

Kiss Lajos András

ERŐSZAK ÉS SZKEPSZIS

GONDOLATOK RENÉ GIRARD ÉS KÁLLAY GÉZA HAMLET-
INTERPRETÁCIÓIRÓL

2018-07-15 | ESSZÉ



Minden nagy művésznek van mágikus/mimetikus képessége, amellyel irányítani tudja közönsége képzelőerejét, írja René Girard.**[1]** A francia filozófus és vallástörténész szerint Shakespeare drámái kiválóan bizonyítják ezt: egy egészen apró változás, „elmozdulás” (ami lehet verbális megnyilatkozás, mimika, gesztus stb.) elegendő, hogy a felháborodás szimpátiába, illetőleg a tragédia komédiába forduljon – vagy fordítva. **[2]** Ez a „misztikus erő” néhány pillanat alatt képes a hősből árulót, s az árulóból hőst teremteni, vagyis az igazi költő boszorkányos képességével tetszése szerint játszik a közönség érzelmeivel és intellektusával. „De ha a nézők nem fogadják el a számukra felkínált áldozatot, bármikor könnyedén szembefordulhatnak vele, és valamilyen helyettesítő áldozatot választanak, vagy akár magát a színházat teszik meg bűnbaknak.”**[3]** Így a színpadi szerző folyamatos hazardírozásra kényszerül: nemcsak a fejében megjelenő intenciók, illetve szándékok sikeres nyelvi kifejezése között szükségképpen feltáruló szakadék rémével kell folyvást szembesülnie, hanem a közönség – előre kalkulálhatatlan – reakciójával is. Bizonyos értelemben a költő a tömeg kiszolgáltatottja, írja Girard, és színpadi sikerei vagy kudarcai sokszor kevésbé függenek a mű „belső értékeitől”, mint a közönség előreláthatatlan reakciójától. Ezek hasonlítanak az áldozati jelenségekre – ez az egész „színházi rituálé” alapja. „Ha egy néző éppen a legrosszabb pillanatban tüsszenti el magát, vége mindennek.”**[4]**

Csak hogy a művész mimetikus érzékenysége önmagában nem elegendő, hogy fel tudja mutatni az emberi kapcsolatok rejtett mélységeiben szunnyadó energiákat. A *mimetizmus* jelenségében az interaktív kapcsolatok kitüntetett formáját, az emberi viselkedés alapvető meghatározottságát kell látnunk, és a nagy művészek és a nagy művek „csak” hasznosítják ezt a mindenütt megjelenő kulturális jelenséget.

az utánzás vágya

Girard szerint az *utánzás vágyát* (esetleg belső kényszerét) tekinthetjük általános kategóriának, amely összeköti az állatvilág magasabb rendű fajainak viselkedését és az ember által teremtett kulturális világ működését.**[5]** A mimetizmus eredetének és működésnek kutatása már a 19. század végétől meglehetősen népszerű téma a folyamatosan önálló sodó társadalomtudományok körében (például szociológia, kulturális antropológia), de az

imitáció kérdése nem hagyta hidegen az emberi és az állati viselkedést természettudományos eszközökkel vizsgáló (pszichológia, etológia) tudósokat sem. Girard tehát viszonylag gazdag és sokrétű tudományos teljesítményre támaszkodhatott. Nagy hatást gyakorolt rá Konrad Lorenz etológiai munkássága, kiváltképpen az agresszióról szóló könyve, illetve a mára szinte teljesen elfelejtett francia szociológus, Gabriel Tarde *Az utánzás törvényei* című munkája.



Egy egyszerű modell segítségével szemléltetve, az utánzást olyan kétszereplős játékként képzelhetjük el, amelyben **A** viselkedését és cselekedeteit **B** elkezdti utánozni. Ebben a sematikus értelmezésben az imitáció gyakorlata primitív

kibernetikai folyamatként jelenik meg, amelyben a visszacsatolás (vagy visszacsatolások, amennyiben **A**-t nemcsak **B**, de **C**, **D**, **E**... is utánozza) egy önmagát mindig ugyanazon a szinten ismétlő körként áll elő. Az állatvilágban – beleértve az emberszabású majmok között megjelenő utánzási formákat is – alapvetően az iménti modell keretei között zajlanak a folyamatok. Az emberi társadalomban az utánzás már egy *emergens* szint megjelenéséhez kapcsolódik, amely két jegyben is eltér az állati utánzástól. Az egyik a nyelv és a szimbolikus gondolkodás, a másik a vágy tárgyának megváltozott státusza. Az emberi utánzás lényege, hogy benne a vágyott tárgy (innenről **O**) nem elsősorban önmagában és önmagáért értékes, hanem mert – Herbert Mead fogalmával élve – valamilyen közvetítő szerepet betöltő *szignifikáns másik* számára értékes. A vágykatalógusban megjelenő javak világát – legalábbis elvben – csaknem a végtelenségig tágíthatjuk, ugyanakkor az emberi kultúra története arról tanúskodik, hogy a „való világban” mégiscsak kikristályosodik néhány olyan releváns érték, amelyek iránt nem szűnik meg a vágyakozás. Ezek közé tartozik a szerelem, a hatalom, a barátság és olykor a gazdagság.

Ebben a differenciált értelmezésben a mimézis *háromelemű struktúrává* alakul: a vágyakozó és a vágyott tárgy közé ékelődik az a személy, aki értékelítetté teszi a vágyott tárgyat, amely innenről a profán világból átkerül a valorizált javak világába.

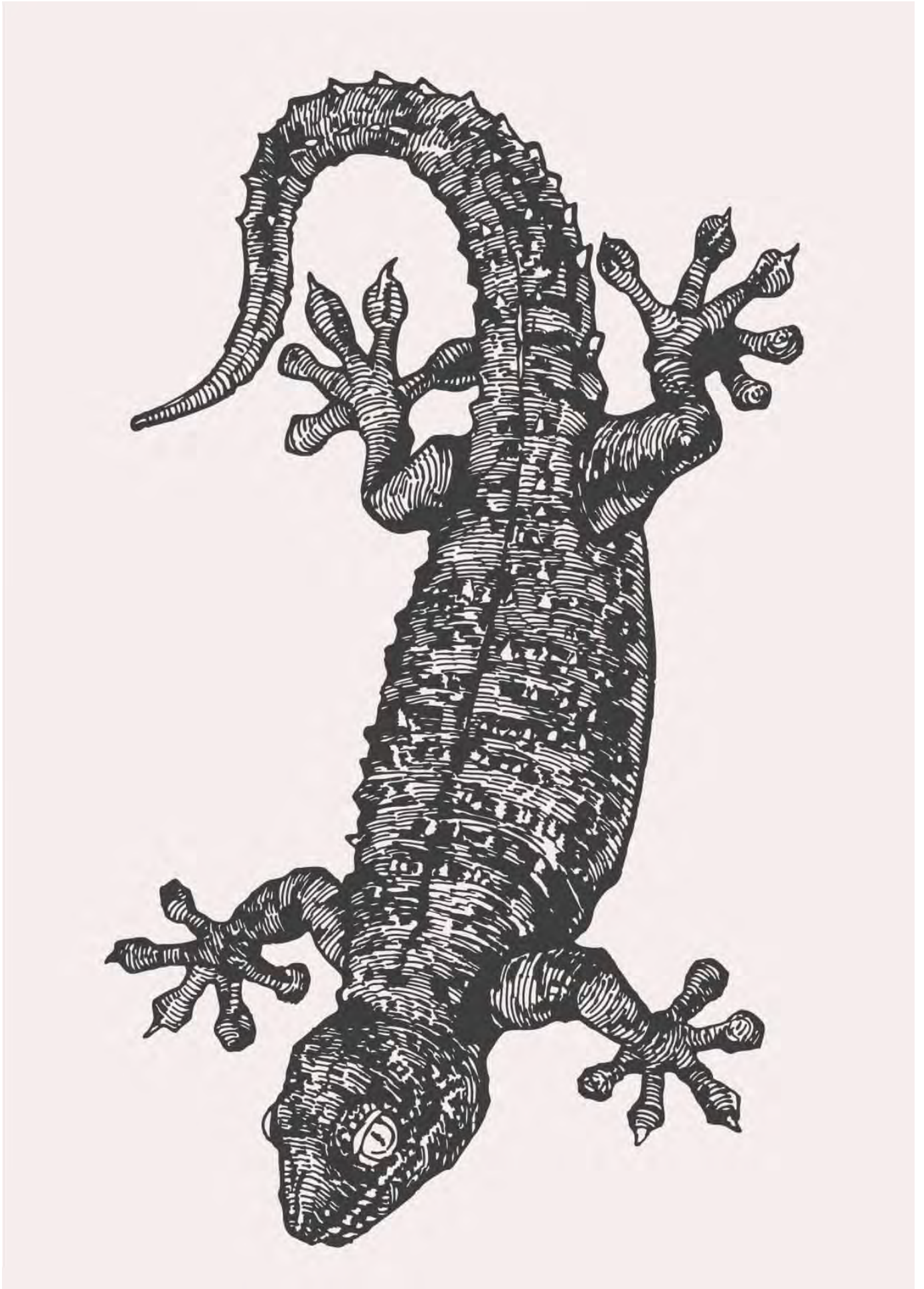
[6] Girard a sznobizmus példájával teszi szemléletessé a folyamatot: „A hármas struktúra működése legalább annyira érzékelhető a mondén sznobizmusban, mint a szerelemfélében. A sznob maga is egyfajta imitátor. Szolgáian utánozza azt a lényt, akitől irigyli a születési előjogot, a szerencsét vagy éppen a *sikket*. (...) A sznob nem meri vállalni saját értékítéletét, éppen ezért vágyik a mások által vágyott dolgokra. Ezért rabja a divatnak.”**[7]**

háromszög formájú mátrix

A nagy regényekben, mint Cervantes *Don Quijote*-ja, Stendhal *Vörös és feketéje* vagy Dosztojevszkij *A Karamazov testvérekje* a mimetikus vágy helye nem a főhősben található – mindig egy közvetítő (mediátor) hívja életre, így az utánzási vágy egyfajta háromszög formájú mátrixban modellezhető. Stéphane Vinolo megerősíti, hogy „Girard számára az ember sohasem pusztán vágyik valamire, vágya 'már mindig itt

van', olyan harmadik személyben, aki eleve rendelkezik a tárggyal, melyre vágyom, azaz egy harmadik által vágyott tárgyról van szó.”**[8]** A harmadik a romantikus regények hőseit jelenti, akik persze nem tárgyakra, hanem más személyekre vágnak, tehát az objektum **[O]**, azaz a szerelmi vágyakozás tárgya maga is személy. A regényekben ez a harmadik személy leginkább a „külső közvetítő”, például a *Don Quijotéban* szereplő lovag-archetípus, azaz Adamís de Gaula, akinek vágya nem akadályozza Don Quijotét, hogy elérje a maga által óhajtott tárgyat. Vagy a *Vörös és feketében* Napóleon is hasonló funkciót tölt be, aki ugyanakkor nagyon távol van Julien Soreltől ahhoz, hogy valaha is konkurensé legyen céljai elérésében.**[9]**

Más a helyzet a „belső mediátorok”-kal. Mert amíg a külső közvetítés esetében a cselekvő szubjektum sohasem lép „fizikai” kapcsolatba modelljével, ezért konfliktus sem keletkezhet közöttük, a belső közvetítés jóval összetettebb helyzet. Ekkor a *Másik* mindig rivális funkciójában jelenik meg. A regényirodalomban bőven találhatunk példát a belső közvetítésre (például Flaubert *Madame Bovary* című regényében, ahol a párizsi előkelő társaság belső mediátorként működik),**[10]** de a belső közvetítő kapcsán mégis inkább a mindennapi életben állandóan újjászülető konkurenciaküzdelem hangsúlyos.



Az erőszak és a bűnbak genezise egyértelműen a belső mediációból születik. De amíg a *bűnbakképzés* mechanizmusa általában olyan mimetikus válságokhoz kapcsolódik, mint a háborúk, árvizek, szárazságok és egyéb természeti katasztrófák, a *vérbosszú* mechanizmusa inkább az egyéni sérelmekhez, illetve a vélt vagy valós sérelmek megtorlásához kötődik.

Shakespeare korai darabjaiban is tetten érhető, hogy a szerző szinte megittasul saját különös képességétől és hatalmától, a mágikus erőtől, hogy irányíthatja a befogadói reakciókat.**[11]**

A *Hamlet* bosszú-tragédia, amely Shakespeare korában megkerülhetetlen műfajnak számított, mint manapság a tömegigényt kielégítő, „lebutított” tévésorozatok. A drámaírói teljesítmények különbségét a dramaturgiai tudás határozta meg, hogy ki mennyire lassította vagy késleltette a bosszúállás folyamatát anélkül, hogy megfosztotta volna a közönséget a vérbosszú látványából fakadó „esztétikai élmény”, azaz a *katarzisz* lehetőségétől. Girard szerint Shakespeare a *Hamlet*ben tökélyre fejlesztette a *megbosszulni/nem megbosszulni?* dilemmában rejlő, meglehetősen bizarr „kettős játékot”, s már csak ezért is olyan nehéz megérteni a darabot. „Ahhoz, hogy az ember meggyőződéssel álljon bosszút, hinni kell a bosszú megalapozottságában, az áldozat ártatlanságában, akiért a bosszú történik. A jövődöbéli bosszúálló csak erre az előzetes feltevésre támaszkodva erősödhet meg hitében, hogy jövődöbéli áldozata bűnös. De ha az első áldozat maga is gyilkos, a bosszúálló kockáztatja, hogy tetteivel a bosszúállások ördögi körét indítja be (...) És pontosan ez történik a *Hamlet*ben”.**[12]** Shakespeare már a dráma elején értésünkre adja, hogy az idősebb Hamlet, a meggyilkolt király, maga is gyilkos, és ezt az információt bizonyosan nem „minden hátsó szándék nélkül” közli a nézővel, illetve az olvasóval.**[13]** Horatio hozza tudomásunkra: „Én megmondhatom; / Legalább ez a hír. Az elhúnyt királyt, / Kinek képmása feltűnt az elébb, / Tudjátok, a norvégi Fortinbras, / Izgatva büszke verseny viszketegtől, / Párbajra készte: ám hős Hamletünk / (...) Megölte Fortinbrast” (I. 1.)**[14]**

Nos, állítja Girard, Shakespeare nyilván tudatni óhajtotta a nézővel, hogy bármilyen undok tettet hajtott végre Claudius az idősebb Hamlet meggyilkolásával, az új királynak személy szerint bármennyire is csekély oka lehetett arra, hogy „megbosszulja” Fortinbras halálát, az mégsem kétséges, hogy Claudius orgyilkossága maga is csak egy „szem” a bosszúállások láncolatában, és tette „tökéletesen identikus a megelőző véres cselekedetekkel”.

arcátlan ferdítés

Nem vitás, a *Hamlet*nek ez az eredeti interpretációja egy sor vitatható előfeltevésre épül. S nemrégiben akadt is olyan teoretikus, aki határozottan visszautasította. René Pommier *A Girard-féle lét vagy nem lét. Shakespeare René Girard magyarázatában* című könyvében egyenesen „arcátlan ferdítéssel” vádolja Girard-t.**[15]** Először is, érvel Pommier, Horatio közléséből világosan kiderül, hogy az öreg Hamlet és Fortinbras között szabályos párbaj zajlott le, s bár az idősebb Hamlet valóban emberölést követett el, de tettet semmiképpen sem lehet gyilkosságnak, kiváltképpen *orgyilkosságnak* tekintetni. Hiszen Fortinbras kezdeményezte a tragikus végkifejletbe torkolló párbajt, s ezt a tettet hiba lenne Claudius gyáva orgyilkosságához hasonlítani, aki álmában ölte meg az idősebb Hamletet. Horatio bejelentése mindezt teljesen egyértelművé teszi. Ezért „Claudius az, aki valóban gyilkos, sőt, nem is egyszerűen gyilkos, hanem orgyilkos, az orgyilkosok leggyávább és legundokabb fajtája, aki álmában öli meg áldozatát. Ráadásul ez a gyilkosság testvérgyilkosság is, amit még felháborítóbbá tesz, hogy Claudius a trón megkaparintásáért és halott testvére feleségéért ölt. Hogyan merészeli Girard ennek a két, össze nem tartozó esetnek az amalgámját produkálni? Az embernek szinte borsószik a háta a gondolattól, hogy Girard esküdtszéki elnökként mekkora karriert futhatott volna be a bíróságon.”**[16]** Ha eltekintünk Pommier eszmefuttatásának utolsó mondatától, amely simla gonoszkodás, valóban találhatunk megfontolandót a kritikában. Bár néhány mondattal később maga Pommier is elismeri, hogy Girard addig azért nem megy el, hogy Fortinbras halálát vérbosszúnak nevezze, de mégiscsak egy „szemnek tekinti a bosszúállások láncolatában”.



Pommier mindezt azzal egészíti ki, hogy Claudius, a végül térdre rogyó, magára maradt király ezt mondja monológjában: „Ó, rút az én bűnöm, s az égre bűzlik! / Az eredendő átok ül azon: / Vérgyilkolás! -Könyörögni nem tudok” (III. 3.)**[17]** Claudius kétségkívül gyötri lelkifurdalás, csak hogy nem a Girard által feltételezett vérbosszú-láncolatban játszott szerepe miatt – a király a testvérgyilkos ősbűn „áldozatának” tekinti magát, s ezzel szinte fel is menti aljas tettét, mondván: ilyen a világ, a földi létben, sajnos ez az igazság, bűn nélkül nem lehet sikeres az ember: „A vétek elmúlt. / Ó, de mily könyörgés / Szolgál javamra, helyzetem szerint?”**[18]** Önmagának adott

válaszában Claudius nem ejt egy szót sem arról, hogy Fortinbras halálának köze lenne az általa elkövetett orgyilkossághoz; aljas tettéért csak a mértéket nem ismerő egoizmusa nevében kér megbocsátást: „Bocsásd meg undok gyilkosságomat! -/ Az nem lehet; hisz most is birtokomban / Mindaz, miért a vétket elkövettem: / Koronám, saját dicsvágyam, s királyném. / Nyerhet malasztot, ki bűnhöz tapad?”[19]

sehova sem vezető hagyomány

Csakhogy Girard, legalábbis így gondolom, megalapozottan állítja, hogy Hamlet elsődleges dilemmáját nem a Claudius által elkövetett orgyilkosság körülményeinek pontos

feltárhatósága okozza, nem a történetek egzakt rekonstruálásának lehetőségessége/lehetetlensége aggasztja. Az sem zavarja, vajon képes lesz-e „valóságúen” feltárni Claudius tettének belső motívumait, hanem egy ennél jóval „emelkedettebb feladat”: mit kezdjen a tradíció által diktált, a *vérbosszú-láncolat megszakíthatatlanságát tételező imperatívusszal*? Maga is álljon be a sorba, vagy szakítson ezzel a sehova sem vezető hagyománnyal? A sokat emlegetett hamleti dilemma, hogy a „kizökkent idő” korszakában mit érdemes, illetve mit nem érdemes megőrizni a hagyományból, már az első felvonásban megjelenik. Horatio kérdésére, hogy a dözsölést dán szokásnak kell-e tekinteni, Hamlet azt válaszolja: „Ez ám bizony: De szerintem -ámbár én honos vagyok / S belészülettem -oly szokás, melyet / Megtörni tisztessé, mint megtartani.” (I. 4.)[20]

Girard-nak valószínűleg abban is igaza van, hogy Shakespeare rendkívül szellemesen használja fel a mitikus hagyományban rejlő „elbizonytalanító lehetőségeket”. A testvérgyilkosságok és rivalizálások, főképpen az ikerpárokat illetően, kitüntetett szerepet kapnak a mítoszokban és a szakrális szövegekben is (például Jákob és Izsák, Romulus és Remus, Fasolt és Fafner stb.), de olykor megjelennek a komédiákban is. Plautus *Az ikrek* című darabját hozza fel példának. Az ikrekre jellemző, olykor a megkülönböztethetetlenéig fokozódó hasonlóság, forrása a tragédiának és a komédiának is.

A *Hamlet* harmadik felvonásában Hamlet – kezében tartva apja és nagybátya képét, vagy az azokat ábrázoló medálokat (?) – megpróbálja anyjának elmagyarázni halott apja és nagybátyja személyiségének „vizuálisan is tetten érhető” különbségeit. Szerintem Girard helyesen érzékeli, hogy némileg komédiába fordul a hamletti dikció, hiszen valószínűleg maga sem hiszi komolyan, hogy tökéletes jellemrajzot alakíthat ki a megszólalásig hasonló portrékra támaszkodva. „Tekints e képre, s e másokra itt, / Két férfi-testvér hű ábráira. / Nézd, mennyi fönség ül e homlokon: / Hypérion fürtök; homlok Jupiter / Sajátja; szem Mársé, mely fenyeget / S parancsol egyben; állás Mercuré, / Most száll le, egy égcsókoló tetőre; / Oly összetétel és idom, valóban, / Hogy minden isten, úgy látszik, pecsétet / Nyomott reája, biztosítani / Egy *férfit* a világnak. Ez vala / Férjed; tekints már a következőt. / Im férjed ez”. (III. 4.)**[21]**



Girard értelmezésében a dán királyfi még nem eléggé elszánt, hogy rávesse magát atyja gyilkosára: szövetségest keres, aki megerősítheti a bosszúállás kivitelezésének szükségességében. Szeretné elérni, hogy Gertrud látványosan szakítson Claudiuszal – ez megkönnyítené számára a végső döntést. De a jelenetben elhangzottakat csak félig-meddig lehet komolyan venni, hiszen a tendenciózus portréleírások önmagukat leplezik le. „Az egész jelenet alapigazsága azt mondja: úgyszólván lehetetlen

megkülönböztetni egymástól az ellenséges testvéreket. S ez a dilemma felbukkan Shakespeare drámájában és John Fletcher a *Két nemes rokon* című darabjában is.”[22]

Pommier nem fogadja el Girard értelmezését. Szerinte Hamlet őszintén hisz abban, amit az apja és Claudius összehasonlítása kapcsán mond. Érvként az első felvonás második színeben elhangzó hamleti kijelentést említi, azaz „S egy oly király, kihez e mostani: Hyperion mellett szatír” (I. 2.)[23] Tény, Hamlet ekkor még nem tudja, hogy atyját Claudius ölte meg, hiszen a Szellem csak később jelenik meg neki. Viszont nagyon is tisztában van azzal, hogy az anyja röviddel atyja halála után férjhez ment annak testvéréhez, ami (nyilván bekalkulálva a gyerek szubjektív elfogultságából fakadó torzításokat) igenis okot szolgáltatott neki a halott atyja és Claudius közötti aszimmetriák hangsúlyozására. Claudiusnak nem kellett gyilkosnak lennie ahhoz, hogy Hamlet szemszögéből rászolgáljon a *szatír* jelzőre. „Hamlet nem állítja, hogy anyja örülten szerelmes Claudiusba. Csak azt mondja, még ha így is van, ez sem akadályozhatná meg a két férj közötti különbség felmutatását. Ha az anyja nem érzel semmit ebből a különbségből, akkor számára valószínűleg nem is létezik ez a különbség. És teljesen nyilvánvaló, hogy ez a különbség ekkor már Hamlet számára sem létezik. Ezt a hipotézist erősíti, hogy Gertrud teljes csendben hallgatja Hamlet kirohanását. Nem mond semmit, mert tényleges álláspontja ugyanaz, amire a fia igyekszik rávenni: (...) Ha ilyen rövid időintervallumon belül képes volt felesége lenni a két testvérnek, akkor ennek csakis a fivérek rendkívüli hasonlósága lehetett az oka (...)”[24]

a bosszú szellemisége

Ez az *ontológiai és ismeretelméleti bizonytalanság* (és sok más ehhez hasonló kétértelműség a darabban) erkölcsi és *cselekvéseméleti bizonytalanságba* csap át:

lehetséges-e még igazolni a vérbosszút? Girard jól tudja, hogy ennek a generális elbizonytalanodásnak történelmi okai vannak. A reneszánsz filozófiája rákényszerítette a kor emberét a Biblia, kiváltképpen az Evangéliumok újraolvasására. A középkor arisztokratikus értékrendje, amely a „nemesi becsület védelme érdekében” – bizonyos korlátok közzé szorítva – természetesnek tekintette a

vérbosszút, ha teljesen nem is tűnt el a közgondolkodásból, kiváltságos pozíciója erősen megkérdőjeleződött. Girard határozattan állítja, hogy Hamlet nem volt gyáva. Közvetlenül sohasem kérdőjelezi meg a bosszú szellemiségét. Mégis, a főhős gyakori hallgatása és csetlő-botló bizonytalanságai felettébb árulkodóak. Shakespeare maga is respektálta a műfaji konvenciókat. „A bosszú tragédiájában az ékesszólást teljes egészében a bosszú szolgálatába kellett állítani; a főhősnek a bosszú iránti utálatát, miként a drámaírónak a műfaji/esztétikai kötöttséggel szembeni ellenszenvét, amelyet persze számon kértek rajta, csak félig kimondottan, alig megformált érzelmeként lehetett kinyilvánítani.”**[25]** Ha tehát a *Hamlet*ben nem nyílt és proklamált formában jelenik is meg a vérbosszú elítélése, de a bizonytalanság már ott vibrál a modern ember pszichéjében: ha végérvényesen még a későbbi korok „kultúrembere” sem tud tőle megszabadulni, legalább arra képes, hogy tudatalattijába szorítsa a bosszúvágyat, és valamilyen „szelídebb” szimbolikus helyettesítési formákat fog kieszelni.**[26]**



Pommier szerint „nem tudunk arról, hogy valaha is lett volna olvasója vagy nézője a *Hamlet*nek, aki Girard-hoz hasonló következtésekre jutott”, én kénytelen vagyok cáfolni állítását. Nemrégiben kezembe került Pavel Florenszkij fiatalkori Hamlet-esszéje, amely 1905-ben jelent meg a szimbolisták *Veszi* (Mérleg) című folyóiratában. Az esszé olvasása közben egyre nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy Florenszkij sok szempontból hasonlóan látja Hamlet személyiségét és a dán királyfi előtt feltáruló cselevési lehetőségeket, mint René Girard. A kritikusok többsége evidenciának tekinti, írja Florenszkij, hogy Hamlet cselekvésképtelen, akarategyenge személyiség. De egy sor

olyan elem is megjelenik a műben, amely árnyalja ezt a sommás kijelentést. „Tekintet nélkül a külső és a belső akadályokra, Hamlet makacsul 'úszik az árral szemben', és folyton kitűzött feladatáról, azaz a bosszúról töpreng. Azokban a pillanatokban, amikor egymást kergető gondolatai éppen nem paralizálják egymást, energikusan cselekszik, egyként mutat rátermettséget és ravaszságot, illetve leleményességet és bátorságot. Elsőként ugrik fel a kalózhajó fedélzetére; leszúrja Poloniust; élete kockáztatásával cseréli ki a halálos ítéletet tartalmazó levelet, és küldi el azt hóhérainak; szinte szétmarcangolja anyja és Ophelia szívét; kétszer is megküzd Laertes-szel stb.”[27]

örültnek tetteti magát

A világhelyzet megváltozott: a régi, „pogány és naiv igazságot” megölte a milliónyi büntett, mint az egykor érvényesnek tekintett régi rend bátor képviselőjét is. S ki ne tudná ezt jobban,

mint éppen Fortinbras, az öreg Hamlet hiteles örököse, továbbá azt, hogy a régi világ végképp elmerülni látszik. De azok is tévednek, mondja Florenszkij, akik Hamlet viselkedését csak *pszichopatologikus* jelenségként értelmezik.[28] Többre megyünk, ha a vallási tapasztalat, azaz a hit személyes átélésének aspektusát is bekapcsoljuk a vizsgálatba. Florenszkij ezen a ponton utalást tesz az első dán historiográfus, Saxo Grammatikus *Ős-Hamletjére*, amelyben Feng (Shakespeare *Hamletjében* Claudius) megöli testvérét, Horwendilt, és feleségül veszi annak nejét. Az elhunyt Amleth (Hamlet) fia, hogy megmentse életét és megbosszulja apja halálát, örültnek tetteti magát, és ez az állapot alkalmat ad, hogy teljes valóságában jelenjen meg barbár természete. Miközben a külvilág számára bolondnak tetteti magát, gondolataiban Amleth továbbra is rideg, racionalista lény marad, aki egy pillanatra sem hagy fel a bosszúállás legrafináltabb formáinak kieszelésével. Miután leszúrta a függöny mögött hallgatkozó udvaroncot, „(...) darabokra szabdálja és megnyúzza a holttestet, megfőzi és a disznók elé veti.”[29] Majd Amleth rágyújtja Fengre a palotáját (miközben az tele van vendégekkel), s végül leszúrja a királyt. Ezt a rémtörténetet színezte tovább a francia François de Belleforest a *Histoires tragiques* című terjedős munkájában. Ez a mű a Jakab-korban Angliában is meglehetősen ismertnek számított, s valószínűleg Shakespeare ebből merítette a *Hamlet* ötletét. Csakhogy, miközben Amleth véghez

viszi ezeket a válogatott gonoszságokat, egy pillanatig sem gondolkozik, hogy tetteinek milyen morális következményei lehetnek. Shakespeare Montaigne és Giordano Bruno párbeszédeinek szellemiségét is beépíti a maga *Hamletjébe*. „Shakespeare lényegében változatlanul hagyta a történet külső körülményeit, amelyek között Amleth találta magát. Vagyis megőrizte a pogány világ követelte viselkedési normákat a főhőstől, de megnemesítette Amleth személyiségét, modernizálta és átalakította. Az alapvető kötelezettség – a bosszú – ugyan továbbra is érvényben maradt, ahogyan Shakespeare megőrizte a főszereplők interperszonális kapcsolatrendszerét is. De a keresztény tudat alapelemei beépültek Shakespeare főhősének személyiségébe, lehetetlenné tették számára, hogy elődjéhez hasonlóan cselekedjék.”**[30]** Éppen ezért Hamlet *nem tudta teljesíteni* a kötelességét, és egyúttal *nem tudta nem teljesíteni* a kötelességét. Olyan dilemmával kellett szembesülnie, amely azóta is súlyos teherként nyomja minden keresztény ember vállát.**[31]**

*

Kállay Géza a 2006-ban megjelent *A nyelv határai* és a 2018-as *Mondhatunk-e többet?* posztumusz kötetében is önálló tanulmányokat szentelt Shakespeare *Hamletjének*. Ezek a munkák Kállay elmélyült irodalomelméleti és filozófiai műveltségéről, a szerző bátor és eredeti interpretációs tehetségéről tanúskodnak. Az olvasó pedig meglehetősen zavarban érzi magát, hiszen „Shakespeare-ügyben”-hogyan stílszerű legyek -a legjobb esetben is csak a „laikus érdeklődő” szerepét játszhatja el.



Kállay, hasonlóan René Girard megközelítéséhez, maga is a vérbosszú kérdését állítja elemzése centrumába. Jól tudjuk, a Szellem bosszúra biztatja Hamletet. „Bosszúld meg rút, erőszakos halálát.” (I. 5.)^[32] A dráma későbbi részeiben a hideg fejjel végig vitt bosszúra sarkall. A *„Lenni vagy nem lenni”* és *„Cogito ergo sum”*: *gondolat és lét a Hamletben és Descartes Elmélkedéseiben* című tanulmányában Kállay Descartes racionális kételkedését és Hamlet (látszólag) irracionális, szinte az őrültséggel határos vívódásait ugyanabban a konceptuális keretben értelmezi. Csakhogy rögvest adódik a kérdés: hogyan lehet a tiszta racionalizmust és a teljes irracionalizmust közös nevezőre hozni. Kállay arról győz meg, hogy itt nagyon is összetartozó jelenségekről van szó. „Térjünk vissza Hamlet 'furcsa álcá'-jára, azaz az őrültség következetesen tudatos, elszánt tettetésére. Ez az alapállás legalább annyira 'stratégikus'-nak és módszeresnek bizonyul, mint Descartes szisztematikus és egyetemes kételye. Descartes kételyének megalapozásában pedig az őrültség – a talán még híresebb álom-argumentum mellett – fontos érvként jelenik meg.”^[33] S valóban, Descartes az *Elméledésekben* szinte őrültnek tekinti magát, mert a látszólag legevidensebb tapasztalatait sem képes megfelelően megalapozni. Ugyanakkor, folytatja Kállay a

gondolatmenetet, „(...) mintha Hamlet számára éppen a *kétely*, a *dubito* lenne az első lépés az őrültség színlelésének szükségessége felé.”**[34]** Vagyis a tiszta racionalitás és az őrültség voltaképpen egymás testvérei, mint az öreg Hamlet és Claudius. De ha ez így van, bármi lehetséges, életünket a teljes esetlegesség (kontingencia) világában kell irányítanunk. Ezért is mondhatja Hamlet: „A látott szellem ördög is lehet.” (II. 2.)

[35] Kállay Géza a *lehetséges*, más néven a *hipotetikus* kínzó terhét látja ebben a kijelentésben, azt a súlyos terhet, amelytől nem tud végérvényesen megszabadulni az önmagát cselekvésre „rábeszélni” igyekvő hős. Kállay azt kérdezi: „Mi történhet meg a világban, mi lehetséges benne és rajta túl? És mi lehetséges az embernek? Mivé válhat?”**[36]** Továbbá arra hívja fel figyelmünket, hogy a *lehet* szónak két, egymástól eltérő jelentése vagy modalitása van. Először használhatjuk a fogalmat a „nem kizárt”, a még éppen „elképzелhető” vagy a „bekövetkezhető” jelentések megnevezésére. „*Lehetséges*, hogy vannak szellemek.” Illetve: „*elképzелhető*, hogy Desdemona nem ártatlan.” Kállay szerint „ezt nevezi a nyelvtudomány a *lehetséges/lehet* deontikus modalitásának, melynek tartalma – a fenti példák segítségével – körülbelül így adható vissza: ‘egyetlen premisszám sem engedi meg, hogy ne arra következtessek, hogy vannak szellemek’; ‘nagyon valószínű, hogy Desdemona bűnös’.”**[37]** De létezik egy úgynevezett episztemikus modalitás, amely a „(...) *lehetséges/lehet* jelentését a ‘szabad’, ‘megtehető’, ‘merhető’ tartalmakhoz közelíti, például ‘lehet, vagyis *szabad* bosszút állni apánk haláláért, azaz: ‘Hamletet semmiféle külső erő nem tartja vissza attól, hogy bosszút álljon apja haláláért (...)’.”**[38]** Mindennek az áll a háttérében, hogy a „(...) *lehet* szó e kettős értelme a reneszánsz lét- és ismeretelméleti, illetőleg etikai szempontból feltett, két egymással összefüggő központi kérdését foglalja jelképesen össze: a deontikus modalitás összegzi a reneszánsz szkepticizmusának tartalmát, az episztemikus pedig az önnön végtelen képességeiben bízó, de azoktól el is borzadó, illetve képtelenségének lelepleződésétől rettegő ember világához való viszonyát summázza.”**[39]** Az episztemikus értelem egyúttal cselekvéseméleti aspektust is magában rejt, hiszen – mondja Kállay – a nagy tragédiákban az *ismeret*, a *tett* és a *lét* felettébb összetett konfigurációkat produkál. Például „*A Hamlet*: a lét lehetősége az ismeretet és a tettet szüntelenül önmagává lényegítő gondolkodáson keresztül.”**[40]**

Mikor Hamlet a magányosan töprengő vagy imádkozó király felé közeledik, s a helyzet jó alkalmat kínálna atyja gyilkosának megölésére, így morfondírozik: „Most megtehetném, top! imádkozik. / És, most teszem meg: – akkor mennybe mén. / Így állok én bosszút? – Megfontolandó. / Atyámat egy gazember megöli, / S én, ez apámnak egyetlen fia, / Azt a gazembert mennyországba küldöm.” (III. 4.)**[41]**

jelentés-bizonytalanság

A Mondhatunk-e többet? kötet Hamlet-tanulmányában Kállay a dán királyfi tragédiájának „fojtogatóan klausztrófobikus” és börtönszerű jellegével egészíti ki a főhős

bizonytalanságának repertoárját, és éppen az imént idézett hamlet szöveget kommentálja: „A zárt terek falai, 'kárpitjai' mögött pedig hallgatóznak, Hamletet állandóan figyelik (...). Maga Hamlet pedig Claudiust figyeli, amikor nagybátyja imádkozni próbál, és azért nem öli meg, mert azt hiszi, a lelkének sikerült egy időre kiszabadulnia a test börtönéből, és fent jár a mennyben.”**[42]** Kállay a deontikus és episztemológiai jelentés-bizonytalanságot itt már a topográfiai elbizonytalanodás jelenségével egészíti ki. „Ez lesz végig Hamlet egyik legfőbb módszere: a jelentések robbantása, rávezetés sokféleségükre, további osztódásuk szorgalmazása, a jelentés tereinek tágítása, visszhangosítása, párhuzamosan szerepek levetkőzésével és felvételével.”**[43]** A „terek tágulásának” egyszerre van empirikus/valóságos és metaforikus jelentése. Anglia lesz a világtengerek ura, azaz az első valóban „globális hatalom”, amely jogot formál a modern világot mozgató új eszmék és ideológiák „megtervezésére” is. Ez a kitüntetett pozíció egyúttal félelmetes is: aki nagyon magasra kapaszkodik, az nagyot bukhat, ha hibázik.



Kállay a descartes-i és a shakespeare-i kételyt összehasonlító nagy tanulmányában joggal hívja fel a figyelmünket, hogy különbség van pusztá spekulációra építkező *absztrakt kételkedés* és a *cselekvéseméleti kételkedés* között. „Descartes számára a legkisebb kétely, amivel egy mondat igazságát illetheti, elégséges ahhoz, hogy elvesse, *mintha hamis lenne*, azaz félresöpörje, mint céljai szempontjából hasznavehetetlent. Hamlet esetében egy kijelentéssel szemben felmerülő kétely elegendő ok arra, hogy a kijelentést megtartsa, hogy játsszon vele, sőt dédelgesse, hiszen Hamlet számára a bizonytalanság nem a hamisságot, hanem – és itt a legfontosabb különbség – *lehetőséget* jelent. Mivel Descartes teljesen hibamentes rendszerről álmodik, éppen azt nem bírja elviselni, amiben Hamlet tobzódik: a bizonytalanságot.”**[44]** Descartes az abszolút, minden kételkedéstől mentes bizonyosságot keresi, ellentétben Hamlettel, aki számára éppen a megszüntethetetlen bizonytalanság világa az, amelyben cselekednie kell. „Descartes szemszögéből az, ami (csupán) lehet, hogy igaz, ugyanazzal az erővel hamisnak is bizonyulhat, és ami (esetleg) hamis, annak a tisztának és áttekinthetőnek szánt rendszerben semmiféle esélyt nem szabad adni. Hamlet szerint viszont az, ami (csak) *lehet*, hogy hamis, bizonyulhat igaznak *is*, és a két lehetőségnek egyenlő esélyt kell adni, mert egyszerűen nincs olyan szilárd alap,

amelyről a kérdést megnyugtatóan eldönthetnénk: ott kell megállni, ahol valami és annak ellentéte *egyaránt* lehetséges.”[45] Hamlet számára így nemcsak a konkrét bűntény, vagyis apja megölése pontosan rekonstruálható körülményeinek a minden kételytől mentes feltárása fontos, ennél többről van szó: a *vérbosszú-láncolat folytathatóságának kérdése* kerül a mérlegelés középpontjába. Noha végül, részben talán a „dramaturgiai imperatívusznak” engedelmeskedve, megöli Claudius, de „Claudius mintegy melleleg öli meg, mint aki rájött, hogy annyira reménytelenül gonosz, undorító és romlott a világ, hogy egyetlen ember meggyilkolása – és a gyilkosság változatlanul bűntény – úgysem váltja meg, úgysem képes alapjaiban megváltoztatni.”[46]

váltakozó szerepek

Kállay azt is felveti: nem lehet kétséges, hogy Descartes és Hamlet (Shakespeare?) egymástól eltérő terekben mozognak: Descartes a tiszta metafizika terében gondolja végig a bizonyosság kérdését, míg „(...) Hamletnek a sokszor átgondolt lehetőség elvét elsősorban azzal a kérdéssel szemben kell érvényesítenie, hogy cselekedjen-e, vagy sem. Hiszen a bűntény és a családi dráma *azonnali tette* ösztönöz.”[47] Az azonnali tett imperatívusza viszont egyáltalán nem jelenti, hogy Hamletnek ne lenne szüksége a meditálásra és a töprengésre. A főhős éppen ezt teszi, és sokat értelmezett és vitatott „habozásának”, „töprengésének” pontosan ebben rejlik a magyarázata. A hamleti habozás egyfajta „tér-hermeneutika” keretében bontakozik ki. Hamlet, írja Kállay, szinte szörfözik a váltakozó szerepek hullámain: mostohagyerek, egyetemista, bolond töprengő, párbajhős, halogató vagy éppen gyorsan cselekvő. „Megannyi szerep, melyek állandóan külső és belső jelentéstereteket igyekeznek egymásba csúsztatni, és ezáltal megérteni a nem kisebb kérdést, mint – végső soron – mi az élet, az emberi lét értelme.”[48]



[1] Girard, René: La vengeance abâtardi d'Hamlet. In: Uő.: *Shakespeare. Les feux de l'envie*. Éditions Grasset, Paris, 1990. 436.

[2] Slavoj Žižek a parallaxis fogalmával nevezi meg a fenomént. Ez azt jelenti, hogy olykor a szemlélő egy apró elmozdulása is elég, hogy a látott tárgy egészének percepciója teljesen megváltozzon. (Részben a Wittgenstein által is emlegettet „kacsanyúl” tapasztalás is ezt a jelenséget mutatja.)

[3] Girard, i. m. 436.

[4] I. m. 437.

[5] A mimetizmus és az erőszak kapcsolatának girard-i értelmezéséhez lásd még *A bűnbak. A vallás, az erkölcs és a politika kapcsolata René Girard kultúráfilozófiájában* című írásomat. In: Kiss Lajos András: *Nagy tér vagy nagy gondolat. Az európai identitás dilemmái*. Liget, Budapest, 2018. 170-188.

[6] Lásd még Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Carl Hanser Verlag, München, 1992.

[7] Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. HACHETTE Littératures, Paris, 2009. 38.

[8] Vinolo, Stéphane: *René Girard: Du mimétisme à l'hominisation*. L'Harmattan, Paris, 2007. 21.

[9] Amadis de Gaula időben van távol Don Quijote-től, illetve annak korától, Napóleon viszont térben és az általa betöltött társadalmi funkció szempontjából Julien Soreltől.

[10] „Cervantes esetében ez a távolság (a cselekvő regényhőst és a mediátort elválasztó) meglehetősen nagy. Don Quijote és a legendás Adamis között elképzelhetetlen bármiféle személyes kapcsolat. Emma Bovary már kevésbé áll távol párizsi közvetítőjétől.” Girard René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. HACHETTE Littératures. Paris, 2009. 22.

[11] Girard felveti, hogy a jól informált, „esztétikailag képzett” befogadói elit esetleg átláthat a szitán, azaz eleve tisztában van azzal, hogy szerzői „manipuláció áldozata lett”. De a tömeghangulat feledteti vele a kiváltságos helyzetet, és a katarziszban „eggyé válik” a tömeggel. Így a tömeg tölti be a helyettesítő áldozat szerepét.

[12] Girard, *Shakespeare...439*.

[13] I. m. 439.

[14] *Shakespeare Összes Művei* 2. kötet. Budapest Európa Kiadó. 1964. 231. Ford.: Arany János (A főszövegben megadom a felvonás és a szín számát, a jegyzetben az oldalszámot.)

[15] Pommier, René: *Être girardien ou ne pas être*. Éditions Kimé, Paris, 2013. 131. Pommier egyébként a francia szellemi élet különös figurája. Való igaz, hogy Pommier a 17. századi francia irodalom egyik specialistájának számít, de nevét mégsem a Racine-ról és Molière-ről írt munkái tették ismertté, hanem azok a meglehetősen ízléstelen és sokszor alpári stílusú könyvei, amelyekben többek között Roland Barthes, Sigmund Freud, Lucien Goldmann és René Girard „szobrait” igyekeznek ledönteni. Ettől függetlenül nem haszontalan Girard *Hamlet*-interpretációjával kapcsolatos kifogásait szemügyre venni.

[16] Pommier, i. m. 132.

[17] *Shakespeare...*, 285.

[18] *Shakespeare...*, 285.

[19] I. m. 285.

[20] I. m. 244.

[21] I. m. 288.

[22] Girard, i. m. 443. John Fletcher sikeres színpadi szerző a Jakab-korban. Állítólag említett darabját Shakespeare-rel együtt írta. A darabban nem testvérek, hanem unokatestvérek a főhősök. Fletcher és Shakespeare kapcsolatára Kállay Géza is utal egy pillanatfelvétel erejéig. Kállay Géza: *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok*. Liget, Budapest, 2006. 415.

[23] *Shakespeare...*, 237.

[24] Girard, *Shakespeare...*, 444.

[25] I. m. 457.

[26] Girard Dosztojevskij és Nietzsche *ressentiment*-teóriáit hozza fel a bosszúvágy elfojtásának jellemző példáiként.

[27] Florenszkij, Pavel: *Szocsinyenyija*, Tom 1. Izdatyelsztvo 'Miszl'. Moszkva, 1994. 275. A mű francia fordítása: Florenski, Pavel: *Hamlet*. Éditions Allia, Paris, 2006. 76. Kállay Géza Florenszkijhez hasonlóan látja Hamlet ellenmondásokkal terhes személyiségét, és szinte pontosan ugyanazokat a példákat említi, mint Florenszkij. „Az ötödik felvonás első jelenetében a darabba visszatérő Hamlet mintha más volna, mint aki a negyedik felvonás negyedik színében eltávozott. (...) A herceg, amikor – kalózkodásával – újra Dániába érkezik, mintha valami sírból bújna elő, illetve abból az országból jönne vissza, 'ahonnan nem tér meg utazó'. Horatióknak így meséli megmenekülésének történetét: 'Gyorsan – becsülni méltó gyorsaság [...] Fel hajó-szobámból, / Nyakamba vetve tengerészruhám...' Ez lenne Hamlet? Aki minden tette előtt hosszan gondolkodott? Aki nem volt képes cselekedni? Egyszerre miféle gyorsaság szállta meg? S ilyen gyorsan megy az okirat-hamisítás is? Hiszen az új levelet, amely Rosencrantzot és Guildenstern-t küldi az angol király hóhérpallosa alá, az apja gyűrűjével pecsételi le, amely nem őt illeti meg, hanem a mindenkori királyt.” Kállay, Géza: „Kétségbeejtő már a hely maga” és „ami minket voltaképp jelölhet”: Hamlet szerepei és a jelentés terei. In: Kállay Géza: *Mondhatunk-e többet? Nyelv, irodalom filozófia* Liget, Budapest, 2018. 79.

[28] Florenszkij itt a híres orosz pszichológus, Behtyerev egyik írására utal.

[29] Florenszkij, i. m. 277. Florenski, i. m. 80.

[30] Florenszkij, 277. Florenski, 81.

[31] Florenszkij ehelyütt idézi egyik példaképét, Johann Wolfgang Goethét, aki a *Wilhelm Meister tanulóéveiben* hasonlóan interpretálja Shakespeare *Hamlet*-jét.

[32] *Shakespeare...*, 247.

[33] Kállay Géza: „Lenni vagy nem lenni” és „Cogito ergo sum”: gondolat és lét a *Hamletben* és Descartes *Elmélkedéseiben*. In: Kállay Géza: *A nyelv határai*, 125.

[34] I. m. 127.

[35] *Shakespeare...*, 269.

[36] Kállay Géza: „E végső csókban múljak el veled”: szerelem és halál az *Othellóban*. Kállay, *A nyelv határai*, 178.

[37] I. m. 178.

[38] I. m. 179.

[39] I. m. 179.

[40] I. m. 179.

[41] *Shakespeare...*, 286.

[42] Kállay Géza: „Kétségbeejtő már a hely maga” és „ami minket voltaképp jelölhet”. In: Kállay, *Mondhatunk-e többet?*, 71.

[43] I. m. 70.

[44] Kállay, *A nyelv határai*, 148.

[45] I. m. 148.

[46] Kállay, *Mondhatunk-e többet?*, 79.

[47] Kállay, *A nyelv határai*, 149. Descartes az *Értekezés a módszerről* című népszerű munkájának harmadik részében (Ideiglenes erkölcsstan) maga is felveti a kérdést, hogy a mindennapi életben akkor is cselekednünk kell, ha csak a *megközelítően érvényes igazságoknak* vagyunk birtokában. Itt Descartes a *józan középutattekinti* a cselekvési maximának. Az általa ajánlott négy szabály közül az első megköveteli, hogy „(...) engedelmeskedjem hazám törvényeinek és szokásainak, állhatatosan ragaszkodjam ahhoz a valláshoz, amelyre Isten kegyelméből gyermekkorom óta oktattak, minden más dologban pedig a legmérsékeltebb és a szélsőségektől legtávolabb eső véleményekhez tartsam magamat, azokhoz, amelyeket a legokosabb emberek, akikkel majd érintkezniem kell, tettek magukévá a gyakorlati életben.” Descartes, René: *Értekezés a módszerről*. Ikon Kiadó, Budapest, 1993. 35. Ford.: Szemere Samu és Boros Gábor. De Descartes valószínűleg az átlagos élethelyzetekre gondolt, mikor tanácsát megfogalmazta. A shakespeare-i drámákban viszont a hősöknek folyamatosan olyan extrém helyzetekben kell cselekedniük, amelyekben semmire sem mennének az efféle tanácsokkal.

[48] I. m. 80.

kép | jumpingsack, shutterstock.com