

## Bernáth András

SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar

ORCID:0000-0002-3494-9666

### „Jöjj, drága tőr!”

Szerelem, szülői tiltás és öngyilkosság Shakespeare három drámájában (Rómeó és Júlia, Szentivánéji álom, Hamlet)

#### Absztrakt

*A generációk közötti konfliktusok egyik tipikus esete a szülők befolyása a fiatalok szerelmére és párválasztására, a szülői tiltás és annak olykor tragikus következményei. Shakespeare három drámájának filológiai elemzése e motívum kapcsán kitér a színmű céljára, a fiatalok döntéseire, a végzet hatalmára és az öngyilkosság kérdésére is. A Rómeó és Júliában a két család ősi viszálya mellett meghatározó a Capulet családon belüli konfliktus is: Capulet döntése Júlia házasságáról. Ez a motívum a Szentivánéji álomban is megfigyelhető, Egeus és Hermia révén, majd a betétdarabban, Pyramus és Thisbe tragikomédiájában is. A Hamletben Polonius szintén eltiltja Opheliát Hamlettől, és az öngyilkosság kérdése is felmerül. A három dráma és a korszellem tükrében Rómeó és Júlia kettős öngyilkossága nem feltétlen szükségszerű megoldás, hanem elhamarkodott, sőt erkölcsileg megkérdőjelezhető tettként is értelmezhető.*

**Kulcsszavak:** Shakespeare, Rómeó és Júlia, Szentivánéji álom, Hamlet, generációs konfliktusok, öngyilkosság, a színmű célja

#### Abstract

“O, happy dagger”: Love, parental ban and suicide in three of Shakespeare’s plays (Romeo and Juliet, A Midsummer Night’s Dream, Hamlet)

*A typical generational conflict is the parental influence on the young lovers and their choice of marriage: parental ban and its sometimes tragic consequences. A philological analysis of this motif in three of Shakespeare’s plays discusses the purpose of playing, the choices of the young lovers, fate and suicide. Although the basic conflict in Romeo and Juliet is the ancient feud between the two households, the conflict within the Capulet family is also decisive: Capulet’s choice of Juliet’s marriage. This motif can also be found in A Midsummer Night’s Dream, through Egeus and Hermia, and in the play within the play, the tragicomedy of Pyramus and Thisbe. In Hamlet, Polonius also bans Ophelia from Hamlet, and the issue of suicide also recurs. In light of these three plays and the conventions of the age, Romeo and Juliet’s double suicide is not necessarily inevitable, but can also be seen as overhasty and morally arguable.*

**Keywords:** Shakespeare, Romeo and Juliet, A Midsummer Night’s Dream, Hamlet, generational conflicts, suicide, the purpose of playing

#### Bevezetés: drámai konfliktusok és a színház mint tükör

A drámákban gyakori konfliktusforrás, hogy a szülők beleszólnak a fiatalok szerelmi életébe és párválasztásába. Ez Shakespeare-nél is többször felmerülő motívum, a tragédiákban és a vígjátékokban egyaránt. A legismertebb példája minden bizonnyal a Rómeó és Júlia, de megtalálható a Szentivánéji álomban és a Hamletben is. Noha a két tragédiában nem ez a fő konfliktus, hiszen a Rómeó és Júlia a két család ősi viszályán alapul, a Hamlet pedig a címszereplő

és Claudius király ellentétén, mindkét műben jelentős szerepet játszik a cselekmény kibontakozásában és a tragikus végkifejletben.

A szerelem és az azzal kapcsolatos nehézségek, bonyodalmak az irodalom és általában a művészetek egyik alapvető, örök témája, amint azt Lysander is megállapítja a *Szentivánéji álom* elején, Arany János fordításában: „Ó, jaj! a hű szerelmek folyama, / Amennyit én olvastam, vagy regében / Hallottam, kényelmes nem volt soha” (I. felvonás, 1. szín). Hermia szintén hangsúlyozza, hogy „a hű szerelmet akadály / Gyötörte mindig.” Az egyik akadály, amelyet Lysander említ a felsorolásában, ha „a rokonság választása dönté.” Hermia ebben is egyetért kedvesével: „Ó, kész pokol! szeretni más szemével.” Shakespeare ezt a motívumot bontja ki az athéni szerelmesek vígjátékában, de a veronai szerelmesek tragédiájában és a dán királyfi tragédiájának egyik szálaként is, Hamlet és Ophelia szerelmének a bemutatásával.

Mindhárom dráma Shakespeare legnépszerűbb, leggyakrabban játszott darabjai közé tartozik, de vajon mi lehetett a szerző célja ennek az egyébként is gyakori motívumnak a visszatérő, többféle dramatizálásával? A művek eredeti, reneszánsz korabeli jelentősége mellett kérdés az is, hogy az hogyan viszonyul a modern értelmezésekhez. Bár a téma örök, már az antikvitásban is előfordul, amire Shakespeare vígjátéka is utal, a modern nyugati társadalmakban a fiatalok szerelmi életében és a párválasztás kérdésében is jelentős változások történtek. Megváltozott ugyanakkor a végső, halállal kapcsolatos kérdésekhez való hozzáállás is, többek között az öngyilkosság megítélése, amely mindhárom műben felmerül.

A konfliktus különböző ábrázolásaival kapcsolatban érdemes megvizsgálnunk a színház szerepét is. Hamlet híres meghatározása szerint – szintén Arany fordításában – a színjáték célja, „hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (III. 2.). Kéry László szerint e szavak minden bizonnyal „Shakespeare nézeteit fejezik ki” a saját, reneszánsz színházáról, illetve a színjátszás mindenkori feladatáról (Kéry 1964: 63), Géher István pedig felhívja a figyelmet, hogy „Shakespeare tükrében” magunkra is láthatunk (Géher 1993: 9). Hamlet e szavai szerint tehát a színház az emberi természetet tükrözi, és főként erkölcsi kérdésekkel foglalkozik: nemcsak az erényt, a jót és az értékeset mutatja fel, hanem a gúnyt is. Utóbbit értelmezhetjük úgy, hogy a színház tükrözi az erkölccsel kapcsolatos visszásságokat is, vagy ha úgy tetszik, olykor görbe tükröt tart, a gúny vagy az irónia, paródia és a szatíra eszközeivel élve. Ez magyarázattal szolgálhat arra, hogy az antik műfaji tisztaságot felrúgva, Shakespeare tragédiáiban szép számmal találhatunk komikus elemeket is, és viszont, a komédiákban is tragikus epizódokat, e három műben is, jelentősen árnyalva a felvetett problémákat. A természet mellett fontos a korszerűség is, amelyet már Kéry is tárgyalt: a színház az időnek, a kornak is tükröt tart. Ez természetesen vonatkozik Shakespeare korára, ugyanakkor a modern előadások esetében az adott korra, így a mi korunkra is, hiszen a színházi előadás és annak a tükré mindig az adott pillanatban működik. A drámák által felvetett és a színházban tükrözött erkölcsi kérdéseket – „az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét” – azonban érdemes nemcsak a mi modern korunk tükrében nézni, hanem az eredeti kor világképe, erkölcsi normái alapján is megvizsgálni.

A színház mint tükör a *Hamlet*ben nemcsak elméletben, hanem gyakorlatban is megjelenik, amikor Hamlet kérésére a *Gonzago megöletése* című dráma adaptációját, *Az egérfogó* című színdarabot adják elő a vándorszínészek a dán királyi udvarban (III. 2). A színház a színházban tükröt tart a tragédia szereplőinek: elsősorban Claudius királynak és Gertrud királynénak, de a többieknek is, akik egy jelenet erejéig az alkalmi előadás nézőivé válnak, így magának Hamletnek is. *Az egérfogó* jelentőségét a *Hamlet*ben már én is vizsgáltam (Bernáth 2017), és azt is, hogyan tükrözi a dráma Shakespeare korát (Bernáth 2013; 2021). A színház a színházban azonban megfigyelhető a *Szentivánéji álomban* is, ahol *Pyramus és Thisbe* betétdarabja szintén tükröt tart a vígjáték ifjú szerelmeseinek, anélkül, hogy ezt az előadók vagy a nézők megjegyeznék. Az alkalmi előadás és a körülményei – a *Hamlethez* hasonlóan – érintik a színjátszás általános kérdéseit is: mi is magának a színjátéknak a célja, mit, miért és hogyan adjunk elő? A mesteremberek természetesen korántsem olyan tudatosan állítják színpadra a választott művet, mint Hamlet, azzal mégis reflektálnak a dráma fő problémáira, akaratlanul is.

*Pyramus és Thisbe* története ugyanakkor Rómeó és Júlia tragédiájához is igen közel áll: Ovidius története Shakespeare tragédiája egyik forrásának is tekinthető. A *Szentivánéji álomban* található betétdarab, Ovidius Shakespeare általi feldolgozása a lelkes mesteremberek sajtósá-gos előadásában így nemcsak a vígjáték szereplőinek tart tükröt, hanem Shakespeare korának és színjátásának, benne a *Rómeó és Júliának* is: annak a kommentárjaként is felfogható. Úgy gondolom, hogy ez a metadramatikai jelleg nemcsak ezekre a betétdarabokra, hanem tágabb értelemben is érvényes. Tükröként – vagy görbe tükröként – a színjáték kommentárként szolgálhat nemcsak általában a kornak, hanem a más, hasonló témájú, a közönség által ismert műveknek, tovább árnyalva a felvetett problémákat, illetve segítve azok értelmezését. Erre teszek kísérletet a három dráma összehasonlító elemzésével. A céloom tehát nemcsak az, hogy megvizsgáljam a hasonló motívumokat, különösen az említett generációs konfliktusokat és az azokra adott különböző válaszokat, hanem az is, hogy bemutassam, hogyan árnyalják e drámák egymás jelentését. Milyen tükröt tart, és hogyan segítheti a *Szentivánéji álom* (1595-1596) a vele közel egykorú *Rómeó és Júlia* (1594-1595) megértését, illetve a néhány évvel később keletkezett *Hamlet* (1600-1601) a korábbi tragédia értelmezését (Evans 1997: 81-83)? Az elemzések a drámák angol szövegeit veszik alapul, amelyekre a jegyzetekben utalok, idézve néhány kulcsmondatot, miközben a tanulmányban több magyar fordítást is idézek, helyenként rámutatva azok pontatlanságaira is, amelyek az értelmezést is jelentősen befolyásolhatják.

### **Rómeó és Júlia: a generációk konfliktusa és a végzet hatalma**

A *Rómeó és Júliában* a generációs konfliktus fokozatosan bontakozik ki, kezdetben a két család ősi konfliktusának az árnyékában, a dráma második felében azonban meghatározóvá válva a tragédiában. A kar prológusa (Kosztolányi Dezső fordításában Előhangja), amely egy szonettben előre összefoglalja a cselekményt, nem is említi a Capulet családon belüli konfliktust, csak a „két nagy család” vak gyűlöletét és harcát: „polgárvér fertezett polgárkezet.” A tragédia lényegét leginkább a szonett második négyesorosa ragadja meg:

Vad ágyékukból két baljós szerelmes  
Rossz csillagok világán fakadott,  
És a szülők, hogy gyermekük is elvesz,  
Elföldelik az ősi haragot.  
(Shakespeare, *Rómeó és Júlia*, Előhang, Kosztolányi Dezső fordítása)

Ez a közismert összefoglaló a tragédia okaként a végzet hatalmát hangsúlyozza: a „baljós” szerelmeseket a „rossz csillagok” befolyásolják, de a haláluk után az ősi harag is sírba száll. Ezek szerint a főszereplők olyan áldozatok, akik a halálukkal békét hoznak: tulajdonképpen ártatlannak, akiknek sorsszerű a találkozása, a szerelme és a halála is, de nem hiábavaló, hiszen a két család közötti gyűlölet és a harc végét jelenti. Ez Kéry László értelmezése is, aki szerint „a fiatalok áldozatnak tekinthetők a megbékélés oltárán” (Kéry 1959: 38).

Úgy vélem azonban, hogy ez a megállapítás csak részben igaz, és összességében vitatható: a prológushoz hasonlóan nemcsak rövid, hanem kissé sommás, bár általánosnak tekinthető vélemény. A szonett igen erőteljes és hatásos, tömörségében azonban leegyszerűsíti a drámát és a tragédia okát is. Ez a magyar fordításokról még inkább elmondható, mint az eredeti, angol szövegről, amely a fiatalok tragikus halálánál egyértelműen utal az öngyilkosságukra, bár ott is csak a baljós csillagok után, mintegy azok hatására. Az angol nyelvű prológus 6. sora szó szerint magyarul, saját fordításban, a következő: „Egy rossz csillagzat alatt született szerelmes-pár öngyilkosságot követ el”<sup>1</sup>. Ez a részlet nemcsak Kosztolányi fenti fordításában vész el, hanem Mészöly Dezső (Shakespeare 1956) és Nádasdy Ádám (Shakespeare 2003) újabb fordításaiban is, akik szintén nem utalnak a prológusban a főszereplők öngyilkosságára. A cselekményből természetesen ez később kiderül, bár, ahogy látni fogjuk, a fordítások helyenként má-

<sup>1</sup> “A pair of star-crossed lovers take their life” (Prologue, 6). Shakespeare, W. *Romeo and Juliet*. The Folger Shakespeare. Mowat, B., Werstine P. (szerk.). <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/read/PRO/>. Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.

sutt is pontatlanok, illetve vitathatók. A kérdés tehát, amely már a prolóógus kapcsán is felmerülhet, hogy az öngyilkos fiatalok mennyiben tekinthetők ártatlan áldozatoknak, illetve szükségszerű és elkerülhetetlen-e egyáltalán a haláluk?

Az első jelenet rögtön a Capulet és a Montague ház viszályát, a két család szolgái közötti utcai harcot mutatja be, amelyben a szerelmes Rómeó nem vesz részt, csak Tybalt, Júlia unokaöccse, aki a gyűlöletet képviseli. A második jelenetben már megjelenik Paris is, Escalus herceg rokona, hogy feleségül kérje Júliát az apjától. Capulet azonban ekkor még nem ígéri neki a lányát, akinek a fiatal korát hangsúlyozza, és két évvel elhalasztaná az esküvőjét, de meghívja Parist a vasárnapi bálba, hogy ott udvaroljon a lányának, és próbálja meghódítani őt. Ekkor még Rómeó nem is ismeri Júliát, hanem másba szerelmes, csak azért megy el a Capulet-bálba, ahová ő nem is hivatalos, hogy az imádott Rózával találkozhasson. Ott azonban találkozik Júliával, kölcsönösen egymásba szeretnek, és hirtelen felgyorsulnak az események. A főszereplők már másnap összeházasodnak, titokban, Lőrinc barát segítségével, Rómeó pedig közvetlenül az esküvő után egy újabb utcai összecsapásban megöli Tybaltot, ezért száműzik Veronából. A város elhagyása előtt még elhálja a nászéjszakát Júliával, aki azonban titokban tartja a házasságot, arról csak Júlia dajkája értesül, de ő sem árulja el a titkot.

Ekkor éleződik ki a Capulet családon belüli generációs konfliktus: Capulet most már mielőbb Parishoz adná a lányát. Az esküvő időpontját rögtön Tybalt halála után kitűzik, alig három napra rá. Júlia erről csak a nászéjszakája után értesül, és először tiltakozik:

JÚLIA  
Szent Péter templomára esküszöm,  
És Szent Péterre, nem leszek arája.  
Mért e sietség? (III.5.)

Azonban Júlia továbbra sem fedi fel, hogy ő már házas, így Capulet hajthatatlan:

CAPULET  
De szedd a lábacsikád csütörtökön,  
Menj Párisra Szent Péter templomába,  
Vagy gúzsba kötve húzlak el odáig. (III.5.)

Júlia tesz még egy kétségbeesett próbálkozást, de apja meg sem hallgatja, hanem ingerülten, igen durván megfenyegeti a lányát, hogy kitagadja. Ha ellenszegül, tőle akár meg is halhat:

JÚLIA  
Így térdenállva kérlek, jó atyám,  
Légy most türelmes és hallgass meg engem.

CAPULET  
Kösd fel magad, te cafka, lázadó rongy.  
Mondom tehát – ott légy csütörtökön,  
Másképp ne is kerülj szemem elé te.  
Ne szólj, ne mukkanj, még csak meg se pisszenj. [...]  
Mindjárt csütörtök: tedd kezed szívedre:  
Ha itt maradsz, övé lész, s hogyha nem,  
Kösd fel magad, koldulj, dögölj az utcán,  
Mert rólad akkor leveszem a kezem  
És – Isten úgy segítjen – kitagadlak.  
Fontold meg ezt, én nem szegem meg esküöm. (El) (III.5.)

Júlia ekkor ismét Lőrinc barát segítségét kéri, aki egy valóban „kétségbejítő” (IV.1., Kosztolányi ford.), illetve „kétségbeesett” (Nádasdy ford., lásd alább), igen kockázatos és vitatható tervet eszel ki, hogy megakadályozzák az újabb esküvőt. Ő sem árulja el senkinek, hogy Júlia már házas, ehelyett egy bájitalt ad neki, amellyel a tetszhalál állapotába kerül. Júlia úgy tesz, mintha beleegyezne az újabb esküvőbe, és apja bocsánatáért könyörög, hogy korábban ellenszegült neki, azt állítva, hogy megbánta ezt a bűnét, mégpedig szentgyónás keretében, Lőrinc

barátnál (IV.2.). Ezután beveszi a bájtalt, és a barát is úgy tesz, mintha Júlia és Paris esküvőjére készülne.

Az újabb nász helyett azonban gyászszertartás és temetés lesz, mivel mindenki elhiszi, hogy Júlia meghalt: a tetszhalottat felravatalozva előbb a fent is emlegetett Szent Péter templomba, majd a Capulet-kriptába viszik. Rómeó nem kapja meg Lőrinc barát üzenetét, hogy Júlia él, hanem a barátja, Boldizsár (Mészölynél és Nádasdynál Baltazár) értesíti, hogy Júlia meghalt, ezért kétségbeesésében az öngyilkosság mellett dönt. Negyven aranydukátért halálos mérget vásárol a szegény, de vonakodó Patikáriustól, aki hangsúlyozza, hogy az ilyen mérgek árusítását szigorúan tiltja a törvény, csak a szegénysége miatt ad belőle. Rómeó azonban eltökélt: „Beveszek én, gyógyító, drága mérgek, / Ha Júliámhoz a sírboltba érek” (V. 1.). Kosztolányi fordítása itt sem teljesen szövegű, Nádasdy ezúttal is pontosabb: „Jöjj, szíverősítő, nem vagy te mérgek; / segíts, mikor majd Júliához térek”<sup>2</sup>. Rómeó tehát szíverősítőnek nevezi: bár tudja, hogy halálos mérget vásárolt, úgy véli, hogy az gyógyírt jelenthet a bánatára, ha a szerelmét követheti a halálba. Visszatér száműzetéséből Veronába, és Júlia mellett, a kriptájában mérgezi meg magát, rövidebbel azelőtt, hogy Júlia felébred a tetszhalálból – előtte azonban még megöli a kriptánál Parist is, aki a halottnak vélt menyasszonyát gyászolja.

Amikor Júlia felébred, és megpillantja a halott Rómeót, ő is inna a méregből, de az elfogyott, így Rómeó szájáról próbál pár cseppet nyerni. Kosztolányi fordításában: „Megcsókolom szád. Tán csüng rajta pár / Csöpp, hogy halálba üdvözítsen engem” (V. 3.). A dráma vallásos keretében érdekes kérdés lehetne, hogy a mérgek, illetve az öngyilkosság valóban üdvözíthet-e: ahogy látni fogjuk, ez a *Hamlet*-ben egészen konkrétan felmerül majd. Valójában azonban ezek csak Kosztolányi szavai, akinek ezúttal is vitatható a fordítása. Nádasdy itt is pontosabb: „Add a szádat, / hátha akad még egy kis mérgek ott, / mely gyógyszerként a halálba segít”<sup>3</sup>. Júlia tehát az angol szövegben itt nem beszél üdvösségről, bár a mérget ő is gyógyszernek vagy erősítőszernek nevezi, amely átsegíthetné a halálba, ha nem is a mennyországba. Ő is eltökélt az öngyilkosságot illetően, amit végül Rómeó törével követ el. Kosztolányi szavaival: „Jöjj, drága tőr! / Ez hüvelyed. (Magába döfi) Itt rozsdásodj te: ölj meg!” (V.3.). Nádasdynál: „Jöjj, édes tőr, / ez jobb hüvely neked – s add a halált! (Leszúrja magát, és meghal)”. Drága vagy édes a tőr, amely Júlia halálát okozza? E két szó között talán nem olyan lényeges a különbség, az angol szövegben mindenesetre leginkább boldog<sup>4</sup>: Júlia arra céloz, hogy a tőr nemcsak neki segít, hogy végezzen magával, hanem a fegyver is boldog lehet, hogy az ő szívébe kerülhet, ott rozsdásodhat meg.

Rómeó és Júlia halála után, meghallgatva Lőrinc barát és Boldizsár (ill. Baltazár) magyarázatát, Capulet és Montague békét köt, miközben arról értesülünk, hogy Rómeó anyja is meghalt: behalt a fia száműzetése miatti bánatába. Úgy határoznak, hogy aranyszobrot emelnek Rómeónak és Júliának, emlékül a „mártír-gyermekeknek” – legalábbis Kosztolányi fordításában. A tragikus sorsú szerelmesek Mészölynél is „mártír gyermekek, mind a ketten”, Nádasdynál viszont „szép áldozatai egy rút viszálynak” (V.3.). Utóbbi megint pontosabban adja vissza az angol szöveget, amely szerint az ellenségeskedés szegény áldozatairól van szó, nem mártírokról van szó<sup>5</sup>.

A fiatalok tehát a szülők szerint is a két család viszályának az áldozatai, a konklúzió megerősíti a prológusban elhangzottakat. Ismét felvethető azonban a kérdés, hogy ártatlan áldozatokról beszélhetünk-e, mert ha igen, akkor talán valóban helytálló lehet a mártírok, azaz vértanúk emlegetése, ahogy azt a fenti, szabadabb magyar fordításokban láttuk, illetve Kéry értelmezésében „a megbékélés oltárán” (Kéry 1959: 38). Ezek igen erőteljes, vallásos kifejezések, még akkor is, ha csak képletesen használjuk őket. Hogyan vélekedjünk ugyanakkor a fiatalok öngyilkosságáról, vagy Rómeó gyilkosságairól, különösen a dráma keresztény keretében? Bár néhány fordító, ahogy láttuk, talán túlzásba is esik a vallásos kifejezések használatával, az angol szövegben is hangsúlyosak a keresztény, katolikus utalások: többek között Szent Péterre és a

<sup>2</sup> “Come, cordial and not poison, go with me / To Juliet’s grave, for there must I use thee” (5.1.90-91).

<sup>3</sup> “I will kiss thy lips. / Haply some poison yet doth hang on them, / To make me die with a restorative” (5.3. 169-171).

<sup>4</sup> “O, happy dagger, / This is thy sheath. There rust, and let me die” (5.3. 174-175).

<sup>5</sup> “Poor sacrifices of our enmity” (5.3. 315).



templomára; a szálakat jelentős részben egy ferences szerzetes, Júlia, illetve Rómeó gyóntató-papja bonyolítja. Érdekes lehet ezért azt is megvizsgálni, hogy a szereplők tettei mennyiben egyeztethetők össze ezekkel az általuk is gyakran hangoztatott keresztény fogalmakkal vagy elvekkel.

Lőrinc barát a kockázatos tervével eredetileg éppen Rómeó és Júlia öngyilkosságát szeretné megakadályozni. Rómeó már Tybalt megölése és a száműzetése után ezzel fenyegetőzik, amikor kétségbeesésében először mérget, majd gyilkos kést kér Lőrinc barátától, végül tört ránt.

ROMEO

Hát nincs-e mérged, gyilkos-élű késed,  
Más gyors halálad, mely nem ily cudar,  
Hogy ezzel ölsz meg engem: „számkiűztek”?  
Pokolba bömbölik e szót, atyám,  
A kárhozottak: hogy van hát szived,  
Szent gyóntatóm, én jámbor bűnbocsátóm,  
Kit karjaim a kebelemre fűztek,  
Széttépni szívem ezzel: „számkiűztek”?  
[...]  
Aminthogy e név átkozott keze  
Gyilkolta meg öccsét. Ó, mondd, atyám,  
Testem miféle hitvány részein  
Lakik e név? Mondd meg, hogy összedöntsem  
E rút tanyát.  
Tört ránt

LŐRINC

El a kezét, te örült:  
Hát férfi vagy te? Külsőd ezt kiáltja:  
Könnyűd egy asszonyé s garázda teted  
Egy oktalan, bősziült vadállaté,  
Te férfi-képet hordó, képtelen nő!  
Mindenre képes, képtelen vadállat!  
Megrémítettél: szent rendünkre mondom,  
Bölcsőbb, különb legénynek véltelek. (III.3.)

Kosztolányi fordítása megint pontatlan: a ferences szerzetes, amikor megakadályozza Rómeó öngyilkosságát, nem örültnek nevezi, hanem a kétségbeesését ostorozza<sup>6</sup>. Később ugyan valóban oktalan vadállatnak, illetve gyengének, férfiatlannak hívja az öngyilkosságra való hajlama miatt, de már a jelenet elején, közel száz sorral fentebb „halálos bűnnek” nevezi Rómeó kétségbeesését, már a „durva hálátlanságát” is, hogy nem értékeli Escalus herceg kedvező ítéletét, aki a halálbüntetést, amely Tybalt megöléséért járna, száműzetésre enyhíti<sup>7</sup>.

Később Júlia is hasonlóan cselekszik, miután Parishoz akarják adni: kétségbeesésében szintén tört ránt Lőrinc jelenlétében.

JÚLIA

Ne mondd, atyám, hogy hallottál felőle,  
Ha biztos eszközt nem mondsz ellene:  
Ha bölcsességgel nem segítheti,  
Mondd bölcsnek akkor elhatározásom  
És majd segíték rajta én e tőrrel.  
[...]  
Hogy köztem és átkom között a bíró  
E véres tőr lesz és eldönti azt,  
Amit korod s okosságod hatalma

<sup>6</sup> “Hold thy desperate hand!” (3.3.118).

<sup>7</sup> “O deadly sin, O rude unthankfulness!” (3.3.25).

Nem oldhatott meg tisztességesen.  
 Ne késlekedj: én vágyom a halálom,  
 Ha gyógyszerem szavadba nem találok. (IV.1., Kosztolányi Dezső ford.)

A barát csak ezután javasolja a bájitalt: „Várj, leányom. / Dereng valami, mely éppen olyan kétségbeesett, / mint az, amit el kívánunk kerülni” (IV.1., Nádasdy Ádám fordítása). A valóban kétségbeesett terv azonban balul sült el, és Rómeó és Júlia öngyilkosságán túl Paris is az áldozatul esik.

A drámában többször is találkozunk félreértésekkel és látszólag véletlen egybeesésekkel, kérdés azonban, hogy azok mennyire véletlenek vagy sorsszerűek. Már Rómeó és Júlia találkozása is sorsszerűnek tűnik: ahogy említettem, Rómeó nem is hivatalos a Capulet-bálra, bár ott már aligha kerülhetné el Júliát. Az időzítés többször is szerencsétlen: Mercutio és Tybalt halála éppen Rómeó és Júlia esküvőjét követi, Rómeó először nem is gyilkolni, hanem békíteni szeretne Tybalt és Mercutio között. Később János barát nem éri el a száműzött Rómeót Lőrinc barát üzenetével, Boldizsár (Baltazár) viszont igen. Végül Rómeó túl korán érkezik meg a Capulet-kriptába a tetszhalott Júliához, illetve Júlia túl későn ébred fel a bájital hatása alól, amikor Rómeó már megmérgezte magát. Azonban tényleg csupán a szerencsétlen csillagzatok felelősek a tragédiáért: a végzet hatalma, vagy a szereplők saját, olykor vitatható döntései és tettei is? Teljesen sorsszerű és elkerülhetetlen a tragédia, vagy esetleg más megoldás is kínálkozna a konfliktusok megoldására? Ennek eldöntésében, valamint az erkölcsi kérdések megítélésében a másik két dráma is segíthet, amelyekben több hasonló motívumot is találunk, így tükröt tartanak a veronai szerelmeseknek is.

### **Szentivánéji álom: apai szigor és a fiatalok találékonysága**

Láttuk, hogy a generációs konfliktus a *Rómeó és Júlia*ban fokozatosan bontakozik ki, és csak a tragédia közepétől éleződik ki. A *Szentivánéji álom* viszont egy hasonló konfliktussal kezdődik: Hermia már az első jelenetben halálos veszélybe kerül, annak ellenére, hogy egy vígjátékról van szó. Egeus Demetriusnak szánja a lányát feleségül, aki azonban Lysanderbe szerelmes. Hermia bátran szembezáll az apjával, aki ezért Theseushoz, Athén urához fordul, és a város ősi jogára hivatkozik.

EGÉUS  
 Panasszal és bosszúsággal teli  
 Jövök leányom, Hermiám iránt. [...]  
 [...]  
 Athéne ős jogán követelem,  
 Hogy mint enyémmel bánhassak velem,  
 S vagy e derék ifjúnak adjam őt,  
 Vagy a halálnak, mit törvényeink  
 Rögtön fejére szabnak ily esetben.  
 (Shakespeare, Szentivánéji álom, I.1., Arany János fordítása)

Az Egéus által felvázolt patriarchális társadalomban a leány az apa tulajdona, ő dönt a lánya férjéről, sőt, az életéről is, ha ellenszegül az apjának. Theseus egyetért Egéusszal, Hermia nem mehet máshoz, csak akit az apja választ, különben tényleg a halál vár rá, vagy még egy lehetősége van: örökre le kell mondania a férfiak társaságáról: „Halállal halni meg, vagy mindörökre / Számúzni férfi-körből tenmagad” (I.1.). Erre azonban Hermia nem hajlandó.

Amikor Lysander arra kéri Demetriust, hogy mondjon le Hermiáról: „Bírod, Demetrius, atyja szerelmét;/ Hagyd nékem a leányét; vedd el apját”, Egéus megerősíti a patriarchális felfogást:

EGÉUS  
 Gúnyos Lysander! jó, ő birja hát  
 Szerelmem, és ez néki adni kész,  
 Ami enyém! A lány enyém; azért  
 Demetriusra átruházom őt. (I.1.)

Hermia nem mond le Lysanderről, hanem az élete kockáztatása árán is kitart mellette, követi őt a városon kívülre, noha még nem a férje, mint a száműzött Rómeó Júliának. Lysander hangsúlyozza: „Ott elvehetlek, édes Hermiám, Athéne zord törvénye ott nem ér” (I.1.) Hermia egyetért:

HERMIA

Kiöntve gondtól dadogó szívünk -

Lysander és én össze ott jövünk;

S onnan, Athénének fordítva hátot,

Megyünk keresni új hont, új barátot.

(I.1.)

A cselekmény időpontja nincs megadva egyik drámában sem, nyilvánvaló, hogy olyan történetekről van szó, amelyek nagyrészt fiktiivék, részben meseszerűek, egymástól (és a Shakespeare-korabeli Angliától, illetve tőlünk is) távoli helyszíneken és korokban játszódnak, eltérő törvényekkel és szokásokkal. Természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül a műfaji sajátosságokat sem: amíg a vígjátékok konfliktusai a végkifejletre rendre megoldódnak, addig a tragédiákban látszólag elkerülhetetlenül haladunk a főszereplők halála felé, különösen a tragikus fordulat – ebben az esetben Mercutio halála – után. Mégis nyilvánvaló párhuzamot találhatunk a két dráma generációs konfliktusai között, és így már a *Szentivánéji álom* elején is egy olyan utalást, amely alapján Júlia elkerülhetné a tragédiáját. Ha ő is nyíltan felvállalná Rómeó iránti szerelmét, akár kockázatokat is vállalva, mint Hermia, elkerülhetné a nem kívánt házasságot Parisszal, különösen úgy, hogy ő már férjhez is ment Rómeóhoz.

A drámákban felvázoltak alapján Hermia valójában még nehezebb helyzetben van, mint Júlia, hiszen a Capulet lányt nem sújtaná hasonló törvény, ha ellenszegülne az apjának. Így talán ő is követhetné Rómeót a városon kívülre, hogy máshol kezdjenek új életet. Nem azért, hogy ott férjhez menjen hozzá, hiszen az már megtörtént, hanem csak azért, hogy elmeneküljön az atyai szigor, az Egéushoz hasonlóan hajthatatlan, mérgében dühöngő Capulet elől, illetve egyszerűen azért, hogy kövesse a férjét, aki nem maradhat Veronában. Felvethető persze az is, hogy ha Júlia felfedné a házasságát, akkor erre talán sem lenne szüksége, és sokkal egyszerűbben elkerülhetné a második esküvőt. Attól valójában nem is kellene tartania, hiszen amennyiben a Rómeóval kötött házassága érvényes, nem is mehetne újra férjhez: aligha élhetne bigámiában. A házasság pedig minden jel szerint érvényes, hiszen a család köztisztelőben álló papja adta őket össze, majd a házasságot is elhálják.

Ráadásul Capulet éppen azért sürgeti az esküvőt Parisszal, mert azt hiszi, hogy a lánya Tybaltot gyászolja: csak azért búslakodik, nem pedig Rómeó száműzetése miatt. Júlia nem követi Rómeót Mantovába (ill. Mantovába), de azt állítja, örülne, ha ott megbosszulnák Tybalt halálát, sőt, abban még ő is szívesen közreműködne.

JÚLIA

Jaj, volna csak a kezeim között,

De megbosszúlnám a bátyám halálát.

CAPULETNÉ

Majd bosszút állunk érte mi, ne félj:

Tehát ne sírj. Elküldök Mantovába -

Ott bujdokol földönfutó gyanánt -

S olyan itókát adatok neki,

Hogy nyomban odamegy, ahol Tybalt van:

Aztán – remélem – megnyugszol te is.

JÚLIA

Nem nyugszom én meg sohase, nem én,

Míg Romeót nem látom végre – holtan.

Szegény szívem úgy fáj rokonomért:

Anyám, ha lelnél bárkit is, aki

Odavigye, olyan mérget kevernék,

Hogy Romeo, mihelyt megízleli,



Örökre alszik. Jaj, mi gyötrelmem,  
Hallom nevét s nem futhatok feléje,  
Hogy végtelen szerelmem – hű Tybaltért -  
Bosszút vegyen azon, aki megölte!

(Shakespeare, *Rómeó és Júlia*, III.5., Kosztolányi D. ford.)

Júlia nem őszinte, amikor Rómeó halálát kívánja, csak a megfelelési kényszer mondatja vele a fentieket, szavai mégis valóra válnak, amikor Rómeót hamarosan holtan látja viszont. Júlia szülei viszont az elszármított esküvővel a lányukat szeretnék felvidítani, mivel sejtelmük sincs a Rómeóval kötött házasságáról.

CAPULETNÉ

Hát gyermekem, apád, ki úgy imád,  
Hogy elriassa tompa bánatod,  
Olyan örömnappal lep meg maholnap,  
Amit te nem vársz és én sem reméltem.

(III.5.)

Paris is azt hiszi, hogy Júlia „Tybalt halálán sír-rí szakadatlan,” ezért apja „bölcse siettetni az esküvőt” (IV.1.). Paris ezt Lőrinc barátjának mondja, aki tudja, hogy ez nem így van, de nem világosítja fel őt Júlia bánatának valódi okáról, ahogy a Capulet szülőket sem: őket csak akkor, amikor már késő, és nemcsak Rómeó és Júlia, hanem Paris is halott.

Hermia tehát vállalja a szülői háztól távoli és a városon kívüli élet veszélyeit a szerelméért, bár Júlia sem kisebb veszélyt vállal a bájítallal, amit maga is érez, mielőtt kihörpinti. A vígjátékban a városon kívül további bonyodalmak történnek, a természetfeletti elemek, leginkább Puck közbeavatkozása miatt, de végül Hermia és Lysander összeházasodhatnak, miután Demetrius lemond Hermiáról, hogy Helénát vegye feleségül, Theseus pedig elutasítja Egéus kérését, hogy büntesse meg a fiatalokat. Rómeó és Júlia szerelme viszont a gyors házasságkötésük után is tragikus véget ér: ahogy láttuk, végül mindketten öngyilkosok lesznek. A *Szentivánéji álom* azonban további párhuzamokat is nyújt a tragédiával, a színház a színházban révén.

### Színház a színházban: Pyramus és Thisbe tragikomédiája

A *Szentivánéji álomban* az athéni mesteremberek egy színdarabbal készülnek, hogy Theseus és Hippolyta, „a fejedelem és fejedelemné előtt, menyezőjük estvénjén föllépjenek” (I.2.). Az előadás tehát egy alkalmi közjáték, amelyre a vígjáték utolsó jelenetében kerül sor, de már a második jelenetben elkezdik a készülődést rá. Vackor szerint: „No, hát a darab. – Egy igen siralmas komédia, Pyramus és Thisbe borzasztó kegyetlen haláláról” (I.2.). Valójában eredetileg egy tragédiáról van szó, amelynek forrása Ovidius *Átváltozások* című műve, de több feldolgozása is ismert: ahogy említettem, a *Rómeó és Júlia* is annak tekinthető. Az amatőr színjátékosok azonban nincsenek tisztában a színjátszás fortélyaival, de még az alapvető műfajokkal sem, ezért nevezi Vackor komédiának a tragédiát, amely az ő előadásukban – a szándékuk és a tudtuk nélkül – valóban nevetséges bohózzattá, tragikomédiává, illetve burleszkké változik, így felfogható a *Rómeó és Júlia* paródiájának is. Erre Kéry is rámutat, hivatkozva Barberre és Chambersre, aki „nem tartja lehetetlennek, hogy a *Rómeó és Júlia* szándékos paródiájával van itt dolgunk” (Kéry 1964: 136). A paródia kérdését felveti Taylor (1990) és Forey (1998) is, akik részletesen tárgyalják az antik és az angol forrásokat, bár ők nem a Rómeó és Júlia paródiájaként tekintenek Shakespeare vígjátékára, hanem Golding Ovidius-fordításának a paródiájaként. Samuel B. Hemingway szerint ugyanakkor a közjáték kétségtelenül nemcsak általában a romantikus szerelmi tragédiák burleszkkje, hanem konkrétan a *Rómeó és Júliáé* is (Hemingway in Harrison 1971: 209).

Vackor szerint Pyramus, akit a vígjátékban Zuboly alakít, egy olyan szerelmes, „ki csupa szerelemből gavallérosan megöli magát” (I.2.) Ez a meghatározás akár a Rómeó leírása is lehetne, természetesen ironikus megfogalmazásban. Vackor ugyan komolyan gondolja, amit mond, és Rómeó is kétségkívül tragikus hős, azonban Vackornak már ez a jellemzése is tréfásra sikerül, ahogy később Zuboly viselkedése és Pyramus-alakítása is. Ez pedig Rómeóra és az ő tragédiájára is komikus fényt vethet, annak a komikus kommentárja is lehet.

Ovidius babiloni történetében Pyramus és Thisbe két ellenséges család gyermekei, szomszédos házak lakói, de el vannak tiltva egymástól, ezért egy falhasadékon keresztül, titokban beszélgetnek és vallanak szerelmet egymásnak. Megbeszélnek egy találkát a városon kívül, Ninus sírjánál, egy szederfánál, ahová a lány, Thisbe érkezik hamarabb. Egy prédától véresszájú oroszlán azonban megzavarja és elriasztja a lányt a találka helyéről: Thisbének sikerül elmenekülnie, de a futás közben elejti leplét. Az oroszlán széttépi és összevérezi a ruhát, amelyet aztán az érkező Pyramus megtalál. Pyramus azt hiszi, az oroszlán megölte Thisbét, ezért kétségbeesetten kirántja a törét, és magába dőfi. Hamarosan Thisbe is visszatér, amikor a kedvese még haldoklik, és egy utolsó pillantást vet rá. Thisbe elkeseredésében ugyanazzal a törrel öli meg magát. Öngyilkossága előtt egy fohászt mond, hogy a szüleik közös sírba temessék őket, és a szederfa gyümölcse is feketén gyászolja őket. Mindkét kérése meghallgatásra talál<sup>8</sup>.

A rövid történet valóban tragikus, és számos párhuzamot találhatunk benne mind a *Szentiván-éji álom* fő cselekményszálával, mind a *Rómeó és Júliával*. Láttuk, hogy Egéus is ellenzi Hermia és Lysander szerelmét, akik elmenekülnek a városból. Pyramus és Thisbe története így végül tükröt tart nekik, bemutatva nemcsak a szülői tiltást és az arra adott válaszukat, hanem a vadonban rájuk leselkedő veszélyeket is. Bár Athén törvénye és a zsarnoki apa szigora elől sikerült elmenekülniük, a városon kívüli éjszakai kaland akár végzetes is lehetett volna a számukra: az ő romantikus történetük, a szerencsésen végződő komédiájuk is könnyen tragédiába torkolhatott volna.

A Pyramust alakító Zuboly már akkor komikusan viselkedik, amikor szinte minden szerepet maga szeretne eljátszani, majd amikor javasolja, hogy több prológust is fűzzenek a darabhoz és bizonyos szerepekhez, előre megmagyarázva mindent, nehogy a nézők megijedjenek a színpadi oroszlántól és kardtól, az eljátszott öngyilkosságoktól. Az is mulatságos, hogy a falat és a holdvilágot is színészek alakítják, akik előre elmagyarázzák a közönségnek a saját szerepüket. Ahogy láttuk, sommás, magyarázkodó prológust a *Rómeó és Júliában* is találunk, valójában többet is, nemcsak a tragédia elején, hanem a második felvonás előtt is. Zuboly számárrá változva is igen nevetségesen viselkedik, szintén nem szándékosan; az ráadásul egészen groteszk, hogy Titania, a tündérkirálynő pont így szeret bele, természetesen Puck csínytevése után, a szerelmi bájital hatására. A legkomikusabb azonban talán mégis a végső, tragikusnak szánt Pyramus-alakítása, szándéka ellenére megcsúfolva, kigúnyolva Ovidius hősét, különösen annak kétségbeesett és elhamarkodott tettét, öngyilkosságát.

PYRAMUS

„De hó! mi baj!  
 „De nézd, mi jaj!  
 „Mi szörnyű fájdalom!  
 „Szem, látod ezt?  
 „Még sem meredsz?  
 „Ó, kincsem, angyalom!  
 „Kendőd lehullt:  
 „Hah! vérbe fúlt?  
 „Ti fúriák, jövel!  
 „Ó, végzet! sors!  
 „Ölj, vágj, taposs;  
 „Rontsd, zúzd, oltsd éltem el!

(V.1.)

Miért komikus Zuboly alakítása, ha Ovidius története eredetileg tragikus: a fent ábrázolt pillanatot is, amikor Pyramus egy félreértés miatt öngyilkosságot követ el? A tragikomédia részben a színészi játékból, a gesztusokból is adódhat, részben a stílusból, de már abból is, hogy a történet önmaga paródiájává válik: Shakespeare vígjátékának a betétdarabjában Pyramus, amint megpillantja a véres kendőt, a fúriákat hívja, és rögtön leszúrja magát. Hyppolita meg is jegyzi: „Egy ilyen Pyramusért nemigen érdemes soká keseregni, remélem, kurta lesz” (V.1.). Ez az óhaj valóra válik, mert Thisbe is gyorsan leszúrja magát. Theseus megjegyzi: „Már csak az Oroszlán

<sup>8</sup> Ovidius. Átváltozások, Negyedik könyv. Devecseri Gábor ford.  
<https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#27> (Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.)

meg a Holdvilág maradt, a holtakat eltakarítani. [...] Csak epilógust ne! kérlek; egy ilyen játék nem szorul mentségre. / Semmi mentség! hiszen, ha minden szereplő meghal, egyiket sem illő gáncsolni” (V.1.).

Ez pedig a *Rómeó és Júlia* burkolt paródiájaként is értelmezhető: ahogy Pyramus elhamarkodottan ítél a véres kendő láttán, úgy Rómeó is a tetszhalott Júlia láttán, bár Rómeó legalább látja Júlia halottnak vélt testét, és őt már a barátja is értesítette Júlia haláláról és a temetéséről is. Pyramus és Thisbe Ninus sírjánál követ el kettős öngyilkosságot, Rómeó és Júlia is egy sírnál, a Capulet-kriptában. Rómeó ugyan joggal feltételezi, hogy a kriptában Júlia holttestét látja, hiszen ki gondolná, hogy valakit élve eltemetnek, öngyilkossága mégis elhamarkodottnak bizonyul: Júlia hamarosan felébred. Pyramus a sorsra és a végzetre hivatkozik, amikor öngyilkosságot követ el, feleslegesen, hiszen Thisbe még él, ahogy Júlia is él még Rómeó öngyilkosságakor. A *Rómeó és Júlián* is végigvonul a sorsra, a végzetre vagy a baljós csillagokra való hivatkozás, ahogy láttuk, már a prológustól kezdve.

*Pyramus és Thisbe* tragikus története a *Szentivánéji álomban* tehát tragikomédiába fullad, nemcsak az eredeti történet paródiájaként, hanem egyben annak egyik korabeli feldolgozása, a Rómeó és Júlia komikus kommentárjaként is. Bár a fenti párhuzamok Shakespeare tragédiája és Ovidius tragikus történetének a parodisztikus betétdarabként való feldolgozása között véletlenszerűnek is tűnhetnek, egyetértek azokkal a kritikusokkal, akik szerint itt a *Rómeó és Júlia* egy tudatos kommentárjával állunk szemben. Az apai tiltás és az öngyilkosság motívuma azonban nemcsak itt, hanem a *Hamlet*ben is előfordul, amely már igen komoly erkölcsi kérdéseket is feszeget, igaz, helyenként szintén komikus felhanggal.

### **Hamlet: szülői tiltás, gyász és az öngyilkosság kérdése**

Shakespeare későbbi nagytragédiájában Polonius szintén eltiltja a lányát a főhős iránti szerelmétől. Bár a *Rómeó és Júliához* hasonlóan a *Hamlet*ben sem ez a fő konfliktus, mégis meghatározónak bizonyul a cselekményben, és számos tanulsággal szolgál a néhány évvel korábbi és azóta is népszerű tragédia értelmezéséhez, szintén mintegy tükröt tartva annak.

POLONIUS

Nyíltan kimondva, én nem akarom,  
Hogy többet oly olcsó perced legyen,  
Hogy Hamlet úrral szót válts vagy beszélj.  
Légy rajta, kérlek; most járj útagon.

(Shakespeare, *Hamlet*, I. 3., Arany János ford.)

Capulettól vagy Egéustól eltérően Polonius nem szánja másnak a lányát, de nem bízik abban, hogy Ophelia a királyfi felesége lehet, és abban sem, hogy meg lehet bízni Hamlet udvarlásában. Ophelia alakját és a nők helyzetét Shakespeare korában már sokan vizsgálták: Showalter, másokhoz hasonlóan, hangsúlyozza a patriarchális társadalmat, a nők alárendelt, elnyomott szerepét, amit a másik két drámában is láthattunk (Showalter 1985). A *Hamlet* azonban alapvetően bosszúdráma, amelyben a szerelem csak másodlagos lehet: a főhős bosszút esküszik apja haláláért, megfogadva azt is, hogy ezentúl csak erre gondol (I.5.), örültséget színlel, és tulajdonképpen lemond a szerelméről is. Polonius mégis meg van győződve arról, hogy Hamlet Ophelia iránti szerelmébe, illetve Ophelia visszautasításába örült bele. Erre akár a fejét is tenné, és később valóban ez okozza a vesztét, amikor Hamlet megöli: a királyfi Poloniuszt a királynak véli, ezért leszúrja a királyné szobájában rejtőzködő és hallgatódzó kamarást (III.4). Ophélie ebbe beleőrül – nemcsak színleli az örültséget –. majd hamarosan meghal, ezért a bátyja, Laertes bosszút áll húga és apjuk halála miatt is. A két bosszúálló végül egymás keze által hal, a haldokló Hamlet pedig a királyt is megöli.

Hamlet és Ophelia szerelme nem teljesezhet be, esetükben a házasság fel sem merül, csak Ophelia temetésén fejezi ki a királyné, hogy ennek mégis fennállt volna a lehetősége:

KIRÁLYNÉ

Isten veled.  
Reméltem, Hamletemnek nője léssz,

Azt gondolám, nászágyadat vetem meg,  
Nem sírodat hintem, kedves leány. (V.1.)

Hamlet is túl későn vallja meg a szerelmét, Ophelia sírjába ugorva, és ott birokra kelve az őt gyászoló bátyjával:

HAMLET  
Szerettem Opheliát; negyvenezer  
Testvér szerelme, összefogva, nem  
Ér az enyimmel. – Mit tennél te érte? (V.1.)

Hamlet ugyan korábban is kifejezte a szerelmét és a hűségét egy szerelmeslevélben, amely Poloniuszhoz is eljutott (II.2.), a dráma cselekménye során azonban ennek nem igazán tapasztaljuk a nyomát. Hamlet és Ophelia találkozásakor Hamlet határozottan megtagadja szerelmét: „Én nem szerettelek” (III.1.), majd kolostorba küldi a megdöbönt lányt, és a színlelt előadás alkalmával is meglehetősen udvariatlanul bánik vele (III.2.).

Hamlet és Ophelia szerelme tehát jelentősen eltér a korábbi két drámában látottaktól, a hasonlóság leginkább az atyai tiltás, majd a lány tragikus halála, amely nem kizárólag a tiltás következménye, hanem Hamlet tetteinek is: Ophelia szerelme öli meg az apját, amit a lány nem tud feldolgozni ép ésszel. Ophelia halála és temetése azonban azért is tanulságos, mert felvetődik, hogy öngyilkosságot követett el. Ezt először az első sírásó veti fel, a temetői szín első sorában rögtön erkölcsi, vallásos kontextusba helyezve a kérdést: „El szabad temetni kereszttyén temetőbe egy olyan leányt, ki maga jószántából keresi az üdvösséget?” (V.1.)<sup>9</sup>. A kérdés természetesen komoly, még akkor is, ha a sírásókat Shakespeare korában bohócok játszották, amit Eörsi István a fordításában már a sírásó elnevezésével is jelez: „ELSŐ BOHÓC, a Sírásó szerepében” (Shakespeare 1990: 8). Nádasdy kissé szabadabb fordítása pedig már a bohóc fekete humorát is kifejezi: „Hogyhogy egyházi temetést kap ez a lány, ha ő maga destruálta a halálát?”

A két sírásó, ha humorosan is, de arról elmélkedik mintegy harminc soron keresztül, hogy vajon Ophelia vízbefúlása öngyilkosság volt-e, és ha igen, miért kap keresztény temetést, megszentelt temetőben, pap által. Végül arra jutnak, hogy ennek csak a rangja lehet az oka. „Ha őkelme nagy kisasszony nem lett volna, bizony kívül temetnék ám a kereszttyén temetőn” – mondja a második sírásó, Arany fordításában. Az első sírásó ezzel egyetért, és méltatlankodva megállapítja: „sajnos bizony, hogy az úri népnek több szabadsága van vízbe fojtani vagy felkötni magát, mint a többi kereszttyén felebarátjának”. Ez eszünkbe juttathatja a *Rómeó és Júliát* is, ahol a Patikárius csak a szegénysége és az arany csábítása miatt ad mérget Rómeónak, amit a veronai gazdag család sarja maga is elismer.

Ebben a tragédiában is szerepel egy pap, aki a temetési szertartást végzi.

PAP  
A temetésben annyit kedvezénk,  
Amennyit csak szabad: halála kétes,  
S ha egy parancsszó rendet nem zavar,  
Beszenteletlen várná e gödörben  
Ama vég-harsonát: imák helyett  
Cserép, kavics, kő hullna rá; de így  
Szűz díszre a virághintés, harangszó,  
S köz temető-hely megengedettett.

LAERTES  
Ennél több nem szabad?

<sup>9</sup> “Is she to be buried in Christian burial,/ when she willfully seeks her own salvation?” (5.1.1.) Shakespeare, W. Hamlet. The Folger Shakespeare. Mowat, B., Werstine P. (szerk.) <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/5/1/> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.

PAP

Több nem szabad,  
Fertőzve lenne gyászszolgálatunk  
A requiem-mel, mely békében elszállt  
Lelkekre mondatik.

(V.1.)

Stephen Greenblatt szerint Laertes kérdése túlmutat a tragédián, és Shakespeare korát, sőt a szerző saját életét is tükrözi, utalva nemcsak a domináns, keresztény világrépre, hanem a felekezeti konfliktusokra is. Az anglikán, protestáns szertartások jóval puritánabbak voltak a korábbi, katolikus szertartásoknál, a híveknek pedig emiatt gyakran hiányérzetük volt. Greenblatt szerint „Shakespeare minden valószínűség szerint visszatért Stratfordba a fia temetésére” és „minden bizonnyal ott állt, hallgatta az előírt protestáns temetési szertartás szavait” (Greenblatt 2005: 236). „Vajon Shakespeare elegendőnek tartotta-e ezt az ékesen szóló, egyszerű szertartást, vagy az a gyötrő hiányérzet kerítette hatalmába, hogy hiányzik valami?” – teszi fel a kérdést Greenblatt. „Mi szertartás még? – kiáltja Laertes a húga, Ophelia sírja mellett. – Ennél több nem szabad?” – kérdezi Laertessel együtt Greenblatt, amellet érvelve, hogy ezek a kérdések talán Shakespeare személyes gyászát és hiányérzetét is kifejezhetik. Greenblatt amellet is érvel, hogy talán Shakespeare is titkos katolikus volt, és ez a Hamletben is tükröződik. A lényeg azonban ezúttal nem feltétlenül a felekezeti különbség: „Ophelia temetésén a be-szentelési ceremónia elmarad, mert az öngyilkosság bűnét gyanítják a halála körül” (Greenblatt 2005: 236).

A pap tehát a lehető legkomolyabban megerősíti a sírásók félig-meddig vicces szavait. Ha Shakespeare korában valaki öngyilkosságot követett el, nem kaphatott keresztény temetést, nem temethették megszentelt földbe, csak a temető területén kívül, mert úgy gondolták, hogy az öngyilkosok elkárhoznak, mivel halálos bűnt követtek el, megszegve a „Ne ölj!” parancsát. A bűnüket pedig már nem állt módjukban formálisan megbánni, azaz meggyónni és azért elégtételt, penitenciát, bűnbánati cselekedeteket végezni. Laertes nem ért egyet ezzel a szigorral, mert ő meg van győződve Ophelia ártatlanságáról:

LAERTES

De tudd meg, durva pap,  
Szolgáló angyal lesz hugom, midőn te  
Ott lenn üvöltesz.

(V.1.)

A szertartási formalitásokon túl tehát a fő kérdés a halálon túli élet, az üdvözülés vagy a kár-hozat lehetősége. Ophelia „halála kétes” a pap szerint: nem biztos, hogy öngyilkos lett, csak fennáll a lehetősége. A halála lehet, hogy csak baleset volt, ahogy a patakparti fűzfáról a vízbe esett.

KIRÁLYNÉ

Egy gonosz ág letört; s ő maga is  
Gyom-ékszerével a siró folyamba  
Zuhant alá. Ruhája szétterülve  
Mint habléányt tartá fenn egy korig;  
Miközben régi nótákból danolt,  
Mint ki nem is gyanítja önbaját;  
Vagy oly teremtmény, ki a víz-elem  
Szülötte és lakója. Csakhamar  
Azonban ittas és nehéz ruhái  
Dallam-köréből levonák szegényt  
Sáros halálba.

(IV.7.)

Felvethető az is, hogy ha mégis öngyilkos lett, mert nem próbált meg kijönni a vízből, akkor sem egyértelmű a szándékosság, különösen nem a tudatosság, hiszen az apját gyászoló Ophelia elméje ekkor már megbomlott. Az öngyilkosságnak azonban már a gyanúja is elég, hogy a pap szigorát és a sírásók méltatlankodását váltsa ki.



Hamlet már az első monológja első soraiban az öngyilkosságról beszél, amelynek elkövetésétől csak az tartja vissza, amit Ophelia kapcsán is láttunk, legalábbis a többi szereplő szavaiból: a túlvilágtól, illetve az isteni büntetéstől való félelem.

HAMLET

Ó, hogy nem olvad, nem higul s enyész  
Harmattá e nagyon, nagyon merő hús!  
Vagy mért szegezte az Örökkévaló  
Az öngyilkosság ellen kánonát?  
Ó, Isten, Isten! mily unott, üres,  
Nyomasztó nékem e világi üzlet!

(I.2.)

A királyfi tehát kezdettől fogva tudatában van annak, hogy az egyház, illetve a Biblia, vagy maga Isten is tiltja az öngyilkosságot; bár a tízparancsolat ténylegesen magát a gyilkosságot tiltja, amit viszont Hamlet később többször is elkövet, a bosszúra irányuló kísérleteivel eleve arra törekszik. Most azonban maradjunk az öngyilkosság kérdésénél, amely később, a nagymonológjában is foglalkoztatja.

HAMLET

Lenni vagy nem lenni: az itt a kérdés.  
Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri  
Balsorsa minden nyűgét s nyilait;  
Vagy ha kiszáll tenger fájdalma ellen,  
S fegyvert ragadva véget vet neki?

(III.1.)

Ekkor azonban már mintha elfelejtette volna az az öngyilkosságot tiltó isteni parancsot, abban bízik, hogy a halált talán csak egy álom, elszunnyadás, végső nyugalom követi. Itt már csak az a gondja, hogy vajon milyen álmok következnek a halál után.

HAMLET

Meghalni – elszunnyadni – semmi több;  
S egy álom által elvégezni mind  
A szív keservét, a test eredendő,  
Természetes rázkódtatásait:  
Oly cél, minőt óhajthat a kegyes.  
Meghalni – elszunnyadni – és alunni!  
Talán álmodni: ez a bökkenő;  
Mert hogy mi álmok jőnek a halálban,  
Ha majd leráztuk mind e földi bajt,  
Ez visszadöbrent.

(III.1.)

„Ha nyugalomba küldhetné magát / Egy puszta törrel?” – teszi fel a kérdést Hamlet, ami eszünkbe juttathatja Rómeó vagy Júlia törét is, amit utóbbi végül drágának, édesnek, illetve boldognak hívott.

HAMLET

Ha rettegésünk egy halál utáni  
Valamitől – a nem ismert tartomány,  
Melyből nem tér meg utazó – le nem  
Lohasztja kedvünk,

(III.1.)

Hamlet tehát retteg a túlvilágtól, és ekkor már mintha azt is elfelejtette volna, hogy egy titokzatos Szellemmel találkozott, aki a halott apja szellemének adta ki magát, azt állítva, hogy viszatért a halálból (I.5.). A királyfi ugyan később maga is kételkedik a Szellem hitelességében, felvetve az ördögi kísértés lehetőségét (II.2., Bernáth 2021), de maradjunk a továbbra is nagymonológnál és az öngyilkosság kérdésénél.

„Ekképp az öntudat/ Belőlünk mind gyávat csinál” – mondja Hamlet a monológja végén, vagyis a gondolkodás, a haláltól és a túlvilágtól való félelem visszatartja az embereket bizonyos

tettek végrehajtásától. Ekkor az öngyilkosságtól (vagy tágabb értelemben a gyilkosságtól) való visszakozás Hamlet szerint már nem a bűntől való tartózkodás, hanem a gyávaság jele. E szavai szerint a dán királyfi, aki maga ugyan nem lesz öngyilkos, de később több gyilkosságot is elkövet, bátornak tekinthető. Abban a tekintetben valóban bátor, hogy szembeszáll a királlyal, apja gyilkosával, hiszen ezzel a saját életét is kockáztatja, és kettejük összecsapásának több más áldozata is lesz; végül bátran vág bele a végzetes párbajba is, noha érzi a veszélyt, megérezve a közeli halálát. Mégis arra hívnám fel a figyelmet, hogy az öngyilkosságot a műben többször is olyan erkölcsi kérdésként tárgyalják, amelyet határozottan vallásos, keresztény kontextusba helyeznek, tükrözve ezzel a korabeli világképet. Ahogy láttuk, az öngyilkosságról a szereplők közül többen is elítélően nyilatkoznak: a sírásók után a pap is, de kezdetben még maga Hamlet is, noha vágyik rá, és sajnálatát fejezi ki, hogy az elítélendő, illetve tiltott tett.

### **Összegzés: A Rómeó és Júlia a Szentivánéji álom és a Hamlet tükrében**

Shakespeare három drámájának összehasonlító elemzésében a fiatalok szerelmét, a szülői tiltást és az arra adott különféle válaszokat vizsgáltam, különösen az öngyilkosság kérdését, amely mindhárom műben előfordul, de a leginkább *Rómeó és Júlia* tragédiájára jellemző, a főszereplők kettős öngyilkosságával. Bár ez a két veronai család megbékülését eredményezi, amely hangsúlyos már a tragédia prológusában, majd a konklúziójában is, felülvizsgáltam a mű hagyományos értelmezését, amely a sorsszerűséget, a tragédia elkerülhetetlenségét hangsúlyozza, valamint a kapcsolódó erkölcsi kérdéseket, az áldozat, illetve a személyes felelősség kérdését. Megvizsgáltam a színjáték célját is, néhány metadramatikai kérdést, amelyet Hamlet vet fel, de több műben is megfigyelhető, a színház a színházban eszközével. A *Szentivánéji álomban* Pyramus és Thisbe betétdarabja nemcsak a vígjáték szereplőinek állít tükröt, hanem görbe tükörként a *Rómeó és Júlia* paródiájaként is felfogható, hangsúlyozva a szerelmesek meg gondolatlanságát és a haláluk elhamarkodottságát, különösen Pyramus, illetve Rómeó esetében.

Egész és Hermia konfliktusát párhuzamba állítva Capulet és Júlia konfliktusával azonban azt is megállapíthatjuk, hogy az egész vígjáték mintegy görbe tükröt tart a kevéssel korábban keletkezett tragédiának, hiszen Egész is a lánya halálával fenyegetőzik, Hermia azonban bátran szembeszáll az apai szigorral, kiállva a szerelme mellett. A néhány évvel későbbi *Hamlet* esetében ugyan csak a tragédia mellékszála Hamlet és Ophelia szerelme, valamint Polonius tiltása, de a cselekmény alakításában szintén döntőnek bizonyul. Ophelia halála és temetése egyúttal rámutat az öngyilkosság korabeli megítélésére is. Bár Ophelia nem biztos, hogy öngyilkosságot követett el, mégis többen kiemelik annak a keresztény világképpel való ütközését, amit Hamlet is hangsúlyoz már az első monológjában, mielőtt bosszút fogadna. Hamlet ugyan nem a szerelmi bánata miatt érez késztetést az öngyilkosságra, hanem apja iránti gyásza és anyjában való csalódása miatt, majd Ophelia is apja iránt érzett gyászába őrül és hal bele, Hamlet, a sírásók és az Opheliát temető pap is hangsúlyozza az öngyilkosság erkölcsileg negatív megítélését, tiltott voltát.

A három drámában tehát különböző válaszokat találunk a generációs konfliktusokra, amelyek kölcsönösen árnyalhatják egymás jelentését, illetve a művek értelmezését. A *Szentivánéji álom* és a *Hamlet* tükrében pedig megállapíthatjuk, hogy a veronai szerelmesek halála, bár kétségkívül tragikus, nem feltétlen elkerülhetetlen, nem csupán sorsszerű, hanem jelentős részben a szereplők saját döntéseinek és kétségbeesett tetteinek a következménye. Ezek pedig olykor vitathatók és erkölcsileg is megkérdőjelezhetőek, különösen a korabeli keresztény világkép szerint, amely igen hangsúlyos a tragédiákban, nemcsak Lőrinc barát vagy a *Hamlet* papja révén, hanem a többi szereplő szavai szerint is. Bár a *Rómeó és Júlia* végén a két család aranyszobrokat emel a fiatal szerelmesek emlékére, akiknek a halála valóban súlyos veszteség, a végső kétségbeesésükben elkövetett kettős öngyilkosságuk mégsem feltétlenül pozitív tett, és nem is előzmények nélküli. A főszereplők kétségbeesésre és öngyilkosságra való hajlama már a tragédia korábbi szakaszaiban is kiténik: Lőrinc barát úgyszintén kétségbeesett tervével a fiatalok öngyilkosságát csak elodáznia tudja, megakadályozni nem.

## Irodalom

- Barber, C. L. (1959). *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton University Press.
- Bernáth A. (2011). Szerep és identitás Shakespeare drámáiban. In: Szirmai É, Újvári E. (szerk.). *Az identitás szemiotikája*. JGYF Kiadó. 105–121.
- Bernáth A. (2013). *Hamlet, the Ghost and the Model Reader: The Problems of the Reception and a Concept of Shakespeare's Hamlet*. <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2315/1/Disszertacio%20Bernath.pdf> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Bernáth A. (2017). Látszat, valóság és a természetfeletti: Élet és halál kérdései a Hamletben és a Macbethben. In: Almási Zs., Fabiny T., Pikli N. (szerk.). *Élet és halál Shakespeare életművében: 400 éves jubileum*. reciti. 217–239.
- Bernáth A. (2021). *Hamlet és a Szellem: A színjáték célja Shakespeare korában*. JGYF Kiadó.
- Chambers, E. K. (1930). *William Shakespeare*. Oxford University Press.
- Evans, G. B. (1997). Chronology and Sources. In: Evans, G. B. (szerk.). *The Riverside Shakespeare*. Houghton Mifflin Company.
- Forey, M. (1998). 'Bless Thee, Bottom, Bless Thee! Thou Art Translated!': Ovid, Golding and a 'Midsummer Night's Dream'. *The Modern Language Review*. 93 (2). 321–329.
- Frye, R. M. (1984). The Renaissance Hamlet. *Issues and Responses in 1600*. Princeton U. P.
- Géher I. (1993). *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképiünk 37 darabban*. Cserépfalvi Könyvkiadó.
- Greenblatt, S. (2001). *Hamlet in Purgatory*. Princeton University Press.
- Greenblatt, S. (2005). *Géniusz földi pályán: Shakespeare módszere*. Ford. G. István L. HVG Könyvek.
- Harrison, T. P. (1971). Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream: Companion Plays. *Texas Studies in Literature and Language*, 13 (2). 209–213.
- Kéry L. (1959). *Shakespeare tragédiái*. Gondolat Kiadó.
- Kéry L. (1964). *Shakespeare vígjátékai*. Gondolat Kiadó.
- Kéry L. (1989). *Talán álmodni. Hamlet-tanulmányok*. Magvető Kiadó.
- Muir, K. (1954). "Pyramus and Thisbe": A Study in Shakespeare's Method. *Shakespeare Quarterly*, 5. 141–153.
- Ovidius, P. N. *Átváltozások (Metamorphoses)*. Ford. Devecseri G. <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Riess, A. J., Williams, G. W. (1992). "Tragical Mirth": From Romeo to Dream. *Shakespeare Quarterly*, 43 (2). 214–218.
- Shakespeare, W. *A Midsummer Night's Dream. The Folger Shakespeare*. Mowat, B., Werstine, P. (szerk.). <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/read/> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. *Hamlet, dán királyfi*. Ford. Arany J. <https://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. *Hamlet. The Folger Shakespeare*. Mowat, B., Werstine, P. (szerk.). <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/hamlet/read/> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. (1956). *Romeo és Júlia*. Ford. Mészöly D. Új Magyar Könyvkiadó.
- Shakespeare, W. (1961). *Összes művei*. Európa Könyvkiadó.
- Shakespeare, W. (1990). *Hamlet, dán királyfi tragédiája*. Ford. Eörsi I. Cserépfalvi.
- Shakespeare, W. (1993). *Hamlet*. Ford. Arany J., Fabiny (szerk.). Kétnyelvű kiadás. IKON Kiadó.
- Shakespeare, W. (1999). Hamlet, dán herceg tragédiája. Ford. Nádasdy Ádám. *Színház* 32 (10), 1–37. [https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/1999\\_10\\_drama.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/1999_10_drama.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. (2003). Rómeó és Júlia. Ford. Nádasdy Ádám. *Színház* 36 (5), 1–28. [https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2003\\_05\\_drama.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2003_05_drama.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. *Romeo and Juliet. The Folger Shakespeare*. Mowat, B., Werstine, P. (szerk.). <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/read/> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. *Romeo és Júlia*. Ford. Kosztolányi D. <https://mek.oszk.hu/00400/00492/00492.htm> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Shakespeare, W. *Szentivánéji álom*. Ford. Arany J. <https://mek.oszk.hu/00400/00496/00496.pdf> Utolsó letöltés: 2024. 03. 15.
- Showalter, E. (1985). Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: Hartman, G. H., Parker, P. (szerk.). *Shakespeare and the Question of Theory*. Routledge. 75–92.
- Taylor, A. B. (1990). "Golding's Ovid, Shakespeare's 'Small Latin' and the Real Object of Mockery in 'Pyramus and Thisbe'". *Shakespeare Survey*. 42. 53–64.