

## „Nem is tudom, miért vagyok szomorú”. A melankólia témája *A velencei kalmárban*

SEDIÁNSZKY NÓRA

Dramaturgként, Shakespeare-olvasóként is régóta foglalkoztat *A velencei kalmár*, el-  
lentmondásossága, problémái, titkai; és na-  
gyon érdekel a melankólia témája, művészi  
megjelenési formái is, különösen az, ahogy a  
reneszánsz vagy a romantika idején, illetve a  
későbbiekben Freud és kortársunk, a jeles  
pszichoanalitikus és filozófus, Julia Kristeva  
gondolkodtak róla. E kétfajta érdeklődés  
metszéspontjából született jelen tanulmány;  
azt a kérdéskört szerettem volna megviz-  
sgálni, hogyan, hányféle módon jelenik meg a  
melankólia Shakespeare ezen művében, és  
miért adhat kulcsot a darab talányos, nehe-  
zen megközelíthető címszereplőjének ér-  
telmezési lehetőségeihez.

Először is, bár hétköznapi értelemben is  
gyakran használatos fogalomról van szó, ta-  
lán nem árt tisztázni, mit is jelent pontosan,  
milyen interpretációk, jelentésárnyalatok kap-  
csolódnak hozzá. A szó görög eredetű, pon-  
tos fordítása „fekete epe” (ebből a μέλας a  
„fekete, sötét”, a χολή pedig az „epe”, utób-  
biból ered a magyar „kólika” szó is).<sup>1</sup> Hippok-  
ratész meg volt győződve róla, hogy a me-  
lankolikus állapotot, melyet a levertséggel  
azonosítottak, téveszméket és hallucináció-  
kat kapcsolnak hozzá, a négy alapvető test-  
nedv egyensúlyának felborulása, a fekete  
epe túlsúlyba kerülése, kiömlése okozza. (Az  
egyensúlyvesztés egyébként is érdekes kér-  
dés; Shakespeare több „híres melankolikus”

<sup>1</sup> HIPPOCRATES, *De aere aquis et locis*, hozzáfé-  
rés: 2025.03.01.,  
[https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?  
doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0251%3A  
ext%3DAer](https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0251%3Atext%3DAer).

is az egyensúlyvesztés állapotában, különös  
krízis- vagy határhelyzetben van éppen az  
életében, elég talán a legismertebb melan-  
kolikusra, Hamletre gondolnunk; de maga  
Tybalt is így fogalmaz szó szerint a *Romeo és  
Júliában*: „Now seeming sweet convert to  
bitter gall” – „Az édességből keserű epe lesz”.<sup>2</sup>)  
Hippokratész így írja le a melankolikus beteg  
legfontosabb szimptomáit: ingerlékenység,  
izgatottság, étvágytalanság, álmatlanság.<sup>3</sup>  
Később az a hiedelem is kapcsolódott ehhez  
a kóros lelkiállapothoz, hogy áldozata a Sza-  
turnusz bolygó hatása alatt áll, hiszen a Sza-  
turnusz az asztrológia hiedelemvilága szerint  
a „romboló és újjászülető” erő.<sup>4</sup>  
A reneszánsz izgalmas gondolati forradalma  
idején a melankólia fogalma is újfajta jelen-  
tésárnyalatokkal gazdagodott, úgy is mond-  
hatnánk, „divatos betegség” vált.<sup>5</sup>

„A reneszánszban a kimagasló művé-  
szek többsége melankolikusnak számí-  
tott; de a melankólia volt felelős a bol-  
dogtalanságukért, s ez volt a kétség-  
beesés és a szaporodó öngyilkosságok  
oka is. Később, a polgárosodással pár-  
huzamosan, de különösen az ipari for-

<sup>2</sup> A szerző nyersfordítása.

<sup>3</sup> VÖ. SZABÓ Mária, „Filozófia és orvostudo-  
mány a Hippokratészi Gyűjteményben. Be-  
vezetés *A levegőről* című íráshoz”, *Ókor* 6, 4.  
sz. (2007): 68–71.

<sup>4</sup> Aliza EINHORN, *The Little Book of Saturn,  
Astrological Gifts, Challenges, and Returns*  
(Newburyport: WeiserBooks, 2018), 37.

<sup>5</sup> FÖLDÉNYI F. László, *A melankólia dicsérete*  
(Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), 23.

radalom korában a lustaság és az unalom lett a melankólia jele, mivel mindkettő a társadalom egyre erősebb szorításának próbált ellenállni. Akik nem akartak beszállni a társadalmi osztályjátékba, azok mind melankolikusnak számítottak. De hasonló ok miatt a 18. század végétől kezdve a zsenialitás is a melankólia ismérve lett, hiszen ez is a kiszámíthatatlansággal társult, azzal, hogy az illető nem tud és nem is akar semmilyen előírásához igazodni. Nem óhajt betagozódni.”<sup>6</sup>

Érdekes módon Földényi F. László a romantika zseni-kultuszához társítja a melankólia „dacos különállásának” ismervét (igaz is ez például Byronra, Musset-re, Lenaura, Lermontovra, hogy csak a legismertebbeket említsük), de Shakespeare-nek a melankólia jegyeit magán viselő hőseiben – Mercutióban, Hamletben, Antonióban, Jacques-ban – mind van valami tudatos vagy kényszeres elkülönülés, ha nem is mindig önkéntes választás alapján. Hamlet egy családi-hatalmi-önkényuralmi rendszerbe nem tud betagozódni (nem beszélve azokról a pszichotikus hálókról, melyekben szintén ott vergődik); Mercutio látványosan unatkozik, nem érzi otthon magát a darabban épp Veronának nevezett, meglehetősen szűk mozgásteret engedélyező közegében, folyamatosan robbantani akar; Jacques, bár kerüli az emberek társaságát, és lépten-nyomon igyekszik kimutatni irántuk érzett megvetését, mégsem önként választja a száműzetést, mint életformát (a darab elején legalábbis, később már saját elhatározásából marad az erdő szabadabb létezésében); Antonio pedig, miközben látszólag megbecsült polgára a gazdag és prosperáló velencei köztársaságnak, valójában sehogy sem találja magát kora érzelmi térképén. Marsilio Ficino és firenzei újplatonista köre is „felelős” azért, hogy a melankólia fogalmához a

<sup>6</sup> Uo., 23–24.

művészi érzékenység és a gondolkodó ember kivételes szellemi állapota társul: szerinte a melankolikus alkatoknál jóval nagyobb az „intellektuális hajtóerő” szerepe, mint egyes társaiknál.<sup>7</sup> A korszak egyik legjelentősebb firenzei művésze, Botticellire jelentős hatást gyakorolt az újplatonisták ógörög alapokon nyugvó keresztény humanizmusa, a test mulandóságának és a lélek halhatatlanságának termékeny feszültségéből építkező szépségeszmény, ebből is fakad képeinek jellegzetes melankóliája. Sosemvolt szépségű kertjei és tájai, egyik állandó modellje, a fiatalon elhunyt Simonetta Vespucci távolba fúródó, nem elvilági tekintete mind ezt a melankolikus szépségeszményt, az elmúlás félelmét, az ismeretlentől való szorongást tükrözik.

Ugyanakkor Shakespeare korának színpadi tradíciója is szinte „megköveteli” a melankolikus közkedvelt szerepvariáns rendszer fellépését.<sup>8</sup> Különösen népszerű, tragikomikus felhangokkal ábrázolt karakter a „szerelmes melankolikus” figurája, aki, mint egy „felhígított” petrarkista hagyomány örököse, általában rendezetlen ruhában, tébolyult arckifejezéssel lép színpadra, gyakran összefüggéstelenül, máskor rébuszokban fogalmazva beszél, egyik ellentétes kedélyállapotból esik a másikba, öntetszelgő, nárcisztikus pózok jellemzik; arisztokrata melankolikus esetén a látványos szenvedés, még inkább szenvedés gyakran ölt teátrális formákat, a szenvedő egész udvartartás előtt cselekszik vagy beszél (Orsino a *Vízkeresztben*, Claudio a *Sok hűhó semmiértben*, Hamlet a jól kijátszott Ophelia-őrületben),

<sup>7</sup> Valentina ZAFFINO, „Marsilio Ficino e la melanconia: condizione determinante o spazio di libertà?”, *Forum*, Vol. 8 (2022): 181–197. DOI: [10.17421/2498-9746-08-10](https://doi.org/10.17421/2498-9746-08-10)

<sup>8</sup> Thomas OVERBURY, *New Characters*, 1614, hozzáférés: 2025.06.01., <https://www.eudaemonist.com/bibliion/overbury/>.

nem ritkán zenét vagy dalt is rendel magának, hogy még jobban kiemelje fennkölt szenvedését. Shakespeare a *Romeo és Júlia*-ban is él a végletekig eltorzított petrarkizmus eszközeivel, hogy még markánsabbá tegye Romeo Rozália iránti erősen modoros szenvedélyét és halálvágyát a Júlia által keltett valódi érzésekkel.

Mielőtt *A velencei kalmár* és Antonio figurájának részletesebb tárgyalásába kezdenék, érdemes a dekadencia és a művészi enyészet „fővárosához”, Velencéhez kapcsolódó melankolikus képzeteket is megvizsgálni. A reneszánsz Serenissima bizonyos szempontból valóban maga a „melankolikus város” – a későbbi korok, különösen pedig a romantika és a szecesszió számára pedig mind inkább azzá válik.<sup>9</sup> A szárazföld biztonságához képest a víz ingatagságára épített város minden látható gazdagság és imponáló hatalmi berendezkedés, a Mediterráneumra irányuló, sokáig igen sikeres hódítási törekvései ellenére is megőrzött valamit az állandó létbizonytalanság, a „minden siker mulandó, pillanatnyi” érzéséből, és nem csupán a menetrendszerűen ismétlődő pestisjárványok miatt. A velencei művészetben a reneszánsztól kezdve egyre határozottabban jelentkezik egy mind erősebb – bár sokszor arany és bársony, pompa és látványos ünnepségek mögé rejtett – szorongás élmény, melynek talán legerőteljesebb, de mindenképpen legmegindítóbb kifejeződése a tragikusan fiatalon, épp pestisben elhunyt festő, Giorgione művészte, akiről Földényi is hosszan ír idézett művében.<sup>10</sup> Giorgione számára a – mégoly szépségesen is – élénk táruló világ maga a megtettesült fenyegetettség. Az igazán soha meg nem ismerhető világba vetett ember szüntelenül az ismeretlenre irányuló vágy és az elmúlásra figyelmeztető, könyörtelen idő szorításában vergődik. (Az idő kérlelhetet-

lensége, ugyanakkor tragikus feszültségeket feloldani képes hatása Shakespeare egyik leggyakoribb témája is, verseiben, drámáiban egyaránt.) Ráadásul a szüntelen lebegés formájában létező, önmagát többszörösen visszatükröző Velence maga a fordított, a visszajáról láttatott világ (nem véletlenül játszódik itt napjainkig a világ egyik leghíresebb karneválja); voltaképpen megfelel annak a definíciónak, melyet Földényi F. László a melankolikus szorongásról ad: „ha mégoly magabiztosan rendezzük is be világunkat, ez ingatag és törékeny pilléreken nyugszik”.<sup>11</sup> Bár nem hinném, hogy e sorok leírásakor Földényinek épp Shakespeare Antoniója járt volna a fejében, számomra kissé olyanok ezek a sorok, mintha az ő legbelső szorongásait látnám kivetítve; hiszen Velence egyik legsikeresebb kereskedőjének világa, státusza látszólag stabil, megbecsült, valójában *ingatag*, mert vízen járó hajókon alapszik (később ki is derül, milyen bizonytalan, a vakszerencsének kitett tényező a gazdagsága); érzelmi élete pedig, ha lehet, még instabilabb, mert belső egyensúlya, hadd ne mondjuk, boldogsága egy olyan megbízhatatlan, inkább csak langyosan, de legalábbis fellebbanásokban szeretni tudó embertől függ, mint Bassanio.

Bár *A velencei kalmár* „első számú” melankolikusa kétségkívül Antonio, de a melankolikus életérzés többé-kevésbé minden fontosabb szereplőnél megjelenik (kivéve Shylockot, ő egészen más temperamentum és formátum; bár a melankólia bizonyos előfordulásainak lenyomata adott esetben, legalábbis legnagyobb veszteségei pillanataiban, lánya – és ládikája – eltűnésekor, a tárgyalás döntő vereségénél, nála is tetten érhető). Különösen jól érzékelhetőek a melankólia megjelenési formái a nőalakoknál, az átlagosnál jóval érzékenyebb Portia és a két világ határán élő (de igazán sehová sem tartozó) Jessica esetében, de még a látszólag

<sup>9</sup> Jean D'ORMESSON, *Venise vue par Jean d'Ormesson* (Paris: Acanthe, 2006), 19.

<sup>10</sup> FÖLDÉNYI, *A melankólia...*, 43–58.

<sup>11</sup> Uo., 28.

gondtalan, vidáman és lármásan antiszemita velencei aranyifjak közegében is megfigyelhető némi melankolikus szorongás, ha jobbra kimondatlanul is. A szorongás tárgyiasult látomás-városában szinte senki nem az, aminek elsőre látszik; és senki sem vonhatja ki magát az állandósult nyugtalanság lételménye alól. A lesből támadó, fiatalokat is válogatás nélkül támadó járvány folyamatos tapasztalat (ahogy Shakespeare saját életében is), az adott esetben hullámsírba süllyedő város képzete szintén; ezt a szüntelenül ott ólálkodó félelmet a lehangosabb mulatozás, a legféktelenebb orgia sem képes tartósan elhallgattatni. Antoniót, mint később látni fogjuk, leginkább egy vállalni egészen nem mert, nem tudott érzés tartja fogva; Portiát saját helyzetének csapdái (előbb a választás lehetetlensége, majd a választásából fakadó jogos bizonytalanság). Jessica egész addig otthontalan saját zsidósága közegében, és vágyódik egy nyitottabb világra, míg valóban a keresztények közé nem kerül; amint azonban közöttük kezd élni, szinte érezzük (bár kevés szövegszintű utalás van rá), hogy itt is hontalan lesz, és heves nosztalgia táplál (és nyilván büntudatot is) elhagyott közössége és apja miatt.

Kétségkívül, már *A velencei kalmár* felütése is különös. Rögtön a címszereplő szólal meg itt, szinte in medias res, egy elsőre csaknem értelmezhetetlen depresszió leírással (az a címszereplő, akinek jelenléte meglehetősen talányos a darabban, hiszen az elejét és a negyedik felvonást leszámítva, más szereplők, többek között Shylock, valószínűleg lenyomják jelentőségükkel, súlyukkal).

„ANTONIO:  
In sooth I know not why I am so sad.  
It wearies me, you say it wearies you.  
But how I caught it, found it, or came by it,  
What stuff 'tis made of, whereof it is born,  
I am to learn.

And such a want-wit sadness makes of me  
That I have much ado to know myself.  
(Act 1, Scene 1)

ANTONIO: Nem tudom, miért vagyok ilyen szomorú. / Belefáradtam, és azt mondjátok, fáraszt titeket is. / De hogy kaphattam el, hol találtam rá, miként ragadt el, / Milyen anyagból van, honnan ered, / Azt még meg kell tudnom. / Ez a bolond szomorúság egészen beteggé tesz, / Hogy magam is nagyon szeretnék már rájönni a nyitjára.”<sup>12</sup>

Bizonyos értelemben elég világos útmutatást kapunk itt a darab egyik fontos témájára nézve, nevezetesen a címszereplő problémájára vonatkozólag. Mert lehet, hogy a darabban vannak ugyan érdekesebb, karakteresebb szereplők is Antoniónál, címszereplői léte elvitathatatlan; a dráma nem csupán a körülötte zajló eseményeket meséli el, de miatta (is), általa (is), érte (is) történik ez a különös testi-lelki-érzelmi-fizikai-társadalmi képlet, ami maga *A velencei kalmár*. „Ez a bolond szomorúság egészen beteggé tesz”, mondja Antonio, vagyis ő is érzi saját állapota kóros voltát. Későbbi válaszai arra is rávilágítanak, bánata nem szerelmi bánat, legalábbis mintha a jeles velencei kereskedő irtózna ettől a szótól.

„SALARINO: Why then you are in love.  
ANTONIO: Fie, fie!” (Act 1, Scene 1)

Vagyis arra az egyszerű megállapításra: akkor tehát szerelmes vagy, Antonio undorodó tiltakozását kapjuk: fúj!

De valóban így van ez? Korábban ugyanis megtudtuk – sokkal higgadtabb felvezetésben – hogy nem anyagi ügyei nyugtalanítják a hatalmas vagyonát a tengeren tudó üzletembert: „Therefore my merchandise makes me not sad” (Act 1, Scene 1) – „nem üzleti

<sup>12</sup> A szerző nyersfordítása.

dolgaim szomorítanak el”. Később viszont az is kiderül, hogy van valaki, akinek pusztán közele képes némi örömet kiváltani a vállaltan depressziós Antonióból; valaki, akinek társaságában az életunt világfi (amúgy a reneszánsz színpad jellegzetes karaktere<sup>13</sup>) meglepően felélénkül, és szinte normális reakciókat mutat. Adva van tehát egy különös személyiség, Velence egyik leggazdagabb, köztisztelőben álló kereskedője, egy kellemes modorú úr – aki azonban, mint később kiderül, már nem bánik ilyen kellemes udvariassággal ellenfeleivel, vagy az általa lenézettekkel, például a zsidókkal – akit valamilyen titkos, ismeretlen eredetű bú gyötör, és aki valósággal rajong fiatal, jóképű és könnyelmű barátjáért. Itt rejlik talán a titok? Shakespeare korában az azonos neműek közti vonzalom vagy nemi kapcsolat nem csupán az egyház által üldözendő “ferdeség”, de jogilag is bűncselekménynek számít, börtön-, vagy esetenként akár halálbüntetés is járhat érte. (Más kérdés, hogy a felsőbb társadalmi osztályokban és normák között, hallgatólagosan bár, de elfogadottnak számított, és a törvény szigorát ritkán alkalmazták a gyakorlatban; maga Shakespeare is jól ismerte az ambivalens, több irányú vonzalmat, jó példát adnak erre a szonettek is.) Ha Antonio a barátságánál mélyebben érez Bassanio iránt, ez valóban ok lehet belső, gyógyíthatatlan kétségbeesésére. Láthatóan ugyan a gondtalan aranyifjú is ragaszkodik hozzá, Bassanio ingatag személyiségét figyelve azonban ez nem tűnik életbiztosításnak, első színpadra lépésekor kifejezetten felszínes, az életet mindig a napos oldaláról szemlélő szerencsevadásznak tűnik, aki nőszülni is inkább csak a gyors meggazdagodás reményében, mint valódi vonzalomról készül. Vajon ez a jól ismert állhatatlanság, vagy a sejtett, és most váratlanul lecsapó,

közeli házasság gondolata rejlik Antonio melankóliája mélyén? Saját érzéseinek mélyesen bizonytalan jövője – olyan érzéseké, melyek valódi természetével még ő maga sem mer szembenézni – és a veszteség fenyegető árnya? Mindenesetre a képlet adott, a velencei kalmár már szerepet is osztott magára:

„ANTONIO:

A stage where every man must *play a part*,  
And *mine a sad one.*” (Act 1, Scene 1)

– vagyis a világ nagy színpadán, ahol mindenkinek szerepet kell játszania, Antonio letargikus kéjjel vállalja fel a szomorú bohóc maszkját; a mondatban egy korábbi (ugyan csak kétarcú) vígjáték és egy másik melankolikus, Jacques gondolata visszhangzik (az *Ahogy tetszik* második felvonásának hetedik színéből), aki épp így világméretű színpadnak látta az egész világot. Szerencsére Gratiano, Bassanio és Antonio állandó kísérője, ez a félig bohóc, félig a vásári bohózatok szolgáitól örökölt figura (itt épp egy kissé alacsonyabb rendű barát alakjában) hamar visszarántja Antoniót önnön nárcizmusának magaslatairól:

„GRATIANO:

There are a sort of men whose visages  
Do cream and mantle like a standing  
pond.” (Act 1, Scene 1)

– azaz „vannak olyan emberek, akiknek a po-fája csupa nyálkás burok, mint egy hínáros tó”, mondja, nem éppen hízelgően a kalmár fizimiskájáról (és tényleg van Antonióban valami tenyérbemászó, különösen akkor, amikor Shylockot próbálja, nem létező erkölcsi magaslatairól kiosztani); majd így zárja le a gondolatmenetét:

„GRATIANO:

But fish not with this *melancholy bait*  
For this fool gudgeon.” (Act 1, Scene 1)

<sup>13</sup> C. Walter HODGES, *The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre* (Oxford: Oxford University Press, 1968), 97.

– tehát ne akarjon nemes barátja ezzel a *melankolikus csalival* bolond halra vadászni. Va-  
jon a józan, életismerő Gratiano rátapintott  
a lényegre? Megérzi, megérti, hogy Antonio  
itt mégicsak túljátszik egy lélekállapotot azért,  
hogy valakit talán jobban magához kössön,  
mai kifejezéssel úgy is mondhatnánk, meg-  
próbál érzelmi zsarolással élni?

Freud hangsúlyozza a melankóliáról írt ta-  
nulmányában,<sup>14</sup> hogy a melankolikus számá-  
ra elvész saját énje, a túlzásba vitt szorongás  
pedig patológikus állapotá válik. Az én min-  
denképpen sérül, a melankolikust pedig  
meglehetősen ritkán lehet észérvekkel jobb  
belátásra bírni. Ebben a kezdő jelenetben  
Antoniót sem igazán tudják barátai mégoly  
pontos meglátásokkal, vagy akár gunyoros  
tréfákkal kimozdítani látszólag céltalan de-  
pressziójából; ám, ha a darab egésze felől  
vizsgáljuk a folyamatot, az is kiderül, hogy a  
kalmár nem csupán pózol, amikor szinte  
egyetemes létállapotá teszi önmaga számá-  
ra a melankóliát – az események őt igazol-  
ják, hiszen Bassanio fokozatosan leválik róla,  
és még a számára egyedül kínálkozó megol-  
dás, a Bassanióért feláldozott élet (és ezáltal  
a valóságtól való menekülés) sem adatik  
meg neki, Portia pedig, Bassanio új és igen  
céltudatos „tulajdonosa” nem sok jelét adja  
annak, hogy bármilyen formában osztozni  
óhajtana a férfin, akit igen drágán vett ma-  
gának, és akinek valós értéke és jelleme felől  
nem sok kétsége van; de hát kell neki. Julia  
Kristeva már jobban összekapcsolja a sze-  
relmi vágyakozást és a melankólia Fekete  
Napját, melyet "a szerelmi szenvedély ko-  
mor szövedékének", „bánatos gyönyörnek”,  
gyászos márnak" nevez.<sup>15</sup> Mindez tökéle-

<sup>14</sup> Sigmund FREUD, „Gyász és melankólia”,  
ford. BERÉNYI GÁBOR, in *Válogatás az életmű-  
ből*, szerk. ERŐS FERENC, 453–469 (Budapest:  
Európa, 2003).

<sup>15</sup> Julia KRISTEVA, „A melankolikus képzelet”,  
ford. DOBOSSY ANNA, *Thalassa* 18, 2–3. sz.  
(2007): 29–50.

tesen leképezi Antonio állapotát is: nárcisz-  
tikus vonásokat sem nélkülöző, állandósult  
depresszióját (a melankóliát Kristeva Narcissus  
rejtett arcaént is azonosítja) voltaképpen  
egy folytonos, vagy előre megsejtett hiány  
okozza; ha elfogadjuk, hogy számára a mű-  
során a legerősebb mozgatórugó a Bassanio  
iránti érzés, akkor ez a hiány kezdettől fogva  
jelentkezik, Portia megjelenése és a Shylock-  
krízis csupán súlyosítja azt. Kimondva-ki-  
mondatlanul, Bassanio sohasem lehet az a  
társ, akire Antonio titkon, talán önmagának  
sem bevallva vágyakozik, soha nem birto-  
kolhatja úgy, a maga teljességében, ahogy  
az majd Portiának megadatik (más kérdés,  
hogy Portia is képes-e ezt az állhatatlan és  
felszínes karaktert hosszan birtokolni, illetve  
mennyi örömet talál majd a birtoklásában).  
„Valami hiányzik”, így is fogalmazhatna An-  
tonio a darab elején, és ez a hiány szüli meg  
azt a lelki teret (ismét csak Kristeva nyom-  
vonalát követve), mely végül egyre inkább a  
vágyott halál felé mozdítja őt.

A *velencei kalmárban* érdekes ellentétpá-  
rok feszülnek egymásnak. A legnagyobb,  
leglátványosabb szembenállás kétségkívül  
Shylocké és Antonióé. Két tökéletesen ellen-  
tétetes világlátás, gondolkodás, esztétika, tár-  
sadalmi helyzet; ugyanakkor mindketten kí-  
vülállók, outsiders abban a világban, amely-  
ben élnek. Antonio a felszínen ugyan a ve-  
lencei társadalom megbecsült, illusztris sze-  
mélye, első pillanattól kezdve szembeötlő  
azonban, milyen idegen valójában abban a  
világban, amelyben él, mennyire nincs köze  
(az egy Bassaniót kivéve) azokhoz, akik kö-  
rülveszik. Szinte törvényszerű, hogy ez a két,  
egymást mágnesszerűen taszító, néhány  
ponton mégis hasonlóságot mutató minőség  
egy kifejezetten tragikus ívű összecsapásban  
találkozzon össze, melyet épp az a Portia old  
meg, aki nem csupán Shylocknak, valójában  
Antionióknak is ellenfele, mégpedig azon a sí-  
kon, ahol Bassanio már említett birtoklása a  
tét. Shylock és Antonio mellett Portia a da-  
rab harmadik legerősebb pillére; sőt, tekint-

ve Antonio kissé enervált jelenlétét, de legalábbis bűvópatakszerű felbukkanásait és eltűnéseit a cselekmény során, Portia kétségkívül plasztikusabb, összetettebb és a nézőben, olvasóban is erősebb nyomot hagyó személyiség. Portiát több minden összeköti Antoniával, akivel szinte akarata ellenére kell megküzdenie és leszámolnia (bár ez utóbbi „hadított” szinte minden más szereplő előtt rejtve marad a darabban, ellentétben Shylock látványos megsemmisítésével). Gazdag, szokatlan önállóságot élvező örökös nő (még ha a ládika-eset meg is köti jogilag a kezét, ennek béklyójából a feltehetően saját ravaszága által is irányított szerencse szabaddítja meg), vagyis kiváltságos személy, érdeklődésük tárgya is azonos Antoniával, ráadásul Portia is mutat némi melankolikus jegyeket, ha nem is olyan állandósággal és egyértelműséggel, mint Antonio; annál ő sokkal céltudatosabb, létszeretőbb és játékosabb személyiség. A hősnő ezekkel a szavakkal lép színre a második felvonás második jelenetében:

„PORTIA:  
By my troth, Nerissa, my little body is a  
weary  
Of this great world.” (Act 1, Scene 2)

azaz: „Szavamra, Nerissa, az én kis testemet agyonnyomja ez a nagy világ”. Érdekes párhuzamnak tűnik, hogy a címszereplő után a női főszereplő is egy olyan mondattal indít, melynek depresszív felhangjai vannak; mint ha kissé mindketten ugyanattól a betegségtől szenvednének. Igaz, nemsokára megtudjuk, Portiának valóban van oka szorongani, hiszen egy szeszélyes végakarattal folytán nem ura saját sorsának, élete társát nem saját vágya és akarata, hanem a vakszerencse fogja megszabni. (Más kérdés, hogy ez nem egészen így lesz: Portia van annyira intelligens és ravasz, hogy adott esetben szavak nélkül is képes úgy irányítani a dolgokat, hogy Bassanio a helyes ládikát válassza majd.

Igaz, mindezt nem mondja így ki Shakespeare műve, de következtetni lehet rá.) Valóban döntő különbség az ő jellemében Antonioéhoz képest, hogy míg a másik csak szenved, sóhajtozik, aforizmákat gyárt, addig ő cselekedni is képes; ha egy válsághelyzet elé állítja a sors (ilyen a rákényszerített párvalasztási rituálé, vagy a váratlanul robbanó Shylock–Antonio konfliktus), akkor ő azonnal megoldást keres és talál is. Ám ettől még – intelligenciája és érzékenysége okán – Portia is szenvedhet attól, amit megtapasztal, még inkább attól, amiben neki magának is hiánya van. Portiát és Antoniót nem csupán a Bassanio iránti vágyakozás hozza közös nevezőre, hanem ennek a vágyakozásnak a kielégítetlen jellege is. Portia szexuális értelemben megkapja ugyan Bassaniót, és a hatalmas vagyon ideig-óráig még a tulajdonosává is teheti; sohasem fogja azonban megkapni Bassanio lelkét, és olyan mély odaadást sem, amelyet a párjánál sokkal összetettebb személyiségű, gazdagabb érzelm- és gondolatvilágú Portia feltehetően igényelne. A függe észjárású, szellemes és ravasz, olykor kifejezetten gátlástalan örökös nő egyetlen sebezhető pontja, hogy egy nála gyengébb és érdektelenebb, ugyanakkor megfoghatatlan férfiba szerelmes, vakon, mindenáron, zabolátlanul. Akárcsak Antonio. Ám ez a vágyakozás sok kérdőjellel, örökös belső bizonytalansággal is jár, hiszen a szeretet vagy szerelem folyamatos „határon élés”, még akkor is, ha valakinek megbízhatóbb társ adatik, mint a könnyelmű Bassanio; Portia fel-feltörő melankóliájának ez is egyik oka lehet.

Portia és Antonio egymással több ponton megfeleltethető vagy ellentétbe állítható karakterének további vizsgálata is érdekes eredményeket hozhat: Antonio túlfinomultságában adott pontokon kétségkívül van valami nőies (panaszait, a harmadik felvonás második jelenetének erős érzelmi zsarolással átítatott levelét tekintve olykor kifejezetten vénlányos vagy vénasszonyos), Portia pedig szinte férfias, markáns személyiség, játszi

könnyedséggel és imponáló fölénnyel kerekedik a darab férfi szereplői fölé; ez a keménység válik azután szinte elvadító könyörtelenséggé Shylockkal szemben. Antonio szerelmes búcsúlevele azonban nemcsak az „érzelmi passzív agresszió”, a tökélyre vitt érzelmi zsarolás manipulációjának iskolapéldája, de talán a leghatásosabb bizonyosága Antonio szenvedélyesfelfokozott önsajnálta torkolló, kétségbeesett szenvedélyének, nárcisztikus szimptomáinak és túlkorosan éretlen személyiségjegyeinek is:

„ANTONIO  
 (...) and since in paying it, it is impossible  
 I should live, all debts are cleared betw  
 een you and I if  
 I might but see you at my death.  
 Notwithstanding, use  
 your pleasure. If your love do not  
 persuade you to  
 come, let not my letter.” (Act 3, Scene 2)

A boldogtalan velencei kalmár igen pontos pszichológiai érzéssel építi föl saját nyomorúságának és Bassanio gondtalan boldogságának kontrasztjára alapozott érvrendszerét, miközben addig nem látott hevességgel árulja el saját érzelmei mélységét is: mivel nem tudok fizetni, nem maradhatok életben, de *minden adósságod kiegyenlítődik, ha ott lát-hatlak halálom pillanatában*. Ez már nem csupán heves érzelmi, de érzéki vallomás is: téged akarlak nézni, miközben kivágják a szívem. Meglehetősen torz, kifordított orgazmusra utal itt Antonio (de a számára egyetlen lehetséges orgazmusra Bassanióval kapcsolatban), épp ezt teszi majd lehetetlenné a birtokló szerelmes csalhatatlan ösztönével Portia. A levél két utolsó sora pedig valóban mesterien manipulatív: de te azért csak éld meg (sőt, az eredetiben: használj ki, vagyis élvezd) az örömeidet; ha a szeretet/szerelmed nem vesz rá, hogy ide gyere, az én levelem se tegye azt. Ennek az ijesztően (és mégis átlátszóan) ügyes érvkészletnek

Bassaniónál keményebb szívű ember sem tudna ellenállni; Bassanio pedig nem érzéketlen, csupán gyenge. (Figyelemre méltónak találom, hogy Shakespeare az eredetiben a „use” igét használja, mintha ismét csak azt akarná hangsúlyozni, ebben a darabban mindenki mindent és mindenkit *használ*: hidegfejű a szenvedélyest, érzelmes a kapzsit, bosszúálló a gyengét, még a szerelmesek is egymást.)

Antonio sorsának alakulása nem is annyira a halálközeli pillanatokban, inkább a végző elrendeződés látszólagos harmóniájában igazolja be a dráma elején megmutatkozó rossz közérzetet, még inkább rossz előérzetet. Az általános örömnep során a voltaképpen díszvendégnek, a halálos végű leszámolás elől éppen csak megmenekült Antoniónak nem nagyon osztanak lapot. Az ő számára az lett volna a boldog befejezés, ha sikerül életét adnia az annyira szeretett baráért (kissé disszonáns, de mégiscsak tiszteletet érdemlő szerelmi áldozat lett volna ez); a csodás megmenekülés láthatóan elkedvetleníti, szava is alig van. Ebben az új életben számára nem nagyon van perspektíva: visszatérhet Velencébe egyedül, Bassaniónak már megvan a maga új élete (még abban az esetben is, ha kérdéses, meddig fogja maradéktalanul élvezni a belmonti idillt, de egy ideig bizonyosan), és hiába a szintén csodával határos módon visszakerült hajók, a megmaradt vagyon, éppen csak kit boldogít ez? A sok egymásra talált pár közt végképp magára maradó Antoniót biztosan nem. Újabb érdekes párhuzam a két végletes ellenpólus, az uzsorás és a kalmár, Shylock és Antonio között: mindketten izolált magányban, megsemmisülve, kiürülve, reális jövőkép nélkül maradnak a földön, ráadásul ugyanaz a személy mérte rájuk a döntő ütést: Portia. Shylock tragédiája, kifosztottsága és tönkretétele ugyan egyértelműbb, nagyságrendekkel kegyetlenebb, és ha lehet így mondani, egyetemesebb, mint a magát sok szempontból felsőbbrendűnek gondoló Antonióé,

ettől azonban még Antonio magánya is feloldhatatlan és tragikus. „I am dumb” (Act 5, Scene 1) – ezekkel a kopár, tömörségükben szívbe markoló szavakkal búcsúzik tőlünk. „Elnémulok” – mondja, és ez valóban így van, szó szerint, meg átmeneti értelemben is. Mert hiszen miről is beszélhetne, mi mondanivalója lehetne még? Ha Antonio a darab elején szomorúnak vallotta magát, és melankóliájával kérkedett, most valóban megtapasztalhatja a depresszió feneketlen szakadékait; a veszteség, amelytől akkor még csak szorongott, az általános (és sok szempontból látszólagos) *happy end* során valósággá vált. A darab két főszereelője, miután – egy másik Shakespeare darab szállóigéjét kölcsönvéve – egy egész történeten keresztül (az egyikük csupán rejtetten, a másik annál látványosabban) „dült-fúlt”,<sup>16</sup> most elnémul. Az élet oka fogyottá vált, a győztesek ünnepelnek. Egyelőre.

#### Bibliográfia

D'ORMESSON, Jean. *Venise vue par Jean d'Ormesson*. Paris: Acanthe, 2006.

<sup>16</sup> „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dült-fúl, és elnémul.” William SHAKESPEARE, *Macbeth* (5. felvonás, 5. szín), ford. SZABÓ Lőrinc.

EINHORN, Aliza. *The Little Book of Saturn, Astrological Gifts, Challenges, and Returns*. Newburyport: Weiser Books, 2018.

FÖLDÉNYI F. László. *A melankólia dicsérete*. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017.

FREUD, Sigmund. „Gyász és melankólia”, ford. BERÉNYI Gábor. In *Válogatás az életműből*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 453–469. Budapest: Európa, 2003.

HIPPOCRATES. *De aere aquis et locis*, hozzáférés: 2025.03.01., [https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.025\\_1%3Atext%3DAer](https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.025_1%3Atext%3DAer).

HODGES, C. Walter. *The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

KRISTEVA, Julia. „A melankolikus képzelet”, fordította DOBOSSY Anna, *Thalassa* 18, 2–3. sz. (2007): 29–50.

OVERBURY, Thomas. *New Characters*, 1614, hozzáférés: 2025.06.01., <https://www.eudaemonist.com/biblion/overbury/>.

SZABÓ Mária, „Filozófia és orvostudomány a Hippokratészi Gyűjteményben. Bevezetés *A levegőről* című íráshoz”, *Ókor* 6, 4. sz. (2007): 68–71.

ZAFFINO, Valentina. „Marsilio Ficino e la melanconia: condizione determinante o spazio di libertà?” *Forum*, Vol. 8 (2022): 181–197. DOI: [10.17421/2498-9746-08-10](https://doi.org/10.17421/2498-9746-08-10)