

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

Tézisfüzet

Témavezető: Prof. dr. habil. Jákfalvi Magdolna DSc

Pécs, 2024

Tartalom

A DISSZERTÁCIÓ CÉLKITŰZÉSE	2
A DISSZERTÁCIÓBAN VIZSGÁLT TÉMÁK	4
DR. HABIL KISS GABRIELLA OPPONENCIÁJA	22
DR. HABIL KÉKESI KUN ÁRPÁD OPPONENCIÁJA	26
VÁLASZ A BÍRÁLATOKRA	30
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	37
FONTOSABB PUBLIKÁCIÓK.....	38

A DISSZERTÁCIÓ CÉLKITŰZÉSE

Kutatásom azt vizsgálja, hogyan formálta át a régi világrend megrendüléséből fakadó válság a kora újkori angol színházat, és a külső-belső entrópiára reagálva hogyan termelte ki magából e színház a „bosszútragédia” vagy „rémdráma” műfaját – noha a „metafizikai horror” pontosabb megjelölés volna. E sajátos műfaj szerzői között is kitüntetett szerepet tölt be Thomas Middleton, John Webster és John Ford, akikre más-más módon hatottak a korszak tudományos felfedezései vagy teológiai problémái, ugyanakkor – társaikkal egyetemben – a színpadot tekintették a legfőbb fórumnak, ahol e gyötrő kérdésekkel szembesülhetünk. Ezek az erőszakkal, filozófiával, nagyszabású képekkel és megdöbbentően modern pszichológiai portrékkal átszőtt darabok egymásba olvasztják a rítust és a 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. Merészségük és felfedezéseik különösen fontosak számunkra, akik egy hasonlóan kérdőjelekkel átluggatott világban élünk és próbálunk színházat csinálni.

Elképzelésem kezdettől fogva az volt, hogy vizsgálódásaimat egy kötetben összegezzem, amely – Nyugat-Európa után – remélhetőleg hazánkban is visszahelyezi e szerzőket oda, ahová valók: Shakespeare mellé, a modern, valóságra reflektáló színház élő vérkeringésébe. Kiemelt szempont volt számomra, hogy váltakozzék a rendezői és a kutatói nézőpont, vagyis a kiterjedt szakirodalom vizsgálata és a gyakorló színházcsináló kíváncsisága a titkokkal teli drámák iránt. A színház érzéki műfaj, az élő és ellentmondásos pillanat nem csupán a szellemre hat, de a torokra, az idegrendszerre és a szívre is. Ezt a fajta izgalmat szerettem volna megragadni papíron.

Eredetileg egyforma arányok mentén terveztem írni e három szerzőről (Websterről, Fordról és Middletonról), de Webster két drámája, az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* mind nagyobb teret követelt magának, míg végül némiképp kisajátították a kutatást. Webster és az ő két olasz tragédiája lett a vezérfonal. A disszertáció azonban nem erről a két darabról szól: az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* a csontváz, erre kerül 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, házasságról, színészről, közönségről, mindenről – és hogyan formálták ők a színpadot e gondolkodás legfőbb terepévé. Időnként más szerzők felé is elkanyarodom, sokszor felvillan Middleton és Ford egy-egy darabja, olykor Fletcher, Heywood, Marlowe, a legtöbbször persze Shakespeare – vagyis kirándulásokat teszek ismeretlen remekművek és ismert klasszikusok, sőt néhány film vagy festmény irányába is.

A Jakab-kori szerzők és hőseik mögött egy felhasadozott világkép sejlik föl, társadalmi, teológiai és szexuálpolitikai kataklizmák egész univerzuma. Keplert és Montaigne-t éppúgy olvasta Hamlet és Bosola, mint Shakespeare vagy Webster. Mindnyájan tudták, hogy a szétszedhetővé vált test és a feltérképezhetővé vált égbolt egyszerre kecsegtet a megismerés lehetőségével, de azzal is, hogy a mindenség 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 a Jakab-kori szerzők darabjai mindig teljes világot olvasatra törekszenek, akkor is, ha következtetések helyett csak kérdőjelek gondosan megkomponált hálózatát mutatják fel. Traumáik nagy része, bár ritkán valljuk be, a mi társadalmunk szövetét is áthatja, így színházuk bátorságából is van mit merítenünk.

Az első fejezetben – „A robbanás pillanata” – összefoglalom, miképpen nőtt ki a reneszánsz londoni színház szinte felfoghatatlan gazdagsága az anglikán egyház kiszakadásából, a betiltott vagy ellentmondásos dogmákból fakadó teológiai úrból, a csillagászati, anatómiai és (bár nem így nevezték) pszichológiai felismerések szülte rémítő távlatokból, a kor közgondolkodását meghatározó politikai és társadalmi feszültségekből. Egyúttal megindoklom, miért tartom szerencsésebbnek e válságból sarjadt remekműveket – a „rémdrámához” vagy „bosszútragédiához” hasonló címkék helyett – „metafizikai horrorként” definiálni. A továbbiakban azt vizsgálom, hogyan reflektáltak a Jakab-kori szerzők e külső és belső entrópiára. Bizonyos gondolatmenetek több fejezetben is felbukkannak, egymást folytatva, hiszen a legtöbb kérdés az összes többivel összefügg; így az alábbiakban nem a disszertáció szerkezetét követem, hanem a legfontosabb szempontokról igyekszem számot adni.

A DISSZERTÁCIÓBAN VIZSGÁLT TÉMÁK

Tisztátalan művészet

A Jakab-kori drámaírók már fölfedezték a pszichológiai realizmusban rejlő lehetőségeket, de eszük ágában sem volt lemondani mindazokról az előnyökről, amelyeket a korábbi színházi konvenciók kínáltak számukra. *A fehér ördög* harmadik felvonásában egy Pietà-ábrázolásokat idéző halottsiratást látunk, *Lear király*- és *Hamlet*-idézetekkel, a katolikus és az anglikán gyászszertartás töredékeivel – eközben a gyilkos szolga, aki gúnyt űzne mindebből, a szemünk előtt válik cinikus bohócból megtört antihőssé. 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 elmeagyógyintézetből 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; a Shakespeare-kultusz évszázadokra zavaros gondolkodású, a szerkezet egységét a maximális hatás oltárán feláldozó epigonoknak bélyegezte a többi Jakab-kori szerzőt.

E bizarr tablók kétségtelenül a dramaturgiai és vizuális hatáselemek tobzódásához vezetnek. Ugyanakkor éppen ebből a gesztusból, „a »konvenció« és a »realizmus« megszerkesztett ellenpontozásából adódik a jelenetek sajátos természete, a művészi eszközöknek ebből a sűrített »tisztátalanságából« – sőt, valódi jelentésük is éppen ebből fakad”,¹ jegyzi meg Inga-Stina Ekeblad, ugyanahhoz a szóhoz folyamodva, amellyel T. S. Eliot írta le az Erzsébet- és Jakab-kori drámaírók műfajilag és stílárisan kevert művészetét: „*impure art*”.²

A „tisztátalan művészet” fogalma – többek között – arra is felhívja a figyelmünket, hogy a modern színház, miközben Shakespeare-ért rajong, oly módon különbözteti meg egymástól a pszichológiai realizmust és a stilizációt, amely az egész kora újkori színháztól idegen; mint ahogy idegen tőle az egységes szerkezetre vagy a „jól megcsináltságra” való törekvés is. Ám e szerzők közül alighanem Webster volt az, aki formák és tradíciók tudatos összemosása

¹ Inga-Stina EKEBLAD, „The Impure Art of John Webster”, *Review of English Studies*, n.s. 9 (1958): 253–267, 255.

² T. S. ELIOT, „Four Elizabethan Dramatists”, in *Selected Essays*, 109–117 (London: Faber and Faber, 1999), 114.

tekintetében a legmesszebbre ment, ráadásul nem pusztán a Shakespeare nemzedéke által meghaladott konvenciókból merített, hanem a késő középkor ikonográfiájából, vallásos traktátusaiból is, vagy saját kora tudományos felfedezéseiből és filozófiai irodalmából – s e rétegeket úgy ütközteti vagy kopírozza egymásra, hogy abból új, mágikus értelmezési szintek fakadnak.

E drámák formailag ellentmondó elemei egyszerre törekednek a lehető leggazdagabb pszichológiai realizmusra, és arra, hogy a realizmustól legtávolabb eső konvenciókból merítve kitágítsák a lehetséges jelentéstartományt, gazdag képzettársításokkal asszociálva a látottakat a korszak teológiai, tudományos, kulturális, politikai, szexuális, társadalmi, vagyis *mindenféle* értelemben vett ellentmondásaihoz. E morális vagy esztétikai ellentmondásokat pedig nem kívánták feloldani – ellenkezőleg, vadásztak rájuk és lubickoltak bennük. Nem rakták le a voksot egyik vagy másik érvrendszer mellett, hanem magát a konfliktust mutatták fel a maga emberi, társadalmi, 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. A Jakab-kori színház nem nevel erkölcsre, nem nemesít, hanem az emberi pszichében és a körülöttünk lévő világban rejlő nyugtalanító ellentmondásokat kutatja. Kíváncsi és felfedező színház, s így korának Malvolióit éppúgy önmaga ellen hangolta, mint minden színház, amely nem leegyszerűsített igazságokat kínál.

A térszervezés esztétikai és dramaturgiai kérdései

Az Erzsébet-kori szabadtéri színpad (amilyen Shakespeare Globe-ja volt, vagy a Red Bull, ahol Webster darabjai kerültek színre) benyúlt a fedetlen udvar közepére, és a galériák szintjei vették körül, illetve három oldalról a földszint közönsége. Így két jellegzetes tulajdonsággal rendelkezett: egyszerűségével, amely önmagában is különféle tereket tagolt, és a nézőkkel való közvetlen kapcsolatával. A közönség által körbevett színpadon 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 nézőtérén is minden megfigyelő egyben megfigyelt. Nem létezik egyetlen helyes nézőpont, sem geometriailag, sem pedig erkölcsileg – a kép nem igazít el minket abban a tekintetben, melyik szereplőjével kell azonosulnunk. Az Erzsébet-kori körszínpad

„megdöbbenően provokatív helyszínt kínált azokhoz a darabokhoz, amelyek rögeszmésen igyekeztek felforgatni bármiféle privát, egyéni vagy rögzített nézőpont igazságát”.³

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 volt, nem a díszlet. A színészek monológjaikban vagy egy-egy „félre”-vel megszólíthatták az őket fényes nappal körülvevő nézőket, de figyelmen kívül is hagyhatták őket, hiszen színházuk egyszerre támaszkodott a moralitások nem-naturalista hagyományaira és szereplők közti pszichológiai folyamatokra.

A Jakab-kori drámák gazdagon használják ki ezeket a lehetőségeket. Nem pusztán a „félre”-ben, vagy a nézőket a darabbeli közönséggel azonosító jelenetekben (amilyen például *A fehér ördög* Brechtet idéző tárgyalásjelenete), de a reneszánsz antihősök és a közönség viszonyának egész hatásmechanizmusában. Bosola, Lear, Macbeth, Othello, Jago mind a széthullás küszöbén áll, és ránk van szükségük ahhoz, hogy megerősítsük őket identitásukban.

A legtöbb reneszánsz szerep arra épül, hogy a figura vágyott identitását folyton megpróbálja „ráerőltetni” a partnereire és a közönségre. 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 a felesége felszólítására az összes barátját lemészárolta. Jaques velünk együtt Rosalindát próbálja meggyőzni arról, hogy ő maga egy bölcs, szellemes, emberkerülő filozófus, nem pedig egy szószátyár, bánatos száműzött a sok közül, aki elől a saját társai is menekülnek. Természetesen egyik esetben sem sikerül, ezért próbálkoznak tovább. Mindegy, hogy Jaques vagy Macbeth milyen *valójában*, azt amúgy sem tudjuk – az működteti őket, hogy milyennek akarják vagy nem akarják látni magukat. Erre a belső motorként ható, folytonosan dialogikus néző-színész viszonyra (amely leginkább épp a monológokban mutatkozik meg) a reneszánsz színpad sajátos térszervezése nyújt lehetőséget.

A haláljelenetekben – amint ezt a disszertáció „Megint a köd” című fejezetében elemzem – végképp egymásra kopírozódik a szerep és a színész személyisége; a színpadi halál leleplezésével a közönséget megfosztják a színpadi illúziótól, hogy figyelme a színész, mint társadalmi szereplő által felvetett kérdésekre irányuljon.

A zárt színházak, amilyen a Blackfriars is volt, a ma hagyományosnak vett színpad-nézőtér viszonytal és mesterséges fényforrásokkal dolgoztak. Az egynézetűségéből másfajta szerkesztés fakadt: Webster például festői pontossággal komponálta meg az egyes

³ Barbara FREEDMAN, *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 25.

beállításokat, szinte matematikai gondot fordítva mélység és előtér viszonyára vagy a tekintetirányok jelentéseire. *A fehér ördög* egyik szereplője „a perspektíva művészetének” nevezi a látcsövet, és valóban: a Jakab-kori szerzők a korabeli festészet számos stílusjegyét idézik meg színpadukon, a reneszánsz perspektivikusan szerkesztett freskóitól kezdve a *vanitas*-festmények haláltáncain át a manierista tükörjátékokig vagy a fejedelmi udvarokban készített portrékig. „A perspektíva művészete” című fejezetben néhány összetett színpadi tablón keresztül mutatom be, hogyan kopírozódnak egymásra a sokszoros jelentésrétegekkel telített bibliai képek és a festői műgonddal szerkesztett freskók.

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”.⁴ Fokozottan érvényes ez az Erzsébet- és Jakab-kori drámaírókra. 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, 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”.⁵ Hiszen mindkettő pusztá címke, amelyekkel egy sajátos dramaturgiai és vizuális elrendezést igyekszünk körülírni. Az *Amalfi hercegnő*, a *Kár, hogy kurva* vagy *A fehér ördög* hősnői köré épülő kompozíciók egyszerre megdöbbentő, nemritkán szurreális tablók és egy-egy passió végső állomásait ábrázoló portrék. Mert a Jakab-kori drámaírók a nők köré szövődött ellentmondásos képzeteket is páratlan empátiával kezelték.

„Nőkérdés” és testpolitika

Európában javában zajlott a női természetről folytatott társadalmi vita, a *querelle des femmes*; filozófusok és költők, arisztokraták és egyházi személyek nyilvánítottak véleményt szenvedélyes értekezésekben, pamfletekben 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

⁴ RUSZT József, *A Föld lapos és négy angyal tartja*, szerk. NÁRAY István (Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház – Zala Megye Önkormányzata, 2004), 34, 62.

⁵ Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna (Európa Könyvkiadó, 1999), 71.

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 csatátere volt: a nőkről szólt, de férfiak bonyolították férfiakkal.

A reneszánsz angol szerzők gyakran szó szerint idéznek e pamfletekből; 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 építene 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, lelkenedezve állapítja meg: „Nőből is létezik tökéletes”, s mostantól készséggel elhiszi, hogy „kivétel nélkül mindnek lelke van”.

A reneszánsz férfi szemében a 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 oszcillál, 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. A női test költőivé fetiszizálása gyanakvással szemlélt, de elvárt példaként fogadtatja el, hogy a nők „ideális típusok legyenek, gyönyörködtető szörnyek, amik különálló perfekciókból állnak össze”.⁶ Petrarca szonettjei szóképekké tördelték e teljességet –

⁶ Laurie A. FINKE, „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”, *Theatre Journal* 36, 3 (1984): 356–370, 364.

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 „győztessé” 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 fetiszizálásán keresztül válik totálissá, s fő bálványimádóik rendszerint éppen azok, akiknek áldozatul estek. Heywood drámájában, *A jósággal meggyilkolt nőben* a tulajdon erényükben tapicskoló férfiak még a címszereplő halálos ágyánál is saját erkölcsi nagyságukkal vannak elfoglalva. De ha mindenki ennyire jó, akkor a társadalmi közmegegyezésben kell rejtőzzék a probléma.

A reneszánsz horror gazdag, pszichológiai megfigyelésekkel átszőtt metahálózatokban reflektál ezekre a problémákra. Middleton *Hamlet*-parafrázisának (*A bosszúálló tragédiája*) főhőse meggyilkolt kedvesének kisminkelt koponyáját hurcolja magával, de féktelen bosszúhadjárataiban nem az örült álcájába bújlik, mint Hamlet, hanem a kerítőjébe, és ebbéli minőségében több hajadont is felhajt megrendelőjének, köztük a saját húgát; kora erkölcsének kíván tükröt tartani, de a tükörben saját skizofréniáját pillantja meg. *A Lady tragédiájában* nem pusztán a Zsarnok követ el erőszakot a címszereplő holttestén, de a völegénye is, amikor méreggel keni be a holttest ajkát, hogy a nekrofil aktus közben végezzen a Zsarnokkal. *A bosszúállóban* Vindice szintén méreggel keni be halott szerelme koponyáját, hogy gyilkosán bosszút álljon – mindkét darab férfihősét kisminkelték, és törekvéseiket mindketten menyasszonyuk holttestének prostituálásával érvényesítik.

A képlet másik végén bonyolult ellentmondásokból szőtt női szerepek sorakoznak, akik függetleníteni próbálják magukat e maskulin apparátus alól – élükön Vittoriával, *A fehér ördög* káprázatos hősnőjével, aki egyszerre házasságtörő asszony, egy kettős gyilkosság felbujtója és 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; 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 „fűszínészre 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 szüfraszett ékesszólásával” szenved el a szexuális és társadalmi ambíciók nőkre nézve pusztító következményeit.⁷ Vittoria nem csupán a saját, személyes hasadtsága miatt bonyolult és nyugtalanító szerep, hanem azért is, mert visszatükrözi az őt körülvevő (férfi)társadalmat.

Webster másik káprázatos nőalakjának, Amalfi hercegnőnek (aki melleleg 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, 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”⁸ – „mintha egyszerre akarnának tudást szerezni róla és ellenőrzést gyakorolni fölötte, különös tekintettel a szaporítószerv státuszára”.⁹ Makrancos Kata völegényének birtokviszonyt rögzítő megállapítása („Ő az én vagyonom, a holmim, ő a házam, / a jószágom, a magtáram, a földem, / lovam, ökröm, szamaram, mindenem”) csak az

⁷ R. V. HOLDSWORTH, ed., *Webster: The White Devil and The Duchess of Malfi, A Casebook* (London: Palgrave Macmillan, 1971), 150-155.

⁸ 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.

⁹ Sonja FIELITZ, „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.

egyik vége annak a skálának, amely a *Kár, hogy kurva* Annabellájának kivágott méhéig és törhegyen felmutatott, vérző szívéig vezet (utóbbiban nem nehéz felismerni a fallikus jelképet).

Vesalius 1543-ban megjelent bonctani könyvének címlapján a Kopernikusz nyomán kimozdult világegyetem centrumába ismét az ember kerül, egész pontosan a női nemi szerv. A Jakab-kori dráma ezt a pillanatot tágítja ki metafizikai vízióvá. A *Kár, hogy kurva* két férfigőse 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 a *Nő a nőtől óvakodj* egyik jelenetében, amelyben két aranyifjú a színpad deszkái alól kémleli a versenykancaként fel-alá vonultatott Izabella szoknyáját; egyszerre vásári tréfa és a misztériumba való penetráció vad és zabolátlan orgiája.

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* 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.

A Jakab-kori drámaírók nem csupán felmutatják vagy férfigőseinek jellemzésére használják az ismerősen szexista címkegyűjteményt, de „kitartóan kutatják a mögötte rejlő társadalmi és gazdasági okokat”.¹⁰ Webster még mélyebbre megy, a vágyvezérelt férfiszorongás bugyraiba; két nagy drámájának férfigősei, a bíborosok, hercegek és titkáraik megállás nélkül arról fantáziálnak, amit ők maguk tiltanak, s a korlátok közé szorított, lázas képzelet minden esetben katasztrófához vezet. Disszertációm több fejezetében vizsgálom e két remekmű nőképét, a bennük szereplő férfiak szexuális fantáziáit, és azt, hogy e két tartomány miféle cselekmény- és metaforahálóban pusztítja el egymást. Az értekezés „Az a bizonyos test” című szakasza többek között az özvegyi státusz és a férj halála utáni második házasság megítélését járja körül, a „falocentrikus” beszéd miatt hallgatásra kényszerített nők toposzát és az *Amalfi hercegnő*

¹⁰ Christina LUCKYJ, „Introduction”, in *John Webster: The White Devil*, ed. Christina LUCKYJ (London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2008), Kindle Loc. 255.

gender-határátlépéseit. „A per tárgya: a nő” című fejezet *A fehér ördög* tárgyalásjelenetének részletes elemzésén keresztül tekinti át a Jakab-kori színház bonyolult viszonyát a *querelle des femmes* – és alapvetően az „idegenség”, fakadjon az szexusból vagy bőrszínből – kérdésköréhez. Következtetéseimet több reneszánsz drámával ütköztetem, többek között Heywood *A jósággal meggyilkolt nő*, Middleton *Átváltozások*, *Nő a nőtől óvakodj*, *A bosszúálló tragédiája* és Ford *Kár, hogy kurva* című művével, illetve Shakespeare *Makrancos hölgyével*, az *Othellóval*, a *Macbethtel* és a *Vízkereszttel*.

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 a reneszánsz drámák hősnői, minden bűnük és erényük, vakító szépségük és szellemességük mellett, nem többek zavaró körülménynél. Amikor erkölcsről beszélünk, saját bizonytalanságunkat takargatjuk, az önképünkön támadt réseket. Mindegyik Jakab-kori horrorban sérülni látszik ez a férfi-önkép. Aztán a réseket befoltozzák, és minden megy tovább.

Metaforahálók és gondolati mátrixok

A reneszánsz dráma kétségkívül tobzódik az orvosi precizitással vizsgált szexuálpatólogiai kórképekben (nem véletlenül nevezte Fordot Virginia Woolf analitikus pszichológusnak).¹¹ 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. A „Nárcisszusz tükre” című fejezet e kórképek közül veszi górcső alá az egyiket: az *Amalfi hercegnő* Ferdinándjának agyában nyüzsgő mandragórákat, hiénákat, nem nélküli vagy nemváltó lényeket. A herceg „lycanthropiáját” vizsgálva kitüntetett figyelmet szentelek a farkasok és levágott végtagok köré szerveződő képeknek, a darabon átvonuló nappal-éjszaka metaforáknak és üveg-hasonlatoknak, Ferdinánd fokozatosan erodáló önképének és őt a húgához fűző vérfertőző szenvedélyének. A „Fekete és fehér ördögök” című fejezet Webster színekre épülő képzettársításait vizsgálja, a „Thou art a dead thing” című szakasz a változatos

¹¹ Virginia WOOLF, „Jegyzetek egy Erzsébet-kori drámáról”, ford. Osztovíts Levente, in *A pille halála*, 189–201 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980), 194.

halálmetaforákat. „A legkisebb királyfi” című fejezet *A fehér ördög* mellett a *IV. Henrik*, a *VI. Henrik*, a *Troilus és Cressida*, Fletcher *A lángoló mozsártörő lovagja* című vígjátéka és Marlowe *II. Edwardja* segítségével vizsgálja meg a letűnt vagy sosemvolt hőskor iránti nosztalgiát, a lovagi kultúra felélesztésére tett kísérleteket és az újonnan érkező nemzedék erényességéről táplált csalóka reményeket. A „Kálvin lovai és Montaigne útvesztője” a lovak és útvesztők köré szőtt képi és gondolati hálókat veszi górcső alá. A Jakab-kori drámában akárhonnán indulunk, gazdag és egymással összefüggő mátrixokhoz jutunk.

Kálvin lovai és Montaigne útvesztője

„Önismeret nélkül nincsen Istenismeret”, „Istenismeret nélkül nincsen önismeret” – ezzel a két gondolattal kezdődik Kálvin *Institutiója*.

Shakespeare idejére az anglikán egyház több mint húsz éve kimondatlanul is kálvinista intézmény volt. A svájci reformátor tanításai az egész hitéletet behálózták, könyvei közkézen forogtak. Kálvin predesztináció-tana szerint Isten nem egyforma állapotra teremtett bennünket: némelyikünket az örök életre, másokat örök kárhozatra rendelt. Az ember maga ugyanakkor folytonos mozgásban van, ösztöneinek „elszabadult lovai” hol az üdvözülés, hol a kárhozat irányába ragadják magukkal. Kálvin keskeny ösvényként írja le az Istenhez vezető utat, amelyről letérve Isten orcája olyanná válik számunkra, „mint valami kitalálhatatlan útvesztő” vagy „kiismerhetetlen labirintus”. Az újkori angol drámaírónemzedéket mohó érdeklődéssel töltötte el ez a kiszámíthatatlan mozgás, s a kérdés: hogyan éljük életünket, ha célunk eleve elrendeltetett? Mi történik, ha másik irányba indulunk el? A Jakab-kori színpad hősei ebben az útvesztőben bolyonganak, egyszerre keresvén az utat Istenhez és saját identitásukhoz.

A bolyongás, a tévelygés, az ellentétes irányokba tett mozgás a 16. századi francia filozófus, Montaigne esszéiben is gyakori motívum, csak épp fordított előjellel. Tűnődéseiben újra meg újra visszatér ahhoz a gondolathoz, hogy le kell térnünk a járt ösvényről és az ismeretlenbe merészkednünk – sőt, éppen ezeknek a szertelen irányba tett utazásoknak a megfigyelése, „mozgásunk tanulmányozása” lebbenti fel a fátylat arról, „kik vagyunk”. Montaigne gondolkodásában – egy lovasbaleset után – kitüntetett szerepet töltött be a halál, és az a gondolat, hogy a halállal való fokozatos megbarátkozás miképpen vezethet el minket a valódi önmegismeréshez.

A francia filozófus esszéinek angol kiadása egy egész drámaírónemzedéket megtermékenyített: Nietzsche szerint Shakespeare volt Montaigne „legjobb olvasója”.¹² 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 *Volponében*, hogy „az angol írók” kevés „szerzőtől lopnak” többet, „mint Montaigne-től”. Adott tehát két nagy gondolkodó, akik hasonló képeken keresztül fogalmazták meg azt, hogyan tévedhetünk el lelkünk útvesztőjében, vagy (jó esetben) hogyan juthatunk el az önismerethez. És adott egy korszak, amely Kálvin és Montaigne erőteljes hatása alatt fedezte fel, hogy van egy hely, ahol ezeket az ellentétes irányú vágtaakat és ezt az ijesztő labirintust biztonságos körülmények között vizsgálhatjuk: ez a hely pedig a színpad.

Egyfelől azt próbáltam meg feltérképezni, hogyan jelennek meg Kálvin és Montaigne gondolatai Shakespeare-nek és kortársainak (elsősorban Websternek és Marlowe-nak) drámáiban – sokszor konkrét idézetként is, de még inkább egész darabokat behálózó dramaturgiai paradoxonok formájában, amelyek mintha a szabad akarat és az autonóm személyiség kálvini és montaigne-i fogalmait járnák körül. Másrészt fontosnak tartottam megfogalmazni, hogy e kálvini gyökerű „kettős késztetés” és e montaigne-i „sok úton bolyongás” nem más, mint maga a színpadi lét; a nagy szerepek és a valóban élő pillanatok mindig egymással konfliktusban álló késztetések erőterébe állítják a színészt. Lovaink különböző irányokba száguldanának velünk, és mi minden erőnkkel igyekszünk irányt szabni a vágtnak. Személyiségünk (és a színpadi szerepé) nem „fix pont” – ahogy Declan Donnellan írja *Színész és célpont* című könyvében –, hanem „ellentétes irányokba tett utazások sorozata”.¹³

Vizsgálódásaimban – a szakirodalomra¹⁴ hagyatkozva – a „lovak” és „útvesztők” köré épülő metaforahálókat igyekeztem nyomon követni Szent Ágostontól Kálvinig, Kálvintól Montaigne-ig, és mindhármuktól a Jakab-kori drámaírókig, akiknél e képzetek a zabolátlan ösztönök és a szexuális szabadosság, az Isten és önmaga keresésében eltévelyedett személyiség, a nyugtalan ösztön és még nyugtalanabb agy egymással felelő toposzaivá válnak. Az *Ahogy tetsziket*, az *Othellót*, a *Macbethet* és Marlowe *Doktor Faustusát* érintve itt is Webster két drámáját, az *Amalfi hercegnőt* és *A fehér ördögöt* elemzem kitüntetett

¹² Friedrich NIETZSCHE, „Richard Wagner Bayreuthban”, ford. BOGNÁR Bulcsú, in *Korszerűtlen elmélkedések* (Budapest: Atlantisz, 2004), 267-341, 281.

¹³ Declan DONNELLAN, *Színész és célpont*, ford. KOLTAI M. Gábor (Budapest: Corvina kiadó, 2021), 89.

¹⁴ elsősorban: 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.

részletességgel. E drámák, noha mögöttük az egységes, kálvini világgép sejlik fel, számos stratégiát sorakoztatnak fel arra vonatkozóan, hogyan éljük az életünket egy olyan világban, amelynek törvényeit nem mi szabtuk, sőt – hiába minden tudomány, filozófia – teljes valójukban meg sem ismerhetjük őket.

A reneszánsz szerzők valódi mélymerüléseket végeztek a kor tudományában és filozófiájában, s afféle „posztmodern” könnyedséggel emeltek át gondolatokat és passzusokat a londoni könyvesboltokban kapható kötetekből – nem csupán Kálvin vagy Montaigne műveiből, de az ezek nyomán sarjadó teológiai irodalomból is. Így nemcsak annak vizsgálata izgalmas, miféle dramaturgiai mátrixokban találtak utat a színpadra ezek az olykor egymásnak is ellentmondó szövegek, hanem az is, hogyan viszonyulnak e kölcsönvett passzusok az adott szereplők színpadi létehez. Vajon maguk is olvasták őket? Vagyis idéznek-e, s ha igen, pontosan, vagy szerzőileg kiszámított helytelenséggel? Esetleg „saját szövegeként” adja őket szájukba a szerző? És bármelyik esetben vajon *ők maguk* azonosulnak-e mindazzal, amit kimondanak? Vagyis az a kérdés is fölvetődik, hogy egy filozófiai-teológiai eszmefuttatás egy adott szereplő szájából vajon kizárólag önmagát jelenti-e, vagy működhet mellébeszédként is, mint Versinyin fecsegése a *Három nővér*ben. Az, hogy e vendégszövegek a „reálszituációban” feloldódva akár önmaguk cáfolatába is fordulhatnak – miközben egy pillanatra sem szakadnak le a drámákban vizsgált problémákról –, arra utal, hogy a Jakab-kori szerzők nagyfokú szabadsággal, ugyanakkor precíz tudatossággal bántak mindazzal, ami számukra a londoni könyvesboltok polcain hozzáférhető volt.

A fejezet *A fehér ördög* fináléjának részletes elemzésével zárul, amely Montaigne halállal kapcsolatos esszéinek konkrét dramatizációjaként is olvasható.

Teológiai és rituális horror

A reneszánsz drámairodalmat áthatja szerzőinek 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. E bizarr sokféleség nem kényszerűségből fakad (noha vallási szertartásokat „egy az egyben” színpadra vinni nem volt megengedett), inkább szándékos feszültséget igyekszik teremteni a „megnyugtatóan ismerős” és a „tökéletlen utánzat” között. Megidézi a felismerhetőt, de ugyanabban a pillanatban el is idegenít tőle. E szürreális szertartásokban – mint a Jakab-kori színpad oly sok

zavarba ejtő víziójában – a freudi *Unheimlich* elve érvényesül: a „valami nem stimmt” feszélyező érzete, az a kellemetlen benyomás, hogy amit látunk, nem egyezik azzal, amit látnunk kellene.¹⁵ Mintha egy Kafka-novellában vagy egy David Lynch-filmben járnánk.

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 önmagában is a fel nem dolgozott múlt kísérteties maradványa. Ferdinánd viaszszobrai az *Amalfi hercegnőben*, amelyek sem az „élő”, sem a „holt” kategóriájának nem felelnek meg. A felidézett katolikus rítusok zavarba ejtették a korabeli nézőt, és a rendezett felszín alatt futó repedésekre irányították a figyelmét. 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. E korszakot meghatározó trauma több gondolatmenetben is felbukkan, de négy fejezetben foglalkozom vele kitüntetetten („Teológiai és rituális horror”; „Oly sok embert ért oly hatalmas változás”; „Mely vallás a legjobb, hogyha halni kell?”; „Kálvin lovai és Montaigne útvesztője”).

Nyugtalanító és kifordított rítusokat látunk, brutális utolsó kenet-paródiát, esküvőt imitáló gyilkosságokat, hamis feszületet, bérgyilkos és áldozata liturgiába ágyazott megváltástörténetét. A gyónás machiavellista hatalomtechnika vagy a bűn cinikus újraélése, a kísértetek néma hallucinációk – nem adnak számot a rendeletileg eltörölt purgatóriumról, csupán a szereplők képzeletében felgyült ikonok és emblémák tehetetlen visszhangjai. A kálvini predesztinációba vetett hit 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. Csakhogy ezek az új, szerényebb formák még nem álltak készen. Így a reneszánsz szerzőket nemcsak a gyász, a halottak emlékezete és a körjük szerveződő rítusok foglalkoztatják, hanem magának a halálnak az élménye, és mindazok az üdvözléssel kapcsolatos elképzelések és szorongások, amelyek a korabeli néző gondolkodását meghatározták. A Jakab-kori tragédia a legfőbb művészi forma, „amelyen keresztül a kora modern Anglia a halált újrafogalmazta”.¹⁶ A nézők, akiknek szüleit, nagyszüleit még a

¹⁵ David COLEMAN, „Ritual Dissonance in The White Devil”, in *The White Devil: A Critical Reader*, edited by Paul FRAZER and Adam HANSEN (London: Bloomsbury Publishing, 2016), 107–132.

¹⁶ Michael NEILL, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Clarendon, 2001), 3.

katolikus gyakorlat szerint temették el, felkavaró és nyugtalanító vízióként tekinthettek ezekre a kevert rítusokra, amelyek a halál és a gyász természetét firtatják.

A disszertáció rituális horrorral foglalkozó fejezeteiben részletesen elemzem, miféle torz tükrökben mutatkoznak meg Webster drámáiban a különféle liturgia-töredékek (esküvők, halottsiratások, utolsó kenetek, vagy a haldoklót segítő *ars moriendi*), és hogyan kopírozódnak rá minderre az elhagyatott kolostorok, feldúlt katolikus kegyhelyek képei. Több fejezetben vizsgálom, hogyan viszonyulnak az adott drámák Isten létehez vagy nemlétehez, és hogyan jelennek meg szereplőikben – nemritkán éppen az ateistákban – a szentséghez társítható képzetek. Összehasonlítom a Jakab-kori drámában feltűnő halottak, kísértetek és túlvilági alakok köré szövődő gondolatmeneteket; a „Don Juan” és a „Faustus”-mítosz közös gyökereit vizsgálva rövid kitérőt teszek a spanyol és francia színház felé, hogy aztán Marlowe *Doktor Faustus*-át és Shakespeare *Macbeth*-jét Webster drámái mellé helyezve megállapítsam: a Jakab-kori színpadon felvonuló *Unheimlich* lények és liturgiák legalább annyira fakadnak a szereplők pszichológiájából és idegállapotából, mint a korszak teológiai nyugtalanságából. Az a kérdés, hogy a *Macbeth* boszorkányai valóságosak-e vagy hallucinációk, a 21. század színházi gondolkodását tükrözi. Shakespeare-ék színpada ebben a tekintetben is a paradoxonokat kedvelte jobban a logikusan megválaszolt kérdéseknél.

Identitás és paradoxon

A kora újkori Angliában a „jellem” lebilincselően izgalmas, de kétségekkel övezett fogalom volt. A színpadi szerzőket mohó érdeklődéssel töltötte el a lehetőség, hogy epigrammatikus leírásokba – „karakterrajzokba” – desztillálható, de nagyszabású drámai felépítményekben teszik világossá, hogy ezek a leírások nem egyenlőek az igazsággal. A „jellem” pusztán 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 Jakab-kori drámák szereplői tehát önismereti labirintusokba keverednek, és egyre távolabb kerülnek a lehetőségtől, hogy az útvesztő közepéig elérjenek. 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. 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 „miértetek”. Elég, ha a labirintus falait látják.

A Jakab-kori antihősök – identitásuk körül téblábolva – gyakran sodródnak az örület széléig. Egyetlen másik korszakot sem foglalkoztatott ennyire az „örület” természetrajza. Az *Átváltozásokban* és az *Amalfi hercegnőben* összekeveredik egymással az örültekháza lakóinak és a főcselekmény szereplőinek síkja; ápoltak vegyülnek az egészségesek közé, vagy azok tettetik magukat örültnek, mint Hamlet. Webster végkövetkeztetése az, hogy a *gondolkodás* puszta aktusa az, ami megtébolyít. Middleton sokkal kajánabb: nála kérdésessé válik, vajos a kastély vagy az elmegyógyintézet lakói tekinthetők-e normálisnak – a „normalitás”, mint olyan, talán sohasem létezett. Webster, Middleton vagy Shakespeare drámái azzal a lehetőséggel játszanak el, hogy a „jellem” fogalma nem értelmezhető; szorongások és ösztönök együttese vagyunk, meg a stratégiák, amelyekkel igyekszünk tudomást nem venni minderről. Ez az, amit „identitásnak” nevezünk. Az ápoltak 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.

A „világ örültségének” toposzával, s a hol divatos pózként, hol személyiséget torzító betegségként aposztrofált „melankóliával” több fejezetben is foglalkozom. A melankólia egy másik toposszal is összefügg, a társadalmi mozgás témakörével. 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 a Malcontent, az „Elégedetlen” alakjának archetípusai. Ez az alkat Webster Bosolájától és Flamineójától kezdve Hamletig és Méla Jaques-ig számos figurában fölsejlik. Szerepíveiket – s a velük összefonódott, autonómiára törekvő asszonyok figuráit – többek között a „Machiavellista horror”, „Az aragoniai testvérek” és az „Egy ember a szürke zónából” című fejezetekben elemzem.

A reneszánsz szerzőket hidegen hagyta a moralitásoknak az az alapélménye, hogy az emberi lélek két nagy ellenfél, Isten és a Sátán csatátere. Mintha megbűvölné őket a felismerés, hogy a legdrámaibb konfliktusok nem a „jók” és a „gonoszak” között zajlanak. Akár egyetlen emberen belül is nyílhat szakadék; talán ebből a felismerésből fakad Webster „jellegzetes érdeklődése a dramaturgiai paradoxonok iránt”.¹⁷ Szereplői köré mintha mérnöki precizitással húzták volna fel az ellentmondások rácsozatát, s ő maga is mintha lubickolna abban, hogy a

¹⁷ Lara BOVILSKY, „Black Beauties, White Devils: The English Italian in Milton and Webster”, *English Literary History* 70, 3 (2003), 637.

szélső álláspontokat megismertesse velünk – de ahhoz, hogy a sajátunkat kialakítsuk, nem kínál fogódzót. Vagy túlságosan is sokat kínál.

A Jakab-kori dramaturgia nem hagy „nyugvópontot” a nézőnek vagy az olvasónak, nem engedi őt tartósan azonosulni egy-egy szereplő moráljával. Ebből fakadt az az évszázados vád, hogy a szerzők (Shakespeare kivételével) „erkölcstelenek” vagy „gondatlanok”, hogy jeleneteik értelmetlenek és önisméltóek, és lehetetlenné tesznek bármiféle „morális alapvetéssel” való azonosulást. Shakespeare-t idővel felmentették, de társait ez nem tisztázta a vádak alól.

Shakespeare növekvő dominanciája – mint a dráma és általában véve az irodalom paradigmája – olyan kritériumrendszert állított fel, amelyen belül a Jakab-kori szerzők soha nem tudtak kényelmesen elhelyezkedni. Minél inkább Shakespeare lett a mérce, amelyhez minden művészetet mérni kell, annál inkább úgy tűnt, hogy Websterék művészete „probléma”, amit föl kell göngyölni vagy meg kell magyarázni. Disszertációm „Tisztátalan művészet” és „Megint a köd” című fejezeteiben részletesen foglalkozom ezzel az évszázadokon átívelő, mesterséges ellentéttel.

Káoszelmélet és fraktáldramaturgia

T. S. Eliot szerint Webster legfőbb érdeklődési területe a *káosz*.¹⁸ Matematikai értelemben a „káosz” állandósult instabilitást jelent – egyszerű feltételekből kiinduló, de végtelenül komplex rendszert, amely determinisztikus, mégis kiszámíthatatlan. Ám ha függvényként ábrázoljuk ezt az örökké tartó, kaotikus mozgást, 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 önhasznó, vagyis minden rétegében végtelen sokszor ismétli meg önmagát. Ezt a szerkezetet, a káosznak ezt a rendezettnek tűnő ábrázolását, amelyben bizonyos részek megegyeznek egymással és a nagy egésszel, 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

¹⁸ ELIOT, „Four Elizabethan...”, 117.

ütközők által meghatározott, sokváltozós rendszert – 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” – e fogalom Webster mindkét olasz tragédiájának belső viszonyait leképezi.

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 táblóba 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 tatóngó úrról – igyekszik geometriailag rendezett képet nyújtani. A káoszelmélet és az entrópia tudományos megközelítésével – pontosabban azzal, hogyan rímeltethetők a Jakab-kori dráma világképével – disszertációm „Ez a végső találkozóhely” és „Megint a köd” című fejezeteiben foglalkozom részletesebben.

Műfaji kérdések, avagy a biztonság korlátai

Sokféleképpen cáfolható az az évszázados vád is, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori drámaírók eltévedtek volna a műfajok között. (Megint csak Shakespeare kivételével: az ő drámáit, ha nem tudták hová sorolni, „problémaszínműveknek” keresztelték el.) A reneszánsz szerzők tisztában voltak a műfaji határokat rögzítő ősi törvényekkel – komédia az, ami rosszul kezdődik és jól végződik, a tragédia ennek fordítottja –, de nem sokat törődtek velük. Middleton ment a legmesszebbre. Az *Átváltozások* mellékcselkményében egy groteszk, átöltözéses bohózat játszódik le a helyi elmeegógyintézetben, ez kopírozódik rá a főcselkmény szado-mazochisztikus szexuális horrorjára (az előbbin is lehet sírni, és az utóbbin is lehet nevetni). 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 meglepő, hiszen Middleton legnépszerűbb műfajai az itáliai bosszútragédiák és a polgári komédiák voltak, és féktelen

örömét lelte abban, hogy összekeverje a kettőt. Mindez ugyanakkor Csehovtól Shakespeare-ig a legtöbb remekműre érvényes: a *Macbeth* is kétségbeejtően vicces, a *Vízkereszt* is végtelenül szomorú. A mai magyar színház azonban 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 Jakab-kori drámairodalom újraértékelése talán képes változtatni ezen a biztonsági játékon. És ezen keresztül talán Shakespeare-re is friss szemmel tekinthetünk – mert sokszor az ő kísérletező vadságát is meg kellett szelídítenünk ahhoz, hogy háborítatlanul rajonghassunk érte.

Az 1888-as Webster-kiadás előszava számos problémának tulajdonítja a megbecsülés évszázados hiányát; ezek közé tartozik „a gondolat sűrítése és a nyelv tömörítése”, a rengeteg „bombasztikus esemény”, melyek „egyetlen cselekménybe vannak zsúfolva”, s a „túlságosan mélyrehatóan tanulmányozott irodalmi alapanyag”.¹⁹ Mindehhez hozzávehetnénk a bizarr képek sokaságát, a képzőművészeti és teológiai utalásokban bővelkedő tablókat, a 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, s e tekintetben Shakespeare, Middleton, Ford vagy Marlowe történetei Webster drámáinál kétségkívül sokkal hozzáférhetőbbek.

De mindannyiunknál zavarba ejt minket az erkölcsi mérce és világkép 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. 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 föltehetjük a kérdést, voltaképp mit is értünk ezek alatt a fogalmak alatt.

¹⁹ J. A. SYMONDS, ed., *Webster and Tourneur: The Best Plays of the Old Dramatists* (London: Mermaid, 1888), xix-xx.

Opponensi bírálat

Koltai M. Gábor

A BOMLÁS GEOMETRIÁJA

John Webster és a reneszánsz színpadi horror világképe

Témavezető: Prof. Dr. habil. Jákfalvi Magdolna, egyetemi tanár

Koltai M. Gábor témaválasztása megkérdőjelezhetetlenül fontos – mégpedig két okból. Egyfelől John Webster műveinek csaknem háromszáz oldalas elemzése önmagában véve kiemeli ezt a hazánkban „kétművesnek” sem nevezhető szerzőt a Mészöly Dezső által „Shakespeare holdjai”-ként aposztrofált státuszából (6. old.). Másfelől e dramaturgia „domesztikálhatatlanságának” analízise rekontextualizálja a magyar színpadokon legtöbbit játszott Shakespeare-tragédiák (elsősorban a *Hamlet* és az *Othello*) színházolvasatait is. Ahogy a disszertáció házi védésén is egyértelművé vált: a munka hiánypótló – ismét csak két szempontból. Egyrészt feleleveníti a szakírásnak azt a Géher Istvánra és Jan Kottra jellemző, impozáns kultúrtörténeti ismereteken nyugvó, üdítően impresszionisztikus, a legjobb értelemben vetten ismeretterjesztő hagyományát, mely érdemben segítheti egy drámaíró ismertté és értetté válását (erre a célkitűzésre utal a Kleist-szakirodalomnak a német drámaíró hazai játéktradíciójára gyakorolt hatásának példakénti rögzítése, 5-6.old). Másrészt érzékelhetővé teszi azt a sokrétű (elsősorban a színpadi szituációk és a szerepek rendezői és előadás-dramaturgiai értelmezését megelőző) munkát, amely egy igényes próbafolyamatot jellemez. Épp ezért fontos leszögezni, hogy a Ph.D értekezés formai követelményeinek megfelelő munka példértékűen bizonyítja tézisét, mely szerint: „Ha ideális körülményeket képzelünk el, maga a színpadi próba sem egyéb, mint kutatás. (7)

Annak idején előbírálatomat így folytattam: „A Ph.D disszertáció előbírálója viszont épp ezek okán van nehéz helyzetben. Ki kell ugyanis mondani, hogy a munka nem rögzíti elméleti és módszertani előfeltevérendszerének sarkalatos pontjait, és a szakirodalmi hivatkozás során is feltűnő a primer és szekunder irodalom kezelése. Amikor bepillantást enged abba a korba, amikor „egyetlen pillanatban [ér össze] hit és anatómia, politika és szexus, identitás és túlvilág” (4. old.), nem hivatkozik elsődleges szakirodalomra. Amikor olyan filozófusok és elméletírók műveivel lépteti párbeszédbe Webster, Ford és Middleton alakjainak világát, mint Artaud vagy Montaigne, akkor meg a rögzített tézisek szaktudományos értelmezéseinek hiányát lehet felróni. S természetesen kifogásolni lehetne annak a szaktudományos diskurzusnak a nyelvét (terminológiáját) is, ami elvárható és megszokott a bölcsészdoktori disszertációk esetében.” A házi védés egyik kulcsmondata (egy doktori

iskolának joga és felelőssége eldönteni, hogyan reagál új kutatási trendek és módszerek – jelen esetben a művészet mint kutatás paradigmájának – megjelenésére, tudománypolitikai státuszánál fogva hogyan harmonizálja a klasszikus elvárásokat az új törekvésekkel) és azok a változtatások, amelyeket Koltai M. Gábor transzparenzen eszközölt a munkán,¹ a véglegesnek szánt szöveg olvasása során az alábbi belátásokra intenek.

Mindenekelőtt örülök, hogy a disszertáns nem kezdett bele egy teljes átdolgozásba, és megpróbálta következetesen alkalmazni a „Sejtések után menni szisztematikusan!” módszertanát. Ugyanakkor továbbra is azt gondolom, hogy felhasználóbarátabbá tenné a munkát, ha a dolgozat diszkurzusát megfeleltetné a tudományos szakírás hármastagolásának

¹ **1. Megfogadtam Dr. Müller Péter professzor úr alábbi javaslatait:** Virginia Woolf esszéje immár a magyar kiadás szerint és Beckett drámája a magyar címén szerepel (26, 83; 15); Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies* c. könyve feltüntetésre került az adott szövegrész egy lábjegyzetében (72) és a bibliográfiában. **2. A bírálatoktól függetlenül, saját készítményemre az alábbi változtatásokat eszközöltem.** 78: Egy hosszabb lélegzetű szakasszal bővítettem a halott hitvesekből és a petrarcai szonettekkel kiinduló gondolatsort a *Vizkereszt* kapcsán. 98: A bibliai jelenetek felidézéséről szóló rövid példákat bővítettem Antonio letartóztatásával a *Vizkereszt*-ben. 101: Nevesítettem Middleton betiltott darabját. 282: Átemeltem egy mondatot az előbírálatokra írt válaszból: Macbeth egy bankettől rohan ki a nézőkhöz, hogy mi oszlassuk el önmagával kapcsolatos kételyeit. 201: Átfogalmaztam egy mondatot *A fehér ördög* tárgyalásával kapcsolatban, mert fölfedeztem, hogy Vittoria Krisztus Pilátushoz intézett szavait parafrázeálja. 292: Egy mondatot bővítettem a komédia és a tragédia szükségletlen megkülönböztetéséről szóló részt, Csehov és Sztanyiszlavszkij emblematikus vitájáról *A három nővér* kapcsán. **3. Már az elővételre leadott anyagban igyekeztem orvosolni az opponensek által jelzett alábbi problémákat,** ezt most bővítettem néhány további változtatással (a vitatott kifejezések már nem ebben a formában szerepelnek). 6: Mészöly Dezső fejezetcímének korrigálása. 187, 209: A Fitzgeffrey-idézetek forrásainak egységesítése. 26, 83: Woolf „analitikus pszichológusok” kitételének átfogalmazása egyes számba. 130: Egy fellengzősen üres mondat („Szicília rituális megtisztása”) eltávolítása. 140: „Liebstod” korrigálása. 138: Egy szó szerint megismételt szakasz kiküszöbölése a színpadi purgatóriumról a csillagok és a deszkák alatti pokol között. 37, 42, 47: Az *Amalfi hercegnő* irodalmi és történelmi előzményeinek követhetőbb említési sorrendje. 55: Einsteinnek, mint forrásnak eltávolítása egy tévesen neki tulajdonított idézetről. 134: Az irodalomkritikusok és az „élet” között felállított mesterséges ellentét finomabbra fogalmazása. Az alábbi, elnagyolt megfogalmazások átírása: „Egy kort leírni képtelenség” (15); „a szerzői gondolat lényege” (9); „a huszadik századi, üzeneteket megfogalmazó színház” (34); „valódi halál-performansz” (279). 6: Székely György könyvének feltüntetése. 13: A „Londonban általában hat színház működött” kezdetű gondolatmenet pontosítása. 127: A Bosola szociopátiájáról szóló rész átfogalmazása, hogy ne tűnjön leegyszerűsített személyiség-sémának. 9: Egy közhelyes gondolat újrafogalmazása a Bevezetésben arról, hogy nem dolgozunk végleges válaszokat találni. 144: Egy *intentional fallacy* („szerzőjünkkel egybehangzó véleménye szerint”) eltávolítása. 139: A Webster, Lovecraft, Houellebecq, illetve az entrópiaelmélet közt felállított párhuzam pontosítása (és kibővítése néhány mondatot az előbírálatokra írt válaszból). 282: Declan Donnellan második könyvének feltüntetése egy lábjegyzetben, a szerep identitása és a nézőkhöz intézett monológjai közti összefüggés alátámasztására. 56, 59: A *Profi* c. filmre és a *Godot-ra várva* c. drámára tett utalások eltávolítása. 7: Az apróbetűs részek figyelmen kívül hagyására és az értekezésre mint „PhD-disszertáció nyomán született könyv”-re történő utalások eltávolítása a Bevezetésből. Emellett (255) az egyik bíráló által „alibi-érvnek” nevezett mondatot („Talán attól, hogy fikatív szereplők döntéseit irracionálisnak minősítjük, úgy érezzük, mi magunk jól megalapozott döntéseket hozunk egy kiismerhető világban”) átírtam, és kibővítettem egy pár mondatos gondolatmenettel, amely visszautal Tolstojra, és beemel néhány további érvet, amiket az előbírálatokra írt válaszból fogalmaztam meg. **4. Végezetül eltávolítottam mindkét Függelék,** mivel szigorúan véve nem képezik a disszertáció részét: vagyis a két Webster-dráma részletes cselekményleírását, és a huszonkét rövid szinopszist az összes említett darabról, amiket kisebb-nagyobb arányban tárgyaltam. (Előbbieket a végleges, könyvnek szánt változattól is kivéném, és csak a huszonkét apró szinopszist hagyám meg. Ez egyrészt jó húsz oldallal rövidítené le az anyagot, másrészt a két kiemelt tragédia helyett több szerzőre, több drámára, világképük közös vonásaira és az általuk együttesen képviselt színházi lehetőségre irányítaná rá az olvasó figyelmét. Megtisztelőnek és igen nagy segítségnek tartanám, ha véleményt nyilvánítanának abban a kérdésben, vajon egy „végleges” változat jobban vagy rosszabbul járna-e ezzel a komoly változtatással.)

(bevezetés, I., II., III., összegzés/konklúzió). A kristályosabb szerkezet egyfelől követhetőbbé tenné azt a gondolatmenetet, amit a szerző a bevezetőben így jelez: „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 [...]” (8. old.) Másfelől pregnánsabbá válna a munka nívója, az a felismerés, hogy a websteri drámakorpusz domesztikálhatatlansága a „társadalmi, teológiai és szexuálpolitikai kataklizmákra” (12. old.) vezethető vissza. Ily módon explicitté válna, hogy a dolgozat fel meri tenni azokat a (naiv és egy Ph.D dolgozat keretében elsőre tudománytalannak tűnő) kérdéseket, amelyekkel a 21. század olvasója találja magát szemben, amikor e „mészárszék[ben] vagy lételméleti szeminárium[on] összeér hit és anatómia, politika és szexus, identitás és túlvilág” (4. old.).

Tekintettel azonban a szerzői szándéokra (mely egyértelmű, hogy nem fog élni a hármas tagolással, decimálással), az opponens most egy jóindulatú szerkesztő szerepét veszi fel, és az alábbi (talán nem csak) írástechnikai problémákra hívja fel a figyelmet:

1. Érdemes lenne elgondolkozni azon, hogy minden (metaforikus-engmatikus) cím egészüljön ki egy (szárazabb, de informatívabb) alcímmel, ami egyértelműbbé tenné, hogy a fejezetek mely alakra, problémára fókuszálnak, s ezt milyen elméleti előfeltevérendszerrel teszik, például
 - az önmagára „csereszabatos értéktárgyként tekintő” Hercegnő és a halott illetve ideális feleség összemosódása esetén a *gender studies*;
 - Bosola és Hamlet, Flamineo és Jacques alakja illetve *A fehér ördög* és az *Othello* párhuzamai kapcsán a komparatiztika
 - *A fehér ördög* fraktál-dramaturgiája okán a (a személyiség, az integritás és az önálló akarta, illetve a freudi *unheimlich* kapcsán egyébként érintett) pszichoanalízis.
2. Egy alapos újraolvasás során megfontolandó lenne egyfelől újragondolni a 2-3 soros bekezdések be (nem) szerkesztettségét, másfelől a * jel szerepét. Meggyőződésem, hogy ez esetben sokszor egy újabb alfejezet beiktatása szükséges (különösen a „Machiavelliánus horror”, „A per tárgya: a nő” és a „Kálvin lovai...” esetében), de törés van a 47. oldal utolsó bekezdése előtt is.
3. Szintén az olvasói tájékozódást segítené egy név- és tárgymutató. Különösen az utóbbi lenne hasznos, hiszen (ha az olvasó utána keres) világossá válna, hogy a szövegek olyan műfajok és esztétikai minőségek kialakulását illetve definícióját (re)kontextualizálják,

mint a polgári dráma, a vásári komédia, a bosszútragédia, a politikai kabaré, a moralitás, a horror vagy a groteszk, a masque és az antimasque vagy a dans macabre.

4. S adott esetben minden fejezet indulhatna egy (a kánonalakító gesztus és a hatástörténeti relevancia okán is) egy vállaltan impresszionisztikus, de találó, kortárs párhuzammal: Michael Haneke, Tom Stoppard, Virginia Woolf, Michel Houellebecq, David Lynch, Sarah Kane, Howard Barker egy-egy alkotásával jelzett tapasztalati horizont felvillantásával.

Összegezve az elmondottakat, egy izgalmas, fontos téma jelzése a dolgozat, amely tudatos szerkesztői munkával jobban beteljesíti a szerzői szándékot. **Koltai M. Gábor dolgozatát mindezek tükrében és eddigi munkássága alapján a PhD védésre bocsátásra alkalmasnak találok.**

Budapest, 2024. július 5.

Dr. habil Kiss Gabriella sk.
egyetemi docens

Opponensi vélemény
KOLTAI M. GÁBOR

A bomlás geometriája. John Webster és a reneszánsz színpadi horror világképe
című doktori disszertációjáról

A disszertáció tartalmilag és formailag maximálisan eleget tesz a doktori értekezéssel szemben támasztott követelményeknek, és a házi védelem óta rajta végrehajtott változtatások (a húzások és a korrekciók éppúgy, mint a rövid bővítések) kifejezetten az előnyére szolgáltak. S azok sem vonnak le számottevően a munka értékéből, amiken nem változtatott a dolgozatíró, és még mindig kifogás tárgyává tehetők.

Koltai M. Gábor tekintélyes, háromszáz oldalas kitévő „Webster-olvasókönyve” abból indul ki, hogy minden rejtélyessége ellenére Shakespeare már ismerős számunkra, ám a kortársai még mindig ismeretlenek. Ugyanakkor nem kevésbé rejtélyesek, hiszen „arra törekedtek, hogy magát a rejtvényt mutassák fel, a maga felzaklató, kellemetlen, pompás, feloldhatatlan ellentmondásaival. A külső és a belső káoszt.” (12-13.) A dolgozatíró némileg sarkosan, mégis joggal állapítja meg, hogy a reneszánsz angol színház Shakespeare-en kívül eső részének Magyarországon „nincs irodalma”, sőt „előadaskultúrája sincs” (6.), *A bomlás geometriája* pedig ezen kíván változtatni. Továbbá azon az állásponton, amelyet Mészöly Dezső 1972-es fordításkötetéből absztrahál, ahol Mészöly „azokat az Erzsébet- és Jakab-kori szerzőket, akiket nem Shakespeare-nek hívnak: »Shakespeare bolygói« [elnevezéssel illetve] – mintha létük kizárólag ezen a szűrőn keresztül volna értelmezhető.” (6.) Roppant méltánylandó módon Koltai M. ezen drámaírók hiányzó magyar nyelvű „hátszágát” (7.) igyekszik megteremtetni (kimondatlanul, mégis nyilvánvalóan) Géher István *Shakespeare-olvasókönyvének* mintájára, Webster után majdan Middletonnal tervezve folytatni a sort.

E hiánypótló munka hallatlan körültekintéssel, éleslátással és erudícióval megírt elemzés, amelynek fő erénye a kiváló fogalmazás és a különféle ismeretek szemléletes összekapcsolása. Felépítését, argumentációját és retorikáját tekintve kétségkívül közelebb áll a tudományos ismeretterjesztéshez, ám a szellem gazdagságából fakadó érdemeit hiba volna elvitatni az egzakt tudományosság ideáljához való ragaszkodásunk okán. Ritkán olvasni olyan (pozitív értelemben véve) kimerítő drámaelemzést, mint ebben a dolgozatban, amely mintegy százötven-százötven oldalas szentel az *Amalfi hercegnő* és *A fehér ördög* vizsgálatának. S közben sikerül elkerülnie a drámaelemzések legfőbb buktatóját: az analízisnek beállított szimpla cselekménykommentárt. Amikor Koltai M. ténylegesen cselekményt kommentál, mint *A fehér ördög*-elemzés esetében, ahol egy-egy felvonás ide-oda indázó eseményeit követi végig, akkor is számos történeti adalékkal szolgál, és elméletileg is lényeges mellékösvényeket nyit. További érdeme, hogy nem extrapolál, vagyis nem a jelenből vetít vissza, nem a mai gondolkodásunkat szervező dolgok mentén közelíti meg mindazt, ami a drámákba foglalt, hanem az Erzsébet- és Jakab kori test-, ember- és világkép, vallási meggyőződések és egyéb hiedelmek, társadalmi-politikai mozgások stb. mentén, miközben nem hagyja figyelmen kívül ezeknek adott esetben a jelent tekintve releváns vonatkozásait sem.

A dolgozat egy színházrendező írása, aki nem az *art as research*, sokkal inkább a *research as art* formáját érvényesíti, s kivált tiszteletreméltónak gondolom, hogy egy olyan kultúrában, ahol a színészek és a rendezők óvakodnak az írástól, egy színházi alkotó ilyen alapossággal és rendszerezetten bocsátja közre a gondolatait arról, amivel elsődlegesen a színház közegében foglalkozik. Távoli példaként Major Tamásnak a *Téli regéről* szóló könyve, Gábor Miklósnak

A mizantróphoz fűzött megjegyzései sejlenek fel mögötte előzményként. Ebből is következik, hogy a dolgozat nem kifejezetten a tudományos értekezések logikáját követi; egyes fejezetei nem egymás után bontanak ki témákat, inkább koncentrikus körökben mélyítik el ugyanazt a témát. Közben persze, noha a fejezetcímek nem tanúskodnak róla, hol a patriarchális rend és a családi viszonyok, hol az egyház és a magánélet viszonya, illetve a férfi-nő kapcsolatok szentesítése stb. kerülnek előtérbe, tehát az értekezés makulátlanul végigveszi azokat az összefüggéseket, amelyekben a szóban forgó művek elemezhetők, ám szövegszervezésében némileg olyan fraktáldramaturgiát érvényesít, mint amelyet a Webster-drámák jellemzőjének tart (vö. 114., 154., 291.). Ennek megfelelően a fejezetek lezárásai sem a szabatos érvelés végkövetkeztetései, inkább hatásosra csiszolt zárómondatok egy addig folyvást mélyített gondolatkörben, amelyek néhol kifejezetten frappánsak (pl. a 122. oldal záró bekezdése), néhol kevésbé szerencsések. Koltai M. Gábor érezhetően kedveli az „erős függönyt”, ezért némely fejezetzáró szófordulata túl hatásvadászra (jól hangzóra, de teljességgel megalapozatlanra) sikerül. Olyanokra gondolok, mint hogy „A színház – megtisztulás.” (30.), vagy hogy „Ez a közösségi színház.” (37.).

Az ilyenek azonban inkább kivételek, hiszen a dolgozat a nagyszerű meglátások tárháza. Kimondottan jó, ahogyan a Jakab-kori bosszútragédiák örökségének vonalát a kortárs brit színház In-yer-face tendenciájáig húzza (15.), vagy ahogyan az 1600 körüli, a realista dramaturgia felől nézve ellentmondások sokaságával teli angol drámák ritkán szem előtt tartott, ám annál lényegesebb vonását, a jelenetekre épülő kompozíciót, az információk érvényességének csupán az egyes *scene*-ek keretein belüli fenntartását hangsúlyozza. Helyes, hogy a dolgozatíró figyelembe veszi a színházi nézőpontot is, amely beleíródott a darabokba, és kimutatja annak nyomait az *Amalfi hercegnő* beállításában (150.), vagy hogy rávilágít a látvány nézőkre gyakorolt hatásának megszerkesztettségére *A fehér ördögben* (185.), majd követhetővé teszi a szereplők és a közönség eltérő nézőpontjainak játékát. Olykor helyreteszi a Webster-kritika évszázados értetlenkedéseit, mint amikor a 134. oldalon megelégedett állítás után a 173. oldalon dramaturgiai mintázatként teríti elének azokat a mozzanatokot, amikor „a főszereplők állóháborúját egy mellékszereplő irracionális döntése lendíti tovább”. Hasonlóan pozitív, amikor azt vizsgálja a dolgozat, hogy *A fehér ördög* mely felvonásában mely alak kerül a centrumba, s válik ideiglenesen protagonistává; amikor rámutat, hogy a *Macbeth* Lady-jével szemben, aki „kényelmesen megfér az uralkodói körök világképével”, *A fehér ördög* Vittoriája és Amalfi hercegnő olyan ábrázolást kap, „ami szembemegy a mainstreammel”, s ezáltal a két mű „anti-establishment drámaként” áll előttünk (214.); illetve, ahogyan Webster dramatikusan világát (a freudi *das Unheimliche* mentén) az *uncanny* jegyében értelmezi, és annak példáit Euripidész *Alkésztiszétől* Shakespeare *Téli regéjén*, Kafka életművén át David Lynch filmjeiig sorolja (225.). Az olvasót számos alkalommal felvillanyozó megfigyelések és megállapítások éppúgy az alapvetően esszéisztikus stílus és fogalmazásmód következményei, mint az olykor (minden szofisztikált elővezetés ellenére is) kissé zavaróvá váló felszínesség.

Afölött napirendre tér az olvasó, hogy a dolgozat nem szolgál szabatos definíciókkal, hiszen a fogalomként használt megnevezések („horrorszínmű”, 12., 21., „entrópia-dramaturgia”, 35. stb.) által implikált problémákat körültekintően jelzi az elemzés, afölött azonban már kevésbé, hogy (ha bőségesen citál is a Webster-kritika különböző korszakaiba sorolható szerzőktől), Koltai M. nem érinti az Erzsébet- és Jakab-kori drámáról és színházról való gondolkodás történetét. Helyesen utal rá, hogy „Webster mögött egy felhasadozott világkép sejlik föl, társadalmi, teológiai és szexuálpolitikai kataklizmák egész univerzuma” (8.), de szóba sem hozza, hogy mi tette lehetővé számunkra e „felhasadozottság” meglátását. Pedig az Erzsébet-

kori világgépet még cirka nyolcvan évvel ezelőtt is fölöttébb egységesnek vélték (E. M. W. Tylliard nem hivatkozott híres könyve 1944-ben jelent meg először), mígnem a kulturális materializmus képviselői a hetvenes-nyolcvanas években ki nem mutatták azt a világgépi heterogenitást, amely többek között Webster drámáiban is tanulmányozható. Koltai M. Gábor nem folytat tudománytörténeti vizsgálódásokat, így a Webster-kori dráma és színház kritikájának paradigmái sem kerülnek elő a dolgozatában.

Az esszéisztikus fogalmazás miatt bizonyos történeti folyamatok is elnagyoltak maradnak, például az *Amalfi hercegnő* pretextusainak ismertetése. Bosola alakja mögött kimutatja a dolgozat az angol egyetemek által kitermelt, majd a társadalmi kontraszelekció következtében „lecsúszott” értelmiségiek prototípusát (53.), és e problémára később is visszatér (237-238.), de sem itt, sem ott nem kínál elegendő adalékot az említett szociális mozgások megértéséhez. S noha említi, hogy „Bosola egyszerre idézi föl a moralitások Halál-figuráinak vad és kérlelhetetlen brutalitását” (120.), és máshol is szóba hozza a moralitásokat, azok közül csak az *Akárki* kerül elő, így az utalásai csökevényesek maradnak, mert nem részletezi, milyen jellegzetességekkel bíró drámai/színházi tradíciót vetít a Webster-drámák egyes mozzanatai mögé.

Nem mentes a szöveg a leegyszerűsítésektől: „a *Kár, hogy kurva* Annabellájának kivágott méhé[t] és törhegyen felmutatott, vérző szívé[t]” fallikus szimbólumnak mondja (25.), s ugyanez az olcsó jelentésképzés működik, amikor arról ír, hogy az *Amalfi hercegnő*ben Ferdinánd „apjuk törét kínálva hűgának, mint valami költőinek szánt, de otrombára sikeredett fallikus szimbólumot.” (39.) Vannak teljesességgel a felvetés szintjén maradó (nem helytelen, csak komolyabb kifejtést érdemlő) gondolatok is, például *A fehér ördög* egyik jelenetéből kiinduló alábbi eszmefuttatás utolsó mondata: „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 leelőször is őt kavargja 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.” (232.)

Szintén elégtelen feltételezés az alábbi: „A reneszánsz dramaturgia gyakran folyamodott ahhoz az eszközhöz, hogy nőalakjainak súlyát a férfiak róluk szőtt monológjain, belőlük fakadó akcióin keresztül teremtse meg. Elképzelhető, hogy erre a nőket alakító fiatal férfiszínészek szolgáltattak okot, az a kettős készítés, hogy a szükségesnél ne beszéltesék őket többet (hiszen akkor lelepleződne a serdülő fiúk keltette illúzió), ugyanakkor megmaradhassanak drámai értelemben vett főszerepnek.” (80.) Shakespeare vígjátékai számos ellenpéldát szolgáltatnak, amelyek fényében nem állja meg a helyét az idézett elképzelés.

A dolgozat gyakran téved az *intentional fallacy* csapdájába, hiszen a dramatikus szövegek bizonyos jellegzetességeit és mozgásait a szerzői szándéknak tulajdonítja. Olyan (fél)mondatok említhetők példaként, mint „ha már Webster Júliával kapcsolatos szándékait firtatjuk” (80.), vagy „Webster feltehetőleg pontosan tudatában volt ennek, amikor Ferdinánd szexuálpatólogiai kórképét fölfestette” (86.), illetve, hogy „Webster nem gyógyítani akar, mint az Orvos, hanem fertőzni, mint Ferdinánd a maga »művészetével«.” (144.)

Amikor azt olvassuk, hogy „Antonio paradox módon logikus döntés a [Hercegnő] részéről, ha olyasfajta személyiségnek képzeljük el, aki alkatánál fogva arra kárhoztatott, hogy mindig önmaga alá válasszon” (47.), az ellentmond az Erzsébet- és Jakab-kori drámák jelenet-fókuszált dramaturgiájának. Ahhoz ugyanis nem passzol a személyiséggel rendelkező dramatikus figurák képzete, főleg, hogy később a dolgozatíró maga is szkeptikusan említi a személyiség mint olyan feltételezését az ember esetében is. Kérdés, hogy akkor a dramatikus figura esetében miért nem?

Koltai M. kissé leegyszerűsített drámaelemzési sémát alkalmaz, és elhagyja a dramatikus szövegek olvasásának bárminemű reflexióját. Leginkább összetett jellemek, kvázi emberi személyiségek ténykedéseit vizsgálja reálszituációkban, amelyeknek az életszerűtől eltérő (szimbolikus, liturgikus stb.) értelmezhetőségét is igyekszik feltárni. Könnyűszerrel vonatkoztatja az életet mint olyat a drámára (a dramatikus szövegvilágra), ám eljárása roppant vitatható, így ez az okfejtés is: „Az *Amalfi hercegnő* szereplőinek személyisége olyan, mintha puzzle-darabkákból állna össze, csak hogy 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 kristálytiszt, logikus döntések szerint éli az életét? Az ember lebegő, felemás, félszándékok közt hányódó lény, utólag tapasztal magyarázatokat tetteihez; Shakespeare, Webster, Dosztojevszkij, Csehov vagy Füst Milán műveiben e »megtört érzések és megtört akaratok maradék-indítékai« adják ki a drámát. Logikus mintázat, amellyel egy-egy ember maradéktalanul leírható, nincs; mindannyian több puzzle-készletből vagyunk összerakva, sosem fog minden darabka megnyugtató módon illeszkedni.” (134.)

Külön kell szólnunk arról a stílust és a gondolatmenetet rontó vonásáról a dolgozatnak, hogy valóságos tárháza a felesleges, olykor infantilis hasonlatoknak, párhuzamoknak, képzettársításoknak (tele popkulturális utalásokkal), amelyek Koltai M. Gábor képszerű fogalmazásmódjának következményei, de állításai ezek nélkül is bőven megállnák a helyüket. A házi védésre írott bírálatomban tucatnyit listáztam, közülük egy-kettő eltávolításra került az újabb változatban, többségük azonban megmaradt.

Ugyanakkor bőven tartalmaz a dolgozat olyan párhuzamokat, hasonlatokat is, amelyek szintén nem elengedhetetlenek a gondolatmenethez, de stílus szempontjából kevésbé zavaróak, ezért nem feltétlenül szorulnak kigyomlálásra. Jó pár frappáns példát szintén felsoroltam az előző változat opponenciájában. Ez utóbbiakkal szemben azért voltam megengedőbb, mert a dolgozat olvastán megértjük, hogy annak szerzője valójában egy Szerb Antal-, Gyergyai Albert-, Hegedűs Géza-féle esszéista tradíciót visz tovább, amelynek vitathatatlan (még ha egyre unikálisabb) helye és szerepe (is) van a magyar irodalomtörténetírásban. Ekként pedig a szóban forgó párhuzamok és hasonlatok éppúgy tekinthetők a szerző egyedi, mélyenszántó gondolkodási módjának szép bizonyítékaiként is akár, amelyeknek segítségével (Coleridge-ot parafrázálva) „villámfénynél olvassuk” Webstert.

A jelzett anomáliák nem vonnak le jelentősen a dolgozat vitathatatlan értékéből, nem érintenek mélyebb, koncepcionális problémákat. Ennek tudatában támogatom Koltai M. Gábor doktori értekezésének nyilvános vitára való bocsátását, a fokozat odaítélését.

Szolnok, 2024. szeptember 2.

Dr. habil. Kékesi Kun Árpád
egyetemi docens

VÁLASZ A BÍRÁLATOKRA

Először is mindkét opponensnek szeretném megköszönni a dolgozat elolvasásába fektetett – már csak az értekezés hossza miatt is – tetemes munkát. Hálás vagyok, amiért célkitűzésemben méltányolták a hiánypótlás szándékát, és értékelték a szöveg olykor impresszionista jellegét, ezt utóbbit pedig el tudták különíteni a szimpla nagyotmondástól, amire én írás közben nem mindig voltam képes. És legfőképp az alapos, elmélyült munkát köszönöm, amellyel a dolgozat túlzott általánosításaira vagy egyéb pongyolaságaira felhívták a figyelmemet. Az előbírálatok és a házi védés nyomán harmincnyolc ponton változtattam az eredetileg benyújtott anyagon (e módosítások listáját Kiss Gabriella idézi opponenciája egyik lábjegyzetében), s az előbbiekre adott válaszomban igyekeztem érvelni számos vitatott, de változatlanul hagyott gondolat mellett. Ezek közül most csak azokat ismétlem meg, amelyeket a mostani bírálatok is megkérdőjeleznek.

Válasz Kékesi Kun Árpád bírálatára

Kékesi Kun Árpád előbírálata nyomán fél évvel ezelőtt számos változtatást eszközöltem dolgozatomon; felvetéseit és rájuk adott válaszaimat egy izgalmas párbeszéd kezdetének tekintetem, amely nem mentes az időnkénti egyet nem értéstől, de ennek ellenére (vagy éppen ezért) felvillanyozó. Mindezt azért tartom fontosnak leszögezni, mert az alábbiakban felvonultatott érveim nagyrészt a korábbiakat ismétlik, s főleg azokra a pontokra szorítkoznak, amelyekben már akkor sem értettünk egyet. Ettől némiképp úgy tűnhetek fel, mint egy kisgyerek, aki folyton ugyanazt ismétli, hátha ettől igazza lesz; a redundancia az elő- és végleges bírálatok visszatérő kérdéseiből fakad, és egyáltalán nem biztos, hogy bármelyikben is igazam van. A párbeszédnek mindazonáltal nem kell megtorpannia a dolgozat véglegesítésénél.

Fejezetvégeim kétségkívül elsősorban „erős függönyre” törekszenek (e jogos észrevétel – szelíden korholó jellege ellenére – továbbra is jólesik). A dolgozat 30. oldaláról idézett zárómondat („A színház – megtisztulás”) valóban hatásvadász; a purgatórium rendeleti úton történő megszüntetésének sejtésem szerint alapvető szerepe volt abban, hogy a színpad a bűneinkkel és gyarlóságainkkal való szembenézés kitüntetett terepe lett – ezt a gondolatmenetet szerettem volna egy jól hangzó frázissal gyorsan lezárni. A 37. oldalról idézett mondatot azonban a bíráló félreolvasta; nem a „közösségi színház”-ról írtam, hanem Andrew Strycharski kimondatlan állítását húztam alá azzal a zárlattal, hogy „ez a közösség a színház”. Strycharski „a történelmi horizontok közt visszhangzó fájdalom” érzéséről ír, arról, hogy azokat a kérdéseket és válaszokat, amelyek segíthetnek megérteni és enyhíteni ezt a fájdalmat, az egyén nem képes megfogalmazni, csakis a közösség. Ezt a közösséget azonosítottam a színházzal (amelyre alighanem a szerző is célzott). Számomra több ez frappáns lezárásnál; ugyanezzel a gondolattal fejezem be az egész dolgozatot. Az, hogy egy közösség keretei között fölismerhetjük, hogy ami velünk történik, az megtörténik másokkal is, s ezáltal képesek lehetünk szembenézni saját ellentmondásainkkal és megbocsátani önmagunknak, véleményem szerint a legnagyobb lehetőség, amit a színház adhat. Nagyobb, mint akármilyen rendezői vagy esztétikai állítás. (Ugyanennek a gondolatnak egy maszatosabb megfogalmazása a 30. oldalról idézett zárómondat is.)

Vitatnám a bírálónak azt a megállapítását, hogy „nem érintem” az Erzsébet- és Jakab-kori színházról való gondolkodás történetét, vagy hogy „szóba se hozom”, mi tette lehetővé számunkra a websteri felhasadozott világkép meglátását. Egész biztos, hogy a teljességre

törekvő, szakszerű áttekintés mindkét kérdéskört tekintve hiányzik dolgozatomból (hiszen, ahogy a bíráló maga is megjegyzi, nem folytattam tudománytörténeti vizsgálódásokat); vagyis sem a recepció története, sem a különféle irányzatok közti összefüggések nem ragadhatók meg belőle. De úgy vélem, sok részlete és mozzanata felvillan ennek a történetnek, az átírással megszelídített daraboktól kezdve a paradoxonok kényszeres feloldásáig (majd elfogadásáig), az erkölcsi világkép számonkérésétől a „stilizált” és a „realista” stíluselemek vagy a „költészet” és a „dráma” közt felállított mesterséges ellentétig. Hasonlóképpen érintettem azt is, hogy a huszadik század „felhasadozottsága” és az erre reflektáló drámaírók milyen szerepet töltek be abban, hogy Webster világképében a magunkéra ismertünk. Ugyanakkor tudom, hogy a kutatások és a tudományos diskurzus szerepe is döntő volt, és fordulópontot jelentő művekről nem teszek említést, sőt, egy részükkel talán nem is találkoztam. Nem vagyok tudományosan művelt (ezt minden irónia nélkül írom), és nem is tudok tudósként gondolkodni; kutattam, de nem vagyok kutató sem. Azokban a szövegekben mélyültem el, amelyekre konkrét vizsgálódásaimhoz szükségem volt. Az alapvető módszertani kérdések egy részével talán nem is vagyok kellőképpen tisztában, ezért nem reflektáltam ilyenekre. Dolgozatomat rendezőként és botcsinálta, „ideiglenes” kutatóként írtam: e két nézőpont váltakozása – remélem – izgalmassá teszi, de problémái (amint ezt Kiss Gabriella írta korábbi előbírálataiban) ugyanabból fakadnak, mint az erényei.

Elképzelhetőnek találom, hogy a Malcontent-figura eredetére tett utalások (54., 237–238.) csakugyan elnagyoltak, de a gondolat lényege átjön rajtuk: több értelmiségi került ki az angol egyetemekről, mint amennyi el tudott helyezkedni, ezek meggyűlöltek a törtető udvari karrieristákat, idővel sokan lettek, és tipizálhatókká váltak. E szociális mozgások megragadására a fent jelölt pontokon túl valóban nem tettem több kísérletet. Az alapséma számomra nem igényelt több magyarázatot, mint amennyi a forrásaimból világosnak tűnt. Ugyanez érvényes az *Amalfi hercegnő* pretextusaira: azokat a mozzanatokot igyekeztem kiemelni, ahol Webster eltért tőlük. Magukat az irodalmi előzményeket nem ismerttettem részletesen, *A fehér ördög* esetében azonban kitértem a közvetlen forrásnak tekinthető történeti előzményekre, mert azokat fontosnak találtam.

Hasonlóképp nem tartottam szükségesnek többet írni a moralitásokról, egyrészt, mert Webster véleményem szerint főként a Halál (mint biológiai tény és mint színpadi figura) tekintetében kapcsolódott hozzájuk, másrészt mert egyetértek azokkal az elemzőkkel, akik szerint a moralitások legtöbb vonatkozása – pl. hogy az emberi lélek „két nagy ellenfél, Isten és a Sátán csatátere” (285.) – a Jakab-kori szerzőket hidegen hagyta, ehelyett a társadalmon és az egyéneken belüli háborúk foglalkoztatták őket. Részletesebben írtam azonban más konvenciókról, amelyekből Webster formailag merített: ilyen az ars moriendi, az esküvői masque, a haláltánc, a charivarium. (Persze nem zárom ki, hogy az *Akárkiben* vagy valamely más moralitásban hiányosságaim ellenére valós és gazdag párhuzamokat lehet felfedezni az általam vizsgált művekkel.)

A 80. oldalról idézett gondolatmenet a nőket játszó fiatal fiúszínészek csekélyebb szövegmennyiségéről és szerepeik dramaturgiai súlyáról (hogy azt a férfiakat játszó színészek róluk szőtt monológjai teremtik meg) nem az enyém, hanem – mint a lábjegyzetben meg is jelölöm – David Carnegie tanulmányából való. Nem tudjuk, csakugyan így volt-e; én fontosabbnak találtam a saját meglátásomat, hogy a kevesebbet beszélő nők kifürkészhetetlenebbnek tűnnek fel a bosszútragédiák férfiainak számára. De az, hogy Shakespeare vagy Webster számos nőalakja ellentmond ennek a szükségszerűségnek, nem cáfolja az elméletet – inkább azt a lehetőséget veti föl, hogy a két bátor szerző áthágta vagy bővítette a rendelkezésükre álló színpadi konvenciókat.

Giovanni töre a *Kár, hogy kurvában* és Ferdinándé az *Amalfi hercegnőben* (25., 39.) a több évtizedes Ford- és Webster-recepció szerint is egybehangzóan fallikus szimbólum; véleményem szerint nem csupán a drámaírók részéről, hanem a két, hűgába szerelmes férfi által is tudatosan választott jelkép. Ezt persze sem a tucatszerű tanulmány szerző, sem én nem tudom bizonyítani, de az adott viszonyrendszerek és jelenetek kontextusát, továbbá a reneszánsz színpadon gyakorta használt obszcenitásokat figyelembe véve nehéz őket másképp értelmezni. Az *Amalfi hercegnő* esetében kimerítően írtam magáról a viszonyról és a jelenetről is; Fordot csak analógiaként hoztam fel, remélem, egyszer majd részletesen megírhatom azt is.

A 232. oldalról idézett gondolatmenet (a reneszánsz színpadi figurák és közönség viszonyáról) a bíráló szerint nem helytelen, csak komolyabb kifejtést igényel, ebben a formában a felvetés szintjén marad. Ez nehéz kérdés, mert noha nem újdonság, hogy az Erzsébet-kori színészek ténylegesen a nézőkhöz intézték monológjaikat (nem pedig saját magukhoz), e kommunikáció szerepe kódolt vonatkozásai („...a széthullás küszönén áll[na], és ránk van szükségük ahhoz, hogy megerősítsük őket identitásukban”) nem bizonyíthatóak. A 232. oldalról felhozott példában viszont egész biztosan ez történik: Flamineo együtt akar nevetni velünk anyja babonás siránkozásán, ezt fel is konferálja nekünk, ennek ellenére meghatódik a látottaktól, és nekünk mutogatott cinizmusa széthullik. A krízisével hozzánk szaladó szereplő mintája sem újdonság: Macbeth egy bankettől rohan ki (a színpad mögül a színpadra), hogy megossa velünk a kételyeit, hátha ettől eloszlanak. Ám az, hogy ez szinte minden szerepre és monológra kiterjeszhető, nem elsősorban tudományos, inkább színészművészeti kérdés.

A gondolat egyébiránt nem áll meg a felvetés szintjén, a dolgozat több más pontján felbukkan. Bosola „minket próbál meggyőzni arról, hogy helyesen döntött, hátha ettől ő maga is elhiszi” (59.); a reneszánsz drámák szereplői „nem igazságokat mondanak, amikor monológokat intéznek hozzánk, pláne nem az érzéseikről számolnak be, hanem a mi segítségünkkel gyözködik önmagukat” (63.), a leghosszabban pedig a 281. oldalon fejtem ki. A gondolatmenet így kezdődik: „A legtöbb szerep arra épül – a Jakab-korban mindenképp, de talán azon túl is –, hogy a figura vágyott identitását folyton megpróbálja »ráeröltetni« a partnereire és a közönségre”, és ezzel végződik: „A nagy drámák szereplői azért beszélnek annyit, hogy szavakat toljanak önmaguk és a valóság közé.” A kettő között számos példát hozok fel: Méla Jaques arról próbál meggyőzni minket és Rosalindát, hogy „melankóliája érdekesítő, »számtalan anyagból összegyűrt« keverék”, s „ő maga egy bölcs, szellemes, emberkerülő filozófus, nem pedig egy szószátyár, bánatos száműzött a sok közül, aki elől a saját társai is menekülnek”. Macbeth azt szeretné elhitetni velünk, hogy „ő egy hős (vagy áldozat), aki legyőzhetetlen égi hatalmakkal viaskodik, mert nem szívesen látja magát kisszerű gyilkosnak, aki a felesége felszólítására az összes barátját lemészárolta.” Ebben a kontextusban bukkannak fel Versinyin jövőről folytatott filozofálásai is, amelyeket a bírálat szintén idéz.

E gondolat kiszélesítése Declan Donnellantól származik, aki színészmesterségről írott könyveiben – mindvégig Shakespeare-t használva példaként – határozott összefüggést mutat fel a nézőkhöz intézett szövegek és a szerep identitása között („minden monológ párbeszéd a közönséggel”), amit számtalan darabrészlethez fűzött kommentárral és javaslattal támaszt alá. Ez egy rendkívül fontos felismerés, amely a jelenkori Shakespeare-kutatás és a jelenkori színész számára egyformán megkerülhetetlen. (Nem véletlen, hogy Donnellan második könyvéhez egyszerre írt ajánlást Cate Blanchett és a bíráló által is méltatott James Shapiro.) Ez a felismerés a fent jelzett pontokon túl is átszövi a dolgozatot, vagyis nem torpan meg a felvetés szintjén. De bővebb kifejtésére valóban szükség van, ezért fordítottam le az első után Donnellan újabb könyvét is. (A dolgozat 281. oldalán korábban is lábjegyzetben szerepeltek *A színész és célpont* vonatkozó fejezetei; ezt a lábjegyzetet kiegészítettem egy *The Actor and the*

Space-re tett hivatkozással, illetőleg a szerep identitása és a nézőkkel folytatott párbeszéd közti donnellani összefüggés rövid ismertetésével.)

Ami az elemzési módszerek sokféleségét (vagy hiányukat, vagy ezek reflektálatlanságát) illeti: annyit azért rögzíték a bevezetésben, hogy a közelítések sokfélék lesznek, nem mindig tudományosak, s a rendezői és kutatói nézőpont váltakozni fog. Igaza van például a bírálónak abban, hogy a 47. oldalon ellentmondok a korszak jelenetfókuszált dramaturgiájának vagy a személyiségről megfogalmazott tulajdon székszisemnek; de az idézett mondatban azt javaslom, hogy „*képzeld el*” a Hercegnőt egyfajta alkatnak (olyannak, aki önmaga alá választ partnert, mert nincs biztonságban, ha nem uralkodhat rajta), hátha így megsejtünk valamit a természetéből és a jelenet gazdagságából. Aztán *képzeld el* őt egy másfajta alkatnak. Ez az egyik lehetséges módja annak, hogy az anyag és a szerep komplexitásáról képet alkossunk. Az is egy lehetséges módja, hogy a korszak dramaturgiájának vagy a szerző által beemelt szimbolikáknak a fénytörésében vizsgáljuk; más pontokon ezt teszem. Ahogy a bíráló írja a dolgozatról: „Leginkább összetett jellemek, kvázi emberi személyiségek ténykedéseit vizsgálja reálszituációkban, amelyeknek az életszerűtől eltérő (szimbolikus, liturgikus stb.) értelmezhetőségét is igyekezik feltárni.” Önmagában mindkét megközelítés csak egy-egy fél-szilánk; nem tudom, együtt kiadhatnák-e egy egészet, de a reneszánsz dráma figuráit vizsgálva egyiket sem hagyhatjuk el, sőt, mindkettő mögött fel kell villantunk a másikat is. Minél többfajta közelítésben térképezzük fel őket, annál izgalmasabbá válnak a szerepbe kódolt ellentmondások. A színpadi próbákon azon keresztül formálódik a szerep valóságos emberré, hogy ugyanabban a jelenetben többféle közelítésben vesz részt. Aztán ezeket a változatokat egyszer csak le kell szűkíteni. Írásban nem kell.

Abban is igaza van a bírálónak, hogy „könnyűszerrel vonatkoztatom az életet a drámára”, „a drámai szövegvilágra”. (Legfeljebb a „könnyűszerrel” szóval vitatkoznék; bárcsak mindig így lenne.) Ebben látom a színház értelmét: a szöveg mögött rejlő élet feltérképezésében és színpadra serkentésében – nem pedig magában a szövegben. A szöveg nem *a dolog maga*, éppen a legnagyobb drámaírók esetében nem az. A mondataim természetesen vitathatóak, mint ahogy a 134. oldalról idézett gondolatmenetem is arról, hogy személyiségünk és akaratunk Webster vagy Csehov szereplőéhez hasonlóan puzzle-darabkákból áll össze. A bekezdésben idézett Füst Milán-i gondolat ugyanakkor megdöbbenően összecseng a már említett második Donnellan-könyv legfontosabb megállapításával, amely radikális módon vitatja a „jellem” vagy az „akarat” szavak létjogosultságát bármely színpadi szerep kapcsán.

Talán a nézőpontok változtatása az oka az *intentional fallacy* időnkénti bűnének. A bíráló által idézett példák közül kettő mindazonáltal vitatható: a 81. oldalon éppenséggel egy angol irodalomkritikus követi el az inkriminált bűnt (Gunnar Boklund), és én vagyok a rendőr, aki rosszállóan megjegyzem, hogy „ha már a szerző szándékait firtatjuk”, lehetne gazdagabb következtetésekre is jutni. Ezután egy másik elemző izgalmas meglátását idézem ugyanarról a mozzanatról. És bár megkérdőjelezhető az a megállapításom, hogy „Webster feltehetőleg pontosan tudatában volt” a Hercegnő ruhája alatt rejtőző színész nemének, „amikor Ferdinánd szexuálpatólogiai kórképét fölfestette” (86.) – de ha viszonylagos egyetértés övezi azt, hogy Shakespeare határozott szándékkal építette bele Viola és Rosalinda szerepébe az őket játszó fiúszínész nemét, akkor miért feltételezzük Websterről, hogy megfelelnek erről egy olyan darab írása közben, amelyben egy férfi szerelmes a saját ikertestvérébe? A 144. oldalról idézett *intentional fallacy* („Webster nem gyógyítani akar, mint az Orvos, hanem fertőzni, mint Ferdinánd a maga »művészetével«”) kétségtelenül vitatható megállapítás részemről, leginkább csak egy hangzatos átkötés, hogy mihamarabb el lehessen jutni a pestises analógiához. Ugyanakkor remélem, az összes – az opponens által nem idézett – esetben is nyilvánvaló:

valójában nem állítom komolyan, hogy belelátnék Webster fejébe (noha nagyon izgat, mi lehetett ott).

A popkulturális utalásokkal kapcsolatban (amelyek közül valóban csak kettőt távolítottam el) továbbra is az a meggyőződésem, hogy némelyik egyrészt gyorsabban és érzékibben igazítja el a színészt vagy a rendezőt, mint bármely okos gondolatmenet, másrészt maguk az elemzett szerzők is az őket körülvevő világból merítenek, hogy közönségüket megszólítsák: a korabeli magas művészetből vagy tudományból éppúgy, mint a korabeli *trash*ből.

Válasz Kiss Gabriella bírálataira

Legelőször is hálás vagyok Kiss Gabriellának, amiért opponenciájában felidézi a házi védésen elhangzott diskurzust az „új kutatási trendek és módszerek” összebékíthetőségéről, ami adott esetben harmonizálhatja „a klasszikus elvárásokat az új törekvésekkel”, ennek nyomán pedig elengedi kifogásai egy részét. Azóta – a reneszánsz színháztól üdítően elszakadva – alkalmam nyílt három kiváló, angol nyelvű tanulmánykötetet elolvasni Martin McDonagh drámáiról (az egyikben két fejezetet is a Pécsi Tudományegyetem professzorainak tollából), s ez az élmény engem is abban erősített meg, hogy a művészetéről születő kortárs szakírás változatos megközelítéseket alkalmaz. A szigorú szerkezettől időnként mások is eltérnek, és (számomra) legizgalmasabb megállapításaikat olykor tudományosan vitatható szempontok szerint teszik.

Ugyanakkor, mint ezt korábban is leszögeztem, vizsgálódásom célkitűzésében sem követi minden tekintetben a szigorúan tudományos értekezésekét. Előfeltevés-rendszer helyett inkább kíváncsiságra biztatom magamat és az olvasót, és ha mégis támad egy-egy előfeltevés, egyformán örülök annak, ha beigazolódik, mint ha rácáfol egy-egy forrás vagy a tüzetes végiggondolás. Folyamatosan hangsúlyozom a színházi és a kutatói nézőpontok fontosságát (mindkettő leegyszerűsítés, hiszen a színházi megközelítésben éppúgy számos lehetőség rejlik, mint a tudományosban), miközben tudatában vagyok annak, hogy sok tekintetben összebékíthetők, más szempontokból pedig összeférhetetlenek. S a kettő közti párhuzamosságot ugyanolyan izgalmasnak találom, mint azt, amikor szembefutnak egymással.

A módszertani sajátosságokra, elméletekre vagy iskolákra nem tudok *önmagukban* reflektálni, vagyis nem írom le tudományos terminológiával az egyes szűrőket, mielőtt azokon keresztül a vizsgálat tárgyát szemügyre venném, így nem is illesztem őket alcímekbe. Ehhez nincs szakmai (tudományos) fedezetem, és számomra egyébként is inkább egy-egy gondolat körítésének tűnnének fel, mintsem magának a gondolatnak. Nem nevezem például komparisztikának, amikor két vagy több dolgot összehasonlítok. A dolgozat elején felhívom a figyelmet a nézőpontok váltogatásának szükségességére (talán valamelyest a módjára is), és igyekszem bízni abban, hogy a különféle közelítésmódok elkülöníthetőek egymástól.

Ugyanez érvényes a forrásokra: bízom benne, hogy differenciálhatóak a primer források (színházellenes pamfletok, teológiai traktátusok, a *querelle des femmes* írásba foglalt vitái, a drámairásról, a színészetéről vagy az egyes színészekről megfogalmazott korabeli méltatások vagy kritikák, költségvetések és jelmezlisták, előszavak, bestiáriumiak, útleírások, levelek, a drámákból kiolvasható színháztechnikai sajátosságok stb.), továbbá a Webstert, Middleton, Fordot elemző szakirodalom, illetőleg a reneszánsz színházat, műfajokat, világképet, nőképet, teológiát, asztronómiát, társadalmat stb. vizsgáló szakirodalom vagy a Woolféhoz hasonló irodalmi esszék. S noha magában a szövegben nem kategorizálom ezeket, és felbukkanásuk változatossága, sorrendje a gondolatmenetekhez tapad, nem pedig fordítva (nem rendszerezem őket, hogy utána rátérjek közös vagy különböző vonásaikra), ennek ellenére remélem, hogy megragadhatók és visszakövethetőek.

Ebből a sokszempontúságból és a vizsgált témák mátrixszerű összefüggéseiből fakad a dolgozat szerkezete is, amely valóban nem felel meg maradéktalanul a tudományos szakírás követelményeinek, és nem is könnyíti meg az áttekintésre vágyó olvasó dolgát. Bár a szöveg első két egysége határozottan igyekszik bevezetesként viselkedni, az utolsóban pedig számba veszem a számomra legfontosabb konklúziókat, a kettő közti fejezetek valóban nincsenek római számokkal és összefoglaló jellegű címekkel jelölve, és a dolgozat egészében, ahogy Kékesi Kun Árpád megjegyzi, inkább a websteri fraktáldramaturgia érvényesül. Bírálata idézve „egyes fejezetei nem egymás után bontanak ki témákat, inkább koncentrikus körökben mélyítik el ugyanazt a témát. Közben persze, noha a fejezetcímek nem a tanúskodnak róla, hol a patriarchális rend és a családi viszonyok, hol az egyház és a magánélet viszonya, illetve a férfi-nő kapcsolatok szentesítése stb. kerülnek előtérbe, tehát az értekezés makulátlanul végigveszi azokat az összefüggéseket, amelyekben a szóban forgó művek elemezhetők”.

Ez a szerkezet nem volt cél részemről, de a vizsgált témák egymással való tükörszerű és gazdag összefüggésrendszere számomra nem tett lehetővé más struktúrát. Igyekeztem egy-egy adott fejezetben zárt és összefüggő gondolatköroket bejárni, de óhatatlan volt, hogy bizonyos témák másutt is felbukkanjanak. Amalfi hercegnő és Vittoria kapcsán két külön fejezetben futottam neki a patriarchátus és a női test reneszánsz ellentmondásrendszerének, és még így sem lehetett a szexuálpolitikát teljes egészében száműzni más fejezetekből, csak azért, hogy valamiféle keretnek (látszólag) megfeleljek. Bizonyos fogalmak, mint a személyiség, az identitás vagy az önálló akarat kérdése, az egész dolgozatot átszövik, és a színészi munkával éppúgy összefüggenek, mint Kálvin Jánossal. Ebben a tekintetben a dolgozat – ahogy a bíráló is jelzi – felidézi egy próbafolyamat sajátosságait. Nem konkrét értelemben, hiszen az elemzett darabok többségét nem rendeztem (és kétségesnek találok, hogy egy színpadi munka feltétlenül elméleti megalapozásra szorulna). Abban azonban csakugyan hasonlatos a dolgozat egy próbafolyamathoz, hogy nem egy kutatás végeredménye, hanem a kutatás *maga*. A vizsgálat és a felfedezés izgalmaiban fogant, nem pedig utólag önti struktúrába azt. Szerkezete körkörösén jár végig drámákat, figurákat, szerzőket és különféle kulturális vagy színházi szempontokat, amikor pedig körbeért, akkor megáll – abban a reményben, hogy a bejárt utak sokféle gazdag igazságot kiadnak.

A tézisfüzetben a dolgozat felvetéseit és következtetéseit kontúrosan elkülönített tematikák köré csoportosítottam a legfontosabb szempontok szerint, s azoknak megfelelő címkékkel láttam el: „Nőkérdés és testpolitika”, „Identitás”, „Térszervezés”, „Műfaji kérdések” stb. Utólag, összefoglaló jelleggel tekint rá a kutatásra, kívülről, így bízom benne, hogy könnyen, gyorsan áttekinthetővé teszi azt, ami belülről nézve kusza mátrixnak tűnik – és talán a szempontok klasszikusabb kategorizálásához is közelít.

A bíráló végén pontokba szedett javaslatokra reflektálva:

1. A fejezetek informatív alcímezésén a házi védés előtt és után is sokat gondolkodtam, készítettem is a tartalomjegyzékből egy ennek megfelelő változatot. A végeredményt egyszerre éreztem hiányosnak (hiszen bizonyos gondolatmenetek más-más fejezetekből rímelnék vissza egymásra), másfelől redundánsnak: pl. „*Szexuálpolitika 1*” és *Szexuálpolitika 2*” alcímmel ellátni „A per tárgya: a nő” vagy „Az a bizonyos test” c. fejezeteket, „*Webster színmetaforái*” címmel magyarázni a „Fekete és fehér ördögök” c. szakaszt, vagy „*A legfiatalabb generáció kilátásai Websternél*” címmel „A legkisebb királyfi” c. részt feleslegesnek tűnt; ezekhez hasonlóan a legtöbb fejezetcím (pl. „Teológiai és rituális horror”, „A perspektíva művészete”) utal a benne szereplő központi kérdésekre. Az elméleti feltevésrendszerek több fejezetben is visszatérnek és egy fejezeten belül is keverednek, alcímnek tehát nem alkalmazhatók. Továbbra sem vitatom, hogy elképzelhető, sőt áttekinthetőbb volna egy másfajta struktúra, de a gondolatmeneteket hordozó jelenlegi szerkezet ledobta magáról ezt a próbálkozást. A

következő nekifutásom e kimeríthetetlen témának talán zártabb és egységesebb struktúrájú lesz, hiszen az alapkutatót – jelen dolgozat keretei között – már elvégeztem hozzá.

2. Az opponens javaslatai közül az egyiket megfogadva cezúrát iktattam be a „Kálvin lovai és Montaigne útvesztője” című fejezetbe; a két gondolkodó Websterre gyakorolt hatását és lovas-labirintusos metaforáit sorra véve új fejezetet kezdek, melynek címe „Montaigne lovai és Kálvin útvesztője”. A korábbi tükör-alcím külön egységgé emelése világossá teszi, hogy új gondolatmenet indul (*A fehér ördög* fináléjának elemzése), ugyanakkor jelzi, hogy a két gondolkodó metaforái – átrendeződött hangsúlyokkal – ebben is fontos szerepet játszanak, az új fejezet az előbbi továbbépítése, majd konklúziója.¹ A „Machiavelliánus horror” és „A per tárgya: a nő” című fejezetek is hosszúak, de mivel előbbi *A fehér ördög* időrendben ismertetett cselekményét, az utóbbi Vittoria tárgyalását használja csontvázként, attól félek, a szerkezet megbontása rövidebb, de zavarosabb fejezeteket eredményezne.

3. A név- és tárgymutató szükségességében mélyen egyetértünk; műfajoktól személyekig, problematikáig vagy a sűrűn elemzett Shakespeare-, Middleton- és Ford-darabokig hasznos volna nyomon követhetővé tenni a visszatérő motívumokat. Tiszta szívből remélem, hogy az anyag előbb-utóbb kiadásra kerül, s akkor egy szerkesztő segítségével elvégezzük ezt a nem csekély munkát.

4. Az egyes fejezetek kortárs párhuzammal indítása, vagyis a szövegben időnként felbukkanó szerzők és rendezők (Lynch, Houellebecq, Woolf stb.) gondolatainak kiindulópontként való kezelése kétségtelenül hozzám közel álló, „impresszionista” gesztus volna. Írás közben többször is próbálkoztam ilyesmivel, de végül minden esetben az a gondolat nyert első bekezdésként, amelyikből adott pillanatban a legmesszebbre lehetett elrugaszkodni; ez néha valóban egy-egy kortárs figura volt, az első fejezet például Hanekével, a második Stopparddal indul. Másutt is kipróbáltam ezt, mint egy próbafolyamatban, de ahogy ott, úgy itt is mindig az a megoldás nyer, amelyikből messzebbre lehet jutni, nem pedig az, amelyik első pillantásra tetszetősnek tűnik.

Még egyszer köszönöm mindkét opponensemnek a megtisztelő alaposágot, amellyel disszertációmát elbírálták, és hálás vagyok jóindulatú olvasói figyelmükért.



Koltai M. Gábor

¹ Ez a módosítás sajnos már nem került be a dolgozat nyilvános védésre leadott verziójába. Ugyanez érvényes a következő változtatásokra: a freudi *Unheimlich*ről szóló részt kiegészítettem néhány példával Kleist, Lynch és Hoffmann kapcsán (utóbbi *Homokember*ére építi Freud magát a fogalmat, így arról is írtam néhány mondatot), illetve bővítettem Nicholas Royle *uncanny*-definíciójával. A komikum és a tragikum (kreált) ellentmondásai kapcsán megemlítettem Luigi Pirandello elméletét a humor hatásmechanizmusáról, amely – szerinte – a már megtermelt érzelmek középebe plántálja bele a reflexiót, hogy az a korábbival ellentétes érzelmeket szülve szétrobbantsa az egységet. Ily módon Freud, Hoffmann, Pirandello és Royle adott szövegei is bekerültek a Bibliográfiába. Végül (az írektől, katolikusoktól, araboktól, és nőktől való félelmek kapcsán) egészen a mai horrorfilmekig húztam az analógiát annak a megállapításnak a kapcsán, hogy a horror mindig egy adott korszak kulturális szorongásaiból fakad.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

1976-ban születtem. 1995–2000 között végeztem el a Színház- és Filmművészeti Egyetem színházrendező szakát. Azóta kőszínházakban és független társulatokkal egyaránt dolgoztam, többek között Shakespeare, Goldoni, Kleist, Csehov, Szophoklész, Wedekind, Füst Milán, Arthur Miller, Tamási Áron, Weöres Sándor, Henrik Ibsen és Jeles András szövegeit állítottam színpadra. Három reneszánsz horrort vittem színre, amelyek választott PhD-témámhoz kapcsolódnak, ezek közül az egyik magyarországi ősbemutató volt.

2015–2022-ig a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója voltam, több osztályban is színészmesterséget és drámaelemzést tanítottam. 2023 óta a Szegedi Nemzeti Színház szerződötetett rendezője és művészeti tanácsának tagja vagyok.

Rendszeresen publikálok tanulmányokat és esszétet, emellett fordítok, szépirodalmi és szakmai műveket egyaránt; legutoljára Declan Donnellan színészmesterségről szóló kötetét (*Színész és célpont*), amely a Corvina könyvkiadó gondozásában jelent meg 2021-ben.

Fontosabb rendezések

- Füst Milán: *A lázadó* (1999, Thália Színház)
- Tirso de Molina: *Don Juan* (1999, Zsámbéki Nyári Színház)
- Heinrich von Kleist: *Amphitryon* (2000, Ódry Színpad)
- Carlo Goldoni: *Két úr szolgája* (2001, Szigligeti Színház)
- Bódy Gábor, Valerij Brjusov: *Tüzes angyal* (2001, Budapesti Kamaraszínház)
- Carlo Goldoni: *Mirandolina* (2001, Hevesi Sándor Színház)
- William Shakespeare: *Romeo és Júlia* (2002, Jászai Mari Színház)
- Frank Wedekind: *A tavasz ébredése* (2003, Hevesi Sándor Színház)
- William Shakespeare: *Othello* (2003, Jászai Mari Színház)
- Urs Widmer: *Top Dogs* (2003, Móricz Zsigmond Színház)
- Carlo Goldoni: *A chioggiai csetepaté* (2005, Móricz Zsigmond Színház)
- *Tempefői* (Csokonai Vitéz Mihály nyomán) (2005, Jászai Mari Színház, Merlin Színház; 2010, Főnix Színház) – társszerző
- John Webster: *Amalfi hercegnő* (2006, Móricz Zsigmond Színház)
- Weöres Sándor: *A kétféjű fenevad* (2007, Móricz Zsigmond Színház)
- Szophoklész: *Philoktétész* (2007, Stúdió "K")
- Valentyin Katajev: *A kör négyesítőse* (2007, Jászai Mari Színház - Thália Színház)
- Pierre Choderlos de Laclos: *Veszedelemes viszonyok* (2008, Móricz Zsigmond Színház)
- Nyikita Mihalkov, Vlagyimir Nyikolajevics Mojszejenko, Alekszandr Novotockij-Vlaszov / Reginald Rose: *12 / Tizenkét dühös ember* (2009, Móricz Zsigmond Színház)
- Hasmese (Heltai Gáspár nyomán) (2009, Móricz Zsigmond Színház)
- Forgách András: *Tragédia /komédia/* (2009, Móricz Zsigmond Színház)
- Füst Milán: *Boldogtalanok* (2009, Hevesi Sándor Színház)
- Stanisława Przybyszewska: *A Danton-ügy* (2010, Stúdió "K")
- John Ford: *Kár, hogy kurva* (2010, Magyar Színház)
- William Shakespeare: *Ahogy tetszik* (2010, Csiky Gergely Állami Magyar Színház)
- Anton Pavlovics Csehov: *Jelenetek a vidéki életből /Ványa bácsi/* (2011, Stúdió "K")
- William Shakespeare: *Ahogy tetszik* (2011, TRAFÓ – HOPPart Társulat – Nézőművészeti Kft.)
- Arthur Miller: *Az ügynök halála* (2012, Móricz Zsigmond Színház)
- Howard Barker: *Európa, Európa* (2012, Stúdió "K")
- Elżbieta Chowaniec: *Gardénia* (2012, Csiky Gergely Állami Magyar Színház)

- Petőfi Sándor, Peer Krisztián, Sediánszky Nóra, Koltai M. Gábor: *Tigris és hiéna* (2013, Móricz Zsigmond Színház)
- Tamási Áron: *Énekes madár* (2013, Móricz Zsigmond Színház)
- Lőrinczy Attila: *Balta a fejbe* (2014, Móricz Zsigmond Színház)
- Weöres Sándor: *A kétfejű fenevad* (2014, kecskeméti Katona József Színház)
- *Liebestraum (hommage à Robert Capa)* (2014, Zsidó Nyári Fesztivál, Budapest)
- Mary Shelley, Nick Dear: *Frankenstein* (2015, Magyar Színház)
- Ljudmila Ulickaja: *Orosz lekvár* (2015, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
- Jeles András: *Árvák* (2016, Stúdió "K", Budapest)
- Füst Milán: *Máli néni* (2016, Nagyváradi Szigligeti Színház)
- Henrik Ibsen: *A nép ellensége* (2017, Komáromi Jókai Színház)
- Lars von Trier: *Főfőnök* (2017, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
- Thomas Middleton: *Asszony asszonynak farkasa* (2018, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
- Conor McPherson: *Eleven éjszaka* (2020, Szkéné Színház, Nézőművészeti Kft)
- Peter Shaffer: *Amadeus* (2020, József Attila Színház)
- Lőrinczy Attila-Koltai M. Gábor-Zsigó Anna: *Élve megégetve* (2022, Szegedi Nemzeti Színház)
- Heinrich von Kleist: *Az eltört korsó* (2023, Szegedi Nemzeti Színház)
- Thomas Middleton: *Nő a nőtől óvakodj* (2023, Színház- és Filmművészeti Egyetem)
- William Shakespeare: *Vízkereszt vagy amit akartok* (2024, Szegedi Nemzeti Színház)

Elismerések, díjak

- Fesztiválmeghívások: POSZT, Pécs (*A kétfejű fenevad*; 2007, *Énekes madár*, 2014); FNT, Bukarest (*Gardénia*, 2013); TESZT, Temesvár (*Ahogy tetszik*, 2011; *Európa, Európa*, 2014); Theater World, Brno (*Ahogy tetszik*, 2011); Deszka, Debrecen (*Tragédia*, 2010).
- *A Danton-ügy* c. munkámért 2007-ben elnyertem Budapest Főváros Színházi Díját a „legjobb rendezés” kategóriában.

FONTOSABB PUBLIKÁCIÓK

(a teljes lista az mtmt.hu-n olvasható)

- *Teológiai és rituális horror (Theatron, 2023/2)*
- *Zónaidő: Ahogy tetszik-olvasat (jatekter.hu, 2021)*
- *Nárcisszusz tükre: Az incesztus rétegei Webster Amalfi hercegnőjében (Theatron, 2021/2)*
- *Egy politikai kivégzett ravatalánál: Az Ódry Színpad temetésére (szinhaz.online, 2021)*
- *A reneszánsz színpadi horror világképe (Theatron, 2020/2)*
- *Kietlen barokk: Jegyzetek Füst Milán Catullusához (Holmi, 2007/3)*
- *Egy cserebomlás stációi: Jegyzetek az Othellóhoz (Jelenkor, 2007/6)*
- *Menekülések félálomban: Jegyzetek A kétfejű fenevadhoz (Színház, 2007/10)*
- *Lovagkor vége (Holmi, 1998/4)*
- *Elromlott románc: Troilus és Cressida-olvasat (Színház, 1997/11)*
- *Fehér éjszakák, fekete éjszakák: Dosztojevszkij, Dogyin (Színház, 1999/11)*
- *A páncél árnyéka rajtunk: Ruszt Shakespeare-je (Színház, 1997/9)*
- *„Mi komoran vétekezünk mindig...”: Baal-vázlat (Színház, 1998/12)*
- *Tigris és hiéna: dráma Petőfi Sándor nyomán, Peer Krisztiánnal és Sediánszky Nórával közösen (Színház drámamelléklet, 2014/1)*

Fordítások

- Declan Donnellan: *Színész és célpont* (Corvina könyvkiadó, 2021)
- J. R. R. Tolkien: *Befejezetlen regék* (Szukits, 1995; Európa, 2012; Magvető, 2019)
- J. R. R. Tolkien: *Szörnyek és ítések* (Szukits, 2006)
- Szergej Cserkasszkij: *Sztanyiszlavszkij és a jóga* (Színház, 2012)
- Maureen Lee: *Búcsú Liverpooltól* (Ulpius-ház, 2008)
- Shakespeare: *Romeo és Júlia* (Sediánszky Nórával) (publ. MEK, 2020; bem. 2002, 2019)
- Goldoni: *Két úr szolgája* (Sediánszky Nórával, bem. 2001)
- Vaszilij Szigarjev: *Katicabogár* (bem. 2019)
- John Jesurun: *Philoktetes* (bem. 2007)
- Nick Dear: *Frankenstein* (bem. 2015, 2022, 2023)