

# TANULMÁNY

Géher István

## A MŰELEMZÉS LEHETŐSÉGEIRŐL: „VALAMI ZENÉT”\*

*Hamlet és a Hamlet zenét beszél*

Milyen igaz, hogy *ars longa*, és jelentésvariációinak fogalmi lekottázásához *vita brevis*. A műelemzés lehetőségei végtelenek. Ha van mű. És ami a legkülönösebb, hogy ha nincs, még több lehetőség adódik. A végtelenségig lehet elemezni, hogy miért nincs, miként nincs, ami van. A mű. A *Hamlet* mint írásmű felfogható úgy is, mint egy mérvadóan meghatározott szöveg. Ez kellene mértékül az elemzőnek, mintegy igazolásként. Ilyen szöveg azonban nincs; éspedig éppen azért, mert több van belőle a kelletténél.<sup>1</sup>

Az 1601 táján bemutatott darab, mely a közismert téma egy korábbi (véltetően Thomas Kydtől származó) dramatizálásának átdolgozott felújításaként jött létre, nyilván népszerű lehetett, ha már 1603-ban a könyvpiacra került egy quarto kiadása. Az ilyen negyedrés formátumú, papírkötéses könyvecskék a ponyvaanyagok terjesztését szolgálták, közöttük a színházi szövegeket, amelyek nem számítottak magas irodalomnak. Szerzői korrekció nélkül kerültek az olvasók elé, olyan-ami-lyen állapotban. Tanúság rá a *Hamlet* első kiadásának színészi összevissza-diktálásból, kiadói kalózkodás eredményeként létrejött, megrontott pszeudotextusa. A mai irodalomtudomány nem szereti, ha ezt „rossz quartónak” mondjuk. Én annak tartom. 1604-ben ugyanis megjelent (a színtársulat hozzájárulásával?) egy „jó quarto”, a második, amit 1611-ben és 1622-ben további utánn nyomások követtek. S még 1637-ben is kijött egy ötödik quarto, ez is, mint a megelőzők, a másodikhoz igazodva. És időközben publikációs áttörés történt. 1623-ban, hét évvel a szerző halála után Shakespeare színésztársai, John Hemming és Henry Condell közreadtak egy Shakespeare-összkiadást folio (nagy alakú, félrés) formátumban. Mindmáig ezt (és nyomában olykor a további három 17. századi Foliót) tekintjük autentikusnak, sok kétséggel.

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett szimpóziumán, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2010. november 27-én elhangzott szabad előadás kibővített, írott változata.

1 A vonatkozó szövegek kritika bőséges. Mintaként lásd pl. Graham Holderness: „Text and Tragedy”. In: Richard Dutton–Jean E. Howard (közr.): *A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies*, Malden, Mass. etc.: Blackwell Publishers, 2003, 2006, 158–177.

A Quartók és a Foliók több fontos szöveghelyen különböznek. Ha csak a második („jó”) Quartót és az első („eredeti”) Foliót vesszük alapul, ott sincs azonoság. Van mintegy nyolcvan sor a Folióban, ami nincs meg a második Quartóban, és van mintegy kétszáz sor a második Quartóban, ami kimaradt a Folióból. Ehhez még hozzátehetjük, hogy minden egyes fennmaradt Quarto és Folio példány (a korabeli nyomdatechnikával magyarázhatóan) több-kevesebb eltérést mutat...<sup>2</sup> És ezután jönnek a tizenharmadik, tizenkilencedik, huszadik századi szerkesztők, akik magyarázólag helyesbítgetik – „emendálják” – a hagyatékot. Javításai egy része bekerül a Shakespeare-korpuszba, más része más javító-rontó beavatkozásoknak ad helyet...

Mármost, mi az irodalmi műalkotás tökéletességének ismérve? Valamikor úgy tanultuk: az, hogy nem lehet rajta változtatni. Mai ismereteink szerint ebben az ómódi (strukturálista) értelmezésben a világirodalom mindenkori csúcsteljesítménye, a *Hamlet* nem tekinthető tökéletes műalkotásnak, mert nincs autentikus szövege. Talán nem is létezik?

Dehogynem! Változataiban angolul is, magyarul is megvan – mondhatni, a mű platóni ideája. Mert a mű nem pusztán szöveg, hanem az is, amit ellentmondásai-ban gazdag élményként bennünk megteremt, illetve bennünk hagy. Sokféleségében is egyfajta atmoszféra, egyfajta képzeletvilág, egy felismerhető „hamletség”, ami a szöveg változásait felélve és túlélve összeáll az olvasóban.

Igen, a *Hamlet* összeáll: leginkább Hamletté. Hamlet érdekes módon benne is van a műben, meg (képzeletünkben) kívül is áll rajta. Személyiség is, és alkotás is. Középpontban áll, de önmagán kívül. Ennek érzékeltetésére Shakespeare-könyvemben<sup>3</sup> egy képtelen hasonlattal éltem: képzeljünk el egy olyan kört, amelyiknek a középpontja a kerületén kívül helyezkedik el. Valahogy ilyenformán helyezkedik el tragédiájában Hamlet: kifordítottságában, paradoxijában így azonos a művel. Hogy a *Hamlet*ből származik-e Hamlet, vagy a *Hamlet* Hamletből, ezt nem lehet eldönteni.

Mint már mondtam, az elemzés lehetőségei végtelenek. Lehet textológiai, esztétikai, filozófiai, pszichológiai és még sokféleképpen elemezni.<sup>4</sup> Mire figyeljünk? Tekintettel leszek a közönség tűrőképességére, és csak egyetlen elemzési lehetőséget veszek figyelembe. Ennek tárgya pedig – ahogy e falak között illik, és hogy megköszönjem a megtisztelő meghívást – a zene. A zene, amit a darabban hallunk, hangszeres zene vokális kíséret nélkül, vokális zene hangszeres kíséret nélkül, vagy olyan zene, amiről beszélnek, ami csak lelkünk fülével hallható.

A vizsgálatot nem terjesztem ki „Shakespeare és a zene” nagy témájára. Békén hagyom tehát *A velencei kalmárt*, ahol a darab zárójelenete – Lorenzo szavaival – gyönyörűen (és persze a szituációban ironikus ellenpontozással) áradozik a bensőséges zenéről.

2 Vö. Thomas L. Berger–Jesse M. Lander: „Shakespeare in Print”. In: David Scott Kastan (közr.): *A Companion to Shakespeare*, Oxford etc.: Blackwell Publishers 1999, <sup>2</sup>2000, 395–413.

3 Géher István: *Tükörképünk 37 darabban. Shakespeare olvasókönyv*. Budapest: Szépirodalmi–Cserépfalvi, 1991, <sup>2</sup>1993; úő: *Shakespeare*. Budapest: Corvina, 1998.

4 Vö. Stanley Wells (közr.): *Shakespeare. A Bibliographical Guide*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 215–221.

*Az ember, aki legbelül zenétlen,  
S nem hat rá édes hangok egyezése,  
Az kész az árulásra, taktikára,  
S szelleme tompa, mint az éjszaka  
S érzelme komor, mint az Erebus:  
Meg ne bízz benne. Hallgass a zenére.*

(V. 1. Vas István fordítása)

Hasonlóképpen elkerülöm a *Vízkeresztet* is, amelynek híres nyitótíradájában a Herceg a zene és a szerelem mohón csömörletes édességét magasztalja:

*Ha a zene szerelmünk étke, fel!  
Tovább! Jó bőven csak; jöjjön csömör [...]*

(I. 1. Radnóti Miklós fordítása)

Ezekkel az utalásokkal, bár az életmű egymáshoz köthető más-más pontjain eszmeileg fontosak lehetnek, most nem foglalkozom. A témát kitűnő szakmunkák tárgyalják<sup>5</sup> – tartalmukat nem ismertetem.

Az áttekintő filológiai teljesség helyett csupán egy szimbolikus részletelemzésre szűkíttem a figyelmet: arra, hogy milyen funkcióval, milyen hatással hogyan működik, hogyan létezik a zene a *Hamlet*ben.

A *Hamletre* nem úgy emlékszünk, mint zenés-dalos játéokra. Az előtte járó *Ahogy tetsziket* és a *Vízkeresztet* (mely utóbbit, ha igaz, paradox szimbiózisban körülöleli a *Hamlet* korábbi és későbbi fogalmazása) mondhatnánk akár Shakespeare kori *musical*nek is. A *Hamletet* nem, ez túlnyomóan, elsöprően „beszél” darab. Sok beszéd hangzik el benne, kevés ember sokat beszél (a legtöbbet Hamlet), és a mű zenétlen muzikalitását leginkább a beszédözön hivatott valahogy intonálni.

Kellemetlen vagy riasztó háttérzajok kíséretében. Élesen csikorít fülünkbe az elképzelt kakas. Igaz, hogy a második említésben már „zeng a hajnal-madár” (angolul „singeth”, vagyis „énekel”), de akkor is a sötétség és a rontás ellenében. És mintha ráfelelné, mindjárt felharsan a trombita, üstdob, ágyú, Claudius mulateozásának lármája; nem épp vidáman, ha az ingerült Hamlettel értünk egyet és érzünk együtt. (I. 1.; I. 4.) Később azután reccsen a betört ajtó, (IV. 5.), koppan a kapa a koponyákon (V. 1.), csattog a mérgezett kard (V. 2.): csupa érzékbántó inger. A megnyugtató harmónia hiányzik a *Hamlet*ből.

Hát persze, hiszen tragédia. A *Hamletről* ugyanazt mondhatjuk, mint *Hamletről*: hogy zenéjük nyugtalan, staccatoszerűen szaggatott, a hirtelen crescendók hirtelen elhallgatásokkal váltakoznak; nemigen várhatunk tőlük kellemesen áradó muzsikát. Amilyen a darab, olyan a hőse, csak még intenzívebben, sokkal erősebb és rejtelmesebb gondolati-érzelmi töltéssel.

A beszédszöveg zeneisége rejtett. Zeneszerkezetek rejlenek benne, szekvenciák, párhuzamok, tükör és ráktükör struktúrák.<sup>6</sup> Ezeket nem halljuk, csak érezzük. Leg-

5 John H. Long: *Shakespeare's Use of Music*, Gainesville: Univ. of Florida Press, 1971; Frederick William Sternfeld: *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge & Paul Kegan, 1963.

6 Vö. Frank Kermodé: *Shakespeare's Language*. Harmondsworth: Penguin Books, 2001, 98–101.

inkább Hamletnél, aki (mint mondtam) felfokozott intenzitással árasztja magából a darab beszédzenéjét. Ezt a disszonáns intenzitást az önmegtévesztő nyugalomba ringatott környezet úgy értelmezi, hogy a Királyfi bolond, bomlott elméjű, zavarodott. Ő maga is úgy érzi, hogy harmonikus alakzatok megteremtésére alkalmatlan. Opheliának (nem tudható mikor) címzett levelében, amit Polonius tárgyi bizonyítékként megmutat a Királynak, azt írja: „Ó, édes Opheliám! Rosszul megy nekem ez a verselés; nem tudom én mértékre szedni sóhajaimat: de hogy téged, ó, legjobb! Legjobb szeretlek, azt hidd el. Isten veled.” Előtte egy dalfutamat küld:

*Kételd, a nap hogy forgandó,  
Kételd, csillagtűz ragyog;  
A valót, hogy igazmondó:  
Csak ne azt, hogy hű vagyok.*  
(II. 2. Arany János fordítása)<sup>7</sup>

Ezzel előre megcáfolja, amit önironikusan állít: hogy nem tud verset írni. Tud, de nem konvencionálisan, olvatagon, mert modern ember, aki gúzsba kötött szárnyaltatja kozmikus távlatokba az érzelmet és a gondolatot. Így zenél az elfojtottság lírája. Impotensen, nevetségesen? Hasonló helyzettel tréfálkodik a *Sok húhó semmiért*, ahol a szerelmes Benedetto mindenáron verselni próbálna, de nem bír:

*Rímekben, bizony, el nem zenghetem [...] Nem,  
hiába, nem születtem poéták csillaga alatt. Én  
nem tudok ünnepélyes szólamokban udvarolni. [...]*  
(V. 2. Mészöly Dezső fordítása)

Itt nevetünk; ott nem. A *Hamlet*ben a szólni képtelenségnek valódi fájdalma, súlya, zenéje van.

Elemzésem vezérszava, a „zene”, a dráma második felvonásában hangzik el először, amikor Polonius elküldi ügynökét pénzzel és kikémlelési utasítással Párizsba Laertes után. Itt említi, csak úgy az instrukciók végére vetve, ahogy Arany fordításában olvassuk, hogy „S mondd, a zenét se hanyagolja el.” (II. 1.) Angolul: „And let him play his music.” A mondat értelmét a kritikusok vitatják. Mert ez afféle szólásmondás is, ami azt jelenti, hogy „hadd élje ki, hadd bontakoztassa ki magát”. Harold Jenkins, az Arden-kiadás harmadik sorozatában szereplő *Hamlet*-kötet (1982) szerkesztője amellettt érvel, hogy a kijelentést szó szerint kell értenünk, mivel az Erzsébet-kori fiatal nemesek udvari kötelességei közé tartozott a zenetudás.<sup>8</sup> Kétlem, hogy igaza lenne. A fiát útra bocsátó „néhány szabály”-ban, mint az önreklámozás tapasztalt szakértője, a gondos apa kitér a célszerű magavi-seletre, az öltözködésre, a gazdálkodásra (I. 3.), de a művelődésről egy szót se szól. Ezért tehát amellettt maradnék, hogy e kitétel jelentése áttételes és általános:

<sup>7</sup> Az idézett *Hamlet*-szövegeket Arany János fordításában közlöm.

<sup>8</sup> Harold Jenkins (közr.): *Hamlet. The Arden edition of the works of Shakespeare*. London etc.: Methuen, 1982, 233.

a Király búcsúszavait visszhangozva („Éld hát Laertes, szép világotat ...” (I. 2.), Polonius is azt kívánja, hogy a fiú találja meg magát Franciaországban.

Annál inkább, mert Dániában is ezt szeretné minden fiatal ember: *to play his music*, szabadon kifejtteni, kifejezni önmagát. Amire képtelen, amit nem lehet. „Dánia börtön” (II. 2.); és a börtön nem épp a harmonikus önkifejezés helye. Utaltam a kellemetlen hanghatásokra, de ezeknél is „irtóztatóbb” a beszédzenét ellenpon- tozó nagy-nagy csend. Úgy is mondhatnám, hogy a dráma problematikussága igazában egy túlvilági, metafizikus csenddel kezdődik, a Szellem csendjével. A Szellem nem beszél. Ebből a csendből kell kikényszerülnie a mindenkori Hamlet-értelmezésnek: hogy miről nem beszélünk.<sup>9</sup>

Hamlet azokat a fiatalokat képviseli, akikbe belefojtja vagy belebetegíti a szabad gondolatot süket lármájával a hazug világ. Ez már-már összetöri, összezavarja benne a természetes igazságérzetet. Ophelia a nagymonológ (III. 1.) után már megtört embernek látja:

*Oda van, ím, oda!  
S én legnyomorúbb minden bús hölgy között,  
Ki szívtam zengő vallomási mézét,  
Most e nemes, fölséges észt, miképp  
Szelíd harangot, félreverde látom[...]*  
(III. 1.)

A fordításban a „music” elfátyolozódik; az eredetiben nem: „music vows”. A félrevert harang azonban még kopárabb, konkrétabb, ijesztőbb, mint a „sweet bells jangled out of tune and harsh”. Hamlet mint félrevert harang? Ez nemcsak a megbomlás, a hibbanás tünete, hanem riasztójelzés is; a helyzetre, a „kizökkent idő” vészhelyzetére reagáló.

Hamlet megpróbálná kidalolni a veszélyt, két disszonáns dalstrófában, a színdarabba tett színdarab félbeszakadt előadása után:

<i>Ám sirjon a nyíl verte vad: Ép gimnek tréfaság; Mert ki vigyáz, ki meg szunnyad: Igy foly le a világ [...]</i>	<i>Mert hát, tudod, hű Dámonom, Ez ország, bírta bár Hajdan Jupiter: bírja most Egy-egy füles – pityke.</i> (III. 1.)
---	--

A rím persze az lenne, a Királyt becsmérően, hogy „szamar”. A hang elcsuklik, még Horatio előtt sem lehet őszintén dalolgatni. Még azt sem tudjuk, hogy felhangzik-e itt a felszabadult dal. A színi utasítás nem jelzi. De aki emlékezik Sir Lawrence Olivier korszakos jelentőségű filmjére (1948), az nem felejt el, ahogy egy zsámolyon áll Hamlet, két fákllyával a kezében, és extázisban – mert most meggyőződött a király bűnösségéről –, harsányan éneklí a két négysoros szöveget.

Ne volna tehát zene Hamletben? Dehogy nincs. Mondtam, hogy felfokozott, hogy diszharmonikusan dúlt, hogy extatikus, de a fortissimo mélyén a Királyfi ott

9 Vö. Marjorie Garber: *Shakespeare After All*. New York: Pantheon Books, 2004, 477.

érez egy nyugodtabb (végnyugalmú?) melódiát is, ami zaklatott körülményei közt nem jöhet felszínre. Még lélegzethez sem jut a botrányos Egérfogó-produkció után, s képletes beszéddel máris le kell ráznia a tolakodó Guildenstern-t. Legyen a metafora tárgya a fuvola!

HAMLET: [...] *Nem játszanál egyet a sípon?*

GUILDENSTERN: *Nem tudok, fenség [...]*

HAMLET: *Hisz az oly könnyű, mint hazudni: kormányozd e szellentyűket ujjaiddal s hüvelykoddal; száddal lehelj belé; s a legremekebb zenét fogja beszélni.*

*Látod, ezek a billentyűi.*

GUILDENSTERN: *De éppen azokat nem bírom harmonia zengedezésre vezényelni; nincs hozzá ügyességem.*

HAMLET: *No lám, mily becsstelen eszközzé akartok ti tenni engem.*

*Játszani akartok rajtam; ismerni billentyűimet;*

*kitépni rejtelmem szívét, hanglétrám minden hangját*

*kitapogatni a legalsótól a legfelsőig; pedig e kis*

*eszközben zene rejlik, felséges szózat, mégsem bírjátok*

*szavát venni. A keservét! azt hiszitek könnyebb*

*énrajtam játszani, mint egy rossz sípon? Gondoljatok*

*bármi hangszernek [...] nem*

*bírtok játszani rajtam.*

(III. 2.)

Bírunk-e és hogyan? Ez a *Hamlet*-olvasás örök rejtélye. Hamlet úgy kínálja, hogy nem adja meg magát egykönnyen. Ő a zene eszköze, és ő az eszköz zenéje is. Egyszerre a hangszer és a benne rejlő hang, mely csak az értő érintéstől szólal meg, egyébként néma. Érdekes egybevetni a fuvolametaforát egy korábbival. Az előadás előtt Hamlet arra kéri Horatiót, hogy figyelje meg a Királyt. Bízik benne, igaz barátjának tekinti, nagyra becsüli sztoikus jellemét:

[...] *áldott az, kinek*

*Vérével úgy vegyült itélete,*

*Hogy nem merő síp a sors uja közt,*

*Oly hangot adni, milyent billeget.*

(III. 2)

Magáról is beszél, embereszeményeről, lelkének zengzetes csendjéről. Az, hogy kinek és milyen hangot tud és hajlandó adni az ember, annak a legszemélyesebb valaminek a próbája, ami „belül van”. (I. 2.) A hamleti zene valahonnan belülről jön; mint általában minden jó és rossz „[b]elül fakad fel s nem látszik kívül” (IV. 4.) – valahol belül vár a kitörésre, belül a darabban, belül Hamletben.

Az elcsukló és eruptívan vulkanikus beszédáriákat kéttagú vokális kórus kíséri, két szereplő, akiből szégyentelenül felfakad az elhangolt zene. Az örült Ophelia és az ironikus népi bölcsességet megszólaltató Sírásó a darab két különböző pontján (IV. 5.; V. 1.) magánszámokat ad elő; egymástól látványosan különböző figurák, de disszonanciájuk messziről is összehangzik: angyalcsengésű és borízűen csikorgó kíséretükkel úgy környékezik Hamletet, mint a kísértetek.

Ophelia hat dalocskát énekel, összesen mintegy negyven sor terjedelemben. Dalszövegeiben együtt intonálódik a szerelem és a halál, Hamlet és Polonius, a bűnhődő vétek és a gyászoló tisztaság. Harold Jenkins szerint itt „az érzelem olyan mélységéből hallunk hangot, amit a józan ész titokban tartana”.<sup>10</sup> Így igaz. Az apai szuperego nagy nyomása alól felszabadul a tébolyult tudat, és énekben elmondhatja azt, amit máskülönben elhallgatna. Ophelia, aki már nem Ophelia, ebben a jelenetben válik Opheliává. Most értjük meg, hogy miért tetszhetett meg Hamletnek ez a sótlan szűz. Azért, mert belül tele van fűszeres, érzéki, vad képzelettel. Az őrületben már Hamlet paradox gondolkodását is tudja követni, mindent (a kolostort és a bordélyt) fordítva is azonosítva látni.<sup>11</sup>

A sokat magyarázgatott Szent Bálint napi ének egy megesett leányról szól. Be megy a fiúhoz, neki adja magát, s az mégsem veszi feleségül, pedig megígérte. Miután megkapta, amit akart, visszavonja az ígéretet:

*Úgy is lett volna, esküszöm:  
Ne jöttél volna be!  
(IV. 5.)*

Primitív értelmezés, hogy ez esett meg Opheliával. Nem. Ez az, ami kimaradt az életéből. Épp ettől zavarodik meg: hogy engedelmes, jó kislány volt, és mégis el kellett szenvednie a büntetést, amit a rossz nő érdemel. Ebből megtanulja, amit ép ésszel nem tudhat: az abszurd világ törvényét. „Tudjuk, mik vagyunk, de nem tudjuk ám, mivé lehetünk.” (IV.5.)

Ezt a tanulságot nehéz felfogni. Kenneth Branagh, mai divatú angol színész és rendező például nem képes rá. 1996-os *Hamlet*-filmjében hosszú jeleneteket látunk, ahol Ophelia Hamlettel hempereg. Mint egy party-girl. Felszínesen aktualizált félreértés. Ophelia nemcsak egy dobott csaj, hanem mitologikus alak is. Dalolja oszta szét a mindentudó virágokat, és virágkoszorúsan, dallamosan süllyed el.

*Gyom-ékszerével a síró 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.)*

<sup>10</sup> Jenkins: i. m. 530.

<sup>11</sup> A Shakespeare-kori angol nyelvben a „nunnery” nemcsak a kolostort jelöli, hanem alattomos szlenghasználatban a bordélyházat is. „Get thee to a nunnery.” Arany János fordításából nem derül ki, hogy a kétségbeesett Hamlet két drasztikusan ellentétes iránymutatást ad a szerencsétlen Opheliának. Jenkins (i. m. 493–496.) hosszas latolgatás után elfogadja, hogy kegyetlen szójátékkal van dolgunk.

A virágai közül sötétbe ragadott Perszephoné. És megvan persze a sötét dallamú Hádésze is. A Sírásó, aki benn lakik a sírban (Ophelia frissen ásott sírjában, Hamlet harminc éve készülő sírjában) – onnan „zúgja” ki kádenciáit. Népmesei halálfigura, a halálra vágyó Hamlet eleven eszű, originális társalgópartnere. Beszédzenéjük egy húron pendül, és dalban is elbeszélődik. A Sírásó szintén a szerelemről énekel és a halálról. Népdallá vált (süllyedt? emelkedett?) műköltészetet idéz. Shakespeare egy bizonyos Thomas Lord Vaugh nevezetű arisztokrata költő hosszú verséből három strófát juttat neki, mintha csak ezek jutnának a pityókos népének eszébe:

*Hajdanda, míg ifjú valék,  
Tartottam szeretőt;  
Kényemre, hej! Kedvemre, hűj!  
Tölthettem az időt. [...]*

*De meglopott öregkorom,  
Öklébe markola;  
S elhányt-vetett, hogy azt se t'om,  
Ki voltam valaha. [...]*

*Ásó, kapa, veremvágó;  
Egy szemfedő lepel;  
Ó! az ily vendégnek egy gödör,  
Egyéb semmi se kell.*

(V. 1.)

Közben dolgozik, „feldob egy koponyát.” A végzet munkásaként ennyiben summazza az emberéletet.<sup>12</sup> Itt állunk a vendégváró gödör előtt. Itt akár vége is lehetne a drámának.

De még nincsen. Még mindenfélét végig kell hallgatnunk: szájalást, veszeke-dést fenyegetőzést, harcias lihegést, ahogy férfiak küszködnek az eléjük nyitott sírban. A kakofónia válik cselekménnyé. Ez még csak az első jelenete a záró felvonásnak, innen tántorodunk át a másodikba, az utolsóba, ahol összecsattannak a végzetes kardok. A halálos viadal végeztével végre megszólal egy elhaló, tiszta hang, a Hamleté: „A többi néma csend.” Jaj, megint nagyon-nagyon itt lenne a vége!

De nincsen vége. Sem a beszédzenének, a gondolatzenének, a képzeletzenének, sem az élet-halál zenének nem lehet vége sohasem. Még búcsúztat Horatio, s egy pillanatra meghalljuk a Hamlettel távozó angyalokat:

*[...] Jó éjt, királyfi;  
Nyugosson angyal éneklő sereg!*  
(V. 2.)

De nyugtunk most sincsen. Emlékszünk, hogy kezdődött. Volt egy néma csend, aztán jöttek a holtig elhallgattathatatlan emberhangok, és a kísértethang kíséretéként dörrent az ágyú. Az angyalhangok után várhatjuk megint a dörgést.

12 Vö. Garber: i. m. 504.



„Miért jön a dob?” – kérdezi a sírbeszédéből kiriasztott Horatio. Azért, mert a történethamisító sírbeszédet, most is, mint mindig, a győztesek mondják. A hatalmat átvevő Fortinbras, aki a keresztülléphető Hamlet-tetemet úgy ravataloztatja, mint saját ügyének katonáját, kiadja a hadparancsot: „Menj, lőjenek sort!”<sup>13</sup>

Hogy pontosan mit jelent az olyan néma csend, amelyik angyalénektől és sörűztől visszhangzik, ezt értelmezni kellene. Elemezni. De meddig? Kötelességszerűen, ameddig még élünk? *Ars longa, vita brevis...* Nos, én azzal a tudománytalan propozícióval állok elő, hogy az elemzés végtelen lehetőségei közül válasszunk megint egyet: a nem elemzést. Ne elemezzünk! Hagyjuk, hogy a *Hamlet*-zene kibontakozzon bennünk: fölkaparjon, megrázzon, s valahogy mégis megnyugtasson, lesújtson és felemeljen. Hagyjuk a drámát, az aprólékosan hiábavaló okoskodást mellőzve, zenélni! *Let it play its music*. Hogy is mondta Hamlet?

*Több dolgok vannak földön és egen,  
[...] mintsem bölcselmeitek  
Álmodni képes [...]*  
(I. 5.)

Ez a tanácsom a *Hamlet*-elemzőnek: hogy bizonyos (titokzatos) dolgokat hagyjon életre kelni bölcsellettal és álommal megzenésített képzeletében. *Let them play their music*.

---

13 Vö. Jan Kott: *Kortársunk Shakespeare*. Az angol kiadás van előttem: „Hamlet of the Mid-century”. In: uő: *Shakespeare Our Contemporary*. Ford. Boleslaw Taborski. Garden City, N. Y.: Doubleday & Company, Inc., 1964, 64-65.

## ABSTRACT

---

ISTVÁN GÉHER

### THE SCOPE OF ANALYSIS: “COME, SOME MUSIC”

---

#### *The Discourse of Music within the Play and the Prince*

The essay, considering the relation of *Hamlet* the play and Hamlet the Prince, analyses the inherent, stifled and disharmonious musicality of the basically non-musical speech-text in the spoken words (or the rarely heard songs) of the characters. It follows up the sound effects on the stage, mostly unpleasant; the verbally mentioned references to music, mostly discordant in the given situations; and the occasional outbursts of instrumental and vocal tunes, mostly of foreboding. Special attention is focused on Ophelia and the Grave-digger, as musically mythical figures: latter-day Persephone and Hades. And all through on Hamlet, paradoxical Everyman, representative of the newly emerging cult of individuality, the eloquent prose-singer of tragic melody.

On the whole: the analysis contends that there is an atonal, concretely modern music in the classic tragedy.

---

István Géher (b. 1940) has been professionally present in the field of Hungarian literature and Anglo-American studies for more than 45 years as a poet, essayist, teacher, literary historian, critic and translator. The fields of his activity are creative writing and translating, university teaching, publishing, using the media (mainly radio and television) for spreading the knowledge and understanding of world literature and organizing English and American scholarly studies in Hungary. In 1985 he was visiting professor at the University of Minnesota, Minneapolis, in 2004–2005 visiting professor at the Institute of Eastern European Studies, Vienna, in 2003–2009 visiting professor of the Education Abroad Program at the University of California and University of Wisconsin. Prof. Géher has taught at Loránd Eötvös University Budapest (ELTE) since 1972, and from 2001–2005 was head of the Department of English Studies. In 1993–2010 he was Director of the English Renaissance Doctoral Studies, in 2003–2010 full Professor of English and American Literature, and from 2010 Professor Emeritus of English and American Literature in the same institution. Since 1990 he has been President of the Hungarian Shakespeare Committee, and from 2006 President of the Association of Hungarian Translators. In the course of his long career he has published ten books, more than a hundred literary essays, and has delivered lectures at universities and conferences in Hungary and abroad. As a senior Shakespeare scholar he has organized professional cooperation with Hungarian theatres and foreign (European and American: Nürnberg, Stratford, New York, Minneapolis) institutes of research. At present he is engaged on a five-year project of selecting and editing a representative collection (15 books) of William Faulkner's work.