

(A) Hamlet alak/változásai az angol kritikában

Textológiai vázlat

A *Hamlet*nek nincs Shakespeare-től származó kézírata, mint ahogy egyetlen Shakespeare-dráma sem maradt fenn a szerző kéziratában. Semmi nyoma vagy jele sincs annak, hogy Shakespeare törődött volna drámáinak szövegével, szövegekönyvével, e kéziratok, illetve a darabok sorsával. Ő szerzőként nem kinyomtatott drámákat adott a színészeinek, hanem szétmásolt szerepeket. A korban, amelyben alkotott, igen nagy volt az igény új színdarabokra, és Shakespeare igyekezett kiszolgálni ezt az igényt. Gyorsan dolgozott, változatos témákat használt fel, és drámáirói működésében a kölcsönvett történetek jól működő dramaturgiai szerkezetbe történő átültetése volt a kizárólagos gyakorlat. Azok a szövegek, amelyeket korunkban (és a megelőző évszázadok során) Shakespeare drámáiként azonosít(ott)unk, elsősorban a színészek szövegekönyveiből utólag, emlékezetből kerültek összeállításra, gyakran maguk a színészek által. Vagyis az előadás céljára szétmásolt szerepekből épültek össze utóbb – a kezdeti kiadások során – a drámák teljes szövegei. Mivel ezek a művek így módon egy színházi előadás (és egy színházi gyakorlat) rögzítései, és mivel nincs autográf kézirat, hanem egymással nem egyező különféle szövegkiadások és -variánsok vannak, ezért a *Hamletről* is elmondható, hogy *csak változatokban létezik*. Nincsen a dráma szövegéből úgynevezett eredeti.

A *Hamlet*-kiadások egy része még Shakespeare életében megjelent. Az első 1603-ban, melyet a *Hamlet*-filológia első kvartónak (Q1) nevez. Ez a később kanonizált, a második kvartóra (Q2) épülő szövegváltozatnak mintegy a felét tartalmazza, számos leegyszerűsítéssel és hibával. Ebben a Q1-ben a filozofikus részek meg vannak kurtítva, a szöveg lejegyzője csak a kulcsszavakra emlékszik, s a többi szövegrészt közhelyekkel tölti ki. Aki ezt a változatot lejegyezte, összeállította, illetve kiadta, az ismerte a mű cselekményét, és vélhetőleg felhasznált szerep- vagy sűgőpéldányt a – ma úgy mondanánk – kalózkadáshoz, de nem volt a szöveg egészének birtokában. Az 1604–1605 fordulóján megjelent Q2 címlapján az áll, hogy „enlarged to almost as much again as it was, according to the true and perfect copy”. (Vagyis: „kibővítve szinte annyival, amennyi korábban volt, az igazi és tökéletes példánynak

megfelelően.") Ez a kiadás valóban mintegy a duplája a Q1-nek (2129 sor az első, 3680 sor a második), s ezt a kiadást tekinti a brit Shakespeare-kutatás a II. világháború időszakától a *Hamlet* standard szövegének. Az 1611-ben kiadott harmadik kvartó (Q3) nevezi először a művet tragédiának, ekként: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. (Korábban tragikus históriaként – mint „Tragicall Historie” – jelölték a kiadások a művet.) A Q3-Q5 kiadások – e módosítástól eltekintve – a Q2 reprintjei. Az 1623-ban Shakespeare két színésztársa által kiadott első fólió (F1) nagymértékben azonos a Q2 szövegével. Ezt a kiadást az előbbivel összevetve azt látjuk, hogy a Q2-ből „több mint nyolcvan sor hiányzik, amelyet megtalálunk a fólióban, a fólióból viszont több mint kétszáz olyan sor maradt ki, amelyeknek egyedüli forrása a jó kvartó”. (Kéry, 16.) A fólióból hiányzik néhány filozofikusabb rész, benne van viszont pár sor, amelyek a Q2-ből a közvélekedés szerint aktuális utalásaik miatt maradhattak ki. A F1 hossza 3543 sor. Bármely szövegkiadás során mérlegelni kell tehát, hogy mely változat mely elemeinek felhasználásával készíti el a szerkesztő a maga *Hamlet*-szövegét.

Shakespeare kortársai közül a drámának irodalmi műként történő elfogadtatásáért Ben Jonson tette a legtöbbet. Nagyrészt neki köszönhető az a szemléletváltozás, amely a színházak által játszott darabokat lassanként azok eredeti közegén kívül is kezdte értékelni. A folyamat azonban lassú volt. Először még köznevetség tárgyává tette magát londoni színházi körökben Jonson, amikor színdarabjait nyomtatásban, *Works (Művek)* címmel jelentette meg 1616-ban. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* korábbi kiadásában szereplőlistát már csinos kis jellemportrékkal egészítette ki, és a korban szokásosnál sokkal részletesebb színpadi instrukciókat illesztett a szövegbe. Mivel Jonson elégedetlen volt darabjainak színpadi fogadtatásával, ezért az olvasóközönséghez fordult, mert ott nagyobb sikert remélt. Az az írói műgond, amellyel darabjainak kiadását kísérte, csak évszázadokkal később lett jellemző a drámaírók alkotói gyakorlatára és szöveghez való viszonyára.

Shakespeare-t ez a műgond egyáltalán nem jellemezte. Ő irodalmi munkássága részének csak szonettjeit és elbeszélő költeményeit tekintette, darabjainak kinyomtatását vagy autorizált szövegváltozatok létrehozását nem ambicionálta. Shakespeare ugyanis színházi ember volt, nem irodalmi. Drámáinak színpadon túli sorsával a jelek szerint nem törődött. Ezzel azonban darabjainak szövegét a későbbi szerkesztők, kiadók, irodalomtörténészek szabad prédájává tette.

A Shakespeare életében publikált (színésztársai által a megtanult szerepekből összeírt vagy az olvasói sikerre kacsingató – a nézőtérén lejegyzett – csonka kalózkidadásokban megjelentetett)

darabok szövege nem tagolódott részekre, jelenetekre, folyamatos, egybefüggő szöveggé volt nyomtatva. (1609-ig nem is volt szokás a színházi előadásokban szünetet tartani.) Aztán 1623-tól megjelent a drámaszövegek tagolása, mely része volt annak az igyekezetnek, hogy a darabokat irodalmi művekként is elfogadottá tegyék. Az első főlíóban például a *Hamlet* (a későbbi tagolásban rögzült) első két felvonása van elkülönítve és jelenetekre osztva, a többi egybefüggő szöveg. A későbbi szövegkiadások egységesítették a tagolást, a drámai textust tipográfiában a regényirodalom fejezetes jellegéhez hasonlítva.

Nicholas Rowe 1709-es kiadása már színleírásokat is tartalmazott, mely helyszíneken – a szerkesztő szerint – a daraboknak játszódniuk kellett. A kora 18. századi olvasó számára ezek a javasolt helyszínek nemcsak helyénvalónak, de elkerülhetetlennek is tűntek. A tipográfia és a szerkesztés több évszázados gyakorlatának köszönhetően a modern olvasó arra kondicionálódott, hogy egy-egy jelenetet konkrét helyszínhez kössön, tekintet nélkül az eredeti kontextus fluiditására vagy lokalizálatlanságára. Muszáj választ kapnunk rá, hogy *hol* történik a mű, illetve a jelenet. A szerkesztői intervenció során a naturalista színészet elvárásrendszerében mozgó szerkesztők instrukciókat illesztettek Shakespeare szövegébe, így például Theobald 1740-es kiadása jelezte először, hogy Hamlet első mondatát *félre* mondja. Ez a legújabb magyar, 1996-os Mészöly Dezső-fordításban még mindig így van. Ugyanígy szerepel a Matúra klasszikusok 1993-as kiadásának 37. oldalán Arany János fordításában, noha a szemközti oldalon közölt angol szövegben nincs *aside*. A magyar kiadások közül egyedül **Eörsi István** 1990-es fordításában (mely az akkor legfrissebb *The Arden Shakespeare* kiadásra épül) mondja a királyfi Claudiusnak a provokáló szavakat. Minden fordítónk olyan kiadásokból dolgozott (Mészöly például a Harold Jenkins-féle Ardenből), melyet az irodalmi szerkesztők jóhiszeműen manipuláltak, és a magyar olvasók e burjánzó variánsok révén ismerkednek meg egy maradéktalanul Shakespeare-nek tulajdonított textussal.

Az 1790-es tízkötetes Shakespeare-összes kiadója, Edmund Malone az előszóban leszögezte, hogy „az a néhány színpadi utasítás, amely a régi kiadásokban szerepel, nem a kéziratból került oda, hanem a színészek révén”. (Vagyis a Shakespeare társulatában szerepelt színészek a darabok publikálásakor a megvalósult előadások alapján állították össze a szöveget, benne az akciókat.) Épp ezért Malone kijelentette, hogy „ebben a kiadásban valamennyi színpadi utasítást a saját hatáskörömbe vontam és legjobb képességeim szerint szabályoztam”. (Vagyis az előadások ismerete nélkül, íróasztalnál, irodalmi szempontok alapján „szerzői”

instrukciókkal látta el a szövegeket.) A későbbi szövegközlések Malone változatát vitték tovább, és ezekből dolgoztak a különböző nyelvek fordítói is.

A szerkesztői beavatkozás időnként természetesen elkerülhetetlen, mert bizonyos szövegbeli anomáliák feloldásában döntést kell hozni. A *Sok hűhó semmiért* első kiadásában például a nyitójelenet instrukciója szerint a színre lépők között van Innogen, Messina kormányzójának felesége, de az alak a drámában később sehol sem kerül elő, és sem itt, sem később nem szólal meg. A szerkesztő tehát vagy az első szövegváltozathoz ragaszkodik, vagy a drámabeli történésekhez, s az utóbbi esetben ki kell húznia a műből Innogen alakját, aki láthatóan kiment Shakespeare fejéből, miközben a darabot papírra vetette. A kiadások törlik a szereplőt az alakok sorából. De épp ilyen szerkesztői beavatkozás a drámák élén feltüntetett szereplőlista. Csak a három magyar változatot összevetve azt látjuk, hogy egy 1978-as (legutóbb 1999-ben megjelentetett) Diákkönyvtár-kiadásban az Arany János fordításában közölt *Hamlet, dán királyfi* így kezdődik: „Claudius, Hamlet, Horatio”, és a Szellem a lista végén, Fortinbras, a két sírásó, Gertrud és Ophélia előtt áll. Ezzel szemben **Eörsi István** *Hamlet dán királyfi tragédiája* című fordításában (Cserépfalvi, é.n. [1993]) a lista így kezdődik: „Hamlet, Claudius, Szellem, Gertrud, Polonius” stb. Mészöly Dezső 1996-os Új Színházban játszott fordításának szereplőlistája így indul: „Szellem, Dánia volt királyának, Hamletnek hazajáró lelke; Hamlet, a volt király fia; Claudius, a volt király öccse és utóda a trónuson; Gertrud, dán királyné, az ifjú Hamlet anyja” stb.

Ha már e szövegváltozatoknál tartunk, érdemes említeni néhány – nem fordítói, hanem szerkesztői – eltérést az említett kiadásokban. A Diákkönyvtár 1978-as és 1999-es kiadásából a nyitójelenetben, mielőtt a Szellem először távozik, hiányoznak Horatio őt feltartóztatni igyekvő szavai. („BERNARDO És halad tovább. *Szellem el.*”) Épp így a Matúra klasszikusok kiadásából is. A másik változatban (a Cserépfalvi-kiadásban) viszont Bernardo távozást nyugtázó mondata után ott áll a következő: „HORATIO Állj meg és szólj, beszélj, parancsolom! *Szellem el.*” Egy másik, ennél is súlyosabb példa, hogy a IV.5.-ben az említett Diákkönyvtár-kiadásokban és a Matúra klasszikusok-kiadásban csak a Királyné és Horatio lépnek színre, és köztük kezdődik párbeszéd, holott a darabban (a második fordításban is) egy nemesúr (Aranyánál udvaronc) szintén színre lép, és az első két replika közte és a királyné között folyik, s csak ezután szólal meg Horatio. További elrettentő példaként a nyájas olvasó forduljon a közkézen forgó magyar Hamlet-kiadásokhoz!

A *Hamlet* négy évszázados, a mű textúrájában zajló alakulástörténete során a dráma mindinkább elveszítette eredeti, színházi karakterét, és irodalmi művé vált. A Shakespeare-kutatás túlnyomó része is *csak és kizárólag* irodalmi műalkotásként érzékelt és érzékeli a *Hamlet*et és a többi Shakespeare-darabot, megfeledezvén arról, hogy ezek a művek saját, eredeti kontextusukban nem voltak azok. A magyar Shakespeare-kép Kazinczytól Cs. Szabóig vagy Hankissig, Géherig, Dávidháziig ugyancsak pusztán *irodalmi* kép. Ezt képviseli a középiskolai irodalomtanítás és a magyar szakos bölcsészképzés is.

A recepció fordulópontjai

Az angol recepció részletes áttekintése előtt röviden felvázolom a *Hamlet* fogadtatástörténetének főbb állomásait és sajátosságait. Az első közel másfél évszázad során részletes elemzés Shakespeare színdarabjairól nem született. 1736 előtt a mai értelemben vett drámaértelmezéssel nem találkozhatunk. Ebben az időszakban olyan általános kijelentések fordulnak elő, amelyek Shakespeare munkásságának egészéről mondanak értékítéletet. Ezekben a megnyilatkozásokban zömmel elmarasztalják a szerzőt a hármasság szabályának megszegése, a műfaji tisztaság és az illendőség elleni vétiségek miatt. Az első, a *Hamlet*tel részletesebben foglalkozó írás 1736-ban jelent meg Londonban. A névtelen szerző az elismerő szavak mellett számos kifogást fogalmaz meg általában a drámáról és benne Hamlet alakjáról. Miként e névtelen írás is egyszerre méltat és bírál, akként a Shakespeare-recepció is ez idő tájt kezd megosztottá, illetve tagolttá válni. A korábbi egyértelmű elmarasztalás mellett mind több elismerő vélemény lát napvilágot.

Az 1700-as évek utolsó harmadában azután a bírálatok visszaszorulnak, eluralkodik a méltatás, majd a magasztalás. Egyre több kiadás születik, megjelennek a szövegkritikák, bírálni kezdik a shakespeare-i szövegben korábban elkövetett beavatkozásokat, és mind általánosabbá válik a nézet, miszerint Shakespeare művészete maga a tökély. Ekkor már az egykor a pillanatnak alkotó színész alakját felváltja a tudatos alkotó képe, a csálhatatlan génuszé, akit immár nem a színház emberének, hanem az irodalom isteni tehetséggel megáldott szerzőjének tekintenek. Ez a folyamat vezet el a tizenkilencedik század eleji brit romantika Shakespeare-recepciójához, melyben Coleridge, Hazlitt, Lamb és mások dicshimnusszá fokozzák az elismerést. Itt történik meg Hamlet alakjának és a róla (is) szóló drámának a különválasztása. Ekkor kezdődik tehát a tulajdonképpeni Hamlet-recepció (a

„Hamlet mi vagyunk” értelmében is), vagyis ekkor kel a dán királyfi alakja önálló szellemi életre. Az angol romantikusok alapozzák meg és terjesztik el a Shakespeare-re irányuló kultikus viszonyt, a bálványozásnak és az apológiának ezt a szélsőségesen elfogadó módszerét, melyben a drámaköltő valamennyi munkája és annak valamennyi részlete bírálhatatlanná válik, melyekkel kapcsolatban csak az isteni tökélyre történő rácsodálkozás vallásos odaadása az egyetlen helyénvaló viszony. Coleridge e nézet alapján azt írja Shakespeare-ről, hogy „sohasem írt találomra, a jellem és viselkedés ábrázolásában nála semmi sincs véletlenségből; elméje legparányibb töredéke nemritkán kulcsként szolgál egy szerfözlött tökéletes, szabályos és következetes egészhez”. (Idézi Dávidházi, 31.)

1819-ben jelenik meg egy esszé „On the Genius of Shakespeare” („Shakespeare génuszáról”) címmel a *Blackwood’s Edinburgh Magazine* hasábjain, melyben a szerző a drámaírói életműből a színpadi hatás, a drámai mesterség és a filozófiai jelentőség szempontjából négy művet emel ki. Ezek a *Macbeth*, az *Othello*, a *Hamlet* és a *Lear király*. Ezzel indul el a shakespeare-i életmű kanonizálódásának az a folyamata, mely a tragédiákat teszi meg az oeuvre csúcsteljesítményének. Ezt a kanonizálást betonozza be A. C. Bradley *Shakespeare-i tragédia* című könyve 1904-ben, mely az előbbi négy drámára korlátozódik. Bradleynél a műalkotásnak mint organikus egésznek a szemlélete, illetve kíváncsian jelenik meg. Az ő értelmezésében Hamlet tragédiája a szereplő lelki alkatából és mélabújából ered. Az ő álláspontját vitatja majd A. J. A. Waldock 1931-ben, aki szerint Bradley Hamletje tökéletesebb alak, mint akit Shakespeare megírt.

A huszadik század közepén a textológiai kutatások jelentik az egyik legfontosabb irányt, részben a kvartók és fóliók vizsgálata, illetve a későbbi kiadások szerkesztői intervencióinak elemzése és kritikája, részben pedig a *Hamlet* fabulájában felhasznált történet különböző forrásai. Ebben az időben folyik vita a mű katolikus és/vagy protestáns szellemiségéről és az ezt igazoló mozzanatok kapcsolatáról (a Szellem alakja, az imádkozó király stb.). Az *Álomfejtésben* 1900-ban papírra vetett freudi ötletet a Freud-tanítvány és -monográfus Ernest Jones önálló kötetben dolgozza ki (*Hamlet and Oedipus [Hamlet és Oidipusz]*, 1949.). A század második felét az újhistorizmus, a politikai olvasatok, továbbá a Shakespeare-korabeli színházi intézményrendszer drámákra gyakorolt hatásának (szerepösszevonások, színpadi struktúra stb.) a rekonstrukciója, elemzése fémjelzi. A Shakespeare-kutatásban az elmúlt évtizedekben egyre erősebb az a törekvés, mely a Shakespeare-darabok színházi meghatározottságát helyezi előtérbe. E színháztörténeti kutatásoknak ma már komoly,

terjedelmes szakirodalma van, ami azonban a magyar szellemi életre – mely a művészeti ágak közt mindig is hierarchiát látott, s az irodalmat fölül-, a színházat pedig alulértékelt – ez idáig szinte semmilyen hatást nem gyakorolt.

Részletes recepció

A kép, amellyel a *Hamlet*ről az Erzsébet-kor és az utókor rendelkezett, nyilvánvalóan különböző. A maga idejében a mű még közvetlenül és csak a színpadról hatott, az eltelt négy évszázad viszont a magyarázatok fátylát borította rá, amelyben a különféle korszakok eszmeisége, értelmezői gyakorlata rétegződött a drámára. Bár többen kísérletet tettek rá, hogy *rekonstruálják* a darab 1600-as évek eleji recepcióját (például J. W. Draper *The 'Hamlet' of Shakespeare's Audience [Shakespeare közönségének Hamletje]*, 1938 stb.), mivel abból a korszakból írott értelmezés nem maradt fenn, a színházi fogadtatásról pedig kevés érdemlegeset lehet mondani, ezek a „maga korában” megközelítések is inkább az utókor *Hamlet*-képének tanúbizonyságai (esetenként a múltba vetítései).

A színházi utóélet első évszázada

A kezdeti évekből annyi mindenesetre bizonyos, hogy a *Hamlet* kiemelkedett a kor színházi kínálatából. Hatását részben annak köszönhette, hogy amikor Shakespeare drámája színpadra került, már ismert volt a hős és a téma. Lodge *Wit's Misery (Az ész nyomorúsága, 1596)* című művében említ egy darabot, melyben egy szellem „Hamlet, állj bosszút!” felszólítása szerepel. Az 1600-as évek elejéről származó *Hamlet*-utalások esetében nem is mindig biztos, hogy Shakespeare darabjáról vagy a korábbi műről van-e szó. A feljegyzések, utalások a hőst (színelte) örültségével együtt és a szellemmel való találkozásával kapcsolatban emlegetik. A Shakespeare-műnek (és/vagy előzményének) a színházi hatása a maga korában kiemelkedő volt: D. G. McGinn *Shakespeare's Influence on the Drama of his Age (Shakespeare hatása kora drámairodalmára, 1938)* című munkájában az 1642 előtt írt drámákban több mint ötszáz utalást talált a *Hamlet*re. Mindez azt jelzi, hogy a darab beépült a köztudatba, s hatását színpadi megjelenésének (és gyakori visszatértének) köszönhette. Ez a hatás még nem az olvasmányélmény, hanem a színészi megformálás eredménye. *Hamlet* már a tizenhetedik század során a színészek szerepálmává vált.

A *Hamlet* utóéletében az első évszázad során nincs írott recepció. Ekkor még nemcsak erről a drámáról, de Shakespeare más darabjairól és művészetéről sem igen lelhető fel elemző-értelmező megnyilatkozás. Ennek jelentős mértékben az az oka, hogy a kvartók és fíliók korlátozott példányszáma következtében szélesebb kör számára nem hozzáférhető ebben az időszakban sem a *Hamlet*, sem a többi Shakespeare-darab. Van ugyanakkor színházi recepció, amely – a kiadások mellett – a mű továbbélését biztosítja. A tizenhetedik század brit recepciója tehát a *Hamletet* még kizárólag színházi összefüggéseiben, színpadi alkotásként, nem pedig irodalomként érzékeli.

Ebben az évszázadban a címszereplő alakja még nem különül el a dráma egészétől. A herceget olyan személynek látják, akire meggyilkolt apjának szelleme rettenetes és elrettentő parancsot ró. A szellem alakja, valamint a „Hamlet, állj bosszút!” fordulat eleven része még és már a londoni (színházi) köztudatnak. Hamlet alakjában az örültség-motívumban a valódi téboly jegyei állnak előtérben, ami a figurának egyszerre kölcsönöz rémisztő és nevetséges jelleget. Ez a Hamlet nem tétova vagy mélabús, hanem lázadó, férfias és primitív: „Lázadása gyakran keserűen szarkasztikus, cinikus, kegyetlen és obszcén.” (Conklin, 13.)

A koponyával a kézben megjelenő Hamletet a korszak halálkultuszának fényében kell szemlélünk. Ez a korszak, különösképpen az egyházi irodalom, előszeretettel foglalkozik koponyákkal, csontvázakkal, sírokkal, temetőkkel. A *memento mori* témája ekkortájt igen népszerű. Az Erzsébet-kor végétől, a puritanizmus elmélyülésének időszakában ez a halálkultusz tovább erősödik. A *Hamlet* végkifejletének és a Szellem alakjának megítélése szempontjából is lényeges hatással van a dráma fogadtatására ez a vetület.

A tizenhetedik század első évtizedeiben a színházi recepcióban sajátos szerepet kap Hamlet örültségének megjelenítése. A színpadi hagyományban az örült korábban komikus alak volt, aki rémisztgetéseivel, extrém megnyilvánulásaival nem félelmet vagy borzalmat keltett, hanem kacagást. Azzal, hogy Shakespeare a hamleti örültséget, a színlelt tébolyt tragikus kontextusba helyezi, azzal, hogy az udvari bolond dramaturgiai szerepét Hamlet alakjába integrálja, kimozdítja a szereptípust az akkori elváráshorizontból és új irányt ad e figura színháztörténeti sorsának. Ekkor e hamleti örültség még nem a mélabú tónusában szólal meg, hanem a szangvinikus, temperamentumos, lázadó alak magatartásának részeként.

A színpad számára teremtetett Hamlet az első évszázad során nem lép ki ebből a közegből, nem kerül át az irodalomba vagy a bölcseletbe, de átkerül a köztudatba. Burbage és utódai

testesítik meg Hamlet alakját a brit közönségnek: „Betterton, aki elsőként játszotta a szerepet a restauráció közönségének, 1709-ben fejezte be pályafutását. Az angolok több mint 45 éven át őt látták mint dán királyfit. A tizenhetedik század kritikusai nem írnak színészi alakításáról.” (Conklin, 25) Hamlet beépül az emberek gondolkodásába, képzeletébe, idézik szavait és ismerik magatartását.

1710 és 1742 között két év kivételével minden évben játsszák a *Hamletet* Londonban. A következő két és fél évtized során, 1776-ig minden esztendőben adják a Drury Lane színházban, és két év kivételével minden évben játsszák a Covent Gardenben. Shaftesbury 1711-ben azt írja a darabról, hogy „ez gyakorolta a legnagyobb hatást az angol szívekre, és valószínűleg a színpadra került művek közül ezt játszották a leggyakrabban”. A tizennyolcadik század elején a *Hamlet* legerősebb hagyománya a színházi hagyomány, a restauráció korától Garrick visszavonulásáig gyakorlatilag folyamatosan adják. 1760 és 1810 között – noha műsoron van – a *Hamlet* színházi életéről nem maradt fenn beszámoló.

Az irodalmi recepció kezdetei

A következő évszázad legfőbb tendenciája a recepciónak a színházból az irodalomba történő elmozdulása, a kritikai dogmák kialakulása és elszaporodása. Ennek hátterében a brit társadalomban bekövetkező társadalmi-kulturális változások állnak, melyeknek keretében rendkívüli mértékben megnövekedik az olvasásnak mint időtöltésnek a szerepe. Az olvasás elterjedése kölcsönhatásban áll a modern értelemben vett regény (*novel*) kialakulásával és elterjedésével, valamint az újságok megjelenésével és széles körű hozzáférhetővé válásával. Az olvasói igények megnövekedésével párhuzamosan szaporodik meg a színdarabok szövegeinek kinyomtatása, köztük Shakespeare drámáinak újabb és újabb szövegkiadása, valamint az ezeket elemző, ismertető kritikai irodalom megnövekedése.

Ez utóbbinak fontos vonása, hogy a kritika – a *Hamlet* esetében is – magára ölti a szaktudományos ismérveket, a drámáról tett megnyilatkozások egyre kevésbé sporadikusak és töredékesek. A tizennyolcadik század utolsó harmadában a *Hamlet*-recepcióban a hangsúly nyilvánvaló módon áttevődik a nézőközönségről az olvasóközönségre. Az előadás megtekintése mint a *Hamlet* befogadásának módja egyre jelentéktelenebbé válik, és az olvasmányélmény válik meghatározóvá. Más szóval a drámáról a korábbi közvetlen színházi

perspektíva helyett az olvasás közvetett és összetettebb nézőpontjából születnek meg a kritikai, irodalomtudományi megnyilatkozások.

Az így megjelenő és kibontakozó olvasói és irodalomkritikai recepció hátterében a neoklasszikus drámaelmélet áll, melyben az irodalmi-drámai mű lényegét annak (művészi) igazságában és ezen igazság szociálpedagógiai (didaktikai) szerepében látják. A *Hamlet* erre a funkcióra igen alkalmasnak bizonyul, különös tekintettel a dráma moralizáló, erkölcsi dilemmákat megfogalmazó, lét és nemlét lényegét és mibenlétét feszegető hősére, a címszereplő monológjaira és a dráma számos erkölcsi vonatkozású kijelentésére. A tizennyolcadik század során a brit moralisták elterjedt szokása, hogy értekezéseikben, fejtegetéseikben Hamlet szavaira hivatkoznak. A körükben kialakuló kép szerint Hamlet megnyilatkozásai erkölcsi tisztaságot, bölcsességet és szépséget sugároznak. A Shakespeare-hős szavai ezen kívül megjelennek a színészeket és a közszereplőket felkészítő tanításokban, továbbá az ajánlásokban, dicshimnuszokban, életrajzokban. Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy ha Hamlet alakjának a kritikai irodalomban való jelenlétét a többi Shakespeare-hőiséhez viszonyítjuk, akkor ez a jelenlét a tizennyolcadik század első évtizedeiben messze elmarad az olyan szereplőkétől, mint Othello, Desdemona vagy Caliban.

Shakespeare halálának centenáriumára a *Hamlet* vált a szerző leghíresebb drámájává. Emiatt választotta a *Hamletet* Theobald (*Shakespeare Restored* [A helyreállított Shakespeare] 1726), hogy rajta mutassa be irodalmi szerkesztői elveit (amelyek a darabot *irodalmiasították*, instrukciókkal és fejezetszerű jelenetbeosztással látták el). Shaftesbury már úgy vélte, hogy az angol színpadokon a *Hamlet* a leggyakrabban játszott darab, és ez fészkelte be magát a legjobban az angolok szívébe. (*Soliloquy, or Advice to an Author*, [Magánbeszéd, avagy tanács a szerzőnek] 1710) Az első szabályszerű kritika 1736-ból (mint a korábbiakban szó esett róla) bírálja – többek között – a komikus és a tragikus elemek keveredését és azt, hogy Hamlet nem öli meg az imádkozó királyt.

1736-ban jelent meg Londonban az első, a *Hamlettel* részletesebben foglalkozó írás. A névtelenül publikált szöveg szerzője, akit hosszú ideig Sir Thomas Hanmerrel azonosítottak, az imént említett neoklasszikus esztétikai, illetve drámaelmélet alapján fogalmazza meg elismerő szavai mellett számos kifogását, melyek a *Hamlet* egészét, illetve a főszereplő alakját illetik. Néhány fontosabb észrevétele a drámával kapcsolatban, hogy Hamlet Ophéliának küldött – Polonius által felolvasott – levele „túl komikus ebbe a darabba”. Hamlet szóviccei „túl laposak és silányak egy tragédiába”. A királyfinak az egérfogó-jelenetben

tanúsított viselkedésében „túl sok a könnyelműség”. Hiba Hamlet „öröme, hogy megbizonyosodott nagybátyja bűnösségéről”. (Idézi Williams, 7.)

A szerző megállapítja, hogy az őrültség színlelésének nincs valódi motivációja, és az őrültség mozzanata ahelyett, hogy megkönnyítené, csak megnehezíti a bosszú végrehajtását. Ugyancsak felhívja a figyelmet, hogy nincs megfelelő magyarázat arra, Hamlet miért késlekedik megölni Claudius. A cikkíró felismeri azt az ellentmondást, mely a darabban az alakok és körülményeik között áll fenn. Noha nem mondja ki, de gondolatmenete implikálja a huszadik század eleji kritikában megfogalmazódó véleményt, mely szerint a dráma belső ellentmondásossága jórészt onnan ered, hogy Shakespeare megőrizte a régi, nehézkes bosszúállási történetet, amelybe egy kortárs, összetett hőst helyezett. Az elemző arra is felfigyel, hogy a trónbitorlás motívuma gyakorlatilag nem játszik szerepet Hamlet fájdalmában, mélabújában.

A következő fontos elemzés a *Hamletről* 1747-ben jelenik meg, William Guthrie *An Essay upon English Tragedy (Esszé az angol tragédiáról)* című munkájában. Itt történik meg a *Hamlet*-receptióban az első jelentős lépés abba az irányba, hogy Shakespeare-nek ezt az alakját ne partikuláris individuumnak lássuk, hanem olyan szereplőnek, akivel bárki azonosulhat. Guthrie számára Hamlet egy Akárki-szerű alak, aki nem annyira egy egyént, mint inkább típust, egy fajtát képvisel. Az ő megközelítésében Hamlet nem a rendkívüliségében, a különlegességében, hanem a hétköznapiságában ragadható meg a leghitelesebben.

A romantika kanonizáló Hamlet-képe

A tizennyolcadik század utolsó harmadában jelentősen megváltozik a *Hamlet*-kritika jellege. Ekkor a *Hamlet*-receptió a megjegyzések, észrevételek felől elmozdul a dráma számos részletkérdésének megmagyarázása, górcső alá vétele felé. Ebben az időszakban kezdik el alaposabban vizsgálni a hős magatartásának olyan jelentősebb ellentmondásait, mint az őrültség színleltisége és valódisága, a késlekedés motivátlansága, ám ekkor ezek már nem elsősorban mint a dráma (vagy az alak) fogyatékoságai kerülnek bemutatásra, hanem mint a hős összetettségét, bonyolultságát igazoló sajátosságok. Az elemzések egyre inkább a hamleti magatartás magyarázatára törekednek. A kor szellemiségének megfelelően Hamletet kezdik

érzelmes alaknak látni, akinek magatartását lelki sajátosságai és érzései határozzák meg. Rávetülnek – többek között – a szentimentalizmus olyan alakjainak vonásai, mint amilyen az ifjú Werther. William Richardsontól származik az első pszichologizáló megközelítés, aki 1774-es *A Philosophical Analysis of Some of Shakespeare's Characters (Shakespeare néhány szereplőjének filozófiai elemzése)* című művében elsőként fejti ki azt a nézetet, hogy Hamlet jelleme nem következtelenségek és ellentmondások tárháza, hanem e mozzanatok révén ez a figura pszichológiai szempontból komplex egész. Ebben a megközelítésben a történeti vonatkozások helyett a szinkron jelentéstulajdonítás kerül előtérbe.

Míg kezdetben a cselekmény szerves részének tűnt, idővel Hamlet késlekedése a hős jellemével összefüggő problémává vált. Ez jelentős elmozdulást hozott a mű recepciójában, melynek háttérében a cselekménynek az Arisztotelész által hangsúlyozott elsőbbségét felváltotta a jellemé. Miután a figyelem a hősre kezdett irányulni, még a tizennyolcadik század során többen is elmarasztalták Shakespeare-t Hamlet alakjának ellentmondásossága, zavarossága miatt. Azután itt is szemléletváltozás következett be, és minden, ami korábban hibának tűnt, egyre inkább az író szándékának és tudatos alkotói döntésének kezdett mutatkozni. Minél összetettebbnek kezdték tekinteni Hamletet, annál kevésbé látták hősnek. Amikor 1780-ban Mackenzie két esszéjében Hamlet változékony és bizonytalan jellemét elemzi, arra a következtetésre jut, hogy ennek az ellentmondásos alaknak az egységét „szellemének rendkívüli érzékenysége” adja meg. És Hamlet itt és ekkor kezd egyre inkább gondolkodóvá, értelmiségivé válni.

A század utolsó évtizedében a brit kritika érdemben nem foglalkozik a *Hamlettel*, a történeti és műnemspecifikus elemzéseket felváltja a történetietlen és a drámai sajátosságokat figyelmen kívül hagyó megközelítések sora. Ekkor a német és a francia recepció előtte jár a szigetországinak. Mire elérkezik a tizenkilencedik század, Hamlet egyre inkább kiszabadul Shakespeare szövegéből, és önálló entitássá válik. Mindez módot ad arra, hogy alakjával kapcsolatban olyan motívumok, összefüggések kerüljenek felszínre, amelyekről a darab hallgat. A romantikus Hamlet kezdetben az érzékenység példaképe, Coleridge azonban a figyelmet a szenzibilitásról az intellektusra irányítja, és elindítja Shakespeare figuráját az általánosságokat képviselő hős útján. Ennek a Hamlet alakjában az általános emberit meglátó-demonstráló szemléletnek a kiemelkedő képviselője Hazlitt, aki ezt az általános megfelel(t)ést a „Hamlet mi vagyunk” formulával fejezi ki. Ez az általánosítás a tizenkilencedik század során lehetővé tette, hogy Hamletet igen sokféle módon azonosítsák.

Látták és értelmezték őt mindeniként és minden egyes emberként, tekintették zseninek, korát megelőző modern hősnek, Shakespeare önarcképének stb. Miután Hamlet személye került az elemzések középpontjába, számos értelmezés próbált magyarázatot adni arra, hogy a királyfi miért nem teljesíti a rábízott feladatot.

A századvég antihistorikus tendenciája folytatódik a tizenkilencedik század első évtizedeiben, a brit romantikusok recepciójában, akiknek a drámáról és hőséről adott értelmezése kitörölhetetlen nyomokat hagyott minden későbbi *Hamlet*-kritikán. Coleridge, Lamb és Hazlitt teljesítették ki a *Hamlet* romantikus képét, és mindhárman a címszereplő más-más vonásait tartották fontosnak. Lamb például félénk, hanyag figurát látott benne, akinek megvan a maga irodalmi (nem drámai) személyisége. Coleridge a herceget kimagasló szellemi erővel rendelkező személynek látja, akiben viszont kevés a tettekészség. Hazlitt ugyancsak a szellemi embert fedezi fel Hamletben, ám ő kevésbé elragadtatott ez ügyben, mint Coleridge.

A romantikusok máig ható Shakespeare- és Hamlet-képének középpontjában a tökéletes szerző, a tökéletes mű és a tökéletes hős képzelete áll. Hamlet számukra olyan intellektuális hős, aki fölüllemelkedik a hétköznapi cselekvés partikularitásán, és aki folytonos szellemi önreflexiója révén az emberi nem, az emberi öntudat reprezentánsává válik.

Ennek a bálvánnyá tevésnek és a mű utolérhetetlenségét hangsúlyozó szemléletnek az egyik legfontosabb alapfeltétele az volt, hogy a *Hamletet* (és Shakespeare-t) leválasszák a színjátszás hagyományáról, a művet és a szerzőt az irodalom kizárólagos alanyává tegyék. Itt, a 18-19. század fordulóján veszíti el, tagadja meg a (brit) *Hamlet*-recepció a színházi hagyományt, és teszi mindezt olyan hatékonyan, hogy mintegy másfél évszázadig a drámai-irodalmi olvasat válik egyeduralkodóvá. (Még akkor is, ha ezenközben is születik néhány színházi nézőpontú elemzés.) „A kritikusok ragaszkodtak ahhoz, hogy Shakespeare aprólékos, tüzetes olvasást kíván, és kigúnyolták darabjainak rövidített, átszerkesztett, meghamisított és látványos színpadi változatait.” (Heller, 3.) A színházellenesség olyan jelleget öltött, hogy a kritikusok – mint Sheridan, Goldsmith vagy Thomas Rymer – egyenesen féltették a drámák irodalmi kiválóságát a híres színészek befolyásától. Elődeikhez hasonlóan a romantikusok is hangsúlyozták a (színpadi) látványosság veszélyeit, a nyelv és az olvasók (az olvasás) elsődlegességét, sőt kizárólagosságát emelve ki.

J. R. Heller megállapítása szerint „a brit romantikusok – Shelley és Keats kivételével – őrzik az érzékekkel szembeni platóni kételyt”. Úgy vélik, hogy „mivel a nagy irodalmi művek

lekötik az intellektust, ezért segítenek abban, hogy az emberek túllépjenek az érzékeiken". Ezzel szemben a rossz, gyenge irodalom a természet túl részletező másolása miatt az érzékekre hagyatkozik: „A romantikusok úgy érzik, hogy a színházi előadás frusztrálja a közönséget, mert passzivitásra kényszeríti." (Heller, 3, 4.) A színházzal szembeni fenntartások másik oka az, hogy az előadások során a Shakespeare-darabok többféle változáson mentek át. A hármas egység eszméje és a tragikum tisztaságának megőrzése érdekében például sok jelenetet kihagytak, tömörítettek vagy áthelyeztek: „Például Garrick kihagyta a *Hamlet* és a *Macbeth* komikus jeleneteit. Shakespeare darabjain azért is változtattak, hogy a színészek feladatát megkönnyítsék: a 'súgópéldányok' lerövidítették a monológokat, vagy korabeli angolra írták át őket." (Heller, 21.) A korabeli színházi gyakorlatnak és a színházi hagyománynak tehát ugyancsak szerepe volt abban, hogy a tizennyolcadik század végére megérett a színháztól való elfordulás és az irodalmi recepció elsődlegessé, kizárólagossá válása.

A *Hamlet*-recepció legjelentősebb brit kritikusának Coleridge bizonyult, akinek írásaiban az analitikus pontosság és a romantikus nagyvonalúság egyidejűleg van jelen. A darabhoz (és Shakespeare-hez) való viszonyulásának alapja a csodálat, az istenítés. Éppúgy, mint kortársai, ő sem rendelkezett megfelelő történelmi ismeretekkel, sem az Erzsébet-kor irodalmáról, sem életviszonyairól. Coleridge szerint Hamlet alakját Shakespeare mély és pontos emberismeretéből lehet levezetni. Hamlet népszerűségét a különböző országokban az is magyarázza, hogy benne az emberi természet közös alap-törvényszerűségei vannak jelen. Annak érdekében, hogy megértsük őt, nagyon fontos, hogy megfelelő önismerettel rendelkezünk. Hamlet bátor és nem féli a halált, de az érzékenysége habozásra készíti. Ez a Shakespeare-dráma a *Macbeth* ellenpontja: ott minden a végkifejlet felé rohan, itt viszont a tétlenség uralkodik. A *Hamlet* arról tanúskodik, hogy „Shakespeare az emberi elmének legapróbb és legbensőségesebb működését is ismerte, és sohasem ír le egyetlen szót vagy gondolatot sem hiába, vagy oda nem illően: ha nem értjük őt, az saját hibánk vagy a másolóké és szedőké." (Idézi Dávidházi, 31.) Shakespeare istenítésének és tévedhetetlenségének ez az egyik legmarkánsabb és leghatározottabb megfogalmazása.

Charles Lamb *The Tragedies of Shakespeare (Shakespeare tragédiái, 1812)* című művében a színházi és az irodalmi recepcióra is kitér. Az előbbi kapcsán megemlíti, hogy a hivatásos színészek egyik legnagyobb ambíciója, hogy Hamlet alakjának megformálásával tegyék magukat kiválónak. Ennek egyik összetevője a szerep hossza. Ugyanakkor igen nehéz és

hálátlan feladat, hogy Hamlet a drámában tízből kilenc alkalommal önmagával és saját lelkiismeretével van elfoglalva, nem pedig a többi szereplővel. Ez a viszony – Lamb szerint – a *Hamletet* elsősorban *irodalmi* befogadásra teszi alkalmassá: „Nem azt mondom, hogy Hamletet ne játsszák el, de amikor eljátsszák, akkor valami más lesz belőle. Sokat hallottam arról, hogy Garrick milyen nagyszerűen adta a szerepet, de mivel sohasem láttam, kételyeim vannak, hogy egy ilyen jellem bemutatására valóban képes volt-e.” (Idézi Williamson, 42.) Lamb ezt követően tovább élezi a különbséget irodalom és színház között, és azt mondja, hogy aki a színpadon Hamletet látja (a színész szemjátékát, gesztusait stb.), az valójában *nem* Shakespeare *Hamletjét*, nem az irodalmi művet, nem a drámát látja, hanem egy színészt. Nem azt látja, ami az alak, hanem azt, ahogyan kinéz; és nem azt hallja, amit mond, hanem azt, ahogyan mondja. (Irodalom és színház esetén elválasztásában Lambnek igaza van, a szembeállítás és a színház elmarasztalása, lefokozása azonban nem indokolt.)

William Hazlitt *Hamlet*-kritikájának alapvonása az impresszionizmus. Az ő Hamletje kevésbé vonzó és makulátlan, mint Coleridge-é, és kevésbé egyedi-egyéni, mint Lamb és Coleridge Hamletje. *Characters of Shakespeare's Plays (Shakespeare darabjainak szereplői, 1818)* című művében fejti ki a Hamlet alakjával kapcsolatos – a további recepcióra igen jelentős hatást gyakorló – nézeteit: „Hamlet egy név. Megszólalásai, közlései a költő agyának szüleményei. Szóval akkor nem is valóságosak? Ugyanolyan valóságosak, mint a mi saját gondolataink. Valódiságuk az olvasó tudatában létezik. Hamlet *mi* vagyunk. Ennek a drámának profetikus igazsága van, amely fölötté áll a történelmi igazságnak.” (Idézi Williamson, 46.) Hazlitt szerint ez a tragédia olyannyira ismert, hogy szinte lehetetlen kritizálni. Ez Shakespeare egyik azon drámája, amely a leggyakrabban idéződik fel bennünk, mivel ez bővelkedik a legjobban az emberi életre vonatkozó meglepő utalásokban, és mivel a hamleti aggodalom az egész emberiségre kiterjed: „Bármi történik vele, önmagunkra vonatkoztatjuk, mivel ő maga mindezt mint általános érvelést vonatkoztatja önmagára” – írja Hazlitt. Az ő percepciója Hamletet egymagában álló, a többi szereplőtől elkülönülő alaknak látja, aki képtelen szándékos cselekedetet végrehajtani. Szemében Hamlet a filozofikus eszmefuttatások hercege, aki, bár tisztában van saját gyengeségével, mégsem tesz ellene semmit. Uralkodó szenvedélye a gondolkodás, nem pedig a cselekvés. Hazlitt szerint Shakespeare az emberi jellem összetett motivációinak mestere, akit jogtalanul bírálunk következetlenséggel.

Coleridge nagy hatású értelmezésének számos hiányossága van. Nincs mondandója a darabok *drámai* vonatkozásairól, azok szerkezetéről, cselekményéről, kompozíciójáról. Coleridge Shakespeare-képe egy költőt, nem pedig egy drámaírót láttat. Ez a Shakespeare semmiképpen sem színházi ember, pláne nem színész, hanem sokkal inkább író és mindenekfölött poéta. Ugyanakkor a mű *organikus egység* jellegét hangsúlyozó coleridge-i gondolat tűnik a leghatásosabb és máig továbbélő megállapításnak. (Kerrigan, 10.)

Hazlitt a *Hamletről* szólva ragaszkodik a többes szám első személyű megfogalmazáshoz: „Azért azonosulunk a herceggel, mert hasonló tapasztalatokkal rendelkezünk. A mi érzelmi reakciónk adja meg a darab érvényességét.” Hazlitt számára Hamlet passzivitása fejtörést okoz. Mint írja: „Hamlet uralkodó szenvedélye a gondolkodás, nem pedig a cselekvés: és bármely halvány ürügy, amely megkísérli ebből kibillenteni, azonnal eltéríti korábbi céljaitól.” (Hazlitt, 4: 235.) A színpadi megvalósítás kapcsán – ugyancsak többes szám első személyben – így ír: „Nem szeretjük szerzőnk darabjait előadva látni, és legkevésbé pedig a *Hamletet*. Nincs még egy darab, amelyik ennyire megsínylené a színpadra állítást. Magát Hamletet szinte lehetetlen feladatnak tűnik eljátszani.” (Hazlitt, 4: 237.) Másutt ugyanerről így fogalmaz: Hamlet „valószínűleg mind közt a színpadon a legnehezebben megszemélyesíthető alak. Őt eljátszani olyan feladat, mint megfesteni egy árnyékot.” (Hazlitt, 5: 186.)

A két legnagyobb hatású romantikus, Coleridge és Hazlitt a herceget lényege szerint gondolkodó, nem pedig cselekvő alaknak látta; olyan értelmiséginek, akit saját gondolkodói vérmérséklete határoz meg. (Vö.: Watts, XXV.) Az ő kanonizáló tevékenységük nyomán válik Shakespeare a legnagyobb bárdná és tragédiái a legjelentősebb drámákká. Az „On the Genius of Shakespeare” („Shakespeare génusza”) címmel a *Blackwood's Edinburgh Magazine*-ban 1819-ben megjelent névtelen írás szerzője pedig a kanonizálásban odáig jut, hogy a legfőbb művekként – a laikus közönség és a tudós bírálók szemében egyaránt legfontosabb drámákként – a *Macbethet*, az *Othellót*, a *Lear királyt* és a *Hamletet* nevezi meg. (Idézi Wells–Taylor, VII.)

Az irodalmi kanonizáció és a művészeti bálványozás tanulságos megfogalmazása Thomas Campbellé, aki azt írja, hogy „ha Shakespeare ugyanolyan nagy kritikus lett volna, mint amekkora költő, akkor sem tudott volna a *Hamletről* szabályos értekezést írni.” (Idézi Williamson, 44.)

A viktoriánus kor Hamletje

A brit recepcióban a romantikusokat követően a tizenkilencedik század hátralévő részében a *Hamletről* nagy hatású, meghatározó jelentőségű értelmezés nem született. A kisebb súlyú írások közül említést érdemel John Charles Buckwill *The Mad Folk of Shakespeare* (*Shakespeare őrült népe*, 1867) című munkája, amely tovább viszi a „Hamlet mi vagyunk” hazlitti gondolatát, és a *Hamlet* megközelítésmódjában a pszichológiai olvasatot érvényesíti, sőt a szerző a *Hamlet*-kritika számára ezt teszi (tenné) kizárólagossá. Ennek indokát abban látja, hogy a *Hamlet* az emberi természetet vagy legalábbis annak igen nagy részét képviseli. Buckwill analógiát von a darab és az élet között, amikor kiemeli, hogy miként az életet, úgy a *Hamletet* sem látja két ember egyformán, ugyanabból a nézőpontból. Minden gondolkodó emberben van valami Hamlet alakjából. A szerző elnézően bánik a drámában található anakronizmusokkal, melyeket a napfoltokhoz hasonlít. A mű jelentőségét és különlegességét – többek között – abban látja, hogy „több szabálytalanság és váratlan cselekményfordulat van a *Hamletben*, mint bármelyik más Shakespeare-darabban.” (Idézi Williamson, 112.) Hamlet alakja ugyancsak szabálytalan, hiszen az élénk szellemi aktivitás és a cselekvésképtelenség kontrasztjára épül.

A késlekedés mellett a további gyakoribb tizenkilencedik századi témák az őrültség (ennek színlelt, illetve tényleges volta), Claudius késlekedése a némajáték-provokáció után, hogy mivel idézi elő Ophélia Hamlet kegyetlenségét (III. 1.), vajon mikor kapta a lány az apjának továbbadott Hamlet-levelet (II. 2.) stb. Mivel ezekre a kérdésekre a darab nem ad választ, az elemzők különféle ötletekkel és magyarázatokkal állnak elő. Van, aki a jelenetek közötti eseményeknek, a szereplők (elsősorban Hamlet) érzelmi fejlődésének a „kidolgozására” vállalkozik. Szinte valamennyi elemző azt feltételezi, hogy a szereplők teljes életvalósággal rendelkeznek, s hogy a cselekmény hiányzó részeit a szöveg tüzetes olvasásával és logikus következtetéssel ki lehet pótolni.

1892-ben W. W. Lloyd *Critical Essays on the Plays of Shakespeare* (*Kritikai esszék Shakespeare drámáiról*) című munkájában megállapítja *Hamletről*, hogy alakjában a szemlélődés a gyakorlatiasság fölött áll, bár az utóbbi sem hiányzik belőle teljesen. A természetfölötti szerepeltetését – a *Macbeth*hez hasonlóan – kiválóan megoldottnak látja, aminek a jelenléte nem vonja el a figyelmet a közönséges természettől és így Hamlet

gyengeségéről. A darab humanizmusa teljesen független a természetfölötti világtól. 1893-ban *Shakespeare and his Time (Shakespeare és kora)* című írásában Henry Morley kiemeli, hogy a drámában Fortinbras Hamlet ellenpontjának szerepét tölti be, hiszen ő a tettek embere, aki keveset gondolkodik, szemben a címszereplővel.

A *Hamlet* fontos szerepet játszott azoknak az elemzőknek a szemében, akik Shakespeare vallásosságáról a drámáiból kiindulva próbáltak megállapítani valamit. H. S. Bowden *The Religion of Shakespeare (Shakespeare vallása, 1899)* című tanulmányában azt írja, hogy a királyfi a darabban sehol sem kérdőjelezi meg a vallás és az erkölcs általános alapelveit. Nehézséget számára az okoz, hogy miként alkalmazza őket saját ellentmondásos körülményei között. Így a királyon nyilvánosan és jogszerűen kellene bosszút állnia, nem pedig titokban és merénylőként. Monológjaiban is rendre szembesül ezekkel a nehézségekkel. A darab ellentmondásos jellege abban is megmutatkozik, hogy katolikus illetve protestáns szemléletű és szellemiségű elemek egyaránt előfordulnak benne. A *Hamletet* leginkább megvilágító szövegrészeket a *Julius Caesarban* találja meg. Az elemzés további részében Shakespeare korának életviszonyairól, társadalmi-politikai körülményeiről ír, a konspirációkról és összeesküvésekről, amelyek a *Hamlet* légkörét uralják. A korral való megfeleltetés során egyetértően idézi a manchesteri duke nézetét, aki Claudiust Leicesterrel, Hamletet pedig Essexszel azonosítja.

Bradley Hamlet-képe és hatása

A huszadik század kezdetére és első évtizedére a *Hamlet*-irodalom gyarapodása egyre intenzívebbé, tematikailag és módszertanilag egyre változatosabbá válik. A. A. Raven *Hamlet Bibliography and Reference Guide (Hamlet-bibliográfia és irodalmi kalauz, 1936)* című könyvében az 1877–1935 közötti, közel hat évtizednyi időszakból 2167 tételt sorol fel. Gordon Ross Smith *Classified Shakespeare Bibliography (Osztályozott Shakespeare-bibliográfia, 1963)* című feldolgozása az 1936–1958 közötti huszonkét évből további 900-nál is több könyvészeti tétellel bővíti ki a listát. Ez a tendencia azóta tovább folytatódott és fokozódott, és a *Hamlet*-szakirodalom áttekinthetatlenné – pusztán bibliográfiailag regisztrálhatóvá – vált. Ebből a több ezer *Hamlet*-elemzésből a mű recepciójára érdemi, észlelhető hatást azonban jóval kevesebb tanulmány gyakorolt.

A huszadik század elején A. C. Bradley *Shakespearean Tragedy* (*Shakespeare-i tragédia*, 1904) című kötete jelent újabb mérföldkövet a *Hamlet*-receptióban. (Nemrégiben magyarul is megjelent, *Shakespeare tragikus hősei* címmel.) Bradley megközelítésmódja az átvezető híd a tizenkilencedik századi és a viktoriánus magyarázatok, illetve a huszadik századi elemzések között. Ő az, aki mindenekelőtt a hős késlekedésére összpontosít, amit a Hamletet ért sokkhatás nyomán kialakuló abnormális mélabúval magyaráz. Hamlet jellemének elemzése során Bradley a tizenkilencedik századi német értelmezők filozófiai érdeklődésében osztozik. A tíz előadást tartalmazó mű 3–4. előadása (Bradley, 64–148.) foglalkozik a *Hamlet*tal; a könyv további részeiben az *Othello*, a *Lear király* és a *Macbeth* a téma. Bradley e négy drámára összpontosítva voltaképpen a korábban említett *Shakespeare génuszában* megfogalmazott értékítéletet betonozza be. Bradley „a híres négy”-nek kereszteli el a tragédia-csoportot. Alapvető módszertani törekvése, hogy a drámákat megfeleltesse annak a hagyományos esztétikai nézetnek, mely szerint a nagy jelentőségű (irodalmi) műveknek „szerves egésznek” (ami a colerdige-i gondolat továbbvitele), ésszerűen összefüggőnek és megmagyarázhatónak kell lenniük. (Vö.: Watts, XXVI.) Bradley úgy találja, hogy a tragédia titka Hamlet lélektanában, különösképpen pedig a melankóliájában rejlik, amelyet az anyja elhamarkodott házassága miatt érzett morális megdöbbenés táplál. Bradley nézeteire meghatározó hatást gyakorolt William James *Principles of Psychology* (*A pszichológia alapelvei*) című, az idő tájt megjelent munkája.

Bradley szembeállítja a *Hamlet* történetét a címszereplővel, illetve annak jellemével. Ez utóbbi nélkül a nyolc kegyetlen halálesetet, házasságtörést, szellemet, megőrülőt, nőt, sírban való párbajozást stb.-t felvonultató történet szenzációhajhász és szörnyűséges lenne. A mű azonban – mindezen alkotóelemek ellenére – kevésbé elborzasztó, mint az *Othello*, a *Lear király* vagy a *Macbeth*. Hamlet mellett a drámában nincsenek tragikus alakok, eltérően a másik három tragédiától. A mű színházi helyzetéről Bradley megállapítja, hogy „ma színpadunkon ez a legnépszerűbb Shakespeare-tragédia... És valószínűleg mindig is ez volt a helyzet.” De kifogásolja, hogy Hamlet alakjával a tizennyolcadik század végéig a receptió érdemben nem foglalkozott. A különböző jellemmagyarázatok áttekintése nyomán arra a következtetésre jut, hogy azért a *Hamlet* Shakespeare legnagyobb tragédiája, mert ez mutatja meg legjobban a lélek végtelenségét és a végzet tapasztalatát: „A tizennyolcadik század végén kezdődő nagy idealista áramlat idején ez a tragédia Shakespeare drámái közül egyedülálló helyet vívott ki magának, s ezen Goethe *Faust*jával együtt osztozott. Nem arról volt szó, hogy a *Hamlet* Shakespeare legnagyobb tragédiája, vagy hogy ez lenne a legtökéletesebb

műalkotás, hanem arról, hogy a *Hamlet* hozza legközelebb hozzánk a lélek végtelenségének érzését, valamint a végítélet gondolatát, ami nemcsak átjárja ezt a végtelenséget, hanem annak egyúttal a származéka is." (Idézi Fabiny, in: Shakespeare, 1993. 250.)

Bradley is foglalkozik a drámában megjelenő vallásosság kérdésével, mely a műben – az *Othellótól* és a *Lear királytól* eltérően – szándékos motívumnak tűnik. Kiemeli a mások által bírált kalózhajó-epizódot, s azt, hogy ezzel Shakespeare a gondviselés jelenlétét hangsúlyozza. Épp így az a mód, ahogyan a dráma a Szellemet megjeleníti – aki nem csupán mint a halott király bukkan fel, hanem fenséges jellegében a rejtőzködő végső hatalmat –, az isteni igazságszolgáltatás követét is felidézi. Bár a *Hamlet* nem nevezhető „vallásos drámának”, benne a közkeletű vallásos nézetek jelenléte és egy felsőbb hatalom létének sejtetése egyaránt jelen van. Ebben a tekintetben is különleges helyet foglal el a shakespeare-i életműben.

Bradley hatása igen erősnek bizonyult. Számos további fontos mű viszi tovább az ő gondolatait, vagy vitatkozik velük. W. F. Trench *Shakespeare's Hamlet (Shakespeare Hamletje, 1913)* című könyvében támadni igyekezett őt, és egy coleridge-i herceget próbált kibontani a drámából, de valójában számos ponton Bradley-t követte. Stopford Brooke *Ten More Plays of Shakespeare (Tíz további Shakespeare-darab, 1913)* című műve ugyancsak a coleridge-i kép rehabilitálására törekedett, de már nem látta Hamletet jelentős gondolkodónak (filozófusnak); szerinte a királyfit a többiektől csak szépsége és megnyilatkozásainak tekintélye különbözteti meg. A. J. A. Waldock *Hamlet: A Study in Critical Method (Hamlet: kritikamódszertani tanulmány, 1931)* című művében megkérdőjelezi Bradley elemzését, mert szerinte Bradley Hamletje jobb, mint Shakespeare-é. Jobb, mert az elemzés a művet konzisztensebbnek és logikusabban felépítettnek mutatja be, mint amilyen az a valóságban. (Vö.: Watts, XXVIII.) Bradley hatása érvényesül még J. Q. Adams *Hamlet*-kiadásában (Cambridge, Mass., 1929) és H. B. Charlton *Shakespearean Tragedy (Shakespeare-tragédia, 1948)* című könyve Hamlet-fejezetében.

Kánonok együttélése, a megközelítések szóródása

A címszereplő szellemtörténeti vizsgálata mellett a huszadik század első felében a *Hamlet*-receptió másik meghatározó irányát a textológiai kutatások adták. Ezek sorában – időrendben

kissé előreugorva – G. I. Duthie *The 'Bad' Quarto of Hamlet (A Hamlet „rossz” kvartója, 1941)* című filológiai munkája vált a legmeghatározóbb jelentőségűvé. Duthie – mára általánosan elfogadott és a jelen írás textológiai bevezetőjében is képviselt – nézete szerint a második kvartó (Q2) készült a *Hamlet* teljes szövege alapján, míg az első kvartó (Q1) ennek emlékezetből rekonstruált kivonata. A meggyőző textológiai elemzés és érvelés nyomán azok a Shakespeare-kutatók, akik Duthie után mégis a Q1-ből indulnak ki, idejétmúltnak és meghaladottnak tűnnek, illetve számítanak. (Vö.: Leech, 1.) A korábbi, a Q1-et alapul vevő nézetek közül említést érdemel F. G. Hubbard, aki a Q1 kiadásában (Madison, Wisconsin, 1920) azt az álláspontot képviselte, hogy ez a szövegváltozat teljes dráma volt, mely a színpadon hatásosan működött. B. A. P van Dam *The Text of Shakespeare's Hamlet (Shakespeare Hamletjének szövege, 1924)* című kiadása szerint a Q1 gyorsírással lejegyzés alapján készült, amely azonban nem származhatott kalóz-színésztől, mert neki módjában állt volna a nyomtatás előtt korrigálni a nevekben és a dialógusokban megmutatkozó hibákat.

Dover Wilson *The Copy of 'Hamlet' 1603 and The 'Hamlet' Transcript 1593 (A Hamlet 1603-as példánya és az 1593-as Hamlet-átirat, 1918)*, illetve a *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission (Shakespeare Hamletjének kézírata és továbbadásának problémái, 1934)* című műveiben igen alaposan feltárta a kvartók és fóliók szövegváltozatait. Kutatásai nyomán arra az eredményre jutott, hogy a Q2 készült Shakespeare kézírata alapján, mely a szedő és a szerkesztő révén szenvedett el bizonyos szövegromlást, az első fólió pedig a sűgőpéldány átíratára épült. T. M. Parrott és Hardin Craig a Q2 1938-as kiadásában úgy vélekedett, hogy a fólió nem készülhetett a sűgőpéldány alapján, mert előadva a darab túl hosszú lett volna. Ebben a nézetükben a kétórás előadás-időtartamhoz való ragaszkodás volt a meghatározó. Más szerzők (Alice Walker, H. de Groot) úgy vélik, hogy a Q2 a Q1 javított példánya alapján került kinyomtatásra. Ez utóbbi álláspont magyarázatot igénylő mozzanata, hogy a fólió elhagyja a Q2 mintegy kétszáz sorát. Granville-Barker 1937-es kiadásának előszava hangsúlyozza, hogy az egyeduralkodóvá vált ötfelvonásos tagolás a dramaturgiai ellenpontozásokból és az ellentétekből sokat elfed, amelyek pedig Shakespeare kompozícióját eredetileg megalapozták. Szerinte a Q2 és a fólió jelenetsorrendje valószínűleg javítás eredménye, és kétségtelenül jobb változatot adnak, mint a Q1.

J. D. Wilson *What Happens in Hamlet-je (Mi történik a Hamletben?, 1935)* Bradley-é mellett a másik legnagyobb hatású munka a huszadik század első feléből. Nem azért, mintha

változtatott volna a *Hamlet*-megközelítések tematikáján, hanem azért, mert hagyományos kérdéseket egyedülálló precizitással és érzékenységgel fogalmazott újra és világított meg. Ez a kötet volt a legnagyobb hatással a színpadi gyakorlatra. Wilson megállapítja, hogy Hamlet volt az első Erzsébet-kori alak, aki kételkedett egy szellem szavahihetőségében. A drámai hagyományban a szellemek korábban hírvivőként szerepeltek. Wilson a szellemet lényege szerint katolikus léleknek látja. Szerinte Hamlet imádja a színészeket, és ellenségeit bolonddá teszi. Wilson ugyancsak a Bradley-hagyományt folytatja. Könyvének legfőbb erénye a sokszínűsége: láttatja a *Hamlet* ellentmondásait, a színpadra állítás sokféle lehetőségét és nehézségét.

A *Hamlet*-recepció egy további csoportjába a mű történeti meghatározottságát előtérbe állító elemzések tartoznak. Míg Bradley az Erzsébet- és Jakab-kori történelmi, társadalmi, színházi vonatkozások mellőzésével közelíti meg a *Hamletet*, több elemző – ennek ellenreakciójaként is – rámutat arra, hogy a dráma milyen mértékben függvénye a saját korának. A történeti megközelítésmód persze Bradley előtt is létezett. Egyik jellemző példája egy 1895-ös tanulmány, mely hosszú címében már tartalmazza a fő megállapítást. John Corbin írásának címe: *The Elizabethan Hamlet: A Study of the Sources, and of Shakespeare's Environment, to show that the Mad Scenes had a Comic Aspect now Ignored* (Az Erzsébet-kori Hamlet: Tanulmány a forrásokról és Shakespeare környezetéről, annak bemutatására, hogy az őrülési jeleneteknek komikus hatásuk volt, amelyet ma elhanyagolnak). Az írásban Corbin úgy érvel, hogy Hamlet brutalitása az őshamletből átvett elem. C. M. Lewis *The Genesis of Hamlet* (A *Hamlet* eredete, 1907) című könyvében azt állítja, hogy a darab Belleforest, Kyd és Shakespeare ötvözete, és esztétikailag nem megítélhető, mert nincs saját entitása, önállósága. Shakespeare munkáját (részét) akkor kapjuk meg, ha a *Hamlet*ből kivonjuk Belleforest és Kyd részét. Amit a forrásokhoz Shakespeare hozzátett, az Hamlet alakjának elmélyítése, a filozofikus tartalom, a morális kérdések és az agnoszticizmus előtérbe állítása. Mindazonáltal Lewis figyelmen kívül hagyja az egységnek azt az érzetét, amely a színházi előadás révén feltétlenül megszületik.

Lewis-hoz hasonlóan J. M. Robertson két művében, a *The Problems of „Hamlet”* (A Hamlet problémái, 1919) és a *„Hamlet” Once More* (A Hamletről még egyszer, 1923) címűben úgy vélekedik, hogy a darab palimpszeszt, mely Kyd kétrészes *Hamletjére* épül, amelyből Shakespeare igyekezett egyetlen drámát létrehozni. A Kyd-féle forrás már számos bonyodalmat tartalmazott, a senecai szellemet, a „játék a játékban” motívumát, az őrültség

színelését. Ugyanakkor Robertson szerint Shakespeare a felhasznált forrásokat elmélyítette a maga pesszimizmusával. Robetsonnak a palimpszeszttel kapcsolatos nézete A. J. A. Waldock már említett *Hamlet: A Study in Critical Method* című könyvében kerül újra elő, mely egyúttal kritikátörténeti áttekintést is ad a tizennyolcadik századtól az 1930-as évekig.

A *Hamlet* huszadik századi lélektani értelmezéseit a freudizmus szemlélete uralja. Közülük kiemelkedik Freud életrajzírójának, Ernest Jonesnak *Hamlet and Oedipus* (1949) című munkája. Jones az elemzése során Hamletet nem irodalmi alkotásnak, nem fiktív alaknak, hanem eleven személyiségnek tekinti, s mint írja, a színházi közönség eleve annak is látja, és az irodalomkritika jelentős része is így viszonyul Shakespeare hőséhez. A drámaíró pszichológiai motívumait elemezve úgy érvel, hogy a darab megírásának előzménye Essex (egy apafigura) kivégzése, illetve az apa, John Shakespeare halála. Jones árnyaltan és hitelesen mutatja be, hogy Hamlet a bosszúállás helyett bármi mással szívesebben foglalkozik, éppúgy, mint aki olyan feladat előtt áll, amelyet nincs ínyére végrehajtani, s ezért folyamatosan elodázza azt. Hamlet önmaga számára számos indokot hoz fel, hogy miért késlekedik a bosszúval. Az elemzés gyengéje, hogy a *Hamletet* szinte kizárólag személyes tragédiaként fogja fel, és figyelmen kívül hagyja a dráma egészét és az alakok többségét. T. S. Eliot 1919-es *Hamlet*-esszéje ugyancsak freudi hatást mutat. Ebben a drámát elmarasztaló írásban Eliot arról ír, hogy Shakespeare olyan érzelmeket próbált kifejezni, amelyeket művészileg nem volt képes megteremteni. Ebből ered a dráma számos ellentmondása, homályossága és bizonytalansága: „A darab nem Shakespeare remekműve; ellenkezőleg, mindenképp művészi fiasco. Számos tekintetben zavaró és a többi Shakespeare-darabhoz képest nyugtalanító mű.” (Eliot, 76.) Ennek mélyén a hős és a cselekmény összeilleszthetetlen volta húzódik meg: „Hamlet, az ember, olyan érzelmek rabja, mely kifejezhetetlen, (...) s bármit tegyen is Shakespeare a cselekménnyel, az nem fogja Hamletet kifejezni.” (Eliot, 78.)

A huszadik századi *Hamlet*-recepció egyik legfőbb vonása az egész jellemkritikai hagyomány bírálata. Ennek egyik első képviselője, A. B. Walkley így ír erről: „Ha meg akarjuk érteni a *Hamletet*, akkor ennek nem az a módja, hogy azt feltételezzük, hogy ez a való életnek egy darabja, amely életet olyan emberek élnek, akiknek a dráma világán kívül is van életük.” A kritika másik fő törekvése a címszereplő visszahelyezése a drámába. Ennek nyomán a késlekedés sem a jellem felől, hanem a cselekmény oldaláról kap magyarázatot. Stoll elemzéseiben ragaszkodott a darab Erzsébet-kori meghatározottságához, bizonyította, hogy Hamlet késlekedése a bosszúdráma cselekményének szerves része volt, és nem a jellemből

fakadt, továbbá párhuzamot mutatott ki az imádkozó király jelenete és más korabeli darabok jelenetei között. (Jenkins, 23.) A korba ágyazás során előkerült a melankólia, Montaigne, a szellemek, a lelkiismeret témája és más tényezők.

Dover Wilson és Granville-Barker az 1930-as években ismét ráirányították a nagyközönség figyelmét arra, hogy a *Hamlet* kiváló színpadi mű, amivel a színházi gyakorlatra is jelentős hatással voltak. Mindketten a hős személyes tragédiájának tekintették a *Hamlet*-et. Az 1950-es évektől a kritika újratájakozódása kezdődik meg. Előtérbe kerül bizonyos témák elemzése. Maynard Mack a darabban feltárolt imaginárius környezetet elemzi, és leírást ad „A *Hamlet* világáról.” („The World of *Hamlet*, *Yale Review*, XLI, 1952.) Caroline Spurgeon a mű meghatározó metaforáit kutatva a betegség, járvány, romlás, rothadás képeit emeli ki. *Shakespeare's Imagery (Shakespeare képei, 1935)* című könyvében azt az álláspontot képviseli, hogy a *Hamlet* nem a cselekvésképtelen gondolkodó drámája, hanem a bűzlő Dániáé, amely az egész életet bomlasztó belső korrupciót tükrözi. (Spurgeon, 318-319.) D. A. Traversi *An Approach to Shakespeare (Közelítés Shakespeare-hez, 1957)* című művében egy beteg állam szétesésének folyamatát látja a darabban, és – Tillyarddal, D. G. Jamesszel együtt – elválasztja a *Hamlet*-et az érett tragédiáktól. Mindezek a szerzők azt az álláspontot képviselik, hogy a *Hamlet* problémája nem a hős jellemében, hanem a világ természetében rejlik.

G. Wilson Knight *The Wheel of Fire (Tűzkerék, 1930, átdolg. 1949)* című munkájában a teljes shakespeare-i életmű birtokában és fényében foglalkozik a *Hamlet*-tel. Elemzésében számos kérdést új megvilágításba helyez. Bemutatja, hogy a drámát megalapozó királygyilkosságtól eltekintve Claudius alkalmas uralkodó, Gertrud nemes királyné, Ophélia szeretetteljes leány, Polonius körülményeskedő, de nem gonosz kancellár, Laertes pedig nagylelkű ifjú. Hamlet valamennyiüket halálos játékba vonja, gyilkosuk, illetve haláluk előidézője lesz. Mivel mindennek elindítója a Szellem, ebben a megközelítésben a Szellem ördögivé válik. (Vö.: Kerrigan, 22.)

Vannak, akik ezen az úton oda jutnak, hogy a dráma középpontjában Hamletnek a világgal szembeni tájékozódásképtelensége áll, az, hogy képtelen megérteni, felfogni, mibe keveredett, mi veszi körül. Ebben a megközelítésben a *Hamlet* a *nem-tudás* drámája. Ezt az álláspontot képviseli D. G. James *The Dream of Learning (A tanulás álma, 1951)*, L. C. Knights *An Approach to 'Hamlet' (Közelítés a Hamlethez, 1960)* és Harry Levin *The Question of 'Hamlet' (A Hamlet kérdése, 1959)* című munkája. John Holloway *The Story of the Night (Az*

éjszaka története, 1961) című kötetében azon a nézeten van, hogy fontosabb Hamlet szerepe, mint a jelleme, vagyis fontosabb az a feladat, amelyet el kell végeznie, s amely nem a személyiségéből, hanem a helyzetéből fakad, mint személyes tulajdonságai.

Harry Levin *The Question of Hamlet* című könyvében a kérdező módot, a drámán végighúzódozó kérdésstruktúrát helyezi előtérbe. A dráma egy kérdéssel kezdődik („Who’s there?”; „Ki az?” [Arany, Mészöly]; „Ki vagy?” [Eörsi]), maga a mű pedig a kérdések drámája. A Szellemet először megpillantva Hamlet ezt mondja: „Thou com’st in such a questionable shape” („De oly kérdéses alakban jelensz meg” [Arany]), és Hamletnek a világhoz és önmagához való viszonyát is a megválaszolatlan kérdések sokasága jellemzi. Levin is általános alanyként tekinti Hamletet: „Mi vagyunk Hamlet. Körülményei a mieink...” – írja a címszereplőről. (Idézi Kerrigan, 28.)

A század második felében a *Hamlet*-irodalom gyarapodása új lendületet vesz, a korábbi nagyságrend mértéke nem csökken, inkább növekszik. E tovább szaporodó szakirodalomban olyan típusú meghatározó hatást, mint amilyen a romantikusoké, Bradleyé vagy Dover Wilsoné, nem lehet kimutatni. Általánosan érvényesülő és befolyásoló hatás már nem jelentkezik. Az irodalomtudomány különböző szemléletet és módszertant követő kortárs irányzatai a *Hamlet*-ben is megfelelő elemzési tárgyra találnak. Az elmúlt évtizedeket az újhistoricizmus, a politikai olvasatok, a feminista kritika, továbbá a Shakespeare-korabeli színházi intézményrendszer drámákra gyakorolt hatásának (szerepösszevonások, színpadi struktúra stb.) a rekonstrukciója, elemzése fémjelzi. A Shakespeare-kutatásban az elmúlt évtizedekben egyre erősebb az a törekvés, mely a Shakespeare-darabok színházi meghatározottságát helyezi előtérbe. E színháztörténeti kutatásoknak ma már komoly, terjedelmes szakirodalma van.

Mindezeket az előbbieken ismertetett – és napjainkban tovább disszeminálódó, szóródó – nézeteket lehetetlen közös nevezőre hozni. Harold Jenkins 1965-ös áttekintésében összegzésül Hamlet (és az ember) kettős természetét hangsúlyozza, amely a hős szerepében is megmutatkozik, aki egyszerre büntető és bűnhődő. Csak akkor hajtja végre a rárótt tettet, akkor öli meg a királyt, amikor már ő maga is halott (megmérgezett), mégpedig Laertes által, akit ugyancsak megöl, s akinek ugyancsak megbocsát. És e kettős szerep elfogadásával felajánlja magát az Égnek, illetve a Gondviselésnek. Az ember kettős természetének képe nem új keletű drámai motívum. Már az *Antigoné*-ban is megénekli ezt a kettősséget a kar, amikor a „sok rendkívüli van, de az embernél nincs semmi rendkívülőbb” kezdetű verset

elmondja (hibás fordításban a „deinosz” „csoda”-ként magyarítva, vö.: Babits, illetve Mészöly Dezső fordítása).

Hamlet alakjáról az egyik legutóbbi brit irodalomtudományi portré a *Complete Plays* (Összes drámák, 1997) előszavából való, Jonathan Bate tollából: „Hamlet extrém öntudata az, amely őt a hagyományos bosszúállóktól megkülönbözteti. Amikor egyedül van a színpadon, és a saját helyzetére reflektál, akkor úgy tűnik, mintha az *emberi lény* tényleges természetét testesítené meg. Lelkiismerete formálja meg az éntudatát, a 'jellemét' is, és ez teszi számára oly bonyolulttá azt, hogy a rárótt feladatot véghezvigye.” (Wells–Taylor, X.) Hamlet tehát itt (ismét) létező alakként, emberi lényként kerül bemutatásra. A négy évszázada a színpadon és az irodalomban létező hős az európai tudat olyan alakjainak sorába tartozik, mint Faust és Don Juan, akik önálló – a művektől, feldolgozásoktól független – életre keltek és életet élnek, s akiknek akkor is saját szellemi entitásuk van, ha az irodalmat függetlenítjük a benne nyelvileg megteremtett alakok „valószerű” lététől. Hamlet mint alak és a *Hamlet* mint mű a négy évszázad során felhalmozódott élmény, elemzés és tudás révén az emberi önismeret eszközévé vált, mely által a különböző korok – és szellemi (kritikai) irányzatok – önmagukról alkotnak képet a Shakespeare-ről (hőséről, drámájáról) történő megnyilatkozás során. (A) Hamlet tehát mára már nem lehet más, csak ami mi vagyunk. (A) Hamlet alak/változásai az angol kritikában ezt a rendkívüli szerepet példázzák és igazolják.

Bibliográfia

Bevington, David M.: *From Mankind to Marlowe. Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, Harvard U. P., Cambridge, Mass., 1962.

Bradbrook, M. C.: *Elizabethan Stage Conditions*, Cambridge U. P., Cambridge, 1932.

Bradbrook, M. C.: *The Rise of the Common Player. A Study of Actor and Society in Shakespeare's England*, Chatto and Windus, London, 1962.

Bradley, A. C.: *Shakespearean Tragedy* (1904.), Macmillan, New York, 1949.

Coleridge, S. T.: *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*, Chapman and Hall, 1856.

Conklin, Paul S.: *A History of Hamlet Criticism 1601–1821*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1947.

Dávidházi Péter: „*Isten másodszülöttje*”, Gondolat, Budapest, 1989.

Dessen, Alan C.: *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge U. P., Cambridge, 1984.

Eliot, T. S.: „Hamlet”, in: *Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 73–79.

Granville-Barker, Harley: *Prefaces to Shakespeare*, Princeton U. P., Princeton, 1946.

Gurr, Andrew: *The Shakespearean Stage, 1574–1642*, Cambridge U. P., Cambridge, 1980.

Halliday, F. E.: *A Shakespeare Companion: 1564–1964*, Penguin Books, London, 1964.

Hankiss Elemér: *Hamlet színeváltozásai. Hamlet-értelmezések a XVIII. századtól napjainkig*, Savaria University Press, Szombathely, 1995.

Hazlitt, W.: *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. by P. P. Howe, Vol. 4-5., J. M. Dent, London, 1930–1931.

Heilbrun, Carolyn G.: *Hamlet's Mother and Other Women*, Columbia U. P., New York, 1990.

Heller, Janet Ruth: *Coleridge, Lamb, Hazlitt, and the Reader of Drama*, Columbia and Missouri U. P., London, 1990.

Jenkins, Harold: „'Hamlet' Then Till Now.”, in: *Shakespeare Survey* 18, 1965. 16–27.

Jones, Ernest: *Hamlet and Oedipus*, W. W. Norton, New York, 1949.

Kéry László: *Talán álmodni*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.

Kerrigan, William: *Hamlet's Perfection*, The Johns Hopkins U. P., Baltimore and London, 1994.

King, Thomas James: *Casting Shakespeare's Plays, London Actors and Their Roles, 1590–1642*, Cambridge U. P., Cambridge, 1992.

Leech, Clifford: „Studies in Hamlet, 1901–1955”, in: *Shakespeare Survey* 9, 1956. 1–15.

Lewis, Charlton M.: *The Genesis of Hamlet*, Henry Holt, New York, 1907.

Mander, Raymond – Joe Mitchenson: *Hamlet through the Ages. A Pictorial Record from 1709*, Rockliff, London, 1952.

Muir, Kenneth–Stanley Wells (eds.): *Aspects of Hamlet*, Cambridge U. P., Cambridge, 1979.

Shakespeare, William: „Hamlet”, in: ed. by Bernard Lott, *New Swan Shakespeare Advanced Series*, Longman, London, 1968.

Shakespeare, William: „Hamlet, dán királyfi”, Arany János (ford.), in: *Shakespeare: Öt dráma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978. 199–328.

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, Arany János (ford.), Fabiny Tibor (szerk.), Matúra Klasszikusok, Ikon Könyvkiadó, Budapest, 1993.

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi tragédiája*, Eörsi István (ford.), Cserépfalvi, Budapest, é. n. [1993].

Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, Mészöly Dezső (ford.), Az Új Színház és a Dyfon Kft. Kiadása, Budapest, 1996.

Shakespeare, William: „Hamlet, dán királyfi”, Arany János (ford.), in: *Shakespeare: Öt dráma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 195–324.

Shakespeare, William: *The Complete Plays. Tragedies*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, intr. by Jonathan Bate, The Folio Society, London, 1997.

Shakespeare Survey 9 (Cambridge, 1956) – Hamlet-szám.

Shakespearean Criticism 1., ed. by Laurie Lanzen Harris, Gale Research Company, Detroit, Mich., 1984. A *Hamletről*: 70–281.

Shakespeare az évszázadok tükrében, Szenczi Miklós (vál. és szerk.), Gondolat, Budapest, 1965.

Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997.

Spurgeon, Caroline: *Shakespeare's Imagery*, Cambridge U. P., Cambridge, 1935.

Vickers, Brian (ed.): *Shakespeare. The Critical Heritage*, Vol. 1-6., Routledge and Kegan Paul, London–Boston, 1974–1981.

Watts, Cedric: *Hamlet. Harvester New Critical Introduction to Shakespeare*, Harvester, Wheatsheaf, New York–London, 1988.

Wells, Stanley: „To read a play: the problem of editorial intervention”, in: *Reading Plays. Interpretation and Reception*, ed. by Hanna Scolnicov and Peter Holland, Cambridge U. P., Cambridge, 1991. 30–55.

Williamson, Claude C. H. (ed.): *Readings on the Character of Hamlet 1661–1947*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1950.

Wilson, Dover J.: *What Happens in Hamlet*, Cambridge U. P., Cambridge, 1935.