyos szerep mint őskép (archetípus) több nézőpontból is kifejezést nyer, és ezeket a „nézőpontokat” szemé-

lyesíti meg Shakespeare két vagy akár több szereplővel is, ha kell. Ebben az esetben viszont legtöbbször egyszerre vannak a színen az egy szerepet megjelenítő szereplők…]

Ilyen „szerepösszevont" szereplője a darabnak (mint már azt korábban is jeleztük) Francisco, aki egy személyban játssza az őr és Hamlet apjának szelleme szerepét. A dolog lényegéből fakadóan nemcsak ún. formai, színháztechnikai részletkérdésekről van szó, de fontos dramaturgiai (tartalmi) következményei is vannak, lehetnek a jelenségnek, hiszen a néző (olvasó) akaratlanul is egybelátja (egybeolvassa) a szerepeket. Esetünkben ez nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy Franciscónak nemcsak a szellemmel, de magával az öreg Hamlettel is vannak, lehetnek (ill. voltak, lehettek) közös dolgaik, természetesen őrség után…

Shakespeare ugyan nem árul el sokat Francisco kilétéről, mivoltáról, a neve viszont messzebbre is elvezethet bennünket, mint először gondolnánk, hiszen beszélő, úgy is mondhatnánk, árulkodó névről, „névjelenségről" lehet szó. A Francisco (Ferenc) név eredeti, latin jelentése: Francia.

Az „első Ferenc" Assisi Szent Ferenc volt, gyermekkorából ragadt rá ugyanis ez a becenév édesanyja francia származása miatt, aki „Francisco" (értsd: Franciácska) néven szólította a fiát. A későbbi szent eredeti (olasz) neve: Giovanni di Pietro Bernardone, mai értelemben vett vezetéknév nélkül. Keresztnevei (Giovanni – értsd: János, azaz Isten kegyelme –, Pietro – értsd: Péter, azaz kőszikla – és Bernardone – értsd: Bernát, azaz erős, mint a medve) és beceneve viszont arra predesztinálták, hogy egyszerre több szerepben is helytálljon (prédikált a madaraknak, hirdette az emberek testvériségét, őt tekintik a kereskedők, az állatok és a természet védőszentjének) ahhoz hasonlóan, mint a mi „őrszellemünk", aki szintén két szerepet vállalt. (További érdekes egybeesés, hogy Shakespeare másik őre a Bernardo névre hallgat…)

Úgy tűnik azonban, hogy nem ezen a „ferenci" úton érdemes elindulnunk Francisco nyomába, hanem egy másik Ferenc az, aki történetesen a képbe illik, és ő nem más, mint Franc, amit írhatunk akár kisbetűvel is. Nyelvünkben a F(f)ranc (értsd: Ferenc, Franciaország), ha akarjuk, más értelemmel is bírhat, és köze lehet pl. a káromkodáshoz vagy az átkozódáshoz.: „mi a franc?", „menj a francba!", vagy pl. „a franc essen beléd!". Ez utóbbi már igazi átok, és akkor hangzik el, ha valakinek nagyon rosszat kívánunk, azt történetesen, hogy essen belé a franc. Tudnunk kell, hogy régebben a „franc" egy betegséget jelölt, mégpedig a vérbajt, a szifiliszt, ami formailag arra utal, hogy ez a súlyos betegség „bújjon belé" abba, akit éppen megátkozunk. A szifiliszt először a 15.

században, a francia VIII. Károly seregében azonosították, ezért a világon mindenütt a „francia betegség” néven terjedt el. Abban az időben a magyarban a *Francia* szó magát az országot jelentette, melynek melléknévi alakja a *franc* volt, a szifiliszt tehát „franc kórnak” mondták. A szifilisz (lues) nemi úton terjedő, krónikus, fertőző nemi betegség. Jellemző módon az anya is megfertőzheti gyermekét a terhesség alatt, ilyenkor ún. veleszületett szifiliszről beszélünk.

Maga a szifilisz elnevezés Girolamo Fracastoro, veronai orvostól származik, aki Syphilustól, egy mitikus pásztorfiútól vette át a nevet. A legenda szerint a pásztorfiú valamivel megsértette a napistent, aki ezért ezzel a betegséggel sújtotta, amit történetesen egy birkától kapott el. Az ún. elsődleges szifiliszre jellemzőek (egyebek mellett) a kórokozó behatolásának helyén (nemi szervek) kialakuló szifiliszes, vöröses színű, kemény tapintatú bőrbeszűrődések, amelyek idővel hólyagokká alakulnak, majd kifekélyesednek. Az ún. másodlagos szifilisz az elsődleges fertőzés után 4–10 héttel jelentkező vöröses rózsaszín, gennyes kiütésekben, hólyagokban nyilvánul meg, amelyek belepik az egész testet. Az ún. késői szifilisz a kezdeti fertőzést követő 1–46 évben jelentkezik, és jellemzők rá az egész testet beborító, puha, tumorszerű, gyulladásos göbök, amelyek elérhetik akár a tyúktojás nagyságot is, és teljesen el is torzíthatják a testet. A késői szifilisz szív- és vérrendszeri rendellenességekkel, a központi idegrendszer zavaraival, pl. demenciával, ill. kóros mozgásrendszeri tünetekkel, foltos hajhullással járhat együtt…

Nem véletlenül foglalkoztunk a Franciscótól a szifilisz okozta testi eltorzulásokig vezető „út” részleteivel, Shakespeare szövegében ugyanis található egy-két olyan megjegyzés, amely megengedi az ide vonatkozó (szabad) képzettársításokat:

„(Harsonaszó, két ágyúlövés.)
(...)
Hamlet:
A király későig mulat ma este,
tivornyát tart és hujjogatva táncol.
Ahányszor egy korty rajnait lenyel,
az üstdob és a kürt szétbömböli,
hogy áldomást iszik.
Horatio:
Ez így szokás?
Hamlet:
Így bizony.
De énszerintem (habár itt születtem,
én ebben nőttem föl) olyan szokás,

mit jobb megszegni, mint megtartani.
Ezt a szédült-fejű ivászatot
szemünkre hányja Kelet és Nyugat;
a „részeges disznó” melléknevet
ragasztják ránk – hiába vannak
bármilyen nagyszabású tetteink,
ez kicsorbítja az elismerést.
Az egyes emberrel is gyakran így van,
hogy valamely testi hiba miatt,
mellyel születik s melyről nem tehet
(hiszen testét nem választhatja senki);
vagy nedvei túltengése miatt
(mely elmossa az elme gátjait);
vagy egy hajlam miatt, mely átszövi
egész viselkedését – nos, hogy ők,
akik efféle bélyeget viselnek
(a Természet jelét? Sors csillagát?)
hiába rendelkeznek számtalan
egyéb dicséretes jellemvonással,
ezeket lerontja mások szemében
a kérdéses hiba. Egy grammnyi rossz
gyakran az egész nemes anyagot
így teszi tönkre.
(Jön a Szellem.)
(I. felvonás, 4. szín – N. Á. ford.)

Az apja szellemét váró Hamlet jól tudja, hogy Claudius a saját sikerét ünnepli az eszem-iszommal és az ágyúlövésekkel. Talán meg is lehet rá az oka, hiszen király lett belőle, és feleséget is kerített magának (történetesen a régi király „víg özvegyét”), és – ami talán a „legkeményebb dió” lehetett – sikerült „megtörni” a Wittenbergbe visszakívánkozó fiút, maga mellett tartani Hamletet, talán, hogy kiengesztelje, talán, hogy ellenőrizze, talán, hogy megölje.

Ez a tény, valamint az „apaszellemmel” való találkozás lehetősége (furcsa módon a szellemek nem félnek az ágyúdörgéstől) minden bizonnyal különleges lelkiállapotot idézett elő a hercegben: tehetetlen dühbe vegyült, várakozásteli, bizonytalan, kíváncsi, izgatott szorongást, vagy valami affélét. Legalábbis ezt várnánk. Ezzel szemben viszont annak lehetünk tanúi, hogy Hamlet ebben a kritikus helyzetben sopánkodik a dánok rossz szokásai miatt, de ami még kevésbé életszerű (Shakespeare „már csak ilyen”), azon elmélkedik, hogy vannak, akiket ilyen-olyan betegségek gyötörnek, ennek ellenére mégiscsak derék emberek, nemes, dicsőséges jel-

lemvonásokkal, amit mások nem akarnak észrevenni bennük, és csak a rosszat látják…

Csodálkoznánk, ha Hamlet csak úgy, általánosságban gondolná mindazt, amit mond, mert minden okunk megvan azt feltételezni, hogy az ominózus találkozás előtt a herceg az öreg Hamlet betegségére, betegségeire céloz. Nem kizárható teljesen persze az sem, hogy magára (is) vonatkoztatja a kórságokat, amelyek egyebek mellett pl. búskomorság (depresszió) képében jelennek meg személyiségében. (A Szellemmel való találkozás előtt Hamlet még nem szimulálja az elmebajt…)

Az apaszellem viszont elég pontos, orvosi mércével mérve is szakszerű leírást ad az öreg Hamlet (halála előtti) egészségi állapotáról, szinte teljes kórismével, látlelettel:

„Szellem:
(…) Amint kertemben alvám
– Ez volt szokásom minden délután –
Meglopta bátyád ezt a biztos órát,
Üvegben átkos csalmatok levével,
S fülhézagomba önté e nedű
Bélpoklos csöppjeit, melynek hatása
A vérnek oly halálos ellene,
Hogy gyorsan átfut, mint a kéneső,
A testbe' minden ösvényt és kaput,
S mint tejbe csöppent oltó a tejet,
Megoltja, összerántja hirtelen
A híg, az ép vért: így történt velem:
Egyszerre undok ótvar kérgezé,
Csömörletes héjjal, Lázár gyanánt;
Szép síma testemet."
(I. felvonás, 5. szín – Arany János fordítása)

A kérdés már csak az, hogy ez a „halála előtti" egészségi állapot, vagy inkább betegséggel terhes életszakasz mennyi időt tesz ki. Nem arról lehet szó tehát, amit első megközelítésben gondolnánk, hogy ti. az ún. merénylet elkövetése után a király azonnal meghalt volna, hanem inkább arról, hogy az öreg Hamletet a fülbe juttatott „szó"-méreg lassan, fokozatosan betegítette meg, és már jóval a halála előtt kiütköztek rajta a „bélpoklosság", az „ótvarosság" testi tünetei. Apja betegségére utalhat ifj. Hamlet is (mint már említettük), amikor nagy általánosságban elmélkedik a betegségekről az apaszellemmel való találkozás előtt. (Legjobban talán attól fél, hogy a betegségben, halálban bomló király bűzleni fog. Lásd: „Valami bűzlik Dániában", „Rohad az államgépezet-

ben valami", „A dán udvarban valami rohad", rendre Vajda Péter, Arany János és Nádasdy Ádám fordítása. Értsd: az öreg királlyal együtt Dánia is szétesik, a király ugyanis, legyen szó id. Hamletről, Claudiusról, esetleg ifj. Hamletről, egy Dániával…)

Id. Hamlet betegsége harmadjára akkor kerül terítékre, amikor a színészek eljátsszák (gyilkosságrekonstrukció) a Szellem által sugallt merényletet:

„Második Színész (mint Királyné):
(…)
De ó jaj, téged betegség gyötör,
mely elsorvaszt és életedre tör.
(…)
Első Színész (mint Király):
Valóban, édes, el kell hagyjalak,
erőim lassacskán kialszanak."
(III. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

A fenti párbeszéd azelőtt hangzik el, mielőtt a királyt a színdarab színdarabjában Lucianus „hivatalosan" is megmérgezné. A „betétdarab" azonban mintha azt is sugallná, hogy az öreg király eleve tisztában van (betegségből, öregségből eredő?) közelgő halálával, és „hajlandó" úgy is eltávozni az élők sorából (sőt, eleve erre készül), hogy tulajdonképpen nincs is szükség arra, hogy meggyilkolják, „elmegy" ő magától is.

Shakespeare-nek az öreg király betegsége és halála kapcsán szinte magától értetődően jut eszébe a helyzethez tartozó archetípus: Lázár, ill. mindkét Lázár, mert kettőt is számontart a Biblia. Hamlet apjának szelleme haladéktalanul mondandójába is iktatja a szent nevét, melynek jelentése: „Isten a segítőm". És valóban, Isten mindkettőn segített. Az egyiken, az ún. betániain azzal, hogy halottaiból feltámasztotta, méghozzá szavakkal: „Lázár, jöjj ki!", és Lázár, aki akkor már négy napja halott volt, kijött a sziklába vájt sírkamrából. A másik Lázár viszont egy leprás (bélpoklos) fekélyekkel borított, szegény koldus volt, aki egy gazdag ember palotájának kapujában koldult, és itt is halt meg, egy napon a gazdaggal. Lázár lelke (Isten segítségével) a mennyországban kötött ki, a gazdag ember lelke viszont a pokolban végezte.

A középkor óta a két Lázár (ős)képe, legendája egybeforrt, és a hagyományban Szent Lázár a sírások, a koldusok és a bélpoklosok védőszentje. (Nem csodálkoznánk, ha a darabbéli sírásót Lázárnak hívnák, annál is inkább, mert kettő van belőle, mint Lázárból.)

A lepra (bélpoklosság) idült, fertőző betegség, amely, mint a késői szifilisz, akár 40 évig is lappanghat. A betegség elsősorban a bőrt és az

idegrendszert támadja meg (hasonlóan, mint a szifilisz). A betegség során a bőrön kisebb-nagyobb göbök jelennek meg, ezek valójában daganatszerű sejtszaporulatok, ún. granulómák, amelyek váladéka sok kórokozót tartalmaz. A bőr fokozatosan elszíneződik, és érzéketlenné válik a perifériás idegek bénulása miatt. A test (törzs, végtagok, arc) eltorzul, csonkul. Bár a szifilisz és a lepra két teljesen eltérő betegség, a kórlefolyás adott szakaszaiban mégis hasonló bőrtüneteket mutat. Elképzelhetőnek tartjuk, hogy Shakespeare korában nem tudták elkülöníteni, hogy adott esetben melyik betegségről is lehet szó, és így pl. megtörténhetett, hogy a szifiliszre is bélpoklosságot mondtak, és fordítva. A lényeg, hogy mindkét betegség „látványos" bőrtüneteket produkált, és ez elszigetelte a betegeket a társadalom többi tagjától, a fertőzéstől való félelem miatt ki lettek közösítve. (Zárójelben érdemes megjegyezni, hogy a Bibliában is sokat emlegetett bélpoklosság sokáig egyet jelentett a szifilisszel is és a leprával is.)

Végső soron tehát szinte mindegy, hogy az öreg Hamletbe a „franc esett -e", és ezért „ment a francba" (van a francban) – vagyis hogy „franc kórja" van, bujakóros, szifiliszes –, vagy éppen „lazarus", azaz leprás-bélpoklos, és ezért van örök karanténban, a lazaretben (a bélpoklosok háza a középkorban) mint egy ocsmány, selejtes, silány (ez a lepra szó köznyelvi jelentése) valaki. Sőt az sem változtat sokat „öregünk" betegségének tényén, ha történetesen élő-halottként, vagyis szellemként még egy kicsit él, mint a feltámasztott Lázár, aki aztán a legenda szerint csupa betegségben, nyomorúságban tengette életét, amíg másodjára is meg nem halt, ezúttal végleg…

A kérdés tehát így tehető fel: milyen következményei vannak, lehetnek annak, ha az öreg király beteg volt, súlyos, testet, lelket megnyomorító, ragályos kórság sújtotta már egy jó ideje?

Gondolhatunk pl. arra, hogy egy beteg királyt is meg lehet mérgezni, akár szavakkal, akár méreggel. (A szavakkal való feltámasztás csak isteni privilégium lehet, de élőt szavakkal halandó is „meghalaszthat"...) Ha „jóindulatúak" vagyunk (és nem gyanakvók, bizalmatlanok), akkor azt is elképzelhetőnek tartjuk, hogy ún. „jó, szép, kellemes, kegyes" halálról lehet szó, ún. eutanáziáról, azzal a céllal, hogy a királyt ezen a réven szabadítsák meg súlyos szenvedéseitől…

Fontos továbbá az is, hogy a szellem, ha hiteles akar lenni ifj. Hamlet előtt, akkor meg kellett hogy említse id. Hamlet betegségét, ami bizonyítja a fiúnak, hogy szellemisége az, aki, ti. apaszellem, ismeri az öreg minden titkát, történetesen azt is, hogy beteg. Mivel azonban a szellem álszellem, indokolt, hogy a jelenéskor talpig vasban mutassa magát, ugyanis egyedül csak egy ilyen nehéz jelmez szavatolja, hogy ne lepleződjön le ótvaros betegsége…

Hamlet számára (érthető okokból) nagyon fontos, hogy az-e a Szellem, aki:

„Hamlet:
Páncélban? Azt mondod,
Mind:
Páncélban, úgy van.
Hamlet:
Tetőtől talpig?
Mind:
Fenség, a feje búbjáig.
Hamlet:
Szóval nem láttátok az arcát?
Horatio:
De, mert a rostélyt föltolva hordta.
Hamlet:
Hogy nézett? Komoran?
Horatio:
Inkább szomorú volt, mint haragos.
Hamlet:
Sápadt vagy vörös?
Horatio:
Nagyon sápadt.
Hamlet:
És folyton rátok nézett?
Horatio:
Állandóan.
(…)
Hamlet:
A szakálla, az ősz volt?
Horatio:
Mint amilyennek életében láttam,
ezüstös fekete.”
(I. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

Hamlet (mint már utaltunk rá) a darab egész ideje alatt bizonytalan a szellemet illetően, annak valós volta és jó vagy rossz szándékai felől is kétségei vannak. [Nem véletlen pl., hogy a darab végkifejlete előtt is a helsingøri temetőben „száll partra”, az „angliai hajóút” után. Shakespeare ugyan nem részletezi, hogy mit (kit) keres főhősünk ezen a helyen, mégis az a gyanúnk, hogy apja sírját jött meglátogatni, talán kegyeleti okokból, de még valószínűbb, hogy az érdekelte, milyen állapotban van a sírhely, nincs-e esetleg megbolygatva, mi van az apja szellemével, tetemével stb.]

Ellentmondásos továbbá (lehet, hogy Shakespeare szándékolt következetlensége), hogy a „koronatanú”, vagyis Horatio egyáltalán látta-e a „szellemkirály” arcát, szakállát, és ha igen, tényleg az „öreg” arca volt-e az?

Horatio és a szellem ominózus találkozásánál Shakespeare ugyanis nem tesz említést arról, hogy az a bizonyos rostély föl lett volna emelve, sem arról, hogy milyen volt Őszellemisége arca, szakálla. Fontos további külső (zavaró) tényező az éjszaka sötétje, amely tovább rontja a látlat hitelességét. Kérdés, hogy Horatio látta-e valamikor, valahol id. Hamletet annak életében:

„Hamlet:
(…)
Apám – mintha látnám apámat –
Horatio:
Hol, felség?
Hamlet:
Lelki szememmel, Horatio.
Horatio:
Én láttam egyszer: nagyszerű király volt.
Hamlet:
Igazi férfi, mindig, mindenütt;
ilyennel többé nem találkozom.
Horatio:
Fenség, azt hiszem, tegnap láttam őt.”
(I. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

Amennyiben ez a bizonyos horatiói egyszer-látás valamikor (régen?) volt, kérdés, hogy az azóta eltelt idő óta a betegség, az öregség meg a sötétség nem változtatott-e a király „szellemarcán”, egészen a felismerhetetlenségig?

Talán mégis arról lehet szó, hogy ez az egyszer-látás az a bizonyos „tegnapi” látás lehetett, vagyis magával a szellemmel való (első) találkozás. Mindez egy kicsit gyanússá teszi Hamlet legjobb barátját is, s csak találgathatjuk, hogy a herceg mit és mennyit hisz el neki mindabból, amit a kebelbarát lát, vagy látni vél, vagy látni akar, stb.

Horatiót „más fából faragta” Shakespeare, belőle mintha hiányozna a bizalmatlanság, a gyanakvás vagy a szkepszis, mindazonáltal róla sem árul el sokat a mester, az viszont, amit megtudunk róla, szintén magán viseli a szerző szándékolt következetlenségeinek jegyeit, talán a többféle érthetőség érdekében…

Horatio pl. tud egyet s mást az öreg Hamlet tetteiről (talán ifj. Hamlet meg a szóbeszéd látta el ide vonatkozó információkkal), nem ismeri

viszont a dán mulatási szokásokat, mintha idegen volna, s talán az is. Biztos, hogy nem helsingøri, s talán nem is dán, lehet, hogy wittenbergi, protestáns német. Az is furcsa, hogy, noha id. Hamlet temetésére jött barátjához Helsingørbe, és a temetésen találkozniuk kellett (volna?), a történet szerint mégis ő a „legszegényebb szolga", és csak a szellemmel való találkozás után látja viszont wittenbergi tanulótársát, ifj. Hamletet, aki őszintén meg is lepődik a hirtelen viszontlátáson.

Az is külön kérdés, hogy az őrök miért nem Hamletet értesítették a szellemről (mégiscsak a „szellem volt az apja"), és miért Horatiót hívták a „szellemlesre"?

Szerettük volna azt hinni, hogy Horatio minden gyanú felett áll, de a történtek ismeretében kénytelenek vagyunk azt gondolni, hogy ő is aktív részese az összeesküvésnek, még ha (talán?) tudtán vagy akaratán kívül is…

Horatiót minden bizonnyal naivitása tette alkalmassá, hogy „behúzzák a csőbe", vagyis elhitessék vele a szellemet. A wittenbergi tanulótárs mint a szellem leghitelesebb „tanúja", és egyben mint Hamlet legbizalmasabb barátja, úgy tűnik, arra lett kiszemelve, fölhasználva, hogy a (mindig) kételkedő herceget a „végső bizonyosság" erejével győzze meg az apaszellem valódiságáról. Nem vagyunk biztosak abban, hogy ez a végső bizonyosság Hamlet részéről tényleg végső, és tényleg bizonyosság-e…

Shakespeare talán ebben a darabjában él a legtöbbször az ún. szándékolt következetlenség eszköztárával. Meggyőződésünk, hogy ezek a bizonyos „el nem varrt szálak" tudatosan, úgy is mondhatnánk, előre megfontolt szándékkel lettek (szerves) elemei a cselekményszerkezetnek, és azt a célt szolgálják, hogy gazdagítsák a darab komplexitását. Ez gyakran azt okozza, hogy az olvasó, a néző (ahhoz hasonlóan, ahogy a darab minden szereplője is) el-elbizonytalanodik. Shakespeare-nél mindig számolnunk kell azzal, hogy a mester bennünket is manipulál, úgy és ott csap be, ahogy és ahol a legkevésbé várnánk…

Hamlet pl. Shakespeare szövegében soha, sehol, senkinek nem említi, hogy milyen párbeszéd zajlott közte és apja szelleme között. Nyitott kérdés marad továbbá az is, hogy Horatio és az őrök kihallgatták-e azt a bizonyos beszélgetést. Sokáig tehát abban a tudatban vagyunk, hogy a „nagy titkot" csakis és egyedül Hamlet ismeri. Majd csak a harmadik felvonás második színében derül ki (mintegy mellékesen), hogy Hamlet (a darabon kívül) mégis elmondta Horatiónak apja halálának körülményeit.

Az információnak ez a (shakespeare-i) késleltetése mutat némi párhuzamot, hasonlóságot azzal a halogatással, amit Hamletnél is észreve-

hetünk, aki történetesen az apa(szellem) által ráosztott feladatot, szerepet, ti. a bosszúállást, odázza egészen a darab legvégéig, amikor is a „Hamletek" és a „Poloniusok" az „általános családirtás" során amúgy is kölcsönösen megsemmisítik egymást az ún. eredeti bosszútól függetlenül. Jó okunk van azt feltételezni, hogy Claudius Hamlet általi megölése már nem is annyira a „szófogadó fiú", a „szellemapa" parancsát teljesítő, magányos bosszúálló cselekedete. Inkább arról lehet szó, hogy Hamlet a „végső döfést" (ami semmiképpen sem kegyelemdöfés) saját, belső indíttatástól vezérelve (ami azért több, mint hirtelen felindultság) adta meg Claudiusnak mindenki (már aki még él) szeme láttára.

A hosszan érlelt bosszúból így lett nyilvános kivégzés…

De térjünk vissza az öreg Hamlet betegségére (ezt a szálat ugyanis még korántsem varrtuk el), és próbáljuk meg körülírni azt, hogy miként élte, élhette meg a király a saját „búját-baját", ill. kíséreljük meg elképzelni az anya (királyné, feleség) és a fiú (Hamlet) vélt vagy valós reakcióit!

Természetesen nagyobb biztonságban mozognánk ezen a (pszichológiai) síkon (is), amennyiben több konkrét adattal látott volna el bennünket a mester. Shakespeare viszont ezúttal is igen szűken bánik minden információval, és szinte kikényszeríti belőlünk a feltételes módot. Ezért inkább a szereplők érzéseinek valószínűségéről lesz szó a következőkben. Nem tudhatjuk pl. biztosan, hogy miként éli meg Gertrud férjei arcmását hálószobájának falán:

„Hamlet:
Nézd meg itt ezt a képet, s nézd meg ezt:
két férfi, két testvér arcmásai.
Nézd, milyen nemesség ül ennek arcán,
Apolló fürtjei, zeuszi homlok,
szeme, mint Marsé, ijeszt és parancsol,
tartása, mint a szárnyas Merkúré,
ahogy az égre nyúló hegycsúcson leszáll;
a formák oly összegzése, melyre
minden isten rátette kézjegyét,
hogy lássa a világ: ilyen a férfi.
Ez volt a férjed. Nézd, mi jön utána.
Ez most a férjed: mint rohadt kalász,
megrontja ép fivérét. Nincs szemed?
Elhagytad ezt a gazdag legelőt,
s egy mocsárban zabálsz? (…)"
(III. felvonás, 4. szín – N. Á. ford.)

Fontos volna tudni, hogy mikor és milyen megfontolásból került a Claudius-portré id. Hamlet arcképe mellé, s hogy a másik (a második)

férj (mint az első testvére) inkább testvéri, vagy inkább férji-királyi mivoltában keresi-e helyét a kép síkjában és a hálótérben…

Az viszont teljesen egyértelmű. hogy Hamlet nem rejti véka alá érzéseit, amikor a „hálószoba-jelenet" talán legkiélezettebb pontján arra kényszeríti anyját, hogy szembesüljön a „két férj" (ős?)képével, és általuk a saját lelkébe nézzen:

„Királyné:
Jaj, Hamlet, elég!
Lelkembe fordítod a szememet,
s ott olyan sötét foltokat találok,
mik ki nem moshatók."
(III. felvonás, 4. szín – N. Á. ford.)

Ezeknek a bizonyos „kimoshatatlan", sötét foltoknak a jelentőségét később még lesz alkalmunk jobban is feltárni, most viszont arra érdemes felhívnunk a figyelmet, hogy Shakespeare milyen kitűnően érzékelteti ezen a helyen (ti. a képek kapcsán) Hamlet különleges (beszűkült?) tudatállapotából fakadó, ún. szubjektív (éles)látását. Egy dühös, létében sértett, bosszút forraló fiú miért is ne legyen elfogult, amikor az apja arcképe előtt eszményíti azt, és miért is ne látná csúnyának azt a gyilkost, akit majd neki kell egyszer meggyilkolnia. A rútság és a romlottság hamleti interpretációján sem kell különösképpen meglepődnünk, ha az apát megölő, az anyát elvevő, és a trónt bitorló mostohaapa képének minősítéséről van szó, egy majd beteljesülő bosszú előtt...

[Zárójelben jegyezzünk meg egy nem is annyira zárójeles felvetést ezúttal arról, hogy miként ítéli meg Hamlet anyja „hálószobaképeit". Habár ezek azt a célt hivatottak szolgálni, hogy felfedjék, valójában kikkel is „alszik egy szobában" egy anya, de mégis arról tanúskodnak, hogy a fiú miként éli meg anyja „hálótársait"… Hamlet „képelemzései" emlékeztetnek arra a furcsa esetre, amikor a Cymbeline című darabban Imogén a mellette fekvő hullában, aki a legádázabb ellensége volt, éppen azt a férfit ismeri fel tévesen, akit a legjobban kellene ismernie, a férjét, Posthumust. Esetünkben ugyan Hamlet az apját, az apaképet idealizálja, de valójában a nagybácsiról (unokabátyjáról), vagyis Claudiusról mesél, mert nem tudja, hogy ő a vér szerinti apja. Így id. Hamlet portréja az a „torzkép" (vérbajtól eltorzult arc), a „gyilkos Claudius", amely visszanéz az elfogult ítészre. Örök kérdés marad, hogy ismerte-e egyáltalán ifj. Hamlet id. Hamletet, és miként élte meg az apjának hitt férfi távolléteit, vagy az öreg király öregségét, csúnya betegségét, elszigeteltségét, és a(z ál)apa Gertruddal való viszonyát, vagy a saját viszonyát „apjával", amennyiben egyáltalán volt ilyen viszony… Az „ősök

nagy (bűnös) titka" a fentiekből adódóan elsősorban tehát nem az, hogy megölték-e és miként id. Hamletet, hanem az, hogy ifj. Hamlet Claudius és Gertrud gyermeke-e. Idősebb Hamletet tehát végső soron az öccse és a felesége bűnös viszonya, sőt ad absurdum a viszony gyümölcse, vagyis maga ifj. Hamlet ölte meg, mondhatnánk úgy is, hogy a királyt ifj. Claudius ölte meg, méghozzá nem mással, mint pusztán a létével…]

Ez eddig rendjén is volna, de mit kezdhetünk a „rohadt kalász" hasonlattal?

A nyomaték kedvéért érdemes még egyszer idézni:

„Ez most a férjed: mint rohadt kalász,
megrontja ép fivérét."

Vagy Arany János fordításában:

„Im, férjed ez; mint üszögös kalász
Az ép testvért rohasztva." (III. felv., 4. szín)

Az üszöggombák veszedelmes növényi kórokozók. Az üszkösödés jellegzetes tünete a fekete színű spórák óriási tömegű megjelenése a gazdanövénynél, a gabonaféléknél elsősorban a kalászon. Ezektől a megfertőződött növényi részek égetettnek, elüszkösödöttnek tűnnek. A szemek rendellenesen fejlődnek, a beteg kalászokban az eredeti gabonaszemekre már nem is emlékeztető fekete, gömbölyded, ún. üszögpuffancsok jelennek meg, vékony hártyával. A virágzás időszakában a szétporló, fertőzött kalászból kikerülő, fekete spórák az egészséges kalászokra szállnak, és megfertőzik azokat is. Az üszög (gangréna) emberi (állati) gyulladásos betegség is, amelyet keringési elégtelenség, a vérellátás megszűnése, majd az ebből fakadó szövetelhalás és bakteriális fertőzés jellemez. Az érintett terület először sápadt, majd szederjesvöröses, végül egyre sötétebb és teljesen fekete lesz. Ez a folyamat rövid időn belül halálhoz vezethet…

Hamlet itt nem kevesebbet állít (talán dühéből fakadóan, talán mert valóban így van), hogy apja a saját öccsétől kapta el a betegséget. Vagy ha úgy tetszik, Claudius, ki tudja, mikor és hogyan, de megfertőzte bátyját. Az üszög hasonlat azért találó, mert ez a fertőző betegség a növények látható részeit hasonló módon színezi, torzítja, pusztítja, „halasztja" (rothasztja), csonkítja, mint a bélpoklosság az embert, legyen szó akár szifiliszről, akár lepráról.

Ezúttal tehát nemcsak azt tudjuk meg (immár negyedszer), hogy id. Hamlet beteg lehetett, de azt is, hogy betegsége Claudiustól eredhetett, és most nem elsősorban a „mérgezéses merénylet" az, amiről szó lehet, de felmerülhet bennünk az is, hogy id. Hamlet is megfertőzhette bátyját. Ez a kölcsönös „fertő" annál is inkább elképzelhető, mivel a szifilisz nemi úton „ragad rá" az emberre, vagyis szexuális ragály, a lepra

viszont orr- és sebváladékkal terjed, és a fertőzés fontos feltétele a hosszas és szoros (testi) érintkezés.

A darabban (nem véletlenül) többször is elhangzik a „vérfertőzés” és „vérbaj” kifejezés:

„Hamlet:
(...)
Egy hónap telt el, amikor még a só
ki sem tisztult vöröse sírt szeméből,
és férjhez ment. Ez bűn, ez a sietség!
A vérfertőző ágyba így rohanni!”
(I. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

„Szellem:
(...) Ha nem volna tilos,
hogy fölfedjem börtönöm titkait,
olyat mesélnék, hogy csak egy szavától
ifjú véred borzadva fagyna össze,
szemed kilőne, mint az üstökös,
göndör tincses hajad szétbomlana,
és úgy meredne szálanként az égre,
mint tüskedisznó sörtéi, ha mérges.
De örök dolgok föl nem fedhetők
hús-vér füleknek.
(...)
A vérfertőző, szemérmetlen állat!
Ördögi ésszel, ajándékok árán –
átkozott ész és bűvölő ajándék,
mely így tud csábítani! – megszerezte
szégyenletes vágyának cinkosául
látszatra-hűséges asszonyomat.
(...)
Így fosztott meg álmomban a fivérem
élettől, koronától, feleségtől:
mint fát, kivágott bűneimmel együtt,
gyónatlan, áldozatlan, megkenetlen:
el se számoltam, úgy lökött oda,
bűnös fejjel, a végső számadásra.
Irtózatos! Hidd el, irtózatos!
Ha van természet benned, ezt ne tűrd;
ne hagyd, hogy Dánia királyi ágya
a vérfertőzés posványa legyen!”
(I. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

„Hamlet:
Mennyi idő után kezd az ember szétrohadni a földben?
Sírásó:
Hát, ha nincs már a halála előtt szétrohadva – mert mostanában sok vérbajos, fekélyes hulla jön, amelyik a sírba-tételt is alig éli túl – akkor eltart nyolc vagy kilenc évig.
A bőriparos az kilenc évig."
(V. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)
„Hamlet:
(A Királyt inni kényszeríti) Te vérfertőző, undorító gyilkos!"
(V. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

Ezek a meg-megismétlődő „vérfertőzések" elsősorban Claudius és Gertrud (nemi) viszonyára utalnak, még akkor is, ha nem álltak vér szerinti rokonságban egymással. A középkorban ugyanis ennek ellenére is súlyos, elítélendő, halálos bűnnek számított a sógor és a sógornő közötti szexuális kapcsolat, amit szintén vérfertőzésnek tekintettek. (A ritka kivételről, amely a szabályt erősíti, még külön értekezünk.)

Shakespeare azonban ezúttal megengedi (magának és nekünk is), hogy ezt a bizonyos vérfertőzést egyszerre „szűkebben is és tágabban is" értelmezzük. Arra gondolunk, hogy id. Hamlet, Claudius és Gertrud akár egyszerre is „szerethették" egymást, egy ágyban, egy időben (lásd: édeshármas). Ebből a többszörös „vérfertőből" nemcsak vérbaj származhatott, de akár egy fiúgyermek is születhetett, pl. ifj. Hamlet, akit „egyszerre" két apa is nemzett, de egy anyában fogant meg. Ahhoz tehát, hogy Hamletet már születésétől kezdve, sőt bizonyos értelemben bizonytalan fogantatásából kifolyólag is mélabú (értsd: depresszió) gyötörje, nemcsak és nem is elsősorban apja halála és halálának körülményei járultak hozzá, hanem ez a bizonyos „fertő", vagyis a „szülők" magánbűnei is. Ezek a magánbűnök ölthettek „kimoshatatlan sötét foltokat" Gertrud lelkében, ezek lehetnek azok a bizonyos id. Hamlet által fel nem fedhető örök dolgok, titkok, amelyeket tilos egy apának a fia előtt elmesélnie, és amelyeket meggyónni sem maradt ideje. Erről a bűnről beszél Claudius is, amikor imádkozni próbál:

„Király:
(…) Én nem tudok
imádkozni, hiába itt a szándék,
erős a vágyam, de a bűn erősebb:"
(III. felvonás, 3. szín – N. Á. ford.)

Hamletnek a jelekből ítélve nem lehetett (explicit) tudomása arról, hogy miként éltek, élhettek közvetlen ősei, legközelebbi rokonai. Azt viszont érzékeny gyermeki, kamaszi, ifjúi lelkületével érezhette, sejt-

hette, gyaníthatta, hogy a „családban" is, mint Dániában, „valami bűzlik". A „családtagokhoz" fűződő viszonyára is ennek megfelelően a bizalmatlanság, a gyanakvás, a kétkedés, a mélyebb lelki kötődéshiány, az ambivalencia, a távolságtartás és a hidegség üthették rá a bélyegüket. Ez lehetett aztán az oka annak is, hogy Hamlet úgy saját magától, mint a világtól is elidegenedett (kizökkent az időből), átmeneti vendéggé, vendégcsillaggá, átutazóvá vált, aki csak ideiglenesen mutatja magát, s ráadásul talán a vérbajból is jutott neki valami örökül…

Visszatérve Hamlet „apjára, apáira, apátlanságára", fontos megemlítenünk, hogy az ún. vérfertőzés a sógor és a sógornő között a protestáns Angliában 1907-ig szégyenteljesnek számított, és szigorúan tiltott volt. A törvényt az ószövetségi Leviták könyvére alapozták, amely csak egyetlenegy esetben engedélyezte a sógor és a sógornő közötti házasságot: ha a meghalt férj nem hagyott maga után utódot. Gertrud tehát ezzel a tettével (ti., hogy feleségül ment sógorához) szégyenbe hozta fiát, hiszen azt a feltételezést sugallta, hogy Hamlet vagy nem létezett, vagy fattyú volt. Az éleselméjű ifjú Hamlet minden bizonnyal tisztában volt ezzel az angliai szokásjoggal, ami aztán nem kevés zavart okozhatott önazonosságtudatában, hiszen saját léte lett megkérdőjelezve. A „lenni vagy nem lenni" hamleti alapkérdés tehát ezek után nemcsak arra vonatkoztatható, hogy megölje-e vagy sem Claudiust, vagy hogy (talán bosszú helyett) öngyilkos legyen-e vagy sem, hanem arra is, hogy elsősorban magának teszi fel a kérdést, hogy ti. ő maga mint Hamlet egyáltalán van-e, létezik-e vagy sem… Erre a kérdésre talán majd egy csillagászati jelenség adja meg a választ, ha „odaérünk".)

És ezzel még nem értünk a végére az apasággal kapcsolatos kérdéseknek (szegény Hamlet!), Shakespeare szövege ugyanis tartogat még számunkra ide vonatkozó kétes kérdéseket, szándékolt önellentmondásokat:

„Király:

Hogy hívják a darabot?

Hamlet:

»Az egérfogó« – haha, ezt kifogtuk! Metaforikus cím! A darab egy gyilkosságról szól, ami Viennában történt: az uralkodó neve Gonzago, a felesége Baptista – mindjárt meglátják. A gonoszság mesterműve, de miért baj az? Ugye, felség, minket nem zavar, mert tiszta a lelkünk. Az nyüszítsen, akit szorít a cipő; a miénk kényelmes.

Jön a Harmadik Színész (mint Lucianus)

Ez itt Lucianus, a király unokaöccse.

Ophelia:

Fenség, beállhatna narrátornak.

Hamlet:

És magyaráznám a bábműsort kegyed és a szerelme között, ahogy enyeleg a két bábu.

Ophelia:

Mit bökdös engem, fenség, mit bökdös?

Hamlet:

Egy nyögésébe kerül, kisasszony, és lelohad, ami bökdösi.

Ophelia:

Ez egyre jobb! Vagyis egyre rosszabb."

(III. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

Hamlet, az előbb elmondottakkal szemben, ezúttal igazi (omni) potens, nagyon is létező, igazi, élő jelenség: narrátor, aki a királynak és Opheliának értelmezi a látottakat, rendező, aki egyszersmind színészként, azaz Lucianusként oda is képzeli magát a darabba, miközben nézője is a saját művének, ráadásul még Opheliát is bökdösi. Nem kis teljesítmény attól, aki van is meg nincs is...

Az ifjú herceg itt, vagyis a darab „szimmetriaközéppontjában" (II. felvonás, 3. szín) saját (földi) pályaívének egyfajta csúcsára jutott. A részben maga írtra-rendezte darab úgy tűnik, tényleg „egérfogóként" működik, ami azt jelenti, hogy csapdába ejti az „egeret", vagyis Claudiust, aki talán már maga is érzi, tudja, hogy unokaöccse kelepcéjébe került. Hamlet „egerét" viszont ugyanekkor Ophelia „egérfogója" tartja fogva, amelybe az elemében lévő, most már szenvedélyteli ifjú Hamlet „böködte bele magát", mindkettejük kölcsönös örömére. (Shakespeare nem riad vissza a nyíltszíni szextől sem…) Ezekben a ritka percekben mintha Hamlet vette volna át az irányítást az események felett, és nyugodtan kijelenthetjük, hogy testi-lelki-intellektuális tehetségét kitűnően összpontosítja és juttatja érvényre. A darab gyújtópontjában a címszereplő egyfajta rövid kiteljesedésének lehetünk tanúi. Emlékeztet ez a kérészéletű boldogság a szentjánosbogarak rövid nászára, ami után a párok hamarosan el is pusztulnak, mintha törvényszerűen kellene belehalniuk a „szerelembe"… Shakespeare állatai, szellemei a darab többfunkciós szereplői, amelyek a legváratlanabb helyeken és időben jelennek meg a színen, és akár egymást, ill. a darab többi (ember) szereplőjét is helyettesíthetik, pontosabban kiegészíthetik. Az egér pl. mindjárt a darab legelején említést nyer, bár a színen meg sem jelenik:

„Bernardo:

Nyugodtan telt az őrség?

Francisco:

Egér se mozdult."

(I. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)

A „nem mozduló egér” ez esetben a még meg nem jelent szellemre is vonatkoztatható. Vegyük észre, hogy Horatio és Hamlet (de az őrök is) „egérre vadásznak a lesen”, a helsingøri vár bástyáján, az éj leple alatt, amikor a szellem megjelenését (mozdulását) várják, vagyis egér, szellem, „egyre megy”…

A másik, második „egérfogás”, a már említett „hamleti egérfogó” révén esik meg, és az egér, vagyis Claudius annak rendje és módja szerint sétál bele a neki felállított csapdába. Érdekes, hogy ezzel párhuzamosan (ahogy ezt már megfogalmaztuk) Hamlet is egérként vergődik Ophelia „fogójában”, miközben böködi azt, mint aki tudja, hogy (meg) fogva, fogolyként is lehet szabad, de szabadon is lehet fogoly a Dániának nevezett börtönben…

A szellemekkel kicsit máshogy bánik Shakespeare. A bástya szelleme, mint említettük, minden valószínűség szerint ál-, vagyis „élő szellem”, és talán Franciscót rejti. (Azoknak, akik hisznek a szellemekben, legyen a hitük szerint!) A hálószoba szelleme viszont olyan látomás, amit – a bástya szellemével ellentétben – csak Hamlet észlel, az anyja nem. Ez a bizonyos „hálójelenség” az érzelmileg extrém módon felfokozott, zaklatott, impulzusait a legnagyobb nehézségek árán kordában tartó Hamlet látási-hallási érzékcsalódásának, átmeneti pszichotikus állapotának a „terméke”, vagyis hallucináció. Ez a hálóinges, hamleti, pszichopatológiás, kivetült tartalom érthető hangon figyelmezteti Hamletet arra, hogy meddig mehet el, hogy hol a határa az anyai ölésnek-ölelésnek…

Hamlet átmeneti valóságkontroll-vesztése egy percig sem jelenti azt, hogy hősünk esetleg elmezavarban szenvedne. Ez a néhány perces, ún. reaktív állapotból fakadó „kiesés” inkább az érzékelés pillanatnyi zavarára utal, múló jelenség. A szellemek is többfélék tehát, mint ahogy az egerek is azok, a szentjánosbogarak meg hol a csillagokat vetítik a képbe, hol szerelmeseinket (akik mellesleg szintén lehetnek csillagok), ahogy éppen élnek-halnak…

De összpontosítsunk most arra a Hamletre, aki Opheliának interpretálja a maga rendezte darabot: „Ez itt Lucianus, a király unokaöccse.” (III. felv, 2. szín) A fordító, Nádasdy Ádám ide vonatkozó lábjegyzetében úgy értékeli, hogy: „Érdekes, hogy a gyilkos nem a király öccse, hanem az unokaöccse. Lehet, hogy Hamlet nem mer túl egyértelmű célzást a színre vinni – de lehet, hogy a gyilkosság mellett már a bosszú lehetőségét is felvillantja: egy olyan unokaöccsöt, aki királyt készül ölni. Ezt a fenyegető célzást nyilván az udvar is észreveszi.” (1. sz. lábjegyzet, 110. oldal – N. Á.)

Ha továbbgondoljuk a „hamleti” rendezői koncepciót, ill. Nádasdy Ádám észrevételét, és a végsőkig sarkítjuk ennek a bizonyos unoka-

öccsnek a szerepét, jelentőségét, arra juthatunk, hogy ifj. Hamlet nem is id. Hamlet fia, hanem annak unokaöccse, az apát viszont értelemszerűen Claudiusban kell keresnünk. Az tehát, hogy „ki fia-borja" is Hamlet, már nem is olyan nyitott kérdés, sok jel vall ugyanis arra (mint láttuk), hogy a vér szerinti apa Claudius. De kérdés és válasz újabb kérdést szül: tisztában volt-e vajon a(z ál) szellem Hamlet „igazi" apjának kilétével? Mert ha igen (és minden jel erre vall), akkor nem másra buzdította „őszellemisége" az ifjú herceget, mint arra, hogy ölje meg a vér szerinti apját…

Az apák után érdemes néhány észrevétel erejéig az ún. unokaöccsöket is jobban megvizsgálnunk, annál is inkább, mert Shakespeare ebben a darabjában visszatérő, fontosnak tetsző, egymásra rímelő szerepeket osztott rájuk. Úgy is mondhatnánk, hogy a „Hamlet"-ben az unokaöccscsök viszik a prímet. Ifj. Hamlet a darabban egy olyan „szabad vegyértéket" képvisel, aki nehezen vagy egyáltalán nem tud (nem akar?) kötődni senkihez, talán azért sem, mert (ahogy már említettük) magának is, másnak is idegen, „kívülről jött", vendég(sztár). Furcsa módon viszont (vagy éppen ezért) egy olyan „epizodista" állítható vele párhuzamba, aki szintén „külsős", és hivatalosan is az ellenfele, sőt az ellensége. Fortinbras (a név jelentése „erőskarú", esetünkben átvitt értelemben: az erősebb, a győző) a „jelenleg regnáló" norvég király unokaöccse, vagyis az előző norvég király fia (íme az első párhuzam).

Fortinbras apját, Norvégia előző királyát a történet szerint id. Hamlet ölte meg egy párbaj során. Ezt a „királygyilkosságot" (még ha párbaj volt is) hivatott megbosszulni a „norvég unokaöccs", és id. Hamlet „híján" (akit közben szintén meggyilkoltak) a fia, vagyis ifj. Hamlet veszi át, örökli, viszi tovább a „gyilkos terhét", ő a „célszemély", akin „bosszút állnak".

Van ezek szerint egy norvég és egy dán unokaöccsünk, akik apáik meggyilkolását kell megbosszulják…

Shakespeare-nél a párhuzamosok előbb vagy utóbb szükségszerűen közelítenek egymáshoz és találkoznak, már csak azért is, mert a mester (szenvedélyesen) tükrözteti a látlatot a nyomaték, a szépség, a költőiség, a szimmetria, a rím meg ki tudja, még minek a kedvéért…

Nyilvánvaló, hogy Hamlet és Fortinbras egymás megfelelői. Nem véletlen, hogy a darab végén Hamlet „Fortinbrast jósol", rá szavaz, őt szavatolja, választja, halála előtt ugyanis felismeri ellenségében saját magát…

Ahogy az apákat, az unokaöccsöket is illő következetesen (ad absurdum) számba venni: Poloniusról lenne szó, a darab első halottjáról. Tudjuk, hogy Hamlet őt „Claudiusként" öli meg, és még idejekorán. Ez nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a(z ál)szellem által sugallt bosszú

Hamlet részéről a lehető legkorábban megvalósult, legalábbis pszichológiai értelemben. (Mint majd a későbbiekben látni fogjuk, Polonius az „egész összeesküvés" értelmi szerzője, és végső soron a felelőse is, akin a bosszú „elsőre" be is teljesült.) Ha hinni lehet Shakespeare párhuzamosainak és szimmetriaelvének, és ha a darab bosszúállói csupa unokaöccsök, akkor arra kell gondolnunk, hogy Hamlet Poloniusnak is unokaöccse, vagyis id, Hamlet, Claudius és Polonius testvérek, még ha ez utóbbi a neve alapján lengyel is. Ophelia és Laertes ebből adódóan Hamlet unokatestvérei, ami megmagyarázhatja (legalábbis egy aspektusból), hogy Polonius miért tiltja Opheliát Hamlettől...

Bárhogy legyen is, furcsa, szövevényes egyvelege ez a darab a vélt vagy valós királyapák, -fiak, unokaöccsök és nagybácsik (unokabátyak) viszonyrendszerének. A fiak unokaöccsi mivoltukban bosszúálló királygyilkosok, a trónbitorló „apák" pedig megöletnek, mígnem mindenki mindenkit el nem tesz láb alól. Van azonban egy kivétel (ha kivétel), egy „idegen" (ha idegen), ti. Fortinbras, a norvég… Ő szintén egy megölt király fia és egyszerre a regnáló norvég király unokaöccse, de a dán királyság ölés nélkül csöppen az ölébe, ami első látásra mindenképpen egy új, biztató kezdet jele lehet, hiszen megszakítani látszik egy kórosan-károsan beidegződött, (vér)bosszún alapuló gyakorlatot, egy semmibe vivő-vesző folytonossági sort. Kérdés, hogy „őidegensége" kivagy visszazökkenti-e az időt, közelebbről, hogy az ún. léte vagy nemléte lesz-e meghatározója az új konstellációnak: Dániának.

Poloniust jelenléte, ill. távolléte egyértelműen a darab legkövetkezetesebb erejévé avatja, aki (minden látszat ellenére) a történet legelejétől fogva tisztában van azzal, hogy mi a szerepe, hogy hol a helye. Túlbuzgósága, szervilitása, fontoskodása s talán korlátoltsága és gyáva rosszindulata mögött ott rejlik egy belső igényből eredő információéhség. Ebből fakadóan mindenkiről tud mindent, és ily módon kézben tartja, kontrollálja a történéseket, és meghatározó befolyással bír a darab valamennyi szereplőjére. Talán csak egy baja van: rossz oldalon áll…

Ha nem volna (lenne), minden bizonnyal Hamlet ülne Dánia trónján (talán az idősebb, talán a fiatalabb), de még az is elképzelhető, hogy talán az idő sem lenne kizökkenve…

Vagy mégsem?

A jelek szerint maga ifj. Hamlet a nagy „idő ki- és visszazökkentő", és éppen ez az időtlenség-idétlenség hívja elő szükségszerűen a nagy semmiből a „Poloniusokat", akiknek lételeme az időzavar, a káosz, hiszen a magukfajták csakis ilyen körülmények közepette sugallnak-sugároznak a háttérből, amelyet maradéktalanul uralnak, egészen odáig menően, hogy észrevétlenül előtérré változtatják ezt a bizonyos a hátte-

ret. Miközben eltűnnek a színről, hatásuk érvénytartama még sokáig szavatolt marad, a darab végéig, és még az után is…

Úgy tűnik, mintha a „hamletség" szükséges velejárója volna a „poloniusság", úgy is mondhatnánk, hogy Polonius egy másik pólust képvisel. (Lásd: Polonius – pol – pólus – sarok, sark stb.) A dán Hamlettel szemben benne a „lengyel" is ott munkál. (Polonius jelentése: lengyel.) Hamlettel ellentétben Polonius jelentéktelensége, „eltakartsága", kicsinyessége látszólag tényleg kicsivé avatja. (Lásd: Polonius – Pol – Pál – kicsi.) Lappangó, ki sem mondott vágyait neve mégis elárulja. (Lásd: Polonius – Apollon – Apollo – görög napisten.) És ami talán mégis a legfontosabb vele kapcsolatban, hogy (mint már említettük) pontosan tudja, hol a helye, míg Hamlet mintha végig a helyét keresné. (Lásd: Polonius – Polaris – Sarkcsillag.)

De maradjunk (egyelőre) a Földön, nézzünk szét közelebbről is Dániában, és talán tudunk konkrétumokkal is szolgálni Polonius helyét, szerepét illetően. Shakespeare a szereplők felsorolásánál Poloniushoz érve fontosnak tartja megemlíteni a „foglalkozását, hogy ti. egy főtanácsosról van szó. Nem is annyira foglalkozás ez, mint inkább tisztség, fontos hely az udvar hierarchiájában, biztos pozíció, amit Polonius, tudván és érezvén a hivatása súlyát, ennek megfelelően „becsülettel" el is lát. Olyannyira, hogy „helyzeti energiája" a darab legmeghatározóbb tényezőjévé „avatja"…

A fordító, Nádasdy Ádám (ha nem is vele kapcsolatban, de mégis) fontosnak tartja megjegyezni, hogy „Dániában a királyt az államtanács választotta; joguk volt hozzá, hogy az idősebb Hamlet halálakor az öcscsét (Claudiust), és ne a fiát (Hamletet) válasszák meg. Claudius tehát jogilag nem volt trónbitorló." (1. sz. lábjegyzet, 23. oldal. – N. Á.)

Erre a tényre viszont már építhető egy összeesküvés-elmélet (amelyről még az is kiderülhet, hogy nem is elmélet, hanem valós tény…) Polonius ugyanis (vissza)él a helyzetével.

Azt gondoljuk ugyanis, hogy mivel benne testesül meg a (királyválasztó) államtanács főnöki posztja, esetleg (bizonyos megfontolásokból) úgy intézte, hogy a tanács ifj. Hamlet helyett Claudiust tegye királlyá. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy a maga irányította királyválasztás már valaminek a következménye, annak ti., hogy id. Hamlet halálával a dán trón megüresedett. Poloniusnak (mint írásunk elején erről már bővebben szóltunk) szerepe lehetett abban, hogy az öreg király eltávozott az élők sorából. Nem csodálkoznánk, ha maga vette volna rá Claudiust (ismét bizonyos megfontolásokból) a király- és egyben testvérgyilkosságra, s bizonyára tőle terjedt el az az (ál)hír is, hogy az öreg király egy kígyómarásba halt bele. Polonius, helyzetéből

adódóan is (jó foglalkozást választott), de elsősorban eredendő, szinte veleszületett kíváncsisága folytán az információkat gyűjtő, és azokat fel is dolgozó kém ősképe, aki viszont nem másnak, hanem kizárólag és egyedül csak magának „dolgozik", ill. dolgoztat, szintén bizonyos megfontolásokból. Mivel bejárása volt az udvarba (maga is az udvarban élt), belátása az udvari élet szereplőinek mindennapjaiba, titkaiba, vélt vagy valós bűneibe, így a markában tarthatta és (újra csak bizonyos megfontolásokból) zsarolhatta a „Hamleteket", vagyis id. Hamletet, Claudiust és Gertrudot. Mint a háttérből irányító bajkeverők általában, így Polonius is egy már meglévő, „házon belüli" intrikára építette ördögi tervét, arra ti., hogy az öreg (beteg?) Hamletet Gertrud minden valószínűség szerint megcsalta Claudiusszal, a sógorával (lehet, hogy Gertrudot és Claudiust is maga „hozta össze"), sőt ad absurdum az is elképzelhető, hogy maga volt az a bizonyos „kígyó", aki megsúgta az öreg királynak (fülbe öntött méreg), hogy fel van szarvazva, esetleg olyannyira, hogy talán a gyermek, vagyis ifj. Hamlet sem az övé. Egy ilyen „kígyómarásba", fülbe öntött méregbe egy különben is idős, beteges, tehetetlen király simán belehalhat, anélkül hogy módja lenne meggyónni halálos bűneit. (A „halott szellem-királynak" mintha nem is annyira a saját erőszakos halála „fájna" a legjobban, hanem az, hogy olyan bűnökben volt kénytelen elhagyni a földi életet, amelyeket elmondani még a saját fiának sem lett volna tanácsos, a gyónást pedig, amellyel talán bűnbocsánatot nyerhetett volna, éppen „elsietett" halála nem tette lehetővé.)

Ne gondoljuk azonban azt, hogy Polonius csak kedvtelésből házasított sógort, sógornőt, vagy ölt, öletett királyt, hiszen a végső célja minden valószínűség szerint az lehetett, hogy megint csak bizonyos okokból teljesen destabilizálja nemcsak a dán királyi házat, de ezen a réven magát Dániát is. A legkeményebb dió (és ezt Polonius is jól tudta) ifj. Hamlet volt, akit ugyan idejekorán ellehetetlenített, amikor megakadályozta, hogy apja után a trónra lépjen, de a jelek szerint Poloniusnak a herceget is be kellett vonnia bűnös-bűvös köreibe ahhoz, hogy célt érjen. Ebben a furcsa bűvkörben asszisztált neki a Szellem, akit Francisco képében Polonius vagy lefizetett, vagy megzsarolt valamivel. Az (ős) kém alapos munkát végzett, ti. objektivizálta segítőjét, a Szellemet: több „független" tanú is meggyőződhetett a létezéséről, Hamlettel bezárólag, bár ez utóbbi (mint már utaltunk rá) némi fenntartással viseltetett „őszellemiségével" kapcsolatban. A Szellem révén Poloniusnak látszatra sikerült Hamletet is az ellenőrzése alatt tartania, de maga sem tudhatta pontosan, hányadán is áll Hamlet magával és a világgal. Végső céljának megfelelően ugyan sikerült neki mindenkit mindenkivel összeveszítenie,

mégsem lehetett teljesen biztos az ifjú hercegben, aki valahogy megsejtette benne a háttérurat, és a „szellemtesztre" megjátszott bolondsággal reagált. Egy szellem és egy bolond, mondhatnánk, ha nem tudnánk (biztosan?), hogy a „bolond" sem volt annyira bolond, és a szellem sem volt annyira szellem, még akkor sem, ha tisztában vagyunk azzal, hogy a Hamlet név együgyűt jelent, és Shakespeare-nél a név szent…

Fontos itt megjegyeznünk, hogy Hamlet Ophelia iránti szerelmes érzései egészen a Szellem megjelenéséig hitelesek lehettek, szívből fakadhattak. A Szellem megjelenésével egy időben azonban Hamlet is szerepjátékra kényszerült: megjátszott bolondsággal oldotta meg Polonius „szellemtesztjét", s az együgyűség látszata lehetetlenné tette számára, hogy Ophelia iránt táplált gyengéd érzelmeit el is mondja a lánynak, akiről mellesleg sejtette, hogy akaratán kívül is apjának kémkedik. Nem maradt más számára tehát, hogy mint egy „őszinte bolond", jól „megbökdösse" szerelmét…

Hamlet ebben a kettős szerepben (ti. kívülről balga, belülről nagyon is éles eszű, tisztánlátó) úgy tűnik, célt ért, és sikerült megtévesztenie, elbizonytalanítania Poloniust. A legellentmondásosabb azonban mégiscsak az, hogy a „valóságban" Hamlet és Polonius viszonya nem is igazán konfliktusos. A kettejük közötti (szellemi) csatában – ami nem más, mint egymás becsapása – közvetetten vannak jelen, és csak a többi résztvevővel való közvetlen ellentétben manifesztálódik a kettejük között meglévő rivalizálás. A (nagy)hatalmak, erők, fények, sötétségek stb. csatája tehát úgy tűnik, egy „harmadik" (téves) csatamezőn zajlik, és az egymással szembenálló feleknek sem volna nagyobb baja egymással, amit meg ne tudnának maguk között oldani, stb., mégis egy olyan konstellációba kényszerülten kell megvívniuk csatáikat, amelyben előre garantált a kölcsönös vereségük, egymás kioltása, amelyből ezek a bizonyos láthatatlan erők nyernek újabb erőt, hatalmat, legalábbis átmenetileg.

Ezen a tényen (a történetnél maradva) sajnos az sem változtat, hogy hősünk idejekorán (tudtán és akaratán kívül) „megsemmisítette" legnagyobb rosszakaróját. Polonius ugyanis olyan, mint a polónium, amely ritka és nagyon erősen radioaktív anyag, vagyis rendkívül mérgező. A 84-es rendszámú, Po vegyjelű elemet 1898-banfedezte felMarie Skłodowska-Curieés férje, Pierre Curie. Az új elem javaslatukra kapta a polónium nevet Marie hazája, Lengyelország latin nevéről (Polonia), hogy ezzel arra emlékeztessék a világot, hogy az Oroszország, Poroszország és az Osztrák–Magyar Monarchia közt felosztott lengyel nép még mindig nem szabad. Ezzel a Po lett az első kémiai elem, amely egy vitatott politikai ügyről kapta a nevét…

Shakespeare a jelek szerint megsejthetett valamit a radioaktivitásról: a polónium (Polonius) radioaktivitása, vagyis az atommagjainak részekre való felbomlása nemcsak Lengyelországának a XVIII. század vége felé történt három felosztásával mutat párhuzamot (amiről Shakespeare-nek természetesen még nem lehetett tudomása), de emlékeztet Lengyelország Shakespeare által kitalált „felbomlása", amit maga írt bele a darabjába, hogy ti. id. Hamlet valamikor legyőzte a lengyeleket:

„Horatio:
(…)
ilyen zord arccal verte szét a jégen
a szánon futó lengyel hadakat. –
Nagyon fura."
(I. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)

Nincs ugyanis adatunk arról, hogy a dánok valamikor is legyőzték volna a lengyeleket, méghozzá a jégen.

Az viszont történelmi tény (és erről Shakespeare megint csak nem tudhatott), hogy X. Károly Gusztáv svéd király csapatai 1658. január 30 -án a Jylland félszigetről a befagyott Kis-, majd hamarosan a Nagy-Bælt nevű tengerszorosokon átkelve legyőzték Dániát, amely elvesztette területének igen jelentős részét…

Úgy gondoljuk, hogy Polonius lengyel neve-származása és a lengyelek legyőzésének emlegetése a darabban (történetesen – lásd fent – egyszer a dánok győzték le őket valamikor id. Hamlet vezetésével) nem véletlen.

Pszichológiailag ugyan is igazolhatja ez Polonius dánok iránti ellenszenvét, ami lehetne akár oka is annak, hogy a maga eszközeivel egyfajta bosszút álljon a dán királyi családon, és rajtuk keresztül Dánián, a dánokon, amiért egykor azok leigázták hazáját.

A dán királyok és királyjelöltek egymás közötti konfliktusa, amelyet elsősorban Polonius gerjesztett a háttérből, méghozzá „mérgező, radioaktív kisugárzásával", azt eredményezte, hogy az ország gyakorlatilag általa, az „egyszemélyes hadserege" által győzetett le, és került idegen (norvég) kézre.

Nem vagyunk biztosak abban, hogy Polonius azt a véget szánta magának és Dániának, mint aminek a tanúi lehettünk, elképzelhető ugyanis egy olyan végjáték is, amelyben történetesen egy lengyel ül a dán trónon, és úgy hívják: Polonius…

Hogy még teljesebb legyen a Poloniusról alkotott képünk, érdemes néhány további dolgot is észrevennünk vele kapcsolatban.

Például azt, hogy nincs felesége. Ez a shakespeare-i (népmesei) visszatérő (csonka) családállapot általában arra figyelmeztet bennünket,

hogy az ilyen „családban” felnőtt gyermekek (esetünkben Laertes és Ophelia) személyiségfejlődése nem zavartalan, akár azért, mert eleve anya nélkül nőttek fel, akár azért, mert anyjukat (túl) korán elvesztették. Az apa ilyenkor, amennyiben érett személyiség, sok tekintetben képes átvenni bizonyos anyai szerepeket. Esetünkben viszont, amikor az apa (Polonius) egy összeesküvő, méregkeverő, árulkodó, semmirekellő spicli, nehéz elképzelnünk, hogy félárva gyermekeinek felelősségteljesen egyengesse útját: fiát, aki Párizsban tanul (kérdés persze, hogy valóban tanul-e, és hogy mit), külön fizetett kémmel figyelteti. Ez a tény az apa és fia között eleve meglévő (ős)bizalmatlanságot tükrözi. Talán ebből az önbizalomhiányból eredeztethető Laertes ambivalens, féltékeny viszonya testvéréhez, Opheliához, akibe a jelek szerint szerelmes: Opheliát minden erővel le akarja beszélni Hamletről, a darab végén pedig azon vitatkozik össze Hamlettel a halott Ophelia mellett a sírgödörben, hogy melyikük szereti (szerette) jobban a lányt. Ahogy erre már utaltunk, a „végső harc” Laertes és Hamlet között már nem is annyira az apák halála miatti bosszútól fűtött, hanem inkább egy „szerelemittas” párbaj (a halott) Opheliáért…

De Polonius is mindent megtesz azért, hogy lebeszélje Opheliát Hamletről (nem is lebeszélés ez, hanem megfellebbezhetetlen, szigorú, apai parancs), pedig ő nem szerelmes a lányba (nem úgy szerelmes? nem szerelmes úgy?), mint Laertes. Polonius ugyanis éppen Hamlet „halálán dolgozik”, és a „munkához” Opheliát alkalmazza, de úgy is mondhatnánk, hogy felhasználja a lányt, amikor „beépíti a hálózatba”, hogy „ügynökként” neki kémkedjen.

Polonius arra kíváncsi, hogy hányadán is állnak Hamlettel, hogy ki kit csapott be jobban: Polonius Hamletet a Szellemmel, vagy Hamlet Poloniust a „bolondságával”…

Végső soron tehát nemcsak Hamlet „öli” meg (Polonius közvetítésével) Opheliát, de Ophelia is (szintén Polonius közvetítésével) kiveszi részét Hamlet halálában, ő is, mint szerelme, eszementen öli meg magát, és magában a másikat…

Polonius azonban nemcsak a „fiatalok” között közvetítette a halált, de Claudius felé is, amikor azt sugallta neki, hogy Hamlet bolondsága valójában „szerelmi őrület”, és nem „bosszúálca”. A vén kém azért halogattatta Hamlet angliai útját Claudiusnál (aki ekkorra már sejtette, hogy Hamlet egyre veszélyesebb az életére), hogy lehetőséget adjon a hercegnek a bosszúra, azaz Claudius megölésére. Mint tudjuk, Polonius ezzel tulajdonképpen a saját halálát tervelte ki, Hamlet ugyanis Poloniusban Claudiust ölte meg, „takarásban”. Polonius tehát ad absurdum a saját megsemmisülését is kiközvetítette magának…

Külön odafigyelést érdemel az ún. hálószoba-jelenet (egy másik gyújtópontja a darabnak) Hamlettel és Gertruddal (az ágyban?), a férjek képeivel a falon és Poloniusszal a kárpit mögött. Ismervén Poloniusnak a királyi család iránti „kiirtásvágyát", azt várnánk, hogy titokban annak is szurkol a vén bajkeverő a „láthatatlanság jelmeze mögött", hogy Hamlet megölje anyját. Ehhez képest Polonius elárulja magát, amikor rejteke mögül segítségért kiált, mert azt véli hallani, hogy a „fiú anyát öl" (ölel?). Nem véletlen, hogy a Szellem csakis és kizárólag Claudius meggyilkolására ösztönzi „apai paranccsal" Hamletet, Gertrudot (bármennyire is asszony és gyarló, lásd: „Gyarlóság, asszony a neved") békén hagyatja. Azok a bizonyos korábbi feltevések most arra vallanak, hogy a Szellem értelmi szerzője, vagyis Polonius, vonzódott Gertrudhoz, talán szerelmes is lehetett belé, talán több is volt közöttük, talán kevesebb, talán semmi, mindenesetre ebben a sorsdöntő pillanatban (takarásban) előjött belőle az „érzés", talán először, de egészen biztos, hogy utoljára.

Elmondhatjuk, hogy Polonius ezúttal, halálával, életet közvetített…

Shakespeare hálószobái mindig tartogatnak meglepetéseket, most sincs ez másként:

„Hamlet:
(…)
Éjjel van, boszorkányok ideje:
tátong a temető, és a pokol
leheli pestisét. Most vért ihatnék
és olyat tehetnék, amit a napfény
borzadva nézne. Csend – gyerünk anyámhoz.
Természet, most ne hagyj el. Nem szabad
Néró lelkének tanyát ütni bennem.
Legyek könyörtelen, de ne vadállat.
A szavam döfni fog – de csak szavam.
Nyelvem és lelkem álszent lesz tehát:
bárhogy fogom beszéddel bántani,
lelkem nem hagyja tettre váltani.
(III. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

Hamlet visszatér foganásának helyszínére, és ez talán számára a legnagyobb próbatétel. Itt ugyanis nem (ál)szellemekkel kell szembesülnie, hanem magával a (bizonytalan) eredettel a szó legszűkebb és legtágabb értelmében. Azzal vívódik magában, hogy feloldódjon-e az eredet forrásában, vagy kioltsa azt. Vagy talán mégis a szellem, ezúttal saját szelleme teszi próbára a „visszatérőt"? Lássuk csak:

Az (ál)szellem ölést parancsol neki, apjának gyilkosán kellene boszszút állnia, de szigorú kitétel egyben az is, hogy anyjában ne tegyen

kárt. Úgy tűnik, hogy adott helyzetben (ilyen pl. a bibliai bűnbeesés is) nehezebb a tiltó parancsnak eleget tenni, mint magát a kapott parancsot teljesíteni. Az (ál)szellem az apát öletné meg, Hamlet saját szelleme az anyát. Ebben a Hamletben zajló szellemharcban, bármilyen furcsa is, Hamlet a győztes, mert mindkét szellemnek nemet mond, legalábbis egyelőre, egészen addig a pillanatig, amíg az a bizonyos segélykiáltás el nem hangzik. S hogy ekkor kit öl? A darab első, de nem utolsó halottja-áldozata egy olyan Polonius, akiről Hamlet azt hiszi „láthatatlanságában", hogy az Claudius, aki id, Hamletet megölte. Mi viszont már tudni véljük, hogy Hamlet itt tulajdonképpen a vér szerinti apját ölte meg a Claudiusnak hitt Poloniusban.

Nerót viszont nem a Bibliából rángatja elő a megfelelő helyen és időben a hamleti kétségbeesés, a rómaiak hírhedt „sötét-fekete" császárát Shakespeare „csúsztatja" a (szöveg)összefüggések asszociációs mezejébe, és nem véletlenül. Nerót fiatalabb korában Luciusnak, később Claudiusnak hívták. Apját csalással, gyilkossággal, vérfertőzéssel vádolták. Anyja megölette (második) férjét (Nero mostohaapját) és annak fiát (Nero mostohatestvérét). Nero vérfertőző viszonyban élt anyjával, akit később megöletett, megölte-ölette továbbá első és második feleségét is (ez utóbbi terhes volt már). A rossz nyelvek szerint volt neki két „házastársa" is, két kasztrált férfi. Öngyilkos véget ért, de tudnunk kell róla azt is, hogy történetesen Caligulának volt az unokaöccse. A lelkileg deformált Caligula (a név jelentése: csizmácska) istennek tartotta magát, majd leánytestvérét is istennővé emelte, és vérfertőző viszonyban élt vele. Rokonaival és barátaival a legkegyetlenebb módon végzett, mígnem őt is meggyilkolták egy összeesküvésben…

Úgy gondoljuk, hogy a Neróról és nagybátyjáról, Caligulárol tanúskodó (ismert?) tények feleslegessé tesznek minden további magyarázkodást, éppen ezért ezúttal eltekintünk a hírhedt római császár (és nagybátyja) életének Shakespeare darabjára vonatkozó-vonatkoztatható párhuzamok feltárásától, és az idekívánkozó gondolattársításokat az Olvasóra bízzuk, egy gondolatébresztő észrevétellel. A germán eredetű Gertrud név jelentése: a dárdák varázslónője. Ha belegondolunk, hogy hálószobájában hányféle „dárdával" kellett „zsonglőrködnie" (id. Hamlet, Claudius, Polonius, ifj. Hamlet, az ifj. Hamletben „bujkáló" Nero és a hozzátartozó unokabáty, Caligula), akkor elmondhatjuk, hogy rászolgált a nevére, de Shakespeare névválasztása is találónak bizonyult, hiszen minden „dárda talált"…

Nem kell ezek után csodálkoznunk azon, hogy Hamletnek a „kezdetektől fogva" (értsd: fogantatásától) fenntartásai voltak az anyjával kapcsolatban, amit átvitt az egész női nemre is, konkrétan Opheliára, hiszen, ha jól sejtjük, (csak) ez a két nő testesítette meg Hamletnek a nőt…

Gertruddal kapcsolatban leleplező, hogy Hamlet azt a „büntetést” szabta ki rá (a „halálos ítélet” helyett), hogy nem élhet többé nemi életet a „legújabb férjével”, Claudiusszal. Hamlet itt egyszerre az apára (férjre) féltékeny fiú és a fiúra féltékeny apa (férj) kettős szerepében fedi fel magát előttünk, akinek „bírói ítéletét” Gertrud a jelek szerint „fellebbezés” nélkül elfogadja, legalábbis a „végső ítéletig”, amikor Hamlet helyett issza meg a mérgezett bort. Ez nem kevesebbet jelent, minthogy Hamlet közvetve (maga helyett) öli meg az anyját, akaratlanul, pontosabban a törvényes véletlen folytán, míg maga is meg nem hal…

Shakespeare zseniálisan oldotta fel Hamletben a „nők” iránt érzett negatív előítéletet, amikor úgy intézte, hogy a bosszúhadjáratnak indult cselekmény végső soron a nők szerelmének elnyeréséért vívott küzdelemben csúcsosodott ki, amelyben Hamlet túlélte a nőket, de belehalt a szerelmükbe…

Opheliával pl. szerethették volna egymást „holtomiglan-holtodiglan”, de valahogy erősebb volt bennük a „szófogadás”: Hamletnak az apai bosszúparancs (ill. annak a kijátszása), Opheliának pedig a poloniusi-laertesi tiltás. Shakespeare nem foglalkozik Ophelia „előéletével”, sem Hamlet viszonylatában, sem egyébként. A lány (ha lány) „nagy”-jelenetében (IV. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.) viszont Shakespeare szinte az egész életét végigénekelteti az apját, a szerelmét és a testvérét, vagyis a „férfiait” elveszített „Segítővel” (ezt jelenti ugyanis az Ophelia név), mielőtt „víznek eresztené”. Ophelia a meglepett „közönséget” (király, királynő, Horatio – vajon mit keres itt most Horatio? –, később Laertes), de elsősorban bennünket, akik szintén a közönséghez tartozunk, olyannyira elvarázsolja énekével, hogy kénytelenek vagyunk arra gondolni, maga is tetteti a bolondot, amivel próbálja elterelni figyelmünket készülő (el is dalolt) haláláról. Ophelia „lírája” úgy van megköltve, hogy az egyszerre vonatkoztatható a hiányzó férfiakra (Laertest a lány nem ismeri fel – nem akarja felismerni?), a királyra és királynéra, de valójában minden dal Ophelia haldoklásának (hattyú)dala…

A következőkben teljes terjedelemben (összefüggően) idézzük Ophelia énekét, amelyet a darabban hol a királyné, hol a király szakít meg kérdéseivel, a végig jelenlevő Horatio viszont nem szólal meg, nincs kérdése, nem csodálkozik, mintha eleve tudná, hogy miről szólnak a dalok:

„Ophelia:
(Énekel) A szerelmed, mondd, melyik?
Miről ismerni meg? –

Kezében bot, lábán saru,
fején kagylós süveg.
(…)
Elment ő, szép asszonyom,
elment a másvilágra,
ott nyugszik, hol kő az ágy,
és zöld pázsit a párna.
(…)
Hószín volt a szemfedő – –
(…)
– – sok kis virág rajta;
díszes volt a temető,
gyászének nem siratta.”

Mivel a király később érkezik a terembe, mint ahogy Opheleia belekezd az éneklésbe, a „későn érkező” egy „hogy vagy?”-gyal köszönti a lányt, mire Ophelia abbahagyja az éneket, és prózában válaszol.

„Király:

Hogy vagy, szép kislány?

Ophelia:

Jól, Istennek hála. Azt mondják, a bagoly azelőtt a pék lánya volt. Uram, azt tudjuk, hogy mik vagyunk, de azt nem, hogy mi lehet belőlünk. Isten áldja meg az asztalát.

Király:

Az apjáról képzelődik.

Ophelia:

Kérem, erről több szót ne ejtsünk, de ha valaki megkérdezné, hogy mit jelent, akkor ezt mondják:

(Énekel) Holnap Valentin napja lesz,
tán páromra találok?
Mint szűz virág napkeltekor
ablakod alá állok. –
A fiú fölkelt, ruhát vett,
rést nyitott az ajtaján;
a lány bement, a lány kijött,
de már nem volt leány.”

A király még kétszer szakítja félbe a dalt, s Ophelia szintén prózában válaszol.

„Király:

Drága kis Ophelia – –

Ophelia:

Igazán, na, esküdözés nélkül, be akarom fejezni.

(Énekel) Krisztusom és Máriám,
gyalázat és szégyen:
a legény, ha léket lát,
be is tömi szépen.
Szól a lány: Míg meg nem kaptál,
el akartál venni!
Mire a fiú:
Léha voltál, mért akartál
vélem ágyba menni?!
Király:
Mióta van ilyen állapotban?
Ophelia:

Remélem, jó lesz minden. Csak türelem. De nem bírom ki sírás nélkül, ha arra gondolok, ahogy beteszik a hideg földbe. Értesíteni kell a bátyámat. Úgyhogy, köszönöm a jó tanácsukat. Kérem a hintómat. Jó éjt, hölgyeim, jó éjt. Szép hölgyek, jó éjt, jó éjt. *(El)*"

(IV. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

Shakespeare régi, jól bevált módszere, hogy amit nem akar (nem tud, nem mer, stb.) a darabjában saját szavaival kifejezni, azt zenével és / vagy más szavaival oldja meg. Többször észrevettük már (korábbi látlatainkban), hogy Shakespeare „zenéje" (a dal énekelt zene) legtöbbször valamilyen lényegi változást, átmenetet illusztrál, ahol az éneklő egyfajta metamorfózis előtt-alatt áll. Esetünkben Ophelia és az elveszett, halott, vagy halottnak hitt férfiainak létállapot-változásairól szólnak a dalok. Ophelia él a helyzet adta lehetőséggel, és olyan titkokat is elárul magáról „nótáiban" (régi balladákból kiválasztott versszakokat illeszt össze, és az így keletkezett „saját szerzeményt", vagyis a csak rá jellemző, vonatkozó dalokat adja elő a legmegfelelőbb helyen és időben), amit egyébként más módon, más helyen és alkalommal nem tenne meg.

Ophelia „magára szabott költeményeiben" egyszerre él a költői szabadság és a balladai homály adta lehetőségekkel, és amellett, hogy bizonyos fontos tényeket magával kapcsolatban (és általában) világossá tesz utalásaival, még mindig sok, ún. konkrét információ ködben marad, és ránk bizatik mindezek eloszlatása. Vegyük észre, hogy az opheliai „metanyelv" használata ugyanúgy álca, mint a Szellem „álsága" vagy Hamlet „bolondsága". Mindhárom esetben arra kényszerülnek a szereplők, hogy leplezzék saját valójukat, a többi feladata, de elsősorban a mi feladatunk pedig nem más, minthogy megpróbáljunk az „ál" mögé lesni, és kipuhatoljuk az igazság és a valóság határmezsgyéit…

Az ének első soraiban azt kérdi magától (és mindenkitől) Ophelia, hogy miről lehet felismerni az igazi szerelmest, mik azok a jellem-

zékek, attribútumok, amelyek elárulják azt, aki neki rendeltetett, kiválasztatott. A felelet első hallásra bizarr, „bolond beszéd”, a bot, a saru és a kagylós süveg nehezen hozható összefüggésbe az ideális-reális szerelem „kellékkészletével”…

Opheliának olyan az „embere”, a szerelme, aki hozzá hasonlóan bolond is meg nem is, aki van is meg nincs is, aki már elment, de még nem jött vissza, aki egyszerre égi és földi, stb.

Hamlet a jelek szerint megfelel Ophelia kritériumrendszerének, ugyanis tényleg bolond (az a neve is, Hamlet azt jelenti: bolond, ahogy fent már jeleztük), ő az, aki maga sem tudja magáról, hogy van-e, nincs -e, létezik-e, vagy sem, ő az, aki valahonnan idevándorolt és el is vándorolt innen, de még nem jött vissza, ezért kell neki, mint minden igazi vándornak, vándorbot, saru és kagylós süveg. Talán ez utóbbi kíván bővebb kifejtést is, ami majd több mindent megmagyaráz. Galicia spanyolországi történelmi régió (és nem tévesztendő össze Galícia középeurópai történelmi régióval, amely jelenleg Lengyelország és Ukrajna között oszlik meg), fővárosa Santiago de Compostela, amelynek katedrálisa alatt található egy legenda szerint id. Szent Jakab sírja, a Szentföldről kimentett földi maradványaival. Jeruzsálem és Róma után a világ egyik legismertebb, ősrégi zarándokútja a Szent Jakab-út, már a kelta időkben is számontartották, akkor is és most is a Tejutat szimbolizálta, ill. szimbolizálja. A szent helyre nem csak egy úton lehet eljutni, viszont az út fő része azonos. A zarándokút jelképe a fésűkagyló, amely az út mentén felfestve jelzi a helyes irányt a zarándokoknak. A közeli tengerparton található kagylót, amelyet Szent Jakab-kagylónak is neveznek, a zarándokok hagyományosan magukkal viszik pl. úgy, hogy a kalapjukra tűzik, annak bizonyítékául, hogy végigjárták az utat a szent helyig. Sok zarándok ragaszkodik ahhoz, hogy halála után a kagylóval együtt temessék el. A zarándokutak szimbolikusan mindig a föld és az ég között zajlanak (lásd: az út egyszerre földi út és Tejút), amelynek, amelyeknek megtétele lehetőséget ad a zarándokoknak, hogy (amennyiben vallásosak) ún. teljes búcsút nyerjenek. A búcsú (ugyanúgy, mint a zarándoklat) katolikus bűnbánati vallásgyakorlat, amelyet pl. az ortodox egyház nem ismer el, a protestáns egyházak pedig kimondottan tagadják.

A katolikus tanítás szerint a gyónás mint bűnbánat (jó esetben) visszavezet az ún. kegyelem állapotába, aminek az a gyakorlati jelentősége, hogy ha pl. magunkért gyónunk és másokért imádkozunk, akkor a pokol állapotából a tisztítótűz állapotába juthatunk vagy juttathatunk másokat. Ez az ún. nem teljes búcsú. A teljes búcsú viszont olyan kegyelmi állapot, amely a bűnösöket (akár magunkat, akár másokat) a

tisztítótűzből a mennyországba juttatja. A zarándoklat olyan bűnbánat, amely teljes búcsút eredményezhet a tisztítótűzben szenvedőknek, magunknak vagy másoknak, ha pl. értük is „járjuk az utat". A zarándoklat sajátos, aktív meditációs gyakorlat, egyfajta beavatás, és azon a hiten alapszik, hogy az ún. természetfeletti erők bizonyos helyeken (út, szent hely) kimondottan kifejtik hatásukat. Nem kell viszont feltétlenül vallásosnak lenni ahhoz, hogy részt vegyünk ezeken az önmegtisztulásokon, vagy „megtaláljuk magunkat", vagy választ kapjunk kérdéseinkre, pl. arra, hogy „honnan jövünk, kik vagyunk, hová megyünk"…

A (Jakab-)kagyló viszont – mint önálló szimbólum – jelezheti magát a keresztséget, értsd: víz általi megkeresztelést. Nem véletlen, hogy a keresztény templomok szenteltvíztartói, de sokszor a keresztelőkútjai is Jakabkagyló-alakúak, legújabban pedig a „trendi" fürdőszobák mosdókagylói is…

Nem tudhatjuk biztosan, hogy Ophelia értesült-e Hamlet „angliai útjáról", azt viszont biztos érzékeli, hogy Hamlet nincs jelen (talán meghalt?, talán elment?). Azt is tudhatja Ophelia (hiszen apjának kémkedett, aki – mint bátyja is – tiltotta szerelmétől), hogy vannak, lehetnek ellenségei, akik esetleg meg akarják ölni, vagy már meg is ölték, vagy akik miatt elmenekült. Érzi Hamlet apja iránti gyászát, hisz maga is apát gyászol éppen, esetleg azt is sejti, hogy talán mindaz a sok rossz, ami szerelmét éri, összefüggésben állhat azzal, hogy bizonytalan a szerelme, és talán abban reménykedik, hogy Hamlet a saját és mások bűneit vezekli le, amikor éppen nincs jelen, mert történetesen zarándokol, beavatódik…

Van Opheliában (a dalaiban) némi leleplező prófécia is. Arra gondolunk, hogy Hamlet hajóútja, ami első megközelítésben, az elküldő részéről, vagyis Claudius szándéka szerint nem más, mint száműzetés a halálba, Hamlet számára pedig nem más, mint a saját „Jakab-útja", méghozzá a tengeren, a szent hely pedig maga a hajó, ahol megtörténik a herceg végső beavatása. Ezen a „szent vízi úton" és egyben „szent helyen" jut el a legvégső bizonyosságig, hogy ti. meg akarják ölni. Ezen a „beavatási hajón" dönt a saját sorsáról, és öleti meg közvetve azokat, akik potenciális gyilkosának, vagyis Claudiusnak a „gyilkosasszisztensei". Itt kerül közvetlenül maga is életveszélybe a kalózok által, de ami a legfontosabb, mire visszatér Dániába, eltűnik belőle a bolondság. Hamlet az V. felvonásban már (csak) magát játssza, mint aki saját zarándokútján magára lelt…

De talán mégsem ez a legfontosabb „hozadéka" ennek a hamleti, tengeri beavatási hajóútnak, hanem valami egészen más, ti. az idő: Mi is, a fordítóval, Nádasdy Ádámmal együtt „első megközelítésben" ellentmondást érzünk Hamlet életkorát illetően.

„Hamlet:

(…) (A Sírásóhoz) Maga mióta sírásó?

Sírásó:

Az év összes napja közül éppen aznap kezdtem el, amikor Hamlet, az előző király legyőzte az idősebb Fortinbrast.

Hamlet:

Annak mennyi ideje?

Sírásó:

Nem tudja? Azt minden hülye tudja! Pontosan az a nap volt az, amikor az ifjú Hamlet megszületett – az, aki megbolondult és elküldték Angliába.

(…)

(…) Én, uram, harminc éve vagyok itt temetői alkalmazott. Siheder korom óta.

(V. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)

„A harminc évet (és a 167. sorban a huszonhármat) alighanem csak hozzávetőleg kell érteni; ha konkrét számnak tekintenénk, akkor Hamlet éppen harmincéves volna, ami nem vág egybe egész figurájával, fiatalosságával…" (1. sz. lábjegyzet, 171. oldal – N. Á.)

Nehéz elképzelni, hogy egy csavaros eszű, jól képzett sírásó „csak" hozzávetőleg emlékszik olyan fontos egybeesésekre, mint az előző királynak a norvégek feletti győzelme, ugyanennek a győztes királynak ugyanezen a napon történő apává válása, és önmaga munkába állása, mert történetesen szintén ezen a világraszóló napon kezdett bele a sírok ásásába, úgymond, hivatásosan.

Vegyük észre, hogy Hamlet ugyan a várakozásnak megfelelően 18-20 év körüli korában szállt fel arra a bizonyos hajóra, de mire visszaérkezett, lélekben már 30 éves volt, még ha a hajó csak néhány napig lehetett is a tengeren. Hamlet a zarándokút során úgy nyert beavatást, hogy megérett a feladatra. A „mi időszámításunk" szerinti néhány nap a hamleti, beavatási időszámításban testvérek között is 10-13 évet tesz ki, vagyis a hamleti idő gyorsabban telik, hasonlóképpen, mint a szentjánosbogaraké, náluk ugyanis a „valós élet" csupán néhány perc, esetleg óra, a többi lappangás. Kérdés ezek után, hogy a „mi időnk" zökkent-e ki, amelyet Hamlet a „saját idejével" kell hogy helyettesítsen, visszazökkentvén azt, vagy az ő ideje túl gyors, és ezt kell visszastimmelnie a „mi ritmusunkra". [Olyan ez, mintha óráinkat, amelyek hol sietnek, hol meg késnek, kellene egyeztetnünk, ha „egyet akarunk". Félő azonban, hogy a kérdést már valakik, valahol eldöntötték, és a „hamleti". ún. nyári időszámítást „kanonizálták", amivel tulajdonképpen „letagadták az égről a Napot", 12-ről (azaz 12 óráról) 11-re degradálva azt…] Azt sem tartjuk véletlennek, hogy ezek az időt illető kér-

dések éppen a temetőben merülnek fel, és történetesen a sírásó az, akitől Hamlet megtudja, hogy mennyi idős is (legalábbis a „mi időszámításunk" szerint). Az a gyanúnk ugyanis, hogy mindeddig nem volt tisztában a „saját idő" és az ún. objektív idő közötti különbséggel. Ezt bizonyítja pl. az is, hogy az apja halála óta eltelt időt rendre rövidebbnek érzi, s Ophelia a megmondója a „reális" (relatív?) időnek, aki számára viszont az idő még a „mi időnknél" is lassabban telik, és következetesen hosszabbra taksálja az öreg király halála óta eltelt időintervallumot. (Shakespeare valójában nem ad választ a király halálának pontos idejét illetően, hiszen valószínűleg maga sem tudja azt, és ezért „játszik az idővel"…)

Visszatérve a temetőbe, úgy gondoljuk, hogy Hamlet beavatására a sírásó mester teszi ki a pontot, s maga a beavatás (talán ez a zarándokút igazi vége) nem más, minthogy a „beavatandó" belátást nyer a tágabb értelemben vett időbe. Ha még jobban általánosítunk, úgy is felfoghatjuk Hamlet történetét, hogy az nem más, mint egy hosszú (Shakespeare leghosszabb művéről van szó) beavatási próbatétel, amelynek során az „idegen" ezen a helyen (Dánia, Helsingør) magával az idő viszonylagosságával kell hogy szembenézzen. A szereplők Opheliával bezárólag arra lettek kitalálva, hogy ez a bizonyos szembesülés megtörténjék, mégis talán Ophelia az (nem véletlenül szerelmes Hamletbe), aki megsejt valamit a hamleti gyorsuló időből, s talán éppen azért, mert a maga ideje még a „megszokottnál" is lassúbb… Hiába, az ellentétek vonzzák egymást (amit gyakran hallhatunk), de azért haladjunk tovább, és vizsgáljuk meg közelebbről azt a bizonyos hamleti létidőt.

A hamleti lét ezek szerint szorosan összefügg a hamleti idővel, s mivel az ifjú (azaz most már érett) herceg átmenetileg arra kárhoztatott, hogy egy olyan „létidőben" legyen, időzzön, amely nem a sajátja, végig idegen marad (figyeljünk fel az „idő" és az „idegen" szavak egybecsengésére – legalábbis a magyarban –, és adjuk hozzá ehhez Hamlet „idegeit" is…) mind a maga, mind a mások számára. Innen nézve a Hamletet, értelmezhetjük azt az időről szóló tragédiának is, ahol az egyes szereplők az idő különböző aspektusait elevenítik meg, de ami talán a legfontosabb: relativizálják azt, és a viszonyítási alap, vagyis az új időszámítás, Hamletéhez közelít, de sosem éri el azt…

Egyelőre legyen elég ennyit hozzáfűzni Ophelia dalainak első strófájához.

A darab végén, halála előtt ugyan Horatiót (értsd: Horatius, római költő, a név jelentése: virágzó) jelöli ki Hamlet arra, hogy megírja a történteket. Kérdés, hogy megírja-e. (Lehet, hogy Horatio és Shakespeare egy és ugyanaz a szereplő?) Tény viszont, hogy Ophelia már eddig is sokat elmondott a népballadák nyelvén, és a jelek szerint

tiszta forrásból merített, amikor a régi angol, skót, ír, velszi, kelta, dán, norvég, svéd, izlandi stb. énekeket a szájára vette…

Opheliának lesz egy „második jelenése" is – mint a Szellemnek –, amikor „virágnyelven" ad számot a történtekről, mintha maga is Horatio (értsd: virágzó) volna, de minden arra vall, hogy már nem szűz virág (értsd: virgo). A következő sorok: *„Elment ő (…) gyászének nem siratta"* az elmaradt gyászének helyett gyászének, siratódal, amelyben Ophelia elsősorban talán halott apját siratja, akit „suttyomban" temettek el. Másodsorban a saját (öngyilkos) halálát vetíti előre, amelyhez a katolikus egyház (éppen az önkezűség miatt) nem engedélyez szertartást, gyászéneket. Nem zárható ki az sem, hogy Hamletet gyászolja, siratja. Vagy azért, mert már azt hiszi, hogy nem él (esetleg megölték?), vagy előrelátja közelgő halálát, érezvén, hogy szerelme hamarosan a saját létidejébe távozik…

A következő dalrész: „*Holnap Valentin napja lesz (…) vélem ágyba menni?!"* egyrészről azért fontos, mert elmondja (végre), hogy hol is tartunk az időben, vagyis hogy a Nap éves útja során éppen merrefelé tartózkodik az égen. Valentin napja történetesen február 14-re esik, ami a nevet magyarra fordítva: Bálint, és az időt állatövi jegyre fordítva: Vízöntő hava, s a Bálint nevet tovább taglalva az *erős, egészséges* értelmű. Ehhez a konkrét időponthoz ezek után könnyebben tudunk viszonyítani, pl. azt is meg tudjuk ítélni „közelebbről", hogy mikor kezdődik a darab, hiszen az örök hidegre panaszkodnak, és a karácsonyt is szóba ejtik:

„Francisco:
(…) Iszonyú hideg van,
és nekem szúr a szívem.
(…)
Horatio:
(…) Azt beszélik,
hogy a kakas, a hajnal trombitája,
fennkölt és tiszta hangú szólamával
ébreszti a napistent, és szavára
a vízben, tűzben, földben, levegőben
bolyongó szellemek sietve térnek
szálláshelyükre. (…)
Marcellus:
(…)
Mondják, hogy amikor közeledik
az Üdvözítő születése napja,
a kakas egész éjjel énekel."
(I. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)

„Hamlet:
Milyen hideg van! Csontig vág a szél.
Horatio:
Csípős a levegő, szinte harap."
(I. felvonás, 4. szín – N. Á. ford.)

A fenti idézet értelmében késő őszre tehető a Szellem megjelenése, vagyis még (jóval) karácsony előttre. Magát a karácsonyt és az Újévet Shakespeare szinte észrevétlenül történteti, és máris a tél közepén vagyunk, február 14-e előestjén. Ebbe a „jelenbe" énekli bele Ophelia „saját magát", annál is inkább, mert az *én* személyes névmás és az *ének* főnév úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a tő a hajtáshoz…

Az *ének* nem más, mint az *én* „többes száma" (sok én), vagyis akkor vagyok nagyon az, aki (nagyon én), ha énekelek. Ophelia a darab IV. felvonásának 5. színében legjobban az, aki…

[Zárójelben érdemes rövid időleltárt beiktatnunk: A *Hamlet* két nagyobb időegységre tagozódik. Az első egy alig valamivel több mint 24 órás időintervallum egyik éjszakától a másik éjszakáig, és felöleli az egész I. felvonást. Ez az a bizonyos késő őszi éj-nap-éj-szak, amely minden valószínűség szerint a Skorpió havában zajlik. Az I. és a II. felvonás között néhány hónapnyi idő telik el, ez az említett, késő ősztől télközépig tartó szakasz. A további történések február 13-tól (Ophelia éneke) szinte folytatólagosan egy-egy napot tesznek ki, kivéve a IV. felvonás 4. és 5. színe közötti szakaszt, ami egy hétnyi idő, ez Hamlet „angliai száműzetésének" ideje. A darab befejező jelenetsora február vége környékére tehető, a Halak jegyébe. De a helyzet mégsem ennyire egyszerű, már csak azért sem, mert „Ophelia virágai" Dániában február közepén nagy valószínűséggel nem virágoznak. Az a bizonyos „néhány hónap" tehát a darab I. és II. felvonása között egy-két hónappal több lehet, így az időszak vége márciusra-áprilisra vagy még későbbre tehető. A „jelenség" oka pszichológiai, és Opheliában keresendő, aki halni készül, s talán szerelemmel szeretett meghalt vagy meghaltnak hitt férfiait – értsd: Polonius, Hamlet – szeretné a másvilágon elsőként „viszontlátni". A februárról tavasz derekára halasztott Valentin nap tehát nem Ophelia vélt vagy valós elmeháborodottságából fakad, hanem szimbolikus, egyszersmind pedig azt is illusztrálja, hogy Ophelia „saját ideje" – pl. Hamlet „saját idejéhez" képest is – lassabban telik…]

De maradjunk (Szent) Bálintnál, aki a szerelmesek és lelki betegek (egészséges) védőszentje, vagyis Hamlet és Ophelia „embere", és akiről a legenda azt tartja, hogy (nota bene) Claudius császár végeztette ki keresztény hite miatt. A néphit szerint, akit ezen a napon először meglátunk, az lesz a férjünk vagy a feleségünk. Ókori, pogány termékenysé-

günnep-maradványról lehet szó, amelyet a középkortól egészen a napjainkig ünnepelnek, elsősorban persze a szerelmesek (minden igaz szerelem egy kis lelki betegség is egyben). Amennyiben tehát a Valentin nap a szerelmesek találkozásának a napja, s tudjuk azt, hogy Ophelia „halni készül", Poloniust pedig eltemették, azt a furcsa következtetést kell levonnunk, hogy Ophelia „találkája apjával a másvilágon" egyben szerelmi randevú is. Igen, ez a lány–apa viszony valahonnan ismerős. Cordelia ragaszkodott így apjához, Learhez, azzal a különbséggel, hogy ott az apa halt a lánya után, itt pedig a lány követi apját a halálba…

Mindazonáltal, ha Ophelia Hamletet is halottnak hiszi, a vele való túlvilági találkozás lehetősége sem zárható ki a részéről. A tény viszont – hogy Poloniust, az apát már eltemették, amiről Opheliának tudomása van, Hamlet halála pedig inkább feltételezés marad – azt valószínűsíti, hogy az apjával fog előbb találkozni a túlvilágon, aki „odaát" egyszerre lesz apja és nem evilági férje is…

Opheliának ez a másvilági, zavaros „kiheztartozása" valójában az evilági „kiheztartozás" bizonytalanságát tükrözi. A „kiheztartozást" ezúttal az dönti el, hogy az ún. evilági Ophelia ki által vesztette el szüzességét. Erre a kérdésre Ophelia énekéből lehetne talán kiszűrni a megfelelő választ, de a korábban említett balladai homály ezt szinte teljesen lehetetlenné teszi. Így állhat elő az a paradox helyzet, hogy a másvilágon való első találkozása a férfival, vagyis Poloniusszal, az evilági első férfit tükrözi vissza, aki a jelekből ítélve ismét csak Polonius. Nem lehet véletlen, hogy a „tettes", vagyis az apa, óvva inti a „megesett" lányt Hamlettől. Talán arra számít, hogyha majd egyszer maga ül Dánia trónján, Ophelia lesz a királyné, akit maga mellett tudhat. Hogy így (is) lehetséges az értelmezés, bizonyíthatják Ophelia búcsúszavai, aki elmentében a hintóját kéri, mintha a „királyához" királynéi mivoltában hintón utazna…

Ophelia énekének „fiúja" elvileg ugyanúgy lehet a még fiatal Polonius, mint a már „nem gyerek" – ivarérett – Hamlet. A lány, vagyis Ophelia ebben a kétes-kényes (lét)helyzetben akár az apja iránti, „kislányi" ártatlanságából eredően, akár a „nagylányi" szerelemből Hamlet iránt gondolhatta azt, hogy feleségül veszik, amikor elveszik a szüzességét, vagy fordítva: a szüzesség elvétele egyben házasodás is, vagy egészen konkrétan: a két fél egyesülése (egysége) feleséggé (és férjjé) avatja a feleket…

Ophelia azonban az (első) „egyesülésben" nem feleséggé emelkedett, hanem „léhává" süllyedt-silányult, legalábbis ezt hitették el vele potenciális „férjjelöltjei". A pékné lányának meséje is ezt látszik igazolni, ti. „a péklányokat hagyományosan feslett erkölcsűnek tartották"(2. sz. lábjegyzet, 145. oldal – N. Á.).

A fordító ugyanebben a lábjegyzetben utal egy legendára is: „Jézus bement a pékhez és kenyeret kért. A pékné nagy darab tésztát akart számára a kemencébe tenni, de a lánya sokallta, s rábeszélte, hogy vegyen vissza belőle. Mire a kenyér megsült, mégis hatalmasra nőtt. Az irigy lány meglepetésében így kiáltott: »Huhú!«, mire Jézus bagollyá változtatta. – Nem világos, Ophelia miért hozza ezt szóba. A bagoly a bölcsesség, az alvilág, a rejtett dolgok jelképe, a halál hírnöke, a boszorkányok madara volt…"

Opheliának természetesen nem véletlenül jut eszébe a bagollyá változott péklány meséje, hiszen saját magát még a „léha" péklánynál is alacsonyabbra taksálja: mint láttuk, a bagoly az alvilág, a boszorkányok madara (is), vagyis a nőiesség legalacsonyabb minőségét képviseli, legalábbis ebben az összefüggésrendszerben… Ophelia érzései, viszonya apjához és Hamlethez ugyanúgy ambivalenciákkal terhes, mint ahogy Hamlet is megszenvedi anyja és Ophelia egyszerre vonzó és taszító nőiességét. Ezért nehéz a „fiatalok" egymás iránti érzéseinek ún. tisztaságáról beszélnünk, mert az „szülőktől terhes", hiszen Hamlet anyja és Ophelia apja rossz példával szolgáltak, amikor gyermekeiknek a másik nemhez való viszonyukat „demonstrálták": Gertrud a saját fia szeme láttára csalta meg az öreg Hamletet Claudiusszal, az anya nélkül felnövő Ophelia pedig egyszerre lehetett Polonius lánya-felesége-szeretője, ráadásul a fiútestvére, Laertes is minden jel szerint gyengéd érzéseket táplálhatott húga iránt… Nem lehet úgy „tisztán szerelmes" az ember, hogy közben hamleti férfiúi önérzete (lásd: nem képes „férfi módon" bosszút állni, csak halogatni azt) és opheliai női mivolta (lásd: bagollyá „süllyed") a lehető legmélyebbre alacsonyodik…

Ezt a „szesztelen szerelmet" „öregbíti" Hamlet „nyíltszíni közösülése", amellyel Opheliát ribanccá degradálja.

Szorosan idetartozik, hogy Hamlet „elmebetegségében" halkereskedőnek titulálja Poloniust:

„Polonius:
Ismer engem, fenség?
Hamlet:
Ó, remekül. Maga halkereskedő."
(II. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

A fordító, Nádasdy Ádám megjegyzi (1. sz. lábjegyzet, 68. oldal), hogy „…a korabeli angol szlengben a *fishmonger* szót a leánykereskedőkre is használták." Nem csak arról lehet szó, hogy Ophelia „eladó"(-sorba került), és Hamlet a „vevő" (pl. a lány apjától megkéri a kezét). Véleményünk szerint Shakespeare arra hívja fel a figyelmet, hogy a „halárus Polonius" birtokolja (birtokba veszi), és azt csinál a tulajdonát képező áruval (portékával), a hallal, amit akar. Mondanunk sem kell,

hogy a hal maga Ophelia, de tudnunk kell azt is, hogy a hal emberemlékezet óta vulvajelkép…

De Hamlet nemcsak Poloniust „teszi a helyére”, hanem Opheliát is a „helyén illeti”:

„Hamlet:

Menj apácának. Ugye nem akarsz bűnösöket a világra hozni? Én magam meglehetősen tiszta életű vagyok, mégis olyasmikkel tudnám vádolni magam, hogy jobb lett volna, ha az anyám meg se szül. Gőgös vagyok, bosszúszomjas, nagyravágyó; több gaztettem vár még bevetésre, mint amennyi ötletem van, hogy miért kövessem el őket, vagy fantáziám, hogy hogyan, és időm, hogy mikor. Minek mászkál a magamfajta egyén föld és ég között? Gazemberek vagyunk mindnyájan, ne higgy egyikünknek se. Menj szépen kolostorba. Hol az apád?”

(III. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)

A fordító tovább „helykezeli” Opheliát az interpretációjában:

„Értsd: ne menj férjhez, ne szülj gyerekeket. Ennek egyetlen tisztes módja az volt, ha valaki apácának ment. – A *nunnery* („kolostor, apácazárda”) szót olykor gúnyosan a bordélyházra is mondták, így egyesek szerint Hamlet oda akarja küldeni Opheliát; ezt azonban a szövegösszefüggés nemigen támasztja alá.” (1. sz. lábjegyzet, 93. oldal – N. Á.)

Lehet, hogy a „szűkebb szövegkörnyezetből” valóban nem következik, hogy Ophelia milyen házból-házba való, de Hamlet és Polonius Opheliához való viszonya (mint láttuk) megenged egy olyan „Opheliá-(ős)képet”, amelyben a lány „bánatában örömlány lesz…”

Ez az alaphelyzet is vissza-visszatér a shakespeare-i életmű egyes darabjaiban. Gondoljunk csak Calchas és lánya, Cressida titkaira a *Troilus és Cressidá*ból.

De térjünk vissza Opoheliához:

„Jön Ophelia tébolyodottam, virágokkal.

(…)

Ophelia:

(Laerteshez, akit nem ismer meg) Tessék, rozmaring, az segíti az emlékezést – kérlek, szerelmem, tarts eszedben! És itt van nefelejcs, az a hűséghez kell.

(…)

(A Királynéhoz) Magának itt van ánizs, meg harangvirág. *(A Királyhoz)* Tessék, magának kutyatej. Meg nekem is. Úgy is mondják: gyermekláncfű. De maga másért viseli a láncot, mint én. Itt egy margaréta. Adnék ibolyát is, de mind elhervadt, amikor az apám meghalt. Azt mondják, szép véget ért.”

(IV. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

„Királyné:
(…)
A húgod vízbe fulladt, Laertes.
Laertes:
Vízbe? Hol?
Királyné:
A patak fölé ferde fűzfa dől,
szürkén mutatja lombját lent a vízben:
abból csinált sok koszorút szegényke,
boglárkával, csalánnal, százszorszéppel,
meg lógó lilával, amit a pásztor
szabad szája durvább néven nevez,
de lányainknak csak »négylevelű«.
Oda, a hajló ágakra akarta
kiaggatni furcsa füzéreit:
fölmászott, egy csalóka ág letört,
s ő beesett giz-gaz csokraival
a gyors vízbe. Ruhája szétterült,
mint sellő lebegett egy ideig,
közben dalfoszlányokat énekelt,
mint aki föl se fogja helyzetét,
vagy mintha éppen ebbe az elembe
született volna. Ám előbb-utóbb
ruhái teleitták magukat,
és lehúzták dalocskájával együtt
az iszapos halálba.”
(IV. felvonás, 7. szín – N. Á. ford.)

Ezúttal mintha a nyelvétől és kezeitől megfosztott „sorstársnő”, Lavinia (lásd: *Titus Andronicus*) más módon el nem mondható titkait, jelbeszédét fordítaná a virágok titkos nyelvére Ophelia. Bátyjának, Laertesnek, akit nem mellesleg szerelmének nevez, és állítólag „bolondságában” nem ismer fel, rozmaringot ad, mert az „segíti az emlékezést”. A rozmaring nemcsak arról nevezetes, hogy az emlékezést segíti, és a memóriát javítja, de tudnunk kell róla azt is, hogy igazi „szerelemvirág”: úgy hírlett, hogyha a fiú megérinti vele a lányt, vagy a lány a fiút, az „érintett” menten szerelmes lesz az „érintőbe”. Bizonyos helyeken szokás volt esküvőn és temetésen is rozmaringággal füstölni, hogy emelkedettebb legyen a szertartás. Laertes (a nevében benne van a Lear is – lásd: Lear kitály) „érintett”. Nem véletlenül figyelmeztette Párizsba utazása előtt az „otthon maradó” Opheliát, hogy vigyázzon Hamlettel. Nemcsak maga lehetett szerelmes húgába, de tudta, érezte, hogy kapcsolatuk mélyebb, ill. más, mint egyszerű testvéri vi-

szony… Most, amikor Ophelia készül a „nagy útra”, és búcsúzik az otthon maradó bátyjától a rozmaring révén, mintha egyszerre esküdne Laertesszel, és temetné magát…

A nefelejcs nemcsak a (szerelmi) hűség virága, de önmagáért beszélő virág is, és – egyebek mellett – a messze útra indulók adják szeretteiknek. Mint tudjuk, Ophelia olyan utat választ, amelyről még (élve) senki nem tért vissza…

Laertes tehát (hátramaradt rövid életében) a rozmaring és a nefelejcs virágnyelvén élheti meg az Opheliával való szerelmet…

A királynénak ánizs és harangvirág dukál: „Ánizs, harangvirág: a házastársi hűtlenség jelképei.” (1. sz. lábjegyzet, 152. oldal – N. Á.) A bolond Ophelia úgy látszik, mégis mindent tud.

A király kutyateje is találó: a kutyatej nevű növény fehér tejnedvet tartalmaz, és minden része mérgező. Ophelia bármilyen „bolond” is, tudta (ki tudja, honnan?), hogy a „mérgezőnek” – „mérgezőt”…

(A darab végén a király egyébiránt a borba kevert méregbe is belehal. Lehet, hogy Ophelia kutyateje keveredett valahogy a Hamletnek szánt méregöntetbe, amelyet aztán maga Hamlet erőltetett le Claudius torkán, miután kardjával már leszúrta egyszer.)

Ophelia nemcsak azt tudja, hogy a király él, de inkább hal a kutyatejért, de elárulja még, hogy magának is megtart egy keveset, bizonyára „útravalóul”…

A kutyatejet gyakran összetévesztik a gyermekláncfűvel (amit pitypangnak is neveznek), talán azért, mert mindkét növény tartalmaz tejnedveket, a gyermekláncfű viszont nem mérgező.

Ophelia „lánca” talán gyermekláncfű-koszorú, amely egyszerre menyasszonyi és halotti „virágék”, a király viszont, ha láncot visel, az valamilyen uralkodói ékszer lehet, talán aranykorona. A margaréta olyan, mint egy kis napraforgó, vagyis napekvivalens virág, ami egy királyhoz azért is illik, mert a királyok eredetileg a Nap földi megfelelői voltak (napkirályok). Az apa halálakor elhervadt ibolyából (értsd: Ophiliából) elveszett az alázatosság, a remény és a megújuláskészség is, és ami maradt, az a (krisztusi) szenvedés…

Ophelia azonban nemcsak énekével és virágaival hagyott maradandó üzeneteket az utókornak, de halálának hogyanja, mikéntje, miértje is jelképes:

A fűzfa (szomorúfűz) kapcsolatban áll a bánattal, a lelki fájdalommal, a szomorúsággal. Nem véletlen, hogy a régiek gyakran készítettek belőle koporsót, a fiatal fákat meg a sírokra ültették.

A vízpartról a patak fölé hajló és abban tükröződő fűz Opheliával az ágak között olyan földi-vízi-égi „keresztút”, életrév, ahonnan minden

kiindul, és amibe minden torkollik, ami Ophelia „sorsfordulásaival" kapcsolatos. Nem lehet véletlen, hogy Shakespeare az „Ophelia-jelenetet" énekszóval, virágokkal, vízparttal, vízzel telítette. Ezen a helyen fontos ugyanis felhívni a figyelmet arra, hogy az ún. szégyenbe esett lány – régi stílusú balladatípusban a halállal büntetett (bűnhődő), teherbe esett lány – általános folklórtéma volt (és az mindmáig) a kelet- és nyugat-európai népköltészetben. A ballada szinte kötelezően visszatérő motívumai a virágok, a vízpart, a víz (mező, virágoskert, halász, hajós stb.)

Érdekes módon a „megesett lány" típusú balladák egyik legismertebb (magyar) változata az *Angoli Borbála balladája* vagy variánsa, a *Londoni Borbála*. (Kérdés, hogy miért éppen Angoli vagy Londoni a magyar nyelvterületen ennek a balladatípusnak a hősnője? Tény viszont, hogy Shakespeare hősnői, akár angolok, akár nem – ezúttal éppen dán a hősnő, még akkor is, ha a neve történetesen görög – rendre „megesettek".)

A fentiek értelmében tehát azzal, hogy Ophelia a vízpartra (vízparti mezőre) megy virágot szedni, koszorút kötni, és szándékosan vagy véletlenül (törvényes véletlen) visszatér (ős)elemébe, a vízbe, az „iszapos halálba", azt akarja a tudtunkra adni, hogy viselős, de egyben azt is, hogy ez a „más"-állapot az, ami a halálba kényszeríti, ti. „megesett lány". Talán nem tudja biztosan, kihez is tartozik, és hogy a számításba jöhető férfiak közül (Polonius, Laertes, Hamlet) ki lehet a szíve alatt hordott magzat apja. Talán azért fon éppen koszorúkat, és azokat a fára aggatva bízza a fűzre elvesztett szüzességének titkát, állapotának áldottságát. Az ágakra akasztott koszorúk önmagukban is szimbolikusak: jelenthetik pl. magát a nemi aktust, ahol a különböző koszorúfajták (boglárka, csalán, százszorszép, lóhere) a potenciális „férfijelöltek", de utalhatnak a már megfogant Opheliára, akiben a „foganat" olyan, mint amilyen a koszorú…

A boglárka jelentése: nem ismeri fel a gazdagság veszélyeit, idegenné válik a vele jót tevőtől, hálátlan… A csalán azt jelenti, hogy: távozz, irtózom tőled, hidegen hagy a szereteted… A százszorszép jelentése épp ellentétes: viszonzom a szerelmed, elfogadlak, mélyen szeretlek… A négylevelű lóhere az európai kultúrában a szerencse szimbóluma. Kb. minden 10 000 háromlevelűre jut 1 négylevelű. A hagyomány szerint minden levél külön jelentéssel bír: hit, remény, szeretet, szerencse. A négylevelű lóhere régi kelta amulett, és a druidák (kelta papok) szerint véd a rossz szellemektől. Ide tartozik, hogy a háromlevelű lóhere az írek és Írország jelképe, valamint Szent Patrik (tudjuk, hogy Szent Patrik azt a purgatóriumot őrzi, amelyben az öreg Hamlet is tölti büntetés-

sét) növénye, és a Szentháromságot fejezi ki, vagyis az Atyát, a Fiút és a Szentléleket. Szent Patrik egyébiránt Írország védőszentje is, már csak az a kérdés, hogy Ophelia ír-e, meg az, hogy (a lengyel) Polonius hol is tölti az idejét a másvilágon: a mennyben, a pokolban vagy éppen (az öreg Hamlettel együtt) a purgatóriumban.

De maradjunk még egy kicsit a lóherénél, hisz tartogathat meglepetéseket. A magyar „lóhere" kifejezés talán abból eredhet, hogy a lovak szívesebben fogyasztják a növényt, akár szárított (abrak) formában, akár a mezőn legelészve, együtt a többi fűvel, esetleg a hereföldön.

Izgalmasnak ígérkező következtetéseket lehetne levonni, ha nem annyira magát a növényt, hanem az állatot, vagyis a lovat és annak heréjét, azaz nemi szervét „társítanánk" (gondolatban) Ophelia mívesen font koszorúival. Shakespeare (vagy a fordító?) sem idegenkedik ennek továbbgondolásától, hiszen maguk hívják fel a figyelmet a lehetséges asszociációkra: „…meg lógó lilával, amit a pásztor / szabad szája durvább néven nevez, / de lányainknak csak »négylevelű«." (Lásd fent; IV. felvonás, 7. szín – N. Á. ford.)

Koszorúból eggyel több van, mint férfiból, talán azért, mert a negyedik (melyik a negyedik?) magát Opheliát jelenti.

Érdemes volna koszorúnként is beazonosítani, hogy ki kicsoda, de ez annál inkább is bizonytalan, mer t pl. Arany János fordításában más növények szerepelnek ezen a helyen: csalán, kakuk(k)fű, torma, kosbora, egyedül a csalán egyezik Nádasdy Ádám fordításában. A beazonosítást tovább nehezíti, hogy az eredeti angol textusban a csalán és százszorszép mellett szerepel két új növényfajta, a *crow flowers* [nyersfordításban „varjúvirág", ami nagy valószínűséggel (http://elsinore.ucsc.edu/women/crowflowers.html) réti kakukkszegfű, lásd: kakuk(k)fű] és a *long purples* (nyersfordításban „hosszú bíbor", amelynek magyar neve: füles kosbor, lásd: kosbora; https://bardgarden.blogspot.com/2015/01/ophelias-flowers.html)

Mindazonáltal úgy gondoljuk, hogy Shakespeare eredetileg azzal a szándékkal „koszorúztatta" meg Opheliával a füzet, hogy a korabeli közönséggel – amely minden valószínűség szerint jobban ismerte a virágnyelvet, és értette az akkor még közszájon forgó balladákat –, szóval a „befogadókkal" konkrétan tudassa, hogy Opheliának ki mindenkivel is lehetett dolga.

Az viszont tény (Shakespeare ismét „szimmetrizál"), hogy amint a „Hamletéknél" is bizonytalan az apaság, ti. az, hogy ki a herceg apja, úgy a „Poloniuséknál" is eldöntetlen, hogy kitől fogant Ophelia.

A „megesett lány" típusú balladáknak fontos szereplője az anya, aki tulajdonképpen meggyilkolja vagy meggyilkoltatja szégyenbe esett lá-

nyát. Az „anyát” a darabban a jelek szerint Gertrud „helyettesíti”, aki, úgy tűnik, jelen lehetett az „eseménynél”, annál is inkább, mivel pontos és igen részletes leírást ad a történekről. Gertrud viszonya Opheliához (szintén) ellentmondásos. Egyrészt kedveli (talán) a lányt, menyének is szívesen elfogadná vagy elfogadta volna, másfelől viszont „lelkiismereti okokból” vagy babonából nehezen fogadja a személyiségében (látszólag?) megváltozott, erőszakos, eszement, szánalmas Opheliát:

„Királyné:
Nem fogadom a lányt.
Nemesúr:
Erőszakos,
és nincs eszénél. Szánalomra méltó.
Királyné:
De mit akar?
Nemesúr:
Az apjáról beszél: hogy hallja ő,
mik folynak itt; nyögdös, mellét veri,
egy porszemtől dühös lesz. Amit mond,
csak félig érthető. Zagyván beszél,
de aki hallja, értelmet keres
a kuszaságban: belemagyarázza
ki-ki a saját gondolatait,
ő meg kacsingat, bólint, integet,
úgyhogy az ember érez valami
homályosat, mégis fenyegetőt.
Horatio:
Beszéljen vele, nehogy még veszélyes agyrémeket kezdjen terjeszteni!
Királyné:
Hát jöjjön be.
(Nemesúr el)
(Félre) Nyomorult lelkem bűnnel van tele,
minden apróság nagy baj hírnöke.
A bűn mindenütt ellenséget lát:
árulást sejt – s elárulja magát.
Jön Ophelia.
(IV. felvonás, 5. szín – N. Á. ford.)

Amennyiben helyes a feltételezésünk, és Gertrud valóban végignézte Ophelia halálát, akkor minden okunk megvan arra, hogy a balladai, a lányát meggyilkoló anyát azonosítsuk személyében…

Ophelia saját kötésű koszorúi és maga költötte dalai után (amelyeket, mint már említettük, népdalokból, népi mondókákból stb. állított össze magának) álljon itt egy „Hamlet-vers" is, amelyet az ifjú herceg még akkor költhetett, amikor „tiszta szívvel" szerette Opheliát. A verset az azt tartalmazó, a lányától megkapott levéllel Polonius olvassa fel a királynak és királynénak:

„Polonius:

(…)

»Ne hidd el, hogy tűz a csillag,
a napról, hogy nyugszik, s kel;
ne hidd el, mit bölcsek írnak –
de szívemben hinned kell.

Jaj, édes Ophelia, nem megy nekem a szótagszámlálás. Nem tudom méricskélni a sóhajaimat. De azt, hogy szeretlek, nagyon, mindennél jobban, azt hidd el.

Ég veled.

Tiéd vagyok örökre, legédesebb lány, míg jár bennem a gép –

Hamlet.«"

(II. felvonás, 2. szín – N. Á. ford.)

A versből és a hozzáfűzött néhány sorból szinte sugárzik a tiszta-igaz szerelem érzése, ami arra vall, hogy Hamlet viszonylag régen írhatta, talán Wittenbergből, és az is valószínű, hogy az öreg Hamlet is élt még, vagyis a hercegnek semmi oka nem volt arra, hogy bolondnak tetesse magát. Ophelia viszontszerelme, ezzel szemben, mintha már ekkor sem lett volna ilyen tiszta és egyértelmű. A lány szerelmes lelkét leghitelesebben (mint láttuk) elénekelt dalai, virágnyelven megfogalmazott vallomásai és halálának körülményei tükrözik. Ez utóbbit felfoghatjuk egy érzelmi logika által vezérelt „performansznak", halálos előadásnak is. A „Polonius-lánynak" bizonyára imponált a neki írt szerelmes vers, s talán Hamlet is tetszett neki, de minden arra vall, hogy már akkor (is) apja és bátyja testi-lelki szorításában élt, amikor megkapta a herceg levelét (bizonyíték erre, hogy azonnal apjának adta azt). Poloniusnak és Laertesnek pedig „nyomós" okuk volt, hogy minden eszközzel tiltsák az akkor már bizonyára nem szűz „legközelebbi hozzátartozójukat" Hamlettől, Opheliát ugyanis „magukénak tudhatták".

Shakespeare viszont nem lenne Shakespeare, és Hamlet sem Hamlet, ha ebbe a bizonyos szerelmes versbe ne juttattak volna „többletinformációkat" anélkül, hogy az eredendő „nagy érzés" csorbát szenvedett volna. Ellenkezőleg: a tűz, a csillag és a n(N)ap versben léte sokszorosára növelik a hős hevét.

Hogy egy „fűzfapoéta", mint Hamlet (is), szerelmi érzületeit a tűzzel, a csillagokkal és a Nappal hozza összefüggésbe, szinte magától

értendő, már-már közhelyszerű. Hamlet őszintén el is ismeri magáról, hogy nem igazán megy neki a versfaragás. Az viszont nem megszokott, sőt kimondottan rendhagyó, hogy fontos, újnak számító csillagászati ismeretek gazdagítják a szerelemről és az univerzumról alkotott egységes világképet, s a viszonyítási alap maga a mindenség, amihez minden méretik. (Shakespeare-nek volt / lett volna mit tanulnia József Attilától…)

A középkor és a reneszánsz határmezsgyéjén, Shakespeare korában, mint ezt már többször említettük, az emberek tudatában általában élt a hagyományos, geocentrikus világszemlélet. Shakespeare (1564–1616) csillagász kortársai viszont [a lengyel Kopernikusz (1473–1543), az olasz Galileo Galilei (1564–1642) – aki ugyanabban az évben született, mint Shakespeare –, a német Kepler (1571–1630) és nem utolsósorban a dán Tycho de Brahe (1546–1601), aki 1572. november 11-én Helsingborg várából – vigyázat, Helsingborg és Helsingør nevükben is közel állnak egymáshoz, és földrajzi tekintetben is csupán egy 4 km széles tengerszoros választja el őket egymástól – a mi szempontunkból is fontos megfigyelést tett) gondoskodtak arról, hogy ugyanakkor egy újabb máskeletű világkép is érvényben legyen, amelyben a Nap a „mindenség" középpontja, és nem a Föld. A tudósok, csillagászok, s talán az értelmiség szűk köreiben bizonyára fokozatosan kezdett elfogadottá válni és lassan terjedni a világ ezen „új képe", az ún. laikus közemberek viszont valószínűleg még mindig a „régi képet látták", amikor a „világot nézték"… Sok jel vall arra, hogy Hamlet (bármit is tanult Wittenbergben) ahhoz a bizonyos szűk – értelmiségi – körhöz tartozott, akik nemcsak nézték, de látták is a mindenség új képét: a Naprendszert, közepén a Nappal, körülötte a bolygókkal (köztük a Földdel is), ill. a Holddal, a holdakkal. (Érdemes megjegyeznünk, hogy Shakespeare kortársa, a – nála 18 évvel idősebb – dán Tycho de Brahe egyéb helyek mellett Wittenbergben is tanult csillagászatot, ahol Hamlet is diákoskodott, valószínűleg a csillagászat érdekelte legjobban…)

Ophelia viszont Hamlettel szemben (legalábbis a világlátás tekintetében) ún. laikusnak számított, akinek a látszat egyet jelenthetett magával a valósággal, főként a csillagászat terén. Számára tehát a Nap (keleten) kél és (nyugaton) nyugszik, ami neki azt jelentette, hogy a Föld körül kering, a többi „csillaggal" együtt.

Valójában a Föld forog a tengelye körül, és az éggömb mozgása – így a Nap mozgása is – csupán ennek a mozgásnak a tükörképe. A képzelt forgástengely az Északi- és Déli-sarkot köti össze a Föld középpontján keresztül. A tengely északi vége az északi pólus felé mutat, amelynek közelében a Sarkcsillag látszik. Innen nézve a Föld az óramu-

tató járásával ellenkező, ún. direkt irányban forog. A Föld forgásának legfontosabb következménye a nappalok és éjszakák váltakozása. A jelenség a Nap látszólagos napi mozgásával függ össze… Fontos ezen a helyen azt is megjegyeznünk, hogy Dániában, az ország északi fekvése miatt, a nappalok hossza az év folyamán jelentősen változik. Télen a legrövidebb napokon a Nap fél kilenc után kel és háromnegyed négy előtt nyugszik, míg nyáron fél öttől este tízig is fent lehet. Dánia tehát a téli hónapok hosszan tartó sötétsége miatt alkalmas arra, hogy huzamos ideig tartó csillagászati megfigyelések helye legyen, és tudjuk, darabunk jelentős része a téli hónapokban játszódik. Egyebek mellett ezek a hosszú dán éjszakák is okai lehetnek annak, hogy Shakespeare a „Sík földet" – ezt jelenti a Dánia szó – választotta cselekménye helyszínéül, ahol a darab „ügyeletes csillagászai" kedvükre figyelhették meg az eget… Ide kívánkozik még egy rövid észrevétel: Eddigi elemzéseink során gyakran jutottunk arra a következtetésre, hogy szinte minden Shakespeare-darabnak vannak csillagászati-csillagmítoszi vonatkozásai is, és ezen belül a megszemélyesített Hold jelentős szerepet mondhat magának a művekben. Esetünkben annak lehetünk tanúi, hogy a darab színhelye: DÁNIA, amelybe „benne foglaltatik" DIANA is, aki – tudjuk – holdistennő…

A Nap és a csillagok „tüze" viszont még a heliocentrikusan látóknézők számára is sokáig tűz(gömb) maradt, ezért kivételes a shakespeare-i-hamleti kitétel (amellyel Hamlet Opheliát szerelméről biztosította), miszerint nem igaz az, hogy a csillagok tüzek, ahogy azt a tudósok állítják.

Volt idő ugyanis, amikor úgy gondolták, hogy a Napon közönséges égési folyamat megy végbe, hasonlóan a csillagokhoz. Sokáig a bolygókat csillagoknak hitték-mondták. Erre utal, hogy pl. a Vénusz bolygót Esthajnalcsillagnak illették, ill. mind a mai napig így nevezik.

A régi és új papok, bölcsek, tudósok, csillagászok idővel megváltoztatták az emberek Napról, csillagokról, bolygókról, holdakról stb. alkotott (világ)képét, és azt is, hogy ezek az égitestek milyen viszonyban állnak egymással. A Nap és a csillagok „tüzét" illetően (a Nap is csillag) csak a XX. századi atomfizika mutatott rá, hogy a Nap ún. „negyedik halmazállapotban", plazmaállapotban van. A Nap belsejében (magjában) különleges fizikai körülmények között, nagy nyomáson és hőmérsékleten, négy hidrogénatommag egyesülése révén (magfúzió) átalakul egy héliumatommaggá. A fúzió során keletkezett tömegfelesleg hő- és fényenergiává alakul, és kisugárzik.

Természetesen nem gondoljuk azt, hogy Hamlet tisztában lett volna a Napban lezajló magfúzióval (bár Shakespeare-nél minden előfordul-

hat, és ami előfordulhat, az elő is fordul, mint ezt majd „ez ügyben" látni is fogjuk, ha odaérünk), azt viszont felvilágosult, meggyőződéses heliocentrizmusából fakadóan biztosan tudhatta, hogy a bolygók, még ha világítanak is, nem csillagok, vagyis nem tüzek (Napok), mint ahogy a napkeltét és a napnyugtát is látszólagosnak értékelte, mert meg volt róla győződve, hogy a látszat csal, a központ nem a Föld, hanem a Nap…

Hamlet tehát végső soron egy tudományos igazságra, egy új csillagászati világképre hivatkozva vall szerelmet. Ezzel tulajdonképpen azt kockáztatja, hogy amennyiben meggyőződése mégis téves volna, akkor a szerelme sem hiteles, vagy, ha úgy tetszik, amennyiben hazudná Opheliának a szerelmet, úgy az új (napközpontú) világkép is hamis. Már csak az a kérdés, hogy mitől ennyire biztos magában a herceg. Úgy gondoljuk, hogy (sokkal) többről van szó, mint hogy Wittenbergben, a reformáció egyik fellegvárában, az ott tanító papok és csillagászok „csak úgy" meggyőzték az új igazságról a hit és a csillagok, vagyis a világ képe tekintetében…

Vajon mi lehet az a többletinformáció (energia), ami Hamletet tanulmányaitól függetlenül is képessé tette arra, hogy olyan dolgokról is legyen tudomása, amelyekről akkor még a „heliocentrikusoknak" sem volt fogalmuk? Hogy választ adhassunk a magunk által feltett kérdésre, szokás szerint ezúttal is jócskán el kell rugaszkodnunk a F(f)öldtől, és hercegünket – aki csak megszemélyesített herceg, de valójában égi tünemény – a csillagok közt kell keresnünk. Ebben a csillagok közötti Hamlet-keresésben jó, ha olyasvalakihez csatlakozunk, aki biztonságosan kalauzol bennünket az éjszaka egén, lévén maga is „éjszakai ember": csillagász. Tycho de Brahe dán, őrülten zseniális csillagász, matematikus, látnok, jogász, alkimista, kalandos életű udvari asztrológusról lenne szó, ahogy már fent említettük, Shakespeare kortársáról, aki pontosan ismeri a hősünkhöz vezető utat az égitestek között.

Tycho de Brahe életművét és (magán)életét tanulmányozva – mint ezt majd látni fogjuk – sok olyan egybeesésbe, szinkronicitásba, törvényes véletlenbe lesz alkalmunk betekinteni, amelyek Shakespeare Hamletjének történetéből köszönnek vissza, és tovább tágítják a darab értelmezhetőségének határait. Tycho de Brahe már a nevében is a „sors kegyeltje". A név jelentése: „Jó Sors" vagy „Szerencse", talán a görög *Tükhé*re rímel, aki a szerencse és a véletlen istennője volt. (Római mitológiai megfelelője: Fortuna.) Személyében a görögöknél tágabb értelemben a történelmet irányító istennőt tisztelték. Tükhé és Tycho jelképe a gömb volt. Előbbinél a szerencse forgandóságát fejezte ki, utóbbinál (a – törvényes – véletlen folytán) talán az éggömböt… Tycho már

szinte születése előtt is szerencsésnek mondhatta magát, hiszen szülei a Dániát vezető nemesi elit tagjai voltak. (Hamlet szülei szintén „vezetők", történetesen királyok-királynék voltak, lehettek.) További szerencsés véletlennek tekinthető, hogy ikerfiúként született, de ikertestvére néhány nappal a születése után meghalt (és ő maradt életben). Kétéves korában az unokabátyja (már megint az unokabátyák és az unokaöccsök) egyszerűen „elrabolta". A fiú apjával kötött korábbi megállapodás értelmében ugyanis, amennyiben annak két fia (is) születik, az egyik közülük a gyermektelen testvért (bátyját) illeti, aki köteles a fiút, mintha sajátja volna, felnevelni. (Ismerős fordulat: Hamletnek is „két apja" volt…) Bár nevelőapja jogásznak szánta, a gyermek már hatéves korában elmerült a különböző természettudományokban. A tizenhárom éves fiúra nagy hatással volt az 1560. augusztus 21-én bekövetkezett napfogyatkozás. Nem is annyira maga a ritka égi esemény indította el képzeletét, mint inkább az a tény, hogy az eseményt előre megjósolták, pontosabban, szinte percre kiszámítva előrelátták. Ekkor döntötte el, hogy csillagász lesz, bár nevelőapja nem nézte jó szemmel „fia" döntését, s továbbra is jogi tanulmányokra kényszerítette. A „biztonság kedvéért" „magántanárt" is fogadott „fia" mellé, akinek eredeti küldetése az lett volna, hogy kémkedjen és tájékoztassa az „apát" a fiú minden lépéséről. (Shakespeare darabjában szinte mindenki kémkedik mindenkinek, mégis, talán Polonius jut először eszünkbe ezen a helyen, aki szintén fizetett kémet küldött Párizsban tanuló fia után…)

Tycho egyre kevesebb időt töltött joghallgatással, lassan a horoszkópkészítéssel is felhagyott, és ideje java részét csillagászati tanulmányainak szentelte, Lipcsében, Wittenbergben és Rostockban. (Mint már említettük, Hamlet is Wittenbergben tanult, és amióta elolvastuk Opheliához írt szerelmes levelét, amelybe csillagászati információkat is beleszőtt, szinte biztosra vehetjük, hogy maga is asztronómiát hallgatott, és ismerte a legújabb ide vonatkozó tanokat…) Tycho édesapja betegsége miatt visszatért Dániába, és a helsingborgi várból csillagászati megfigyeléseket folytatott. (Hamletet apja halála szólította vissza Dániába, ha nem is Helsingborgba – ma Svédország –, de Helsingørbe, s ezért hagyta félbe wittenbergi – csillagászati? – tanulmányait…) Tycho 1572. november 11-én éjjel Helsingborg várából figyelte meg a Cassiopeia csillagképben fellángolt szupernóvát. (Ez az éjszakai esemény párhuzamos a Shakespeare-darab azon részével – persze visszahelyezve Hamlet korára –, amelyben a helsingøri vár falán éjfél után egy óra tájban többször, többeknek is megjelenik az a bizonyos Szellem.) Tycho 1573-ban publikálta felfedezését *De Nova Stella* címen, amely egyből híressé tette a dánt. A megfigyelt jelenség ugyanis alapjaiban rendítette meg a

kor örök és változatlan égboltról vallott felfogását. A fokozatosan elhalványuló és 1574 tavaszán végképp eltűnő „csillagot” mind a mai napig „Tycho-féle nova”-ként emlegetik.

II. Frigyes dán király felfogadta Tychot udvari csillagászának, és neki ajándékozta a dán partoktól mintegy 10 km-re fekvő Hven szigetét, ahol Tycho felépítette kora, a távcső előtti csillagászat legjobban felszerelt, minden idők egyik leghíresebb csillagvizsgálóját, Uraniborgot. (100 évvel később itt tevékenykedett Ole Rømer is, aki elsőként határozta meg a fény terjedési sebességét közvetett módon.) Tycho megfigyelései során (nem utolsósorban az „új csillag” felfedezése és egy üstökös pályájának kiszámítása alapján) megdöntött néhány „tudományos” dogmát, hogy pl. az üstökösök nem légköri jelenségek, vagy hogy a Holdon kívüli szférában is lehetnek változások, stb. Legérdekesebb azonban az ún. kompromisszumos világképe volt, amely a geo- és a heliocentrikus közötti átmenetet tételezett fel. Meg volt ugyanis győződve arról (és el is fogadta Kopernikusznak azt a tézisét), hogy a bolygók a Nap körül keringenek. Furcsa módon azonban a Földet nem bolygónak tekintette, hanem a világmindenség mozdulatlan középpontjának hitte. (Tychónak mindenekelőtt az ún. heliocentrikus nézetei vágnak egybe Hamlet szerelmes versének csillagászati vonatkozásaival.)

II. Frigyes egy többnapos, mértéktelen ivászat következtében meghalt, az új dán király, IV. Keresztély viszont nem kedvelte Tychót, akinek ezért el kellett hagynia Dániát. (A király tivornyája emlékeztet Claudius ivászatára, majd később „bor általi halálára”, az „apaszellemet” váró Hamlet pedig mintha Tycho éjszakai kémleléseit idézné fel a „vendégcsillaggal”, ahol az égi jelenség akár a Szellemnek is megfeleltethető).

„Bernardo:
Múlt éjszaka,
mikor ott föntaz a nyugati csillag
odáig ért a fényes égi úton,
ahol most izzik, Marcellus meg én,
épp egy órát ütött –
Jön a Szellem.
(I. felvonás, 1. szín – N. Á. ford.)

1988-ban egy fizikusokból és filológusokból álló amerikai tudóscsoport arra a megállapításra jutott (egy kimondottan erre a célra létrehozott számítógépes program alapján), hogy az a bizonyos „nyugati csillag” a Tycho által észlelt „vendégcsillag” lehetett, a Cassiopeia csillagképben, 1572. november 11-én, éjjel 0 és 1 óra között.

A „fényes égi út” nyilvánvalóan a Tejút, a Cassiopeia ugyanis jellegzetes csillagkép, amelynek öt csillaga W vagy M alakban csoportosul a Tejútban…

Folytatva Tycho Brahe életének szövevényes útjait, tudnunk kell róla, hogy fenntartások nélkül keverte össze a tudományt, a vallást, a csillagjóslást és az alkímiát. (Ebben a vonatkozásban Shakespeare-re emlékeztet.) Maga is ivászatokkal egybekötött, többnapos lakomákat rendezett „birodalmában”, Uraniborgban, amelynek mindenek fölött álló, diktatórikus uralkodója lehetett. (E tekintetben ismét Claudius képe tűnik át rajta.) Furcsa természete, lehetetlen, alig elviselhető, mindenkivel kötekedő, pökhendi, konfliktuskereső viselkedése miatt csak kevesen szerették. (Hamletet sem szerette – igazán – szinte senki a „furcsa”, ellentmondásos természete miatt, az egy kivétel talán Horatio.) Lobbanékony temperamentumára jellemző, hogy Tycho Brahe 1566-ban kardpárbajra hívta ki unokatestvérét, mivel az gúnyolta I. Szulejmán szultán már bekövetkezett halálának megjóslása miatt. A párbajban elvesztette orrának jelentős részét, amelyet aztán egy aranyból, ezüstből és rézből konstruált műorr-ral helyettesített. (Shakespeare darabjában műorr nem szerepel, de hirtelen felindultságból született párbaj annál inkább: Hamlet és Laertes bajvívása emlékeztet az unokatestvérek párbajára.)

Tycho Brahe különösen lenézte a nála rangban alacsonyabban állókat. Annál meglepőbb, hogy ennek ellenér egy lutheránus lelkész lányát „vette feleségül”, aki őszintén vonzódott hozzá bizarr sérülése ellenére is.

Tudnunk kell, hogy a kor szokásai nem engedték meg, hogy valaki öntudatos nemesként egyszerű lelkipásztorlányt Dánia nemesei közé emeljen. Ugyanez a szokásjog viszont lehetővé tette, hogy háromévnyi együttélést követően az asszony feleségnek számítson, de sem ő, sem a közös gyerekek nem kaphattak nemesi rangot. (Hamlet és Ophelia szerelme egyebek mellett a közöttük meglévő „szociális differencia” miatt sem emelkedhetett a házasság rangjára. Laertes egyik „nyomós érve” a fiatalok szerelme ellen éppen az volt, hogy Ophelia nem a nemesi osztályból való…)

Ahogy Tycho Brahe születése (ikerterhességből született túlélő testvér), úgy a halála is legendába illő, vagy talán legenda is, mindenesetre titokzatos. Úgy vélik ugyanis, hogy Tycho gyilkosság áldozata lett, és IV. Keresztély dán király azért mérgeztette meg (állítólag higannyal), mert édesanyja, Zsófia királyné összeszűrte a levet a csillagásszal, aminek gyümölcse éppen az uralkodó lett, aki „édesapja”, II. Frigyes halála után került a trónra. Ez a legendaszerű (összeesküvés?)elmélet tehát

nem kevesebbet állít, mint hogy a regnáló király, IV. Keresztély tulajdonképpen a saját apját ölte-ölette meg… (Ez az összeesküvés-elmélet mintha teljesen megegyezne a mi összeesküvés-elméletünkkel, amely szerint a hercegnek nem id. Hamlet az apja, hanem másvalaki, tekintettel arra, hogy Gertrud ugyanúgy szűrte össze a levet Claudiusszal, mint Zsófia Tychóval. A mérgezés motívumai is közösek a darabban és Tycho életében, azaz halálában.) Egy másik, szintén legendába illő vélekedés szerint Tycho úgy halt meg, hogy egy császári vacsorán vett részt, amelynek során egyszerűen szétrepedt (felrobbant) a húgyhólyagja. A bőséges borfogyasztás után talán nem mert felállni a császári asztal mellől – mert nem volt illő –, hogy kimenjen és elvégezze a (kis) dolgát. A legújabb, 2010-ben kezdett kutatások is súlyos hólyagfertőzésben látják a halál okát, a higanymérgezés kizárható. Shakespeare darabjában közvetlen utalás arra, hogy valakinek szétrobbant volna a húgyhólyagja, nincs. Tudnunk kell azonban, hogy a magyar nyelvben a húgy (hugy) szónak egykor, régiesen csillag értelme volt.

A Tycho által felfedezett „csillagról" viszont (nem is olyan régen) kiderült, hogy az valójában nem más, mit egy ún. szupernóva, azaz felrobbant csillag, vagy ha úgy tetszik, a csillag szupernóva-állapota, ami nem más, mint maga a csillaghalál…

Egy csillagász, aki történetesen a Sors (értsd: Tycho) névre hallgat, és attribútuma a gömb (értsd: hólyag), felfedez egy éppen felrobbanó, azaz meghaló csillagot, az keresve sem kívánhat magának „kifejezőbb halált", mint hogy II. Rudolf császár előtt felrobbanjon a csillaga, azaz a hólyaga (hugya)… A halállal való üzenés motívuma viszont a darabban is tetten érhető: gondoljunk Ophelia végső elmenetelére...)

Tycho halálos ágyán tanítványára, Johannes Keplerre ruházta a bolygómegfigyelések óriási kincsestárának kezelését, aki a legnagyobb hasznát vehette ezeknek az adatoknak. Feldolgozva a tudományos hagyatékot, megalkotta ebből a Naprendszerre vonatkoztatott bolygómozgás három alaptörvényét (Kepler-törvények). (Emlékeztet ez a „hagyaték-átruházás" Shakespeare darabjának arra a részére, amikor a haldokló Hamlet Horatióra bízza élettörténetének megírását. Horatio – mint már említettük – jó közelítéssel megfeleltethető Shakespeare-nek, aki aztán tényleg megírta a „Hamlet"-et. Folytatva ezt a gondolatmenetet úgy is fogalmazhatnánk, hogy a dán herceg tragédiája olyan, mint a „Sors" tragédiája, amely tehát sok ponton mutat szoros egybeesést Tycho Brahe életének némely meghatározó fordulatával.

Nekünk ezek után már nem marad más, mint hogy Kepler módjára magunk is feldolgozzuk ezt az óriási, ránk ruházott, tychói, hamleti, shakespeare-i hagyatékot. Annál is inkább kötelességünk elvégezni ezt

a munkát, mert Tycho életének („a hugyon kívül is") vannak magyar vonatkozásai. Történetesen ugyanis egy Jeszenszky János nevű magyar orvos, Tycho Brahe barátja írja meg a dán csillagász életrajzát, amelyet a tudós halálának évében, 1601-ben adtak ki Prágában, latin nyelven. A könyv megtalálható az Országos Széchényi Könyvtárban is.

Nem tudhatjuk biztosan, hogy Shakespeare ismerte-e a dán csillagászt, hallott-e róla, olvasott-e tőle valamit. (Feltételezések szerint Rosencrantz – értsd: Rózsafüzér – és Guildenstern – értsd: Aranycsillag – Tycho harmadfokú unokatestvéreiről lettek megmintázva, akik a dán király követeiként teljesítettek szolgálatot az angol királyi udvarban a XVI. század végén. Egyikük lehetett az, aki párbaj során levágott egy darabot Tycho orrából. Elképzelhető, hogy Shakespeare találkozott a két egykori wittenbergi diákkal – akik „nagykövetig" vitték rangban –, és tőlük esetleg megtudhatott egyet s mást a dán csillagász tudományos munkásságáról és cseppet sem hétköznapi magánéletének egyes részleteiről.)

Az viszont biztos (mint láttuk), hogy Tycho szinte az összes szerepét végigjátszotta a Shakespeare dán hercegéről szóló tragédiának anélkül, hogy ismerte volna a dán királyfi történetét. Shakespeare Hamletje viszont „tudhatott" az unokatestvérek párbajáról s annak kimeneteléről, így talán ez is oka lehetett annak, hogy a darabban az angliai út során „unokatestvér" kísérőit (a levélcsere csellel) halálba küldte maga helyett, amit lehet, hogy azok nem is érdemeltek meg…

Akár kútfőül szolgáltak az „unokatestvérek" Shakespeare-nek, akár (törvényes) véletlenek a sorozatos egybeesések, úgy gondoljuk, hogy az a „fényes csillag", amit Shakespeare is egészen biztosan láthatott 8 éves korában Stratford-upon-Avon egén, olyan mély nyomokat hagyott a fiúban, hogy később, mire maga is drámaíróvá érett, szinte kirobbant belőle a 28 évig (csak) belülről világító szupernóva: (a) Hamlet...

A szinkronicitások sora ezzel azonban korántsem ért véget, sőt csak a következőkben lehetünk majd tanúi azoknak a törvényes véletleneknek, amelyek nem fakadnak-fakadhatnak semmiféle kútfőből, s forrásul (csak) a mester zsenialitását és Tycho Brahe titkokkal övezett életét hozhatjuk fel magyarázatul, már amennyiben egyáltalán szükséges magyarázni a törvényes véletlent. József Attila szerint igen: „…a véletlen törvényes véletlen, vagy ha nem, akkor egyáltalán nincs is művészet. De ha törvényes véletlen, ami annál is inkább, mivel megvan az a szokása, hogy minden műalkotásban fellelhető, akkor megint csak az elvégzendő feladatok közé tartozik a törvényes véletlen törvényeinek megismerése a művészeteken belül." Széles Klára 1980: 190)

Maradjunk az analógiáknál:

Sem Shakespeare, sem Tycho nem tudták, nem is tudhatták, hogy az „új csillag” mi is valójában. Shakespeare mégis olyannak alkotta meg Hamletet, és Tycho is úgy élt (és főleg halt), mintha mindketten „vendégcsillagok” lettek volna. Tudnunk kell, hogy régebben az új csillagként feltűnő fényes, égi jelenségeket vendégcsillagoknak nevezték, anélkül persze, hogy tisztában lettek volna azzal, hogy mit is látnak valójában. E kor(ok) asztrológusainak, csillagászainak, papjainak, filozófusainak stb. nagy nehézséget okozott ezeknek a „semmiből megjelenő”, éjjel-nappal világító, majd a „semmibe eltűnő”, váratlan vendégcsillagoknak a „fogadása”.

Anélkül tehát, hogy tudták volna, mik, honnan jönnek és hová tartanak a „vendégek”, illően fogadták őket a régiek: pl. a kínai csillagászok egy 185-ben észlelt vándorcsillagot jegyeztek le, 1006-ban a Farkas csillagképben jelent meg egy, a Föld több pontján is észlelt vendégcsillag, amely olyan világos volt, hogy fényénél még éjszaka is lehetett írni. 1054-ben Európán kívül több helyről is látható volt egy nova (értsd: új csillag) a Rák csillagképben, amelynek „maradványa” az ún. Rák-köd. A XX. században lett világos, hogy a köd tágul, és hogy a tágulás valamikor 1000 körül kezdődhetett, amikor is a robbanás történt, és tágulásként azóta is tart ez a robbanási folyamat.

Galaxisunkban (Tejútrendszer) szabad szemmel az egyik legutóbb megfigyelt szupernóva az SN 1572 jelzésű égi objektum, amelyet vendégcsillagként Tycho Brahe észlelt a Cassiopeia csillagképben 448 évvel ezelőtt (jelen idő: 2020. 08. 16.). Majd csak a XX. század csillagászainak sikerült megérteni a szupernóvák „működési mechanizmusát”, szerepüket a csillagfejlődésben, és nem utolsósorban a szupernóvák tanulmányozása révén vált lehetővé a világegyetem korának és tágulási sebességének a meghatározása is. A szupernóvák a Napnál nagyobb tömegű csillagok végső robbanási folyamatai, amelyek során a csillagok ledobják külső rétegüket, és így hidrogén, hélium, valamint más, nehezebb elemek keletkeznek és telítik a „környezetet”. A kidobott anyag gömb alakban tágul, és közben ritkul, de előfordulhat az is, hogy a robbanás során a por (az epicentrum közelében) összenyomódik, sűrűsödik, ahol is újabb csillagok kialakulása veheti kezdetét. Ezeken a helyeken nehezebb elemek „szennyezik” a ködöt. A szupernóvák óriási energiát bocsátanak ki magukból, és (a Földről nézve) több hónapig is fénylenek.

A Tycho-féle (SN 1572) szupernóvát a Vénusz fényességéhez hasonlították, és a nappali égen is látták. Ugyanezt a szupernóvát a koreaiak is észrevették, de már 1572. november 6-án, a kínaiak november 8-án, és egészen 1574. május 9-ig észlelték folyamatosan. Angliában 1572. november

18-án reggel vették észre a „csillagot”, amely 16 hónapig volt látható az égen, tehát a kis Shakespeare-nek is volt rá elég ideje, hogy jól emlékezetébe vésse az ég vendégét, és magában érlelje fényességét…

A robbanás ún. maradványát majd csak 1952-ben azonosították a rádiócsillagászok, később pedig megtalálták az ún. optikai megfelelőjét is. Fény derült rá, hogy a Tycho-féle szupernóva tőlünk mintegy 7500 fényévnyi távolságban jelent meg, vagyis a robbanás az észlelős előtt 7500 évvel történt, i. e. 6000 körül. A hatalmas távolság miatt a Földre csak évezredekkel később érkezett meg a fénye. A szupernóvát, pontosabban a maradványát (SN 1572 csillagközi ködfelhő) a Föld körüli pályán keringő Hubble űrteleszkóp segítségével 2004-ben sikerült megtalálni. A ködfelhőből arra következtetnek, hogy Tycho Brahe *stella novája* egy szoros kettős rendszer, azaz egy fehér törpe kategóriájába tartozó csillag és kísérőcsillaga termonukleáris robbanásának végterméke volt. (Tycho Brahe mindent megtett annak érdekében, hogy a maga által rendezett fényűző összejöveteleken lenyűgözze vendégeit. Ennek érdekében gyakran produkáltatta Jeppnek nevezett udvari bolondját. A törpenövésű férfi meghökkentő külseje és ügyes előadásmódja miatt megnyerte a közönséget, egyébként viszont szinte egész életét az étkezőasztalok alatt élte… Tycho Brahe és törpéje felfogható az említett szoros kettős rendszerként, a közönség „lenyűgözése” viszont olyan lehetett, mint egy nagy termonukleáris robbanás. Helyben vagyunk: Tychonak is volt egy ikertestvére, aki a születése után meghalt, és így Tycho „robbant bele az életbe”.)

De természetesen többről van itt szó. A sokszoros naptömegű csillagok ugyanis életük végén óriási robbanásban szórják szét anyaguk nagy részét. Ekkor jönnek létre olyan magasabb rendszámú elemek, mint pl. a vas, ami a vérünkben (is) van. A Naprendszer keletkezését is egy ilyen robbanás lökéshulláma indította el. A Földön előforduló összes kémiai elem – beleértve a testünket felépítőket is – csillagok belsejében keletkezett, és hatalmas csillagrobbanások következtében szóródott szét a térben. A természet azután újra felhasználja ezeket az anyagokat, és új csillagokat, bolygókat vagy éppen emberi testeket épít belőlük…

Minden okunk megvan azt feltételezni, hogy Shakespeare címszereplője, csillagászati értelemben, a törvényes véletlen folytán (értsd: szinkronicitás) egy szupernóvát személyesít meg, vagy ha úgy tetszik, egy kb. i. e. 6000-ben felrobban csillagot, azaz annak 7500 évvel később, 1572-ben észlelt „visszfényét”, ill. az űrteleszkóppal 2004-ben észlelt maradványát, az „SN 1572 csillagközi ködöt”…

A hamleti megjelenésforma tehát folyamatjellegű, a hamleti időt pedig fényévekben mérik, amelynek minden töredékmilliomod-másod-

percéhez egy létállapot rendelhető. Egy ilyenformán van is, nincs is, ideig-óráig felfénylő, valójában az állandó robbanás állapotában leledző égi vendég, mint amilyen az ügyefogyott Hamlet, szükségszerűen zökkenti ki a létidőt Dániában, a helsingøri királyi udvarban, amely ebben a (felső) megvilágításban magát a Cassiopeia csillagképet rajzolja ki és vetíti a Föld nevű bolygó azon részére, ahol „bűzlik valami"…

Hamlet vendégcsillagi mivoltában, de „rokoni" mivoltában sem igazán szívesen fogadott égi-földi vendég a Cassiopeia csillagképben, azaz Dániában. Fontos itt megjegyeznünk (már csak a szinkronicitás miatt is), hogy a Cassiopeia csillagképet mi, magyarok a „Korcsma" névvel illetjük, vagyis korcsmának látjuk a W, ill. M betűre emlékeztető, a Tejútban fellelhető csillagcsoportosulást, amelybe „hatodik csillagként" rokon(-), és egyben vendég(csillag) érkezett: Hamlet…

Tycho Brahe éjszakai tivornyázásai, ill. Claudius ágyúlövésekkel egybekötött éjféli, hangos ivászatai ezek szerint valóban korcsmává korcsosították Dániát, és benne a helsingøri királyi udvart, amely nemcsak a sok hullától bűzlött, de a korcsma állandóan terjengő, jellegzetes szagaitól is…

A váratlan vendég-rokon talán Polonius égi pozícióját veszélyeztette leginkább, s talán ebből is fakadhat kettejük ádáz pszichológiai hadviselése, hidegháborúja, amely végül a kevésbé fényes, háttérből „ügyelő" főtanácsos életébe került. Vegyük észre, hogy Polonius ebben az új, „csillagközi" léptékben új szerepkörben jelenik meg a színen, de nemcsak őt, hanem az egész szereplőgárdát is új jelentéstartalommal tölti fel az „új csillag", a nóva, akit magunk között egyszerűen csak Hamletként emlegetünk. Poloniusból tehát előbújik a (Stella) Polaris, az égi pólus, vagyis a Sarkcsillag, amely kijelöli a képzelt földtengely irányát, a mindenség égi cövekét, Aranykaróját, ahogy ezt régiesen, igen találóan a Sarkcsillag kifejezés helyett a magyarban nevezték. Polonius sarkcsillagi mivoltában tehát egyedüli ügyelője lehetett a Föld északi-éjjeli féltekéjének, és egyben az égi félgömböt is ellenőrzése alatt tarthatta éjjel, ha nem is annyira fényével, mint inkább helyzetével. Úgy is mondhatnánk, hogy teljes belátása volt az egész égi-földi, éjjeli északi éggömbre-féltekére. Ez a bizonyos „mindent látás, mindent tudás", mint ezt korábban részletesebben kifejtettük, valóban a darab jellegzetes „háttérhatalmi figurájává" avatta személyét. A jövevényt, vagyis Hamletet viszont az égi-földi Dániában éppen éjjel-nappali fényereje miatt közellenséggé tette. Új hazájában a „Nova-fiú" olyan személlyé lett, aki ebben a „nagy korcsmában" zavarta szinte valamennyi kocsmatöltelék addig megszokott helyét, helyzetét, szerepét, és mindenkit kizökkentett saját létéből-idejéből, fényéből…

Polonius, azaz Polaris, aki, mint „égi ügyelő” a saját szemével látta, mert láthatta, hogy az új jövevény nagyon messziről való, és bár „családtag”, mégis kívülálló és idegen, de mindenekelőtt nagyon fénylő. Éppen ezért új megvilágításban mutatja meg a mindenséget. Mint Tychónak a Nova kapcsán, Poloniusnak is rá kellett jönnie, és éppen Hamlet kapcsán, hogy a „mindenség” nem olyan, mint azt eddig hitték, és a földközpontú világról alkotott kép téves. „Nova-herceg” megjelenése (aki magasabb nézőpontból látta a „mindenséget”) tette lehetővé a lengyelnek (értsd: Poloniusnak), akiben természetesen éppen a „heliocentrikus Kopernikuszt” tisztelhetjük, hogy maga is új megvilágításban lássa a Napot, amely körül a Földdel együtt a többi bolygó is kering. De sem Polonius, sem Kopernikusz, sem Tycho nem tudta, tudhatta azt, amivel mi már tisztában vagyunk, hogy ti. a csillaghalál folyamata (szupernóva-robbanás, értsd: Hamlet) az tényleg „ügy fogyás”, amelynek lökéshulláma-tágulása nemcsak magára a csillagra, hanem minden égi és földi „Dániára” is végzetes, amennyiben eléri az „ország partjait”… Márpedig a robbanás egy szilánkja, Hamlet képében, telibe találta a Jylland félszigeten és a környező szigeteken lakók földjét. Az epicentrum a „Tengerszorosnál lakók fövenypartja” volt, ez ugyanis Helsingør jelentése. (Shakespeare szereti tengerszorosoknál lejátszatni történeteit, lásd: Trója – Troilus és Cressida, Dower – Lear király stb.)

De a csillaghalál, vagyis a szupernóva-robbanás, mint már említettük, nemcsak a pusztulás erőit mozgósítja, benne van ugyanis ezekben a bizonyos erőkben az új csillagok születésének lehetősége is. A robbanás során keletkezett anyageloszlás (ez maga az „ügy fogyás”) ugyanis nem egyenletes és homogén, hanem lehetnek benne olyan sűrűsödések, anyagcsomók, amelyeknek tömegvonzása, gravitációs ereje „továbbhizlalja” a gázból és porból álló új csillagkezdeményt. A folyamatosan növekvő, ún. protocsillag további tízmillió éves „érés” után a látható tartományon inneni (infravörös) hősugárzást bocsát ki, mígnem a fejlődés megfelelő fokán az elektromágneses spektrum további tényezői is szerephez jutnak, így az infravörös és az ibolyántúli (ultraibolya) tartomány között a fény is. Ez a „kozmikus libidó” jó egyezést mutat Hamlet és Ophelia szerelmével, Ophelia feltételezett viselősségével. Ilyetén Ophelia, aki a csillagmítoszi tartományban Dianát (Dániát?) személyesíti meg, vagyis holdistennő, tágabb kozmikus léptékben nem más, mint egy új csillagkezdemény, egy protocsillag, aki -amely nem teljesedhetett ki másként, másképp, csakis halálában…

Polonius egyetemes agresszióját tehát jól egyensúlyozza lánya, Ophelia (a név jelentése, mint tudjuk: segítő) panteisztikus libidója. Shakespeare nemcsak a (földi) halandók lelkében búvárkodott levegő-

vétel nélkül, de kiismerte magát a világegyetem pszichéjének mélységeiben is.

A darab másik nőszereplője, Gertrud (a dárdák varázslónője) csillagmítoszi tekintetben a szerelem istennőjét, Vénuszt személyesíti meg csalfaságával, bujaságával, bujálkodásával stb. Érdekes viszont, hogy Hamlet „kis betétdarabjában" (amely Bécsben játszódik) a Gertrudot megszemélyesítő alakot Baptistának hívják, ami férfinév. De nemcsak Gertrudot hívják Baptistának, hanem így neveznek egy, a reformáció során, az 1600-as években, Angliában létrejött, protestáns alapelveket követő, keresztény, ún. ébredési mozgalmat is, amely nem más, mint maga a baptista egyház. A baptisták ragaszkodnak ahhoz a szerintük bibliai hitvalláshoz, amely szerint csak olyan személy keresztelkedhet meg, méghozzá teljes víz alá merítkezéssel, aki saját akaratából dönt úgy, hogy ezt szeretné (baptista = bemerítő). A baptisták ezért felnőttkorban keresztelkednek, mert hisznek abban, hogy hívővé válni csak saját döntés alapján lehetséges. A bemerítés egy változást fejez ki: a bemerített, víz alá merült ember Isten nélküli élete elmúlt, s a víz alól feljött ember Istentől új életet kapott ajándékba.

Csak találgathatjuk, hogy vajon Gertrud (angol?) baptista volt-e, az viszont „tény", hogy Ophelia élete végén baptista módjára „keresztelkedett meg", amikor a víz alá került, majd feldobta a víz. Ha új életet nem is kapott ajándékba, de istenes halált halhatott, méltóságteljesen mondhatott búcsút az evilágnak, és születhetett újjá a „másvilágon", hogy ott találkozhasson elvesztett férfiaival (Polonius, Hamlet).

Gertrud és Ophelia valójában ugyanannak a nőarchetípusnak a két lehetséges változata, úgymond, az adott körülmények között, ahol a jelekből ítélve (lásd: korcsma) lánykorában Gertrud is hasonló testi-lelki atrocitásoknak lehetett kitéve (lásd: családon belüli erőszak), mint Ophelia. Kérdés, hogy nőszereplőink miért járnak be mégis más-más életutat, noha „egy anyagból valók"? (Az érett Gertrudban a fiatal Ophelia lelke lakozott egykor, Ophelia pedig potenciális Gertrud, annak is a legalacsonyabb, hekatéi elkorcsosulása lehetne, ha „nem ment volna el időben".

A válasz talán az éppen „ügyeletes" férfiak közötti különbségben rejlik, és most nem Claudius és Hamlet eltérő habitusára gondolunk elsősorban, és nem is a kettejük között fennálló, ellentmondásokkal teli unokabáty–unokaöcs, testvérgyilkos–bosszúforraló, esetleg apa–fiú, stb. viszonyra, hanem valami egészen másra.

Klaudiosz Ptolemaiosz (85/90 körül – 168 körül) görögül író, Egyiptomban élő római polgár, matematikus, csillagász, geográfus, asztroló-

gus, költő dolgozta ki a (később) róla elnevezett ptolemaioszi világképet, amely a 17. századig (tehát legalább 1400 évig) meghatározó volt az európai kultúrában (csillagászat, asztrológia, vallás, filozófia, közgondolkodás). A ptolemaioszi, geocentrikus világképben a mozdulatlan Föld képezi a világmindenség központját, és körülötte keringenek kör alakú, fix pályáikon az égitestek, méghozzá állandó sebességgel…

Nem tartjuk véletlennek, hogy Shakespeare a darabjában egy lengyel mellé (értsd: a Poloniusban rejlő Kopernikusz) az egyensúly vagy a konfliktus kedvéért odacsempészett valakit, aki történetesen a Claudius (jelentése: sánta, féllábú) beszélő nevet viseli. A név és a mögötte álló személy ugyanis megfeleltethető Ptolemaiosznak is, aki gyökeresen máshogy képzelte el a „világ képét", mint késői „kollégája", Kopernikusz. A darabból nemcsak az derült ki, hogy Polonius és Claudius látszatra egy malomban őrölnek (Hamletet akarják „felőrölni"), de azt is megállapítottuk, hogy Polonius végső célja a trón megszerzése lehet. Ebből a(z új) szempontból nézve nem is kimondottan az a kérdés, hogy ki lesz Dánia következő királya, hanem inkább arról lehet szó, hogy Polonius saját, napközpontú világképét próbálja a legmagasabb szintről érvényre juttatni, „(köz)törvénnyé" emelni, vagy, ha szebben mondjuk: közkinccsé tenni…

Világképek harca (is) ez a darab a javából, ahol Claudius sántasága nemcsak arra utal, hogy az általa (értsd: Klaudiosz Ptolemaiosz) képviselt, 1400 éves világeszme sántít valahol, de Claudius ősképi mivoltában is fél lábon „áll" a trónon, mint egy Saturnus, a „nagy rossz" [a Saturnusról fent (101–103; 106–107), a Titus Andronicus (Holló alatt nem kél pacsirta) című fejezetben lelhetünk további adatokat]. A csillagmítoszi hagyományban Saturnus a Mérleg jegyében van ereje teljében. Ne feledjük, hogy id. Hamletet november 11. előtt több mit egy hónappal ölték meg, vagyis a Mérleg jegyében. Tudnunk kell, hogy a Nap (értsd: id. Hamlet) a Mérlegben, az őszi napéjegyenlőségkor (szeptember 23.) ún. romlásban van, ami azt jelenti, hogy ettől kezdve haladják meg az éjszakák a nappalok hosszát. Shakespeare tulajdonképpen iskolapéldáját mutatja ebben a darabjában (is) annak, hogy kiválóan ismeri a csillagmítoszi hagyományokon alapuló történetmesélés írott és íratlan szabályait is. Erre a „mesealapra rétegezi" aztán mindazt, ami rendhagyó: esetünkben pl. magának Hamletnek a megjelenése számít a szokásostól eltérőnek. Hamlet ugyanis egyszerre emberi, csillagi, szupernóvai, és még az is lehet, hogy fiúisteni „új elemként" próbál *lét*jogosultságot és *lét*időt nyerni a hagyományos, mítoszi keretrendszerben. A kísérlet, vagyis a lét jogosultsága és az idő nyerése – mint ez a darabból is kiderül – halálos kimenetelű ugyan, de talán mégis „megéri", hiszen közben a keretrendszer, ha kicsit is, de mégis kitágul…

És most vissza Saturnushoz, aki éppen most „tette el láb alól” a Napot, de ahelyett, hogy minden elsötétült volna, hirtelen éjjel-nappali világosság tört a „világra” (értsd: Dániára), hiszen megjelent a színen Hamlet, az „új világ*sztár*” (a *star* angol szó magyarul: csillag)…

Claudius pedig egyre sántább lesz (belső sántaság-sátánság), s talán Gertrudnál (újdonsült) feleségénél, a szintén Mérlegben „otthon lévő” Vénusznál keres és talál ideig-óráig vigaszt.

A csillagmítoszi hagyományban Vénusz a Mérlegben van „otthon”, vagyis ugyanott, ahol Saturnus „erőben”. Ezért szinte szabály, hogy a szerelem bolygóistennője a sors és az idő sánta-mankós urának legyen a felesége…

Mindezeket el kellett mondanunk ahhoz, hogy megérthessük a gertrudi és opheliai „Korcsmából kiinduló”, de mégis eltérő életutakat. Röviden szólva: Saturnus feleségének lenni azt jelenti (mítoszi értelemben), hogy végig vele, egy házban, a korcsmában maradva elkorcsosulni, elemésztődni… Opheliának, Hamlet menyasszonyának, noha maga is a „Korcsmában kezdte”, mégiscsak sikerült kijutnia onnan, nem utolsósorban azért is, mert volt ki, mi után mennie. Hová is? Opheliának, nekünk is az „öreg magyar csillagok” mutatják az utat egyenesen a „Szentkúthoz”, az volt ugyanis a „Korcsma” mellett a Cassiopeia csillagkép másik, régi magyar elnevezése. Úgy tűnik tehát, hogy Shakespeare szereplői otthonosan mozognak a „magyar csillagos égen” is, vagy, ha úgy tetszik, a „régi magyar csillagos eget” ráterítve Shakespeare *Hamlet*jére, olyan információkhoz juthatunk, amelyek révén az angol drámaíró „dán menyasszonyának” titkos útjait is kifürkészhetjük…

„Szegény” Ophelia halálának különös körülményeit már többször, több szempontból is körülírtuk. Ezúttal a „Szentkút” kapcsán Hamlet menyasszonyának a „megszentülésére” vagyunk kénytelenek asszociálni, annál is inkább, mert maga Jézus is nevezte anyját, (Szűz) Máriát a menyasszonyának. Jézus első eljövetelét is kötötték (lásd: betlehemi csillag) vendégcsillag, vagyis szupernóva megjelenéséhez (pl. Kepler), de úgy régen, mint manapság is sokan várták-várják a „második eljövetelt”, ha egy új vendégcsillag felfénylett-felfénylik (vagy anélkül is).

A szentkutak gyakran Mária-kegyhelyek is (lásd Csontváry: Mária kútja Názáretben című festményét), zarándokutak állomásai, ahol a búcsújárók (így Ophelia is) teljes búcsút nyerhetnek.

A félreértések elkerülése végett fontosnak tartjuk megjegyezni: megengedhető ún. ősképi olvasatban, hogy egy opheliai archetípusban benne foglaltassék (Szűz) Mária is. Nem véletlenül jegyzi meg Gertrud, hogy:

„Királyné:
(…)
Miközben régi nótákból danolt,
Mint ki nem is gyanítja önbaját;
Vagy oly teremtmény, ki a víz-elem
Szülötte és lakója. (…)
(IV. felvonás, 7. szín – Arany János fordítása)

A Mária név (latinul) a tengert juttatja eszünkbe: Maria – mare – tenger. Az (ős)elemébe visszataláló Ophelia most éppen „Máriást" játszik, amikor földi életét, születése helyén, a vízben végzi. A „víz" szempontjából ezúttal másodlagos kérdés, hogy az történetesen tenger, patak vagy (Szent)kút vize-e éppen…

Hamlet a Nova, akinek-amelynek új fénye sokak szerint a Messiás eljövetelét jelezte (lásd: betlehemi csillag), éppen világosságával válhatott eggyé a „Világ világosságával", vagyis magával Jézussal…

Természetesen a darab többi szereplője is megfeleltethető (jó közelítéssel) olyan csillagmítoszi ősképeknek, amelyek egyszerre égiek is és földiek is.

Id. Hamlet, mint már utaltunk rá, a Napot játszaná, ha élne, de a külső sötétség ura, a Saturnus, Claudius képében „romlásba döntötte", és a megfelelő helyen és időben (Mérleg téridőtartomány) ideiglenesen eltette láb alól, ill. eltávolította a színről. A logikus az volna, ha ifj. Hamlet, a herceg foglalná el helyét a megüresedett trónon (mint ifjú, újjászületett Nap). Ezt viszont már csak azért sem teheti meg, mert habár „családtagnak számít-tűnik", de mégiscsak idegen, vendég, vándor, de mindenekelőtt Nova, azaz eredendően új és más, aki-amely nem „ebből a világból való", hanem egy másik csillagrendszer, vagy távoli galaxis „maradványa". Helyette az ifj. Fortinbras (a „győző") lesz Dánia, a Föld, tágabb értelemben a Naprendszer fiatal, „szomszédból kölcsönkapott Napja"…

Horatióból ugyan sok, ún. jupiteri vonás hiányzik (pl. nem elég idős), ennek ellenére mégis benne látjuk a darab talán legjoviálisabb szereplőjét, annál is inkább, mert az a gyanúnk, hogy Shakespeare az ő jelmezében „teszi a dolgát", és ettől Hamlet diáktársa is szert tesz némi „istenmásodszülötti rangra"…

A Merkúr szerepét furcsa módon Hamlet két gyerekkori barátjára (és későbbi diáktársára) bízza a „Teremtő". A kettős, Rosencrantz és Guildenstern (a csillagmítoszi hagyományban a Merkúr ún. otthonléti helye éppen az Ikrekben van), tudtukon kívül barátjuk halálos ítéletét kellett volna „kikézbesíteniük" az angoloknak. Ez a (fontos) hírvivés, és -közvetítés tipikus merkúri sajátosság.

A harcias Mars talán Laertesben érhető tetten, aki a Saturnus mellett a másik (az ún. kisebbik) rossz szerepében kellene hogy Napellenségként megvívjon vetélytársával. Mivel azonban éppen „nincs Napunk", a fényt és a világosságot pedig „Nova" képviseli, Marsnak, Laertes képében Hamlettel kell megvívnia a „végső párbajt", amely már nem is annyira a bosszúktól van átitatva, hanem az élet-halál küzdelem inkább a halott Ophelia kegyeiért folyik…

Ez a bizonyos, sokat emlegetett csillagmítoszi hagyomány már csak a korából fakadóan is (több ezer, vagy akár tízezer éves tradícióról van szó) geocentrikus (keret)rendszer, amely az egyetemes természet (föld, ég, élővilág, élettelen világ, ember testestől lelkestől stb.) elemeit és azok kölcsönös összefüggéseit kapcsolja össze egységes, „istenes" világképpé. Ebbe a „konzervatív" világképbe nehezen illeszthető be egy olyan új elem, Nova, vagyis Hamlet, amelyhez-akihez nem igazán köthetők hagyományos asztrálmítoszi szerepek. A szabad szemmel látható szupernóvák ugyanis viszonylag ritkák (a mi galaxisunkban, a Tejútrendszerben átlagosan 50 évente lángol fel egy, és az is teljesen váratlanul, előre nem kiszámítható módon). Ez lehet az oka, hogy nem épültek -épülhettek be a „régi világ" csillagai, csillagképei, bolygói, galaxisai stb. közé, és legfeljebb a „vendégcsillag" vagy „betlehemi csillag" megnevezéssel be is kellett hogy érjék. Valójában mindig „kívül maradtak" a meséken, mítoszokon, nem válhattak azok állandó szereplőivé, ősképeivé…

Shakespeare ebben a darabjában (is) arra tesz kísérletet, hogy egy ilyen „kívülről jött-mentet" beillesszen egy hagyományos, geocentrikus világképbe, és azt ott szerepeltesse. Ehhez az „operációhoz" neki is, mint Tychónak, módosítania kellett az eddig kizárólagosnak hitt világszemléletet, és – mint a dán csillagásznak – neki is csak úgy sikerülhetett a „nagy mű", hogy tágította a rendszer kereteit egy „hibrid", egyszerre föld- és napközpontú, kompromisszumos világkonstrukcióra, amelyet aztán *Hamlet* címen be is mutatott a világnak. (Shakespeare nem először és nem is utoljára hozta közös nevezőre a különböző központú világokat, azok egymás elleni küzdelmeit, és öltöztette azokat történelmi, vallási, filozófiai, szerelmi stb. köntösbe…)

Így fordulhat elő, hogy – mint láthattuk – Dánia és benne Helsingør felvetül az égre, egyenesen a Tejútra (a Tejutat a Földön a – mai – Dániát Svédországtól elválasztó Öresund tengerszoros képviseli, egyik oldalán Helsingørrel, a másikon Helsingborggal), és a csillagos égen mint Cassiopeia csillagkép („magyarul" Korcsma vagy Szentkút) ölt testet. Ebbe az égi-földi, tejútmenti-tengerszorosmelléki országba „robban be" Hamlet, aki egy idegen világ, egy másik (nap-, pontosab-

ban csillag)rendszer szülötte, s talán éppen ezért nem tudnak vele mit kezdeni Dánia részben katolikus, részben református, részben geocentrikus, részben heliocentrikus lakói. Például Polonius, aki egyszerre a Sarkcsillag és a heliocentrikus Kopernikusz, Claudius, aki istentelen (ateista?), sötét, szaturnikus, aki mindent és mindenkit fölemészt maga mellett, és közben olyannyira „földhöz ragadt", mint Klaudiosz Ptolemaiosz, a megrögzött, „1400 éves", földközpontú, görög származású, Egyiptomban élő, római polgár. Hamlet és Gertrud (Vénusz), valamint Ophelia (Hold) „szerelmi háromszöge"is Hamlet sehonnani létbizonytalansága, kibillent ideje miatt nem lehet szabályos: „belső szögeinek összege" hol több, hol meg kevesebb 180 foknál. A láb alól eltett Napot, akit a Szellem képvisel id. Hamlet helyett, a hagyományok értelmében – vagyis csillagmítoszi vonatkozásban – ifj. Hamletnek kellene helyettesítenie, pontosabban felváltania égi trónján, de ezt újfent lehetetlenné teszi „nem idevalósága" még akkor is, ha látszólag ő a törvényes trónörökös, aki most éppen fényével téveszti meg a többieket, és megtéveszt bennünket is. A Nap-hiányos Dániát éppen ezért a norvég herceg, Fortinbras telíti fényével és állítja helyre a maga és id. Fortinbras becsületét, és teszi egyben Dániát Norvégia részévé (új csillag születik). Ugyanebben a pillanatban viszont Novánk többszörösen is elpusztít mindenkit maga körül, mielőtt maga is tovább pusztulna és válna köddé, az SN 1572 jelzésű csillagközi halmazzá…

Sokan úgy gondolják, hogy a Szellem képviseli a vendégcsillagot, és nem Hamlet. Tekintettel arra, hogy a Szellem (véleményünk szerint) nem szellem, vagyis id. Hamlet, aki már több mint egy hónapja a földben nyugszik, amikor a darab elkezdődik, csakis a herceg feleltethető meg a Novának.

Alkotáspszichológiai szempontból sem mellékes körülmény, hogy Shakespeare 8 éves korában maga is szemtanúja lehetett „Nova-herceg" megjelenésének úgy a nappali, mint az éjszakai égen. Ennek a korai „fényélménynek" az emléke kitörölhetetlenül ott világított Shakespeare-ben, és most, ha a darabját mint ránk örökített fényt olvassuk, bennünk is felfénylik a 8 éve fiú „Kis hercege". És a történet csak most kezdődik, hiszen, ha rákattintunk a számítógép megfelelő billentyűire, mi is láthatjuk a világháló „világképén", hogy miként is változtatja alakját, színét, nagyságát stb. az „ég köde", akit-amit még „ügyefogytán" is felismerünk, hiszen nem vesztett semmit hamleti arcéléből, még akkor sem, ha immár több mint 8000 éves. Az örök robbanás állapotában (a robbanás valójában folyamat) is lenyűgöző vizuális élményt nyújt a „laikusoknak", a tudósoknak pedig további titkokat árul el magáról, ami miatt több szempontból is érdemes utánajárnunk végtelen, jövőbe vezető titkos útjainak…

Ez a bizonyos utánjárás azonban nemcsak a jövő még ki nem taposott útjain hozhat meglepetéseket, hanem pl. az ősrobbanás (ha volt ilyen), vagyis a világ keletkezésének hogyanjáról-mikéntjéről is, vagy a mindenség korára és további alakulására vonatkozólag, de esetleg a múlt alig kivehető ösvényei is elvezethetnek bennünket az „ős-Hamlet" immár földi otthonaiba, azokba a mitikus tartományokba, ahol megszületett, élt és meghalt…

Shakespeare-t nemcsak az égi Hamlet érdekelte, de – mint láttuk – szeretett utánajárni más népeknek, egyébiránt azért is, hogy ezekről az általa kiválasztott emberekről, népekről, országokról stb. elmondhassa mindazt, amit fontosnak tart. Egy ilyen fontos irányelv lehetett, hogy az angolokat, Angliát, vagy még inkább a briteket, Britanniát beleillessze a világtörténelembe, s ha lehet, levezesse népének vélt vagy valós eredetét, származását más, távoli nemzetekből-birodalmakból. A számba vehető helyek, országok, birodalmak és azok népei, vagyis elsősorban Trója, Egyiptom, Görögország, a Római Birodalom, az egész mediterrán világ, ahogy ezt az életmű is híven tükrözi, mind sorra is került.

A *Hamlet*ben – úgy tűnik – a legközelebbi rokonok érdekelték a mestert, azok az északi népek, amelyek végül az ún. Brit Birodalom államalapító elemeivé ötvöződtek, miután a Brit-szigetekre kerültek, de előtte valamennyien önálló népek voltak: izlandiak, dánok, svédek, norvégek, vagy régiesebben vikingek, kelták stb.

Ebben a művében valami olyasmire vállalkozott Shakespeare, mint egykor a magyar Julianus barát a valóságban is. Mindketten (a maguk módján) felkeresték végleg letelepedett népük még élő elődeit, azok saját földjén, az „őshazákban". Shakespeare-nek a „vendégcsillag" mutatta az utat régi rokonaihoz és népe korábbi hazáihoz, pl. egyenesen Dániába, hogy megkeresse azt a „közös őst", amely-aki még nyilván nem volt brit, de talán még dán sem. Hamlet ürügyén Shakespeare bizonyára nem forgatta azokat a *sagá*kat, amelyek kizárólag ó-izlandi nyelven terjedtek, először szájhagyomány útján, később írásban is. Ez a „próza" (elbeszélés, mese, monda) az izlandi irodalom legelterjedtebb műfaja volt a 9–14. században, és akkor kizárólag az izlandiak ismerték. A legtöbb későbbi *saga*-író ismeretlen volt. Az egyik ilyen ó-izlandi, ún. király*sagá*ban, amely igen régi gyökerekből táplálkozik, szó esik egy bizonyos (nota bene) Humli nevű, legendás hun királyról, aki fia révén rokonságba keveredett a gótokkal. Az ún. Hervarar királysaga négy királynemzedék hőseinek történetét meséli el, s egyebek mellett az első svéd királydinasztia alapítója is említést nyer benne. Ebben az ó-izlandi sagában szövődnek egybe a „hazai" gót-svéd északi szálak az idegen hun szálakkal, Humli révén.

„Az ének szerint Heidrekr gót királynak két fia van: a törvényes Angantyr és a fattyú Hlodr, ki igazi apjánál, Humlinál, a hunok földjén nevelkedett. A gót király halála után megjelenik a hun fattyú Angantyr gót udvarában, és követeli jussát, mindennek a felét. (…) Angantyr elutasítja a vakmerő követelést, mire Hlodr hazamegy, és elmondja Humlinak, milyen sérelem esett rajta. Humli erre nagy sereggel indul sötét erdőn át a gótok ellen. A nagy csatában el is esik Hlodr és Humli: a gótok győznek, a folyók kiáradnak a völgyben feltorlódó tetemektől." (Eckhardt Sándor: Attila a mondákban. In: Németh Gyula szerk.: Attila és hunjai. Akadémiai Kiadó Reprint Sorozata. Budapest. 1986. 182.)

Természetesen nem gondoljuk azt, hogy az angol-dán Hamlet egy volna a hun Humlival, bár a nevek gyanúsan egybecsengenek. Emellett bizonyos cselekményelemek is mutatnak átfedést egymással a két történetben (még akkor is, ha a Humliról szóló saga igen hiányos-töredékes).

Így pl. Humli és fia, Hlodr is idegennek számítanak a gót udvarban, ahhoz hasonlóan, ahogy Hamlet is annak számít Dániában, annak ellenére, hogy mindkét fiút erős rokoni (apai) szálak fűzik népükhöz-hazájukhoz…

Humli fia ugyanúgy fattyú, mint (véleményünk szerint) Hamlet, aki ti. nem id. Hamlet fia…

Humli fia (talán fattyúságából adódóan is) kiszorul az örökségből, csakúgy, mint ahogy Hamlet is (aki talán szintén fattyúságából eredően nem lehet az, aki különben lehetne) megfosztatik jogos jussától, ti. a királyságától…

Végül, de nem utolsósorban Humli és fia mindketten meghalnak a jussért vívott harcban, mint ahogy Hamlet és „apái" is életükkel fizetnek jogos örökségeikért folytatott küzdelmeikben…

Lehet, hogy Hamlet mégis hun volt?...

Saxo Grammaticus (1150–1220), latin nyelvet használó, dán történetíró is megemlíti fő művében, a *Gesta Danorum*ban (A dánok cselekedetei) a dánok és a hunok csatározását, de (tudtunkkal) Humli neve nem szerepel a 16 kötetes krónikában. Shakespeare-nek viszont ez a bizonyos Gesta a legfőbb „Hamlet-forrása", pontosabban annak francia átdolgozásából készült angol fordítása a kútfő. A dán történetíró már nem annyira a szájhagyományokat dolgozta fel, hanem az írott *saga*kra, valamint a *Prózai* és *Verses Edda*ra hagyatkozván állította össze a korai dán irodalom (történelem?) legfontosabb dokumentumát. A *Gesta Danorum* ugyanakkor az északi (skandináv) népekre vonatkozó, mitológiai tárgyú ismereteknek is fontos tára.

Shakespeare számára a dán Saxo Grammaticus ugyanazt a szerepet tölti be az irodalomban, mint a szintén dán Tycho Brahe a csillagászatban. A két dán olyan bőséges mitológiai és csillagászati információval látta el az angol drámaírót a *Hamlet* vonatkozásában, hogy az új ismereteket „összeolvasva", sikerült megteremtenie hőse egyszerre földi és égi mását is.

A Saxo-féle „ős-Hamletnek" (Amleth) sok olyan részlete van, amit Shakespeare nem szerkesztett bele a saját darabjába. Ezek közül az ún. kimaradt részek közül veszünk most számba egy olyan „cselekménytöredéket", de mondhatunk motívumot is, amely számunkra is tartogathat továbbgondolásra érdemes elemeket:

„(…) Amleth azonban megvetően elhárította a királyi bankett minden pompáját, mintha közönséges ételek volnának, és különös módon megtartóztatva magát, visszautasította a bőséges lakomát, de még az italt is elhárította, amennyiben a bankettről származott. Mindenki csodálkozott azon, hogy egy ifjú és idegen így elutasíthatja a királyi asztalra föltálalt finomságokat s az egész, fényűző bankettet, mintha valami paraszti étek volna. Így amikor a vigalom véget ért, s a király pihenni küldte barátait, egy embert titokban beküldött a hálószobába hallgatózni, hogy értesüljön vendégei éjjeli beszélgetéséről. Tehát amikor Amleth útitársai megkérdezték, miért tartóztatta magát az esti lakománál, mintha méreg lett volna, azt válaszolta, hogy a kenyéren vérpöttyök voltak, és fertőzött volt, az ital vasízű volt, a föltálalt húsok emberi hulla bűzét árasztották, és kriptaszag járta át őket. (…) A király mindezeket megtudta a csatlósától, s kijelentette, hogy aki ilyen dolgokat tud mondani, az vagy emberfelettien bölcs, vagy emberfelettien ostoba. (…)

Ezután hívatta az étekmestert és megkérdezte, honnan szerezték be a kenyeret. (…) Megkérdezte, hol termett a gabona, amelyből a kenyér sült, s megtalálható-e ott az emberi vérontás nyoma? A másik azt felelte, hogy nem messze onnan van egy mező, borítva régen megölt emberek csontjaival, mely még mindig magán viseli az egykori mészárlás minden jelét. (…) A király (…) vette a fáradtságot, hogy megtudja, honnan származott a sertéshús. A másik bevallotta, hogy emberi hanyagság miatt hízói elkószáltak az őrizet alól, s egy rabló rothadó tetemében lakmároztak, s ily módon kaphatott a húsuk kissé romló mellékízt. Látván, hogy Amleth ítélete ebben a dologban is helyes volt, a király azt is megkérdezte az étekmestertől, miből keverte az italokat? Hallván, hogy vízből és gabonaőrleményből főzték, megjelöltette a forrásnak a helyét, mélyre leásatott, és számos rozsdaette kardot talált, melyek feltehetően elrontották a víz ízét. (…)

A király csodálta Amleth bölcsességét, mintha az isteni eredetű lett volna, és feleségül adta hozzá a lányát, Amleth egyetlen szavára alapozva, mintha ő az ég küldötte volna." (Giorgio de Santillana – Herta von Dechend: Hamlet malma, értekezések a mítoszokról és az idő szerkezetéről. Fordította: Dr. végvári József. Pontiflex Kiadó. [Debrecen] MCMXCV. 19–20.)

Érdekes, és talán némileg váratlan módon köszön vissza Amleth azon tulajdonsága, hogy előre tudja a feltálalt ételekben levő, nem oda illő, idegen anyagokat (a kenyérben az embervért, a disznóhúsban a rothadó tetem szagát, az italban a rozsdát) egy székely népmesében is.

Az álomlátó fiú című székely népmese hőse is rendelkezik ugyanezzel az amlethi képességgel. A népmesét Kriza János gyűjtötte, ebből idézzük most a megfelelő részt:

„– Jól éltetek, jól éltetek, ugyan mivel éltetek olyan jól? Hisz asszonyember-tejjel dagasztott kenyeret ettetek, embervérrel elegyített bort ittatok, s kutya felnevelte bárányhúst ettetek.

A boszorkány, aki a fejük felett repült szalmaszál képében, egyszeribe megfordult, s visszament a Fekete királyhoz:

– No, felséges király, ugyan tarthattad a te vendégeidet finomabbnál finomabb ételekkel s italokkal, ugyan szidnak, s gyaláznak téged.

– Ugyan mivel tudnak szidni s gyalázni?

– Ugyan eléggel – azt mondja –, mikor asszonyembertejjel dagasztott kenyeret adtál nekik enni, kutyatejjel felnevelt bárányhúst etettél, s embervérrel elegyített bort itattál velük.

Nyomban levelet ír a Fekete király, s még eléri az útban a Fehér király vejét, hogy azt mondja, nyomban jelenjék meg személyesen az, aki ezeket mondotta volt.

Megfordul vissza egyszeribe az ifjú király másodmagával:

– Adjon isten jó napot, felséges király!

– Isten hozott titeket is. Hát azért láttalak el olyan jól titeket, hogy leszidjatok, gyalázzatok engem az útban?

– Felséges király, igazat beszéltünk. Hívassa a sütőasszonyt, kérdezze meg attól.

Jön a sütőasszony, kérdi tőle a Fekete király:

– Hát akkor s ekkor miféle kenyeret sütöttél?

– Felséges király, életem-halálom kezedben, szopós gyermekem van otthon, lehet, hogy vagy egy kicsi tejem belefolyt a kenyértésztába.

Hívatja a király a kulcsárt:

– No, te kulcsár, ekkor és ekkor miféle bort adtál nekünk inni?

– Felséges király, mikor a bort csapoltam, az ujjam bogját beleütöttem a hordóba. Lehet, hogy vagy egy kicsi vér került a borba.

Hívatja a király a juhászát:

– Hát, te juhász, akkor s ekkor miféle bárányt hoztál be nekem?

– Felséges király, az volt a parancs, hogy azt hozzam be, amelyik a legjobb, én azt hoztam be, felséges király. Mikor ez a bárány született, az anyja egybe megdöglött. Egy kutyám is akkor kölykezett volt meg, annak a tején neveltem fel.

– Hát felséges király, ugye igazam volt?...” (Kriza János 1961: 163–164)

A két történet, összefüggéseiből is kiragadva, jól példázza a motívumok azonosságát:

Amleth kenyerét háborúban elesett emberek véréből dagasztották, sörét harci kardok rozsdájával erjesztették, a disznóhúst, amit felkínáltak neki, emberi hullákon hizlalt sertésekből sütötték. Amleth, vagyis az „ős-Hamlet” éppen ezért nem evett, nem ivott…

Az álomlátó fiú kenyerét (aki ekkorra már ifjú, Fehér király) anyatejből dagasztották, borát nem „erőszak vére” színezte, s a bárányhús is kutya anyatején nevelődött, s hősünk evett-ivott…

Nem célunk a történetek töredékeinek azonos motívumait elemezni, pedig volna miről mesélni…

Azt sem gondoljuk, hogy fontos lenne eldöntenünk, miként került egy ó-izlandi sagába egy székely népmese motívuma, vagy fordítva, noha erről is lenne mit mondanunk…

Arra viszont mindenképpen fel kell figyelnünk, hogy a hősök olyan tudásnak voltak birtokában, amely mindkettőjüket az ég küldöttévé avatta…

És valóban, Hamletet is az ég küldte, méghozzá (szuper) Nova „kiadásban”, és az álomlátó fiú is égi világító, Telehold formájában. (Lásd: Hagymás István 2014: 53–122)

Az „új” és a „régi” égi világítók pedig arra (is) jók, hogy belelássanak a lét régi és új megnyilvánulásaiba, és ha eljön az idő, akkor azt éppen ki, vagy visszazökkentsék…

Lehet, hogy Shakespeare szentjánosbogarai megannyi miniatűr, világító vendégcsillagok, novák?

Minden bizonnyal, hiszen: NOV-A-VON „egyre megy”, folyóhoz mutatja az utat, a mester tiszta forrásához…

Irodalomjegyzék

Benedek Elek: *Magyar mese és mondavilág.* Videopont Kft. Kiadó, Budapest, 1995.

Graves, Robert: *A görög mítoszok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. Második kötet.

Gribbin, John: *A tudomány története 1543–tól napjainkig*. Akkord Kiadó. Budapest, 2004. Eredeti: *Science: A History 1543–2001*, Gardners Books, 2003. ISBN 0-14-029741-3, interneten: https://booksjar.com/pdf-epub-science-a-history-1543-2001-download/

Hagymás István: Holdkörök. Az álomlátó fiú című székely népmese olvasata. *Eleven – Napvíz.* Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, Pilisvörösvár, 2014. 53–122.

Kriza János: Az álomlátó fiú. *Székely népmesék.* Móra Könyvkiadó. Budapest, 1961. 144–164.

Shakespeare összes művei. IV. kötet, tragédiák. Európa Könyvkiadó, [Budapest], 1961. Titus Andronicus. 5–100. Fordította: Vajda Endre. Hamlet, dán királyfi. 319–464. Fordította: Arany János.

Shakespeare összes művei. V. kötet, tragédiák. Európa Könyvkiadó, [Budapest], 1961. Lear király. 5–142. Fordította: Vörösmarty Mihály. Coriolanus. 363–495. Fordította: Petőfi Sándor.

Shakespeare összes művei. VI. kötet, színművek. Európa Könyvkiadó, [Budapest], 1961. Troilus és Cressida. 101–235. Fordította: Szabó Lőrinc. Pericles. 451–543. Fordította: Áprily Lajos. Cymbeline. 545–668. Fordította: Lator László.

Shakespeare: *Három dráma.* Magvető Kiadó, Budapest, 2012. Hamlet. 7–468. Lear király. 301–468. Fordította: Nádasdy Ádám.

Széles Klára: *„…minden szervem óra" – József Attila költői motívumrendszeréről.* Magvető Kiadó. Budapest, 1980.

The Globe Illustrated Shakespeare: *The Complete Works* Annotated, Gramercy Books, New York–Avenel, New Jersey, 1993.

William Shakespeare összes művei. Lear király. Helikon Kiadó, Budapest, 1992. 691–724. Fordította: Mészöly Dezső.

Tartalomjegyzék

Előszó (Ruda Gábor) 3
Pericles 5
Troilus és Cressida 59
Titus Andronicus 101
Coriolanus 141
Cymbeline 171
Lear király 201
Hamlet 235
Irodalomjegyzék 308

Támogatók

Nemzeti Kulturális Alap – http://www.nka.hu/
Magyar Nemzetiségi Művelődési Intézet, Lendva

Hagymás István: Shakespeare-látlatok II. – Pericles, Troilus és Cressida, Titus Andronicus, Coriolanus, Cymbeline, Lear király, Hamlet

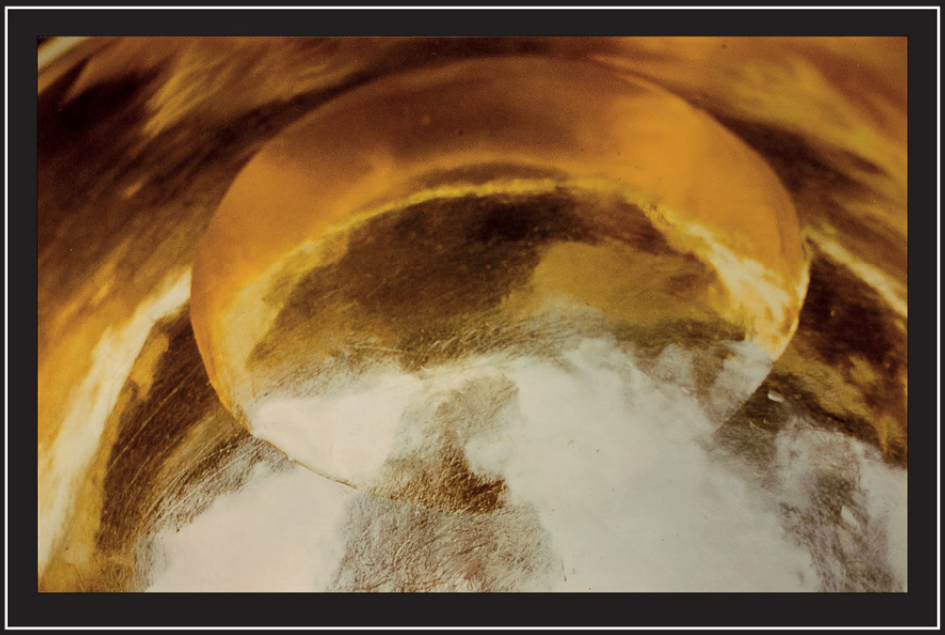
Kiadó: Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület (MBKKE)
Pilisvörösvár, 2020
E-mail: muravidek@freemail.hu
www.muravidek.eu
www.evid.hu

A borítótervet Szőcs Beáta készítette Németh Csongor tipográfiája és Hagymás István fényképfelvételei felhasználásával

Nyomdai előkészítés: Szőcs Beáta

Nyomdai kivitelezés: Bodnár Nyomda Bt., Budapest

ISBN 978-615-5750-86-1
ISBN 978-615-5750-87-8 (PDF)



mnmi
Magyar
Nemzetiségi
Művelődési
Intézet
Lendva

nka
Nemzeti Kulturális Alap