

Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar  
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola  
Irodalomtudományi Doktori Program  
Iskolavezető: Prof. Dr. P. Müller Péter DSc

Koltai M. Gábor

**A BOMLÁS GEOMETRIÁJA**  
**John Webster és a reneszánsz színpadi horror világképe**

Doktori értekezés

Témavezető: Prof. dr. habil. Jákfalvi Magdolna DSc

Pécs, 2024

## Tartalom

Bevezetés .....	3
A robbanás pillanata .....	10
Tisztátalan művészet.....	30
Az aragoniai testvérek.....	37
Egy ember a szürke zónából .....	53
Az a bizonyos test .....	64
Nárcisszusz tükre .....	83
A perspektíva művészete .....	93
„Oly sok családot ért oly hatalmas változás” .....	101
„Mely vallás a legjobb, hogyha halni kell?” .....	114
„Thou art a dead thing” .....	123
„Ez a végső találkozóhely” .....	132
Machiavelliánus horror .....	146
Fekete és fehér ördögök .....	177
A per tárgya: a nő.....	185
A legkisebb királyfi.....	216
Teológiai és rituális horror .....	224
Kálvin lovai és Montaigne útvesztője (avagy Montaigne lovai és Kálvin útvesztője).....	240
Megint a köd .....	268
Bibliográfia .....	300
ABSTRACT.....	310

## Bevezetés

„*Sejtések után menni szisztematikusan!*” – egy tíz évvel ezelőtti délutánon ezt a mondatot találtam a telefonomban. Nem volt emlékem arról, hogy került oda; nyilván magamnak üzentem egy hosszúra nyúlt éjszakán, ilyenkor az ember szükségét érzi, hogy fontos életreceptekkel és utasításokkal lássa el későbbi önmagát, amikből aztán másnap egy szót sem ért.

Ma mintha érteném. A „sejtés” és a „szisztematikus” látszólag ellentétben áll egymással. Utóbbi azt sugallja, hogy konokul, elmélyülten és tervszerűen kell dolgoznunk (színpadon, papíron, fejben), előbbi azt, hogy kell lennie valamilyen rejtélyes, megfoghatatlan elemnek, amiért egyáltalán érdemes belevágni a munkába – kész válaszok helyett olyasmit keressünk, ami napról napra mohó kíváncsisággal tölt el bennünket. Vagyis az, amit nem tudunk, fontosabb, mint az, amit tudunk.

Engem ritkán ragad magával az a színház, ami első pillantásra adja magát, és semmiféle titkot nem rejt – ilyen színházat lehet és kell is csinálni, de engem sem rendezőként, sem nézőként nem tölt el boldog izgalommal. Ugyanakkor az olyan előadás is riasztó tud lenni, ami kérkedik a titokzatosságával; ami arra tör, hogy mindenekelőtt érdekes legyen, abból rendszerint gyanúsan hiányzik az élet.

A valódi rejtélyek szívében sejtünk valamilyen mélyen emberi vonatkozást. A külön-külön irracionálisnak tűnő mozzanatok együtt váratlan és megrendítő összefüggésben érnek össze – nem tudjuk szavakkal megragadni, de érezzük, hogy zsigeri közünk van hozzá. A nagy drámák még nagyobb pillanatai nem azzal hatnak ránk, hogy a mélyükön ott lapul valami pompás kis igazság; az élő, emberi komplexitás ragad torkon minket. Egy pillanatra a saját életünkben is megérezzük az irracionálitást, és a ráismerés fölráz bennünket, mert a színpadon élővé tud válni az is, ami pszichológiai magyarázatokká, művészi szándéknyilatkozattá desztillálva képtelen ostobaságnak tűnne. Az igazi rejtély akkor sem egyszerűsödik szimpla megfejtéssé, ha közelebb megyünk hozzá. Munkálnia kell bennünk valamiféle megérzésnek, hogy dolgozhassunk vele – és ennyi elég. Nem kell bizonyossággá érlelődnie: ha a titkot felszámolta a megértés, baj van. Talán valami ilyesmit próbáltam üzeni magamnak azon a tíz évvel ezelőtti éjszakán (vagy valami egész mást).

A reneszánsz angol színpad jó néhány bizarr és felkavaró rejtvényt tartogat. Miért érez valaki olthatatlan vágyat arra, hogy levágott testrészeket mutogasson, hullákból építsen installációt, a testvérevel háljon együtt, késsel vágja ki mások szívét, szerettei koponyáját

magával hurcolja és kisminkelje; miféle eszelős, hagymázos bosszútervet kovácsol mindenki, egymást variálva és megsokszorozva, mint valami tükörlabirintusban – és fűrészelés vagy gyilkolás közben miért osztják meg velünk hosszú monológokban a világnézetüket (vagy azt, hogy nincs nekik)? Mi ez, mészárszék vagy lételméleti szeminárium? Hogyan érhet össze egyetlen pillanatban hit és anatómia, politika és szexus, identitás és túlvilág? Ebben kellene föllelnünk a mélyen emberit, összefüggést a káoszban?

A Jakab-kori klasszikusok „kellőképpen idegenek számunkra ahhoz, hogy újdonságként tudjunk tekinteni rájuk”.<sup>1</sup> Még szokjuk őket. Legelsősorban azt, hogy nem a *Macbeth* és a *Lear király* szerzője írta őket. A mélyükben fortyogó rendezetlenség és erőszak is gyanakvással tölt el bennünket. De talán éppen azért tartjuk el magunktól, mert valójában nagyon is sok közünk van mindkettőhöz. Lelkünk egyik része mindig is értett mindent (a legnagyobb szélsőségeket is), a másik része sohasem értett semmit (a legegyszerűbb dolgokat sem). A színházat sok mindenre használhatjuk, az egyik lehetőség az, hogy néhány óra erejéig biztonságos körülmények között pillanthassunk bele ebbe a kérdésekkel teli, borzongató örvénybe. Shakespeare és kortársai ilyesmire használták.

Ezek az erőszakkal, filozófiával, nagyszabású képekkel és megdöbbenően modern pszichológiai portrékkal átszőtt darabok egymásba olvasztják a metafizikát és bohózatot, a „realizmust” és a „stilizációt”, a kajánul kíméletlen társadalomkritikát és az ösztöneinkben tomboló káoszt, a politikai berendezkedést és a házasság intézményét, a férfi-női viszonyokat és az eget (ami vagy üres, vagy sem), életet, halált, szexust, Istent, családot, hazát. Olyan kérdésekkel bombázzák a Shakespeare-Ibsen dichotómiában némiképp eltompult színházi agyat, amelyektől alighanem elszokott. Ebből fakadóan ez a könyv is át- meg átlépi ezeket a látszólag elkülönült tartományokat, annak az egyetlen dolognak a jegyében, ami közös nevező alá hozza őket, s amelynek jegyében a kötetben tárgyalt szerzők is átlépték: mire való és hogyan működik a színház, mit gondoltak erről „akkor” ők, és mit gondolunk erről ma.

Akkor és ma: ez egyszerre teremt távolságot és teremti meg az azonosulás lehetőségét. Egymással látszólag össze nem függő témákat kell megvizsgálnunk: hogyan vélekedett a Jakab-kori színházcsináló és nézője férfi és nő egyenrangúságáról, önálló cselekvőnek látta-e magát egy transzcendens és politikai vonatkozásaiban egyaránt előre elrendelt világban, hogyan formálta olyanná a színházi teret, hogy abban egyszerre strukturáltan és a legnagyobb szabadsággal lehessen megtenni bármit, és vajon díszletre költött-e többet, vagy jelmezre. Nem

---

<sup>1</sup> Pascale AEBISCHER, „Shakespearean Heritage and the Preposterous »Contemporary Jacobean« Film: Mike Figgis' Hotel”, *Shakespeare Quarterly* 60. 3. (2009): 282–3.

minden kérdés érvényes ma egyformán (elképzelhető, hogy a nők tőlük független léte mára minden férfi számára egyértelmű, és minden színházi tér alkalmas mindenre), de az akkori sémákat akkor is újra meg újra körül kell járni, különben Websterhez vagy Middletonhoz éppúgy nem férközhetünk közel, mint Shakespeare-hez.

Másfelől egy sor egyéb kérdés is felvetődik a színházról: hogy tanítania kell-e vagy kérdezni, hogy a színész önmagát képviseli-e vagy egy fikciót, hogy igényeljük vagy elviseljük-e a morális ellentmondásokat a színpadon, esetleg lubickolnunk kell bennük, hogy maradhat-e valaha is intakt a színház viszonya a hatalomhoz, és egyáltalán – mi a feladata, jelentése, dimenziója annak a lehetőségnek, hogy pár szál deszkán egy tucat ember néhány száz vagy ezer másik ember előtt önmagunkhoz és a világhoz fűződő viszonyunkról gondolkodik. És ha már a reneszánsz és az újkori színháztörténetet ütköztetjük: mióta foglalkoztat minket annyira, hogy egy-egy színpadi pillanat „realisztikus” vagy „nem realisztikus?” (Bármit is jelentsen ez a szó.)

Persze egy sereg más dolgot is szeretünk megkülönböztetni egymástól. Szeretnénk tudni, mikor kell nevetni és mikor kell meghatódni, hogy együttéreznünk kell-e egyik-másik szereplővel vagy utálkozunk tőle, hogy logikusnak szeretnénk-e látni a döntéseiket (mert akkor a sajátjainkat is annak érezhetjük) vagy irracionálisnak (hiszen a sajátjaink is azok); hogy kinek kell igazat adnunk és kinek nem, hogy hajlandóak vagyunk-e útjára bocsátani a közönséget egy-egy felkavaró, gondolkodásra készítő rejtéllyel (például azzal, mi vette rá Othellót, Jagót vagy Macbethet arra, hogy azt tegye, amit tesz), vagy megnyugtatónak tűnő válaszokat kell kínálnunk számára – lehetőleg olyanokat, amelyek úgy erkölcsileg és pszichológiailag, mint színházilag (megint csak: mire való és hogyan működik a színház?) mindegyik nézőt egyformán igazítják el.

Mindehhez célszerű ezúttal nem Shakespeare-től indulnunk; róla úgy érezzük, mintha már örök idők óta ismernénk. Ezerszer kipróbált és végtelenül unalmas módjait ismerjük annak, hogyan kell színpadra tenni az *Othellót* vagy a *Rómeó és Júliát* – mintha elfelejtettük volna, hogy mindkét darab (ahogy minden jó darab) megfejthetetlen és felkavaró rejtvény. Minden Shakespeare-dráma minden pillanatban új és ismeretlen, de ritkán tudunk ezzel a szemmel tekinteni rájuk. Shakespeare kortársai ezzel szemben valóban idegenek. Webster, Ford, Middleton vagy Marlowe, Fletcher vagy Heywood számunkra felfedezetlen tartomány.

Kleist bejáratott szerző Magyarországon – alig telik el évad, hogy egy-egy színház ne tűzné műsorra *Az eltört korsót* vagy a *Kohlhaas Mihály* valamelyik feldolgozását a sok közül (a *Penthesziléával* persze óvatosabbak vagyunk, Goethe is iszonyodott tőle annak idején). De a környező országokban nincs akkora Kleist-kultusz, mint nálunk (vagy Németországban). Ez

azért van így, mert Magyarországon néhány embernek a kilencvenes években *fontos volt*, hogy bevezessék őt a színházi vérkeringésbe. Kötetek jelentek meg, életműkiadások és monográfiák, egyik rendező a másik után állította színpadra a műveit, így Kleist ma a színházról való gondolkodásunk része, természetesnek tartjuk, hogy a legnagyobbak közé tartozott (akkor is, ha éppen nem merünk hozzányúlni).

A Jakab-kori szerzőkkel nem ez a helyzet. Európa színpada néhány évtizede már újra fölfedezte őket, és az irodalomkritika is megtanult a Jakab-kori tragédiákra nem pusztán „Shakespeare életteli tündöklésének lealjasult, beteg utódaiként”<sup>2</sup> tekinteni. Magyarországon ezzel szemben a reneszánsz színház Shakespeare-en kívül eső részének nincs irodalma. Előadaskultúrája sincs. Elvértve kerül sor reneszánsz szerzők műveinek bemutatására, és az előadások nem érik el azt az ingerküszöböt, ami műveiket beemelné a repertoárok vérkeringésébe. Mészöly Dezső 1972-ben összeállított fordításkötetének függeléke ezzel az összefoglaló titulussal illeti azokat az Erzsébet- és Jakab-kori szerzőket, akiket nem Shakespeare-nek hívnak: „Shakespeare bolygói” – mintha létük kizárólag ezen a szűrőn keresztül volna értelmezhető.<sup>3</sup> Ez a kötet részben ezen az állapoton kíván változtatni.

Nem tudom, milyen lesz a színház az elkövetkezendő évtizedekben Magyarországon, de abban biztos vagyok, hogy csak jót tehet, ha az évadokat összeállító színházvezetők és a hiperkíváncsisággal (még) megáldott fiatal színházcsinálók szeme kinyílik erre a tartományra. Azok, akik rendezőként vagy irodalmárként megszelídítették Shakespeare-t, talán benne is friss szemmel fedezik föl azt, ami domesztikálhatatlan volt és marad – hiszen ez az egész korszak a maga vadságában, permanens válságában, a világképében egyre-másra felszakadó rések és az azokat betapasztani igyekvő tudományos felfedezések tekintetében (amelyek rendszerint inkább ijesztőek, mintsem megnyugtatóak) végtelenül hasonlít a mi korunkra, és éppoly kevésbé domesztikálható vagy megszelídíthető. Minél több felfedezést teszünk, annál mélyebb ismeretelméleti gödrökbe (vagy szakadékokba) botlunk. És nagyon tudjuk, merrefelé mutat a világnézeti iránytűnk, épp csak elfelejtjük, hogy mások iránytűje homlokegyenest az ellenkező irányba mutat. „Ők” azt gondolják, hogy „mi” vagyunk tévedésben. Middleton, Webster és Shakespeare valósággal lubickolt abban, hogy egy sokszorosán megosztott közönség számára ír darabokat: úgy vélték, a színpad az a terep, ahol többfélét is lehet gondolni ugyanarról a

<sup>2</sup> Gordon MCMULLAN, „*Plenty of Blood. That’s the Only Writing*”: (Mis) Representing Jacobean Tragedy in Turn-of-the-Century Cinema”. Idézi Roberta Barker, „The Duchess High and Low: A Performance History of The Duchess of Malfi”, in: *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 65.

<sup>3</sup> MÉSZÖLY Dezső, *Shakespeare új tükrökben* (Budapest: Magvető könyvkiadó, 1972), 715. – SZÉKELY György *Lángözön* című könyve (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003) kivételt képez e makacs hallgatás alól, s mint alcíme is jelzi – „Shakespeare kora és kortársai” –, több reneszánsz angol drámaíró munkásságára kitér. Műveik magyarul hozzáférhető elemzése azonban továbbra is várat magára.

dologról. Bónusz: ha a járvány lesújtott, a 17. századi Londonban is be kellett zárni a színházakat.

Így tehát kalandozni fogunk az „akkor” és „ma”, a kultúrtörténet és a színházcsinálás, a vizsgálódás és a megérzések, a tudomány és a gyakorlat határmezsgyéin, szisztematikusan, inkább több választ körüljárva, mintsem megragadva egynél. Hol rácsodálkozni, hol elemezni, olykor rendezői, máskor kutatói szemmel. Ha ideális körülményeket képzelünk el, maga a színpadi próba sem egyéb, mint kutatás.

Rejlik ebben egyfajta paradoxon. Aki Csehovot, Molière-t vagy Shakespeare-t állít színpadra, nem szorul rá, hogy köteteken rágja át magát a korról, az akkori viszonyokról, pláne arról, hogyan elemezte ezt vagy azt a jelenetet ez a mitikus rendező vagy az a nagy nevű teoretikus. Egy darabig hasznos és izgalmas lehet a „hozzaolvasás”, de nem ettől fogunk gazdagon és kíváncsian dolgozni. A túl sok gondolat eltömíti a fejünket, és megfoszt a lehetőségtől, hogy arra reagáljunk, ami a próbán éppen itt és most történik. A sejtés jobb iránytű. Ahhoz, hogy a partnerünk szemét meglássuk, az ehhez hasonló tanulmányokból éppúgy ki kell jönni, mint a példányból; ehhez szerencsés, ha elfelejtjük mindazokat az írásokat, amiket elolvastunk (és tudjuk a szöveget). Middletonhoz vagy Websterhez sem kell feltétlenül könyveket olvasni. De ahhoz, hogy az elkövetkező években bátran és szabadon dolgozhassunk velük, nem árt, ha rendelkezésünkre áll egy magyar nyelvű „hátszög” – arról nem beszélve, hogy a bátor és szabad munka a mohó érdeklődéssel kezdődik, amit először is fel kell kelteni.

A rendező és a színész számtalan lehetőséget és variációt járhat körbe a próbán (bizonyos értelemben kötelességük is). Olykor ebben a kötetben is megtörténik mindez, de írásban, papíron. Apám írt egy könyvet ezzel a címmel hajdanán: „Papírszínház”. Kisgyerekkoromban sokszor láttam a polcon – a borítója is egy rajzolt színpadképet ábrázolt, papírfecniken –, és már akkor elbűvölt ez a nyilvánvaló képtelenség, a paradoxon, hogyan férhet meg együtt az „elmélet” és a „gyakorlat”. Aztán, sok évvel később, elolvastam Jan Kott könyvét Shakespeare-ről, és azt is megtudtam, hogyan termékenyítette meg Jan Kott Peter Brook gondolkodását és Brook Kottét, vagyis hogyan készítette a „papír” a színházat arra, hogy egy szerzőről másképp gondolkodjon, és hogyan készítette a színpad az „elméletet” arra, hogy folytassa és kitágítsa ezt a gondolkodást. Én most csak papíron tudom körüljárni mindazokat a rejtélyeket és lehetőségeket, amiket ezek a darabok rejtenek. A próba izgalmát igyekszem imitálni papíron, több okból is; az egyik az, hogy ezeket a darabokat nem szokás felvetni egy évadtervező tárgyaláson, mert senki sem hallott róluk. És itt a paradoxon másik fele: muszáj *közel menni* a rejtélyhez, mert egy olyan színházi világban szeretnék élni, amelyben Middletonhoz vagy

Fordhoz mindannyian épp olyan természetességgel nyúlunk, mint Shakespeare-hoz vagy Kleisthez. De akárhány oldalról járjuk őket körül, akármilyen módszeresen, szerencsére egyik rejtély sem fog eltűnni – sőt.

A terv szép volt, de mint minden terv, megbicsaklott egy kiszámíthatatlan emberen. Ez az ember a 17. században élt, és John Websternek hívták. Eredetileg három szerzőről szerettem volna írni, egyforma arányok mentén (Websterről, Fordról és Middletonról), és egy nagy, közös, „végkövetkeztetésig” eljutni. De Webster két drámája, az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* mind nagyobb teret követelt magának, míg végül némiképp kisajátították ezt a könyvet. Nehéz választ adni arra a kérdésre, vajon Webster volt-e a nagyobb, vagy Middleton, és meghatározható-e, *hogyan* és *miért* volt bármelyikük kisebb, mint Shakespeare – miközben ugyanazokból a premisszákból merítettek, ugyanazokkal a színészekkel dolgoztak, ugyanannak közönségnek, és ugyanolyan mohó kíváncsisággal fedezték fel a színház lehetőségeit (olykor kíváncsibban és bátrabban is, mint Shakespeare). Valamilyen értelemben kisebbek voltak. De ez nem fontos. Webster hatalmas szerző, és kimeríthetetlen, örületes tapadása a színházhoz, a valósághoz és a költészethez (bármit is jelentsen ez a három szó) Angliában nem egy, hanem több polcnyi kötetet érdemelt ki – és világszerte többször több tucatnyi bemutatót. Kezdjük tehát Websterrel.

A kezdeti elképzelés így hát módosult (ez az elképzelések és a doktori dolgozatok sorsa). Mindenhová elkalandozunk, amiről a korábbiakban említést tettünk, és sok más tartományba is, de Webster és az ő két nagy drámája lesz a vezérfonal. A könyv azonban nem erről a két darabról szól: az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* lesz a csontváz, erre kerül majd fel a hús és a szövet, Websternek és a kor nagy szerzőinek viszonya a valósághoz és a színházhoz: miféle ellentmondások járták át a közgondolkodást vallásról, társadalomról, genderről, testről, tudományról, kül- és szexuálpolitikáról, jellemről, børszínről, filozófiáról, házasságról, színésről, közönségről, *mindenről* – és hogyan formálták ők a színpadot e gondolkodás legfőbb terepévé. Időnként más szerzők felé is elkanyarodunk: sokszor felvillan majd Middleton és Ford egy-egy darabja (remélhetőleg úgy, hogy azokról is valódi benyomásokat szerezzünk), olykor Fletcher, Heywood, Marlowe, a legtöbbször persze Shakespeare – vagyis kirándulásokat teszünk ismeretlen remekművek és ismert klasszikusok irányába, sőt szembejön majd velünk néhány film vagy festmény is. Webster mögött egy felhasadozott világkép sejlik föl, társadalmi, teológiai és szexuálpolitikai kataklizmák egész univerzuma. A színpad mámorító szabadsággal vetette rá magát ezekre a traumákra, így a legtöbb megállapítás, amit Webster kapcsán teszünk, Middletonra vagy Shakespeare-re éppúgy érvényes (ezért is bukkannak fel majd nagyobb arányban a könyv lapjain). Traumáik nagy része, bár ritkán



valljuk be, a mi társadalmunk szövetét is áthatja, így színházuk bátorságából is van mit merítenünk.

Változni fognak a rendezői és kutatói nézőpontok (noha a színpadi munka is kutatás, csak nem kultúrtörténeti, hanem érzéki értelemben). Vagyis időnként abban merülünk el, hogyan birkózott a 16-17. század egy-egy kérdéssel, vagy az irodalomtörténet Webster és Shakespeare egyik-másik darabjával, máskor hosszabban időzünk el azon, hányféleképpen lehet nekirugaszkodni egy szerepnek, hogyan viselkedik (és vajon mire való) a színpadi szöveg, vagy hogyan válhat dramaturgiai szervezőerővé a tér. Előbbi esetben a színházi emberek, utóbbiban a kutatók lapozhatnak tovább lelkipurdalás nélkül. Ezzel együtt mindkettőnek hasznos lehet a másik tartomány, amíg nem felejtik el, hogy ezek a darabok a színpadra születtek, csak ott kelhetnek életre – és sem ott, sem pedig a papíron nem érdemes végleges, mozdíthatatlan válaszokká egyszerűsíteni a komplexitásukat. Websterrel húsz éve kezdtem el foglalkozni, de ma is töpregek rajta, időközben más ember lettem, ezért az arányok, a megközelítések, a bakugrások különféle irányokba (és a mohó visszatérések) változatosak lesznek. Éppúgy, mint egy próbán.

E darabok legtöbbször rendelkeznek (változóan időtálló) magyar fordításokkal, de ezek némelyike – olykor elhanyagolható, máskor lényeges mozzanatokban – erősen pontatlan. Ami a kötetben szereplő idézeteket illeti, Shakespeare mondatai nagyrészt a közkézen forgó magyar változatokból származnak. Webster, Ford és Middleton drámáinál is igyekeztem a létező magyar fordításokból kiindulni: az *Amalfi hercegnő* és a *Kár, hogy kurva* esetében Vas István, *A fehér ördögnél* Mészöly Dezső, a *Nő a nőtől óvakodj* esetében Forgách András, az *Átváltozásoknál* Várady Szabolcs és Hamvai Kornél, *A bosszúálló tragédiája* esetében Weöres Sándor szövegeiből. De nem haboztam őket hozzáigazítani az eredeti angol mondatok gazdagságához vagy nyersségéhez, akár a jambus szabályait is áthágva, ha egy-egy ponton úgy éreztem, a szerző eltűnik a fordító mögött.

Az Erzsébet- és Jakab-kor drámái a színháztörténetnek azt a pillanatát rögzítik, amelyben a színházcsinálók ráébredtek, hogy a világot meghatározó összes ellentmondást a lehető legérzékibb módon ütköztethetik a színpadon. Mindeközben a hatóságok hétről hétre bekérték a járványügyi adatokat, hogy annak számai alapján döntsék el, az adott hónapban nyitva vagy zárva tartás-e a londoni színházak kapuit. Soha jobb pillanat, hogy a reneszánsz színházát vizsgálva a magunkénak tartunk tükröt. Nem John Webster az egyetlen örületes szerző – ahogy bizonyos helyeken mondják, „van ott még, ahonnan ez jött”.

Thomas Middleton kell majd legyen a következő állomás.

*He cried in a whisper at some image, at some vision –  
he cried out twice, a cry that was no more than a breath:*

*'The horror! The horror!'*

(Joseph Conrad: *Heart of Darkness*)<sup>4</sup>

*...it is a tale*

*Told by an idiot, full of sound and fury,*

*Signifying nothing.*

(Shakespeare: *Macbeth*, V. 5.)<sup>5</sup>

## A robbanás pillanata

Haneke *Furcsa játék* című filmjében egy tóparti vikendház ajtaján bekopogtat két fehér kesztyűs, golfruhás fiatalember, úgy mutatkoznak be: Péter és Pál. Eleinte csak négy tojást kérnek az ott nyaraló családtól, s noha arra a kérdésre nem tudnak vagy nem akarnak válaszolni, milyen ételt készítenének a négy tojásból, a feleség beengedi őket, mert barátságosak, szellemesek és kedvesek. E kellem és báj a későbbiekben sem látszik kopni róluk, amikor fokozatosan terrorizálni kezdik a családot: szétverik a telefont, mintha véletlen baleset lenne, eltörik a férj lábát, különféle pszichológiai kínzásoknak vetik alá őket, a kisfiú fejére ágyneműt húznak, a férjnek utasítania kell a feleségét, hogy vetközzön le, úgy tesznek, mintha egyiket vagy másikat futni hagynák, aztán visszaterelik őket a nappaliba, és fogadást ajánlanak – ekkor már éjszaka van –, vajon megéli-e a túsul ejtett család a napkeltét vagy sem. (Ők a maguk részéről arra fogadnának, hogy nem). A feleségnek el kell mondania egy imát visszafelé, ha sikerül, megválaszthatja a kivégzések sorrendjét és módját – és így tovább. A sorrend végül a következőképpen alakul: kutya – kisfiú – férj – feleség. Utóbbi betömött szájjal, hátrakötött kézzel csónakba ültetik, majd egy művelt és szellemes, filmesztétikáról folytatott társalgás közben, mintegy mellékes mozdulattal, gyöngéden a tóba taszítják. Észrevétlen halál; minden képkockát áthatott a tudat, hogy be fog következni, de ha épp becsukjuk a szemünket, lemaradunk róla.

<sup>4</sup> Joseph CONRAD, *Heart of Darkness*, in *Three Novels* (New York: Macmillan, 1995), 81.

<sup>5</sup> William SHAKESPEARE, *Macbeth*, V. 5. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 229.

Éjszaka, a film egyik gyötrelmes pontján – amikor a szereplők és a nézők is azzal szembesülnek, hogy sem jelen lenni, sem kívül helyezkedni nem lehet, el kell fordulnia a tekintetnek, de nincs hova – a feleség fölteszi a kérdést a két fiú valamelyikének: „Miért csinálják ezt?” Péter ekkor ránéz Pálra (vagy fordítva), és töredelmes, szabadkozó, bár némiképp összefüggéstelen portrét fest a másik nyomorúságos gyermekkoráról: az apa elhagyta az anyát (vagy fordítva), az anya rátelepedett a gyermekre, nem csoda, hogy Péter/Pál is hibbant lett, homoszexuális és bűnöző, az apa alkoholista, a család nincstelen, öt testvér, mind kábítószerfüggő, képzeljék el az anyát, egyedül a gyerek juttatja őt szexuális kielégüléshez, elkényeztetett kis kölyök, elfásult és megcsömörlött a lét ürességétől – és a többi, és a többi. A golfruhás fiú ezután szünetet tart, ránéz a kisírt szemű feleségre, azután ránk, nézőkre, megjegyzi, hogy mindez *akár* igaz is lehetne, de nem az, és visszakérdez: „Mégis, milyen választ szeretne? Milyen válasz tenné önt boldoggá?” *Lehetséges* egyáltalán olyan válasz, ami magyarázatot nyújt az oktan iszonyatra, indokot a szemünk előtt lezajló blőd, értelmetlen, ugyanakkor szofisztikált és célirányos kínzatasra? Valamiféle mátrixot, amely szerint megnyugtató, de legalábbis logikus vonatkoztatási rendszerekből szőtt világban élünk, amelyben a tettek megragadható motivációkból fakadnak?

Othello megkérdezi Jagótól (a darab utolsó előtti pillanatában, Desdemona holtteste fölött), miért fonta hálóba testét-lelkét, mi oka volt mindarra a bonyolult, lételméleti állítással felérő manipuláció-sorozatra, ami hitvese haláláig vezetett. Jago csak annyit felel, ne kérdjék őt többé semmiről, „tudtok, amit tudtok” – közösen címzi ezt a nézőkhöz és a döbbenen álló, értetlen szereplőkhöz. „E perctől nem nyitom szóra a szám.”<sup>6</sup> E roppant léptékű, szavakból, sejtetésekből, törékeny viszonyokból és még törékenyebb önazonosságokból emelt építményhez nincs mit hozzátennie utólag. Tudjuk, amit tudunk. Bosola, Webster *Amalfi hercegnőjének bérgyilkosa* is hasztalan próbálja kitudni, mi oka van küldetésének, amely kezdetben a címszereplő megfigyelésére, később bebörtönzésére és kivégzésére irányul. Megbízója nemcsak előle, de önmaga elől is elhallgatja a választ, mindössze arra szólítja fel spionját, hogy legyen „az, ami”: tanácstalan, horzsolt, összerakatlan. Bosola azzal sem tud elszámolni, miért kell a Hercegnő börtönébe egy hulla levágott kezét vitetni, rajta a férj hamis jegygyűrűjével, elmeógyógyintézeti ápoltakat felkonferálnia, a Hercegnő férjének és gyermekeinek holttestéből egy szobrászmesterrel viasmásolatokat faragtatnia, s e különös látványossággal gyötörnie őt (túl az adódó feltételezésen, hogy a valódi holttestek még nem

---

<sup>6</sup> William SHAKESPEARE, *Othello*, ford. EÖRSI István (Budapest: Cserépfalvi, 1993), 143.

állnak rendelkezésre). És azt sem tudja, ő maga miért hajtja végre ezeket a parancsokat, ha egyszer undorodik tőlük.

Ford és Middleton drámáiban ezzel szemben gyanúsán aprólékos magyarázatok kínálkoznak. A *Kár, hogy kurva* hőse, Giovanni számtalan elmélettel támasztja alá, miért tart igényt ikerhúga testére, miért vélelmezi e vérfertőző aktust Isten létét megcáfoló ultima ratiónak, s rövidebb később miért vágja ki, tűzi törhegyre és hordozza körbe húga szívét. A *bosszúálló tragédiájában* Vindicéje megfejtések sorát kínálja arra, miért hurcolja magával megölt kedvese vigyorgó koponyáját. Az *Átváltozások* hősnője, Beatrice rémülten próbálja önmaga számára is igazolni, miért öleti meg a vőlegényét, s új szerelme helyett miért éppen irtózata legfőbb tárgyával, a csúf bérgyilkossal bonyolódik érzéki, szado-mazochisztikusan egymáshoz láncolt viszonyba. (A gyilkost merő véletlenségből úgy hívják: De Flores, „virágos”, de benne cseng a defloráció.) A reneszánsz színpadi horror – e tökéletlen definícióról később – figurái sokszor önmagukat is tüzetes elemzésnek vetik alá, mintha éreznék, hogy irtózatos tetteik újabb és újabb indoklásra szorulnak. Magyarázkodásaik nyomán olykor feltérképezhető múltak, összerendezhető ok-okozatok szövedékére bukkanunk; e szövedék mögött azonban egy nagyobb mintázat rajzolatát vagy hiányát sejtjük meg.

A végkifejlet előtti felvonásokban még Jago is indokok sokaságát vonultatja fel arra, miért teszi azt, amit tesz: bosszút áll, mert nem őt nevezték ki hadnaggyá, elégtételt vesz, mert felesége sokak szerint megcsalta őt Othellóval, megelőzi a bajt, mert Emiliával végső soron Cassio is akármikor lefeküdhet, és mi magunk is változatos elméleteket állíthatunk fel, például bizonyítást nyert, hogy a mór aggályosan fölépített, eurokonform fegyelme nem több a belső entrópia pillanatnyi, törékeny egyensúlyánál, ennél fogva maga az európai kultúra sem több holmi fikciónál, amit szembeszegezünk ezzel az entrópiával – mindenesetre számtalan indokot szolgáltat önmagának és a nézőknek egészen a legutolsó pillanatig, amikor is végre valódi megfejtésre szorulnánk. Ez az a pont, amikor Jago elhallgat, és amikor Haneke golfruhás fiúja fölteszi a kérdést, mégis milyen válasz nyugtatna meg minket.

Ha a törékeny fikció felbomlik, „a káosz visszatér”, mondja Othello; a civilizált udvaronc azonos lesz a vademberrel, a velencei diplomata a nagyfaszú négerrel, az egzotikus szerető a habzó szájú fojtogatóval, a szorongó ember tulajdon, elemi erővel támadó kétségeivel. Jago tudja, hogy papírvékony hártya választ el minket a káosztól, sőt, voltaképp abban élünk – naponta emelünk védőfalat ügyel-bajjal megfogalmazott önmagunk és az entrópia közé. Utolsó megszólalásával nem kívánja leegyszerűsíteni a kérdést, és a szerző sem siet megnyugtató válasszal szolgálni; e páratlan, mindössze néhány évtizedig tartó együttállás – a színháztörténetben egyetlen pillanat – drámaírói arra törekedtek, hogy magát a rejtvényt

mutassák fel, a maga felzaklató, kellemetlen, pompás, feloldhatatlan ellentmondásaival. A külső és a belső káoszt.

Sokan voltak; a 16. század dereka és a 17. század harmada között csaknem két tucatnyian, köztük színházi látnokok, mesteremberek és tisztos iparosok; ez olykor egy-egy életművön belül is változott, a legtöbben felváltva alkottak remekműveket és a pillanatnyi igényeknek megfelelő haktikat (mint a színházi emberek általában); ennek ellenére a legtöbbször tisztában volt azzal, melyik alkotásuk mennyit ér, a fontosabbnak ítélt drámáikat kötetbe foglalták, a színpadon elhangzott szöveghez képest pontosították, kiegészítették, előszóval látták el, ezekben az előszavakban megvédték saját dramaturgiájukat és óvatosan vitatták kollégáikét, saját törekvéseikhez igyekeztek hajlítani színészeket, nézőket és olvasókat, miközben lelkes ajánlásokat írtak egymás darabjaihoz – már csak azért is, mert a kor politikájának fokozódó színházellenességével szemben közösen kellett fellépniük. Mai értelemben vett színházi műhelyek voltak tehát. Ugyanazokért a nézőkért és ugyanazokért a színészekért versengtek, Webster például annak a Burbage-nek írta Ferdinánd szerepét, aki korábban Shakespeare-nél játszotta Hamletet. Rivalizáltak és egymásból építkeztek, egyszerre fedezték föl, mire képes a valóságra reflektáló színpadi nyelv, firtatták és tágították ennek kereteit, egyszerre kutatták helyzet és forma, pszichológia és stilizáció lehetőségeit, anélkül, hogy szükségét érezték volna a kettő ellentétbe állításának. Figyelmük az őket körülvevő és bennük zajló világra irányult, és a kettő ellentmondásaira. Hol gazdag és összetett, messzire mutató rejtvényeket fogalmaztak színpadra, hol azonnal felismerhető, szatirikus vitairatokat és paródiákat, afféle zeitstücköket, amelyekről tudták, hogy néhány napon belül betiltja őket a hatóság – ezért is komponáltak sokszor pontosra szerkesztett, de nehezen feloldható mátrixokban. És azért is, mert koruk mélyebb problémáit és összefüggéseit nem írhatták le egyszerű képletek.

Messzire jutottak; mire I. Károly, Stuart Mária fia a puritánok nyomására bezáratta a színházakat, minden értelemben elmentek a falig. A szabadtéri népszínházak, amilyen a Globe is volt, háromezer nézőt fogadtak be egy-egy estén, a szűkebb, elit közönségnek szánt játszóhelyek, mint amilyen a Blackfriars, hat-nyolcszázat, de a társulatok nemritkán több színpadon osztoztak, a Blackfriars szolgált például a King's Men téli játszóhelyéül. Londonban átlagosan hat-hét színház működött párhuzamosan egy-egy évadban, a főszezonban heti hat napot játszottak összesen tizenötezer nézőnek, minden este más előadást. Egy adott társulat egyszerre tizenöt-húsz darabot tartott repertoáron (ennyi szöveget és szerepet kellett fejben tartaniuk a színészeknek), a sikerdarabok hónapokig futottak, aztán néhány év elteltével újra műsorra tűzték őket – egy-egy népszerű előadás akár ötvenezer nézőhöz is eljuthatott.

Mindehhez a mai filmstúdiók tempójánál is gyorsabban kellett ontaniuk a bemutatókat; 1562 és 1642 között a becslések szerint nagyjából háromezer darab született a londoni drámaírók tollából. Sokszor több szerző dolgozott össze egyetlen anyagon, a legtöbbször műhelyekben, máskor egyszerűen „feljavítottak” egy korábban már játszott darabot. A *Szeget szeggel* vagy a *Macbeth* egyes jeleneteit és az *Athéni Timon* jelentős részét Middleton írta, Thomas Dekker hetven drámájából ötven kollaboráció eredménye, Thomas Heywood azzal büszkélkedett a karrierje végén, hogy nem kevesebb, mint kétszázhusz darabban „van benne a keze, de legalábbis a mutatóujja”<sup>7</sup> – a keze alá dolgozó írógárdával két hét alatt raktak össze egy darabot, nagyjából úgy, mint a mai tévétársaságoknál a showrunner irányítása alatt ügyködő sorozatszerzők. Témával, javaslatokkal bárki előállhatott, mindegyik író más-más jeleneteken dolgozott, de a cselekmény irányát és a végső formát a névleges szerző szabta meg. Persze nem egyetlen mintát követtek: Webster, aki fiatalon maga is Heywood műhelyének tagja volt, híresen sokáig csiszolta egy-egy drámáját, senkit nem engedett be a munkafolyamatba, és az utókornak szánt változatokat aggályos kiegészítésekkel látta el. Az *Amalfi hercegnő* első kiadásának címdala büszkén hirdeti, hogy a kötet a mű „tökéletes és hű Másolata, Nyomtatásban kibővítve egyéb dolgokkal, miket a Darab hossza eljátszva nem viselne el”.

Nem maradt olyan szegmense a valóságnak, amelyre Webster és társai ne reflektáltak volna. Nem ismertek tabut, a színházat tekintették a létezés gyötrő kérdéseivel való szembesülés *par excellence* terepének. Megtanultak áttételesen, gazdag nyelvi és színpadi összefüggésrendszerekben fogalmazni, nem elsősorban azért, mert a nyílt állásfoglalásokat betiltották – sokkal inkább mert sejtették, hogy az egyértelmű állításoknak nincs sok közük a valósághoz, és hamar elsorvadnak a színpadon. Műfajokat hoztak létre vagy újrafogalmazták, egymásra kopírozták a korábbiakat, színpadukon a polgári dráma, a vásári komédia, a bosszútragédia, a politikai kabaré, a moralitás, a horror vagy a groteszk nem csupán egy életművön, de sokszor egy darabon vagy akár egyetlen pillanaton belül ütközött. Az irodalomkritikusok évszázadokig képtelenek voltak megbocsátani nekik ezt a tobzódó, nyugtalan kíváncsiságot; gondatlan szerkesztésnek, alulkomponáltságnak tűnt a szemükben, hatások és formai elemek gátlástalan egymásra halmozásának (Shakespeare-t kivéve – neki egy idő után mindent megbocsátottak, de társait ez nem tisztázta a vádak alól). Túlságosan gyorsan zajlott le az egész, mindössze néhány évtized alatt, nem maradt idő arra, hogy

---

<sup>7</sup> *A Woman Killed with Kindness and Other Domestic Plays*, ed. Martin WIGGINS (Oxford: Oxford University Press, 2008), 283.

eredményeik beépüljenek a színházi gondolkodásba – újra föl kellett fedezni őket. Jan Kott *A játszma vége* szereplőivel rímelteti Edgar és a képzelt szikláról leugrani készülő, vak Gloster párbeszédét. A huszadik század kataklizmái és színházi kísérletei kellettek ahhoz, hogy más szemmel tekintsünk a reneszánsz tragédiaszerzőkre. De nem csak Shakespeare és Beckett között nyílik átjárás. Artaud, Sarah Kane vagy Howard Barker képei a Jakab-kori bosszútragédiák vértől maszatos, metafizikai kérdőjelekkel átluggatott világából fakadnak. Mások sohasem olvasták ezeket a drámákat, de a kultúrából, vallásból, társadalmi normákból, ok-okozati összefüggésekből összefércelt rendet hasonlóan papírvékony hártának érzékelik; zaklatott képeikben, tört nyelvi alakzataikban, stilizációnak ható erőszakcselekményeikben, bizarr és nyugtalanító tablókban, látomásaik összerímelő hálózatában ugyanezekre a szakadékokra ismerünk. „A földnek vékony a kérge, ha lyukat látok, mindig attól félek, hogy keresztülesen. Vigyázva kell lépni, könnyen átlyukaszthatja az ember.”<sup>8</sup>

Egy kor alapelményei nem ütnek át pusztá évszámokon és tényeken. A visszaemlékezések vagy a tudományos munkák legfeljebb csak pillanatokra engednek megsejteni valamit a kor idegrendszeréből. A művészet másképpen működik – akaratlanul is feltár valamit a szándékok mögött meghúzódó szorongások és félelmek természetéből. „A Szent Péter-bazilikának az lett volna a feladata”, írja Declan Donnellan, „hogy világgá harsogja az ellenreformáció diadalát, de ennek éppúgy képviseli a szöges ellentétét is. Minél harsányabban hirdeti a csodás építmény tulajdon szándékának erejét, annál inkább hallani mögötte a bizonytalanság és a kétség suttogását.”<sup>9</sup>

Angliában sajátos utat járt be a reformáció. 1533-ig a katolicizmus volt a hivatalos államvallás, a rákövetkező évben VIII. Henrik megalapította az anglikán egyházat. A mindenkori pápa kötelezővé tett, feneketlen gyűlöletén túl nemigen bajlódott dogmák megalkotásával, az összhangzó liturgia nélkül maradt klérus onnan foltozta ki a hirtelen támadt réseket, ahonnan tudta; a reformáció hittételeiből szemezgetett, de bizonyos rítusokat – különféle megkötésekkel vagy változtatásokkal – átmentett a katolikus szertartásrendből, aztán fenyegető hangú traktátusokban vitatkozott önmagával. 1552-ben Thomas Cranmer, a canterburyi érsek két kötetnyi teológiai értekezésben varrta el az ellentmondásokat és összegezte az új doktrínát, de nem épp a legjobb pillanatban; egy évvel később Tudor Mária került trónra, aki anyai ágon spanyol lévén tüzzel-vassal térítette vissza az országot a katolicizmus útjára. Cranmert máglyán égették el 1556-ban. Újabb két évre rá I. Erzsébet, a

<sup>8</sup> Georg BÜCHNER, *Danton halála*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Európa könyvkiadó, 1982), 39.

<sup>9</sup> Declan DONNELLAN, *Színész és célpont*, ford. KOLTAI M. Gábor (Budapest: Corvina, 2021), 259.

Szűz Királynő ismét az anglikán hitet tette államvallássá, gyakorlatias paktumot kötve a protestáns teológia és a katolikus szertartásrend között. A puritánok győzelemként könyvelhették el erősödő politikai befolyásukat, a papok viszont továbbra is miseruhában mutathatták be az áldozatot. Az úrvacsora szövegében két különböző imakönyv szövegét kombinálták össze, ezáltal úgy is lehetett értelmezni, hogy a pap keze és a hívő foga csakugyan Krisztus jelenvaló testét érinti, de úgy is, hogy az aktus pusztán szimbolikus megemlékezés a Megváltó áldozatára.

Azt az angol polgárt tehát, aki 1533-ban már felnőtt volt és megélte a következő huszonöt évet, három ízben kötelezte rendelet arra, hogy megváltoztassa a vallását. Körülötte átalakult a világ. A templomokból száműzték a szobrokat és a képeket, majd visszavitték, aztán ismét eltüntették, immár végleg; Londonba szállították őket, ott elégették, a templomot bezárták. Ugyanazok a besúgók és titkosrendőrök, akik annak idején rejtett protestánsok után kutattak, most titkos katolikusok után nyomoztak. Az új doktrína számos liturgiát és hittételt rendeleti úton megszüntetett, köztük a halottakért mondott ima, a purgatórium és a gyónás intézményét. A gyónás semmissé tételével megszűnt a büntudattól való szabadulás bejáratott rítusa, a sürgető gyorsasággal összetákolt ideológiai rendszer nem nyújtott többé kapaszkodót a lelkifurdalástól gyötört léleknek. A halottat nem kísérte utolsó útjára gyertyafény, és lelke nem a purgatórium felé irányult, hogy onnan megtisztulva a mennybe térjen (kivéve, ha 1533 előtt vagy 1554 és 1558 között hunyt el; akkor igen), a gyászoló rokon pedig barátkozhatott a gondolattal, hogy nem a tisztítóüzben bűnhődik majd, hanem férgek zabálják fel, lelkén pedig nem segít az ima – élt, ahogyan élt. „Oly csekély idő alatt oly sok családot ért oly hatalmas változás, hogy az embernek látnia kell, mindez még a Mindenható Isten számára is visszatetsző”,<sup>10</sup> írta egy Foulke Robartes nevű prédikátor 1611-ben. A teológusok a földön lezajlott változások nyomán az égre tekintettek, ám ott hasonló kataklizmák játszódtak le.

Kopernikusz 1543-ban megjelent könyve nyomán az égbolt is megváltozott; ha a Jakab-kori színház nézői és szereplői felpillantottak, egy geometriai ábra nézett vissza rájuk, hidegen ragyogó csillagokkal, amelyek kiismerhetetlen törvények szerint közlekedtek a maguk pályáján. Kopernikusz művének előszava sietett leszögezni, hogy a könyvben foglalt elméletek „nem szükségképpen igazak vagy akár csak valószínűek”, a csillagász számára „elegendő, ha számításai egybevágunk a megfigyelésekkel”<sup>11</sup> – a diplomatikus apológia szerzője nem kívánt vitába szállni az egyház tanításaival, de azért sejtetni engedte, hogy a tudomány és a józan ész

<sup>10</sup> idézi: Keith THOMAS, *Religion and the Decline of Magic* (New York: Oxford University Press, 1971), 98.

<sup>11</sup> Nicolaus COPERNICUS, *De revolutionibus orbium coelestium*, trans. Edward ROSEN, 1978, hozzáférés: 2020. 09. 13., <http://people.reed.edu/~wieting/mathematics537/DeRevolutionibus.pdf>



a könyvben foglaltakat támasztja alá (az előszót jegyző protestáns teológus maga is Kopernikusz elkötelezett híve volt). Az új tanok az egyház áldása nélkül is eljutottak a közvéleményhez. Kepler könyveinek születése egybeesik a reneszánsz színház fénykorával, az *Astronomia Nova* például ugyanabban az évben jelent meg, amelyben a *Hamlet* színpadra került, és amelyben Galilei megépítette a saját teleszkópját. A *Curtain* vagy a *Blackfriars* nézői nem olvasták Kepler vagy Kopernikusz könyveit – ellentétben a latinban jártas szerzőkkel –, de arról ők is értesültek, hogy egy Galileo nevű ember ugyanebben az évben távcsövet szerkesztett; bár az, hogy abban miféle poklot láthatott, továbbra is spekuláció tárgya maradt.

Giordano Bruno modellje – amelyet Marlowe drámáinak évtizedében vetett papírra – határtalan univerzumot sugall, amelyben a Naphoz hasonló csillagok és a Földhöz hasonló bolygók sokasága kering, végtelen számú naprendszer, amelyek közt a miénknek semmiféle jelentősége nincs. Ez az univerzum örökkévaló, mindig is létezett és mindig is létezni fog, minden lehetőség megjelenik benne minden pillanatban, és minden lehetőséget be is teljesít. E beláthatatlan, végtelen korokon át zajló entrópia pedig maga az örök és abszolút elv, Isten, az egyetlen valóban létező; létünk és akaratunk az Ő visszfénye, aki mindenütt van és sehol sincs. Cselekedeteinkkel sem a gyóntatószékben, sem a túlvilágon nem számolhatunk el, morálisnak vélt tetteinknek éppúgy nincsen következménye, mint a gazemberségeknek. Kálvin – aki ugyanabban az esztendőben halt meg, amikor Christopher Marlowe született – épp csak néhány évtizeddel korábban szögezte le, hogy üdvösségünket vagy kárhozatunkat jó előre borítékoltá már egy titkos elgondolás. Döntéseink egy rajtunk kívül álló, megismerhetetlen terv mintázatát követik, vakvéletlen és elrendelés, szabadság és szükségszerűség egybeesnek egymással. Ebben az esetben viszont miért ne tehetnénk meg akármit?

„Csillagok teniszlabdái vagyunk”, szögezi le Webster *Amalfi hercegnőjének bérgyilkosa*, „arra szállunk, amerre ők ütöttek”.

Jelentését veszítette az egyetemesnek vélt rend, egyszerre fordult ki sarkaiból az univerzum makrokozmosza és benne az ember mikrokozmosza – egymást feltételező jelképekként az egyik bomlása a másik bomlásában tükröződött vissza. Befoltozatlan rések tátongtak az ember teremtéshez, világban elfoglalt helyéhez, önmagához, tulajdon életéhez és halálához fűződő viszonyában. A purgatórium kiiktatásával az élőket átléphetetlen határ választotta el a holtaktól; e traumatizáló hiányt az egyház különféle traktátusokkal töltötte ki, amelyek a halálhoz való viszonyt, a haldoklást, a lélek testben elfoglalt helyét és távozásának mikéntjét magyarázták. Középkori műfajok terjedtek el újra, köztük az *ars moriendi*; e metszetekkel gazdagon illusztrált szöveggyűjtemények a „meghalás művészetében” igazították el a halálos ágyán fekvőt és a köréje gyűlt rokonságot (katolikus és protestáns változatban egyaránt – ezek

számos ponton ellentmondtak egymásnak, hogy a választás súlya továbbra is a halandóságával szembenező egyénre nehezedjen).

A két világ ugyanakkor mégis mintha valami nyugtalanító mezsgyévé olvadt volna össze. A metszeteken nemcsak rokonok, hanem kitekert pózokban fetregő csontvázak és nyeklő-nyakló szörnyek vették körbe a haldoklót. A traktátusok nemcsak arra irányították rá a figyelmet, hogy megfelelően éljünk, ha megfelelően akarunk meghalni, hanem arra is, hogy ez az élet születésétől kezdve a halál ígéretét hordja magában. Minden pillanatban „tetvek és férgek falnak, s folytonosan / egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / kelmékbe.”<sup>12</sup> A két képzet magában a testben montírozódik össze, amely valaha a kozmikus egység jelképe volt, most viszont ellentétes erők csataterévé vált – különösen a női testben, amely természeténél fogva szaporodás és bomlás közös színtere, ám ezt az ellentmondást bő kelmék és természetet megcsúfoló festék mögé rejti. A középkorból megmaradt vagy újra divatba jött ábrázolások ismét felszínére hozták ezt a kettősséget. A *dance macabre*-freskók nagyszabású enyészetorgiáin üzekedő hullák, az egyetemes pusztulást diadalmasan ünneplő, meztelen és rothadó testek, galoppozó, halotti leplüket rázó, egymással pározó vagy vidám násztáncot lejtő tetemek – akár egy örökké tartó házibuliba dermedt tömegsír – éppúgy egymásra kopírozták élet és halál, bomlás és szaporodás képzetét, mint a sírhelyeket díszítő *transi*-faragványok, amelyek se nem élő, se nem holt állapotában ábrázolták az embert, vagy inkább a kettő közti átmenetben: legszebb ruháját viselő élőként és bomló tetemként. A kettőt éles határvonal választotta el egymástól, e hasadékból pedig férgek, lárvák, kígyók és mandragórák sarjadtak, köztes lények, amelyek a halott húsból tenyésznek és abból lakmároznak, így adva számot e zavarba ejtő átmeneti létről. *Thou art a dead thing*, üzeni az egyik reneszánsz dráma hősnője köztes lényként, mint síron túli visszhang, még élő férjének, a másik köztes lénynek.

Ha az újonnan formálódó valóságban eltévedt polgár úgy érezte, túlvilág, hit, élet, halál korábbi jelrendszere érvényét veszítette, de legalábbis meginogni látszott a szemében, egy új tudomány attrakcióiban ismerhetett önmagára. A londoni Borbélyok és Seborvosok Céhe csekély belépti díj ellenében, részletes magyarázatokkal kísérve boncolta fel a néhány órával korábban kivégzett gonosztevők holttestét. Egy 1540-ben hozott rendelet szerint a Céh évente négy tetemet igényelhetett a hatóságoktól anatómiai tanulmányok céljára. A publikum jelentős része a kivégzést is végignézte, adott esetben – a holttest felhasználhatóságát tekintve –

<sup>12</sup> John WEBSTER, *Amalfi hercegnő*, II/1., ford. VAS István, in *Angol Reneszánssz Drámák II* (Budapest: Európa könyvkiadó, 1961), 304.

többször akasztást vagy lefejezést, noha az efféle látványosságokra fogékony nézők jóval szélesebb skáláról válogathattak; Tudor Mária uralkodásának hat éve alatt több, mint háromszáz protestáns máglyahalálát nézhették végig, a hazaárulással vádolt foglyok pedig a legrettegettebb halálnemre számíthattak: a bűnöst felakasztották, majd, mielőtt még kiszendvedett volna, leszedték a kötélről, élve felnégyelték, tagjait és beleit kimetszették, a haldokló szeme láttára tűzre dobták, végül a felnégyelt testet a City különféle pontjain közszemlére tették.

A Seborvosok Céhének műhelyében és az Orvosi Fakultás tantermében felboncolt tetemek kezdetben akasztott vagy lefejezett bűnözők holttesteik voltak, férfiak és nők egyaránt. Később, az új tudomány térnyerésével a demonstráció tárgya már nem korlátozódott a törvényszék felajánlásaira. Az orvosi egyetem boncolásai latin nyelven zajlottak, a Céh nyilvános előadásai angolul, a boncolást vezető sebész anatómiai ábrák és egy felfüggesztett csontváz segítségével tárta fel a csontozatot, az izmokat, a szöveteket, a szív és a vérkörök működését. 1631-ben a Céh javaslata nyomán új színházat emeltek a széleskörű nézői igények kielégítésére. Pádua és Leiden után ez volt Európa harmadik anatómiai teátruma. Az épületet Inigo Jones, London leghíresebb mérnöke tervezte, aki korábban több száz előadás díszletét és jelmezét álmodta színpadra, legnagyobb részben Ben Jonson oldalán. Sokszor a szerző loholta a mind nagyszabásúbbá váló víziók után; kettőjük vitáját, vajon a színházban a látványnak vagy a szöveg irodalmi értékeinek kell-e dominálnia, Jonson számos gúnyiratban örökítette meg. Inigo Jones olaszországi tanulmányútjainak hatására ismertette meg az angol színpadokkal a perspektivikus szerkesztés elvét, díszletei és vázlatai nyomán terjedtek el a festői beállítások, az égboltot vagy távolba vesző épületegyütteseket ábrázoló háttérfüggönyök, az extravagáns tablók. Pompázatos képek számoltak be a hiányról, a bizonytalanság látvánnyá változott, a perspektíva művészetének köszönhetően immár három dimenzióban, hogy ezzel helyettesíteni, vagy inkább feledtetni tudja az égboltról hiányzó dimenziót – Istenét –, s annak illúziójával kecsgettesse a nézőt, hogy a csillagok teniszmeccsének az immanensnél nagyobb tétje van.<sup>13</sup> A színház esztétikája utat talált a boncterembe, a boncterem esztétikája pedig a színházba, ahogy korábban a csillagászaté vagy a vallásos ábrázolásoké is.

Jones anatómiai teátrumának körkörös emelkedő széksorait mennyezetre festett csillagképek szegélyezték, a falakon a kozmikus teljesség ábrázolataként a zodiákus jegyei, középen, padlószinten a boncasztal – a végtelenre tágult mindenség középpontjában a megfejthetővé vált emberi test, az isteni harmónia földi vetülete, a Nagy Terv miniatűr mása:

<sup>13</sup> NAGY András írása nyomán, „Csillagok és teniszlabdák”, *Színház* 24, 4. (1996): 9–15, 11.

önmagában is parányi univerzum, de a nagyobb kozmoszal ellentétben kiismerhető és elemeire bontható. Egy olyan korban, amelyben Isten a rítusok és ábrázolások átélhető valóságából elérhetetlen messzeségbe költözött, és minden elmozdult mindentől, a rész az egésztől, a test a lélektől, belátható világunk a mindenségtől, az ember mohó kíváncsisággal helyezte önmagát a vizsgálat középpontjába: a látszatok mögött a megragadható valóságot, „a jelenségek fedőbőre alatt az áramlások rendszerét”.<sup>14</sup> Csakhogy a kézzelfogható valóság tüzetes vizsgálata, a mindenség makrokozmoszának és az ember mikrokozmoszának nagyító alá, teleszkóp mögé vagy boncasztalra helyezése nemcsak oldotta, de el is mélyítette a válságot. „Nem ragaszkozhatunk többé a dolgok mélyén rejlő alapvető egységhez, ha egyszer a kozmosz középponti elve, az emberi szubjektum, oly visszavonhatatlanul elemeire bomlott”,<sup>15</sup> írja Jonathan Sawday a reneszánsz anatómia közgondolkodásra gyakorolt hatásáról.

Az Erzsébet- és Jakab-kori Anglia színháza ennek az egységnek a felbomlásából nőtt ki, és a hasadás sehol másutt nem mutatkozik meg mélyebben, mint a kor horrorszínműveiben. Jobb híján, munkahipotézisként folyamodjunk ehhez a megnevezéshez. Bosszútragédiaként szokás hivatkozni rájuk, vagy rémdrámaként, de mindkét megjelölés pontatlan; utóbbin rendszerint a néző idegeinek tét nélküli csiklandozását értjük, hátborzongató látomásokat, kísértetjárta kastélyban elhanyagolt fiatalasszonyt, vagy a párizsi Grand-Guignol szexuális fantáziáktól átfűtött, művérrel fröcskölt mészárszékét (ami kétségkívül számos rokon vonást mutat a Jakab-kor színpadával); a „bosszútragédia” megjelöléssel pedig az a probléma, hogy e darabok dramaturgiája nem korlátozódik a bosszúra – sokszor elő sem kerül bennük, s ha igen, akkor sem több pusztán cselekményszervező elemnél, mint ahogy a testvérszerelem, a hatalomvágy, az örület is legfeljebb csak tünet; címkék, amelyekkel egy grandiózusabb ősrobbanás szilánkjainak próbálunk nevet adni –, másfelől műfajuk sem felel meg a klasszikus tragédia szabályainak, amennyiben vígjátéki, groteszk vagy szürreális mozzanatokkal vonultatnak föl, sőt montíroznak egymásra. Middleton legnépszerűbb zsánere a városi komédia volt, ami a londoni középosztály mentalitását, apró-cseprő ügyeit, üzleti és családi konfliktusait figurázta ki, és féktelen örömet lelte abban, hogy ennek elemeit összekeverje a legvérgőzösebb itáliai bosszútörténetekkel. Valójában még e darabok végjátéka is különbözik egymástól: a történetet lezáró, kötelező mészárlás (noha az áldozatok számában kétségkívül versengenek egymással) hol akrobatikus leszámolásként tűnik fel, hol komor, mozgást alig feltételező oratóriumként,

<sup>14</sup> KISS Attila Atilla, „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor*, 48, 6 (2005): 619–632, 623.

<sup>15</sup> Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 146.

hol Beckettet megelőlegező, ontológiai abszurdként, hol röhögtető börszkként. A műfaji sajátosságokkal mindegyik szerző tisztában volt; ki abban lelte felfedező kedvét, hogy idézőjelbe teszi őket, ki abban, hogy metafizikai operát csinál belőlük. A többség egyszerűen csak aláment a konvencióknak, mint minden színházi korszakban – de ebben a könyvben a remekművekről lesz szó.

A horror mindenütt jelen van, de legelsősorban a tulajdon kétségeinek kiszolgáltatott lélekben. Rettetésünk mindig hiányból fakad. A lemetszett végtagok, szoborcsoporttá formált holttestek, kivágott szívek csak jelek, amelyek attól függően válnak színpadi illusztrációvá vagy egy bonyolult mátrix elemeivé, hogy szerzőjük és az előadás miféle vonatkoztatási rendszerben helyezi el őket. A kérdés sohasem az, *miért* követ el az ember szörnyűségeket. A válság nem a mézárszékből indul ki (legfeljebb oda jut el), hanem a lélek bizonytalanságából és a társadalmi intézmények korrupciójából; idillinek tűnő, rejtve erodálódó családi viszonyokból, hamis premisszára épített házasságokból, politikai alkukból, a transzcendenssel szemben támasztott kételyekből, a túl- vagy alulfejlett személyiségből, férfi és nő kapcsolatának és hierarchiában elfoglalt helyének kóros anatómiájából.

Szerzők tucatjai vitatkoztak röpiratokban és tanulmányokban arról, hogy a nő lelke és képességei felérnek-e a férfierényekhez, és milyen társadalmi szerep volna számukra kívánatos vagy elkerülendő. Az egész Európát átszövő diskurzust a *querelle des femmes* névvel illették, de jellemzően férfiak bonyolították férfiakkal. A reneszánsz nő egyszerre rajongás és gyanakvás tárgya. Piedesztálra emelt bálvány és zavaros, nyugtalanító enigma, akinek testében átláthatatlan és ellenőrizhetetlen folyamatok zajlanak. Olyan titkok birtokosa, amelyekhez a férfinak nincs hozzáférése. Életet ad és magában hordja a halált, szépségének sorvadása halandóságunkra emlékeztet, ám e romlást életet hazudó festék mögé rejti. A vagyon továbbörökítésének kulcsa, ezért önálló törekvéseket nem ápolhat, de hogy mi zajlik benne, azt a férfi éppúgy nem tudja olvasni, ahogy terhességének jeleit sem – a legfőbb tartományt elzárták előle. Elviekben kívánatos, hogy a nő a házasságban egyenrangú legyen, de ez az egyenrangúság a gyakorlatban nyugtalanító és rémületes. A nő vagy hű, vagy hűtlen, vagy mindkettő, vagy egyik sem; az erény mintaképe és potenciális kurva, e két állapot közt oscillál, és erre a változékonyságra csak halála tehet megnyugtató pontot.

A reneszánsz (férfi)költő tudatosan és kedvvel részletezi a halál összefüggését a nőiséggel, hogy önnön halandóságának kínzó tudatát semlegesítse, s vele mindazt a fenyegetést, amit a nő testisége jelent; versén, művészetén keresztül örökké változatlan (mert élettelen) bálvánnyá nemesítse. E fogalmi keveredés az egész korszakot áthatja; a reneszánsz „ellentmondások óceánja”, írja Jean Delumeau, „szerteágazó törekvések olykor csikorgó koncertje – ahol

egyszerű és bonyolult, tisztaság és érzékiség, irgalom és gyűlölet keveredik egymással.”<sup>16</sup> A női test költőivé fetisizálása normaként – gyanakvással szemlélt, de elvart példaként – fogadtatja el, hogy a nők „ideális típusok legyenek, gyönyörködtető szörnyek, amik különálló perfekciókból állnak össze”.<sup>17</sup> Petrarca szonettjei szóképekké tördelték e teljességet – liliomokká, cseresznyékké, gyöngyökké –, a Jakab-kori drámák antihősei a gyakorlatban viszik véghez ezt a csonkolást. Ezekben a művekben a rajongástól elválaszthatatlan nőgyűlölet nem pusztán témaként jelenik meg; a reneszánsz patriarchátus „belső mélystruktúrája” mutatkozik meg bennük. A Jakab-kori hősnők egyszerre vetik alá magukat e patriarchális törekvéseknek, és egyszerre láznak ellenük; egész létezésük a férfi-hegemónia szűrőjén keresztül értelmeződik, ezért csak halálukban válhatnak e fogalmi rendszerben „győztesse” vagy „erényessé”. A ravatalra emelt, szoborrá nemesített vagy ízekre szedett női test nem jelent többé fenyegetést a férfi-egészre – sőt, a nők tárgyiasítása éppen holttestük fetisizálásán keresztül válik totálissá, s fő bálványimádók rendszerint éppen azok, akiknek áldozatul estek.

A reneszánsz horror gazdag, pszichológiai megfigyelésekkel átszőtt metahálózatokban reflektál ezekre a toposzokra. Vindice, *A bosszúálló tragédiájának* – Middleton kaján és okos *Hamlet*-parafrázisának – hőse meggyilkolt kedvesének, Glorianának kisminkelt és felcicomázott koponyáját hurcolja magával, de bosszúvágya azokra irányul, akiket családja deklasszálódásáért okol. Sokszoros férfi-frusztráció és -öntudat sűrűsödik egyetlen tárgyban, a nő mint ideál és mint festékkel életre hazudott halálfej, mindörökre hű és engedelmes feleség, őt a vágyott teljességtől elválasztó akadály (amellyel tulajdon társadalmi impotenciáját helyettesíti), ugyanakkor áldozat, akiért síkra szállva mégiscsak elérheti ezt a teljességet. Vindice is álruhába bújlik, mint Hamlet, az örült helyett a kerítőébe, és ebbéli minőségében több hajadont is felhajt megrendelőjének (köztük a saját húgát); kora erkölcsének kíván tükröt tartani, de a tükörben saját skizofréniáját pillantja meg. Az erényes bosszúálló épp olyan jelmez, mint az elfojtott vágyakat felszínre hozó stricié – vagy a kettő közül az utóbbi a valóság.

A *Lady tragédiájában* a Zsarnok sírjából rabolja el a Lady holttestét, hogy erőszakot kövessen el rajta (mindeközben a Lady szelleme arról panaszkodik, hogy holtában sem védheti meg erényét a férfi vágyaitól), de vőlegénye, Govianus az, aki később méreggel keni be a holttest ajkát, hogy a nekrofil aktus közben végezzen a Zsarnokkal. A halott Ladyt a Zsarnok bársonyba öltözteti, kifesti és megcsókolja, de aztán Govianus ülteti trónra a hullát és koronázza meg – ami ellen a Lady színpadon lévő kísértete napnál világosabban tiltakozik.

<sup>16</sup> Jean DELUMEAU, *Reneszánsz*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Osiris, 1997), 10.

<sup>17</sup> Laurie A. FINKE, „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”, *Theatre Journal* 36, 3 (1984): 356–370, 364.

Vindice szintén méreggel keni be halott szerelme koponyáját (illetve az ajka helyén tátongó lyukat), hogy a Herceg úgy pusztuljon el, ahogyan szerelmét halálba küldte. Govianust és Vindicét egyaránt kisémmizték, és (jogos vagy jogtalan) törekvéseiket mindketten menyasszonyuk holttestének prostituálásával érvényesítik. Heroikus erkölcsi hadjáratában Vindice még a hűgát is majdnem kiárusítja.

A képlet másik végén bonyolult ellentmondásokból szőtt női szerepek sorakoznak, akik ilyen vagy olyan módon függetleníteni próbálják magukat e maskulin apparátus alól – élükön Vittoriával, *A fehér ördög* megfejthetetlenségében káprázatos hősnőjével, aki egyszerre házasságtörő asszony, egy kettős gyilkosság felbujtója és a reneszánsz drámában (vagyis a reneszánsz Európában) tomboló nőgyűlölet áldozata. Csakhogy korántsem tétlen áldozat: Webster egy egész felvonást épít aköré, hogy bűnösségére vagy ártatlanságára a bíróság előtt derítsen fényt, a per fókusza azonban a tényleges bűntényről (amelyre nincs közvetlen bizonyíték) fokozatosan elmozdul egy sokkal súlyosabb kihágás, a vádlott szexuális autonómiája és társadalmi exponáltsága felé. Vittoria lehengerlő dühvel és szellemességgel érvel az igaza mellett, amivel paradox módon épp a bűnösségét támasztja alá: az erő, az érvelés és a szellemesség a férfiak privilégiuma, egy nő részéről mindez legfeljebb csak szajhaságának bizonyítéka lehet.

Vittoria tárgyalása felrobbantja a női szerepek köré felépített kategóriákat, függetlenül attól, hogy ezeket a szerepeket a társadalomban vagy a színpadon töltik-e be, így az rákövetkező évszázadok irodalomkritikusait éppúgy zavarral vegyes felháborodással töltötte el, mint a per bíróját. Tarthatatlanná váltak azok a gyermekded erkölcsi dichotómiák, amelyek szerint a szépség nem feltétlenül jár együtt az erénnyel, és ugyanazt a személyt bizonyos tulajdonságaiért csodálhatjuk, más tulajdonságaiért viszont el kell ítélnünk. Mindegyik nézőpont *egyszerre* érvényesül, a színpad nem kínál erkölcsi mércét (nem mintha dolga lenne), Webster „különböző szögekből”, szándékosan más-más megvilágításban „fényképezi” a figurát, a Vittoriát játszó „fiúszínészre bízva, hogy ezekből a részleges nézőpontokból az egész lényt megteremtse” – ezzel a lényvel pedig egy újfajta nő jelenik meg az angol színpadon, szakítva a szelíd és csendes nők Erzsébet-kori ideáljával (amely ideál, „Cordeliával együtt, úgy tűnik, sírba szállt”), helyette egy pengeéles és kiszámíthatatlan *femme fatale*-t kapunk, aki „egy szüfrazsett ékesszólásával” szenved el a szexuális és társadalmi ambíciók nőkre nézve pusztító következményeit.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> R. V. HOLDSWORTH, ed., *Webster: The White Devil and The Duchess of Malfi, A Casebook* (London: Palgrave Macmillan, 1971), 150-155.

Vittoria bűnösségének homályban hagyása elodázhatatlanná teszi annak felismerését, hogy a nők jelleme éppoly következetlen vagy ellentmondásos lehet, mint a férfiaké (ami voltaképp a „jellem” fogalmát is kétségessé teszi), s ezzel kérdőjeleket von a „tragédia” hagyományos értelmezése köré. Webster dramaturgiáját sokáig éppoly zavarosnak tartották, mint Vittoria jellemét. De ha a világról alkotott kép csak az egyik nem nézőpontjára épül, akkor egyes emberek cselekedetei következetlennek, sőt megmagyarázhatatlannak tűnnek – így *A fehér ördög* tárgyalásjelenete egy egész horizontot robbant szét. Dympna Callaghan szerint Vittoria egyike azon szerepeknek, amelyek fölszakítják a tragédia világképét, fölvetve a lehetőséget, hogy az nemek szerinti ideológiákon nyugszik. Vittoria nem csupán a saját, személyes hasadtsága miatt bonyolult és nyugtalanító szerep, hanem azért is, mert visszatükrözi az őt körülvevő (férfi)társadalmat.<sup>19</sup>

Webster másik káprázatos nőalakjának, Amalfi hercegnőnek (aki mellel a drámairodalom első, vállaltan ateista női figurája) megtiltják, hogy újraraházasodjon – ennél fogva sietősen beleszeret a titkárába, pontosabban ráparancsol, hogy vegye őt feleségül. Megfigyelésére bonyolult kémhálózat szerveződik, amelynek középpontjában Bosola áll, egy Montaigne-t olvasó, filozofikus mizantróp, egyetemistából lett bérgyilkos, véráztatta zsoldos-Hamlet (a mindenkori drámairodalom egyik legnagyobb férfi alakja), aki a Hercegnő után spionkodva kénytelen újragondolni morálhoz, szexushoz, integritáshoz, lélekhez és halálhoz fűződő viszonyát, s akiben, miközben megfigyeléseit mindvégig továbbítja a háttérből leselkedő megbízójának (aki mögött egy újabb megbízó leselkedik), megfigyelésének tárgya, a Hercegnő fokozatosan rögeszmévé terebélyesedik.

E megsokszorozott pillantás tükröződik vissza a Jakab-kori színpad számos férfiszereplőjében, akiknek – egyszerre szexuális és episztemológiai természetű – kíváncsisága a női ruhába bújt testre irányul, „mindhárom állapotban, amelyben szemügyre vehető: szex közben, terhesen és halottként”<sup>20</sup> – „mintha egyszerre akarnának tudást szerezni róla és ellenőrzést gyakorolni fölötte, különös tekintettel a szaporítószerv státuszára”.<sup>21</sup> „Ő az én vagyonom, a holmim, ő a házam, / a jószágom, a magtáram, a földem, / lovam, ökröm, szamaram, mindenem”,<sup>22</sup> mondja Petruchio Makrancos Katáról; e hierarchiát és birtokviszonyt

<sup>19</sup> Dympna CALLAGHAN, *Women and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of King Lear, Othello, The Duchess of Malfi and The White Devil* (London: Harvester Wheatsheaf, 1989), 64-67.

Paul Frazer and Adam Hansen. *The White Devil* (Kindle Locations 4503-4505). Bloomsbury Publishing Plc.

<sup>20</sup> Lynn ENTERLINE, „»Hairy on the In-Side«: The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthropy”, *The Yale Journal of Criticism* 7, 2 (1994): 85–129, 86.

<sup>21</sup> Sonja FIELTIZ, „Testing the Woman’s Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama”, in *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University* (2001), 44.

<sup>22</sup> William SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, III/2., ford. Nádasdy Ádám, in *Shakespeare drámák* (Budapest: Magvető, 2001), 180.



egyszerre rögzítő deklaráció csak az egyik vége annak a skálának, amely a reneszánsz színpad csereszabatos értéktárgyként kezelt, kisajátított, rögeszmésen megfigyelt, lázadásukba vagy kiszolgáltatott helyzetükbe belepusztuló hősnőin át a *Kár, hogy kurva* Annabellájának kivágott méhéig és törhegyen felmutatott, vérző szívéig vezet (utóbbiban nem nehéz felismerni a fallikus jelképet), és Annabella összes többi felboncolt, kipreparált, gyönyörű és veszélytelen, ámde halott „műalkotássá gyilkolt”<sup>23</sup> társnőjéhez. „A kora modern színház olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől.”<sup>24</sup>

Vesalius 1543-ban megjelent bonctani könyvének címlapján (feltehetőleg ez a könyv látható Rembrandt száz évvel későbbi festményének, a *Tulp doktor anatómiájának* jobb alsó sarkában) vagy hetvenen tolonganak egy szűk oszlopcsarnokban, a közepén álló boncasztal körül; a díszes faragványok alatt félrecsuklott fejű csontváz lóg, hóna alatt egy érdeklődő tekintet, lába között egy másik, mintha nyakában tartaná a csontvázat; körülöttük mohó, felajzott sereglet, egymást taszigálják, hogy jobban lássanak, ketten az asztal alatt egymással civakodnak, a nyüzsgésben kétoldalt feltűnik egy kutya és egy cerkófmajom is – középuzt pedig, a kémlelő tekintetek kereszttüzében egy ágyékánál felnyitott asszony holtteste látható, a kép geometriai centrumában e mámoros érdeklődés legfőbb tárgyával. Mivelhogy a reneszánsz boncterem architektúrája a mindenség leképezése, a fókuszpontjába helyezett emberi test mikrokozmosza pedig e makrokozmoszé, Vesalius anatómiakönyvének borítója óhatatlanul is helyére zökkeneti a Kopernikusz nyomán kimozdult világegyetemet. Középpontjába ismét az ember kerül, egész pontosan a női nemi szerv. Egyúttal az univerzum titkait kifürkészni kívánó kutatás legfőbb irányát is kijelöli.

A Jakab-kori dráma ezt a pillanatot tágítja ki metafizikai vízióvá. A *Kár, hogy kurvában* Soranzo és Giovanni egyaránt ki akarja vágni Annabella szívét, az egyik képletesen, a másik szó szerint, az egyik valamiféle hagymázás, nagyszabású tételt bizonyítandó a (férfi)ember mindenhatóságáról, a másik azért, hogy megtudja, mi rejtőzik belül. Ugyanez a mohó, voyeurisztikus tudásszomj mutatkozik meg – ezúttal szinte paródiaként – a *Nő a nőtől óvakodj* egyik legbizarrabb jelenetében, amelyben a Gyámfi és társa, két krikettpályáról érkező aranyifjú (Haneke golfruhás fiúcskáinak infantilis rokonai) a színpad deszkái alól kémlelik a versenykancaként fel-alá vonultatott Izabella szoknyáját; egyszerre vásári tréfa és a

<sup>23</sup> „*Killed to art*” – a kifejezés Sandra GILBERT és Susan GUBAR *The Madwoman in the Attic* c. 1979-es könyvében jelenik meg először (New Haven: Veritas Paperbacks, 2020, 17.), innen veszi át a Jakab-kori bosszúdrámákat elemző diskurzus.

<sup>24</sup> KISS, „Vérszemiotika”, 629.

misztériumba való penetráció vad és zabolátlan orgiája, a leánykérés jól ismert toposzából formált *lazzi* és a csökött férfiasság groteszk behatolási kísérlete a számára rejtett tartományba.

Mindkét darab címe a cselekményében rejlő paradoxont visszhangozza. A *Kár, hogy kurva* a Bíboros darabzáró mondatát emeli címmé: a legcinikusabb kívülálló megállapítását a darab legtisztább szereplőjéről, szentenciája egybecseng az Annabellért vetélkedő két férfi szavaival, akik mindketten istennőnek látják Annabellát, és attól a pillanattól kezdve, hogy már nincs a hatalmukban, mindketten kurvának. A *Nő a nőtől óvakodj* – eredetiben *Women Beware Women* – aforisztikus kitételében pedig az a különös, hogy noha a darab férfiszereplői egytől egyig gyámoltalan széplelkek, nyálcsorgató kamaszok, pipogya férjek vagy hatalmukkal visszaélő erőszaktevők, a cím mégis a nőket szólítja föl arra, hogy őrizkedjenek egymástól (élükön a Herceg által meggyalázott Biancával) – mintha döntéseik nem a férfivezérelt társadalomban való túlélés különféle stratégiáiból fakadtak volna. Biancával, aki legalább olyan ellentmondásos lény, mint *A fehér ördög* Vittoriája, és az őt ért erőszak ellenére is ugyanolyan önálló cselekvő, mint Amalfi hercegnője, a szerző két monológot mondhat el a darab végén: az elsőben az őt mindenfelől körülvevő rosszindulatra reflektál, a második, mint afféle rafináltan idézőjelbe tett vörös fark, tulajdon házasságtörésére fordítja vissza a vádat – önmagát hibáztatja az áldozat (aki persze ragadozó is volt egyben), és Ford Bíborosának utolsó mondatához hasonlóan menti föl a férfitársadalmat: „A gyilkos csapdát / a nők mindig a nőknek állították.”

A Jakab-kor nagy drámaírói éppúgy tisztában voltak vele, mint Molière, hogy koruk konvenciói a színpadon az ellenkezőjüket is jelenthetik. A katolikusokról lehet beszélni úgy, hogy az a protestánsokra vonatkozzék, a szicíliai korrupcióról úgy, hogy nézőjük az angol parlamentre ismerjen benne. Férfiak, nők, szexus és halál vonatkoztatási rendszerében ugyanígy jártak el: a jelenségek mögött az ellentmondásokat kutatták, és azt, ami rejtve van; ezért nevezte egyiküket Virginia Woolf pszichológusnak és analitikusnak.<sup>25</sup> A kort átható mélyeséges bizonytalanság ugyanazzal a dühödt kíváncsisággal töltötte el őket, mint az új tudományok által nyitott szédítő, de félelmetes távlat; Keplert és Montaigne-t éppúgy olvasta Bosola és Hamlet, mint Webster vagy Shakespeare. Karnyújtásnyi távolságra, de elérhetetlen messzeségben lebegett tőlük a mindent átfogó, egységes elmélet, az akkori *theory of everything* (éppen úgy, mint tőlünk a mai) – tudták, hogy a szétszedhetővé vált test és a feltérképezhetővé vált égbolt egyszerre kecsegtet a megismerés lehetőségével, de azzal is, hogy a mindenség

<sup>25</sup> Virginia WOOLF, „Jegyzetek egy Erzsébet-kori drámáról”, ford. Osztovits Levente, in *A pille halála*, 189–201 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), 194.

könyve esetleg üres lapokból áll: testünk nem több különféle szervek időleges összeműködésénél, az univerzum süket, halott és részvétlen anyag.

Ebből a felajzott, kettős tudatból fakad, hogy darabjaik mindig teljes világotvasatra törekszenek, akkor is, ha következtetések helyett csak kérdőjelek gondosan megkomponált hálózatát mutatják fel. Párma éppúgy komplett univerzum, mint Amalfi (vagy Helsingőr), és ebből adódik e vizsgálódás kíméletlen, radikális, mondhatni erőszakos természete. Munkamódszerük és világotvasatuk eltér, motívumaik külön-külön rögeszméikből táplálkoznak: Webstert megszállottan foglalkoztatta a halál, a matematika, a csillagászat és a „mindenfajta optikai szerkezetek”, Fordot a hit vagy annak hiánya, a lélek helye a testben, szív és vérkörök kapcsolata; Middleton, a legmodernebbet mind közül, a lelkünk és tetteink közt feszülő ellentmondások, természetünk árnyékba hazudott vonásai, a vágyaink és szorongásaink közt vívott háború, ami önmagunk számára is érthetetlen változások alanyává, *changeling*gé tesz bennünket. De színházi törekvéseikben egyformák voltak: dramaturgiai bonckésük ugyanazzal a konoksággal anatomizálja a pszichét és az alkotóelemeire bontott testet, mint a társadalmi és politikai intézményeket, vizsgálódásuk egyszerre vezet a csillagokba és a sárba. Színpadukon egymást érik a gyilkosságok és öngyilkosságok, a testi és lelki szadizmus, az élveboncolás és a vérfertőzés, de a testvérszerelem egy következmények nélküli világban való cselekvés lehetőségeit firtatja, a gyilkosok és áldozatok közt lefolytatott párbeszéd pedig egzisztencialista okfejtéseként tűnnek fel. A reneszánsz színpad bérgyilkosai filozófusok. És zsinórpadlásán mintha „nem lámpák és kötelek, de zodiákusok mozogtak volna”<sup>26</sup> – ugyanakkor soha annyi ateistát nem láthatott a néző egyetlen évad leforgása alatt, mint azon a színpadon.

Mohó érdeklődésük másik tárgya a színház maga. Már fölfedezték a pszichológiai realizmusban rejlő lehetőségeket, de eszük ágában sem volt lemondani mindazokról az előnyökről, amelyeket a korábbi konvenciókból fakadó stilizációk kínáltak számukra. Az *Amalfi hercegnő* negyedik felvonásában egyszerre játszódik le egy szerelmi háromszög fináléja, bérgyilkos és áldozat fordított megváltástörténete egy reálszituációba ágyazott *ars moriendi* keretei között, halottakat utánzó viaszszobrokat utánzó élő színészek jelennek meg a színpadon, ezt követően pedig egy lidérces haláltáncot látunk elmeegógyintézetből bérelt örültek részvételével, amely a korabeli esküvőkön látható maskarás táncokat imitálja. Hogyan békíthetők össze ezek a nyilvánvalóan össze nem illő elemek? A közkeletű válasz szerint sehogy; „ez csupán újabb példája annak, hogyan ejt minket Webster csalódásba azzal, ahogy a

---

<sup>26</sup> NAGY, „Csillagok...”, 11.

szerkezet egységét minduntalan feláldozza a maximális hatás oltárán.”<sup>27</sup> E bizarr tablók, amelyek a minden értelemben vett *horror vacui* igézetéből fogantak, ahogy a többi Jakab-kori drámában vagy az *ars moriendi* képi megfogalmazásaiban is, kétségtelenül a dramaturgiai és vizuális hatáselemek tobzódásához vezetnek. Ugyanakkor éppen ebből a gesztusból, „a »konvenció« és a »realizmus« megszerkesztett ellenpontozásából adódik a jelenet sajátos természete, a művészi eszközöknek ebből a sűrített »tisztátalanságából« – sőt, valódi jelentése is éppen ebből fakad”,<sup>28</sup> jegyzi meg Inga-Stina Ekeblad, ugyanahhoz a szóhoz folyamodva, amellyel T. S. Eliot írta le az Erzsébet- és Jakab-kori drámaírók műfajilag és stilárisan kevert művészetét: „*impure art*”.

Ha egyáltalán létezik válasz a Jagóval és a golfruhás fiúkkal szembeszegezett kérdésre, egyszerre található meg a személyiségválságból fakadó rejtett indítékokban és a világot leképező jelrendszerben. A „Miért?” hasznos kérdés, de csak egy bizonyos pontig. Mindig létezik pszichologizáló olvasat, és mindig megnyugtatóbb csak arra tekinteni, mert nem szólít fel minket arra, hogy a világról is gondoljunk valamit. És persze az is lehet, hogy nincsenek válaszok, csak kérdések vannak.

Ahogy F. L. Lucas leszögezi, mintegy válaszul a reneszánsz szerzők költői erényeit és szerkesztési nagyvonalúságát szembeállító kritikákra, amelyek „a kor teljes félreértéséről” tanúskodnak: az Erzsébet-kori közönség „sokkal inkább a pillanatnak élt”, mint a színházba járó mai elit, ezért „nagy pillanatok”, „szenvedélytől és költészettől izzó helyzetek sokaságára vágyott” a színpadon, nem pedig egy jól megcsinált darabra. Így a kor drámaírói, Shakespeare-t is beleértve, „elsősorban jeleneteket komponáltak, nem pedig átfogó szerkezetet”. Az Erzsébet- és Jakab-kori közönség leginkább „a modern mozi közönségéhez hasonlított, azzal a hatalmas különbséggel, hogy a költészetre is volt étvágyuk” – és nemigen értették volna azt a „hűvös pedantériát”, amely „túlságosan is közletről vizsgálhatja a dráma gépezetét”.<sup>29</sup> Maga a vers pedig minden, csak nem „emelkedett” (ezt a későbbi korok találták ki Shakespeare-ről, így hajlamosak lettek ennek megfelelően is játszani) – épp ellenkezőleg, a vers az emberi psziché működésébe enged nyers és kíméletlen bepillantást, sokkal közvetlenebbet, mint a próza. A prózai színház rendszerint azt próbálja utánozni, ahogyan (szerinte) a hétköznapiakban beszélünk. A reneszánsz színház azt kutatja, mi zajlik a tudatunkban.

<sup>27</sup> Inga-Stina EKEBLAD, „The Impure Art of John Webster”, *Review of English Studies*, n.s. 9 (1958): 253–267, 255.

<sup>28</sup> EKEBLAD, „The Impure Art...”, 255.

<sup>29</sup> *The Complete Works of John Webster*, szerk. F. L. LUCAS, 4. kötet (London: Sidgwick & Jackson, 1927), 17.

Una Ellis-Fermor szerint azok, akik a Jakab-kori drámát alacsonyabb rendűnek találják az Ibsen utáni drámánál, nem sokban különböznek azoktól a tizennyolcadik századi íróktól, akiket az bosszantott, hogy Shakespeare és kortársai nem tartják be az arisztotelészi egységeket. „A Jakab-kori drámaírók mindegyike hajlamos volt olyan formát teremteni magának, amely a gondolatait tükrözi, az eseményekhez, az emberekhez vagy azok viszonyaihoz fűződő észrevételeit – ahelyett, hogy az események időbeli sorrendjéből építene föl bármiféle mintát.”<sup>30</sup> A színháznak semmi köze a linearitáshoz, az ésszerűséghez, a szerkezet átláthatóságához vagy bármiféle logikájához – éppúgy, ahogy életünk történetének sincs. A reneszánsz dráma „nem a narratívára, hanem a szavakra épül”,<sup>31</sup> ami természetesen távolról sem jelenti azt, hogy a szereplők azt játsszák vagy akár csak azt érzik, amit mondanak. Azokkal a rendkívüli képzetekkel próbálnak lépést tartani, amelyek felfoghatatlan tempóban, egyszerre bombázzák őket kívülről és belülről. Az ember biztonságosnak hitt világa akkor is felbomlik, ha fölöttünk elmozdul az égbolt, és akkor is, ha az ember egyik percről a másikra szerelmes lesz. A szöveg pedig egyszerre sűrít és széttördel – a vers sűrűsége, dallama, mágikus szóképei és a formák közötti feszültség, a színházi nyelv látszólagos dekomponáltsága egyszerre reflektál arra a bomlásra (*decomposing*), ami a szereplőket (nézőket, szerzőt) körülvevő világban és bennük magukban is ott zajlik.

A reneszánsz színpad a közönyös, megfejthetetlen pályát bejáró csillagok és a testet felzabáló férgek lakta föld között húzódik. Hármasszoros tér: odafönt az istenek elhagyott lakhelye, odalent a színpadi pokol (ahol a Szellemet játszó színész vár a sorára). A kettő között pedig a mi világunk, a cselekmény színhelye, önmagunkkal való elszámolásunk terepe. A rendeleti úton megszüntetett purgatórium a színpadon talált magának új teret. A színház – megtisztulás.

<sup>30</sup> Una ELLIS-FERMOR, *The Jacobean Drama. An Interpretation*, (London: Methuen, 1961), 30.

<sup>31</sup> M. C. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge University Press, 1935), 5.

## Tisztátalan művészet

A *Szerelmes Shakespeare* című film egyik jelenetében Webster rongyos utcagyerekként tűnik fel, aki szadista örömét leli különféle állatok megcsonkításában és felboncolásában. A gesztus inkább drámatörténeti vicc, mintsem komoly állítás (különösen annak fényében, hogy tudjuk, Webster nem az utcán töltötte a gyermekkorát), de megejtően rímel arra az értetlenséggel vegyes, finnyás megvetésre, amely darabjait övezte az évszázadok során. Az *Amalfi hercegnő*hez a huszadik század kétharmadáig eltartott ujjal nyúlt az irodalomkritika. Egy 19. századi elemzés „idétlen és gyengeelméjű” munkának bélyegzi, amely nem pusztán „halmozza a rémségeket”, de „ahelyett, hogy a természetnek tartana tükröt, Madame Tussaud-nak tart, még az ő szörnypanoptikumát is felülmúlva”. A kritika szerzőjét legfőképp „a szereplők motiválatlansága” háborítja fel, s hogy Webster „mennyire hamis színben tünteti fel az emberi természetet”; az *Amalfi hercegnő*, szögezi le, „nem tragédia, hanem lidércálom”.<sup>32</sup> A panoptikum-hasonlatot Bernard Shaw is átveszi, amikor (véltetőleg a viaszholttestek jelenetén fennakadva) olyan „Tussaud-poétának” bélyegzi Webstert, akit „a tisztánlátás hiánya meggátolt abban, hogy észrevegye tulajdon ostobaságát”.<sup>33</sup> Ibsen jelenetről jelenetre elemzi a darabot, és arra jut, hogy annak szerkezete „motiválatlan”, „gyerekes”, „megalapozatlan”, „düledező tákolmány”,<sup>34</sup> Charles Kingsley szerint pedig Webster „morális és szakmai értelemben is alkalmatlan a karakterépítésre” – műveiben „nincs fonál”, amellyel a szereplők „jó vagy rossz felé törekvését nyomon követhetnénk”, ami, Websterrel ellentétben, „Shakespeare legfőbb erénye”.<sup>35</sup>

Kivételek is akadtak, persze; Swinburne szerint például „sem Marlowe, sem Shakespeare nem rendelkezett ennyire leheletfinom, tévedhetetlen arányérzékkel, amely a felzaklatót s a szörnyűségeset ily csalhatatlanul választaná el a visszatetszötől és az ízléstelentől”,<sup>36</sup> de a két vád (a motivációk hiánya és a rémségek öncélú halmozása) egészen a huszadik század derekáig meghatározta a darab kritikátörténetét. William Archer szerint kétséges, maga Webster tisztában van-e saját figuráinak mozgatórugóival, s noha Bosolában kétségkívül „közel került ahhoz, hogy a drámairodalom leginkább összetett és emberi gonosztevőjét alkossa meg”, a

<sup>32</sup> Idézi: Don D. MOORE, *Webster: The Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 86.

<sup>33</sup> George Bernard SHAW, *Our Theatre in the Nineties 3 vols* (London: Constable, 1932), III, 317.

<sup>34</sup> Charles R. FORKER, *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster* (Illinois: Southern Illinois University, 1986), 480.

<sup>35</sup> Idézi: MOORE, *Webster*, 98.

<sup>36</sup> Idézi: David GUNBY, „The Critical Backstory”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 18.

„végzetes tisztázatlanság” az ő esetében is „mindent tönkretesz”.<sup>37</sup> Mi több, azzal vádolja Webstert, hogy „egy olyan irodalmi formához tér vissza, amit Shakespeare már meghaladott”, jóllehet Webster fiatalabb a „nagy elődnél”. Bosola enigmatikus, egyetlen közelítésmóddal jószerivel értelmezhetetlen figurája másokat is zavarba ejtett: C. V. Boyer szerint halála korábbi tettei miatt nem képes megérinteni a nézőt, bukása, noha „tragikusan meghasonlott” figuráról van szó, „nem fáj nekünk úgy, ahogyan egy morális ember bukása fájna”, ezért „az ötödik felvonás alapján véve kudarc”.<sup>38</sup> R. W. Dent szerint Webster szinte minden ötletét máshonnan merítette, bizonyos jelenetekben szinte mondatonként másolja forrásait, de mindegyik esetben „nélkülözi az eredeti mélységét, lényegét és jelentését”.<sup>39</sup>

Webstert és Fordot egyszerre vádolták azzal, hogy perverz örömeiket lelik a szörnyűségek halmozásában, és (ennek némileg ellentmondva) azzal, hogy gátlástalan pragmatizmussal törnek a közönség évről évre alantasabb ösztöneinek kielégítésére. Archer egyenesen odáig megy, hogy Webster „nagy költő” volt, de azért nem vált „nagy drámaíróvá”, mert tehetségét aprópénzre váltotta egy „félleg-meddig barbár” közönség kedvéért.<sup>40</sup> Ez a tendencia – a Webster költői és drámaírói kvalitásai közt felállított mesterséges ellentét – meghatározta a 19. századi elemzők vélekedését: „Webster káprázatos verselését külön kell választanunk a darabtól, amelybe foglalták”.<sup>41</sup>

Az, hogy Webster bármiféle nézői ízlés kielégítésére tört volna, már csak azért is valószínűtlen, mert az *Amalfi hercegnőt* a Blackfriarsben játszották először, azzal a határozott szándékkal, hogy „tapasztalt színészek adják elő intim színpadon, értő közönség számára”,<sup>42</sup> valójában majdhogynem egyszerre mutatta be a Blackfriars műveltebb és a Globe plebejusabb közönsége előtt Shakespeare társulata, a King’s Men. *A fehér ördög* Előszavában pedig Webster világos bizonyosságát adja annak, hogy korának irodalmi nagyságai között helyezi el magát, és művével az elkövetkező évszázadok olvasóközönségét célozza meg. Ami a napi közönséget illeti, Webster érezhetően azzal is tisztában volt, hogy nézőinek jelentős része nő,<sup>43</sup> márpedig *A fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* is arra a képletre épül, hogy egy éles eszű, konok és független nőt megbüntet a világ az önállóságáért.

<sup>37</sup> Idézi: MOORE, *Webster*, 141-2.

<sup>38</sup> C. V. BOYER, *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy*, (London: 1914), 164.

<sup>39</sup> R. W. DENT, *John Webster’s Borrowing* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), 5.

<sup>40</sup> Idézi: MOORE, *Webster*, 143.

<sup>41</sup> GUNBY, „The Critical...”, 19.

<sup>42</sup> John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. John Russell BROWN (London: Methuen, 1964), xlviii.

<sup>43</sup> Brian GIBBONS, „Introduction”, in John WEBSTER, *The Duchess of Malfi* (London: Bloomsbury Publishing, 2013), Kindle Loc. 110.

A következetlen szerkesztés, az inkoherencia és az öncélú hatásvadászat vádja mindazonáltal egészen a legújabb korig rányomta a bélyegét a darab megítélésére. Fountainwell még 1972-ben is azzal próbálta mentegetni az ötödik felvonás „hibáit”, hogy „Websternek túlságosan sok főszereplőtől kell megszabadulnia, ugyanakkor túl sok mellékalakot felejtett a cselekményben”.<sup>44</sup> Még a harmincas években is kétségesnek vélték, hogy eredeti formájában életképes volna közönség előtt<sup>45</sup> – a század közepéig különféle „kiigazítások” és átiratok próbálták színpadra domesztikálni, amelyek a szöveg teljes félreértéséről tanúskodnak, így aztán jószerivel mindent kiirtanak belőle, ami remekművé teszi; első ízben 1960-ban írták le, hogy Webster „tökéletes biztonsággal uralja választott médiumát”.<sup>46</sup>

A darab kétségkívül még a korhoz képest is szokatlan módon elegyíti a natúrát a stilizációval, a köznapinak ható megszólalásokat a megelőző korokat felidéző drámai formákkal; oly mértékig, hogy Peter Thomson szerint „a konvenciók e »zavaros« elegyítése a realizmussal jó eséllyel hoz nehéz helyzetbe bármely színészt, akinek egy Webster-darabban kell játszania”.<sup>47</sup>

A pszichológiai realizmus és a stilizáció mai értelemben vett megkülönböztetése az egész korszakot tekintve értelmetlen felvetés, de kortársai közül alighanem Webster volt az, aki formák és tradíciók tudatos összemosása tekintetében a legmesszebbre ment. Ráadásul (s ezzel nem áll egyedül a kor drámairodalmában) nem egyszerűen a Shakespeare által „meghaladott” konvenciókból merített, hanem a késő középkor ikonográfiájából, vallásos traktátusaiból is, vagy saját kora tudományos felfedezéseiből és filozófiai irodalmából, s ezeket a rétegeket úgy ütközteti vagy kopírozza egymásra, hogy abból új, mágikus értelmezési szintek fakadnak.

Az Erzsébet-kori drámaírók „anélkül törekedtek a lehető legtökéletesebb realizmusra, hogy feladták volna mindazokat az előnyöket, amelyeket gyakorló művészként a realizmustól távol álló konvenciókban fölfedeztek”, írja T. S. Eliot,<sup>48</sup> és így jut el addig a sokszor idézett megállapításig, hogy a kor drámairodalma kevert, „tisztátalan művészet”. Catherine Belsey szerint a darab „formai és történelmi szempontból is a középkori színpad ikonikus hagyományai és a restauráció utáni időszak realizmus felé mozduló színháza között lebeg”. Az *Amalfi hercegnő* „egymásnak ellentmondó szerkezeti elemei feszültséget teremtenek a realista

<sup>44</sup> John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. Clive HART (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1972), 8.

<sup>45</sup> Una ELLIS-FERMOR, *The Jacobean Drama: An Interpretation* (London: Methuen, 1936), 43-4.

<sup>46</sup> GUNBY, „The Critical...”, 32.

<sup>47</sup> „Webster and the Actor”, in *John Webster*, ed. Brian MORRIS (London: Ernest Benn, 1970), 32.

<sup>48</sup> T. S. ELIOT, „Four Elizabethan Dramatists”, in *Selected Essays*, 109–117 (London: Faber and Faber, 1999), 114.



mozzanatok – a pszichológiai megalapozottság és a történet elbeszélésére való törekvés – és a struktúra formalizmusa között”. Ha figyelmesen olvassuk a szöveget, világossá válik, hogy „a realista felszín az adott helyzet kibontakozása vagy a szereplők közti viszonyok felé irányítja ugyan a néző figyelmét, de ezek minduntalan absztrakcióba fordulnak, a szereplők egy nagyobb mintázat figuráivá lesznek.”<sup>49</sup>

Webster nyelvi megformáltság, a szóképek által alkotott struktúrák tekintetében is szokatlan tudatossággal komponált (H. T. Price szerint a kor drámairodalmában példátlan módon fésüli össze szereplőinek akcióit az erre reflektáló nyelvi szerkezetekkel, „olyan intim közelségben, mintha az egész darabot egyetlen alakzatba kívánná sűríteni”).<sup>50</sup> A dramaturgiai esetlegesség vádja pedig már csak azért is különös, mert számos forrás ad számot arról az aggályos elmélyültségről, amellyel darabjai struktúráját fölépítette. Webster egy jómódú bognár gyermekeként hírneves iskolákat végzett, jogot tanult, beszélt latinul és kiterjedt társadalmi kapcsolatokat ápolt, igencsak távol állt tehát a Stoppard festette képtől (ő írta a *Szerelmes Shakespeare* forgatókönyvét). A *fehér ördög* Előszavából kitűnik, hogy gondosan és elmélyülten komponáló drámaíróként tekint magára, aki tisztában van a klasszikus tragédia szabályaival, ha nem is feltétlenül tartja be őket (az *Amalfi hercegnő* szertelen időkezelése és a címszereplő szokatlan ponton bekövetkező halála különösen élénk rosszallást váltott ki első kritikusainak körében, az Előszó részben őket szólítja meg).<sup>51</sup> Webster e látszólagos apológiában illő tisztelettel, ugyanakkor némi malíciával tekint Shakespeare-re és hozzá hasonló „szorgalommal és termékenységgel megáldott” kortársaira, Dekkerre vagy Heywoodra, míg önmagát – Jonsonhoz vagy Chapmanhez hasonlóan, külön kiemelve előbbi „gazdag és emelkedett stílusát” és utóbbi „kimunkált és értő művészetét” – olyan szerzőként aposztrofálja, akinek „hosszú idejébe telik egy-egy tragédiáját tökélyre vinni”.<sup>52</sup>

Apja jómódú vállalkozó volt, szekereket és kocsikat gyártott és adott bérbe, mint afféle „reneszánsz Henry Ford vagy Walter Chrysler”,<sup>53</sup> fogatai szajhákat és elítélteket szállítottak, hintói kiszolgálták az előkelőségeket, guruló emelvényei az ünnepi felvonulások alkalmával végigvonultak a városon, vagyis az ifjú Webster a londoni társadalom széles rétegeivel érintkezhetett, beleértve a színházi szakembereket. Rövid színészi kitérő után a Middle Temple ügyvédtanonca lett, az itt eltöltött idő később számos tárgyalótermi jelenetéhez nyújtott ihletet,

<sup>49</sup> Catherine BELSEY, „Emblem and Antithesis in The Duchess of Malfi”, in *Renaissance Drama*, n.s. 11 (1980): 115–134, 117.

<sup>50</sup> Hereward T. PRICE, *The Function of Imagery in Webster*, *PMLA* 70, 4 (1955): 717–739, 719.

<sup>51</sup> MOORE, *Webster*, 35. Idézi (és további kritikusokat is) GUNBY, „The Critical...”, 15.

<sup>52</sup> Ld. *A fehér ördög* Előszavát: <https://archive.org/stream/thewhitedevil12915gut/12915.txt>

<sup>53</sup> FORKER, *Skull...*, 4.

de itt tett szert a Jakab-kori Londonban való érvényesüléshez szükséges kapcsolatokra és retorikai készségekre is. A jogi egyetem a színházzal szoros kapcsolatban álló társadalmi és irodalmi élet centruma volt, és nem mellesleg egy olyan értelmiségi kör bázisa, amely köztudottan kritikusan viszonyult I. Jakab spanyolbarát (vagyis a katolicizmus felé kacsingató) politikájához.

A továbbiakban Philip Henslow drámaíró-gyakornokaként tanult, majd olyan szerzőkkel dolgozott együtt, mint Ford, Dekker, Middleton, Shakespeare vagy Heywood. Harminc éven át írt színpadra, az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* kivételével társszerzőként, főként városi komédiákat. De a színházi hagyomány az önálló műveket részesíti előnyben a kollaborációkkal szemben, és a tragédiákat a vígjátékokkal vagy tragikomédiákkal szemben, így a Webster-kanonba csak ez a két dráma került bele. Holott a vígjátékíró Webster a kora újkori London szexuális és társadalmi viszonyainak éles szemű krónikása volt (ezek az élmények adják a két olasz tárgyú tragédia satirikus élet is). Az *ördög jogi esete* például egy virtuóz bírósági komédiára kopírozza rá egy nagypolgári család széthullását, s az intrikák mögött egy minden ízében korrump, összefonódott üzleti-jogi világ képe sejlik fel. A darabban két párbajra is sor kerül, de egyikben sem hal meg senki; a happy end közepette magára maradt polgárleány sorsa azonban olyan erővel robbantja szét a polgári komédia kereteit, hogy maga a műfaj is kérdésessé válik. Webster és kortársai számtalan alkalommal jártak el hasonló módon, amint ezt a későbbiekben látni fogjuk.

Sokan állítják, hogy a Jakab-kori szerzőktől már csak azért is értelmetlen számonkérni a dramaturgiai vagy műfaji következetességet, mert „semmi sem állt tőlük távolabb, mint az, hogy valamely logikus végkövetkeztetésre jussanak”.<sup>54</sup> Ebben a megállapításban van igazság, különösen, ha az elmúlt évtizedek színháza felől tekintjük, amelytől nem idegen különféle erkölcsi, politikai vagy esztétikai „üzenetek” színpadra fogalmazása. De ha egymás mellé helyezzük e lényegileg más mintákat követő, a körülöttük zajló világból mást-mást érzékelő s ezt különféleképpen felmutató drámaírókat, akkor érzékelhetővé válik, hogy a maguk módján mindannyian teljes világot olvasatra törekedtek: e tekintetben az *Amalfi hercegnő* logikus végkövetkeztetése maga a végkövetkeztetés hiánya, a *káosz* (amit T. S. Eliot Webster legfőbb érdeklődési területének nevez):<sup>55</sup> az a képzet, hogy a psziché irracionálitása az univerzum irracionálitását visszhangozza. Nem véletlen, hogy megértéséhez, vagy inkább fölfedezéséhez a huszadik század katalizmáin keresztül vezetett az út. „Nemzedékünk tagjai közül túlságosan

<sup>54</sup> M. C. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1935), 31.

<sup>55</sup> ELIOT, „Four Elizabethan...”, 117.

is sokan botladoztak a francia hadszíntér sötétségében, több hónapos tetemek között”, írja F. C. Lucas az első világháború után, „hogy az ötödik felvonás rémségeit, például a levágott kezét övező hamis felzúdulás meghasson minket”.<sup>56</sup> Egy 1945-ös előadás kapcsán Edmund Wilson megemlíti, hogy „a Hercegnő megkínzásának és kivégzésének képei a náci koncentrációs táborokról napvilágra került felvételeket juttatják eszünkbe”.<sup>57</sup> A negyedik és ötödik felvonás még tovább, Beckettig és az ontológiai abszurdig tágítja a képletet, de ennek alapjait a harmadik felvonás rakja le, az Anconából való száműzetés színpadképe, amely ijesztő pontossággal idézi föl a huszadik század emblematis fotóit: egy védtelen család, valamilyen országúton a semmi közepén, karjukban gyermekeik, akiket nemsokára velük együtt pusztítanak el; körülöttük minden vagyonukat rejtő motyójuk, s egy fegyveres csoport, amely örökre el fogja szakítani őket egymástól.

Az irodalomkritika voltaképp a két világháború után szűnt meg „minden képzeletet felülmúló horrorként”<sup>58</sup> tekinteni Webster világára, és elfogadni azt annak, ami: az emberi lelket és az univerzumot uraló entrópia közös tükrének.

Ebben az entrópia-dramaturgiában kétségkívül sok a szörnyűség, és (első pillantásra) kevés a szépség. Amikor Ian Jack 1949-ben megállapította, hogy Webster „nem nyújt eléggé kiegyensúlyozott betekintést az életbe”, tisztában volt azzal, hogy maga a világ is kiegyensúlyozatlan helyé vált; valószínűleg úgy gondolta, a kultúra feladata az, hogy a dolgokat a megfelelő mederbe visszaterelje.<sup>59</sup> Ha unos-untalan felmutatjuk a világ rendezettségét, talán hisz nekünk, és rendezetté válik.

Amikor ugyanez az irodalomkritikus – sokak felháborult véleményét összegezve – azt kifogásolja, hogy „Webster művében az egyén és a társadalom, az Isten és az ember közötti megfelelő viszony felborul”,<sup>60</sup> akkor fölvetődik a kérdés: pontosan melyek lennének ezek a *megfelelő viszonyok*? És melyik volt az a kitüntetett pillanat az emberiség történetében, amikor rendben voltak? Valószínűnek tűnik: az irodalomkritikusok (és mindenki más) nehezen teszik félre saját etikai, vallási és politikai meggyőződésüket, amikor Websterről (vagy akárki másról) nyilatkoznak. Mindez mára a színház legszűkebb világába is bekúszott. Elfelejtettük: a

<sup>56</sup> John WEBSTER, *The Complete Works of John Webster*, ed. F. L. LUCAS, vol. 4. (London: Sidgwick & Jackson, 1927), II. 33-34.

<sup>57</sup> *The Times*, 1945. április 19. Idézi: Roberta BARKER, „The Duchess High and Low: A Performance History”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 50.

<sup>58</sup> Christina LUCKYJ, „Introduction”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 10.

<sup>59</sup> Ian JACK, „The Case of John Webster”, in *Scrutiny*, 16 (1949), idézi Paul FRAZER, Adam HANSEN, „Introduction”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2016), Kindle Loc. 562.

<sup>60</sup> Ian JACK (1955), idézi Jonathan DOLLIMORE, Alan SINFIELD, „Introduction”, in *The Selected Works of John Webster* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), xvi és 164.

színháznak nem dolga, hogy egyjelentésű igazságokat közöljön velünk. Elképzelhető, hogy senkinek sem dolga, de ez már kimeríti ennek a könyvnek a kereteit.

Sok huszadik századi költő ugyanakkor azért találta Webstert rokonszenvesnek, „mert saját világában egyezést látott a drámaíró által ábrázolt világgal. Az értékek úgy gyűrődtek össze a kezükben, mint három évszázaddal korábban Webster és kortársai kezében. Éppen az értékek hiányából fakadt a rokonság.”<sup>61</sup> Egy angol író tíz évvel a második világháború után leszögezte: „Az életben rejlő iszonyat kíméletlen ábrázolásával Webster olyasmit nyújt, amire a mi generációnk habozás nélkül és mélységes megértéssel rezonál”.<sup>62</sup>

Webster huszonegyedik századi recepciója jóval egységesebb, és az elmúlt évszázadok vitáira is ezzel a szemmel tekint vissza. Azok a korszakok, amelyek „nagyra tartották az abszolút igazság fogalmát”, írja egy 2016-os tanulmány, zavarba ejtőnek találták Webstert, „a mi korunk” azonban „lelkesen fogadja”, mert most „a relativizmus”, vagyis az abszolút értékek hiánya „van divatban”.<sup>63</sup> De Webster sokkal mélyebbre nyúlt annál, mintsem hogy megelégedjen valamiféle lamentálással az általános értékvesztettség fölött. És ahogy a színháznak nem dolga erkölcsi mércéket állítgatni, úgy az is roppant unalmas tud lenni, amikor folyton a hiányukról panaszkodik. De akkor miért foglalkozunk ezekkel a reneszánsz szörnyűségekkel?

Andrew Strycharski *A fehér ördög* kapcsán felteszi a kérdést: „Mi az etikai jelentése annak, hogy a huszonegyedik században örömléleket leljük egy totális erkölcsi csődöt tükröző Jakab-kori tragédia elolvasásában?”<sup>64</sup> Hiszen a darab nem kínál „irányadó mércét, amelyre rábízhathatnánk magunkat”, nem képvisel egyetlen, szilárd álláspontot arról, mi a helyes és a helytelen, ki a jó és ki a rossz; még „a bosszú megszokott kényelmét is megtagadja tőlünk, helyette megdöbbenést, tapogatózást, zavart hagy maga után”.<sup>65</sup> De Strycharski választ is kínál; azt sugallja, hogy a darab számos ellentmondásos hatása és öröksége közt ott rejlik a „fájdalom” érzete is, és ez a fájdalom „egyik történelmi horizontból a másikba visszhangzik”. Ugyanakkor azt is sejteti, hogy azokat a kérdéseket és válaszokat, amelyek segíthetnek megérteni és enyhíteni ezt a fájdalmat, nem „a történelmen kívüli egyén”, hanem csakis „a közösség” tudja megfogalmazni.<sup>66</sup>

Ez a közösség a színház.

<sup>61</sup> Travis BOGARD, „Tragic Satire” (1955), in *John Webster: A Critical Anthology*, ed. G.K. és S.K. HUNTER (Harmondsworth: Penguin, 1969), 175.

<sup>62</sup> Hereward T. PRICE, „The Function of Imagery in Webster” (1955), in *John Webster: A Critical Anthology*, 177.

<sup>63</sup> David COLEMAN, *John Webster, Renaissance Dramatist* (Edinburgh: Edinburgh University Press), 2.

<sup>64</sup> Andrew STRYCHARSKI, „Ethics, Individualism and Class in John Webster’s *The White Devil*”, in *Criticism* 54, 2 (2012): 291–315, 291.

<sup>65</sup> STRYCHARSKI, „Ethics...”, 310.

<sup>66</sup> STRYCHARSKI, „Ethics...”, 311.

## Az aragoniai testvérek

Az *Amalfi hercegnő*ben két fivér – egy herceg és egy bíboros – elfogatja és válogatott rémségek közepette, családotul kiirtja hűgát, mert akaratum ellenére újra férjhez ment. Indokairól sok szó esik, de kevés vehető biztosra. A gyilkosság után megtudjuk, hogy a három testvérből ketten ikrek voltak.

Vajon azonos töről fakad a fivérek tébolya? Hadjáratukat látszólag a patriarchális logika vezérli: a családi vagyon és vérvonal megőrzése, a független és önjáró nő, mint olyan megregulázása, a társadalmi rang beszennyeződésétől való félelem. Az idősebb fivér, a Bíboros szerepe többé-kevésbé értelmezhető ebben a tartományban; ő a websteri univerzum nagy hatalomtechnikusa, a cselekmény titkos mozgatója. A Hercegnő és a férj meggyilkolása – apró gyermekekkel egyetemben – közös tervük, magánakcióik pedig (egyikük viaszból formált hullákkal és levágott kezekkel fenyít, a másik mérgezett Bibliával öl) első pillantásra hasonlóknak tünnek. Ferdinánd izgága nyugtalansága talán rokon a Bíboros lekötetlen energiáival: egyikük csatára vágyó hadvezér harctér nélkül, a másik bonyolult politikai masinériákat mozgat, hogy pápává válasszák.

De a patriarchális logika szabályai szerint a téboly nem övék, hanem hűguké: származás, rang, hatalom megszokott rendjét felborító deviancia, veszedelmes örület, a két testvér törekvése pedig racionális kísérlet a világrend helyreállítására. Voltaképp ezzel indul a darab: Antonio, a Hercegnő titkára fölvezolja, hová vezet, ha az udvarban megbomlik a szokott rend. S amikor először hangzik el a „téboly” szó, Cariola, a komorna nem a két zsarnoki testvérré utal, hanem úrnőjét félti („sejtek valami / félelmes tébolyt – ó, hogy szánom őt”). Webster irodalmi előzményei a bujaság és a bűnös függetlenség jogos büntetéseként ábrázolták a Hercegnő halálát.

Kérdés, mennyire indokolja ugyanez a logika Ferdinánd, a fiatalabbik fivér szertelen „túlzásait”: a Hercegnő után való kényszeres kémkedést; egy levágott kezét, rajta a férj jegygyűrűjével; egy viaszból formált szoborcsoportot, amely a Hercegnő kivégzett családját ábrázolja, s külön az ő megrendelésére készítette el Velence leghíresebb szobrászmestere; egy csapat örültet, akiket a szomszédos elmegyógyintézetből vezényel hűga börtönébe; a szobák elsötétítésére, majd kivilágítására adott ellentmondásos parancsokat; a bizarr állatseregletet, amely tulajdon elkínzott elméjében nyüzsög, s amelynek egy idő után ő maga is része lesz – legfőképp pedig a nyugtalanító és komplex képzettársítások kettőjük köré szerveződő hálózatát.

Amikor Ferdinánd rangról és becsületről szónokol, illetve egy másik alkalommal azzal magyarázza húga megöletését, hogy „halálával nagy vagyonhoz jut”, nem egyszerűen hazudik, de legfőként önmaga előtt titkolja az igazságot. Kérdés, hogyan fogható meg a különbség: a Bíboros jéghideg logikája, racionális, de indokolatlannak tetsző manipulációja Ferdinánd „indokolt” szenvedélyéhez képest. Az utóbbi elkínzott örület, hiányzik belőle az élvettség, ellenkezőleg: testet-lelket megnyomorító teher, állandó fizikai igénybevétel, mint amikor az embert éveken át ugyanaz a láz gyötri. Egyikük agresszív és éretlen, a másik hideg és precíz. Ferdinánd lázas, hisztis kisgyerek – a Bíboros gép. Mintha nem volna lelke, s mintha folyton kíváncsi, de személytelen vizsgálatnak vetné alá azokat, akiknek van. Kíváncsisága Websterével rokon: a darab egyik legfőbb kérdése, mi tesz minket azzá, amik vagyunk. Az ifjú herceg világot rémület és zűrzavar uralja. „A nők / kedvence az ángolnászterű testrész, / melyben nincs csont” – képzeletéből hiányzik annak lehetősége, hogy férfi és nő kapcsolata szép és örömteli is lehet. Jago tekint a testiségre hasonlóan aszexuális undorral: „Amit te szerelemnek hiszel, én azt / vágyak sarjadékának veszem.”<sup>67</sup> E gyanakvás a fivérek által felbérelt spion, Bosola bizalmatlanságára emlékeztet: sokáig eszébe sem jut egyetlen férjre gyanakodni, ehelyett a Hercegnő váltott partnereiről fantáziál (s hogy ezek kifélek, az további komplexusokról árulkodik). Bosola sokáig kerítőt sejt Antonióban, a Hercegnő titkos férjé előlépett titkárában. Ez is visszarímel Jagóra: a zászlós azt a képzetet kelti Rodrigóban és a mórban, hogy Desdemona választása nem több afféle túlzott promiszkuításnál, és nem fog megtorpanni egyetlen partnernél. De a két zavar más-más természetű: az elfojtott szexus örvénye, amely Jagót és Bosolát mintha hidegen hagyná, Ferdinándot az önfelszámolásig magába szippantja.

Húgához eszelős ragaszkodás fűzi. Hogy ikrek, annak szinte misztikus jelentőséget tulajdonít – ugyanakkor mintha csak a megöletése utáni pillanatban volna képes szembenézni e ténnyel. Nőként és anyaként egyaránt féltékeny rá; egyszerre zaklatja föl a gondolat, hogy a Hercegnő anyja lett, és az, hogy ehhez egy férfival kellett együtt hálnia. A tagadás fokról fokra erodálja személyiségét, kinkeserves munka leghőbb vágyunkat önmagunk előtt is titokban tartani. Bosola kérdésére, amely azt firtatja, miért kell a herceg húga után kémkednie, mindössze annyit felel: „nem szeretném, / ha férjhez menne újra”, „Ne kérdezz, mért: azt mondom, nem, és ezzel / érd be” – mint aki egyetlen válasz erejéig sem mer önmagába tekinteni.

---

<sup>67</sup> William SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 473–603, in *Tragédiák* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 498.

A Hercegnő első házassága politikai frigy lehetett, apai döntés nyomán fogant, szenvedélymentes kapcsolat, vagyis nem ütött rést a patriarchális logika szövetén. Senkinek sem kellett elszámolni azzal, hogy a Hercegnő esetleg önálló vágyakat és törekvéseket ápol. Így viszont Ferdinánd sem kényszerült szembenézni saját zűrzavaros egójával; a pusztító felismerés addig várat magára, amíg a titkos második házasság és a szülés híre napvilágra nem kerül. „Egy mandragórát ástam ki ma éjjel. / Az őrijített meg” – a hírt követő pokoli éjszaka Ferdinánd önmagára ébredésének kataklizmája. A második és harmadik felvonás közt minimum kilenc hónap telik el (hiszen a Hercegnőnek újabb gyermekei születnek), holott Ferdinánd olyan őrjöngő dühvel esküdött bosszút, hogy még a Bíboros is ódzkodott tőle – ez egyszerre árulkodik kínkeserves önkontrollról és beteges várakozásról („nyugodt, mintha a vihart átaludná”, mondja Antonio); még az is lehet, hogy Ferdinánd szándékosan éppen kilenc hónapot vár, mielőtt újból ólálkodni kezdene a Hercegnő kastélyában, hogy aztán váratlanul betörjön a hálószobájába – apjuk törét kínálva húgának, mint valami költőinek szánt, de otrombára sikeredett fallikus szimbólumot. A kép, ahogy a húgába szerelmes fivér a törét nyújtja testvérenek – az egyesülés vagy a halál két alternatívájaként –, nem véletlenül tér vissza Ford *Kár*, *hogy kurvájának* Giovanni és Annabella közt lezajló kettősében. Charles Forker szerint „a saját ikertestvérünk vagy árnyképünk felé irányuló rögeszme egyaránt a narcisztikus projekció jele”, Ferdinánd pedig „annak a szadizmusnak a figyelemre méltó aprólékossággal megrajzolt képviselője, amelyet elnyom a büntudat”, s amikor a herceg „ráébred vágyai erotikus természetére, az egészen az önfelszámolásig sodorja”.<sup>68</sup> Öngyűlölete, amely ikertestvére birtoklásában vagy elpusztításában kristályosodik ki, Giovanni önimádatának fordított tükörképe.

Ferdinánd rögeszméje – az érzékeiben dúló zűrzavartól függetlenül – a patriarchátus koordinátarendszerében is olvasható: egy „társadalmi rangjának beszennyezésével fenyegetett arisztokratát” látunk, aki „mániákusan igyekszik megvédeni ezt a rangot”, s akinek vérfertőző vágya egyfajta „társadalmi póz” vagy „hisztérikus kompenzáció”: kétségbeesett kísérlet, hogy „elkerülje a keveredést a rangban alatta lévővel”.<sup>69</sup> De ennek a gondolatnak a magja sem egyéb, mint hogy Ferdinándnak mélységes problémája van önmaga definiálásával, sőt még messzebbre megy: húga iránti vágyát abból eredezteti, hogy önmagát kizárólag a hierarchiában elfoglalt helyén keresztül képes meghatározni, vagyis mindkét rögeszméje (a vérfertőző vágy és a vér bemocskolásától való félelem) a permanens személyiségválságból ered. A *Kár*, *hogy*

<sup>68</sup> FORKER, *Skull...*, 308.

<sup>69</sup> Frank Whigham, „Sexual and Social Mobility in The Duchess of Malfi”, *Publications of the Modern Language Association* 100, 2 (1985): 167–186, 36.

*kurva* Giovannijáról is sejthető, hogy Annabella iránti szerelme egy mélyebb kórkép lenyomata: az incesztus nem kizárólag a vágy tárgyából fakad, inkább az alul- vagy túlfejlett önkép sajátos következménye. A *Kár, hogy kurva* és az *Amalfi hercegnő* pontosan annyira szól a vérfertőzésről, mint amennyire az *Othello* a rasszizmusról.

Ferdinánd önmagával folytatott háborújának utolsó fázisa, a *lycanthropia* (az a személyiségzavar, amelyben az ember farkasnak képzei magát) sokszorosán összetett jel, a darab „tisztátalan” emblémáinak, pszichológiai-ikonográfiai sűrítményeinek egyike. A herceg először azonosítja magát azzal, ami valójában („Tanulni fogom a módját, hogyan látszódjam annak, ami nem vagyok”, ígerte korábban a Bíborosnak). Ez alatt egy mélyebb felismerés húzódik meg, az ember állati természetével való szembesülés; a reneszánsz tragédiák világában elveszni látszik a képzet, hogy Isten képmásai volnánk. Egy olyan darabban, amely peremhelyzetben lévő személyiségeket vizsgál, s folyton át- meg átlépi a biztonságosan elkülönített tartományok (élő és halott, gyilkos és áldozat, káosz és rend, férfi és női szerep) határait, a kettős természetű „vérfarkas” e nyugtalanító mezsgye-létet testesíti meg: se nem vadállat, se nem ember (vagy mindkettő), átmenet a világos (gonosz cselekedeteiért felelős) és a degenerált elme között; arra emlékeztet minket, hogy állatvá aljasító tetteinkért nem az Ördög felelős, hanem tulajdon természetünk. A *lycanthropiához* számos középkori és reneszánsz elképzelés tapad, de abban összecsengenek, hogy a test deformálódása (vagy az arról való képzelgés) és a túlfűtött, kielégületlen vágy egymást feltételező tünetek; a *lycanthropia* a korabeli orvostudomány szemében a betegesen féltékeny szerelem gyakori következménye.<sup>70</sup>

A reneszánszban még tartotta magát az ókor humorápatológiai felfogása, amely szerint személyiségünk épségéért a testben található négy nedv (a vér, a nyák, a sárga és a fekete epe) egyensúlya felelős, viselkedési zavaraink abból fakadnak, ha e nedvek bármelyike túlsúlyba kerül: az egészséges nedveket túlhevíti és elemészti a természetellenes szenvedély, végül nem marad más, csak az epe fekete váladéka.<sup>71</sup> A túlfűtött vágy tünete a gyulladt szem („kegyetlenül fáj a szemem”, mondja orvosának Ferdinánd, s a későbbiekben minduntalan sötétségre vágyik) és a láz; a herceg „a pokolban égve hideget izzad” – a betegség tűrhetetlen idegrendszeri és fizikai megterheléssel jár. Elterjedt képzet volt az is, hogy aki nem szabadul meg magjától természetes úton (szeretkezés vagy onánia által), azt belül fertőzi tovább, s azok a férfiak,

<sup>70</sup> Brett D. HIRSCH, „An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and The Duchess of Malfi”, in *Early Modern Literary Studies* 11, 2 (2005): 21–43.

<sup>71</sup> D. C. Gunby a négy személyiségtípus megtestesítőjeként olvassa a főszereplőket, és a korabeli elképzelések szerint az eltúlzott jellemvonások szintén a négy testnedv kibillent egyensúlyára utalnak: a Bíboros flegmatikus, Ferdinánd kolerikus, Bosola melankolikus és a Hercegnő szangvinikus. (GUNBY, „The Critical...”, 33.)



akiknek szervezete túl sok spermiumot termel, az átlagosnál szőrösebbek („a farkas kívül hordja szőrét, ő meg bőrén belül”, mondja a Herceg orvosa). Háromszáz évvel később, Freud álmofejtéseiben, a farkas szintén az elfojtott szexualitás jelképe. A lycanthropiát ugyanakkor a szerelmi melankólia egyik tünetének is vélték,<sup>72</sup> és ezzel Webster mintha utólag tenné egyértelművé Ferdinánd szenvedélyének valódi természetét.

A Bíborosból hiányzik Ferdinánd elkínzott ragaszkodása. Nehéz elképzelni róla, hogy valaha is szerette volna a Hercegnőt (vagy bárki mást). Bizonyára nincs ínyére, hogy a vagyon egyharmada kikerüljön a családból, és Antonio vérvonalától sincs elragadtatva. A Bíboros kezdeményezi a Hercegnő szemmel tartását, az ő döntése, hogy a kém Bosola legyen, de az is, hogy Ferdinánd fogadja őt fel, vagyis saját szerepe rejtve maradjon. Ferdinánd először Antoniót javasolja a feladatra, de a Bíboros figyelmezteti, hogy a titkár túlságosan tisztességes az ilyesmihez. A Hercegnő színlelt vallási zarándoklata (amelyre hivatkozva elfogatják) alighanem hidegen hagy egy olyan papot, aki vetélytársai megöletésével és szeretőkkel az oldalán készül a pápai trónra, vagy mérgezett Bibliával öl – viszont tökéletes ürügy húga bebörtönzésére, ahogy Ferdinánd is pompás eszköz: saját kezét nem szennyezheti vér, Ferdinándról viszont könnyű lesz bizonyítani, hogy örült, hiszen mindig is az volt; udvaroncái már a legelső jelenetben azzal az óvatos félelemmel közelítenek hozzá, ahogyan egy kiszámíthatatlan és tébolyult zsarnokhoz szokás. *A fehér ördögben* Monticelso bíboros csak akkor farol ki a firenzei herceggel közösen szőtt bosszútervek mögül, amikor pápává választják. A politikai diplomácia kényes tudomány.

A Bíboros manipulációja precíz és észrevétlen. Ferdinánd maga sem ismeri rajongásának természetét, bátyja viszont az első pillanattól kezdve praktikus, hideg logikával használja. Amikor eljut hozzájuk a második házasság híre, a Bíboros undorral és eltartással (noha nem minden kíváncsiság nélkül) fürkészi a herceg idegrohamát – de közben finom, észrevétlen célzásokkal modulálja is. Talán csak most látja át öccse mélyre eltemetett indítékait, most először sejti meg benne az önmagából kifordítható, törékeny személyiséget, akit idővel, ha úgy hozza a szükség, könnyűszerrel bolondokházába csukathat, de addig a saját céljai érdekében mozgatja, akár egy bábót („színészek mögé bújik”, mondja róla Bosola); mint Jago, aki a Cassio részeg kihágását követő dühroham láttán érzi meg Othellóban a *lehetőséget*: a labilitást, amit munkára foghat.

A herceg változatos kényszerképzetekre utaló attrakciói (viaszból formált hullák, levágott kezek, a Hercegnő börtönébe vezényelt örültek) bizonyára taszítják: a kínzásoknak nem abból

---

<sup>72</sup> John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. Elizabeth BRENNAN (London: Ernest Benn, 1964), xxiii.

az esztétikai-művészi igényéből fakadnak, amely a Bíboros szeretőjéhez fűződő viszonyát jellemzi, beleértve a légyottokat, vagy az előzményét és kivitelezését tekintve egyaránt találékony ölést. A Bíboros matt, örömtelen szadizmusából hiányzik az élvezet. Szerelmi élete csupa unott keresgélés, Júlia módszeres, lusta kínzása. De ez sincs kedvére; végül egy szexuális segédeszköznek is beillő Bibliával végez vele, nem bosszúból vagy praktikus okokból, hiszen senki sem kényszerítette arra, hogy szeretője előtt fölfedje a titkot, amiért rögtön utána elhallgattatja – ellenkezőleg, mintha már hosszú ideje az ürügyre várt volna, amellyel az ölést szofisztikált és érdekes rítussá varázsolja.

Webster elhallgatja, mi vezetett idáig, mi történt a családban a cselekmény előtt. A reneszánsz dráma nem bajlódik szereplői múltjának aprólékos feltérképezésével. Sok mindent sejtet, de nem törekszik arra, hogy e sejtésekből koherens egész álljon össze. Tudja, hogy a színpadi alakok múltja a drámai jelenben fogan, és pillanatonként más-más fénytörésben mutatkozik. Hamletnek vagy Júliának számos gyermekkorra képzelhető el, és ezek a gyermekkorok jelenetről jelenetre egymásnak is ellentmondanak. A színpadi előzmény az, ahogyan a múltat érzékeljük a mostban.

A „történelmi” Hercegnő, Giovanna d’Aragona (akinek élete Webster közvetett forrásául szolgált) mindössze néhány hónapos volt, amikor az apját megmérgezték, és tizenkét évesen, gyereklányként adták férjhez. A férjet nyolc évvel később egy összezapásban leszúrták. A mintaként szolgáló férfi hiánya a darabban is mindhárom testvéren érzékelhető. Ferdinánd deformitása talán a Bíboros lényéből ered: személyiségét csírájában nyomoríthatták meg bátyja hatalomtechnikai játékaival. Ki másban keresett volna menedéket, mint a családjában szeretetre egyedül képes Hercegnőben? Talán még a Hercegnő neuraszténias dacának origója is a Bíboros: ő ebben a családban a sötét, fekete mag, a szingularitás; mozdulatlan és mozdíthatatlan, de belőle, az ő következményeként gyűrűzik elő koncentrikus hullámokban a pusztító betegség, amely az egész családot elemészt, és azokat is, akiknek a sorsa összefonódott velük. Korruptságának nincs oka vagy eredője, nem térképezhető föl a lélek, amelyből fakadna. „Arca tavában varangyok tenyésznek”, mondja róla Bosola; olyan, mint Francis Bacon lidérces, rémálomszerű pápafigurái. A Jakab-kori drámák egyházi méltóságainak nagy része Bacon panoptikumából lépett elő – egymást cáfolja bennük agyérém és geometria. Arcuk nincs: elmosódott folt, szemüveg, röhögésre tátott száj az izzó rácsvonalak között. Semmi sem tisztítja jobban, állapítja meg a Bíboros az örjögő Ferdinánd láttán, mint az érzelmek rabjává váló, kontrollálatlan elme. „A földbe tegyetek, és / soha többé ne gondoljatok rám”: utolsó mondata utasítás, egyben tárgyilagos ítélet önmaga fölött. Nem beszél égről vagy Istenről. Halálához éppúgy nincs viszonya, ahogy az életéhez sem volt.

A történelmi hercegnő halva szülte első gyermekét, s mire a második megszületett, férje, Amalfi hercege is meghalt. Webster, shakespeare-i következetlenséggel, egyszer valóban említést tesz egy gyerekről, aki a Hercegnő első házasságából született: jól hangzik, amikor az őrjöngő Ferdinánd azzal fenyegetőzik, hogy mindenről beszámol majd neki. De gyanús, hogy több szó nem esik róla; Delio az életben maradt *másodszülött* fiút, Antonio gyermekét mondja örökösnek, a Hercegnő végrendekezésénél pedig (amely persze nem több egy Antonio számára rendezett színjátéknál) el sem hangzik, hogy potenciális örökösként már volna egy gyerek. A reneszánsz drámában a múlt a dramaturgiai szükségszerűség és az érzéki pillanat függvényében változik. Az előző házasságból származó gyermekek „egy párhuzamos univerzumban élnek.”<sup>73</sup>

A Hercegnő sajátos menekülési útvonalat választ e bizarr és nyomasztó családból: ráparancsol a titkárára, hogy vegye őt feleségül.

\*

Míg Ferdinánd első megjelenése igazolni látszik Antonio leírását („romlott és izgága jellem”), addig a Hercegnő hamar meghazudtolja az őt magasztaló petrarcai dicsőhimnusz. Sokkal inkább Ferdinánd ítéletét támasztja alá („víg özvegy”); gyűrűt ajándékoz és gyors előmenetelt ajánl a titkárának, röviddel azután, hogy bátyja hasonló ígéretekkel vette rá Bosolát a kémkedésre. E többszörös, egymást átfedő és egymásnak ellentmondó jellemzések jelzésértékűek egy olyan darab nyitányában, amely egyrészt a személyiség öndefinícióját és integritását (vagy annak hiányát) vizsgálja, másrészt első és utolsó jelenetei statikus és oratorikus szerkezetűek: előbbiben gyakorlatilag az összes szereplő véleményét meghallgatjuk az összes szereplőről, hogy rögtön utána módunkban álljon mérlegre tenni az elhangzottakat, az utóbbiban pedig ezeket a koherens vagy tévelygő személyiségeket látjuk semmivé válni. S bár haláluk módja különbözik egymástól, mint ahogy önmagukhoz vagy a világhoz fűződő viszonyuk is különbözött, az utolsó felvonás azzal a kínzó lehetőséggel szembesít minket, hogy a végeredmény szempontjából mindez tökéletesen lényegtelen. Webster mindkét olasz tragédiáját átszövi a kérdés, csakugyan rajtunk áll-e, „ilyenek vagyunk-e vagy olyanok” (ahogy Jago mondaná),<sup>74</sup> „akaratumk” csakugyan „kertész”-e személyiségünk elvadult udvarán, ennek nyomán pedig az is kétségessé válik, mit értünk a „jellem” fogalmán, s vajon mihez kezdhünk

<sup>73</sup> Michelle M. DOWD, „Delinquent Pedigrees: Revision, Lineage, and Spatial Rhetoric in The Duchess of Malfi”, *English Literary Renaissance*, 39, 3 (2009): 499–526, 508.

<sup>74</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 498.

vele. Recept nincs, azt viszont mindkét dráma már a nyitányban leszögezi, hogy azzal semmiképp sem vagyunk azonosak, amit mások állítanak rólunk. A továbbiakban bebizonyosodik, hogy azzal sem vagyunk azonosak, amit mi állítunk önmagunkról. Így a szereplők bemutatásának kötelező köre az identitás megragadhatatlanságáról szóló oratóriummal szerveződik.

Antonio sodródó alkat: egy közepesen ambiciózus hivatalnok, aki válsághelyzetben megjósolhatóan képtelen a cselekvésre. Az egész darab során csak egyszer támad önálló ötlete (de addigra a Hercegnő már halott): ha belopózik a Bíboros szobájába, s ott „szeretetet és tiszteletet tanúsít”, akkor talán bocsánatot nyer és megmenekül. Delio kételkedik benne, hogy a terv sikerrel járhat. Hogy Antonio még ezen a ponton is efféle csodában reménykedik, sokat elárul szorongásairól, és arról, miként örölte fel idegrendszerét az „őrült nagyok” körében eltöltött néhány év. Fölmerül a kérdés: amennyiben a házasság ennyire sietős a Hercegnőnek, miért nem olyasvalakit szemel ki, aki nagyobb eséllyel védelmezi őt meg a két testvér haragjától? Talán a mindenki által tisztességesnek mondott Antonio személyében nyugalmas háttérre vágyunk? Különös óhajlás annak tudatában, hogy az esküvő pillanatától kezdve vadászni fognak rájuk. A „tisztes” Antonio *epitheton ornans*-a, de a darab világában ez egyet jelent az életképtelenséggel, és amúgy is valamiféle szent szimplicitás társul hozzá. Mi olyan sürgős a Hercegnőnek? Nem tudna várni addig, amíg szerelmes nem lesz valakibe? A házassági jelenet persze hirtelen fellobanó szenvedélyként vagy régóta táplált, de kölcsönösen eltitkolt vonzalomként is olvasható (kellő rendezői ambícióval bármit meg lehet tenni), de ezzel a darab viszonyrendszere épp annyit veszítene gazdagságából, mint a Hercegnő figurája legsűrűbb ellentmondásaiból.

Antonio nemcsak a polgári erény mintaképe – „együgyűen tisztességes”, mondja róla Bosola –, de kezdetben mintha valami nyársat nyelt, titkáros merevség is érződne rajta: „puritán alak”, „precíz hülye” (a „precíz” a puritánokhoz társított, közmegegyezéssel jelző volt a korban),<sup>75</sup> „nőre nem nézett soha” – ambícióit, alkatát és a köréje szerveződő jelzőket tekintve mintha Malvoliót látnánk ifjabb és valamelyest rugalmasabb kiadásban.<sup>76</sup> Az egyik tiszt gúnyosan megjegyzi, az éléskamra morzsáit kellene a menekülő Antonio után hajigálni, „hogy legyen mivel tisztítani a főintézői aranyláncát”. A *Vízkeresztben* Böffen Tóbiás azt ajánlja Malvoliónak, hogy ugyanezt az aranyláncot „fényesítse súrolóporral”; a hivatali díszben

<sup>75</sup> Leah S. MARCUS, „The Duchess’s Marriage in Contemporary Contexts”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 112.

<sup>76</sup> Barbara CORRELL, „Malvolio at Malfi: Managing Desire in Shakespeare and Webster”, in *Shakespeare Quarterly*, 58, 1 (2007): 65–92.

pompázó főudvarmester nevetség tárgya, és Webster ennek tudatában idézi meg Shakespeare-t.

Némely elemzések Szent Antaléból eredeztetik a titkár nevét,<sup>77</sup> Antonio belső démonaival folytatott viaskodását és jámbor, noha főként tehetetlenségéből fakadó önfeláldozását helyezve a szerep középpontjába. Webster forrásaihoz képest ugyanakkor maga az eszményi reneszánsz férfi (azokban még egy törtető, karrierista főudvarmester volt):<sup>78</sup> már a darabot nyitó monológjából kiderül, hogy szakértő az udvari kérdésekben, nagyra értékeli a politikai stabilitást, sőt a lovaspólóban is jeleskedik. Hogy a játék során lándzsájával fogja el a Hercegnő gyűrűjét, sorsszerű egymáshoz rendeltséget sugall, és félreérthetetlen szexuális jelkép. Még inkább explicit az a nem sokkal későbbi pillanat, amikor a Hercegnő e gyűrűt választottja ujjára húzza (a fordított szereposztás inkább az ő sürgető vágyairól árulkodik). De Bosola folytonos célzásai Antonio akarategyenge, fantáziátlan alkatára nem pusztán irigységből fakadnak.

A sietős házasság egyik oka biztosan az, hogy ebből az eszelős családból menekülni kell. Ha a Hercegnő magára marad benne, elpusztul. Csakhogy a jelenet végén döbbenetesen álló Cariolának igaza van: e rohamtempóban és pap nélkül köttetett frigy igenis hirtelen támadt, irracionális téboly, olyan, mint Júlia Bosola iránti fellángolása, váratlan, indokolatlan és előzmény nélkül való. Ha nem jelenik meg a két testvér közvetlenül a Hercegnő döntése előtt, ha nem fenyegetik börtönnel, amennyiben titkos házasságot kötne vagy szeretőt tartana, ha nem adják virágnyelven a tudtára, hogy máris kémet helyeztek el az udvarában, talán meg sem történik. Akkor nincs dacból rögzőzött esküvő tíz perc múlva – még akkor sem, ha tudjuk, a fivéreknak tett ígéret pillanatában a Hercegnő már elküldetett Antonióért. Cariola ijedsége jogos; akár pillanatnyi düh, akár megfontolt döntés a Hercegnő választása, a felkínálkozás módja – a csupa trükk, csupa szenvedély ámokfutás, a birtokba vehető, kiszolgáltatott nőt és az ellentmondást nem tűrve parancsoló hercegasszonyt közös foglalatban felmutató ostrom – csakugyan valami „félelmes tébolyra” utal.

Alapvető ellentmondás feszül a Hercegnő természetében: autonómia, méltóság és szuverenitás keveredik kapkodó, egzaltált, szinte gyermeki végletességgel. Egy arisztokrata, akinek családját átszövi a pszichopátia. Bátyja hidegvérű, karrierista gyilkos, felmérhetetlen politikai hatalommal, árad belőle az alaktalan fenyegetés, egzaltált öccse az örület határán egyensúlyozó szörnyeteg. Elkerülhetetlen, hogy a Bíboros és Ferdinánd helyett a Hercegnő

<sup>77</sup> Cynthia LEWIS, „»Wise Men, Folly-Fall'n«: Characters Named Antonio in English Renaissance Drama”, in *Renaissance Drama*, 20 (1989): 197–236. Idézi: Christy DESMET, „A Survey of Resources”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 171.

<sup>78</sup> GUNBY, „The Critical...”, 29.

képviseljen egyfajta férfi-princípiumot a családban. De hiába a sokszor hangoztatott tartás és tekintély, ő maga is csupa labilitás, vibráló, nyugtalan humor, lappangó hisztéria; okos, sőt hiperracionális, ugyanakkor a körülményeknek és önnön alkatának végletekig kiszolgáltatott áldozata. Semmivel sem kevésbé erőszakos és autoriter uralkodó, mint fivérei, és önérvényesítő gesztusát tekintve épp olyan deviáns. Antonio paradox módon logikus döntés a részéről, ha olyasfajta személyiségnek képzeljük el, aki alkatánál fogva arra kárhoztatott, hogy mindig önmaga alá válasszon. E tekintetben Rosalindával rokon, aki hiába szereti teljes szívéből Orlandót, az a körülmény, hogy a fiú nála jóval kevésbé komplikált, egész kapcsolatukra rányomja bélyegét. Ha Antonio csakugyan a puritán *clerk* archetípusa, sajátos hullámvasútnak néznek elébe a továbbiakban, és nagyjából annyi kémia lehet köztük, mint Lady Di és Charles között a Szent Pál-székesegyház templomhajójában. Akárhogy is, de többször érzékelhető Antonión a zavar, hogy nem képes eligazodni a Hercegnő idegállapotán és hirtelen váltásain. Csakhogy a Hercegnőn senki más nem képes eligazodni, ahogy Bosola sem igazodik el megbízója indítékain – sőt, még a sajátjain sem. Bizonyos kérdésekre, akárhány pszichológiai megfejtést sorakoztatunk is fel, sosem lesz valódi válasz.

„Ha egész pereputtyom feküdne / keresztbe elem, csak lépcső volna, / mely nászom felé viz: most igazán, / e gyűlöletben is” – szögezi le a Hercegnő, rögtön fivérei félreérthetetlen célzásai után, a későbbiekben pedig azzal csitítja Antoniót, hogy „A szerelem a félelem ízével / legedesebb”. Nem pusztán önálló döntéseket hoz, de csupa olyat, ami tilalmas és veszélyt rejt magában („a *tiltott* a Hercegnő idioszinkratikus választása”, írja Wendy Wall),<sup>79</sup> legyen szó magáról a házasságról, a férje személyéről vagy a színlelt lorettoi zarándokltról. A gyors esküvőben ott a dac, a fivérekkal szembeni lázadás, s a Hercegnő lelkének egyik szegletében talán pontosan azt áhítja, ami következik: a veszélyt, az örült testvérekkel folytatott harcot, a halál kihívását. És amikor elhatározza, hogy férjet akar, választása nem olyasvalakire esik, aki fivéreire emlékezteti, hanem a titkárra, aki a hierarchiát és a szexust tekintve egyaránt alárendelt és irányítható: a rangkülönbségtől befagyott, a Hercegnő határozottságától bénult, veszélyben impotens Antonióra. Elképzelhető persze, hogy senki más nincs kéznél, mint ahogy az a praktikus megfontolás sem kizárt, hogy a személyi titkárával bonyolított „legális” találkozók alkalmas álcát biztosíthatnak a Hercegnő majdani házasesetéhez. A körültekintő tervezés azonban épp olyan idegen a Hercegnő és a jelenet természetétől, mint a régóta titkolt, de hirtelen felvállalt szenvedély. A döntést a pillanat szüli, mint minden színpadi döntést –

---

<sup>79</sup> Wendy WALL, „Just a Spoonful of Sugar: Syrup and Domesticity in Early Modern England”, *Modern Philology*, 104.2 (Chicago: The University of Chicago, 2006), 149.

akkor is, ha a körülmények szabta ösvény minden fordulója ehhez a pillanathoz vezetett, vagy ha a figura három felvonás óta ugyanazon a dilemmán töri a fejét. A házasságban vélhetőleg kitüntetett szerepet játszik az a körülmény, hogy épp az imént tiltották meg – ennél többet nem tudunk. Az összeszokottságból pedig idővel szerelem is támadhat.

A Hercegnő dachból vagy vágyból, ösztönből vagy megfontoltságból fakadó döntései a kortársakat is megosztották; volt, aki irracionális készleteseinek kiszolgáltatott, bűnös személyiségnek látta, mások erényeit és tántoríthatatlanságát dicsérték. Ez a kettősség már a Webster közvetlen forrásának tekinthető William Painternél is megjelenik – a cselekmény részben az ő *Erény palotája* című munkájára támaszkodik. Ami Painterrel illeti, ő François de Belleforest *Tragikus históriák* című, valós eseteket feldolgozó almanachjából kölcsönözte a történetet, Belleforest pedig Matteo Bandello novellagyűjteményéből – innen merítette Shakespeare a *Cymbeline*-t vagy a *Rómeó és Júliát*. Painter szerint Antonio „szépsége, arányérzéke, galantériája és jó természete okán” kétségkívül a reneszánsz Nápoly „egyik legbölcsebb és legtökéletesebb úriemberének tekinthető”, s „ugyan ki kárhozzatná” a Hercegnőt, amiért szemet vetett rá – ugyanakkor „látnunk kell, ahogy e fejedelmi méltóság, nemes aragóniai véréről megfélemedkezve, zsákmányát űző nőstény farkas vagy oroszlán módjára lohol egy férfi után”. S noha a testvérek bosszúját inkább „merő mészárlásként” aposztrofálja, mintsem az erény útjáról letérő szeretők jogos büntetéseként, nem mulasztja el hozzátenni, hogy „sohasem szabad följebb merészkednünk, mint hatalmunk engedné, sem pedig kötelezettségeink fölé kívánkoznunk, még kevésbé engednünk, hogy az állati érzékiség vágya vezéreljen minket kénye-kedve szerint.”<sup>80</sup>

Webstert, aki állítólag szövegeinek *háromnegyedét* kortársaitól emelte át, még hozzá változtatás nélkül,<sup>81</sup> ez az ellentmondás izgatta, és számos olyan passzust ad a Hercegnő szájába, amit eredetileg férfiak mondtak. Másutt a fordítottjával játszik: Bosola dicshimnuszát Antonióról a harmadik felvonásban nemcsak azért ironikus, mert a bérgyilkos egyszerűen csak előadja, amit hallani akarnak tőle, hanem azért, mert eredeti kontextusában – Sir Philip Sidney *Arcadiájában* – az ideális *feleség* leírásaként szerepelt.<sup>82</sup> Az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* különös és a korban teljességgel szokatlan átjárásokat teremt a „férfierények” és a nőkhöz társított tulajdonságok, a társadalmi hierarchiában elfoglalt pozíciók és a hozzájuk kapcsolt

<sup>80</sup> Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 5.

<sup>81</sup> R. W. DENT, *John Webster's Borrowing* (Berkeley: University of California Press, 1960) és Gunnar BOKLUND, *The Duchess of Malfi: Sources, Themes, Characters* (Cambridge: Harvard University Press, 1962), idézi GUNBY, „The Critical...”, 25.

<sup>82</sup> Matthew WINSTON, „Gendered Nostalgia in *The Duchess of Malfi*”, in *Renaissance Papers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 103-113.

viselkedésminták között. A Jakab-kori szerzők nem használták azt a szót, hogy „gender” (pontosabban mást értettek alatta, mint mi), de nincs korszak a világirodalomban, amelyet mohóbban foglalkoztatott volna a köréje szövődő problematika. Talán ugyanezeket a határokat teszi egyszerre visszavonhatatlanná és átjárhatóvá az a szerzői gesztus, hogy a Hercegnőnek nincs neve: férje hozzá képest „csak” Antonio, ahogy Ferdinánd sem „Herceg” a Bíboros mellett. A Hercegnő, amint ezt megtörhetetlen identitását felmutató utolsó mondatai is jelzik, egyszerre azonos önmagával és a rangjával; akkor is, ha ez megkérdőjelezhetővé teszi döntéseit, és akkor is, ha pusztulásával (amint ezt Bosola siet tudtára adni) mindez semmivé enyészik. Az *Amalfi hercegnő*ben a moralitások öröksége visszhangzik, de nem minden szereplője *akárki* – sőt, legtöbbjük a darab elejétől a legvégéig kétségbeesett téblábolást folytat saját önazonossága körül.

A Hercegnő tehát erőnek erejével beleszeret Antonióba – gyorsan és önmagát is meggyőzve. Amikor magához hivatja, férfiszerepet játszik (ahogy később, a házasságban is), vagyis ő udvarol, saját testét például nagy kincsű bányának festi le, amelynek fölfedezésére biztatja Antoniót. Antoniónak nincs választása, gyakorlatilag lerohanták, de azért sincs, mert a dilemma – a Hercegnő lenyűgöző és félelmetes, testvérei közismert gyilkosok, ugyanakkor a házassággal, ha a fivérek megbékélnek vele, vagyonhoz és tisztességhez jut – tíz perc alatt nem oldható fel, márpedig tíz perccel azután, hogy Antonio belépett a szobába, már megesküdtek. Az egyik pillanatban Antonio zavartan hehegve arról tréfálkozik, mire jó apának lenni, hacsak nem az örökösen locsogó kölyköket hallgatni; a Hercegnő nem válaszol, nyilván nem ezt szeretné hallani, de elmélyült ismerkedésre, gondolkodásmódjuk közelítésére nincs idő. Már veszi is elő a gyűrűt. Jogi formulákat citál a bénult vőlegénynek és a tanúként állított komornának. Fölösleges ostobaságnak bélyegzi az egyházi áldást a darab két, konvenciókhoz leginkább ragaszkodó szereplője előtt. Fordított udvarlás zajlik: Antonio felszólításra, majd hogyanem parancsra csókol, a házassági ajánlatra először azt mondja, „örült, / ki fázván két kezét a tűzbe dugja / kis melegért”, a Hercegnőből merít bátorságot, „Mindezt nekem / kellett volna elmondanom”, állapítja meg a rögtönzött szertartás végén, de még ezen a ponton is annyira rémült, hogy a Hercegnőnek meg kell nyugtatnia: ha nem akar, nem fognak szeretkezni az ágyban, „szűzi kard” fekszik majd köztük, s arról beszélgetnek majd, hogyan csillapítsák le „zord fivéreit”. A jelenet elején azzal tréfálkozott Cariolának, hadd mondják róla, hogy „behunyt szemmel” választott magának férjet. Ez jelentheti azt, hogy kapkodva, dacosan vagy jókedvében kiszúrja az első férfit, aki szembejön vele, mint egy hollywoodi románcban; de azt is, hogy a rohamtempóban abszolválta esküvő közben szándékosan nem hagy



magának időt arra, hogy a vele szemben álló férfit megnézzze. Nem enged részt a beszüremkedő kétségeknek.

Ez Antonio és a Hercegnő négy zárt jelenetéből az első. A másik három úgy ad számot kapcsolatuk történetéről, hogy a hétköznapiakba nem nyújt bepillantást. Rajtakapások, menekülések tanúi vagyunk: azt látjuk, hogyan viselkednek a házastársak válsághelyzetben. Minden egyébre, hogy Antonio milyen férj, a Hercegnő milyen feleség, változnak-e kettejük közt az erőviszonyok, vagy szexuális életük minőségére és természetére csak következtetni tudunk. Intimitásuk hiányára – vagy arra, amennyit látunk belőle – jellemző, hogy Cariola minden közös jelenetükben színen van. Évek telnek el öncsaló nyugalomban vagy állandó készenlétben; a házasság tényét nemcsak a népes háztartás, de a testvérek mindenütt jelenlévő kémei előtt is titkolni kell, miközben közvetlen környezetükben már megindult a szóbeszéd a Hercegnő fattyairól vagy Antonio gyors vagyonosodásáról.

A szülést megelőző kavarodásban a Hercegnő kiszámíthatatlan és neurotikus, a bénult Antonio tehetetlenül kapkodja a fejét. Cselekvés helyett arról panaszkodik, hogy azt sem tudja, mit gondoljon. Kezébe nyomnak egy babát. Nem mer a Hercegnő szobájában mutatkozni. A folyosón lopakodva, „hideg verítékben úszva” siet horoszkópot készíteni. Váratlanul megeredő orrvérzése (amellett, hogy bizarr módon idézi föl a szüléshez kapcsolt testnedvek és váladékok képzetét) érzékletesen ad számot e lefojtott, szorongásoktól terhelt létezésről. Aztán eltelik minimum még egyszer kilenc hónap, már ikrek is születtek. Perceken belül szökni kell. A szökés előkészítése a szülés éjszakáját ismétli: megint szobájukba zárják a szolgálókat és az öröket, és megint a halálos pánik a vezérlőerő. Ez Antonio és a Hercegnő házasságának közege.

És mi a helyzet a hálósobában? Egyszer látjuk őket intim közelségben (de Cariola itt is jelen van), épp a menekülést megelőző pillanatokban: csupa hecc, játékos évődés, de mögötte ott lappang a kitörni kész örület, a falakból száműzhetetlen fenyegetés. Ferdinánd a palota vendége, húga kiházásításáról szóló ajánlata félelmetes teszt, s mielőtt még törrel a kezében belépne hálósobájába, a balsejtelmektől gyötört Hercegnő különös rezignációval az öregségről és közelgő haláláról tünődik. Nem sokkal korábban „tivornyamesternek” mondta Antoniót, aki válaszul megjegyezte, hogy „csak éjszaka parancsol”. Az egész beszélgetés azzal kezdődött, hogy Antonio szeretett volna a Hercegnő mellé bebújni az ágyba, de különféle tréfás magyarázatokkal elutasították. Nehéz elképzelni, hogy Antonio csakugyan tivornyamester volna, nem a természete. Maga a szó is ironikus (*Lord of Misrule*), azoknak a groteszk maszkarádoknak a játékmesterét hívták így, amelyekkel a túlságosan korán újránházasodó özvegyeket csúfolták ki a korban. Egyiküknek sincs illúziója Ferdinánd látogatásának céljával kapcsolatban. Cariola, Antonio és a Hercegnő *túlságosan* vidám. Az évődés a közös szorongást

leviselkedő felszín: egymás vagy önmaguk megnyugtatására szánt színjáték, gyöngéd vagy zaklatott provokáció, piknik a pokol mindjárt feltáruuló kapujában. De a piknikre nem kerül sor, mert a férj nem feket be a feleség mellé. Cariola az úrnője segítségére siet, azt állítja, hogy „túlságosan is elterpeszkedve alszik”, vagyis nem jó hálótárs; ezt a tréfát is áthatja a szexus, mint ahogy az egész párbeszédet. De a jelenet nem a szexusról szól, hanem Ferdinándról. Antonio hiába makacsodik. Voltaképp megszokták már, hogy válságpillanatokban (amilyen a szülés, vagy akármelyik testvér látogatása akármilyen időpontban) a Hercegnő veszi át az irányítást. De Antonio szerepe a hétköznapokban is problémás. A jelenet kezdetén Cariola azzal a kérdéssel ugratja, miért pattan ki az ágyból minden reggel olyan korán. Antonio azzal a kétértelmű viccel válaszol, hogy „A dolgos ember az órát lesi, / és örül, ha a munkaidő lejárt”. A Hercegnő nem véletlenül próbálja meg elhallgattatni egy csókkal. A kapcsolatukban feszülő ellentmondások a lehető legrosszabb pillanatban fakadnak föl. Antonio műszakja estétől hajnalig tart; soha, egyetlen reggel sem találhatják őt a Hercegnő szobájában.

Tulajdonképpen az egyetlen konkrétum, amit megtudunk arról, hogyan vélekedik a Hercegnő a szerelmi együttlétről, az, hogy „a félelem ízével édesebb”. A szüntelen riadókészültség talán a lételeme. Mások saját házastársukról játsszák el, hogy titkos szerető, szerepjátékkal fecskendeznek új életet romló kapcsolatukba. De Antonio és a Hercegnő utolsó közös éjszakája nem ilyen. Az ő hálósobájukban azt kell eljátszani, hogy minden rendben van.

Minél felnőttébb partnerré válna Antonio a Hercegnő oldalán, annál tűrhetlenebb a kifelé viselt hazugság. Első terhessége végén a Hercegnő kényszeresen vele, az apával foglalkozott, mintha *kísértené* a lelepleződést: arról próbálta őt meggyőzni az udvartartás előtt, hogy jelenlétében nem szükséges hajadonfőtt mutatkoznia. Provokáció, dac, hisztéria sűrűsödött a gesztusban, a terhességhez társított zaklatott idegállapot, a megoldhatatlan körülmények dühödt tagadása – a rémült Antonio alig bírta elhárítani az életveszélyes kitüntetést. Most az ellenkezője történik, az újabb fenyegetés őbenne szítja fel a frusztrált dühöt: a kis titkárból a Hercegnő férje lett, háromgyermekes családapa, joggal lázad tehát, ha nem engedik be saját hálósobájába. Lehet, hogy felnőtt hitveséhez (ez az optimista olvasat), de elképzelhető, hogy pozíciójának fokozatos feladása férfiként és udvarmesterként lassanként felőrli a személyiségét. Ez a realista olvasat. A harmadik felvonásban már csak árnyéka korábbi önmagának. Az ötödik felvonásban valósággal beleőrül saját tehetetlenségébe, és szinte megkönnyebbülten nyugtázza, hogy a halálban „végre önmaga lehet” – a szereplők közül ő az egyetlen, aki a darab elején még többet tudott arról, hogy kicsoda, mint a végén.

„Ahol hitvesi érzelmeket várnánk, érintéseket”, írja Theodore Leinwand a Hercegnő és Antonio kapcsolatáról, „ott alá-fölérendelt viszonyokat látunk. Évődéseik arra utalnak, az

úr(nő) és a szolga szerepe át-meg átszövi közös éjszakáikat, talán éppen ez a legfőbb szervezőelvük” – „ebben a házasságban, dicséretes vagy szörnyűséges módon, a legelső pillanattól kezdve az asszony volt felül.”<sup>83</sup> Frank Whigham egyenesen azzal vádolja a Hercegnőt, hogy szexuális segédeszközként használja titkárát; szerinte Antonio maga a „személytelen, éjszakai szexmunkás, aki titokban oson ki a hálószobából, mielőtt megvirrad”.<sup>84</sup> Legfeljebb az „egyenlőtlenek közti kölcsönösség” elve érvényesülhet köztük, mindkettő egyszerre „behatoló és a behatolás tárgya”<sup>85</sup> – egyikük már a házasság előtt uralkodó, a másik már eleve szolga, s mindkettőt alkata és származása is erre a szerepre predesztinálja.

Az egész darab szexuálisan alá- vagy fölrendelt viszonyokban fogalmaz. A Hercegnő nemcsak férje helyett férfi, de a tulajdon feldolgozatlan vágyai hálójában vergődő Ferdinándhoz képest is (valójában épp Ferdinánd az, aki a feminin törekvényt leginkább képviseli a darabban). Júliát a Bíboros mind szexuális, mind pszichológiai értelemben leigazza, ő pedig hasonló módon alázza meg Deliót, mert megérzi benne a gyengeséget. Az aragóniai testvérekén kívül még Delio nemi életébe pillantunk bele: Webster Horatiója sima modorú káder, jókora szexuális frusztrációval, izzadt görcsrel próbálja lefektetni a Bíboros szeretőjét, mert mást nem kaphat meg, a szajháról viszont azt hiszi, mindenkié. Mint minden igazán jó reneszánsz dráma, az *Amalfi hercegnő* is egyetlen képletbe sűríti azt, amit a férfi-női viszonyokról gondol, s miután szereplőinek jelentős része a hatalomhoz fűződő viszonyán keresztül próbálja definiálni saját túl- vagy alulfejlett identitását, a szexualitás is domináns vagy alávetett szerepekben mutatkozik meg.

Kérdés, egy másfajta világban eljutna-e a Hercegnő és Antonio kapcsolata odáig, hogy valódi, nagy szerelemmé válják. De egy másfajta világban talán meg sem születik. A Hercegnő személyisége bonyolult lehetőségeket mozdított meg Antonióban, ezek kiteljesítésére azonban nincs idő. Amikor a száműzetés híre eléri őket (az országúton, a semmi közepén), és jó eséllyel örökre vesznek búcsút egymástól, egyikük sem képes a másiknak vigaszt nyújtani. Utolsó kettősük, a visszhangjelenet a hálószoba architektúráját ismétli: akkor Antonio és Cariola lesték a színpalak mögül a Hercegnőt, amint öregedő arcát fürkészi a tükörben, majd szobájába belép Ferdinánd a törrel. Most a Hercegnőt játszó színész rejtőzik a színpalak mögött, onnan mondja be a Visszhang sorait, és lesi tehetetlen rémülettel a vesztébe futó Antoniót. Ezúttal is

<sup>83</sup> Theodore B. LEINWAND, „Conjugium Interruptum in Shakespeare and Webster”, *ELH*, 72,1 (2005): 239–257, 250.

<sup>84</sup> Dympna CALLAGHAN, „The State of Art: Critical Approaches 2000-08”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 75.

<sup>85</sup> WHIGHAM, „Sexual...”, 173; Judith HABER, „»My Body Bestow upon My Women«: The Space of the Feminine in »The Duchess of Malfi«”, *Renaissance Drama*, 28 (1997): 133–159, 140.

a Hercegnő kezdeményez, jóllehet már halott; de a Visszhang eszközei a férfi mondatainak ismétlésére korlátozódnak, Antonio pedig még mindig ott tart, hogy saját „becstelen tétovaságán” szeretne úrrá lenni. Ennek katasztrofális eredménye lesz az, hogy a Bíboros szobájába lopakodik bocsánatot kérni, ahol is Bosola tévedésből hátba szúrja. A haldokló Antonio rezignált megállapítása szerint halála pontosan olyan, ahogyan élt, és utolsó mondatában azt is leszögezi, hogy nem akarja megtudni halála történetét.

E röpke másfél-két év alatt azonban a Hercegnő személyisége mélyebb és végérvényesebb változásokat idézett elő egy másik férfiban: a spicliben, aki a megfigyelésére szegődött.

## Egy ember a szürke zónából

Daniele de Bozolo kapitány egyetlen alkalommal jelent meg a darab alapjául szolgáló novellában, egyike volt a testvérek számos bérgyilkosának. Webster összevonta e sok mellékszerepet, s az első kiadásban a szereplőlista élére helyezte az új alakot, akit Bosola névre keresztelt át. A név a *bossola* szóra utal, ami egyszerre jelentett iránytűt, illetve a dobozt, amelyben a tengerészek iránytűiket tartották; ez összecseng azzal, hogy Bosola segédkezik a Hercegnő bebörtönzésében, a *bossolare* régi olasz jelentése ugyanis „dobozba tesz”.<sup>86</sup> Webster az alkalmi bérgyilkosból tengerészt csinált, aki egy gályáról érkezik, és utolsó szava a színpadon „utazás”. Akármilyen volt is a szerzői szándék, az „utazás” és az „iránytű” bizarr áthallás egy olyan figura esetében, aki minden pillanatban meghazudtolja, merre tart.

Antonio jellemzésében Bosola „az udvar epéje”, aki ha gúnyol, „nem jobbítani akar, / csak azt gúnyolja, amit irigyel”. Kritikái ennek ellenére jogosak, éles elmét, pontos megfigyeléseket tükröznek; éppen ezért „kár, hogy semmibe veszik”, mert „nagyon bátor”, „rothadt mélabúja” pedig „megmérgez benne mindent, ami jó”. A titkár a probléma gyökerére is rámutat: „tetthiányból tenyészik a sötét izgágaság.” Bosola belépője csakugyan mintha esszenciája volna a Malcontent, az Elégedetlen reneszánsz típusfigurájának: e szerepkör széles skálát takar a jagói irigységtől a jacques-i mélabúig, a gályarabságra ítélt katona bosszúvágyától a sehová sem tartozás kínjáig. Az angol egyetemek ontották a diplomás értelmiségieket, akik aztán tehetetlen dühvel szemlélték az udvari pozícióharcot: megfelelő kapcsolatok híján nem rúghattak labdába, nyugtalan, túlművelt, sértett és egyre inkább lecsúszó massa vált belőlük – ők ennek a szerepkörnek az archetípusai. De Antonio leírásán átsejlik az *érték*: hogy ez a cinikus gazember valaha morális lény volt, vagy a lelke mélyén tán még most is az. A titkár igen pontosan írja le azt az állapotot, amikor a tétlenség magát az identitást kezdi ki; ilyenkor az ember, mintegy kontúrjait veszítve, hajlamos szélsőségesen morális vagy immorális helyzetekbe bocsátkozni, abban a sürgető reményben, hogy ezektől valamiképp majd kikristályosodik benne az, amit elveszített. Bosolának önmagával és a világgal is baja van, ugyanakkor – két szabályos elmebeteg bérenceként – racionálisan gondolkodik és kényszeresen elemzi magát. Hamletes szövegeket mond, hamleti jelzőket társítanak hozzá (mélabús, melankolikus) – csak hogy az ő esetében nehéz meghatározni, mi gátolja a cselekvés szabadságát: azt, hogy miért nem áll szinte legelső pillanatban a Hercegnő oldalára.

<sup>86</sup> John FLORIO, *A Worlde of Wordes*, 1598. (online: <http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598>). Idézi: Roy ERIKSEN, „Framing the Duchess: Webster and the Resources of Renaissance Art”, *Nordlit*, 2 (1977): 3–22, 13.

A hús bomlásával, az enyészettel, a nők állhatatlanságával traktálja az udvart. Intrikus létere sodródik, töprengő, hamleti személyiség létere feladatot hajt végre. Ferdinánd szerint „van valami ferdeség az arcában”, ami gyanakvásra készíteti az embert.

Delio és az udvaroncok némileg rosszindulatú jellemzése Bosolát afféle szörszálhasogató páduai tudóspalántaként festi le, aki „kocsonyásra tanulta a szemét”, hogy „bölcsekedő férfiú hírébe jusson”, többek közt „Caesar orrának pontos méretét akarta kiszámolni egy cipőkanállal”. Lehet, hogy valóban természettudományokat tanult; a sérült katona mankója által bezárt szöveget úgy nevezi, „egyfajta geometria”, az Öreg Hölgynek tett obszcén megjegyzése szerint pedig a nők legfőbb tudománya az a „matematikai trükk” amellyel elérik, hogy „sok sugár találkozzék egyetlen középpontban”. De az egyetemi évek talán nem csak a szobatudós molyolásával teltek; vannak emberek, akiket egyik tudományból vagy filozófiai irányzatból a másikba sodor a megérteni vágyás szenvedélye, s akik (a Deliók szemszögéből) idétlen vagy lényegtelen részletekben elmerülve vélnek fölfedezni valamiféle választ, hogy aztán tovább hajtsa őket a csalódás. Egyébként is sajátos montázs technikára vall, hogy Webster a szereplőket és viszonyaikat felfestő expozíció során (a különböző figurák szemén keresztül) egyszerre láttatja Bosolát mindenre kapható, véráztatta zsoldos-bérgyilkosnak és mélabús, elvetélt bölcsész-filozófusnak; két, a kor színpadán jól ismert, de egymástól távol álló típust montíroz össze.

Amikor Ferdinánd arannyal kínálja leendő „familiárisát”, az felháborodva utasítja vissza az ajánlatot: az aranyat „ördögnek”, „átkozott ajándéknak” mondja, amit elfogadván „aljas árulóvá” lenne. Pontosan öt sorral ezután elteszi az aranyat és elfogadja a megbízást, átkokat szórva Ferdinándra, amiért „nagylelkűsége” őt, Bosolát „gazemberré teszi”, s mivel nem akarja „hálátlansággal” viszonzni ezt a „jótettet”, mostantól kénytelen lesz „minden aljas tettet” végrehajtani, „amit ember csak kieszelhet”. Csakhogy ebben az öt sorban semmiféle új érv nem hangzott el Ferdinánd részéről – hacsak az nem, hogy az aranyat nem veszi vissza, s hogy Bosolát máris főlovásszá nevezte ki a Hercegnő udvarában. De Bosolát senki nem kényszerítette arra, hogy eltegye a pénzt, vagy hogy elvei ellenére spiclinek álljon. A két pillanat között *semmi* nem történt. Az – enyhén szólva billegő – indítékot ő maga gyártotta hozzá, fejben. Ezzel a gesztussal veszi kezdetét Bosola önmagát megerősző döntéseinek sorozata – az *Amalfi hercegnő* egyik legkülönösebb rejtélye.

Bosola szerepét olvasva minduntalan az a benyomásunk, hogy első pillanattól az utolsóig ellentmond önmagának. Perzselő öngyűlölettel szögezi le, hogy a besúgás a legaljasabb tett, amire ember kapható, aztán igent mond rá, még hozzá valami mosakodásnak tűnő siránkozás kíséretében. Olyan emberek szolgálatába szegődik, akik egyszer már becsapták, noha senki

sem kényszerítette rá – de tőlük vár előléptetést. Állítólag az örültség definíciója ugyanazt a dolgot megtenni újra meg újra, úgy, hogy más eredményt várunk. Bosola mást sem csinál. Amikor információi nyomán arra utasítják, hogy tartóztassa le a Hercegnőt, megtagadhatná, de ismét elvállalja; talán nem akar többé a vesztes oldalhoz tartozni? A dolgok ettől kezdve még zavarosabbá válnak. Kézbésíti a testvérek fenyegető hangú levelét a házaspárnak (akiket ő maga dobott fel), és szembe gyalázza Antoniót, majd nem sokkal később újra megjelenik, ezúttal álarcban – újfent Antoniót szapulja a Hercegnőnek, végül börtönbe veti. Ha álarca azt a célt szolgálná, hogy továbbra is a Hercegnő bizalmasa maradjon, úgy a leveleket is maszkban kellett volna átadnia – így viszont álarcban vagy anélkül, de ugyanazt képviseli. Miért kell ehhez maszkot húznia? Mercutio „egy tokot” kér, hogy abba rejtse ábrázatát, mielőtt Capuleték báljára belépne, szó szerint „egy maszkot a maszkra” – szerep-kulcsmondat, amennyiben nem fedi el a tolakodó fordítói szójáték.<sup>87</sup> Az ő esetében világos a képlet: egy olyan embert látunk, aki tulajdon arcát is maszknak érzékeli.

Ezután könnyekig meghatva számol be Ferdinándnak a Hercegnő fogságban viselt méltóságáról, majd asszisztál a viaszhullák képtelen horror-színjátékához, és rémülten figyeli a Hercegnő összeomlását. Arra kéri Ferdinándot, legközelebb álruhában és vigasztalni küldje őt áldozatához – majd álszakállt öltve megjelenik a börtönben (másodjára húz maszkot a darabban), koporsókészítőnek és harangozóembernek adja ki magát, féreglárvákkal teli szelencének mondja a Hercegnőt, és a halálról énekel neki. Végül megfojtja.

Aztán az egésznet megbánja, és úgy dönt, hogy megjavul.

Miért az újabb – sejtetően legnagyobb – hasadás? A Hercegnő és az ártatlan gyerekek holtteste láttán? De minden gyilkosságot ő hajtott végre. Mert Ferdinánd őrá hárítja a felelősséget? Mert most sem fizették ki? Újfent azon lamentál, „mért nem adatott meg / jót tenni, mikor ahhoz volna kedvünk”. De hiszen ő a darab nagy kívülállója: bármikor bármit megtehetett volna. Mégis az ellenkezője történt; mintha egész idő alatt dacosan, önmagán erőszakot téve játszott volna az ellen, amit helyesnek vél: saját, jobbik énje ellen. Travis Bogard megfogalmazásában: az teszi őt különlegessé, hogy „pontosan tudja, mit kellene tennie, de nem teszi”.<sup>88</sup> A bérét követeli, amikor megérti, hogy végérvényesen gazember lett. Azt akarja, hogy legalább az arca elvesztését fizessék meg neki.

<sup>87</sup> „*A visor for a visor*” – William SHAKESPEARE, *Rómeó és Júlia*, I/4. Mészöly Dezsőnél: „egy jó pofát a jópofának”. Az eredetiben nincs szóvicc, de ami fontosabb, Mercutio lényegében az ellenkezőjét állítja önmagáról, mint amit Mészöly sugall.

<sup>88</sup> Idézi: GUNBY, „The Critical...”, 25.

Egy zavarba ejtő, víziószerű pillanat, amelyben a megfojtott Hercegnő magához tér, hogy utána újból meghaljon (Webster az *Othelló*ból meríthette az ötletet), arra készíti, hogy pápai bocsánatot hazudjon Antoniónak, és arról fantáziáljon, a Hercegnő tekintete majd „kegyelembé emeli” őt, azaz megváltja korábbi bűneitől.

Első lépésként úgy dönt, hogy megmenti Antoniót – ehelyett véletlenül megöli. Pálfordulása már a legelső pillanatban áldozatot követelt: mihelyt úgy határozott, hogy megjavul, megölik a nőt, akit a Bíboros után küldött kémkedni (ha nem találkozik Júliával, a Bíboros nem végez vele). Ezt követően így határoz: „nem utánzok / többé dicső, sem aljas dolgokat. / Magam példája leszek.” De mit jelent ez pontosan? Hogy Antonio megmentése „egy dicső tett utánzása” lett volna (amiképp a gyilkosságok aljas tetteké)? Minden jó s rossz döntése nem lett volna egyéb puszta utánzásnál – ellentétben, mondjuk, a Hercegnővel, aki öntörvényű személyiségként olyan „vadonba indult, hol nincs ösvény”? De mi egyebet tesz az önmagával válságban lévő ember, mint hogy mások dicső vagy gyalázatos tetteit utánozza, vagy azokhoz méri magát? És mi egyebet teszünk mindannyian? Talán ez a címke, „a magam példája” volna a későn megtalált önazonosság pillanata? De Websternél ez a pillanat egybeesik a halállal, vagy az utolsó előtti állomással, ahonnan már csak egyfelé vezet az út. „A halálban végre önmagam lehetek”, mondja Antonio megkönnyebbülten, miután Bosola tévedésből őt szúrta hátba a Bíboros helyett. Vagyis mindazt, ami elgyötört lelkét napról napra kitöltötte (a rettegés attól, hogy leleplezik; a folytonos igazodás egy nálánál erősebb nő döntéseihez; meggyőzni a Bíborost tulajdon ártalmatlanságáról; küszködve helytállni férjként, férfiként, udvarmesterként egy percről percre fojtóbb környezetben), nem azonosítja azzal, ami ő *valójában* – de ezt a vágyott önképet sohasem élte meg. Ki sem derül, mi lett volna az. Bosoláról legalább tudjuk: ő egyszerű és becsületes ember szeretne lenni – ehelyett él komplikált és becstelen életet.

Bosola az önmagát kereső ember végsőkéig sarkítása. „Annak az útkeresésnek a rabja, amit saját pszichológiai és erkölcsi önazonosságának megtalálásáért folytat”, „egy olyan moralista, akit tönkretett a bűn, és egy olyan bűnöző, akinek lelkiismeretét mégoly elszánt romlottsága sem tudja teljesen elaltatni”.<sup>89</sup> Ember-kaleidoszkóp, aki folyton önmagát elemzi. Sodródó gyilkos, cselekvő filozófus. Egy olyan Hamlet, akiből hiányzik a *különállás* (hiszen pontosan aszerint cselekszik, amilyenek a világot látja, és amit a világ elvár tőle), mégis a legreménytelenebb outsider. Még el sem kezdődött a cselekmény, már a rossz oldalon állt: a Bíboros megbízta őt egy gyilkossággal, aztán feladta őt a törvénynek. A gályáról visszatérve ugyanannak a testvérpárnak a szolgálatába szegődik, mintha bármiféle esély lenne rá, hogy

---

<sup>89</sup> FORKER, *Skull...*, 334.



időközben megváltoztak. Mielőtt jelentené nekik a Hercegnő titkos házasságát, így mosakodik a nézők előtt: „A dicséretet az a festő kapja, / ki vásznán a silányat silánynak mutatja” (szó szerint: „élethűen festi meg a gyomot”). Önbeteljesítő jóslatként igazolja a világot, amiben él. Jelmezeket próbálgat, mint aki elveszítette a magáét. Amikor megkérdezi Ferdinándot, mi lesz a feladata, azt a választ kapja, hogy „legyen az, ami” (vagyis: frusztrált, irigy, tévelygő, mélabús). Az arc nélküli Bosola az egész darab prizmája; a többiek nem ismerik föl saját szerepzavarukat, ő mással sincs elfoglalva. Egy személyben testesíti meg a darab legfőbb kérdését, egy abszurd és szabályok nélküli világban lehet-e bárki *önmaga*. Az *Amalfi hercegnő* világképe olyan, mintha Bosola szemével látnánk: nem csupán egy korrupt és hasadt emberek benépesítette világ, de egy bomló, szétesett univerzum. Irracionális és értelmetlen.

Bosola annak a tartománynak a lakója, amit Primo Levi „szürke zónának” nevez<sup>90</sup> – ez az a „homályosan körvonalazható övezet”, amelyben a „kétarcúság és a megalkuvás az úr”. Levi azon privilegizált zsidók kapcsán vezeti be a fogalmat, akik szándékosan vagy akaratlanul bűnrészessé váltak a Holocaust során; ide sorolja a koncentrációs táborok kápoit, a Sonderkommando tagjait vagy a lódzi gettóban a náci hatóságokkal együttműködő vének tanácsát, akikre nem érvényes többé „jó és rossz”, „végrehajtó és áldozat” hagyományosan elkülöníthető kontúrja. A két szerep összeolvad, valamiféle „hibrid osztályt” képez, amelyben a fogoly funkcionáriusok védettséget élveznek, de ezért súlyos árat kell fizetniük. És ebben mutatkozik meg ennek az intézménynek a mélységesen nyugtalanító, sőt fenyegető természete. A hatalom önnön romlottságához züllesztí az arra fogékonyakat (az indítékok változatosak: rettegés, csábítás, a győztes szolgai utánzása, rövidlátó hatalomvágy), és azzal köti őket magához, hogy „bűnökkel terheli meg” a kollaboránsokat; „ha vérrel szennyezi be a kezét”, akkor „büntársi szerződés köti majd megbízóihoz, és soha többé nem fordulhat ellenük”. Ezeknek az átmeneti figuráknak, azon kívül, hogy a rendszer bűneinek eszközei, megvan a maguk „külön bűne” is (mégpedig „annál súlyosabb, minél nagyobb döntési szabadságuk volt”). Ami Bosolát illeti, ő nemcsak abban az értelemben köztes lény, hogy elvei ellenében áll a testvérek szolgálatába, vagy hogy utasításaik végrehajtása közben ő maga is felmorzsolódik, hanem abban is, hogy ismerősen önfelmentő magyarázatai – *parancsra tettem; ha nem teszem meg én, megteszi más; ilyen a világ természete* – saját számára is megkérdőjeleződik, dönthetett-e volna másként. Egyúttal a nézőt is arra készítetik, hogy újragondolja, ő maga meddig menne el egy olyan hatalom szolgálatában, amellyel nem azonosul. A lázadó és a

<sup>90</sup> Primo LEVI, *Akik odavesztek és akik megmenekültek*, ford. BETLEN János (Budapest: Európa, 1990), 39-84.

végrehajtó státusza közti őrlődés egyszerre teszi őt a Hercegnő (vagy Ferdinánd, vagy a Bíboros, vagy Antonio, vagy önmaga) gyilkosává és áldozatává.

Bosola kívül van a darabon, mint a reneszánsz festmények előterében álló figura, a néző és a kép cselekménye közötti kapocs. Ferdinánd azzal a színésszel azonosítja, aki hiába jó, a nézők elátkozzák, mert gazembert játszik. Olyan, mint egy ellen-Jago: kezdettől fogva senki nem bíz benne, holott egy gyilkosságon (amelyről mindenki tudja, hogy a Bíboros megbízásából követte el) és némi maliciózus udvar-kritikán kívül erre semmivel nem szolgált rá. *Lényénél fogva* gazembernek vélik („van valami ferdeség az arcában”), s ennek megfelelő feladatokat is adnak neki, miközben ő maga mintha folyton annak a válaszútnak a szélén állna, hogy *most még* akár jó ember is válhatna belőle (ellentétben Jagoval, aki a darab legelején bejelentette, hogy becstelenségeket fog elkövetni, mégis mindenki megbíz benne). Bosolát kezdettől fogva gazembernek mondják, holott ő még kialakulatlan személyiségként tekint magára. Többről van szó, mint hogy a darab intrikusa a tépelődő moralista szerepében tetszeleg. „Légy az, aki vagy”, mondja neki rosszmájúan megbízója (vö. Jago öndefiníciójával: „Nem az vagyok, aki”). „Látszódni fogok annak, ami nem vagyok” – fogadkozik Ferdinánd, miután nem sokkal korábban azzal dicsekedett Bosolának, hogy aki őt (Ferdinándot) kifürkészi, eldicsekedhet azzal, hogy „felparcellázta az ingoványt vagy megmérte a futóhomokot”. A szereplők nagy része gögösen vagy kétségbeesve, de kényszeresen saját önazonosságával foglalkozik; nem átéli a sorsukat, hanem méricskélnek vagy köröket rónak körülötte, örök éjszakában bolyonganak a websteri univerzum hideg ege alatt, s csak a halál pillanatában támad valami sejtésük arról, hogy ez a folytonos *maguk mellett levés* maga volt az élet, a maga rettentő jelentéstelenségében. Megannyi elmosódott alak, aki folyton tulajdon kontúrjáról képzeleg.

Nemcsak Ferdinánd hasonlítja Bosolát színészhez, ő maga is színészként utal magára, amikor azzal vádolja meg a Bíborost, hogy „a nagy árulások szerzőit” utánozza, akik a „színesz háta mögé bújnak”. A Bíboros csakugyan kreatúrái mögé rejtőzve mozgatja a cselekményt, de Ferdinánddal ellentétben Bosola az első pillanattól kezdve tudta ezt. Amikor úgy dönt, hogy „nem utánoz többé dicső, sem aljas tetteket”, a színész és szerep közti határt lépi át, hiszen ő, a színész az, aki ezt teszi: aljas és dicső tetteket utánoz. Következő áldozata, Antonio halála után megállapítja, hogy a színpadon szokott „efféle tévedéseket” látni, önmagára pedig úgy utal, mint aki „jobbik természetét megtagadva” játszott az eseményekben „főszerepet”. A Bosola köré szerveződő színházi hasonlatok nem a figura „rezonőr” jellegét erősítik (egyébként sem szócsöve a szerzőnek; inkább minket próbál meggyőzni arról, hogy helyesen döntött, hátha ettől ő maga is elhiszi), hanem azt az érzetet keltik bennünk, hogy szerepe kilóg abból a közmegegyezésből, amely színpad és nézőtér viszonyát rögzíti. Útja végén a Hercegnő is

„fárasztó teátrumnak” érzékeli a világot, s „a rá osztott szerephez semmi kedve” – de ő arról beszél, hogy férje és gyermekei nélkül nem akar tovább élni, Bosola viszont egész életében a „rá osztott szerepekkel” küszködött. Talán még utolsó megszólalásában is a darab és a közönség univerzuma közé von egyenlőségjelet, hiszen a színpadról tekintve, egy haláltánc utolsó pillanatában, mi egyéb volna a félhomályba rejtőzött „vak gödör”, ahonnan „a rémült emberfaj” pislog fölfelé, mint a nézőtér?

Bosola szerepe egy darabig többé-kevésbé értelmezhető azzal az ívvel, hogy egy önmagát szélsőséges helyzetekben kipróbáló férfi, tele világ- és öngyűlölettel, egyszer csak változtatni próbál az életén, de addigra már késő. A negyedik felvonástól kezdve azonban az ehhez hasonlóan egyféle, pszichologizáló megközelítések hasznavehetetlennek bizonyulnak. Bosola segédkezik a viaszbabuk színjátékában, elhiteti a Hercegnővel, hogy halott férjét és a gyermekeit látja, aztán megszánja áldozatát, és följánlja neki, hogy megmenti. Arra kéri Ferdinándot, hogy legközelebb vigasztalni küldje őt, „másik alakban”, mert „ezt fölemésztette a besűgás”, majd a Halál konvencionális öregember-maszkját viselve tér vissza, először koporsókészítőnek, aztán harangozómasternek adja ki magát, különféle rítusokat felidézve készíti föl a Hercegnőt a távozásra (hogy megkínozza vagy hogy megváltsa), a moralitások halálfiguráját játssza el (mert így döntött, vagy mert Ferdinánd erre utasította), és mindezt egy stilizált, esküvőt idéző szertartás keretei között teszi. Bosolát látjuk, aki megint álarcot visel, de a maszk jel, és Bosola immár nemcsak önmagát képviseli: bomlásról szóló, apokaliptikus monológját egy haláltánc előzi meg (az örülteké), és egy másik haláltánc követi (mindenki másé), a Hercegnővel folytatott dialógus biblikussá tágul, a *Jób könyvéből* vonultat fel képeket, a reálszituáció mögött Jedermann és a Halált látjuk beszélgetni, vagy Jóbot és a Sátánt.<sup>91</sup> A felvonás a középkor ikonikus műfajait imitálja, a moralitást, az *ars moriendi*, a maszkos táncokat, de mindez nem törli el vagy nem helyettesíti Bosola valódi személyiségét: a kettő csak együtt, *egymást feltételezve* mozdítható bármilyen irányba.

Vagyis a szürreália és a tradíció mögött igenis működik egyfajta pszichológia (és el is kell játszani), hiszen Bosola Ferdinánd utasításait hajtja végre, vagy épp ellenük szegül, s a Hercegnő viselkedése szemlátomást percről percre átformálja őt; amúgy sem áll távol lényétől, hogy a világot groteszk, üres haláltáncként lássa. Szertartásmesterként vagy bizarr gyóntatópapként föllépve mintha annak nyomára próbálna bukkanni, tetten érhető-e a lélek a halál előtti pillanatokban, vagy hogy létezik-e egyáltalán; s mintha nemcsak kifürkészni próbálná a Hercegnő (egyre inkább rajongva-gyűlölt) személyiségét, de valamiképp el is

<sup>91</sup> Peter B. MURRAY, *A Study of John Webster* (The Hague: Mouton, 1969), 132.

akarná venni tőle. Hátha úgy könnyebb lesz megölnie. De az is lehet, hogy valamiféle megváltást próbál kicsikarni, a Hercegnőt vagy a magáét, mindkettőt egyszerre – mi egyebet tehet, ha olyan embert kell kivégeznie, akinek most már valósággal a bűvöletében él? Csakhogy bármit is remél, épp az ellenkezője történik: a Hercegnő megerősödik önazonosságában, és nem hajlandó eljátszani a dialógusban rá osztott szerepet. „Hús-vér vagyok”, mondta korábban Antoniónak, „Nem a férjem síremlékén térdelő / alabástromasszony” – de most, miközben Bosola és Ferdinánd egymással versengve próbálják őt „darabokra szakítani”, csakugyan „egyfajta szoborrá keményedik: szótlanná és titokzatossá.”<sup>92</sup> „Én még Amalfi hercegnő vagyok”, jelenti ki végül megfellebezhetetlen bizonyossággal az utolsó pillanatban – amikor a szerepeket és álarcokat váltogató bérgyilkosnak végképp fogalma sincs már arról, ő maga kicsoda.

Bosola folytonos önkritikái nem moralizálásból fakadnak. Silány emberek besúgójaként működik egy silány udvarban, feladata általa silánynak vélt emberek megfigyelése. Rang és elismerés utáni éhségéről szóló szövegei nemcsak fájdalmat rejtenek, de hidegletlős, hasadt öniróniát. Minden egyes akciója után elmondja, hogy amit tett, nem ő tette. Meg sincs téve. Mások tették az ő kezével. A világ. Identitásválsága nem mentális gyökerű, a darab szereplői közül ő a legjózanabb. Azért nem tartozik senkihez és nem hisz semmiben, mert valódi kötődésekre alkalmatlan ember. Ahhoz túl érzéketlen vagy túl agyas. Érdeklődése a darab közepéig (amíg nem kezd rá hatni a Hercegnő személyisége) arra irányul, a sok üres tükör közül melyikben pillantja meg Bosolát. Ugyanazt a keresést folytatja, amit Delio végignézett a páduai egyetemen, csak most nem a fakultásokat próbálja sorra. Egy üres edény, amit szeretne megtölteni Bosolával.

A Hercegnőhöz fűződő viszonya küzdelmes ívet ír le: ő mozdítja ki az elmúlt évek állóvizéből, és sodorja végül az elszámolásig. Amikor megtudja, hogy a férj Antonio, szinte összeomlik: ha a Hercegnő nem szajhamódra él, hanem öntörvényűen dönt, ráadásul az elvárások ellenében, akkor nem a világ silány, hanem ő, Bosola. Hogy a Hercegnő rangján alul választott, az megrendíti; hogy kit, az sérti a hiúságát. De tudja: mostantól kezdve védhetetlen, hogy elárulja őket.

Ebben a jelenetben, a Hercegnő hálósobájában, miközben a fivérek megbízását hajta végre, hogy kipuhatolja a titkos férj nevét, roppant gyakorlatiasan jár el: nem sejtí, hogy Antonióról van szó, de rutinos Jagóként ösztönösen megérzi, hogy az ellenkezőjét kell képviselnie annak,

---

<sup>92</sup> Francis E. DOLAN, „»Can this be certain?« The Duchess of Malfi's Secrets”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, ed. Christina LUCKYJ (London: Continuum, 2011), 131.

amit az összes többi udvaronc képvisel. Az ő reakcióik már megtörténtek, muszáj tehát megvizsgálnia, mit lép a Hercegnő az ellenkezőjére: arra, hogy a mindenki más által szapult Antoniót (akit máskülönben rühell) földicséri, a Hercegnőt pedig (akit udvaroncai az egekig magasztaltak) lehordja. Dupla vagy semmire játszik. A monológ végére belehergeli magát a gondolatba, ő maga is elhiszi, hogy méltatlanul bántak el az erénnyel; mint Jago, bárkivé át tud változni, mivel ő maga *nincs*; s az eredmény – a trükk sikerrel járt, a Hercegnő fölfedi előtte a férj kilétét – valóban átrendez benne mindent. Talán ott, helyben beleszeret a Hercegnőbe, mert megérzi benne a forradalmárt, a lázadót – miközben továbbra is képtelen felfogni, miért esett a választása éppen Antonióra. A gesztus azonban a végletekig felzaklatja; „e nagyravágyó korban” az ember már-már „hinni kezdi, / hogy az érdem boldogulhat e világon”, lelkesedik saját korábbi, rögeszmés monológjainak cáfolataként (a gondolat valós, de rákopírozódik a helyzet megkívánta szerep), a Hercegnő „fehér keze”, mint valami „furcsa masina”, „diadalemléket emelt” egy alacsony sorból jött, rang nélküli férfinak. Aztán a harmadik felvonásban, az országúton mégis Antonio születését gyalázza a Hercegnő előtt, „hitvány senkiházinak” mondja; melyik az igazi arca? Amelyik dicséri, vagy amelyik szidja Antoniót – miközben titkon a helyébe kívánczik?

Az *Amalfi hercegnő*höz a 18. században készült az első „kiigazítás”, *A végzetes titok* címmel. Az iromány a Jakab-kor óta először próbálja színpadra domesztikálni a darabot; szerzője mindenekelőtt helyreállítja az időegységet, ha azon az áron is, hogy Antonio és a Hercegnő nem hálja el a házasságot; a Bíboros és Ferdinánd egymást kaszabolja le a megszelídített ötödik felvonásban, Bosola pedig ahelyett, hogy megfojtaná, egy viaszbábuval helyettesíti a Hercegnő holttestét (biztosan fölkereste Ferdinánd velencei szobrászát). Antonio bátyjaként öleli keblére a megtért bérgyilkost, és boldogan él a Hercegnővel, amíg meg nem hal. Noha Bosolát bizonyára örömmel töltené el ez a végkifejlet, a szerző inkább kiirtja, mintsem „kiigazítja” Webstert. Bö száz évvel később egy R. H. Horne nevű szerző rugaszkodott neki, hogy korigálja a darab hibáit: átíratában, amely fél évszázadon át tartotta magát az európai színpadokon, a Hercegnő végre megkapja az őt megillető keresztnévet, Ferdinánd pedig ezzel a névvel az ajkán távozik az élők sorából („Marina szólít!”). A szerző diadalmasan szögezi le műve előszavában, hogy átírata végre „tisztázza” és „lényegre törőbbé” teszi Bosola „közismerten zavaros motivációit”.<sup>93</sup>

<sup>93</sup> R. H. HORNE Előszava „*Az Amalfi hercegnő új, színpadra igazított kiadása*”-hoz (London: Hunter and Hunter, 1850), 59. Idézi BARKER, „The Duchess...”, 48.

A kiigazítás ürügye árulkodó. Tolsztoj annak idején gyűlöletesen zavarosnak érezte Jago egymásnak is ellentmondó magyarázatait, amelyekkel tulajdon döntéseit igyekszik önmaga vagy a közönség számára elfogadhatóvá szelídíteni. Tolsztoj tanulmánya<sup>94</sup> abban a korban fogant, amelyben Shakespeare félúton járt egy régmúlt kor újra felfedezett tucatdrámaírója és a jövő századok dédelgetett zsenije között. Kiszámítható volt, félszáz év múlva mit fog jelenteni. Tolsztoj felismerte a kultúrtörténeti pillanatba kódolt fordulópontot, és minden erejét latba vetette, hogy tiltakozzék a kóklernek vélt szerző kanonizálása ellen. Dühének legfőbb céltáblája az *Othello* és a *Lear király* volt – az a két Shakespeare-dráma, amelyben az univerzumban tomboló irracionalitás a legmélyebbre kúszik a lélek védőbástyái közé; okos, nihilista pszichopaták bizonyítják be, hogy nem vagyunk többek animális ösztöneinknél, identitásunk nem egyéb a szorongásaink ellen ügyel-bajjal felhúzott védőhálónál, kultúránk, vallásunk, erkölcsünk, tulajdon racionalitásunkba vetett hitünk nem egyéb holmi kétségbeesett mechanizmusnál, amit szembeszegezzük ezekkel az ösztönökkel. Döntéseink nem átlátható motivációkból fakadnak. Ellenkezőleg: a motiváció az, amivel utólag próbáljuk igazolni tetteinket. A dolgoknak nincs feltérképezhető oka. Az ember nem a Teremtésből fakadóan jó. S hogy azt sem tudjuk, ez a szó, „ember”, mit jelent. A drámák persze nem állítják sem ezt, sem az ellenkezőjét, csak kérdéseket és lehetőségeket vetnek fel. Olyanokat is, amiket szívesen látunk, és olyanokat is, amiket nem látunk szívesen.

Tolsztoj elolvasta az *Othello* alapjául szolgáló Cinthio-novellát, és Jago Desdemona iránti lángoló, viszonzatlan szerelmében vélte fölfedezni azt a kristálytiszta képletet, amit aztán Shakespeare zavaros és átláthatatlan rejtvényyé mérgezett. Jago a cselekmény különböző pontjain legalább hat érveléssel indokolja tetteit – ezekből az érvekből pedig semmiféle bizonyosság nem szűrhető le azon az egyen kívül, hogy Jago, noha látszólag roppant könnyen vonja igába az emberi természetet, saját magán nem képes eligazodni. Macbeth több érvelést sorol fel arra, miért *ne* ölje meg Duncant, mint arra, hogy miért igen. A színpadi alakok nem igazságokat mondanak, amikor monológokat intéznek hozzánk, pláne nem az érzéseikről számolnak be, hanem a mi segítségünkkel győzködik önmagukat. Az elemzők Coleridge nyomán a *motive-hunting*, „indokvadászat” címkével kezdték illetni e csodás gazdagsággal és kusza önellentmondásokkal megrajzolt, patológikus érvrendszert, amely – éppen kuszasága folytán – végtelen sok irányba gondolható tovább; nemcsak Jago tépett pszichéjébe enged bepillantást, a paradoxonokba, amelyeket az első pillanattól az utolsóig hasztalan próbál feloldani, de az emberi természet és az európai kultúra kérdőjelekkel átluggatott tartományába

---

<sup>94</sup> Lev TOLSZTOJ, *William Shakespeare*, ford. SCHÖNER Dezső (Budapest: Palatinus, 1998)

is. A mór felesége iránti viszonzatlan szerelem megnyugtató módon foltozza be ezeket a réseket. Mindenki menjen haza, nem volt itt semmiféle látnivaló.

Jago kapkodva fogant önigazolásai roppant közel állnak Bosola kísérleteihez, amelyekkel tulajdon döntéseit vagy nem-döntéseit próbálja megérteni. Horne és Tolsztoj nézőpontja egyaránt igazolható: csakugyan van valami rémületes abban az örvénylő, megfoghatatlan masszában, amelynek a reneszánsz színpad az emberi pszichét látja és láttatja. Ez a színház nem hisz abban, hogy elveink, ösztöneink, önmagunkról alkotott képzeink egy pillanatig is átlátható, egyetlen ívre felhúzzható rendszerbe volnának foglalhatók, így ennek színpadi szabályaira is fittyet hány – sőt, felháborító módon igyekszik közös dramaturgia alá vonni a külső és a belső káoszt.

Az Ancona melletti országúton Bosola először küldöncként jelenik meg: a fivérek fenyegető hangú levelét kézbesíti a halálra ítélt házaspárnak. Amikor néhány perc múlva visszatér, hogy elfogja a Hercegnőt, álarcot húz. Az imént még saját arcával mutatkozott, tehát nem arról van szó, hogy szándékait próbálná elrejtteni; egyébként is ugyanazt képviseli mindkét jelenetben. Talán csak fél. Túlságosan nagy hatással volt rá a világ aljasságával szembeszegülő, önmagát az entrópia közepette is érvényesíteni képes Hercegnő. Attól fél, hogy a parancs végrehajtása nehezebb lesz, mint gondolta. Mercutio úgy véli, maszkja alatt egy másik maszk rejtőzik – dühödt cinizmussal ismerte ki önmagát. Bosola a saját arcát szeretné megpillantani, de attól fél, hogy nincs neki. A Hercegnő tekintetének tükrében végre színről színre láthatná ezt az arcot; ezért dönt talán úgy, hogy maszkkal takarja el.

## Az a bizonyos test

Webster ügyvédként végzett, és darabjait áthatja a jogi kérdések iránti érdeklődés. Színházi emberként tekint rájuk, vagyis olyan „esetekre” vadászik, amelyekből az igazságszolgáltatás, a valláspolitikai és az erkölcs metszéspontjában drámai ellentmondások fakadnak fel. Az *Amalfi hercegnő* tudatosan épít a házasság intézményét övező zavaros jogviszonyokra, és arra, hogy közönsége termékenyen megosztott a kérdésben. A sorok közt felidézi az elmúlt évtizedek emblematikus ügyeit, sőt, dramaturgiai szervezőelvvé emeli a mélyükben rejlő tisztázatlanságokat.

Az 1563-as trenti zsinat szerint a katolikus országokban csakis a plébános előtt megkötött házasságok érvényesek. Antonio horoszkópjából azonban tudjuk, hogy Webster darabja a zsinat előtt játszódik, ekkor a legtöbb olasz városállamban még az otthon kötött házasság jogszerűsége sem volt vitatható, ha a felek gyűrűt és esküt váltottak, illetve a házasságot nyilvánosan bejelentették (amit Antonio és a Hercegnő elmulaszt megtenni).<sup>95</sup> Ami Angliát illeti – hiszen Webster a jogi és társadalmi vonatkozásokkal saját közönségét célozta meg –, az egyház (akárcsak a katolikus) ott is mindent elkövetett, hogy befurakodjon a magánéletbe, és ellenőrzést gyakoroljon a házasság intézménye felett. A közönség reakciója ahhoz képest változott, hogyan ítélte meg ezeket a törekvéseket. „Minél ellenségesebben viszonyult egy-egy néző a katolicizmushoz és úgy általában a túlszabályozott vallási szertartásokhoz, annál megértőbben fogadta a Hercegnő szokatlan házasságát”.<sup>96</sup>

A Hercegnő nem ad az általa üresnek bélyegzett rituálékra, rögtönzött esküvője ugyanakkor nem mentes egyfajta szertartásos ünnepélyességtől. Antonióval váltott fogadalma az anglikán szertartás formuláiból indul ki, épp csak a mondatok befejezése szabad hozzáköltés. A jelenet során kétszer is felteszi azt a szónoki kérdést, „mit tehet még az egyház?”, és amikor a nála jóval konzervatívabb Antonio meg is válaszolja (holott a Hercegnő helyeslést várt, nem választ), ingerülten szögezi le: „Férj s feleség vagyunk, az egyház is csak ezt / visszhangozhatja!” A börtönben viszont azzal vádolja bátyját, hogy bosszúja „az egyház szentségét sérti”, holott titkos esküvője szemlátomást nem felelt meg az egyházi törvényeknek, s ezzel a kiszemelt vőlegény is tisztában volt. Az egyházi jogot politikai okokból túlszabályozó 17. századi Angliában minden esküvő törvénytelen, amely „a házasság szentségét szabályozó előírások közül akár csak egyet is figyelmen kívül hagy: az 1604-től érvényes jogszabályok

<sup>95</sup> Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 178–212. Idézi: MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 108.

<sup>96</sup> MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 109.



szerint ha nem hozták három ízben nyilvánosságra, ha nem tudtak érvényes engedélyt felmutatni, a házasulandó egyházmegyén kívül kötött, bizonyos tiltott időszakok vagy órák alkalmával, illetőleg bárhol másutt, mint templomban vagy kápolnában, az anglikán egyházat jogszerűen képviselő személy jelenléte híján.”<sup>97</sup> A jog ezenkívül nem egy, hanem két tanú jelenlétét írja elő: Cariolát perbe foghatták volna, amiért segédkezet nyújtott a törvénytelen aktushoz. Antonio és a Hercegnő viszont láthatóan törvényesnek véli a házasságot, még úgy is, hogy a „feleségül veszek” vagy „hozzád megyek” formulája egyszer sem hangzik el köztük.

A hatályos törvények ellenére 1604 után is számos titkos házasság kötött Angliában, leggyakrabban különböző társadalmi rangú felek között, vagy ha át kellett menekíteni az előző házasságból származó vagyont (ami a Hercegnő családját tekintve elképzelhető indok), illetve egyszerűen csak elvi okokból, ha nem kívánták elismerni az egyház rendelkezési jogát a házasság intézménye fölött.<sup>98</sup> Antonio és a Hercegnő egybekelése mindhárom feltételnek megfelel. Shakespeare *Szeget szeggelje*, amelynek középpontjában két törvénytelen házasság áll, e jogszabály hatályba lépésének évében született (és nem melleleg ugyanabban az esztendőben, amikor Jakab békét kötött Spanyolországgal, újra fenyegető közelségbe került tehát a rekatolizáció lehetősége) – mint cselekményéből kitűnik, ha az ember elmulasztott megfelelni a gyakorta változó jogi formuláknak, az akár a fejébe is kerülhetett. Az *Amalfi hercegnő* más pontokon is érintkezik az egyházi joggal: Ferdinánd például katolikus hittételekre hivatkozva tartaná hűgát özvegyi státuszban, Antonio és a Hercegnő viszont református fogalmak szerint kezeli a gyászidőt és a második házasság lehetőségét.<sup>99</sup>

Maguk az egyházi bíróságok ugyanakkor a katolikus kánonra és a római jogra hagyatkoztak, megítélésük pedig ugyancsak vegyes volt: akadtak, akik szerint ezek az intézmények a pápa cinkosai, aki „már felnyergelte lovát, s csak az alkalomra les, hogy újból a hátára pattanjon”, mások úgy vélték (újabb összecsengés Ferdinánd lycanthropiájával), hogy az egyházi bíróságok hivatalnokai „kiéhezett és mohó farkasok”, akik „örömmel lakmároznak az emberen”.<sup>100</sup> A közönség nagy része tehát feltehetőleg nem bűnös vágytól vezérelt törvényszegésként ítélte meg a Hercegnő házasságát, hanem bátor és erényes tetteként – ő maga is hasonlóan fogalmaz („van, ki a veszélyt / torkon ragadva nagy tettekre képes”), sőt, a maga

<sup>97</sup> Martin INGRAM, *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570–1640* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 213.

<sup>98</sup> MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 113.

<sup>99</sup> Thomas RIST, *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England* (Farnham: Ashgate, 2008). Idézi: DESMET, „A Survey...”, 172.

<sup>100</sup> MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 114. és Richard COSIN, *An apologie for sundrie proceedings by jurisdiction ecclesiasticall* (London: 1593), idézi: MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 114.

sajátos fogalmi rendszerével nem egyszerűen érvényesnek, hanem *szentnek* nevezi, s megsértéséért Ferdinánd „a pokolban fog üvölni”.

A merész gesztus ugyanakkor hiába vált ki szimpátiát a nézőből (vagy Bosolából rajongást), ha a darab közegében észrevétlen marad. A Hercegnő a nyilvánosság előtt soha nem emeli föl magához Antoniót, aki így rangban és a házasságon belül is alárendelt marad; rajtuk (és Cariolán) kívül senkinek nincs tudomása arról, hogy megesküdték, a világ szemében bűnben élnek együtt, a szóbeszéd „nyíltan ringyónak” bélyegzi a Hercegnőt. Ez pedig csapdahelyzet: a kötelék nyílt felvállalása közelebb állna a kor jogszabályaihoz, enyhítené a közvélemény megítélését és megvédené őket a „bűnös kapcsolat” státuszától, de késlekedés nélkül beteljesítené a testvérek bosszúhadjáratát. E tudás híján viszont a köznép kurvának véli a Hercegnőt, Antoniót pedig (mivel a vagyona érezhetően gyarapodott) tolvajnak – jóllehet ez utóbbi pletyka később hasznosnak bizonyul, hiszen a Hercegnő lopás vádjával távolítja el őt a környezetéből: úgy biztosít számára egérutat, hogy senkinek sem jut eszébe kételkedni a vád jogosságában. Ő maga viszont (újabb csapda) éppen azzal válik bűnössé a közvélemény szemében, hogy házasságát sikerül eltitkolnia – az ugyanis, hogy több ízben állapotos volt, nyílt titoknak számít. A kor közvélekedése szerint titokban gyermeket szülni még nagyobb bűnnek számított, mint a titkos házasság.<sup>101</sup> A Hercegnő megpróbál elébe vágni annak, hogy a botrány kipattanjon, a kastélyába látogató Ferdinándnak említést tesz az „elterjedt és becsületébe vágó pletykáról”; egyrészt a közszájon forgó szóbeszédbe csomagolja az igazságot (mintha az hazugság volna), másrészt ezzel próbálja kipuhatolni, mennyit tud Ferdinánd. (A herceg a második felvonás végén megesküdtött, hogy fényt derít húga szeretőjének kilétére, de a harmadik felvonás elején, amikor a Hercegnő már kétszer is terhes volt Antoniótól, még mindig fogalma sincs róla, ki lehet az illető.) A herceg rágalomnak mondja a pletykákat, de ebből nem derül ki, mennyit tud valójában; a Hercegnő ezen a ponton már kénytelen fölfedni a titkot és érvekkal megtámogatni igazát (érvényes házasságba szült utódokat, nem pedig egy idegennek fattyakat), de az évekig tartó titkolózás után ez aligha sülni el jól. Nem mintha lehetett volna jobb döntéseket hozni; az irracionalitással szemben nincsen stratégia. Ezt látszik alátámasztani az a képtelenség is, hogy a Hercegnő hálósobájában tomboló Ferdinánd nem akar – vagy nem mer – leszámolni a titkos férjjel, holott tisztában van vele, hogy ott rejtőzik a közelben; „tudom, hallasz”, mondja az ajtó mögött reszkető Antoniónak, „azért jöttem, hogy fölfedhesselek”, de „ez oly heves hatással volna, hogy / mindketten elkárhoznánk”. Bosola

---

<sup>101</sup> DOLAN, „»Can this be...«”, 128.

segítségével persze napokon belül kideríti Antonio nevét; a hosszúra nyúló fenyegetőzéssel azt palástolja – önmaga elől is –, hogy képtelen szembenézni a férfival, aki a húgával hál.

Az újraházasodás intézménye önmagában is kettős megítélés alá esett a korban. Sokan hamleti undorral tekintettek az elhunyt hitveshez hűtlenné váló víg özvegyekre. „Ki ne utálkozna egy olyan asszony láttán, aki első férje halála után arra vetemedik, hogy egy másik után vágyakozzon, és megtagadja valódi jegyesét, Krisztust?“, teszi fel a kérdést az *Előírások keresztény asszonyok számára* szerzője 1529-ben.<sup>102</sup> Ahogy Barbara Todd rámutat: „mi mással szembesítene egy özvegy újabb házassága bármely férfit, mint tulajdon halálának fenyegető lehetőségével, illetve azzal, hogy azt követően egy másik léphet a helyébe?”<sup>103</sup> Shakespeare Színészkirálynője hasonlóképpen fogadkozik: „Másodszor öltem meg holt férjemet, / ha második férj csókol engemet,” maga is a megrendelő, Hamlet érveit visszhangozva: „Ne mondd, hogy szerelem; a te korodban / a vér izgalma csöndes, elfogadja / az ész ítéletét.”<sup>104</sup> Webster maga több passzussal egészítette ki Sir Thomas Overbury népszerű *Karakterológiáját*, többek között *Az erényes özvegyről* és *A közönséges özvegyről*; előbbi „egyetlen férfiban beutazta a világot, és figyelme immár az ég felé irányul”, utóbbi „férjének vége könnyeket szül, könnyeinek vége pedig újabb férjeket”.<sup>105</sup> Ferdinánd megállapítása („Kétszer csak a buja nők / mennek férjhez”) sokkal inkább megfelel a közvélekedésnek, mint húga epés válasza („a gyémánt becsesebb, / ha több ékszerész csiszolta”), utóbbi ugyanis éppen ezekre a sztereotípiákra reflektál: arra a hagyományos képzetre, amely a férfi kontrollján kívül eső nőt szajhaként aposztrofálja (amint ezt Ferdinánd rögtön igazolja is válaszával: „Szóval nagy kincs a kurva”). Másrészt a Hercegnő maga is csereszabatos értéktárgyként tekint magára, kvázi férfiszemmel; éppen ettől a gesztustól (hogy a saját szájából hangzik el) válik provokatívan több rétegű ítéletté.

A nő nemcsak szexuális értelemben értéktárgy. A modern özvegyi státusz első felbukkanásával egyidejűleg a vagyon továbbörökítésének kérdése is előtérbe került; sokan „inkább lehetőségként, mintsem akadályként tekintettek a »víg özvegy« sztereotípiájára: a második frigyesben a második férj testi örömet nyújt az anyagi javakért cserébe”.<sup>106</sup> Jóval kevesebb kifogás merült föl tehát, ha a második házasság a *férfi* szexuális vagy gazdasági

<sup>102</sup> Joannes Ludovicus VIVES, *A Very Fruteful and Pleasant Boke Called the Instruction of a Christian Woman* (London: 1529). Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 6.

<sup>103</sup> Barbara TODD, *The Remarrying Widow: A Stereotype Reconsidered*, in *Women in English Society 1500–1800*, ed. Mary PRIOR (London: Methuen, 1985), 54–92. Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 6.

<sup>104</sup> William SHAKESPEARE, *Hamlet*, III/2, ford. ARANY János (Budapest: Európa, 1984), 105; III/4, ford. NÁDASDY Ádám, in *Színház*, 1999. 10. drámamelléklet, 21.

<sup>105</sup> Thomas OVERBURY, *Characters* (1614), <http://www.eudaemonist.com/biblion/overbury>

<sup>106</sup> Jennifer Panek: *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 10–25. Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 6.

érdekeit szolgálta. A Hercegnő, noha úgy tekint magára, mint aki „vadonba indul, hol nincs ösvény”, korántsem jár el úttörőként. Egy másik ponton le is szögezi: „Miért ne lehetne férjem? Nem teremtek / ezzel új világot, s új szokást sem / hozok divatba.” Választása ugyanakkor azzal a lehetőséggel fenyeget, hogy a családi vagyon kikerül a fivérek ellenőrzése alól: nem tekinthető mellékkörülménynek, hogy a Bíboros a Hercegnő és Ferdinánd eltávolításával az örökség egyetlen birtokosa lesz, Antonio birtokait és a Hercegnő fejedelemségét „az egyház gyámsága” alá helyezik. A *Kár, hogy kurva* végén a Bíboros az összes élő és halott szereplő javait elkobozza, és „az egyház törvénye szerint” „a Szentatya birtokába veszi”; a *Nő a nőtől óvakodj* Bíborosa öccsének, a firenzei hercegnek nemcsak a vagyonát, de trónját is örökli; Webster Bíborosánál, aki világi címek birtokosa is, gyanítható, hogy nem a katolikus egyház, hanem saját vagyonát siet gyarapítani.

A Hercegnő az első felvonásban csakugyan rendelkezik a vagyonáról: a titkárára hagyja, amennyiben az feleségül veszi őt. A kor asszonyai közül ehhez kizárólag egy özvegynek van joga, ezzel az aktussal lép át a *feme covert* státuszába: volt férje vagyonának teljes jogú birtokosává válik<sup>107</sup> (a „kincsesbánya” tehát, amelynek Antonio is résztulajdonosa lesz, nemcsak a Hercegnő testét jelöli). Más kérdés, hogy a Hercegnő e színlelt végrendekezés során mindvégig férfiként lép fel; nem pusztán abban a tekintetben, hogy megkérdőjelezhetetlenül azonosítja magát a rangjával, de abban is, hogy parancsokat osztogat, ahogy a későbbiekben is ő hozza a döntéseket. Painter eredeti változatában a színlelt zarándoklat ötlete Antoniótól és Cariolától ered (a szobalánynak figyelmeztetnie kell úrnőjét, hogy ne váljon túlságosan függővé a férjétől). Webster a címszereplőnek adja át e döntést, gondosan ügyelve arra, hogy a korabeli jog és közvélekedés labirintusában a Hercegnő minél ellentmondásosabb színben tűnjön fel – azzal, hogy forrásaihoz képest jóval aktívabb döntéshozóvá teszi, határozott gesztusokkal mozdítja ki az áldozat státuszából. S bár a Hercegnő eljátszik a gondolattal, hogy házassága kedvéért sutba dobja a rangjával járó kiváltságokat és kötelezettségeket, még utolsó pillanataiban is leszögezi: „Én még Amalfi hercegnő vagyok”. A sokat idézett mondat nemcsak azt deklarálja, hogy személyiségétől (és rangjától) semmiféle megfélemlítés nem foszhatja meg, de azt is, hogy még most, az utolsó pillanatokban sem azonosítja magát Antonio feleségéként – nem vette föl választottja nevét, ellentétben első férjének nevével; innen a cím, amelyhez halálában is ragaszkodik.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> LUCKYJ, „Introduction”, 6.

<sup>108</sup> DOLAN, „»Can this be...«”, 125.

Webster nézőinek több kortárs asszony is eszükbe juthatott a Hercegnőről. Arbella Stuartot, Jakab király unokahúgát az uralkodó a Towerbe záratta (miután menekülni próbált, de elfogták, mint Websternél), mert engedélye nélkül kötött házasságot; végül Arbella (aki Erzsébet utódjaként megalapozott igényt formálhatott volna a trónra, ha ebben lett volna érdekelt, nem pedig a szerelemből kötött házasságban) szántsándékkal halálra éhezett a börtönben. Mártírhalála a kortársakat is megosztotta, egyesek szerint a király jogosan ítelt, hiszen Arbella döntése egyenértékű a felkent uralkodó elleni lázadással, míg mások – „nemcsak a drámaírók, a papok vagy a politikai gondolkodók” – a „törvényi lehetőséggel való visszaélésként”, végső soron a „beteljesült szerelemmel szemben” elkövetett „zsarnoki tettként” könyvelték el az uralkodói büntetést.<sup>109</sup> Arbella férje, William Seymour melleleg annak az Edward Seymournak volt az unokája, aki két emberöltővel korábban szintén törvénytelenül vette nőül a trónra szintén esélyes Lady Catherine Greyt; a kortársak joggal érezték, hogy a két eset mintha tükörképe volna egymásnak.<sup>110</sup> Stuart Mária közelmúltbeli bebörtönzése és kivégzése egyébként is alaposan áthangolta a színpadon börtönbe vetett asszonyok jelentéstartományát. Webster határozottan arra törekszik, hogy ezekben a jelenetekben megossza a közönség reakcióit, P. D. Collington szerint a Hercegnő mindinkább érdes, epés viselkedése „a legjobb esetben is szánalommal vegyes ellenszenvet” kelthetett a korabeli nézők körében.<sup>111</sup>

Szintén Jakabbal bonyolódott hosszas jogi huzavonába Lady Anne Clifford, amikor annak ellenére követelte magának atyja birtokait, hogy az utolsó pillanatban fogant végrendelet – a család férfiágának kedvezve – unokatestvérére hagyományozta őket. Mint Lady Clifford megjegyzi naplójában, „sokan elítéltek azért, mert nő létemre színt vallok egy ilyen kérdésben, de ugyanilyen sokan biztosítottak afelől, hogy tisztességgel és jogosan jártam el”.<sup>112</sup> Webster nem egyszerűen csak felhasználta a Hercegnőt és angol sorstársait (végső soron a jogaiért kiálló, autonóm nőt) övező kettős vélekedést, de arra is ügyelt, hogy a száműzetés-jelenetben mindkét oldal érveit elmondassa a nézővel legközvetlenebb kapcsolatban álló plebejus figurákkal, a két zarándokkal: fölemlegetik a Hercegnő „hitvány” házasságát és „laza erkölceit”, ugyanakkor „kegyetlenek” bélyegzik a Bíboros eljárását a „szabad

<sup>109</sup> Belinda Roberts PETERS, *Marriage in Seventeenth-Century English Political Thought* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004), 160.

<sup>110</sup> *The Letters of Lady Arbella Stuart*, ed. Sara Jayne STEEN (New York: Oxford University Press, 1994), 82–3. Idézi: Curtis PERRY and Melissa WALTER, „Staging Secret Interiors: The Duchess of Malfi as Inns of Court and Anticourt Drama”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 94.

<sup>111</sup> Philip D. COLLINGTON, „Pent-up Emotions: Pity and the Imprisonment of Women in Renaissance Drama”, *Medieval and Renaissance Drama in England*, 16 (2003): 162–191.

<sup>112</sup> *The Diary of Anne Clifford 1616–1619: A Critical Edition*, ed. Katherine O. ACHESON (New York: Garland, 1995), 84–5. Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 7.

fejedelemasszonnyal” szemben – fölvetve a kérdést, egyáltalán *létezh-e* ez a fogalom a patriarchális Európában.

A Hercegnőt övező egész, aggályos pontossággal fölfestett kettősség (egyszerre aktív döntéshozó és áldozat; egyszerre domináns és szubmisszív személyiség; egyszerre dobja el rangját és azonosul vele a végsőkig; egyszerre lengi körül az ateizmus szelleme és épülnek köré a szentség metaforái; egyszerre indul „imádkozni” és „átkozódn”), ami ugyanazon hőfokon tölti el csodálattal és rémülettel a darab szereplőit, megejtően rímel a darab kritikátörténetén végighúzó ellentmondásokra. Antonio darabnyitó szónoklata szerint a Hercegnő kétségkívül nem képviseli makulátlanul a társadalmi hagyományokból fakadó elvárásokat, de öntörvényűsége még e konvenciókat is jobb színben tünteti fel, s mintha előrevetítené a későbbi korok megítélését: személyében „homályba vész a múlt, / s fényt vet az eljövendő időkre”. Mary Beth Rose szerint a darab nem viseli el mindezen ellentmondások terhét, összeomlik alattuk, képtelenség ugyanis összeegyeztetni „a múltbeli konvenciókból és a jövőről alkotott fogalmainkból fakadó elvárásokat”; olyan, mintha „egyszerre kellene megfelelni két, egyaránt érvényes gondolkodás- és létezőmódnak”.<sup>113</sup> Ugyanakkor talán éppen arról van szó, hogy Webster – Mary Beth Rose-zal ellentétben – pontosan érzékeli, micsoda drámai energia szabadul fel két ellentétes „gondolkodás- és létezőmód” ütköztetéséből (s azt is, hogy a főhős ambivalens, jelenetről jelenetre változó nézői megítélése valódi színházi erőteret hoz létre); másrészt tudatában van annak, hogy maga az emberi természet sem működik másként. A Hercegnő (és Bosola) kettős vagy kaleidoszkópszerű létezése pontosan tükrözi, hogyan vergődünk egymásnak ellentmondó elveink, szempontjaink, ön- és világotlasataink között. A reneszánsz drámaírók nem kívánták feloldani a politikai, szexuális vagy színházesztétikai ellentmondásokat – ellenkezőleg, vadásztak rájuk és lubickoltak bennük. És nem rakták le a voksot egyik vagy másik érvrendszer mellett, hanem magát a konfliktust mutatták fel a maga emberi, gondolati, jogi, érzéki komplexitásában; ez egyszerre nyújt magyarázatot a korszak szinte képtelen színházi gazdagságára, és arra, miért záratta be az új parlament majdhogynem legelső intézkedéseként a színházak kapuit, amelyeket aztán a restauráció sem sietett újra kinyitni. S amikor végül megnyíltak, soha többé nem találtak vissza a Jakab-kor konfliktuskereső, nyugtalanító kérdések sorát megfogalmazó színházához.

A Hercegnő titkos esküvője nemcsak az autonóm nő teste és vagyona körüli feszültségeket helyezi drámai foglatatba. Jakab korrupciós botrányoktól, érdekházasságoktól, parlament és

---

<sup>113</sup> Mary Beth ROSE, *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 166.

uralkodó közti jogvitáktól terhelt Angliájában a *házasság* politikai metaforává vált. „Jognak és kiváltságnak el nem választható frigyben kell járnia, mint az ikreknek, örömük és gyászuk közös, osztoznak életben és halálban, s ha elválnak az egyik, a másik is vele hal”,<sup>114</sup> nyilatkozta ki 1610-ben Jakab, mintegy gesztusként a Parlament azon tagjai felé, akik a közjog semmibe vételével vádolták. S noha a tervezett paktum (amely szerint a király bizonyos előjogokról lemondott volna a Parlament támogatása fejében) végül nem jött létre, a politikai közbeszédben rögzült a metafora: „Táplálni kell a király s a Parlament közötti szeretetet, mert e hitvesi nyoszolyából még utód fakadhat, ha nem most, tán majd idővel”, szögezte le London közjegyzője ugyanabban az évben.<sup>115</sup>

A házasság az uralkodó és a Parlament közti ideális kapcsolat szimbólumává lett; ebben a kontextusban nemcsak Antonio darabnyító megjegyzése vált áthallásossá a korabeli néző számára a (francia) udvar „bölcös Tanácsáról, mely a királlyal / közölni meri a kor bűneit”, de Bosola Antonióról megfogalmazott dicsérete is (attól függetlenül, hogy feltehetőleg csak azt szajkózza, amit a Hercegnő éppen hallani akar tőle): „Hű államférfi az uralkodónak / mint cédrus, forrás mellett felszökő. / A forrás a fa gyökerét áztatja, s a fa / árnyékkal hálálja meg.” A korabeli néző a cédrus-hasonlat korábbi ellenmetaforájáról is (Ferdinánd és „bátyja is olyan, mint a pöcegödörből kihajtott szilvafa: kövér, roskadozik a sok gyümölcsötől, de senki más nem zabálhat róla, csak a hollók, szarkák meg a hernyók”) jó eséllyel Jakab kiváltságokkal gazdagon jutalmazott kegyenceire asszociált; e juttatások két esetben is uralkodói nyomásra létrejött érdekházasságok formájában valósultak meg.<sup>116</sup> S ezzel eljutunk oda, hogy mindezek egy sokkal átfogóbb metaforának ágyaznak meg: annak, hogy a Hercegnő Antonióval kötött házassága nemcsak konkrétan (a választásban rejlő személyes bátorságot tekintve), hanem átvitt értelemben is egy felvilágosult és politikai közgondolkodók által vágyott uralkodói attitűdöt jelenít meg; a fejedelem és egy tanácsadó – vagy tanácsadói testület –, még pontosabban tehát a Király és a Parlament egységét. A jogászokat tömörítő Inns of Court, amelynek Webster is tagja volt, többféle módon igyekezett befolyásra szert tenni az udvari politikában, mintegy sugallva, hogy ők maguk lehetnének e sokat emlegetett tanácsadó testület.<sup>117</sup> Más kérdés, hogy a vágyott új világrendet, amelyben az előrejutás érdemből, nem pedig származásból fakad, Amalfiban a titkár és a bérgyilkos hangoztatja leginkább; egy önérvényesítését tekintve impotens és egy irigységébe belebetegedett férfi.

<sup>114</sup> *Proceedings in Parliament 1610*, ed. Elizabeth Read FOSTER (New Haven: Yale University Press, 1966), II, 50. Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 9.

<sup>115</sup> *Proceedings in Parliament 1610*, II, 312. Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 9.

<sup>116</sup> LUCKYJ, „Introduction”, 9.

<sup>117</sup> PERRY and WALTER, „Staging Secret...”, 95.

Az *Amalfi hercegnő* első bemutatója és első kiadása között pontosan egy évtized telt el, és maga a címlap is jelzi, hogy Webster nemcsak javításokat, de kiegészítéseket is eszközölt a szövegen. Antonio monológja a francia udvar üdvös szokásairól például szinte minden kétséget kizáróan utólagos betoldás.<sup>118</sup> És bár egy mai előadás nem sokat kezdhet a Hercegnő házassága köré szerveződő politikai metaforákkal, megkerülhetetlen szempont, hogy a főszereplő lázadásával és bukásával Webster egy megválthatatlan politikai berendezkedés fölött is ítéletet mond.

A Hercegnő szexuális birtoklásának vagy meggyalázásának kérdésétől elválaszthatatlan az a korszakokon átvonuló képzet, hogy az uralkodó két testre oszlik, egy „politikai” és egy „természetes” testre, s hogy a halál pillanatában az előbbi elhagyja az utóbbit,<sup>119</sup> a kor jogtudománya szerint ez királyokra és királynőkre egyaránt érvényes, a kor orvostudománya szerint azonban a női test gyöngébb, esendőbb és mindenfajta romlásnak sokkal inkább kiszolgáltatott, mint a férfié. Azok a férfiak tehát (Antonio, Ferdinánd és Bosola), akik e test birtoklásáért, megmentéséért vagy elpusztításáért küzdenek, szimbolikusan az állam természetéről folytatott vitában is állást foglalnak – amint ezt a darabot nyitó, Webster által utólag beleírt politikai eszmefuttatások elő is készítik. A terhes Hercegnő alakjában kettéhasad ez a képzet, és egy női vérvonalon öröklődő, alternatív politikai berendezkedés lehetőségével fenyeget.<sup>120</sup> Antonio forráshoz hasonlítja a királyi hatalmat, és fölhívja a figyelmet e forrás megfertőződésének veszélyeire; e szerzői gesztus korántsem mellékes, a forrás ugyanis Erzsébet királynő közmegegyezésem szimbóluma.<sup>121</sup> Antonio tehát – felvilágosult közhivatalnokként és a Hercegnő majdani szeretőjeként – nemcsak Erzsébet királynőnek és Parlamentjének viszonyára reflektál, de a királynő vélt vagy valós szeretőire is. Webster azzal, hogy „a Szűz Királynő” felidézésével indítja a darabot, többszörös konnotációkkal gazdagítja az állapotos Hercegnő képzetét (a darab előzménynovellájában egyébként nincs szó terhességről) – egy másfajta politikai berendezkedés lehetőségével játszik el, és „az uralkodó két testének” szimbolikájára montírozza a férfiak által birtokolni kívánt fejedelemszorongó képét. Nem utolsósorban pedig nosztalgikus politikai gesztust tesz: Jakab egyre inkább

<sup>118</sup> John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. Leah MARCUS (London: Arden, 2009), 63-67. és 94. Idézi: LUCKYJ, „Introduction”, 10. és MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 117.

<sup>119</sup> bővebben: Ernst KANTOROWICZ, *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (New Jersey: Princeton University Press, 1957)

<sup>120</sup> Sid RAY, „So Troubled With the Mother: the Politics of Pregnancy in »The Duchess of Malfi«”, in *Performing Maternity in Early Modern England*, ed. Kathryn R. MCPHERSON, Kathryn M. MONCRIEF (Farnham: Ashgate, 2008), 17–28. Idézi: DESMET, „A Survey...”, 172.

<sup>121</sup> Hester LEES-JEFFRIES, *England’s Helicon: Fountains in Early Modern Literature and Culture* (New York: Oxford University Press, 2007). Idézi: CALLAGHAN, „The State of Art...”, 80.



korruptiótól szétrohadó, zsarnoki udvarával szemben egy átláthatóbbnak és erényesebbnek vélt rendszerre tekint vissza.

Mindez fordított előjellel is olvasható. Lee Bliss szerint a Hercegnő „az állam stabilitását teszi kockára tulajdon boldogsága érdekében”, ennél fogva „rossz uralkodó, aki a legkevésbé sem felel meg Antonio ideáljainak”.<sup>122</sup> Lisa Jardine szerint „Amalfi hercegnő, Hamlet anyjához hasonlóan, letér a kötelesség ösvényéről, és vágyból házasodik”, így „az erény idealizált tükörcképéből a kéjt hajszoló szajhává változik. Nem pusztán a testvérei látják annak, de sokáig a (színpadi és irodalmi) közvélemény is így állította be. (...) Attól a pillanattól kezdve, hogy érvényre kívánja juttatni saját szexuális függetlenségét, méltósággal ugyan, de elkerülhetetlenül halad a rituális büntetés felé, amit joggal érdemelt ki a közrend kirívó megsértése miatt.”<sup>123</sup> Jardine szerint ebben az értelemben az önazonosság emblematikus mondata („Én még Amalfi hercegnő vagyok”) sem felel meg többé egyetlen igazságnak; a Hercegnő „különféle sztereotípiákra hasadozik szét, amelyekben keveredik a bűnbánó szajha, a szűzies és gyászba borult fenség, a kötelességtudó anya és az egyetlen szerelmének elvesztését galambszelíd alázattal sirató asszony képze.”<sup>124</sup>

Amalfi hercegnőjének már a státusza is ritkaságszámba ment a kora újkori Európában: egy asszony, aki a saját fejedelemségében önálló politikai hatalmat gyakorol. És így, mielőtt még bármit is tenne, már kihívta maga ellen a sorsot: azzal az egyetlen gesztussal, hogy nem kér fivéréi gyámkodásából. A puszta léte tűrhetetlen. Hatalomhoz való viszony, politikai fikció, fertőzés, bomlás és szexus sűrűsödik egyetlen képletben: a rész magában hordozza az egészt, mint a matematikai fraktálok világában, a darab teljes gondolati mintázatát: a politikai és a szexuális hierarchia egymással összefüggő és egymást ismétlő rétegeit.

\*

A nők alávetett státusza a politikai és társadalmi hatalomgyakorlás központi feltétele. Az Erzsébet- és Jakab-kori drámairodalom *A makrancos hölgytől A fehér ördögig* hol óvatos rafinériával, hol vad provokációval firtatja ezt a képletet. A drámairodalom egyik legbizarrabb háztűznéző-jelenetében (Middleton *Nő a nőtől óvakodj* című darabjában) az ostoba Gyámfi és a szolgálja, Gennyesi lajstromba veszik a menyasszonyjelölt testi adottságait. Leginkább arról

<sup>122</sup> Lee BLISS, *The World's Perspective: John Webster and the Jacobean Drama* (Brighton: The Harvester Press, 1983), 145.

<sup>123</sup> Lisa JARDINE, *Still Harping on Daughters* (Brighton: The Harvester Press, 1983), 71.

<sup>124</sup> JARDINE, *Still Harping...*, 91.

kellene megbizonyosodniuk, nem ejtette-e már teherbe valaki, de erre nincs módjuk, úgyhogy aprólékosan megvizsgálják a lány haját, szemét, orrát, a fogait, a járását, úgy vonultatják fel-alá a színpadon, mint egy lovat, egyikük négykézlábra ereszkedve még a szoknyája alá is benéz, miközben egymást röhögtetve számolnak be arról, hányszor csinálták ugyanezt a városi emelvények deszkái alatt lapulva. Két gátlásos, idétlen kamasz csaholja körbe a nőt, mint egy-egy reneszánsz Beavis és Butthead, bohóctréfa a pornográfáról (maga a jelenet nem pornográf), de a férfitestbe ragadt kiskamasz mohó, rémült voyeurizmusa és a birtokbavétel agresszivitása torkunkra forrasztja a nevetést. És a darab többi szereplője korántsem ilyen gátlásos: a város Hercege a díszfelvonulás közben kiszúr egy ismeretlen nőt egy erkélyen, és másnap megerőszakolja; még később aztán feleségül is veszi, mert rájön, hogy a politikai hatalom stabilitása érdekében szüksége van a házasság és az egyenjogúság látszatára.

A férfiak „behatolnak a termékenység birodalmába, az egyetlen fizikai értelemben vett hatalmi területre, amellyel a nők rendelkeznek; mintha egyszerre akarnának tudást szerezni a női testről és ellenőrzést gyakorolni fölötté, különös tekintettel a szaporítószerv státuszára”.<sup>125</sup> A Jakab-kor patriarchális koordinátarendszerében a nők „a másik” misztériumát képviselik, és ezt a „titkot” az orvostudomány, az anatómia, a jog vagy a vallás eszközeivel, de el kell venni tőlük. E gondolatmenet bizarr betetőzése a *Kár, hogy kurvában* az állapotos Annabella szívének kivágása és „gyümölcsöző méhének felszántása” – Giovanni, aki az Eget üresnek találta, húga iránti szerelmében véli felfedezni a hiányzó misztériumot, de sajnálatos módon szó szerint érti a kedvelt toposzt, amely szerint a lélek a szívben fészkel, ezért apjuk törével, mint tulajdon fallikus meghosszabbításával, a darab végén ki is veszi belőle. E perverz voyeurizmusnak megfelelően a Hercegnő soha, egyetlen pillanatig sincs egyedül a színpadon, állandó felügyelet alatt áll, s noha „öt magát a szó szoros értelmében nem boncolják fel, terhessége egyszerre avatja őt a megbabonázott érdeklődés és az undor tárgyává”.<sup>126</sup> Utolsó parancsával („lélegzetemmel tetszések szerint bánjatok, de testemet adjátok szolgálóimnak”) végül kiszabadítja magát e maskulin felügyelet alól.

A kora újkorban nem volt könnyű megbizonyosodni a terhesség ténye felől (az apa személyéről nem is beszélve). „Az anya testét átláthatatlannak vélték; homályos,

<sup>125</sup> Sonja FIELTIZ, „Testing the Woman’s Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama”, in *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University* (Passau: Verlag Karl Stutz, 2001), 44.

<sup>126</sup> Ellen CALDWELL, „Invasive Procedures in Webster’s »The Duchess of Malfi«”, in *Women, Violence, and English Renaissance Literature: Essays Honoring Paul Jorgensen*, ed. by Linda WOOLBRIDGE and Sharon BEEHLER, 149–186 (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003), 163.

megfoghatatlan folyamatok zajlottak benne, amelyek értelmezhetetlenek maradtak.”<sup>127</sup> Az érintett nő tanúságtétele a saját testében lezajló változásokról „szükséges, de teljességgel megbízhatatlan” forrásnak számított.<sup>128</sup> Még a kétségbevonhatatlan jelek is (megélénkült mozgás, felfokozott étvágy, megnövekedett has) gyakran tévesnek bizonyultak, mint Tudor Mária királynő többszöri álderhessége alkalmával; a fiziológiai tünetek őt is, orvosait is félrevezették. Mindez nemcsak arra nyújt magyarázatot, hogyan volt lehetséges a Hercegnő terhességét ilyen sokáig titokban tartani, de valamelyest arra a pánikra is, amely az apán és az anyán is eluralkodik, mihelyt a gyanú kétségtelen tényé válik. *A kár, hogy kurva* szereplőit is hasonló váratlansággal éri Annabella teherbe esése, holott a szerelmesek – mindkét darabban – legalábbis számíthattak volna rá, hogy előbb-utóbb bekövetkezik.

Az orvoslás és az anatómia (kizárólag férfiak által gyakorolt) tudományának 17. századi térnyerésével aztán egyre kevésbé lehetett a női testet olyan titoknak vélni, amelynek a nő (és csakis a nő) a birtokosa. Ahogy a továbbra is esetleges és spekulatív anatómai tudás terjedt, úgy vált fokról-fokra maga a *nő* e titokkal azonossá;<sup>129</sup> örök talánnyá, amely egyszerre versben megénekelte, csodás misztérium és nyugtalanítóan zavaros enigma, amit el kell pusztítani, hogy a feloldhatatlanságából fakadó fenyegetést semlegesíteni lehessen. Egyazon skála két végletéről van szó: egy olyan korban, amelyben a szüziesség az elérhetetlen, birtokba vehetetlen teljesség jelképévé deformálódik, az arc kozmetikája a múlandóság hazug álcájává, s az anyaság a halál elkerülhetetlenségét rejti magában, a női test (főleg, ha szuverén személyiséggel párosul) puszta önmagában is kifejezi az alapvető hasadást matéria és szellem, vágy és tisztaság, erő és gyöngeség, szépség és rothadás között. A nő teste maga a „szakadék, amely a két ősi erő, a szexuális vágy és a halál kölcsönhatása nyomán feltárul”.<sup>130</sup>

Robert N. Watson hívja föl a figyelmet arra a képzetre, amely a reneszánsz drámairodalom jelentős részét áthatja: a férfiak fogalomrendszerében a halott feleség különösképpen összemosisdik az ideális feleség képzetével, ugyanis „az erényes hitves minden jellemvonása – hallgatag, hűvös, tartózkodó és passzív – megdöbbenő hasonlóságban áll a halottak jellemvonásaival”.<sup>131</sup> Egy halott hitves alabástromszobra (a Hercegnő visszatérő víziója arról, milyennek látja őt környezetét) vagy síremléke hideg, mozdíthatatlan és mindenekelőtt erényes

<sup>127</sup> Eve KELLER, *Generating Bodies and Gendered Selves: The Rhetoric of Reproduction in Early Modern England* (Seattle: University of Washington Press, 2007), 134.

<sup>128</sup> DOLAN, „»Can this be...«”, 127.

<sup>129</sup> Katharine PARK, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection* (New York: Zone, 2006), 77–120. Idézi: DOLAN, „»Can this be...«”, 127.

<sup>130</sup> Aspasia VELISSARIOU, *Female Fetishised Deaths in Jacobean Tragedy* (Athens: University of Athens, Greece, 2013), 202.

<sup>131</sup> Robert N. WATSON, *The Rest Is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), id. VELISSARIOU, *Female Fetishised...*, 199.

– ellentétben az élő asszonyokkal, akiknek forr a vérük, s akármilyen erényesnek tűnnek, potenciálisan állhatatlanok. Az élő asszony „változékony, már jelentésében is ambivalens, szükségképp valamely emblemikus szerepet tölt be vagy próbál meg palástolni (házasságtörő, szent, mindkettő, egyik sem)”, a halála viszont végre rögzíti e higanyszerű változékonyt, s „feloldja mindazt a hazugságot és fondorlatot, amelyet pusztá létezésének tulajdonítanak”.<sup>132</sup> A hitves holtteste vagy síremléke garantálja a nő állandóságát, mivel megszünteti e folytonos oszcillálást a két szélső lehetőség között. A hullán végre kiismeri magát az ember.

Mindehhez nincs szükség bosszúra, merényletekre vagy kurvákra, anélkül is áthatja a mindennapok szövetét – az elvekké szelídített kataklizmák a legjobb házasságok mélyén és a legönzetlenebb férfiak szívében is ott lappanganak. Thomas Heywood főművében, *A jósággal meggyilkolt nőben* mindenki nagyszerű ember: a megcsalt férj, a szeretővé avanszált házibarát és Anne, a csábításnak jobb meggyőződése ellenére engedő ifjú feleség. Sir Frankford imádja hitvesét, akiről már az esküvő pillanatában mindenki leszögezte, hogy szerelmében „engedelmes, kötelességtudó”, „szerénysége anyai hozomány”, s a lány „nem nyűg, kölönc”, mint annyi más asszony. A szeretőket örökös lelki furdalás gyötri, mert mindketten rajonganak az őket tenyerén hordozó Frankfordért. Ebből következőleg a titkos viszony elhálása és leleplezése után is tombol a jóság: Frankford megvetően futni hagyja a szeretőt (aki a későbbiekben önvádtól mardosva bolyong az országúton), majd kardját leeresztve kijelenti, inkább „kedvességgel végzi ki” hitvesét; ruháival, bútoraival és legkedvesebb cselédeivel felszerelve egy vidéki luxuskastélyba viteti, azzal a meghagyással, hogy sem őt, sem gyermekeit nem láthatja többé. A civilizált válás hevében azért még behozatja a karon ülő kisdedeket, hogy az „arcukra írt szégyent” látva anyjuk „könny-esőt hullasson”.

Egy másik aranyifjú eközben verekedésbe keveredik Anne bátyjával és megöli két emberét, ezért mellét verdesve börtönbe vonul, ahonnét kiszabadul ugyan, de hamarosan ismét rács mögött találja magát, miután egy rosszakarója adósságokba keverte. Ezúttal a hűgát kell felkínálnia, hogy szabaduljon, amit meg is tesz, elvégre húga sem kívánhatja őt „ellensége adósaként kimúlni”. A végkifejletben a társadalmi struktúrába kódolt szerepek érvényesülnek, továbbra is az erényben való szüntelen tapicskolás jegyében. A fokról fokra széthulló Anne, mielőtt még beköltözne a luxuskastélyba, ahová száműzték, kedvenc bútorai és cselédei közé, üzenetben értesíti férjét arról – mivel ő maga „nem méltó / gonosz nyelvére venni a nevét” –,

<sup>132</sup> Elisabeth BRONFEN, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992), id. VELISSARIOU, *Female Fetishised...*, 204.

hogy többé nem vesz magához ételt vagy italt. A kora újkori Angliában a női böjtöt az engedelmesség, a tisztaság és az erény jelének tekintették, míg a falánkságot a szexuális vágygal hozták összefüggésbe; több traktátus szerzője javasolta, hogy a böjt képezze a női neveltetés részét, mert ennek nyomán jobb feleség és anya válik belőlük.<sup>133</sup> A darab fináléjában ennek látjuk réműletes apoteózisát. Az Anne halálos ágya köré gyűlt népes társaság (köztük az addig passzív-agresszíven távol maradó férj) meghatva közli a haldoklóval, hogy „bár csorba esett tiszta neveden”, „de tiszta szívvel halsz meg”; Frankford megbocsát a feleségének (akivel mindvégig kölcsönösen imádták egymást, most is), majd azt indítványozza a kibékülésükben könnyek közt gyönyörködő jelenlevőknek, hogy „hullassunk testére gyász-könnyeket”. Anne nem bukott nőként, hanem megdicsőülve távozik az élők sorából; igaz, hogy az ágya körül felsorakozott férfiak nem látták, amint röviddel korábban tönkrezúzott lélekkel, a napokon át tartó sírástól legyengülve az öngyilkosság mellett döntött, de most, halálában tisztább és erényesebb, mint valaha. Most engedelmes csak igazán.

A másik lány – akinek bátyja börtönbe került – olcsóbban megússza: a józan ész jegyében hozzámegy a zsarolóhoz (de az is lehet, hogy őszintén beleszeretett). Ami Anne szeretőjét illeti, ő megállapítja, „bármily csüggesztő” is most a helyzete, egy másik városban újabb hasznos ismeretségeket köthet: „az udvarig jutok, ha visszatérek”, szögezi le, vagyis boldogan él, amíg meg nem hal. Mindez kétségbeejtő ellentétben áll a halálos ágyán rajongóival körülvett Anne öngyűlöletével: „Volna szíves / számalomból, emberi irgalomból / megfogni egy hitvány ringyó kezét?”,<sup>134</sup> kérdezi férjétől utolsó leheletével. Vagyis Heywoodnál maga a morál válik pusztítóvá és önpusztítóvá, mint Middletonnál Vindice (egyébiránt jogos) bosszúvágya. A *jósággal meggyilkolt nő* szereplői megállás nélkül azzal vannak elfoglalva, hogy ők maguk mennyire jók, még ellenségeiket és félrelépő feleségüket is tisztelik – noha mindennek több köze van a maszturbációhoz, mint bármiféle valós erényhez. Ha mindenki ennyire jó, akkor a társadalmi közmegegyezésben kell rejtőzzék a probléma. Heywood úgy tesz, mintha melodramát írna, de annak összes eszközét kíméletlen, torz tükörként fordítja a nézők felé, akiknek egy része egész biztosan nem azt kapja, amire számított – amint erre a darab Prológusa és Epilógusa kajánul fel is hívja a figyelmet. És az sem kérdéses, hogy a címben foglalt két hatásvadász szóból („*kindness*” és „*killed*”) melyikre esik a nagyobb hangsúly.

<sup>133</sup> Christopher FREY and Leanore LIEBLEIN, „'My breasts sear'd': The Self-Starved Female Body and 'A Woman Killed with Kindness'”, in *Early Theatre* 7, 1 (Toronto: Victoria University, 2004), 45–66.

<sup>134</sup> Thomas HEYWOOD, *Pusztító szeretet*, ford. NEMES NAGY Ágnes, in *Angol reneszánsz drámák II.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 10, 11, 60–61, 63, 71, 73, 76, 78.

A reneszánsz művészet úgy fest portrét a női szépségről, hogy feloldja a benne rejlő inherens fenyegetést, részekre, szépséges és élettelen tárgyakra tördeli, liliomokká és gyöngyökké, mint Petrarca szonettjei, vagy mint Rómeó, egészen testetlenné: fénné, amely a Napból vagy a csillagokból sugárzik. A szerelmi szonettek lajstromba veszik az imádott nő nyakát, vállát, száját, természeti elemekhez hasonlítják és költői jelzőkkel látják el a vágyott testrészeket, hogy zavartalanul és külön-külön isteníthessék őket – s eközben észrevétlenül megszüntetik a nőt, mint *egészet*; csecsebecsékké boncolják, amelyekben immár nem a vágy veszélyes tárgya tükröződik, csupán a rajongó férfitekintet szemléli önmagát.

Ezt a lajstromba vételt parodizálja okos iróniával Olivia a *Vízkeresztben*, amikor közli Cesarióval, hogy „listát és kimutatást” fog közzétételni saját szépségéről – ajkáról, nyakáról, álláról és két szürke szeméről („héjával együtt”) –, s nem csupán azért, hogy felhívja a különös ifjú figyelmét tulajdon szellemességére. Illiriában, ahol megütközést kelt, hogy egy fiatal és gazdag nő nem fogad férfiakat, sőt fátyollal rejtje el arcát a világ elől, miközben a szomszédos herceg már eldöntötte, hogy birtokba kívánja őt venni (függetlenül attól, hogy ő maga mit gondol erről), Olivia gesztusa határozott állítás arról, hogy többnek tekinti magát e zavaros vágyak tárgyánál (s hogy megvan a véleménye a divatos férfiszonettek nőképéről). Ezzel párhuzamosan Orsino herceg is ízekre szedi a grófnőt, trónokhoz hasonlítja szívét, agyát, máját (ahol a kor felfogása szerint a szenvedély fészkel), és leszögezi, hogy „édes perfekcióit”, e sok üresen álló trónt egyetlen királlyal, vagyis saját magával „tölti majd tele”. Mindezt a legcsekélyebb irónia nélkül (az irónia itt Shakespeare-é, aki szabályos szonettformába csomagolja Orsino követelőző vágyfantáziáit).

Orsino szépelgése mögött is az áll, hogy Olivíát – aki fekete ruhája és fátyla révén maga is egyfajta halálszimbólummá változtatta magát – személytelenítse, kivonja a képletből őt magát, hogy lehetőleg ne maradjon más, mint a vágyott testrészek és a feketébe burkolt, arctalan alak, amit imád. Ennek ellenére nem mer a közelébe menni, követek útján tárgyal vele. Az egyikbe beleszeret. Az utolsó jelenetben mindkettőt meg akarja ölni; Olivíát azzal fenyegeti, hogy mint egy csapdába esett rabló (ennek látja magát), úgy végez majd vele, Violát pedig (akit akkor engedett magához intim közelségbe, amikor még fiúnak vélte) „báránként áldozná föl” sértett kisémmizettségében. Ha a *Vízkereszt* tragédia lenne, a tomboló Orsino Giovanniként szeletelné föl Violát, aztán mint Ferdinánd, meghatottan csodálná a holttestét. Shakespeare mindannyiuknak ad egy esélyt a felnőttiségre. De a világot, amelyben szereplői élnek, akkor is szonettekben fantáziáló, zavart szexuális irányultságú férfiak uralják, akik legelőször a törhöz nyúlnak, ha vágyaik tárgya élő, kiszámíthatatlan nővé változik.

Ez a vágyfantázia ölt szélsőséges formát azoknak a férfihősöknek az esetében, akik a rajongott, birtokba vehetetlen vagy meggyalázott szépség holttestét emelik piedesztálra, fetiszizálják, nemritkán azt követően, hogy ők maguk pusztították el – a reneszánsz bosszútragédiákról szóló diskurzus, találó kifejezéssel, úgy nevezi ezt az aktust, „műalkotássá gyilkolják”,<sup>135</sup> egyszerre téve idézőjelbe és erősítve meg azt a nőképet, amely e bálványimádat tárgyának pusztulásához vezetett.

A *Lady tragédiájában* két nő hűségét is próbára teszik; az egyikből sikerül kurvát csinálni, mielőtt egy véletlen baleset folytán életét vesztené, a másik végez magával, hogy erényét védje, de hiába: holttestét vőlegénye és a kéjsóvár zsarnok is prostituálja. Egyikük bársonyba öltözteti, hogy erőszakot tegyen rajta, a másik (látszólagos) életre sminkeli, de közben méreggel keni be ajkát, hogy a zsarnokkal végezzen – s közben egyikük sem bír betelni a mozdulatlan, sápadt szépség csodálatával, éppúgy rajonganak érte, mint Heywoodnál a haldokló Anne köré gyűlt férfiak. A hullát végül a győztes, az egzaltált vőlegény ülteti maga mellé a trónra, miközben a Lady kísértete – a testtől elszakított lélek – ugyanabban a bársonyruhában, tehetetlen rémülettel nézi végig a performanszt, megkettőzve, mint egy rémálomban.

A *Kár, hogy kurvában* Giovanni hosszasan gyönyörködik hűga „holtan is tökéletes” testében, miután éppoly kíméletlenül szedte ízekre, mint gyóntatóatyja érveit a bűnről, s amikor Annabella törhegyre tűzött szívével, mint valami vallásos ereklyével, bemasírozik a bosszúszomjas férfiak bankettjére, láthatóan meg van győződve róla, hogy esztétikai vagy filozófiai értelemben remekművet alkotott. A *bosszúálló tragédiájában* Vindice szofisztikált műgonddal sminkeli és cicomázza halott szerelme koponyáját, akár egy fordított Hamlet („hallottam hírét, festjük is magunkat”); az egész darabban árad belőle az anyját vagy hűgát sem kímélő nőgyűlölet, de ebben az aktusban megnyugodni látszik. Rajongó lelkesedéssel ecseteli a *mostani* Gloriana erényeit, aki végre nem hazudik dús idomokat sem a férfiaknak, sem „a férgeknek a sírhalomban”, valóságos installációt készít belőle, mint áldozatukból a tévés sorozatgyilkosok, úgy nyugtatja és becézi, mintha kedvesét tartaná a karjában, s miközben fátyolt húz a koponyára (hogy a megölni kívánt Herceget csapdába csalja vele), úgy tűnik, lélekben feleségül is veszi. Giovanni és Vindice is olyan, mint egy könyékig véres Pygmalion: az élő nők autonóm személyisége veszélyérzettel tölti el őket, de az általuk létrehozott műalkotásban végre biztonságosan szerethetik önmagukat.

---

<sup>135</sup> „Killed to art”. A kifejezés Sandra GILBERT és Susan GUBAR *The Madwoman in the Attic* c. könyvében jelenik meg először (New Haven: Yale University Press, 1979, 14-17.), és vissza-visszatér a Webster, Middleton és Ford munkásságát elemző diskurzusban.

A reneszánsz dramaturgia gyakran folyamodott ahhoz az eszközhöz, hogy nőalakjainak súlyát a férfiak róluk szőtt monológjain, belőlük fakadó akcióin keresztül teremtsék meg.<sup>136</sup> Elképzelhető, hogy erre a nőket alakító fiatal férfiszínészek szolgáltattak okot, az a kettős készlet, hogy a szükségesnél ne beszéltesék őket többet (hiszen akkor lelepleződne a serdülő fiúk keltette illúzió), ugyanakkor megmaradhasanak drámai értelemben vett főszereplők. E praktikus célszerűség apróságának tűnik a nőket övező, roppant léptékű ambivalenciához képest, de további magyarázatot nyújt arra a mániákusságba hajló érdeklődésre, amely a bosszútragédiák férfinőseit fűti, s amelyben szinte észrevétlenül ér össze a nők idealizálása, piedesztálra emelése és a nőgyűlölet. A nők hallgatnak (vagy keveset beszélnek), ettől egyszerre válnak gyanússá és kifürkészhetetlenné, a férfiak pedig túlfoglalkozzák ezt az enigmát. De Webster ebben sem a kánon szerint járt el: *A fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* két női főszereplője minden, csak nem szükséztavú. A színésznők jól járnak ezzel, a szerepek pórul: a szellemes, igaza mellett érvelő nő még dühítőbb rejtély.

Laurie E. Finke szerint Malfi olyan helyé vált, ahol minden nő „jel”, amelyet „megfejtani” vagy „interpretálni” kell, hogy végre összhangba kerüljön a férfiak értelmezte világgal; a darab központi „jele”, a Hercegnő, mégis feloldhatatlan titkosírás marad a darab összes férfiszereplője számára.<sup>137</sup> E hasadás vagy ambivalencia a darab kritikátörténetén is végigvonul: akad, aki szerint a Hercegnő olyan „nemesasszony, akinek leginkább tulajdon háztartásáért illene felelnie”, mások szerint „puszta kéjenc”, aki „fölforgatja a társadalmi rendet”, „női és uralkodói kötelezettségeinek egyaránt elmulaszt eleget tenni; előbbinek akkor, amikor elsőként szólal meg” Ferdinánd vagy Antonio jelenlétében, „utóbbinak akkor, amikor rangon alul választ társat”. Egy újkori olvasat szerint „nehéz ellenállni annak a gondolatnak, hogy Júlia szerepe valójában a Hercegnő viselkedését kommentálja; testvérek ők, sugallja Webster, hiszen rokon szenvedélyeik hasonló következményekkel járnak”.<sup>138</sup> Ha már Webster Júliával kapcsolatos szándékait firtatjuk, Kathleen McLuskie észrevétele gonoszabb (és ettől dramaturgiaiailag ésszerűbb) színben tünteti fel Júlia szerepét: mindkét nő letért „az erény egyszerű útjáról”, de „Júlia megoldását a dráma férfialakjai sokkal inkább elismerik”; „az ő szexualitását el tudják fogadni, mert – mint azt az első felvonás második jelenetében vele élcélődő férfiak szavaiból kivehetjük – egy öregember feslett hitveseként belefér a

<sup>136</sup> David CARNEGIE, „Theatrical Introduction to The Duchess of Malfi”, in *The Works of John Webster*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 417.

<sup>137</sup> Susan MCCLOSKEY, „The Price of Misinterpretation in The Duchess of Malfi”, in *From Renaissance to Restoration: Metamorphoses of the Drama* (Cleveland: Bellflower Press, 1984), idézi FINKE, „Painting Women...”, 364.

<sup>138</sup> BOKLUND, *The Duchess...*, 91. Továbbá Clifford LEECH, *John Webster: A Critical Study* (London: Hogarth Press, 1951), 69, 75.



konvencionális kategóriába.”<sup>139</sup> Aki már az első házasságában is kurva – és a hatalom birtokában lévő férfiak eszerint is élnek vele –, elfogadhatóbb, mint aki a második házasságában próbál szentté válni.

A rejtvénynek csak elemzői szemmel akad megoldása, a darab világában nincs feloldás. Amikor Cariola tulajdon halott, galériában függő arcképéhez hasonlítja a Hercegnőt, ugyanazokat a képzeteket erősíti meg, amelyektől úrnője az egész darab folyamán függetleníteni próbálta magát; hogy hiába próbált önálló vágyakat vagy gondolatokat artikulálni, a pusztá teste (és mindaz a fogalmi rendszer, amely hozzá tapad) ékesszólóbban beszél, mint ő maga. Saját portréjává válik, tulajdon idealizált alakjának „jelévé”. „Műalkotássá ölték”, bebörtönözték a képzetek, a szent és a kurva, amelyeket kreáltak belőle; „azok a képek, amelyek sokkal inkább a festő saját félelmeit és rögeszméit visszhangozzák, mint őt magát”, a portré tárgyát.<sup>140</sup>

Az utolsó felvonásban a Hercegnő testetlen visszhangként jelenik meg, amelynek egyetlen eszköze az, hogy a színpadi szereplők mondatait ismételgeti, korábbi epés, szarkasztikus önmaga fakó emlékeként. Laurie Finke azt írja, amennyiben a nőknek tulajdonított legélesebb fegyver a nyelv, úgy ez a fegyver a férfiak számára örök, nem szűnő fenyegetést jelent; Hélène Cixous-t idézi, aki szerint a férfi kasztrációs félelmeit a nőre vetíti, s ezt a szorongást fordítja visszajára a lefejezett nők képzetében.<sup>141</sup> Webster beszéd és hallgatás köré szerveződő hasonlatai, a Hercegnő idealizált képe vagy alabástromszobra (amely fennen hirdeti erényeit, de nem beszél), Ferdinánd örökös késztetése, hogy beléfojtsa a szót, s a kivégzés aktusa, amellyel végül konkrétan belé is fojtja, egyaránt arra irányul, hogy kizárja őt a „lényegében fallocentrikus”<sup>142</sup> nyelvből; erre utal hűgával folytatott dialógusában az „ángolnyszerű testrészt” (a falloszt) a „széptevésre” alkalmas „nyelv”-vé szelídítése, mint ahogy később arra szólítja fel hűgát, hogy vágja ki tulajdon nyelvét. A hallgatásra kényszerített Hercegnő életében is tehetetlen volt, halálában pedig szó szerint megfosztják a nyelvtől; elhallgattatásában ugyanaz a szexuális feszültség mutatkozik meg, mint Shakespeare-nél Desdemona megfojtásában, Lavinia nyelvének kivágásában (neki a kezét is lemetszik, hogy írni se tudjon), vagy Middletonnál Vindice aktusában, amellyel menyasszonyát, Gloriánát tulajdon vigyorgó és néma koponyájára redukálja. Webster másik nagy olasz tragédiájában, *A fehér ördögben* egy egész jogi apparátus szerveződik, hogy a szexuális autonómiája miatt bíróság elé állított

<sup>139</sup> Kathleen MCLUSKIE, „Dráma és szexuálpolitika”, ford. SZÁNTÓ Judit, in *Színház* 24, 4 (1996): 18–22, 22.

<sup>140</sup> FINKE, „Painting Women...”, 366.

<sup>141</sup> Helene CIXOUS, „Castration or Decapitation”, *Signs* 7, 1 (University of Chicago Press, 1981): 41–55, 43.

Idézi FINKE, „Painting Women...”, 366.

<sup>142</sup> FINKE, „Painting Women...”, 366.

Vittoriától a saját perében elvegyék az érvelés lehetőségét. Heywood hősnője maga bélyegzi ringyónak magát, akinek nem ildomos közvetlenül férjéhez szólnia. A Hercegnő, mielőtt megölnék, udvariasan magába fojtja a szót: nem szeretné hóhérját „legfőbb asszonyi hibájával”, a fecsegéssel untatni.

A tanulság, mint a reneszánsz tragédiákban általában, a katasztrófát túlélő férfiak szájából hangzik el.

## Nárcisszusz tükre

A reneszánsz dráma kétségkívül tobzódik az orvosi precizitással vizsgált szexuálpatológiai kórképekben (nem véletlenül nevezte Fordot Virginia Woolf analitikus pszichológusnak),<sup>143</sup> de nem éri be azzal, hogy ezekből egy mai értelemben vett „megfejtés” rajzolódjék ki, egymást feltételező okok és okozatok lineáris ösvénye, amelyen végigsétálva a színész és a rendező abszolválhatja a szerepet. Sokkal inkább egyfajta hálózatról van szó, felvillanó képek, utalások, asszociációk mátrixáról, álmokba, hiedelmekbe, a közös tudattalanba temetett jelképek láncolatáról, amely leginkább egy korai szürrealista filmre emlékeztet.

Antonio, miközben úrnője erényeit magasztalja a darab expozíciójában, olyan tükörnek festi le a Hercegnőt, amely mások számára is irányadó: minden asszonynak el kell „törnne hízelgő / tükrét, hogy az ő alakját öltse fel”. A *glass* nemcsak tükröt, hanem üveget is jelent: amikor Ferdinánd vagy Bosola az utóbbi értelemben használja, keresztül akar nézni ezen az üvegen, hogy a Hercegnő titkait kifürkéssze – a testieket és a rejtett szándékokat egyaránt. Webster és a darab férfiszereplői komoly fogalomkészletet mozgósítanak, hogy rajongásuk, gyűlöletük vagy féltékenységük tárgyát vonásain, ruházatán vagy testén keresztül definiálják. Több ez, mint pusztán kémkedés, Bosola és Ferdinánd tekintete például távollétében is rögeszmésen a Hercegnő testére irányul („mindhárom állapotban, amelyben a női ruhába bújt test szemügyre vehető: szex közben, terhesen és halottként”),<sup>144</sup> de miközben az ő titkainak mélyére kívánnak hatolni, saját önképük lesz az, ami változáson megy keresztül.

Bosola világában az embert születésétől fogva „tetvek és férgek” falják; noha „folytonosan / egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / kelmékbe” – vizsgálata így egyszerre ontológiai természetű és a testvérek parancsainak kényszerű végrehajtása. Ferdinándéhoz hasonló utat jár be: egyszerre irányul a külső ruházatra és amögé, a „kerítő abroncs-szoknyára”, amely nélkül meglátta volna már, „hasában a csemete hogy ficáncol”, vagy „bő köntösére”, amely azért is laza – *loose* –, mert elrejti, hogy viselője állapotos, de a könnyűvérű nők erkölcsi lazaságára is utal vele (ugyanazt a kifejezést használja Petruchio, amikor Kata túlságosan kihívó ruhatárát kárhoztatja).<sup>145</sup> E feslett hajlamot aztán durvább viselettel ajánlja megregulázni („kényes bőrére szőracsuhát adass”). Ferdinánd – saját

<sup>143</sup> WOOLF, „Jegyzetek egy...”, 194.

<sup>144</sup> ENTERLINE, „»Hairy...«, 86.

<sup>145</sup> „*loose-bodied gown*” – Nádasdy Ádám fordításában „csípőben laza ruha”, de feltételezhető, hogy itt is mindkét értelemben olvasható. WILLIAM SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, in *Drámák*, 105–234 (Budapest: Magvető, 2001), 204; *The Taming of the Shrew* (New Haven and London: Yale University Press, 2005), 122.

tébolyának stációitól függően – hol minden bűnét elrejtő sötétségbe, hol vakító fénybe kívánja ezt a testet, és úgy átkozza el, mintha az valamely, tulajdonosától független objektum volna (*Damn! that body of hers*). Bosola hasonlóan rögeszmés vizsgálódása során a terhesség külső jegyeit is aprólékosan számba veszi („okádik, / émelyedik, szemhéja viselős kék, / orcája sápad, dereka kövérebb”), és amikor vizsgálata tárgyát üveghutához hasonlítja (ez az a „furcsa szerszám”, amitől „az üveg gömbölyű lesz, akár a nők hasa”), ugyanahhoz a metaforához tér vissza, amely a Hercegnőt tükörként (*glass*) definiálta a darab elején. Csakhogy ez az üveg, amint erre Lynn Enterline felhívja a figyelmet, kettős természetű: Bosola és Ferdinánd azzal hitegeti magát, hogy keresztüllát rajta, viszont amennyiben a Hercegnő tükör, úgy „nemcsak saját képmását veri vissza, hanem azét is, aki nézi”,<sup>146</sup> Webster pedig hiába öli meg címszereplőjét a negyedik felvonásban, nem zárja le történetét addig, amíg a Hercegnőt kifürkészni, megérteni vagy birtokolni vágyó férfiszereplők önmagukat is meg nem látják ebben a tükörben; a negyedik és ötödik felvonás ezt a pillantást tágítja pusztító metafizikai vízióvá.

Bosola úgy jelenti be Ferdinándot a negyedik felvonásban, mint aki váratlan fogadalmat tett arra, hogy „nem látja többé” hűgát, ezért is bonyolítja látogatását éjszaka (akárcsak egy felvonással előbb, a hálókamrájában); külön meghagyta, se gyertya, se fáklya ne égjen a Hercegnő (némi eufemizmussal „szobának” csúfolt) börtönében. „Nem mer látni téged”, pontosítja aztán gazdája indítékait, és valóban, Ferdinánd félelme, hogy éles, tiszta fényben lássa rögeszméje tárgyát (és benne önmagát), erősebb mozgatórugónak bizonyul, mint a fennhangon képviselt szándék („illik hozzád a sötétség”, „túlságos fényben voltál eddig is”) – vagyis az, hogy a fáklyák száműzése a Hercegnő bűneit burkolja jótékony homályba. Ezzel összezsugorítva két felvonással korábban, a titok kipattanásának kataklizmatikus éjszakáján arra tett ígéretet, hogy „parázna hűgát” mindent sötétségbe borító, „teljes napfogyatkozásba” fogja börtönözni. A reneszánsz színpad már ismer egy herceget, aki (legalábbis látszólag) beleőrül egy hozzá közel álló személy második házasságába (vö. „Nagyon is bánt a nap, uram”); Webster ugyanannak a Burbage-nek írta a szerepet, aki korábban Hamletet játszotta Shakespeare-nél. Ennek talán nincs más oka, mint hogy a választott színésznek jól álltak az efféle szerepek; de az is lehet, hogy Webster tudatosan bele kívánta foglalni a figurába a néző számára ismerős jelentéstartományt.

Nem sokkal később azonban kiderül, Ferdinándnak a sötétségre mindenekelőtt ahhoz a rémisztő színjátéksorozathoz van szüksége, amelyet Bosola segítségével celebrál, hogy hűgát

---

<sup>146</sup> ENTERLINE, „»Hairy«...”, 89.

„művészettel fertőzze” a halálba, s amelynek első aktusaként egy halott kezét csókolgatja meg vele. A levágott kéz Antonio jegygyűrűjének másolatát viseli, vagy a Hercegnő ujjáról korábban letépett gyűrűt, Ferdinánd tehát maga válik e torz esküvő-paródia vőlegényévé. Antonio kezét eddig a pillanatig sajnálatos módon még nem tudta levágni, de feltételezhető, hogy akkor is pótlékhoz folyamodik, ha sikerül időben elfogatnia; azzal a gesztussal ugyanis, hogy a temetőből hozat – vagy viaszból formáltat – egy másikat, személyteleníti a valódi férjet. Nemcsak őt, saját magát is helyettesíti vele. Végtagok iránti megszállottsága, amelynek nyoma már „az ángolnaszerű testrésztől” való beteges irtózatában is ott sejlett, s nemsokára abba torkollik, hogy temetőket fölkaparva tulajdonít el kezeket-lábakat, arra reflektál, hogyan idegenítette őt el a húga iránti vágyakozás saját testétől, egyáltalán, az emberi testtől. Ferdinánd eddig is helyettesítő aktusokon keresztül ellenőrzött, fenyegetett vagy parancsolt, udvaroncait például arra utasítja a darab elején, hogy csak akkor ne vessenek, ha ő is azt teszi (ami halovány szociális fóbiáról árulkodik, és előrevetíti, hogy csak másokon keresztül képes megfogalmazni önmagát); szimbolikus tárgyakat helyez önmaga és a Hercegnő közé (tört, gyűrűt, levágott kezét); hallgatóságra van szüksége ahhoz, hogy tulajdon kínzó agyszüleményeinek hangot adjon; húgáról (valójában önmagáról) tett szörnyű fölfedezését egy gyökerestül kitépett mandragóra képzetével helyettesíti; közvetítón keresztül kémkedett a Hercegnő után és közvetítő segítségével fogja megölni. E kényszeres elidegenítés abból fakad, hogy épp a húgától való *távolság* elviselhetetlen számára, mivel sem önmagával egy, sem tőle független lénynek nem képes őt tekinteni. Egyik képzetből menekül a másikba: „az a test, ami az övé” (*that body of hers*) „többet ért”, míg az ő (Ferdinánd) vére „tisztán keringett benne”, a házasság (és tulajdon rejtett indítéka) lelepleződése után pedig azt mondja fivérének, „meg tudnám őt ölni benned is, / vagy önmagamban, mert már azt hiszem, / bennünk a bűn, amit általa büntet / az Ég”; nincs tisztában azzal, hogy végződik húga személyisége és hol kezdődik az övé, a kettőt csak a gyilkosság pillanatában lesz majd képes szétválasztani.

Natale Conti olasz humanista mítosztörténeti munkájából tudjuk, hogy a Nárccisszusztörténetnek van egy másik változata is. Ebben a változatban nem a kikoszorózott nimfák okozzák Nárccisszusz végzetét. „Euanthész számol be arról, hogy Nárccisszusznak volt egy ikerhúga is; orcája, haja, testének minden vonása bátyjára emlékeztetett. Együtt jártak vadászni, és azt mondják, a fiú erősen szerette húgát. Mikor a lány meghalt, állítólag nem bírta elviselni a gyötrő vágyat, és minduntalan a forráshoz ment, hogy ott saját képmására tekinthessen. Végül,

amikor ez sem nyújtott számára vigaszt, belehalt a mérhetetlen vágyakozásba, vagy, ahogy mások állítják, a habokba vetette magát és elpusztult.”<sup>147</sup>

A mítosz modern, pszichoanalitikus olvasata „a másik” (önmagával nem azonos és ellenkező nemű) iránti vonzódást az auto- és homoerotikus vágyból eredezteti. Ferdinánd – és *A kár, hogy kurva* Giovannija – esetében a kontúrok e végzetes összemosása válik mérgezővé; a *kettéválasztottság* kínzó érzete (hogy vérük, ahogy ennek mindketten hangot adnak, nem erek közös hálózatában fut), és az a rokon vonás, hogy húgukat kizárólag saját alul- vagy túlfejlett önképükön keresztül képesek érzékelni. A rejtett homoerotikus indíték nem légből kapott; Giovanni magabiztos, krakéler férfiasságához (vagy a Bíboros hideg és személytelen rációjához) képest Ferdinándban csakugyan van valami feminin vonás; egyfajta puha és nőiesen túlérzékeny, hiszterizált és zavaros jelleg. A húgából áradó erő vonzza, de saját megerősítését keresi benne, és amikor a másik önálló érveket vagy vágyakat artikulálna, olyannyira nem képes elviselni, hogy belé kell fojtania a szót; a hálókamrában tett éjszakai látogatást (mintegy a börtönjelenet előzményeként) azzal zárja, „Nem látlak soha többé”, és valóban, amikor nem saját tükröződését látja az örökké kifürkészni kívánt, de „drága kelmékbe” bűjtatott női testben (amely kelmék mögött, a reneszánsz színpad konvencióiból fakadóan, egy fiú rejtőzik, és Webster feltehetőleg pontosan tudatában volt ennek, amikor Ferdinánd szexuálpatológiai kórképét fölfestette), akkor elzárja magától, a sötétségbe számúzi e kínzó tükörcépet.

Ferdinándnak a színjáték sötétben bonyolított prológusa után azonban fényre van szüksége, hogy „fertőző művészetének” következő felvonásait – a Hercegnő családját ábrázoló viasztestek és a helyi elmeegógyintézetből kivezényelt örültek performanszát – színpadra állíthassa. „Hozzatok neki elég gyertyát”, parancsolja, utasítására pedig egy függöny mögött „láthatóvá válnak Antoniónak és gyermekeinek művészileg megformált figurái, olyanformán, mintha már halottak volnának”. Bosola betanult kísérőszövege szerint „e bús látványosság” azt a célt szolgálja, hogy nézője, a Hercegnő „megértse belőle”, szerettei halottak. A szövegből nem derül ki, vajon a Hercegnő elhiszi-e, amit lát, de a kétségbeejtő színház („Nekem e világ untató teátrum”) néző, színész és rendező számára egyaránt gyilkos következményekkel jár. Valóban színházat látunk, nemcsak a jelenetben erre utaló metaforák és a későbbiekben felvonultatott színpadi konvenciók miatt, hanem azért is, mert nem akar úgy tenni, mint a valóság; mint Shakespeare Egérfogója, egymásra kopírozza a jelet és a jelentést, és az utóbbival fertőz. A Hercegnő válasza („nem sorvasztana így el / saját viasz-képmásom, mágikus / túvel

<sup>147</sup> Natale CONTI, *Mythologiae* (1567). Idézi és latinból fordította ENTERLINE, „»Hairy«...”, 106.

átszúrva”) arra utal, tisztában van vele, hogy nem valódi testeket lát, összeomlása mégis olyan pillanat, amikor a legközelebb kerül ahhoz, hogy személyiségét elveszítse. Azt követeli, hogy kötözzék hozzá ehhez az „élettelen törzshöz”, hadd „dermedjen halálra” ő maga is; az allegorikus képeskönyvek a balul elrendezett házasságokat ábrázolták így (egy halott testhez kötött élővel),<sup>148</sup> a Hercegnő talán tudatában van a képzettársításnak, talán csak a holttestekre vetné magát, ha Bosola nem gátolná meg benne (lelepleződne a csalás, vagy mögöttük rejtőzött el Ferdinánd). Webster behoz a színre egy szolgát, abból az egyetlen okból, hogy a Hercegnőnek „hosszú életet” kívánjon, cserébe a Hercegnő elátkozza őt, a csillagokat, fivéreit, az évszakokat „orosz télbe”, a világot a Teremtés előtti „első káoszba” kívánja vissza, és talán abban is csak Bosola akadályozza meg, hogy végezzen magával. Ezután lép be Ferdinánd, hogy a jól sikerült tortúrán eltűnjön. Bosola hiába könyörög, hogy ne kelljen többé részt vennie ebben a rémálomban, vagy ha muszáj, legalább „vigasztalni küldjék” őt a Hercegnőhöz, a herceg csak annyit jegyez meg szórakozottan, hogy a bérgyilkoshoz „nem passzol a részvét” – hogy miféle hasadás indult meg személyiségében, azt aligha veszi észre.

Ferdinánd tulajdon melankóliájához, elkínzott világához betegíti hűgát, de a következmények rá nézve lesznek pusztítóak. Színháza csakugyan a „művészettel fertőz”, mint Artaud-é, és mint a homeopátiás doktorok, a fertőzés saját tüneteivel kíván hatást gyakorolni – akárcsak az ápoltakat felkonferáló anekdota orvosa, aki, „Mikor a pápa búskomor beteg volt”, „eléje vezetett / mindenféle örültet, és a pápa / e bohókás, vad összevisszaságtól / nevetett”. Ferdinánd örültjei nemcsak az önfelszámolás szélére került személyiség válságát visszhangozzák, de az üveg (áttetsző vagy visszaverő) felülete, a *nézés* köré szerveződő képzeteket is újra behozzák: egyikük az Ítélet Napját kémlelné távcsövével (a Bíboros korábban a Holdat fürkészte volna vele, hátha ott egy becsületes asszonyra lel), és olyan üveget csiszolna, amellyel az egész világot lángba boríthatja; a másik szerint a Pokol olyan üveghuta (ehhez hasonlította korábban Bosola a terhes asszonyok hasát), amelyben soha nem alszik ki a tűz, „mert nők lelkét dudálják az ördögök a vasfujtatóikba”; a harmadik (aki doktornak képzei magát) olyan tükröt hozatna, amelybe ha belenéznek az asszonyok, őt, az orvost mondanák örülnék – bizarr áthallás egy olyan jelenetben, amelyben a megbomló elméjű Ferdinánd húga tekintetében önmagát látja tükröződni.

A színjáték-sorozat legfontosabb vonatkozása éppen az egymásra irányuló tekintetek tükrörendszeréből fakad. A Hercegnőt, miközben a „művészileg megformált figurákat” nézi, családjá halott viaszpanoptikumát, ketten is kémlelik, egyrészt az előadást lebonyolító Bosola,

<sup>148</sup> WEBSTER, *The Duchess...*, ed. GIBBONS, Kindle Loc. 7714.

másrészt (az alighanem a függöny mögött rejtőzködő) Ferdinánd. Kínládásának tanúi maguk is egy színjáték nézői, ennek főszereplője pedig az összeomlás szélére sodort Hercegnő, aki az ő színjátékukat nézi: ő maga a „bús látványosság” és annak közönsége. A jelenet architektúrája rímelt a lorettói némajáték vagy az aragóniai testvérek hadba vonulásának szerkezetére: a tablónak a látványosság és az arra irányuló tekintetek is a része. A sötétséggel kezdődő prologus után nemcsak azért van szükség „elegendő fényre”, hogy a Hercegnő lásson (szemben a „túlságos fényvel”, amiben eddig élt), hanem azért is, hogy őt magát lássák. A jelentsor végére – a Hercegnő halálának pillanatára – a gyertyák fénye vakító lesz, szemkápráztató, mint amikor a fénykép kiég, mintegy inverzeként a „teljes napfogyatkozásnak”, amelyben Ferdinánd mindörökké „rögzíteni” kívánta őt (*fix her in a general eclipse*). A Hercegnő valóban mozdulatlan, mint egy szobor; azzal az alabástrom emlékművel azonos, amelyet önmagának jósolt, vagy ahogy Cariola mondja: „tulajdon arcképe a galériában”. Fivére korábban egy „baziliskusszal kívánt szemet cserélni”, hogy kővé dermessze; most ez a tekintet ejti csapdába őt. Hiába kéri Bosolát, hogy szabadítsa meg tőle, mert megvakul: „Takard el arcát, káprázik szemem.” „Ezt nézd” (*fix your eye here*), szólítja föl Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd. E végső tablóra, húga holttestére tekintve (ahogy ő tekintett korábban a viaszfigurákéra) megérti, hogy soha többé nem fog tudni máshová nézni. „A tükör, ami első pillanatban elvakította, most végre önmagát mutatja.”<sup>149</sup> *Ikrek voltunk*, mondja ki most először (a néző és Bosola számára is új információként, bizonyos értelemben talán ő maga is először szembesül e ténnyel), amikor egy csalóka pillanatra úgy tűnik, elfogadta (vagy megszüntette) húga legrémisztőbb tulajdonságát: azt, hogy nem azonos vele. Most ő az, aki „túlságos fényben” van. De kontúrjaik ebben a fényben is összemosódnak; Ferdinánd úgy olvassa húga történetét, mintha a sajátja volna; „ha meghalnék e percben, / egy időt éltünk volna”, állítja, de ahogy eddig, most is úgy tekinti hűgát, mintha a neki kijáró időt *ő maga* élné. Húga halála önmagára vet reflexiót. Mint Nárцisz, ő is arra kényszerül, hogy ikerhúga tekintetében „újra meg újra önmagát lássa meg, és újra meg újra elidegenedjen magától”.<sup>150</sup>

Ennek első lépéseként újból helyettest keres. Mivel nem képes azonosítani magát azzal, amit tett, Bosolára hárítja a felelősséget (akinek viszont az a sorsa, hogy mindig mások kényszerképzetét húzza magára). A gyilkosság a kézzel lesz azonos, amely véghezvitte. Ferdinánd felmenti magát „az ítélőbíró” szerepe alól, és leteremti a gyilkost, amiért végrehajtotta a parancsot, ahelyett, hogy biztonságos helyre menekítette volna áldozatát; egy

<sup>149</sup> ENTERLINE, „»Hairy«...”, 106.

<sup>150</sup> ENTERLINE, „»Hairy«...”, 108.



pillanatra felvonulnak tébolyának triviális okai (a családi vagyon megtartása, a rangon alul kötött házasság), aztán rögtön elmerülnek újra. A valódi okra nem lehet pillantani. Azzal fenyegeti a megbízott spion, hogy amit tett, napvilágra kerül: „a farkas / majd megtalálja sírját és kiássa, / nem hogy felfalja holttestét, hanem / hogy feltárja e szörnyű gyilkolást”.

Sokféle rögeszme sűrűsödik ebben a jóslatban, és a személyiségzavar következő fázisait vetíti előre. A Ferdinánd elméjében tobzódó állatseregletehez egyébként is számtalan korabeli képzettársítás tapad; a hiéna például, amellyel hűgát azonosítja („Kitűnő hiéna! Hallom kacagni”), s amit a középkori bestiáriumok „bujakóros néemberként” antropomorfizáltak, mindenekelőtt azért bizarr választás szerző és szerep részéről, mert a kor közvélekedése szerint *hermafrodita*: „csodamód meg-megfordítja nemét”, írja Ovidius, mások úgy tartották, mindkét nem megtalálható ugyan a természetben, de farkuk alatt „átmeneti szervek” rejtőznek, a hím esetében egy „olyasféle hasadék, mint amilyen az asszonyok titka”, a nősténynek pedig „egy csomó, amely a férfiak golyóbisához hasonlatos”.<sup>151</sup> Mindez azt a kérdést veti föl, miféle határvonalat képes húzni Ferdinánd önmaga és egy olyan lény közé, amely „csodamód meg-megfordítja nemét”; kinek vagy minek az ikerbátyja ő, és miféle jelentése van az ő törékeny, hűgán keresztül értelmezett férfiasságának? Az „átmeneti szerveket” tekintve hogyan különböztethetné meg saját körvonalait a másiktól? S ami a Hercegnő ruhája alatt rejtőző színész nemét illeti, miféle jelentése van egyáltalán „férfinak” és „nőnek” ebben a kontextusban?

A hiéna képzete azon a kataklizmatikus éjszakán bukkan fel, amikor a herceg tudomást szerez hűga terhességéről. Felfedezését egy másik alaktalan képbe sűríti: „Egy mandragórát ástam ki ma éjjel. / Az őrjített meg.” Kifakadása hasonló konnotációkkal terhelt. A kétágú mandragóra emberi torzóra emlékeztet, a kortársi beszámolók férfi és női altesthez egyaránt hasonlítják, mások fallikus alakjára hívják föl a figyelmet, és mint a hiéna, az emberi hangot utánozza: sikolt, amikor kitépik a földből. A herbalisták álmatlanság és meddőség ellen ajánlották, Plinius szerint a melankólia szervi okaként számon tartott fekete epe elhajtására és a gyulladt szem kezelésére egyaránt alkalmas. Közkeletű vélekedés szerint a bitófák alatt nő, mégpedig az akasztott ember spermájából vagy vizeletéből. A hozzá tapadó képzetek tehát egyszerre idézik föl a szexualitást, a termékenységet, a szaporodást és a halált; nyugtalanítóan antropomorf jellege megcsonkított vagy deformált emberi testre emlékeztet, amelybe mindkét

<sup>151</sup> OVIDIUS, *Átváltozások*, 15. könyv, ford. DEVECSERI Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 456., ill. Edward TOPSELL, *The History of Four Footed Beasts and Serpents* (1658). Mindkettőt ENTERLINE idézi („»Hairy«...”, 111.), és tőle származik a gondolatmenet is. Okfejtése további részében megemlíti, hogy a hiéna az emberéhez hasonló kacagása miatt sem véletlen választás, a Hercegnő Visszhangként való visszatérése ugyanis pontosan ennek a vészjósló és csalóka „hangutánzásnak” felel meg.

nem belelátható. Ferdinánd elgyötört, önnön szexusában bizonytalan tudata nem véletlenül menekül ehhez a képhez; a tény, hogy ikerhúga terhes, elviselhetetlen meghasonlással jár (nemcsak azért, mert ebből következőleg tőle független és szexuális természetű vágyakat táplál, hanem azért is, mert ő maga abba az állapotba vágyik vissza, amikor ikerhúgával *egyek voltak*), ösztönösen magáévá teszi tehát a szülés aktusát; de elkínzott képzelete „csak egy olyan alakzatot képes megszülni vagy kiásni a földből, amely hátborzongató módon önmagára emlékeztet.”<sup>152</sup> tulajdon örületének émelyítő metaforáját, hiszen vágyának valódi természetével szembenézni képtelen.

Az önképét helyettesítő szimbólumok labirintusában tévelyegve mire számíthat vajon, amikor húga elpusztításának terve végre beteljesül? Milyen eredményt remélhet az, aki maga sincs tisztában vágyának természetével? Amikor a gyilkosság után színpadra lép, hogy rákérdezzen, húga valóban meghalt-e, Bosola azt válaszolja, „Most olyan, amilyenek akartad”. Ferdinánd még nem mer odapillantani. Bosola megmutatja neki a megfojtott gyerekek holttestét, mintegy a közösen véghezvitt, értelmetlen pusztítás emblémájaként, és talán mert nehezebbre esik elhinni, hogy a hercegen most sem tükröződik olyan reakció, amin eligazodhatna. Ferdinánd kitér a válasz elől: „farkaskölykök halálán nincs mit szánakozni” (korábban a Hercegnő hangját is farkasok üvöltéséhez hasonlította, amikor számára elviselhetetlen függetlenségét próbálta artikulálni). Bosola viszont tovább provokálja gazdáját (és rajta keresztül saját büntudatát): „Nem zokogsz? Beszél / a többi bűn, a gyilkosság sikolt; / a víz a földet áztatja – a vér / az égre harmatozva fölfelé fut.” Ferdinánd nem sír. Ez az a pillanat, amikor először emeli tekintetét húga holttestére, és a látványba belekáprázik a szeme. Az igazság rövidke és fenntarthatatlan pillanata. A következő replikák során Ferdinánd mintegy leválik saját magáról, és Bosolát inti a következményekre („a farkas / majd megtalálja sírját és kiássa”), de saját legmélyebb félelmeit vetíti a képbe, amellyel fenyeget.

Amikor legközelebb látjuk, már egy elmegyógyintézet lakója (talán éppen azé, amelynek ápolójait előzőleg a Hercegnő börtönébe vezényelte). Arról panaszkodik, hogy „kegyetlenül fáj a szeme”, és húga helyett tulajdon árnyékát próbálja megfojtani a földön. Orvosa szabatos diagnózist ad a „vésszes betegség” tüneteiről: „aki / megkapja, úgy gyötri a búskomorság, / hogy azt hiszi, farkassá változott, / s lopózik temetőkbe éji órán / holttesteket kiásni; hercegünket / is így látták tegnapelőtt a Szent Márk / templom mögött éjfél körül, amint / egy sikátorban jött, emberi combbal / a vállán, és félelmesen üvöltött, / azt mondta, farkas ő, s nincs más különbség, / csak hogy a farkas kívül hordja szőrét, / ő meg bőrén belül”.

---

<sup>152</sup> ENTERLINE, „»Hairy«...”, 113.

Ferdinánd lycanthropiája az önmagától való eltávolodás, a *helyettesítés* legvégső pillanata. Nemcsak azért, mert „örülként” immár nem felelős a tetteiért és végre nem kell a saját fejében laknia, hanem azért is, mert betegsége ugyanazoknak az ismétlődő képzeteknek a betetőzése, amelyek az egész darabon végigkísérték; a herceg, aki húga terhességéről értesülve egy mandragórát „kapart ki”, aki megjósolta, hogy sírját „a farkas majd kiássa”, most maga vált az éjszaka teremtményévé; vérfarkassá, amely „temetőkbe lopózik éji órán”, hogy holttesteket és végtagokat kaparjon elő a földből. Ferdinánd temetői garázdálkodása önbeteljesítő jóslatként fedi föl a gyilkosságot, amit elkövetett, ugyanakkor olyan ismétlődő rögeszme, ami lehetővé teszi számára, hogy szimbolikusan újra meg újra fölkeresse az őt korábban elvakító holttestet, újra meg újra átélje a veszteséget, és újra meg újra napvilágra kaparja a bűnt, amely a halálba küldte. Hogy mindezt valóban megteszi-e, nem derül ki (a lycanthropiát a kortársak is tévképzetnek vélték, nem valódi, testi metamorfózisnak), és talán nem is fontos. Az örültekháza lakójaként is hű marad fogadalmához, hogy húgát csak éjszaka látogathatja, és képzeletben vagy valóságosan, de minden éjszaka megteszi ezt az utat; ahogy az orvos igen képszerű megfogalmazása sugallja, teste mintegy kifordult önmagából (a szőre befelé nő, a bőre alatt): elveszítette a határvonalat aközött, ami énjén belülre, illetve azon kívül esik.

Ferdinánd gyulladt szeme ugyanakkor a lycanthropiának egy másik, sajátos tünetére is reflektál, mégpedig arra, hogy a beteg nem képes sírni. „Ezt nézd”, mutat a Hercegnő holttestére Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd, s a következő kérdésre („Nem zokogsz?”) már arról panaszkodik, amiről majd orvosának is, hogy a látványba belekápázik a szeme. A korabeli orvostudomány szerint „a melankóliának ebben a fajtájában szenvedő ember orcája sápadt, a szeme beteg és gyulladt, látása gyöngye, s e világra nézve nem ont könnyeket”.<sup>153</sup> Képtelen átélni tulajdon fájdalmát, veszteségét nem gyászolja meg; „tagadja a halált, mivel úgy hágja át a temető élőket és holtakat rituálisan elválasztó határát, hogy közben egyetlen könnyet sem ejt”.<sup>154</sup> Korábban húgát kényszerítette arra, hogy családja viaszból formált korpuszait nézze. Most ő dermedt meg e végtelen pillantásban: „gyulladt” és „égő” tekintetét, ahogy Bosolának ígérte, mindörökre húga holttestére függeszti. Bezárult saját fogalmi rendszerébe, amit temetők és végtagok, sikoltó, férfit és nőt egyszerre formázó gyökerek, bagzó és üvöltő farkasok népesítenek be: „Locsold meg szénámat: kehes vagyok. / Nekem csak kutyaól ez a világ”), állapítja meg fáradt rezignációval, miután Bosola ledöfte, és csak reménykedni tud,

<sup>153</sup> Tommaso GARZONI, *The Hospitall of Incurable Fooles* (London: Edward Blount, 1600), idézi: ENTERLINE, „»Hairy«...”, 96.

<sup>154</sup> ENTERLINE, „»Hairy«...”, 96.

hogy a halál majd megváltja e gyötrő képzetektől („A hihetetlen felé ugrom innen, / magas, halál utáni gyönyörökbe”).

Ferdinánd gyógyíthatatlan, megválthatatlan gyászba fordult örülete nem a fájdalom csillapítására irányul, és (hiába sugallják a tünetek) arra sem, hogy önmagát büntetve újra átélje azt. Menekülés ez, sokkal inkább önfelmentő, mintsem büntudatból fogant gesztus; azt a vitát idézi föl, amit Bosolával a Hercegnő holtteste fölött folytatott arról, ki felelős a tettért, ő vagy a kéz, amely végrehajtotta a parancsot (ismét egy kéz, amit önmaga és a valóság közé helyez). Ferdinánd eltávolítja magát attól, aki meghozta az ítéletet (ezzel vágyának természetétől és voltaképp a gyilkosság tényétől is), kvázi kívül helyezi magát önmagán, de az a fajta egység, amelyre vágyott, így is elérhetetlen marad. „Mi jár a nyomomban?”, kérdezi orvosától, és amikor megkapja a választ („Csak az árnyékod”), hiába kérleli, hogy tartóztassa föl, ne üldözze tovább. Ferdinánd kísérletei, hogy húga önálló törekvéseit, tőle független lényét megszüntesse, *kettőjük különböző voltát* elviselhetővé szelídítse, holtában sem járnak sikerrel. A sötétség, amelyben csak az látható, amit tulajdon gyertyái látni engednek, az örök napfogyatkozás, amelyben mozdulatlanná kívánta bűvölni hógát, kínzó fényességgé tágult, amelynek forrása a Nap, az elől pedig hiába menekül, mert a valós vagy képzelt éjszakai portyák után újból kisüt, és mert ez a Nap maga a Hercegnő. Hasztalan könnyörög, hogy szabadítsák meg árnyékától – „Lehetetlen, míg mozogsz, és a Nap süt” –, és hasztalan veti magát a földre, hogy újra meg újra megfojtsa, az kitörölhetetlen, mint a hiroszimai árnyékok a betonban, és minél inkább saját személyiségének jelenvalóságára figyelmeztet, arra, hogy nem azonos húgáéval, ahogy sohasem volt az, annál kétségbeejtőbben mosódnak össze Ferdinánd tudatában. A Hercegnő még most is tükör, amiben Ferdinánd önmagát látja, és „örökké” ikerhúga halott testére szegeződő szeme most is beleképrázik a látványba. Vére most is a másik ereiben folyik, a bőr nem választja el egyiket a másiktól, ahogy életükben, úgy a halálban sem; húga vére szomjazva csupán a sajátját ontja, hiszen a *lycanthrophe*, természeténél fogva, könnyet ontani képtelen.

Ha arra az „ideális egységre” gondolunk, amely „abban a pillanatban foszlik szét, amikor a vágyott fantázia beteljesülhetne” (a gyilkosság pillanatában), úgy Ferdinánd egója, ahogy Enterline fogalmaz, valóban „igen hosszú árnyékot vet”.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> ENTERLINE, „»Hairy«...”, 109.

## A perspektíva művészete

A darab évszázadokon át kritizált szerkezete első pillantásra csakugyan szabálytalannak tűnik, majdhogynem esetlegesnek. A második felvonás előtt minimum kilenc hónap telik el, a harmadik előtt még egyszer ennyi, utána jelenetről jelenetre hónapok vagy hetek. Webster a harmadik felvonás elején, afféle metasínházi kiszólással, el is ironizál e szertelen időkezelésen: a nézők ugyanis valóban harminc perce látták az első gyermek születését, ami Delio szemében „mintha csak fél órája” történt volna.

A címszereplő egy teljes felvonással a befejezés előtt meghal (igaz, utána még halljuk a hangját). A szerző gyakran azért hoz be egy-egy alakot a színpadra, hogy a háttérbe állítsa őket, és másokat beszéltesen róluk; előfordul, hogy mellékszereplők szájából halljuk, mi zajlik a háttérben álló főszereplők között, ahelyett, hogy magát az akciót látnánk. Egyetlen párbeszédén belül háromféle versformát ütköztet. Az ötödik felvonásban, amikor mások aggályosan elvarrni készülnek a szálakat, Webster még újabb mellékcelemekenyeket indít el. Úgy hozza-viszi a szereplőket, mintha csak a fényt húzná föl-le róluk. Félig stilizált figurákkal él, a Halál maszkját viselő Bosolával, a szülés jelenetét keretbe foglaló Öreg Hölggyel, aki ürügyet szolgáltat az embert sétáló hullaként aposztrofáló monológ elhangzásához, vagy a templomi órafiguraként körbejáró szolgálával, aki a Hercegnő egyetlen mondata kedvéért jelenik meg a börtönben. Mindez mintha valami különös, oratorikus térben zajlana, ahol a szereplők hol látják egymást, hol egymás mellett mondanak párhuzamos monológokat.

Webster nem csupán a késő középkor ikonográfiájából merített, de a kor tudományos eredményei és a manierista festészet stílusjegyei is hatottak rá; kortársai szerint az „optikai szerkezetek és készülékek, árnyékok, tükrök és mindennemű tükör-játékok” megszállottja volt.<sup>156</sup> A szöveg hemzseg az építészeti, festészeti, csillagászati utalásoktól. Ferdinánd egy „matematikai műszert” rakatna udvaronca arcára, „nehogy a kellő mértéken túl nevessen”, a Hercegnő a „halál tízezer kapujának” „furcsa geometriai sarokvasait” említi, a Bíboros Galilei híres távcsövével nézne a Holdba, hátha ott egy becsületes asszonyra lel, az egyik Őrütl pedig magát az Utolsó Ítéletet kémlelné vele. Bosola számára a lelkiismeret olyan optikai szerkezet, amelynek „perspektívája a pokolra mutat”. A *fehér ördög* egyik szereplője egyenesen „a perspektíva művészetének” nevezi a látcsövet. Az öltözőasztalánál ülő Hercegnő, miközben öszülő haján s a közelgő elmúláson tündök, önmagát nézi a tükörben, így pillanatja meg a háta

<sup>156</sup> Inga-Stina EKEBLAD, „Webster’s Realism, or, a »Cunning Piece Wrought Perspective«”, in *John Webster* (London: Ernest Benn, 1970), 164.

mögött belépő Ferdinándot. A beállítás a *vanitas*-festmények haláltáncaira utal, amelyeken a Halál korra és rangra való tekintet nélkül ragadja el a szépasszonyokat: a tükör mindig a hiúság szimbóluma, s miután a Hercegnő tulajdon arcát nézve szembesül az idő elkerülhetetlen pusztításával, ezúttal Ferdinánd játssza el a diadalmas csontváz szerepét. De az optikai *trouville* a fejedelmi udvarok portréinak tükörjátékait is felidézi, van Eyck *Arnolfini-házaspárját*, Velázquez udvarhölgyeit előrevetítve. „Milyen vagyok most?”, kérdezi a halálra ítélt Hercegnő. „Mint saját arcképed a galériában”, feleli a komornája: „Egy darab látszatélet, nem a valóság.” Az élet árnyék, látszat, illúzió, és talán csak a perspektíva különbözteti meg a haláltól.

Webster híresen sokáig dolgozott egy-egy drámáján, a darab és az egyes jelenetek felépítménye – a későbbi kritikákra rációfolva – gondos, mintegy matematikai szerkesztést sejtet. Ahogy Bosola mondaná: „sok sugár” találkozása „egyetlen középpontban”. A felvonultatott képek és a szövegek kiegészítik, kommentálják egymást, mint a reneszánsz festmények vagy metszetek allegóriái, amelyek a címmel együtt nyernek jelentést. Látvány, akció és szöveg reflektál egymásra közös foglatban. Az egymásra utaló képekben bomlás és betegség víziói váltakoznak matematikai vagy geometriai metaforákkal, fény és sötétség ellentéte a csillagok ismétlődő képével. Pontos konstrukció szerint rímelenk egymásra ellentétpárok, „világosság és homály, egészség és betegség, racionalitás és örület, élet és halál” egymással felelő képzetek.<sup>157</sup> Festői toposzok vonulnak fel, a testtől elválasztott vagy egymást elérni próbáló kezek, köztük a Hercegnő „fehér keze”, e „furcsa gépezet”, amellyel magához emelte Antoniót, és Antonio viaszból formált, élettelen keze. Reneszánsz festményekről ismert szintek kopírozódnak egymásra: az előtérben álló figura, mint amilyen Antonio és Delio az expozícióban vagy Bosola az egész darab struktúrájában, a több síkon zajló cselekmény és a mindezt tovább értelmező háttér – „a perspektíva művészete” egyszerre ölt színpadi és metafizikai dimenziót.

Az első felvonásban Antonio és Delio bőséges jellemzésétől kisérvé látjuk a szereplőket néma tablókban állni, majd a meglevencedő tablók rációfolnak az elhangzottakra. Shakespeare-nél az *Antonius és Kleopátra* nyitányában láttunk hasonlót, Demetrius és Philo epés kommentárokat fűz a királynő udvartartásának és szeretőjének látványos átvonulásához. De Websternél az egymást váltó képek koreográfiája, a nyomtatásban népszerű „karakterrajzok” beemelése a dialógus szerkezetébe, a térbeli elrendezés balettre emlékeztető variációi s mindezek egymáshoz való viszonya az egész felvonás köré sajátos formai keretet von. A három

<sup>157</sup> John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. Elizabeth BRENNAN (London: Ernest Benn, 1964), xxiii

aragoniai testvér szoborcsoportja és a bemutatásukat kísérő kommentár („Nem láthattál még három ennyire / másfajta érmet egy idomba öntve”) a gazdag családok megrendelésre készült triptichonjait idézi, amelyek nemcsak portrék, de absztrakt tulajdonságok allegóriái is voltak egyben; három kvalitás kényes egyensúlya, amelynek kibillenése pusztulással fenyeget. Az utolsó jelenetben a gyilkosok és az áldozatok akciói pusztá ürügyek egymásba fonódó reflexióikhoz. A cselekmény fordulópontjain egyszer használatos mellékszereplők szájából halljuk a szöveget, miközben a főszereplők életképekbe, emblematikus gesztusokba fagyva állnak, vagy valamiféle jelzésszerű mozgást végeznek. A katonai táborban játszódó szcénát, amelyben Ferdinánd és a Bíboros a Hercegnő férjének kilétéről értesül, két főúr szemével látjuk, s e szűrő valóságos pszichológiai horrorrá torzítja azt, ami máskülönben nem volna több pusztá átkötésnél, információátadásnál (arról, amit már amúgy is tudunk), Ferdinánd újabb, dramaturgiai redundáns dühöngésénél. A különös nézőpont azonban megemeli a képet. A fivérek szövegét nem halljuk, reakcióik félelmetessé, elrajzolttá nőnek attól, hogy két mellékszereplő szemével látjuk őket, akik nem mernek szembeszegülni a világi és egyházi hatalom birtokosaival; hallgatásuk „torz csend”, nevetésük „halálos ágyú”, tekintetük „Michelangelo arcainak” bizarr negatívja lesz, tengeri szörnyeket és boszorkányokat idéz; a „nagy államférfiak” idomtalan, imbolygó torzszülőttekként tűnnek fel, döntéseik országrészeket romba döntő kataklizmaként. A képnek a hírt hozó Bosola is a része; őt sem halljuk, de Delio most, legnagyobb árulásának pillanatában osztja meg társaival, milyennek látta a fivérek kémjét évekkal ezelőtt a páduai egyetemen lázas, rejtett igazságok után kutató könyvmolyként. A jelenre rákopírozódik a múlt, és sivár fénybe vonja a be nem teljesített életutat. Minderre a szokatlan dramaturgiai és térbeli elrendezés nyújt lehetőséget – az, hogy a kép előterében álló figurák új, váratlan színben tüntetik fel a némajátékká stilizált főcselekményt.

Hasonló konstrukció a lorettói zarándoklat és száműzetés jelenete: az eredeti novellában egyetlen sor, amelyből Webster összetett némajátékot szerkeszt a darab és a cselekmény középpontjában, dalbetéttel és allegorikus átöltözéssel.

Már a helyszínhez is áthallások egész hálózata tapad. A lorettói Miasszonyunk temploma egész Európában a Mária-kultusz legjelentősebb kegyhelyének számított – a reneszánsz Anglia ugyanakkor számon tartott egy hazai „testvér-templomot”, a walsinghami Miasszonyunk-apátságot, Norfolkban. Mindkettő a tengerhez közel épült, mindkettőt Szűz Máriának szentelték, és – a közhiedelem szerint – mindkettő angyali beavatkozásnak köszönhette az alapítását; így tehát a lorettói zarándokút az összes Walsinghamhez tapadó képzetet fölidézte a korabeli nézőben, legfőképpen azt, hogy a templom nemcsak a vallásos áhítat színtere, de a

zarándoklatnak álcázott, pajzán hétvégi kiruccanások kedvelt célpontja is. „Sok remete görbe bottal fölkeresi Walsinghamet, / Csak azért, hogy másnap aztán csúf szajhákat béreljenek”, írja William Langland bő százötven évvel az *Amalfi hercegnő* előtt, Rotterdami Erasmus pedig afféle turistacentrumként festi le a templomot, ahol a pénzéhes szerzetesek csodatévő erővel felruházott kegytárgyakkal próbálják becsábítani a közönséget, hogy növeljék a templomi vagyont.<sup>158</sup> Erasmus beszámol róla, hogy kolostorbeli kísérorje mindenféle bizarr relikviákkal halmozta el: koponyákkal, állkapcsokkal, ujjakkal, s „egy levágott karral, melyen itt-ott még látszott a véres hús”.<sup>159</sup> Feljegyzései szerint a zarándokokat arra ösztökélték, hogy csókkal illessék a csodatévő ereklyéket, így Ferdinánd gesztusa – egy levágott kezét ad a Hercegnőnek, amelyről azt állítja, Antonióé volt, és felszólítja, hogy csókolja meg – egyebek mellett a relikvia-kultusz gonosz paródiája is.

Walsinghamet, akár a többi katolikus kolostort, Webster idejére az anglikán egyház bezáratta, vagyonát elkobozta, szobrait Londonba hozatta és ott elégette. De emlékét sokáig megőrizte a Jakab-kori, vallási konfliktusokkal terhelt Anglia, többek közt a „Walsinghami ballada” című népi rigmusban, amelynek egyik strófája („Láttad-e szép kedvesemet / Ahogy a szent úton lépked / Áldott Walsinghamből vissza / Vándor, jött-e szembe véled?”) az egymástól tragikusan elvált szerelmesek képzetével kapcsolja össze a templomot. A menekülés ürügyének szánt lorettói zarándoklat Cariola és a Bíboros szemében ellenszenves, a nézőkben azonban részvétet ébreszt – Antonio és a Hercegnő a ballada szerelmeseihez hasonlóan szintén a templomtól visszafelé vezető úton válik el egymástól örökre. A balladából Ophélie is idéz néhány sort örülési jelenetében, szintén a szerelmi búcsú visszhangjaként.

A hatalmi szóval megszüntetett zarándoklatok idővel komoly gazdasági kiesést okoztak a legtöbb angol egyházmegyének, s a fennmaradó kegyhelyek közül a wales-i Szent Winfrid-kolostor vált a legfontosabb úticéllá; az a tény, hogy a Hercegnő – spanyol létére – éppen Szent Winfridhez fohászkodik az esküvője előtt, e dacos, a hivatalos egyházpolitikával szembeszegülő lázadókhöz rokonítja őt. Ugyanakkor az esküvő és a Hercegnő halálát megelőző jelentsor éppen abból a vallásos ceremonialitásból meríti az erejét, amelytől látszólag a szerző és a címszereplő is idegenkedik.

Webster más darabjaiban is gyakorta folyamodik némajátékhoz, hogy az erőszakhoz, bűnhöz kapcsolódó jeleneteket kitágítsa; az *Amalfi hercegnő* cselekményének középpontját

<sup>158</sup> LANGLAND-ot és ERASMUS-t idézi Todd BORLIK, „»Greek is Turned Turk«: Catholic Nostalgia in The Duchess of Malfi”, in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 138. Az angliai kolostorok sorsáról bővebben ld. ugyanitt.

<sup>159</sup> *The Colloquies of Erasmus*, ed. Craig R. THOMPSON (Chicago: University of Chicago Press, 1965), 305. Idézi: BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 142.



alkotó képsor ugyanakkor több puszta némajátéknál: valóságos élőkép, megelevenedett festmény, „egyike a reneszánsz angol színpad legextravagánsabb tablóinak”.<sup>160</sup>

Három jól elkülöníthető aktust látunk: a Bíboros átöltözését (katonai rangjába való beiktatását), a Hercegnőt és családját, amint leborulnak az oltár előtt, végül magát a száműzetést. A tér is hármasság tagolású: a háttérben áll az oltár (a lorettói Fekete Madonnával, aki magának a Hercegnőnek is szimbóluma), középen zajlik a cselekmény, az előtérben pedig ott a két zarándok, akik az oltár szépségén és a szerelmesekre kirótt büntetés kegyetlenségén álmélnak. Orazio Busino beszámolójából tudjuk, hogy az aktus valóban felidézte a katolikus ceremóniák külsőségeit.<sup>161</sup> Az egyházi és katonai szertartás pompájába ugyanakkor a hatalom fenyegető, zsarnoki természete vegyül, s a két zarándok a rituálét és a száműzetést csakugyan afféle turistalátványossággént szemléli, mint Erasmus beszámolójában.

Az öt tételből álló jelenetsor kétszeresen keretes szerkezetű, két dialógus foglal keretbe három néma jelenetet. Az elején és a végén a zarándokok narrációja és kommentárjai, eggyel beljebb két összerímelő, néma szertartás (a Bíboros vallási jelképeit katonaira cseréli; a Hercegnőt megfosztják hercegi jelképeitől, letépik ujjáról a jegygyűrűt, majd száműzik), a közepén pedig egyetlen pillanat, a Hercegnőnek és családjának imádkozása. A térbeli elrendezés is a reneszánsz festmények szerkezetét ismétli, különösen, ha a Blackfriars színpadát Inigo Jones perspektivikus díszletvászna zárja le és tágítja ki a végtelenbe, az előszínpadon a két zarándok „kapocs a nézővel”, a centrumban a cselekmény (átöltözés és száműzetés), a háttérben álló oltár a Fekete Madonnával pedig elmélyíti az analógiát: az istentelen darab középpontjában egy istentagadó hercegnő vallási rítusával, amelynek színlelt volta bosszúra készíti az istentelen és korrupt Bíborost – a Hercegnőt és Antoniót viszont egy pillanatra a Szűzanyával és a Szent Családdal azonosítja. Ráadásul, mivel az ellenreformátus teológusok a Szent Család Egyiptomba menekülését a Bibliába foglalt zarándoklatként értelmezték, a néző szemében a Bíboros a gyermekgyilkos Heródesse válik azonossá.<sup>162</sup> A jelenet még egy vizuális jelentést hordoz: a katonákkal és egyházi személyekkel kísért Bíboros kontrasztját a kicsiny, sebezhető családi csoporttal szemben, azt az érzetet keltve, mintha a Bíboros a Hercegnő ellen viselne hadat. A Hercegnő, aki attól retteg, hogy tulajdon „alabástromszobrával” azonosítják, és úgy végzi majd, mint „ereklye, tokban” (holott mindenki

<sup>160</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 141.

<sup>161</sup> „Busino’s Anglopotida of 17 February 1618”, in *John Webster: A Critical Anthology* (London: Penguin Books, 1969), 31–2. és *In The Journals of Two Travellers in Elizabethan and Early Stuart England: Thomas Platter and Horatio Busino*, ed. Peter RAZZELL (Canton: Caliban, 1995), 145–6. Idézi: BARKER, „The Duchess...”, 45. és MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 109.

<sup>162</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 141.

szemében az, és pontosan így fogja végezni), egyfajta „ateista Mater Dolorosává” válik; Madonna-szobor, kegytárgy, arckép a galériában, turistalátványosság, mint az Erasmusnak kínált ereklyék – sohasem a „hús és vér asszony”, akinek szinte könyörögve mutatná magát a rémülettől impotens Antonio előtt.

Csak a freskó előterében álló Zarándokok beszélnek, a két katasztrófaturista; egyikük helyesli a Hercegnő szabadosságára kirótt büntetést, a másik sajnálkozik a „szabad fejedelemasszonyt” ért igazságtalanságon. A darab centrumában egy rafinált konnotációkból szőtt némajáték áll, a két mellékszereplő – majdhogynem statiszták – mindössze azért szólal meg, hogy egyikük elítélje, másikuk felmentse a főszereplőt. Mindkettőjük érveit tucatnyi könyv ismételte el az elmúlt évszázadokban; mintha az irodalomkritikusok nem vették volna észre, hogy nem véletlenül ketten állnak azon az előszínpadon.

Roy Eriksen Webster perspektivikus szerkesztésének szentelt tanulmányában ezt az önmagában is a reneszánsz festmények térkezelésével komponált pillanatot nevezi a darab „távlatpontjának”, amelybe a sok gondosan szerkesztett cselekményszál, képzet és metafora befut; a háló középpontjának, ahol a Bosola-féle sugarak találkoznak.<sup>163</sup> Ha az előadást a Globe színpadán játszották, akkor díszletvászon helyett feltehetőleg a lorettói Fekete Madonna viaszmásolata zárta le a teret – koronás női alak, karján kisgyermekkel –, a színpadnak ugyanazon a pontján, ahol később egy másik, szintén viaszból formált családot fogunk látni, Antoniót a gyermekeivel – még később pedig talán ugyanez a szobor játssza majd a Hercegnő sírboltját, amely mögül a Visszhang megszólal.

A reneszánsz dráma gyakorta él közismert bibliai jelenetek és szereplők színpadra kopírozásával; ilyen pillanat a *Kár, hogy kurvában az*, amikor a gyermeke apját titokzatos égi lényként aposztrofáló Annabella Szűz Mária szerepét, férje pedig a féltékeny Józsefét ölti magára, vagy Othello elfogatása Shakespeare-nél, ahol – a Gethsemáni-kert parafrázisaként – a barbár Othello Krisztusként tűnik fel: Rodrigónak ki kell jelölnie a többiek közül, mint Júdásnak Jézust, nehogy mást tartóztassanak le helyette. Az áthallások mindhárom esetben „fordított szereposztásúak”: Annabella és a Hercegnő a társadalom szemében bűnös asszonyként áll a színpadon, Szűz Máriához rokonításuk a tisztaság, az ártatlanság, az erkölcsi fölény képzetét stilizálja. Az *Othello* esetében nyilvánvaló az irónia, hiszen az idézet a nőrabló vadembert azonosítja Krisztussal, ráadásul a letartóztatására érkező katonák számára egy tucat európai közül kell kijelölni az egyetlen néget. A *Vízkereszt* is a Gethsemáni-kertet montírozza színpadra, amikor Antonio azzal lép be Olivia kertjébe, hogy az ott tartózkodók engedjék le

---

<sup>163</sup> ERIKSEN, „Framing...”, 19.

kardjukat, majd letartóztatják, végül Viola háromszor megtagadja őt. Az idézetek, akár bibliai jeleneteket, akár az allegorikus képeskönyvek bölcselkedő ábráit emblematizálják, egyszerre vizuális és verbális jelek: a kettő együtt, nemritkán egymás ellenében adja ki azt a plusz jelentést, ami a színpadi pillanatot a „csúfondáros” vagy a „szent” felé mozdítja. Marlowe *II. Edwardja* politikai thrillerként indul, gazdag tablókba sűrítve látjuk, amint egy homoerotikus viszony romba dönti az államrendet. Aztán a pár egyik tagját kivégzik, a másik börtönbe kerül, és kálváriájával a darab kíméletlen passióba fordul – Edwardra a kínzások közepette Krisztus portréja vetül.

Ruszt József szerint a „kegyetlen színház mindig portré”, és a „nagy színház mindig egy freskó keretein belül fejezi ki magát” – egy színházi előadás minden pillanata vagy „portré-pillanat”, vagy „struktúra-pillanat”.<sup>164</sup> Fokozottan érvényes ez az Erzsébet- és Jakab-kori drámaírókra, s közülük is legfőképp Websterre. Rusztnál a freskó a nagy szerkezet, a tágabb dramaturgiai és scenikai kontextus, a festői kompozíció. A portré közelkép: az adott pillanat groteszk vagy kegyetlen jellegét mutatja fel premier plánban. Ruszt Artaud-ra és Grotowskira utal a „kegyetlen” szóval: nem szadizmus értendő alatta (mint Ferdinándé), hanem a tudatalatti, az ösztönök, az érzékek, az idegrendszer nyers és váratlan megmutatkozása, szent átlelkesülés, mint valami atavisztikus rítusban – kíméletlenül őszinte bepillantás abba a felkavaró és megtisztító igazságba, amit ezekben a kivételes pillanatokban maga a *test* képvisel, a tekintet, a gesztus, az ideg; a test, mely önmagából teremti „kegyetlen színpadi metaforák végtelen sorát”, írja Peter Brook, „az emberi lényeg olyan erőteljes, közvetlen, robbanásszerű megnyilatkozásait” készítve elő, hogy azokból úgyszólván lehetetlen visszatérni „az anekdota és a csevegés színházához”.<sup>165</sup> A portré-pillanat és a freskó-pillanat időnként egyszerre mutatkozik meg, máskor egymást váltva alkotnak kompozíciót, de mindig egymásból fakadnak és egymást feltételezik. Freskó a lorettói száműzetés némajátéka, az egész expozíció és az állapotos Hercegnő udvara, a Visszhang megszólalása a Bíboros palotája előtt, vagy *A fehér ördögben* Monticelso pápává koronázása, az esküvő és a rákövetkező lovagi torna, Vittoria tárgyalása, az egyházi és állami méltóságok folytonos ki- és bevonulása. Portré, ahogyan Brachiano elcsábítja (vagy megerőszakolja) Vittoriát, ahogy Bosola magára marad kínjaival és kétségeivel, ahogy a Bíboros hideg figyelemmel szemléli, amint Ferdinánd kifordul önmagából. A viaszbabuk horroszínjátéka vagy Cornélia siratóéneke *A fehér ördögben* (pietá-beállításban, három Máriát helyettesítő nőalakkal) talán mindkettő egyszerre: nincsenek

<sup>164</sup> RUSZT József, *A Föld lapos és négy angyal tartja*, szerk. NÁNY István (Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház – Zala Megye Önkormányzata, 2004), 34, 62.

<sup>165</sup> Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna (Európa Könyvkiadó, 1999), 71.

szabályok, ezek a fogalmak pusztán címkék, amikkel egy sajátos dramaturgiai és vizuális elrendezést igyekszünk körülírni. És igazán, felkavaróan kegyetlen portrék a Hercegnő passiójának utolsó állomásai: mert akár hisz a Hercegnő Istenben, akár nem, az utolsó felvonások szenvedéstörténete valódi passió.

Caravaggio hat évvel korábbi festménye, a *Lorettói Madonna* lány, végtelenül emberi portrét rajzol Máriáról, és szintén két zarándok társaságában ábrázolja őt: a bíborszínű, finoman leomló köntösbe burkolt, mezítlábas Madonna a Kisjézust tartja karjában, és szelíden nézi az előtte térdeplő két parasztot. Szomorúan kíváncsi tekintete, ölelő mozdulata, lazán keresztbe font lába, amellyel a csecsemőt megtámasztja, emberi, nem isteni jelleget sugároz. Voltaképp olyan, mintha maga a Lorettói Szűz szobra elevenedett volna meg, s a zarándokok ezt a minden pompa nélkül való, egyszerű csodát bámulnák – ez a festmény egyik olvasata. Webster a környező szertartást nagyítja agresszívvé, hogy nagyobb legyen a kontraszt, nála a felvonuló egyházi hatalom ragyog fenyegető bíborszínben. Caravaggio a templom kopott falát is Madonnájához szegényíti; mindkét ábrázolás, ha más-más eszközökkel is, de határozott gesztussal tartja el magát a katolikus önreprezentáció fényes külsőségeit.

De Webster és a reneszánsz angol dráma Itáliája sohasem Itália. A szexuálisan túlfűtött, gátlástalan arisztokraták és a korrupt egyházi méltóságok benépesítette Szcília vagy Spanyolország (Kydtől és Tourneurtól Websterig, Middletonig vagy Fordig) mágikus és mindig rétegzett jelentésű helyszín: nemcsak az a távoli ország, amit színpadra téve büntetlenül lehet beszélni a korabeli Anglia visszásságairól, de a katolikus és protestáns vallásról, az elmúlt évtizedek teológiai szakadásáról, ennél fogva a hitről, egyházpolitikáról és transzcendenciáról (vagy annak hiányáról) folytatott gondolkodás modellértékű színtere is. Ez a hasadás pedig minden kétséget kizáróan a korszak legmélyebb traumája.

## „Oly sok családot ért oly hatalmas változás”

Orazio Busino, Velence londoni követségének káplánja, akinek tollából az egyetlen kortárs beszámoló maradt fenn az *Amalfi hercegnő* előadásáról, naplójában a következőkkel illusztrálja az angol színészek közismert antikatolicizmusát: „Látunk egy bíborost teljes pompájában (...) egy színpadon emelt oltárnál, egy körmenet főalakjaként, ahol eljátssza, hogy imádkozik; aztán ugyanezt az embert egy szajhával a térdén mutogatják nekünk”. Ezt követően kitér arra, hogy ugyanez a bíboros nyílt színen megmérgezi a hűgát (e félreértésre magyarázatot nyújt Busino egy korábbi megjegyzése arról, hogy rövidlátása miatt a tőle távolabb zajló eseményeket nem állt módjában pontosan megfigyelnie), majd pedig részletesen leírja, káplánjai segítségével hogyan helyezi ornátusát a szent oltárra, hogy kardra és katonai díszre cserélje, „mindezt azért, hogy gúnyt űzzön mindama egyházi pompából, mely ebben az országban neveltség és halálos gyűlölet tárgya”.<sup>166</sup>

A darab előadása és megjelenése közt eltelt évtizedben – a katolicizmushoz fűződő, változatlanul ambivalens viszony mellett – tetőfokára hágott a spanyolfóbia. Jakab egyházpolitikáját „botránnyosan pápistának” vélték, hosszadalmas kísérletei pedig, hogy Károly herceget a spanyol infánsnővel összeházasítsa, Anglia újrakatolizálásának lehetőségével riogatták a közvéleményt. Amikor Károly herceg és kísérete dolgavégezetlen, tehát az infánsnő nélkül tért meg Londonba (eredetileg titkosnak szánt) spanyolországi útjáról, ünneplő tömegek gyűjtöttek örömtüzeket az utcán; Middleton – aki korábban verses laudációt írt az *Amalfi hercegnő* első kiadásához – parabolába rejtett, de mindenki számára felismerhető szatirikus komédiában örökítette meg az incidenst. A *Sakkjátszma* a korabeli London legnagyobb kasszasikerének bizonyult. Aztán kilenc nappal később betiltották a hatóságok, és Middleont örökre eltiltották a drámaírástól.

Mindent áthatott a félelem, hogy a kormányt bármikor megdöntheti egy katolikus összeesküvés. Az ötvenes évek Amerikája rettegett így a kommunizmustól. Azzal a különbséggel, hogy Anglia távolról sem volt nagyhatalom – egy aprócska protestáns szigetország állt szemben az egész katolikus Európával, utóbbi élén a dicsőséges Spanyol Birodalommal. A romlott mediterrán udvarok, a machiavelliánus hercegek és bíborosok egyfelől az angol államrezonnak tartottak tükröt – ugyanakkor propaganda is volt ez a javából,

<sup>166</sup> „Busino’s Anglotopia” és *In The Journals of Two Travellers*, idézi: BARKER, „The Duchess...”, 45. és MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 109.

dühödt kísérlet a gyepelő megragadására az életformává vált fenyegetettségben, a megsemmisüléstől való félelem közepette.<sup>167</sup>

A Bíboros, e „velejéig korrupt és szexuálisan túlfűtött bonviván”,<sup>168</sup> aki vallási meggyőződését éppoly könnyedén veti le, mint a papi ornátust, nem áll egyedül a reneszánsz angol színpadon. Az olasz tragédiák katolikus főméltóságai dörzsölt hatalomtechnikusok vagy gátlástalan bűnözők. Az *Amalfi hercegnő*ben ráadásul a Bíboros és testvére is spanyol származású, sőt, Webster a herceg nevét Aragóniai Ferdinándéval csengeti össze (az eredeti novellában Carlónak hívták). Machiavelli, akinek neve szitokszó volt a korabeli angol közvélemény ajkán (erről tanúskodik egyebek mellett Gloster megjegyzése Shakespeare *VI. Henrikjében*: „Leckére fogom gyilkos Machiavell”),<sup>169</sup> külön dicshimnusz szentel Aragóniai Ferdinándnak *A fejedelem* lapjain. Többek közt kiemeli: ahhoz, „hogy nagyobb vállalkozásba foghasson, mindig a vallást használta ürügyként”.<sup>170</sup> *A máltai zsidó* Prológusában Machiavelli szelleme kajánul leszögezi, hogy azok csodálják őt leginkább, akik színleg a legádázabbul gyűlölik, könyveit „nyíltan leszólják”, de titokban mindenki olvassa, és éppen „ezáltal érnek el [Szent] Péter trónjára”:<sup>171</sup> pápasághoz jutni kizárólag hatalmi manipulációval lehet. Vagyis a korabeli néző számára a Bíboros és herceg Webster mindkét olasz tragédiájában egyet jelentett a katolikus, machiavellista reálpolitikus figurájával.

Cselekményeik Itáliába helyezésével a Jakab-kori drámaírók anélkül tobzódhattak a korrupt hatalmi viszonyok vagy a szexualitás legmélyebb bugyrainak taglalásában (a darabok mélyén meghúzódó egyházkritikáról nem is beszélve), hogy egy pillanatra is ki kellett volna lépniük a kor kánonjának megfelelő antikatólikus kontextusból. Jó néhány szerzőt csuktak börtönbe I. Jakab politikájának bírálata miatt (többek között Ben Jonsont is); Websterék azzal védekeztek, hogy az olasz történetíráshoz fordultak ihletért. A reneszánsz angol számára Itália minden romlottság hazája: szexuális kicsapongások és perverziók, ateizmus, mérgezés, korrupció, természetfeletti bosszúvágy, szodómia, a pápaságról nem is beszélve – aztán olvasson a sorok között, aki akar és tud.

Ebben a kontextusban még Júlia meggyilkolása is afféle egyházpolitikai abszurd, nem csupán azért, mert a pápai trón várományosa arra használja a Szentírást, hogy szeretőjét meggyilkolja vele, hanem azért, mert az aktus (Júlia megcsókolja a mérgezett Bibliát, majd

<sup>167</sup> A reneszánsz Anglia és a McCarthyánus Amerika közti analógiáról bővebben: „*Not True But Useful*” S2e06, „The Changeling”, 12:34–14:10, <https://www.cheekbyjowl.com/podcast/s2-episode-6-the-changeling/>

<sup>168</sup> MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 110.

<sup>169</sup> *VI. Henrik 3. rész*, III/2, ford. NÉMETH László, in William SHAKESPEARE, *Összes drámái, Királydrámák* (Budapest: Európa, 1988), 890.

<sup>170</sup> Niccolò MACHIAVELLI, *A fejedelem*, ford. LUTTER Éva (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 110.

<sup>171</sup> Christopher MARLOWE, *A máltai zsidó*, ford. RÓZSA Dezső (Budapest: Franklin, 1914), 29.

meghal) azt a katolikusoknak tulajdonított nézetet parodizálja, hogy a Szentíráshoz való közvetlen – az egyház közvetítése nélküli – hozzáférés megmérgezi és elpusztítja a lelket.<sup>172</sup> Ferdinánd tébolya is olvasható hasonló előjellel; Leah S. Marcus számos példát hoz fel arra, hogyan társítja a reneszánsz közvélemény a farkasokat a katolicizmushoz. Máté evangéliumában a hamis próféták „báránybőrben járnak, de hamis farkasok”, Milton *Lycidas*-ában „tompá talpú”, „vad farkas” falja föl a bárányokat; a farkas a jezsuita rendet alapító Loyolai Szent Ignác címerállata, Thomas Adams 1615-ös prédikációjában („*Lycanthropia, avagy a farkas rémíti a bárányt*”) pedig részben a katolikusok, részben az ő rítusaikat követő laudiánusok metaforája; de ezt az összefüggésrendszert erősíti az a tény is, hogy a magát farkasnak képzelő Ferdinánd előszeretettel tulajdonít el vagy öntet viaszba a katolikus relikviákat idéző testrészeket vagy végtagokat, s szíve szerint húga sem lenne egyéb, mint „ereklye, tokban”.<sup>173</sup>

Ugyanabban az esztendőben, amikor az *Amalfi hercegnő* először aratott diadalt a színpadon, egy Henry Spelman nevű régiségkereskedő lajstromba szedte mindama „különös szerencsétlenségeket”, melyek „a megszentelt helyekhez illetéktelen kézzel nyúló” személyeket sújtották. A sajátos kárörömmel összeállított lista („*A templomgyalázók története és végzete*”, 1613) annak a régóta terjengő vélekedésnek adott hangot, hogy a kisajátított egyházi javakat megvásároló családokat nemzedékeken át ható átokkal bünteti az Ég.<sup>174</sup> Thomas Arden például – amiként ezt a meggyilkoltatásáról szóló tragédia meg is örökíti – a VIII. Henrik által felosztatott kolostorok birtokaival kereskedett; mint afféle reneszánsz *self-made man*, a reformáció jogi zűrzavarait kihasználva tett szert mesés vagyonra, így aztán a bencés apátság egykori vendégházából kialakított otthonában érte a halál: két felbérelt gyilkos egy törölközővel megfojtotta, miközben feleségének szeretője egy tizennégy kilós vasalóval zúzta szét az arcát, maga a feleség pedig a biztonság kedvéért ezután még hét-nyolcszor megszurta a konyhakéssel. A gyilkosokat egy John Green nevű ember fizette, akinek aprócska földjét a fevershami apátság mögött Arden kisajátította. Az ismeretlen szerzőjű *Fevershami Arden* nem pusztán lidérces humorú, abszurd *domestic tragedy* az éppen csak megfogalmazott polgári családmodell kifordításával, beszari szeretőkkel, dilettáns gyilkosokkal és egy idegösszeomlás szélén táncoló kisvárosi Lady Macbethtel, de a világirodalom első *true crime story*jainak egyike, s ebben mindenki számára ott csengett a fenyegetés: a romba döntött

<sup>172</sup> MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 110.

<sup>173</sup> MARCUS, „The Duchess’s Marriage...”, 111.

<sup>174</sup> Idézi BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 144.

egyház javaitól jobb távol tartani magunkat. A feldolgozatlan nemzeti múlt anélkül is réseket nyit a mindennapok szövetén.

Websternél a Bíboros saját szeretőjének játssza át Antonio elkobzott birtokainak egy részét (másik részükre, például Szent Benedek várára, már Antonio kivégzése előtt is többen pályáznak, mint azt Deliótól megtudjuk); nem sokkal később kiderül, hogy a Bíboros tulajdon kastélya is egy kolostor romjaira épült, aki valóságos „erődítménnyé” alakította át, sajátosan rímelve a darab központi némajátékára, amikor is katonai díszre cserélte papi ornátusát – és arra a több nemzedéknyi tapasztalatra, hogy a politika minden alkalommal véres erőszakkal kényszeríti az országra az érdekeinek éppen megfelelő vallást. Minden szereplő, aki elkobzott katolikus egyházi javakkal került kapcsolatba, erőszakos halált hal; Webster – miközben Cariola babonáit nyilvánvaló iróniával kezeli – érezhetően rájátszik arra, hogy nézője igazolva lássa e „nemzeti lelkiismeretfurdalásból” fakadó szóbeszédet. Ugyanakkor sajátos idézőjelbe teszi e szerzői konstrukciót az a tény, hogy a Blackfriars, ahol az *Amalfi hercegnő*t első ízben adták elő, történetesen szintén egyházi tulajdon volt, amelyet éppen a Spelman által kárhoztatott módon vettek „kereskedelmi használatba”.<sup>175</sup>

Egy Foulke Robartes nevű cambridge-i prédikátor 1613-as traktátusában figyelemre méltó foglalatát adja e korszakváltásnak: „Hányan mondhatják el, kik az Egyház tönkretételéből gazdagodtak meg, hogy roppant birtokaik nem lettek máris rommá? Kétségtelen igazság, hogy a világ dolgai örökké változnak, és csalóka reményt táplál az, aki azt hiszi, neve, földje vagy háza örökké fennmarad; de mégis, oly csekély idő alatt oly sok családot ért oly hatalmas változás, (...) hogy az embernek látnia kell, (...) mindez még a Mindenható Isten számára is visszatetsző.”<sup>176</sup>

A 16. századi Angliában egymást érték a kiürült, lakatlanná vált kolostorok. A lerombolt templomok képe – s a nosztalgiával vegyes gyászhangulat, ami Antoniót elfogja e romok láttán – legalább ötven éve toposz az *Amalfi hercegnő* idején. Egy korabeli elégia szerzője „keserűen tekint” a füves pusztaságra, hol „Walsingham falai álltak egykor”; „tornyai most földdel egyenlőek”, holott „fénylő csúcsai hajdan az eget karcolták”.<sup>177</sup> Egy lincolnshire-i pap a lerombolt kolostorok feletti gyászról szólván megemlíti, „sokak szerint azóta sem volt boldog világ”.<sup>178</sup> Shakespeare 73. szonettjében „dült kórusnak” festi tulajdon lelkét, melyben többé

<sup>175</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 149.

<sup>176</sup> Idézi Keith THOMAS, *Religion and the Decline of Magic* (New York: Oxford University Press, 1971), 98. Ld. BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 151.

<sup>177</sup> Kézirat az Oxfordi Egyetem Könyvtárában, idézi: BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 143.

<sup>178</sup> *Tudor Treatises*, ed. A. G. DICKENS (Yorkshire Archaeological Society Record Series, 1959), 38. Idézi: BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 143.



már „nem zeng drága dal”. Maga Jakob is megbánásának adott hangot a nemzet építészeti örökségének elherdálása fölött, ahelyett, hogy valamely nemes célra használták volna fel őket.<sup>179</sup>

Cariola „becses emlékműnek” látja az elkínzott és bebörtönzött Hercegnő arcát, „amelynek / a romjait is szánják”. Néhány jelenettel később Delio megemlíti, hogy a Bíboros kastélya (amely előtt Antonióval állnak) „egy régi apátság romjain épült”, Antonio pedig azt válaszolja: „Én szeretem e régi romokat. / Ha lábunk köveikre lép, egyúttal / méltóságos történelemre hág. / Kétségkívül e nyitott udvaron, / mely pőrén állja most a viharok / dúlásait, oly férfiak fekszenek / a kő alatt, kik annyira szerették / a templomot, s oly bőven támogatták, / hogy azt hitték, a csontjaik fölé / az ítélet napjáig tart tetőt. / De mindennek kiszabott vége van: / templom és város úgy beteg, mint az ember, / nekik s nekünk egy a halálunk.” E monológ utolsó mondatának megismétlésével – „egy a halálunk” – szólal meg először a Visszhang, mintha Antonio sorsán kívül egyúttal a korszakról s az idő elkerülhetetlen pusztításáról kimondott ítéletet is helybenhagyná, néhány perccel azután, hogy Cariola szánalomra méltó romnak mondta magát a Hercegnőt is. A Visszhangot a Hercegnőt alakító színész játszotta: egy ateista asszony hangja a vigasztalan kőhalom fölött, ahol most az őt megölető, korrupt egyházi méltóság kastélya áll. Webster – fordított előjellel – ezt a jelenetet is megelőlegezte: a házasságkötéskor Antonio volt az, aki a Hercegnő szavait visszaismételte, a menyasszony pedig azzal nyugtázta a hivatalos szertartás hiányát, hogy maga az egyház (Websternél *church*, ami templomot is jelent) sem „visszhangozna” (*echo*) mást.<sup>180</sup> Most a Hercegnő ismétli vissza tompán, távolról a magára maradt Antonio kétségeit. A jelenetsor egyszerre tetőzi be és foglalja keretbe az egész darabot átszövő hasonlatrendszer (kiürült apátságok és teológiai szólamok, elsüllyedt múlt és enyészetté lett hit, a Hercegnő, mint tulajdon néma emlékműve) és tükrözi vissza a cselekmény fordulópontjainak emblematikus beállításait, az esküvőt vagy Ferdinánd látogatását. A távollétével tüntető Hercegnő *maga* a rom, miközben az őt játszó színész a takarásból mondja a szövegét, egy szerelem, egy személyiség és egy egész korszak fakó visszhangjaként.

Nemcsak a régi hit lett a múlté. A kihalt apátság képe magára a kataklizmára reflektál, a két egyház csatája nyomán maradt teológiai romhalmazra, ahol a transzcendensben rejlő bizonyosság helyén halott úr tátong. A visszhang aligha értelmezhető attól a közegetől (a rommá dúlt templomra épült erődítménytől) függetlenül, amelyben megszólal. A kettő együtt kétféle

<sup>179</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 144.

<sup>180</sup> ERIKSEN, „Framing...”, 20–21.

múltat, kétféle lelkiismeret-furdalást montíroz össze, egy „személyes” és egy „nemzeti” múltat. Az *Amalfi hercegnő*, írja Todd Borlik, maga is ez: „egyszerre ékesszóló és nyugtalanító visszhang, amelyen keresztül a középkor katolikus múltja beszél tovább Webster szkeptikus jelenéhez”.<sup>181</sup>

A *Téli rege* hercegnője, Hermione (akit szintén terhesen látunk a színpadon, mielőtt még a vélt promiszkuitása ellen irányuló bosszúhadjárat elpusztítaná) önmaga szobrává válik, és ez a szobor a darab csodás befejezésében életre kel. Webster Hercegnője viszont meghal, másfél színpadi órával azután, hogy Antoniót próbálta meggyőzni arról, ő bizony „hús és vér”, nem pedig „a férje sírján térdelő alabástrom asszony” – amint erre, mármint hús és vér voltára, Bosola aggályosan emlékezteti is őt, mielőtt megölné. A Hercegnő halálában válik önmaga szobrává vagy képmásává; egyfajta relikviává, amely minden szereplő számára tükörként uralja az utolsó jeleneteket, kiben-kiben a maga mániája vagy kiszolgáltatottsága szerint. Ez indokolja a korban szokatlan (bár nem egyedülálló) döntést, hogy a címszereplő halála után még egy teljes felvonás teljen el a végkifejletig.

Peter Lake szerint a protestantizmus „azzal, hogy elutasítja a hagyományos katolicizmus szakrális világnézetét, hatékonyan kiirtja a »szentség« bármely értelemben vett fogalmát, tehát az isteni princípium jelenvalóságát az anyagi világból.” De nem hagy maga után totális űrt; éppen ettől, a drámai szerkezetbe kódolt pusztítástól „nő meg az égi kegyelem jelenléte bizonyos kiválasztott személyiségekben, ami mégiscsak a »szentség« érzetét reprodukálja; azon jámbor lelkek életében és erényeiben lelhető fel újra, akik mintegy a Szentlélek letéteményeseként ügyködnek e világban, önmaguk is szinte mint szent kegytárgyak.”<sup>182</sup> Azok a reneszánsz drámák, amelyek kételyek sorát fogalmazzák meg az egyházi intézményekkel vagy az általuk képviselt világrenddel szemben, gyakorta mutatnak fel egy-egy (rendszerint női) szereplőt, aki személyiségének erejével kitölti ezt az űrt. Fordnál a kurvának bélyegzett Annabella holtteste ékesszólóbb, mint a róla szóló szentenciát megfogalmazó pápai nuncius. Websternél a Bosola szemében szentté váló, a sorok közt Szűz Máriával azonosított (de „jámbornak” semmiképp sem mondható) Hercegnő tölti be ezt a szerepet; ő az a figura, akit az egész darab során önmagának mint festményé, kegytárggyá vagy szoborrá dermedt relikviának a metaforái kísérek, s aki az utolsó felvonásban, amelyben a hiányával tüntet, végül egyé válik ezekkel a képzetekkel. Halála, noha nincs szó Égről vagy Istenről, amelyek vonatkoztatási rendszerében olvashatnánk, mégis egy keresztény szent vértanúságának

<sup>181</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 149.

<sup>182</sup> Peter LAKE, „Feminine Piety and Personal Potency: The »Emancipation« of Mrs. Jane Ratcliffe”, *The Seventeenth Century* 2, 2 (1987): 143–165, 145.

erejével érint meg minket. A térdre hullva imádkozó, szoborszerű asszony képe – nyakában kötél, melyen a hurok a halál jegygyűrűje – félreérthetetlen asszociációkat ébreszt. Minél távolabb áll a Hercegnő személyisége attól, hogy szentként tekintsünk rá, annál szembetűnőbbek a mártíromsága köré emelt teológiai emblémák.

A shakespeare-i és a websteri nőalakok közti legfőbb különbség abban rejlik – és Frank Whigham szerint ez avatja a Hercegnőt „a reneszánsz dráma első valódi női tragikájává”<sup>183</sup> –, hogy Hermionével és számos társával ellentétben, akik pusztá erényüknek estek áldozatul, őt valóban döntései és vágyai vezérelték a pusztulásba. És ő az egyetlen reneszánsz drámai hős, akinek hitetlensége nem a machiavellista ármány szükséges tartozéka, amit végül megbánás és az Ég bosszúja követ, mint Tourneur *Az ateista tragédiája* című darabjában D’Amville monológjait (ő valósággal dicsekszik ateizmusával), és nem társul hozzá szexuális vágyat leplező, elmebajjára hatalmasodó álfilozófia, mint Giovanninál a *Kár, hogy kurvában*. Velük ellentétben a Hercegnő nem kérkedik azzal, hogyan vélekedik Istenről vagy Égről; amikor Bosola kereszténynek mondja őt (vagyis emlékezteti rá, hogy nem ölheti meg magát), még csak nem is tiltakozik, mindössze annyit jegyez meg szárazon, hogy az egyház „kedveli a böjtöt”, úgyhogy majd „halálra éheznek”. Ateizmusa, ha ugyan az, egyszerűen csak egy önazonos ember véleménye az őt körülvevő világról.

De még ő is azzal búcsúzik Antoniótól, hogy „az örök templomban”, reméli, nem így kell válniuk; Webster Sir Philip Sidneytől kölcsönözte a kifejezést, ahol az üdvözültek mennybéli gyülekezetét jelöli.<sup>184</sup> És még az ő lazac-meséjében is megjelenik a hit és a túlvilág, ha csak valamiféle elvont lehetőségként is; legalább a képzet, hogy amit érünk, az földi létünk végeztével ítéltetik meg, és másfajta mércével, mint ahogyan önmagunkat mérjük. Halála előtt arra utasítja Cariolát, legyen gondja rá, hogy kislánya minden este imádkozzék lefekvés előtt, miután bevette a köhögés elleni szirupot; ez a gesztus sok lehetőséget rejt magában, hideglelős iróniát, valamiféle megtérést, szülői óvatosságot, amely gyermekét az átlagemberek világával harmóniában képzele el (nem pedig azzal szemben); de az is lehet, hogy Webster, mint a kor drámaírói általában, egyszerűen csak mindig abban a fénytörésben mutatja hősnőjét, amellyel adott pillanatban a legnagyobb hatást keltheti nézőjében. A porrá tört és folyadékba kevert emberi koponyát hatásos szernek vélték köhögés ellen;<sup>185</sup> ha arra gondolunk, hogy a Hercegnő épp a halál kapujában, a Ferdinánd celebrálta rémszínházat követően hozza szóba, elképzelhető, hogy talán csak az őt minden irányból körülvevő, szürreális kegyetlenségre

<sup>183</sup> WHIGHAM, „Sexual...”, 175.

<sup>184</sup> JOHN WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. BRIAN GIBBONS (Bloomsbury Publishing, 2013), Kindle Loc. 7607.

<sup>185</sup> WALL, „Just a Spoonful...”, idézi: CALLAGHAN, „The State of Art...”, 72.

reflektál vele. Valójában – akárhogy is olvassuk az ellentmondásos nyomokat – a Hercegnőnek igenis *van* hite. Ugyanolyan személyes és sajátos fogalmi rendszer szerint épülhet föl, ahogyan az esküvőjét elképzei. Nem tudjuk, milyen és mekkora szerephez jut benne a transzcendencia. De kétségtelen *hit*, és ő makacsul ragaszkodik hozzá.

A többiek mintha ebben a metafizikai homályban botorkálnának, tulajdon bizonytalan személyiségüknek, félkész szándékaiknak és félbetört vagy sohasem létezett hitüknek kiszolgáltatva. Az Antonio szerepét övező ellentmondásokat sokan azzal próbálják feloldani, hogy örökös sodródása, végzetes habozása a kulcspillantatokban, legvégül pedig kapitulációja voltaképp „passzív, keresztény-sztoikus belenyugvás az eseményekbe, mint Isten akaratába”.<sup>186</sup> Dominic Baker-Smith kálvinista kontextusban vizsgálja a darabot; Webster és a kereszténység viszonya, írja, „a vallást illető pesszimizmusban és az isteni akarat hangsúlyozottan döntőbírói szerepében sűrűsödik”; ebben a világban bármely emberi cselekvés „eleve bűnös vagy végzetes kimenetelű, egyedül a passzív elfogadás menekül meg az isteni megtorlástól”. Olvasatában Webster erősen kárhoztatja a hamis biztonságot, amelyet „az elme védekezésből épít maga köré; vagyon, befolyás és hatalom e képzelt pilléreit, amelyek elvakítják az embert, eltakarják előle a valóság igazi természetét”. „Webster istene”, írja, „az ördöggel ellentétben láthatatlan – ez nem azt jelenti, hogy nincs ott, de »nincs ösvény vagy baráti kéz«, mely elvezetne hozzá”.<sup>187</sup>

D. C. Gunby szerint a darab az anglikán egyháznak abból az iskolájából merít, amelyik elfogadja ugyan a szabad akaratot, de az isteni gondviselés részének tekinti, s a mindenk felett való „biztonságra való törekvést” az elmére káros, „szellemi közönynek” látja.<sup>188</sup> Vagyis a sodródás, a belenyugvás éppúgy értelmezhető sztoikus belátásként, mint gyávaságként vagy tehetetlenségként – ahogy a Hercegnő vélelmezett ateizmusát vagy agnoszticizmusát vagy szkepticizmusát is sokan olvassák úgy, hogy ő a darab egyetlen igazán keresztényi szereplője, függetlenül attól, hogy elképzelései megfelelnek-e bármilyen felekezetnek. Valójában nem lehetünk biztosak Webster vallással kapcsolatos álláspontja felől. Legfeljebb arról alkothatunk képet, szereplői hogyan vélekednek róla. Tudjuk, hogy egy eltökélt protestáns értelmiségi kör tagja volt, amely aggodalommal figyelte Jakab katolikusbarát politikáját. De figurái annyira sokféle és ellentmondásos álláspontot képviselnek, és maga Webster is olyan gazdagsággal ütközteti, kopírozza egymásra vagy fordítja ki az egyes hittételeket és rítusokat, hogy csak

<sup>186</sup> MURRAY, *A Study...*, 150.

<sup>187</sup> Dominic BAKER-SMITH, „Religion and John Webster”, in *John Webster*, ed. Brian MORRIS (London: Ernest Benn, 1970), 228.

<sup>188</sup> D. C. GUNBY, „The Duchess of Malfi: A Theological Approach”, in *John Webster*, ed. Brian MORRIS (London: Ernest Benn, 1970), 193–4.

annyi állapítható meg: felajzott érdeklődésének középpontjában áll a kérdés. De ez az érdeklődés *színházi* természetű, nem pedig vallásos.

A skála egyik végpontján Bosola és *A fehér ördög* Flamineója áll. Őket az foglalkoztatja, miféle stratégiákhoz folyamodjanak az újonnan fölállított kálvini sakktáblán; hogy lehetséges-e *bármiféle* stratégia egy olyan világban, ahol sorsunk előre elrendeltetett. A skála másik végpontján a korrupt egyházi méltóságok állnak. Közöttük pedig számtalan árnyalat sejlik föl, a liturgák töredékeiből saját gyászszertartást fabrikáló Cornéliától kezdve a Hercegnőig, aki többször is hangot ad annak, mit gondol az egyházzal, de azt, hogy Istenhez mi a viszonya, nem osztja meg velünk. Az a tény, hogy az „Isten” szó egyszer sem hangzik el az *Amalfi hercegnőben* (szemben *A fehér ördöggel*, ahol huszonnégy alkalommal szerepel), valójában nem Isten nem-létére utal, inkább csak arra, hogy a darabot cenzúrázva publikálták: egy Jakab-kori törvény megtiltotta, hogy profanítások vagy blaszfémiák jelenjenek meg nyomtatásban.<sup>189</sup> A Hercegnő „az Ég” súlyos kezét érzi sorsukon, Antonio szerint „az Ég” semmiből formált minket, s mi „igyekszünk semmivé válni” – s hogy ennek az Égnek van-e lakója, arra legfeljebb csak következtetni lehet. Antonio szerint egy kíváncsi órásmester lakik ott, aki darabjaira bontja az elromlott szerkezetet, az embert. Talán azért, hogy megjavítsa, talán csak kíváncsi, mi rejlik belül.

Egyetlen szereplőtől hallunk konkrét és megfellebezhetetlen érveket, de róla már a jelenet kezdetén tudjuk, hogy bolond. Ha elfogadjuk, hogy a negyedik felvonás az egész darab világképének sűrített, szürreáliába hajló lenyomata, akkor Ferdinánd harmadik örültje eligazíthat minket a kérdésben. Az elmeogyógyintézet betegeinek egyike, egy puritán, aki a különféle Biblia-fordítások közül egyedül üdvözítő „helvét változat” mellett kardoskodik, határozott portrét fest az irreleváns kérdésekben eltévelyedő vallási ügybuzgóságról; egyúttal azt is világossá teszi, hogy az *Amalfi hercegnő* összes szereplője egy teológiai értelemben megtébolyodott világban mozog.

John C. Kerrigan hívja föl a figyelmet arra a hiátusra, amely számos reneszánsz hős számára problematikussá teszi a viszonyt tulajdon lelkiismeretéhez.<sup>190</sup> A katolikus szertartásrend háttérbe szorításával a gyónás gyakorlatát felváltja az isteni kegyelem képzele. A sürgető gyorsasággal megalkotott ideológiai rendszer ugyanakkor nem szolgál kész válasszal arra, miért ne kövessünk el bűnöket tetszésünk szerint, ha amúgy is megváltatunk – vagy épp az elkárkozásunkat borítékolta jó előre a kifürkészhetetlen isteni akarat. Azzal, hogy a gyónás

<sup>189</sup> WEBSTER, *The Duchess...*, ed. GIBBONS, Kindle Loc. 458.

<sup>190</sup> John C. KERRIGAN, „Action and Confession, Fate and Despair in the Violent Conclusion of The Duchess of Malfi”, *Ben Jonson Journal*, 8, 1 (2001): 249-51. Idézi CALLAGHAN, „The State of Art...”, 78.

intézménye, ha nem is tűnt el egészen, de jelentőségét veszítette, megszűnt a büntudattól való szabadulás egyetlen megragadható eszköze. Az ember magára maradt a múltját, lelkiismeretét, személyisége árnyékos vonásait érintő kétségekkel, s többé nem volt szertartás, amelynek segítségével szembenézzen velük. Ez a hiány visszhangzik Shakespeare-nél Claudius kudarcba fulladó imájában vagy Ford Giovannijának gyónás-paródiáiban; Websternél nemcsak Ferdinánd és a Bíboros összeomlása, de az egész ötödik felvonás ezt a belső válságot sűríti. Bosola meggyónna, ha volna kinek; ha nem lenne összezárva lelkiismeretével, e „sötét jegyzőkönyvvel”, talán kifelé is tudna tekinteni belőle, és ezzel valóban fordíthatna az életén. De senki sincs, akihez fordulhatna, így kénytelen ő maga eljátszani ezt a szerepet, hogy a Hercegnő és önmaga számára feloldozást nyújtson. A darab univerzuma attól válik „sivárrá és vigasztalanná”, hogy szereplői közül „senki sem képviseli az égi gondviselést”, írja Gunnar Boklund<sup>191</sup> (inkább vélve sajnálatos dramaturgiai hiányosságnak, mintsem tudatos konstrukciónak a döntést). Ennek hiányában „a gonosz felett” csak „a vakvéletlen arat győzelmet, amely minden egyéb, isteninek nevezhető erőnél jobban vezérli a darab világot”.

Amikor Bosola elhatározza, hogy megmenti Antoniót, de egy fatális tévedés folytán őt szúrja le a Bíboros helyett, kifakad: „A csillagok teniszlabdáái vagyunk csak, / s arra szállunk, amerre ők ütöttek.”<sup>192</sup> A döntés lehetősége értelmetlen, ha következményei kiszámíthatatlanok. De ha nincs döntés, hol húzódik akkor a személyiség határa? És mi a halál jelentése egy cél nélküli világban?

Nem először esik szó az égboltról. Amikor a Hercegnő elátkozza a csillagokat, s dermedt télbe, a rendezettség előtti öskáoszba kívánja vissza a világot, elemi dühe a mindennél közönyösebb ég felé irányul. Bosolának figyelmeztetnie kell: „Nézd csak – még ragyognak a csillagok”. Válasza aligha az örök reményre utal. A „csillagok teniszlabdáái”, mint képzet, még annál is kevesebbet jelent, mint örült istenek játékszerének lenni. Az örült istenek is elrejtöztek előlünk. Az *Amalfi hercegnő* szereplőinek feje fölött egy mértani alakzat ragyog, amelynek értelme és szabályai felfoghatatlanok az emberi ész számára. Mephistophilis hiába ad számot Faustusnak az égitestek pályájáról, a doktor mindezt betéve tudja már – a tudás határáig eljutott, a kérdés az, mi következik ezután. Maga Marlowe félreérthetetlen gesztussal idézi meg és rehabilitálja Giordano Brunót, akit a pápa szó szerint a földbe tapos a Rose színpadán, mielőtt

<sup>191</sup> BOKLUND, *The Duchess...*, 169.

<sup>192</sup> Ez a reneszánsz toposz nem Websternél jelenik meg először. Sir Philip Sidney *Arcadiájában* az emberek „olyanok, mint a teniszlabdák, melyeket magasb hatalmak ütői dobálnak”; Sir William Alexander *Alexandriai tragédiájának* egyik szereplője megállapítja (hat évvel az *Amalfi hercegnő* bemutatója előtt): „Azt hiszem, csak teniszpálya a világ, / S az embert úgy dobálja a szerencse, akár a labdát.” WEBSTER, *The Duchess...*, ed. GIBBONS, Kindle Loc. 8077-8080.

Faustus komikus csinnadrattával megmentené őt a máglyától. De mindez nem több vásári tréfába oltott vágyfantáziánál. Az égről eltűntek az istenek, a helyükön lángoló golyóbisok száguldoznak, és hiába képes Faustus kiszámolni a pályájukat, ha közben ő maga egyre távolabb kerül bármiféle céltől vagy értelemtől. Giordano Brunót pedig megégették.

Kopernikusz után fél évszázaddal és az egymást versengve lejárató egyházak korában elemi erővel merült föl a lehetőség, hogy a világot nem Isten, hanem a vakvéletlen vezérli. Rendezőelv helyett a kiszámíthatatlanság. Katolikusok és protestánsok egyaránt tiltakoztak. Senkinek sem tetszett az alternatíva, hogy a világegyetemnek esetleg egyáltalán nincsen célja. Antonio darabnyitó monológja nemcsak arról szól, mivel jár a fejedelmi körök korrupciója az országra nézve, de a rend és a rendezetlenség, a matematikai szervezettség és a káosz ellentétére is utal. Az *Amalfi hercegnő*ben a vallást két szereplő képviseli: a bigottan gyáva Cariola és a Bíboros, aki Bibliával öl. A Hercegnő többször is szembeszáll az egyházzal, és nem a mennybe készül, hanem arra kéri hóhérait, ők húzzák le rá az eget. Ég és föld nem ad támpontot a halál küszöbén, az *Amalfi hercegnő* univerzumát Bosola szemével látjuk, az ő beteg képzeletét visszhangozza: erjed és pusztul, és éppoly összerakhatatlan, mint a kaleidoszkóp képei. A szilánkosra tört személyiség kísérleteket tesz az önazonosságra. „Ki vagyok?” – kérdezi a Hercegnő. „Féreglárvákkal teli szelence”, válaszol Bosola: pusztuló test, bomló hús. „Látszólag élsz”, mondja később a visszhang. Az ember hasztalan próbálja elcsípni azt, ami ő maga: árnyéokra ugrik, mint Ferdinánd. Vagy a rettegés közepette is képes érvényesíteni, hogy „én – én vagyok”, mint a Hercegnő.

Bosola emelt, szinte biblikus féreg-monológjára a Hercegnő rémült, tört prózával válaszol; ez visszájára fordul, amikor Bosola prózai élcelődésére a Hercegnő vált át jambusokba. Vers és próza további váltakozása a negyedik felvonásban több pusztá ritmikai játéknál: azt az érzetet kelti, mintha a maszkja révén túlvilági figuraként is fellépő Bosola nem eresztené a legfőbb kérdés alól kibújni próbáló Hercegnőt. (A harmadik felvonásban Webster már élt hasonló eszközzel: ott Bosola úgy borítja fel fokozatosan az ötödféles jambust, mintha nem bírná magát korlátok közé szorítani Antonio dicséretében.) Mindez Cariola megfojtásakor miniatűr moralitás-paródiában ismétlődik meg: Cariola, mint Akárki, soronként új kifogással próbál egérutat nyerni hóhérai elől – rémülete plasztikus bizonyítékát nyújtja annak, hogy a hit a darab legvallásosabb szereplőjének sem szolgál támaszul –, Bosola pedig a Halál szerepében vaskos, durva tréfákkal válaszol.

A katolikus szertartásrend betiltásával az ember halálhoz való viszonya is megváltozott. Webster generációja még emlékezett a gyertyákra, a harangzúgásra, a misére, ami megkönnyíti a purgatóriumba vezető utat és lerövidíti a szenvedést; a kísértettörténetekre, amelyeket az

egyház a tisztítótűzben égő lelkek esdekléseként interpretált. Most mindezt egyetlen nemzedék alatt fölszámolták. Az út a föld alá tétellel véget ér, a holtak az élők számára többé nem elérhetőek. „Miért nem / értekezhetünk egy-két napon át / a holtakkal! Hidd el, olyat tanulnék / tőlük, amit sosem tudok meg itt.” Marad a kérdés, amit a Hercegő is föltesz színlelt végrendelkezése előtt: „Mi vár ránk *amott?*” – de az ideológiai háborúban álló anglikán egyháznak, miközben a titkosrendőrséggel karöltve kutat rejtett katolikusok után, jobb dolga is akad, mint az efféle kérdésekre válaszolni. A Hercegnő azt firtatja megöletése előtt, vajon látják-e még egymást komornájával a túlvilágon; Cariola szerint biztosan, ő ugyanis katolikus. Giovanni a *Kár, hogy kurva* végén hasonlóképpen próbálja kicsikarni a hűgából, vajon találkoznak-e még, noha ateistaként soha nem fog megnyugtató választ kapni.

Bosola féreg-monológját egy másik előzi meg, ami nem a halál, hanem a születés pillanatát fogja keretbe a Hercegnő vajúdásakor. E korábbi szöveg talán szándékoltan rímel Hamlet „S mily remekmű az ember!” kezdetű monológjára; hasonló indíttatásból hangzik el, szintén az arcukat festő asszonyok kárhoztatásával indul, de nem remekműként, hanem idomtalan, sétáló holttestként látja az embert.

T. S. Eliot szerint Webster képzeletét megszállottan izgatta a halál: „Webster a halál megszállottja volt, / S látta a bőr alatt a koponyát, / És föld alatt a mell nélkül hanyatt / Dülők ajak nélküli vigyorát.”<sup>193</sup> Az *Amalfi hercegnő* metaforáiban nyüzsögnek a férgek, apró haláltáncái a moralitásokat idézik, szereplői pontos kompozíció szerint távoznak: először három emblematikus női halál (a Hercegnő kicsikart méltósággal, Cariola a félelemtől szűkülve, Júlia sodródva és öntudatlanul), amelyre a kettős gyerekgyilkosság következik; utóbbinak lidércesen plasztikus testet ad az a körülmény, hogy közvetlenül előtte voltunk tanúi Cariola nyüszítő halálfélelmének; a gyermekek lemészárlása a kulisszák mögött zajlik, közben Bosolát látjuk a színpadon, hallgat, és talán minket néz. Ezután a hóhérok behozzák a színpadra a gyerekek holttestét, hiszen nem sokkal később meg kell őket mutatni Ferdinándnak. Most következnek a finálé egymást követő leszámolásai; itt az akciók egyre rövidebbek és abszurdabbak, mintegy csak ürügyet szolgáltatva a távozó önmeghatározásához. Az utolsó mondatok mintha egy szörnyű gyűjtemény tételeit szaporítanák: „Én megyek, csak nem tudom, hová”; „Nem kérdezem halálom történetét”; „A hihetetlen felé ugrom”; „A földbe tegyetek és soha többé ne gondoljatok rám”. A reneszánsz bosszútragédiákat hagyományosan lezáró öldöklés halovány idézőjelben tűnik fel, makabrikus oratóriumként, amely a távozás módját és

<sup>193</sup> T. S. ELIOT, „A halhatatlanság suttogásai”, ford. VAS István, in *T. S. Eliot versei* (Budapest: Európa, 1996), 45.



a túlvilág lehetőségét firtatja. A Hercegnő és Bosola halála előtt visszatérő képként az üres és fekete égbolt jelenik meg, a részvétlen közönnyel szemlélődő csillagok.

## „Mely vallás a legjobb, hogyha halni kell?”

A Hercegnő halálának jelenete, amelyben Bosola a Halál (vagy az Idő) tradicionális öregember-maszkját ölti magára, „hogy fokról fokra hozza el számára a végromlást”, egyszerre idézi fel és fordítja ki a középkori moralitásokat és az esküvőket kísérő álarcos játékokat. Ahogy Bosola egy személyben lép föl bérgyilkosként és stilizált szereplőként, úgy a Hercegnő is egyszerre képviseli a testvéri bosszú dacos, majd belenyugvó áldozatát és a Halál elkerülhetetlenségével szembesülő Akárkit.

Antonio és a Hercegnő egybekelése a halál előérzetével terhes: a gordiuszi csomót nem oldozták ki, ahogy a Hercegnő képzeletében, hanem karddal vágják ketté; a *quietus est* elbocsátó üzenete, a nászi lepedők említése, amelyben közösen temetkeznek majd el, a síremléken térdelő alabástromszobor képe egyaránt az elmúlást idézi. A Hercegnő halálát viszont esküvői képzetek kísérik, az udvari lakodalmak táncait parodizáló táncbetétől Bosola lidérces daláig, amelyben „rikoltó kuvik és a lápmadár” szólítja halálba „a dámát” (a nászadalokban ugyanezeket a madarakat arra kérik, legyenek csöndben a nászéjszakán). Az ének befejezése („Púderral hajad behintsed, / végy lábfürdőt, tiszta inget”) vezeklésre való felszólításként éppúgy olvasható, mint a menyegző előtti cicomázkodásként. Ezek a képek is felvonultak már egyszer a Hercegnő zaklatott fecsegésében, amellyel Antonio és a maga szorongásait próbálta oldani hálókamrájában: „Nem szürkül a hajam még? Majd ha ősz lesz, / udvarom is fehérre hajporozza / magát, hogy így legyen hozzám hasonló”. Ez is fraktáldramaturgia: a képek egymást ismétlik, minden rész tartalmazza az egészet.

A Hercegnő már nem házi őrizetben van, palotájából egy börtönbe vitték. És már nem azt a díszes ruhát viseli, amelyben az Ancona melletti országúton elfogták, vagy amit fölvelt helyette, hanem – ha Bosola szavainak hihetünk – a házasságtörők hagyományos vezeklőcsuháját. Halálát az örültek tánca előzi meg. A tánc szerepeltetése a reneszánsz színpadon (ahogyan ezt a Shakespeare-vígjátékok befejezéséből ismerjük) az egyesülés, a harmónia jelképe. A Hercegnőt végül térdelő helyzetben fojtják meg, ami szintén esküvői póz, de a felkínálkozás korábbi pillanatára is utal: „Hús és vér vagyok, / nem a férjem síremlékén térdelő / alabástromasszony”. Ez viszont a halált vetíti előre, mint ahogy az a gesztus is, amellyel a Hercegnő hálósobájába invitálja Antoniót („Szeretném, ha kézen fogva vezetnéd / szerencséd nászágyadhoz”): a moralitásokban a megszemélyesített Szerencsét, ahogyan a Szerelmet is, végül kivétel nélkül mindig legyőzte a Halál. Talán még a megfojtására szolgáló hurok sem egyéb, mint az eljegyzési gyűrű torz visszképe (Cariola megfojtásakor egyik hóhéra

epés iróniával jegygyűrűnek is mondja) – ugyanez a hurok egy másik Webster-hős, *A fehér ördög* kivégzés előtt álló Brachianója számára „igaz szerelmi csomó”. S a Hercegnő, miután Antonio ujjára húzta a gyűrűt, később egy halott ember kezéről húz le egy másikat (feltehetőleg azt, amit a Bíboros a lorettói némajátékban letépett róla). Ehhez a metaforarendszerhez is egymásra rímelő beállítások társulnak, mint amilyen az Antoniót magához emelő, aztán a síron túlról elérni próbáló Hercegnő képe, vagy a szülés jelenetsora, amelyet Bosola monológjai ágyaztak keretbe, a test pusztulásának képeivel és a visszatérő Öreg Hölgy kísérteties alakjával. Az esküvőt a halál előérzete kísérti, a halált az esküvő rítusai keretezik.

Halál és házasság rituális összekapcsolása nem ritka a korabeli Anglia színpadán vagy világi szertartásain. III. Sándor skót király esküvőjén például „a maszkos táncosok közt váratlanul felbukkant a Halál, mégpedig egy csontváz jelmezében, nem kis riadalmat keltve a nézők és a fellépők körében”.<sup>194</sup> A nászi ágy és a ravatal képzele gyakran fonódik össze a szerelmi tragédiákban, de nemcsak ott: az Erzsébet-kori Angliában bevett szokás volt, hogy a gazdag hölgyek nászi lepedőjükbe csavarva temettessék el magukat (a balsejtelmekről gyötört Desdemona is ugyanerre kéri cselédjét), egy népszerű nászdal pedig egyenesen arra szólítja fel a menyasszonyt, hogy „úgy járuljon a nászi ágyra”, mint aki „nem hívja a Halált, de nem szegül majd ellene, ha eljő”.<sup>195</sup>

Inga-Stina Ekeblad szerint Webster művészetének „tisztátalan” jellege a negyedik felvonásban mutatkozik meg a legmarkánsabban, ahol „egyszerre látjuk metsző és realisztikus ábrázolatát annak, hogyan néz szembe a Hercegnő gyötrelmeivel és a halállal, illetve egy tradicionális *masque*, azon belül pedig egy *antimasque* reprezentációját”.<sup>196</sup> A „tisztátalan” jelzöt Ekeblad T. S. Eliottól kölcsönzi, s mindketten azt értik alatta, hogy egymásra kopírozódnak a pszichológiailag alátámasztható mozzanatok és a konvenciókkal folytatott játékok (mai, csúfos szavainkkal: a „reálszituációk” és a „stilizációk”, mintha ezek a fogalmak körülhatárolhatóak lennének, és mintha okvetlenül kizárnák egymást). Eliot kifejezése arra utal, hogy e két tartomány keveredése nem valamiféle írói slendriánságból fakad, hanem tudatos szerkesztés eredménye, és új minőséget hoz létre.

Az *antimasque* a *masque* illetlen, groteszk, plebejusra hangolt változata, olyasféle funkcióval, mint a tragédiákhoz illesztett szatírrjáték, amelynek torz formátlansága a *masque* aktusában simul harmóniába, nyer tágabb jelentést, tükrözi ismét a világ rendezettségét (az

<sup>194</sup> Inga-Stina EKEBLAD, „The Impure Art of John Webster”, *Review of English Studies*, 9, 35 (1958): 253–267, 263.

<sup>195</sup> Sir Henry GOODERE, *Epithalamion on the Princess' Marriage* (1613)

<sup>196</sup> EKEBLAD, „The Impure...”, 255.

udvari játékok alkalmával a király megjelenésének pillanatában). Ebben az értelemben az örültek tánca, ahogyan beágyazódik a változatos álarcokban és szerepekben megjelenő Bosola és a Hercegnő dialógusába, e két udvari műfaj közös struktúráját ismétli; ugyanakkor az, hogy Bosola mindezt Ferdinánd instrukciói alapján dirigálja le, minduntalan hangsúlyozva morális aggályait és ki-kilépve a rá osztott szerepekből, egy tágabb, „pszichológiai-realista” kontextusba is helyezi mindezt. A felvonás hasonlóképpen játszik a konvencionális és a „civil” egyidejű jelenlétével, mint az egérfogó-jelenet prológusának szereplői és nézői, de Shakespeare-rel ellentétben itt éppen a kétféle színházi nyelv találkozása alkotja a jelenet gerincét. Bosola egyszerre kíséri a Hercegnőt a sír felé saját meghasonlott képében és stilizált figurák soraként, az örültek kaotikus táncát (a műfaj szabályainak megfelelően) Ferdinánd ajándékainak szertartásos átadása követi, és – megint csak a maszkos játékok hagyománya szerint, a halálhoz és az esküvőhöz kapcsolódó szertartások egymásra kopírozásával – a Harangozó képében, dallal zárja le a jelenetsort, amit Ferdinánd beteg elméje komponált, de az egésztől a lelke legmélyéig irtózó Bosola vezényelt le. Ferdinánd joggal folyamodott ehhez a fogalomkészlethez, hiszen engedély nélkül kötött házassága miatt bünteti hűgát, Bosola pedig kénytelen-kelletlen a műfaji kereteket ismétli; akkor utasítja embereit a gyilkosságra, amikor a Hercegnő őrjöngése belenyugvássá szelídül, és a kivégzést kísérő dalával nászágyba, nem a sírba szólítja áldozatát.

A Jakab-kori bosszútragédiákba illesztett *masque*-ok a hagyományos Erzsébet-koriak struktúráját ismétlik: „1. A maskarák bejelentése prózával és dallal; 2. A maskarák megjelenése; 3. Maszkos tánc; 4. Dáridó, melynek során a maszkosok kiemelnek egy-egy nézőt a közönségből, hogy táncoljanak velük; további kapcsolatra nyújt lehetőséget a nézők és a táncosok között, ha az álarcosok váratlanul jelennek meg a mulatságon, és ajándékokat nyújtanak át; 5. Záróbeszéd és -dal.”<sup>197</sup>

A bosszúállás és az esküvői *masque* két tradíciója olykor találkozik, mint Middleton *Nő a nőtől óvakodj* című darabjában, ahol a Cupido-jelmezes apródok nyilai mérgezetek, ahogy Hymen kupája is mérget tartalmaz, vagy a *Kár, hogy kurva* esküvői bankettjén, ahol a meglepetésként elővezetett maszkos tánc- és dalbetét valójában Hippolita vérbosszújának eszköze (noha végül ő maga lesz az áldozat). Mindkét darab Thomas Kyd találmányát ismétli: a *Spanyol tragédia* emelte először cselekménybe a „színház a színházban” eszközét (Shakespeare „Egérfogó”-ja is ebből merít), és ott is a menyegzői ünnepre szánt amatőr színelőadás fullad vérfürdőbe.

<sup>197</sup> EKEBLAD, „The Impure...”, 256.

Arra is számos példa adódik, hogy a Jakab-kori színház cselekménybe emelje az örülteket mint típuszemélyiségeket felvonultató *antimasque*-ot; ezekben az egyszerre borzongató és komikus kavalkádokban (az esküvőhöz és a halálhoz kapcsolódó tradíciók összekapcsolásán túl) a félresiklott személyiség archetípusai is megjelennek. Ford *A mélabús szerelmes* című darabjában például „a melankólia hat különböző formája” vonul fel és mutatkozik be. Szintén az udvari álarcos multságok hagyományait ismétli, hogy a táncosok olykor állatmaszkot öltenek: ennek a tradíciónak a jegyében vezénylik ki például a helyi tébolyda ápolójait Beatrice-Joanna esküvőjére az *Átváltozásokban* („utánózzák a papagájt, a majmot, / csipognak és nyihognak és csaholnak”).<sup>198</sup> Webster örültjei nemcsak a formai tradíciókat tartják be (bejelentik őket, bemutatkoznak, majd a nézőkkel kapcsolatot létesítve dalt és táncot adnak elő: a közönséget itt Cariola és a Hercegnő képviseli), de mindkét hagyományból merítenek: egyrészt a darab emberi természetéről alkotott fogalmainak és a szereplők szakadék szélén egyensúlyozó pszichéjének megfelelően csupa túl- vagy alulfejlett ego, saját önképéről lecsúszott (típus)személyiség, másrészt „szívet szétmállasztó” dalukban a „konok halál károg”, „dúvadak üvöltének, vijjog a vészmadár”, és „medve, farkas, ölyv, kuvik” alkot benne „ricsajzó egyveleget”. Ferdinánd elkínzott világa, készülődő farkas-tébolya úgy tágul kakofón színházzá, hogy ez a színház az esküvői- vagy halálmasque-ok hagyományait visszhangozza, és a személyiség széthullását vetíti előre.

Maga az *antimasque* ráadásul (amint erre Ekeblad felhívja a figyelmet) alighanem a falusi *ludus* műfajából alakult ki; ennek egyik válfaja, a *charivarium* vagy „csúfdal”, kimondottan azon özvegyek megleckéztetése céljából jött létre, akik férjük halála után túlságosan hamar kötöttek újabb házasságot. Egy 17. századi angol özvegy, aki férje korábbi szolgáját kívánta magához emelni (ahogy a Hercegnő Antoniót), bízvást számíthatott arra, hogy esküvőjén a falu lakosai haramiának öltözve, lármás és táncos felvonulással adják tudtára felháborodásukat. A leghírhedtebb *charivarium* 1393-ban zajlott le a francia udvarban, egy Vermandois nevű lovag és egy fiatal özvegy esküvőjén; VI. Károly öt lovagja kíséretében, „vadorzók jelmezét felöltve” ütött rajta az ünneplő társaságon, „visszatetsző kézmozdulatokkal és szörnyű farkasüvöltéssel” borzolva a násznép kedélyeit, majd pedig „antik táncot” adott elő – a leckéztetésnek szánt gesztus azonban tragédiába torkollott, az álarcosok ugyanis „tüzet fogtak a tánc végén”. Maga a király túlélte ugyan a kalandot, de „soha nem épült föl a megrázkódtatásból”.<sup>199</sup> Ferdinánd (és Webster) kegyetlen ironiával épít e hagyományra: az örültek tánca egyúttal a Hercegnő

<sup>198</sup> Kézirat, HAMVAI Kornél fordítása.

<sup>199</sup> EKEBLAD, „The Impure...”, 261.

esküvőjének csúfondáros, kései megünneplése is. A bátyja látogatásától szorongó Hercegnő is a *charivariumot* levezénylő „tivornyamesterként” utalt Antonióra, mintha maga mondaná ki az ítéletet önmaga fölött.

Amennyiben az esküvőt lezáró *masque* célja mégiscsak a harmónia és az egység felmutatása („Édes érzelmeink, akár a szférák / keringjenek örökké, s életünket / töltsék be lágy zenével”, hangzott el a házasságkötés pillanatában), úgy a negyedik felvonásban mindez az ellenkezőjébe fordul: a mindörökre megbomlott egység és a totális inkoherencia zenés-táncos emblémájává. De azt tükrözi, *ami van* – az ellenkezője már nem volna elviselhető. „Csak lárma, bolondság / örzi meg józanságomat: az ész / és csönd megőrjít egészen”, mondja a Hercegnő. A kakofón dal befejezése („De végül már, kifülva majd / Dalolja kórusunk / A szerelmes, boldog hattyúdalt, / S szelíden meghalunk) ugyanakkor nem hagy kétséget afelől, hogy a víg özvegy megleckéztetését szolgáló *charivarium* vagy a nászt csúfondárosan ünneplő *antimasque* végül félreérthetetlen haláltáncba fordul.

Az örültek távoztával pedig következik a *masque*, a káoszt az egyetlen lehetséges harmóniában feloldó végpont. Utolsó álarcát, a Halál tradicionális öregember-maszkját viselő Bosola kérlelhetetlen pontossággal (a Hercegnő jambusaival szemben prózában) építi föl képzeletét, a Hercegnő bomlásra ítélt testének semmiségétől a hús hitványságáig („főreglárvákkal teli szelence”, „egy félig kiszáradt múmia kenőcsös tégelye”, „puffadó aludttej, fantasztikus hájaspogácsa”), a lélek testben elfoglalt helyétől az ember univerzumban elfoglalt helyéig („testünk gyarlóbb anyag annál a papírbörtönnél is, amibe a kisfiúk zárják a legyeket”; „Láttál már valaha pacsirtát kalitkában? Így van a testben a lélek”) – „a torkunkban tekergő földigiliszták”-tól egészen „a nyomorúságos tudás”-ig, „milyen szűkre szabott börtönben élünk”. Webster egyik képből eredezteti a másikat, Ekeblad kifejezésével élve „a mikrokozmoszt” hozza összhangba „a makrokozmoszal”, ami egyetlen megkerülhetetlen imperatívuszba torkollik: abba, hogy a Hercegnőnek föl kell készülnie a halálra.

A végigjátszott szerepek feltett célja a gyötrés, a haldokló félelmeinek megsokszorozása (mint a lidérces utolsó kenet-paródiának *A fehér ördögben*), de időről időre fölsejlenek mögöttük Bosola saját szándékai: hogy Ferdinánd utasításaival szemben „vigasztalóként” lépjen föl. A *mortification*, amelynek állapotába Bosola „fokról fokra” kívánja átsegíteni áldozatát, az a spirituális folyamat, amely a földi béklyók és vágyak meghaladásától a halált megelőző testi és lelki érzéketlenségig vezet. Azok az elemzések, amelyek szerint a darabban igenis megmutatkozik Isten, Bosolának tulajdonítják, hogy a Hercegnő nem kárhozik el (vagyis

nem a kétségbeesés állapotában éri őt a halál).<sup>200</sup> Akár elfogadjuk ezt, akár nem, kétségtelen, hogy Bosola – bizonyos értelemben kifordítva a Ferdinánd által ráruházott szerepeket – kísérletet tesz a vigaszra és a megváltásra; legalább a Hercegnőére, ha már a magáét a gyilkosság végrehajtása elérhetetlenné teszi. De továbbra sincs rá magyarázat, miért hajtja végre egyáltalán (ezt a kérdést minden egyes előadásnak külön-külön kell megválaszolnia) – miért engedelmeskedik a parancsnak, hiszen a viaszbabuk színjátéka után, váratlan késztetéssel, egyszer már fölajánlotta a Hercegnőnek, hogy megmenti az életét. Hacsak nem az a válasz, hogy áldozata visszautasította az ajánlatot. S míg a pszichológiailag megközelíthető síkon mindössze az mutatkozik meg, hogyan hasad kétfelé Ferdinánd utasításai és önnön együttérzése között, addig a stiláris idézetek, a formai elemek teszik lehetővé, hogy az utolsó pillanatokban mégis valamiféle lelki vezetővé váljék a Hercegnő számára – mint D. C. Gunby jelzi, „anélkül, hogy tudatában volna annak, amit elért”, így ő maga megváltás nélkül, „elveszette és megzavarodva” távozik a világból.<sup>201</sup> Amikor a Hercegnő leszögezi, hogy ő még mindig Amalfi hercegnője, Bosola azt válaszolja neki, hogy „ettől nem tud aludni”; a dicsőség fénye csak távolról ragyog, közlőlől fakó és sivár. A halál küszöbén az „én”-t el kell engedni. De valójában Bosola az, aki nem tud aludni; ő az, aki a darab elejétől a végéig önmagára vadászott, lelkifurdalástól és kételyekről gyötörve próbált a nyomára bukkanni valaminek, aminek a Hercegnő mindvégig a birtokában volt, és most, az utolsó pillanatban sem lehet elvenni tőle. A Hercegnő tudja magáról, hogy kicsoda; Bosola az, aki még most is legalább háromfelé hasadt tulajdon vágyai, morálja és Ferdinánd utasításai között.

Bettie-Anne Doebler szerint a negyedik felvonás vége (a bérgyilkos és a halálra szánt áldozat majdhogynem szertartásos dialógusa) egyenesen az *ars moriendi* hagyományaiból merít. E késő középkori, metszetekkel gazdagon illusztrált írások annak veszélyeit taglalják, ha a lélek a kétségbeesés állapotában távozik az életből, és ennek elkerülésére vonultatnak fel alternatívákat. Bosola, mint írja, „paradox módon éppen annak az asszonynak próbál végső vigaszt nyújtani, akinek megkínzására és meggyilkolására odaküldték”; a felvonás első jelenetében azt látjuk, hogyan „kísérti meg a kétségbeesés” a Hercegnőt „a démoni és melankolikus Bosola képében, az ördögi Ferdinánd felbujtására”, míg az elkárkozás veszedelmétől mégiscsak ő menti meg a másodikban; s noha a Hercegnő a belenyugvás hagyományos, térdelő pozíciójában fogadja a halált, a korabeli néző pedig „bízvást odaképzeltette az angyalt, amint a mennyekbe emeli föl a lelkét”, vagyis e „keresztény módra

<sup>200</sup> John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, ed. Elizabeth BRENNAN (London: Ernest Benn, 1964), xxiii.

<sup>201</sup> D. C. GUNBY, „The Duchess of Malfi: A Theological Approach”, in *John Webster*, ed. Brian MORRIS (London: Ernest Benn, 1970), 204.

fogadott halál” igenis felvillantja „a jövőbeni igazságszolgáltatás reményét”, azzal kapcsolatban mégis kétségek között hagy minket, vajon „maga a világ vajon megváltozott-e mindennek hatására”.<sup>202</sup>

A kora középkortól kezdődően számos traktátus tűzte ki céljául, hogy jó tanáccsal lássa el a haldoklót, és hozzátartozóit fölkészítse a gyászra. Maga az *ars moriendi* kifejezés *Az igaz módon meghalni tudás művészete s tudománya* című 16. századi értekezésben jelenik meg először; a szöveg felszólítja olvasóját, hogy tűnődjön el a halál elkerülhetetlenségén, és azzal javasolja legyőzni a testi kínok közeledtével sokasodó kísértéseket, hogy a keresztre feszített Krisztus szenvedéseivel hasonlítsa őket. Ahogy a haldokló állapota rosszabbodik, a traktátus az ágy köré gyűlt családtagokra, barátokra és egyházi személyekre fordítja figyelmét, abban nyújtva segítséget, hogyan könnyítsék meg a lélek távozását a másvilágra.<sup>203</sup> A műfaj protestáns szerzői (például Thomas Beckon és William Perkins, előbbi *A beteg ember útmutatója*, utóbbi *Útmutatás beteg emberek számára* címen) arra helyezték a hangsúlyt, hogy a haldokló nem csupán szemlélője a körülötte zajló ceremóniának, de aktív szerepet játszik saját halálában; nemcsak a Szentírás közös citálásában vesz részt, de – állapotát meghazudtoló vehemenciával – abban a teológiai vitában is, amely szembeszáll az üdvözülést pusztán liturgiákon keresztül garantáló „babonás hitkufárokkal”.

Ebben az értelemben Bosola és a Hercegnő párbeszéde mintha egyfajta leszámolás lenne az *ars moriendi* katolikus és protestáns hagyományai között. Bosola egyszerre idézi föl a moralitások Halál-figuráinak vad és kérlelhetetlen brutalitását, illetve a haldoklónak vigaszt nyújtó pap szelíd, de hasonlóképpen céltudatos útmutatásait. Még mindig Ferdinánd utasításait hajtja végre, de szerepe metafizikussá nőtt; áldozata, mint egy női Jedermann, két kézzel kapaszkodik személyisége és rangja integritásába („Én még Amalfi hercegnő vagyok”), ő pedig változatos metaforákkal, hol versben, hol prózában figyelmezteti arra, hogy a halál kapujában mindez hogyan foszlik semmivé. Csakhogy ugyanennek a fordítottja is érvényes: „Nem rémít a halál?”, firtatja Bosola, s a Hercegnő (Montaigne-t parafrázálva) visszakérdez, miért félne, ha egyszer „remek társaság” várja a túlvilágon. Bosola most a kötelet is megmutatja neki: ha más nem, a „távozás módja” bizonyára kétségbeejti. A szolgák még a koporsót is behozzák: ez lesz a Hercegnő „utolsó hálókamrája”. De a Hercegnőnek mindez nem számít, „mindegy, csak suttogástok ne hallanám” – ő már fölkészült, és „akárhogy is”, de menni akar.

<sup>202</sup> Bettie Anne DOEBLER, „Continuity in the Art of Dying: The Duchess of Malfi”, *Comparative Drama*, 14, 3 (1980): 203–215, 213.

<sup>203</sup> A katolikus és protestáns *ars moriendi* hagyományairól részletesebben ld. BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 145–147.



Bosola az, aki nem készült föl. Ő az, aki húzza az időt, hátha kiolvashat, megsejthet még valamit a Hercegnő utolsó pillanataiból, ami gyógyírként szolgálhat kínzó kétségeire. Ugyanez játszódik le *A fehér ördög* végén, ahol Flamineo mohó tekintete tapad haldokló hűgára: az utolsó pillanatokban a gyöngye férfi kapaszkodik az erős nőbe. Vittoria és Amalfi hercegnő nem változik. Flamineo és Bosola viszont annyi alakváltáson ment keresztül, hogy a végső állandóság gondolata kétségbe ejti őket.

Webster kevés ismert életrajzi adaléka közé tartozik, hogy kisfiúként részt vett a smithfieldi Szent Sír templom szertartásain. A templom a Newgate börtön közelében állt; 1605-ben egy Robert Dowe nevű smithfieldi polgár ötven fontot fizetett be az egyházközség számlájára azért, hogy a kivégzésre váró elítéltek cellája előtt minden éjféltkor megkondítsák a harangot. Webster apja tanúja volt az ötven font adományozásának, a templom falán pedig máig ott áll a harangozóembernek tulajdonított versike, mely a halál közeledő órájára figyelmeztet, és (a protestáns hittételek szerint) önvizsgálatra szólít fel.<sup>204</sup> Bosola sorai, amikor (sokadik átöltözése után) ismét felkeresi a Hercegnőt börtönében, hogy vigaszt nyújtson számára vagy meggyötörje – „Én vagyok az a harangozóember, / akit a bűnösökhöz küldenek / a kivégzés előtti éjszakán” – kétségkívül a nyolc évvel korábbi, smithfieldi történetre és rigmusra utalnak. De az ő versikéje inkább katolikus rítusokat idéz: a haldokló lemosdatását, az utolsó kenet feladását (amit Perkins „a pápisták zsíros szentségének” nevez), „a mi úrnönket” szólítja, ami Szűz Máriára s a Hercegnőre egyaránt vonatkozik, és a Hercegnő nyakába akasztott feszülettel riasztaná el az ördögöt.

Webster másik emblemikus drámája, *A fehér ördög* több ízben is szembeállítja e két szertartásrendszert (pontosabban az új keletű „szertartás-nélküliséget” az idejétmúlt, hamis rítusokkal). A Brachianóra utolsó kenetet föladó szerzetesekről (az instrukció kitér arra, hogy kellékeik között feszület és halotti mécses is szerepel) utóbb kiderül, hogy álsruhás bérgyilkosok, a szertartást végignéző Vittoria ugyanakkor megjegyzi, hogy a feszület bizonyára „lecsillapítja férje háborgó lelkét”. Cornélia hasonlóan tébolyult dalban panaszolja el, hogy fiától megtagadták a hagyományos végtisztességet, mint Ophelia az apja halála után, így később maga fabrikálta, rituális gyásszertartással vesz tőle búcsút, amely felidézi a reformáció előtti liturgiákat (amikor még „nagyanyáink kísérték a holtat”). Francisco hercegnek könnyeket csal szemébe a látvány, Flamineo viszont „babonás siránkozásnak” bélyegzi az aktust; később azonban, miután elhúzza a szertartást rejtő függönyt, nem tud úrrá lenni meghatottságán: „Különös érzés töltött el az imént, / nem tudhatom másként nevezni,

<sup>204</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 145.

mint / részvét”. És ő az, aki röviddel ezután (miután megpillantotta a meggyilkolt Brachiano kísértetét) fölteszi azt a bizarr kérdést, amely nemcsak a kétféle *ars moriendi*-hagyomány ellentétét vagy a katolikus szertartásrend kiirtása felett érzett kételyt sűríti magában (mindkettő visszatérő elem Webster teológiai és tanatológiai rendszerében), de az egész korszak mérhetetlen bizonytalanságát: „Mely vallás a legjobb, hogyha halni kell?”

Amikor a Hercegnő arra utasítja hóhérait, „húzzák le rá az eget”, s e végső aktus előtt váratlanul megkéri őket, várják meg, amíg letérdel (ugyanazt a pózt véve föl, mint esküvője pillanatában és a lorettói Miasszonyunk oltára előtt, de ugyanarra a szerepre kárhoztatva magát, amit leginkább el akart kerülni: a „férje sírján térdeplő alabástrom-asszony” szerepére), nemcsak belenyugvó alázattá oldja haragját, de egyszerre fordítja ki és ölti magára a katolikus rítust. Webster érezhetően felhasználja a protestáns „rossz lelkiismeret” és a katolikus nosztalgia éthoszáét, de nem foglal állást a kettő vitájában – noha az összes szereplő személyes kis haláltáncával szemben alighanem a Hercegnő halálhoz való viszonyával és távozásával azonosul a leginkább. „A halál megszállottja” (ahogy Eliot nevezte őt) a maga részéről ezt a pillanatot jelöli ki fix pontként a maga bizarr tanatológiai kavalkádjában. Így válik a gesztus, Todd Borlik kifejezésével élve, ahogy maga az egész darab is, egyfajta „szekuláris *ars moriendivé*”.<sup>205</sup>

Az egész szerkezet átlátható, precíz és kristálytisza, mint egy főteret ábrázoló reneszánsz festmény. Ám e geometria közepette burjánzik az élet és az ellentmondás: minden teóriát meghazudtoló, mágikus rétegzettség és variabilitás. Csupa hideg pompa, fagyos, pontos, éjsötét – tűhegyes, fekete barokk.

---

<sup>205</sup> BORLIK, „»Greek is Turned...«”, 148.

## „Thou art a dead thing”

A Hercegnő teste halálában is nyugtalanító rejtvény marad. Ennek nem kizárólag Ferdinánd, Bosola, Antonio és a Bíboros fokozódó pszichózisa az oka. A korpusz a modernitás legelső korszakaiban nem tekinthető halottnak addig, amíg csontvázzá nem bomlik; addig valamiféle köztes állapotban lebeg élet és halál között.<sup>206</sup> A viaszfigurák színjátéka hasonlóképpen köztes képzetet teremt a benne résztvevő (élő) színészek, a Hercegnő családjának (halott) tagjai és a Ferdinánd konstruálta (művészi életet hazudó) viasztestek között. Mivelhogy a bomló test materiális értelemben inkább állt közel az élőhöz, mint a magatehetetlen, holt tárgyhoz, e zavarba ejtően köztes státusz a poszt-református teológiát vagy a kor új tudományát, az anatómiát éppúgy foglalkoztatta, mint a színházat: nem véletlenül sorjáznak a darabban e szorongató mezsgye-lét képzetei: trágya, gané, mérge és vér, farkasemberek, viaszfigurák, boszorkányok és örültek, mandragóra, hiéna és baziliszkus, visszhangok, árnyékok, semmivé váló nyomok a hóban.

Angliában a holttesthez sokkal inkább ambivalens, átmeneti képzetek tapadtak, mint Itáliában, ahol a nyilvános, tudományos célú boncolás is kevesebb ellenállásba ütközött; alighanem azért, mert ott hittek „test és lélek gyors és radikális” elválásában.<sup>207</sup> A hőmérsékleti viszonyok hasonlóképpen rapid és hatékony procedúrát sürgettek, már ami a holttestől való szabadulás rítusait illeti. A középkori Anglia és Észak-Európa ezzel szemben „hosszan tartó és fokozatos processzusként” értelmezte a halált, amely többé-kevésbé párhuzamosan zajlik az oszlás folyamatával – ez lehet az oka annak, hogy az európai horror sokkal inkább északi, mintsem mediterrán műfaj. Akár egy év is beletelhet, amíg a szervezet csontvázzá bomlik; ez idő alatt a korpusznak egyfajta „aktív, érzékeny vagy félig eleven” állapotot tulajdonítottak, „amelyből fokozatosan távozik az élet”. A holttest ekkor még képes arra, hogy fertőzzön, és bosszúból vagy kedvtelésből, de tovább gyötörje az élőket (például vámpír alakjában); a közelmúltban elhunytak „eleven lelkéből” ugyanakkor életelixír nyerhető, az ún. *mumma*. A hullákat így egyszerre övezte félelem és hódolat, ebből fakadt a késő középkor északi halál-ikonográfiája. A holttestekkel szemben táplált előítéletekhez az ismétlődő járványok is hozzájárultak, az ambivalenciát pedig tovább fokozták a bomlás korai fázisának fizikai sajátosságai, amelyek inkább tűntek valamiféle különös, életteli burjánzásnak, mintsem lezárt

<sup>206</sup> Susan ZIMMERMAN, „Invading the Grave: Shadow Lives in 'The Revenger's Tragedy' and 'The Duchess of Malfi'”, in *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 128–171.

<sup>207</sup> ZIMMERMAN, „Invading the Grave”, 130-132.

és végleges állapotnak. E képzetek a korabeli prédikációkban vagy vallásos irodalomban is felbukkannak, legbizarrabb formájukat a bomlás fázisában lévő testet (a *transit* – „áthaladót”) ábrázoló sírfaragványokban vagy a *danse macabre* mehökkentő eroticizmusában öltötték.

A *transi*-szobrok rothadó tetemet formáznak, kitüremkedő belsőségekkel, amelyeken kígyók, férgek, békák és gyíkok lakmároznak; úgy tartották, ezek az állatok mintegy maguktól képződnek, a holttest „váladékából” (Ferdinándot szalamandraként, Bosolát kígyóként aposztrofálja az udvar); hogy közös nevezőre hozzák élet és halál feloldhatatlan ellentétét, illetve a kettő közti, zavarba ejtő átmenetet, a szobrászok nemritkán két alakot helyeztek el a koporsó alatt és fölött, az egyik rothadó tetemként ábrázolta az elhunytat, a másik még életében, díszes ruhába öltöztetve, amikor pedig csak egy alak szerepelt, a bomlás állapotában lévő felet éles határvonal választotta el az élő és érintetlen testtől, vagy az előbbi egy szemből felöltöztetett szobor meztelen hátoldalán jelenítették meg. A képzet a késő középkori irodalmat is áthatja, a *Disputa a Férgék és a Test között* című versben például egy bizonyos Hölggy holtteteme és az őt megenni kívánó lárvák között zajlik a dialógus.<sup>208</sup> A Hölggy végül megadja magát az elkerülhetlen pusztulásnak; mintha ugyanezt a képletet bontaná ki a negyedik felvonás, ahol Bosola képviseli a férgeket, a Hercegnő a szétbomlás küszöbén álló személyiséget. Mintha a Hercegnő nem csupán hóhérával, de a mindent felzabáló férgekkel próbálná megértetni, hogy ő még az, aki.

A *transi*-faragványok erőszakos és voyeurisztikus ábrázolatait idézi a *danse macabre*, a haláltánc ikonográfiája, különösen a „rémgalopp” vagy „lepelrázás” aktusa. A baseli temető freskója, a *Totentanz*, vad táncot lejtő vagy egymással pározó holttetemek társaságában ábrázolja a Halált, mint csontváz-szeretőt; e hullák egyikén még a foszló hús mutatkozik, miközben mindkét nembeli társaival közösül. A Halál nemi szervének hiányát változatos formában oldották meg, szemérmesen elrejtették vagy egy-egy férget helyeztek elé, máskor a Halál ágyékából sípcsontokkal keresztezett koponya sarjad, és mered obszcén vigyorral a szemlélőre. E nagyszabású enyészetorgiák, a nyüzsgő féregseregletnek táptalajt nyújtó üzekedés, a násztáncot lejtő hullák vidám sokasága, a sírfaragványok ágyékából előburjánzó giliszták egyaránt azt a félreérthetetlen képzetet sugallják, hogy a nemzés egyben a pusztulás forrása.

A bomlás és a szaporodás egymásba oldódása még inkább aláhúzza, hogy Webster Angliájában a korpust nem tekintették a szó legszorosabb értelmében halottnak. A korai újkor Észak-Európájában (Itáliával szemben, ahol az előkelőségek holttestét gazdagon

<sup>208</sup> ZIMMERMAN, „Invading the Grave”, 130.

felravatalozták és közszemlére bocsátották) az elővigyázatosság vált a temetési előkészületek legfőbb szervező elvévé: a szorosra tekert halotti lepel, a beszögelt koporsó, a halott lábának sóval meghintése (hogy ne tudjon járni), a tükrök letakarása (hogy a holttest tükröződése ne fertőzze meg azt, aki rápillant) – csupa olyan óvintézkedés, amely a holttest reanimációját hivatott megakadályozni. A testnedveket, elsősorban a vért övező kettős vélekedés (aki hozzáér, azt magát is megfertőzi a halál, ugyanakkor megfelelő körülmények között ételelixír nyerhető belőle) szintén e nyugtalanítóan köztes státuszt tükrözte; az a holttestem például, amely gyilkosa jelenlétében vért szívárogtat, nem tekinthető élettelen tárgynak, inkább afféle átmeneti lénynek, amely két állapot közt lebeg.

Az angol reformáció mindent elkövetett e hiedelmek elfojtására, államilag előírt hitszónoklatokban szabályozta a templomok vagy sírkeretek dekorációját és a temetési szertartásrendet, és minden eszközzel irtani próbálta a festett képmások, szobrok vagy relikviák imádatát. Webster idején e hiedelmek még erősen tartották magukat, s át- meg átszöttek a halál színpadi reprezentációját. Ezek a darabok nemcsak a nézőkben élő babonákra építettek, hanem a kor emblemikus konfliktusaira, amelyek lázban tartották a közvéleményt, és alapvető politikai vagy metafizikai kérdéseket vetettek föl. S noha kétségtelen, hogy egymással versengve igyekeztek minél több hullát vagy hazajáró lelket felvonultatni, nem a szenzációt vagy a puszta hatást célozták; Webster, Middleton és Ford darabjainak mélystruktúrájában test és lélek, anatómia és vallás, hit és ráció egymással összefüggő kérdések hálózataként jelenik meg, olyan vonatkoztatási rendszerként, amely ontológiai síkra emeli a cselekményt.

Ezekben a darabokban a halál nem pusztán az elkerülhetetlen végállomás, hanem ellenkezőleg, a cselekmény első pillanatától kezdve alattomosan beszivárog az életbe, nemcsak kísértetekken vagy látomásokon keresztül, hanem a (férfi) főszereplők fogalmi rendszerének legfőbb szervező elveként. Bosola, Ferdinánd (vagy *A bosszúálló tragédiája Vindicéje*) számára a szépség, fakadjon emberből vagy legyen természeti tünemény, pusztító káoszt rejt magában; kiismerhetetlen, megfejtésre (vagy inkább leleplezésre) szoruló entrópiát, amely legelsősorban a (születése pillanatától) bomlásnak indult testben mutatkozik meg. „Tetvek és férgek falnak, s folytonosan / egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / kelmékbe; s főképp attól rettegünk, / hogy orvosunk földbe dug, illatozni.” Ezek a férfiak, intrikusként vagy önjelölt erkölcsbíróként, egyfolytában ítéletet mondanak a természet fölött. A női testben rejlő szexuális és reprodukív potenciál számukra összefügg az erkölcsi vagy testi rothadással, amely közös rögeszméjüknek, a halálnak a fókuszpontja.<sup>209</sup> De

<sup>209</sup> ZIMMERMAN, „Invading the Grave”, 134.

törekvéseik, amelyekkel szexus és halál káoszában igyekeznek rendet vágni (és valamiképp győzelmet aratni mindkettő fölött), végül saját személyiségüket bomlasztják szét.

A Bosola által festett képeknek kezdettől fogva visszatérő eleme a betegség, a trágya és a gané; a barackot, amellyel az állapotos Hercegnőt kínálja, a „mihaszna kertész” szerinte „lótrágyában érlelte” – a szókép (ami egyformán lehet igaz vagy a Hercegnő rosszullétét, ezáltal leleplezését meggyorsító hazugság) az „ember külső alakjáról” és „rémületes torzságáról” szóló monológból nő ki, és arról a titokról igyekszik lerántani a leplet, mi rejlik a Hercegnő „bő köntöse” és a „drága kelmék” mögött; de Bosola sajátos rendszerében az egyetemes, nagy hazugság elé tart tükröt. Nem a Hercegnőt kell leleplezni, hanem a világ alakoskodását: azt a közmegegyezést, amely szerint élőknek hazudjuk magunkat. Bosola, mint a Sátán, felkínálja a Hercegnőnek a tiltott gyümölcsöt (ezért is aposztrofálja őt később Antonio „kígyó”-ként), de azért, hogy a nőben inherensen benne rejlő romlást napvilágra hozza. A jelenet a ráncait festék mögé rejtő Öreg Hölgy, e két lábon járó *memento mori* kárhozzátásával indul („hamarabb ennél meg egy pestisesnek a talpáról leszedett, döglött gyógygalambot, mint valamelyikötöket megcsókoljam”), a néző is Bosola nyomozásán keresztül értesül arról, hogy a Hercegnő gyermeket vár, a születés tehát az ő számára is az enyészet, a pusztulás és a mindezt elleplezni próbáló nagy, közös csalás víziójával mosódik egybe. Az intézményesült képmutatás ellenpontja Webster mindkét nagy tragédiájában a halál: az őszinteség és az önmegismerés egyetlen lehetséges pillanata.

Bosola – az „udvari fekély” – betegség-metaforái nemcsak kritikából, hanem öngyűlöletből is fakadnak. „Mi dolgom van?”, kérdezi Ferdinándtól (nem mondja ki, de ott sejlik mögötte, hogy *a világban*), és amikor megtudja, hogy spicliskedése álcájaként főlovásszá nevezik ki, keserűen nyugtázza: „Gazságom tehát / lótrágyából nőtt: a tiéd vagyok”. A gané (mint salak és mint termékeny talaj) mintha az egész (udvari) létezését leképezné; megbízójáról szólva megállapítja, „Ő is, meg a bátyja is olyan, mint a pöcegödörből kihajtott szilvafa: kövér, roskadozik a sok gyümölcstől, de senki más nem zabálhat róla, csak a hollók, szarkák, meg a hernyók. Bár én is ott lehetnék a talpnyalóik között: a fülükbe ragadnék, akár a pióca, míg tele nem szívnam magamat, akkor aztán lehullnék.” A világ nem egyéb, mint tenyészet; üzekedés meg élösködés. Antonio védelmében (hogy a Hercegnő bizalmát elnyerje) ezzel éppen szöges ellentétben fogalmaz: a hű államférfit forrásnak festi, az igaz uralkodót pedig ebből szárba szökkenő cédrusnak. Mindazonáltal ez a szónoklat is megszokott alakzataiba torkollik: „Inkább két politikus rothadó / húgyhólyagján, melyet egy besúgó szívehúrja / tart össze, a Bermudákig úszni, semmint / ily változékony uralkodó kezétől / függjem!” A „változékony uralkodó” ez esetben a Hercegnő, aki (hogy Bosola lojalitását tesztelje) a rangkülönbségre hivatkozva

színel megtagadja Antoniót. Bosola csinált felháborodása meghozza gyümölcsét, most válik végleg a Hercegnő bizalmasává (egy rövidke időre, mielőtt újból el nem árulja). Született alakváltóként (vagy szociopataként) pontosan tudja, hogy céljai érdekében mikor kell mozgósítania tulajdon romlott képzeletvilágát – mint Jago, aki konkrét bizonyítékok hiányában szóképekkel betegíti meg Othellót és Brabantiót, hogy az ő szemén keresztül lássák a világot –, és mikor kell azzal ellentétes szölamok mögé rejtenie. A saját szorongásait játssza el újra, szerepként; hasonlatai mazochista önkritikát rejtenek, az örökös, gyermeki függés, a másokon keresztül való létezés, a teljes élet és az egészséges önkép hiányának okos és önkínzó metaforái. Gazembersége nemcsak lótrágyából nő ki, de mint a pióca, abból táplálkozik, hogy más gazemberek vérért szívja.

Ferdinánd kizökkenése kozmikusabb. A szépségben ő is az enyészet álarcát látja („Szépsége, vétke, / összevegyül, s akár a lepra: mentől / fehérebb, annál rothadtabb”), de Bosolával ellentétben, aki az emberi és politikai viszonyrendszert illeti kritikával (mert nem találja benne a helyét), ő egy másik valóságot lát; egy végletekig kifecamodott univerzumot, amelyet kacagó hiénák, deformált, nem nélküli testet mintázó mandragórák, üzekedő farkasok népesítenek be, akiket (kölykeikkel egyetemben) ki kell perzselni ebből a világból, „szurokba, kénbe mártani”, „levesse főzni”; a „fertőzött vér” megtisztítására nincs más gyógyír, csak „a vérszívó köpöly”, és magának a Napnak kellene elbűjnia, hogy e tenyészetre, amelynek pusztá látványa is elviselhetetlen, végre sötétséget borítson.

E mindent átható kizökkenés-érzet, hogy minden elmozdult mindentől, a Hercegnő börtönében – örület, halál és szexus egymásba mosott terében – sűrűsödik. Bosola és a Hercegnő is mintha tetszhalottként lebegne e hínáros közegben, amelyet Ferdinánd húga iránti melankolikus megszállottsága teremtett; e melankólia önmagában is kizökkenés, a valaha volt osztatlan egészéből való száműzetés visszhangja.<sup>210</sup> Ebben a térben (amelynek Ferdinánd régóta lakója, s amelynek most húga és bérnyilkosa is áldozatává válik) élet és halál, valóság és hallucináció összemosódik, a szimbolikus rend felfüggesztődött; a halottnak hazudott völegényt egy másik halott karja helyettesíti, a nemsokára kiirtandó családot egy viaszból formált szoborcsoport, elmebeteg rikoitoznak egy másik elmebeteg parancsára, hogy a józanok maradék eszét elvegyék. Bosola a Halál maszkját magára öltve figyelmezteti a Hercegnőt, hogy ő maga sem egyéb, mint „féreglárvákkal teli szelence”, „egy félig kiszáradt múmia kenőcsös tégelye” – az angolban *green mummy*, élőhalott, a köztes lény, amelyből majdan az életelixírt nyerik; ebből is fakad a Hercegnő fohászkozásában rejlő ironia, hogy

<sup>210</sup> ZIMMERMAN, „Invading the Grave”, 143.

„szelíd és engedelmes vére” talán végre jóllakatja testvéreit. „Bátyáim, ha már kiterítve fekszem, / nyugton lakmározhatnak”, mondja, jóllehet korábban azért szabadkozott (hasonlóan makabrikus gúnnyal), mert csekély örökséget hagy komornájára: „nálam túl sok éhes vendég jóllakott”. Megjegyzése újfent összekapcsolja anyaság és pusztulás képzetét, fivérei vérszívó szörnyetegekként tűnnek fel (mint Bosola udvaronc-piócái, vagy mint a vámpírok), ő maga pedig élet és halál ciklikus körforgásának ikonjaként, se nem élő, se nem holt, két világ közt ragadt lényként, amely élőként is pusztulásra ítéltetett, de holtában is táplálja gyilkosait.

A viaszfigurák lényegüknél fogva e köztes lét emblémái; alighanem színészek játszották őket, az első pillanatban tehát a nézők is azt hitték, élő embereket látnak (akik azt játsszák, hogy halottak); Ferdinánd „valódi anyagból formált testek”-nek mondja őket, Bosola viszont (sajátos oximoronnal) „színlelő szobrok”-ként utal rájuk; zavarba ejtő, sehová sem tartozó lények, az élet és halál közti mezsgye legbizarrabb képviselői a kor drámairodalmában, akiket a nézők „a létezés vagy a színpadi reprezentáció egyetlen ismert vagy megszokott kategóriájába sem tudnak sorolni”.<sup>211</sup> Legközelebbi rokonuk a két évvel korábban bemutatott *Téli rege* Hermionéja, aki a darab utolsó előtti pillanatában egyszerre tűnik élőnek, halottnak és szobornak, s amíg Paulina intésére le nem száll a talapzatáról, addig – mint Schrödinger macskája – mindegyik lehetőséget egyszerre rejti magában; ebből fakad jelenlétének mélységesen nyugtalanító természete.

A szobrok láttán a Hercegnő is önmaga viaszképmásáról képzeleg, amelyet mágikus tű sorvaszt halálra. Átmeneti lény, amely már nem él, de meghalni sem tud. Szánalmat ébresztő szentképnek, ikonnak látja magát, amelyet halott mártírokról mintáznak, hogy csodatévő erejükkel segítsék a hozzájuk imádkozót (*miracle of pity*). Az elkárhozott lelkekkel azonosítja magát, akiknek „legfőbb kínja” az, hogy „a pokolban kell élniük, és nem halhatnak meg”. Amikor arról kérdezi komornáját, milyen látványt nyújt most, azt a választ kapja, hogy tulajdon festett képmására emlékeztet: „Egy darab látszatélet, nem a valóság”. Egy felvonással később, testetlen visszhangként, hasonlóan köztes lényként és hasonló konnotációkkal ismétli vissza Antonio mondatát: „Látszólag élsz” (*Thou art a dead thing*). Ez a felismerés, amely Webster egész világképének foglalatja lehetne, hogy születésünktől kezdve valamiféle átmeneti létben botorkálunk, vakon, ontológiai síkra emeli a halál folyamata köré szerveződő korabeli képzeteket, és innen, a Hercegnő halálának teréből és jelenetsorából gyűrűzik tovább. A Hercegnő holtában szólal meg (vagy támad fel egy replika erejéig), hogy Bosola lelkiismeretét tovább gyötörje, Ferdinándot pedig szintén a büntudat (és mindinkább elharapózó tébolya)

<sup>211</sup> ZIMMERMAN, „Invading the Grave”, 149.



készíteti arra, hogy ne csak a felelősséget hárítsa át magáról, de szinte a halált is tagadja; azt kérdezi, kinek a hatalma ítélte hűgát „nemlét”-re (*non-being*): vonakodik kimondani, hogy halott, de azt is érzékeli, hogy már nem él. Később végképp e mezsgye lakójává válik: temetői tolvajként valóságosan és képzeletben is ott ragad élet és halál küszöbén.

Ferdinánd számára megszűnt a koherens világrend. „Raguvá aprítom, lenyúzom a bőrét, és befödöm vele valamelyik csontvázat, akit ez a bitang tett hidegre a Felcserek Házában”, fenyegeti orvosát; „Ti mind olyanok vagytok, mint az áldozati állatok... Egyéb se maradt belőletek, csak a nyelvetek meg a zsigeretek, a hízélgés meg a fajtalanság.” Nincsen *egész*, csak a (politikai, morális és testi értelemben vett) korrupció és a szaporodás önmagukat ismétlő aktusai; nincs személyiség, csak kiismerhető magatartásformák gyűlöletes körforgása. „Saját húsunkban hordott nyavalyáink / állatoktól kapták a nevüket / – mint bőrfarkas, bárányhimlő”, mondta korábban Bosola, saját tételét illusztrálva, amely szerint „saját torzsága rémíti az embert / minden teremtményen, csak önmagán nem”, és Ferdinándra, a lycanthrophe-ra ennek a másik „farkas-betegségnek” a tünetei is illenek: „E nyavalyának neve Farkas” – tartja a korabeli orvostudomány –, „mert felfalja a húst ott, ahol a fekély található, és a beteget minden nap friss hússal kell etetni, báránnyal, galambbal, s mással, amelynek vére van, különben a betegség belülről falja föl a testet, bőrt sem hagyva, mi a csontot elfedné”.<sup>212</sup> Ferdinánd végzete éppen a fordítottja annak, amit orvosának szán: mintha belülről nyúzná le magát a test.

Bosola, amikor Ferdinánd távozása után kettesben marad a Hercegnő holttestével, fölteszi magának a kérdést (amit élete mottójául választhatna): „Mit tennék, ha ezt újra kéne tenni?” Ám épp csak eljut a (megszokott) válaszig, hogy a világ minden kincséért sem tenné meg, amikor a Hercegnő megmozdul; újra lélegzik, férjét szólítja és kegyelmet kér. Nem tudni, a pillanat valóságos-e, egy hosszú haldoklás utolsó fázisát látjuk, egy pillanatra visszatérő holtat vagy a Bosola elkínzott képzelete által kivetített vágyképet – az utóbbi valószínűbb, de a Jakabkor színházában és az utolsó jelenetek életet-halált egymásra kopírozó, hagymázás közegében pszichológiai kórkép, hallucináció és valóság nem választható szét egymástól. Bosola, aki a fivérek szívét „két üres sír”-nak mondta (mindkettő „rohadt s másokat rohasztó”), most saját szívét szeretné „szétolvasztani” a Hercegnő „sápadt ajkán”, hogy a „drága lélek” visszatérjen a sötétből, és „kivezesse őt ebből a pokolból”. Csókja egy (valóságos vagy képzelt) pillanatra csakugyan életre bűvöli a Hercegnőt, de Bosola csak további, másféle poklokra tekinthet a nyomán („a büntudat sötét jegyzőkönyv”, „látcsó, mely a poklot mutatja”). Bevallja, hogy a

<sup>212</sup> Edward TOPSELL, *The History of Four-footed Beasts and Serpents* (1658), idézi ZIMMERMAN, „Invading the Grave”, 157.

Hercegnő nem férje és gyermekei holttestét látta, és pápai kegyelmet hazudik nekik, de hiába; a pillanat elmúlt, a Hercegnő „ismét távozik”. Bosola viszont sem rá, sem saját közreműködésére nem tekinthet már úgy, mint annak előtte.

A történetek felülírták nőgyűlölő víziójának korábbi premisszáit. A test pusztulását, a természet ész nélkül való bomlás-regenerálódás-ciklusát (kvázi a világ abszurd, értelmetlen voltát) Bosola rögeszmésen a női nemre vetítette, a terhes Hercegnőben az általa olyannyira megvetett szaporodás szervi folyamatait ismerte föl, mint ahogy magukat a nőket is (akiknek teste állapotosan még inkább változékony és kiismerhetetlen) olyan lényeknek látta, akik folytonos, rafinált képmutatással rejtik el a rothadás szimptomáit a világ elől. Amikor a második felvonásban egyazon kirohanásában kárhuztatja az Öreg Hölgy arckozmetikáját és Castrucchio becsvágyó udvari politikáját, kívül helyezni véli magát az intézményesült korrupción (a testi és a morális rothadáson), holott ő maga is része ennek a világnak; mindvégig annak gyűlölt szabályai szerint működött, folytonos alakváltásai saját lelkiismerete és környezete elől is elrejtették valódi önmagát (ha volt ott egyáltalán valaki), és Ferdinándon keresztül – önmaga számára is rejtve – bizzar szerelmi háromszögbe bonyolódott megvetése és rajongása tárgyával, a Hercegnővel.

A nekrofil csókkal azonban e zavar totális elszakadássá válik. Bosola, az „iránytű”, elveszítette a tájékozódási pontot. Többé semmi nem hitelesíti múltját, jövőjéről szőtt, önigazoló tervei pedig csak meggyorsítják a katasztrófát. A Hercegnő holttestére nézve azzal a nyomorulttal azonosítja magát, aki tulajdon apját dőfte le (holtában teremtve belőle olyan tekintélyt, amelyhez igazodhatott volna sehová sem tartó útja során), és hasztalan kutatja könnyei eredetét, hiszen „az anyatejjel nem szívhatta” őket. Most válik le végleg a világról, amelyről oly állhatatosan próbálta magát leválasztani. Végző pillanatában a „kényeskedő” (*womanish*) félelmeket szapulja, amelyek a halál árnyékában rettegő emberfajt töltik el, és mindörökké számúzi magát a „nagy szellemek” köréből, akik „a szégyent és halált bátran fogadják, / ha azt szolgálják, ami az igazság”. Az ő útja, ahogy eddig, úgy ezután is „másfelé visz”; hasztalan kutatta már a darab elején, „hogyan juthat el a tisztességhez”, akik „messze földet bejártak érte”, ugyanazon gazemberként tértek vissza, akik mindig is voltak, „mert hiába, mindenüvé magukkal vitték önmagukat”.

Bosola valószínűleg sokat forgatta Montaigne-t. „A becsvágy és a fösvénység, az ingadozás, a félelem s a kéjsóvárság nem hagy el azáltal, hogy más vidékre költöztünk. (...) Socratesnek mondták valakiről, hogy nem változott meg, pedig messze földre utazott. Meghiszem azt – így

a bölcs –: önmagát vitte magával.”<sup>213</sup> Rajta és Hamleten kívül Méla Jaques olvashatta ennyire érzékenyen, önmagán átszűrve az *Esszéket*, különösen „A magányról” szóló passzust; amikor Jaques az *Ahogy tetszik* egyetlen szereplőjeként úgy dönt, hogy nem tér vissza a többiekkel a városba, voltaképp azt ismeri fel, hogy fölösleges az Udvarból az Erdőbe, s onnan vissza az Udvarba zarándokolnunk, ha egyszer mindkét helyen saját szorongásainkkal és a világgal folytatott vitáinkkal vagyunk elfoglalva. Kilép a helyváltogatások vég nélkül ismétlődő körforgásából, s egyúttal abból is, hogy mások szerelméhez, filozófiájához, boldogságához vagy rosszkedvéhez mérje a magáét. Bosola ugyanezt ismerte föl, amikor megfogadja, hogy „önmaga példája lesz”. A tengerész iránytűje most sehová sem mutat. És, ahogy Antonio korábban megjegyezte, csak egyetlen irányba vezet út, ahol az ember végre önmaga lehet.

---

<sup>213</sup> Michel de MONTAIGNE, „A magányról”, ford. OLÁH Tibor, in *Esszék* (Bukarest: Kriterion, 1983), 101.

## „Ez a végső találkozóhely”

Webster sötét zugokkal, félhomályos folyosókkal szabdalt közegnek festi le az udvart, olyanak, mint egy manierista festmény; a szereplők – a fogadótermek kezdeti, tágas érzete után – búvóhelyekre húzódnak, amelyeket aztán lelepleznek, egy részük börtönben végzi, a többiek elméje szobájuk magányában mondja föl a szolgálatot; e választott architektúra mintha szándékoltan rímelve lelkük egymástól is elrejtett, önmaguk számára sem kiismerhető labirintusára. A tér a darab emberi pszichéről alkotott képzeleteinek lenyomata. A *Macbeth* színpadán köd gomolyog, szürkület van vagy hajnal, az álom és az ébrenlét határmezsgyéje, iszapba vagy köves homokba ragad a láb, rémisztő madarak rikoltása hallatszik az éjszakában. A teret a szereplők csoportjainak beállítása és legfőképp a szöveg teremti meg, a Blackfriars színpada mindkét esetben üres. Az *Amalfi hercegnő* világán csak az utolsó felvonásban uralkodik el a köd és az éjszaka.

Noha évszázadokon át szerkesztési hibának vélték, a Hercegnő, láthatatlan főszereplőként, egyértelműen az ötödik felvonás középpontja, amennyiben átvitt értelemben vett és konkrét visszhangként is uralja a sír felé botladozó gyilkosainak és áldozatainak (sokuk esetében a két szerep azonos) mindinkább elgyötört idegrendszerét. Voltaképp még a darab – régóta az entrópia felé haladó – univerzuma is csak az ötödik felvonásra változik át mindenki számára hínáros rémálommá, ahol valóság és a tébolyig kínzott képzelet határai elmosódnak; a herceg farkasnak képzeletben magát, a Bíborosra egy vasvillás lény támad kert halastavából (önmaga), Antoniót felesége testetlen hangja űzi végzete felé, az udvaroncok szerint „Ferdinánd úr szobája úgy himbálózott éjjel, mint egy fűzfa”; e kifordult, hagymázos világállapot is maga a földi pokol (akár a Hercegnő utolsó pillanatai), amit a végképp labilissá vált elme termel magának. Mintha az a káosz, amelybe Ferdinánd a Hercegnőt taszítani kívánta az örültek táncával, most utat nyert volna a világba. Webster „nagy formátumú irodalmi és drámai génius, akinek érdeklődése a káosz felé irányul”, szögezte le T. S. Eliot.<sup>214</sup>

Ferdinánd életét a húga iránti rögeszmés érdeklődés töltötte ki, de mindvégig betegesen irtózott attól, hogy szemtől szemben kelljen őt látnia; találkozásai során elsötétíti a szobát, mintha látványa bántaná a szemét, még a holttestet is letakartatja. Talán csak ekkor, a halál utáni pillanatokban ismeri föl szenvedélye okát; húga folytonos kerülésével és (immár mindörökre) homályba börtönzésével saját természetét igyekezett sötétségbe száműzni. Bosola is csak most érti meg, mihez asszisztált valójában. Miután (konkrétan és átvitt értelemben is)

<sup>214</sup> ELIOT, „Four Elizabethan...”, 117.

évekig próbált bejutni húga hálósobájába, megbízottja pedig évekig kémkedett a Hercegnő után, Ferdinánd mintha belefáradt volna abba, hogy a *mélyebb* titok birtokába jusson (túljutva azon a felszíni kérdésem, hogy hívják a Hercegnő szeretőjét). „Nincs többé kedvem a más szíve könyvét / betűzni”, mondja, mint aki nem mer betekinteni a misztériumba; inkább elpusztítja, mielőtt saját maga nézne vissza rá onnan, mint a Bíborosra vasvillás tükörképe a szökőkútból.

De a mikroszkóp lencséje alatt (vagy a sokat emlegetett teleszkóp mögött) talán nincs semmi. „Mik vagyunk mi?”, kérdezi Bosola, és meg is válaszolja: „bolthajtásos sírok, holt falak, / visszhangtalan romok”. Magát a létezését azonosítja Antoniónak az elpusztult kolostor maradványai fölött megfogalmazott víziójával. A katolikus múlt törmelékein önmagát definiálni próbáló Anglia képe totálissá tágul: elveszett vagy sohasem volt hitünk és képzeink romjai vagyunk. Az, hogy a Hercegnő halálát követő felvonás szereplői, mintegy kontúrjaikat vesztve és egymás hirtelen támadt felismeréseit visszhangozva egy nagy, közös végpont felé menetelnek, azt a lehetőséget veti fel, hogy az ember nem rejt magában titkokat, hanem üres. Mint Ferdinánd két tartomány közt megrekedt, se nem élő, se nem halott viaszfigurái, vagy mint Eliot versének üres emberei, akik „nyitott szemmel” kémlelik „a halál másik országát”, „a megdagadt folyó egyik partján” állva, mivelhogy képtelenek átkelni a másikra.<sup>215</sup> Olyanok, mint a Hercegnő által vízionált lelkek a pokolban; tulajdon kízó és értelmetlen képzeik börtönében élnek, hasztalan áhítva a halált. A protestáns egyház által rendeletileg megszüntetett Purgatórium új helyszínt keresett magának, és – noha időről időre pokolnak nevezi – magában a létezésben találta meg. Marlowe Mephistophilise szerint a pokol ott van, ahová magunkkal visszük. A Hercegnő titkos életéről, amely kezdetben csak arra irányult, hogy kijátssza a fivérek tilalmát, föllebbent a fátyol, ám e folyamat ahhoz a felismeréshez vezette el a két testvért és a szolgálatukba szegődött bérgyilkost, hogy saját magunk és a másik ember számára is zárt, megfejthetetlen misztérium vagyunk; önmagunk halál felé botladozó árnyékai.

A Webster szerkesztési nagyvonalúságával évtizedekig elfoglalt kritika arra az álláspontra helyezkedett Júlia halála kapcsán, hogy „a Bíborossal szemben folytatott cselszövésének az égvilágon semmi haszna nincs a cselekmény szempontjából, hacsak az nem, hogy még egy hullával gyarapítsa az amúgy is népes tömegsírt a darab leírhatatlan ötödik felvonásában, amelyet még Webster legelszántabb csodálói is teljesen fölöslegesnek bélyegeznek”.<sup>216</sup> Ez már csak praktikus szempontból sem igaz, hiszen Bosola Júlia segítségével szerez bizonyosságot a Bíboros szerepéről, és a hulla eltakarítása céljából kapja meg házának kulcsait (ahová később

<sup>215</sup> T. S. ELIOT, „The Hollow Men” („Az üresek”); itt és a továbbiakban VAS István fordításából idézek. In *T. S. Eliot versei* (Budapest: Európa, 1996), 79.

<sup>216</sup> Idézi: MOORE, *Webster*, 128.

odamegy, hogy megölje). Persze könnyűszerrel ki lehet iktatni Júliát a képletből, de Webster világképével korrelál, hogy a „főszereplők” sorsa egy „mellékszereplő” értelmetlennek tűnő döntése miatt kapjon gellert és sodródjon el a végkifejletig. Egy másik darabban Júlia sorsát követnénk végig, és Bosola tűnne fel a semmiből. Ugyanez történik *A fehér ördögben*, ahol a címszereplő cselédje csak az ötödik felvonásban lép előtérbe, hogy berobbantsa a drámai patthelyzetet (vagy az *Othellóban*, ahol Jago nem tudna továbblépni, ha a kurvája nem rendezne féltékenységi jelenetet Desdemona kendője miatt). Einstein relativitása a színpadra és az életre is érvényes: ha nem a saját nézőpontunkból és sebességünkben tekintjük, akkor abban a filmben vagyunk mellékszereplők vagy statiszták, ami a sarki boltos életéről szól. A cselekményt valaki más írja, nem mi.

Júlia íve valójában igen pontosan ismétli a főszereplők pillanatnyi készletésekből vagy tulajdon érzelmi kiszolgáltatottságukból fakadó döntéseit, mozaiktöredékekből összeálló személyiségét; a Bíborshoz, majd Bosolához fűződő szerelme (vagy inkább a lényének legmélyéből fakadó önkéntes szexuális alávetettség) s ezt követő halála persze irracionális, ahogy a kritikusok állítják: csakhogy ez az irracionális pontosan illeszkedik a darab emberi természetről alkotott elképzeléseibe. Az *Amalfi hercegnő* szereplőinek személyisége olyan, mintha puzzle-darabkákból állna össze, csakhogy ezekről a darabkákról folyton az a benyomásunk támad, mintha nem ugyanabból a kirakósból származnának: akárhogy próbáljuk meg összeilleszteni, mindig idegen elembe botlunk. De éltünk-e valaha másként? Elmondhatja-e magáról bármelyikünk, hogy kristálytisza, logikus döntések szerint éli az életét? Az ember lebegő, felemás, félszándékok közt hányódó lény, utólag tapasztalásokat magyarázatokat tetteihez; Shakespeare, Webster, Dosztojevszkij, Csehov vagy Füst Milán műveiben e „megtört érzések és megtört akaratok maradék-indítékai”<sup>217</sup> adják ki a drámát. Logikus mintázat, amellyel egy ember maradéktalanul leírható, nincs; mindannyian több puzzle-készletből vagyunk összerakva, sosem fog minden darabka megnyugtató módon illeszkedni.

Júlia figurája e tekintetben nemhogy betét vagy zárvány a darabban, de szinte tökéletes embléma: teljes félreértésben élte életét szeretője, az embereket hatalomvágya vagy iránytalan perverzija tárgyaként kezelő Bíboros mellett, önmaga számára is indokolatlan módon támadt benne tébolyult vonzalom a nyilvánvalóan aszexuális Bosola iránt (mintha megérezné, hogy ez a férfi is ki fogja használni, és így is történik), halálát pedig annak köszönheti, hogy e vágy kielégítésének reményében egy olyan leszámolás végkifejletében vesz részt, amelyhez az

---

<sup>217</sup> Füst Milán naplóbejegyzése, 1927. október 1. FÜST Milán, *Teljes napló* (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1999), II. 248.

égvilágon semmi köze. Kivégzése, amint erre Christina Luckyj felhívja a figyelmet, „visszamenőleg is új fényt vet a Hercegnő halálához vezető erők pszichotikus voltára”.<sup>218</sup> Élete a Hercegnő életének ellenpontjaként telt (egy kurva, akivel senkinek sincs problémája, mert ez a tényleges társadalmi státusza), a halála megannyi korábbi pillanat torzképe: pisztollyal hadonászik, mint korábban Antonio (ugyanolyan üres, hiábavaló gesztussal; *A fehér ördögben* a pisztolyokban vaktöltény van, a pisztoly Websternél ügyetlen kellék, nem a fegyverektől kell félni, hanem attól, „mi vár ránk azután”); erőszakkal próbál szerelmet kicsikarni Bosolából, mint korábban titkárából a Hercegnő; hozzá hasonlóan térdelve hal meg, majd Bosolát látjuk, amint a hulláját kiviszi a színpadról, néhány jelenettel azután, hogy a Hercegnő holttestével tette ugyanezt, és nem sokkal azelőtt, hogy Antonioét cipelné ki magával, miután megölte (ahelyett, hogy megmentené, mint eredetileg tervezte). „Megyek, csak nem tudom, hova”, szögezi le Júlia utolsó mondatával, miközben világos, hogy az idáig vezető út egyes fordulóiról hasonlóképp nem volt a legcsekélyebb fogalma sem. A Jakab-kori Angliában azok a haldoklók távoznak ezekkel a szavakkal, akik nem tudják, üdvösség vár-e rájuk vagy kárhozat. Webster univerzumában vannak ezzel így egy páran. „Senki sem hal szorongóbb halált, mint aki reménykedik a kegyelemben”, állapította meg Bosola a darab kezdetén; az utolsó jelenetben halálba indulók egyike sem ápol efféle illúziókat.

Kísérteties, milyen pontosan visszhangozzák az egyes szereplők utolsó mondatai korábbi életüket. „Nem kérdem halálom történetét”, mondja például Antonio, akinek sorsát mindvégig mások döntései határozták meg, és anélkül vetette magát alá e döntéseknek, hogy egy pillanatig is lett volna bátorsága megkérdőjelezni őket. „A földbe tegyetek, és soha többé ne gondoljakotok rám”, utasítja híveit a Bíboros, aki a korábbiakban sem kívánt részt venni az emberi viszonyok számára utálatos módon kiszolgáltatott szenvedélyeiben. Az ő személyisége újabb ellenpont: egy olyan figura, akinek irracionálisága éppen abban rejlik, hogy – a cselekmény legfőbb manipulátoraként – kívül helyezi magát az entrópián.

Az egész felvonás kínosan röhögtető, metafizikai abszurdként is olvasható. Jacqueline Pearson szerint „Webster drámai érdeklődése a valódi élet inkoherenciájára irányul, a viselkedésminták keveredésére, a különféle képzetek és különféleképpen értelmezhető cselekvések ütközésére”; a tragédiaként induló történet „éppen az ötödik felvonásban szembesíti a tragédiát a szatírával, a tragikomédiával, fordítja ki a tragikus abszolútumokat”.<sup>219</sup>

<sup>218</sup> Christina LUCKYJ, *A Winter's Snake: Dramatic Form in the Tragedies of John Webster* (Athens: University of Georgia Press, 1989), 91.

<sup>219</sup> Jacqueline PEARSON, *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster* (Manchester: Manchester University Press, 1980), 84.

A Hercegnő tragikus alak, de halálával „a tragédia szatírába hullik, önáltatások sorozatába, kétségbeesésbe és tébolyba”.<sup>220</sup> Bosola egymást követő álruhái farce-ként is olvashatók, ugyanígy Ferdinánd öncsaló esküdözései, levágott kézzel üzött gonosz tréfája, az örültek felvonultatása vagy Cariola kétségbeesett kísérletei, hogy kapkodva improvizált hazugságokkal kerülje el a halált; az ötödik felvonás aztán végképp hideglelős bohózatba fordul át az örült Ferdinánd és kezelőorvosa kettősében, Júlia önmaga számára is váratlan (és halálos kimenetelű) szexuális fellángolásában, vagy a Bíboros parancsában, aki „színlelt segélykiáltásokkal” készül saját szolgáit próbára tenni, s ebbe az utasításába bele is hal. „Efféle félreértést gyakorta látni a színpadon”, summázza Bosola az utolsó jelenetek történéseit, mintha a *Tévedések vígjátékában* járna, nem pedig egy bosszútragédia legvégén.

A Ferdinánd lycanthropiáját diagnosztizáló Orvos változatosan idétlen mutatványokkal igyekszik kikúrálni a herceget, aki hozzá képest csendesnek és hallgatagnak mutatkozik. Az Orvos szerepe a társulat clownjának kínál lehetőséget, ezért is viselkedik úgy, mint egy örült; és azért is, mert a Hercegnő börtönébe vezényelt ápolakkal fölfestett gondolatkört folytatja tovább, ugyanazt, ami egy évtizeddel később Middletonnál, az *Átváltozásokban* tágul világot leképező vízióvá. Az örület és a normalitás határai még az elmeógyógyintézetben sem definiálhatóak; mintha Dr. Kátrány és Toll professzor műintézményében járnánk, Poe novellájában,<sup>221</sup> vagy száz évvel később, Orton képtelenül mulatságos tébolydai bohózatában,<sup>222</sup> amely nem véletlenül Middletont jelöli meg mottójaként. Ráadásul ha az Orvos vastag szemöldöke és álszakálla mögött, amiket Ferdinánd le akar fűrészelni róla, a nem sokkal korábban kivégzett Cariolát játszó színész rejtőzik (esetleg Júlia, vagy maga a Hercegnő), akkor a bohóctréfába agyrém vegyül; ugyanazt a lidérnyomást nézzük, amit a megbomló elméjű Ferdinánd lát.

A műfaji határok a finálé legutolsó pillanataiban is összemosódnak. Bosola ugyanolyan optimizmussal vezeti föl Antoniónak a hitveséről és gyermekeiről szóló híreket, mint korábban a Hercegnőnek szánt kegyes hazugságot, de Antonio reményteli közbevetésére már nem tudja ugyanúgy befejezni: „...megölték!”, zárja le hirtelen a mondatot (passzív szerkezetben, mintha neki magának nem lett volna hozzá köze). A ritmikai felépítmény azt sejteti, hogy Webster nevetést várt a nézőktől. Egyébként pedig a korábbi, kegyes hazugság is talán csak a bérgyilkos képzeletének szüleménye volt. Az áldozatok nem térnek vissza előzőeken a halálból, hogy

<sup>220</sup> PEARSON, *Tragedy...*, 89.

<sup>221</sup> Edgar Allan POE, „Dr. Kátrány és Toll professzor módszere”, ford. BABITS Mihály, in *Edgar Allan Poe válogatott művei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 379-399.

<sup>222</sup> Joe ORTON, *What the Butler Saw* (New York: Grove Press, 1970); Forgách András, Fekete Ádám és Parti Nagy Lajos is lefordította, de nyomtatott kiadásban nem jelent meg magyarul.



hóhéruk megnyugtassa a lelkiismeretét. Aztán belép Ferdinánd, aki Hamleten kívül III. Richárdot is eljátszotta Shakespeare-nél, és „új lovat” követel magának. Azt hiszi, hogy a csatamezőn van. A nézők egyszerre derülnek örületének természetén és az *atelier*-poénon. A tragikum illúziója egy időre szertefoszlott.

Az utolsó pillanatra minden sötétbe borul. Így szúrja hátba véletlenül Bosola Antoniót, akit meg akart menteni, és Ferdinánd a Bíborost. Metafizikai „black comedy”, célt tévesztett szándékok és török bőrleszkje, amelyben a szereplők az orrukig sem látnak, de a nézők figyelemmel kísérik minden bukdácsolásukat, egészen a sötét sírgödörig, amit a nézők számára megvilágítanak a Blackfriars fáklyái és a délutáni nap a Globe felett.

A Jakab-kor drámaíróinak kételkedése és pesszimizmusa a kor politikai és metafizikai bizonytalanságaiból fakad. Una Ellis-Fermor megfogalmazásában Webster „gondosan előkészítve viszi el szereplőit addig a pontig, ahol az ember, amennyiben egyáltalán képes rá, kénytelen teljes egészében meglátni a valóságot – és előttük csak pusztá köd gomolyog”;<sup>223</sup> egyedül a Hercegnő „látja vagy véli látni” e köd mögött a világ valódi természetét. Hasonlóképpen fogalmaz Boklund, aki szerint egyedül a Hercegnő érzékeli a látszatok, „a társadalmi színlelés és szerepjátszás” mögötti világot, és „kényszeríti rá Bosolát, hogy szembenézzon a valósággal”<sup>224</sup> – ez azonban tévedés, Bosola pontosan látja és értelmezi a világot, éppen csak ahhoz gyáva, hogy önmagát érvényesítse benne. A Hercegnő (azáltal, hogy mindennek ellenében képes ugyanerre) csak az öncsalás, a megállás nélkül gyártott önfelmentő magyarázatok lehetőségét veszi el tőle – amint ez (abban a pillanatban, amikor megöli) végre saját számára is nyilvánvaló lesz.

Az utolsó jelenet seholsincs tere a semmivel való szembesülés tükörterme. „A végső találkozóhely”, ahogy Eliot nevezi; ahol végre színről színre látunk. A köd eloszlott, megpillantjuk egymást és önmagunkat. Az életben maradt szereplőket (túl az entrópián) ez a jéghideg tisztánlátás vezérli. „Az Ég semmiből formált minket, s mi igyekszünk semmivé válni”, szögezi le Antonio; „a kint megvetni: ez marad nekünk”. S egy másik ponton: „Mi az életöröm? / Jó órái csupán egy váltóláznak.” A többi: fájdalom, tétova keresgélés, örökös próbatétel, fájdalom és gyász. Mindebben talán „Isten keze van”, állapítja meg egy korábbi felvonásban. Isten nem került ki a végtelen üresség képletéből; ott lebeg fölötte, „de csak úgy, / mint kíváncsi órasmester műve, / ki szétbontja az órát, hogy megjavítsa”. Isten, ha létezik,

<sup>223</sup> ELLIS-FERMOR, 172.

<sup>224</sup> BOKLUND, *The Duchess...*, 99.

megépítette a szerkezetet, aztán magára hagyta. Vagy játszik, mint a Hercegnő fia, aki bűgőcsigát pörget unalmában.

A Hercegnő elátkozza a csillagokat, örökös télbe, az őskáoszba kívánja vissza a világot; Bosola figyelmezteti rá, hogy a csillagok – átkai és az őt ért tragédia ellenére – továbbra is ott ragyognak a hideg és vigasztalan égen. „Csillagok teniszlabdái vagyunk”, mondja a bérgyilkos, mintegy nyugtázva, hogy a teniszbíró elnémult; „a Gondviselés nem felelős a mérkőzés végeredményéért”, oda az illúzió, hogy „a teniszmeccsnek az immanensnél magasabb tétje van”.<sup>225</sup> Ferdinánd az igazságot fürkészné ki a csillagokból, Bosola szerint „nincs szemüvegünk”, hogy elolvassuk, ami ott írva áll. De hátha nincs is odaírva semmi. Fürkészni az értelmetlen, abszurd, üres mindenséget? Minek? Régen a fejedelmek szobrai az Ég felé imádkoztak a sírokon; most „kezükre dőlve álluk, / mintha csak fogfájásba haltak volna; / nem úgy faragva, hogy a csillagokra néznek, / de mint ahogy lelkük a földre hajlott, / az arcuk is, úgy látszik, arra fordul.”

„Ez halott világ / Ez a kaktuszvilág”, írja Eliot az élet és halál közt megrekedtek köztes teréről. Egy purgatórium: végtelen, sehová sem tartó, jelentés nélküli létezés. Odafönt Bosola csillagai, odalent a (színpadi) pokol. A kettő között a mi világunk: a cselekmény színtere. Ebben a világban van cselekmény, de a szereplőknek nincsenek történeteik. Vannak elágazó utak, amik előtt megtorpannak, de az elágazások nem vezetnek sehová. Vagy ugyanoda vezetnek. Nincsenek döntések. Az egyetlen döntés a sztoikus belenyugvás, ha nem veszünk tudomást a szakadékról. Illetve még egy választás lehetősége: „Tízezer kapuja van a halálnak, / amin az ember távozhat”, állapítja meg a Hercegnő, „de mind / oly furcsa mértani sarokvason jár, / hogy kétfelé nyílik”. Ez a „furcsa mértani sarokvas” kínálja a döntés lehetőségét. A halál „tízezer kapuja” mindkét irányba nyílik: kinyithatják nekünk a túloldalról, de átmehetünk rajta önszántunkból is. „Bármerre, mindegy, / csak suttogásokat ne hallanám”, teszi hozzá a Hercegnő, akinek fülében az örültek fecsegése összefolyik testvére, gyilkosa, komornája vagy bárki más szavaival; üres, jelentéstelen locsogás. Eliot üres embereinek suttogása: „Szár az hangunk / Mikor összesugdosunk / Halk és nincs értelme semmi sem / Mint a szél száraz gyepen / Vagy patkányláb tört üvegen / Szár az pincében odalenn”. A *látszólagos élet*, ahogy a Visszhang mondja.

Az entrópia minden dolgok visszafordíthatatlan felbomlása. A kávéba öntött tejszín nem veszi fel többé korábbi alakját, az asztalról lehullt csésze soha nem forr már össze. Egy fa, egy ember vagy egy szikla rövid ideig tartó, többé-kevésbé rendezett állapot, de az őket alkotó

<sup>225</sup> NAGY András, „Csillagok és teniszlabdák”, in *Színház* 24, 4. (1996): 9–15, 11.

atomok életük összehasonlíthatatlanul nagyobb részét kavarogva, új rendszerekben összevegyülve, majd azokból is kiválva töltötték és fogják tölteni. Maga a világmindenség is a rendezetlenség felé tart. A dolgok elkerülhetetlenül összekeverednek, lebomlanak, összekapcsolódnak, újra lebomlanak, és kis számú rendezett állapotból tartanak a végtelen számú rendezetlen állapot felé. Ezt a folyamatot érzékeljük az idő múlásaként: szemünkben az entrópia növekedése különbözteti meg a múltat a jövőtől.<sup>226</sup> Az állandóság illúzió. A dolgok, amiket látunk, beleértve magunkat is, rövid ideig tartó véletlenek. A kavargásban fölsejelő mintázatokhoz próbálunk jelentést társítani, mert nem tudunk másképpen élni. De a maguk valóságában ettől még nincs jelentésük.

„Az univerzum nem több néhány elemi részecske észrevétlen összerendeződésénél. Egy alakzat a káosz felé tartó átmenetben. A végén úgyis az győzedelmeskedik majd. Az emberi faj eltűnik. Más fajok tűnnek fel, azok is eltűnnek. Az ég jegeces lesz és üres, át- meg áthatol rajta a félig halott csillagok hanyatló fénye. Ezek is eltűnnek. Minden eltűnik. És az ember cselekedetei épp oly szabadok lesznek, megfosztva jelentésüktől, mint az elemi részecskék akadálytalan mozgása. Jó, rossz, erkölcs, érzelem? Viktoriánus fikciók. Az egyetlen, ami létezik, az önzés. Hideg, makulátlan és ragyogó” – írja Michel Houellebecq H. P. Lovecraftról szóló monográfiájában.<sup>227</sup> A válságban lévő ember az entrópiával igyekszik szembeszegezni a rendet, az inkohereus változékonysággal szemben az állandóságot, amilyen például a „személyiség” vagy a „hit”; Webster drámáiban ez problémákba ütközik, mert ebben a világképben az entrópia az úr (és a tudomány jelenlegi állása sajnos ugyanezt támasztja alá). A fizikai valóságnak nincs „értelme” vagy „jelentése”, ez rokonítja Webstert azokhoz a szerzőkhöz, akiknek életművét szintén áthatja az e fölött érzett rémület. Webster és Lovecraft rokon lelkek, mert az egyes ember és a világegyetem közt fennálló viszonyt mindketten tűnékeny, könnyen elroppantható egyensúlyként érzékelik. „A legirgalmasabb dolog a világon az a tény, hogy az emberi elme képtelen összefüggést teremteni saját, különálló felismerései között”,<sup>228</sup> állítja a lovecrafti mitológia legfontosabb tételmondata: az ész, ha minden egyes mozaikját összeilleszti annak, amit a világból megérteni vél, megbomlik, mert az univerzum totális abszurdításával, felfoghatatlan és céltalan nihiljével találja magát szemközt. A világ, ha hiányzik belőle „az összhangzó értelem”, nem képes koherens egészévé rendezni a személyiséget.

<sup>226</sup> Carlo ROVELLI nyomán: *Az idő rendje* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2018)

<sup>227</sup> Michel HOUELLEBECQ, *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, transl. by Dorna KHAZENI (New York: Cernunnos, 2018), Kindle Edition, Kindle Loc. 304-308.

<sup>228</sup> H. P. LOVECRAFT, „The Call of Cthulhu”, in *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories* (New York: Penguin Classics, 2016), 139-169, 139.

Egy olyan darabban, amely többek közt a határhelyzetre sodródott személyiségről szól, a bolondokházából kivezényelt örültek megjelenése sem pusztán a Hercegnő kínzásának újabb, rafinált aktusa. A világ örült volta (és következménye, hogy az örültek látják helyesen a világot) kedvelt manierista toposz. Middleton sötéten mulatságos remekművében, az *Átváltozásokban* például az alicantei elmeógyógyintézet személyzete két csoportra osztja az ápoltakat: örültekre és bolondokra, az előbbieket valamilyen traumába tébolyodtak bele, az utóbbiak így születtek. Mindeközben a szomszédos kastélyban lakó neuraszténiás úrilány megöleti a vőlegényét, mert valaki máshoz akar feleségül menni. Végül mégsem az ő karjában köt ki, hanem egy himlőheges arcú szolgálóban, akit a gyilkossághoz bérelt föl. A probléma csak az, hogy ebbe az emberbe (aki a beszédes „De Flores” névre hallgat) a legkevésbé sem szerelmes, ellenkezőleg, megmagyarázhatatlan módon undorodik tőle, rögtön a legelső jelenetben porig alázza – végül mégis az ő lábai előtt heverve találja meg a nyugalmat, ebben a kölcsönösen kiszolgáltatott, érzéki rabságban, egészen a véres *liebestodig*. Ami a hoppon maradt második vőlegényt illeti (az elsőt megölték), ő nőkre rá nem nézett soha, ennek ellenére egy rafinált szüzességi-terhességi teszttel rohangál a kastélyban, a rettegő menyasszony a szobalányát küldi be maga helyett a nászéjszakára, a bérnyilkos pedig egy levágott ujjal kedveskedik választottjának. Vagyis erősen kérdésessé válik, Alicantéban a kastély vagy az elmeógyógyintézet lakói tekinthetők-e normálisnak.

Az elmeógyógyintézetben is él egy lány (elvileg normális, az igazgató felesége), akihez ápoltak öltözött arisztokraták csempészik be magukat, hogy megszerezzék. Az egyikükbe szerelmes is lesz, de amikor ő maga is ápoltak öltözik (mert próbára akarja tenni a fiút, vagy mert ő maga kíváncsi rá, milyen egy tébolyult bőrébe bújni), az illető rémülten menekül az örültnak vélt lány elől, aki keserűen állapítja meg, hogy noha színlelve jött, valódi tébolyultként távozik, mert csakugyan megörjítette a bánat. Kíváncsisága mindenesetre kielégült, vagyis valamit megértett abból, hogyan billenti át a trauma a személyiséget egyik végletből a másikba. A kastélyban mindössze annyit állapítanak meg a túlélők, hogy a hold változásai őket is homályba vonták, elmosódtak a határok „szépség” és „szajhaság”, „szolga” és „zsarnok” között – mintha ezek a kategóriák valaha is valóságosak, de legalábbis átjárhatatlanok lettek volna. A kötelező mézszárlásba fulladó esküvőn a két sík egymásba olvad, a kastély ura ugyanis egy tucat ápoltat rendel az elmeógyógyintézetből, „örülteket és bolondokat vegyesen”, „borzongató élvezetet csiholni”, hogy „zaklatott, vad táncukkal” színesítsék az eseményt.

Egyetlen másik darab sem ütközteti olyan pokoli kajánsággal az „örültség” és a „normalitás” képzetét, mint az *Átváltozások*. A történet végére, a síkok és személyiségek közti sokadik határátlépés után megkerülhetetlenné válik a következtetés (nem az elemzés szüli, hanem árad

lefelé a színpadról), hogy a „normalitás”, mint olyan, sohasem létezett, az ember *changeling*, a „jellem” fogalma nem értelmezhető – elfojtott szorongások és késztetések együttese vagyunk, meg a stratégiák, amelyekkel igyekszünk tudomást nem venni minderről. Ez az, amit „identitásnak” nevezünk. És mivel ezzel az egész problémával nem szeretünk foglalkozni, úgy teszünk, mintha a stratégiákkal lennénk azonosak. De az ápolitak ruhája épp olyan felcserélhető jelmez, mint az orvosi köpeny, és ugyanez érvényes a szerelmes hősökre, az urakra, a szolgákra vagy a gonosztevőkre. A színház feladata szerencsés esetben nem az, hogy színpompás jelmezekkel kápráztasson el, hanem az, hogy időről időre szembesítsen minket azzal, mi rejlik a jelmezek alatt.

Websternél mindezt áthatja a folytonos önreflexió. A szereplők tisztában vannak vele, hogy talpuk alatt permanens kataklizmában folynak szét és olvadnak össze a határok, és nincs többé erejük egyensúlyozni a folyton változó talajon. Belefáradtak az örökös, izzó gondolkodásba (és a gondolkodásról való gondolkodásba), ezért törekszenek az utolsó felvonásokban olyan kétségbeesett erővel a semmi felé. Ferdinánd azt mondja, a Hercegnőt „meg kell őrzíteni”, tehát meg kell törni önazonosságát, amely lehetővé teszi, hogy tőle, Ferdinándtól független személyiségként létezzék. Boklund szerint az örültek a világ „rendezetlen” voltát képviselik, amelyhez bátyja „hozzá akarja törni” a Hercegnő elviselhetetlen integritását.<sup>229</sup> De ő maga lesz az, aki megőrül, a Hercegnő egyre tisztábban lát: „Csak lárma, bolondság / örzi meg ép elmémet: a józan ész / s a csönd megőrjít egészen”, akkor ugyanis gondolkodnia kéne, fölfogni az értelmetlen iszonyatot, ami körülötte zajlik. Flamineo (*A fehér ördög* Bosolához hasonlóan hasadt és filozofikus gazembere) a tetőpont előtt vágja el saját meggyilkoltatásának jelenetét, hogy a mielőbbi véget sürgesse: „Elég a szóból! Nem gondolkozom. / Semmi sem olyan végtelen bosszantó, / mint az ember saját gondolatai.” Az élet permanens betegség („váltóláz”), amelynek legfőbb és legfájdalmasabb tünete (Descartes-tal összezsengve) a gondolkodás maga. „Egész / tudásunk, szellemünk csak arra jó, hogy / világosabban értsük bánatunkat”, mondja a Hercegnő. „A bölcsesség viszketegsége olyan”, mondja Bosola a túlzott észről Antoniónak (akit butának vél), „akár valamilyen kiütés”; az „együgyűség” „a boldog élet irányába hat, mivel a legbonyolultabb örület a legbonyolultabb bölcsességből következik”. A szüntelen gondolkodás helyett Bosola „együgyűen tisztességes” szeretne lenni. „Ó, emberi ész / tétova fénye, boldogtalanok / tőled vagyunk!”, mondja Ferdinánd. Faustus az elkárhozás torkában azért nyüszít, bárcsak „lelketlen baromnak” született volna. A gondolkodás egyetlen hozadéka az, hogy mélyebben értjük meg a dolgok mögött rejlő abszurditást, a világ totális,

<sup>229</sup> BOKLUND, *The Duchess...*, idézi GUNBY, „The Critical...”, 26.

megválthatatlan blódségét. Ahogy Macbeth mondja: az élet „egy félkegyelmű meséje”, aminek „semmi értelme nincs”, és „nem szól semmiről”.<sup>230</sup> A titkároknak, a bérgyilkosoknak, a katonáknak az utolsó felvonásokban kell filozófussá válniuk. Amikor megértik, hogy saját sorsukban nem lehetnek és soha nem is voltak aktorok, tragikus bölcsességre tesznek szert. De azzal, amilyenek a világ természetét felismerték, nem tudnak mit kezdeni; az emberi elmét nem ekkora léptékek elviselésére tervezték.

Az őrült Ferdinánd úgy beszél orvosáról, mintha az volna őrült („Én elbújok: az orvosok, akárcsak a királyok, nem bírnak ellentmondást elviselni”), az állapotába sztoikusán beletörődő Hercegnő pedig teljes környezetét (kvázi *a világot*) érti, amikor azt mondja, „nincs a közelben más, csak őrült”. Ő viszont, a mindenséget birtokába vett téboly ellenére is, önnön kristálytisza logikájának és elviselhetetlen józanságának foglya marad. „Fejem fölött / olvadt réznek látszik az ég, a föld / égő kénnek”, mondja, Mózes V. könyvét parafrázálva,<sup>231</sup> „de őrült nem vagyok.” Aztán a jelenet haláltáncba fordul, s mintha panoptikumszerűen, folytonosan más és más szemszögből fürkésznénk ugyanazt, következik Bosola féregmonológja és végső összecsapása a Hercegnővel: párbaj enyészet és személyiség között. De a haláltánc keretei között a személyiség fogalma értelmét veszti. A Hercegnő egyszerre saját döntései és egy mindenfajta döntésekkel szemben közönyös univerzum áldozata. Az ötödik felvonás legmélyebb tragikumába abból fakad, mutat rá Luckyj, hogy „a Hercegnő bátorsága, illetve gyilkosainak viaskodása tulajdon lelkiismeretükkel egy tökéletesen nihilista vízióba torkollik az életről, amit a halál végképp megfoszt minden értelemről”.<sup>232</sup>

Eddigre világossá vált, hogy Ferdinánd őrültjei semmivel sem járnak bizonytalanabb úton, mint a többiek. Bosola többször, kényszeresen próbálja körbejárni, mit jelent „a nagyság” fogalma, mi az, ami a személyiséget kiemeli e végtelen botorkálásból. „Sokan azt gondolják, a fejedelmek lelkét súlyosabb hatóerő hozta létre”; a kezdeti feltevés, amelyben alighanem a nézőtéren ülők is osztoznak (hogy a „hatalmasok” egy másféle, nagyobb szabású végzet várományosai), fokról fokra foszlik semmivé. Bosola nem akar nagy államférfivé válni; *valakivé* szeretne válni, öntörvényű, az igazságért „a szégyent és a halált is bátran fogadó” személyiséggé; ezt a vágyképet engedi el az utolsó pillanatban. Antonio szerint a nagyságot keressük, de „buborékok után futunk”, mint a gyerekek. Bosola tudja, hogy hiába keressük fel „a világ legnagyobb folyóinak forrását”, csak „buborékokat fogunk találni”. Az udvaroncok

<sup>230</sup> William SHAKESPEARE, *Macbeth*, V. 5, ford. SZABÓ Lőrinc, in *Shakespeare összes drámái III.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 827; ford. KÁLLAY Géza, in *Macbeth* (Budapest: Liget műhely, 2014), 122.

<sup>231</sup> „Eged, a mely fejed felett van, rézzé, a föld pedig, a mely lábada alatt van, vassá válik.” 5Móz 28:23, Károli Biblia.

<sup>232</sup> LUCKYJ, *A Winter's Snake*, 143.

szerint az egymással marakodó „nagy államférfiak” olyanok, mint az iránytalanul száguldozó, lángoló rókák, az egész országot romba döntik; halált vajúdnak, miközben mások sorsáról döntenek. A darab utolsó pillanatában Delio azt mondja ugyanezekről az emberekről, hogy annyi nyomot sem hagynak maguk után, mint télen, ha elestünk, testünk körvonalai a hóban; „A nap kisüt, s anyag és forma is / elolvad”. Anyag és forma, test és lélek egyazon pillanatban válik semmivé, hiábavalóság abban reménykedni, hogy az utóbbira, ha helyesen éltünk, külön sors várna. Semmi sem valódi, mert semmi sem rakható össze a mozaikdarabkákból; nincs valódi nagyság, csak valamiféle önazonosság van, amit a darabban egyedül a Hercegnő képvisel. Talán ez is illúzió, és ez sem oldja fel az életről festett „nihilista víziót”, de valós alternatívát kínál mellette; halovány fénysugár a darab mindent átható sötétségében, amely, ha úgy tetszik, a websteri világgép inherens cáfolataként is olvasható. „*Integrity of life is fame's best friend /, Which nobly, beyond death, shall crown the end*”, állapítja meg Delio epés iróniával a darab záró *couplet*-jében. Horatiust idézi, aki szerint az önazonos, makulátlan embert még a farkas sem meri megtámadni.<sup>233</sup> A Hercegnőre azonban ez csak félig-meddig igaz, amint ezzel a Horatiust ugyan nem, de a belőle desztillált közmondást jól ismerő közönség nagyon is tisztában volt. A Hercegnőt bizony megtámadta a farkas, és sok szempontból ő maga sem élt feddhetetlen életet. A mindenkori nézőre hárul, hogy eldöntse, csakugyan makulátlannak ítéli-e a Hercegnő integritását, ragaszkodását sajátos hitéhez, vagy egy kalap alá veszi őt a nyom nélkül semmivé váló hatalmasságokkal.

Ferdinánd az örültek felvonultatásával kívánja jobb belátásra bírni (vagy tulajdon örületéhez tébolyítani) a húgát, hogy ezt az önazonosságot elvegye tőle. Amikor ő is megbolondul, Orvosa „mindenféle örült mókát” próbál üzni vele, hiszen a kor orvostudománya szerint egy adott betegség a saját tüneteivel gyógyítható; azt a mérget kell a betegbe fecskendezni, amelytől már eleve fertőzött. A Ferdinánd örültjeit felkonferáló Szolga optimistán nyilatkozik e kipróbált kúra eredményeiről: „Mikor a pápa búskomor beteg volt, / Egy nagy orvos eléje vezetett / mindenféle örültet, és a pápa / e bohókás, vad színjátéktól / nevetett”. A kacagó pápa (azon túl, hogy egy vallási értelemben felfordult világ végtelenül nyugtalanító lenyomata; olyan, mint Francis Bacon geometrikus vonalak közé zárt, lidércnyomásos pápái, akikről nem tudni, hahotáznak-e vagy üvöltenek) Webster színházát is emblematizálja, hiszen mi más lenne az *Amalfi hercegnő*, mint színjáték, amelyben örültek szerepelnek? És ha abból a websteri feltevésből indulunk ki, hogy a fejedelmek palotáit „pestises lég” fertőzi, ahol pedig a forrás

<sup>233</sup> HORATIUS, *Ódák*, I. 28. Az idézetre Gibbons hívja fel a figyelmet: WEBSTER, *The Duchess...*, ed. GIBBONS, Kindle Loc. 8142.

mérgezett, ott „az országot döghalál önti el”, akkor elképzelhető-e számunkra az örültek színjátékánál alkalmasabb gyógyír?

A Jakab-kori dráma gyakorta élt azzal az eszközzel, hogy a színház káros hatásaival szemben emelt kifogásokat belefoglalja magába az előadásba. Kaján és önpusztító örömmel kérkedett a teatralitásnak éppen azon formáival, amelyek az ellene irányuló legfőbb támadásokat szították (és végül a betiltásához is vezettek). A puritán hangadók attól féltek, hogy a szereplőkből áradó „melankolikus benyomások” esetleg „titokban átszállnak azokra, akik az előadást nézik”, s a nézőteret elhagyva „fejben mindenki melankóliát vagy tébolyt fog játszani”; vagy, ahogy London Polgármestere leszögezte, a színpadon felvonuló örültek a nézők számára is „utánzásra alkalmas példává lesznek”.<sup>234</sup> Az anglikán kultúrpolitika, korántsem példátlan módon, hirtelen a nézők lelki épségéért kezdett aggódni, mielőtt a színház alkalmas fórummá vált arra, hogy az emberi természetnek, a társadalmi viszonyoknak vagy éppen a politikának tükröt tartva próbáljon meg gyógyító hatást kifejteni. S a vérbő reneszánsz teatralitást, mint ezt a fajta gondolkodásmódot oly sokszor, néhány évtizeddel később felváltotta az erkölcsnemesítő, az emberi természet árnyéktalan vonásaiban tetszelgő, romantizált és népnevelő színház.

De Webster nem gyógyítani akar, mint az Orvos, hanem fertőzni, mint Ferdinánd a maga „művészetével”. Szereplői szerint az egész világ beteg. Artaud, aki sokat merített a reneszánsz rémdrámák erőszakcselekményeiből, és Websterhez igen közel álló megállapításokat fogalmazott meg arról, hogy „a színház, akárcsak a pestis, a szó szoros értelmében járványnak tekintendő”,<sup>235</sup> azt írja, hogy „a pestishez hasonlóan a színház is olyan erők látványos seregszemléje, amelyek megjelenésük példájával feltárják az emberi lélek előtt konfliktusainak forrását”,<sup>236</sup> s „akárcsak a pestisnek, a színháznak is az a rendeltetése, hogy segítségével közösen megszabaduljunk tályogainktól.”<sup>237</sup> Saját koráról szólva megállapítja, „széthullóban van mindaz, ami éltetett bennünket, hogy mindannyian örültek, reményvesztettek és betegek vagyunk”,<sup>238</sup> mint ahogyan a döghalál idején „az erkölcs kifordul sarkaiból” és „csődöt mond minden lélektan”.<sup>239</sup> Az érzékeny, átmeneti és megzavarodott korokban működő, önmagával

<sup>234</sup> Anthony MUNDAY, *A Second and Third Blast of Retriat from Plaies and Theaters* (London: 1580); Stephen GOSSON, *Plays Confuted in Five Actions*, (London: 1582); Stephen S. HILLIARD, „Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama”, *English Literary Renaissance* 9, 2 (1979): 225–239. Idézi: ENTERLINE, „»Hairy«...”, 102-3.

<sup>235</sup> Antonin ARTAUD, „Színház és pestis”, 1933, in *A színház és hasonmása*, fordította Betlen János (Budapest: Gondolat, 1985), 83.

<sup>236</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, in *A színház és hasonmása*, 88.

<sup>237</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 90.

<sup>238</sup> ARTAUD, „Elég a remekművekből!”, 1933, in *A színház és hasonmása*, 136.

<sup>239</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 73.



is kegyetlen színház kapcsán leszögezi, „nem zárható ki, hogy a bolondokházába zárt őrült hasztalan kétségbeesése és üvöltése pestist válthat ki, s ugyanúgy hihető az is, hogy a külső események, a politikai összecsapások, a természeti katasztrófák, (...) ha a színházban jelennek meg, egy járvány erejével hatnak a néző érzékenységére.”<sup>240</sup> „Miért ne nevezhetnénk pestisnek az életnek azt a megbomlását, amely az erkölcsben, a társadalomban, a pszichében ugyanazt a tökéletes zűrzavart, megsemmisítő és megfoghatatlan káoszt hozza létre, mint a pestis?”<sup>241</sup> A járvány korlátlan, egyszerre pusztító és megtisztító természetéből „valamiféle felsőbbrendű és sötét színjáték jelenlétére következtethetünk”,<sup>242</sup> írja, és mint London korabeli polgármestere, ő is tisztában van azzal, hogy a rivaldán innen és túl ugyanaz a káosz tombol: „A pestises titokzatos metamorfózison megy át, olyan alakokat ölt, amelyeknek léte a pestis nélkül álmában sem jutott volna eszébe, s ezeket az alakokat tehetetlen holttestekből és önkívületben levő őrültekből álló közönség előtt jeleníti meg.”<sup>243</sup>

Webster színészeinek, szereplőinek és nézőinek számára a pestis nem csupán metafora, hanem kézzelfogható valóság. És ha áldozatainak száma eléri a törvényben foglalt heti harmincat, akkor bezár a színház. De az őrültekháza homeopátiával gyógyító orvosához hasonlóan Artaud is mélyen meg van győződve arról, hogy a járvány kíméletlen ereje, akárcsak a színházé, jótékony – „mert hatására az emberek olyannak látják magukat, amilyenek, vagyis lehull az álarc, kiderül a hazugság, lelepleződik az erőtlenség, az aljasság, a képmutatás”.<sup>244</sup> És saját színházának védelmében írott sorai a késő reneszánsz horrorra is érvényesek: „nem arról a kegyetlenségről van szó, amire egymással szemben lehetnénk képesek”, hanem „arról, melyre a dolgok képesek velünk szemben. Nem vagyunk szabadok. Az ég bármelyik pillanatban a fejünkre szakadhat. A színháznak pedig mindenekelőtt az a dolga, hogy ezt tudassa velünk.”<sup>245</sup>

<sup>240</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 84.

<sup>241</sup> ARTAUD, „Levél André Rolland de Renéville-nek”, 1933, in *A színház és hasonmása*, 259.

<sup>242</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 81.

<sup>243</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 83.

<sup>244</sup> ARTAUD, „Színház és pestis”, 90.

<sup>245</sup> ARTAUD, „Elég a remekművekből!”, 138.

## Machiavelliánus horror

*A fehér ördög* a bemutatóján megbukott. Webster külön előszóban volt kénytelen mentegetőzni a balul sikerült premier miatt, amelyben a „komor, téli időt”, a „sötét és fedetlen színházat” okolta a kedvezőtlen fogadtatásért. A valódi okok között fontosabb szerepet játszhatott „a nemekkel és műfajokkal folytatott radikális kísérletezés és a rendhagyó erkölcsi komplexitás”.<sup>246</sup> A Red Bull ezzel együtt feltehetőleg nem volt alkalmas közeg Webster bonyolultan komponált, paradoxonokra épülő színházához. Nem véletlenül döntött úgy alig egy év múlva, hogy az *Amalfi hercegnőt* a Globe mellett annak egynézetű és zárt kamaraszínházában, a Blackfriarsben is bemutatja; négy évvel később a társulattal együtt *A fehér ördög* is átköltözött a Cockpitbe, egy másik fedett magánszínházba.

Az Előszóban Webster nem csupán a rossz körülményeket szapulja, de a „hozzáértő, művelt publikum” hiányáról is említést tesz (azokhoz hasonlítva a bemutató nézőit, akik a könyvesboltban „nem a jó, hanem az új könyveken kapnak”); ugyanakkor jelzi, hogy szándékosan hágtá át a drámai szerkesztésre vonatkozó szabályokat, „nem pedig tudatlanságból”, és a premier hűvös fogadtatásához képest roppant önérzetesen helyezi el magát kortársai között, sőt, az irodalomtörténetben is: Euripidészhez hasonlítja magát, aki Alkésztidisz kifogásaira (hogy Euripidész három nap alatt csak három verset írt, míg ő maga háromszázat), azt válaszolta: „Igazat mondasz, de itt a különbség: a tiédet csak három napig fogják olvasni, míg az enyémet három örökkévalóságig.”

Webster gesztusa nem pusztán apológia; része annak az újkori kísérletnek, hogy előszavaikkal a kiadók mintegy bevonják az olvasót az irodalmi recepcióba (ebben persze egyfajta trükk is rejlik: a szerző azzal hízeleg az olvasónak, hogy magas mércéjének megfelel), és mintha visszamenőleg helyezné át darabját a Red Bull népszínházából a Cockpit fedett színpadára – amire néhány évvel később sor is került. Az előadások, amint ezt mai színházi gyakorlatunkból is pontosan tudjuk, nem viselkednek egyformán jól akármilyen térben. Webster megérzése pedig helyesnek bizonyult: *A fehér ördög* az új játszóhelyen még évtizedekig repertoáron maradt, a színészek egymásnak adták át az egyes szerepek játékhagyományait.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Christina LUCKYJ, „Introduction”, in *John Webster: The White Devil*, ed. Christina LUCKYJ (London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2008), Kindle Loc. 499.

<sup>247</sup> Eva GRIFFITH, „The White Devil in Performance”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 1259.

De így is utolérte az angol reneszánsz drámák jellemező sorsa. Eredeti formájában az 1920-30-as évekig nem is adták elő; különféle átiratokban került színpadra, amelyek szokás szerint megszabadultak a szexuálisan explicit mozzanatoktól, és (az ellentmondásoktól való babonás irtózat jegyében) egész jeleneteket, sőt cselekményszálakat húztak ki vagy írtak át, hogy a főszereplőket valamiféle elképzelt morál jegyében kedvezőbb vagy kedvezőtlenebb színben tüntessék fel. Így lett Nahum Tate alig egy évszázaddal későbbi változatában, amely *A megsebzett szerelem* címet viselte, Brachianóból kéjsóvár zsarnok, Vittoriából pedig az erény mintaképe, aki nem hajlandó megcsókolni a herceget, inkább „e reménytelen szenvedély” gyors elfojtására biztatja. Nahum Tate-től egyebek mellett még a *Lear király* happy endesített változata maradt ránk.

Az *Amalfi hercegnő*höz hasonlóan *A fehér ördög* esetében is a két világháború között ismerték föl a dráma mélystruktúrájába ágyazott összefüggéseket, a (férfi)erőszak természetétől kezdve a társadalomba kódolt nemi egyenlőtlenségekig. Mintha a körülöttünk zajló valóság készítené minket arra, hogy újratanuljuk mindazt, amit Shakespeare idejében még nagyon is tudtunk a színházról. És így fedezték fel a Jakab-kori drámaírókat huszadik századi kollégáik is – a darab 1976-os, Old Vic-beli előadásának például Edward Bond gondozta a szövegét; Sarah Kane a *Cleansed* egyes mozzanatait a *Kár, hogy kurvából* merítette; Howard Barker nem csupán átiratot készített Middleton *Nő a nőtől óvakodj* című drámájából, de egész munkásságát áthatja a Jakab-kor filozofikus vérfürdőinek öröksége.

*A fehér ördög* Webster első ismert tragédiája, amit önállóan írt. 1612-ben mutatták be, és még abban az évben ki is nyomtatták (az *Amalfi hercegnő*vel ellentétben tehát Websternek nem volt tíz éve arra, hogy a bemutató után gondolja és kiegészítse a szöveget). Dramaturgiája magánéleti és nyilvános pillanatok (vagy freskó- és portrépillanatok) gyors ütköztetésére épül, mint az *Antonius és Kleopátra*, vagy mint Racine nagypolitikát szerelemmel vegyítő tragédiái. Webster elsődleges forrása egy Velencében keltezett hírlevél volt, amely 1585-ben készült a Fugger bankház számára, és Vittoria Accoromboni, egy ünnepezt szépségű római úrihölgy meggyilkolásáról, illetve az ahhoz vezető eseményekről tájékoztatja megrendelőjét. Ugyanerről az esetről ugyanebben az évben John Florio angol író, költő, műfordító és diplomata is beszámol *Római levél egy olasz úriembertől a franciaországi Lyons-ban élő barátjához* című pamfletjében. A történet még ennél is több változatban keringett, és Webster mindegyikből vett át motívumokat; ezen kívül vagy két tucat egyéb irodalmi alapanyagból dolgozott.

Egyetlen reneszánsz színpadi szerző sem kölcsönzött annyit mások írásaiból, mint Webster. Ha minden általa használt műhöz hozzáférnénk, mondatainak *háromnegyedét* más forrásokra

lehetne visszavezetni.<sup>248</sup> Még kortársainál is mohóbban böngészte a reneszánsz irodalmat, felhasználható történetekre és idézetekre vadászva, amelyeket aztán saját céljaira adaptált. A mai közönség csak a *Hamlet* és a *Lear király* hatását érzékeli Cornélia örülési jelenetében, de a korabeli néző számára külön csemege lehetett a különféle hivatkozások (és a rajtuk elvégzett módosítások) felismerése.<sup>249</sup>

A történeti forrásokban Vittoria sokkal inkább áldozat, mint *femme fatale*. Paolo Giordano Orsini, Bracciano hercege hosszasan ostromolja őt, de hiába; időközben megöleti a nő férjét, majd a saját feleségét is (mindketten sors és jellem nélküli figurák, bár Vittoria férje csakugyan egy római bíboros unokaöccse, Isabelláról pedig feljegyezték, hogy számos szeretője volt). Vittoria végül enged az ostromnak, de útban a herceghez elfogják, zárdába küldik, majd bebörtönzik, ahonnan Orsini kiszabadítja és feleségül veszi. A bíborosból V. Sixtus néven pápa lesz, aki száműzi őket, ekkor Padovába utaznak, ahol Orsinit röviddel később megmérgezik. Fegyveresek rohamozzák meg a házat (állítólag a gazdag örökséget akarják megkaparintani, amely a fiatal özvegyre szállna), és lelövik Vittoria bátyját, Flamineót, őt magát pedig férjének egyik rokona, Lodovico Orsini szúrja le imádkozás közben. Lodovico utólag bevallja, hogy „nagy fejedelmek parancsára” követte el tettét, így nem sokkal később büntőréssel együtt kivégzik, hogy elhallgattassák.<sup>250</sup>

Webster alapos dramaturgiai átstrukturálást végez. Epizodistából főszereppé fejleszti föl Franciscót, a firenzei fejedelmet, akit Brachiano, a másik gyilkos fejedelem nemezisévé emel, és ugyanezt teszi Flamineóval, akit a másik cinikus kívülállóval, Lodovicóval ütköztet. Flamineo a történeti forrás szerint szintén herceg, Webster minősíti le egy másik herceg titkárává, feltörekvő, de lecsúszott értelmiségivé. Testet ad a házastársaknak (és ezzel a házasságoknak), Isabellából áldozatoságában elárult feleséget, Camillóból ostoba, impotens vénembert csinál (az eredeti novellában nyájas, kellemes ifjú), ettől Brachiano vétke erősebb, Vittoriáé igazolhatóbb színben tűnik fel. Noha a fordítottja is igaz: Brachiano inkább csak „belesodródik” a gyilkosságokba, amelyeket Vittoria sugallatos álma és a titkár sürgető ambíciója diktál. Az eseményeket nem maga a házasságtörés gyűjti be (azt sokáig el sem hálják), hanem a családtagok közbelépése (Vittoria és Flamineo anyjának átkozódása,

<sup>248</sup> R. W. DENT, *John Webster's Borrowing* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), 13.

<sup>249</sup> A *fehér ördöghöz* Webster Montaigne számos esszéjén kívül többek között William Alexander *Alexandriai tragédiájából* merített (1607), Stefano Guazzo *Polgári csevelyéből* (angolul 1581), Nicolas de Montreux *A becsület iskolája* című pasztoráljából (angolul 1610), a Holinshead *Krónikáiban* olvasható *Írország*-leírásból és Antonio de Guevara *Fejedelmeknek serkentő órája* című művéből (angolul 1557). Brachiano haláljelenete Erasmus *Funus* című dialógusából származik, a pápaválasztás H. Bignon *Értekezés a Pápák Megválasztásáról* című könyvéből (angolul 1605). – LUCKYJ, „Introduction”, Kindle Loc. 100-200.

<sup>250</sup> LUCKYJ, „Introduction”, Kindle Loc. 150-180.

Francisco herceg és Monticelso bíboros politikai bossúja). Flamineo szkeptikus társadalom-kommentárjai, testvérgyilkossága és hirtelen támadt revelációja teljes egészében Webster találmánya, ahogy a két tárgyalásjelenet is (a per és Brachiano féltékeny idegrohama), amelyekben az amúgy cseppet sem ártatlan Vittoria a szorongásos férfi-képmutatás áldozataként tűnik fel. Camillo lefokozása, Brachiano vagyonának és befolyásának kiemelése egyaránt arra utal, hogy Webster (mint az *Amalfi hercegnő*ben is) minden eszközzel igyekszik ellentmondásosabb színben feltüntetni a női főszereplő bűnösségét. Az életkorok megváltoztatása is határozott dramaturgiai szándékot sugall. Vittoria fiatal és kívánatos, Camillo vén és töketlen. Brachiano és Isabella középkorú vagy öregedő pár, házasságuk politikai adásvételként is olvasható, de az is elképzelhető, hogy valódi szenvedélyből fakadt, amely Brachiano részéről már megkopott; a cselekmény az ő midlife krízisével indul.

A darabot a Red Bull színpadán mutatták be. Ennek térszerkezete a Globe-éhoz volt hasonló, de nem újonnan épült, hanem egy már meglévő fogadó udvarából alakították ki, így nem sokszögletű vagy ovális, hanem négyzet alakú udvar jött létre. Az előadás az udvar egyik végében elhelyezett üres, nagyjából tizenkét méteres, négyszögletes emelvényen zajlott. A játéktér struktúrája azonban megegyezett a Globe-ével és az összes szabadtéri színházéval.

Az emelvényt hátul a színészek öltözőit rejtő építmény zárta le, a *tiring house*. Innen szólaltak meg a színpadon kívüli, a közönség számára nem látható szereplők, így szövegeiket a 17. században publikált angol drámák rendszerint azzal az instrukcióval jelölik, hogy „*within*” (e sajátos térbeli paradoxon mintha e darabok visszatérő témájára, az észlelés határait és a nézőpontok változékonyságát körülengő bizonytalanságra reflektálna).<sup>251</sup> A *tiring house*-ból két ajtón keresztül lehetett a színpadra lépni, oszlopokkal megtámogatott tetőszerkezete (*heavens*) pedig benyúlt a színpad fölé, így valamelyest védte a színészeket az időjárás viszontagságaitól. A *tiring house* emeleti erkélye újabb – aprócska – játéktérrel biztosított, Shakespeare-nél itt jelent meg Júlia, Middletonnál Bianca, Fordnál Annabella. Az oszlopok által határolt, fedett tér (*discovery place*) sokszor külön helyszínt játszott, bűvőhelyet vagy szobabelsőt, Shakespeare-nél Júlia hálószobáját, Websternél a némajátékok és tablók stilizált terét, ezt olykor függönnyel határolták le. Valószínűleg ebben a térben került sor Brachiano halálára, Cornélia siratására (amely elől Flamineo húzza el a függönnyt), és itt rendezték be Vittoria és a herceg légyottját is. A *discovery place*-re nyílt a két színpadra vezető ajtó, ennek padlója és plafonja is – a *tiring house* beugró teteje – egy-egy csapdát rejtett, előbbit a színpad

<sup>251</sup> Celia R. DAILEADER, *Eroticism on the Renaissance Stage: Transcendence, Desire, and the Limits of the Visible* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 6.

alól felbukkanó szereplők (rendszerint szellemek), utóbbit különféle látványos effektek számára.

A színpad benyúlt a fedetlen udvar közepére, és a galériák szintjei vették körül, illetve három oldalról a földszint közönsége. Így a Red Bullnak, mint minden Erzsébet-kori színháznak, két jellegzetes tulajdonsága volt: egyszerűsége, amely önmagában is különféle tereket tagolt, és a nézőkkel való közvetlen kapcsolata. Illúziókeltő, festett díszletek híján az előadás a játékra, a színészek csoportjainak elhelyezésére, a drámai ki- és belépésekre, a plasztikus kontrasztokra és párhuzamokra helyezte a hangsúlyt. A hatalom vizuális jele a jelmez, nem a díszlet. A szöveg számtalan ponton utal a káprázatos ruhákra, a bíboros skarlátvörös köpenyétől kezdve a követek színpompás köntöséig. A mecénások és a részvényes színészek feljegyzéseiből tudjuk, hogy a londoni színházak sokkal több pénzt fektettek a jelmezbe, mint a kevés számú, jelzésszerű kellékbe vagy bútorba.<sup>252</sup> A színészek monológjaikban vagy egy-egy „félre”-vel megszólíthatták az őket fényes nappal körülvevő nézőket, de figyelmen kívül is hagyhatták őket „egy olyan színházban, amely egyaránt támaszkodott a morálisok nem-naturalista hagyományaira és szereplők közti pszichológiai folyamatokra”.<sup>253</sup>

A *fehér ördögben* nemcsak Vittoria és Monticelso beszél a nézőkhöz a tárgyalótermi jelenetben (ahol a színház közönsége értelemszerűen a per közönségét „játssza”). Marcello például felszólítja őket, hogy „jegyezzék meg” Flamineo és Lodovico „különös találkozását”, Flamineo pedig szabadkozik előttük, amiért Brachianónak szánt tanmeséje az ő számukra „talán nevetségesnek tűnik”. A Red Bull színpadán (a Globe-bal ellentétben) nem a jómódú pártoló tagság ült, hanem kereskedősegedek és kisiparosok,<sup>254</sup> így még fesztelenebbül lehetett kommunikálni velük, amikor közvetlenségre volt szükség.

Az *Amalfi hercegnő* nagyszabású tablóiival ellentétben itt nem érvényesül a perspektivikus festészet szerkesztése, vagyis nem létezik egyetlen helyes nézőpont, sem geometriailag, sem pedig erkölcsileg – a kép nem igazít el minket abban a tekintetben, melyik szereplőjével kell azonosulnunk. Emlékeztetőül: az *Amalfi hercegnőt* a fedett és egynézetű Blackfriarsben játszották (ugyanott, ahol a *Macbethet*), és Webster festői pontossággal komponálta meg az egyes beállításokat, szinte matematikai gondot fordítva mélység és előtér viszonyára vagy a tekintetirányok jelentéseire. A Red Bull átalakított fogadóudvara azonban a többi Erzsébet-kori

<sup>252</sup> Andrew GURR, *The Shakespearean Stage, 1574–1642*, 2nd ed. (Cambridge University Press, 1980), 14.

<sup>253</sup> LUCKYJ, „Introduction”, Kindle Loc. 466.

<sup>254</sup> Louis B. WRIGHT, *Middle-Class Culture in Elizabethan England* (University of North Carolina Press, 1935), 611.

színházhoz hasonlóan szervezi a teret: a nézőtérre mélyen benyúló színpadot három oldalról veszi körbe a közönség, nincs privilegizált perspektíva, a nézők ugyanazt a cselekményt nézik, de nem ugyanazokat a térbeli viszonyokat látják. Sőt, a látványnak a színház bármely pontjáról nézve a közönség egyik szelete is a része – mint a színpadon, a nézőtéren is minden megfigyelő egyben megfigyelt. Az Erzsébet-kori körszínpad „megdöbentően provokatív helyszínt kínált azokhoz a darabokhoz, amelyek rögeszmésen igyekeztek felforgatni bármiféle privát, egyéni vagy rögzített nézőpont igazságát”.<sup>255</sup>

A *fehér ördög* igyekszik maximálisan kihasználni az ebből adódó lehetőségeket. Legtöbb jelenetét a szereplők egy része velünk együtt, nézőként figyeli, Brachiano és Vittoria első randevúját például rögtön hárman is: Flamineo (a herceg titkára és Vittoria bátyja, aki a találkát összehozta), Zanche (Vittoria mór szobalánya) és Cornélia (Flamineo és Vittoria anyja). Flamineo abban reménykedik, hogy húga kiárusításával jobb pozícióba kerül a hercegnél, Zancheval együtt kéjsóváran lesi a kialakuló románcot. Cornélia jelenlétéről egyikük sem tud: az ő dühe és felháborodása fogja begyűjtani az események motorját. Hogy Webster optikai hasonlatainál maradjunk, a lencsék átfedik egymást: Brachiano és Vittoria csak egymást látja, Flamineo és Zanche mindkettőt, Cornélia mind a négyüket (ami illik az ő „mindent átfogó” erkölcsi látásmódjához), a színpadot körülvevő közönség pedig látja mind az öt szereplőt, és önmagát is nézőként. És ahogy egyik nézőpont sem érvényesebb a többinél, úgy Cornéliáé sem; elképzelhető, hogy a maga konvencionális erkölcsével ő látja helyesen a dolgokat, de az is, hogy e szigorú morál nem több holmi szerelmet és szenvedélyt megfojtó erőnél, amely elavult társadalmi normák jegyében igyekszik egyben tartani egy régóta halott házasságot. Mint ahogy Brachiano és Vittoria kettőse is éppúgy szemlélhető erőszakként, mint csábításként, és Vittoria álmáról sem fogjuk megtudni soha, nyílt felbujtás-e a kettős gyilkosságra, vagy ártatlan beszámoló a szorongásairól – esetleg valami a kettő között.

De ugyanez a darab legtöbb jelenetéről elmondható. Flamineo néma szemlélőként végignézi Brachiano kihallgatását és szakítását Isabellával. Cornélia siratóénekét rajtunk kívül Francisco herceg és Flamineo lesi ki. Brachiano és Vittoria kibékülését Flamineo egyszerre figyeli voyeurként és manipulátorként. Vittoria pere önmagában is egy nagyszabású színjáték, amelynek résztvevői mind a maguk közönségét igyekeznek mozgósítani. Isabella halálát – a Varázsló által celebrált bizarr némajáték segítségével – Brachiano nézi végig, férjként és gyilkosként ő maga is megduplázva (mivel Isabellát az ő mérgezett portréja öli meg). A mi

---

<sup>255</sup> Barbara FREEDMAN, *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 25.

nézői pozíciónk is megkettőződik, hiszen Brachianóval együtt tekintjük meg a művészien stilizált gyilkosságot, ami voltaképp bűnrészessé tesz minket – de legalábbis zavarba ejtő abban a tekintetben, hogy kivel azonosuljunk, a gyilkossal vagy az áldozattal. Aztán ugyanez megismétlődik Camillo megöletésénél.

A tér és az idő megkettőzése *A fehér ördög* második felvonásában a reneszánsz színpad egyik legkülönösebb és legmerészebb megoldása. Mai szemmel nézve olyan, mintha Brachianót bedrogozták volna, vagy mintha egy zárt láncú kamerarendszeren ellenőrizné, végrehajtották-e a parancsát; talán remekül mulat, mint aki egy émelyítő *snuff* videót, „gyilokpornót” vagy reality show-t néz, és az is lehet, hogy a szembesülés őt magát is felzaklatja – elvégre most tudja meg azt is, hogy felesége minden este az ő arcképét megcsókolva tért aludni. De Webster színpadán sokkal inkább maga a tér és az idő mosódik össze, „két képkocka egy színházi keretben”, hogy Brachiano végignézhesse az általa megrendelt gyilkosságokat, mi pedig az ő reakcióit figyelhessük meg. Bosola legfőbb árulása az *Amalfi hercegnő*ben elrajzolt némajáték, amelyre Delio szavain keresztül rávetődik a múlt: a bérgyilkos egyetemista ifjúkora. Webster mehökkentő és „a reneszánsz színpadon teljességgel szokatlan” technikákkal állt elő, ha arról volt szó, hogy „a közönség bevonódását vagy elhatárolódását elérje”.<sup>256</sup>

Ez a folytonos tükröztetés, a néző „ki- és beléptetése” azonban nem teszi könnyűvé a darab befogadását. Egy tizenkilencedik századi kritikus szerint *A fehér ördög*gel az a legfőbb probléma, hogy nehéz tetten érni benne „a mese körvonalát”: a drámai szerkezet „kicsúszik a kezünkől”, egymás mellé helyezett mozaikokat látunk, s a szerző mindegyik darabkát „vakító fényel és egyforma erővel égeti rá a homályos háttérre” – vagyis „hiányzik belőle az a tágasság, amely egy fő témában való elmélyülésből fakadna”.<sup>257</sup>

Sok igazság rejlik ebben a megállapításban. Az *Amalfi hercegnő* cselekményét három mondatban össze lehet foglalni, *A fehér ördög*höz több oldal sem volna elég. A történet széttöredezik, újrakezdődik, a műfaji határok tisztázatlannak tűnnek, túl sok mellék téma van, s elvész közöttük a „vezérmotívum” (ha van egyáltalán). És ami a legfőbb baj, nem kínál kapaszkodót a nézői azonosuláshoz. Bármelyik szereplőt választjuk, roppant nehéz „együtt

<sup>256</sup> David COLEMAN, *John Webster, Renaissance Dramatist* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 70; Katherine M. CAREY, „The Aesthetics of Immediacy and Hypermediation: The Dumb Shows in Webster’s *The White Devil*”, *New Theatre Quarterly* 23, 1 (2007): 73–80, 74; William E. ENGEL, *Death and Drama in Renaissance England: Shades of Memory* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 66-67; Brett D. HIRSCH, „*The White Devil: The State of the Art*”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 2043-2075.

<sup>257</sup> J. M. SYMMONDS, ed. *John Webster and Cyril Tourneur: Four Plays* (1888; reprint New York: Hill and Wang, 1956), 15.



menni” vele. Flamineo például egyszerre „a Jakab-kor elégedetlen értelmiségi figurája és vérfertőző kerítő, aki Vittoria minden közösülésének részese akar lenni.”<sup>258</sup> Ahhoz, hogy Rómeó, Othello vagy Amalfi hercegnő „tragikus végzete” megérintsen minket, muszáj egy-egy pillanatra (de lehetőleg jelenetre vagy felvonásra) azonosulnunk velünk. *A fehér ördögben* viszont ennél vegyesebb – és talán kevésbé célratóró – hatásmechanizmusok működnek. Az érzelmi feszültséggel telített jeleneteket egy komikus figuraként induló szolga satirikus monológjai szabdalják szét. Flamineo számtalanszor állítja meg a cselekményt, hogy a kor visszásságait szidalmazza, vagy az emberi romlottság és képmutatás rovására szellemeskedjen. Ahogy Vittoria áldozatiságával sem lehet maradéktalanul azonosulni, úgy Brachiano iránta való szerelmét is nehéz idealizálni úgy, hogy Flamineo minduntalan cinikus kiszólásokkal lábjegyzeteli.

A satíra viszont „Arisztophanésztól, Plautustól és Terenctiustól kezdve Angliáig, John Marstonig és Ben Jonsonig akkor volt a leghatékonyabb”, írja George F. Sensabaugh, „ha a szerző és a közönség egyaránt kritikus távolságból szemlélte az emberi tévelygéseket”.<sup>259</sup> Webster ennek jegyében „a jég hátán szökell” (ahogy Flamineo mondja az udvarban élőkről), úgy lavírozik a satíra és a tragédia közti síkos terepen, hogy aztán az utolsó másfél felvonásban ráforduljon a tragikus zárlatra – bár a kudarcba fúló hármas öngyilkosság abba is vegyít némi bohózati ízt. De ha a néző felborulni látja a műfajok közti érzékeny egyensúlyt, az könnyen értetlenkedő reakciókhoz vezet – ez is hozzájárulhatott a premier kedvezőtlen fogadtatásához. „A Marstonhoz, Jonsonhoz és Shakespeare-hez szokott közönség számára *A fehér ördög* perverznek és összefüggéstelennek tűnhetett”.<sup>260</sup>

Susan H. McLeod szerint *A fehér ördögben* igenis van főtéma, ez pedig maga a címben foglalt kettősség: nem pusztán abban a felszíni értelemben, hogy a főszereplő (vagy bárki más) „kétszínű” volna; a cselekménybe ágyazott ellentmondás- vagy tükörrendszer nagyon is tudatos szerzői komponálásra vall, és az egész darabot behálózza, mint egy zenei vezérmotívum; a darab nem „erről szól”, ahogy a *Troilus és Cressida* sem szól a szerelemről vagy a háborúról, ugyanakkor egyfajta igazodási pontként, „mágneses északi sarkként szolgál, amely felé a darab összes többi eleme mutat”.<sup>261</sup>

<sup>258</sup> Michael BILLINGTON, „Devilishly Good,” *Guardian* 1996. április 29-30.

<sup>259</sup> George F. SENSABAUGH, „Tragic Effect in Webster’s *The White Devil*”, in *Studies in English Literature, 1500-1900* Vol. 5, No. 2 (Houston: Rice University, 1965), 345–361, 346.

<sup>260</sup> SENSABAUGH, „Tragic Effect...”, 347.

<sup>261</sup> Susan H. MCLEOD, „Duality in *The White Devil*”. *Studies in English Literature, 1500–1900*, 20, 2 (1980): 271–285, 272.

A darab tele van vizuális megkettőzésekkel: Franciscót két szerzetes kíséri el Brachiano udvarába, ahol két összeesküvő csatlakozik hozzájuk; Flamineónak két kapitánynak öltözött bérnyilkos segít megölni Camillót, és két méregkeverő öli meg Isabellát is. Mindegyik esetben elegendő volna egy szereplő, Webster a látványt komponálja; Brachianót például két orvos vizsgálja meg, de csak az egyikük beszél.

Fraktálszerűen ismétlik és variálják egymást a képek és a beállítások is. Festett háttér és díszletek híján a vizuális kontrasztok és párhuzamok még plasztikusabban rajzolódnak ki az üres térben. A tárgyaláson köpenyére telepedő Brachiano képe felidézi az első randevún földre terített pokrócot. Brachiano és Vittoria csókkal pecsételi meg egyesülését, Isabella és Brachiano csókkal pecsételi meg válását. Isabella megcsókolja Brachiano mérgezett portréját, és meghal, az összeesküvők Brachiano sisakját mérgezik meg, hogy megöljék; a haldokló Brachiano viszont nem engedi meg, hogy Vittoria lecsókolja ajkáról a firenzei mérget (ha megtenné, ugyanúgy halna meg, mint Isabella, a festett Brachiano-kép helyett a valódi csókolva). A „bűvös hálósipka”, amelyben Brachiano végignézi felesége halálát, mintha saját, méreggel átitatott sisakját vetítené előre – a két pillanatsor egymás émelyítő visszképe, mintha egymás torzító tükrében látnánk őket.

A dramaturgiai szerkezet is szembetűnő ismétlésekkel vagy megkettőzésekkel él. Monticelso két jelenetben vitatkozik hevesen Isabella megbosszulásáról: az egyikben rábeszéli Franciscót, a másikban, ezúttal már mint pápa, lebeszéli róla Lodovicót. Camillo meggyilkolását ketten is tervezik, az egyik a saját nagybátyja, Monticelso, aki bizarr módon így előzné meg azt, hogy Brachiano ismét felszarvazza őt; a másik Brachiano, aki végül meg is öleti. Vittoriának két jelenetben kell felelnie hűtlenségéért, először a törvényszék, majd Brachiano előtt (és mindkét esetben egy-egy levél a bizonyíték). Kétszer szembesít a bűneivel egy-egy haldoklót két csúfondáros kínozója: Brachianót Gasparo és Lodovico, Flamineót Vittoria és Zanche. Ketten fantáziálnak kísértetet: Francisco tudja, hogy Isabella szelleme saját képzeletének műve, Flamineo valóságnak hiszi Brachiano szellemét. Két nő próbál manipulálni valós vagy kitalált álmával egy-egy férfit: Vittoria Brachianót és Zanche Franciscót. Flamineo két egymást követő jelenetben hal meg, ebből az első „színjáték”, a második „valóság” (ha annak fogadjuk el a színpadi konvenciót).<sup>262</sup>

Isabella és Zanche is olvasható egyfajta tükörszerepként, egyikük az önfeláldozó hűség, a másik a szexuálisan túlfűtött, fekete (*piszkos*) animalitás emblémájaként. Ezt az elképzelést izgalmas színpadi lehetőséggel támogatja meg az az elmélet, amely szerint a két szerepet

---

<sup>262</sup> MCLEOD, „Duality...”, 274.

ugyanaz a színész játszotta Webster színpadán; erre utal a korabeli kvartó-kiadások egyik színi utasítása, amely Isabellát is felsorolja a tárgyalás szereplői között (holott addigra már halott, Zanche viszont jelen van), illetve az a tény, hogy Zanche indokolatlanul korán távozik az első felvonás második színéből, a rákövetkező jelenet pedig Isabellával kezdődik.<sup>263</sup> Noha nincs közvetlen bizonyíték, amely ezt a kettőzést alátámasztaná, továbbá a „szelíd” Isabella és a „vad” Zanche ütköztetése mindkét szerep esetében kissé leegyszerűsítőnek tűnik, a gondolat nem áll távol a „fekete” és a „fehér” egész darabot behálózó ellentérendszerétől, és attól a képzettől, hogy legtöbb szereplőjében mindkét árnyalat egyszerre van jelen. Zanche ott rejlik Isabellában és viszont, és mindkettő Vittoriában.

Maga a cselekmény is tükröződő szerkezetekre épül. Brachiano és Vittoria első felvonásbeli házasságtörése nyomán Brachiano a második felvonásban megszervezi a két hitves, Isabella és Camillo meggyilkolását. A harmadik felvonásban Vittoriát bíróság elé állítják a Camillo meggyilkolásában játszott szerepe miatt, de végül csak a házasságtörés miatt ítélik el. Isabella halálára később derül fény, és ez indítja el a második intrikát: Francisco és Lodovico összeesküvést sző Brachiano, Vittoria és Flamineo meggyilkolására. A történet a legtöbb bosszútragédiához hasonlóan kettős szerkezetű: a bűnököt nemcsak követi, de ismétli a bosszú.<sup>264</sup>

Flamineo nem véletlenül indul szatirikus figuraként; Webster ha akart, se tehetett volna mást. A Jakab-kori bosszútragédiák témáit és hangvételét Senecáig szokás visszavezetni, de a senecai tragédiában mai értelemben vett „cselekmény” nem létezett. A *Spanyol tragédia* vagy a *Hamlet* szerzői számos motívumot vagy mondatot kölcsönöztek Senecától, de a drámai fordulatok, dramaturgiai csomópontok művészetét – egyszóval azt, hogyan kell összerakni egy darabot – máshonnan kellett megtanulniuk: így fordultak az ókori komédiához. Az Edmondhoz vagy Jagóhoz hasonló „ügyes gazemberek” eredetileg Terentius és Plautus vígjátékainak motorjai voltak; Shakespeare-ék az ókori komédiák intrikusait használták fel arra, hogy tragikus cselekményeiket mozgásba hozzák.<sup>265</sup>

De Webster nem egyszerűen „intrikát olt a tragédiába”, hanem egy gazdasági és politikai cselszövések által működtetett világ tragédiáját írja meg.<sup>266</sup> Flamineo és Bosola nem nagyszabású intrikusok, pusztán termékei a világnak, amelyben élnek, és amellyel sehová sem

<sup>263</sup> W. W. GREG, „Webster’s White Devil: An Essay in Formal Criticism”, *Modern Language Quarterly*, 3, 2 (1900): 112–126, 123.

<sup>264</sup> Benedict ROBINSON, „Introduction”, in *John Webster: The White Devil*, ed. Benedict ROBINSON (London: Bloomsbury, Arden Early Modern Drama, 2018), Kindle Loc. 339.

<sup>265</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 346.

<sup>266</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 370.

vezető gyilkosságaikon és filozofálásaikon kívül semmit sem képesek szembeszegezni. Vittoria, Flamineo, Lodovico és Bosola mögött további lecsúszott polgárok sejlenek föl, feltörekvő udvaroncok, lecserélhető szeretők, akik ugyanazokért a helyekért versengenek. Bosola szerint „az udvari rangok olyanok, mint az ágyak a kórházban, ahol egyik ember feje a másik lábánál fekszik, és így egyre lejjebb és lejjebb”. A mellékszereplőktől nyüzsgő *Fehér ördög*ben ez az egzisztenciális tülekedés világképpé táguul. A kisemberek társadalmi, gazdasági és szexuális életének szatirizálása szintén a városi komédiák öröksége. Az epizodisták mögött pedig egyházi és állami potentátok, valódi politikai gengszterek árnyai tűnnek fel. „A klasszikus bosszútragédia a bosszút mint etikai és politikai problémát állítja a középpontba” – *A fehér ördög* ezt a problémát „mindent átszövő társadalmi állapotként tárja fel.”<sup>267</sup>

A háttérben működő államgépezet néha egészen váratlan pontokon mutatkozik meg. Monticelso Fekete Könyve a politikával összefonódott alvilág tökéletes szimbóluma. Az is marad, szimbólum, mert Francisco nem használja fel, a piszkos munkát a kéznél lévő Lodovicóra bízta. De a megzsarolható bűnözők, gyilkosok, bankárok, ügyészek, hivatalnokok katalógusának Webster egy egész oldalt szentel. Mindenki szerepel benne, aki kérésre „hamis csődöt jelent”, a „tönk szélére sodor”, bírósági pert vagy hivatali eljárást térít el, iratot hamisít. Még papoknak is jut benne hely. Francisco megállapítása szerint aki fizetni tud, kimarad belőle, vagyis a megzsarolhatóak szerepelnek benne név szerint – azok, akik nem tudták kivásárolni magukat. A könyv Monticelso tulajdona, a római kardinálisé, aki a herceg cinikus dicsérete szerint „érdemes államférfiú”, és akit nemsokára pápává választanak. Webster külön jelenetet szentel annak, ahogy Monticelso és Francisco átlapozza a könyvet, aztán félreteszik – vagyis *A fehér ördög* cselekményében nem jut kitüntetett szerephez, viszont az egész világot leírja. Dramaturgiai szempontból akár ki is lehetne húzni; mégis, ez az egy oldal mindennél sűrűbben tükrözi, hogyan működik az az állam, amelyben a darab szereplői boldogulni próbálnak. Az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* 1930-as kiadásának borítóján Francisco látható, kezében a Fekete Könyvvel, alatta pedig a felirat: „Hány ember veszte, ily kevés papíron!”, vagyis Webster két drámája maga válik a Fekete Könyvvé, és végső soron az is: bukott emberek katalógusa.<sup>268</sup>

A „politika” a darab egyik visszatérő szava, egyszerre jelent pragmatikus cselekvést és egyfajta sötét fondorlatosságot. Aki a „politika valódi arcát ismeri”, mondja Flamineo, tisztában van vele, hogy „útja tekervényes és közvetett”. Bosola szerint a politikus az ördög

<sup>267</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 370.

<sup>268</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 472.

„párnázott üllője”, vagyis akármilyen bűnt mintázunk meg rajta, a világ számára észrevétlen marad. Az államérend logikája más, mint a vallásé vagy az etikáé, és Webster korára nem maradt benne semmi misztikus. A haldokló Vittoria legutolsó mondata szerint „Boldog, ki nem látott közlő udvart”, s a „nagy embereket csak hírből ismeri”. Webster mindkét drámájában „nagy embereknek” nevezi a hatalom technikusait; Flamineo szerint az őhöz hasonlóak csak úgy lehetnek naggyá, ha a „nagy emberek majmaivá” válnak. A politika a „nagyokat” (a bíborosokat és a hercegeket) és a „kicsiket” (a titkárokat és a bérgyilkosokat) tekintve is a magánérdekek érvényesítésének terepe. A bíborosok pápai címre pályáznak, a hercegek nőkre és örökségekre. A titkárok és a bérgyilkosok szeretnék végre valakivé válni. Akik a hierarchia csúcsán állnak, ragadozók. A kora újkori kultúra a hatalommal való zsarnoki visszaélést előszeretettel ábrázolja szexuális erőszakként; ez az egyik oka annak, hogy Lucretia meggyalázása a korszak egyik visszatérő témája. A *fehér ördög*ben nincs explicit erőszak – úgy, ahogy Middletonnál vagy Shakespeare-nél megjelenik –, de Vittoria a tárgyalás után Justitia meggyalázásával vádolja meg a törvényszéket. Dühödt felkiáltása, miközben elvezetik („*A rape! A rape!*”), nem leszűkíti, hanem kitágítja az erőszak jelentéstartományát. A vagyonos férfiak hatalomtechnikája olyan gépezet, amely mindenhová behatol.

A *Fehér ördög* nem csupán a metafizikáját vagy a kérdésselvetéseit tekintve mai darab. A világa megegyezik a minket körülvevő valósággal: fényűző partik, alvilági figurákkal összefonódott politikusok, körbeünnepelt celebek, hatalmukkal visszaélő állam- és egyházfők, koncepció percek, amelyek mögött gazdasági érdekek húzódnak. „Csúfondáros komédiába oltott machiavelliánus horror”, írták a londoni Nemzeti Színház 1969-es előadásáról,<sup>269</sup> a Royal Shakespeare Company 2014-es előadásában pedig a kortárs Olaszország köszönt vissza a színpadon: „Silvio Berlusconi hírhedt, szexben és prostituáltakban tobzódó Bunga Bunga partijai, egyházi intrikák, korrupt papok és egy közismert, kábítószercsempész »white lady« története.”<sup>270</sup>

Vagyis első pillantásra tipikus bosszútragédiának tűnik: az áldozatok rokonai bosszút állnak két házasságtörő gyilkoson. Közelebről szemlélve azonban a „bosszút” és a „tragédiát” is számos kérdőjel lengi körül. Először is azok, akik Brachianóval és Vittoriával szemben felsorakoznak, egyszerűen szólva gazemberek (és jóval nagyszabásúbbak, mint Flamineo, a reménybeli főgonosz). Lodovico, az államapparátus bérgyilkosa, már a cselekmény kezdete előtt elkövetett „bizonyos gyilkosságokat”, amiket „bolhacsípésnek” nevez, őt magát pedig

<sup>269</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 1468.

<sup>270</sup> Paul FRAZER, Adam HANSEN, „Introduction”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 311.

nem száműzetésének ténye dühíti annyira, mint inkább az, hogy mások (hatalmasabbak, befolyásosabbak) büntetlenül megússzák – mint például Brachiano herceg, aki közismerten arra készül, hogy Vittoria Corombonát „prostituálja”. Monticelso „akár a testvére életét kockára vetné”, hogy bosszút álljon, még mielőtt Camillót és Isabellát egyáltalán megölték volna. Francisco megidézi a bosszú hagyományos kellékeit (köztük Isabella kísértetét), aztán ugyanazzal a lendülettel félre is teszi őket, és bejelenti, hogy bosszújában inkább „szellemes” akar lenni, mint erős; és csakugyan, szerelmeslevelet hamisítva parodizálja ki Brachianót, majd idéttlen álruhákat kerít, hogy azokban parédázva, otromba viccek kíséretében hajtsa végre az eltervezett bosszút. Lodovicóval közös műsoráról Hamlet joggal állítaná, ezek „tréfából mérgeződnek”. „Az én tragédiámba kell némi üres vidámság”, szögezi le Francisco; ars poeticája Vindice okos és kaján kívülállását idézi *A bosszúálló tragédiájából*. De Francisco nem hőse ennek a drámának, hiányzik belőle Vindice hasadt, filozofikus önreflexiója, nem válik nagyszabású és tragikus figurává.

Nem válik hőssé Brachiano sem, aki – gyógyírként kínzó midlife krízisére – némi ékszer és a titkára segítségével elcsábít egy nálánál sokkal okosabb és bonyolultabb nőt, aztán hagyja, hogy a nő meg a titkár belesodorják őt egy kettős gyilkosságba. Amikor szíve választottját perbe fogják, felháborodást színelve elmenekül a tárgyalásról; később elszökteti ugyan a zárdából és feleségül veszi, de nem sokkal ezután (Francisco levelének bedőlve) egy féltékeny idegrohamban végképp elidegeníti magától – valószínűleg azért, mert kezdettől fogva kételkedett abban, hogy ő, Brachiano a rangja és a pénze nélkül is kellhet ennek a nőnek, és mert ösztönösen sejti, hogy ez a nő (a rangja és a pénze ellenére) valamiképpen *felette* áll. Brachiano soha nem lehet biztos Vittoria szerelmében, mert kicsinek érzi magát mellette. És mivel hiába várta, hogy a szép és fiatal második feleség elterelje a figyelmét az öregedésről, nem meglepő módon épp az ellenkezője történik. Aztán az áldozatok rokonai megmérgezik Brachianót, ő pedig a rettegéstől szűkülve fetreng az ágyán, míg végül a gyilkosok papi csuhában, egy blőd utolsó kenet-paródia közben megfojtják, hogy végre elhallgasson.

*A de casibus* tragédia kora reneszánsz találmány; arra a középkori nézetre épül, hogy a tragédia lényege „a magasból való bukás, amely minden földi ügyek bizonytalanságából fakad”.<sup>271</sup> Nevét Boccaccio gyűjteményéről kapta („Nagy emberek bukásáról”), amelyben különféle hírességek végzetéről olvashatunk. *A de casibus* történetek hőseire életük csúcán sújt le a balsors, mintegy emlékeztetve őket (és minket) a földi életben elért siker

---

<sup>271</sup> Madeleine DORAN, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (University of Wisconsin Press, 1954) 118.

múlékonyságára. Marlowe Tamerlánját perzsa császárként, a legyőzött Babilon falainál éri utol a betegség és a halál. Shakespeare királyainak fejéről szinte a beiktatási ceremónián hullik le a korona. Brachiano sorsa is felidézi ezeket a középkori bukástörténeteket; igaz, hogy egyetlen percig sem láttuk őt különösebben boldognak, de Fortuna, ez a „helyes kis kurva” (ahogy Lodovico nevezi) kétségtelenül pályája csúcán, vagyona teljében, a második esküvőjét követő mézeshetekben dobja le magáról. Most ott fekszik, a „természetes halál” irgalmáért nyüszít, de mint kínjában ráeszmél, „a hercegek halála szörnyű” (nem pedig természetes), és kénytelen belátni: hiába döntött eddig mások életéről, a magáét már „egy esztendővel se nyújthatja meg”.

A Jakab-kori szerzők már csak felidéznek a *de casibus* tragédia lehetőségét, aztán megtagadják szereplőiktől. A *fehér ördög* szereplői nem hullanak alá a magasból; a múlékony földi pályán keringenek, ott ütköznek egymással. Brachiano, Francisco, Monticelso, Lodovico, de még Cornélia és Camillo is mélyen bele van ágyazva e színpadra konstruált Itália-modellbe – ők maguk e társadalom szervezőerői. Vittoria és Flamineo viszont nem találta meg a helyét a rendszerben, ezért az első perctől az utolsóig kérdőjelekkel bombázzák minden szabályát. A „nagy ember” halála puszta háttér. A történet két főszereplője a nagy ember titkára és második felesége.

\*

Flamineóval és Brachianóval ellentétben Vittoria nem intéz monológokat a közönséghez (se másokhoz), s ez nemcsak a körülötte lévő férfiakat tölti el bizonytalansággal, hanem minket is. Természetének nyugtalanító vonásait az irodalomtörténet sem hagyta szó nélkül; a címszereplő „antihősnő”, aki bűnös a „szexuális élvezetekben való mértéktelen tobzódásban”, „nyomában halott férfiak és nők” hevernek, „ördögi manipulátor”, a „női gonoszság” korabeli paradigmája, akinek a tárgyalóteremben tanúsított viselkedése leplezetlenné teszi „nyílt szexualitását, mintha prostituált volna”.<sup>272</sup> Olyan, mintha minden pillanatban játszana. Vajon szándékosan bujtogat gyilkosságra az álmával? Szereti Brachianót, vagy csak kihasználja? Őszintén siratja meg, miután elveszítette, vagy boldog, mert gazdag özvegyként végre, életében először, szabad lehet? Tényleg imádkozik az utolsó jelenet kezdetén (és ha igen, miért, kihez)? Amikor a

---

<sup>272</sup> Lara BOVILSKY, „Black Beauties, White Devils: The English Italian in Milton and Webster”, *English Literary History* 70, 3 (2003): 625–651, 638; Anthony ELLIS, „The Machiavel and the Virago: The Use of Italian Types in Webster’s *The White Devil*”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 20, 2 (2006): 49–74, 59; June WAUDBY, „Contextualizing Vittoria: Subjectivity and Censure in *The White Devil*”, *This Rough Magic* 1, 2 (2010): 1–24, 14; Dympna CALLAGHAN, *Woman and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of King Lear, Othello, The Duchess of Malfi, and The White Devil* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1989), 76. Az idézetek LUCKYJ tanulmányából valók.

negyedik felvonásban Brachiano és Flamineo – a herceg oktalan vádaskodásai után – hosszasan próbálja őt kiengesztelni, Vittoria percekig, több oldalon keresztül hallgat. Gesztusa éppúgy lehet a csöndes diadal jele, mint szótlan megvetés, okos számítás, vagy akár a végső összeomlás előtti pillanat. Magunkat érezzük felszólítva, hogy olvassunk benne, ami nem könnyű, és ez még Amalfi hercegnőjénél is végletesebb reakciókat váltott ki az elemzőkből – jellemzően értetlenséget és dühöt.

Míg Charles Lamb (a *Shakespeare-mesék* szerzője) „ártatlanságot idéző merészségnek” nevezi Vittoriának a törvényszék előtt tanúsított viselkedését, addig Ian Jack „a szerzői szív hazugságának” látja ugyanezt: vagyis szerinte Webster felmenti Vittoriát, holott el kellene ítélnie. De Lamb sem azt állítja, hogy Vittoria makulátlan, hanem azt, hogy a bátorsága feletti rajongásunk elhomályosítja színházi és erkölcsi ítélőképességünket. Túl szép, túl bátor, és túl ügyesen érvel vagy könyörög. Alexander Dyke tiszteletes ezzel szemben átlát a szitán (és Lamb naivitásán): Vittoria olyannyira csodált bátorsága nem több „mesterkéltnél és jól begyakorolt lélekjelenléténél”, sugallja, amely a „megrögzött bűnözők” sajátja; igenis van különbség az „egyszerű magabiztosság” között, amelyet a „súlyos bűnökkel meggyanúsított ártatlanság tanúsít”, és Vittoria „meglepően készséges” válaszai között, amelyek soha nem hangzanának el egy valóban ártatlan ember szájából – ahhoz túlságosan is „nagyraavagyó merészséggel” igyekszik „mártírt játszani”. Kingsley is Lamb naivitását kárhoztatja: aki Vittoriát ártatlannak látja, írja, az „a világot elsősorban könyvekből, az emberi természetet pedig saját szerető és szelíd szívéből ismeri”. Vittoria ábrázolása tökéletes, de nem több „a rendőrbíró előtt” szorult helyzetbe került „rossz nő” portréjánál, a londoni bíróságoknak hetente kell efféle női bűnözőkkel foglalkozniuk; Webster művészete ennél fogva haszontalan, mert „kimerül az emberi romlottság bensőséges ismeretében”.<sup>273</sup>

Muriel Bradbook szerint Vittoria bűnös, de az író a per során az ártatlanságát sugallja; Ralph Berry ugyanezt a jelenetet olvasva arra a következtetésre jut, hogy Vittoria ártatlan, de a köréje épített képek bűnösnek állítják őt be. Leonora Leet Brodwin azzal oldja fel e hamis dilemmát, hogy a darab hősnője „túl van jón s rosszon”, és egyedül a „Brachiano iránt érzett hatalmas szerelme” vezérli, Susan McLeod ugyanakkor arról számol be, hogy Vittoriát a huszadik

---

<sup>273</sup>*Specimens of the English Dramatic Poets Who Lived about the Time of Shakespeare* (London: Longman, Hurst, Rees and Orme, Paternoster-Row, 1808), ed. Charles LAMB; Ralph T. BERRY, *The Art of John Webster* (Oxford: The Clarendon Press, 1972), 52–53; MOORE, *Webster*, xv; Charles KINGSLEY, *The Works of Charles Kingsley: Volume XVI, Plays and Puritans* (London: Macmillan and Co., 1885), 50.



századi színpadon „alig ábrázolják többnek”, mint egy kurvát, akinek egyetlen motivációja „a féktelen bujaság”.<sup>274</sup>

Mintha sűrű szükségét érezné mindenki, hogy a randevú-jelenetben leskelődő kórusok valamelyikének igazat adjon: azaz voyeurként azonosuljon Vittoria lázadásával, mint Flamineo és Zanche, vagy a társadalmi normák nevében elítélje őt, mint Cornélia (és később Monticelso). Mintha a tárgyaláson kötelező volna letennünk a voksot az angol vagy a francia követ véleménye mellett; egyikük azt állítja, hogy Vittoria „rossz életű”, a másik azt, hogy „a bíboros túlságosan ellenséges vele”. Ugyanez történik az *Amalfi hercegnő* száműzetés-jelenetében, ahol a két Zarándok szintén a két végletes nézőpontot jelöli ki: egyikük azt állítja, hogy a Bíboros joggal foglalta le a pápa nevében a „laza erkölcsű” hercegnő vagyonát, és joggal száműzte őt Anconából, a másik szerint a Bíboros „túl kegyetlen” volt, és egyébként is ő „ösztokélta a pápát” arra, hogy egy „szabad hercegnő” sorsába beleavatkozzon. Vagyis Webster mindkét darabban ugyanazt teszi: egyrészt a nagy tablók kulcspillantásaiban, néhány egyszer használatos fregolifigura szájából, mindkét szélső álláspontot megismerteti velünk (és ezzel megkérdőjelezi, vajon bármelyik mögött is önmagában érvényes igazság rejlik-e), másrészt a szűkre szabott, kirészletezett jelenetekben pszichológiai aknák sokaságát rejti el, amelyekkel minden fekete-fehér viszonyulást kétségbe von.

És megint csak: szerelmesjelenetet láttunk Antonio és a Hercegnő között az *Amalfi* első felvonásának végén, kölcsönös romantikát és beazonosítható érzelmeket, vagy egy neuraszténiás úrinőt, aki túltengő libidójával terrorizálja a könyvelőjét? Azért történik mindez, mert a Hercegnőre épp az imént parancsoltak rá a fivérei, hogy halállal lakol, ha újra férjhez megy?

Vittoria nem sokat tesz azért, hogy Brachiano közeledéseinek ellenálljon, de ugyanezekben a pillanatokban látjuk azt is, hogy a férje egy korlátolt, impotens vénember, hogy a tulajdon bátyja kiárusítja őt a főnökének, hogy a herceg nagyhatalmú és nem tűr ellenkezést. Tudjuk, hogy álmával Vittoria sugallja a kettős gyilkosságot, de látjuk, hogy a bíróságon korrupt politikusokkal és koholt bizonyítékokkal szemben kell védekeznie (egyedül, mert Brachiano magára hagyta). Látjuk, hogy anyja átka őszintén megrendíti, és később, a kolostorban joggal háborítja fel Brachiano örjöngése, hiszen való igaz, hogy a herceg tönkretette az otthonát, palota helyett a „bűnbánó szajhák zárdájába” juttatta, „mást nem hozott rá, csak gyalázatot”, s

---

<sup>274</sup> Muriel BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (1935; reprint Cambridge: Cambridge University Press, 1952), 212; Ian Jack, „The Case of John Webster”, *Scrutiny*, 16 (1949): 38–43; Leonora Leet BRODWIN, *Elizabethan Love Tragedy, 1587–1625* (New York: New York University Press, 1971), 255–81. Idézi MCLEOD, „Duality...”, 281.

most oktan féltékenységgel gyötri – nem csoda, hogy az elmúlt hetek tapasztalatai után arra a megállapításra jut, hogy „a férfi mind színész”.

Lodovico eleinte erényes nőnek festi le Vittoriát, aki ellene szegül az őt „prostituálni kívánó” herceg közeledéseinek. Térden állva magyarázza anyjának: ha lett volna „női tisztaság”, „a véren kívül bármi”, ami megálljt parancsol a herceg „hosszas ostromának...” – de nem fejezheti be a mondatot, mert félbeszakítják. A rangban fölötte álló fejedelem „hosszas ostroma” ugyanakkor sok mindent sejtet, akár fenyegetést vagy kényszerítést is. Nem tudjuk, hogy viselkedik Vittoria az ambiciózus fivére által tető alá hozott első randevún: vajon felkínálkozik-e Brachiano szónoklata közben, vagy csak belenyugvóan tűri a szóáradatot. A herceg petrarcai bókjára („Te édes orvos!”) adott száraz és szellemes válasza (a nők részéről a visszautasítás kétélű fegyver, mert „mint orvosnak a túl sok temetés”, „a hitelüket rontja”) mindenesetre arra utal, tisztában van helyzetének korlátaival – vagyis hogy nem sokra megy a tiltakozással –, és azzal is, hogy a kölcsönös „petrarcai szólamok mögött kökemény gazdasági különbségek rejlenek”.<sup>275</sup> És valóban, noha Brachiano „elveszettnek” mondja magát, és végzetét Vittoria kezébe helyezi, meglehetősen gyorsasággal akcióba lendül: ujját Vittoria szeméremtestére helyezve firtatja, „Mit ér e gyöngy?” (újabb otromba Petrarca-paródia), majd egy valódi gyöngyöt kínál a másik „elvételeért” cserébe. Flamineo szimultán közvetítésében – mintha csak egy pornófilmhez szolgáltatna hangalámondást – félreérthetlenné válik, Brachiano pontosan mely tájékra is szánja a felajánlott ékszert. Ahogy Lodovico korábban kilátásba helyezte, Brachiano, Flamineo segítségével, *valóban* prostituálja Vittoriát, és Vittoria *valóban* prostituálja magát, képszerűen és szó szerint. Ez a pillanat az, amikor Vittoria belekezd álmának elbeszélésébe, hogy „elüssék az időt”.

Ugyanez történik Middletonnál a *Nő a nőtől óvakodj* központi jelenetében, amelyben Firenze hercege elcsábítja avagy megerőszakolja a férje által magára hagyott Biancát (a teoretikusok évszázadok óta vitatkoznak róla, melyik); a mellét fogdosva szorítja a falhoz, de Bianca csak akkor lesz a nálánál jóval idősebb Herceg szeretője, amikor az nyugalmat és jólét ígér neki cserébe. Mindeközben Bianca ifjú férje is egy idősebb, gazdag özvegy kitarthatja lesz, ő pénzt és lovakat kap, a nő szexet, a mellékcselekményben pedig úgy adják-veszik a kiházasítandó lányokat, mint az ékszert (a „drágakő” és a „pénz” a darab két leggyakoribb szava). Vagyis hatalom és szexus összeforr: Middletonnál minden fiatal férfi és nő erőszak áldozata, ugyanakkor az erényeit tudatos döntéssel áruba bocsátó üzletember. Szeretnénk vagy

<sup>275</sup> Christina LUCKYJ, „Boy Prince and Venetian Courtesan – Political Critic in »The White Devil«”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 155–172. London: Bloomsbury, 2016. ePub: 978-1-4725-8741-1. Kindle Loc. 3110.

az egyik, vagy a másik erkölcsi kategóriába utalni őket, de a kajánul kíméletlen szerkezet nem engedi: azt akarja, hogy a társadalom működéséről gondoljunk valamit, és azt nem lehet, ha azzal vagyunk elfoglalva, hogy szánjuk vagy elítéljük a szereplőket.

Ahogy az „ékszerek” cseréjét vagy Vittoria korábbi megszólalását is értelmezhetjük egy kurtizán rutinos üzleti gesztusaként (a premiert követő három évszázadban nemigen értelmezték másként), úgy az álom is bizvást olvasható a kettős gyilkosságra való nyílt felbujtásként: Camillio (Vittoria férje) és Isabella (Brachiano felesége) azzal fenyegették őt, hogy élve eltemetik, ám ekkor egy szélvész letépte ág halálra sújtotta mindkettőt. Csakhogy a pillanat, amelyből az álom elbeszélése fogan, éppoly árulkodó, mint a belőle fölsejlő, szorongó kiszolgáltatottság. Vittoriát épp csak egy perce adták el (még hozzá tulajdon bátyja, tulajdon hercegének), vagy a helyzetet kihasználva ő adta el saját magát – egy pillanattal korábban, vagy talán még most is, a herceg a lába közt matat, és Vittoria ezen a ponton fog bele álmának elbeszélésebe, talán hogy időt nyerjen, megismertesse magát a férfival, vagy hogy a válaszán keresztül őt magát kiismerje. A történetet áthatja a rettegés („nem nyílt imára szám” – tipikus rémálom-helyzet, Macbeth és Claudius napvilágra jutni képtelen büntudatát idézi), de önmagában nem utal explicit módon arra, hogy bárkit is meg kellene ölni. Csak Flamineo, majd Brachiano interpretálja így a későbbiekben – s az utóbbi nem pusztán kifinomult pszichológiai kegyetlenséggel távolítja el magától az őt áldozatosan szerető Isabellát, de a Varázsló által felidézett vízióban a kivégzését is megtekinti, mintha egy ipari kamerán kísérné figyelemmel, minden a megbeszéltek szerint zajlik-e. „A darab szerkezetét tekintve Vittoria és Isabella nemhogy nem vetélytársak vagy ellenségek, de mindketten Brachiano áldozatai.”<sup>276</sup> Tökéletesen igaz, kivéve, ha Vittoria mégiscsak kettős gyilkosságra szólít fel az álommal. Amiről persze azt sem tudjuk, nem helyben találja-e ki az egészet.

És mi a helyzet a kárpit mögött leselkedő kerítővel? Flamineo az első két felvonásban komikus figurának mutatkozik. A furfangos szolga, aki az impotens vénember orra előtt szervezi meg, hogy fiatal felesége a saját hálósobájában fogadja udvarlóját, jellegzetesen vígjátéki alak; kétértelmű viccei és nézőkre kikacsintó machinációi éppúgy a *commedia dell'arte* hagyományait idézik, mint Camillo gögös ostobasága. Flamineo olyan szellemes, hogy hajlamosak vagyunk elfelejteni: nem egy molière-i cselédet látunk, aki a szorult helyzetbe került ifjú szerelmesek segítségére siet, hanem egy frusztrált titkárt, aki eladja a hűgát egy középkorú, szexéhes arisztokratának, hogy jobb pozícióba kerüljön nála.

<sup>276</sup> LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3127.

Aztán egyszer csak közelebbi betekintést nyerünk a családi múltba, amikor Cornélia őrzöngő indulattal szakítja félbe a randevút (vagy csábítást, vagy erőszakot), Flamineo pedig váratlan őszinteséggel viszonzza anyja átkait: Vittoria és Flamineo apja „úriemberhez illőn” eladta földjeit, de „szerencsés fickóként” meghalt, mielőtt a pénz elfogyott. A megözvegyült Cornélia Padovában járatta egyetemre a fiút, de az tanulmányai közben koplalni volt kénytelen, „már kinőtt szakállá”, mire lediplomázott (mert el kellett tartania magát: hét évig „harisnyát foltozott tanáránál”). Diplomája csak arra volt jó, hogy a tartományi herceg mellett titkár legyen; megjárta az udvart, de üres zsebbel tért vissza, „mint talpig úr és talpig kurafi”. Egy „utolsó ribanccal” is jobban járt volna anyaként, mert azoknak a természet „kevés gyermeket ad”, melléjük viszont „több apát” – hátha azok eltartják őket.

Még mindig az első felvonásban járunk, de most már nem az okos szolgát látjuk, nem a furfangos kerítőt, hanem egy szegénységtől megkeseredett, vagyonra és rangra éhes fiatalembert, aki túlságosan is sokszor végiggondolta már, miféle családi és társadalmi viszonyok juttatták ide.

Sorsa tipikusnak mondható. A reneszánsz Európában a tájékozott, egyetemet végzett, fiatal férfiak egyszerre voltak tanúi és áldozatai a rohamos társadalmi lecsúszásnak és a gátlástalan, sikerre ítélt udvari talpnyalásnak. Veszélyes nyugtalanságukból nőttek ki a Flamineóhoz, Bosolához vagy Vindicéhez hasonlóan túlművelt, sértett, kívülálló figurák, a „Malcontent”-ek, vagyis „Elégedetlenek”. Hamlet és Méla Jaques ugyanennek a családfának az egyik oldalága. Flamineo rögeszmés igyekezete, hogy előrejusson, nem csupán afféle „otromba kapaszkodás a szociális létrán, hanem kétségbeesett próbálkozás egy helyért az egyre korruptabb és mobilisabb társadalomban.”<sup>277</sup> S ha mindehhez hozzávesszük, hogy Vittoriát – aki lány lévén egyetemre sem járhatott – anyja hozomány híján egy gazdag vénemberhez adta, a testvérek anyjukkal szemben táplált gyűlölete egyszerre igazolhatóbbá válik, Cornélia erkölcsi háborgása mögül pedig elfogy a fedezet. Vittoria egy pokoli házasság foglya, ki kell onnan menekíteni. Lehet, hogy Flamineo igazat mond, amikor azt állítja, „húga és saját útját egyengeti”; helyre kell tolni azt, amit a szülők nemzedéke kizökkentett. De az is lehet, hogy Flamineo agya már az első felvonás előtt elborult, és önmegvalósító ámokfutásba kezdett: semmit sem lehet, ezért mindent szabad.

A darab kezdetére már mindketten belátták, hogy a társadalmi normák szabta út nem járható. De Vittoria rosszabb helyzetben van, mint Flamineo: anyagi kiszolgáltatottságát egy egész megrendíthetetlen, kikezdhetetlen építmény súlyosbítja, amit patriarchátusnak hívnak, s amely

<sup>277</sup> LUCKYI, „Introduction”, Kindle Loc. 229.

a nőket férjüknek és férfirokonaiknak rendeli alá. Vittoria döntéseit voltaképp a menekülés működteti: menekülés a gyenge és impotens első férjtől, menekülés az öregedésébe belezakkant, féltékeny második férjtől, menekülés az előmenetelük „útját egyengető”, önnön gátlástalanságától megrészegült fivértől.

Az első felvonás több rejtélyt is fölvet. A darab azzal kezdődött, hogy Lodovico bosszút esküdött Róma ellen, de a rákövetkező udvari jelenetben – az imént felsorolt igazságtalanságok bemutatása helyett – egy mulatságos szolgát kapunk, aki hülyét csinál egy gazdag vénemberből, hogy szép és ifjú feleségét az urával összehozza. Maga a légyott viszont egy csábítás és erőszak határán egyensúlyozó, szexuális és erkölcsi ellentmondásoktól terhelt kamaraoperává változik; Vittoria álma és a leskelődők görög kórusa a tragédia ígérését hordozza, s a jelenet csakhamar családi drámává fajul. A furfangos cselszövő helyén most egy machiavellista gazembert látunk, aki a társadalmi érvényesülésért küzd.

A második felvonás tisztázza a drámai erővonalakat, de továbbra sem kínál könnyű azonosulási pontokat. Francisco herceg és Monticelso bíboros szembesíti Brachianót a házasságtörés vádjával. Brachiano felesége, Isabella csitítani próbálja bátyja, Francisco dühét, és elhatározza, hogy gyöngédséggel kíséri meg férjét visszacsábítani a házasságba. De a bíboros kijelenti, hogy Brachiano egy „szennyes ágy” miatt elhanyagolja politikai kötelezettségeit, Francisco pedig egyenesen a férfi kurvájának nevezi Vittoriát, így Brachiano elveszíti az önuralmát, és a helyzet csaknem verekedésbe torkollna, ha Monticelso nem csitítaná le mindkettőjüket. A feszültséget csak egy darabig oldja Brachiano kisfiának, Giovanninak a felbukkanása. Miután kettesben marad a feleségével, Brachiano minden dühe Isabellára zúdul, és páros lábbal rúgja szét a házasságukat: cinikus vádakkal alázza meg, esküvel fogadja, hogy soha többé nem hál vele, ugyanakkor hagyja, hogy összecsapásukért ő vállalja magára a felelősséget, és önmagát állítsa be a válás okaként. A férfiak konfliktusa látszólag rendeződött, Isabella áldozatos hazugsága eltakarja a valódi problémát. Francisco és Monticelso cinkos férfiszövetségben borul össze Brachianoval (akit nem sokkal korábban ordítva parancsoltak vissza a házasságba), Isabella porrá tört büszkeséggel, totális vesztesként távozik.

Brachiano és Isabella szakítása is két egymást követő tükörijelenet. Isabella azzal ironizál Franciscónak, hogy férjét, mintha egyszarvú porából keverne bájitalt, megbocsátással és kedvességgel fogja visszahódítani. Brachiano ehelyett megalázza és sértegeti, azzal vádolja meg, ami valójában a saját bűne (képmutatással és házasságtöréssel), majd sajátos kegyetlenséggel kezét csókol neki, visszaadja jegygyűrűjét, megesküszik rá, hogy többé nem hál vele, s hogy válásuk mellett úgy kitart, mintha bíró szentesítené. (E gesztussorozat már

önmagában is olyan, mintha egy korábbi pillanat újrajátszása volna; Brachiano korábban szintén csókkal kísérve nyújtott át egy ékszer Vittoriának.) Ezután Isabella, aki hiába könyörög férjének, hogy szándékát megmászítsa, és hasztalan próbálja könnyek közt a tudtára adni, hogy még mindig szereti, váratlanul úgy dönt, hogy a férje és testvére közti béke megőrzése érdekében önmagát tünteti fel a válási fogadalom szerzőjeként (valójában nincs sok választása – Brachiano árulása és a házasságát rögzítő politikai alku erre kényszeríti őt). Gesztusról gesztusra, majd hogyanem szóról szóra megismétli az iménti szertartást: visszaadja férje jegygyűrűjét, megcsókolja, megesküszik rá, hogy mostantól nem hál vele, és esküjéhez olyan hű marad, „mintha zsúfolt törvényszék szentesítené”. Szinte ugyanaz játszódik le kétszer egymás után; az első jelenet motorját a cinikus, házasságából menekülő férj hajtja, a másodikét az elgyötört feleség, aki bármit megtenne, hogy e házasságot megmentse, de a politikus rokonok előtt kénytelen az ellenkezőjét játszani. Lehetőleg minél hitelesebb dühvel és cinizmussal, hogy kálváriája mielőbb véget érjen; ehhez tulajdon féltékenységét és kétségbeesését kell mozgósítania. Alakítása sikeres, a jelenet végén Francisco ironikusan jegyzi meg, hogy ha ez a „híres egyszarvú-por”, akkor inkább ő, Isabella „érdemelve szarvakat” (vagyis a jelenetpár ugyanazzal a képpel ér véget, amelyikkel elkezdődött), sőt, Brachianoval együtt nevet azon, milyen „kiváló multság” lesz majd Isabella fogadkozásának következményeit végignézni.

Azt Francisco és Monticelso is kezdettől fogva tudja, hogy ez a házasság rossz, a látszat fenntartásában viszont mindketten érdekeltek. Ami Isabellát illeti, benne számtalan ellentmondásos késztetés ütközhet a jelenet során; elképzelhető, hogy abban reménykedik, önzetlensége idővel jobb belátásra téríti Brachianót, de az is lehet, hogy ezzel a kétségbeesett gesztussal próbálja önmagát végképp leválasztani róla. Esetleg tükröt tart a férjének, amikor kegyetlenségét tanúk előtt, mint vádló paródiát, újrjátssza. Talán a maradék méltóságát védené azzal, hogy ő kezdeményezi a válást, de formális eleganciája végül őrjöngésbe fullad. Feltehetőleg már ez az elegancia is alaktalan dühöt takart (amely egyszerre irányult férjére, bátyjára, Vittoriára, az egész romlott és képmutató közegre) – de maga az őrjöngés is lehet megjátszott, hiszen az alakítást „el kell adni”, senkinek sem maradhat kétsége afelől, hogy a szakítást az ő féltékeny dühe okozta. Webster nem foglalkozik azzal, hogy e motivációkat tisztázza, s ezzel érdektelenné egyszerűsítse; valószínűleg amúgy is egyszerre, szétválaszthatatlanul tombolnak Isabellában. A formát komponálja meg, az ismétlődő gesztusok és mondatok tükörrendszerét – de úgy, hogy az gazdag és sokszorosán ellentmondásos pszichológiával legyen életre kelthető.

A nyilvános csörte viszont nem maradhat következmények nélkül; Brachiano szembekerült Monticelsóval és Franciscóval, és ettől kezdve a darab szereplői két ellenérdekelt fél mentén sorakoznak fel. Egyik oldalon áll Francisco meg a bíboros, s az ő establishmentbe mélyen beágyazott hatalmuk – a második oldalon Brachiano törékeny hatalma, s az egymással is konfliktusban álló testvérpár, Flamineo és Vittoria. Brachianónak el kell pusztítania Camillót és Isabellát, ha vágyait be akarja teljesíteni, így Vittoria rejtélyes álma immár nyílt felszólításként értelmeződik a gyilkosságra (az interpretáció kényes munkáját Flamineo végzi el). De amíg Brachiano terveket sző Isabella és Camillo megölésére, addig Francisco és Monticelso is ellenlépéseket tesz. A part menti kalózkodól szóló híradásokat ürügyként használva politikus manővert eszelnek ki: megbízzák Camillót és Marcellót (Flamineo és Vittoria testvérét), hogy hagyják el Rómát, és szabadítsák meg az országot a kalózkodól. Egyúttal Lodovico száműzetését is feloldják, hogy bérgyilkosuk a továbbiakban bármikor rendelkezésükre álljon. Arra számítanak, hogy Camillo távolléte kísértésbe ejti majd Brachianót, s rövidesen olyan „hírheht botrányba” keveri, amely a közvélemény számára elfogadható fényben tüntetné fel eltávolítását. A mocskos trükk kétségtelen morális aggályokat vet föl, de ahogy Monticelso leszögezi, a cél szentesíti az eszközt. A terv működne is, ha Camillo nem döntene úgy, hogy mielőtt Rómát elhagyná, még leissza magát – ennek következtében Brachiano csap le először. Flamineo segítségével megöleti Isabellát (saját mérgezett portréját csókoltatva meg vele) és Camillót (akinek kitekerik a nyakát, majd halálát, sajátos humorral, tornabalesetként tüntetik fel). Brachiano egy látványos szerzői ötlet jóvoltából páholyból nézi végig a két gyilkosságot, velünk együtt, mintha egy online közvetítést látnánk. A kialakuló küzdelemben ő és Flamineo nyerte az első menetet.

Brachiano szenvedélye most már pusztítónak mutatkozik – távolról sem egy Flamineo által szőtt komikus intrika része, aminek az első felvonásban tűnt. Francisco és Monticelso meg akarja semmisíteni Brachianót, a herceg családi, Monticelso politikai okokból. Flamineo most nem okos rezonőr vagy feltörekvő értelmiségi, hanem valódi gazember, akinek vér tapad a kezéhez. A másik oldal is mozgósította a maga végrehajtóemberét, szintén egy sértett gyilkost: Lodovicót. A közönség most egy olyan szereplőt keres, akivel együttérezhet, akinek szurkolhat, aki megragadja a képzeletét a csúcspontjához közelítő konfliktusrendszerben.<sup>278</sup> Erre a szerepre Monticelso, Francisco, Brachiano és Flamineo egyaránt alkalmatlan – jóllehet Webster az utóbbit, teljességgel váratlanul, főszereplővé emeli majd az ötödik felvonásban.

<sup>278</sup> A második felvonás dramaturgiai térképe George F. Sensabaugh összefoglalását követi: SENSABAUGH, „Tragic Effect...”, 350-352.

Isabella meghalt. Cornélia erkölcsisége életidegen, és elhazudott kompromisszumok sorát rejti magában. Webster ebben a kitüntetett pillanatban emeli Vittoriát a középpontba: valódi hősnőt csinál belőle, és a harmadik felvonást teljes egészében köréje építi. A tárgyalásjelenetben Vittoria az életéért küzd, és ez önmagában is irányt szab a szimpátiáknak. Most először van kivel azonosulni.

Vittoriát nem terheli közvetlen felelősség Camillo haláláért (Isabella megöletésére pedig még nem derült fény), de az a körülmény, hogy a házában fogadta Brachianót, lehetővé teszi ellenségeinek, hogy nyilvánosan számoljanak le vele. Mivel bizonyíték nemhogy a gyilkosságra, de még a házasságtörésre sincs, a herceget és a titkárt elkerüli a vádemelés, a tárgyalás középpontjába pedig Vittoria szexualitása és autonómiája kerül. Brachianót egyelőre levédi a politikus férfiszövetség. A bíboros tajtékzó szónoklatban festi le Vittoria jellemét és életmódját, mint a *par excellence* ribancét, és valóságos színházzá változtatja a tárgyalótermet, ahol az összegyűlt férfiközönség (és a Red Bull közönsége) elé állított bűnös nő a produkció. Csakhogy ebben a színházban Vittoria játszik ügyesebben; elsöprő dühével és metsző szellemességével mindkét közönséget a maga oldalára állítja, voltaképp a mi kedvünkért eszközöli ki, hogy a pert angolul folytassák le (a latin helyett), hogy minden elhangzó érvet mérlegre tudjunk tenni, s végül ugyanazt éri el, mint Molière Alceste-je: neki van igaza, de elveszti a pert. Monticelso és Francisco nem tudja rábizonyítani a gyilkosságot, de az elhangzottak után muszáj eltávolítaniuk őt Rómából, így paráználkodásért (valójában túrhetetlen függetlensége miatt és azért, mert mindkét közönség előtt megszegyenítette őket) a vezeklő szajhák kolostorába száműzik. Ahogy Vittoria maga is megállapítja, vádlóival szemben neki kellett képviselnie a „férfi-erényt” (Brachiano gyors távozását tekintve úgy tűnik, hogy helyette is); később, amikor ugyanazzal a bátorsággal száll szembe a halállal, mint korábban a korrupst ügyészekkel, Flamineo megjegyzi: számos „dicső asszonyt” ismert, akik „férfi-erényeikről voltak híresek”, csakhogy ők, Vittoriával ellentétben, mindezt titokban tették. Flamineo szerint Vittoria a nyilvánosságnak köszönheti bukását. A jogi procedúrának álcázott, felzaklató és politikailag veszedelmes színházat látva alighanem igaza van.

A tárgyalás után Flamineo a bíróság előcsarnokában feszeng: attól fél, hogy összekapcsolják őt a gyilkosságokkal, így az örült szerepébe bújva Vittoriát és Brachianót szapulja a felvonuló statisztáknak (vagyis a Monticelso által összetrombitált követeknek). Vagdalkozó moralizálása ugyanazt a trükköt rejti, mint Bosoláé a Hercegnő hálósobájában, célszerűsége fogott őszinteség: a keserűség mindenkire irányul, de Flamineo úgy csatornázza, hogy rövid távon célt érjen vele. Rómában, mondja, az igazság lehetősége megnyomorítja az embert; az angol követ felbukkanásakor csak annyit tesz hozzá finom iróniával, hogy Angliában bizonyára



mindenki boldog, hisz az efféle gazemberségeknek ott nincs helye. Flamineo sokszoros álrühában játszik őszinteséget, és Webster egy kikacsintás erejéig az ő bőrébe bújjik: mintha ismét műfajt váltanánk, „a szatíra kritikus fénye elárasztja a színpadot, a tragikus világ elhalványul”.<sup>279</sup>

De ugyanebben a pillanatban jut el a bíróságra a hír, hogy Isabellát is megölték. Francisco és Monticelso már nem éri be Vittoria eltávolításával, és kezdetét veszi a negyedik felvonás bosszúhadjárata. Francisco ál-szerelmeslevelet ír, hogy Brachianót a zárdába csalja, ahol Vittoriát elzárva tartják, s ott egymásnak ugrassza őket – vagy hogy rávezesse a herceget, Vittoriát meg kell szöktetnie a zárdából (a motivációk zavarosak, Francisco önmagát is szórakoztatja, mintha átvette volna Flamineótól a bajkeverő intrikus szerepét). A szökésre valóban sor kerül. A pápává koronázott Monticelso számúzi Brachianót. A herceg Padovába menekül, ahol feleségül veszi Vittoriát, s ahol Francisco, Lodovico segítségével, végre megölheti.

A negyedik felvonás központi jelenete azonban nem a machiavellista intrika, hanem Brachiano és Vittoria találkozására köré szerveződik. Brachiano készpénznek vette Flamineo Vittoriához címzett szerelmeslevelét, és csakugyan odarohant a zárdába, ami egyszerre árulkodik arról, hogy Webster világába mindenféle abszurdum belefér, és arról, hogy Brachiano, mint Othello, labilis és könnyen összeroppantható személyiség; szerelmébe vetett hitét könnyű megingatni, mert önmagába vetett hite is bizonytalan. Ez Brachiano és Vittoria második és egyben utolsó közös jelenete (nem számítva a tárgyalást és Brachiano haldoklását, amelyben Vittoria egyetlen rövid és rémült pillanat erejéig bukkan fel). De most sincsenek kettesben: a jelenet főszereplője a leselkedő harmadik lesz, a titkár, aki a nagy férfiéért és a nagy nőért rajong – mindkettőtől függ, és mindkettőt gyűlöli.

Brachiano „kristályba zárt ördögnek” nevezi Vittoriát, és Monticelsót megszégyenítő örvöngések közepette kurvázza le. Még a fiókjait is kirámoltatná vele, hogy további bizonyítékokra leljen. Vittoria másodszor kényszerül arra, hogy egy frusztrált férfi idétlen és hamis vádjainak megfelelően – egyúttal azzal is elszámol, hová juttatta őt e menekülőútnak szánt (hacsak nem valódi szenvedélyből fogant) kapcsolat. Egy pillanatra, ahogy keserű vádaskodások közepette bámulnak egymásra, valódi, leleplező fényben látják magukat. Igazi, nagy dramaturgiai kérdés, hányszor találkoztak a Flamineo szervezte, családi konfliktusba fűlt randevún kívül. Talán csak egyszer, a kettős gyilkosság éjszakáján. Ezt a légyottot nem láttuk; ha elhálták szerelmüket, rögtön utána szökni voltak kénytelenek a közelgő fegyveresek elől.

---

<sup>279</sup> SENSABAUGH, „Tragic Effect...”, 354.

És azt sem tudjuk, ezt követően találkoztak-e még a tárgyalás előtt, amit Brachiano előkelő vendégként, a köpenyére telepedve szemlélt egy darabig a karzatról, mielőtt harsány ürügyek közepette onnan is eliszkolt volna, sorsára hagyva Vittoriát.

Brachianót most is megbabonázza a lány szépsége, de elbizonytalanítja „a világ nyelve” – vagyis saját, öregedő szenvedélyének visszhangja és Francisco levél-hamisítványa, amelynek tulajdon bizonytalansága miatt dőlt be. Isabella halálát idézi fel kínjában, és reméli, hogy Isten megbocsátja, amit tett. Vittoria válasza, ami ugyanolyan gyilkos és dühös, mintha a törvényszék előtt mondta volna, mindkettőjüket kijózanítja: „istentelen hercegségeden fogja megbosszulni azt”. Vittoria mindössze annyit köszönhet Brachiano szerelmének, hogy hírhedt kurvaként a bűnbánó szajhák kolostorába toloncolták. Barátait, pártfogóit, otthonát elveszítette. Azt javasolja, hogy a férfi vágja ki őt magából, mint egy fekélyes végtagot, és mindketten gondolkodjanak el azon, amit tettek; Brachiano ajándékait ezennel visszaadja, mint Ophelia Hamlet ajándékait, a férfit „bűnei végrehajtójává” nevezi ki, hogy magát „gyorsan sírba vethesse”. Zokogásának is megálljt parancsol, mert Brachiano egy csepp könnyet sem érdemel (ugyanazt köpte Monticelso szemébe a per utolsó pillanatában). Most mindketten tisztán látják a teljes képet: Vittoria bukott szajha, Flamineo kerítő. Brachiano gyilkos. De legjobb esetben is csak egy féltékeny szerető; leginkább egy öregedő, tehetetlen amorózó. Mindkettőjüknek menekülniük kell a firenzei herceg és a római bíboros haragja elől, miközben egyetlen nyugodt, boldog pillanatot sem mondhatnak magukénak – és kettőjük közt a bizalom eltört, mielőtt még egyáltalán megszülethetett volna. A szembesülés pusztító. De Flamineo lesben áll, és gyorsan lerombolja a tragikus hangulatot. Vittoriának engesztelő szólásokat, Brachianónak nőgyűlölő frázisokat susog a fülébe.

Egyszerre szorong attól, hogy az aranyhal elúszik, és közben gyönyörködik a két szerető könnyeiben: ő hozta őket össze, és törekeny hatalmát, húga iránti vonzódását csak úgy érvényesítheti, ha továbbra is együtt tartja őket. Flamineo egyszerre manipulátor és voyeur. Ő a Brachiano mögött álló Cyrano, aki titkon az elérhetetlen nőre vágyik. Az egész viszony nem létezne, ha Flamineo tető alá nem hozza (ezt Vittoria egy pillanatra kristálytiszán látja), de Flamineónak még van gazdája, akitől pénzt és hivatalt remél, és van még húga, akit kiárusíthat. Tovább kell lépnie, ki kell békítenie őket.

Egy álszenvedélyes felkiáltással Brachianóba fojtja a szót, és magához ragadja az irányítást. Felváltva beszél mindkettőjükhöz, hol a fülükbe súgdos, hol méltatlankodva kiabál: Vittoriának címzett puhításokat harsog, amiket titkon Brachianónak szán, hogy cinkos összetartozásukról biztosítsa, vagy megfordítva teszi ugyanezt, Brachianót szapulja Vittoriának, hogy szövetséget teremtsen köztük; egymáshoz sodorja a két elbizonytalanodott

embert, identitást, világképet és partnert fantáziál nekik. „Az asszonyt hátára kell fordítani, mint a teknősbékát”, magyarázza Brachianónak, vagy ki kell várni „sírása negyedóráját” amíg hisztériája elcsitul; melletted állok, sugallja hűgának, és harsányan leszidja Brachianót, amiért elhiszi, hogy Firenze hercege szerelmes lehet Vittoriába, hiszen „egy kereskedőt sem csábít” a „beszennyezett holmi”, amit „más már összefogdosott”. Ez utóbbi érv a *Troilus és Cressidát* ismétli, amelyben a huncut trójai vezérkar „beszennyezett selyemnek” mondja Helénát, azt fontolgatván, hogy „visszaküldik a kereskedőnek”. A lányt persze maga Brachiano is használtan kapta, de hát a kurvák sorsa már csak ilyen.

Vittoria sokáig, talán percekig hallgat (két oldalon keresztül nem szólal meg), ami éppúgy lehet a diadal jele, mint az összeomlásé, okos célszerűség vagy végső tehetetlenség; ugyanúgy nem tudunk belőle olvasni, ahogy Flamineo és Brachiano sem tud. Vittoria olyan férfiak mellett nőtt fel, akiknek környezetében meg kellett tanulnia eltitkolnia az érzéseit, és helyettük különféle szerepeket eljátszani. Isabellával ugyanez a helyzet. De Vittoriának nincs más lehetősége, mint kibékülni, mert a herceg „pártfogása” nélkül örökre a kolostorban ragad. Kiengesztelődve (vagy azt játszva), szelíd gúnnnyal megjegyzi: „Ó, ti színlelő férfiak!” Egyszerre érti alatta Brachianót és Flamineót, akinek átlát a szándékain, és Camillót, Monticelsót és Franciscót, de most az előbbi kettővel kell megbirkóznia. Flamineo viccel üti el a megjegyzés élet: „de asszony mellén szívtuk azt magukba, / csecsemőkorunkban” (mármint a színlelést); a szexista tréfa húga felé évődésként hat, ura felé cinkos férfi-összekacsintásként. És már el is jutottak a békülő öleléshez, noha Brachiano, miután őrjöngése lecsillapult, leginkább csak bánatosan sodródott a helyzetben. A látszólagos összhang Vittoria csendes, belső, kényszerből fogant döntésének és Flamineo harsány műsorának köszönhető.

Ebben a jelenetben Flamineo valósággal tobzódik a magára húzott szerepekben, egyszerre hágja meg urát és hűgát, mindkét embert, akit csodál, gyűlöl és irigyel; most mindkettő érzékeny, sebezhető, bizonytalan. Romjaiból kell visszakotornia egy nem létező kapcsolatot, hogy esélye legyen a túlélésre – egyszerre húzogatja a férfi- és női bizonytalanság zsinórjait, játszik a megbántott szeretők fájalmával, de titkon maga is átéli (mert vágyik rá, és mert másképp nincs rá módja). Ahhoz is most kerül a legközelebb, hogy elveszett, zokogó hűgát egy másik férfin keresztül ölelje meg, szerezze vissza és tegye magáévá. Mint a jelenetet záró monológjából kiderül, most nagyszabású manipulátornak érzi magát, valóságos Jagónak, aki a nagyokra hágva maga is nagyra nő. De Flamineo minden, csak nem nagyszabású. Hiába szervezi meg a szerelmesek szökését (ahogy korábban első randevújukat), a herceg csak Vittoriának kínálja fel, hogy feleségül veszi, Flamineónak nem kínál semmit. Provokatív meséje a krokodilról és a madárkáról rosszul sül el, nem jár a nyomában sem béremelés, sem

előléptetés. A kis titkár ugyanott tart, ahol a darab elején, de az iménti jelenet szexuális izgalmáig még a felhők fölött tartja őt; ugyanúgy tervezget, fantáziál, hazudik magának (és nekünk), ahogy eddig. Ott kellene hagynia az urát, de nem meri. A firenzei hercegnek kell megöletnie Brachianót ahhoz, hogy Flamineo végre színről színre lássa önmagát.

Francisco bosszújának első szakasza sikerrel járt: egyrészt árkot ásott Brachiano és Vittoria közé, másrészt békülésük nyomán a herceg elszöktette és feleségül vette Vittoriát – most már végezhet velük. Lodovicót szánja a feladatra, akit erre a célra hívott vissza a száműzetésből. De Monticelso bizalma megrendül a bérgyilkosban, miután rájön, hogy titkon szerelmes volt Isabellába. Most választották pápává, és nem szeretné, hogy valami gyanús, személyes indíttatású bosszúhadjáráthoz kapcsolják a nevét. Amit politikai úton elérhet, azt már elérte, a hatalom csúcsára jutott, első intézkedésével száműzte Brachianót és Vittoriát Rómából, semmi szüksége most egy gyilkosságra. Francisco kénytelen a pápa nevében kifizetni Lodovicót, hogy meggyőzze arról, Monticelso továbbra is támogatja Brachiano megölését (amit korábban csakugyan sürgetett). A bérgyilkos, mint korábban Flamineo, álmélkodva szögezi le, hogy a „nagy emberek” kétszínűségének nincsen határa – de a titkárral ellentétben nem fáj neki a megállapítás. Ő maga nem akar közéjük tartozni. A negyedik felvonás utolsó jeleneteit a két outsider zárja, mintegy megerősítve mindkettőjük kívülállását. Egyikük az establishment része akar lenni, a másik nevet az egészen. Ellentétük ugyanolyan dramaturgiai motorja lesz a továbbiaknak, mint a két herceg szembenállása.

Az ötödik felvonásra a képlet tisztának tűnik: Francisco bosszúhadjárata a szerelmesek ellen, immár Monticelso támogatása nélkül, mindkét oldalon egy-egy intrikussal, Lodovicóval és Flamineóval. De célirányos leszámolás helyett egy sokfelé ágazó, műfajilag kevert, metafizikai groteszket kapunk, amelybe Webster három felvonásra elegendő fordulatot zsúfolt bele. Flamineo ünnepli Vittoria és Brachiano esküvőjét: „Egész keserves életem során / most először süt fel napom.” De öröme nem tart sokáig. Francisco magát már hadvezérnek álcázva megjelenik Brachiano udvarában (Padovában, ide menekültek a száműzött szerelmesek), hogy Lodovico munkálkodását felügyelje. Lodovico egy régi emberével, Gasparóval együtt szintén álruhát öltött, kapucinus szerzetesnek adják ki magukat, hogy akadálytalanul hajtsák végre a gyilkosságot. Amikor Brachiano bejelenti, hogy Vittoriával kötött házasságát lovagi tornával ünnepli meg, az összeesküvők megmérgezik a sisakját, végignézik, amint Brachiano, mint Héraklész a Nessus-ingben, a kínok kínját szenvedni el, majd – továbbra is kapucinus szerzetesként – a sátrába osonnak, ahol haldoklása közben megfojtják, miután egy groteszk szertartás-paródiában hamis feloldozást nyújtottak neki.

Francisco bosszúja beteljesült; egy klasszikus bosszútragédiában itt véget is érhetne a darab. Vittoria élhetne tovább, mint gyászoló (vagy víg) özvegy; életében most következett el a pillanat, amikor férfiak nélkül – sőt, a férfiak ellenében – próbálhatna meg érvényesülni. Már amennyiben ez lehetséges Webster Itáliájában, vagy bármely társadalomban, amit privilegizált férfiak érdekei működtetnek.

Am ekkor váratlan főszerephez jut egy nem sejtett epizodista: Zanche, Vittoria mór cselédje, akiről kiderül, hogy egy ideje már Flamineo szeretője volt. A titkár házassággal szédítette, de most már szabadulna tőle. A csalódott Zanchéban leküzdhetetlen vágy ébred Francisco iránt (aki továbbra is álruhát visel, így Zanche mór hadvezérnek véli), és egy szexuálisan túlfűtött, rasszista tréfákkal teletűzdelt édeshármásban a herceg tudtára adja, hogy Brachiano a kettős gyilkosságot Flamineóval együtt tervelte ki és hajtotta végre. Franciscót nem különösebben rázza meg az utólagos vallomás (most értjük meg, hogy Brachianoval bizonyítékok híján végzett), de azért megbízza Lodovicót, hogy Flamineótól és Vittoriától is szabaduljon meg. Lodovico egy bizarr konfliktus tetőpontján találja a kiszemelt célpontokat: Flamineo éppen lelőni készül a hűgát és Zanchét, akikkel néhány perccel korábban hármás öngyilkosságot akart elkövetni. Ehhez a ponthoz egy egészen másik szálon jutottunk el.

Ezt a másik cselekményszálát is a váratlanul előtérbe lépett Zanche robbantja be, ha passzívan is (éppúgy, mint Júlia az *Amalfi hercegnő* fináléját; Webstert nem véletlenül izgatta az a dramaturgiai mintázat, hogy a főszereplők állóháborúját egy mellékszereplő irracionális döntése lendíti tovább). Flamineo anyja és öccse hírére veszi a titkár és Zanche viszonyának, ezért válogatott szidalmak és rúgások közepette a lány tudtára adják, hogy ha még egyszer házasságról fecseg, megölik. Flamineo tanúja lesz a jelenetnek, párbajra hívja Marcellót, aztán önmaga számára is váratlanul, régóta táplált ellenszenve és talán valami hirtelen támadt ön- és világundor hatására párbaj nélkül, nyilvánosan leszúrja az öccsét. Ezután szerez tudomást arról, hogy urát meggyilkolták.

Ezzel végképp magára maradt, idáig tett erőfeszítései mit sem értek; ráadásul Brachiano (fia nagykorúságáig) az egész hercegséget Vittoriára hagyta. Azonnal megérti, hogy a gyilkosságért, így azért is, hogy ő maga mindent elveszített, Firenze hercege a felelős. A világot nem fennkölt célok működtetik, hanem az érdek. Dühé egyszerre irányul Francisco (és általában a „nagy emberek), illetve Vittoria (és általában a nők) ellen; húga zokogásának nem hisz, elvégre egy vagyont örökölt, és – vele ellentétben – most lett végre először szabad: „Egy hajózható folyóra való / könnyet se sajnálnak a nők”, fájdalmukat és gyászukat úgy váltogatják, „mint színét a hold”. Brachianót és gyilkosát egy kalap alá veszi: „Egy herceg szavát komolyan ne vedd!”, „Megvolt az aratás: kismimizett a gazdám”, a „machiavellista fortély”, mint afféle

világállapot, személytelenül és minden elv nélkül pusztít: „halálra csiklandoz, hogy röhögve halj bele” – „S mindehhez, látod, három perc se kell! / Ki udvarnál él: jég hátán szökell.” Mindemellett ura gyötrelmes haláltusáját is végignézte, tanúja volt, hogyan zsugorodik a rettegett „nagy ember” félelemtől nyűszító ronccsá. Valójában minden ember álarcot visel; „az ember nem valamiféle transzcendens igazságszolgáltatási rendszer, hanem a megtévesztésben való jártasság vagy annak hiánya miatt emelkedik föl vagy bukik el”; Francisco és az új pápa „azért élük túl az általános vérengzést, mert hidegebb fejjel és kifinomultabban játszották a játékot. Machiavellinek igaza volt.”<sup>280</sup>

Flamineóval ugyanaz történik, mint Logan Roy árváival a *Succession* (magyar címén *Utódlás*) című sorozat végén. A pátriárka halála nem szabadítja fel őket, mert előtte sem az ő rabszolgái voltak, hanem saját rögeszméjüké: nagyra nőtt, rémült gyerekek, akik önmagukat és a világot csak a nagy emberen s az ő birodalmán keresztül érzékelik. Flamineo, akárcsak Kendall Roy, kétségbeesetten szeretne *valakivé* válni, de valójában Vittoriává és Brachianóvá akar válni, mert semmi más nem tölti ki a tudatát. Hozzájuk hasonlóan Roman Roy is legfeljebb önnön semmiségére ébredhet rá, és arra, hogy apjuk, a birodalom ura, csakugyan nagyvad volt, ő pedig nem az. A *Succession* egyébként is maga a *de casibus* tragédia, az Erzsébet- és Jakab-kori színház egyik legnagyobb modern inkarnációja – s noha vállaltan a *Lear* és a királydrámák nyomdokain halad, sokkal közelebb áll Websterhez. Egyrészt mert fekete bohózatba oltja a tragédiát (és viszont), másrészt mert a nagy ember halálát arra használja, hogy az önmagukat reggeltől estig a nagy emberhez mérő és kizárólag rajta keresztül definiálni képes lelki törpék természetrajzát megfesse. Mögéjük pedig az amerikai felső tízezer (s mivel ők működtetik az országot, az egész országot) természetrajzát. Ugyanolyan empátiával és kíméletlen józansággal, mint a Jakab-kori szerzők – örökségüket gazdagabban képviseli a *Succession*, mint egy unalmas és konzervatív Shakespeare-előadás.

A patrónus nélkül maradt titkár a továbbiakban, mint egy ügyetlen III. Richárd, hízélgéssel és kisfiúknak szánt tréfákkal környékezi meg Brachiano fiát, az új herceget, de a kisgyermek Giovanni, úgy látszik, mégiscsak felnőttebb nála, átlát a zseb-machiavellista titkáron, és számúzi őt apja udvarából. Flamineo folyton úgy viselkedik, mint aki túl sokszor látta Jagót és III. Richárdot a színpadon, és önmagát is hozzájuk hasonló, nagyszabású gazemberré szeretné kiképezni – de minden trükkje, minden akciója reménytelenül kisszerű marad. És most itt áll üres kézzel: ő mindent elveszített, Vittoria mindent megnyert. Franciscótól megtudja, hogy anyja két óra leforgása alatt beleöszült a gyászba, és Flamineo úgy dönt, hogy mielőtt távozna

<sup>280</sup> SENSABAUGH, „Tragic Effect...”, 359.

az udvarból, meglesi Cornélia „babonás siránkozását” az általa megölt Marcello holtteste fölött, hogy a világ totális képmutatásával szembesítse a Red Bull közönségét (egyéb partnere nemigen maradt). De ez a próbálkozása is fordítva sül el: kigúnyolni szeretné a botcsinálta gyászszertertést, ehhez képest a látvány felzaklatja, s „olyan különös dologgal tölti el”, amelyet „nem nevezhet másképp, mint hogy szájalom”. Néhány órán belül egész világképe sokszorosán rendeződött át. „Vérlázítóan beteg” életet élt, állapotja meg magáról, mint az udvarban mások is, de sokszor, miközben „arcán mosoly ült”, lelke mélyén „a büntudat útvesztőjére” lelt. Mint Bosola, ő is az utolsó előtti pillanatban érti meg, hogy nem a többiek élete épült hazugságokra és öncsalásra, hanem az övé. Széthulló elméje egy kísértetet gyúr össze az agyában rajzó kusza képekből, Brachiano szellemét, amelyet hasztalanul faggat, hogy túlvilágot érintő kérdéseire a kárhozat küszöbén választ találjon. Ezidáig gondosan eltervezett útja gomolygó ködbe ütközik. Mint Bosola vagy Antonio, egy kétségbeesett, utolsó tette szánja el magát: felkeresi Vittoriát, hogy részt követeljen magának Brachiano vagyonából. Ha hűga is kisémmizi, őt és magát is megöli.

Ehhez képest Vittoria (joggal) Káinhoz hasonlítja őt, és közli vele, hogy osztályrésze is csak annyi lesz, mint annak a testvérgyilkosság után. Flamineo azt hazudja, hogy semmi szüksége a pénzre, ura „két kazettányi drágakövet” hagyott rá (e bánatos fantáziát senki sem veszi komolyan), de a kazettából nem ékköveket, hanem pisztolyokat húz elő, és mint egy rémbohózatban, hármas öngyilkosságra szólítja fel hűgát és Zanchét. A kisszerű élet után nagyszabású fináléban kíván meghalni. Shakespeare-i szónoklatban búcsúzik el az élettől, de mint oly sokszor, most is becsapják. Zanche és Vittoria rábeszéli, hogy magával végezzen először; Flamineo csakugyan maga ellen fordítja a fegyvert, látványos színpadi haldoklást mutat be, de a két lány ahelyett, hogy meggyászolná, szinte ujjongva tapossa meg és sorolja elő a bűneit – és természetesen eszük ágában sincs főbe löni magukat. Flamineo felpattan; ismerős világban találja magát, a női hazugság és ármány világában. Ismét övé a főszerep, elárulja, hogy a pisztolyokba vaktöltényt rakott, de most végre minden képmutatásról lerántotta a leplet, és jogosan teljesítheti be bosszúját Vittorián és Zanchén, továbbá az egész női nemen.

Ezen a ponton érkezik meg Lodovico, hogy mindhármukat megölje.

Vittoria és Flamineo halála – a néhány perccel korábbi, hideglelős bohózat után – tragikus, de tragédiájuk nem szolgál tanulságokkal. Az *Antonius és Kleopátrához* hasonlóan *A fehér ördögben* is a férfi hal meg előbb, és a női főszereplő marad életben, hogy elsirassa őt; de Kleopátrával ellentétben, aki „Ó, Antonio!” felkiáltással az ajkán hal meg, Vittoria csak burkoltan említi Brachianót utolsó megszólalásában. Ám annál árulkodóbban: „Boldog, ki az udvart elkerülte, / s a nagy embert (*férfit*) csak hírből ismeri!” Brachiano elcsábította Vittoriát,

a tárgyalása közepén magára hagyta, aztán négyszemközt ellene fordult; a herceg (talán) hős a saját tragédiájában, „de Vittoriában ő a gazember”.<sup>281</sup> Vittoriának, noha szelleme éppoly káprázatos, mint a szépsége, vagy talán pontosan ezért, a törpe férfiak cipőtalpa alatt van a helye.

Flamineo sem teljesítette be a maga szomorú és közhelyes ambícióit. Egy pillanatra megsejtett ugyan valami kozmikus igazságot, ahogy Brachiano halálos ágya mellett ácsorgott, anyja szánnivaló siratóénekét hallgatta, vagy üdvösség és kárhozat kérdéséről faggatta tulajdon hallucinációját, de egyiket sem sikerült személyiségfordító, megváltó élménnyé átformálnia. „Azt hisszük, hogy a kalitkába zárt madarak énekelnek, holott valójában sírnak” – jegyezte meg, miután tanúja volt Cornélia megőrülésének; a kalitka, amelyben ő lakik, egyszerre az udvar és saját meggyötört elméje. Utolsó megszólalásában, Vittoriához hasonlóan, azoknak üzen, akik a „nagy emberek” árnyékában éltek: mint a Tower állatkertjébe zárt oroszlanok, jobban teszik, ha meghúzzák magukat, mert a csalóka napsütés a közelgő tél jele. Nem a sorsba kell beletörödni, hanem abba, hogy pénz és hatalom nélkül senki nem rúghat labdába.

*A fehér ördög* még annyira sem jelöli ki az ember helyét az univerzumban, mint az *Amalfi hercegnő* – ebben a világképben nem parányi, sodródó porszemek vagyunk a semmiségben, hanem egyszerűen csak szorongó, nagyravágyó, érdekvezérelt vesztesek egy olyan társadalomban, ami rosszul működik, mert rosszul raktuk össze. A dráma egyetlen szereplője, a cselekmény egyetlen fordulata sem utal arra, hogy az élet bármivel is többet tartogatna, mint amit Vittoria vagy Flamineo megtapasztalt.<sup>282</sup> A finálé sötét szatírába hull, nincs rend se égen, se földön. Az *Amalfi hercegnő* ötödik felvonásának szereplőivel ellentétben senki nem fogalmaz meg metafizikus tanulságokat. A befejezés „nem emeli fel sem a szereplőket, sem a közönséget”, nem vált ki belőlük „komor nevetést, mint a *Volpone*, nem kínál megtisztító revelációt, mint a *Lear király*. *A fehér ördög* letarolja, zavarba ejti és meghökkenti a nézőt.”<sup>283</sup> Talán ez volt a darab hatása azon a négyszáz évvel ezelőtti, sötét londoni délutánon.

<sup>281</sup> LUCKYJ, „Introduction”, Kindle Loc. 248.

<sup>282</sup> SENSABAUGH, „Tragic Effect...”, 360.

<sup>283</sup> SENSABAUGH, „Tragic Effect...”, 361.



## Fekete és fehér ördögök

A *fehér ördög*nek már a címe is paradoxon. A Webster idejére közismert szókép Luthertől ered, a Galata-levélhez fűzött kommentárokból. A jó cselekedetek, állítja Luther, ha nem társul hozzájuk annak megértése, hogy csakis Krisztus üdvözíthet minket, rosszabbak a nyíltan aljas tetteknél; „e fehér ördög, mely azzal sarkallja a lélek bűneire az embert, hogy igazságosságnak álcázza magát, veszedelmesebb, mint ama fekete ördög, mely csakis a hús bűneire buzdítja őket”.<sup>284</sup> Vagyis a jó szándék, ha tudatlansággal párosul, akár pusztító is lehet, és a kétszínűség hajlamos tiszta erkölcsnek álcázni magát. A megállapításba rejtett figyelmeztetés Pál apostol intelmét parafrázálja: „maga a Sátán is elhiteti az emberekkel, hogy ő a világosság angyala”.<sup>285</sup> Ennek megfelelően Luther, Kálvin és a reformáció meghatározó alakjai mindig feketében mutatkoztak, részben azért, hogy a pompázatos ruhákban felvonuló egyházi méltóságtól megkülönböztessék magukat, részben annak a protestáns éthosznak a jegyében, hogy a jó keresztény mértékletesen és szerényen öltözködik.

Luther Galata-kommentárja és a reformjai nyomán elterjedt lelkipásztori viselet egyaránt azt sugallja, hogy a feketeség, mivel eleve szennyet társítunk hozzá, paradox módon egyfajta benső őszinteséggel vallja meg az igazat önmagáról – míg a fehér pusztán azért ölti magára a tisztaság és a szeplőtlenség álarcát, hogy megtévesszen minket.<sup>286</sup> A nyílt bűnök kevésbé veszedelmesek, mint a kártékony jóhiszeműség vagy a képmutatás – mint a romlottságát fényes külsőségek mögé rejtő egyház, amely elhiteti velünk, hogy Krisztus közbenjárása nélkül is megválthat minket a bűneinktől.

A 16. század végére a „fehér ördög” képzelet (szorosan összefonódva a katolicizmushoz hagyományosan társuló vizuális szépséggel) az angol hitélet visszatérő toposzává lett. Webster drámájának évtizedében London-szerte terjedt egy poéma *Epigramma a jezsuiták ellen, avagy Róma fehér ördögei* címmel, Thomas Adams puritán prédikátor pedig *A fehér ördög* címmel tartott beszédet a képmutatásról a Szent Pál katedrális udvarán, a katolikus önreprezentáció szimbolikus díszletében, éppen a darab bemutatása utáni évben. Webster és Adams feltehetőleg

<sup>284</sup> Emma RHATIGAN, „Reading the White Devil in Thomas Adams and John Webster”, in *Early Modern Drama and the Bible*, ed. Adrian STREETE (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 177–194, 177; LUTHER Márton, *Galata-kommentár* (1535), 1575-ös angol fordítása nyomán.

<sup>285</sup> II. Kor. 11:14

<sup>286</sup> Annaliese CONNOLLY and Lisa HOPKINS, „A Darker Shade of Pale: Webster’s Winter Whiteness”, in *E-rea* 12(2) (2015), <https://doi.org/10.4000/erea.4483>, §7

ismerték egymást, vagy legalábbis egymás műveit; Adams Webster előadásaira hivatkozik, Webster pedig többször is idéz Adams prédikációiból.<sup>287</sup>

A kor divatos románcaiban és drámáiban a „fehér ördög” mindeközben az erkölcsi normáktól elhajló, romlott és csábító asszony metaforája lett. A képzet Shakespeare-től Middletonig az egész reneszánsz drámairolalmat áthatja: a *Nő a nőtől óvakodj* Biancája, aki egyszerre *femme fatale* és áldozat, még a nevében is „fehér”. A romlottságukat ígéző külső mögé rejtő nők a kor teológusaihoz is utat találtak; egy Thomas Tuke nevű anglikán lelkész például így érvel 1616-os vitáirában, amely az *Értekezés az asszonyok mázolványai és kozmetikája ellen* címet viselte, s amely bizonyára megfordult a reneszánsz drámairolalom művelt és nőgyűlölő férfihőseinek kezében: „Legyenek bár a sötétség angyalaihoz hasonlatosak, e mesterkedésükkel még ők is a fény angyalaiként tűnnek fel előttünk.”<sup>288</sup> A „kozmetika” – mint az erkölcsi, testi vagy intézményes rothadást elfedő fondorlat – az egyházellenes pamfletek visszatérő metaforája lett, a szédítő katedrálisok és a pompázatos miseruhák a romlottságot eltakaró szépítőszerrekké váltak. De az árukapcsolás mindkét irányban működött: a „fehér ördög” fokozatos nőneműsítésében továbbra is ott csengtek az antikatólikus szólamok. A tizenhatodik század derekára a társadalmi normákat áthágó asszonyok és a katolicizmus képzete szorosán összefonódott egymással; mindkettő „fehér ördöggé” vált, „látszólag ártatlan alakká”, amelynek „megnyugtató külseje felforgató és bomlasztó identitást takar”.<sup>289</sup>

Vagyis Webster idején a „fehér ördög” a megtévesztés közmegegyezéses szimbóluma, de hogy kit vagy mit jelöl, az folytonos mozgásban maradt: önmagában sem a csábító asszony, sem a korrupt egyház képzete nem kínál viszonyulási pontot. Alantas ösztönök angyali köntösben, csak ennyi biztos; e csalóka démon egyszerre ígéző és hazug, nyugtalanító és vonzó, és folyton változtatja az alakját, ettől egyszerre ismerős és kiismerhetetlen. Ahogy Francis E. Dolan fogalmaz: a katolikusok és a nők egyaránt „hasonlóak hozzánk, de különböznek tőlünk, ismerősek, de fenyegetőek; egy alsóbbrendűnek vélt csoport, amely valamiképp mégis dominálja a kulturális képzeletet”.<sup>290</sup>

Webster pedig mindent elkövet, hogy bennünket is elbizonytalanítson, melyik szereplőre vagy miféle intézményre utalhat a cím. Ha Flamineónak vagy Monticelsónak hiszünk, akkor csak és kizárólag Vittoriáról van szó. A titkár „helyes kis ördög”-nek mondja hűgát, a bíboros

<sup>287</sup> RHATIGAN, „Reading the White Devil...”, 184-187.

<sup>288</sup> RHATIGAN, „Reading the White Devil...”, 181.

<sup>289</sup> RHATIGAN, „Reading the White Devil...”, 181.

<sup>290</sup> Frances E. DOLAN, *Whores of Babylon: Catholicism, Gender, and Seventeenth-Century Print Culture*. (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005), 8.

szerint „Ha még egy Édent veszthetnénk a földön, / egy ilyen ördög rácsábítana”, sőt, a bírák előtt nyilvánvalóvá teszi: „Ha jámbor képet ölthetett az ördög – / nézzétek: itt áll”. Amikor pedig Vittoria sminkjén gúnyolódik, szavaiban benne csengenek a világ összes festett ördögei, vagyis állításait minden kívánatos nőre kiterjeszthetjük.

Vittoria tárgyalása ismerős szimbólumok sokaságával terhelt freskó, amely számtalan ponton reflektál a magukat makulátlannak mondó férfiak és a kurvának bélyegzett nő toposzára. A szajha és az erkölcsbírák kettős motívumában bibliai párhuzamok sejlenek fel, a házasságtörő asszony és az őt megkövezni készülő zsidók példázata, vagy Mária Magdolna, akit Júdás megrótt, mert illatos balzsammal kente be Krisztus lábát, holott a balzsam árából a nincsteleneket kellett volna gyámolítani (ebben a történetben például Júdás a lutheri „fehér ördög”, mert látszólag tisztességes szavai mögött számítás rejlik). Jézus mindkét esetben a „bűnös asszony” pártjára áll, pontosabban fölteszi a kérdést, vajon az önjelölt erkölcsbírák csakugyan olyan makulátlanok-e, mint amilyenek mutatják magukat. Thomas Adams prédikációjában ennek megfelelően Júdást nevezi olyan ördögnek, „ki fekete legbelül, telve gyűlölettel, de kívülről fehér, bőre képmutatás”.<sup>291</sup> A *fehér ördög*ben Cornélia, a tisztesség mintaképe nevezi Vittoriát Júdásnak. De Cornélia erkölcsi tisztasága – vagy annak valódi érvénye és tartalma – éppoly kétséges, mint Vittoria aljassága. Sőt, ha úgy tetszik, erkölcsprédikációba burkolt átkozódásával ő maga indítja be az események láncolatát, amely végül nyolc szereplő halálához vezet.

A tárgyaláson Vittoria az ügyészre fordítja vissza a vádat: „Festett ördöggel, uram, kisbabát ijessz, / kinőttem én az efféle nevekből, / kurva, gyilkos, ez mind tőletek ered, / szél ellen köpsz, és a szél arcodba / hordja vissza a mocskot.” Szavai nemcsak a törvényszék szimpátiáját billentik az ő oldalára (egy időre), hanem azt is sejtetni engedik, hogy az ördögök nem feltétlenül fehérre festett képmutatók (mint Luther szerint az egyház, vagy Monticelso szerint a nők): hamis, üres szófordulatok is lehetnek. Hogy a címben foglalt festett ördög *pontosan* kicsoda, az egész darab során változik – szemtelen dramaturgiai húzás épp a Red Bull színpadán, amely látványos trükkjeiről volt híres, és a nézők a cím alapján talán arra számítottak, hogy tűzijátékokkal kísért ördögöt fognak látni a deszkákon.<sup>292</sup> Monticelso szóképeiben – „édes sütemény, / melytől megrothad, ki beléharap”, „gyilkos parfüm” – éppúgy benne csengenek a szajhák, mint a katolikus egyház konnotációi: ha Vittoria Babilon Szajhája, a klérus is az. A bombasztikus jelzők, a „ribanc”, a „fekete”, a „fehér”, a „rothadt” úgy

<sup>291</sup> RHATIGAN, „Reading the White Devil...”, 187.

<sup>292</sup> Alexander LEGGATT, *Jacobean Public Theatre* (London: Routledge, 1992), 67–70

száguldoznak a tárgyalóteremben a bíróságtól a vádlottig és vissza, mint flipperasztalon a golyók, egymásról pattannak tovább, míg végül nem marad erkölcsi álláspont, amelyben biztosak lehetnénk. „Bűn” és „ártatlanság” fogalmi kontúrjaikat veszítik. Vittoria a jelenet végén megátkozta a bíborost, hogy még az Utolsó Ítélet napján is azt az ördögöt lássák benne, akinek most mutatta magát – és ettől kezdve mindenki ördögnek nevez mindenkit, Gasparo Lodovicót, Lodovico Brachianót, Brachiano Flamineót, Flamineo Zanchét, és így tovább. A jelző szereplőről szereplőre vándorol: mindenkire igaz és senkire sem.

Még nehezebb helyzetbe kerülünk, ha a paradoxonba kódolt világosság-sötétség dichotómia mentén indulunk el. Brachiano „fekete rágalomról” beszél, Francisco pedig húga „fehér kezét” dicséri – mintha e két szín átmenet nélküli abszolútum volna, a tökéletes jó és a tökéletes rossz emblémája. Az *Amalfi hercegnő*ben Bosola is úrnője fehér kezét magasztalja, mint afféle égi gépezetet, amely fölemeli a sárból az arra érdemeseket. Monticelso „mocskos fekete fellegnek” nevezi Lodovicót és „bús, fekete gyász-fenyőnek”, amely a sírokon élösködik. „Ki hallott ilyet, hogy fekete holló / a sötétet gyalázza?”, ironizál saját magán Brachiano, és útja a pokolba, a „fekete tóba” vezet. Zanche „fekete tettnek” nevezi a gyilkosságot, amelyben bűnrészes volt, és Hortensio szintén egy „fekete tettet” megakadályozandó küld fegyvereseket a fellegvárba; a gyilkosok és gazemberek nevét tartalmazó lajstrom „Fekete Könyv”, amely nem áll távol a „fekete mágiától”; balsejtelméről szólva Vittoria és Flamineo is feketerigót emleget, és haldokolván mindkettő sötétségről beszél: „Mint éjsötét viharban a hajó, / vakon sodródik lelke”, „Az életem sötétes hullaház volt”.

A fehérrel azonban kevésbé egyértelmű a helyzet. Magát a „hírhedt velencei kurtizánt” mintha elkerülné a jelző. Vittoriát azzal vádolják meg álmában, hogy ki akar tépni a földből egy tiszafát (Brachianót, erre utal a *yew* és a *you* szavak összecsengése),<sup>293</sup> és „fekete tövist” ültetne a helyére (önmagát). A szójáték felveti azt a lehetőséget, hogy Vittoria az egész álmodó helyben találja ki, számításból vagy kétségbeesésből, de akár improvizál, akár egy kínzó rémlátomást idéz fel, az önmagát helyettesítő kép szorongásról és balsejtelmekről árulkodik; mintha Vittoria ugyanazt a pusztító erőt érzékelné magában, amellyel ellenségei is vádolják. Monticelso Vittoria „fekete vágjáról” beszél, az ügyész szerint „sötét tettekből font koszorút”, bár amikor a gyilkosságra nem talál meggyőző bizonyítékot, Francisco kénytelen beismerni, hogy lelke tán „mégsem oly fekete”. Vittoria mintha maga lenne a fehér testbe rejtett sötétség, vagy inkább a kettőnek valamiféle izgató és nyugtalanító keveréke; amikor először lép be a

<sup>293</sup> John WEBSTER, *The White Devil*, ed. Christina LUCKYJ (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013), Kindle Loc. 5425.

színpadra, bátyja egyszerre hívja fel a figyelmet homlokára (amely fehér, mint „a hó Ida hegyén, vagy a korinthuszi elefántcsont”) és hajára, mely a „feketerigó tollánál is sötétebb”.

William Hazlitt 1820-ban költői benyomásokba foglalta ezt a kettősséget: „A sértett és üldözött Vittoria gyilkos gúnyt és veszedelmes szépséget szór ellenségeire. Ez a Fehér Ördög (ahogyan nevezik) patyolatszínű, mint a lepra, vakító, mint a villám. Úgy öltözik, mint egy megsebzett és bosszúálló menyasszony.”<sup>294</sup> Hazlitt mintha a szerzői beállítást okolná azért, amiért tisztánlátásunkat elhomályosítja, és mintha maga is büntudatot érezne emiatt: Vittoriát nézve gyönyörűnek tűnik az erőszak és esztétikusnak a betegség, s ezt a benyomást látszik igazolni az, hogy a többi szereplő még nála is elvetemültebb. De nem ők azok, akik megmámorosítják érzékeinket. Ferdinánd szerint a Hercegnő „szépsége, vétke, / összevegyül, s akár a lepra: mentől / fehérebb, annál rothadtabb”. A fehér a betegség álcája. A szépség a pusztulásé. Elvakítja a tekintetet, mint Ferdinándét a hűgából áradó fény.

A „fekete” negatív jelzőként viselkedik, de a „fehér” sehoggy sem válik pozitív jelzővé. „Ez a kéz fehér” – állapítja meg Cornélia (Flamineo kezéről, miután az megölte öccsét): „hát így lemosható a vér?” Zanche szerint a pénz még a mór is fehérre mossa. Az *Amalfi hercegnőben* Bosola azzal vádolja a Bíborost, hogy „szép márványzó színekbe” vonja előtte „rothadt szándékait”. A fehér, az mindig maszk. A fehér hamis szín. A természetben azt a felületet nevezzük fehérnek, amely a fény teljes spektrumát változatlanul veri vissza, és feketének az, ami a fényt teljes egészében elnyeli; tudományos értelemben még csak nem is színek, mert az egyik a fény összes lehetséges hullámhosszát tartalmazza, a másik egyiket sem. Vittoria fehérsége vádlóinak szorongásait tükrözi vissza; vakítóan üres vászon, amelyre Monticelsótól Franciscóig és Brachianótól Flamineóig minden férfi a maga festett ördögeit vetítheti rá. A fehér nem jelent semmit, vagy egyszerre jelent mindent; megfejthetlenségében félelmetes, mint egy angyal. A fizikában a fehér a fény teljes spektruma, a festészetben a színek hiánya. A fekete a *semmit* jelenti, a halált, önmagában is telített, nem festhetjük rá a magunk rémképeit. Lodovico sűrű sötétsége, mint Luther fekete ördöge, őszinte cinizmussal *önmagáról* vallja meg az igazat. A festészetben a fekete az összes szín együttes jelenléte, a valóságban a fény teljes hiánya.

A darabban ugyanakkor a fehérén és a feketén kívül is akadnak megbízhatatlan színek. Brachiano egy kék sipkát viselő alakot hallucinál, Vittoria pedig a skarlát köpenyt viselő bíborosról állapítja meg, hogy ritkán jár az erény efféle színben (a bíborvörös a reformáció

<sup>294</sup> MOORE, *Webster*, 60. és Jem BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 738.

utáni Angliában a katolikus egyház színe). Sőt, maga a *szín* már önmagában is a hamisság előszobája; Lodovico elhárítja barátai „festett vigaszait”, és Monticelso Vittoria arcának fehérségénél és pírjánál „természetesebb színekkel” kívánja lefesteni paráznságát. Flamineo kikéri magának, hogy „festékért, tarka rongyért” szeressen meg egy nőt – és már ott is vagyunk Bosolánál, Hamletnél és a reneszánsz férfi-fixációnál, hogy a festék a Világ Nagy Hazugságának intézményesült máza. Még Vittoria, a fehér kurtizán is kisbabák riogtatására szánt „festett ördögöknek” gúnyolja Monticelso agyrémeit. Egy olyan világban, amelyben „minden szín gyanús, és a fehér a képmutatás jele”,<sup>295</sup> a fekete még mindig „a legjobb árnyalat” – ahogy Aaron, a szerecsen állapítja meg a *Titus Andronicus*ban.

A színek, mint Luthernél is, a hozzájuk tapadt jelentésekkel együtt és egymással összefüggésben jelennek meg. Ahogy Flamineo mondja Camillóról: „mikor fehér selyembe öltözik, úgy feketélik a pofája, hogy svábbogárnak nézhetné az ember.” A kontraszt felzaklatja és vad asszociációkra készíti a képzeletet – ezért is helyezi Webster jelenetről jelenetre a fehér kurtizán mellé Zanchét, a mór szolgálólányt. Othello feketesége visszatetszőbb Desdemona fehérsége mellett; ugyanolyan természetellenes, mint Desdemona tisztasága elképzelt bűneihez képest – ezért nevezi őt a mór „fényes ördögnek”. A fehérségben ott a veszély, hogy sokkal mélyebb sötétséget rejt magában, az ismerősen rút fekete viszont akár mikor meglephet minket azzal, hogy a szennyes máz mögött nem várt kincsekre bukkanunk. Ahogy a Dózse kedélyesen rasszista megjegyzése állítja Othellóról: „szebb ez a mór, mint amily fekete”.<sup>296</sup> Sőt, Desdemona is azzal védekezik a velencei tanács előtt, hogy Othello „lelkében látta meg valódi arcképét” – vagyis az erényeibe szeretett bele, nem pedig az arcába (amely, mit szépítsük, fekete).

A fehérséghez társuló képzettársítások mindemellett nem csupán lelki vagy szellemi természetűek, Websternél és általában a 17. századi angol szerzőknél sem. A fehér szín konnotációban egyebek mellett a fiktív – pontosabban a kortárs útibeszámolókat eltúlzó és mesés elemekkel kiegészítő – *észak* képzelet is benne foglaltatott: jeges pusztaságok, bálnák, szőrmék, medvék, lazacok, hófödte tájak és zsarnoki uralkodók; természeti tüneteményeknek, fantasztikus állatoknak és a felmérhetetlen gazdagságnak valamiféle különös, valóságot a képzelettel ötvöző keveréke.<sup>297</sup> A politika – például I. Jakab sokáig tervezett, de meg nem valósult oroszországi hadjárata – ebben éppúgy szerepet játszott, mint az első angol sarkkutatók megdöbbsentő útleírásai. Ebben a kulturális érdeklődésben a színházak is osztoztak; az erősen

<sup>295</sup> CONNOLLY, HOPKINS, „A Darker Shade...”, §7

<sup>296</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 497.

<sup>297</sup> CONNOLLY, HOPKINS, „A Darker Shade...”, §9

észak- és Oroszország-orientált *Téli regében* például feltehetőleg egy igazi jegesmedvét is behoztak a színpadra.<sup>298</sup>

A *fehér ördögöt* és az *Amalfi hercegnőt* – az utóbbit különösen a száműzetés utáni jelenetekben – behálózzák a tél, a fagy, a jég, a hó, a sarkvidéki hideg képei, sőt, Oroszország és Moszkva is szóba kerül mindkét darabban. Az elképzelt orosz vidék és az ottani időjárási viszonyok mintha Webster arisztokratáinak „belső tájképeit vagy pszichológiáját” tükröznék.<sup>299</sup> A szintén fiktív, eltúlzott és kellékként használt Itáliát felváltja a süvítő szél, a belső és külső hómezők képzele. „E nyomorult hatalmasok / annyi hírt hagynak hátra, mintha télen / elestünk, s ott maradt nyomunk a hóban” – szögezi le Delio az *Amalfi hercegnő* végén. Ebben a képben a tél fehérsége maga az üresség, nullamorféma: egy ember körvonala, amely mögött nincs valódi ember, s aztán maga a körvonal is semmivé olvad.

Mert a fehér a halál színe is, a gyászé, a fogaké és a csontoké; a néhány évtizeddel korábban politikai felforgatással meggyanúsított és kivégzett Stuart Mária színe, akit szintén fehér ördögnek neveztek, noha híres portréjának címében – *En Deuil Blanc* – a „deuil” éppenséggel a gyászfátyolra utal, amely még Mária életében emblematikus öltözékévé vált.<sup>300</sup> A két szó, a francia *deuil* és az angol *devil* összecsengése számos szójátékra nyújtott lehetőséget Websternek és kortársainak; talán a címben is ott vibrál az áthallás, a fehér gyász, a fehér ártatlanság és mögöttük rejlő provokatív és veszélyes nőiség összekapcsolása. Ugyanezek a konnotációk Az *Amalfi hercegnőben* is végigvonulnak: Bosola szerint a Hercegnő „fehér keze” csodás gépezet, de Ferdinánd tüzeit csak húga „kurvateje” csillapíthatja; fehér a súlyos gyászlepedők színe, amelyeket a fájdalom vagy a szorongás Antonio, Ferdinánd és a Bíboros „szíve köré von”; fehérek síremlékeken térdeplő alabástromszobrok, amelyektől a Hercegnő mindaddig igyekszik megkülönböztetni magát, míg végül azonossá nem válik velük – mint ahogy fehérek a reneszánsz férfiképzlet által veszélytelenített, gyönyörű holttestekké változtatott hitvesek is, vagy a viaszból formált szoborcsoport, amely a Hercegnő kivégzett családját hivatott ábrázolni. A fehér a hullák színe, a valódiaké és a két lábon járóké, a férgéké és a lepráé. Ahogy Bosola mondja: az emberi hús „puffadó aludttej, fantasztikus hájaspogácsa”. A fehér a korrupció, a bomlás, a rothadás színe is, a penészé. Melville-nél a bálna kísérteties, gonosz fehérsége sokkal inkább elborzasztja Ishmaelt, mint a vér vöröse. És soha semmi nem

<sup>298</sup> Teresa GRANT, „White Bears in Mucedorus, The Winter’s Tale, and Oberon, The Fairy Prince”, *Notes and Queries* 48, 3 (2001): 311–313.

<sup>299</sup> Keith BOTELHO, „»Into a Russian winter«: Russian extremes in The Duchess of Malfi”, *English Language Notes* 42, 3 (2005): 14–18.

<sup>300</sup> CONNOLLY, HOPKINS, „A Darker Shade...”, §18

lehet *egészen* makulátlan, a piszkosfehér pedig maga az émelyítő hazugság, a rothadásnak indult tökély, a megfoghatatlanságában visszatetsző átmenet.

Amikor Vittoriát elvezetik a tárgyalóteremből, sötétben szikrázó gyémánthoz hasonlítja magát; a vaksötét butaság diadalmaskodó, ordítóan üres férfi-univerzumában egyetlen pillanatra vakító szupernóvaként lobban fel. Amalfi hercegnőből csupán a halálában válik a fehérség ikonja, de fénye attól kezdve az igazságot, és csak az igazságot tükrözi. Ferdinándot elvakítja és az örületbe taszítja e ragyogás; Bosola abban reménykedik, hogy a „drága lélek” visszatér hozzá a sötétségből, és őt magát is kivezeti onnan, mintha a Hercegnő valamiféle gyertya vagy égi fény volna – olyan, amilyennek Antonio látja őt a sírjánál („tisza fénynél / egy arcot láttam bánatba merülve”). Ez a fényesség, a fehér, amely *valóban* abszolútum, nem pedig ellentmondások tömkelege, igenis létezik; „de természeténél fogva nem a miénk, nem e világra való – és nem bízhatunk a sápadt és vészjósló árnyékban, amit erre a világra vet”.<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> CONNOLLY, HOPKINS, „A Darker Shade...”, §31



## A per tárgya: a nő

*Terrible vision*, mondja *A fehér ördögben* Flamineo, Brachiano kísértetét látva; ebben a darabban a szereplők „látni akarnak, de gyűlölik, amit látnak, mert megzavarja önmagukról formált képüket”. Ugyanakkor viszont „mohó vágyuk csupa olyasmit látni, ami undorítja őket, ezért saját vágyuktól is elundorodnak. Kordában akarják tartani, amit néznek, megzabolázni – de minél mohóbban kémlelik, annál inkább kicsúszik a kezük közül.”<sup>302</sup>

Webster a látvány nézőkre gyakorolt hatását ugyanolyan tudatossággal szerkesztette meg, mint a szövegeit. Szereplőit pedig hozzá hasonló mohósággal foglalkoztatja, hányféle módon csalja meg a szemünket, amit látunk – mint a „ravaszul csiszolt üveg”, amelynek lapjain keresztül „művészi perspektívában”, megsokszorozva látjuk vizsgálatunk tárgyát. Ezen az üvegen keresztül, mondja Flamineo, Camillo is megsokszorozva látná a felesége szoknyáját föllibbentő férfikezeket, és noha maga is tudná, „nem a szeme csal”, belebetegedne a látványba; „aki sárgaságba esett, az mindent sárgának lát”. Az *Amalfi hercegnőben* Ferdinánd, Bosola és a Bíboros különféle teleszkópokon, szemüvegeken és lencséken keresztül kémlelné a valóság őket leginkább foglalkoztató szegletét (a nőt), de amit látnak, nem a valóság. Érzékelésünk szubjektív, részrehajló, homályos, átítatja a vágy, az önreflexió és a bizonytalanság.

*A szem hiúsága* című traktátus, amelyet *A fehér ördög* előtt néhány évvel nyomtatott ki egy Hakewill nevű szerzetes, leszögezi, hogy a szem „örökké mások dolgában kutat”, különös tekintettel az intim szférára; „a házasságtörés trónszékét is a szemben találjuk”, úgyhogy ne tekintgessünk a szűzlányokra, mert még „elbuknánk abban, mi bennük oly kívánatos”. „A vágy rendszerint a pillantást követi”, s e sóvárgás soha ki nem elégíthető: „A fül be nem telhet a hallással, miként a szem a látással.”<sup>303</sup> Többek között ezért kell Vittoriát eltávolítani Rómából; mert pusztá léte kísértésbe hozza az ott élő férfiakat. Hakewill felidézi, hányan „tébolyodtak meg a nők láttán”, „emeltek hadsereget, tettek földdel egyenlővé városokat, vagy emeltek kezét magukra”, s hogy miként serkentik e pusztító voyeurizmust a „páristák féktelen karneváljai”, vagy mindaz, amit a jezsuiták „színpadukra tesznek”; kitüntetett példaként hozza fel Pietro Aretino „hiú és féktelen” elbeszéléseit, amelyek többek között Shakespeare forrásául is szolgáltak. Aretino a testiség irodalmi apostolaként minden elképzelhető műfajban alkotott, a

<sup>302</sup> Adam HANSEN, „The Look of Love?”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 3398-3401.

<sup>303</sup> George HAKEWILL, *The Vanitie of the Eye* (Oxford: 1608, 1615), idézi HANSEN, „The Look of Love?”, Kindle Loc. 3503-3517.

pajzán novelláktól a szexuális célra felhasználható objektumok gyakorlati útmutatójáig, műveit évente nyomták újra és próbálták betiltani, így a neve éppúgy fogalommá lett a 16-17. század fordulójának Angliájában, mint Machiavellié. Ő maga igen pontos képet festett e cenzúra természetéről: „Elegem van hitvány ellenvetéseikből és piszkos képzeletből fogant törvényeikből; éppen azokat a dolgokat tiltják meg a szemnek, amelyek látásában a legnagyobb gyönyörét leli!”<sup>304</sup>

A színházellenes kórusban jól megfér egymás mellett a puritán erkölcs és a színház politikai állásfoglalásától való félelem. Sőt, rendszerint kéz a kézben jár. Jó néhány drámaíró t csuktak le a darabjaikban rejlő aktuálpolitikai áthallások miatt – köztük Ben Jonsont is, Middletont pedig egy színpadi szatíra miatt tiltották el a drámaírástól –, de a pamfletek szerzői óvakodtak felhívni erre a nagyközönség figyelmét; ehelyett a nézők erényeit védték. „Számos gonoszság” „éri fülünket” a színházban, írja egy szakmájából kiábrándult drámaíró, „de szemünket még több”: „lelkünkhöz e két kitárt ablakon keresztül tör be a halál”. Egy politikus ügyvéd szerint minél „élénkebb a színészek játéka”, „annál inkább a nézők szemébe, fülébe fúrja magát, és erkölcstelen vágyakat kelt.”<sup>305</sup> A pornográfia vádja (vagyis a testi-lelki intimitás színpadi ábrázolásától való félelem) soha el nem csendesülő szólam, és mindig új modulációkra lel az örök kórusban. Hová vezetnek az „efféle féktelen gesztusok, ez a feslett beszéd; az efféle röhögés és csúfolódás; ez a sok nyalás-falás; ez a sok hitvány célzás?”<sup>306</sup>

A színházellenes pamfleteket akkor is és ma is Malvoliók írták. Peter Stallybrass szerint az efféle ítések „hálósobaként képzelik el a színházat, amely lecsorog a színpadról”, és azzal fenyeget, hogy „a játszók és a nézők életét” egyaránt átrendezi.<sup>307</sup> Az önmagunkra ismeréstől való rettegetés és a hamis erkölcsi premisszák egyaránt kulcsszerepet játszottak abban, hogy a restauráció korától kezdve finomítani, ritkítani kezdték az erotika színpadi ábrázolását. Még Rómeó és Júlia hálósobai kettősét is évszázados cenzúra alá vetették, amikor ugyanis a fiúszínészek helyére *valódi* színésznők kerültek (mindössze néhány évtizeddel Shakespeare után), eltűntek az intimitás köré vont idéző- vagy zárójelek, és a színpadon látott jelenet közvetlenül talált utat a néző érzékeihez. De a *II. Edward* érzéki kegyencétől tudjuk, hogy a

<sup>304</sup> Pietro ARETINO, *Levél Battista Zattinak* (1537), idézi: David O. FRANTZ, *Festum Voluptatis: A Study of Renaissance Erotica* (Columbus: Ohio State University Press, 1989), 50.

<sup>305</sup> Anthony MUNDAY, *A Second and Third Blast of reitrait from plaias and Theaters* (1580) és William PRYNNE, *Histrion-Mastix, the Players Scourge, or actors tragoedie* (London: 1633); idézi HANSEN, „The Look of Love?”, Kindle Loc. 3519-3522.

<sup>306</sup> Philip STUBBES, *The Anatomie of Abuses* (1583), idézi Jonathan GOLDBERG, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities* (New York: Fordham University Press, 1992), 118.

<sup>307</sup> Peter STALLYBRASS, „Transvestism and the »Body Beneath»: Speculating on the Boy Actor”, in Susan ZIMMERMAN, ed., *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage* (New York and London: Routledge, 1992), 64–83, 78.

színpad a fiatal férfitestet is képes volt erotizálni: Gaveston olyan színjátékkal kedveskedne a királynak, melyben „szépséges fiú” hever a pázsiton, „mezíten karján gyöngysorék opálja”, „izmos kezében friss olajfaág” takarja azt, „mi kedves a férfiszemnek”; ellenfele – velünk együtt – voyeurként lesi a „szép ifjút”, akit végül „csaholó vadászkutyák”<sup>308</sup> marnak halálra. A fiútest köré akkor is erotikus jelentések szövődnek, ha helyébe lányt képzelünk, vagy ha önmagát képviseli, s a leggazdagabb pillanatokban – amikor Shakespeare Violáját Orsinóval vagy Olíviával látjuk – a nemek átfolynak, egymásra kopírozódnak, előjelüket veszítik, a színpadon át- meg átcikázó szexus egyszerre gyújt lángra férfit, nőt, fiút és androgünt.

Csakhogy Webster nem egyszerűen vállat von a színház- és pornográfiaellenesek vádjaira, hanem fel is használja őket: két nagy tragédiája mélystruktúrájába ágyazva vizsgálja, hogyan formálja át személyiségünket az, amit látunk. Ennek megfelelően már 1617-ben leírták róla, hogy képzelete „piszkos, sőt utálatos”, s „agya bizonyára csupa koitusz”.<sup>309</sup>

A tiltás és a rögeszmés vágy összeolvad, egymásból fakad, mint a fixáció és az undor: „*quae negata grata*”, „ami tilalmas, az kívánatos”, magyarázza Camillo Flamineonak. „Hol az örömmnek gátja van, ott megduzzad a vágy”, mondja később Flamineo; „a vágy gyorsan felfalja magát”, szögezi le Brachiano, mielőtt Vittoria szoknyája alá nyúlna; „a gerjedelem magával hordja éles ostorát”, fenyegeti Francisco húga házasságtörő férjét. Flamineo egy néhány évvel korábbi, nagy port kavaró ügyel (az 1607-es midlandi parasztfelkeléssel) illusztrálja Camillónak, hogy ha elzárja magától a feleségét, az még jobban fogja kívánni őt: „Hiába húznak kerítést a politikusok néhány vacak birka köré, az még inkább lázadásra szítja a vért.” A felkelés azért tört ki, mert a földbirtokosok felparcellázták a midlandi legelőket; Flamineo azt állítja, hogy a túlzásba vitt kontroll politikai és szexuális értelemben is kontraproduktív. A tulajdon törvényünk által emelt kerítés az, amellyel „lázadást szítunk a húsban” – túlzott promiszkuitásunk abból fakad, hogy korlátok közé szorítjuk magunkat. Majdnem ugyanezt mondja Bianca, a *Nő a nőtől óvakodj* főszereplője, aki a férje lakásából sem léphet ki, így lesz belőle a helyi hatalmasság szeretője: „A tiltástól szárnyal a képzelet”, ahogy böjt után a húsban „zsibong a vágy”. Az efféle kiszólásokkal Flamineo nem elsősorban Camillónak játszik, hanem a közönségnek; az előbbit „csak” belemanipulálja abba, hogy felesége zavartalanul randevúzhasson a herceggel, a nézőket viszont cinkosan belerántja a jelenbe – naprakész véleményekkel szolgál az őket körülvevő közvetlen világról (a családi tűzhelytől a napi

<sup>308</sup> Christopher MARLOWE, *II. Edward*, ford. FORGÁCH András, in *Színház* 26, 12 (1993), drámamelléklet, 1.

<sup>309</sup> Henry FITZGEFFREY, „Notes from Black Blackfriars” (1617), idézi MOORE, *Webster*, 33.

politikáig), és arra készíti őket, hogy maguk is kritikusan gondolkodjanak ezekről az összefüggésekről.

Flamineo célzásai termékeny talajra hulltak. Európában javában zajlott a női természetről folytatott társadalmi vita, a *querelle des femmes* (az angoloknál nemes egyszerűséggel „the woman question”, a „nőkérdés”); filozófusok és költők, arisztokraták és egyházi személyek nyilvánítottak véleményt szenvedélyes értekezésekben, röpiratokban és vaskos kötetekben a nők hajlamairól, jogairól és képességeiről, anatómiai és intellektuális alsóbbrendűségéről vagy erényeiről, a házasságban, a családban és általában a társadalomban betöltött, kívánatos vagy elítélendő szerepükről. A kimondatlan kérdés az volt, a patriarchális logika szabályrendszerével (amin senki nem kívánt változtatni) vajon miképpen egyeztethető össze a „társas házasság” eszméje; vagyis rejlik-e valódi tartalom az „egyenlő felek” szólama mögött. A vitában időről időre – ritkábban – nők is felszólaltak; az ő ellenérveik voltak a feminizmus első, távoli előfutárai. De a *querelle des femmes* jellemzően az erősebbik nem csatateré volt: a nőkről szólt, de férfiak bonyolították férfiakkal. Az 1400-as évek elején kezdődött, és 1700 körül ért véget (már amennyiben).

Webster legalább két szálon kapcsolódott e polémiához. A Queen Anne’s Men társulata, amely *A fehér ördögöt* először bemutatta, egy sor olyan drámát tűzött műsorra, amelyek mecénásuk, a királyné és az udvarban körülötte összegyűlt hölgyek aggodalmait tükrözték. Másfelől Thomas Archer, aki először nyomtatta ki a darabot, mindkét álláspont szerzőinek könyveit kiadta, például Joseph Swetnam hírhedt traktátusát, *Vádirat a buja, tétlen, csökönyös és ingatag nők ellen* címmel 1615-ben, és Rachel Speght válaszát, a *Melastomus szájkosarát* 1617-ben. A Queen Anne’s Men társulata *A nők vádirata a nőgyűlölő Swetnam ellen* című előadásával reflektált ugyanerre a könyvre.

A diskurzus az egész reneszánsz drámairodalmat átszövi, és nem Webster az egyetlen szerző, aki szó szerint idéz a korabeli vitairatokból. Middleton *Nő a nőtől óvakodj* című horrorbohózatának például már a legelején elhangzik, hogy az asszony „otthon ül, mert férjét szereti” (akkor is, ha az távol van tőle), nem nyaggatja őt „évi hat ruháért”, hanem „fittyet hány a nélkülözésre”, és „annyi utódot szül”, hogy „a sok irigy férfi belesárgul”. E premisszákra éppen az ifjú férj építené friss házasságát, de az sajnos nem bizonyul életképesnek, mert az elhanyagolt hitvesből kitartott szerető lesz a firenzei herceg oldalán, aki nem sokkal azután, hogy megerőszkolta, lelkendezve állapítja meg: „Nőből is létezik tökéletes”, s mostantól készséggel elhiszi, hogy „kivétel nélkül mindnek lelke van”.

*A fehér ördög* nézőinek is számos frázis visszaköszönt a korabeli pamfletekből, kezdve Lodovico cinikus megjegyzésével: „ribanc / a jóserencse” (mert nem áll minden körülmények

között a férfi rendelkezésére). Flamineo szerint a női szemérem pusztán „a bujaság zománca”, hiszen „mi másért pirulna annak nevéől az asszony, amit megérinteni nem fél?”, és ha egy férfi hazug, „egy asszony mellén szívta azt magába”; a nőt, mint a „veszett kutyát”, nappal „láncon tartja az illem, de éjszaka szabadon jár”; Monticelso a tárgyaláson nem egyszerűen ribancként írja le a Vittoriához hasonló nőket (hosszas monológban taglalva elképzelt jellemvonásaikat), de egyenesen Évához rokonítja őket: „ha még egy Édent elveszíthetnénk, / az ilyen ördög azt is elárulná”. Brachiano hasonlóan fogalmaz („kitüntetett, hivatalos ribanc”, „sátán kristály-foglalatban”). Vittoria gyászatát látva Flamineo megjegyzi, „A női könnynél nincsen szárazabb”, s miután kijátszották, így fakad ki, „Asszonyban bízni? Soha, soha!”, „Egy csepp gyönyörért zálogba adjuk lelkünket a Sátánnak – s az asszonynál a zálogcédula!” Brachiano szerint „Asszony férfinak / vagy istene, vagy farkasa” (vagyis két státuszban képzelhető el: idealizált vagy életveszélyes). A *fehér ördög* szerepői inkább az utóbbival azonosulnak, holott a női szereplők bűnei (ha annak olvassuk őket) eltörpülnek a darabban ábrázolt férfierőszakhoz képest. A darabot átszövi a nőgyűlölet, de nem a nők tetteiben, hanem a férfiak mondataiban mutatkozik meg. A nőkről alkotott képzet férfi-konstrukció, ahogy a *querelle* egyik női résztvevője, Jane Anger írta 1589-ben: „önteltségükből fakadó vágyuk lát minket hibásnak”,<sup>310</sup> s a konfliktust rendszerint valamilyen abúzus előzi meg: „Egyetlen asszony sem rossz, csak ha rosszul bánnak vele”, szögezte le 1617-ben egy másik női szerző.<sup>311</sup> „A férfi a hibás, / ha elbukik a nő” – visszhangozza mindkét érvet Emília az *Othello*-ban.

Az *Othello* A *fehér ördög* számos mozzanatában fölsejlik, többek között a magát Mulinassarnak álcázó Francisco figurájában (aki szintén Velence zsoldjában áll, és harcedzett fekete vezérből lett ékesszóló társasági lény, hogy végül egy fehér nő pusztulását okozza). A darab szereplőinek megszállottságában egytől egyig ott visszhangzik a mór Jagónak szegezett önkínzó, mohó követelése, hogy *láss* mindazt, amitől irtózik. Mindenki azzal van elfoglalva, hogy mások legintimebb pillanatait kifürkéssze, beleértve a bíborost, Cornéliát, Brachianót, Flamineót vagy Zanchét. Webster világába Jago munkamódszere is utat talál; a zászlós üzekedő, bagzó állatok, egymáshoz tapadt, izzadt testek látványát vetíti a mór zaklatott képzeletébe, hogy vele együtt mi is azt lássuk, amit ő – tudatunk elfojtott és elfajzott, pornográf képeit.

„A férfiak nézők, a nők pedig nézett tárgyak – azoknak a pornográf képeknek a csapdájában vergődnek, sőt azokból épülnek fel, amelyek a férfigondolkodás mind halálosabb

<sup>310</sup> Idézi: Usher HENDERSON and Barbara F. MCMANUS, *Half Humankind: Context and Texts of the Controversery about Women, 1540–1640* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1985), 181.

<sup>311</sup> Esther SOWERNAM, id. HENDERSON, MCMANUS, *Half Humankind*, 220.

áramköreiben keringenek”<sup>312</sup> – írja Lynda Boose az *Othello* vulgáris esztétikájáról. A Desdemona halálát lefestő későbbi ábrázolások csak erősítenek ezen a képzeten; az ágy körül hívogatóan szétnyíló brokátok egyszerre idéznek szeméremajkakat és színházi függönyt, s a mögöttük feltáruló, „majdhogynem pornografikus” kép kíméletlen fényt vet azokra a homályos, erotikus fantáziákra, amelyeket a darab nem csupán vizsgál, de nézőjében és szereplőiben egyaránt felkelt<sup>313</sup> – artisztikusan megkonstruált színpadra emeli mindazt, amit egyszerre vágyunk és félünk kilesni.

Flamineo és Zanche szintén afféle pornográf színpadot emel az előadás szűkebb színpadán (a Red Bull erkélye alatti *discovery place*-en); szőnyeget terítenek ki, rajta két „finom párnával”, mintha miniatűr bordélyt vagy háremet vonnának a szeretők köré. Brachiano és Vittoria légyottját hárman kémelelik ki és kommentálják, az egyik oldalon Flamineo és Zanche, a másikon Cornélia; előbbiekre könnyű belelátni a Romlottság és a Bűn, utóbbiba az Erény képviselőjét. A találkát – beleértve az ékszer elajándékozását, az altesti tapogatózást, a közeledési kísérleteket, az esetleges csókot és a megkezdett, majd félbeszakított szeretkezést – ily módon három, metaforikusan is értelmezhető szereplő foglalja keretbe. Ez a keret egyszerre utalja a látottakat a tiltott érzékiség, a házasságtörés, az erkölcsi lealjasulás tartományába (ezért ijesztő, és ezért izgató), és hoz minket, nézőket, abba a kényelmetlen helyzetbe, hogy a vállalkozás sikeréért vagy kudarcáért aggódjunk. Attól függően, mit szeretnénk látni, és milyennek szeretnénk látni magunkat. Webster metaszínházi építményét (a színpadon egy másik színpadot emelnek a szemünk láttára, s ahogy a rajta kibontakozó erotikus cselekményt lesi a két kerítő és a felháborult anya, úgy lessük mindannyiukat mi a nézőtérről) ugyanaz a megbabonázott, voyeurisztikus tudásszomj működteti, mint Jago Othello köré emelt konstrukcióját, és ugyanabban a szűk, kényelmetlen tartományban rögzít minket, undor és vágy határmezsgyéjén, mint a mórt, aki Cassio és Bianca enyelgését lesi – őt magát a zászlós, mi pedig négyüket.

Hasonló játszódik le Francisco és Zanche, a mór szolgálólány közös fantáziálásában, miután utóbbit az erényes Cornélia és a lovagias Marcello megrugdosta, lekurvázta és boszorkánypraktikákkal gyanúsította meg, Flamineo pedig házassági ígéretekkal az ágyába vitte, majd sietve leépítette; három európai viszonyulás az erotizált, fekete női testhez. Zanche álma tipikus *wet dream*, az általa mór hadvezérnek vélt, feketére mázolt herceg meztelenül

<sup>312</sup> Lynda BOOSE, „»Let it be Hid«: The Pornographic Aesthetic of Shakespeare’s *Othello*”, in *Women, Violence, and English Renaissance Literature*, ed. Linda WOODBRIDGE and Sharon A. BEEHLER, 243–268 (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003), 246.

<sup>313</sup> Michael NEILL, „Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in *Othello*”, in *Shakespeare Quarterly* 40, 4 (1989): 383–412, 390.

közelít az ágyához, Francisco pedig évődésből (vagy azért, hogy a többiek előtt megalázza) bekapcsolódik a közös fantáziálásba: ő is részt vett az álomban, állítja, a lány mellé feküdt, és köpenyével terítette be. „Térjünk a tárgyra”, mondja ekkor Zanche, ám Lodovico félbeszakítja: „Remélem, nem tértek rá *arra* itt”; az angolban az *arra* elharapott, egyetlen betűvel jelzett szó („*you will not go to 't here*”), hogy kijöjjön a jambus – vagyis az álom részletezése éppen a lényeg előtt szakad félbe (sőt, Zanche valójában az összeesküvés leleplezésére akarna rátérni, és alkalmasint Lodovico az, aki otromba tréfájával a szexuális jelentéshez rögzíti a szót).

Az elharapott jambus egyszerre verstani és dramaturgiai trükk. Mindaz, aminek fültanúi voltak, és különösen az, aminek nem (vagyis az elhallgatás) képek sokaságát idézi fel a körülöttük ácsorgókban és a nézőben. Pontosan mi az az *arra*, amire nem térhetnek rá *itt* (a színpadon, illetve az imént meggyilkolt Brachiano hálókamrájában, ahová besétálhatnak, hogy frissen támadt vonzalmukat elhálják)? A szex ábrázolása önmagában? Lodovico megjegyzése metaszínházi tréfa is, hiszen mindannyian tudjuk, hogy két színész nem kezdhet el szeretkezni a színpadon. A férfi és női nemi szervek látványa? Az utóbbi a kor közmegegyezése szerint a pokol kapuja, ki sem ejtjük a nevét, az „*it*” ily módon Zanche szeméremteste is, ahová Francisco „nem térhet be”. Két néger násza a többi szereplő és a nézők szeme láttára? Egy néger nő és egy magára *blackface*-t mázoló férfi aktusa? Vagy (a Zanchét játszó színész nemét és származását tekintve) nyíltszíni szodómia, két fehér férfi aktusa a színpadon (akik közül az egyik azt játssza, hogy néger nő)? A felidézett képek mindegyike ott pereg bennünk, és éppen a tiltás miatt nem lehet kitérni előlük. Lodovico alig burkoltan rasszista megjegyzéssel szólít fel minket Zanche szexuális izgalmanak minél alaposabb megfigyelésére: „Jól néztek meg a vigyorát! / Akár a szappanlé színén a hab, / ha egy szénbányász fürdött benne meg.” Nemcsak a látens rasszizmus és a nőgyűlölet idézi meg Jagót, de a fogalmazás is; „*How? How?*” – mindketten ezzel az önmagában jelentés nélküli, de sokat sejtető fordulattal kezdik ártatlannak tetsző tűnődésüket. Lodovico és Jago egyaránt az elharapott vagy ki nem mondott szavakkal éri el, hogy üzekedő testeket vetítsünk lelkünk filmvásznára.

Ami Lodovicót illeti, ő különösebb kertelés nélkül, a legelső jelenetben közli velünk, hogy Brachiano „prostituálni kívánja” („*seeks to prostitute*”) Vittoriát, akit később Monticelso is a herceg „kurvájának” nevez. A darab 1612-es kiadása alcímében hirdeti, hogy megismerhetjük belőle „a hírhedt Velencei Kurtizán” történetét – hasonlóan ellentmondásos gesztussal, ahogyan később Ford is darabja címébe foglalja az Annabellát megbélyegző jelzöt; azt a szót, amely Shakespeare-től Middletonig a nőgyűlölet számos árnyalatát foglalja magában. A „kurva” nem elsősorban szakmát jelöl, még csak nem is életmódot vagy erkölcsi romlottságot:

egyszerűen csak a női szexualitás hagyományosan becsmérő jelzője, és az első lépés abban a tárgyiasító eltartásban, amely a birtokba vehetetlen, önjáró nő elpusztításához vezet. És mindig rögeszme társul hozzá: a vágy, a szerelem, a félelem és az undor mindig mániákus. A címben foglalt „hírhedt” is árulkodó jelző; Vittoria magánéletéről valójában roppant keveset tudni, de nyilvános szereplései önmagában is táptalajt adnak az erkölcstelenségéről szóló pletykáknak. Márpedig a szépségével mindenki tisztában van, és ez ma sem számít szerencsés körülménynek. Vittoria nemcsak azért „híres”, mert „kurva”, hanem azért is „kurva”, mert „híres”.<sup>314</sup>

Később Brachiano is a bíboros bonckés brutalitású képzeletét visszhangozza („atomjaira hasítom”, „hol a kurva?”, „hol van ez a változékony rongy?”). Leírása, amellyel féltékenységében Vittoriát illeti – „sátán kristály-foglalatban” – nemcsak (ön)bizalma megrendüléséről árulkodik, de azért is sokatmondó, mert a kristály, a maga széttördelt, titkokat sejtető lapjaival, tükröződő felület; magában rejti a lehetőséget, hogy az ördög, akit Brachiano lát, önmaga. Mindez összecseng az *Amalfi hercegnő*n átvonuló üveg-hasonlatokkal: Bosola és Ferdinánd a gondosan csiszolt lencsében éppúgy látja tükröződni önmagát, mint vizsgálódásuk tárgyát. De Monticelso sem lát egyebet rögeszmés vizsgálata közben, mint amit ő maga vetít e fehér felületre (Vittoriára) – tulajdon felajzott képzeletének piszkos és elhazudott képeit. S e vászonra, mint a Jakab-kori drámában oly sokszor, ismét rávetül, hogy a mániákusan ismételt „kurva” szó egy katolikus főpap – a majdani pápa – szájából hangzik el: márpedig protestáns szemmel a katolikus egyház a Világ Babiloni Kurvája. De a „kurva” jelentéstartományához az is hozzátartozik, hogy Flamineo – aki minden nőt a prostitúció fogalmaival ír le, köztük a saját anyját is –, számos kategóriának megfelel, amellyel Vittoriát vádolják,<sup>315</sup> legelsősorban annak, hogy a társadalmi előrejutás érdekében áruba bocsátja saját és húga szolgálatait – és ugyan miben különböztethető ez meg Francisco, Lodovico, Zanche vagy Monticelso machinációtól? Vagyis a „kurva” szó, akár csak a címben foglalt jelzős szerkezet, a darabnak úgyszólván valamennyi szereplőjére vonatkoztatható. A prostitúció általános fogalommá, világot vezérlő elvvé emelése (Lodovico még a szerencsét is lekurvázza, mert az elhagyta őt) mondhatni elkerülhetetlenné teszi, hogy *A fehér ördög* egyfajta nőgyűlöleti glosszárúmként működjön, és tovább nehezíti a tisztánlátást, ha a Vittoria körül sokasodó jelzőkben szeretnénk rendet vágni.

<sup>314</sup> BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 736.

<sup>315</sup> Andrew STRYCHARSKI, „Ethics, Individualism and Class in John Webster’s *The White Devil*”, *Criticism* 54(2), 2012, 308.



Kortársai többségével ellentétben Webster nem csupán felmutatja vagy férfihőseinek jellemzésére használja az ismerősen szexista címkegyűjteményt, de „kitartóan kutatja a mögöttes rejlő társadalmi és gazdasági okokat”<sup>316</sup> (amelyek nem sokat változtak a Jakab-kor óta) – ellentmondó állításokból sző hálózatot, dramaturgiai tükörrendszert épít belőlük. A konfliktus „sohasem vonatkoztatható vissza kizárólag az egyénre”, a mindent átható zűrzavarért nem egy-egy szereplő hübrisze, gonoszsága, ambíciója vagy rögeszméje felelős.<sup>317</sup> Webster figurái éppen attól meggyőzőek, hogy nagyon is konkrét társadalmi struktúrák között (vagy azok ellenében) léteznek, ölnek és halnak – „és az egyik ilyen struktúra természetesen a gender”.<sup>318</sup> A darab szereplői különféle kontextusokat jelölnek ki, amelyekben Vittoria házasságtörését értelmezik: Flamineo szerint (aki biztatja rá) a korlátozás és a kisajátítás az, ami „lázadást szít a húsban”; a tárgyalóteremben a bíboros (aki halálra ítélné miatta) Vittoria szegénységét kapcsolja össze a szexualitásával: „hozománya nem volt egy garas”, „súlyos ár ily könnyű áruért”. Ugyanezt látjuk Brachiano és Vittoria első kettősében, hiszen mi más volna az altesti „gyöngy”-be csúsztatni kívánt igazgyöngy (azon kívül, hogy kőkemény pornográfia, ha csak szavakban is), mint gazdasági alku? Tudjuk, hogy a te családban nincs pénz, az enyémbe van; te *azt* adod, én *ezt* adom. Monticelso nem jár távol az igazságtól.

Csakhogymég eddigre már világossá vált, hogy Vittoria megvédelmezni kívánt házassága sem volt egyéb prostitúciónál; az apja, miután felélte (vagy elitta) a családi vagyont, hozzáadta őt egy gazdag és impotens hülyéhez, az anyja pedig ezt a megalázó és minden értelemben kudarcos ügyletet ünnepli az erkölcs és a tisztesség építményeként. Az impotens hülye történetesen azért gazdag, mert egy vagyonos bíboros unokaöccse; részben ezért válik politikai ügygá a házasságtörés, részben pedig azért, mert Brachiano felesége a firenzei herceg húga. De ha sikerül a gyilkosságot rábizonyítani a házasságtörőkre, az impotens hülye vagyona – örökös híján – visszazáll a bíborosra, a római herceg birtokait pedig kisajátíthatja a firenzei herceg. Ez a tárgyalásjelenet gazdasági tétje. Mindezt Brachiano is megerősíti, amikor a per nyilvánossága előtt azon élcelődik, hogy mindössze Vittoria „jószág-ügyeit” készült rendbetenni, mivel fölmerült az aggály, hogy a bíboros „kifosztaná az özvegyet”. Sőt, paradox módon még Monticelso is azzal támasztja alá Vittoria szajhaságának sorsszerűségét, hogy a férje, Camillo „úgy vásárolta őt meg az apjától”, majd Brachianóhoz hasonlóan vagyonokat költött rá (feltehetőleg az ő, Monticelso pénzéből).

<sup>316</sup> LUCKYJ, „Introduction”, Kindle Loc. 255.

<sup>317</sup> Jonathan DOLLIMORE, Alan SINFIELD, „Introduction”, in *The Selected Plays of John Webster* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), xvi.

<sup>318</sup> FRAZER, HANSEN, „Introduction”, Kindle Loc. 475.

Az *Othelló*ban Jago azzal érvel az urának, hogy Desdemona szökése vele, a mórral önmagában is a promiszkuitás bizonyítéka; „ebből valami romlás szaga csap föl, / zavaros vágyak, visszás hajlamok”, s amikor hozzámert Othellóhoz, „becsapta apját”.<sup>319</sup> Az *Átváltozások*ban De Flores szerint Beatrice „kurva lett abban a percben”, hogy az apja által választott vőlegény helyett valaki másba szeretett bele. A *Kár, hogy kurva* már a címében sem hagy kétséget afelől, hogy a férfitársadalom szemében Annabella sorsának roppant egyszerű oka van: ribanc a férje szerint, ribanc a testvére szerint (mert hű akar lenni a férjéhez), és ezt a megállapítást szentesíti a Bíboros a darab utolsó mondatával. Az *Amalfi hercegnő*ben a kurvaság bizonyítéka az, hogy a Hercegnő másodszor is férjhez ment. Vagyis ha egy nő – természetétől idegenül – *döntéseket* hoz, az épp olyan veszélyforrás, mint az, ha – természetének megfelelően – engedi, hogy adják-vegyék.

Vittoriát, miután menekülni próbált e minden ízében hazug házasságból, nagyszámú férfiközönség előtt nevezik ribancnak a tárgyalóteremben. A gyilkosságot nem sikerül rábizonyítani, ezért házasságtörőként gyorsan elvarrják őt egy kolostorba. A kolostorból megszökteti őt a herceg, hogy nem sokkal később, egy féltékenységi rohamában újfent lekurvázza. Vittoria válaszai ugyanolyan őrjöngést váltanak ki Brachianóból, mint korábban Monticelsóból. Brachiano mellett semmivel sincs „egyenlőbb” kapcsolatban, mint korábban Camillo mellett, ugyanolyan kiszolgáltatott második férjének, mint az elsőnek volt – amint erre Francisco aggályosan fel is hívja a figyelmét a neki címzett levélben. Amitől szorongó álmában tartott, a valóságban is bekövetkezett: Vittoria „élve eltemetkezett” Brachiano oldalán.

A két nem jogai, lehetőségei, és az őket ért atrocitások látványosan különböző megítélés alá esnek a darabban. Bátyja szerint Isabella túl sokat foglalkozik „apró sérelmekkel” (vagyis azzal, hogy férje köztudottan megcsalja), ellenérveit pedig azzal zárja rövidre, hogy tartsa meg esküjét, és takarodjon a szobájába. „Bár lennék férfi, vagy volna hatalmam / amit kívánok, végrehajtani”, fohászkodik Isabella, érzékelvén, hogy nőként nincs módja bosszút állni, vagy más módon képviselnie házastársi érdekeit. Kifakadása Vittoriáéra emlékeztet, aki a saját tárgyalásán elnézést kér, amiért kénytelen férfimódra viselkedni, vagyis érvelni az igaza mellett. Ugyanezen a tárgyaláson és korábbi, firenzei kihallgatásán Brachianót hellyel kínálják (még egy széket is hozatnának neki), Vittoriát viszont felszólítják, hogy „álljon a pulpitus elé”. Míg Brachiano „sas, ki a napot kéne nézze”, a „műveltség magaslatáról” és „hatalmas trónjáról” zuhan „a buja ágyba”, Vittoria legfeljebb „a látszathól zuhanhat a valóságba”:<sup>320</sup>

<sup>319</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 537, 536.

<sup>320</sup> LUCKYI, „Introduction”, Kindle Loc. 276.

„szemre hibátlan gyümölcs”, mely pusztá érintésre „porrá-hamuvá omlik”. A herceg „készarva vitte zátonyra” jóhírét, Vittoria maga a „hajótörés tündöklő szép időben”.

Flamineo szerint Vittoria és Zanche könyörgése az életéért pusztá szólam: „női érvek”, „nyelvtani sirámok” (*feminine arguments, grammatical laments*) – vagyis a szavak úgy viselkednek, mintha panaszt fejeznének ki, de valójában nincs tartalmuk, mert egy nő mondja őket. „Dühbe gurult”, jegyzi meg Monticelso a tárgyaláson, hogy az ítélet után Vittoria haragját hiteltelenítse. Flamineo szerint „a női haragot” hagyni kell, hogy „kitombolja magát”: „negyedórát sírjon-ríjon”, aztán „lekushad”. Vagyis a nők dühe egyfajta affektálás, hisztéria, nem jogos sérelemből fakad, hanem alkati sajátosság; ezt a szerepet „játssza el” Isabella, amikor őrjöngő dühével demonstrálja, hogy válásának egyedüli oka az ő kiállhatatlan természete (nem pedig az, hogy Brachiano megcsalta). A darab összes női szereplőjére rásütik a „dühöngő” bélyeget – majdnem olyan gyakran, mint azt, hogy „kurva”. A férfiak ezekkel a címkékkel már azelőtt a kényelmesen megszokott kategóriákba utalják a női szereplők érveit, hogy azok egyáltalán artikulálhatnák őket. És amikor Monticelso (Vittorián keresztül) Évát jelöli meg a férfi mindenkori bűnbeesésének fő okaként, mintha azt állítaná, hogy a férfinak nincs felelőssége, nincsenek döntései – ahogy különös módon Brachiano sem vádlottja az általa szervezett és felügyelt gyilkosság ügyében folytatott pernek, csak nézője (egy darabig, amíg felháborodást színlelve meg nem lép onnan).

A nőknek önálló cselekvővé kell válniuk, hogy e kiszolgáltatottságból kilépjenek. Vittoriának döntéseket kell hoznia: elmegy Brachianoval vagy ellenáll neki, áldozatként viselkedik a perben, vagy „férfi-erényeket” magára húzva ellentámadásba lendül; de éppen ettől az autonóm cselekvéstől válik a nőgyűlölet célpontjává – a tárgyalóteremben éppúgy, mint második házasságában.

Mindezek az ellentmondások Vittoria tárgyalásán sűrűsödnek össze, amelyet a szemfüles nyomdász külön kiemelt az első kiadás címlapján, mint a darab legismertebb, emblematisz mozzanatát, s amit az újkori irodalomtörténet az „angol színpad egyik legnagyobb pillanataként”<sup>321</sup> tart számon. A jelenetsor kétségkívül a dráma legkomplexebb és leglátványosabb felvonása, fókuszpont, amelyből az egész mű értelmezhető, és önmagában is olyan harminc perc, amely miatt érdemes színre vinni a darabot. Webster csupa ellentmondásra

---

<sup>321</sup> Jack LANDAU, *Webster: 'The White Devil' and 'The Duchess of Malfi': A Casebook* (London: Macmillan, 1975), 234.

épülő jelenetei közül a legkülönb, „mesteri zsonglőrmutatvány”, amely percről percre rácáfol várakozásainkra, míg végül a „skizofréniáig sodorja fantáziánkat és erkölcsi érzékünket”.<sup>322</sup>

\*

*A fehér ördög* cselekménye nagyrészt a jog körül bonyolódik, de a tényleges jogi vizsgálatok látványosan hiányoznak belőle. Az ügyvédként végzett Webster számtalan tárgyalásjelenetet írt, tanúvallomásokkal és esküdtszékekkel, összeférhetetlenségre hivatkozó ügyvédekkel és nagyszabású bírói beszédekkel: *Az ördög jogi esete* például a mai *courtroom drama* zsánerét megszégyenítve emeli középpontjába a jogi machinációkat és azok leleplezését. De *A fehér ördög* világában a jog nem így működik. Camillo és Isabella halálának körülményeire véletlenül derül fény (Zanche tárja fel őket az áluhás Francisco előtt, aki az igazság kiderítésétől függetlenül addigra már bosszút állt Brachianón); a herceg tünődve megállapítja, hogy „Különös felfedezés!”, aztán legyint az egészre: „Mit nekünk igazság!” Vittoriát házasságtörés és gyilkosságban való bűnrészesség miatt állítják bíróság elé, de a tárgyalás – ahogy azt az ügyészek is elismerik – bizonyítékok nélkül zajlik. Mi magunk sem vagyunk könnyebb helyzetben. Ha Brachiano állna a bíróság előtt, pontosan tudnánk, mit gondoljunk. De Vittoria ellen emeltek vádat, és az ő szerepe kevésbé egyértelmű. Még magát a házasságtörést sem láttuk – talán meg sem történt, talán nem volt még rá alkalom. Első (félbeszakított) légyottjuk során Vittoria elmesélt Brachianónak egy álmot, amelyet Flamineo később úgy interpretált, hogy a herceg utasítást kapott Camillo és Isabella meggyilkolására. De az álom „valódi” jelentéséről (és arról, egyáltalán megtörtént-e) előadásról előadásra a társulatnak kell döntést hoznia. Maga Vittoria nem árulja el nekünk.

Bizonyítékok híján a per a Vittoria jelleméről szóló érvekre épül, és mivel Monticelso támadása szinte teljes egészében Vittoria szexualitása ellen irányul, a jelenet végül „arról a nyelvezetről szól, amellyel a férfiak a női szexualitást stigmatizálni és ellenőrizni igyekeznek”<sup>323</sup> – illetve azokról a stratégiákról, amelyeket a nők szembeszegezhetnek e támadásokkal. Vittoriát gyilkosságban való bűnrészességért fogják perbe, de kurvaságért ítélik el. És mivel retorikai összecsapás zajlik, Vittoria kerül ki belőle győztesen (akkor is, ha végül elítélik), mert szellemesebb, mint Monticelso; a közönség a színpadon és a nézőtéren is az ő pártjára áll – és ez az önvédelemből fakadó tetszeni akarás is kurvaságának bizonyítéka lesz.

<sup>322</sup> Robert F. WHITMAN, „The Moral Paradox of Webster’s Tragedy”, in *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 90, 5 (1975): 894–903, 899.

<sup>323</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 393.

Dympna Callaghan szerint Vittoria azzal, hogy behatol a nyelv „nyilvános, férfiaknak fenntartott szférájába”, egymást kizáró, szélső pozíciókat foglal el: egyszerre „(fallikus) beszélő” és „megerőszkolt nő”; egy olyan rendszerben, amely a nők „fecsegése és bujasága közé egyenlőségjelet von”, Vittoria „minden egyes kimondott szavával elkárhozik”.<sup>324</sup> Amalfi hercegnő, maró iróniával, önmagára parancsol hallgatást, hogy „legfőbb női hibájával”, a fecsegéssel „ne untassa tovább” hóhérait. Shakespeare-nél Laviniának a nyelvét is kivágják és a kezét is lemetszik, hogy semmivel se fejezhesse ki a lelkében tomboló fájdalmat és megaláztatást. Vittoria mindkettőjüknél jobban jár. De a perben önmaga ellen jár el. Ha veszítene, nyerne; ha szelídebb lenne, nem hívná ki maga ellen a sorsot.

Azon, amit Monticelso a rend és az erkölcs nevében élénk tár (Vittoria házasságon kívüli viszonya, fényűző mulatságai, egész életmódja), önmagában nehéz rést találni. Ezen kívül jó eséllyel felbujtó egy kettős gyilkosságban. Mindez nem könnyíti meg nézői pozíciónkat. „Ha teljes mértékben ártatlan lenne, szánánk, de kevésbé találnánk őt izgalmasnak,”<sup>325</sup> állítja Robert F. Whitman; abban a jelenetben kerülünk veszélyesen közel ahhoz, hogy beleszeressünk, amikor minden morális igazodási pontunkat elveszítjük. És ugyanebből fakad a jelenet „bámulatos izzása”, írja Rupert Brooke; az ártatlanság kérdése mellékes, olthatatlan indulatok csapnak össze, a gyors kérdések és az éles, keserű válaszok párbaja „olyan, mint a puskaropogás”; Vittoria semmivel sem elvetemültebb, mint az ellenfelei, az ember tehát „az ő oldalára áll, sőt csodálja” – „szüntelen haragjának és dacosságának heve, mint egy csapdába esett macska vergődése, megdöbbenő.”<sup>326</sup>

A hófehér bőrű Vittoria nemcsak sötét szemű és sötét hajú (amint ezt Flamineótól tudjuk), de Monticelso szerint „fekete kéjvágyát” ország-világ előtt fel kell tárni, és Francisco szerint „fekete lelke” több gyilkosságért is felel. Szépségét kezdettől fogva homályba borítja szexualitása, amely önmagában is tilalmas (ezért nevezi Monticelso „kéjvágnak” a természetes ösztönt), és amit kizárólag házasságtörésben élhet meg (lévén Camillo köztudottan impotens). Vagyis az angyali fehérség alattomos sötétséggel párosul, s ez a feketeség Vittoria valódi természete – hiszen mi másra vágya egy kielégítetlen nő, mint arra, hogy szennyes ösztöneit kiélje? Ami Vittoriával a tárgyalóteremben történik, azt ma úgy neveznénk, hogy *slut-shaming*: nyilvános megszégyenítése valakinek, akinek öltözködése, viselkedése vagy szexuális aktivitása sérti a vélt normákat.<sup>327</sup> Mint ahogy maga Vittoria is megállapítja, legfőbb

<sup>324</sup> Dymna CALLAGHAN, *Women and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of King Lear, Othello, The Duchess of Malfi and The White Devil* (London: Harvester Wheatsheaf, 1989), 76.

<sup>325</sup> WHITMAN, „The Moral Paradox...”, 899.

<sup>326</sup> Rupert BROOKE, *John Webster and the Elizabethan Drama* (London: Sidgwick and Jackson, 1917), 94.

<sup>327</sup> FRAZER, HANSEN, „Introduction”, Kindle Loc. 478.

vétke „a szépség, az ész, a csillogó ruha, / s a lakomákon jó gyomor” – „a vádirathoz ez soványka lista”. Az ügyész szerint a vádlott bűneit „ki kell fakasztani”, mint a fekélyt, és az egyház, a jog és az anatómia (három, távolról sem nőpárti intézmény) latinságával azt tanácsolja a Vittoria ügyében eljáró bíróságnak, „*converte oculos in hanc pestem mulierum corruptissimam*”, azaz függesszék szemüket a pestisre, amellyel a nők a világot rohasztják. Monticelso hasonló fogalomkészletet mozgósít, amikor Vittoria kérdésére („Ribanc? Mi az?”) kimerítő és apokaliptikus szónoklattal válaszol; e kirohanásban, amely több szempontból is a darab és a kor egyfajta foglalatja, huszonnégy sor alatt ötször hangzik el az, hogy „kurva”, különféle rokonértelmű szavak és aggályosan részletezett hasonlatok kíséretében („édes sütemény, / melytől megrohad, aki beléharap”, „mérgezett parfüm férfi orrlukában”, rosszabb, mint a „hollandok által kivetett adó”, mely „megvámolja vesztünket: a bűnt”, „a pokol tüzének gyúanyaga”, „rondább akasztott tetemnél, / mit boncolásra elkér a seborvos, / hogy magyarázza testi nyavalyáink”). Mielőtt nekifogna, hogy lefesse Vittoria és a hozzá hasonlóak „jellemét” – illetve mindazt a „szellemi, testi és ideológiai értelemben vett iszonyatot”,<sup>328</sup> amit számára megtestesít –, azt is leszögezi, hogy az ő ecsetje „természetesebb fehérrel és vörössel” fog festeni, mint amilyen Vittoria „orcáját fedi”. A smink ezúttal is arra szolgál, hogy elrejtse a szép test mögött titokban zajló rothadást.

A vádbeszéd felütése nem Vittoria tetteiről, hanem a megjelenéséről próbálja bebizonyítani, hogy hamis. Vittoria ezután bolondot csinál a latinul halandzsázó ügyészből, a bíboros pedig veszi a lapot, és úgy tesz, mintha ő is az áltudományos nyelvezetre reflektálna; versenyfutás zajlik a műveletlen néző kegyeiért (amelyben a bíboros pontosan akkora kurva, amennyire minden populista politikus az). „Érthetőbb leszek veled”, jelenti be Vittoriának, „paráznaságod természetesebb vörössel és fehérrel festem le, mint te az arcodat”. Vagyis a retorikát mellőzve, „kozmetikázatlanul” fogja előadni Vittoria házasságtörését és bűnrészességét férje meggyilkolásában – és ez az egyszerű igazság, sugallja, merőben ellentétes Vittoria arcával, amely önmagában is egy körülményes hazugság. A reneszánsz férfi szemében a smink elrejtje a szép test mögött titokban zajló folyamatokat, köztük a megállíthatatlan bomlást, amelyről Bosola is beszél. Bosola (vagy Hamlet) számára Vittoria arcának fehérsége és ajkának vöröse minden púder vagy rúzs nélkül is a világ nagy hazugságát takarja. De Monticelso nem erről beszél. Azt állítja, hogy Vittoria ártatlansága éppúgy színlelt, ahogy a szépsége mesterséges. Ez a megtévesztő szépség visszatérő vád, nemcsak a perben, ahol Monticelso leszögezi, „szépséged rombolt, amerre csak járt”, de később otthon is, a romlófélben lévő házasságban,

<sup>328</sup> HANSEN, „The Look of Love?”, Kindle Loc. 3792.

ahol Brachiano Vittoria szépségét okolja, amiért hagyta magát bűnbe sodorni: arcának „kristály-foglalatában” most már ördögi sötétséget lát, és házasságukat pogány rítushoz hasonlítja – amelyben természetesen ő az áldozat, nem pedig azok, akiket megöletett.

A petrarcai eszmény és a reneszánsz angol nőideál számára a szépség és az ártatlanság egy és ugyanaz: vörös ajkak, rózsás arc, fehér bőr, halovány pír. Vittoriának ezeket kellene felvonultatnia az erényét ért hamis vádakkal szemben: a szégyen, a zavar és a megdöbbenés folyékony demonstrációja „a női szerénység” elvárt ismertetőjele.<sup>329</sup> Csakhogy ez a labilitás amilyen eszményi, olyan problematikus. A bőrpír egyszerre jelezhet szűzies zavart és szexuális vágyat. Flamineo alighanem az utóbbi értelemben használja, amikor azzal nyugtatja hűgát, mielőtt a herceget beeresztené hozzá: „a sötétség elrejtí pirulásod”. De a fehérséget is vélhetik megtévesztőnek; Webster *Az ördög jogi esete* című komédiájában az egyik szereplő arra figyelmezteti gyászoló hűgát, hogy „e sápadt arcról mások tán azt hiszik, / festékhez nyúltál, ecsettel mázoltad”. *A jósággal meggyilkolt nő* főszereplője viszont tulajdon szégyenét sem képes kifejezni, mert „a kór nem hagyott / elég vért arcában, hogy elpiruljon”.<sup>330</sup> A kettő együtt pedig végképp zavarba ejtő: „a vörös és a fehér, mivel egyik a nő vérének vágyára, a másik lelkének szűzies tisztaságára utal, kibékíthetetlen marad”.<sup>331</sup> Hiába sorolja tehát föl egész katalógus a női arcszínek és érzelmi árnyalatok sorát, a végeredmény az, hogy egyiknek sem hihetünk. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a reneszánsz Angliában a férfiakat sötétebb, a nőket világosabb bőrűnek képzeltek el, az arisztokrata nők gyakran kesztyűvel és maszkkal védekeztek a barnulás ellen, hogy e színekülönbséget megőrizték. Ezt a nézetet tükrözte a színpadi gyakorlat is: a fiúszínészek rendszerint fehér alapozót és pirosítót használtak a nőiesség imitálására.<sup>332</sup> A halovány arc, a pír, a rúzs, a nő – mindent jelent és semmit sem.

Vittoriával az a legfőbb baj, hogy történetesen pontosan megfelel a petrarcai nőideálnak. Szépsége önmagában is gyanús, mert kétértelmű; amikor a per kezdetén megáll bírái előtt, mindegyik lehetőséget egyszerre rejti magában. Hiába viseli magán az ártatlanság elvárt jegyeit, bűnösnek látszik. Arcán a pír egyszerre jelent szemérmert és kéjvágyat. Monticelsónak abban is igaza van, hogy alapozójának és pirosítójának – mivel alattuk egy fiú rejtőzik – nem sok köze van a természetességhez. És ha ebben hazudik, miért ne hazudhatna bármi másban?

<sup>329</sup> BOVILSKY, „Black Beauties...”, 643.

<sup>330</sup> HEYWOOD, *Pusztító szeretet*, 76.

<sup>331</sup> Jonathan CREWE, „Out of the Matrix: Shakespeare and Race-Writing,” *The Yale Journal of Criticism* 8, 2 (1995): 13–29, 19.

<sup>332</sup> Dymna CALLAGHAN, *Shakespeare Without Woman: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage* (London: Routledge, 2000), 80–86.

„A szégyenlős pír két ellentétes reakciót is jelezhet: döbbszent zavart az érdemtelen vádak hallatán, vagy a bűnösség beismerését”<sup>333</sup> – e kettősségre (hogy a látszat többféleképpen is értelmezhető) éppen Vittoria pompás válasza hívja fel a jelenlévők figyelmét: „a vér, amely arcába szökik” Monticelso szavai hallatán, „éppoly nemes”, mint a bíboros anyjái volt valaha. Amit a bíboroshoz hasonló férfiak egy lotyó mesterkéltségeknek mondanak, és szemükben a bűn bizonyítéka, azt – ha akarnák – éppúgy olvashatnák egy ártatlanságában sértett asszony zavarának is. A *Sok hűhó semmiértben* Hero pirulását Claudio a bűnösség, Ferenc barát az ártatlanság jelének véli. A döntés, amint ezt Vittoria számtalan alkalommal jelzi a tárgyalás során (éppúgy, ahogy korábban Flamineo Camillónak), a szemlélőben rejlik. Az, hogy Monticelso, Brachiano, Bosola vagy Ferdinánd nem lát a felszín mögé, kétségkívül frusztráló, de nem válhat perdöntő bizonyítékká. Vittoriával ellentétben, aki konzekvensen a látszat elutasítására szólít fel minket (az ismert szólásokkal szemben), a bíboros abszurd módon *egyszerre* hivatkozik a külső jelekre és azok megtévesztő voltára, vagyis „egyszerre mozgósítja és utasítja el a nézők vizuális érzékeit”.<sup>334</sup> „Ha az ördög szép alakot ölthet, / nézzetek rá, itt áll!” Amit Monticelso a látvány által akar bizonyítani, az soha nem látható, ezért mindig kétség tárgya marad, és ez a kétség örökké ott kísért a férfi tudatában – fölvetve a kérdést, hogy esetleg onnan is fakad. A bíboros hisztérikus szónoklata maga leplezi le magát: a nő „mérgezett parfüm férfi orrlyukában”.

Ugyanezt a látszatszerűséget hangsúlyozza Vittoria „talmi ékkőhöz”, „hamis érméhez” hasonlítása és a „kurva” szó sűrű emlegetése, mintha a „mesterséges szépség” azonos volna az erkölcsi rothadással – sőt, mintha ez a pusztító belső mag növesztett volna maga köré vakítóan fényes álcát, hogy az összegyűlt (férfi)közönséget megtévesse. És ezt a mesterkéltséget hangsúlyozza az a vád is, hogy Vittoria „nem özvegyként jött”, hanem „a gúny és szemtelenség fegyverével” jelent meg a tárgyaláson – „ez tán gyászruha?” Vittoria könnyűszerrel mutat rá a bíboros szavaiban rejlő ellentmondásra: „Ha előre tudtam volna vesztét, / mint sugallod, akkor szereztem volna / gyászruhát”. De a bíborosnak a logika, úgy tetszik, semmiképp sem barátja, ezért számára az, hogy Vittoria túlságosan konkrét vagy szellemes érvekkel támadja meg az ügyetlenül előkészített vádpontokat (ezt nevezi úgy: „gúny és szemtelenség”), önmagában is bűnjel: a sokértelmű rafinéria bizonyítéka.

Ezek az összecsapások vezetnek el Monticelso apokaliptikus és önmagát leleplező „ribanc”-monológjáiig; és persze az az ártatlannak tetsző, de könnyedségében is gyilkos gesztus, amivel

<sup>333</sup> David BEVINGTON, *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture* (Harvard University Press, 1984), 96.

<sup>334</sup> LUCKYI, „Introduction”, Kindle Loc. 322.



Vittoria visszakérdez e szó pontos jelentésére. Az ügyész által emlegetett kelés felfakad. „Kurva” minden, ami bizonytalan, ami nem kiszámítható, irányítható, ellenőrizhető. Ahogy Rosencrantz mondaná, „úgy az egész világ is az”. Vittoria – függetlenül attól, hogy gyilkosnak, áldozatnak, ragadozónak vagy feslett életűnek tekintjük-e – a lehető legjogosabban állítja, hogy mindezek a „festett ördögök” bírának tulajdon képzeletéből fakadnak. E tekintetben Monticelso sem állít mást: „megint csak azt ismételem, / mit a köznép s a Rialto emleget, / sőt versbe szed, sőt rég színpadra vinne”, vagyis mások szavait visszhangozza; egyszerre nyúl vallási, jogi, orvosi képzetekhez, hogy aprólékos hasonlataival valósággal ízekre szedje a Vittoriában rejlő fenyegetést. Felidézett képei részben a női anatómiát feltáró korabeli metszetek, orvosi illusztrációk magyarázó szövegeiből táplálkoznak (e rajzok rendeltetése egyszerre volt tudományos és pornográf), részben a nagy közös férfi-tudattalanból. A fekély kifakad, de, ahogy ezt Vittoria is jelzi, aki széllel szemben köp, annak a szél saját arcába fújja vissza köpetét. Monticelso kórképe ma is felismerhető férfikórkép, mint ahogy kiselőadásra emlékeztető szónoklatával sem csupán a bírakat és az esküszéket szólítja meg, hanem *en bloc* a férfitársadalmat, akkor is, ha e kirohanásra történetesen egy nő jelenléte indítja. Ugyanaz a rémület hatja át, mint Otto Weininger hisztérikus szónoklatát Enyedi Ildikó filmjében,<sup>335</sup> amelynek kiplakátirozott címét („Nem és jellem”) Monticelso is elirigyelhetné, és amely szintén egy katedráról elővezetett, mindenki okulására szánt kiselőadás mögé rejti a babonás irtózatot. A szexustól való szűkülő félelem tudományos ábrázatot ölt, úgy bizonyítja be, hogy a férfi aszkézisének akadályja nem a férfiban, hanem a nőben rejlik. A nő nem több koitális ösztönnél, lelke és énje nincs. A nő *semmi* (ahogy ezt a filmbeli Weininger is az arcunkba kiabálja) – mint a bomlás és a halál, mint a láthatatlan és a megnevezhetetlen, mint a nemi szervét jelölő közmegegyezéses, nyomtatott „O” betű, ami tudvalevőleg „nullát” is jelöl. Erről a *semmiről* szól *A fehér ördög* (amint ezt szerzője az olvasóknak szánt Előszóban le is szögezi: *nos haec novimus esse nihil*, vagyis „jól tudjuk, hogy mindez semmi”), és Monticelso, Weininger meg a hozzájuk hasonlók ebbe a nullamorfémába vetítik bele a maguk „festett ördögeit”. Weininger tézise egyébként 1903-ban jelent meg könyv alakban, és Európa-szerte számos kiadást ért meg. Hitler sokra tartotta, mert a nők mellett a zsidókat jelölte meg a társadalmi problémák fő okaként.

Vittoria, aki balszerencséjére nemcsak szép, hanem okos is, pontosan látja mindezt, de hiába jegyzi meg, mint Pilátusnak Krisztus, hogy az őt megbélyegző címkék vádlóinak szavai, tőlük és belőlük erednek, védekezése nem jár sikerrel. A „vezeklő szajhák otthonába” küldik, holott

<sup>335</sup> *Az én XX. századom* (1989), r. Enyedi Ildikó, 48:41–56:49

nem szajha, és nem tűnik éppen vezeklőnek. Az ítélet hallatán megállapítja, hogy az asszonyok minden ereje „pusztán a nyelvükben rejlik”, de hatalom vagy befolyás nélkül a beszéd is kudarcra ítéltetett. Monticelso és az ügyész változatos módokon igyekeztek belefojtani a szót a tárgyalás során. Latinul vezetnék a tárgyalást, hogy Vittoriát kizárják belőle, és ne válaszolhasson az ellene felhozott vádakra, de Vittoria egyrészt ért latinul, másrészt éppenséggel ő ragaszkodik az angolhoz, vagyis a nyilvánosságához; rászólnak, hogy „nyughasson”, megszólalásait női „fecsegésnek” bélyegzik, s amikor visszakérdez („A jogos védelem / bírám előtt csak szemtelen beszéd?”), tiltakozását a törvényszék gyalázásának állítják be. De nemcsak az elhallgattatás eszközeivel élnek; több ízben sugallják a jelenlévőknek, hogy ne hallgatóságként, hanem nézőkként tekintsenek Vittoriára: „tekintsetek e teremtményre!”, „lássátok meg, urak!”, „nézzétek: itt áll!” (mint az ördög jámbor képmása), Francisco korábbi szavait felidézve („figyeljük ki jól ezt a ribancot”), és előrevetítve azt, ahogyan Lodovico szólít fel majd minket a szexuális izgalomba jött Zanche tanulmányozására. Vittoria fecsegő játékbabának, magát bájosnak álcázó gyilkológépnek való beállítása *eleve* zárójelbe tesz mindent, amit mond – vagy inkább kizárja, hogy egyáltalán meghallják –, de az ismételt felszólítás, hogy mindezt valamiféle különös, egyszerre vonzó és visszatetsző látványosságként szemléljék, sürgető, rögeszmés vágyat is takar. Az emblematis kurtizán, a férfiak tekintetének keresztüzébe állított, hófehér pestis megbabonázza a szemet. A Jakab-kori bosszúdráma Zsuzsánna és a vének történetét írja meg újra és újra. Teljesen mindegy, hogy Zsuzsánna kurtizán-e vagy sem. Az esküdtszék nem a bíróságon áll fel, hanem a fürdőházban, ahol Zsuzsánna leveti a ruháit. Vagy még inkább előtte: a zavar a fejekben van, testre azért van szükség, hogy kívül helyezzük magunkon e zavart. Nem szeretünk arra gondolni, hogy a kísértés bennünk van; inkább bujakórt csinálunk belőle, ami a vágyott testet rohasztja belülről.

Az undor nem minden esetben vagy nem kizárólag elfojtott vágyakat takar. Monticelso például nem megkapni kívánja Vittoriát, hanem eltávolítani. A tudat önmagát védi, a vágy tárgya által megtámadott önképet – Vittoriát azért kell eltüntetni, mert a pusztán jelenléte megzavarja azt, amilyennek az őt vádoló férfiak látni szeretnék magukat. Weininger életművével összhangban: az erényes élet gátja nem önmagunkban rejlik, hanem abban, amit látunk – pontosabban abban, hogy irtózunk látni, de nem bírunk nem odanézni.

„A férfiak problémája nem a nő, hanem a férfiak maguk”: a pornográfia nem elsősorban a nőt csupaszítja le, hanem „a férfiak tulajdon szexualitásukkal kapcsolatos bizonytalanságát

tárja fel”.<sup>336</sup> E tekintetben *A fehér ördög* tárgyalásjelenete maga a tökéletes pornográfia. Olyan, mint egy „véget nem érő apokalipszis”.<sup>337</sup> Monticelso és a hívására felsorakozott ügyészek, jogászok és egyéb voyeurök tekintete rögeszmésen Vittoria fehér testére szegeződik. Neurotikus precizitással szedik ízekre, de a voyeur éhségét az áhított látvány soha nem csillapíthatja, megnyugvást nem hozhat; ellenkezőleg, mint Ferdinánd és Bosola esetében is, csak még kínzóbbá teszi az elhazudott zavart.

Mert a bíróság elé idézett Vittoria csakugyan káprázatos jelenség. Egyszerre fenyegető és igéző, sziporkázóan szellemes és kíméletlenül gúnyos. Fehér, mint a Heilbronni Katica az arcukat rejtő férfiak titkos törvényszéke előtt, fantáziáik és komplexusaik csöpögő, nyirkos barlangjában. Fehér, mint Catherine Tramell az *Elemi ösztön* rendőrségi kihallgatósobájában: fenyegető és kaján démon, szexuális kiszolgáltatottságát fegyverként fordítja a szorongó macsók ellen. „Gyönyörködtető szörnyek”, írja Finke a reneszánsz nőképéről,<sup>338</sup> és Vittoria csakugyan azzá válik a vádlottak padján – ahol egy idő után szinte ügyészként kezd el viselkedni. Vádlott és vádló mintha helyet cserélne; a „férfierkölc” kontra „női hűtlenség” képlete mögött egy bonyolultabb és ellentmondásosabb per sejlik föl szexusról és függetlenségről – pontosabban arról, felette állnak-e a darabban felvonultatott erényes férfiak e két fogalomnak, vagy éppen rettegnek tőlük.

A tárgyalóterem pornográf színházzá válik – minden létező értelemben, amilyenben a színháztól félni lehetett és lehet. Amalfi hercegnővel ellentétben, akinek számára „a világ untató teátrum”, s a „ráosztott szerephez semmi kedve”, *A fehér ördög* nőalakjai sokszor játszanak színházat, és kénytelenek roppant öntudatos alakításokat nyújtani. Isabella szerint válasukat „oly hitelesen kell megtartani, / mintha zsúfolt törvényszéken ezernyi fül” hallaná. És Vittoria a Red Bull közönségére utal, amikor a latinul beszélő ügyésznek felrója, hogy szavait „a hallgatóság nagyobbik fele” nem érti. Amikor a díszletről a színház „itt és most”-jára irányítja a figyelmet, nem csupán a valódi nézőkben keres szövetségest, de a többi szereplőt is az előadás részeként leplezi le: a tárgyalás nem több színjátéknál, egy koncepció pers látunk, visszás jogi szerepekkel („Egy tisztelendő kardinálisnak / nem illik ám ügyészt játszani!”) és előre eldöntött fináléval. És amikor felrobbantja ezeket a kereteket – vagyis egyetlen, kivételes pillanatban ugyanazt teszi, amit Flamineo az egész darabban –, arra szólítja

<sup>336</sup> HANSEN, „The Look of Love?”, Kindle Loc. 3857; Pamela PAUL, *Pornified: How Pornography is Transforming our Lives, Our Relationships, and Our Families* (New York: Henry Holt, 2005), 32.

<sup>337</sup> Alison SHELL, *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558–1660* (Cambridge University Press, 1999), 47.

<sup>338</sup> FINKE, „Painting Women...”, 364.

fel a Red Bull közönségét, hogy az őket körülvevő társadalom valódi problémáiról gondolkodjanak el.

A per középpontjában álló házasságtörés Monticelso szerint is „színpadra kívánczik” (újabb egyenlőségjel a szexuális kicsapongás és a „tiltott művészet” között) – de Vittoriával ellentétben, aki a hallgatóságra hivatkozik, mert azt szeretné, hogy érvei értő fülekre találjanak, a bíboros színháza a látványra épül („Tekintsenek e teremtményre!”, „Figyeljék meg ezt a kreatúrát!”). Vittoria viszont érvekkel és éles replikákkal fordítja a maga javára a tekintélyelvű látványosságot; külön-külön szólítja meg a vádlókat, a követeket és a nézőket. Amikor azt követeli, hogy a tárgyalást „az összegyűlt közönség” érdekében angolul folytassák le, nem a tárgyalóterem közönségére gondol (számukra a jogászi latin nem probléma), hanem a zsöllyére – egyetlen tanújára a közvélemény előtt. Ő maga remekül beszél latinul, amint ezt Francisco, a trükkön átlátva, a szemére is hányja (a későbbiekben például egy latin idézettel illusztrálja, hogy a herceg hozzá intézett szerelmeslevele még nem bizonyíték a bűnre). Monticelso és Vittoria a zsöllye és a kakasülő kegyeiért versengenek, és Webster – ennek tudatában – nem egyenlően osztja nekik a lapokat. Az egyik szereplő a hatalmat képviseli, a másik szemben áll a hatalommal, Webster az utóbbi javára dönt, és ezen a ponton válik *A fehér ördög* az olasz díszlet ellenére is veszélyes színházzá.

Persze nem ez az első alkalom, hogy ilyesmi történjék a színpadon. Edward Hall 16. századi angol ügyvéd és történetíró (továbbá parlamenti képviselő) *Krónikájában* aggályosan érvel amellet, hogy a királydrámák előadása során a hatalmi konvenciókat éppúgy tiszteletben kell tartani, mint a színháziakat: mert aki „kikezdi a játékot”, s ezért a színész „nem tudja eljátszani a szerepét”, az „elrontja a játék rendjét”, s így „magával sem tesz jót”.<sup>339</sup> Hiába tudja például a néző, hogy „aki a fejedelmet játssza, alkalmasint egy cipész”, ha egy „bárdolatlan ismerőse” valódi nevének nevezné (a cipészt), „miközben amaz fenségében áll”, talán maguk a színészek „törnék be a fejét, amiért a játékot elrontotta”. Márpedig Vittoria pontosan erre törekszik: arra, hogy „elrontsa a játékot”, színészként leplezze le Monticelsót, aki betanult szöveget mond (ugyanazt vágja Amalfi hercegnő a bátyja fejéhez), felhívja rá a figyelmet, hogy bíboros léte ügyeszt játszik, egyházi ember léte világi ügyekbe avatkozik, s hogy az egész látványos szcena bíróstul, követestül előre lejátszott meccs, amely mögött atavisztikus félelmek és gazdasági érdekek húzódnak. Kizökkenteni is igyekszik őt a szerepéből, feldühíteni, hogy minél nagyobb nyilvánosság előtt lepleződjék le valódi arca – s a bíboros „ribanc”-

---

<sup>339</sup> Edward HALL, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and Yorke* (London: Richard Grafton, 1548), 374.

monológjában pontosan ez a csapda zárul be. Ez a „játékrontás” veszélyes természetű: a per és *A fehér ördög* nézői egyaránt megérik, hogy a hatalmi intézmények olykor pusztá díszletek, és a pompás külsőségek velejéig rothadt korrupciót is takarhatnak. Monticelso maga is megsejti, hogy a világrend (amely őt, mint hatalommal rendelkező férfit jelöli ki) megingott; nem véletlenül tünteti el Vittoriát pillanatokon belül, gyors szükségmegoldással, a vezeklők szajhák zárdájába.

Miután megbizonyosodott róla, hogy törvényes eljárásra esélye sincs, Vittoria stratégiát vált: letérdepel a peréhez összegyűlt „bölc és tisztas” férfiak elé, vagyis vádlóitól jó érzékkel a meghívott követek felé fordul. „Porig hajolva” teszi le eléjük „szelíd és gyarló asszony-életét”, és leszögezi, hogy „a vádak hálójából” (amelyeket a firenzei hercegnek és a bíborosnak tulajdonít) csak azzal vághatja ki magát, ha mostantól „Perseusként” férfierőt és „férfias erényeket” testesít meg. Két találmány is rejlik ebben a döntésben; egyrészt észrevétlenül két csoportra osztja a jelenlévő férfiakat: a törvénszegő vádlókra (a két olasz politikai méltóság), illetve a „bölc és belátó” követekre (ők a külföldi megfigyelők), akiknek nyilván hízeleg ez a megkülönböztetés. Másrészt felmutatja ugyan a női alázatot, de előre jelzi, hogy a továbbiakban eldobja, és férfiként fog fellépni – vagyis nőtől visszatetsző módon érvelni fog az igaza mellett.

A „férfias erény” önmagában is tautológia, az angol „erény” szó (*virtue*) ugyanis a latin „férfi” (*vir*) szóból származik. A női önvédelem határátlépés. Vittoria, ahogy Amalfi hercegnő is, olyan tartományba merészkedik, ahová nem volna szabad. Isabella legfeljebb csak fohászkodhat: „bár férfi lennék, / vagy volna hatalmam legfőbb vágyam / végrehajtani” (vagyis bosszút állni Brachiano szeretőjén, amiért házasságukat tönkretette). A „férfias erény” képzele később még egyszer visszatér, amikor a haldokló Flamineo megdicséri a haldokló Vittoria bátorságát: „Méltó testvér vagy, / most újra szeretlek”, majd hozzáteszi: „Hány férfi-virtusú, / tündöklő-hírű asszony vétkezett, / csak megőrizte titkát hallgatag. / Ki rejti bűnét: szeplőtlen marad.” Szó szerint: „Azok a híres nők, akiket férfias erényeikért tisztelünk, valójában romlott életet éltek, csak hogy őket boldogabb csönd övezte; kizárólag az a nő hibátlan, aki a hibáit képes művészi elrejtetni.” Újfent azt állítaná Flamineo, hogy erényes nő nem létezik? Talán valami olyasmire gondol, hogy az erény a világ szemében férfitulajdonság, de egy bűnös nő minden további nélkül eljátszhatja ezt a szerepet, ha békében akar élni – s ezt kellett volna tennie Vittoriának is? A kettős mérce világában hazudni kell ahhoz, hogy igazunk legyen. Vittoriának a tárgyaláson a szende szűzet kellett volna eljátszania. Az önvédelem, a szellemesség, a latin nyelv ismerete férfi-privilégium. *A Nő a nőtől óvakodj* pubertásos

kamaszai szerint a túlművelt asszony veszélyes; bőven elég neveltetés, „ha egy nő csak ahhoz ért, hogy csakis a férjével feküdjön le”. Amalfi hercegnő és Vittora számára nincs jó stratégia.

\*

A szereplők közti kulturális különbségek bizarr variációként ismétlik vissza a darab férfi-női tükörrendszerét. Mulinassar hamis életrajza Othelloéból táplálkozik: áttért a kereszténységre, bámulatatos szónok, sokat utazott, Velence szolgálatában harcolt a török szultán ellen. A lelkes Flamineo (aki nem tudja, hogy Mulinassar álcája mögött Francisco rejtőzik) nem látott nála „megnyerőbb személyiséget”, nem beszélt soha „tapasztaltabb emberrel”, aki „háborúban és államügyekben” egyként járatos. Mulinassar annak a tendenciának a terméke, amit az irodalomtörténet *othellofication*-nek nevez:<sup>340</sup> a „mór” figurák újkori ábrázolása Othello mintáját követi. De a nagyszerű és bátor Mulinassar pusztá jelmez Francisco gyilkos intrikáihoz: *A fehér ördögben* Jago az, aki eljátssza, hogy ő Othello.

Az etnikai feszültség az egész darabot áthatja. Zanchét, aki mindenki megvetésének tárgya, egyszerre nevezik feketének, írnek és cigánynak (mint Shakespeare-nél Kleopátrát a pozíciójukat féltő fehér férfiak), de Brachiano is a „vad írek” bölgéséhez hasonlítja Vittoria könnyeit, amikor szerelmét felváltja a féltékenység. Francisco, mint a „barbár írek”, labdázna Brachiano fejével, úgy fizeti ki Lodovicót, mint „a lázadó íreket” levadászó fejdadásokat, s a gyilkosok lajstroma szerinte többet ér, mint az idegen követeknek ajándékozott „ír farkaskutyák”. A lázadó, megzabolázandó írekhez szexuális tartalmú képek is társulnak, mint az ír kártyásé, aki „ingét-gatyáját fölteszi egy lapra, s aztán ott marad csupaszon”, vagy az ír köpeny – önmagában is a zendülés szimbóluma –, amellyel a feketére maszkolt Francisco terítene be a mór Zanchét közös erotikus fantáziálásukban. Maga az ország a reneszánsz drámában tabu, vagy legfeljebb szitokszó: Írország a kapu, amelyen át a katolikus Európa előbb-utóbb lerohanja Angliát. Tömegével küldték a fiatal férfiakat a lázongások leverésére, ezerszám veszték oda az örök és megnyerhetetlen csatákban – alig akadt család, amely ebben a legközvetlenebb formában ne érezte volna bőrén „a katolikus fenyegetést”. Az ír vágóhíd ahhoz hasonlóan traumatizálta az angol közvéleményt, mint később az első világháború francia hadszíntere.<sup>341</sup> Websternél e sokféle aggodalom összefonódik: az írekhez, farkasokhoz, mórokhoz kapcsolódó képekben egymáshoz tapad vadság és idegenség, szexus és lázadás,

<sup>340</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 751.

<sup>341</sup> Az ír hadszíntérről bővebben: „*Not True But Useful*” S2e06, „The Changeling”, 12:34–14:10, <https://www.cheekbyjowl.com/podcast/s2-episode-6-the-changeling/>

katolicizmus és pogány barbarizmus képze. Ma már nem mindegyik asszociáció működik, de így is kiérezhető belőlük a privilegizált fehér férfi szorongása mindattól, ami kulturálisan idegen – és ebben a *másban* az „afrikai”, az „ír” vagy a „katolikus” éppúgy benne foglaltatik, mint a „nő”.

Míg a mórnak hitt Mulinassart csodálják, addig a valódi mór, Zanche az első perctől az utolsóig sértések és gúnyos tréfák céltáblája; e gyűlöletben közrejátszik, hogy nő, hogy fekete, hogy cseléd, hogy Vittoria tettetstársa. „Zanche az egymásba fonódó kulturális, faji, nemi és osztályhierarchiák legaljára kerül”,<sup>342</sup> így az ő figurája szívja föl mindazt a rasszizmust, amit a romantizált Othello-kép Mulinassarról elhárít. Az a tény, hogy Zanche szexuális vágyakat dédelget Flamineo, majd Francisco iránt, viszolygást vált ki a szereplőkből (Marcello például azért rugdalja meg, mert azzal hencegett, hogy a bátyja feleségül veszi, Cornélia pedig azzal fenyegeti, hogy ha még egyszer meglátja, elvágja a torkát) – a férfiszereplők zöme ennek ellenére a legtokéletesebb szexuális objektumként kezeli őt. Zanche státusza az európai olasz (angol) arisztokraták szemében közelebb áll az állathoz, mint a nőhöz. Ő maga a „betörnivaló kanca”, akiről Lodovico beszél. „Pokolfajzat” vagy „nöstényördög”; egy nő, akit nem kell tárgyiasítani, mert már eleve az.

A Zanchét körülengő szexuális és rasszista felhangok két ponton is a cselekmény fontos motorjává válnak. Az ötödik felvonás elején megtudjuk, hogy Flamineónak viszonya volt vagy van vele: nagyjából egyszerre szerzünk tudomást arról, hogy a titkár vonzódása már kihűlt, és arról, hogy a lány korábbi házassági ígéretével üldözi. Marcello és Cornélia e híresztelések nyomán fölpofozza, megrugdalja és halállal fenyegeti Zanchét. Flamineo megvédi őt anyjával és öccsével szemben, de a konfliktus odáig fajul, hogy megöli Marcellót. Ezek a támadások erősítik fel Flamineóban a családjával szemben régóta táplált ellenszenvet; Marcellót ugyanazzal az életképtelenséggel vádolja meg, mint korábban az anyját, hogy mindketten elszakadtak a valóságtól, és erkölcsprédikációik mögött Flamineo meglátja a tátongó ürességet. Elképzelhető, hogy Flamineo (a kifelé képviselt cinikus eltartás ellenére) valójában még mindig vonzódik Zanchéhez, de az is lehet, hogy a lányt ért igazságtalanságokban saját sérelmeire ismer. Az sem mindegy, hogy Brachiano halála után Flamineo „a levegőben lebeg”, vagyis számára nincs többé fix pont – egyedül a családja volna az, de velük elérhetetlennek tűnik a közös nevező. Ezzel a pillanatsorral kezdődik el Flamineo önismereti bolyongása,

---

<sup>342</sup> Ann Rosalind JONES, „Italians and Others: Venice and the Irish in Coryat's Crudities and The White Devil”, *Renaissance Drama*, Vol. 18 (1987): 101–119, 115.

amelynek következő stációja a gyászoló Cornélia lesz, végállomása pedig a húgával és Zanchével vívott tűzpárbaj.

Másfelől ezek a támadások (és tulajdon promiszkuitása) készítetik Zanchét arra, hogy Flamineót elhagyva a mórnak vélt, de vele ellentétben ünnepezt Mulinassarnál keressen menedéket, és a bosszú reményében elárulja neki Camillo és Isabella meggyilkolásának körülményeit. Paradox helyzet: Zanche az európaiak gyanakvása és szidalmi elől egy másik európai karjába menekül, akit egyfajta Othellónak hisz, holott egy gátlástalan olasz yuppie, aki Zanche háta mögött a társaival összeröhög a fekete pofából kivigyorgó fehér fogakon. Francisco egyrészt azért megy bele a játékba, mert szórakoztatja a körülötte táncoló berber kanca szexuális izgalmát, másrészt mert rájön, hogy kémnek használhatja a lányt Brachiano udvarában. (Emellett persze a magáévá is teheti párszor, ha már a keze ügyében van.)

Zanche váratlanul – a darab utolsó ötödében – támadó szenvedélye Júlia Bosola iránti fellángolására emlékeztet, és hasonlóképpen gyűjtja be a szikrát a nagy leszámolóhoz. Francisco utasításba adja Lodovicónak, hogy végezzen Flamineóval és Vittoriával (illetve Zanchével is, ha már ott van), de a bosszúhadjáratnak végül Lodovico és ő maga is áldozatul esik: Giovanni új világrendje rövid életű lesz, de addig sem tűri az önbíráskodást. Zanche számára nem derül ki, hogy becsapták: ő továbbra is a hamis mórba, Francisco-Mulinassarba szerelmes, aki megöleti. De mi már nem annak látjuk őt, mint a darab elején: megrugdalt fekete cselédből valódi „fekete fúriává” változott (így nevezi őt Gasparo, mielőtt megölné), ahogy az arcszíne fölött érzett szégyene is büszkeséggé vált: „Sötét bőröm sosem szerettem eddig, / de most pirulás nélkül, bátran mondhatom: / szeretlek”, jelenti be Mulinassarnak; s mielőtt végeznének vele, osztozik Vittoria és Flamineo dühödt bátorságában: „Büszke vagyok, / arcszínem a halál sem változtatja meg, / sápadtnak nem látnak sosem!” A *Titus Andronicus* Aaronja hasonlóképpen büszkélkedik arcszíne állandóságával: „A szénfekete szín szebb, mint akármí, / mert egyetlen más színt sem tűr magán”,<sup>343</sup> és nincs az az óceán, ami a „hattyú fekete lábát kifehérítené”.

A fekete ördög ráébred, hogy nem képes sem elpirulni, sem elsápadni – ellentétben a fehér ördöggel, Vittoriával, akinek arcán az egymásba játszó vörös és fehér „egyszerre és válogatás nélkül sugározza (mások szerint palástolja) szépségét, vágyát, szégyenét és félelmét”,<sup>344</sup> s akinek még az utolsó pillanatban is védekeznie kell, hogy ha holtában sápadtnak látják, „az csak a vér hiánya miatt van, nem a félelemtől”. A kerítőként és szeretőként egyaránt túlfűtött,

<sup>343</sup> SHAKESPEARE, *Titus Andronicus* IV.2, fordította TANDORI Dezső (kézirat)

<sup>344</sup> BOVILSKY, „Black Beauties”, 645.



egyszerre vad és megalázott, ösztönszerű és öntudatos Zanche az utolsó pillanatban Webster nagyobb léptékű mozaikjában is megtalálja a helyét – vagyis egyfajta válaszként szolgál arra a kérdésre, csakugyan azok vagyunk-e, akiknek látszunk, társadalmi rangunk és nemünk csakugyan egész sorsunkat meghatározza-e. Hiszen az arcokra kiülő érzelmek a férfiakat is leleplezhetik: Flamineo például „bujá borral fegyverzi fel” arcát „a szégyen és pirulás” ellen. Zanche, mint Vittoria komplementer-figurája, két felvonással később Monticelso vádjaira és szorongásaira is válaszol (ha úgy tetszik, megerősíti őket): igenis léteznek az európai férfi számára elzárt tartományok: a fekete női arc, Vittoriáéval ellentétben, olyan, mint a maszk, nem olvasható és nem interpretálható.

Voltaképp sosem derül ki, hogyan lett Zanche Flamineo szeretője. Talán a titkárnak szüksége volt egy testre, egy *akárkire*, hogy biológiai szükségleteit kielégítse, és Zanche volt kéznél, vagy mást nem kaphatott meg – a hierarchia utolsó előtti fokán állva be kell érni a hierarchia legalsó fokával. Nehéz elképzelni Flamineót sikeres férfiként, és a cselédhez nyúlás kitüntetett része az európai kultúrának. De az is lehet, hogy valódi szerelem támadt köztük (Zanche bátorságába és öntudatába bele lehet szeretni), amit Flamineo azért kezdett el leépíteni, mert rájött, hogy az úri környezet, amelybe vágyakozik, nem tűr el egy fekete cselédet szeretőként. Talán Zanche választotta Flamineót: ebben az irtózatos közegben nem lehet meglenni szövetséges nélkül.

De van még egy lehetőség. Flamineo és Zanche is Vittoria bűvöletében él; napról napra látják flörtjeit, megmerítkeznek szexuális kisugárzásában, és rengeteg munkát fektetnek abba, hogy Brachianóval összehozzák. Aztán látják őt Brachiano karjaiban. Az első felvonásban egy kárpit mögül lesik, ahogyan a herceg egy ékszert csúsztat végig Vittoria testén, és az izgalomtól suttogva fantáziálnak arról, mely tájékon állapodjon meg a herceg keze. Bizonyára a negyedik felvonásban is a kárpit mögött rejtőznek, amikor Brachiano végre birtokba veszi a vágyott testet. Ezt a jelenetet nem látjuk. De Flamineo és Zanche látja Vittoriát, mint ahogy látják őt életük minden pillanatában, és amikor Vittoriát levetkőztetik és megérintik, a két voyeur odaképzeli magát az ágyba. Mint egy középfajú pornóban: látnak, átélnek, hozzáfantáziálnak, aztán egymáshoz nyúlnak. Brachiano pusztá proxy. Ha Flamineo és Zanche a kárpit mögött leskelődve lettek szeretők, akkor mindketten Vittoriát képzelik a másik helyébe.

Elképzélhető, hogy Webster agya, ahogyan azt 1617-ben leírták róla, csakugyan „csupa koitusz”.<sup>345</sup>

<sup>345</sup> FITZGEFFREY, „Notes from Black Blackfriars” (1617), idézi MOORE, *Webster*, 33.

Vittoria és Zanche együttes ábrázolása az összes többi jelenetben is olyan, mint egy pornográf festmény. Sőt több festmény, attól függően, milyen helyzetben látjuk őket: a hercegi randevú előkészületei közben, a törvényszék előtt, vagy Lodovicóék kardjától haldokolva. Rubens *Vénusz a tükörben* című képén, amely *A fehér ördöggel* egy időben született, a ruhátlan, felékszerezett Vénusz tükörben nézi magát, fekete cselédlánya pedig – szintén ruhátlan, eltekintve a nyakában hordott gyöngysortól és fehér főkötőjétől – egyszerre gyönyörködik úrnőjében és annak tükörképében. Két meztelen felsőtest, a fekete cselédből kevesebbet látunk, Vénusz hófehér bőre és szőke hajzuhataga mellett egy ébenfekete váll és egy villogó, kéjsóvár, kaján tekintet, az elomló arisztokrata szépség mellett az izmos, kifürkészhetetlen, „animális” szépség, az európai puhaság mellett valami más, szálkás, kemény, éles, idegen. Webster Vittoriának szinte minden jelenetébe behozza Zanchét; sokáig a háttérben marad, egy érzéki tekintet a *discovery place* függőnye mögött, miközben Brachiano Vittoria ágyékánál matat, aztán fokozatosan az előtérbe lép; rasszista és szexista viccek céltáblájaként flörtöl az ál-néger és a fehér zsoldossal, izzadt édeshármasuk fantáziáját fecskendezi a szereplők és a nézők tudatába, miközben Vittoria éppen pár perce lemészárolt urát siratja a háttérben; végül kaján, dühödt nőstényördög Vittoria oldalán, vele együtt tapossa földbe a nőgyűlölő Flamineót, és gúnyolja ki a kivégzésükre felsorakozott gyilkosok aprócska egóját. Webster sokféleképpen ütközteti Vittoriát és Zanchét, de közös foglalatukkal elsősorban az érzékekre hat; akár csúfnak látták a korabeli nézők a fekete testet, akár szépnek, Zanche pusztja jelenléte önmagában is érzékibbé teszi Vittoria minden színpadon töltött pillanatát. A fehér női test még többet jelent, ha egy fekete női test társul hozzá (és viszont). *A fehér ördög* szereplői – miközben jogról, erkölcsről szónokolnak és valamiféle európai, maszkulin szupremáciáról fantáziálnak –, ahogy a nézők is, mindkét testet egyszerre látják.

\*

Ami a diskurzus „előtérét” illeti (a jogot, az erkölcsöt és a szupremáciát), nem *A fehér ördög* az egyetlen Jakab-kori darab, amelyben nőket állítanak bíróság elé. Az egy évvel korábban bemutatott *Téli rege* harmadik felvonásában Hermionét szintén házasságtöréssel vádolják, és szintén bizonyítékok nélkül, a jelenlevők tiltakozása ellenére (sőt, egy isten figyelmeztetésével szemben) ítélik el. De a *Téli regében* Leontes hirtelen támadt örülete és Hermione nyilvánvaló ártatlansága a dráma kiindulópontja. *A fehér ördögben* az ártatlan feleség (Isabella) csupán epizodista, a törvényszék elé idézett címszereplő viszont nem éppen ártatlan. A követekhez

hasonlóan kénytelenek vagyunk egyszerre gondolni azt, hogy Vittoria „korántsem feddhetetlen”, és hogy vádlója „túlságosan is rosszhiszemű”.

A *fehér ördög* után egy évvel bemutatott *VIII. Henrik* három bírósági perre épül, ebből a középső Aragóniai Katalin válópere. A kiindulópont itt is egy bíboros hatalmi manipulációja; Katalin és Buckingham félreállítása Wolsey yorki érsek saját politikai céljait szolgálja. A darab a királyról Wolsey bíborosra hárítja a felelősséget Katalin sorsáért, vagyis arra a „képtelen manőverre vállalkozik, hogy áldozatként állítsa be Katalint, anélkül, hogy Henriket Leontesként ábrázolná”.<sup>346</sup> Shakespeare és Fletcher – a *VIII. Henrik* társszerzője – ábrándozó, romantikus alkatnak festi le a királyt, s a század közepére kialakult anarchikus állapotokért a joggal visszaélő, machiavellista nagypolitikát teszi felelőssé (nem pedig Henrik közismerten erőszakos, kicsapongó természetét). Shakespeare-nél Henrik és Katalin is ártatlan. Webster-nél Vittoria és Monticelso is bűnös. Shakespeare drámája inkább politikai, mintsem színházi vállalkozás: megpróbálja elhitetni velünk, hogy Henrik merő jóhiszeműségből kérdőjelezte meg házassága érvényességét, nem pedig azért, mert öregedő feleségét egy fiatalabbra kívánta cserélni (s ennek érdekében nem habozott anarchiába lökni az országot). A két szerző közt így is mintha párbeszéd nyílna; *A fehér ördög* bírósági tárgyalását érezhetően megihlette Hermione pere, Katalin viszont Vittoriát visszhangozza, amikor a valódi nézőkre hivatkozva arra szólítja fel Wolseyt, hogy latin helyett angolul adja elő vádbeszédét, vagy arra a jogtalanságra hívja fel a figyelmét, hogy vádlója egyúttal a bírója is. Vittoriát idézi Katalin fenyegető jóslata, amely szerint „könnyeinek szikrái” idővel „lángra kapnak majd”. De ha a tárgyalótermet behálózó politikai érdek szempontjából nézzük, Webster illúziótlanabb és lényeglátóbb Shakespeare-nél. Igaz, hogy az olasz díszleteknek köszönhetően nem kell védelmébe vennie az éppen regnáló dinasztiaát. Sőt a sorok közt, észrevétlenül, támadhatja is.

Vittoria perének moralizáló szólamai mögött mindvégig ott kísért az államapparátus. Monticelso kirohanása nemcsak a vádlott szellemes ripszjtjai miatt sül el visszafelé, vagy azért, mert nőgyűlölő túlzásaival szimpátiát kelt a vádlott iránt. A vádbeszéd a világ Babiloni Kurvájaként tünteti fel Vittoriát, ez pedig a kor protestáns közbeszédében a katolikus egyház szinonimája, vagyis a bíboros a korrump egyház hivatalnokaként *önmagát* festi le a szónoklatban. Vittoria szarkasztikus megjegyzése („Ez az ügyészi hév / egy tisztelendő kardinális úrhoz / sehogy sem illik”) Webster prózában írott karakterrajzait visszhangozza, különösen a Jezsuitáról szóló szakaszt: „Égre hivatkozván az állam ügyeibe nyúl, összezavarva

<sup>346</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 686.

földet s eget”.<sup>347</sup> És ha a bíborost egész figurája és retorikája a katolicizmushoz asszociálja, úgy Vittoriát összes ellenérve (továbbá az, hogy csúfot űz az ügyvéd latinjából és tudományoskodó modorából) a gyűlölt pápista tradíciókkal szembeszegülő protestáns lázadókhöz rokonítja – különösen az angol ellenreformáció női mártírjaihoz, például Anne Askew-hoz, a néhány évtizeddel korábban eretnekként elégetett költőnőhöz.<sup>348</sup> Amikor Vittoria közvetlenül fordul „e népes társasághoz”, mindenkire, „ki ügyében összegyűlt”, a színház protestáns közönségét szólítja meg; utolsó replikája, mielőtt elvezetnék a színről („Az én személyem szentebbé avatja [a vezeklők kolostorát] / a pápa csarnokánál, s jámborabbá / a te szívednél – bár kettőnk közül / te vagy bíboros”) nyílt szembeszegülés a katolicizmus ürességet rejtő külsőségeivel, és ott cseng benne a protestáns bensőségesség eszméje.<sup>349</sup>

A nézők többsége feltehetőleg elégedetlen volt I. Jakab békülékeny egyházpolitikájával, különösen azután, hogy a francia királlyal nem sokkal a bemutató előtt végzett egy fanatikus katolikus merénylő. Határozott szerzői gesztust sejtet, hogy ebben az átpolitizált közegben Webster egy „hírhedt velencei kurtizán” szájába adja a jól ismert antipápista toposzokat. Az sem véletlen talán, hogy a jelenet elején a bíboros hangsúlyosan Velencét jelöli meg Vittoria szülőhelyeként (a forrásként szolgáló történetekben Róma vagy Gubbio volt); Velencét ugyanis nem csupán „az élvhajzás európai centrumaként és a szexuális kicsapongás fertőjeként” tartották számon, de a köztársasági eszme és a pápallenség szimbólumaként is.<sup>350</sup> A korabeli angolok Róma és Velence harcában – a polgári kormányzat és a világi ügyekbe minduntalan beavatkozni próbáló pápa szembenállásában – saját küzdelmeik tükörképét látták. 1610-ben példának okáért a király azzal vádolta meg minisztereit a szabadságjogokról – többek között a szólásszabadságról – folytatott parlamenti vita során, hogy mint a velencei hercegek, az uralkodó hatalmára törnek, a miniszterek pedig azzal vágtak vissza, hogy ők csupán „hallatni akarják a hangukat, mint Velencében”.<sup>351</sup> Amikor Vittoria a bíboros szemére hányja, hogy nem engedi őt szóhoz jutni, nem csupán egy korrupció egyházi méltósággal száll szembe (aki a későbbiekben arra használja újonnan szerzett pápai hatalmát, hogy kiátkozza őt), hanem az ügyében lefolytatott eljárás jogi furcsaságaira is rámutat: „Ha vádolóm vagy, bírám nem lehetsz”, „A jogos védelem / bírám előtt csak szemtelen beszéd?”, sőt, egyenesen azt állítja,

<sup>347</sup> WEBSTER, „A Jesuit”, in *Characters* (1614), 276, idézi LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3147.

<sup>348</sup> LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3151.

<sup>349</sup> LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3160.

<sup>350</sup> Anne M. HASELKORN, „Sin and the Politics of Penitence: Three Jacobean Adulteresses”, in *The Renaissance Englishwoman in Print*, ed. Anne M. HASELKORN and Betty TRAVITSKY, 119–136 (Amherst: University of Massachusetts Press, 1990), 124.

<sup>351</sup> David COLCLOUGH, *Freedom of Speech in Early Stuart England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 158.

vádlói „leteperték Justitiát”, hogy kedvüket töltsék rajta. Webster (aki melleleg jogot végzett, és drámaíróként sem ez az első tárgyalásjelenet a praxisában) e roppant képszerű jogi erőszaktétellel zárja a jelenetet. Az Igazság női princípium, a rajta erőszakot tevők férfiak.

Vittoria, noha távolról sem ártatlan, a polgári szabadságjogokról és a politikai hatalom túlkapasáiról szóló diskurzusban is határozottan állást foglal – sőt, Webster helyét is kijelöli ugyanebben a diskurzusban, mint ahogy a nők természetéről folytatott polémiában is. Azzal a gesztussal, hogy „a bíboros nőgyűlöletét a zsarnoksághoz társítja, Vittoria védekezését pedig a tekintélyuralmi renddel szembeni fellépéshez”, Webster kétségkívül az utóbbi mellett rakja le a voksot – vagyis burkoltan „Jakab egyre inkább autoriter rendszerével is szembehelyezkedik”. Első, társszerző nélkül írott munkájában Giovannin, a „militáns kisfiún” és az „elnyomott, de dacosan ellenszegülő nőkn” keresztül „a hatalom szélsőségesen protestáns kritikáját” fogalmazza meg.<sup>352</sup>

Mindez távolról sem jelenti azt, hogy a tárgyalásjelenetben egyházpolitikai vagy vallási álláspontok csapnának össze. Már csak azért sem, mert többen azt sugallják, köztük Swinburn is, hogy Vittoria ábrázolására döntő hatással volt a katolikus Stuart Mária pere, továbbá a skót királynő egyszerre „sekélyes és tüzes természete”, amelyben „becsvágy, önérdék, szenvedély, büntudat és szívósság” elegyét csak a „fékezhetetlen bátorság” kapcsolta össze.<sup>353</sup> Vittoriához hasonlóan Stuart Mária is gyors egymásutánban kétszer ment férjhez, őt is azzal vádolták, hogy meggyilkolta az elsőt, az ő szépségét is „elsöprőnek” írták le, hozzátéve, hogy a „szép külső” csalóka módon elfedi deviáns szexualitását és gyilkosságra való hajlamát, mintegy példázva a korabeli mondást: „a fehér ördög rosszabb, mint a fekete” (Máriához emblematisztikus öltözékként társították a fehér fátyolt). Az ő házasságtörésért és gyilkosságért indított perében is egy levelesládát mutattak be bizonyítékként, ahogy Monticelso is egy levéllel igyekszik bizonyítani Vittoria erkölcstelenségét; erre válaszolja Vittoria azt, hogy a kísértés nem bizonyítja magát a tettet.<sup>354</sup>

Vagyis nem arról van szó, hogy a tárgyaláson elhangzó érveket szintisztán politikai vagy teológiai mintákra fordíthatnánk le. Vittoria egyszerűen csak gazdagabb kulturális fogalomkészletet mozgósít, mint Monticelso (és jóval szellemesebben), az áthallásokra érzékeny közönség pedig sokkal inkább azonosulni tudott az ő érveivel, mint a bíboros

<sup>352</sup> LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3211, 3069.

<sup>353</sup> A. C. SWINBURNE, *The Age of Shakespeare* (London: Chatto and Windus, 1908), 39.

<sup>354</sup> Carol BLESSING, „The Trials of Mary Stuart: Anxious Circulation in John Webster’s Drama”, in *Justice, Women, and Power in English Renaissance Drama*, ed. Andrew MAJESKE and Emily DETMER-GOEBEL, 80–97 (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009), 86–88; HIRSCH, „The White Devil...”, Kindle Loc. 2030.

szólamaival – jóllehet az utóbbiakat szinte szó szerint ismerte a kor nőellenes pamfletjeiből. Webster, szokásához híven, igyekezett minél ellentmondásosabb színben feltüntetni, bűnös-e Vittoria vagy áldozat. De magában a perben – ahol Vittoria bűnösségénél jóval nagyobb tétet forognak kockán – nem kétséges, kinek az oldalán állít csatasorba nagyobb szabású tromfokat. *A fehér ördög* ebben a tekintetben is anti-establishment dráma. Erzsébet udvarával ellentétben a Jakab köré kiépülő hatalmi bázis kizárólag férfiakból állt, akiknek véd- és dacszövetségét a férfiloyalitás működtette egy nyíltan nőellenes kultúrában. Ennek a kultúrának a *Macbeth* nőábrázolása felelt meg. Shakespeare más pontokon is érezhetően a társulat új patrónusának kegyeire tört: Jakab a skót Banquóig származtatta vissza őseit, és közismerten érdeklődött a boszorkánytanok iránt. Lady Macbeth sokkal gazdagabb és ellentmondásosabb alak annál, mintsem hogy teljes egészében leírható legyen a nőgyűlölet sémáival, de minden lehetséges árnyalata ellenére is kényelmesen megfér az uralkodói körök világképével (sőt, valamelyest ki is szolgálja azt). Vittoria és Amalfi hercegnő ábrázolása az, ami szembemegy a mainstreammel.<sup>355</sup>

Az *Amalfi hercegnő* irtóhadjárata mögött is fölsejlenek gazdasági érdekek: az aragóniai fivérek nem kívánnak megválni a családi vagyon egyharmadától és a hozzá tartozó fejedelemségtől. De az erkölcsprédikációnak álcázott hadműveletek mindkét darabban szexuálpolitikai (még inkább szexuálpatológiai) megfontolásokat is rejtenek. A hatalommal felruházott férfiak az alájuk rendelt nők autonómiája és szaporítószervei fölötti ellenőrzésről sem kívánnak lemondani, és e tekintetben Monticelso bíboros hisztérikus teatralitása sokkal inkább az *Amalfi hercegnő* Ferdinándjával rokon, mintsem a Bíboros rideg, aszexuális hatalomtechnikájával. Ferdinánd és Monticelso hiperszexuális lények, őrzöngésük lázas és minden erővel elfojtott fantáziákat takar. A hatalmi rációt Francisco és a Bíboros szolgáltatja, és ők fogják a gyeplőt is: az egyik darabban a bíboros a herceget, a másikban a bíborosét a herceg. Pompás érdekszövetség; arra a szimbiózisra emlékeztet, amelyben I. Jakab támaszkodott a színházellenesek prűdériájára, hogy a politikailag kritikus szerzőket elhallgattassák.

Vittoria nemcsak a szexista, gyűlölködő szólamokat vagy a dilettánsan fölépített vádpontokat használja fel a maga javára; ugyanígy fordít vissza minden ellene felsorakoztatott metaforát. Vádlóit állítja be „festett ördögöknek”, „hamis árnyékoknak”, önmagát pedig áttetszőnek, megtörhetlennek, mint a drágakő, „gyémánt agya” egyedül is szilánkokká töri „e sok egybegyűrt, tudós koponya” hamis érveit. Amalfi hercegnő is gyémántbányaként festi le

<sup>355</sup> Emma SMITH, *This Is Shakespeare* (London: Penguin Books, 2019), Kindle Loc 3388-3393.

tulajdon testét, és ugyanezzel provokálja Ferdinándot is („becsesebb a gyémánt, ha több ékszerés csiszolta”). Van ebben az öntudatos képben valami fenyegető, áthatolhatatlan keménység és szemkápráztató, de csalóka ragyogás; ahogy – a bíboros vádjait visszhangozva – Brachiano is „kristályba foglalt ördög”-nek mondja később Vittoriát, amely tulajdon bűneit tükrözi vissza, úgy Ferdinánd és Bosola is csak önmagát pillantja meg a vakító tükörfelületen. Ugyanez történik Monticelsóval és a perben összegyűlt tudós férfiakkal – szorongásaikat, koholt bizonyítékaikat, a vádlókból áradó pusztító ürességet visszaveri a Vittoriából áradó kíméletlen fény.

Ahogy Vittoria távoztában megállapítja: „a sötétségben szikrázik legfényesebben a gyémánt”. Ezért kell őt sürgősen elzárni a beszédes nevű „vezeklő szajhák otthonába”. A helyszín megnyugtató módon kijelöli, érzékeink pillanatnyi zavara után minek kell őt tekintenünk.

A per tárgya a rendszer egésze, de nem nyíltan politikai (ideológiai) és nem pusztán szexuális értelemben. Minden rendszer addig üzemel, amíg az azt működtető férfiak biztonságban érzik magukat. Ebben az értelemben Vittoria (minden bűne és erénye, vakító szépsége és szellemessége mellett) nem több zavaró körülménynél. Amikor erkölcsről beszélünk, saját bizonytalanságunkat takargatjuk, az önképünkön támadt réseket. *A fehér ördögben* egy pillanatra sérülni látszik ez a férfi-önkép. Aztán a réseket befoltozzák, és minden megy tovább.

## A legkisebb királyfi

A reneszánsz drámát át- meg átszövi a lovagi eszmények kiürülése, kellékké és szólamokká silányodása. Az öreg, elhízott Falstaff London rosszhírű szegénynegyedében tengeti mindennapjait, köszvény és nemibetegség gyötri, bánatos magányát alkoholba fojtja, és elfeledett vagy sosemvolt hőstetteivel traktálja a Disznófő közönségét. A *VI. Henrik* első részében Talbot képviseli a korábbi nemzedék férfierényeit – bátorság, hűség, egyenesség, önfeláldozás –, de becsületkódexével magára marad, a megváltozott környezettel sem saját, sem az ellenség térfelén nem tud mit kezdeni. Végül maga alá gyűri a háború új arca: a cselvetés, a politikai haszonlesés, a megalkuvás, az árulás. Halála előtt segélycsapatokat hív, amelyek soha nem érkeznek meg; egy elmúlt korszak maradványa ő, idétlen Don Quijote, ő sem érti saját katonatársait (akik „a szent lovag-nevet” csak bitorolják, és „meggyalázzák e legdicsőbb rendet”),<sup>356</sup> és azok sem értik őt. A kiábrándultság másutt világgéppé tágul; a *Troilus és Cressida* elfajult és cinikus lovagi tornaként mutatja be a trójai háborút, amelynek tétje nem több egy baráti párviadalnál: a szerelmi zálog körberöhögött és kiárusított rongy, a hercegből acsargó mizantróp lesz, a hercegnő elkurvul. Shakespeare drámája másfél évvel Cervantes *Don Quijotéja* előtt született. Európa már megérezte, hogy a lovagi erények kora nosztalgia vagy nevetség tárgya egyaránt lehet – de az biztos, hogy elmúlt.

Beaumont és Fletcher 1607-es vígjátéka, *A lángoló mozsártörő lovagja* azt figurázza ki, ahogyan ez a nosztalgia beszivárog a színházba, sőt, kisajátítja a színpadot. A darab egy középosztálybeli család történeteként indul, „A londoni szatócs” címmel: egy kereskedősegéd szerelmes lesz a főnöke lányába, akit az apja egy városi ficsúrhoz akar hozzáadni. De már a prológust félbeszakítja a nézőtérrel egy valódi kereskedő, akit a színlap Polgárként tüntet fel, és elégedetlenségét fejezi ki amiatt, hogy a színházak felhagytak a hősök dicsőséges kalandjait elbeszélő darabokkal, ehelyett rendre csúfot üznek a tisztességes polgárokból. El is mondja, mit szeretne látni a színpadon: „egy fűszerest, aki csodálatra méltó dolgokat tesz a mozsártörőjével”. A társulat kénytelen engedelmeskedni, a szatócs a feleségével együtt helyet foglal a színpadon, és úgy döntenek, hogy az új darab főszerepét a szatócs segédjével, Rafe-fel játszatják el. Rafe is a színpadra vonul a nézőtérrel, kiderül róla, hogy amatőr színész, alkalmasságát bizonyítandó Shakespeare-t szaval (rosszul), és bejelenti, hogy egy kóbor lovagot szeretne alakítani; ettől kezdve felváltva zajlik „A londoni szatócs” előadása (amelyről a társulat egyelőre még nem tett le) és a nézői ízlést kiszolgáló lovagtörténet.

<sup>356</sup> William SHAKESPEARE, *VI. Henrik 1. rész*, IV/1.



A két sík néhányszor összeolvad. Rafe a polgári színmű cselekményébe is beavatkozik, a szatócsinas anyja elhagyja iszákos férjét és elsőszülött fiát, mert a férjére emlékezteti, de az erdőben bolyongván Rafe-be botlik, aki bajba jutott úrhölgynek nézi őt, és megkísérli megmenteni. A kereskedő és a felesége mondatonként kommentálja az egyes figurák szerintük helytelen ábrázolását, de alapvetően unják az egészet, és egzotikusabb kalandokat vágnak látni; ekkor egy rögtönzött fordulattal átkerülünk Moldáviába, ahol a helyi hercegekisasszony beleszeret a Kóbor Fűszeresbe (így hívják Rafe-et a darabbeli darabban). Végül, mindenféle bonyodalmak árán, „A londoni szatócs”-ot is sikerül eljátszani, Rafe pedig kap egy nagyszabású haldoklási jelenetet, amelyben – nyíllal átlótt fejjel – elmeséli, hogyan vezetett hadsereget és csatázott óriásokkal, hogyan utasította vissza a moldáv princessz szerelmét, mert ő a Zsuzsikájába szerelmes (a szomszéd londoni suszter cselédlányába), teátrálisan jajongva kiszenved, aztán – a színházi élménnyel és saját alakításával roppant elégedetten – a szatóccsal meg a feleségével együtt távozik.

Beaumont és Fletcher Don Quijote-i ihletésű darabja nem csupán metaszínházi csúcsteljesítmény, sötéten mulatságos, pirandellói játék a színpad és a valóság összemosódásáról, de végtelenül kiábrándult képet fest arról, mit vár el a londoni közönség a színháztól: közhelyekkel teli életének apoteózisát, a pizslicsaré hétköznapi magasztossá stilizálását, és a rossz ízlésű dicsőítését valami sosem volt hőskornak, amelyben a lovagi erények győzedelmeskednek, a szerelem szép és tragikus, és minden pontosan az, aminek látszik. „A londoni szatócs” két diszfunkcionális, középosztálybeli család drámájaként indul, pontosan ezért szakítja félbe a nézőtéren ülő középosztálybeli házaspár. A színház legyen megható és felemelő, ne tartson tükröt, mert azt unjuk vagy felháborítónak találjuk, és ha az önelégült, úgazdag kispolgár a nézőtéren nem azt kapja tőle, amit elvár, akkor kikényszeríti – elvégre ő fizet a jegyért, és azt képzei magáról, hogy bármit megtehet a pénzéért. A két szerző és a darabbeli társulat dörzsölt bosszút áll a kéretlen színházi szakértőkön: a lángoló mozsártörő – a fűszeresből kóbor lovaggá avansált Rafe büszkén viselt címere – a valódi közönség szemében sokkal inkább egy szifilisztől sújtott hímtagra emlékeztet, mintsem lovagi jelképre. Ebből is látszik, hogy a Jakab-kori nézők – minden színházellenes szólam ellenére – igenis tudtak nevetni magukon. *A lángoló mozsártörő lovagja* népszerű darab volt, a bemutatóját követő években többször is felújították; mindemellett századokkal megelőzi a korát, hiszen ha gátlástalan humorral is, de mégiscsak azt vizsgálja, mire való a művészet, s vajon kiknek szól. Hová pozicionálja magát a színház a valóság vizsgálata és az egyre romló nézői ízlés kielégítése között?

A *fehér ördögöt* a Queen's Servants mutatta be; ezt a társulatot eredetileg azért hozták létre, hogy a királynét és környezetét foglalkoztató társadalmi kérdésekben – például a férfiak és nők egyenrangúságát firtató vitákban – állást foglaljon. Amikor Vittoria bejelenti, hogy „férfi-virtussal” kénytelen védeni magát, „mint Perseus”, akkor feltehetőleg Ben Jonson maszkos játékára utal, amelyet Anna királyné és udvarhölgyei adtak elő szűk körben, éppen egy évvel Webster darabjának bemutatója előtt. E harcoss megszólalás a Jonson-darab amazon királynőihez rokonítja Vittoriát (őket játszották a királyné udvarhölgyei); alakjuk nyílt kihívást sugallt Jakab udvarának férfidominanciájával szemben, és félreérthetetlen nosztalgiát az Erzsébet-kor harmonikusabbnak vélt viszonyai iránt. Ben Jonson dedikált példányt ajándékozott az amazon-játékból Henriknek, a királyné fiának, akit a darabban alighanem Perseus képviselt, az erény bajnoka, aki nőktől nyerte és nők javára fordította erejét. A walesi herceg egy szűk és harcoss, protestáns frakció vezéralakja és dédelgetett kedvence volt, amelyet dühített a király békepártisága és az udvarra gyakorolt katolikus befolyás; ennek holdudvarához tartozott a királyné bizalmas környezete és számos értelmiségi, köztük *A fehér ördög* kiadója és maga Webster is. Mindannyian abban reménykedtek, hogy Henrik trónra lépésével egy tisztességesebb világ köszönt be, amely harcoss nyíltságát a lovagi erények korából meríti, és Anglia egy pánprotestáns európai szövetség élén végre szembeszáll a katolikus spanyol fenyegetéssel.<sup>357</sup>

De az ifjú trónörökösrel tizennyolc éves korában, éppen *A fehér ördög* bemutatójának évében, végzett a tífusz; halálára nemzeti gyászba borult az ország, és Heywoodtól Torneurig vagy Websterig számtalan költő és drámaíró állított emléket „a legdicsőbb királyi sarjnak”, akiből sosem lett király. Feltehetőleg a királyfi koporsójára fektetett, életnagyságú és díszbe öltöztetett képmása szolgáltatta az ihletet az *Amalfi hercegnő* viaszfiguráihoz – a temetési menet egész Londonon végigvonult.<sup>358</sup> *A fehér ördögben* pedig nem csupán Perseus említése idézi meg Henriket; a walesi herceg szolgált Giovanni modelljéül is, aki szintén egy tékozló és korrump fejedelem szépreményű és romlatlan fia.

Giovanni gyászruhába bújt, tizenéves Hamletként jelenik meg a tárgyalás után, hogy meggyilkolt anyja emlékét felidézze: „Száz éjjel is láttam virrasztani: / a párnája könny-

<sup>357</sup> Eva GRIFFITH, *A Jacobean Company and its Playhouse: The Queens's Servants at the Red Bull Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 108; Kathryn SCHWARZ, „Amazon Reflection in the Jacobean Queen's Masque”, in *Studies in English Literature 1500–1900*, 35, 2 (1995): 293–319, 296; Roberta BARKER, „Tyrants, Love, and Ladies' Eyes: The Politics of Female-Boy Alliance on the Jacobean Stage”, in *The Politics of Female Alliance in Early Modern England*, ed. by Christina LUCKYJ and Niamh J. O'LEARY, 126–145 (Lincoln: University of Nebraska Press, 2017); ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 889-906; LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3231.

<sup>358</sup> David BERGERON, „The Wax Figures in The Duchess of Malfi”, *SEL* 18, 2 (1978): 331–331.

harmattal ázott”, későbbi szavai pedig („Sokan mondták, hogy maga szoptatott. / Ha hercegné létére így nevelt, / ő is szerethetett”) arról árulkodnak, hogy olyasfajta támaszra lelt az anyai szeretetben, amelyet az őt körülvevő férfiak körében hiába keresett. Szavai Anna királyné és Henrik herceg szoros viszonyára emlékeztetnek (ami Jakabot a beszámolók szerint nem múló irritációval töltötte el), és arról árulkodnak, hogy a félig kisfiú, félig felnőtt Giovanni valami olyasmit tud megélni az őszinte érzelmek terén, „amit ezek a felnőtt férfiak rövidre zárnak magukban”;<sup>359</sup> egyenes, nyílt és kíváncsi, fájdalmát és dühét nem rejtí véka alá, de nem is kérkedik vele. Az Isabella megölését bemutató némajátékban például „csendes gyásszal” veszi tudomásul anyja halálát, míg Brachiano egy nyegle megjegyzéssel nyugtázza ugyanezt („Remek. Ezek szerint meghalt”).

Az ifjú herceg népes férfitársaság előtt teszi fel a kérdést: „Nem állhat-e meg a had élén / egy megfontolt gyerek?”, majd ő maga figurázza ki a felnőttek „megfontoltságát”: a vezérek másokat utasítgatnak lóhátról, a valódi veszélyt kerülnek, vagyis „a lova épp úgy el tudná vezetni / a hadat, mint a hadvezér maga”; ő ezzel szemben „elsőként ront majd rá a franciákra”, ha egyszer serege élére áll. Gyermekedet határozottsága éles kontrasztban áll nagybátyja machiavellista óvatosságával; Francisco nem mer háborúba fogni Brachianoval, mert annak végét „nem ő szabja ki”, inkább álruhában, egy lovagi tornán mérgezi meg ellenségét. Giovanni apja sem a bátorságáról híres; noha Monticelso a tárgyaláson Vittoria „bajnokának” nevezi, az erőviszonyok láttán sürgősen szedi a sátorfáját. Giovanni Homéroszt olvas, és arról álmodozik, hogy a hadifoglyokat váltságdíj nélkül szabadon bocsátja, a katonákat pedig minden háborús évben egy-egy gazdag özvegy kezével jutalmazza majd (ahelyett, hogy az utóbbiak vagyonát elkobozná, aztán sietve megszabadulna tőlük, ahogy Vittoriával vagy Amalfi hercegnővel teszik). Szűkre szabott jelenetei egyszerre hordozzák egy felvilágosult és művelt uralkodó ígését, ugyanakkor a figyelmeztetést, hogy mindössze egy okos és némiképp magányos kisfiút látunk, akinek gyermeki lelkesedése naivitással párosul, s akinek kezéből az első adandó alkalommal hétpróbás gazemberek csavarják majd ki a jogart.

Az ifjú herceg egy rövidke jelenetben összetalálkozik meggyilkolt apja titkárával. „Tudja Fenséged, mit mondott az egyszeri kisfiú, mikor apja mögött ült a ló farán?”, kérdezi tőle Flamineo, és rögtön meg is válaszolja: „Ha már meghaltál, apu, akkor majd én ülök a nyeregben.” Majd hízelgésre váltva folytatja töprengéseit: „Á, derék dolog ám az, mikor az ember maga ül a nyeregbe! Fölállhat a kengyelben, s jól körülnézelődhet a kerek világban. Fenséged most nyeregbe került.” Flamineo képzeletében a fiúkat az apák által gondosan

<sup>359</sup> LUCKYI, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3342.

előkészített hely várja a világban; a fiú átveszi ősei helyét, és megismétli személyiségüket: „Nagybátyja dühe már ott a szemében, / zsebkidobásban”, teszi hozzá nem sokkal később, miután az ifjú átlát a hízélgésen, és – mint apja rossz szellemét – számúzi őt az udvarból. A „jó erkölcs gyermekből embert farag”, s a „rossz erkölcs emberből barmot csinál”, állítja Francisco, de Giovanni esetében a mérleg épp az ellenkező irányba billen: a darab világában egyedül ő képviseli a lovagi és férfierényeket. „Webster antihőse, Brachiano, olyan fiút nemz, aki megkülönbözteti magát a felnőtt férfiatól, és magában hordja a lehetőséget, hogy igazságot hozzon korrupt és rendezetlen világukba.”<sup>360</sup> Az eredeti olasz források szerint a fiú nagybátyja gyámsága alá került, és a gonosztevékőn a kormányzat állt bosszút – *A fehér ördögben* viszont maga Giovanni lesz az új herceg, határozott és független cselekvő, aki börtönbe küldi és vallas alá veti a gyilkosokat (beleértve a saját nagybátyját), s a darab az ő erkölcsi imperatívuszával zárul: „Akárki vétkes, tudja meg, hogy itt / egy nádszálra sem támaszkodhatik!”

Marlowe *II. Edwardjában* az ifjú herceg, a majdani III. Edward hasonlóképpen komoly, szemlélődő kisfiúnak tőnik. Ő is egy romba dőlt házasság szemtanúja; apja nem midlife kríziséből fakadóan tart szeretőt, hanem halálosan beleszeretett egy ifjúba, aki talán csak néhány évvel idősebb a hercegnél. A király elvakult szenvedélye veszélybe sodorja az establishmentet, háborúk állnak vesztesre, az államkincstár kiürült, a királyné mellőztetése és megaláztatásai nemcsak házastársi, hanem diplomáciai válságot szőnek. Az ifjú herceg, mint az elvált szőlkő gyermekei általában, anyja szoknyája mellől, vagyis anyja nézőpontjával azonosulva nézi végig a katasztrófát. De míg Giovanni anyját megölik, addig az ifjú Edward anyja öleti meg az apját, karrierista szeretőjével az oldalán, aki arra készül, hogy a herceg gyámjaként elfoglalja a trónt. III. Edwardnak hirtelen fel kell nőnie. Apja után már anyjában sem azt látja, amit látnia kellene, védelmezőit elszakítják tőle, élete veszélyben forog. A darab végén váratlan eréllyel börtönzi be az anyakirálynőt, és szeretőjének levágott fejét demonstratív gesztussal helyezi apja koporsójára. Királyfiból néhány hónap alatt királlyá érett, dacos döntéssel azonosul új funkciójával. Ezért fog túlélni – ezért lesz nem csupán koraérett és okos, hanem célszerű király. A szőlkő árulása megedzi az embert. Giovanni az anyai szeretet nem készítette föl a világra. A műveltség és az empátia nem fog elegendőnek bizonyulni. Giovanni sorsában még akkor sem lehetünk biztosak, ha a darab végén (még) önálló cselekvőnek tőnik.

<sup>360</sup> LUCKYI, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3263.

Amikor Giovanni azt bizonygatja, hogy serege élén elsőként ront rá a franciákra, alighanem az ifjú Henrik franciák fölött aratott agincourt-i győzelmére utal. Mint ahogy az ötödik felvonás látványos viadalának pompás külsőségei és Webster által nagy műgonddal lefektetett szabályai is („előbb egy-egy pár vív, majd három, három ellen”) feltehetőleg Henrik 1610-es lovagi tornáját idézik, amely egy régmúlt hagyományt próbált új életre kelteni Jakab célirányosan politikai udvarában. Csakhogy a walesi herceg meghalt, Webster nagyszabású költeményben volt kénytelen búcsút venni bálványától, és az angolok által vezetett pánprotestáns, spanyolelles európai liga köré szőtt illúziók elenyésztek – ahogy az Erzsébet-korból ismerős lovagvilág felélesztésére tett kísérletek is. *A fehér ördögben* az impozáns és kifinomult lovagi torna káoszba torkollik; Brachianót saját, méreggel átítatott sisakja öli meg, végül – Lear királyt idéző átkozódásait követően – a sátrában megfojtják. A dörzsölt hatalomtechnikusok és a bérgyilkosok koalíciója győzedelmesekedik.

A darab állítólagos piszkozatából készült első kvartóban Giovanni kíséretében felbukkan egy fantomszereplő: „Kicsi Jaques, a mór”. A szakirodalom piszkozatnak (*foul papers*) nevezi a korai kiadások alapjául szolgáló sűgőpéldányokat, a szerzői javításokat megelőző nyomdai változatokat, végső soron mindazon szövegeket, amelyekből később egy hitelesebbnek ítélt változat is napvilágot látott. A fantomszereplők (*ghost characters*) azok a figurák, akik ezeknek a „piszkozatoknak” egy-egy utalásában vagy szerzői utasításában jelennek meg, de szövegük nincs, és a későbbi változatokból vagy maga a szerző, vagy a szerkesztői kéz gyomlálta ki őket. Ilyen fantomszereplő Shakespeare-nél Valentine, Mercutio öccse a bál vendéglistáján, vagy Innogen, Leonato felesége *A sok hűhó semmiért* első felvonásában. Amalfi hercegnő első házasságából született fia is efféle fantomszereplő lehet. A filológia rendszerint nevesített statisztáknak tekinti őket, de van néhány eset, amikor úgy vélik, egy korai, meg nem valósult szerzői elgondolás maradványai (ez utóbbi megfontolásból húzzák ki őket a modern kiadások nagy részében). *A fehér ördögben* még a kor konvenciójához képest is hemzsegek az efféle szöveg nélküli, egyszer használatos fantomszereplők, Pedro és Carlo, Christophero, Farnese vagy Guid-Antonio (Webster látható tudatossággal tervezte meg a főszereplők körül nyüzsgő udvaronc-seregletet) – de a legrejtélyesebb közülük Kicsi Jaques, akit mindössze egyszer látunk, a második felvonás első jelenetében: egy mór inas, feltehetőleg maga is gyermek, az ifjú Giovanni kíséretében.

A Giovanni mellé állított mór fiúcska a reneszánsz portréfestészet kedvelt hagyományát követi; a lovon, karddal ábrázolt fiatal arisztokraták a harcos, tettekreész protestáns identitánst

emblemizálták, mint Peregrine Bertie, Willoughby de Eresby bárójának portréján.<sup>361</sup> Az ifjú báró fehér paripán feszít, az oldalán fegyver, a háttérben alkonyat. A festmény szélén egy fekete apród álldogál, kezében koponya, a jámbor vallásosság jelképe. „Kicsi Jaques” rövidke megjelenése talán nem jelent többet annál, hogy a társulat perifériáján akadt egy statisztamunkára fogható, fekete bőrű fiú, s hogy a domesztikált mór akár a felvilágosult udvarok ékessége is lehet – mint Othello, amíg az európai fondorlatok elő nem csalják belőle a vadembert; fel nem robbanó akna, amelyről a nézők már tudják, hogy egy másik darabban, felnőtt változatában, egyszer már felrobbant. De *A fehér ördög*ben két másik mór is szerepel: Mulinassar, az ál-mór, a két lábon járó Othello-idézet (aki történetesen nem létezik, jelmeze mögött egy feketére mázolt, cinikus olasz herceg rejtőzik), és Zanche, a mindenki által megvetett, körberugdalt cselédlány, akit egyúttal szexuális segédeszközként is kezelnek, és akit éppen az előző jelenet közepén láttunk utoljára (vagyis elképzelhető, hogy ugyanaz a fiatal fekete színész játszotta, mint Jaques-ot). Látunk egy mór szolgát a bukott kurtizán oldalán, egy másikat a fejedelem ifjú örököse oldalán, és látunk egy hamis mór fejedelmet.

De az is lehet, hogy a három szerepet három különböző színész játszotta. Ebben az esetben Jaques „egy fekete fiú, aki fekete fiú” (párbeszéd és cselekvőképesség nélküli, egzotikus díszlet), Zanche „egy angol fiúszínész, aki egy fekete nőt játszik”, Mulinassar pedig „egy felnőtt angol férfiszínész, aki egy nagyhatalmú európai férfit játszik, aki fekete mórnak álcázza magát”.<sup>362</sup> Webster három irányból, megsokszorozva vizsgálja ugyanazt a képletet. Ugyanaz az embléma mást jelent a nemek és a hierarchia koordinátarendszerének különböző pontjain. Amikor Giovanni mellett látjuk Kicsi Jaques-ot, a mórt, a fiú mellett a még kisebb fiúcskát, akkor egy fiatal és felvilágosult, protestáns, fenyegetően tettekre kész uralkodó lehetőségét is látjuk. Egy olyan alternatívát, amely nemcsak Francisco, Brachiano vagy Monticelso világával áll szemben, hanem Jakab udvarával is. A jövő ígérete, amelyből Flamineo cinikus megjegyzései szerint még bármi lehet: valódi reneszánsz és egy újabb apró machiavelli.

Giovanni darabzáró szentenciájában mindenesetre egy olyan világ sejlik föl, amelyben a szavaknak jelentésük van (nem csupán „grammatikai szólamok”, ahogy Flamineo nevezi az asszonyok érveit), s a tetteknek következményeik, nem úgy, mint Bosola és a titkár kálvini univerzumában; egyetlen erkölcsi nézőpont érvényesül, és a dolgok nem több-, hanem egyértelműek. Bár ez az ígéret talán inkább csak nosztalgia, ami Giovanni egész figuráját körüllegi; vágy egy sosem volt, megragadható világ után, világos mércéssel és igazodási

<sup>361</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 889-906 és 1204-1235

<sup>362</sup> Virginia Mason VAUGHAN, *Performing Blackness on English Stages, 1500–1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 107–8.

pontokkal. Ezt a nosztalgiát azonban némiképp zárójelbe teszi, hogy amikor Giovanni a hullák fölött állva megkérdezi Lodovicótól: „Miféle hatóság jogosított fel / erre a mézárásra?“, azt a megdöbbentő választ kapja, hogy „a tiéd“. A kalóz állítása persze ferdítés, a tényleges megbízó Giovanni bátyja volt („aki véle egy“) – de máris sötét kérdőjelek gyülekeznek az ifjú herceg autoritásának egén; mintha az ő hatalma is csak egy szerep volna, konstrukció, amit Lodovico egyetlen szóval lebont, ugyanúgy, ahogy a „játékrontó“ Vittoria Monticelsóét.

A mindenkori előadásra hárul annak eldöntése, milyen világ eljövételét sugallja.

## Teológiai és rituális horror

Az *Amalfi hercegnő*höz hasonlóan *A fehér ördög* is egyensúlyt és harmóniát sugalló látványosságok köré szervezi cselekménye fordulópontjait: konklávé és lovagi torna, nyilvános per és pápai beiktatás, követek, méltóságok és celebek állandó ki- és bevonulása. De a ceremóniák mögött ezúttal is az általános üzemzavar jelei mutatkoznak. A válság nem csupán a fejedelmek és egyházi méltóságok köreit érinti; mindenhová beszivárog, ahol a régi világ formáinak kellene összetapasztaniuk az új világon támadt réseket. Ezt a darabot is áthatja Websterék szüntelen érdeklődése a katolikus egyház rítusai iránt (mint amilyen a házasság, a gyónás vagy az utolsó kenet), ám e rítusok már nem visznek minket közelebb a világ rendezettségéhez. A színpadi formák olykor hűségesen követik a szertartásrendet, máskor eltérnek tőle, variálják vagy kifordítják, néha formák sincsenek, csak a ködből villan elő egy-egy ismerősnek tetsző körvonal. Ez a szürreális sokféleség nem kényszerűségből fakad (noha vallási szertartásokat „egy az egyben” színpadra vinni nem volt megengedett, a reneszánsz drámától ugyanakkor mi sem állt távolabb, mint hogy imitálni próbálja a valóságot), inkább szándékos feszültséget igyekszik teremteni a „megnyugtatóan ismerős” és a „tökéletlen utánzat” között. Megidézi a felismerhetőt, de ugyanabban a pillanatban el is idegenít tőle.

Webster színpadi rítusaiban a freudi *Unheimlich* elve érvényesül: a „valami nem stimmel” feszélyező érzete, az a kellemetlen benyomás, hogy amit látunk, nem egyezik azzal, amit látnunk kellene.<sup>363</sup> Az *unheimlich* fogalmát az angol *uncanny*nek fordítja, a magyar Freud-szakirodalom *kísértetiesnek*, nem minden alap nélkül, noha a német és az angol kifejezés nem csupán azt jelenti, hogy valami „nyugtalanító”, „hátborzongató” vagy „rejtélyes”, de benne cseng a „kellemetlen”, „kényelmetlen” és „feszélyező” jelentéstartománya is. *Unheimlich* az, amikor a biztonságosan megszokott közegben idegen elemre bukkanunk, amit „nem tudunk hova tenni”, vagy ellenkezőleg, ismerősen megszokottra bukkanunk ott, ahol semmi keresnivalója nem volna. Az angol szaknyelv *uncanny valley*nek nevezi reakcióink egész skáláját, amit az élőlényekre emlékeztető tárgyak váltanak ki belőlünk. Ahogy a tökéletlenség csökken – vagyis az adott tárgy mindinkább emberre hasonlít –, nyugtalanságunk és undorunk annál inkább növekszik. Az *uncanny valley* lakói a kitömött állatok, a *majdnem* humanoid robotok, a japán *bunraku* bábuk vagy a virtuális színészek. Ebben a völgyben hevernek a világ összes halotti maszkjai. Az *Amalfi hercegnő*ben Ferdinánd viaszfigurái úgy néznek ki, mintha

<sup>363</sup> David COLEMAN, „Ritual Dissonance in The White Devil”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 2244.



élnének, de nem élnek; holttesteket utánoznak, de nem azok; a megszólalásig emlékeztetnek a Hercegnő családjára (ugyanazok a színészek játsszák őket), mégsem azonosak velük. A Hercegnőt megőrjíti, az önfelszámolás széléig sodorja a látvány (amit Ferdinánd „rafinált kínzásnak” nevez), mégis olyasfajta józanságra készíti, amelyre a darab egyetlen szereplője sem képes: rögzíti önmagával azonos identitását egy olyan világban, ahol semmi és senki nem az, aminek látszik.

Ilyesmit élhet át a *Kár*, hogy *kurvában* Annabella, amikor bátyja helyett „egy férfi árnyát” látja csak; érzékeli, hogy ő az, de nem meri felismerni. *Unheimlich* Hermione szobra a *Téli rege* végén: egyszerre szobor, amelyen „még nem száradt meg a festék” és doppelgänger, a halott hitves élethű mása, amely még „lélegzik”, „ereiben a vér lüktet”, „az élet melege látszik az ajkán”;<sup>364</sup> nem lehet élő, mert tizenhat éve meghalt, és nem lehet szobor, mert lélegzik; nem lehet a büntudat által termelt hallucináció, mert mások is látják, de akkor is rémületes, ha a színésznőt tizenhat évvel idősebbre maszkolták (hiszen a halottak számára nem telik az idő), és akkor is, ha huszonéves önmagaként ül vagy áll a talapzaton. A *Lady tragédiájában* egyszerre látjuk a címszereplőt bársonyba öltöztetett holttestként, arcáról festék tünteti el a hullaszt, és tulajdon kísértetként, aki tehetetlenül nézi teste piederesztálra emelését. Govianus, a vőlegény mindkét asszonyt látja, a kísértetet és a hullát is: mindkettő a Lady, és egyik sem. Hermione és a Lady szelleme egyaránt köztes lény, egyik világhoz sem tartozik, mint Euripidésznél a Hádészből megtért, néma Alkésztisz – némasága és fátyoltól körvonalait vesztett arca, akárcsak Leontest, Admétoszt is tulajdon bűnére emlékezteti; zavarba ejtő átmenet a halottaiból feltámadt hitves és *valami más* között. Már nem halott, de még nem élő. Mint Eurüdiké, aki szintén a holtak birodalmából tér vissza: az ő arca sem az már, ami volt, „a szőke nő”: már „új szüzesség burka” védi, „halotti volta csordultig” telíti, egész lény „leomlott, mint a hosszú haj”, „átadatott, mint földeknek a zápor”. Mielőtt az alvilág felé visszafordulna, Rilke Eurüdikéje nem Eurüdiké többé, hanem egyszerűen csak „valaki” – „elváltozott arcát / senki meg nem ismerte volna”.<sup>365</sup> Efféle elváltozott arcom kísértenek minket rémálmainkban, mert egyszerre ismerősek és idegenek. Kafka életműve az *unheimlich* peremén mozog. És David Lynch filmográfiája is erre az érzetre épül.

Webster világában kulcsfontosságú ez a határtartomány, a vágyott vagy elveszített személyiség elmosódott árnyai; hol halovány, hol éles visszhangja valaminek, ami már nincs. A Hercegnő távoli hangja és egy pillanatra felrémlő arca a romba dőlt kolostor előtt, amely

<sup>364</sup> William SHAKESPEARE, *A tél meséje*, ford. VÁRADY Szabolcs, in *Színház*, 40, 2 (2007), drámamelléklet, 27.

<sup>365</sup> Rainer Maria RILKE, *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész*, ford. RAB Zsuzsa, in *Rainer Maria Rilke legszebb versei* (Budapest: Európa könyvkiadó, 1994), 46–47

önmagában is a fel nem dolgozott múlt kísérteties maradványa. A büntudat és a szorongás szakadékká tágítja az „elmúlt” és a „mintha még lenne” közti rést. Othellohoz és Bosolához még mindig rimánkodik az általuk megfojtott Desdemona és a Hercegnő. Néha olyan érzésünk támad, mintha családtagjainkat Ferdinánd viaszfigurái váltották volna fel. Máskor önmagunktól idegenedünk el: én vagyok az a személy, aki cselekszik? Én fekszem be az ágyba a másik mellé, én vetem le a ruháimat, én kulcsolom imára a kezem? Kiürült, de el nem engedett rítusaink és szertartásaink ott kísértenek kérdőjelekkel átluggatott mindennapjainkban.

A színház időnként olyan dolgokat utánoz, szándékosan tökéletlenül, amely dolgoknak harmóniát kellene sugározniuk, de mivel tökéletlenül utánozza őket, diszharmónia támad bennünk. A Webster által felidézett katolikus rítusok zavarba ejtették a korabeli nézőt, és a rendezett felszín alatt futó repedésekre irányították a figyelmét. A repedéseken keresztül az egyén (Bosola, Flamineo, Isabella, a Hercegnő, Brachiano, a néző) vágyai és szorongásai szüremlenek be, és az összeomlásig feszítik a régi világrend kereteit. Az új világrend még nem született meg, vagy megszületett, de a válságos pillanatokban nem siet a segítségünkre; a régi világhoz menekülünk, de a régi világ formái szétmállanak a kezeink között.

A darabban felvonultatott nyilvános ceremóniák vagy jogi természetűek (mint Vittoria tárgyalása), vagy vallásosak (mint Monticelso beiktatása és a Brachianónak celebrált hamis rítusok). Webster számos ponton hasonlítja vagy mossa össze a kettőt: Monticelso gazemberkatalógusában egymás mellé kerülnek az ügyvédek és a papok, bírái cinizmusát látva Vittoria a „pogány szittyákhoz” apellálna „e Keresztényi Szék” helyett, s úgy általában véve a per során képviselt ájtatos máz legfőképp dörzsölt jogi machinációkat takar, amik arra irányulnak, hogy a bűnös asszony eltakarításával az államra szálljon a családi vagyon. A darabot áthálózó jogi és teológiai emblémák egy pillanatra közös foglalatban mutatkoznak a haldokló Brachiano víziójában, aki a Júdásra emlékeztető Flamineót („egy zacskó arany / mindkét kezében: úgy illeg, nehogy / nyakát kitörje”) egy ügyész társaságában látja („bársonyszegett talárban tátja száját, / s a pénzre les, hogy hull-e”).

A *fehér ördög* némajátékai idétlén, kifordított rítusok keretei közt zajlanak. A térdeplő Isabella imádkozik és „háromszor bókol” férje arc képe előtt, majd „háromszor megcsókolja”, mielőtt elalélna és meghalna; a jelenetsor eljátszik a katolikus liturgiából ismerős hármassággal, de a szentkép helyén Brachiano arcát látjuk, az imája után elhanyagolt Szűz helyén pedig az elárult és megmérgezett Isabellát. A Cornélia nyakában lógó feszületből Flamineo még gyermekként – miközben az anyja szoptatta – letört egy darabot; a felidézett kép a kettőjük közti anya-fiú viszonyban és a mindenkori nézőt Krisztushoz fűző viszonyban

is hasadást sugall. A tökéletlen feszület képe Marcello megölése előtt és után jelenik meg; egymásra kopírozódik a gyermeki vandalizmus, a bibliai testvérgyilkosság, a diszfunkcionális szentség és a diszfunkcionális család képze. A feszület még egyszer előkerül, mégpedig a haldokló Brachianónak celebrált szertartás során; csak hogy ez a rítus végképp hagymázos paródia, a szerzetesek álruhás összeesküvők, a feszület pusztá kellék, „hamisított kegytárgy”. Adott tehát két feszület, két hangsúlyos tárgy a színpadon: az egyikből letört egy darab (a valódiból, amely Cornélia számára továbbra is a hit és az egység záloga), a másik ép (arról viszont tudjuk, hogy álruhás gyilkosok színházi kelléke). A kettő viszonya fölveti a kérdést: a régi szimbólumokat elutasító „új világban” – amelyben a feszület sokáig tiltott jelképnek számított – mit jelent egyáltalán a „valódi”, a „hamisítvány”, a „kellék” vagy a „töretlen egész” fogalma?

A darab hasonlóképpen „faggatja a gyónás és a rituális bűnbánat intézményét, mint az *Amalfi hercegnő a házasságát*”.<sup>366</sup> Lodovico gyónásba csomagolja a gyilkosság tervét, hogy Monticelso szándékait kipuhatolja; Brachiano arra biztatja a bíborost, hogy a legközelebbi gyónás alkalmával fürkészsze ki Isabella titkait, és később is a gyónás formuláihoz folyamodik, amikor feleségéből megpróbálja kiszedni, mit keres Rómában: „Tán vétek nyomja lelked?” Isabella válaszában („Sok vétek nyomja. S én úgy gondolom, / minél inkább belátjuk bűneinket, / annál könnyebb az álmunk”) ott sejlik a lehetőség, hogy a bűnbánat meggyógyítja a lelket, csak hogy ezt a kor protestáns és református traktátusai erősen vitatták, és a darab is pesszimistább álláspontra helyezkedik. Ford tizenegy évvel későbbi *Kár, hogy kurvájában* ugyanez a kétség dramaturgiai szervezőelvvé válik. A dilemma a korszak egész drámairodalmat áthatja: Hamlet atyjának szelleme arról panaszkodik, hogy „bűnei virágján” érte őt a halál, hamisságaival „nem vetve számot”, „nem gyónva, kenve, nem áldozva meg” (mintha a gyónás *per se* megszabadítana minket lelkünk árnyékaitól), Claudius viszont hasztalan próbál könnyíteni a lelkiismeretén: „Szó eszme nélkül mennybe sose hat” (mintha a gyónás semmilyen körülmények között nem pótolhatná azt, ami belőlünk magunkból hiányzik). Úgy tűnik, Webster szereplői is ez utóbbi nézetre hajlanak; Francisco szerint hiába oldozza fel a herceg lelkét gyóntatója, lelke attól még „nem száll az Úrhoz”, és Vittoria rémálmának hangsúlyos mozzanata, hogy büntudata és rettegése ellenére (vagy éppen ezért) „nem bírt imádkozni”. A kétely, ha egyszer már fölmerült, kiirthatatlan – különösen, ha az eszme mellett az intézményrendszer is korrumpálódott.

---

<sup>366</sup> COLEMAN, „Ritual Dissonance...”, Kindle Loc. 2355.

John Bale 1538-as *János királya* jól szervezett besúgóhálózatként festi le a katolikus egyházat, amely keményen megtorolja, ha ellene szegülnek, „mert gyónások útján a Szentatya / minden szervezkedésről értesül”.<sup>367</sup> A *fehér ördögben* Lodovico „csupán mint bűnös, gyónásként” találja gyilkossági szándékát a bíborosnak, jó előre, mintegy bebiztosítva, hogy mondandója „örök titok marad”. A két bemutató közt nyolc évtized telt el, de az alapgondolat közös: a katolikus egyház afféle büntanya, machiavellista intrikák melegágya, amely politikai értesülések elhallgatása vagy továbbadása révén tartja fent magát; a gyónási titok arra való, hogy politikai céllal visszaéljenek vele, vagy cinkosan összekacsintva elkendőzzék vele a napnál világosabb bűnt. A darab nagyrészt igazat ad Flamineo megállapításainak: a vallásos önmegtartóztatás egyetlen eredménye, hogy „felszítja a vágyat a húsban”; a pápai konklávé legfőbb haszna, hogy így könnyebben csempészhetik ki Vittoriát a városból; Monticelso arra használja újonnan szerzett pápai felhatalmazását, hogy ellenségeit kiátkozza az egyházból; Francisco a konklávé után arról faggatja bérencét, „fölvette-e a szent sacramentumot”, hogy az eltervezett gyilkosságot végrehajtsa, s később az összeesküvők ugyanerre tesznek fogadalmat a gyilkosság előtt. Lodovico hamis szerzetesként méreggel hinti meg Brachiano sisakforgóját, a gesztus önmagában is a szenteltvíz képzetét idézi fel a nézőben, aztán Gasparóval együtt – barátcsuhában, feszülettel és gyertyával felszerelve – az utolsó kenet rítusát is valóságos rémbohózáttá változtatják. Megjelenésük és latin szövegük *szinte* előírászerű, de idézőjelbe teszi a cinikus bosszúterv, a groteszk átkozódás, a fojtóhurok, Vittoria megjelenése és menekülésszerű távozása, és főleg a Brachianót hatalmába kerítő totális, állati rettegés – egy rítus, amely a haldokló megnyugtatása helyett arra irányul, hogy félelmeit megsokszorozza. Az egész jelenetsor émelyítő átmenet egy gyilkos tréfa és egy agóniából fogant rémlátomás között.

Maga a rítus ugyanakkor hűen követi a *commendatio animae*, a haldoklót Isten kegyelmébe ajánló katolikus liturgia szertartásrendjét – a korabeli közönség feltehetően ennek paródiájaként nézte a jelenetet. A rítus arra szólítja fel a haldoklót, hogy a halál közeledtét érezve háromszor kiáltson fel: „Jesu! Jesu! Jesu!”<sup>368</sup> Az órák óta önkívületben, lázálmok közt fetregő Brachiano egy pillanatra csakugyan összegyűjti minden erejét, de nem Jézust szólítja, hanem így kiált fel: „Vittoria! Vittoria!” Ez az utolsó megszólalása a darabban; az első az volt, hogy „elvesztem, Flamineo!”, amit nem sokkal később azzal nyomatékosított Vittoriának, hogy „ha nem kellek neked, örökre elvesztem!” Brachiano az első pillanattól az utolsóig a pokol felé tart, korábban még Vittoriát is azzal vádolta, hogy „örök kárhozatba” taszította őt.

<sup>367</sup> John BALE, *Kynge Johan* (1538), idézi: COLEMAN, „Ritual Dissonance...”, Kindle Loc. 2395.

<sup>368</sup> Susan H. MCLEOD, „The Commendatio Animae and Bracciano's Death Scene in Webster's *The White Devil*,” *AN&Q*, 14 (1975): 50–52.

A haldoklás rítusának erre kijelölt pillanatában ő is saját, személyes megváltójától remél segítséget – de Brachiano *Personal Jesus*-e, Vittoria csak egy rövidke pillanatra mer bejönni a sátorba, amit áthat a haldoklás súlyos, rémisztő jelenléte, aztán iszonyodva elmenekül (ahogy Brachiano is elmenekült Vittoria tárgyalásáról); rituálisan a megváltás közelébe kerülünk, de a megváltás maga elmarad.

Az *Amalfi hercegnő* felépítménye ugyanez: az egymásba ágyazott problematikák (identitás, világkép, gazdasági és szexuális kényszer) az első három felvonásban a szereplők viszonyait és akcióit mozgatják. A negyedikben nyugtalanító szürreáliák, deformált katolikus és protestáns rítusok szivárognak át a valóság résein. Az ötödik felvonások bohózatként és haláltáncként is olvashatók, az „ideát” tomboló személyiségválság az „odaát” fokozatos elfogadásában oldódik fel. Az első szakasz dramaturgiai és vizuális tetőpontja a Miasszonyunk temploma előtti nyilvános ceremónia. A második a viaszszobrok lidérces installációjával kezdődik, az örültek tánca után a Hercegnő és Bosola közt lezajló *ars moriendi*vel zárul: kijózanító szembesítésekkel és liturgikus meg-nem-váltással. E formákat a korábbiakban részletesen elemeztük. Az utolsó pillanatokban szilánkosra tört férfi-egók zuhannak az integritásában gyűlölt és irigyelt nő után.

Brachiano és Isabella szakítása szintén nyilvános esemény – szertartásos és kimódolt, mint egy fordított esküvő, vagy még inkább „szakrális válás”. Brachiano elátkozza a papot, aki összeadta őket, formálisan megtagadja hitvesétől a csókot, majd az ágyát, kézcsókkal pecsételi meg a frigy felbontását, és a jegygyűrűjére esküszik, hogy soha többé nem hál a feleségével. Mindkettő leszögezi, hogy „válásuk mellett úgy kitart”, mintha „zsúfolt törvényszék előtt” szentesítették volna; ez bizonyos értelemben meg is történik, hiszen Isabella Francisco és a bíboros jelenlétében kénytelen visszaismételni Brachiano korábbi szavait és gesztusait, mintha a sajátjai lennének, csókostul-jegygyűrűstül, és előttük hirdeti ki, hogy férjének tett újabb esküje megmásíthatatlan. Politikai házasság volt az övék, a firenzei herceg lényegében eladta a hűgát Brachiano hercegének (ahogy Vittoriát adták el Camillónak), és a jelenet kezdetén ellentmondást nem tűrően parancsol rá vejére, hogy ha csalja is a hűgát, most mindenesetre engesztelje ki (vagyis a látszatot tartsa fenn). Csakhogy Brachiano másba szerelmes, Isabella pedig még mindig Brachianóba – kétszeresen is az érdekházasság foglya. Valósággal rimánkodik Brachianónak, hogy álljon el szándékától, végül azért vállalja magára férje esküjét, hogy közte és bátyja közt békét szerezzen. Brachiano távoztával mint az epe, úgy ömlik ki belőle a fájdalom, s a vetélytársnője iránt érzett gyűlöletét – kénytelen célszerűséggel – úgy találja az összegyűlt férfiaknak, mintha ő maga, tulajdon féltékenysége volna a válóok. Az esküvő éppúgy formális, mint a válás (az utóbbinak jogi érvénye amúgy sincs, mivel

Monticelso nem szentesíti – ezért kell végezni Isabellával), és mindkettő mögött a nagyhatalmú férfiak gazdasági érdeke húzódik. A jelenet középpontja azonban egy nő, aki kétségbeesett és megrendítő kísérletet folytat szerelme és házassága megmentéséért. Mint Websternél oly sokszor, a sűrű és felzaklató pszichológiai drámára most is újabb réteg rakódik a felidézett és kifordított formákkal, a kettő egymást mélyíti és erősíti.

Brachiano végül megszökteti és feleségül veszi Vittoriát, de később – ahogy kapcsolatuk fölé egyre inkább fellegek tornyosulnak –, erre a második esküvőre is úgy emlékezik vissza, mint valami hideg, lelelős rítusra: „Vezettél, mint az áldozati barmot, / zenével, végzetes virágfüzérrel / a vesztőhelyre!” Magát az esküvőt nem láttuk. A virágfonat képe, a zene és a tánc – a mögötte felsejlő emberáldozattal – pogány szertartás képét idézi. Ártatlan és játszi tavaszünnepe, ami rituális mézszárlásba fordul; a napfényes, turistacsalogató vidámság mögött érthetetlen, zavaros, barbár rítusok készülődnek, mint az elmúlt évtizedek „folk horrorjaiban”, a *Wicker Man*ben vagy a *Midsommar*ban. A Brachiano által felidézett kép arról árulkodik, milyenek látja most Vittoriát: a szépség álcája mögött rejtett szándékok lappanganak, ragadozó ösztönök, mintha a nő korábbi érzelmei semmi másra nem irányultak volna, mint hogy őt, a mit sem sejtő áldozatot lépre csalják – egy pillanatra egyenlőségjelet vonva a két nagy ellenfél, Brachiano és Monticelso között. A reneszánsz bosszútörténetek kedvelt húzása ez: egy ponton túl Fordnál is nyugtalanító hasonlóságok mutatkoznak Giovanni és Soranzo között, vagy Leantio és a Herceg között Middletonnál; a szorongás és a birtoklásvágy a legnagyobb antagonistákat is közös nevezőre hozza, különösen, ha férfiakra van szó. A három sorba sűrített, émelyítő szertartásban – ennyit tudunk meg Brachiano második esküvőjéről; ugyanúgy átkozza el, mint az elsőt – ott visszhangzik a korszak rítusokkal szemben tanúsított bizalmatlansága: a katolikus és az anglikán liturgia szövete felszakadozott, és mögötte fölsejlenek a középkori Anglia elfelejtett, vad és zabolátlan pogány ünnepei.

Webster persze a legkevésbé sem antikatolikus (vagy anti-akármilyen) – kíváncsisága a rituálék természetére irányul, a formákra, amelyekkel a biztonságérzetünkön támadt réseket próbáljuk betapasztani. A Jakab-kori színpadon ábrázolt olasz katolicizmus egyébként sem olasz: a korábbi generációk angol katolicizmusának emlékeit látjuk kísértetni. Megkérdőjelezésük vagy kifordításuk nem egyházkritikát vagy protestáns agitációt rejt, hanem érzékeny kíváncsiságot, amely önmagunkról és a világról alkotott képünket faggatja. Mindez az utolsó két felvonásra is érvényes, ahol ugyanez a vizsgálat az utolsó szentségekre irányul. Webstert ugyanakkor nemcsak a gyász, a halottak emlékezete és a körük szerveződő rítusok foglalkoztatják, hanem magának a halálnak az élménye, és mindazok az üdvözléssel kapcsolatos elképzelések és szorongások, amelyek a korabeli néző gondolkodását

meghatározták. Michael Neill megállapítása szerint a Jakab-kori tragédia a legfőbb művészi forma, „amelyen keresztül a kora modern Anglia újrafogalmazta a halált”.<sup>369</sup>

A korábbi nemzedékek úgy tekintettek a halottakra, mintha még élének, és ennek megfelelően kell imádkozni értük. A kálvini predesztinációba vetett hit viszont redundánssá tette a halottak lelki üdvét célzó szertartásokat (hiszen az már eleve eldőlt), a Jakab-kori protestánsokat eltiltották a megszokott temetkezési rítusoktól, az egyház azt javallotta, hogy halottaikról „minél szerényebben” emlékezzenek meg.<sup>370</sup> Csakhogy ezek az új, szerényebb formák még nem álltak készen. A *fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* színpadán egyszerre jelenik meg ez a „már nincs” és „még nincs”. Webster nézői, akiknek a szüleit, nagyszüleit még a katolikus gyakorlat szerint temették el, felkavaró és nyugtalanító vízióként tekinthettek ezekre a kevert rítusokra, amelyek a halál és a gyász természetét firtatják.

Flamineo elhúzza a színpadi dobozt – a *discovery place*-t – rejtő függönyt, hogy elénk tárja a mögötte zajló „babonás siránkozást” – újabb metaszínházi gesztus, az ateista rezonőr afféle konferansziéként vezeti föl és „leplezi le” a tablót, amelyben Cornéliát látjuk fia holttestével, Zanche és „még három asszony” társaságában. A gyilkos maga tárja elénk áldozatának siratását. Ez a kép is sokszoros embléma, egyszerre idézi fel a holtak melletti virrasztás betiltott, de a közönség emlékezetében még élénken élő hagyományait, egyfajta „házasian” intim Pietà-ábrázolás (három helyett négy Máriával), Cornélia maga fabrikálta dalocskája pedig – különösen, amikor rozmaringot nyújt át a kívülállóként odakeveredett Flamineónak – alighanem szándékosan idézi meg Ophelia dalát: Webster instrukcióban rögzíti, hogy „az örület különféle módozataiban” hangzik el.

„Webster döntése, hogy a nyilvános temetések pompája helyett a családi gyászt helyezi a jelenet középpontjába, egy olyan világról ad számot, amelyben a látványos szertartások már nem képesek választ adni a társadalom legmélyebb rezdüléseire”, írja Michel Neill. Sőt, a jelenetsor azt sugallja, hogy ezek a nyilvános szertartások „az egyes ember személyes fájdalmának erejével szemben alkalmatlannak, sőt kártékonynak mutatkoznak.”<sup>371</sup> Cornélia töredékekből összefércelt, suta és idétlen gyászszertartása (ami a szó valódi értelmében nem is rítus; abból fogant, hogy *nincsenek* alkalmas rítusok) pontosan ettől megrázó, és ezért sül el visszafelé: egyszerre ad számot a lélekben és a világban tátongó úrról, ami megfelel Flamineo saját rögeszméinek, csakhogy Flamineo előzetes várakozásaival szemben ez az ál-rítus őszinte,

<sup>369</sup> Michael NEILL, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Clarendon, 2001), 3.

<sup>370</sup> Thomas RIST, *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England* (Oxfordshire: Routledge, 2008), 5.

<sup>371</sup> NEILL, *Issues of Death*, 299.

valódi és megélt; felveti a lehetőséget, hogy igenis *van* valamiféle szentség vagy megszenvedett igazság, ami az intézményes képmutatás közepette is át- és megélhetővé teszi a legmélyebb fájdalmat – és ez a képesség belőle, a filozófus gazemberből hiányzik. Flamineónak Cornélia nyújtja azt a tükröt, amit Bosolának a Hercegnő.

E formákból és idézetekből összeszőtt, sokszoros jel ezúttal is a mélyén meghúzódó „reálszituációt” (vagy inkább „történetet”) mélyíti el. Egy cinikus fráter meg akarja magát győzni arról, hogy igaza van, be akarja bizonyítani, hogy igenis *ő* látja helyesen a világot, nem pedig *mi* (akik egy sértett és kiábrándult gyilkost látunk – mindazt, aminek *ő* nem akarja látni magát). Ezért egy képet mutat nekünk; azt várja tőlünk, nézőktől, hogy egyetértsünk vele, s ezáltal megerősítsük *őt* az igazában – csak hogy a bemutatott kép legelőször is *őt* kavarja fel. Nem azt látja, amit látni akart, hanem a valóságot, s így ez az ember a szemünk előtt rendeződik át. Tulajdonképpen ebben summázható a reneszánsz antihősök és a közönség viszonyának hatásmechanizmusa. Bosola, Lear, Macbeth, Othello, Jago mind a széthullás küszöbén áll, és ránk van szükségük ahhoz, hogy megerősítsük őket identitásukban.

Ezekben a jelenetekben Webster a metrummal és a vers-próza viszonyával is szabadon bánik, kedvvel és tudatosan borítja fel azt a kissé áporodott hagyományt, amely a verset a szenvedélyekhez vagy az emelkedett lelkiállapothoz társítja, a prózát pedig a hétköznapisághoz vagy a szatírához. Gyakran két vagy három beszélő között osztja fel a verssorokat, amelyek így megszűnnek gondolati egységet képviselni, a szereplők megszakítják vagy befejezik egymás sorait; máskor tört felsorokat tűzdel be egy-egy megszólalásba, vagy ritmusba nem illeszkedő szavakkal szakít meg egy-egy verses összecsapást, például amikor Isabella meghallja, hogy férje nem akar többé lefeküdni vele: „Soha?” – „Soha!” A haldokló Flamineo utolsó monológja versben kezdődik, amelyből az első egy tizenkét szótagosra bővített, hipermetrikus sor, a második egy hat szótagos felsor; ezután négy sornyi prózára vált, majd visszatér a szabályos metrumhoz, hogy egy rímpárral fejezze be a megszólalást.

Cornélia, miután egyik fia a szeme előtt gyilkolja meg másik fiát, szintén prózába vált a versből: átkozódva vádolja hazugsággal azokat, akik szerint Marcello halott, majd őrvjögve siratja el a fiút *ő* maga. Tükröt és tollat követel, mert állítása szerint a halott még lélegzik. Webster feltehetőleg a *Lear király* ötödik felvonásából, Cordelia siratásából vette át ezeket a képeket, ahogy talán a hektikussá váló, szinte prózává csomósodó verzeset is ennek a jelenetnek a hatására oldja valódi prózává, amelyet – ironikus módon – a közelben ácsorgó epizodisták megjegyzései törnek meg egy-egy verssorral. Aztán Cornélia tört ragad, és Flamineónak ront, de elejti a tört, és visszavált versbe, éppen azon a ponton, ahol megérzi, hogy fegyelmeznie kell magát, különben másik fiát is elveszítheti. A próza szétfeszíti a verset,



ahogy az érzelmek feszítik szét a fegyelmezett beszéd kereteit, mintha a jambus nem bírná el Cornélia nyomorúságát és dühét – a vers viszont az ügyel-bajjal kikényszerített higgadtságot szorítja keretek közé. A jelenetsor megkérdőjelezi a szenvedély és költészet viszonyáról ápolt elképzeléseket, amelyek azt állítják, hogy a vers felerősíti az érzelmek kifejezését, nem pedig gátolja azt.<sup>372</sup> Webster mindig olyan formát választ, amellyel szereplőit a lehető legrosszabb, színészeit pedig a lehető legjobb helyzetbe hozza. Egyszerre kísérletezik azokkal a versformákkal, amelyek a hétköznapi beszéd ritmusához közelítenek, és a felfokozott idegállapot vagy a széthulló elme tört ritmusával. A gondolatok cikázását, az érzelmek pusztító hullámait nem a verssorok hordozzák – a vers csak eszköz, éppúgy sűrűsödik vagy a robbanásig feszül, ahogy az idegállapot, és arra való, hogy ezt az idegállapotot sűrítse a színészen (ahelyett, hogy feloldaná a megszólalás „ézelmességében”). Metrika tekintetében Webster sokszor közelebb áll Kleisthez, mint Shakespeare-hez. Az otthonosan kiismerhető színházi környezetben a különbség meghökkentően hat. „Megszoktuk Shakespeare szövegeinek aranyló ragyogását, erre jön Webster a maga fehérén izzó soraival.”<sup>373</sup>

Cornélia hibbant dalocskájában felbukkan egy motívum – ha fia sírját nem őrzik gondosan, a kegyetlen farkas „megint kiássa” –, amely az egy évvel későbbi *Amalfi hercegnő*ben központi jelentőségűvé növekszik, és Ferdinánd lycanthropiájában teljesedik ki. Az örült herceg arról képzeleg, hogy az éjszakánként feldúlt sírokból, mint a farkas, végtagokat tulajdonít el. Cornélia elboruló tudatában a „farkas” talán Flamineót jelenti. De a többi szereplő is gyakran folyamodik ehhez a képhez. Lodovico szerint ellenségei mindaddig farkasok lesznek, míg mohóságuk nem csillapul; Vittoria gúnyosan megjegyzi a tárgyaláson, hogy védője távoztával a farkasok nyugodtabban lakmározhatnak belőle (mint a Hercegnő testéből bosszútól kielégült fivérei); Francisco karóra tűzött farkasfejekhez hasonlítja a gyilkosok és gazemberek lajstromát; Brachiano szerint az asszony a férfinak „vagy istene, vagy farkasa”; Flamineo úgy szereti Zanchét, mint a „fülönfogott farkast” (vagyis szabadulna tőle, de fél, hogy a torkának ugrik); a haldokló Brachiano a tetemén rágódó, üvöltő farkasokról fantáziál; Flamineo úgy élt a herceg udvarában, mint „szoptatós anya mellén a farkas” (azt lesve, mikor pusztíthatja el), és Giovanni kapcsán megjegyzi, hogy a farkas meg a holló „kedves, bolondos állat, míg kicsi” (felnttként tehát ugyanolyan vérszomjas ragadozó lesz belőle, mint az apja, és mint mindenki más az udvarban).

<sup>372</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 1249-1330

<sup>373</sup> Frank DUNLOP rádióinterjúja *A fehér ördög* Old Vic-beli bemutatója kapcsán, 1969. november 19, idézi GRIFFITH, „The White Devil...”, Kindle Loc. 1568.

Cornélia és Ferdinánd kényszerképzetének talán aktuálpolitikai áthallásai is voltak: a király exhumáltatta és újratemetette anyja, Stuart Mária maradványait, méghozzá éppen Erzsébet sírhelyével szemben. Az éveken át dédelgetett emlékezetprojekt szembeszállt az anglikán egyház puritán temetkezési gyakorlatával, és nyíltan politikai gesztus volt, azzal az egyértelmű céllal, hogy Mária emlékműve drágább és monumentálisabb legyen Erzsébeténél. A sok vitát kiváltó ügygel Webster és közönsége is tisztában volt.<sup>374</sup>

De a farkasok köré szőtt motívumhálók mindkét darabban sokkal inkább érzéki, mintsem politikai természetűek. Az *Amalfi hercegnő*ben a farkas-metaforák kivétel nélkül az elfojtott vagy agresszióba torkolló szexusból fakadnak. A *fehér ördög* szereplői viszont mintha magát az életet érzékelnék kietlen, jeges pusztaságként, amelyben mohó és kiéhezett farkasok marakodnak a koncert – s ezekbe a metaforákba nemcsak ellenségeiket, de önmagukat is belefoglalják.

Cornélia az ügyefogyott gyászszertartás után Zanche és a többi asszony kíséretében távozik a színpadról. Flamineo megkéri Franciscót, hogy kövesse őket, és magára marad kételyeivel. Új, ismeretlen érzés növekszik benne, amelynek „nem adhat más nevet”, mint hogy „együttérés”. Ez a felzaklatott, átrendezett idegállapot szüli a Cornélia siratását követő, hasonlóan meghökkentő képet, Brachiano kísértetének megjelenését. Flamineo elhatározására, hogy ma este végre „saroktól sarokig kitudja végzetét”, gyors válasszal szolgál a gondviselés (vagy tulajdon elgyötört elméje): megjelenik előtte Brachiano szelleme „bőr köntösben, térdnadrágban, csizmában, fején kámzsával; kezében egy cserép liliom, a virágok tövében egy koponya”.

A vízióban egymásra kopírozódik babona és vallás. A cserép liliom és a koponya – keresztbe tett lábszárcsontokkal – számos metszeten a Bűn allegorikus ábrázolása, a liliom ugyanakkor az angyali üdvözlés-festmények és a katolikus temetkezési szertartások emblematikus virágja is. És maga Brachiano is, összes különös kellékével és jelmezével, mint az *Amalfi hercegnő* Öreg Hölgye, két lábon járó *memento mori*, az egész tehát sokszoros idézet, paródia, blöddli – talán nem is a jelentésrétegek közt érdemes keresgélni, sokkal inkább arról van szó, hogyan montírozódnak össze az elkínzott elme által egymásra hányt képek és ikonok, mint egy rémálomban. Vagyis, mint a Hercegnő feltámadására eszmélő Bosola esetében, vagy akár a Macbeth tőr- és boszorkányjeleneteiben, voltaképp mindegy, hallucinációt látunk-e vagy „a puszta valóságot” (ahogy Homburg hercege mondaná); a képszerűvé tett problematika már nem választható el a főszereplő elméjében háborúzó ellentmondásoktól. Webster és

<sup>374</sup> FRAZER, HANSEN, „Introduction”, Kindle Loc. 381.

Shakespeare színpada azon az elven működik, hogy azt látjuk, amit Flamineo és Macbeth lát. Hogy mindez csakugyan ott van-e, mellékes. Annak eldöntése, hogy a szellem és a boszorkányok valóságosak-e, vagy csak a fejükben léteznek, már nem a színház terepe, hanem valami másé (aminek csak látszólag van köze a színházhoz).

Brachiano, bár a halálos ágyán fojtották meg, hálóköntösében, mégis lovaglóruhában mutatkozik, talán az az egész darabot behálózó lovaglás-metaforák visszfényeként, útra készen az üdvözülés vagy az elkárhozás felé. Maga a szellem ugyanakkor nyugtalanító módon mozdulatlan, vagy „céltalanul sétál fel-alá” (ahogy Flamineo látja), mint aki megrekedt a két világ között, vagy mint akit kiteszítettak a „csillagos magasból”; mintha a mennyország előszobájában várakozna, a purgatóriumban, de mivel nem ott van (hanem itt), a puszta jelenléte is a purgatórium hiányára utal, valamiféle tétova kiteszítottságra, ami sokkal inkább tehetetlenséget sugall, mint fenyegetést.

A titkár számtalan kérdést intéz a közreműködésével meggyilkolt Brachiano kísértetéhez, aki egyikre sem felel. A korabeli teológia egymásnak ellentmondó válaszokat kínál, vagy talán Flamineo fejében nincsenek érvényes válaszok. „Nem félek tőled! Közelebb, gyere közelebb!” „Szomorúnak tűnsz, jól megcsúfolt a halál”, „Hol laksz most? A csillagos magasban? / Vagy lenn a szörnyű tömlöcben?” „Na, nem beszélsz? / Árudd el, kérlek, mely vallás a legjobb, / mikor halni kell?” Flamineo kérdése és a szellem hallgatása az egész korszak emblémája lehetne. „Vagy mondd meg azt / – ha már tudod – hogy meddig élek én?” „Nem szólsz? Talán most is nagyúr vagy, / hogy céltalanul sétálsz föl s alá? / Beszélj!”

Flamineo és a szellem találkozása nemcsak a tizenkét évvel korábban bemutatott *Hamletet* idézi fel. A túlvilág titkait firtató gyilkos zavart és provokatív faggatózása egy négy évvel későbbi spanyol dráma fináléját is előrevetíti. Tirso de Molina *A sevillai szédelgő és a kővendég* című darabjának utolsó felvonásában a főszereplő – az első színpadi Don Juan – vacsorára invitálja az általa megölt Kormányzó szobrát. A szobor valóban megjelenik, de a jelenet végén (ez a mozzanat kimarad Molière és Mozart változataiból) újabb invitációt intéz a hidalgóhoz: saját kriptájába hívja, ahol a túlvilági árnyak baljós dalt énekelnek, és az étlapon csupa rémfilmbe illő fogás szerepel: „ecet- és epeízű bor” „holtak körme” „skorpió és vipera”. Don Juan szolgája, Sganarelle-hez hasonlóan, viccekkel igyekszik oldani rémületét, vagyis a horror és a farce itt is egymásra kopírozódik (előbb, mint Molière-nél). Az elkárhozás küszöbén álló lázadó itt végre választ kap kérdéseire: a baljós ének, amit a Kőszobor konferanszba illő felvezetései kísérnek, félreérthetlenné teszi, hogy Isten büntetése nem kerülhető el – jobb, ha a halandó ember nem kérkedik azzal, mennyi ideje van még hátra, mert egyszer minden

adósságát meg kell fizetnie. Molina Don Juanja, mielőtt még a kénköves lángok közé zuhanna – s előtte hasztalan könyörögne feloldozásért –, az utolsó pillanatban megtalálta, amit keresett.

Az első vacsorajelenetben azonban a Szobor néma és mozdulatlan, akárcsak Brachiano. És Don Juan ugyanolyan provokatív kérdésekkel igyekszik kicsikarni belőle ittléte és némasága okát, mint Flamineo: „Várom, hogy megmondd, mi vagy? / Árnyék, rémkép vagy csak látszat? / Szenvedsz ott keservesen, / vagy elégtételre vársz csak, / hogy megnyugodj végre, mondd? / Bármit kívánj, megteszem, / s erre a szavam adom! / Nem üdvözültél te sem? / Vagy Isten kegyelme éltet? / Szólj, kíváncsian hallgatlak.”<sup>375</sup>

Don Juan és Flamineo éppúgy nem kap választ a kérdéseire, ahogyan Faustus sem kap Mephistophilistól. A Don Juan- és a Faust-mítosz egy töről fakad. Egyikük a test, a másik a szellem béklyói ellen lázad egy olyan évszázadban, amely a test igényeit éppúgy korlátozta, mint az elme törekvéseit. Gendarme de Bévotte szerint éppen ezért nincsen előképük az ókorban, amely mindkét szükségletnek kedvezett. Don Juan és Faust lázadása elképzelhetetlen e nélkül a kettős kényszer nélkül: „mindkettő a kereszténységből született, hasonló okokból”.<sup>376</sup> Marlowe *Faustusa*, amelyet nem sokkal korábban – a *Hamlet* megjelenését követő évben – nyomtattak ki, arra tanít, hogy bizonyos kérdésekre nincs válasz, hiába is faggatjuk „a menny, a föld s pokol lelkét”.<sup>377</sup> A darab végén Faustus alighanem elkárhozik, de erre csak az általa és általunk látott ördögök jelenlétéből következtethetünk. A tanítványok mindössze annyit látnak, hogy dolgozószobájában (amely már a történet legelső pillanatában sem volt más, mint „a pokol”) tűz ütött ki, és tanácstalanul állják körül a „komor ravatalt”, amin Faustus elszenesedett végtagjai láthatók. A túlvilági alakokat senki más nem látta Faustuson kívül. A Harmadik Tanítvány szerint abba betegedett bele, hogy „túlságosan is magányosan élt”. Még az ördöge is magányos, Mephistophilis ugyanolyan szeparációs szorongásokkal küzd (Istentől), mint Faustus. Mindenki olyan démont idéz meg magának, amelyet érdemel. A kísérteties öregember, aki elkárhozása előtt förtelmes bűneivel szembesíti, alighanem valódi önmaga, akit hosszú idő után először pillant meg a tükörben. A szövegeik is csereszabatosak, az egyik változatban Faustus mondja az öregember mondatait, utána első szám második személyben saját magához beszél. A fiatalság illúziója eloslott. Karrier, hatalom, nők – ha meg is történt mindez, az utolsó pillanattól visszatekintve akkor is álomnak tűnik. Marlowe

<sup>375</sup> Tirso de MOLINA, *A sevillai szédelő és a kövendég*, ford. BERCZELI A. Károly, in *Klasszikus spanyol drámák I.* (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 853.

<sup>376</sup> Georges GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan* Vol. I. (Párizs: 1929), 7. Idézi: Stewart DENSLOW, „Don Juan and Faust”, in *Hispanic Review*, 10. 3 (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1942), 215-222, 217.

<sup>377</sup> MARLOWE, *Doktor Faustus*, III.1, ford. SZABÓ-STEIN Imre, in *Színház drámamelléklet*, 43. 8 (2010), 11.

befejezése magában rejti a lehetőséget, hogy soha nem volt semmiféle ördög. Faustus nem hagyta el a dolgozószobáját, vagy egyedül követte el összes bűneit. A teátrális csinnadraddát ő maga gyártja hozzá, fejben, vagy mi magunk, mert sem ő, sem mi nem bírjuk elviselni a hiányt. Az egyetlen valóság az elszenesedett, szétszórt végtagok.

Flamineo nem Faust és nem Don Juan. Kérdései és hallucinációi (amennyiben azok) nem többek egy elgyötört kis titkár agyszüleményeinél, aki a kor teológiai és ikonográfiai emblémáit öklendezi vissza. A szellemet búsnak találja. A korabeli angolban a *sad* nemcsak „szomorút” jelent, hanem a „súlyos, merev, mozdíthatatlan” is benne foglaltatik.<sup>378</sup> Flamineo talán saját tehetetlenségét vetíti az elveszetteen tébláboló kísértetre, aki hozzá hasonlóan két világ közt rekedt, és hozzá hasonlóan nincs válasza arra a kérdésre, vajon a morál és a gazemberség közti választás – vagy annak eldöntése, melyik vallásban érdemesebb meghalni – bármelyik világhoz közelebb visz-e minket; hogy van-e más világ egyáltalán, mint ez a purgatóriumi tehetetlenség, amelyben élünk, és adódhat-e számunkra bármiféle irány, vagy egyebünk sincs, csak ez a tehetetlen téblábolás.

A búskomorság, a tehetetlenség és a felajzott képzelet a *melankólia* fogalmán keresztül kapcsolódik egymáshoz. Webster a szó összes korábbi jelentésrétegét felhasználja, de majdnem mindig társít hozzá valamiféle tárgyszerű iróniát. Vittoria kérdőre vonja a bírakat, elítélnének-e egy folyót, mert „holmi melankolikus bolond” beleölte magát. Flamineo „ésszerűbb szerelemre” biztatja urát a búbanatos ömlengések helyett; a fájdalmas szonettek idétlenül csengenek Róma üzleti arisztokráciájának köreiben. A *fehér ördög* világa racionálisabb, mint az *Amalfi hercegnőé*. Amalfiban a herceg melankóliája a képzelet tébolya, a farkastermészet önkínzó téveszméje, a bérgyilkos melankóliája pedig hamleti póz, az elborult értelmiségi kedély jelmeze. Mindkét értelmezés megfelel a kor közgondolkodásának. Avicenna szerint „a melankolikus ember képzelete oly nagy erővel jeleníti meg a szomorú dolgokat, mintha azok képmása valóban ott lenne a lelkében”.<sup>379</sup> E tekintetben Ferdinánd lycanthropiája a melankólia orvosi emblémája lehetne. A testnedvek felborult aránya kikezdi a kedélyt, a túlhajtott képzelet kikezdi az ép elmét.

De Websternél egy másik, újkori értelmezés kerül a lázas képzelet mellé. Az egyetemek több feltörekvő fiatalembert termeltek ki, mint ahányan álláshoz juthattak; a túlműveltség, az előléptetés hiánya, az udvari pozícióharc körüli tehetetlen téblábolás újfajta nyugtalanságot

<sup>378</sup> Oxford English Dictionary, III.8a, 8b (<http://oed.com>), és Paul FRAZER, „Unbridled Selfhood in The White Devil – Webster’s use of Calvin and Montaigne”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), 133-154, Kindle Loc. 2897.

<sup>379</sup> idézi: Marion A. WELLS, *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 39.

szült. Bármennyire is igyekszik Méla Jaques az *Ahogy tetszik*ben érdekessé stilizálni saját, „sok alkatrészből összekevert” melankóliáját Rosalindának, a sok alkatrész közül ezt az egyet alighanem elhallgatja. Antonio szerint Bosola „rothadt mélabúja” minden erényét megmérgezi, mert „tetthiányból / tenyészik a sötét izgágaság” – Webstert ez a sötét izgágaság érdekli, ami a Flamineóhoz vagy Bosolához hasonló értelmiségi elégedetlenkedőket mások bűneinek eszközévé silányítja le. Jaques, Flamineo és Bosola rokonok. Jaques szerencsésebb helyzetben van, mert nem egy itáliai bosszútragédiában, hanem egy pasztorálban él. De a három fiatalembert hasonló nyugtalanság kapcsolja össze. Mindhárman egy-egy herceg függéséből igyekeznek szabadulni (és egyiküket sem akadályozza semmi abban, hogy megtegye), miközben pózként viselik saját outsiderségüket. Okos monológoknál azonban nemigen jutnak többre; a filozófia önmagában nem elég. Jaques-ot az alkata (vagy a műfaj) megakadályozza abban, hogy cselekvésre szánja el magát. Bosola és Flamineo megpróbálják kiverekedni magukat a függésből.

A reneszánsz portréfestészet a fiatal arisztokrata férfiakat különféle melankolikus pózokban ábrázolja, feketébe öltözve, könyveket vagy koponyákat cipelve, kertekben vagy erdőkben heverészve; ezt a póz- és fogalomkészletet idézi fel Hamlet és Jaques, de ugyanezt ismeri fel egymásban Flamineo és Lodovico, *A fehér ördög* két outsidere, amikor a törvényszék előcsarnokában szembetalálkoznak. A titkár azt kívánja a bérgyilkosnak, hogy „a melankólia istene mérgezze epéjét”, majd kölcsönös fogadalmat tesznek, hogy összeköltöznek, ruhában hálnak, míg tetvesek nem lesznek, pofákat vágva köpnek „e rongyos életre” – de a mizantropikus szólamok mögött kölcsönös vizsgálódás rejlik. Flamineo és Lodovico eljuttassa Timon és Apemantus világundorát és kivonulását, de tervüket eszük ágában sincs végrehajtani; a kedélyesen melankolikus frázisok mögött egymás szándékait próbálják kifürkészni, felmérni, mekkora veszély jelent rájuk nézve a másik függetlensége és cinizmusa. Nem véletlenül kacsint ki az erényes Marcello a nézőtérre, hogy „jól jegyezzük meg” ezt a „különös találkozást”.

A melankólia egyik korabeli értelmezése tehát a divatos társadalmi póz, ami akár lezser vagy férfias is lehet (Jaques is ezzel próbálja felkelteni Rosalinda érdeklődését). A másik a túlhajtott képzelet játéka, mint Ferdinánd lycanthropiája. *A fehér ördög*ben ez az értelmezés is két változatban jelenik meg – mégpedig a két kísértetjárásban. Francisco egy „melankolikus gondolatban” maga elé idézi Isabellát, aki meg is jelenik; a herceg rácsodálkozik „a képzelet hatalmára”, amely képes „keretbe foglalni azt is, ami nincs”; a saját maga által teremtett képmást arra használja, hogy bosszúvágyát élezze, aztán visszadobja oda, ahonnét előhúzta, a semmibe. „Kifelé az agyamból!” (*out of my brain with 't*), parancsol a self-made kísértetre, s mielőtt a bosszú kedvére valóbb eszközeihez folyamodna (egy bérgyilkos megbízása és egy

szerelemeslevél, amelyet látható élvezettel hamisít), még megállapítja, hogy a gondolat csupán „ravasz zsonglőr”; arra késztet minket, hogy „természetfelettinek tartjuk azt”, amelynek oka „közönséges, mint a betegség: / ez az én melankóliám”. Francisco, mint afféle dörzsölt machiavellista, praktikus okokból gyárt magának szellemet.

Flamineo ezzel szemben valóságnak véli Brachiano kísértetét. „Ez több a melankóliánál” – jelenti ki, Francisco korábbi ironikus megállapításának tükörképeként, és gyötrő kérdések sorát szegezi a látomásnak üdvösségről és kárhozatról, amelyekre természetesen nem kap választ, mert neki magának nincsenek válaszai. Az élők és a holtak egymás lázálmait visszhangozzák, néhány perc különbséggel jelenik meg a megölt házaspár két tagjának szelleme, Isabella (akit Francisco agya teremtett), és Brachiano (aki saját haldoklása közben hallucinált lidérces alakokat, most ő maga a hallucináció). A képzelet (gondolkodás) és a káprázatok (téveszmék) közti összefüggést Flamineo és Francisco éppoly kristálytisztán érzékeli, mint Webster. Sőt, feltehetőleg a melankóliáról szóló szakirodalmat is olvasták. Webster szereplői rendszerint művelt figurák, akik maguk is olvasták azt, amiből idéznek. De a következtetéseik nem azonosak. Francisco, mint Jago, igába hajtja a képzeletet. Flamineo, mint Othello vagy Antonio, tulajdon túlhajszolt képzeletének áldozata. Központi kérdés ez a reneszánsz drámában: ellenőrizhetjük-e saját gondolatainkat? És ha racionális döntéseket hozunk, úrrá lehetünk-e a sorson?

Mindez egy másik fogalomkörhöz visz minket közelebb, a személyiség, az integritás és az önálló akarat problematikájához. *A fehér ördög* és *az Amalfi hercegnő* negyedik-ötödik felvonásai ezt a kérdéskört vizsgálják – egy olyan univerzumban való cselekvés lehetőségeit, amelynek szabályait néhány évtizeddel korábban megváltoztatták.

## Kálvin lovai és Montaigne útvesztője (avagy Montaigne lovai és Kálvin útvesztője)

„Önismeret nélkül nincsen Istenismeret” – ezzel a mondattal kezdődik Kálvin *Institutiója*.<sup>380</sup> Webster antihősei két egymásba nyíló labirintusban bolyonganak: egyszerre próbálják összefércelni széthulló identitásukat, és egyszerre nyomoznak a Nagy Terv után.

A kor drámáiban ott kísért a gondviselésben táplált hit felbomlása. A szereplők, a nézők és a szerzők többsége elengedte már az illúziót, hogy életünk, halálunk és a túlvilág felé tartó átmenet valamiféle égi közbenjárás jegyében zajlana. Mire Webster olasz tragédiáit bemutatták, az anglikán egyház több mint húsz éve kimondatlanul is kálvinista intézmény volt. A svájci reformátor tanításai az egész hitéletet behálózták, könyvei közkézen forogtak, nem akadt színpadi szerző, aki ne olvasta volna őket. Kálvin predestináció-tana szerint Isten nem egyforma állapotra teremtett bennünket: némelyikünket kezdettől fogva örök életre, másokat örök kárhozatra rendelt. Az ember maga ugyanakkor folytonos mozgásban van, mégpedig vagy az üdvözülés, vagy a kárhozat irányába, és Webster ez a kiszámíthatatlan, sodródó, meg-megtorpanó mozgás érdekelte, amellyel a Flamineóhoz vagy Bosolához hasonló „moralista gazemberek” bukdácsolják végig az életet; ők azok, akiket az isteni elrendelés alighanem kárhozatra ítélt, s ennek mintha maguk is tudatában lennének – ennek ellenére újra meg újra megkísérlik, hogy a számukra kijelölt útról letérjenek.

E kétirányú, egész életünket átható mozgás képzete Szent Ágostontól ered, tőle vette át Kálvin, és Montaigne is sokat merített belőle. Webster drámáiban Kálvin és Montaigne nézetei is felbukkannak, sokszor konkrét idézetként, máskor különféle fénytörésekben vizsgálva. Az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* negyedik-ötödik felvonásai konkrét Montaigne-szövegek dramatizációiként is olvashatók; Paul Frazer szerint Webster mintha a szabad akarat és az autonóm személyiség kálvini és montaigne-i fogalmait ütköztetné, mindkettőt az elkerülhetetlen halál irányából szemlélve.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Az 1539-1554 közötti *Institutio*-kiadások két külön alcím alatt foglalkoznak Isten és önmagunk megismerésével, vagyis a Webster által olvasott változat ezzel a tétellel kezdődött, majd a következő passzusban azzal folytatódott, hogy „Istenismeret nélkül nincsen önismeret”. Nálunk az 1599-es kiadás terjedt el, így a magyar fordításokban összefoglaló címként szerepel, Isten és önmagunk megismeréséről. – *A fehér ördögben* felsejülő kálvini és montaigne-i allúziók fő forrása: Paul FRAZER, „Unbridled Selfhood in The White Devil – Webster’s use of Calvin and Montaigne”, in *The White Devil: A Critical Reader*, ed. Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), 133-154.

<sup>381</sup> FRAZER, „Unbridled...”, Kindle Loc. 2701. Frazer szerint Webster különösen *A gyakorlásról*, *A magányról* és a *Bölcselkedni annyi, mint megtanulni meghalni* című esszékből vett át gondolatokat *A fehér ördög* ötödik felvonásában.



Nietzsche szerint Shakespeare volt Montaigne „legjobb olvasója”.<sup>382</sup> Shakespeare csakugyan sokat merített az *Esszékből* (különösen a *Hamletben*, az *Ahogy tetszikben* és a *Lear királyban*, s a „Caliban” név is feltehetőleg Montaigne kannibáljainak anagrammája), de ezzel nem állt egyedül. Az *Esszék* 1603-ban jelent meg először angolul, John Florio fordításában, és ettől kezdve a Florio-féle Montaigne az egész reneszánsz drámairodalmat behálózta. Nem véletlenül hangzik el a *Volponéban* – némiképp rosszmájúan –, hogy „az angol írók” nem sok „szerzőtől lopnak” többet, „mint Montaigne-tól, akinek oly modern / és könnyed a vénája”<sup>383</sup> (rajta kívül még Guarinit és Aretinót említi a szöveg); de mindannyiuk közül Webster kölcsönözte belőle a legtöbbet. Leginkább az *Esszék* halál köré szőtt passzusai foglalkoztatták.

Montaigne szerint a halálról való gondolkodás szabaddá tesz minket, mert olyan önismerethez jutunk általa, amelyre másképp nem tehetünk szert. „Fosszuk meg idegenségétől, gyakoroljuk, szokjunk hozzá, máson se járjon az eszünk, mint a halálon. Minden pillanatban állítsuk képzeletünk elé megannyi legrútább alakjában”,<sup>384</sup> írja *Bölcselkedni annyi, mint megtanulni meghalni* című esszéjében. Ám e tudás nem önmagáért való: „Magamról tudom” – idézi Szent Bernátot –, „mennyre fölfoghatatlan Isten, hiszen saját létem részeit sem vagyok képes megérteni.”<sup>385</sup> Amikor saját titkainkat fürkésszük, Isten legnagyobb alkotását, az embert kutatjuk, egyik megismerése nélkül a másikhoz nem vezet út.

Kálvin szerint az emberi lélek a Paradicsomból való kiűzetés előtt az értelem és a választás képességének is birtokában volt. Ádám mindkét irányba, a jó és a rossz felé is elindulhatott volna, döntése azonban lezárta az utat. „Ha tehát Ádám akart volna, megállhatott volna, mivel bizonyára saját akaratából esett el. Oly könnyen azonban azért esett el, mivel akarata mindkét felé hajlítható volt s nem adatott neki állhatatosság a megmaradásra. Mindamellet is szabad volt a jó és rossz között való választása”, mígnem „önmagát elveszítve meg nem rontotta saját javát.”<sup>386</sup> Ádám tehát gyengének bizonyult, „elveszítette önmagát”, így a kiűzetés előtti lélek megfosztatott a szabad akarat képességétől, s ettől kezdve „minden eseményt Isten titkos tanácsa igazgat”.<sup>387</sup>

<sup>382</sup> Friedrich NIETZSCHE, „Richard Wagner Bayreuthban”, ford. BOGNÁR Bulcsú, in *Korszerűtlen elmélkedések* (Budapest: Atlantisz, 2004), 267-341, 281.

<sup>383</sup> Ben JONSON, *Volpone*, ford. VAS István, in *Angol reneszánsz drámák III.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 235.

<sup>384</sup> Michel de MONTAIGNE, „Bölcselkedni annyi, mint megtanulni meghalni”, ford. CSORDÁS Gábor, in *Esszék I.* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2013), 92-111, 98.

<sup>385</sup> MONTAIGNE, „Raymond Sebond mentsége”, in *Esszék II*, 118-314, 242.

<sup>386</sup> KÁLVIN János, *A keresztyén vallás rendszere*, 1.15.8, ford. CEGLEDI Sándor, RÁBOLD Gusztáv, Dr. ANTAL Géza, BORSOS István (Pápa: Magyar Református Egyház Kiadása, 1909), 180-181; *Insitutio*, 1.15.8, ford. BUZOGÁNY Dezső (Budapest: Kálvin János Kiadó, 2014), 146.

<sup>387</sup> Kálvin, *A keresztyén vallás...*, 1.16.2, 184.

Az üdvösség nem a mi kezünkben van, állítja Kálvin, mert az ember természeténél fogva bűnre hajlamos; megmásíthatatlan romlottságunk a kálvini krédó egyik sarkpontja. Ádám és Éva kiűzetésének pillanatában az emberiség minden reményét elveszítette arra, hogy valaha is tiszta vagy ártatlan legyen. Kálvin szerint nem üdvözülhetünk saját akaratunkból, Isten valamennyiünk üdvösségét (vagy kárhozatát) jó előre borítékolta, és e tudás csakis őrá, Istenre tartozik. A léleknek mindazonáltal Isten felé kell törekednie. Az *Institutio* 1560-as francia kiadásának előszava leszögezi, hogy a Szentírás tökéletes tanítás, amelyhez semmit nem lehet hozzátenni, olvasásához és értelmezéséhez mégis útmutatásra van szükség, hogy az ember „ne tévelyedjen el minduntalan, de maradjon biztos ösvényen”, s az útnak „azon vége felé törekedjen, amelyhez a Szentlélek irányítja őt”.<sup>388</sup> A Zsoltárok könyvéből („Szavad fáklya a lábam elé, világosság az utamon”) és az Apostolok cselekedeteiből idézve („Mert benne élünk, mozgunk, és vagyunk”)<sup>389</sup> keskeny ösvényként írja le az Istenhez vezető utat, amelyről *nem* letérni komoly erőfeszítésébe kerül a léleknek. „Ha ettől elhajlunk”, írja az 1559-es latin kiadásban, „bármi kitartó gyorsasággal iparkodunk is, mivel futásunk az úton kívül esik, soha el nem érjük a célt”, s eltévedvén Isten orcája olyanná válik számunkra, „mint valami kitalálhatatlan útvesztő” vagy „kiismerhetetlen labirintus” – így többet ér „ezen az úton botladoznunk”, „mint bármily gyorsan futni ezen az úton kívül”.<sup>390</sup>

Kálvin rendszere nem csupán a létezését magát azonosítja e folytonos, konok és elszánt *áthaladással* (fogantatásunktól a túlvilági létig, sokszor vakon botorkálva, akadályok és gátak útvesztőjében, amelyek közt mégis minden erőnkkel arra kell törekednünk, hogy a keskeny ösvényen rajta maradjunk), de azt is leszögezi, hogy mindehhez legfőbb térképünket a Szentírásban kell keresnünk: ez az egyetlen vezérlőelv, amelynek segítségével az üdvözülésre kiválasztottak eljuthatnak az örök élethez.

A megszabott útján haladó keresztény ember toposza nem új. Kálvin sokat merít a 3-4. században élt teológus, Hippói Szent Ágoston írásaiból.<sup>391</sup> *Vallomások* című önéletrajzi-teológiai elmélkedéseiben Ágoston részletesen beszámol fiatalkori tévelygéseiről, amikor is „elvadult” az érzéki kalandok „sötét dzsungelében”. „Kóborló lélekként” apostrofálja ifjúkori énjét, amely „csavargós utakon botorkált”, mindazokkal együtt, akik „nem arcukat, csak hátukat” fordítják Isten felé. „Elsodródtam tőled”, szólítja meg Teremtőjét, „messze bolyongtam (...) a te biztonságodtól, s az ínség földje lettem önmagam számára”; „te láttad

<sup>388</sup> Idézi: FRAZER, „Unbridled...”, Kindle. Loc. 2719.

<sup>389</sup> Zsolt 119,105 és ApCsel 17,28 (Szent István Társulati Biblia, 1973)

<sup>390</sup> KÁLVIN, *A keresztényen vallás...* 1.6.3, 67; *Institutio*, 1.6.3, 57.

<sup>391</sup> FRAZER nyomán: „Unbridled...”, Kindle Loc. 2790-2794.

messziről a síkos pályán elcsuszamodó és a tömérdek füstben pislákoló hitemet”, „pillantásomat te igazítod magad felé s lábamat te vonod ki a törből”.<sup>392</sup> Ágoston szavai – amelyek Kálvinhoz hasonlóan több helyütt az ószövetségi zsoltárokat és a próféták szavait parafrázálják – arról tanúskodnak, hogy bolyongásai során ő maga választotta a bűnt, mielőtt Isten tekintetét látva megtért volna.

Kálvin vitatja Ágoston szabad akaratról vallott elképzeléseit; az ő értelmezésében Ágostont csakis Isten határozott szándéka vezethette el a helyes útra. A „csavargós utakon”, „síkos pályán”, „tömérdek füstben” való „sodródás”, „bolyongás” és „kóborlás” képzele mindazonáltal az egész *Institutió*t átítatja, s ennek nyomán a 16-17. század fordulójának angol hitéletében is központi fogalom. A kor divatos traktátusai, például Arthur Dent 1601-es könyve, *Az igaz ember útmutatója a mennyek országába*, hasonlóképpen a fizikai mozgás képzeleire keresztül igazítják el az olvasót az ágostoni-kálvini tanítások megváltástani útvesztőjében. Dent könyvét, „*melynek révén minden ember tisztán láthatja, üdvözüln-e vagy elkárhozik*” (ahogy alcíme hirdeti), huszonötször nyomták újra a megjelenését követő négy évtizedben.<sup>393</sup>

Mivelhogy *A fehér ördög* szereplői katolikusok, Pádua vagy Róma szülöttei, legtöbbször eleve a pokol tüze vár, és egymásra vagy önmagukra is ennek tudatában tekintenek. Cornélia azzal szakítja félbe lánya és Brachiano légyottját, hogy „esztelen rohanásukban előttünk bukunk” (vagyis ő maga hiába él erényes életet, útja így is, úgy is a kárhozat felé visz). Ugyanakkor, mivel egy angol szerző tollából születtek, egytől egyig rögeszmésen foglalkoztatja őket az örök élet vagy kárhozat kálvini dichotómiája. A tárgyalást levezénylő Monticelso (akiből hamarosan pápa lesz) mindannyiukat a Bűnbeesés utáni világban helyezi el, amikor azzal vádolja Vittoriát, hogy „Ha még egy Édent veszthetnénk a földön, / egy ilyen ördög rácsábítana”; röviddel később – biztos, ami biztos – a kurvákat mondja a „pokoltűz legfőbb kohójának”. Ugyanezen a tárgyaláson Vittoria azt tudakolja vádlóitól: „biztosítva van már / az üdvösségetek, hogy így ítélték?” Brachiano szerint második felesége az „örök kárhozatba” taszította őt, Francisco arra áhítozik, hogy a herceg „pokolra szánt lelkét” saját teniszütőjével „suhintsa a vaksemmibe”, bosszúját beteljesítvén pedig nyugtázza, hogy Brachiano csakugyan elkárhozott, „mégpedig örökre”. Tönkrement házasságát siratva Isabella megállapítja, hogy kínjához képest „a pokol-tűz csak hóharmat”; később férje mérgezett arcképét csókolgatva pusztul el, mint aki (katolikus) bálványimádatának köszönheti bukását.

<sup>392</sup> Hippói Szent Ágoston, *Vallomások*, II.1,6,18 és IV.2,11; itt és a továbbiakban VÁROSI István és Dr. VASS József magyar, illetve Henry CHADWICK angol fordításait idézem.

<sup>393</sup> FRAZER, „Unbridled...”, Kindle Loc. 2753.

Vittoria mintha reménykedne az üdvösségben, amikor Brachiano halálos ágyánál látványos panaszáriában tör ki („sírva járulok / mankón az Úrhoz”), de nyilvánosságnak szánt szavai már csak azért is hamisan csengenek, mert magára maradván éppen ő állapítja meg: „A pokol *itt* van”. Marlowe Mephistophilise ugyanezt válaszolja Faustusnak a dolgozószobájában, amikor amaz kérdőre vonja, ha csakugyan ördög, miért nincs a pokolban: „De hát *ez* itt a pokol, és éppen ott vagyok.”<sup>394</sup>

E tárgyyszerű megállapítások nem csupán arra utalnak, hogy az elme már itt, a Földön képes örök poklot termelni önmaga köré, hanem azt a lehetőséget is felvetik, hogy a Jakab-kori dráma szereplőinek közege kezdettől fogva, elkerülhetetlenül és megmásíthatatlanul a szüntelen kárhozát; még akkor is, ha Vittoria „ezt az embereknek szánt világot” hagyja el „azért a másikért, ami az ördögé”. Brachiano története folytonos zuhanás a magasból a mélybe. Az egyetlen kivétel az ifjú Giovanni, aki szerint a vétkesek úgy fogják megízlelni a földi igazságszolgáltatást, ahogyan ő maga reménykedik a mennyben. Utolsó megszólalásával arra inti a bűnösöket, hogy a mankókat, amelyekre „sötét tetteik” támaszkodnak, „gyöngé nából” fonták csupán – hogy jótetteinket erősebb anyagból gyúrták-e, arról nem ejt szót.

A kiűzetés, mint létállapot, a darab *par excellence* gonosztevőjében ölt testet, akit már a szereplőlista is így tüntet fel: „Lodovico, itáliai gróf, elbukott” (*decayed*, ebben benne cseng az is, hogy „romlott”, „rothadt”, „szétbomlott”, „deklasszálódott” vagy „romba dőlt”). Lodovico első szava a színpadon egy felkiáltásnak is beillő kérdés: „Száműzve?!” (*banished*), ami egyben a darab első megszólalása; e plasztikus és roppant hatásos felütésben egyszerre visszhangzik a rangjából kibukott arisztokrata méltatlankodása és a nagy, közös bukás létélménye. Ellenségei szemében a gróf „hulló meteor”, amely „szétporlad, ha a föld kifut alóla”. Barátai szerint a „végzete jogos”, hiszen az „ocsmány tivornyák minden stációját végigzarándokolta”. Monticelso „mocskos fekete felleg”-nek nevezi, aki azt hiszi magáról, „csúszkálhat a vérben / anélkül, hogy pecsét fröccsenne rá”, s ahogy megszólítja – „nyomorult teremtmény”, „szerencsétlen fajzat”, kit „gaztettre formáltak” –, mintha egy bűnben megátalkodott páriához beszélne, akit már születése pillanatában is a bűnre szántak, s nem is válhatna belőle egyéb, mint mások sötét „szándékának legfőbb eszköze” – például Franciscóé.

Ami magát Lodovicót illeti, ő többször is igyekszik eltántorítani megbízóját a közös bosszútól: mint mondja, ő maga már amúgy is lefelé tart, semmi szükség rá, hogy „hitelezői is vele bukjanak”. Ugyanezt fogalmazza meg Antonio az *Amalfi hercegnőben*, amikor Delio

<sup>394</sup> Christopher MARLOWE, *Doctor Faustus*, I.3, ed. David A. MALE (London: Macmillan Education Ltd, 1985), 63.

megpróbálja őt lebeszélni arról, hogy legfőbb ellensége házába lépjen: „Jobb egyszer bukni, mint örökké zuhanni.” Antonio Montaigne-t fogalmazza át: „Nincs az a gyáva ember, aki nem akarna inkább egyszer elesni, mint örökké ingadozni.”<sup>395</sup> De Antonio esetében ez a szorongó, dönteni képtelen ember krédója, Lodovico viszont megállás nélkül döntéseket hoz: még lejjebb, még lejjebb, még lejjebb.

Van ebben a bukásra predesztináltságban valami luciferi, bár Websternél sokkal inkább a tehetetlenségi erő felelős az örök zuhanásért, mintsem az intellektuális tettvágy. „Ha valakit egyszer a kútba löknek, / mindegy, ki nyúl hozzá. Önsúlya az, / mely a kút fenekére húzza”, állapítja meg az *Amalfi hercegnő* egyik zarándoka, aki afféle turistalátványosságként kommentálja végig a Hercegnő családjának száműzését. Webster ezt is Montaigne-től kölcsönözte: „Ha már a szakadékban vagy, nem számít, mi indított el, mindig eljutsz a legaljáig: a zuhanás önmagát sietteti, hajtja és sürgeti.”<sup>396</sup> Bosola e tekintetben rokon lélek Lodovicóval: kezdettől fogva a gazembert látják benne, anélkül, hogy ő maga bármit is tenne ennek érdekében; igaz, egy darabig ellene sem nagyon tesz semmit, s amikor végül igen, azzal csak még mélyebbre kavarja magát az örvényben. Bosola mélyen együttérzett volna Frankenstein kreatúrájával, ha számos olvasmányai között Mary Shelley is szerepelhetett volna; a több emberből összevarrt, saját identitását kereső szörny, akinek esélye sem adatott az erényes életre, az eredendően bűnös, örök kóborlásra ítélt pária, aki hiába szeretne jó ember lenni, még a végtagjait is gyilkosokból fércelték össze (így ő maga is gyilkossá válik, miközben még csak nem is ember), vagyis a Teremtmény, akit Bosola és társai egyszerre azonosítottak volna önmagukkal és Isten összes elveszett teremtményével, nem is jöhetett volna máshonnan, mint ebből a kálvini gyökerű, angolszász kultúrkörből.

A mindenünnen kivetett és bukásra ítélt Lodovico köré szerveződő hasonlatok Kálvin gyakori metaforáját ismétlik: az ember vakon tévelyeg. A gróf korábbi, feslett életmódjáról szóló híradások Szent Ágostont idézik fel, a szerző ifjúkori kicsapongásait a *Vallomásokból*: „Meglazultak rajtam a mulatságra való kedv gyepelői”, „semmi sem fogott vissza, zabolátlanul oldódtam föl a legzüllöttebb hajlamokban”, Isten arcának fényét mindeközben „sűrű köd zárta el tőlem”.<sup>397</sup> Ágoston zablá- és gyepelőhasonlatai viszont Platón *Phaidroszát* visszhangozzák, amely kettős fogatként írja le az emberi lelket: szárnyas lovaink egyike „szép és derék fajtából való”, a másik „ellenkező fajtából és ellenkező hajlamú”; „nehéz hát és bajos itt nálunk a

<sup>395</sup> MONTAIGNE, „Arról, hogy életünk árán szabadulunk meg vágyainktól”, in *Esszék I*, 250-251, 251.

<sup>396</sup> MONTAIGNE, „A haragról”, in *Esszék II*, 437-444, 444.

<sup>397</sup> Hippói Szent Ágoston, *Vallomások*, II.8

gyeplő kezelése”.<sup>398</sup> Aki nem rendelkezik az istenek tökéletességével (vagyis ember), abban keveredik a tiszta és az elfajzott tenyésztés; hogy lelkünket helyes irányba kormányozhassuk, féken kell tartanunk az eléje befogott, ellentétes irányokba vágató lovakat. Ágoston zabolátlan, züllött, gyeplőjét vesztett ifjúkori önmagáról írott sorai Kálvint vetítik előre, aki hasonló fogalmakkal illeti a kicsapongó, romlott életet: fékevesztett érzékiség, iránytalan vágta, vak hányódás.

A meteorként „aláhulló” Lodovicóhoz képest, aki Francisco bosszújának puszta eszköze, Flamineo a saját maga által kijelölt pályán mozog. Látszólag fittyet hány a gondviselésre, bár gyakran szapulja a „végzetet” és a „balszerencsét”, mely úgy zúdul rá, mint „halottkémre a munka” (elfelejti, hogy ehhez főleg ő szolgáltatja a testeket). De öccse megölése után már ő sem törölheti le magáról a kárhozat bélyegét: „Osztályrészü l te azt kapod csupán, / amit Káin a gyilkosság után”, veti oda neki Vittoria dicsérő szavak vagy jutalom helyett, és nem sokkal később ő maga is az örök száműzött, „bújdosó és kóborló”<sup>399</sup> Káinnal azonosítja magát: „Az én kezem már vérrel szennyezett”.

Macbethéknek fontos, hogy hősnek vagy áldozatnak lássuk őket, Méla Jaques érdekesnek szeretné feltüntetni magát. Flamineo abba fektet komoly munkát, hogy elhitesse velünk (és magával), lépéseinek irányát ő maga szabja meg. Húga prostituálásával „ösvényt vágott”, hogy mindkettejük „útját egyengesse” (nem pedig sértett ambícióinak engedelmeskedett), és kihívja maga ellen a sorsot: „Elébe megyek hát végzetemnek, / pusztítson el, ha tud!” Gasparónak, aki karddal fenyegetve szólítja fel, hogy ajánlja magát az Úrnak, azzal vág vissza, hogy „saját kezűleg viszi el az ajánlást” (ez is szó szerinti átvétel Montaigne-tól).<sup>400</sup> Csakhogy minden hengegése és önmagához fűzött lábjegyzete ellenére is muszáj belátnia, gondosan eltervezett lépései az elkerülhetetlen bukás felé sodorják. Az utolsó jelenetben kénytelen beismerni, hogy vére megválthatatlanul „romlott”, húga azzal szembesíti, hogy „bűnei / előtte futnak és pokol tüzével / világítják meg útját”. Keserűen szellemes *bon mot*-kba csomagolva nyugtázza, hogy „a végzet spániel”, mit nem rugdalhatunk odébb magunktól, az ember „kitudhatja sorsát, de ki nem védheti” – végül, mint „fődíjas axiómát”, leszögezi: „Tanulság: a sikerhez nem kell ész, / jó, ha bölcs vagy, de még jobb, ha szerencsés.” A végső pillanatban rádöbben, összes okos taktikája is csak arra volt jó, hogy pénz nélkül és magányosan hulljon a pokolra.

<sup>398</sup> PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. KÖVENDI Dénes, (Budapest: Ikon kiadó, 1994), 93., ill. FRAZER, „Unbridled”, Kindle Loc. 2794-2800. A Platón, Szent Ágoston és Kálvin közötti összefüggésekre (mint Webstert meghihető gondolatkörre) FRAZER hívja fel a figyelmet: „Unbridled...”, Kindle Loc. 2790-2800.

<sup>399</sup> 1Moz 4,12 (Magyar Bibliatársulat újfordítású Bibliája, 1990)

<sup>400</sup> „»Hát csak ajánld lelkedet az Úrnak, mert hamarosan előtte leszel.« »Jobb lesz akkor, ha magam viszem az ajánlást.«” MONTAIGNE, „Arról, hogy jó és rossz megítélése nagyrészt fogalmainkon múlik”, in *Esszék I*, 55-76, 58.

A megszabott végzetére ráébredő gonosztevő toposza nem új. Flamineót és Bosolát az teszi különlegessé, hogy miközben kicselezni próbálják a sorsot, az egyes manővereknél fontosabbá válik számukra a pálya egésze: a kérdés, hogy egyáltalán miféle jelentése van e lépéseknek a kálvini sakktáblán (vagy inkább flipperasztalon). Ez teszi őket gyilkosból filozófussá. Bosola egész életét úgy élte le, mint aki képtelen letérni a számára kijelölt ösvényről; ennek következtében minden döntését már azelőtt megbánja, hogy egyáltalán meghozná (de azért meghozza). Amikor viszont úgy határoz, hogy végre „önmaga lesz”, és ezentúl „jobbik természetére” hallgatva él tovább, kénytelen ráébredni, hogy igaza volt: ez a fajta szabadság számára sohasem adatott meg.

Flamineo igen hamar úgy dönt, hogy önálló cselekvővé válik, de nagyszabásúnak vélt taktikái egyre távolabb sodorják őt a kijelölt céltől, végső soron önmagától is. Ambiciózus terve, hogy hűgát összehozza urával, családi veszekedésbe torkollik, amelynek nyomán anyja őt is és hűgát is elátkozza; megszabadul attól a két embertől, akit akadálnak hisz (Isabellától és Camillótól), de csak azt éri el vele, hogy Vittoriát perbe fogják és elítélik, ő maga is alig ússza meg a vádemelést; kibékíti a szerelmeseket, akiket összehozott, és ráveszi őket, hogy házasodjanak össze, de Brachianót az esküvő után megölik, vagyonának egyetlen örököse Vittoria lesz, őt pedig száműzik a herceg udvarából.

Lodovico sötét kacagással robog lefelé a lejtőn, Flamineo azt hiszi, ő maga kövezi ki az ösvényt. Az egy évvel későbbi *Amalfi hercegnőben* Webster összegyúrta a két alakot, a cinikus és a tévelygő gazembert: Bosola eltökélten halad az úton, amelyre hite szerint valamely külső hatalom kényszerítette rá. Flamineo Bosola egyik fele, a lamentáló és sértett értelmiségi. Lodovico Bosola másik fele, a világgal leszámolt zsoldos; mindkettőt már a cselekmény előtt száműzték különféle gyilkosságokért, amiket az államapparátus megbízásából hajtottak végre. De Bosola nagyobb formátum mindkettőnél; nemcsak azért, mert egymásra vetíti a bérgyilkost és a bölcsészt (mint egyfajta anti-Hamlet), hanem mert az első perctől az utolsóig a kálvini univerzummal szemben megfogalmazható stratégiákon gondolkodik. Flamineo szerelmes gyűlölettel csüng a „nagy embereken”, maga is azzá akar válni, Bosola tárgyilagos logikával vizsgálja őket, és a saját útját akarja megtalálni. *A fehér ördög* gengszterét és titkárát csupa kálvini hasonlat lengi körül, de Bosolánál ugyanezek a képzetek a szerep agyában rajzanak. Flamineo további szilánkjai Ferdinándba épültek bele (a testvérszerelem) és Antonióba (az ambiciózus, de elveszett személyi titkár). Webster mindig ugyanazt a mátrixot írja.

Faustus azt hiszi, az ördög megidézésével letért a kijelölt pályáról. Csakhogy Mephistopheles szabad akaratából érkezett (neki ugyanis van); kezdettől fogva arra játszott, hogy Faustust belemánőverezze a szerződés aláírásába. Még a „szent könyvek” lapjait is ő

forgatta. Faustus ha akart, sem találhatott volna vigaszt a teológiában és a tudományban, mindvégig a számára kijelölt végzet felé menetelt. Az ok-okozat háromszintű kálvini koncepciója szerint Faustus saját akaratából adta el a lelkét, de ehhez arra volt szükség, hogy előbb Isten, aztán a Sátán kívánja az elkárhozását – Marlowe csapdája okos és kíméletlen.

Miért teszünk úgy, mintha döntéseket hoznánk, amikor az utolsó ember, aki valódi döntéseket hozhatott, Ádám volt? Ha Ádám „saját akaratából esett el”, „elveszítve önmagát” (és ezzel minket is), akkor meddig provokálhatjuk az eget önmagunk folytonos elveszejtésével és újra megtalálásával? Van-e jelentősége, hogy a lelkünket ellentétes irányokba cibáló lovak közül melyiknek engedünk? Ölünk az aragóniai testvérek kedvéért, jó útra térünk, megmentjük a Hercegnőt, megöljük a Hercegnőt, bosszút állunk a Hercegnőért – változtat ez bármit a Titkos Terven, ami rejtve van előttünk? Kijátszhatjuk a Tervet, ha a következő kereszteződésnél a másik irányba indulunk? Miért vannak egyáltalán keresztezések, ha utunk végállomása előre elrendeltetett? Miért pillantjuk meg az útvesztő utolsó fordulójában a Hercegnő arcát, vagy a gyászoló Cornélia arcát (ahogy Szent Ágoston pillantotta meg Istenét), ha onnan már csak a labirintus középpontjába vezet út?

„Az emberi akarat nem szabad”, írta Einstein; „minden előre meghatározott”, még hozzá „olyan erők által, amelyek felett nincs hatalmunk” – magunkat is be kell csapnunk tehát, olyan „deterministaként” kell élnünk, „aki kénytelen úgy tenni, mintha létezne szabad akarat”.<sup>401</sup> De Webster gazemberei az ötödik felvonásokra belefáradtak a színlelésbe.

Flamineo most válik rezonőr intrikusból tragikus figurává. A nagy fordulópont a testvérgyilkosság és Cornélia megőrzése. A kritika mindkét jelenetsort évszázadokig „teljesen felesleges epizódnak” bélyegezte, amik „semmit sem adnak hozzá a cselekményhez”, mindössze „Webster túlbonyolításra való hajlamát” bizonyítják.<sup>402</sup> Valójában ezekkel a világot megrengető élményekkel kezdődik el Flamineo önismereti pokoljárása, amit önmaga számára is váratlan döntések szegélyeznek. Először is megvédi Zanchét, a mór cselédet anyja és öccse rasszista szidalmaival szemben (holott akkor már szabadulna tőle, mint szeretőtől); addig provokálja öccsét, míg az párbajra nem hívja őt, de Flamineo párbaj helyett egyszerűen csak ledöfi egy előzmény nélküli pillanatban. Tudomásul veszi, hogy gyilkosságáért ezentúl naponta kell kegyelmet kérnie urától, ami lényegében a feloldani vágyott függőségi viszony rögzítése – de ez az állandóság sem tart soká, mert a herceget ugyanebben a pillanatban megmérgezik. Ezután végignézi Brachiano kínos haldoklását, megállapítja, hogy ura

<sup>401</sup> *Újabb idézetek Einsteintől*, szerk. Alice CALAPRICE, ford. BUJDOSÓ István (Pécs: Alexandra, 2010), 240.

<sup>402</sup> LUCKYI, „Introduction”, Kindle Loc. 211. és 6657.



mocskosan élt és mocskosan is halt meg, de még holtában sem mondhat róla rosszat, mert maguk a gyilkosok intik őt tiszteletre; hízelegni próbál az új hercegnek, Brachiano fiának, cserébe Giovanni számúzi őt az udvarból. Kilesi, hogyan gyászolja meg anyja Marcellót; szeretne csúfot üzni a „babonás siránkozásból”, ehelyett megrendül tőle. És ez a „felesleges epizód”, Cornélia siratóéneke az a pillanat, amikor Flamineóban végre átrendeződik valami. De ehhez a pillanathoz az elmúlt huszonnégy óra összes tapasztalatán – köztük a korábbi „felesleges epizódon”, Marcello megölésén – keresztül vezetett az út.

Flamineónak nincs magyarázata arra, miért ölte meg Marcellót, noha számos pszichológiai magyarázat kínálkozik. Mert népszerűbb nála. Mert sejti az igazságot a gyilkosságokról, és leleplezheti őt. Mert mások „becsvágyáért vagy vak hóbortjáért” tékozolják el az életét, és ez önmagára emlékezteti. Mert erényről és irgalomról prédikál, de magából kikelve rüg bele az afrikai cselédbe. Ahogy Cornélia korlátolt erkölcsisége is pusztító. Minden társadalmi konvenció hazugság. De Flamineo nem lát bele saját magába, nem tudja, mi sodorta őt bele a testvérgyilkosságba. A sors eszközének érzi magát; „nekem jutott osztályrészemül a balszerencse”, válaszolja, amikor Brachiano megkérdezi, ki ölte meg Marcellót. Rómeó a „szerencse bolondjának” nevezi magát, miután Tybaltot ledöfte. A negyedik felvonásban Flamineo ráébred, hogy döntéseinknek nincs következménye, mert nem mi döntünk – ráébred az univerzum kálvini természetére.

Cornélia siratóéneke hallatán megfoghatatlan sejtelmek támadnak benne, amelyeknek hasztalan próbál nevet adni, „együttérzés”, „a lelkifurdalás útvesztője”; ebben a felkavarodott identitás-keresésben jelenik meg előtte Brachiano kísértete, vagy inkább ezek a gyötrelmes kérdések vajúdják ki magukból e félreérthetetlen *memento morit*, a kárhozat és üdvösség közt tébláboló, mozdulatlan és néma szellemet, amelynek hallgatása nyomán Flamineo végre elhatározza, hogy „sorsa legrosszabbját kísérti meg”. Mint Hamlet, aki közelgő halálát megérezve „dacol e baljóslattal”, vagy mint Rómeó, aki Júlia haláláról értesülve így kiált fel: „Akkor dacolok veletek, csillagok!” Flamineo úgy dönt, hogy részt követel ura örökségéből, pénzt próbál meg kicsikarni a hűgából, s ha nem jár sikerrel, őt is és magát is megöli. És ez a vállvonogatósan nihilista döntés, a végzetnek ez a tét nélküli kihívása vezeti el őt (és minket) az utolsó stációhoz. Itt Webster továbblép a kálvini ideáktól, és az ötödik felvonás bizarr halálbohózatában (egy évvel az *Amalfi hercegnő* súlyos halál-oratóriuma előtt) egy másik szerző, Montaigne útvesztőjébe küldi a szereplőit.<sup>403</sup>

<sup>403</sup> FRAZER, „Unbridled...”, Kindle Loc. 2902.

Az *Esszékből* vett idézetek már a finálék előtt is átszövik mindkét darabot; számukat tekintve hihetőnek tűnik a becslés, hogy Webster mondatainak több mint háromnegyede más irodalmi forrásokra vezethető vissza. Montaigne-t idézi Flamineo, amikor arról beszél, hogyan pirulnak el a nők „annak nevéből, amit megérinteni nem félnek”, s hogy a tilalomtól csak „megduzzad a vágy”.<sup>404</sup> Montaigne persze nem a nőket szapulja, hanem arról ír, hogyan akadályoz meg minket az illem abban, hogy a dolgok felszíne helyett azok lényegét tekintsük. A titkár Montaigne kalitka-hasonlatát is átveszi a házasságról („a kívül levő madarak kétségbeesetten próbálnak bejutni, és hasonló igyekezettel kijutni azok, akik benne vannak”)<sup>405</sup> – csak hogy Montaigne arról beszél, hogyan alacsonyítjuk le a házasság intézményét, Flamineo viszont arra használja e sorokat, hogy Brachianót meggyőzze Vittoria iránta való hajlandóságáról. De akkor is szinte betű szerint idézi az *Esszét*, amikor Camillo féltékenységét kárhóztatja: „aki sárgaságba esett, az mindent sárgának lát”, „begubózol a magadszötte szálba, mint a selyemhernyó”, s „a nők ragyogóbban megóvják tisztaságukat, ha nem tartják folyvást kordában őket”.<sup>406</sup>

Akár csak Flamineo, Webster is célszerű dramaturgként nyúl ahhoz, amire éppen szüksége van, és hol figyelembe veszi a kontextust, hol kifordítja. Amikor például a dühöngő Brachiano azt vágja Vittoria fejéhez, hogy „Asszony férfinak / vagy istene, vagy farkasa”, egy közismert idézetet torzít el, amit Montaigne Plautustól vett át,<sup>407</sup> csak hogy az aforizma eredeti formájában minden emberre vonatkozik, nemre való megkülönböztetés nélkül. Brachiano félművelt (vagy az sem), Vittoria viszont néhány sorral később egy hibátlan Montaigne-idézettel válaszol neki ugyanabból az esszéből, amikor azt mondja, úgy kell élni, hogy „elnémuljon tőle a rágalom”.<sup>408</sup> Lehet, hogy Webster egyszerűen csak abból merített ihletet, amit éppen olvasott, de a szereplőit nagyon is jellemzi azzal, mit és hogyan vesznek át a közkezen forgó szövegekből.

Az *Amalfi hercegnőben* Bosola szájából halljuk a legtöbb Montaigne-t: pontosan, értőn és önmagán átszűrve idézi, de zömmel olyanoknak, akik fárasztó intellektuális halandzsának vélik. E tekintetben is Hamlettel vagy Méla Jaques-kal rokon. Egy agyonkozmetikázott udvarhölgyet például azzal a szemelvényel traktál, hogy „Ki nem hallott Párizsban arról az

<sup>404</sup> MONTAIGNE, „Az elbizakodottságról”, in *Esszék II*, 347-381, 347.

<sup>405</sup> MONTAIGNE, „Vergilius sorairól”, in *Esszék III*, 61-128, 74.

<sup>406</sup> MONTAIGNE, „Raymond Sebond...”, 306; „A tapasztalatról”, in *Esszék III*, 313; „Az apai szeretetről”, in *Esszék II*, 76.

<sup>407</sup> MONTAIGNE, „Vergilius...”, 74.

<sup>408</sup> MONTAIGNE, „Vergilius...”, 87.

asszonyról, aki megnyúzatta magát, csak hogy az új bőrének üdébb színe legyen?”<sup>409</sup> Száműzetéséből visszatérve személyes ars poeticának is beillő idézetekkel kínozza önmagát és a Bíborost (Montaigne itt Senecát, Szókratészt és Horatiust gondolja tovább): hogyan maradt volna gazember, mármint ő, Bosola, ha egyszer mindenüvé „önmagát vitte magával” – ki hazát vált, talán egyúttal „szívet is cserél?”<sup>410</sup> És rögeszmés szenvedéllyel parafrázeálja Montaigne-t Antoniónak, szinte egy egész jeleneten keresztül, amikor arról próbálja őt meggyőzni, hogy az együgyűség, „a boldog élet irányába hat”, ezzel szemben „a bölcsesség viszketegsége olyan, akár valamilyen kiütés”, ami beteg gondolatokra és tisztességtelen tettekre sarkallja az embert – sőt, a „legbonyolultabb örület” épp „a legbonyolultabb bölcsességből következik”.<sup>411</sup> Hozzá hasonlóan Flamineo is arra eszmél rá útja végén, hogy a sikerhez nem ész kell, hanem szerencse, és a gondolkodás terhe elviselhetetlen súllyal nehezedik a lelkére. Bosola azt a hazugságot is egy Montaigne-aforizmába csomagolja, hogy a maga részéről „nem sandít magasabbra, mint ameddig fel tud érni”, mert „szárnyas paripán lovagolni inkább istenekhez illik”,<sup>412</sup> és szinte szó szerint kölcsönzi az *Esszékből* azt a keserűen józan gondolatmenetet, hogy a nagy emberek valójában semmiben sem különböznek tőlük, titkároktól és bérgyilkosoktól – a lélek vágyai és szorongásai kiszámíthatóan egyforma töről fakadnak.

„Keresd fel a világ legnagyobb folyóinak forrását: meglátod majd, hogy csak buborékok”, magyarázza Bosola Antoniónak. „Sokan azt gondolják, a fejedelmek lelkét súlyosabb hatóerő hozta létre, mint az alantasabb személyekét, pedig csalódnak, ugyanaz a kéz dolgozott rajtuk, ugyanazok a szenvedélyek hajtják őket; ugyanazon ok, amely egy falusi lelkészt arra készítet, hogy törvénybe menjen egy dézsma-süldőért, és tönkretégye felebarátait, ugyanaz dúlat fel velük egy egész tartományt, és rontat le ágyúval derék városokat.” Itt Bosola fél oldalon keresztül, betűről betűre idézi a Florio-féle Montaigne-t.<sup>413</sup> Webster antihősei a „nagy emberek” bűvöletében élnek, életük arra épül, hogy önmagukat hozzájuk képest definiálják. Amikor Webster egész passzusokat ad a szájukba az *Esszékből*, egyszerre reflektál

<sup>409</sup> MONTAIGNE, „Arról, hogy jó és rossz...”, 67.

<sup>410</sup> MONTAIGNE, „A magányról”, in *Esszék I*, 273.

<sup>411</sup> „Az emberiség pestise, hogy tudni vél.” MONTAIGNE, „Raymond Sebond...”, 175. „Azt mondom tehát, ha az egyszerűség elvezet odáig, hogy ne legyen bajunk, akkor nagyon szerencsés állapothoz vezet emberi lehetőségeinkhez képest.” MONTAIGNE, „Raymond Sebond...”, 181. „Miből lesz vajon a legkörmönfontabb örültség, ha nem a legkörmönfontabb bölcsességből?” MONTAIGNE, „Raymond Sebond...”, 179.

<sup>412</sup> MONTAIGNE, „A köztünk levő egyenlőtlenségről”, in *Esszék I*, 294-305, 304.

<sup>413</sup> „[A törvények] mint folyóink; kövessük őket fölfelé forrásukig, alig észrevehető kis vízsugár csupán”. MONTAIGNE, „Raymond Sebond...”, 290. „A császárok és a vargák lelke ugyanabban az öntőmintában készül. Az uralkodók cselekedeteinek fontosságát és horderejét mérlegelve meggyőzzük magunkat arról, hogy ugyanilyen horderejű és fontosságú okok vannak mögöttük. Becsapjuk magunkat: ugyanazok a rugók mozgatják őket, mint minket. Ugyanaz az ok, amiért mi összeveszünk egyik szomszédunkkal, az uralkodók között háborúhoz vezet; ugyanaz az ok, amiért mi egy inast megbotoztatunk, egy királyt egy tartomány feldúlására készítet.” MONTAIGNE, „Raymond Sebond...”, 160.

szereplőinek kulturális hátterére (Flamineo és Bosola is az egyetemet végzett, de tétlen és nyugtalan értelmiségi típusfigurája), és sugallja azt, hogy filozofizálásuk nem váltja meg őket, nem teszi boldoggá; gondolkodásuk önkínzó, műveltségük haszontalan, és csak tovább erodálja amúgy is széthulló személyiségüket. A Montaigne-szövegek nem pusztán önmagukat jelentik Bosola vagy Flamineo szájából (bár szorosan összefüggenek a dráma által vizsgált kérdésekkel, és mint megállapítások, kétségtelenül *igazak*), hanem egyfajta pótcselekvésként is működnek, mint Versinyin száraz filozofálása *A három nővérben*, amellyel Mása figyelmét igyekszik fölkelteni, vagy saját gondolatait elterelni két lányáról és öngyilkossággal fenyegetőző feleségéről. Abban sem lehetünk biztosak, hogy Bosola egyáltalán elhiszi-e, amit mond. Talán egyszerre próbálja meggyőzni önmagát és Antoniót arról, mennyivel jobb lenne ambíciók nélkül élni. Talán könnyedebbnak és szabadabbnak szeretné mutatni magát, mint amilyen valójában.

Másfelől teljesen mindegy, hogy Bosola vagy Flamineo *csakugyan* olvasta-e Montaigne-t, vagyis ők maguk is idéznek-e, vagy pedig a „saját” szövegüket mondják (ez a fajta megkülönböztetés egyébként is modern találmány, Websteréket nem különösebben érdekelte). Ezekben a pillanatokban egymásra kopírozódnak a szerző számára legfontosabb kérdések, a szereplők gondolkodásmódjának és viszonyainak sűrítése, az önkínzó filozofálás és a tehetetlen értelmiségi szócséplés. Az idézetek *helyzetként* viselkednek, nem pedig betétként. Lehet, hogy Jaques monológjait a drámaköltészet csúcsaiként tartjuk számon, de az ardennes-i erdő lakói akkor is unják őket.

Antonio, mint afféle félművelt kishivatalnok, leginkább tetszetős aforizmákat fogalmaz át, amiket egyaránt olvashatott az *Esszé*kben vagy szedhetett fel egy szellemes társalgás során; szereti „a régi romokat”, mert „ha lábunk köveikre lép, egyúttal / méltóságos történelemre hág”<sup>414</sup> (ezt például egyszerre kölcsönözhetette Cicerótól és Montaigne-től, aki Cicerótól kölcsönözte), és inkább akar „egyszer elesni, mint örökké zuhanni”.<sup>415</sup> Olykor az epizodisták is Montaigne-t idézve szellemeskednek, mint Pescara márki, amikor megállapítja, hogy az Antoniótól törvénytelenül elkobzott birtokokokat ő is inkább a ringyójának passzolná tovább, mintsem egy jó barátjának.<sup>416</sup>

<sup>414</sup> „Akárhova lépünk, lábunk valamely történelemre hág”; MONTAIGNE, „A hiúságról”, in *Esszék III*, 179-242, 237.

<sup>415</sup> MONTAIGNE, „Arról, hogy életünk árán...”, 251.

<sup>416</sup> „Epameinondasz börtönbe küldött egy feslett ifjút; Pelopidasz arra kérte, hogy engedje szabadon a kedvéért; az visszautasította, ám ugyanezt megtette egyik szeretője kérésére, mondván, hogy olyan kegy ez, ami egy barátnőt, s nem egy kapitányt illet meg.” MONTAIGNE, „A mérsékletéről”, in *Esszék I*, 227-232, 230.

De a két dráma tágabb struktúráját vizsgálva érzékelhetővé válik, hogy Webster a szemezgetésnél jóval mélyebben tanulmányozhatta a francia filozófus írásait; a számára legfontosabb kérdéseknek újra meg újra nekirugaszkodva mintha Kálvin szemüvegén keresztül olvasná az *Esszéket*.

A bolyongás, a tévelygés, az ellentétes irányokba tett mozgás Montaigne-nál is gyakori motívum, csak épp fordított előjellel. Tűnődéseiben újra meg újra visszatér ahhoz a képzethez, hogy le kell térnünk a járt ösvényről, az árnyékba és az ismeretlenbe merészkednünk, holott természetünk és neveltetésünk épp az ellenkezőjére sarkall minket. „Jól emlékszem, hogyan szoktattak rá gyermekkoromban, hogy mindig az egyenes úton járjak”,<sup>417</sup> írja, s a legtöbbször nehezünkre esik „oly tekervényes csapást követni, mint szellemünké”.<sup>418</sup> Felnőttkori gondolkodásunkról szólván megállapítja, „az ész ugyan azt parancsolja, hogy mindig ugyanazon az úton járjunk”, de hozzáteszi: „azt nem, hogy ugyanazzal a sebességgel is”. „A bölcssek” nem engedhetik meg maguknak, hogy „az emberi szenvedélyek letérítsék őket az egyenes csapásról”, de ezekkel a fájdalmas vagy elfojtott késztetésekkel másképp is leszámolhatnak, mégpedig úgy, hogy „gyorsítják vagy lassítják lépteiket, és nem cövekelnek le egy helyben mozdíthatatlan és szentelen kolosszus gyanánt”.<sup>419</sup> Mi több, éppen ezeknek a szertelen irányba tett utazásoknak a megfigyelése, „mozgásunk tanulmányozása” lebbenti fel a fátylat arról, „kik vagyunk” – az önvizsgálatra akkor nyílik módunk, ha nem ácsorgunk egy helyben: „tollamnak ugyanúgy kell járnia, mint a lábamnak”.<sup>420</sup> De ha akarnánk, se tehetnénk mást: „aki a tömegbe bocsátkozik, annak oldalaznia kell, a könyökét meresztenie, hol hátrálnia, hol előre sietnie, vagyis szükség szerint elhagynia az egyenes utat”.<sup>421</sup> S ez a folytonos irányváltoztatás maga a létezés: „Az élet anyagi és testi mozgás, saját lényegénél fogva tökéletlen és rendetlen tevékenység”, írja, majd hozzáteszi: „igyekszem eszerint élni vele”.<sup>422</sup>

Montaigne szerint egyikünk sem spórolhatja meg Szent Ágoston ifjúkori tévelygéseit; be kell merészkednünk lelkünk vadonjába, „behatolni belső redőinek homályos mélységeibe; kiválasztani és rögzíteni felindulásainak megannyi apró megnyilvánulását”.<sup>423</sup> Ezt csinálják az *Ahogy tetszik* szereplői, amikor elmennek az ardennes-i erdőbe, s ott próbának vetik alá szerelmi és társadalmi viszonyaik valamennyi elképzelhető stratégiáját. Igaz, hogy mindezt

<sup>417</sup> MONTAIGNE, „A szokásokról meg arról, hogy ne változtassunk bevett törvényeinken”, in *Esszék I*, 125-142, 127.

<sup>418</sup> MONTAIGNE, „A gyakorlásról”, in *Esszék II*, 48-58, 56.

<sup>419</sup> MONTAIGNE, „Az alvásról”, in *Esszék I*, 309-311, 309.

<sup>420</sup> MONTAIGNE, „A hiúságról”, 230.

<sup>421</sup> MONTAIGNE, „A hiúságról”, 231.

<sup>422</sup> MONTAIGNE, „A hiúságról”, 227.

<sup>423</sup> MONTAIGNE, „A gyakorlásról”, 56; FRAZER „Unbridled...”, Kindle Loc. 2906-2923.

életproblémáik tényleges terepétől (az udvartól) biztonságos távolságban teszik, és róluk is elmondható, ami Bosoláról, hogy az erdőbe legfőbb problémáikat, vagyis „önmagukat vitték magukkal”. De a végére annyi vargabetűt írnak le, annyi kerülőúton indulnak el, hogy egyszer csak valódi tétje lesz annak, vajon felnőtt és ép emberként keverednek-e ki a rengetegből. Az *Ahogy tetszik* Shakespeare legmélyebben montaigne-i darabja, még a címe is mintha a montaigne-i mottót visszhangozná: *Que sais-je?* Maga az erdő sem más, mint a montaigne-i vadon modellje, rengeteg elágazó ösvénnyel, amiket bejárva közelebb kerülhetünk önmagunk megismeréséhez.

De ugyanezt csinálják Webster antihősei és -hősnői, amikor egymás után hozzák meg a legirracionalisabb döntéseket, majd azoknak is az ellenkezőjét teszik. Mi értelme annak, hogy Bosola erkölcsös és szabad akar lenni, mégis a legnagyobb gazemberek szolgálatába áll? Ha ilyen kristálytisztán látja a szakadékot saját elvei és a világ elvei között, akkor miért nem képes a sajátjait érvényesíteni – főleg, ha másról sem beszél? Meg akarja találni a „valódi Bosolát”, ehhez képest folyton csak sodródik? Csakis kerülőutakat választhatunk, állítja Montaigne, bizzar ösvényeket az ismeretlenbe, folytonos mozgásban kell lennünk, és valahol, menet közben ott felejteni önmagunkat, ha bármit is meg akarunk sejteni arról, kik vagyunk. Amikor azzal vádoljuk Webster vagy Middleton figuráit, hogy motiválatlanok, zavaros dramaturgiai konstrukciók eszközei, akkor egyfajta mai értelemben vett logikát kérünk rajtuk számon, aminek semmi köze az élethez (és a színházhoz sincs). Olyasfajta következetességet várunk el tőlük, ami belőlünk magunkból is hiányzik, hiszen a jellemünk (vagy amit annak hívunk) nem valamiféle mozdíthatatlan, rögzített obeliszk. Talán félünk következetlenné látni magunkat, nem szeretjük, hogy olykor vágyainknak és szorongásainknak kiszolgáltatva cselekszünk – ezért várjuk el a színdarabok szereplőitől, hogy ha a második felvonásban így vagy úgy döntöttek, akkor ehhez tartsák magukat a negyedik felvonásban is. De a jó darabok nem feltétlenül következetesek. Maga a színész is csak egymással konfliktusban álló késztetések erőterében tud dolgozni. Lovaink különböző irányokba száguldanának velünk, mi pedig minden erőnkkel igyekszünk irányt szabni a vágtnak; a szerep személyisége (ahogy a miénk is) „nem fix pont”, hanem „ellentétes irányokba tett utazások sorozata”.<sup>424</sup>

A *fehér ördög* szereplői sokszor fejezik ki magukat montaigne-i vagy kálvini képekkel („elvesztem”, „lelkem örökre elvesz”, „utamról elterelnél”, „ne téríts el”, „az ár megfordítja a hajót”, „most fordulj meg”, „céltalanul sétálsz föl s alá”, „vakon sodródik a lelkem”, „hová is indulok”, sőt Flamineo egy ízben hátrálva távozik a színpadról). De nemcsak önmagukat látják

<sup>424</sup> DONNELLAN, *Színész...*, 89, 191.

így, hanem egész létezésük ezekre a hirtelen „irányváltatásokra” épül: olyan kitérőkre és hajtűkanyarokra, amiket Webster kritikusai rendszerint fölöslegesnek vagy érthetetlennek bélyegeznek. Fiktív emberek viselkedését könnyű irracionálisnak minősíteni (Tolsztojt is riasztotta Jagóé és Lear királyé), de ez sokszor azzal jár együtt, hogy kiismerhetőbb helynek képzeljük el a világot, mint amilyen, s benne önmagunkat a világos mércének. Valahányszor felháborodunk azon, hogy egy adott szereplő motivációit nem tudjuk világos kategóriákba sorolni, magunk is parányi kultúrpolitikusokká válunk, akik arról fantáziálnak, hogy minden sokkal jobb lenne, ha ezek a zavaros művészek nem hoznák létre ezeket a zavaros alkotásokat ezekről a zavaros emberekről. Egyértelmű, rögzített helynek szeretnénk látni a világot, és benne azt, amit „jellemnek” nevezünk – mindkettőből számúznánk a mozgást, mert ettől saját pozícióinkat is biztonságosabbnak érezzük.

Shakespeare nem így működik (hiába egyszerűsítjük olykor őt is sémákká), és Webster különösen nem. Maga a darab is mozgást sűrítő, nagyszabású képekkel indul. A számúzott Lodovico köré épülő szűk prológus után Vittoriát látjuk egy szemvillanásra, amint fáklyakísérettel átvonul a felső színpadon, közben Flamineo arra utasítja a herceg embereit odalent, hogy küldjék el a kocsiját, mert itt fog éjszakázni. Az éles felütés után fáklyákkal és nyüzsgő alakokkal telik meg a színpad, aztán amilyen gyorsan beléptek, már távoznak is, csak Brachinano és titkára marad ott a félhomályban. A vakító fényességben, a színpad legmagasabb pontján egy pillanatra meglátjuk a címben foglalt, hírhedt kurtizánt, aztán a ragyogással együtt eltűnik, mintha a fényváltás egyben a magasból való bukását vetítené előre. A hintó említése mindeközben szexuális konnotációkkal terhelt, magában hordozza az elébe fogott lovak és a függönye mögött folytatott üzekedés képzetét (Webster családja ezeknek a hintóknak a gyártásából és bérbeadásából élt), és általában véve is a prostitúciót asszociálták hozzá; Monticelso például azt mondja Vittoriáról, „éjről-éjre hintókkal telik / a kapualja” (félreérthetetlenül sugallva, mi mindent érthet „kapualj” alatt; cserébe Vittoria lótetűnek nevezi Motincelsót). Mint egy nyitányban, motívumok sora kerül egymás mellé, épp csak megérzékeltetve mindazt, amiről a későbbiekben szó lesz: fény és árnyék, hírnév és bukás, zabolátlan vágta és féktelen szexus.

A hintók és lovak képei – változatos jelentéstartalommal – az egész darabot átszövik. Flamineo hosszas szóvicc-áradatba bonyolódik a tárgyalásra érkező követek lankadt dárdáiról, elaggott bajvívókhoz hasonlítva őket, akik elalszanak a lovon. Őt magát öccse azokhoz az álcaként használt lovakhoz hasonlítja, akik mögé bújva a vadászok becserkészik a vadat (vagyis a herceg Flamineo mögé rejtőzve rontotta meg hógukat). Flamineo azzal biztatja békülésre gazdáját és Vittoriát, hogy úgy bújjanak össze, mint „a görögök a trójai falóban” –

talán a második felvonásban látott falovat idézi fel cinikus gesztussal a közönségnek: a tornaszert, amely alá Camillo nyakaszegett hulláját fektette, balesetnek álcázva a gyilkosságot. Lodovicóék bosszútervei között az is szerepel, hogy Brachiano sisakja helyett lovának nyergét mérgezzék meg. A lóhoz asszociált képek az irányítható, előre felé tartó mozgás helyett féktelen és iránytalan vágát sugallnak, elszabadult szexust, bukást és erőszakos halált.<sup>425</sup>

Lodovico például roppant képszerű hazugsághoz folyamodik, amikor az újonnan pápává koronázott Monticelso arról faggatja, miről diskurált az imént a firenzei herceggel: „Nos hát, csupán / egy nyakas berber kancáról beszéltünk; / szeretné versenylónak betöretni / galoppra, ugratásra, nyargalásra.” A gróf szövege lehet pusztá terelés, vagy kikacsintás a nézőkre – ez esetben a megszelídíteni vágyott kanca Vittoriát jelenti, akinek szökéséről pár perce értesült. De Monticelso körmönfont válasza („Vigyázz: egy kancáért nyakad ne törd! / Lerázol, engem? Csődör-mutatványokkal?”) arra utal, inkább magát a grófot azonosítja az elszabadult, irányíthatatlan ösztönökkel, Kálvin vágázó lovaival – márpedig ő, a lelki önfegyelem idomárja, nem lát örömmel bosszútervében egy efféle kiszámíthatatlan tényezőt. Lodovico szavai képzeletünk egy másik tartományát is mozgósítják. Mint Jago, akire visszarímel („azt akarod, hogy egy berber csődör hágja meg a leányod? Hogy unokáid rád nyerítsenek s atyafiságod versenylovakból álljon?”),<sup>426</sup> a gróf is a barbár, állatias idegenség képzetével játszik, mintegy előrevetítve a mór Zanche és a mórnak maszkírozott Francisco közös fantáziálását: a Brachiano kivégzése után üzekedni vágyó, izzadt, betörhetetlen, fekete testeket. Lodovico a szexuális izgalomba jött Zanche vigyorát egy szappanhabbal borított szénbányász fogaihoz hasonlítja, mintha egy fekete versenylovat tesztelnének Franciscóval. Camillo impotenciájáról szólván Flamineo azzal provokálja az anyját, hogy a rómaiak „jó csődörökkel látták el kancáikat”, mert nem tűrhették, hogy asszonyuk kopáran maradjon; a lélek önfegyelmének vagy fékevesztettségének képeire rávetülnek a tomboló promiszkuitás képei.

Webster lovas metaforái egyszerre tartalmazzák Kálvint és Montaigne-t. A francia filozófus egy korai írásában arról az elhatározásáról számol be, hogy élete maradékát „nyugalomban és visszavonulva” tölti el, töprengve és önmagával társalognva, abban a reményben, hogy mindez idővel érettebbé teszi; de kénytelen ráébredni, hogy éppen az ellenkezője történik, lelkének „elszabadult lova” „több gondot okoz önmagának, mint korábban mások neki”, agyrémekek és képzelt szörnyetegek seregével halmozza el, „minden rend és értelem nélkül”, s csak abban reménykedhet, hogy aprólékos megfigyelésük, lajstromba szedésük idővel megszelídíti e

<sup>425</sup> FRAZER, „Unbridled...”, Kindle Loc. 2950.

<sup>426</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 480.



démonokat.<sup>427</sup> Ez az „elszabadult ló” aztán kitüntetett szerepet tölt be Montaigne további írásaiban; afféle szófogadatlan szörny lesz belőle, megzabolázhatatlan ösztönök, érzetek és késztetések sokasága, amelyeken a szerző egy életen át próbál úrrá lenni – „sebesülése vagy halála maga után vonja a mienket; ijedelme vagy indulata vakmerővé vagy gyávává tesz minket; ha nem engedelmeskedik zablának”, személyiségünk integritásával felelünk érte.<sup>428</sup>

A lovak, a halál és az önismeret képzete alighanem akkor fonódott össze végérvényesen Montaigne gondolkodásában, amikor harmincöt éves korában baleset érte: egyik szolgájának megbokrosodott ménje nekirontott és lovastul felborította őt, majd „mint valami kolosszus zuhant rá a kis emberre és a kis lóra”. Az összezúzott, holtnak hitt Montaigne-t a szolgálai szállították haza. Útközben, élet és halál közt lebegve, különös élmények sorát élte át: „Úgy tűnt, mintha életem épp csak az ajkam szélén fityegne; behunytam a szememet, hogy, mint rémlett, segítek leszakadnia onnan, élvezettel lankadtam el és engedtem el magam.” (Ezt a sort idézi fel a haldokló Bosola az *Amalfi hercegnő*ben, egy másik Montaigne-idézettel összeszöve: „a fogunkkal kell visszatartanunk a lelkünket.”)<sup>429</sup> Önmagától elidegenedve figyelte a lelkében zajló folyamatokat: „hiú, ködös gondolatok voltak”, „nem belőlem eredtek. Mert ugyanakkor sem azt nem tudtam, honnan jöttem, sem azt, hová megyek”. „Láttam házamat, anélkül hogy felismertem volna.” „Őszintén szólva nagyon boldog halál volt ez; mert értelmem elgyengülése megóvott attól, hogy bármit megítéljek, testemé pedig attól, hogy bármit érezzek.” Magát a balesetet csak napokkal később tudta felidézni: „halottnak tudtam magam, de ez a gondolat olyan röpke volt, hogy a félelemnek nem volt ideje gyökeret vernie benne, ekkor mintha villámcsapás rázta volna meg lelkemet, és mintha a másvilágról tértem volna vissza.” Ez a pillanat, az önmagáról való leválás és a tudatosság elvesztése vezeti őt el ahhoz a felismeréshez, hogy „csak akkor barátkozhatunk meg a halállal, ha a szomszédságába kerülünk”<sup>430</sup> – „a meghalni tudás mindenfajta alávetettségtől és kényszertől megszabadít.”<sup>431</sup>

Az utolsó felvonások labirintusába Flamineo és Bosola is úgy lép be, hogy mindent az utolsó lapra tett fel. Már elengedték azt, hogy azzá a Bosolává és azzá a Flamineóvá váljanak, akinek az első felvonásban elképzelték magukat. Megértették, hogy a kacskaringós utak, a kitérők, a kereszteződések ugyanoda vezetnek. Tudják, hogy a labirintus közepén a megsemmisülés vár rájuk, de abban reménykednek, hogy ezekben az utolsó kanyarokban megértenek valamit arról, mivégre volt ez az egész. Bosola meg akarja menteni Antoniót és meg akarja ölni a Bíborost:

<sup>427</sup> MONTAIGNE, „A tétlenségről”, in *Esszék I*, 34-35.

<sup>428</sup> MONTAIGNE, „A paripákról”, in *Esszék I*, 327-336, 329.

<sup>429</sup> MONTAIGNE, „Három jó feleségről”, in *Esszék II*, 470-477, 476, és „A gyakorlásról”, 55-60.

<sup>430</sup> MONTAIGNE, „A gyakorlásról”, 55-60

<sup>431</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...” 99.

a Hercegnő gyilkosából a Hercegnő megbosszulójává szeretne előlépni, tévelygő gazemberből a Pozitív Hőssé. Flamineo pénzt akar kicsikarni a hűgából meg az exszeretőjéből, és elszánta magát arra, hogy ha nem sikerül, mindhármukkal végez, mert velük együtt ő is megérdemli a halált. Bosolát és Flamineót is egy-egy közelmúltbeli élmény vezérli; valamiféle szabadság és felelősség lehetősége, a fény, ami vakító erővel világít rá arra, mennyire hamis premisszákra építették eddigi életüket. Bosola útján a Hercegnő volt az utolsó előtti állomás, akit megölt; Flamineo útján az anyja, aki Flamineo által lemészárolt fiát siratja. Ugyanaz a reveláció érintette meg őket, mint Szent Ágostont, aki hátat fordított Teremtőjének, „messze bolyongott biztonságától”, ám ragyogása tévelygésein túl is megszólította őt. De Kálvin azt állítja, hogy az utolsó előtti állomás éppúgy kódolva volt Bosola sorsában, mint Flamineóéban (vagy Ágostonéban) – és az utolsó állomás is éppoly kijátszhatatlan.

\*

A finálét egy mindössze tizenöt soros, átkötő jelenet záró sorpárja vezeti föl (ismét egy lovas kép): „Ki minden gáton játszva ugrat át: / kitörheti a cél előtt nyakát.” Ezután lép be Flamineo a húga szobájába, hogy mint a herceg „vagyonkezelőjétől”, hosszú szolgálata jutalmát kérje tőle. Tintát, tollat nyom a kezébe, de a terv olyan gyorsan bedől, mintha Flamineo maga sem gondolta volna komolyan. Vittoria, akit imádkozásából rángatott föl, részegnek mondja őt (talán az is, mint ahogy Vittoria is vagy imádkozott, vagy nem), testvérgyilkosnak nevezi, kibírhatatlanul szellemes gesztussal papírra veti, hogy bátyja „annyit kap csupán, / amit Káin a gyilkosság után” – és Flamineónak improvizálnia kell, vagy pontosan azt tennie, amire a lelke legmélyén vágyott. „Nem kell a pénz”, veti oda hűgának és a mór lánynak, „jó uram két kis kazettát hagyott rám, / telve drágakövel”, és kirohan. Az idétlen hazugságot egyikük sem hiszi el, a lányok megállapítják, hogy Flamineo elméje megbomlott, ami pont annyira felel meg a valóságnak, mint az, hogy most lát mindent először kristálytisztán, aztán Flamineo újra megjelenik, a kezében két pisztoly, és bejelenti, hogy most mindhármuknak meg kell halnia. Azt hazudja, hogy halott uruknak megfogadta, „négy órával túl nem éljük őt”, és hogy féltékenységeiben maga Brachiano követelte közös öngyilkosságukat.

A hazugságok mellé két kíméletlenül józan igazságot szegez: „a politikusok a tünetek után az okokat sem fogják élni hagyni”, vagyis Franciscóék bosszúhadjárata a végrehajtók után a felbujtókat is utoléri majd, márpedig ő a maga részéről „senki kegyelméből nem kíván élni”, és „senki parancsára nem kíván meghalni”. Vittoria gesztusát ismétli, aki a követek elé térdelve bejelentette, gyűlölne életéhez ragaszkodni, ha az „bármely férfi kegyelmétől” függne.

Flamineóra mély hatást gyakorolt, amit a tárgyalóteremben látott, és sok mindent beépít belőle mostani produkciójába. „Másokat szolgálva éltem”, közli a két lánnyal, „magamat szolgálva halok meg”, vagyis éppúgy „a maga példája” kíván lenni az utolsó pillanatban, mint Bosola az *Amalfi hercegnő* ötödik felvonásában, miután rájött, hogy eddig mások „dicső és aljas tetteit” utánozta.

Vittoria, hogy időt nyerjen, teológiai okfejtésekbe bocsátkozik. „Ateista lettél?”, kérdezi bátyjától, a „lélek palotáját” a „lélek mézárszékévé tennéd?” Ez „puszta melankólia”, folytatja – miközben kétségbeesve integet Zanche felé, hogy próbálja kinyitni az ajtót vagy hívjon segítséget –, és bátyja „e cukormázba vont csüggedés” kedvéért az „ördögöknek szánt örök sötétségbe” taszítaná ezt az „embereknek szánt világot”? Zanche segítségért kiabál, Vittoria könyörög, Flamineo pedig „női érveknek”, „nyelvtani sirámoknak” nevezi rimázkodásukat, amelyek épp annyira hatják meg őt, mint a „pulpitusról szónokló papok”, akik „óbéogatással” hatnak hallgatóságukra „ráció vagy józan érv helyett”. (Flamineo Montaigne-t parafrázeálja: „A prédikátorok kiáltásai is többnyire jobban megragadják hallgatóikat, mint érveik.”)<sup>432</sup> Vagyis a pánikba esett Vittoria és a pisztolyokkal hadonászó Flamineo néhány replikába sűrítve a darab összes témáját megismétli, a melankóliától a kárhozatig, az üdvösségtől a sötétségig, a politikától a szabad akaratig, és addig az antagonisztikus érvrendszerig, hogy a nők szavainak éppúgy nincsen valódi tartalmuk, mint az egyház üres frázisainak. De a magasröptű eszme-futtatások nem önmagukról szólnak, hanem a lányokra szegezett pisztolyokról.

Ezen a ponton Zanchénak sikerül meggyőznie úrnőjét arról, hogy látszólag tegyen bátyja kedvére, úgyhogy Vittoria hirtelen lelkesedni kezd a csoportos öngyilkosság gondolatáért. Mindössze arra kell rávennie Flamineót, hogy ő haljon meg előbb. Sokszoros idézőjelekbe csomagolt komédia veszi kezdetét. „Az öngyilkosság olyan, mint a gyógyszer, / tilos megrágni, gyorsan kell lenyelni”, magyarázza Vittoria a bátyjának (ugyanez Montaigne-nál: „Olyan falat ez igazából, amelyet rágatlanul kell lenyelni”),<sup>433</sup> elégikus búcsút vesz az élettől és Zanchétól, aki sírva fogadkozik, hogy egyetlen perccel sem éli túl úrnőjét, kiváltképp, ha „egyetlen Flamineóját” is elveszíti; Flamineo meghatódik a „kedves mór leány” szavaitól, megesketi a két nőt, hogy követni fogják őt a halálba, és felszólítja őket, hogy „egy-egy pisztolyt” szegezzenek rá, a másikat pedig „tulajdon keblükre” (vagyis, mint kiderül, valójában három vagy négy pisztollyal készült a fináléra).

<sup>432</sup> MONTAIGNE, „A figyelem eltereléséről”, in *Esszék III*, 49-60, 56.

<sup>433</sup> MONTAIGNE, „Arról, ahogyan mások halálát megítéljük”, in *Esszék II*, 315-322, 319.

Zanche kétszer is a halál tanítómestereként utal Flamineóra, arra kéri őt, legyen húga „előköstolója”, hogy „halni tanítsa őt”, Vittoriát pedig színpadiasan felszólítja, győzze meg bátyját arról, „mint oktassa a halált”. A paródia mögött, kifordítva, ott rejlik a valódi tartalom. Montaigne visszatérő gondolata, hogy „aki az embereket megtanítaná meghalni, az megtanítaná őket élni”<sup>434</sup> – ha képesek volnánk levetni a halálfélelem súlyos terhét, vagyis megismernénk azt, amitől irtózunk, akkor szabadabb és könnyebb volna az életünk. „Csak tengődés az olyan élete, / ki halni nem mer”, helyesel Flamineo, aki ugyanolyan művelt és ugyanolyan jó színész, mint a húga. De a ripacskodás mögött többszörös tétek húzódnak. Montaigne-nak a szó legszorosabb értelmében is igaza van, ha ugyanis Flamineo megtanítja a lányokat meghalni (azaz lelöveti magát), akkor ők maguk megmenekülnek, vagyis egyúttal (túl)élni is megtanítja őket. De Montaigne-nak abban is igaza van, hogy az elkerülhetetlen vég gondolatát csak „gyakorláson”, „fokozatos megközelítéseken” keresztül szokhatja meg az ember, és Webster tanatológiai univerzumában minden szereplőnek végig kell járnia ezt az iskolát.

„Nincs, amiről szívesebben értesülnék, mint emberek haláláról”, írja Montaigne; „mi volt utolsó szavuk, milyen volt az arcuk, hogyan viselkedtek.”<sup>435</sup> *A fehér ördögben* Brachiano halála áll a skála egyik végpontján. Agóniája olyan, mint Philoktétész kibírhatatlan üvöltéssel kísért rohamai, vagy Héraklész halálordítása, miközben a Nesszusz-ing marja le róla a bőrt. Vittoria kimenekül haldokló férje sátrából az iszonyattól. Már nem Brachiano az, aki rettegve nyüszít és képzelt alakokkal fecseg, hanem Brachiano halála. Ormótlan, követelőző és tolakodó halál, mint amilyenről Rilke ír: „...nem a kamarás hangja volt ez. Másé volt, nem Christoph Detlevé, ez Christoph Detlev halálának hangja volt már. Christoph Detlev halála immár hosszú-hosszú napok óta Ulsgaardon élt, mindenkit megszólított és követelőzött. (...) Követelt és üvöltözött. Mert ha leszállt az éj, s az elcsigázott szolganép a virrasztók kivételével aludni szeretett volna – Christoph Detlev halála üvöltözni kezdett.”<sup>436</sup>

Brachiano halála rátelepszik a táborra, a szolgálakra, a bosszúállókra, az özvegyre, a titkárra (aki most érti meg, hogy minden út vége nyomorúságos és dicstelen), és nem lehet előle kitérni. Brachiano sem bír kitérni előle, pedig hosszú agóniája közben mindent elkövet, hogy ne kelljen az alaktalan szörnyre néznie, megtiltja, hogy néven nevezze a nyilvánvalót: „Halál arra, ki halált emleget! / Ez az egy szó: véghetetlen iszonyat!” Montaigne írja Plutharkosz kapcsán,

<sup>434</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 103.

<sup>435</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 103.

<sup>436</sup> Rainer Maria RILKE, *Malte Laurids Brigge feljegyzései*, ford. GÖRGEY Gábor (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1996), 15.

hogy a rómaiak megtanulták elkerülni a „meghalt” szót: azt írták helyette, „megszűnt élni”, vagy egyszerűen csak, hogy „élt”.<sup>437</sup> Mint Ferdinánd, aki nem-létnek (*non-being*) nevezi húga állapotát, miután megfojtották, és maga a gyilkos is kerülőutat választ, amikor megbízójának beszámol az eredményről: „Az lett vele, amit akartál.”

A skála másik végpontján Flamineo áll. A titkár követni látszik Montaigne tanácsait, aki szerint „megközelíthetjük, felderíthetjük” a halált; igenis „próbára tehetjük”, sőt „megbarátkozhatunk vele”. Flamineo pontosan azt teszi, amit Montaigne javasol: „ha nem is férközhetünk be erődítményébe, legalább megnézzük és gyakoroljuk a hozzá vezető utakat.”<sup>438</sup> Flamineo jó párszor megközelítette a halál erődítményét, néhány embert át is segített a kapuján, bőséges alkalma nyílt tehát a megfigyelésre. És most, hogy végre elgyakorolhatja a saját halálát, Brachiano kínos agóniáját éppúgy felhasználja a performanszban, mint Vittoria szemtelen bátorságát, amelynek a tárgyalóteremben volt tanúja. Ripacszkodásában önkínzó ironia keveredik a színpadi haldoklások kulisszahasogatásával.

A monológoknak célszerűbb úgy nekivágni, hogy a szerep nincs tisztában azzal, monológ következik – de Flamineo esetében fordított a helyzet. „Ez hát a vég”, szögezi le teátrálisan, „itt hagylak, napvilág!” (sok rossz ízlésű ötödik felvonást látott), átadja a két pisztolyt a lányoknak, akik előzőleg „a legvallásosabb esküvel” fogadták, hogy egy halált hálnak vele. „Hová indulok most?”, kiált fel, és rögtön utána Lukianosz „röhejes purgatóriumát” idézi föl, a görög szatíraszerző csúfondáros lajstromát a nagy emberek túlvilági hányattatásairól, ahol Caesar kalaptűket gyárt és Nagy Sándor cipőket foltoz; de gyanítható, hogy az idétlen purgatóriummal az *itt és mostot* minősíti. A létezés ugyanolyan blőd, mint a képzelt túlvilág. Önmagának sivárabb véget jósol, olyat, amelyet Brachiano sehová sem tartó szellemének hallgatása sugallt: „tűzbe, vízbe, földbe, légbbe oszlok”, „vagy szét a mindenségbe”, és színpadiasan siettetni kezdi a véget: „Lőjetek! / Halálból legjobb az erőszakos, / oly gyorsan lop el minket önmagunktól, / mire felfogjuk a kint, már vége van.” Ez is Montaigne: ha „hirtelen és erőszakos halállal” távozunk, „nincs időnk a félelemre”,<sup>439</sup> noha most is az ellenkezője érvényes – az egész jelenet a *felkészülésről* szól, Flamineo a nagymonológja csúcspontján sürgeti a „hirtelen és erőszakos” halált, amely a gondosan fölépített pillanatban el is érkezik. A nők végre elsütik a két pisztolyt, majd a földre zuhanó Flamineóhoz rohannak, és mindketten rátaposnak. A haldokló Flamineo elrebeci, hogy pora „már a földdel keveredik”,

<sup>437</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 95.

<sup>438</sup> MONTAIGNE, „A gyakorlásról”, 49.

<sup>439</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 103.

és felszólítja hűgát, hogy esküjéhez híven, bátran kövesse őt. „Hová, a pokolba?“, kérdez vissza Vittoria, majd elárulja, hogy esküje csel volt, esze ágában sincs fivére után halni.

A fekvő férfit megpróbó nők képe olyan, mint egy fordított erőszak: Vittoria és Zanche dühödt, ujjongó diadala az egész férfinem felett. Visszatekintve arra, hogyan bántak el velük a darab férfiszereplői – Camillo, Flamineo, Francisco, Monticelso, Brachiano, Lodovico –, kevésbé csodáltnivaló, hogy a történet végére ennyire irtóznak tőlük. Most Flamineo a finálét megelőlegező kép lovasa, aki „minden gáton játszva ugrat át”, de kitörte „a cél előtt nyakát”, s a nők, akiket korábban többször is kancához hasonlítottak, úgy taposnak rajta, mint Montaigne lova a filozófuson. A kép Camillo halálát is felidézi, a nyakaszegett hullát a tornaszer alatt (ismét egy ló), akinek tagjait épp a titkár segítette elrendezni. A bosszújukban tobzódó nők a bűneit citálják elő és a kárhozat tüzével riogatják („Gondold meg, hová mégy!” és „ne feledd, / hogy mennyi gaztett szárad lelkeden!”), így Flamineo egyszersmind Brachiano halálát is újraélheti. Flamineo mindeközben továbbra is jajong, hogy csapdába csalták, a haldokló hősök toposzaiban lubickol („mily sötét, mily iszonyú az út!”), a Styx vizéről szónokol, és ahogy imádva gyűlölt hűga és a mór lány cipősarka alatt fetreng, mint egy lándzsáját vesztett Szent György, az egészszet átlengi valami öngyűlölő, szadomazochisztikus kéj. Émelyítő pillanatkép a *querelle des femmes* csatateréről.

Flamineo azonban a látványos haldoklás után felpattan és bejelenti, hogy a pisztolyokban vaktöltény volt – csak próbára akarta tenni a két nőt, s most lám, végre bebizonyosodott, hogy asszony a férfinak mindig árulója lesz. Most már a *querelle des femmes* ismerősebb terepén járunk, bár ez sem mentes némi kulisszahasogatástól („Asszonyban bízni? Soha, soha!”, „Egy csepp gyönyörért zálogba adjuk lelkünket a Sátánnak – s az asszonynál a zálogcédula! Hogy még van férfi, aki megházasodik!”); Flamineo eltökélte, hogy nagyszabású fináléban áll bosszút minden sérelméért. De a hangzatos szólamok mögött talán ott lappang a hideglelés fájdalom, hogy Vittoriából a gyűlöleten kívül semmi mást nem tudott kicsikarni, és bizonyára azzal sem könnyű szembesülnie, hogy a két nő Brachiano hallgatag szelleméhez képest igencsak konkrét válaszokat sugallt azzal kapcsolatban, merrefelé vezet Flamineo további útja. Ám mielőtt bosszúját beteljesíthetné, megjelenik Lodovico és Gasparo, két másik fegyveres kíséretében, hogy mindhármukat agyonszúrja.

A színházi retorika hirtelen elviselhetetlen tétekké izzik fel. Egy darabig még továbbra is olyan, mint egy rémbohózat. Vittoria az újonnan érkezökhöz kiabál segítségért, mert nem ismerte föl: azért jöttek, hogy kivégezzék. Flamineo sötét dühvel rimánkodik a gyilkosoknak, hadd ölje meg Vittoriát ő maga. Vittoria ezzel szemben Firenze hercegének kezétől szeretne meghalni, hiszen ő rendelte meg a gyilkosságokat. Flamineót egy oszlophoz kötik. Zanche

és Vittoria felváltva utasítja a hóhérokat, melyiküket döfjék le előbb. Vittoria felkínálja a mellét. Versengenek a szűkülő pánikból fakadó, nagyotmondó bátorságban. Aztán mindhármukat ledöfik, és Flamineónak, miközben haldoklik, végig kell néznie Zanche és Vittoria agóniáját. Most ébredt rá, hogy szerencsésnek kellett volna lennie, nem pedig okosnak. A sorsot nem lehet odébbbrugdalni, „visszasüندörög, mint a spániel”. Nincsenek tervek, soha nem is voltak. Nem maradt más, mint három haldokló ember a földön, akik egymást kérdezték arról, hol tartanak a semmibe vezető úton. *Art thou gone?*, kérdezi Flamineo Zanchét. Zanche nem válaszol.

„Hajdan némelyek olyan kitűnően gazdálkodtak idejűnkkel”, írja Montaigne, „hogy még a halálukat is megpróbálták megízlelni és kiélvezni, és fölkészítették szellemüket az átmenet megfigyelésére; de nem jöttek vissza, hogy hírt hozzanak felőle.”<sup>440</sup>

Flamineo most mindkét nőt és önmagát is aprólékosan megfigyelheti. Még néhány perce van arra, hogy gyakorolja az elengedés művészetét; hogy Montaigne szellemében leszámoljon a félelemmel, a bűntudattal, és azzal a megválaszolhatatlan kérdéssel, merre viszi őt útjának utolsó kanyarulata, az üdvösség vagy a kárhozat felé.

Hiába kérdegeti Lodovico a haldokló Flamineót, min jár most az esze, Flamineo azt állítja, magával a gondolkodással is leszámolt. „Semmin. Semmin!”, válaszolja, mint aki befelé igyekszik figyelni, az előtte álló útra, elzárkózik a „meddő kérdésektől”, inkább „az örök hallgatást tanulja”, és hozzáteszi, mintegy magának: „A fecsegés meddő. Semmire nem emlékszem”. Nem maradt hasznosítható emlék, élmény, tanulság, tudás. Vagy talán maradt, de egyik sem elég szép, és nem esik jól visszaemlékezni rájuk. Cariola is azt kérdezte a Hercegnőtől börtönében, mire gondol most, és szintén azt a választ kapta, hogy „semmire”; ami persze, ahogy Flamineo esetében, azt is jelentheti, hogy a *Semmire* gondol, a szakadékra, ahová zuhanni készül. A korabeli angolban végső soron ez a két metajelentése van ennek a szónak: a női nemi szerv és a Halál.

Paul Frazer szerint Flamineo ezekben az utolsó pillanatokban „egyszerre szabadul meg a múlton való rágódás tipikusan katolikus rögeszméjétől és a jövőtől való kálvinista szorongástól”, ehelyett befelé tekint, a lelkében zajló folyamatokra, és – ahogy Montaigne tanította – ezek regisztrálásából merít vigaszt. Ez az önvizsgálat is „kálvini gyökerű”, de „azzal, hogy a jelen pillanatra fókuszál”, Flamineo talán képes elviselhetővé szelídíteni „az eleve

---

<sup>440</sup> MONTAIGNE, „A gyakorlásról”, 48.

elrendelés gyötrő bizonyosságát”.<sup>441</sup> E szerint az olvasat szerint a kis titkár boldogabban, de legalábbis nyugodtabban fejezi be útját, mint az *Amalfi hercegnő* filozófus-bérgyilkosa.

Lehet. De azért kérdéses, mire elegendő ez a néhány perc a semmivel való szembesülés tükörtermében, ahol Flamineónak négy férfi kardjával farkasszemet nézve, aztán két haldokló nő mellett kell elszámolnia azzal, hogyan élt és mi vár rá. „Az életem sötétes hullaház volt”, vonja meg a mérleget a haldokló titkár, aki nagy ember szeretett volna lenni, de örök lúzer maradt, aki gyűlölve rajongott hűgáért és a hercegéért, miközben napról napra elhazudta magának, hogy semmibe veszik, és aki Montaigne-on kívül Machiavelliből is megértett mindent, csak éppen túl kisszerű volt ahhoz, hogy hasznosítsa. „Életetek szakadatlan műve a halál építése”, mondja Montaigne – „míg éltek, haldokoltok”.<sup>442</sup> *Thou art a dead thing*, mondja az *Amalfi hercegnő*ben a Visszhang Antoniónak. „Hát azt hiszed, hogy még élsz?”, kérdezi Montaigne-nál Caesar a testőrétől.<sup>443</sup> Ettől a tíz körömmel való kapaszkodástól kellett volna megszabadulni, nem örülni bele a dilemmákba az útvesztő egy-egy fordulójánál, hanem vállat vonva elindulni akármelyik irányba, hiszen a valódi tét úgysem a döntéseinkben rejlik. Nem kellett volna annyit töprengeni.

S ahogy a Hercegnő vagy Antonio, úgy Flamineo is megelégszik az elme önkínzó, sehová sem vezető zakatolásával: „Semmi sem olyan végtelen bosszantó, / mint az ember saját gondolatai.” Agyunk fáradhatatlanul gyártja a reményeket, szorongásokat, vágyakat és dilemmákat, a Flamineóhoz vagy Bosolához hasonló örök keresők egy percre sem tudják kikapcsolni a gépezetet, és Flamineo agya megbomlott a labirintus utolsó fordulójának egyikében. „Valami jóval mégis vár halálom”, állapítja meg; végre-valahára kikerülhet ebből a „sötétes hullaházból”. „A leghalottabbak a legjózanabbak”,<sup>444</sup> írja Montaigne. Az utolsó előtti pillanatig mindennek irtózatossága van. Az utolsó pillanatban semminek sincs tétje. „A halál sokkal súlyosabban, sokkal érzékenyebben és mélyebben érinti a haldoklót, mint a halottat.”<sup>445</sup>

Montaigne, miután elszabadult lova ledobta magáról, összezúzta és megtaposta, napokig hányódott élet és halál között; ezalatt megtanult leválni önmagáról, és megtanulta kívülről szemlélni a Nagy Tét nélküliséget. Montaigne elszakadás-története csodálatos, és Flamineo az egyetlen ember, akinek elolvasta az *Esszéket*, ahogy *A Fejedelmet* is. De Flamineo, akit életkudarcai után az a két nő is megtaposott, akihez köze volt (a harmadik, Cornélia, már jóval korábban

<sup>441</sup> FRAZER, „Unbridled...”, Kindle Loc. 3031.

<sup>442</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 106.

<sup>443</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni”..., 104.

<sup>444</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 101.

<sup>445</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 107.



megettette), nem engedi el ilyen könnyen az utolsó másodperceket. „Fellobbanok, mint a leégett gyertyaszál – / aztán egyszerre vaksötét lesz.” De addig még van idő.

Vittoria, miután önként kitért mellébe döfték a kést (de az is lehet, hogy hason szúrták), még képes egy csúfondáros replikába sűríteni szellemességét és megalázottságából fölépített fölényét: „Férfias dőfés volt. / Legközelebb csecsszopót gyilkolj, / és híres leszel.” Flamineo, akit ugyanebben a pillanatban szúrtak le, három poénnal igyekszik utolérni hűgát: arról faggatja hóhérait, toledói vagy angol volt-e a penge, mindig is tudta, hogy a halál okát nála „nem orvos, hanem késes” mondja meg, és felszólítja a gyilkost, „purgálja ki a sebet az acéllal, / mely ejtette”. Flamineo még most is Vittoriát bámulja, értelmezi és mímeli. „Legnagyobb bűnöm a véremben rejlett”, mondja ezután Vittoria, „most véremmel fizetek érte.” Talán a Jakab-kori drámákban kiirtott nők kötelező penitenciáját teljesíti, a bűnös *vér* talán a kéjvágya volt, talán a természete, de az is lehet, hogy a származása (ez esetben a célzás közvetlenül Flamineónak szól). Flamineo szinte szerelmet vall a hűgának: „Most szeretlek!”, jelenti ki, „ha nő fiat szül, férfiaságot ő tanítson neki.” Hiszen ő maga is hűgától tanulta azt a törékeny, be nem teljesített férfiaságot, amivel semmihez sem kezdett, Vittoriának pedig az egyetlen eszköze volt arra, hogy túlélje a tárgyalásjelenetet. „Sok dicső nőt ismerünk, kik férfierényükről voltak híresek”, folytatja Flamineo (maga is egy szúrt sebbel az oldalában vagy a hasában), „de boldogabb csend lett az osztályrészük. Mert csak az a nő hibátlan, akiben megvan az adottság, hogy hibáit elrejtse.” Sokféleképpen értelmezhető mondat; de annyi biztos, hogy Flamineo, velünk együtt, még mindig azt próbálja megfejteni, miért és hogyan jutott Vittoria arra a sorsra, amelyre jutott.

Vittoria már nemigen hallja őt. Másutt jár, a semmire tekint. Már csak két mondata van hátra, az elsőben megállapítja, hogy lelke, mint viharban a hajó, sodródik, nem tudja, merre. Ez Júlia utolsó mondatára emlékeztet az *Amalfi hercegnő*ből: „Megyek, csak nem tudom, hova.” Az újkori Angliában a bűnösök közmondásosan úgy haltak meg, hogy fogalmuk sem volt arról, útjuk hová vezet.<sup>446</sup> Az utolsó mondatában leszögezi, boldogok, kik sosem látták közletről az udvart, és a nagy embereket csak hírből ismerik.

Flamineónak még egy egész monológja van hátra. Az ő sebe, úgy látszik, nem ért létfontosságú szerveket. Vittoria pillanatok alatt a semmibe zuhan. Flamineónak van ideje gondolkodnia a semmiről, és arról, miféle életet vagy személyiséget lehet szembeszegezni vele. „Ha égre nézünk”, mondja, „összezagyválunk / tudást a tudással”. Földi tudást az égivel? Lényegi tudást a haszontalan részletekkel? Tudományt a hittel? Miért kell erről döntést hoznia most, miért kell az utolsó pillanatban elszámolnia azzal, hogyan élte le az életét?

<sup>446</sup> John WEBSTER, *The White Devil*, ed. Christina LUCKYJ, Kindle Loc, 6602.

„Ha nem tudatok mihez kezdeni vele, ha haszontalan volt számotokra, mit számít, hogy elveszítettétek, mit akartok még kezdeni vele?”<sup>447</sup>

„Mindegy, ki járt előttem, ki utánam”, dönti el Flamineo (Zanche már elment, Vittoria talán még nem), úgysis „magamnak kezdtem és magamban végzem”. „A meghalásban”, mondja Montaigne, „mely a legnagyobb elvégzendő teendőnk, a gyakorlás nem segíthet nekünk”<sup>448</sup> – az ő halál-receptjei az életben igazítanak el. Fontos dolog a főpróba, amit Flamineo a négy pisztolyával és a nagyszabású monológjaival teljesített, de nem veszi le a válláról a bemutató terhét.

*O, I am in a mist*, kiált fel, amikor megérti, hogy húga nem hallja meg már elmés bölcsességeit, és felfogja, hogy végképp magára maradt. *In a mist*, mondja Bosola, amikor megkérdezik tőle, hogyan történhetett, hogy éppen azt az embert dőfte hátba, akit meg akart menteni. Nincsenek többé trükkök, machiavellista intrikák. Nincsenek manőverek. „Mint éjsötét viharban a hajó / vakon sodródik a lelkem” – mormolja maga elé a haldokló Vittoria.

A tudomány jelenlegi állása szerint, akár hiszünk Kálvinnak, akár nem, szabad akarat nincs és soha nem is volt. Személyiség sincs. Minden pillanat az előző pillanat következménye. Másik irányból nézve és más sebességgel haladva a pillanatok sorrendje is felcserélhető. A kvantumeseemények véletlenszerűek, de éppen ezért nem befolyásolhatjuk őket. Részecskékből állunk, és azok is a természet törvényeinek engedelmeskednek, nem pedig nekünk. Ezek a részecskék *vagyunk*, és semmiféle tudományos bizonyíték nincs arra, hogy bármivel is többek lennénk.<sup>449</sup>

Borges egyik novellájában Babilónia királya meginvitálja Arábia királyát, hogy elveszejtse őt ravasz és bonyolult labirintusában. Az arab király sokáig bolyong az útvesztőben, zavarodottan és megszégyenülten, míg végül isteni segítséggel megleli a kivezető kaput. Aztán visszatér Arábiába, felperzseli Babilónia tartományait, elfogja királyát, és egy teve hátára köttetve viszi el magával a sivatagba. Ó, idők királya, mondja neki, te el akartál engem veszejteni sokfalú labirintusodban. A Mindenható úgy akarta, hogy most én mutassam meg neked az enyémet, melyben nincsenek lépcsők, amiket meg kellene mászni, nincsenek fáradságos folyosók, melyeket végig kellene járni, nincsenek kanyarok, amelyeken be kellene

<sup>447</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 107.

<sup>448</sup> MONTAIGNE, „A gyakorlásról”, 48.

<sup>449</sup> Sabine HOSSENFELDER, „Has Physics Ruled Out Free Will?”, in *Existential Physics* (New York: Viking, 2022), 125-150.

fordulni, és nincsenek falak, melyek elzárnák utadat. E szavakkal kioldozta kötelékeit, és otthagya őt a sivatag közepén, ahol éhen és szomjan veszett.<sup>450</sup>

Flamineónak még egy perce van arra, hogy elszámoljon magával. Még van rá fél perce, hogy valakivé váljon. Még húsz másodperce van rá. Még tíz.

---

<sup>450</sup> Jorge Luis BORGES, *Két király és két útvesztő*, in *Körkörös romok*, ford. HARGITAI György (Budapest: Kozmosz Könyvek, 1972), 182-183.

## Megint a köd

„Sok olyan cselekvés létezik, amit soha nem lehet kellő mélységében utánozni”, írja John Dryden, az angol restauráció főalakja 1666-os esszéjében a drámaköltészetéről, és így folytatja: „a meghalás különösképpen olyasmi, amit csak egy római gladiátor adhatott elő igazán hitelesen a színpadon, amikor is nem utánczolt vagy ábrázolt egy cselekvést, hanem valóban meg is cselekedte”.<sup>451</sup>

Amikor az öngyilkossági paktum felrúgása után Flamineo, a wannabe gazember a földön fetreng hűgának és volt szeretőjének körömcipője alatt, „saját gépezetébe ragadva”, ahogy Vittoria diadalmasan a szemébe vágja, egy pillanatra úgy tűnik, győzött az égi igazságszolgáltatás: egy nagy színpadi gonosztevő vesztét látjuk (ezt a szerepet szánta magának Flamineo utolsó alakításában), vagy ellenkezőleg, egy csaló bukását, aki pontosan ugyanannak a képmutatásnak esett áldozatul, amely szerint élt. De amikor a haldokló talpra áll, bejelenti, hogy a pisztolyokban vaktöltények voltak, és delíriumos szónoklatban arat diadalt az őt elpusztítani vágyó nők felett, akkor mindkét olvasat semmissé válik. Ami „végső kontrollvesztésnek tűnt”, az most „a legsötétebb önérvényesítésnek” mutatkozik.<sup>452</sup> Flamineo, úgy tetszik, mégiscsak kijátszotta a sorsot. A jelenetsort nem kísérték „félrék”, Flamineo nem kacsintott össze a nézőkkel, vagyis halálát a közönség valódinak hitte – most viszont színész és figura együtt kacsint ki a nézőtérre: „Hát nem tudtátok, hogy csak játszom?” Kettőjük mögött Webster is ott áll, hogy e célszerűen elhelyezett metateátrális aknával emlékeztessen minket: a színpadi halál mindig színlelt.

Vittoria és Zanche „vallásos esküt” tett, hogy követi Flamineót a halálba. Flamineo nem sokkal később felszólítja őket, hogy „adják elő”, amit esküvel fogadtak („*perform your vows*”), vagyis megállapodásuk értelmében fordítsák maguk ellen a fegyvert. A felszólítás arra irányul, hogy folytassák a műsort, ami eleve egy performatív aktussal kezdődött (az esküvel), és némi drámai haldoklás után a „halál” gesztusával kellene végződnie. Flamineo színházat vár el; minden eskü színház, kimondása maga a nyilvánosságnak szánt cselekvés, és az öngyilkosság is egyfajta performansz, legfeljebb a főszereplő nem tartózkodik egy térben a közönségével. A szamurájok rituális öngyilkossága gondosan megkoreografált előadás, amelyben minden gesztusnak és mozdulatnak gazdag jelentése van. Vittoria és Zanche öngyilkossága akkor is színház, ha Flamineo a vaktöltényeket valódiakra cseréli, hiszen a színész nem fogja föbe löni

<sup>451</sup> John DRYDEN, *An Essay of Dramatic Poesy* (1666), szerk. Thomas ARNOLD (Oxford: 1918), 48.

<sup>452</sup> Roberta BARKER, „Another Voyage: Death as Social Performance in the Major Tragedies of John Webster”, in *Early theatre* 8, 2 (2005): 35–56, 35.

magát a színpadon. Az eskük éppúgy szertefoszlanak, mint a színjáték és a valóság közti határvonal – a különbség csak „grammatikai” (ezzel a jelzővel minősítette Flamineo a lányok könyörgését).

De Flamineo nem sokáig élvezheti a két nő és a sors felett aratott diadalt, mert ugyanebben a pillanatban bukkan fel Lodovico az embereivel, hogy mindhármukkal végezzen. Néhány perc leforgása alatt másodszor billen ellenkezőjére a helyzet. A valóságosnak hitt haláljelenetről kiderült, hogy színház, amit amúgy is tudtunk, csak elfelejtettük, és most egy újabb kezdődik el, amelyben Flamineo, Vittoria és Zanche a négy pisztoly helyett négy karddal néz farkasszemet. Csakhogy az ál-halál nyomán támadt kételyek a valódiaktól sem oszlanak el; a kellékpisztolyok után nehéz halálos pengének képzelünk a töröket, és Flamineo (Vittoriával és Zanchével az oldalán) ebből a mézszárlásból is fölkel, hogy meghajoljon. Felmerül a kérdés, különbözik-e bármiben is egymástól a két haláljelenet, a „megjátszott” és a „valódi”, főleg, ha előzőleg már eszünkbe juttatták, hogy a másodikban is színészek szerepelnek majd.

Flamineo első műsora a két lánynak szól. Lodovico a maga ízlése szerint kívánja scenírozni a gyilkosságokat, de mivel Flamineo időközben minket is bevont a játékba, a jelenet négy színész (vagy szerző, vagy rendező) versengésének terepévé válik, amelyben egymásra licitálva küzdenek a figyelmünkért. Lodovico véres bosszút akar, Flamineo, Vittoria és Zanche látványos abgangokat. A látszólagos tét csak annyi, mint Beaumont és Fletcher vígjátékában, *A lángoló mozsártörő lovagjában*, amelyben a színpadra keveredett szatócsfiú kiköveteli a maga nagyszabású és kulisszahasogató haldoklását: jut-e még egy nagymonológ Flamineónak, s ha igen, vajon hatásosabb lesz-e, mint Vittoria búcsúáriája? De a valódi tétek toronymagasak: egyszerre kell megőrizni, felmutatni, összetartani a halál küszöbén szertefutó identitást.

Vittoriát „holtan se szennyezi gyáva könny nyoma”, ha sápadtnak látszik, az „puszta vérszegénység, nem félelem”; gesztusa a tárgyalásjelenet végét idézi („Nem fogok sírni, nem, / gyűlölnék egy csepp könnyet is ejteni, / hogy jogtalanságotok előtt megalázzon”), és Zanche sietve hozzáteszi a maga variációját: vérét kínálja gyilkosainak, mely „éppoly piros”, mint az övék, szurokfekete arcát „a halál sem láthatja sápadtnak”. Vittoria Firenze hercegét követeli hóhérának, Lodovico utasításba adja, hogy előbb a cseléddel végezzenek, válaszul Vittoria feltárja mellét az összesereglett férfiak előtt, mert „szolgálója nem előzheti meg sehol”, és úgy köszönti a halált, „mint hercegek egy más ország követét”, „félúton elébe megy”.

Az autoritását védő Lodovicónak semmissé kell tennie Vittoria bátorságát, ezért kíméletlen kajánsággal hívja fel rá a figyelmét (és a miénket is), hogy a lány igenis reszket a félelemtől. „Ó, hogy csal a szemed”, válaszolja erre Vittoria, „én nagyon is nő vagyok: / holmi káprázatba nem halok bele”. A nehezen fordítható szójáték a *conceit* sokszoros jelentésére épül, egyszerre

utalhat önteltségre (Lodovicóéra), káprázatra (a halálfélelemre), de „fogantatást” is jelent – vagyis a Vittoriát játszó fiú, aki épp az imént tárta elő mellét a férfiaknak, váratlan metasínházi kiszólással közli, hogy Lodovico téved, bátorsága igenis női lényegéből fakad. És mintha csak ezt erősítené meg, miután Lodovico felszólítására „közös mozdulattal”, egy csapásra végeznek velük (Zanchét feltehetőleg Carlo vágja le, Vittoriát Lodovico, Flamineót pedig Gasparo), Vittoriának még marad ereje gúnyos egyenlőségjelenet vonni az őt felnyársaló gyilkos töre és férfiassága között. A dicséretbe rejtett pengeéles irónia nyilvánvalóvá teszi, hogy egyikről sincs túl nagy véleménnyel. Ezzel az utolsó, végtelenül csúfondáros és szexuálisan telített gesztussal Vittoria egyszerre mutatja fel és parodizálja ki önmagát mindkét hozzánőtt szerepében: mint *femme fatale* és mint cégéres kurva.

Flamineo jócskán lemaradt a nézők figyelméért és az identitás keretbe foglalásáért folytatott versenyben, de azért igyekszik: a kardok eredetét firtatja, kínjában nevetgél, húga szellemességét utánozza, aztán megpróbál hallgatásba burkolózni (de Lodovico nem hagyja). Tekintete egyre inkább Vittoriára irányul. Visszatér a „fogantatás” gondolatához: „Szeretlek most”, mondja haldokló hűgának, „a nő ha fiat szül, / maga tanítsa őt férfiasságra!” Iménti nőgyűlölete mintha sóvár, irigy rajongásba fordulna (valószínűleg korábban sem takart mást), alig leplezett testvérszerelem érződik rajta, mohó figyelem, amellyel a távozó utolsó pillanataira tapad, valamiféle tanulság vagy megragadható halál-recept reményében, és egyfajta tárgyilagos ítélet: itt és most, ahogy a tárgyaláson is, csakugyan Vittoria képviseli a férfiaknak tulajdonított erényeket. Bosola is azért húzza az időt, mert a Hercegnő lelkieréből próbálja kiszívni az utolsó cseppeket, hátha gyógyírként szolgálnak tulajdon kétségeire.

Lassú és dicstelen agónia következik. A két testvér haldoklását és búcsúját Lodovico, Gasparo és társaik ötvenkét soron keresztül némán szemlélik. Ismét egy többszörös nézői keretbe ágyazott jelenetet látunk (olyat, mint a per, Vittoria és Brachiano randevúja, vagy a viaszfigurák színjátéka az *Amalfi hercegnőben*). Flamineo Vittoriát figyeli, az ő halálszínházukat a négy gyilkos, mi pedig mindannyiukat. Mindenki egyszerre színész és közönség. Ezek a vonatkoztatási rendszerek a jelenet elejétől kezdve tágulnak kifelé, mint egy Greenaway-filmben, valamiféle „színházból” valamiféle „valóság” felé, míg végül belép Giovanni és az angol követ, hogy Lodovicóra és a négy gyilkosra is kimondják a halálos ítéletet. De most már túlságosan messze járunk attól, hogy éppen ezt a tetszőleges pillanatot fogadjuk el végső valóságnak (annak ellenére, hogy ez a tetszőleges pillanat történetesen épp a darab befejezése). Egyrészt Lodovico és a négy gyilkos is meg fog hajolni. Másrészt Flamineo a jelenet közepén (miután már lelőtték, de mielőtt még leszúrták volna) már felhívta rá a figyelmünket, hogy a dialógus, amit a halálról folytat velünk, túlmutat a darab keretein. És

miután utolsó monológját is elmondta, ő lesz Schrödinger színésze: egyszerre halott és élő, a második halála ugyanolyan színház, mint az első, így a mi nézői pozíciónkon múlik, melyiknek tekintjük. Mint Antonio szobra az *Amalfi hercegnő*ben: egy színész, akiről nem tudjuk, halottat, élőket vagy egy viaszfigurát játszik.

Lisa Dickson szerint a megkettőzött haláljelenet a látható jeleken alapuló tudásra kérdez rá, s ezzel a kor és a darab központi episztemológiai válságát visszhangozza. „A halottat játszó Flamineo megkülönböztethetetlen a halott Flamineót játszó színésztől”, így Webster színpadán a halál „nem stabilizálja a valóságot” (úgy, ahogy mondjuk Ford színpadán az anatómia, a test megnyitása kínál fel egyfajta látszólagos igazságot) – a színpadon látható holttestek „olvashatatlan vagy végtelenül sok irányban olvasható” jelek, amelyek igazság helyett csak értelmezési lehetőségek sorát kínálják fel. Mivel „a látszathalál és a valódi halál szimptomái ugyanazok”, csak a kontextus jelölhetné ki a kettő közötti különbséget – csak hogy az egész darabot behálózó metaszínházi játékok ellenállnak ennek a különbségtételnek, és azt a lehetőséget vetik föl, hogy esetleg maga „a valóságos világ az, ami színházként viselkedik”.<sup>453</sup>

Egy olyan fináléban, amely arra épül, hogy elmossa a határokat élet és halál, színpad és nézőtér, szerep és megformálója között, természetszerűleg sok múlik a színészen. Bár *A fehér ördög* Előszavából kiderül, hogy a közönség hűvösen fogadta a bemutatót, az ötödik felvonás a premier szereposztásának méltatásával zárul. A néhány soros epilógusban a szerző az egész társulat előtt fejet hajt, de külön kiemeli Richard Perkins „gazdag játékát, amely műve elejét, végét egyaránt megkoronázta”. Perkins feltehetőleg Flamineót játszotta, és az angol színház történetében ez volt az első alkalom, hogy egy színész egyéni munkája ehhez hasonló elismerésben részesült.<sup>454</sup> Vagyis Webster – aki igen komolyan vette darabjainak nyomdai előkészítését, az *Amalfi hercegnő* első kiadásába például a színpadon el nem hangzó szövegrészeket is beiktatott – fontosnak tartotta hangsúlyozni a mindenkori olvasó számára, hogy Flamineo szerepét jelentős színészi feladatnak tartja.

Az *Amalfi hercegnő* kvartója az összes színész nevét tartalmazza, és a *dramatis personae* a Bosolát játszó John Lowint tünteti fel az első helyen, még a nagy Burbage-et is megelőzve (aki Ferdinándot alakította). Lowin több darabban is a korszak egyik legnépszerűbb archetípusával, a részeges katona figurájával aratott sikert, így például Shakespeare-nél is ő játszotta Falstaffot. Első pillantásra meglepő, hogy Webster a melankolikus – noha katonaviselt – értelmiségi

<sup>453</sup> Lisa DICKSON, „Theatrum Mundi: Performativity, Violence, and Metatheater in Webster’s *The White Devil*”, in *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, ed. Allie TERRY-FRITSCH, Erin Felicia LABBIE (London: Routledge, 2016), 163–178.

<sup>454</sup> M. C. BRADBROOK, *John Webster, Citizen and Dramatist* (Worthing: Littlehampton, 1980), 120.

szerepét osztotta rá, különösen úgy, hogy Ferdinándként Shakespeare Hamletje is fellépett. De egyrészt elképzelhető, hogy Lowin magával hozott valamit ezeknek a vásáribb jellegű szerepeknek a humorából (Bosola végső soron roppant szellemes, ha humortalan is, és Falstaffban is van jó adag melankólia), másfelől Webster talán éppúgy felhasználta az ismerős jelentéstartományt, ahogy Burbage esetében is: felmutat egy-egy színészt, a hozzájuk tapadó emblémákkal együtt, aztán addig követjük a bánatos herceget és a morózus zsoldost, amíg a nyomukban járva váratlan és sötét tartományokba nem jutunk. Úgy tűnik tehát, *A fehér ördög* epilógusa és az *Amalfi hercegnő* szereplőlistája nem egyszerűen a színészi munka előtt tiszteleg, hanem kiemelt jelentőséget tulajdonít a két feltörekvő antihős megformálójának, akik a társadalmi státuszok mozdíthatatlanságára éppúgy rákérdeznek, mint a színpad és a nézőtér közti képlékeny határra.

Ugyanezekre a mezsgyékre hívja fel a figyelmet Sir Thomas Overbury *Karakterológiájának* „A kiváló színész jellemrajzáról” szóló cikkelye, amelyet sokan (jó néhány további passzushoz hasonlóan) Webster betoldásának tulajdonítanak: „Az ő mesterségét űzi minden ember, hisz amit színleg tesz, mások azt valóban teszik: egyik nap Császárt, máskor magánembert játszik. Egyszer, ím, Zsarnokként lép fel, másnap Száműzött; Ingenyelő ma éjjel, Mester holnap, és így van ez annyi más emberrel is.”<sup>455</sup> Vagyis a színész mindössze abban különbözik tőlünk, hogy amit „színleg tesz”, azt a színpad fikcióként határozza meg, míg a császár egy olyan közegben játssza el ugyanezt, ahol a tetteit valóságként fogadjuk el. Az eszményi színész nem törekszik „a természet megcsúfolására”, szögezi le a passzus szerzője (aki vagy Webster, vagy nem), sőt „gyakran egy színben mutatkozik vele”; „figyelmünket úgy igézi meg”, hogy „beszédes testének minden mozdulása” a valódi életet tükrözi. E tekintetben Hamlet eszményi színészével rokon, akinek különösen ügyelnie kell arra, hogy „a természet szerénységét által ne hágja”, mert feladata „az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek”.

Veszélyes határátlépések ezek. Massinger *A római színész* című tragédiájának címszereplőjét, Parist perbe fogják, mert társulata tisztos polgárokból és államférfiakból egyaránt csúfot űz; hiába állítja elhíresült védőbeszédében, hogy a színház nem a hangneme, hanem az őt körülvevő valóság miatt hat szatíráként, mivelhogy a kor tükre és foglalatja (vagyis senkit nem háborítana föl, ha nem ismerne benne magát), végül csakis pártfogóinak köszönheti, hogy nem ítélik el. Egy színházrajongó hölgy mindeközben azzal udvarolja őt

---

<sup>455</sup> John WEBSTER (?), „The Character of an Excellent Actor”, in *The Complete Works of John Webster*, Vol. 4, szerk. F. L. LUCAS (Boston, 1927), 42. Idézi BARKER, „Another Voyage”, 36-37, az értelmező közbeszúráások is az ő tanulmányát követik.



körbe, hogy „a színpad / kegyéből elnyert valamennyi ékes / adományt”<sup>456</sup> (bölcsséget, szenvedélyt, erényt) magába olvasztja – Paris alig győzi bizonygatni, hogy ő nem azonos a szerepeivel. Balszerencséjére a hölgy a császár felesége, úgyhogy Paris egy szerelmi jelenet közben leli halálát egy kelléktőrrel a hátában, mivelhogy a császár maga is amatőr színjátész. A történet mindkét irányból rákérdez a színész identitására és társadalmi funkciójára, még a „színház a színházban” toposzára is reflektál (több előadásból is látunk részletet, amelyeknek „Egérfogó”-ként kellene működniük, de balul sülnek el). Massinger sajnos nem lép ki a melodráma kereteiből, és az a színház, ami önmagával foglalkozik, már a Jakab-korban is ritkán robbant szét az élettől. A kérdés azonban – kicsoda a színész, és mit képvisel? – az egész korszakot áthatotta. Webster arra használta fel, hogy a valóság természetét firtassa.

A *fehér ördög* tárgyalásjelenete kapcsán már szó esett Edward Hall 1548-ban írott sorairól, amelyek szerint egészségtelenül hat a társadalomra, ha a színpadi fejedelemtől egyszer csak hangoztatni kezdjük, hogy a jelmeze mögött egy cipész rejtőzik.<sup>457</sup> De miért kellene erre bárkinek is külön felhívni a figyelmét? A színház azon a konvención nyugszik, hogy a herceg nem herceg, hanem színész, csak az előadás időtartama alatt hallgatunk erről a körülményről. Stephen Gosson 1582-es vitairata viszont ahhoz a platóni gondolathoz nyúl vissza, hogy a színház lényegénél fogva hazug intézmény, mert soha nem lehet több pusztá utánzásnál, és Gosson ezt az utánzást bármiféle konvenció betartása vagy felrúgása nélkül is káros, társadalmat felforgató erőként utasítja el: „Egy közönséges ember számára az, hogy egy herceg nevét öltse magára, annak hamis ruhájában mesterkedjék, egyet jelent azzal, hogy kívülről másnak mutatja magát, mint ami valójában: vagyis a hazugság tartományába esik.”<sup>458</sup> Ezzel nehéz vitába szállni; amikor színházba megyünk, „igazságokat” szeretnénk látni, nem pedig hazugságokat. (Bonyolult dolog volna belebocsátkozni, mit tartunk színpadi igazságnak; talán azokat a pillanatok, amiket az élet jár át, nem pedig az elmélet vagy a rutin, és amelyekben olyan erővel ismerünk magunkra, a minket körülvevő valóságra, hogy abból megint csak valami élet sugárzik föl.) De ez az egész csak akkor működik, ha túltesszük magunkat a legmélyén rejlő hazugságon: a színpadon nem Hamlet vagy Ferdinánd beszél, hanem Burbage.

Éppen ezért kockázatos pillanatok azok, amelyekben Flamineo vagy Bosola hatályon kívül helyezi a hallgatólagos egyezményt. Az Erzsébet- és Jakab-kori dráma persze mindig is lazán kezelte a negyedik falat, a szicíliai hercegek Jakab külpolitikájára reflektálnak a színpadról, a

<sup>456</sup> Philip MASSINGER, *A római színész*, ford. KÁLNOKY László, in *Angol Reneszánsz Drámák II.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962), 543.

<sup>457</sup> Edward HALL, *The Union...*, 374.

<sup>458</sup> Stephen GOSSON, *Plays Confuted in Five Actions* (London: 1582; London 1972), 5. Idézi: BARKER, „Another Voyage”, 41.

*Szeget szeggel* Bécse a házasság intézményét túlszabályozó angol egyházmegyék tükre, a legtöbb darabot átszövik az aktuálpolitikai tréfák és utalások, és a válságba jutott szereplők monológjai is egy mainál érzékenyebb, oda-vissza ható viszonyt feltételeznek színpad és nézőtér között. Mintha a „színész” afféle kivételezett kaszt volna, amely mindent megengedhet magának (amíg a színpadon van), büntetlenül csaphatja be a nézőket és csúfolhatja ki az államot, a mögé a látszólag egyszerű mondat mögé bújva, amellyel Jago kezdi az *Othello* első felvonását: „Nem az vagyok, ami.” Egy 1615-os pamflet szerzője azzal vádolja a színészeket, hogy „gúnyt űznek belőlünk, rászédnek minket hiú szavaikkal, s mi ezért jó pénzt fizetünk nekik”.<sup>459</sup> Márpedig Flamineo és Bosola pontosan ezt csinálja: szerepeket játszanak a meggazdagodás reményében, és közben a mi megalkuvásainkon élcelődnek.

Flamineo a tárgyalás előtt „a vidámság színlelt ruháját” ölti magára, hogy bűnrészessége felől „elhessentse a gyanút”, utána „örült jókedvet” mímél, hogy az „üres kérdéseket” távol tartsa magától (ebben az álcájában ereszt meg néhány kikacsintó tréfát az arra járó angol követnek); előre szabadkozik előttünk, amiért pojácaként fog viselkedni, de „alakváltásait csak így viheti véghez”, hogy a „nagyokat majmolva nagyra nőjön”. Eljátssza a behízsgáló udvaroncot, a furfangos kerítőt, az alázatos titkárt, és közben tükröt tart minden sértett ambícióknak. Bosola még több szerepet húz magára: gályarab és lovász, szerelmes bosszúlló, londiner és bérgyilkos, Hamlet és Jago, cinikus zsoldos és frusztrált értelmiségi. Ferdinánd ahhoz a „jó színészhez” hasonlítja, akit a néző „elátkoz, mert gazembert játszik”. De Flamineót alakváltásai nem segítik hozzá az áhított kinevezésekhez, és Bosola átöltözéseinek egy része nem becsvágyból, hanem morális kényszerből fakad. Amikor az ötödik felvonásban saját „jobbik természetével” szemben „vállal főszerepet” a Hercegnő megkínzásában és kivégzésében, nem azért ölt álruhákat (a sírfaragóét, vagy a „Halálét, mint öregemberét”), hogy jobb pozícióba kerüljön velük, hanem „az önmagától való undor elől menekül”<sup>460</sup> – valósággal könyörög Ferdinándnak, hogy többé ne „saját alakjában” kelljen a Hercegnő előtt mutatkoznia. Nem mintha ezen a ponton akár ő, akár a néző tisztában lehetne azzal, melyik is az ő valódi alakja a sok közül.

Peter Thomson szerint a közönség maga is érzékelte ezt a komplexitást: a néző szemében Perkins és Lowin, vagyis egy-egy „sikeress színész olyan embert alakít, aki, akárcsak ő maga, szerepeket játszik, hogy följebb jusson a társadalmi létrán”.<sup>461</sup> A kora újkori Angliában

<sup>459</sup> John GREENE, *A Refutation of the Apology for Actors* (London: 1615), idézi BARKER, „Another Voyage”, 54.

<sup>460</sup> BARKER, „Another Voyage”, 40.

<sup>461</sup> Peter THOMSON, „Webster and the Actor”, in *John Webster*, szerk. Brian MORRIS (London: Ernest Benn, 1970), 41.

arisztokraták estek ki a hatalomból és a befolyásból, mások az alsóbb rétegekből indulva törekedtek fölfelé; e mozgások színpadi ábrázolása veszélyes példát mutatott az óvatlan nézőnek, és azt sugallta, hogy a társadalom szövete nem a királyi szentség által rögzített, mozdíthatatlan struktúra, hanem nyugtalan, változékony és tökéletlen intézmény. Flamineo ötpercenként közli velünk, hogy ő egy színpadi gazember, de ezekkel a kikacsintásokkal egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy problémái nem korlátozódnak a színpadi Szicíliára. Úgy von minket párbeszédbe a körülöttünk zajló valóságról, mint egy közéleti szereplő, anélkül, hogy színpadi énjét elveszítené. Websterék nemcsak Beckettet tartalmazzák, hanem Brechtet is.

A Bosolához és Flamineóhoz hasonló „ambíciózus alakváltók” élete és bukdácsolása egyszerre tükrözi azt a felismerést, hogy a társadalmi felemelkedéshez *játszani* kell, és a „szerepjátszással, mint veszedelmes hazugsággal” szemben táplált fenntartásokat; mire eljut odáig, hogy Flamineo halálát idézőjelbe tegye, *A fehér ördög* többszörösen emlékeztet minket arra, hogy a világban való létezés „változó identitások szüntelen társadalmi cserélgetésére épül”.<sup>462</sup>

Valami efféléről beszél Jaques is az ardennes-i erdőben. Életünk szüntelen szerepjátszás, eljátsszuk a kisdíák, a szerelmes, az ügyvéd, a hivatalnok szerepét, mert nincs más módunk arra, hogy a világban részt vegyünk. Kortól, szakmától, stratégiától függetlenül szerepek kívülnek ránk, egész életünkben ezeknek igyekszünk megfelelni, vagy épp szabadulni próbálunk tőlük, aztán túllépünk „a hetedik koron”, és meghalunk anélkül, hogy egyetlen pillanatról is elmondhatnánk, önmagunkkal voltunk azonosak. A színpadon kívül nincs világ. *The play's the thing*. Hamlet csak játssza, hogy bosszúálló, Macbeth csak játssza, hogy király, mindannyian eljátsszuk magunkról, hogy felnőttek (apák, tanárok, rendezők) vagyunk – ha napról napra sikerül elhítenünk másokkal, talán magunk is elhisszük. Ez a szerepjátszás *vagyunk*.

A Jakab-kori bosszútragédiákban azonban a folytonos személyiségváltások személyiségválságot szülnek. Flamineo és Bosola egyaránt elidegenedik önmagától, pontosabban önmagának ettől a sokszoros variabilitásától; a negyedik-ötödik felvonások identitás-kataklizmái azzal a lehetőséggel szembesítik őket, hogy a hagymahéjak alatt nincsen mag, vagy ha van, az ugyanolyan konstruált és fölcserélhető, mint a héjak. Middleton mélyen erkölcsös Vindicéje olyan sokáig és olyan tökéletesen bújik Piato, a gátlástalan strici bőrébe, hogy a történet végére a kettő csereszabatosává válik: egyik személyisége sem valódiabb, mint a

---

<sup>462</sup> BARKER, „Another Voyage”, 36.

másik. Webster is kétértelműen viszonyul szereplőinek „alakításaihoz”, amelyeket „az önformálás és az önutálat, a társadalmi felemelkedés és a társadalmi szégyen bonyolult dialektikájaként” ábrázol – olyan ellentmondásrendszerként, amely csak a halálban oldható fel.<sup>463</sup>

A halállal szemben semmissé válik a társadalmi státusz, rang és ambíció éppúgy jelentését veszti, mint a gondosan fölépített személyiség. Teljesen mindegy, hogy kit rejt a herceg jelmeze, fejedelmet vagy cipészt. „A hercegek halála szörnyű”, nyűszíti a haldokló Brachiano, aki a „halál” szó kimondását is megtiltja környezetének, és Flamineo nem győz csodálkozni, „micsoda magány” veszi körül „a fejedelmi haláltusákat”. „Mint hatalmas piramis / magaslottál fel nagy, széles alapról”, mondja Bosola a Bíborosnak, s most „mint kis pont végzed, mint nagy semmisség”. A reneszánsz és barokk *vanitas*-festményeken a Halál egyszerre söpri el a rangot és a vagyont, a származást és a színészi tehetséget, vagyis az udvarral együtt azt a Paradicsomot is letarolja, amelybe Flamineo vágyakozik. Az út végén köd borította pusztaság van, a köd mögött tükrök. Bosola már a cselekmény kezdetén tisztában volt vele, hogy a „fejedelmek lelkét” nem valamiféle „súlyosabb hatóerő” hozta létre, „ugyanaz a kéz dolgozott rajtuk”, mint a közönséges emberén, de még az ötödik felvonásban is azzal van elfoglalva, hogy valaki más váljék belőle, mint akinek látja magát, és az utolsó pillanatban is önmagát szeretné megpillantani a tükörben. „Le kell venni az álarcot a dolgokról és a személyekről egyaránt; ha levettük, ugyanazt a halált találjuk alatta”, állítja Montaigne.<sup>464</sup>

T. S. Eliot verse szerint Webster, „a halál megszállottja” a legvégső valóságot látta meg minden hercegében és hercegnőjében: nem csupán „a bőr alatt a koponyát”, de a „szemüregben szemgolyó helyén / A hagymát, melyből majd nárcisz virít, / S tudta, a gondolat halott tagok / Köré fonja fényűző vágyait”.<sup>465</sup> Halott fejedelmek sóvárognak halott luxuskurvák ölelése után. Bosola szerint az ember kicicomázott holttest, amely már a születése pillanatában bomlásnak indult. Flamineo, mielőtt még elszánná magát, hogy elrabolt fizetségét és elrabolt személyiségét hűgától visszaszerezze, egy kísértetet hallucinál: Brachiano szellemét, a kezében cserép, abból szór földet Flamineóra. A virágok tövében koponya, mint Eliotnál: nárcisz virít a szemgolyó helyén. A végső igazsággal szemben fölösleges rafináltnál rafináltabb stratégiákat szembeszegezni.

<sup>463</sup> BARKER, „Another Voyage”, 41.

<sup>464</sup> MONTAIGNE, „Bölcselkedni...”, 111.

<sup>465</sup> ELIOT, „A halhatatlanság...”, 45.

„Minden másban az ember álarcot viselhet, de ebben az utolsó szerepben nincs miért színelnünk”,<sup>466</sup> írta Pierre Charon francia teológus a halálról. De vajon csakugyan így van-e? Ugyanaz a Philip Stubbs, aki számtalan pamfletjében rohant ki a londoni színházakban látható „féktelen gesztusok”, „feslett beszéd”, „röhögés és csúfolódás” vagy sok „hitvány célzás” ellen,<sup>467</sup> *Kristálytükör keresztyén asszonyoknak* című írásában építő jellegű színházi előadásként festi le a felesége haldoklását. Beszámolója szerint Katharine szinte „újrajátszotta” a Megváltó kereszthalálát, az összegyűlt hívek, „szomszédok és barátok” előtt nyilatkoztatta ki, hogy „mint Krisztus a kereszten”, úgy tárja ő is „szélesre tulajdon karját”, hogy „mindnyájuk előtt vallomást tehessen hűségéről”. Stubbs úgy véli, felesége e vallomással nem csupán „lelke halhatatlanságát” kívánta biztosítani, de földi hírnevének „tökéletes keresztyénként” való fennmaradását is, hogy haldoklásából mások is megtudhassák, „mire tanította őt az isteni lélek”.<sup>468</sup>

Hasonlóan performatív aktus volt Robert Southwell jezsuita költő és prédikátor 1595-ös beszéde, amelyet a bitófa alól intézett a kivégzésére összegyűlt tömeghez. „Azért jöttem ide, hogy eljártsszam e nyomorult élet utolsó felvonását”, jelentette ki Southwell, és leszögezte: „ez az én halálom, az én utolsó búcsúm”, amely bár ezen a földön „szégyenletesnek tűnik”, mégis „remélem, hogy az eljövendő időben örök dicsőségemre válik”; s mint mondta, azért imádkozik, hogy „hazája javára és sok más ember vigasztalására legyen”.<sup>469</sup> A cél, noha a teológiai spektrum ellentétes végéről fakad, ugyanaz, mint Stubbs feleségének tanúságtétele: e végső színház egyszerre tör a lélek halhatatlanságára és valamiféle evilági örökségre, az identitás megerősítésére és emlékezetbe vésésére. Southwell kivégzése (mint minden kivégzés) kétszeresen is színház: „az állami hatóságok által megrendezett dráma, amelyben a katolikus hazaáruló feldarabolt teste az uralkodó rend hegemoniáját demonstrálja”,<sup>470</sup> ugyanakkor a hitében felmagasztosuló vértanú performansa is. A halál, ha jól adják elő, nemcsak eltörli az ént, hanem rögzíti is. Az utolsó felvonást és az utolsó szerepet igenis tekinthetjük az előadás részének. Webster korára a bitófa alatti performansz divatjelenséggé vált, a kora újkori bűnözők dacosan tervezték meg saját halálukat, „mindenáron igyekeztek vidámnak és

<sup>466</sup> Pierre CHARRON, *Of Wisdome Three Bookes*, trans. Samson LENNARD, 2nd edition (London: 1630), 346. Idézi BARKER, „Another Voyage”, 42.

<sup>467</sup> STUBBS, *The Anatomie of Abuses* (1583), idézi GOLDBERG, *Sodometries...*, 118.

<sup>468</sup> Philip STUBBS, *A Christall Glasse for Christian Women* (London: 1600). Idézi BARKER, „Another Voyage”, 44.

<sup>469</sup> Christopher DEVLIN, *The Life of Robert Southwell, Poet and Martyr* (London: Farrar, Straus And Cudahy, 1956), 321–324, idézi BARKER, „Another Voyage”, 44.

<sup>470</sup> BARKER, „Another Voyage”, 44.

elegánsnak mutatkozni” – valóságos „színelődást mutattak be a tanult, elegáns nemtörődömségből”.<sup>471</sup>

És ezzel vissza is érkeztünk *A fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* utolsó felvonásához. Hogy a haldoklás színházának sikerül-e diadallá emelnie a tragédiát, az nemcsak az alakítástól függ, hanem a nézők reakciójától is. A protestáns Katharine Stubbs és a katolikus Robert Southwell távozása hosszú időre megragadt az angol közönség emlékezetében. De mi a helyzet akkor, ha az abgang nem szolgálja sem „a lélek dicsőségét”, sem „a haza javát”? Flamineo a maga kulisszahasogató ál-haldoklásából gyárt mutatványt, aztán húga haldoklását igyekszik túllícitálni. Bosola a lelkében tátongó semmit tágítja nihilista vízióvá. Mitől válnának ezek közügygyé, különösen úgy, hogy egyetlen pillanatukat sem fogadhatjuk el valóságként? Mrs. Stubbs, Southwell és társaik azzal hitelesítették a maguk önazonosságot vagy krédót bekeretező mutatványait (akár mély meggyőződésből, akár páni félelemből fakadtak), hogy a trükk végén valóban meghaltak. De mivel hitelesítené Bosola vagy Flamineo a maga utolsó alakítását?

Azzal, hogy most először semmilyen értelemben nem hazudnak. Haneke *Furcsa játék* című filmjében két gyilkost kísérünk végig, bénultan nézzük manipulációikat és mészárlásaikat, míg végül magunknak kezdjük el bizonygatni, hogy amit látunk, fikció. Ez csak egy film. Ezen a ponton kacsint ki ránk Haneke két gyilkosa, hogy ezt az utolsó menedéket, amellyel valójában a történet kezdete óta tisztában voltunk, egy gyors és határozott gesztussal elvegyék tőlünk. Kénytelenek vagyunk azzal szembenézni, amiről beszélnek. Ahol mások újabb álarcokat raknak fel, a szentét, a megtért bűnösét vagy a nyegle akasztófavirágét, ott Flamineo és Bosola csakugyan leveti az utolsó maszkot. Ettől kezdve, mintha egyfajta „szuperpozícióban” lennének, egyszerre jelentik a két gazembert és az őket alakító színészeket.

Utolsó megszólalásaiban Bosola nemcsak önmagát aposztrofálja színészként, de Antonio halálát is azokkal a „tévedésekkel” azonosítja, amelyhez hasonlókat „gyakorta látott színpadon”. Nem a színpad utánozza az életet, hanem az élet utánozza a színházat. De Antonio halála és az övé nem kínál tanulságokat, mint ahogy – szerinte – az élet (az 1510-es Itália, az 1612-es London, vagy a mindenkori *itt és most*) sem kínál. Miféle tanulságokat lehetne leszűrni egy idióta semmit sem jelentő, értelmetlen meséjéből? „Bolthajtásos sírok” vagyunk, állítja Bosola, „holt falak, / visszhangtalan romok”, egy valaha jelentéssel telített világ halott maradványainak lakói; „valami ködben” botorkálunk (*in a mist*), ebben a ködben vágta le

---

<sup>471</sup> Ralph HOULBROOKE, *Death, Religion, and the Family in England, 1480-1750* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 188.

véletlenül Antoniót, s velünk együtt ebbe a ködbe vész bele ő maga is. Mielőtt eltűnne, saját kontúrajait ő is kimetszi még a homályból: „ilyen jó harcban”, mondja, „nem rossz meghalni mégsem” – vagyis azt szeretné, hogy ne a Hercegnő gyilkosaként, hanem megbosszulójaként tekintsünk rá. De azt is tudja, hogy felismerése későn jött, nem vált meg és nem változtat meg semmit. „Milyen homályban, vak gödörben él / a rémült emberfaj!”, állapítja meg, mintegy utoljára végigtekintve a nézőtéren; de ebben a fénytelen létben is részt lehetett volna venni „méltó szellemben”, a „bizalmatlan kóválygás” helyett „azt szolgálni, ami az igazság”. Csakhogy ő nem ezt választotta. Vagyis mégiscsak van valamiféle tanulság; ebben az utolsó, velünk megosztott pillanatában felvillan előtte egy értékcentrikusabb, jelentésemélet lehetősége. De rögtön le is választja magát róla. „Az én utam más” – szögezi le jelenidőben, s ebben összes eddigi öncsalása, meg nem hozott vagy rossz döntése éppúgy benne cseng, mint az, hogy szerepe véget ért. Bosola az ismeretlenbe távozik, a színész a takarásba.

Ez az utolsó monológ (dialóg) is egyfajta halál-performansz. Csupa ellentmondás; egyszerre sugallja, hogy igenis van erkölcs, csak ő másképp döntött, és hogy semmilyen döntésnek nincs következménye, mert úgysem látjuk az útvesztő falait; eljátssza, hogy színész, egyrészt mert valóban az, másrészt mert bérgyilkosként is szerepeket játszott. És bár kétségbeejtően távoli lehetőségként tünteti fel, hogy az ember valaha is megkapaszkodhasson egyetlen, valódi identitásában, most mégis olyasvalakiként igyekszik távozni, aki felismerte, hogy létezik jó és rossz, s ha újra megtehetné, a gazemberség helyett a tiszta életet választaná. Milyen kár, hogy az egész darabot így kezdte.

Ugyanerről a ködről kiáltozik Flamineo (*Oh, I am in a mist!*), miközben húga és volt szeretője oldalán fetreng a földön – ott, ahol nem sokkal korábban nagyszabású ál-haldoklását bemutatta. A szavaiból fölsejlő iszonyatot némiképp idézőjelbe teszi az a körülmény, hogy a megjátszott haldoklás szólami többé-kevésbé megegyeztek a valódi agónia hangjaival („az út szörnyű és sötét”, „nem látok”, „ó, a köd”, „ha égre nézünk, minden oly sötét agyunkban”). Az utolsó pillanatokban ő is hasonlatokat keres, hogy a küszködéssel töltött éveknek formát és jelentést találjon. Az élet fárasztó szakma, állapítja meg, „lázás kereskedés”, mely „hiábavalónak tűnik” – míg a világ arra épül, hogy „fájdalmak árán” hajszolunk „újabb fájdalmakat”, addig „nyugalmat csak a nyugalom szül”. (Webster sűrű *couplet*-jében: „*This busy trade of life appears most vain / Since rest breeds rest where all seek pain by pain.*”)

Jonathan Dollimore szerint Flamineo szavai Francis Bacon „A magas posztról” című esszéjét parafrázeálják. Webster szövegátvételi gyakorlata alapján ez nagyon is elképzelhető, ráadásul az angol filozófus írása épp *A fehér ördög* bemutatójának évében jelent meg. Bacon arról ír, hogy hatalmon lenni, hatalomra vágyani vagy a hatalomból lecsúszni egyaránt erodálja

a személyiséget; nem feltétlenül lesz tőle rosszabb az ember, de sajátos szűrőn keresztül kezdi el látni önmagát és a világot. A hatalom akarása vagy megtartása önrendelkezésünktől foszt meg minket, hamis identitásokokat kínál, de legalábbis kérdőjeleket von valódi énünk köré. „Furcsa vágy az, amely a hatalom elnyerésére és a szabadság elvesztésére, vagyis a mások fölött való hatalom megszerzésére és a maguk fölött való hatalom elvesztésére ösztönöz”, írja Bacon. Az ember egyenlővé válik tulajdon kínzó készletével, elveszítve azt, ami önmagává tette. „Magas polcra kapaszkodni kínszenvedés, s a gyötremnek még nagyobb gyötrem a bére; olykor pedig aljasság is: méltatlanságok árán jutni méltóságához. A nagy állás sikamlós, s lejjebb csúszni egyenlő a bukással vagy legalábbis a hatalom elvesztésével, ami keserves.” Akárhol is járunk, önazonosság helyett egy elképzelt, vágyott vagy rettegett életállapothoz mérjük magunkat. „*Cum non sis qui fueris, non esse cur velis vivere*. Ha már nem az vagy, aki voltál, nincs okod arra, hogy élni akarj.”<sup>472</sup>

Flamineo mint valami moralitásjátékot, úgy nézi végig Brachiano küszködését és bukását – és saját sorsának is, ahogy a vég felé közeledik, úgy válik dörzsölt manipulátorból egyre inkább tehetetlen nézőjévé. A személyiség illúziója már a halál előtt elenyészett; Brachianoé nem volt egyéb, mint egy rögeszme, amely Vittoria köré épült, ahogy Flamineóé a vagyon és az előrejutás köré. A hiány csak újabb hiányt szül, a „világi üzlet” nem más, mint haszontalan vágyak, meddő szorgoskodások üres körforgása, kínzó törekvések valamiféle hatalom megszerzésére és megtartására mások fölött, a nő fölött, a családi vagyon fölött, a fejedelemség fölött, tulajdon sorsunk fölött.

Brachiano halála sokkal rombolóbb következményekkel jár Flamineo ön- és világtétele nézve, mint a pusztán felismerés, hogy az eltervezett ösvényt kirántották alóla. Soha nem volt semmiféle ösvény. Megnyugvást csak a pihenés adhat. Macbeth szerint az élet egy „szegény ripacs, aki egy óra hosszat / dúl-fül, és elnémul”.<sup>473</sup> Flamineo sokféle szerepben sok mindent kipróbált, most végre az „örök hallgatást” szeretné tanulni. Önmaga összes variációja kicsúszott a kezéből, nem akar többé gondolkodni; ahogy Bacon írja, nincs rá oka, hogy élni akarjon. A meghalás éppúgy vonzza, mint amennyire fél tőle. Brachiano kísértetétől nem kapott választ, hiszen kísértet sincs, csak egy fantazmagória, amit tulajdon kétségeiből, önmaga és ura elleni vádjából gyúrt össze. Talán ez a kíváncsiság hajtja, amikor úgy dönt, hogy saját

<sup>472</sup> Francis BACON, „A magas posztról” (1612), ford. JULOW Viktor, in *Esszék* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987), 45. Webster Bacon-parafrazisáról bővebben: Jonathan DOLLIMORE, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 245.

<sup>473</sup> William SHAKESPEARE, *Macbeth*, V. 5, ford. SZABÓ Lőrinc, in *Shakespeare összes drámái III.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 827



halálából tart egy jelmezes főpróbát. Ahol mások szerint már nincsenek maszkok és nincsen színlelés, ott Flamineo kitapos magának még egy utolsó főszerepet. De most már ebbe a szerepbe is belefáradt. Mindent elmondott. „Azt hisszük, hogy a kalitkába zárt madarak énekelnek, holott sírnak”, állapította meg anyja gyászszertartása után. Most már azt is tudja, hogy soha, egyetlen pillanatra sem hagyta el a kalitkát. Bosola ugyanezt a képet idézi föl a Hercegnőnek, mielőtt megölné: a rab madárnak csak azért engednek egy szűk szeletet látni az égből, hogy börtönéről annál tisztább képet alkosson. Az, hogy a kalitkán túl is van világ, talán csak illúzió. „Talán az is csak úgy látszik, hogy élünk, és tulajdonképpen nem is vagyunk.”<sup>474</sup>

Ebben a közös illúzióban már akármilyen viccet megengedhetünk magunknak. Az *Amalfi hercegnő* utolsó jelenetében Burbage saját korábbi szerepét, III. Richárdot idézi Ferdinándként, amikor lovat követel magának. „Elkaptam az örök megfázást”, ironizál Flamineo utolsó megszólalásában, „elment a hangom, de végleg”. Színlelt halála után e második, „valódi” halála is arra emlékeztet minket, hogy a sebéből patakzó vér hamis, Lodovico töre épp olyan kellék volt, mint korábban a vaktölténnyel töltött pisztolyok. A figura végleg elnémul, de a színész másnap, egy másik szerepben újra megszólal; Flamineo védjegyszerű, filozofikus bohócériája itt is kétélű, mert ő maga úgy élt, hogy eddig is szerepeket játszott, a figura pedig nem hal meg, mert sohasem létezett. Richard Perkins holnap ugyanezt a monológot újra elmondja majd egy másik közönségnek. A mai nézőktől, haldoklása közben, elnézést kér, amiért berekedt, de a nézők láttak már ilyet; az, hogy egy színésznek „elment a hangja”, véletlen kisiklás, ugyanolyan malőr, mint Antonio halála, amelyet Bosola szerint számtalanszor látni színpadon.

„Csak hízelgő lélekharang ne csengjen”, utasítja Flamineo legutolsó pillanatában az eget vagy a hangosítót, „szilaj mennydörgés búcsúztasson engem!” A mennydörgés az egyik leggyakrabban használt effektus volt az angol színpadon (Ben Jonsontól tudjuk, hogy a színpad mögött ilyenkor egy ágyúgolyót görgettek a padlón)<sup>475</sup> – rendszerint nagy emberek bukását kísérte, bár *A fehér ördögnek* már a nyitójelenete is „tüzes istennyilához” hasonlítja a fejedelmek életét. Amikor Flamineo utolsó leheletével „hízelgő harangok” helyett mennydörgést követel magának (és persze nincs rá színi utasítás, hogy meg is kapná), akkor makabrikus öngúnnal még egyszer felmutatja vágyott identitását: a „nagy embert”, aki nem lett belőle. És Bosolához hasonlóan a másik identitását is felmutatja: a színészt, aki

<sup>474</sup> A. P. CSEHOV, *Három nővér*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, in *Drámák* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 511.

<sup>475</sup> Ben Jonson *Every Man in His Humour* című vígjátékának Prológusáról van szó. BARKER, „Another Voyage”, 48.

Flamineóként is színész volt, de most az utolsó maszkot ledobva szól ki a színpadi háttérszemélyzethez, hogy a távozását kísérő mennydörgés „jó hangos” legyen.

A legtöbb szerep arra épül – a Jakab-korban mindenképp, de talán azon túl is –, hogy a figura vágyott identitását folyton megpróbálja „ráerőltetni” a partnereire és a közönségre. Azért beszél, hogy széthulló személyiségét megragadja és felmutassa – minden pillanatban, de a halála pillanatában különösen. Flamineót a (vágyott, megkomponált, hamis) önképe tartja össze, már amennyire; ezért találja annyira fontosnak, hogy vele együtt kinevessük anyja „babonás siránkozását” – de balszerencséjére ő maga lesz az, aki a gyászszertartáson meghatódik, s ügyyel-bajjal összefércelt identitása bomlásnak indul. Az ötödik felvonásnak már új stratégiákkal vág neki, hogy nagyszabású igazságtevőként vagy gazemberként távozhasson, de most sem jár sikerrel, halálát nem kíséri sem sortűz, sem mennydörgés. Macbeth hosszú monológokban próbál meggyőzni minket arról, hogy ő egy hős (vagy áldozat), aki legyőzhetetlen égi hatalmakkal viaskodik, mert nem szívesen látja magát kisszerű gyilkosnak, aki felesége felszólítására az összes barátját lemészárolta; egy ízben például kirohan egy banketttről (a színpad mögül a színpadra), hogy megossa velünk a kételyeit, hátha ettől majd eloszlanak. Az utolsó felvonásban még több energiát fektet ezekbe a monológokba, mert meghalni különösen nem szeretne ezzel az önképpel. Jaques Rosalindát próbálja meggyőzni arról, hogy melankóliája érdekesítő, „számtalan anyagból összegyúrt” keverék, hogy ő maga egy bölcs, szellemes, emberkerülő filozófus, nem pedig egy szószátyár, bánatos száműzött a sok közül, aki elől a saját társai is menekülnek. Mindegy, hogy Jaques vagy Macbeth milyen *valójában*, azt amúgy sem tudjuk – az működteti őket, hogy milyennek akarják vagy nem akarják látni magukat.<sup>476</sup>

A nagy drámák szereplői azért beszélnek annyit, hogy szavakat tolganak önmaguk és a valóság közé. Versinyin azért filozofál a jövőről, hogy elterelje gondolatait a jelenről, hisztériás feleségéről és két lányáról. Danton és társai azért filozofálnak, hogy ne kelljen szembenézniük tulajdon szűkölköző halálfélelmükkel. Az *Ahogy tetszik* Hercege komoly munkát fektet abba, hogy afféle önismereti El Caminóvá stilizálja a vihart és a száműzetést. Ha elhallgatnak, a *lényük* szűnik meg. A reneszánsz hősök számára a beszéd mellébeszélés, az élet tettetés, egy szerep eljátszása az alaktalan fenyegetéssel szemben.

---

<sup>476</sup> Ld. Declan Donnellan első kötetének a szerep identitásáról szóló fejezeit: DONNELLAN, *Színész és...*, 90-99. és 113-131. Donnellan második könyvében (*The Actor and the Space*, London: Barnes and Noble, 2024) részletesen ír arról, hogy „minden monológ párbeszéd a közönséggel”, és a szerepek identitását közvetlenül összekapcsolja a nézőkhöz való viszonytal: a szerep a monológ minden sorában *vár valamit* a közönségtől, amit nem kap meg – ezért kell elmondania a következő sort is.

Webster gyilkosai mások. Ők az utolsó felvonások tükörtermeiben csakugyan szembesülnek azzal, hogy önmaguk és a semmi közé csak a (többnyire hazug) szavak voltak papírvékony falat. Egész létezésük arra irányult, hogy valakivé váljanak, és most tulajdonságok nélküli emberként végzik, Jedermannként. Úgy látszik, ahogy Büchner mondaná, az álarcokkal együtt az arcokat is sikerült letépni.<sup>477</sup>

Flamineo nemcsak azért hal meg kétszer, hogy biztonságos főpróbát tartson a nagy mutatvány előtt, hanem azért is, mert az örök epizodista legalább most, a saját halálában főszereplő akar lenni. De most is kudarcot vall, mert még a saját halála is Vittoriáról szól. Vittoria halála után Flamineo megszűnik Flamineo lenni – erre a néhány pillanatra ő áll ugyan a figyelem középpontjában, de már nem mint ambíciózus titkár, gyilkos vagy kerítő, hanem mint átmeneti lény. Ahogy Bosola szeme előtt a Hercegnő lebeg, úgy Flamineo bátor pojácaságát is beárnyékolja Vittoria, aki ugyanolyan éles, incselkedő és reménytelenségében káprázatos alakítást nyújt, mint korábban a tárgyaláson. Ettől válik későn felismert alternatívává, ugyanúgy, mint Bosola számára a Hercegnő. Vittoria is játszik, ő is fél, ő is gúnyolódik, elsőként áll Lodovico töre elé, megsemmisítően gratulál neki a döfés után, még haldoklásában is a hasztalanul ágaskodó férfiaság fölé magasodik (ez a vakító minőség tette őt ugyanolyan nyugtalanítóvá Brachiano, mint Monticelso szemében). Mellette Flamineo minden filozófiája rajongó imitációvá válik, hiába akar minden megszólalásával még bátrabban, még szellemesebben mondani. Vittoria éneke félig már kihunyt a nagy, websteri semmiben, de Flamineo szeme még mindig erre a pislákoló lánggra tapad. „Már túl vagy rajta?”, kérdegeti riadtan, mert húga itt is, mint mindenben, megelőzi; van ebben a mintázatban valami, ami a másik darab megfellebezhetetlen női önzonosságát előlegezi meg („Én még Amalfi hercegnő vagyok!”). Az énképük után futó, tévelygő gazemberek legfeljebb keresésük hiábavalóságára ébredhetnek rá ebben az utolsó tükörteremben, ahová Webster két nagy hősnője kétségek nélkül lép be, mert már eddig is volt *valaki*; ők maguk a tükör. Talán ezért is látja Bosola és Flamineo a világot értelmetlen, blőd, jelentés nélküli káosznak – mert olyan kérdéseket tettek föl, amikre nincs válasz.

Bizonyos dolgokat, ahogy Dryden is állította, valóban nem lehet „utánozni” vagy „átélni” a színpadon. Nem lehet például a színpadon „meghalni” vagy „szeretkezni” (Webster az utóbbira is felhívja a figyelmet Francisco, Lodovico és Zanche kikacsintó szexfantáziájában). Egy színpadi szereplő halál-performanszának sohasem lesz akkora „tétje”, mint ha Dryden

<sup>477</sup> Georg BÜCHNER, *Danton halála*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, in *Georg Büchner összes művei*, szerk. HALASI Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 21.

gladiátorai adnák elő, vagy mint Katharine Stubbs és Robert Southwell (vagy bárki más) alakításainak a halálos ágyon vagy a bitófa alatt. De mégis, a színház enged minket a legközelebb ahhoz, hogy másokon keresztül szembesülhessünk azzal, amivel mi magunk nem merünk szembesülni.

Joseph Roach szerint a színészek a közösség szolgálatában álló „képmások”, amelyekre az identitással kapcsolatos szorongások kivetíthetők; arra kijelölt „médiások vagy helyettesek”, hogy segítsenek a közönségnek megérteni és bevésni kultúrájuk bizonytalanul meghúzott határvonalait igaz és hamis, valóság és előadás, élet és halál között, mégpedig úgy, hogy ezeket a határokat átlépjék, sőt elmosssák.<sup>478</sup> Az újkori színház egyebek mellett a moralitások öröksége is; egy székből ülve elmélkedhetünk a halálról és az identitásról egy olyan közegben, ahol a szó valódi értelmében sem a halál, sem a személyiség nincs jelen. Nem mi visszük vásárra a bőrünket, hanem a színész, aki helyettünk lépi át a határokat, ölt magára különféle szerepeket és tesz úgy, mintha ezek a szerepek semmivé oldódnának a halálban. Amikor Webster filozófus-bérgyilkosai felrúgják ezt az egyezményt, megfosztják a közönséget hón szeretett illúziójától, s így egyúttal attól a hittől is, hogy a székeinkben ülve biztonságban vagyunk. Az identitás a rivalda innenső oldalán sem stabil, ambícióink és szorongásaink valóság (ahogy a korabeli színházellenes pamfletisták aggodalmái is azok voltak); a társadalmi rend éppoly törékeny és átjárható, mint a személyiség és a szerep. A „színház” alattomosan leszivárogo a színpadról, és azt állítja, hogy mindig is az életünk része volt.

Talán ezért is siet annyira Giovanni eltávolítani a túl sok, túl zavaros jelentéssel felruházott hullát. Majdnem minden reneszánsz tragédia azzal végződik, hogy valaki megparancsolja: „Vigyétek ki a testeket!” Aztán mond egy *couplet*-be csomagolt szentenciát: instant tanulság, párosrímben. Van ebben valami menekülésszerű; legalábbis nehéz elképzelni, hogy a világrend ettől helyreáll. Inkább arról van szó, hogy amíg ezek a holttestek itt vannak – Flamineóé és Vittoriáé, Othellóé és Hamleté és a többieké –, addig nagyon nehéz másra gondolni, mint az ellentmondások ingoványára, amit a jelenlétük felkavart.

\*

T. S. Eliot fogalmazta meg először, hogy az angol tragikus formák (szemben például a franciával vagy a némettel) nem sokban különböznek a klasszikus detektívtörténetek kettős

---

<sup>478</sup> Joseph ROACH, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996), 36, 78, és BARKER, „Another Voyage”, 48-49.

narratívájától: a cselekményen belül sokszor egy-egy bűntény fokozatos rekonstrukciója zajlik. Hamlet a nyilvánosság előtt teszteli a szellem beszámolóját apja haláláról. Bosola és Ferdinánd rögeszmésen igyekszik kifürkészni a Hercegnő titkos életét, fényt deríteni szeretőjének kilétére, megbizonyodni terhessége felől. Bosola a megbízói szándékait is szeretné kipuhatolni, sőt, egy idő után a saját lelke is nyugtalanító rejtvényként tűnik föl előtte. A reneszánsz drámák szereplői gyakran bonyolódnak – sokszor sikertelen – nyomozásokba, hogy mások indítékait vagy motivációit kifürkésszék, és vizsgálatuk során mi magunk is belekerülünk ugyanezekbe a folyamatokba.<sup>479</sup> Úgy tűnik, dramaturgiájuk újra meg újra, koncentrikus körökben járja körül a kérdést, miféle jelentése van a „jellemnek”, a „személyiségnek” vagy az „identitásnak” egy olyan világban, amelyben egy titokzatos hatalom minden döntésünket jó előre borítékolta, és a legvégső igazsággal szemben mindannyian nullamorfémák vagyunk.

A kora újkori Angliában a „jellem” sokak érdeklődését magával ragadó, de kétségekkel övezett fogalom. Webster maga harminckét verssel járult hozzá Overbury népszerű *Karakterológiájához*, és mindkét tragédiáját áthatja a kérdés, feltérképezhető-e a másik ember, s vajon mihez kezdhetünk ezzel a tudással. Az *Amalfi hercegnő* négy karakterrajzzal indul: Antonio szellemes, epigramma sűrűségű portrékba foglalja a főszereplők „természetét”, „vérmérsékletét” és „belső alkatát”. A titkár szerint a „jellem” afféle arca írott jel, ami valamely láthatatlan hajlamról árulkodik. A későbbiekben Bosola is saját használatra szánt, rövid jellemrajzokat fogalmaz meg Antonióról és a Hercegnőről. De az utolsó két felvonás arról tanúskodik, hogy szándékaink és hajlamaink kifürkészése nagy felismerések helyett rémisztő útvesztőbe, „felparcellázhatatlan ingoványba” vezet bennünket. Ferdinánd hiába vizsgálja közvetlen közelről a bebörtönzött Hercegnőt, végül így fakad ki: „Átkozott legyen! Nem fogom tanulmányozni tovább / a más szívének könyvét!” A *fehér ördögben* Monticelso – bizonyítékok hiányában – Vittoria jellemére alapozva próbál vádat emelni ellene, „lefesti őt” az egybegyűltek előtt, felrója szexuális étvágyát és társadalmi ambícióit, hogy „ajtaja előtt hintók nyüzsgenek”, hogy férje halála után nem öltött gyászruhát, s hogy testének áruba bocsátásával szerezne vagyont. „Tökéletes jellemrajzot” fest (hogy kétség ne maradjon, ki is mondja: „a kurváét”), de Vittoria félbeszakítja a szóáradatot: „Ez a jellemzés rám nem áll” – szögezi le, és ettől kezdve a tárgyalás emberismereti szópárbajjá válik kettejük között. Vittoria a szellemesebb; érvek sokaságával cáfolja, hogy a látszattól olvasni lehetne, és bár a koncepciók perben elítélik, a közvélemény az ő oldalára áll.

<sup>479</sup> ROBINSON, „Introduction”, Kindle Loc. 373; Lorna HUTSON, *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 164-165.

Webstert mohó érdeklődéssel töltötte el a lehetőség, hogy a „jellem” epigrammatikus leírásokba desztillálható, de sűrű, drámai felépítményekben teszi világossá, hogy ezek a leírások nem egyenlőek az igazsággal. A „jellem” puszta konstrukció, amit különféle célokra lehet felhasználni. Egy ember természete nem feltérképezhető. Nem azért, mert egy kálvini világban élünk, hanem azért, mert az ember nem így működik. *A bosszúálló tragédiája* végén kérdéssé válik, vajon az erényes, ámde labilis Vindice öltötte-e magára „Piato”, a gátlástalan kerítő szerepét (miként Hamlet az őrültét a maga bosszújához), vagy fordítva: Piatóban a személyiség magja került napvilágra, hogy végre átvehesse az irányítást az ösztönök megzabolázására maga köré növesztett „Vindice” fölött. „*Y’are the deeds creature*”, közli az *Átváltozásokban* a gyilkosság után De Flores a bűntársával, aki hasztalan próbálja identitása szilánkjait kettejük közé kotorni: „erény”, „származás” semmit sem jelent, azok vagyunk, amivé tetteink formáltak minket. A színpadi alakok hosszú monológokban adnak számot önmagukról, és a többi szereplő is siet tudunkra adni, milyennek látja őket, de ezekből a hosszú monológokból rendszerint egyetlen szó sem igaz. Macbethék annak a tettnek a kreatúrái, hogy megölték Duncant. Bosola mindig az ellenkezőjét teszi annak, amit szerinte tennie kéne – ő ez. A Jakab-kori drámák szereplői önismereti labirintusokba keverednek, és egyre távolabb kerülnek a lehetőségtől, hogy az útvesztő közepéig elérjenek. Az ember *changeling*, ahogy Middleton szereplői mondják az *Átváltozások* végén; döntéseink és késztetéseink önmagunk számára is váratlanok. A színésznek és a rendezőnek nem kell tudnia a „miérteket”. Elég, ha a labirintus falait látják.

A reneszánsz drámán gyakran kiütözik a moralitások öröksége, különösen akkor, amikor a halálról esik szó. De a szerzőket hidegen hagyta a moralitásoknak az a vonatkozása, hogy az emberi lélek két nagy ellenfél, Isten és a Sátán csatateré. Ellenkezőleg, mintha megbűvölné őket a felfedezés, hogy a legdrámaibb konfliktusok nem feltétlenül a „jók” és a „gonoszak” között zajlanak. Sőt, akár egyetlen emberen belül is nyílhat szakadék. Talán ebből a felismerésből fakad Webster „jellegzetes érdeklődése a dramaturgiai paradoxonok iránt”,<sup>480</sup> amelyekből két olasz tragédiája építkezik: mintha egymáshoz semmiképp nem illeszkedő darabkákból próbálna hatalmas, szemfájdító mozaikot összerakni. Olyat, ami egyszerre szól mindenről.

Webster sokak szerint „éppoly átláthatatlan, mint a sokat emlegetett »kőd«, amelyben szereplői oly gyakran lelik halálukat.”<sup>481</sup> Ha logikával próbáljuk megközelíteni, semeddig sem

<sup>480</sup> BOVILSKY, „Black Beauties”, 637.

<sup>481</sup> WHITMAN, „The Moral Paradox...”, 895.

jutunk, belegabalyodunk a bizarrnál bizarrabb cselekményszálak, fordulatok, képek hálójába – miközben nem tudunk szabadulni a gondolattól, hogy az irracionalitás mögött geometriai szerkesztés rejlik. A problémát nem is annyira a szereplők motivációi jelentik (azokból „inkább túl sok van, mintsem túl kevés”),<sup>482</sup> hanem a körjük szövődő ellentmondások. Bosola meg akar javulni, de nem javul; csodálja a Hercegnőt, de elárulja; megmentené, de megöli. Vittoria „jó”, hiszen bátran szembeszáll a paragrafusokkal gyurmázó, korrump hatalmasságokkal, de „rossznak” is tekinthetjük, hiszen prostituálja magát, hogy előbbre jusson, és felbujtóként bűnrészes egy kettős gyilkosságban. De mindez vajon elegendő az évszázados értetlenséghez? Egy ideje már gyanítjuk, hogy az ember minimum „kettős természet” (ahogy Woyzeck mondaná). A görög tragédiák hőseit is össze nem egyeztethető meggyőződések fűtik. Csakhogy Webster szereplői mégsem írhatóak körül ezekkel a fogalmakkal. Az ellentmondások rácsozatát mintha mérnöki precizitással húzták volna fel körjük. Két lábbon járó paradoxonok, ahogy Middleton Biancája vagy Beatricéje is az.

Webster szereplőit mohón foglalkoztatja a „jellem”, de nekik maguknak mintha nem volna. „Kiszámíthatatlan, veszélyesen vonzó figurái” az események hatására változnak, írja róluk Christina Luckyj; ha Brachiano és Vittoria kapcsolatát kezdetben hatalommal való visszaélésnek látjuk, klasszikus kizsákmányolásnak, úgy később házassággal szentesített szerelmi viszonynak mutatkozik; ahogy Brachiano „csábító gyilkosból tragikus hőssé” válik, úgy válik Vittoria házasságtörő asszonyból az általános nőgyűlölet áldozatává.<sup>483</sup> Hiába szán Webster egy egész felvonást arra, hogy bűnösségére vagy ártatlanságára a tárgyalóteremben derüljön fény, a kérdés később sem tisztázódik. A nézők soha nem kapnak teljes bizonyosságot. Ahogy a két nagykövet sem jut nyugvópontra; „FRANCIA KÖVET: Rossz életű volt. – ANGOL KÖVET: Az volt; de túl kemény a kardinális.” Webster fehér ördöge „cseppfolyós marad, megfoghatatlan”,<sup>484</sup> „vakon sodródva a fekete viharban”, ahogy Vittoria mondja tulajdon lelkéről, az őrjöngő vágy és mohóság viharában; a bűntudat, a szorongás és a képmutatás túlságosan is átszövi a darabot ahhoz, hogy bármilyen kényelmes erkölcsi nézőpontnál megállapodjunk. Az *Amalfi hercegnő* száműzetés-jelenetében ugyanez játszódik le: a Második zarándok a Hercegnő „laza erkölceit” említi, az Első zarándok szerint viszont „a bíboros túl kegyetlen volt”. Mintha Webster valósággal lubickolna abban, hogy a szélső álláspontokat megismertesse velünk, de ahhoz, hogy a sajátunkat kialakítsuk, nem kínál fogódzót; vagy túlságosan is sokat kínál.

<sup>482</sup> WHITMAN, „The Moral Paradox...”, 894.

<sup>483</sup> LUCKYJ, „Boy Prince...”, Kindle Loc. 3351.

<sup>484</sup> RHATIGAN, „Reading the White Devil...”, 193.

A Jakab-kori dramaturgia nem hagy „nyugvópontot” a nézőnek vagy az olvasónak, nem engedi őt tartósan azonosulni egy-egy szereplő moráljával, döntésével vagy stratégiájával. Ebből fakadt az az évszázados vád, hogy a szerzők „erkölcstelenek” vagy „gondatlanok” (legfőképp Webster), hogy a jelenetek önmagukban is értelmetlenek, egymáshoz társítva pedig végképp lehetetlenné tesznek bármiféle „morális alapvetéssel” való azonosulást. De nem lehetséges, hogy a morális és dramaturgiai inkoherencia vádja inkább arra utal: a vélt műfaji felépítménnyel nem stimmel valami? Dympna Callaghan szerint Webster olyan erőt mozdított meg női főszereplőiben, amely „decentralizálja a tragikus hőst”, és „megingatja a tragédia paradigmáját, ahogyan azt az irodalomkritika a végzetes jellemhibától a tragikus katasztrófán át a végső apoteózisig felépítette”.<sup>485</sup> És nem ugyanez érvényes az „erőtlen” férfiakra, Bosolától Flamineón át Brachianóig vagy Ferdinándig? És vajon nem erre utal Webster aggodalmas apológiája *A fehér ördög* Előszavában, amelyben azt bizonygatja, hogy ismeri ő a klasszikus tragédia szerkesztési szabályait, és nem véletlenül hagyja őket figyelmen kívül?

A gondatlanság és erkölcstelenség vádját aztán felváltotta az az újkori olvasat, hogy Webster világának éppen ezek a sarkkövei: az erkölcsi kapaszkodók sokat emlegetett hiánya, a kálvini és montaigne-i önvizsgálat kudarca; hogy Webster érdeklődése magára a káoszra irányul, s hogy darabjainak egyetlen nyugvópontja a halál. Mindez igaz. De ha maga az emberi természet nem egyértelmű, akkor minden intézmények közül nem éppen a színháznak kellene a legmágikusabb helynek lennie, ahol ezzel szembesülünk? Ahogy „az ambivalens érzelmek sem jelentenek feltétlenül közönyt”, írja Robert F. Whitman Webster dramaturgiájáról, úgy az ellentmondások is többet takarnak „a zűrzavar okos ábrázolásánál”; a paradoxon igenis „egyfajta lehetőség arra, ahogy a világra tekintünk”.<sup>486</sup>

Miután a Websterrel szemben megfogalmazott évszázados vádakot lajstromba vette, James Calderwood még egy utolsó vádponttal egészíti ki a sort: a legfőbb „hiba, amit némely kritikusai képtelenek voltak megbocsátani neki, az, hogy a darabjait nem Shakespeare írta”.<sup>487</sup>

Shakespeare növekvő dominanciája – mint a dráma és általában véve az irodalom paradigmája – olyan kritériumrendszerrel állított fel, amelyen belül Webster soha nem tudott kényelmesen elhelyezkedni. Minél inkább Shakespeare lett a mérce, amelyhez minden művészetet mérni kell, annál inkább úgy tűnt, hogy Webster művészete „probléma”, amit föl kell göngyölni vagy meg kell magyarázni.<sup>488</sup> Az egyik ilyen magyarázat az volt, hogy

<sup>485</sup> CALLAGHAN, *Women and Gender*, 65, 68.

<sup>486</sup> WHITMAN, „The Moral Paradox...”, 895.

<sup>487</sup> G. K. HUNTER and S. K. HUNTER, eds, *John Webster: A Critical Anthology* (Harmondsworth: Penguin, 1969), 266.

<sup>488</sup> BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 901.



Webster túl sokáig dolgozott Heywood drámaírói műhelyében, túl sok jelenetet írt „ifjú beosztotként egy-egy tapasztaltabb kolléga utasítására”, s ez visszavetette azon képességét, hogy „felelősséget vállaljon az átfogó szerkezetért”. Vagyis az irodalomkritika – amikor már kezdett megbékélni a gondolattal, hogy nem Shakespeare-nek hívják – Webster „drámai építészként való járatlanságával” mentette a „rozoga állványzatot”, amit örökké „az első keze ügyébe akadó dologgal volt kénytelen megtámasztani”.<sup>489</sup>

Holott régóta tudott, hogy az Ibsen utáni dráma állványzatáról (ahonnét a tőlünk távol eső dramaturgiákat szemlélni szoktuk) értelmetlen fölvetés a reneszánsz szerzők munkamódszerére tekinteni; Solness építőmester mindig nyerni fog Bosolával vagy Flamineóval szemben. *A fehér ördög* cselekménye természetesen csupa önismétlés, rejtvény, egymást visszatükröző üvegszilánk. A Jakab-kori drámaírók, beleértve Shakespeare-t is, csupa olyan helyzetet írtak, amelyek más helyzetek „tükörképei vagy kontrasztjai, megismételve és variálva azok anyagát, ahogyan a retorikusok tették”, ahelyett, hogy egy „lineáris, ok-okozati összefüggések mentén haladó narratívát építenének föl, logikusan és pontról pontra, mint egy ügyvédi megbízás”.<sup>490</sup> A párhuzamokat, ösztönösen vagy tudatosan, de könnyebben ragadja meg a közönség, mint a verbális jeleket. Az „ismétlés széles ritmusai” összekapcsolják és összefüggésbe hozzák a cselekményben szétszórt elemeket, miközben a dráma „központi élményét” hangsúlyozzák és mélyítik tovább. Vagyis *A fehér ördög* (Webster más műveihez hasonlóan) igenis koherensen építkezve halad a „rövid, baljós epizódok sorozatától, amelyek párhuzamok és kontrasztok révén kapcsolódnak egymáshoz”, egészen a csúcspontig, ahol is „egy világos és jól megtámasztott drámai élmény testesíti meg a darab központi paradoxonát”.<sup>491</sup>

A *chaos* kezdetben „ürességet” jelentett görögül, a „semmit” – Arisztotelész munkái nyomán vette föl az „összevisszaság” jelentését. De ez a rendezetlenség nem merő anarchia, a látszat ellenére sem esetleges. Matematikai értelemben a *káosz* az önmagát nem ismétlő, állandósult mozgást jelenti; egyszerű feltételekből kiinduló, de végtelenül komplex rendszert, amelyben a következmények nem egyenesen arányosak az őket kiváltó okokkal, a paraméterek legcsekélyebb változása is robbanásszerű hatásokkal jár. A „káosz” állandósult instabilitás, amely ugyanakkor determinisztikus, azaz nem véletlenszerű, hanem a körülmények által

<sup>489</sup> HUNTER and HUNTER, *John Webster*, 146.

<sup>490</sup> Christina LUCKYJ, *A Winter's Snake: Dramatic Form in the Tragedies of John Webster* (Athens, GA: University of Georgia, 1989), xv, xxiv, 149. BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1033.

<sup>491</sup> LUCKYJ, *A Winter's Snake*, idézi BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1033.

egyértelműen megszabott – csak éppen végtelenül érzékeny ezekre a körülményekre, s ettől a rendszer viselkedése megjósolhatatlan.

De ha függvényként ábrázoljuk ezt az örökké tartó, ismétlődés nélküli, kaotikus mozgást, az anyag megjósolhatatlan változásait, akkor szabályosnak tűnő, majdhogynem geometriai alakzatot kapunk, amelynek minden vonala végtelenül sokszor megtörik, végül egy olyan szerkezethez jutunk, amelyben ismétlődő mintázatok jelennek meg – sőt, maga a struktúra is önhasznós, vagyis minden rétegében végtelen sokszor ismétli meg önmagát. Ezt a szerkezetet, a káosz ezt a rendezettnek tűnő ábrázolását, amelyben bizonyos részek megegyeznek egymással és a nagy egészszel, fraktálnak nevezzük.

Webster dramaturgiája ehhez hasonló fogalmakkal írható körül. A világ, amelyben él, maga a determinált káosz, amelyben döntéseink következményei megannyi végtelen vonalon futnak szerteszét, de a Nagy Következmény – hogy „mi vár ránk *azután*” – független ezektől a döntésektől. A kálvini pálya, amit mozgásunk leír, megjósolhatatlan, éppúgy nem ismerjük a szabályait, ahogy a flipperasztalon ide-oda száguldó golyó sem ismeri a fizika törvényei és az ütközők által meghatározott, sokváltozós rendszert (vagy, hogy Bosolánál maradjunk, a teniszlabda sem a kozmikus meccs rendjét) – de ettől még elkerülhetetlenül ott kötünk ki, ahová ezek a kiismerhetetlen törvények szántak minket. Erről beszél Einstein, amikor azt állítja, hogy a világ „előre meghatározott”, mégsem tehetünk mást, mint hogy ragaszkodunk a szabad akarat illúziójához. A káoszelméletben már három test egymásra hatása is elegendő ahhoz, hogy a rendszer kiszámíthatatlanná váljék: ezt nevezik „háromtest-problémának”. Az aragóniai testvérek nem akarják, hogy húguk férjhez menjen, a Hercegnő mindenkifelett önálló kíván lenni, Bosola meg szeretné találni önmagát. Flamineo pénzt és előmenetelt akar, Brachianónak midlife krízise van, Vittoria túl akar élni nőként. A kiinduló feltételek egyszerűek, az első néhány lépés még megjósolható, aztán exponenciálisan válik egyre labilisabbá a rendszer.

T. S. Eliot szerint Webster legfőbb érdeklődési területe a *káosz*: ez az Arisztotelész előtti és utáni értelemben is érvényes, tehát egyszerre jelenti a Teremtés előtti ürességet (ahová a Hercegnő kívánja vissza a világot), az űrt, ami hitünkben vagy koherens világképünkben tátong, de a hiányon kívül az értelmetlen és felfoghatatlan telítettséget is jelöli, az atomok tébolyult rajzását, az entrópia örült és koreográfia nélküli táncát, amelyben minden összekapcsolódik mindennel és minden leválik mindenről, nélkülözve bármiféle rendet vagy elviselhető harmóniát. Amikor Othello azt mondja, hogy ha Desdemona már nem szereti őt, „a káosz visszatér”, akkor ebben az értelemben használja a szót.

Webster szerkezeteiben az esküvő tartalmazza a halált és a halál az esküvőt, a matematikai rend a káoszt és viszont, az események egymást tükrözik és ismétlik, minden helyzetben

felbukkannak olyan pillanatok, amelyek egy másik mozzanatot visszhangoznak a darab egy másik pontjáról, s az a másik helyzet is további képekre rímel vissza vagy további helyzeteket vetít előre; minden alakzat, legyen az szókép, térbeli elrendezés, szövegbe vagy tablóba kódolt látomás, egyfajta lenyomatként tartalmazza a nagy egészet, és különféle fénytörésekben ismétli vagy variálja a mozaik többi kockáját. A „fraktáldramaturgia” elnevezés nemcsak a végtelenbe futó ismétlések miatt tűnik találónak, hanem azért is, mert Webster színháza erről az őrzöngő rendezetlenségről (vagy erről a tátongó úrról) igyekszik geometriailag rendezett képet nyújtani.

És százféleképpen cáfolható meg az is, hogy Webster eltévedt volna a műfajok között, hogy nem tudta eldönteni, hőseinek tragikus vagy komikus végzetet szán-e, hogy egy drámáján belül öt darabot írna meg egyszerre, de végül mind közül a pad alá esik. Jacqueline Pearson szerint *A fehér ördög* három zsánereből is merít, ebből ered látszólagos műfaji és dramaturgiai inkohereciája: egyik a „Tudor-kori tragikomédia”, amely tragédiaként indul, de „felforgatják és szétzilálják” a komikus fejlemények; a másik a „groteszk tragédia” (erre a *Lear királyt* és *A bosszúálló tragédiáját* hozza fel példaként), s végül a „fletcheri tragikomédia”. A humor „aláaknázza az arisztokrata figurák tragikus státuszát”, egyszerre hordozza „az agresszió, a tárgyilagosság és az elidegenítés sugallatát”, miközben a tragédia irtózata mögött „egy valóban komikus világot sejtet”, ahol egy mélyebb és gazdagabb igazság található. Webster egyik legerőteljesebb technikája, hogy feszültséget teremt egy adott esemény és az arra adott nézői reakció között: „a gyilkosságot nevetéssel fogadjuk, az ünneplést erőszak szaggatja szét”. A tragédia befogadásának folyamata kétségkívül meg-megszakad, de nem valamiféle nihilizmus miatt, hanem a komikumban rejlő bonyolultabb igazság kedvéért, ahová a puszta tragédia nem lát el. Camillo, Isabella, Brachiano vagy Marcello „ironikusan kifordított vagy befejezetlen” tragédiái Flamineo és Vittoria gondosan fölépített, megrázó és kozmikus tragédiájához kövezik ki az utat.<sup>492</sup>

Lehet, hogy a reneszánsz szerzők tisztában voltak a műfaji határokat rögzítő ősi törvényekkel (komédia az, ami rosszul kezdődik és jól végződik, a tragédia ennek fordítottja), de az biztos, hogy nem sokat törődtek velük. Middleton ment a legmesszebbre. Az *Átváltozások* mellékcelegményében egy groteszk, átöltözéses bohózat játszódik le a helyi elmeógyógyintézetben, ez kopírozódik rá a főcselegmény szado-mazochisztikus szexuális horrorjára (arról nem is beszélve, hogy az előbbin is lehet sírni, és az utóbbin is lehet nevetni).

<sup>492</sup> Jacqueline PEARSON, *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster* (Manchester: Manchester University Press, 1980), 62, 66, 71, 79. Pearson a „groteszk tragédia” műfaját Nicholas BROOKE *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy* című könyvéből kölcsönzi (London: Open Books, 1979). – BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1049.

A *Nő a nőtől óvakodj* házastársi komédiát kever itáliai bosszúval, vérfertőzést és nemi erőszakot bohóctréfákkal, a bosszútervek térdcsapkodós vígjátékba fulladnak, a paródia kíméletlenül józan társadalmi kórképbe csap át. A *bosszúálló tragédiája* legnagyobb vérengzései egy francia hálósobai bohózat keretei közt bonyolódnak. Nincs ebben semmi meglepő, Middleton legnépszerűbb műfajai a bosszútragédiák és polgári komédiák voltak, és valószínűleg akkor érezte magát a legjobban, amikor összekeverte a kettőt. Shakespeare bizonyos darabjait egyik zsánerbe sem tudta beilleszteni az irodalomkritika, így a „problémaszínmű” címkét ragasztotta rájuk. Ez megfelel annak az ismert emberi gyakorlatnak, hogy ha nem értünk valamit, elnevezzük, és ettől úgy érezzük, megszabadultunk a problémától.

A „problémaszínmű” nem létező, csinált kategória (hiszen minden jó darab az), csakhogy a „komédia” és a „tragédia” pontosan ugyanilyen címke. Mintha a *Macbeth* nem lenne kétségbeesítően vicces, és a *Vízkereszt* nem volna végtelenül szomorú. Sztanyiszlavszkij társulata tragédiaként olvasta *A három nővért*, Csehov dühösen közölte velük, hogy komédiát írt, vitájuk (mintha a kettő kölcsönösen kizárná egymást) sokszor ma is ott kísért a színpadon. A színház akkor érzi magát biztonságban, ha tudja, mit hirdet meg, és a néző is szereti tudni, milyen előadásra ül be. Mindannyiunkban ősi vágy munkál, hogy könnyen, gyorsan meg tudjuk állapítani, mit kell gondolnunk a dolgokról, és hogyan kell reagálnunk rájuk. A színház rossz esetben tragikusra játssza azt, amit tragikusnak vél, és viccesre azt, amit viccesnek, és az előadás „műfajától” kezdve az egyes pillanatokig lebontva meghozza ezt vagy azt a döntést. Jó esetben viszont azzal foglalkozik a színház, hogy a színpadi pillanat élő legyen, az életről pedig nem lehet olyan könnyen megállapítani, mit kell róla gondolni, és hogyan kell reagálni rá. De ha élet van a színpadon, akkor a nézőre hatni fog, amit lát, és elfelejti, hogy előzőleg nevetésre vagy sírásra állította-e be magát.

A huszonegyedik század színháza réges-rég elengedte már a linearitást, a logikát, a kényszeres realizmust, a kötelező történetyszerűséget, és üdvözli a műfajok közötti átjárást, a rendezőnek szabad kezet hagyó dramaturgiai hálót, a mágikus, idézetekkel és utalásokkal átszőtt mozaikot. De Websterhez és társaihoz mintha ennek ellenére is csak Shakespeare szűrőjén keresztül volnánk képesek közelíteni. Mintha színházi kartotékok lennének az agyunkban, és azt gondolnánk, hogy egy adott korszak szerzői bizonyára ugyanazt csinálják, csak az egyik jobban, a másik rosszabbul. De mi magunk, a saját kartotékjainkban, nem folytatunk-e örök vitát arról, mi mindenre való a színház, és hányféleképpen használhatnánk ki a lehetőségeit?

A *fehér ördög* Előszavában Webster leszögezi, hogy mindig is nagyra becsülte mások munkáit, ezután Chapman „emelkedett és gazdag”, Jonson „gonddal írt és elmés”, majd

Beaumont és Fletcher „nem kevésbé értékes” műveinek méltatása után rátér „Shakespeare mester, Dekker mester és Heywood mester felettébb termékeny és szerencsés” munkásságára. Megfogalmazza azt az elhamarkodottnak tűnő kívánságot, hogy amit ír, „az ő ragyogásuk fényében olvassák”, s ezzel mintha a maga fejére mondaná ki az átkot. A sorok közül kiérezhető, hogy Shakespeare-t a maga „termékeny és szerencsés munkásságával” (*right happy and copious industry*) alacsonyabb polcra helyezi, mint az „emelkedett és gazdag” Chapmant – mindezt néhány sorral azután, hogy „kénytelen bevallani”, az ő lúdtollán sajnos „nincsenek szárnyak”, s a naponta háromszáz sort termelő Alkesztidész helyett Euripidészhez hasonlítja magát, akit háromszáz év múlva is olvasni fognak. Ebből, ahogy az egész Előszóból, kiérezhető a törekvés, hogy a színházi piac helyett a korszak irodalmi közösségében helyezze el magát.

De, mint tudjuk, a Shakespeare-kultusz hosszú időre háttérbe szorította (ha ugyan nem kiszorította) az Erzsébet- és Jakab-kori szerzőket a köztudatból. S amikor a tizenkilencedik század derekán újból foglalkozni kezdtek velük – eleinte néhány hóbortos irodalmár –, igazságtalan és főként ostoba összehasonlítások céltábláivá váltak. Webster a maga „különös és szörnyű dolgok iránti hajlamával” különösen előnytelen helyzetből indult: darabjait „idétlen és gyengeelméjű” munkának bélyegezték, amelyek „halmozzák a rémségeket”, „motiválatlan szereplők” sorát vonultatják fel, és „hamis színben tüntetik fel az emberi természetet”.<sup>493</sup> Idéztük Shaw megállapítását (Webster túl zavaros fejű volt ahhoz, hogy saját ostobaságát észrevegye)<sup>494</sup> és Ibsent, aki leszögezte, hogy az *Amalfi hercegnő* szerkezete „motiválatlan”, „gyerekes”, „megalapozatlan”, „düledező tákolmány”.<sup>495</sup> Ismétlődő vádként hangzott el, hogy Webster „alkalmatlan a karakterépítésre”, és műveiben „nincs fonál”, amellyel a szereplők „jó vagy rossz felé törekvését nyomon követhetnénk”, ami, vele ellentétben, „Shakespeare legfőbb erénye”; mint ahogy fel-felbukkant az a kissé tudálékos szólam is, hogy Webster egy olyan tradícióhoz tért vissza (a stilizáció és az ikonográfiai utalások cselekménybe emelésével), amit Shakespeare „már meghaladott”.<sup>496</sup> Milyen különös; nem lehetett volna ugyanezt a megállapítást úgy megfogalmazni, hogy Webster újra felfedezett valamit, amit Shakespeare-ék nemzedéke már elfelejtett?

A helyzet akkor sem javult sokat, amikor Webstert „másodikként” kezdték emlegetni: „összességében talán (...) ő áll a legközelebb Shakespearhez [*sic*] mindazok közül, akikről feljegyzésünk van”, állapítja meg egy tizenkilencedik századi irodalomtudós, de Webster ebből

<sup>493</sup> MOORE, *Webster*, 54, 86.

<sup>494</sup> SHAW, *Our Theatre...*, III, 317.

<sup>495</sup> FORKER, *Skull...*, 480.

<sup>496</sup> Idézi: MOORE, *Webster*, 98, 141-2.

az összehasonlításból sem jön ki jól, mert drámái „túlságosan hasonlítanak Shakespearhez [*sic*], és gyakran egyenesen utánozzák őt” – jöllehet „nincs senki más, akit oly igen nehéz, vagy oly kívánatos lenne utánozni”.<sup>497</sup> Mások szerint *A fehér ördög* ötödik felvonása bizonyítja ugyan, hogy Webster képes „magába szívni Shakespeare képzeletét”, de „nem menekül meg” azoktól a kockázatoktól, amik azzal járnak, ha „egy efféle, mondjuk így, utánozhatatlan kiválóság” babérajaira tör; Webster „fáradságosan igyekszik lerázni a földi béklyókat” ott, ahol „mestere szabadon és éterien mozog”, de amikor sikerül neki, az sajnálatos módon „tévelygő és extravagáns szellemre” utal.<sup>498</sup>

Sajátos paradoxon ez, amely a Shakespeare-kortárs drámairodalom egész recepcióját áthatja, s amiből láthatóan képtelenség kitörni. Webster végre megkapja az őt megillető megbecsülést a reneszánsz irodalom pantheonjában, de azon az áron, hogy munkája redundánsnak mutatkozik; amit kínál, azt már tökélyre vitte egy nálánál nagyobb művész. Shakespeare-nél senki nem lehet Shakespeare-ebb.<sup>499</sup> Valahogy úgy, ahogy a legenda szerint Omár kalifa nyugtázta az alexandriai könyvtár felgyújtását: vagy más van a könyvekben, mint a Koránban, és akkor nemkívánatosak, vagy pedig ugyanaz – akkor viszont feleslegesek. Nincs az a hozzáadott érték, ami segítene kiszabadulni ebből a vonatkoztatási rendszerből. Egy huszadik századi vélekedés szerint például azért is „rendkívül fontos, hogy mindenki, aki Shakespeare művészetét tanulmányozza, Webster technikájával is megismerkedjen”, mert ha értékelni tudnák „a szigorú következetességet, amellyel Webster aprólékos képi világot fölépítette”, akkor „beláthatnák, hogy Shakespeare nagyon is ugyanezt csinálta”. Vagyis Webster legfőbb értéke végső soron mégiscsak az, hogy képes rávilágítani Shakespeare zsenialitására.<sup>500</sup>

J. A. Symonds az 1888-as kiadás előszavában számos problémának tulajdonítja a megbecsülés évszázados hiányát; ezek közé tartozik „a gondolat sűrítése és a nyelv tömörítése”, ami jelentős akadályokat gördít azok elé az olvasók elé, akik először próbálnak közelíteni hozzá; a két nagy tragédia rengeteg „bombasztikus eseményt” mutat be „egyetlen cselekménybe zsúfolva”, és mindkettőt annyi mélyrehatóan tanulmányozott irodalmi alapanyag terheli, hogy a hatás „elmosódott, noha erőteljes”.<sup>501</sup> Mindehhez hozzávehetnénk a bizarr képek sokaságát, a képzőművészeti és teológiai utalásokban bővelkedő tablókat, a

<sup>497</sup> William HAZLITT, Lectures 95, idézi BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1117.

<sup>498</sup> Idézi: MOORE, *Webster*, 54-55, BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1138.

<sup>499</sup> BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1126.

<sup>500</sup> Hereward T. PRICE, „The Function of Imagery in Webster”, *PMLA*, 70(4) (1955 szeptember), 717–39, 739; BLOOMFIELD, „The Critical Backstory”, Kindle Loc. 1220-1230.

<sup>501</sup> J. A. SYMONDS, ed., *Webster and Tourneur: The Best Plays of the Old Dramatists* (London: Mermaid, 1888), xix-xx.

freskót idéző beállításokat, az indulatokat kondenzáló nyelvbe ágyazott szürreáliákat, amelyek egymásra rímelő képek hálózatát szövik a cselekmény köré. A modern színház hajlamos kizárólag a cselekmény irányából közelíteni a klasszikus drámákhoz, és ebben a tekintetben Middleton, Ford vagy Marlowe történetei kétségkívül sokkal hozzáférhetőbbek.

Ralph Berry szerint Webstert valójában az európai művészet fősodrában kellene elhelyeznünk, és barokk költőként tekintenünk rá: a festészet dinamizmusa „drámai kifejezőeszközöket” igényelt a korban, és Webster színházának kulcsát ebben a „mozgalmasságban” kell keresnünk, úgy a fizikai mozgás, mint az érzelmi hatás tekintetében. Az újkori drámát a korszak katolikus miséjéhez hasonlítja: összes érzékünkre ható, elsöprő látványosság, amely minden eszközzel igyekszik berántani minket a maga valóságába.<sup>502</sup> Ez a „barokk” esztétika igazít el minket a szereplőket körülengő bizonytalanságban is: Webster „agresszíven hangsúlyozza a »jellem« problematikus természetét”, az újkori drámában sehol sem találunk „ilyen vadul ingadozó viselkedést, ennyire ellentmondásos bizonyítékokat, ennyire »végleges« kijelentéseket, amelyek oly zavarba ejtően ideiglenesek”. Webster „portréfestésze elmosódott”, állítja Berry, „és annak is kell lennie”, mert „mélységesen barokk módon mutatja fel az ember lényegének megragadhatatlanságát”. És ebben lelünk választ mindazokra a kifogásokra, amelyekkel az irodalomkritika illetve Webster teljesítményét, a túlságosan intenzív érzelmekre, „a nyelv és a viselkedés extravaganciájára, mely a bizarrsággal határos” – mert gondolkodásának alapvető kulcsa „az emberi elme útvesztőjének igézete”, és az a mindent átható érzet, hogy az ember „az idő és a halál kontextusában él”.<sup>503</sup>

Kiváltképp zavarba ejtő az erkölcsi mérce és világgép látszólagos hiánya. A mi korunk a szakralitás és az individualitás hamis dichotómiájában éli az életét. Szeretjük azt hinni, hogy kétféle világszemlélet lehetséges, amelyek kölcsönösen kizárják egymást, az egyik az „Isten, haza, család” eszméje köré szerveződik, a másik az egyént helyezi mindenek fölé. Webster és a Jakab-kori dráma mindkettőbe belekérdez; nem állítja, hogy az efféle ideológiáknak nincs helyük az ember életében, de mélységes kételyét fejezi ki abban, hogy önmagában bármelyik is képes lenne megtartani mindazt, amire törekeny személyiségünket, viszonyainkat és társadalmunkat építjük. A színházban hisz, mert a színház az a közösség, ahol újra meg újra feltehetjük a kérdést, voltaképp mit is értünk ezek alatt a fogalmak alatt.

<sup>502</sup> Ralph BERRY, *The Art of John Webster* (Oxford: Clarendon, 1972), 6, 15.

<sup>503</sup> BERRY, *The Art of John Webster*, 70.

Mindehhez már nem a Globe vagy a Red Bull szabadtéri körszínpadát kell elképzelnünk, hanem a Blackfriars vagy a Cockpit intim és koncentrált terét: egy fedett, közvetlen és belátható színházi teret, amely hasonlatos a mai kisszínpadokhoz, s amelyen Bosola kálváriáját, Flamineo átváltozásait, a Hercegnő neuraszténiás forradalmát vagy az ehhez hasonló belső elmozdulásokat árnyaltan és részletgazdagon tudjuk követni. Nem túl nagy és nem túl kicsi – éppen elegendő ahhoz, hogy a pszichológiai folyamatok megfigyelése mellett a festői vagy szürreális tablók megkomponálására is lehetőséget nyújtjon.

Valójában talán Shakespeare sem kizárólag a zsenialitása miatt bizonyult rendhagyó esetnek. Talán olykor az ő műveiben is hajlamosak voltunk visszaállítani a moralitások csataterét, és feloldani a paradoxonokat, mert megnyugtatóbb így szemlélnünk a világot. Egyszerűbb Cordeliát „jósnak”, Lady Macbethet pedig „gonosznak” látnunk, mint elfogadni, hogy ugyanolyan „átmeneti lények”, mint mi magunk – mert akkor a bennünk szunnyadó Jago és Macbeth létezését is el kellene fogadnunk. Ha mindenki egyformán értené az *Othellóban* tomboló szexualitást, szorongást és káoszt, sokkal kevesebb színházban mutatnák be. Shakespeare-t sokszor meg kellett szelídíteni ahhoz, hogy háborítatlanul rajonghassunk érte.

„Websterio, a borús” – panaszkolta már 1617-ben Henry Fitzgeffrey, ügyvéd és satíraszerző – „oly igen homályos, hogy nincs, ki értené”.<sup>504</sup> El kellene fogadnunk, hogy nem dolgozunk átlátni a ködön. A drámaírók nem egyformák. Webstert a köd érdekli.

\*

1968-ban Donald Crowhurst, befuccsolt üzletember és amatőr vitorlázó megpróbálta körülhajózni a Földet. Vállalkozása nem sokkal korábban csődbe ment; feltalált egy navigációs készüléket, amivel a hajósok meghatározhatják a rádiójelek forrását, de a készülék senkinek sem kellett. Crowhurst eladósodott, úgy tűnt, egyszerre vallott kudarcot családapaként, feltalálóként és vállalkozóként. Ekkor hirdette meg a Sunday Times a Golden Globe Versenyt – ötezer fontot és világhírnevet kínálva annak, aki saját, egyszemélyes jachtján a leggyorsabban teszi meg az utat az Atlanti-, majd a Csendes-óceánon át vissza a brit szigetekig. Crowhurst mindent a győzelemre tett fel; jelzalogot vett fel otthonára és vállalkozására, majd épített egy saját tervezésű trimaránt, holott korábban soha nem hajózott még ilyen típusú vitorlason. Abban reménykedett, hogy a győzelmét követő hírverés rávilágít a találmányában rejlő

---

<sup>504</sup> Henry FITZGEFFREY, *Certain Elegies Done by Sundry Excellent Wits* (London: 1617), idézi F. L. LUCAS, in *The Complete Works of John Webster* (London: Oxford University Press, 1937), I, 55.



potenciálra, és nyereségéből felvirágoztatja a vállalkozását. Késve indult, a biztonsági berendezések egy része nem készült el időben, útközben tervezte befejezni őket. Az első napokban szilárdan hitt a győzelemben. De két hét múlva még csak Portugália partjainál járt, miközben tízméteres hullámokkal kellett megküzdenie, és egy léket is felfedezett a hajón. Döntenie kellett, folytatja-e útját a biztos halálba, vagy kilép a versenyből, és ezzel a megszégyenülés mellett az anyagi csődöt is vállalja.

Egy harmadik megoldás mellett döntött: fél évig a Dél-Atlanti-óceánon fog vesztegelni, és mialatt a többi hajó teljesíti a távot, hamis rádiójelentéseket ad le a pozíciójáról, mintha velük együtt ő is bejárná a kijelölt útvonalat, végül a visszatérő versenyzőkhöz csatlakozva utolsóként hajózik be Angliába. Két hajónaplót vezetett, egyikben a valódi helyzetét rögzítette, a másikban napról napra a hamisat – feltételezte, hogy utolsó helyezettként nem fogják olyan szigorúan ellenőrizni, mint a győztesét. Ahhoz, hogy a csalásra ne derüljön fény, mérnöki precizitással kellett megterveznie a hamis útvonalat, bonyolult kalkulációkat végeznie a csillagok állásából, és ezeket extrapolálnia, hogy a fiktív koordinátákhoz eljusson. Számításai hihetőek voltak, de túl gyors iramot feltételeztek, szenzációs előrehaladásának híre elterjedt a világsajtóban. Crowhurst rémülten értesült róla, hogy nyeresre áll. Ekkor „lassítani” próbált, megint a csillagokat kémlelte, és újabb számításokat végzett, hogy ne azok a konstellációk bámuljanak le rá odafentről. A rádiócsendet megtörve bejelentette, hogy megkerülte a Horn-fokot, és hazafelé tart az Atlanti-óceánon (ahonnan el se mozdult). A hivatalos eredmények szerint még ketten jártak előtte; az egyikük megriadt attól, hogy Crowhurst beéri, és addig hajszolta a hajóját, amíg az szétesett alatta. A másik közelebb járt a célhoz, de hamis pozíciói alapján a gyorsasági versenyben még mindig Crowhurst állt nyeresre. Crowhurstöt, aki hónapok óta az Atlanti-óceán hullámai közt hanyódot, de egyetlen mérföldet sem tett meg, megint az a veszély fenyegette, hogy koordinátáit a világ legnagyobb szakértői vetik majd tüzetes vizsgálat alá.

Navigációs naplójában ekkor már nem pozíciókat dokumentált, hanem a gondolatait rögzítette. Írásának a „Filozófia” címet adta; hosszú és zaklatott „kinyilatkoztatás” volt ez „az emberiség javára” a Világegyetemben elfoglalt helyünkről. Revelációiban az emberi élet „játék”, amelynek szabályait „ kozmikus lények” állították föl, különféle rettenetes istenek és az Ördög, de ő, Crowhurst apránként rájött, akaratereje segítségével hogyan válhat maga is kozmikus lényé, hogy a „játékból” átlépjen az „absztrakt értelem” világába. Kinyilatkoztatásai boldoggá tették: „Így oldottam meg a problémát”, írta. „Szerencsés vagyok. Végre tettem valami érdekeset. Végre észrevett a rendszer.” Másutt Istennel vagy Albert Einsteinnel vitatkozik (a determinisztikus szabad akarat hősével), és lassan, de biztosan sodródik az öngyilkosság gondolata felé. „A gyorsak gyorsak, a halottak pedig halottak. Ez

Isten ítélete. Nem tudtam volna elviselni a szörnyű gyötrelmeket, az értelmetlen várakozást.”  
 „Az ember kénytelen a hibáiból okulva bizonyos következtetésekre jutni.”

Crowhurst még egy hétig folytatta a „Filozófia” írását. Miután eltökélte, hogy véget vet „a játéknak”, az órákat, a perceket és a másodperceket is rögzíteni kezdte feljegyzései mellé. Sokat gondolkodott azon, vajon a valódi vagy a hamis hajónaplót hagyja-e az utókorra. „10 23 40: Nem látok semmilyen *célt* a játékban.” „10 29: ...Most fedte föl magát a játék valódi természete, célja és ereje... Az vagyok, aki vagyok, és most már látom bűnöm természetét... Bevégeztetett – Bevégeztetett – A KEGYELEM AZ.” A hajóra 1969. július 10-én találtak rá, nem volt rajta senki, és a hamis naplónak is nyoma veszett.<sup>505</sup>

Crowhurst websteri figura – a *par excellence* Jakab-kori antihős. Története maga a metafizikai horror. Egy aprócska hajó hanyódik a semmi közepén, rajta egy rémült és szorongó emberrel, aki az értelmetlen csillagokat bámulja, miközben kínkeserves munkával próbál fölépíteni egy olyan identitást, amelyben az ő szomorú kis életének jelentése van. Az univerzum nem egy félkegyelmű meséje, hanem feltérképezhető hely, kiismerhető szabályokkal, és az ő nagyszerű találmánya segít eligazodnunk benne. De a vágyott önkép és a valóság közti repedés hatalmasra tágul. „Minden emberben ott rejlik az apokalipszis egy-egy lehetősége, ám mindenki igyekszik elsimítani a saját szakadékát”, írta Cioran.<sup>506</sup> Az univerzumnak nincs értelme. „Csillagok teniszlabdái vagyunk”, állapítja meg Bosola. „Mint éjsötét viharban a hajó, / vakon sodródik lelkem”, mondja Vittoria.

Crowhurst naplójában csupa olyasmi állhat, mint Joseph Conradnál Kurtz jegyzetfüzetében. Képletek, teóriák, lázas eszmefuttatások, mindenféle revelációk az univerzum természetéről, amiket az óvatlan szem hagymázás örületnek vélne. Kurtz a dzsungel mélyén és Crowhurst az óceán közepén egyszerre döbben rá arra, hogy nagyszabású terveik semmit sem érnek az emberi lélekben és az őket körülvevő világban tomboló céltalan, értelmetlen, tartalmatlan entrópiával szemben. Utolsó percekben megpillantották az igazság arcát, és megértették, hogy az iszonyú.

Az angolban ugyanazok a szavak fejezik ki a bomlást és a korrupciót. A *corruption* egyszerre jelenti azt, hogy a testben és az államgépben rothad valami. A *decomposing* az oszlásnak indult hullára utal, de a boncasztalon alkotóelemeire bontott testre vagy egy elmálló freskóra is vonatkozhat. Minden szétbomlik, az elme, a társadalom, szertefut az erkölcs,

<sup>505</sup> Nicholas TOMALIN, Ron HALL, *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst* (London: International Marine Publishing, 1970); Peter NICHOLS, *A Voyage for Madmen* (London: Harper Perennial, 1997); [https://en.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Crowhurst](https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Crowhurst)

<sup>506</sup> E. M. CIORAN, *A bomlás kézikönyve*, ford. CZISZTER Kálmán (Budapest: Atlantisz, 1999), 62.

elenyészik a test, elkorhad és széthull a világkép, szétfoszlanak az illúziók. Webster drámai szerkezete is „dekomponált”, látszólag össze nem illő mozaikokból építkezik, s ami egészsé lehetne, azt is megközelítésekre, sokértelműségekre, motívumokra, asszociációkra tördeli szét. Szerteszét bomlik, de összetartja valami sajátos, makacs, fraktálszerűen végtelen és szertefutó geometria. Mint az oszlásnak indult hús burjánzásában mutatkozó különös mintázatok. Szétfelét tart, de strukturált, mint a kaleidoszkóp. Mint Bosola vonalai, amik egy titokzatos középpont felé tartanak. Mindenről próbál szólni egyszerre, és végtelenül sokjelentésű, de minden egyes pillanatában *konkrét* – amilyenek a valódi, nagy színháznak lennie kell. Amire a színház való.

És ebben a színházban a kétségek mögött igenis van remény. Amalfi hercegnő utolsó szava a színpadon az, hogy „*Mercy!*” Ez merő véletlenségből megegyezik Crowhurst hajónaplójának utolsó szavával. Hogy honnan jön ez a kegyelem, vagy hogy jön-e egyáltalán, vagy csak követeljük, elvárjuk, reménykedünk benne – azt nem tudni. Az irgalmat *reméljük*. Istentől, embertől, másoktól, önmagunktól, hasadásainkért, tévelygéseinkért, soha össze nem egyeztethető ellentmondásainkért. Mert valakivé akarunk válni, de nem lettünk azok, mert mondataink, tetteink *annyi mindent* jelentenek egyszerre, épp csak azt nem, amit jelenteniük kellene, mert sejtjük, hogy összerakmányunkat egy hajszál választja el a káosztól, mert a saját életünk köré fölhabzott többértelműség fölzaklat és megzavar és önmagunktól is elválaszt minket. Mindezért *valaki*, egy transzcendens létező, mi magunk, társaink, vagy egy közösség irgalmat és megbocsátást gyakorolhatna fölöttünk. Hogy mi magunk is megbocsáthassunk magunknak. Ennek egyik lehetséges eszköze a színház.

## Bibliográfia

### Korabeli források, szövegkiadások

- BACON, Francis. *Esszék*. Fordította JULOW Viktor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Körkörös romok*. Fordította HARGITAI György. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1972.
- BRENNAN, Elizabeth, ed. *John Webster: The Duchess of Malfi*. London: Ernest Benn, 1964.
- BROWN, John Russell, ed. *John Webster: The Duchess of Malfi*. London: Methuen, 1964.
- BÜCHNER, Georg. *Danton halála*. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső. In *Georg Büchner összes művei*, szerkesztette HALASI Zoltán, 5–70. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- CHARRON, Pierre. *Of Wisdome Three Bookes*. Translated by Samson LENNARD (London: 1630). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A18501.0001.001>
- COPERNICUS, Nicolaus. *De revolutionibus orbium coelestium*. English translation by Edward ROSEN, hozzáférés: 2020. 09. 13. <http://people.reed.edu/~wieting/mathematics537/DeRevolutionibus.pdf>
- DOLLIMORE, Jonathan and SINFIELD, Alan. *The Selected Works of John Webster*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- DRYDEN, John. *An Essay of Dramatic Poesy* (London: 1666). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A36661.0001.001>
- EINSTEIN, Albert. *Újabb idézetek Einsteintől*. Szerkesztette Alice CALAPRICE. Fordította BUJDOSÓ István. Pécs: Alexandra, 2010.
- ELIOT, T. S. *T. S. Eliot versei*. Budapest: Európa, 1996.
- ERASMUS, Rotterdami. *The Colloquies of Erasmus*, edited by Craig R. THOMPSON. Chicago: University of Chicago Press, 1965.
- FARKAS Olivér, szerk. *Szent Ágoston vallomásai*. Fordította Dr. VASS József. Budapest: Szent István Társulat, 1995.
- FITZGEFFREY, Henry. *Certain Elegies Done by Sundry Excellent Wits* (London: 1617). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A00825.0001.001>
- FITZGEFFREY, Henry. *Satyres: and satyricall epigrams with certaine obseruations at Black-Fryers* (London: 1617). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A00826.0001.001>
- FLORIO, John. *A Worlde of Wordes* (1598). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598>
- FORD, John. *Kár, hogy K[urva]*. Fordította VAS István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- FOSTER, Elizabeth Read, ed. *Proceedings in Parliament 1610*. New Haven: Yale University Press, 1966.
- FÜST Milán. *Teljes napló*. Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1999.
- GARZONI, Tommaso. *The Hospitall of Incurable Fooles* (London: 1600). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A01512.0001.001>
- GIBBONS, Brian, ed. *John Webster: The Duchess of Malfi*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- GOSSON, Stephen. *Plays Confuted in Five Actions* (London: 1582). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A01951.0001.001>
- GREENE, John. *A Refutation of the Apology for Actors* (London: 1615). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A02072.0001.001>
- HAKEWILL, George. *The Vanitie of the Eye* (London: 1608). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A02493.0001.001>
- HALL, Edward. *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke* (London: 1547). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A02595.0001.001>
- HART, Clive, ed. *John Webster: The Duchess of Malfi*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1972.
- HEYWOOD, Thomas. *Pusztító szeretet*. Fordította NEMES NAGY Ágnes. In *Angol reneszánsz drámák II*, 5–80. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- J. M. SYMMONDS, ed. *John Webster and Cyril Tourneur: Four Plays*. New York: Hill and Wang, 1956 (reprint of 1888 edition).

- JONSON, Ben. *Volpone*. Fordította VAS István. In *Angol reneszánsz drámák III*, 173–310. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- KÁLVIN János. *A keresztyén vallás rendszere*. Fordította CEGLEDI Sándor, RÁBOLD Gusztáv, Dr. ANTAL Géza, BORSOS István. Pápa: Magyar Református Egyház Kiadása, 1909.
- KÁLVIN János. *Insitutio*. Fordította BUZOGÁNY Dezső. Budapest: Kálvin János Kiadó, 2014.
- LOVECRAFT, H. P. *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. New York: Penguin Classics, 2016.
- LUCAS, F. L., ed. *The Complete Works of John Webster*. London: Sidgwick & Jackson, 1927.
- LUCKYJ, Christina, ed. *John Webster: The White Devil*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *A fejedelem*. Fordította LUTTER Éva. Budapest: Magyar Helikon, 1964.
- MARCUS, Leah, ed. *John Webster: The Duchess of Malfi*. London: Arden, 2009.
- MARLOWE, Christopher. *A máltai zsidó*. Fordította RÓZSA Dezső. Budapest: Franklin, 1914.
- MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus*. Fordította SZABÓ-STEIN Imre. *Színház* 43. 8 (2010), drámamelléklet.
- MARLOWE, Christopher. *II. Edward*. Fordította FORGÁCH András. *Színház* 26, 12 (1993), drámamelléklet.
- MASSINGER, Philip. *A római színész*. Fordította KÁLNOKY László. In *Angol Reneszánsz Drámák II*, 481–568. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962.
- MIDDLETON, Thomas (Cyril TOURNEUR nevéén). *A bosszúálló tragédiája*. Fordította WEÖRES Sándor. In *Angol reneszánsz drámák II*, 181–282. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- MIDDLETON, Thomas. *Átváltozások*. Fordította HAMVAI Kornél. Kézirat.
- MIDDLETON, Thomas. *Átváltozások*. Fordította VÁRADY Szabolcs. Kézirat.
- MIDDLETON, Thomas. *Nő a nő veszélye*. Fordította FORGÁCH András. Hozzáférés: 2023. 07. 06. <https://mek.oszk.hu/17800/17806/17806.htm>
- MOLINA, Tirso de. *A sevillai szédelgő és a kövendég*. Fordította BERCZELI A. Károly. In *Klasszikus spanyol drámák I*, 745–876. Budapest: Magyar Helikon, 1967.
- MONTAIGNE, Michel de. *Esszék I–III*. Fordította CSORDÁS Gábor. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. *Esszék*. Fordította OLÁH Tibor. Bukarest: Kriterion, 1983.
- MUNDAY, Anthony. *A Second and Third Blast of retrait from plaias and Theaters* (London: 1580). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A11423.0001.001>
- OVERBURY, Thomas. *Characters* (1614). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://www.eudaemonist.com/biblion/overbury>
- PLATÓN. *Phaidrosz*. Fordította KÖVENDI Dénes. Budapest: Ikon kiadó, 1994.
- POE, Edgar Allan. „Dr. Kátrány és Toll professzor módszere”. Fordította BABITS Mihály. In *Edgar Allan Poe válogatott művei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 379–399.
- PRYNNE, William. *Histrion-Mastix, the Players Scourge, or actors tragoedie* (London: 1633). Hozzáférés: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/A10187.0001.001>
- RILKE, Rainer Maria. *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Fordította GÖRGEY Gábor. Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1996).
- ROBINSON, Benedict, ed. *John Webster: The White Devil*. London: Bloomsbury, Arden Early Modern Drama, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *A tél meséje*, Fordította VÁRADY Szabolcs. In *Színház drámamelléklet*, 40, 2 (2007).
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Fordította ARANY János. In *Shakespeare összes drámái III*, 323–471. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Fordította NÁDASDY Ádám. *Színház* 32, 10 (1999), drámamelléklet.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Fordította KÁLLAY Géza. Budapest: Liget műhely, 2014.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Fordította SZABÓ Lőrinc, in *Shakespeare összes drámái III*, 743–833. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Othello*. Fordította EÖRSI István. Budapest: Cserépfalvi, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *Othello*. Fordította KARDOS László. In *Tragédiák*, 473–603. Budapest: Európa könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. Fordította TANDORI Dezső. Kézirat.
- SHAKESPEARE, William. *VI. Henrik*. Fordította VAS István és NÉMETH László. In *William Shakespeare: Összes drámái, Királydrámák*, 601–945. Budapest: Európa, 1988.

- STEEN, Sara Jayne, ed. *The Letters of Lady Arbella Stuart*. New York: Oxford University Press, 1994.
- STUBBES, Philip. *The Anatomie of Abuses* (London: 1583). Hozzáférés: 2023. 07. 07.  
<http://name.umdl.umich.edu/A13086.0001.001>
- STUBBS, Philip. *A Christall Glasse for Christian Women* (London: 1600). Hozzáférés: 2023. 07. 07.  
<http://name.umdl.umich.edu/A13094.0001.001>
- TOPSELL, Edward. *The History of Four-footed Beasts and Serpents* (1658). Hozzáférés: 2023. 07. 07.  
<https://www.loc.gov/resource/rbctos.2017gen04055/>
- VÁROSI István, szerk. *Szent Ágoston vallomásai*. Fordította VÁROSI István. Budapest: Ecclesia kiadó, 1975.
- WEBSTER, John. *A fehér ördög*. Fordította MÉSZÖLY Dezső. In *Shakespeare új tükörben*, 867–961. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*. Fordította VAS István. In *Angol Reneszánsz Drámák II*, 283–393. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- WIGGINS, Martin, ed. *A Woman Killed with Kindness and Other Domestic Plays*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

## Tanulmányok, elemzések, esszék

- ACHESON, Katherine O., ed. *The Diary of Anne Clifford 1616–1619: A Critical Edition*. New York: Garland, 1995.
- AEBISCHER, Pascale, and PRINCE, Kathryn, ed. *Performing Early Modern Drama Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- AEBISCHER, Pascale. „Shakespearean Heritage and the Preposterous »Contemporary Jacobean« Film: Mike Figgis’ Hotel”. *Shakespeare Quarterly* 60. 3, 2009.
- ARTAUD, Antonin. *A színház és hasonmása*. Fordította BETLEN János. Budapest: Gondolat, 1985.
- BAKER-SMITH, Dominic. „Religion and John Webster”. In *John Webster*, edited by Brian MORRIS. London: Ernest Benn, 1970.
- BARKER, Roberta. „Another Voyage: Death as Social Performance in the Major Tragedies of John Webster”. In *Early theatre* 8, 2 (2005), 35–56.
- BARKER, Roberta. „The Duchess High and Low: A Performance History of The Duchess of Malfi”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina LUCKYJ, 42–65. London: Continuum, 2011.
- BARKER, Roberta. „Tyrants, Love, and Ladies’ Eyes: The Politics of Female-Boy Alliance on the Jacobean Stage”. In *The Politics of Female Alliance in Early Modern England*, edited by Christina LUCKYJ and Niamh J. O’LEARY, 126–145. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017.
- BARTELS, Emily. „Strategies of Submission: Desdemona, the Duchess, and the Assertion of Desire.” *Studies in English Literature* 96, 2 (1996): 417–434
- BELSEY, Catherine. „Emblem and Antithesis in The Duchess of Malfi”. *Renaissance Drama*, n.s. 11 (1980): 115–134.
- BERGERON, David. „The Wax Figures in The Duchess of Malfi”. *SEL (Studies in English Literature)* 18, 2 (1978): 331–339.
- BERRY, Ralph T. *The Art of John Webster*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- BEVINGTON, David. *Action is Eloquence: Shakespeare’s Language of Gesture*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1984.
- BLESSING, Carol. „The Trials of Mary Stuart: Anxious Circulation in John Webster’s Drama”. In *Justice, Women, and Power in English Renaissance Drama*, edited by Andrew MAJESKE and Emily DETMER-GOEBEL, 80–97. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.
- BLISS, Lee. *The World’s Perspective: John Webster and the Jacobean Drama*. Brighton: The Harvester Press, 1983.
- BLOOMFIELD, Jem. „The Critical Backstory”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 23–54. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- Bogard, TRAVIS. *The Tragic Satire of John Webster*. London: Russell & Russell, 1955.
- BOKLUND, Gunnar. *The Duchess of Malfi: Sources, Themes, Characters*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

- BOOSE, Lynda. „»Let it be Hid«: The Pornographic Aesthetic of Shakespeare's Othello”. In *Women, Violence and English Renaissance Literature*, edited by Linda WOODBRIDGE and Sharon A. BEEHLER, 243–268. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003.
- BORLIK, Todd. „Greek is Turned Turk«: Catholic Nostalgia in The Duchess of Malfi”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina LUCKYJ, 136–150. London: Continuum, 2011.
- BOTELHO, Keith. „»Into a Russian winter«: Russian extremes in The Duchess of Malfi”. *English Language Notes* 42, 3 (2005): 14–18.
- BOVILSKY, Lara. „Black Beauties, White Devils: The English Italian in Milton and Webster”. *English Literary History* 70, 3 (2003): 625–651.
- BOYER, C. V. *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy*. London, 1914.
- BRADBROOK, M. C. *John Webster, Citizen and Dramatist*. Worthing: Littlehampton, 1980.
- BRADBROOK, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- BRODWIN, Leonora Leet. *Elizabethan Love Tragedy, 1587–1625*. New York: New York University Press, 1971.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- BROOKE, Nicholas. *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*. London: Open Books, 1979.
- BROOKE, Rupert. *John Webster and the Elizabethan Drama*. London: Sidgwick and Jackson, 1917.
- CALBI, Maurizio. *Approximate Bodies: Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*. Oxfordshire: Routledge, 2005.
- CALDWELL, Ellen. „Invasive Procedures in Webster's »The Duchess of Malfi«”. In *Women, Violence, and English Renaissance Literature: Essays Honoring Paul Jorgensen*, edited by Linda WOODBRIDGE and Sharon BEEHLER, 149–186. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003.
- CALLAGHAN, Dympna. „The State of Art: Critical Approaches 2000–08”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, ed. by Christina LUCKYJ, 66–86. London: Continuum, 2011.
- CALLAGHAN, Dympna. *Shakespeare Without Woman: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. London: Routledge, 2000.
- CALLAGHAN, Dympna. *Women and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of King Lear, Othello, The Duchess of Malfi and The White Devil*. London: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- CARNEGIE, David. „Theatrical Introduction to The Duchess of Malfi”. In *The Works of John Webster Vol. 1*, edited by David GUNBY, David CARNEGIE and Antony HAMMOND, 408–449. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- CHAKRAVORTY, Swapan. *Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- CIORAN, E. M. *A bomlás kézikönyve*. Fordította CZISZTER Kálmán. Budapest: Atlantisz, 1999.
- CIXOUS, Helene. „Castration or Decapitation”. *Signs* 7, 1 (University of Chicago Press, 1981): 41–55.
- COLCLOUGH, David. *Freedom of Speech in Early Stuart England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- COLEMAN, David. „Ritual Dissonance in The White Devil”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 107–132. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- COLEMAN, David. *John Webster, Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- COLLINGTON, Philip D. „Pent-up Emotions: Pity and the Imprisonment of Women in Renaissance Drama”. *Medieval and Renaissance Drama in England*, 16 (2003): 162–191.
- CONNOLLY, Annaliese and HOPKINS, Lisa. „A Darker Shade of Pale: Webster's Winter Whiteness”. In *E-rea* 12,2 (2015). Hozzáférés: 2023. 07. 06. <https://doi.org/10.4000/erea.4483>.
- CORRELL, Barbara. „Malvolio at Malfi: Managing Desire in Shakespeare and Webster”. *Shakespeare Quarterly*, 58, 1 (2007): 65–92.
- CREWE, Jonathan. „Out of the Matrix: Shakespeare and Race-Writing,” *The Yale Journal of Criticism* 8, 2 (1995): 13–29.
- DAILEADER, Celia R. *Eroticism on the Renaissance Stage: Transcendence, Desire, and the Limits of the Visible*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DELUMEAU, Jean. *Reneszánsz*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Osiris, 1997.

- DENSLOW, Stewart. „Don Juan and Faust”. *Hispanic Review*, 10, 3 (1942): 215-222.
- DENT, R. W. *John Webster's Borrowing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.
- DESMET, Christy. „A Survey of Resources”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina LUCKYJ. London: Continuum, 2011.
- DEVLIN, Christopher. *The Life of Robert Southwell, Poet and Martyr*. London: Farrar, Straus And Cudahy, 1956.
- DICKENS, A. G., ed. *Tudor Treatises*. Yorkshire Archaeological Society Record Series, 1959.
- DICKSON, Lisa. „Theatrum Mundi: Performativity, Violence, and Metatheater in Webster's *The White Devil*”. In *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, edited by Allie TERRY-FRITSCH and Erin Felicia LABBIE, 163–178. London: Routledge, 2016.
- DOEBLER, Bettie Anne. „Continuity in the Art of Dying: The Duchess of Malfi”. *Comparative Drama*, 14, 3 (1980): 203–215.
- DOLAN, Frances E. *Whores of Babylon: Catholicism, Gender, and Seventeenth-Century Print Culture*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005.
- DOLAN, Francis E. „»Can this be certain?« The Duchess of Malfi's Secrets”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina LUCKYJ. London: Continuum, 2011.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- DONNELLAN, Declan. *Színész és célpont*. Fordította KOLTAI M. Gábor. Budapest: Corvina, 2021.
- DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Space*. London: Barnes and Noble, 2024.
- DORAN, Madeleine. *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*. University of Wisconsin Press, 1954.
- DOWD, Michelle M. „Delinquent Pedigrees: Revision, Lineage, and Spatial Rhetoric in *The Duchess of Malfi*”. *English Literary Renaissance*, 39, 3 (2009): 499–526.
- DUDLEY, Scott. „Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century”. *ELH (English Literary History)* 66, 2 (1999): 277-294.
- EKEBLAD [EWBANK], Inga-Stina. „The Impure Art of John Webster”. *Review of English Studies*, 9, 35 (1958): 253–267.
- EKEBLAD [EWBANK], Inga-Stina. „Webster's Realism, or, a »Cunning Piece Wrought Perspective«”. In *John Webster*, edited by Brian Morris, 157–178. London: Ernest Benn, 1970.
- ELIOT, T. S. „Four Elizabethan Dramatists”. In *Selected Essays*, 109–117. London: Faber and Faber, 1999.
- ELLIS, Anthony. „The Machiavel and the Virago: The Use of Italian Types in Webster's *The White Devil*”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 20, 2 (2006): 49–74.
- ELLIS-FERMOR, Una. *The Jacobean Drama. An Interpretation*. London: Methuen, 1961.
- ENGEL, William E. *Death and Drama in Renaissance England: Shades of Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ENTERLINE, Lynn. „»Hairy on the In-Side«: The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthropy”. *The Yale Journal of Criticism* 7, 2 (1994): 85–129.
- ERIKSEN, Roy. „Framing the Duchess: Webster and the Resources of Renaissance Art”. *Nordlit*, 2 (1977): 3–22.
- FIELITZ, Sonja. „Testing the Woman's Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama”. In *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University*, edited by Michael HENSEN, Annette PANKRATZ. Passau: Verlag Karl Stutz, 2001.
- FININ-FARBER, Kathryn R. „Framing (the) Woman: 'The White Devil' and the Deployment of Law”. *Renaissance Drama*, Vol. 25 (1994): 219–245.
- FINKE, Laurie A. „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”. *Theatre Journal* 36, 3 (1984): 356–370.
- FORKER, Charles R. *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster*. Illinois: Southern Illinois University, 1986.
- FRANTZ, David O. *Festum Voluptatis: A Study of Renaissance Erotica*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.
- FRAZER, Paul and HANSEN, Adam, ed. *The White Devil: A Critical Reader*. London, Bloomsbury, 2016.



- FRAZER, Paul. „Unbridled Selfhood in The White Devil – Webster’s use of Calvin and Montaigne”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 133–154. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- FREEDMAN, Barbara. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- FREY, Christopher and LIEBLEIN, Leanne. „’My breasts sear’d’: The Self-Starved Female Body and ’A Woman Killed with Kindness’”. In *Early Theatre* 7, 1 (Toronto: Victoria University, 2004): 45–66.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges. *La Légende de Don Juan*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911.
- GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Veritas Paperbacks, 2020.
- GOLDBERG, Jonathan. *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*. New York: Fordham University Press, 1992.
- GRANT, Teresa. „White Bears in Mucedorus, The Winter’s Tale, and Oberon, The Fairy Prince”. *Notes and Queries* 48, 3 (2001): 311–313.
- GREG, W. W. „Webster’s White Devil: An Essay in Formal Criticism”. *Modern Language Quarterly*, 3, 2 (1900): 112–126.
- GRIFFITH, Eva. „The White Devil in Performance”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 55–82. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- GRIFFITH, Eva. *A Jacobean Company and its Playhouse: The Queens’s Servants at the Red Bull Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- GUNBY, D. C. „The Duchess of Malfi: A Theological Approach”. In *John Webster*, edited by Brian MORRIS, 181–204. London: Ernest Benn, 1970.
- GUNBY, David. „The Critical Backstory”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina LUCKYJ, 14–41. London: Continuum, 2011.
- GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. Cambridge University Press, 1980.
- H. MCLEOD, Susan. „Duality in The White Devil”. *Studies in English Literature, 1500–1900*, 20, 2 (1980): 271–285.
- HABER, Judith. „»My Body Bestow upon My Women«: The Space of the Feminine in »The Duchess of Malfi«”. *Renaissance Drama*, 28 (1997): 133–159.
- HALL, Joan Lord. *The Dynamics of Role-Playing in Jacobean Tragedy*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- HANSEN, Adam. „The Look of Love?”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 173–200. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- HASELKORN, Anne M. „Sin and the Politics of Penitence: Three Jacobean Adulteresses”. In *The Renaissance Englishwoman in Print*, edited by Anne M. HASELKORN and Betty TRAVITSKY, 119–36. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.
- HASELKORN, Anne M. and TRAVITSKY, Betty, eds. *The Renaissance Englishwoman in Print: Counterbalancing the Canon*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.
- HAZLITT, William. *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (Philadelphia: 1820).  
Hozzáféréis: 2023. 07. 07. <http://name.umdl.umich.edu/AKR4666.0001.001>
- HENDERSON, Usher and F. MCMANUS, Barbara. *Half Humankind: Context and Texts of the Controversy about Women, 1540–1640*. Urbana: University of Illinois Press, 1985.
- HILLIARD, Stephen S. „Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama”. *English Literary Renaissance* 9, 2 (1979): 225–239.
- HIRSCH, Brett D. „An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and The Duchess of Malfi”. *Early Modern Literary Studies* 11, 2 (2005): 21–43.
- HIRSCH, Brett D. „The White Devil: The State of the Art”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 83–106. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- HOLDSWORTH, R. V., ed. *Webster: The White Devil and The Duchess of Malfi, A Casebook*. London: Palgrave Macmillan, 1971).
- HOPKINS, Lisa. *The Female Hero in English Renaissance Tragedy*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- HORNE, R. H. *The Duchess of Malfi, Reconstructed for Stage Representation*. London: London: Hunter and Hunter, 1850.
- HOSSENFELDER, Sabine. *Existential Physics*. New York: Viking, 2022.

- HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. Translated by Dorna KHAZENI. New York: Cernunnos, 2018.
- HOULBROOKE, Ralph. *Death, Religion, and the Family in England, 1480-1750*. Oxford: Oxford University Press, 1998).
- HUNTER, G.K. and HUNTER, S.K., eds. *John Webster: A Critical Anthology*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- HUTSON, Lorna. *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- INGRAM, Martin. *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570–1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- JACK, Ian. „The Case of John Webster”. *Scrutiny*, 16 (1949): 39–43.
- JARDINE, Lisa. *Still Harping on Daughters*. Brighton: The Harvester Press, 1983.
- JONES, Ann Rosalind. „Italians and Others: Venice and the Irish in Coryat's Crudities and The White Devil”. *Renaissance Drama*, Vol. 18 (1987): 101–119.
- KANTOROWICZ, Ernst. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- KELLER, Eve. *Generating Bodies and Gendered Selves: The Rhetoric of Reproduction in Early Modern England*. Seattle: University of Washington Press, 2007.
- KERRIGAN, John C. „Action and Confession, Fate and Despair in the Violent Conclusion of The Duchess of Malfi”. *Ben Jonson Journal*, 8,1 (2001): 249–51.
- KINGSLEY, Charles. *The Works of Charles Kingsley: Volume XVI, Plays and Puritans*. London: Macmillan and Co., 1885.
- KISS Attila Atilla. „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”. *Jelenkor*, 48, 6 (2005): 619–632.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- LAKE, Peter. „Feminine Piety and Personal Potency: The »Emancipation« of Mrs. Jane Ratcliffe”. In *The Seventeenth Century* 2, 2 (1987): 143–165.
- LAMB, Charles, ed. *Specimens of the English Dramatic Poets Who Lived about the Time of Shakespeare*. London: Longman, Hurst, Rees and Orme, Paternoster-Row, 1808.
- LANDAU, Jack. *Webster: 'The White Devil' and 'The Duchess of Malfi': A Casebook*. London: Macmillan, 1975.
- LEECH, Clifford. *John Webster: A Critical Study*. London: Hogarth Press, 1951.
- LEES-JEFFRIES, Hester. *England's Helicon: Fountains in Early Modern Literature and Culture*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LEGGATT, Alexander. *Jacobean Public Theatre*. London: Routledge, 1992.
- LEINWAND, Theodore B. „Conjugium Interruptum in Shakespeare and Webster.” *ELH (English Literary History)*, 72,1 (2005): 239–257.
- LEVI, Primo. *Akik odavasztek és akik megmenekültek*. Fordította BETLEN János. Budapest: Európa, 1990.
- LEWIS, Cynthia. „»Wise Men, Folly-Fall'n«: Characters Named Antonio in English Renaissance Drama”. *Renaissance Drama*, 20 (1989): 197–236.
- LIEBLER, Naomi Conn, ed. *The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama*. London: Palgrave MacMillan, 2002.
- LUCKYJ, Christina, ed. *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*. London: Continuum, 2011.
- LUCKYJ, Christina. „Boy Prince and Venetian Courtesan – Political Critic in »The White Devil«”. In *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN, 155–172. London: Bloomsbury, 2016.
- LUCKYJ, Christina. *A Winter's Snake: Dramatic Form in the Tragedies of John Webster*. Athens: University of Georgia Press, 1989.
- M. CAREY, Katherine. „The Aesthetics of Immediacy and Hypermediation: The Dumb Shows in Webster's The White Devil”. *New Theatre Quarterly* 23, 1 (2007): 73–80.
- MAJESKE, Andrew and DETMER-GOEBEL, Emily, eds. *Justice, Women, and Power in English Renaissance Drama*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.
- MARCUS, Leah S. „The Duchess's Marriage in Contemporary Contexts”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina LUCKYJ, 106–118. London: Continuum, 2011.

- MCCLOSKEY, Susan. „The Price of Misinterpretation in The Duchess of Malfi”. In *From Renaissance to Restoration: Metamorphoses of the Drama*, edited by Robert MARKLEY and Laurie FINKE, 34–55. Cleveland: Bellflower Press, 1984.
- MCLEOD, Susan H. „The Commendatio Animae and Bracciano's Death Scene in Webster's The White Devil”. *AN&Q (American Notes and Queries)*, 14 (1975): 50–52.
- MCLEOD, Susan H. *Dramatic Imagery in the Plays of John Webster*. Salsburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1977.
- MCLUSKIE, Kathleen. „Dráma és szexuálpolitika”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 24, 4 (1996): 18–22.
- MCMULLAN, Gordon. „Plenty of Blood. That's the Only Writing: (Mis) Representing Jacobean Tragedy in Turn-of-the-Century Cinema”. In *The Spectacular in and Around Shakespeare*, edited by Pascale DROUET, 123–136. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- MÉSZÖLY Dezső. *Shakespeare új tükröben*. Budapest: Magvető könyvkiadó, 1972.
- MOORE, Don D. *Webster: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- MORRIS, Brian, ed. *John Webster*. London: Ernest Benn, 1970.
- MURRAY, Peter B. *A Study of John Webster*. The Hague: Mouton, 1969.
- NAGY András. „Csillagok és teniszlabdák”. *Színház* 24, 4. (1996): 9–15.
- NEILL, Michael. „Unproper Beds: Race, Adultery, and the Hideous in Othello”. *Shakespeare Quarterly* 40, 4 (1989): 383–412.
- NEILL, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- NICHOLS, Peter. *A Voyage for Madmen*. London: Harper Perennial, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Korszerűtlen elmékedések*. Fordította BOGNÁR Bulcsú. Budapest: Atlantisz, 2004.
- Not True But Useful*. A podcast by Cheek by Jowl. Hozzáférés: 2023. 07. 07.  
<https://www.cheekbyjowl.com/podcast/>
- NUNN, Hillary M. *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Oxfordshire: Routledge, 2005.
- O'CALLAGHAN, Michelle. *Thomas Middleton, Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- PANEK, Jennifer. *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- PARK, Katharine. *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*. New York: Zone, 2006.
- PAUL, Pamela. *Pornified: How Pornography is Transforming our Lives, Our Relationships, and Our Families*. New York: Henry Holt, 2005.
- PEARSON, Jacqueline. *Tragedy and Tragicomedie in the Plays of John Webster*. Manchester: Manchester University Press, 1980.
- PERRY, Curtis and WALTER, Melissa. „Staging Secret Interiors: The Duchess of Malfi as Inns of Court and Anticourt Drama”. In *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, edited by Christina Luckyj, 87–105. London: Continuum, 2011.
- PETERS, Belinda Roberts. *Marriage in Seventeenth-Century English Political Thought*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004.
- PRICE, Hereward T. „The Function of Imagery in Webster.” *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 70, 4 (1955): 717–739.
- RAY, Sid. „So Troubled With the Mother: the Politics of Pregnancy in »The Duchess of Malfi«”. In *Performing Maternity in Early Modern England*, edited by Kathryn R. McPherson, Kathryn M. Moncrief, 17–28. Farnham: Ashgate, 2008.
- RAZZELL, Peter, ed. *In The Journals of Two Travellers in Elizabethan and Early Stuart England: Thomas Platter and Horatio Busino*. Canton: Caliban, 1995.
- RHATIGAN, Emma. „Reading the White Devil in Thomas Adams and John Webster”. In *Early Modern Drama and the Bible*, edited by Adrian STREETE, 177–194. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- RIST, Thomas. *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England*. Oxfordshire: Routledge, 2008.

- ROACH, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- ROBINSON, Benedict. „Introduction”. In *John Webster: The White Devil*, edited by Benedict ROBINSON, 1–88. London: Bloomsbury, Arden Early Modern Drama, 2018.
- ROSE, Mary Beth. *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- ROVELLI, Carlo. *Az idő rendje*. Fordította BALÁZS István. Budapest: Park Könyvkiadó, 2018.
- RUSZT József. *A Föld lapos és négy angyal tartja*. Szerkesztette NÁRAY István. Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház – Zala Megye Önkormányzata, 2004.
- SAWDAY Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- SCHWARZ, Kathryn. „Amazon Reflection in the Jacobean Queen’s Masque”. *Studies in English Literature 1500–1900*, 35, 2 (1995): 293–319.
- SENSABAUGH, George F. „Tragic Effect in Webster’s *The White Devil*”. *Studies in English Literature, 1500–1900*, 5, 2 (1965): 345–361.
- SHAW, George Bernard. *Our Theatre in the Nineties*. London: Constable, 1932.
- SHELL, Alison. *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558–1660*. Cambridge University Press, 1999).
- SMITH, Emma. *This Is Shakespeare*. London: Penguin Books, 2019.
- SOLGA, Kim. *Violence Against Women in Early Modern Performance*. London: Palgrave MacMillan, 2009.
- STALLYBRASS, Peter. „Transvestism and the »Body Beneath»: Speculating on the Boy Actor”. In *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*, edited by Susan ZIMMERMAN, 64–83. New York and London: Routledge, 1992.
- STRYCHARSKI, Andrew. „Ethics, Individualism and Class in John Webster’s *The White Devil*”. *Criticism* 54, 2 (2012): 291–315.
- SWINBURNE, Algernon Charles. *The Age of Shakespeare*. London: Chatto and Windus, 1908.
- SYMONDS, J. A., ed. *Webster and Tourneur: The Best Plays of the Old Dramatists*. London: Mermaid, 1888.
- SZÉKELY György. *Lángözön: Shakespeare kora és kortársai*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003.
- TERRY-FRITSCH, Allie and LABBIE, Erin Felicia, eds. *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*. London: Routledge, 2016.
- The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University*, edited by Michael HENSEN, Annette PANKRATZ. Passau: Verlag Karl Stutz, 2001.
- THOMAS, Keith. *Religion and the Decline of Magic*. New York: Oxford University Press, 1971.
- THOMSON, Peter. „Webster and the Actor”. In *John Webster*, edited by Brian MORRIS. London: Ernest Benn, 1970.
- TODD, Barbara. *The Remarrying Widow: A Stereotype Reconsidered*. In *Women in English Society 1500–1800*, edited by Mary PRIOR, 54–92. London: Methuen, 1985.
- TOLSZTOJ, Lev. *William Shakespeare*. Fordította SCHÖNER Dezső. Budapest: Palatinus, 1998.
- TOMALIN, Nicholas and HALL, Ron. *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst*. London: International Marine Publishing, 1970.
- VAUGHAN, Virginia Mason. *Performing Blackness on English Stages, 1500–1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- VELISSARIOU, Aspasia. *Female Fetishised Deaths in Jacobean Tragedy*. Athens: University of Athens, Greece, 2013.
- VINJE, John Wilhelm Flattun. *An Echo of Chaos A Search for Order in John Webster*. Bergen: University of Bergen, 2008.
- WALL, Wendy. „Just a Spoonful of Sugar: Syrup and Domesticity in Early Modern England”. *Modern Philology*, Vol. 104, 2 (2006): 149–172.
- WATSON, Robert N. *The Rest Is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- WAUDBY, June. „Contextualizing Vittoria: Subjectivity and Censure in *The White Devil*”. *This Rough Magic* 1, 2 (2010): 1–24.

- WELLS, Marion A. *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*. Stanford: Stanford University Press, 2007).
- WHIGHAM, Frank. „Sexual and Social Mobility in The Duchess of Malfi”. *Publications of the Modern Language Association* 100, 2 (1985): 167–186.
- WHITMAN, Robert F. „The Moral Paradox of Webster’s Tragedy”. *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 90, 5 (1975): 894–903.
- WINSTON, Matthew. „Gendered Nostalgia in *The Duchess of Malfi*”. In *Renaissance Papers*, 103-113. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- WOODBIDGE, Linda and BEEHLER, Sharon A., eds. *Women, Violence and English Renaissance Literature*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003.
- WOOLF, Virginia. *A pille halála*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980.
- WRIGHT, Louis B. *Middle-Class Culture in Elizabethan England*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1935.
- ZIMMERMAN, Susan, ed. *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*. New York and London: Routledge, 1992).
- ZIMMERMAN, Susan. „Invading the Grave: Shadow Lives in ‘The Revenger’s Tragedy’ and ‘The Duchess of Malfi’”. In *The Early Modern Corpse and Shakespeare’s Theatre*, 128–171. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

## ABSTRACT

Gábor M. Koltai

GEOMETRY OF DECAY: THE WORLDVIEW OF RENAISSANCE HORROR DRAMA

Consultant: Prof. dr. habil. Magdolna Jákfalvi DSc

**Keywords:** *John Webster, Thomas Middleton, Jacobean theatre, stage horror, epistemological crisis, The Duchess of Malfi, The White Devil*

My research explores how the epistemological crisis arising from the breakdown of old world order reshaped early modern English theatre, and how, in response to the inner and outer chaos, it produced the genre of 'revenge tragedy' – although 'metaphysical horror' would be a more accurate term. John Webster's Italian tragedies are the pillars. The thesis is not about these two plays, however. *The Duchess of Malfi* and *The White Devil* are the skeleton, on which the flesh and the tissue are built: the relationship of Webster and the era's great dramatists (especially Shakespeare, Middleton, Ford and Marlowe) with reality and theatre. In other words, what contradictions dominated public thinking about religion, society, gender, anatomy, astronomy, foreign and sexual policy, the self, actor, audience, and how these playwrights, trespassing boundaries of tragedy and farce, shaped the stage as the principal arena for this thinking.

Multiple angles are applied. A space organised on outdoor and indoor stages, operating both as a tableau of Renaissance art and an astonishingly direct actor to spectator relationship. Death reconceptualised, in response to Calvin and the ban of Catholic rites, reveling in surreal and disturbing visions. Splendidly paradoxical portraits of men, driven by sexual desire and anxiety, and of women, idolised yet dreaded in their autonomy. Iconographic and linguistic networks weaving socially and psychologically sensitive plots, and extravagant images inherited from the late Middle Ages, superimposed onto a new-found realism. The entropy raging in the universe and in man searching his identity: chaos ordered by internal repetitions and variations, almost geometric in form, which I call fractal dramaturgy.

A key aspect was to alternate between the researcher's and the director's point of view: the study of extensive academic writing and the active theatre-maker's curiosity for dramas full of secret. Jacobean playwrights were not afraid of moral and aesthetic contradictions: instead, they hunted them down and basked in them. Much of their trauma, though we rarely admit it, permeates the fabric of our society; therefore, we should draw on the courage of their theatre.