

A reneszánsz színpadi horror világképe

KOLTAI M. GÁBOR

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

Éjszaka, a film egyik gyötrelmes pontján – amikor a szereplők és a nézők is azzal szembesülnek, hogy sem jelen lenni, sem kívül helyezkedni nem lehet, el kell fordulnia a tekintetnek, de nincs hova – a feleség fölteszi a kérdést a két fiú valamelyikének: „Miért csinálják ezt?” Péter ekkor ránéz Pálra (vagy

fordítva), és töredelmes, szabadkozó, bár némiképp összefüggéstelen portrét fest a másik nyomorúságos gyermekkoráról: az apa elhagyta az anyát (vagy fordítva), az anya rátelepedett a gyerekekre, nem csoda, hogy Péter/Pál is hibbant lett, homoszexuális és bűnöző, az apa alkoholista, a család nincstelen, őt testvér, mindegyik kábítószerfüggő, kezeljék el az anyát, egyedül a gyerek juttatja őt szexuális kielégüléshez, elkényeztetett kis kölyök, elfásult és megcsömörlött a lét ürességétől – és a többi, és a többi. A golfruhás fiú ezután szünetet tart, ránéz a kisírt szemű feleségre, azután ránk, nézőkre, megjegyzi, hogy mindez *akár* igaz is lehetne, de nem az, és visszakérdez: „Milyen választ szeretne? Milyen válasz tenné önt boldoggá?” *Lehetséges* egyáltalán olyan válasz, ami magyarázatot nyújt az oktan iszonyatra, motivációt a szemünk előtt lezajló blőd, értelmetlen, ugyanakkor szofisztikált és célirányos kínzatra? Valamiféle mátrixot, amely szerint megnyugtató, de legalábbis logikus vonatkoztatási rendszerekből szőtt világban élnénk, amelyben a tettek megragadható motivációkból fakadnak?

Othello megkérdezi Jagótól (a darab utolsó előtti pillanatában, Desdemona holtteste fölött), miért fonta hálóba testét-lelkét, mi oka volt mindarra a bonyolult, lételméleti állítással felérő manipuláció-sorozatra, ami hitvese haláláig vezetett. Jago csak annyit felel, ne kérdjék őt többé semmiről, „tudjátok, amit tudtok” – közösen címzi ezt a nézőkhöz és a döbbenet tébláboló, értetlen szereplőkhöz. E roppant léptékű, szavakból, sejtésekből, törékeny viszonyokból és még törékenyebb önazonosságokból okos célszerűséggel emelt építményről nincs mit nyilatkoznia utólag; tudjuk, amit tudunk. Bosola, Webster *Amalfi hercegnőjének bérgyilkosa* hasztalan próbál-

ja kitudni, mi oka van küldetésének, amely kezdetben a címszereplő megfigyelésére, később bebörtönzésére és kivégzésére irányul, megbízója nemcsak előle, de önmaga elől is elhallgatja a választ; egyetlen instrukciója mindössze arra terjed ki, hogy spionja legyen „az, ami” – tanácstalan, horzsolt, összerakatlan. Azzal sem tud elszámolni, miért kell a hercegnő börtönébe egy hulla levágott kezét vitetnie, rajta a férj hamis jegygyűrűjével, miért árasztja el börtönét elmeógyógyintézeti ápolottakkal, vagy miért kell férje és gyermekei holttestéből egy titokzatos szobrász-mesterrel viasmásolatokat faragtatnia, s e különös látványossággal gyötörnie őt (túl az adódó feltételezésen, hogy a valódi holttestek még nem állnak rendelkezésre). Másutt aprólékos, kielégítőnek látszó válaszok kínálóznak. John Ford drámájának hőse, Giovanni számtalan elmélettel támasztja alá, miért teszi magáévá a húgát, miért vélelmezi e vérfertőző aktust Isten létét megcáfoló ultima ratióknak, s rövidebb később miért vágja ki, tűzi törhegyre és hordozza körbe húga szívét; Middleton Vindicéje megfejtések sorát kínálja arra, miért hurcolja magával megölt szeretője vigyorgó koponyáját; Shakespeare *Titus Andronicus*ának romlott testvérpárja számára sem titok, miért metszik le a megerősszakolt Lavinia nyelvét és kezét; az *Átváltások* Beatricéje is önreflektív vizsgálat alá veti, miért mérsároltatja le megunt vőlegényét, s a választott új vőlegény helyett miért épp az idomtalan, csúf bérgyilkossal bonyolódik érzéki, szado-mazochisztikusan egymáshoz láncolt viszonyba (a bérgyilkost merő véletlenségből úgy hívják: *De Flores*, „virágos”, de benne cseng a defloráció). A reneszánsz színpadi horror – e tökéletlen definícióról később – figurái sokszor önmagukat is aprólékos elemzésnek vetik alá, s irtózatosságot nyomon mi magunk is feltérképezhető múltak, összerendezhető ok-okozatok szövedékére bukkanhatunk; e szövedék mögött azonban egy nagyobb mintázat rajzolatát vagy hiányát sejtjük meg.

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

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

Sokan voltak; a 16. század dereka és a 17. század harmada között csaknem két tucatnyian, köztük színházi látnokok, mesteremberek és tisztos iparosok; ez olykor egy-egy életművön belül is változott, a legtöbben fel-

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

Messzire jutottak; mire I. Károly, Stuart Mária fia a puritánok nyomására bezáratta a színházakat, minden értelemben elmentek a falig. A szabadtéri népszínházak, amilyen a Globe is volt, 3000 nézőt fogadtak be egy-egy estén, a szűkebb, elit közönségnek szánt

játszóhelyek (mint amilyen a Blackfriars) hatnyolcszázat, de a társulatok nemritkán több színpadon osztoztak, a Blackfriars szolgált például a King's Men téli játszóhelyéül. Londonban általában hat színház működött párhuzamosan, a főszezonban heti hat napot játszottak összesen tizenötezer nézőnek, minden este más előadást. Egy adott társulat egyszerre tizenöt-húsz darabot tartott repertoáron (ennyi szöveget és szerepet kellett fejben tartaniuk a színészeknek), a sikerdarabok hónapokig futottak, aztán néhány év elteltével újra műsorra tűzték őket – egy-egy népszerű előadás akár ötvenezer nézőhöz is eljuthatott. Mindehhez a ma ismert filmstúdiók tempójánál is gyorsabban kellett ontaniuk a bemutatókat; 1562 és 1642 között a becslések szerint nagyjából háromezer darab született a londoni drámaírók tollából. Sokszor több szerző dolgozott össze egyetlen anyagon – az *Athéni Timon* és a *Szeget szeggel* egyes jeleneteit Middleton írta, Thomas Dekker hetven drámájából ötven kollaboráció eredménye, Thomas Heywood azzal büszkélkedett a karrierje végén, hogy nem kevesebb, mint 220 darabban „van benne a keze, de legalábbis a mutatójaja” – a keze alá dolgozó írógárdával két hét alatt raktak össze egy darabot, nagyjából úgy, mint a mai tévétársaságoknál a showrunner irányítása alatt ügyködő sorozatszerzők. Témával, javaslatokkal bárki előállhatott, mindegyik író más-más jeleneteken dolgozott, de a cselekmény irányát és a végső formát a névleges szerző szabta meg. Persze nem egyetlen mintát követtek: Webster, aki fiatalon maga is Heywood műhelyének tagja volt, híresen sokáig csiszolta egy-egy drámáját, senkit nem engedett be a munkafolyamatba, és az utókornak szánt változatokat aggályos kiegészítésekkel látta el. Az *Amalfi hercegnő* első kiadásának címdala büszkén hirdeti, hogy a kötet a mű „tökéletes és hű Másolata, Nyomtatásban kibővítve egyéb dolgokkal, miket a Darab hossza eljátszva nem viselne el”.

Nem maradt olyan szegmense a valóság-nak, amelyre Webster és társai ne reflektáltak volna – nem ismertek tabut, a színházat tekintették a létezés gyötrő kérdéseivel való szembesülés par excellence terepének. Megtanultak áttételesen, gazdag nyelvi és színpadi összefüggésrendszerekben fogalmazni, nem elsősorban azért, mert a nyílt állásfoglalásokat betiltották – sokkal inkább mert sejtették, hogy az egyértelmű állításoknak nincs sok közük a valósághoz, és hamar elsorvadnak a színpadon. Műfajokat hoztak létre vagy újrafogalmazták, egymásra kopírozták a korábbiakat, színpadukon a polgári dráma, a vásári komédia, a bosszútragédia, a politikai kabaré, a morálitás, a horror vagy az abszurd nem csupán egy életművön, de sokszor egy darabon vagy akár egyetlen jeleneten belül ütközött. Az irodalomkritikusok évszázadokig képtelenek voltak megbocsátani nekik ezt a tobzódó, nyugtalan kíváncsiságot; gondatlan szerkesztésnek, alulkomponáltságnak tűnt a szemükben, hatások és formai elemek gátlástalan egymásra halmozásának (Shakespeare-t kivéve – neki egy idő után mindent megbocsátottak, de társait ez nem tisztázta a vádak alól). Túlságosan gyorsan zajlott le az egész, mindössze néhány évtized alatt, nem maradt idő arra, hogy eredményeik beépüljenek a színházi gondolkodásba – újra föl kellett fedezni őket. Jan Kott a *Végjáték* szereplőivel rímelteti Edgar és a képzelt szikláról leugrani készülő, vak Gloster párbeszédét. A huszadik század kataklizmái és színházi kísérletei kellettek ahhoz, hogy más szemmel tekintsünk a reneszánsz tragédiászerezőkre. De nem csak Shakespeare és Beckett között nyílik párhuzam. Artaud, Sarah Kane és Howard Barker képei a Jakabkori bosszútragédiák vértől maszatos, metafizikai kérdőjelekkel átluggatott világából fakadnak. Mások sohasem olvasták ezeket a drámákat, de a kultúrából, vallásból, társadalmi normákból, ok-okozati összefüggésekből összefércelt rendet hasonlóan papírvékony hártjának érzékelik; zaklatott képeik-

ben, tört nyelvi alakzataikban, stilizációnak ható erőszakcselekményeikben, bizarr és nyugtalanító tablókban, látomásaik összerímelő hálózatában ugyanezekre a szakadékokra ismerünk. „A földnek vékony a kérge, ha lyukat látok, mindig attól félek, hogy keresztül esem. Vigyázva kell lépni, könnyen átlukaszthatja az ember.”¹

Egy kort leírni képtelenség. Egy kor alapélményeit megragadni is képtelenség. Tényeket, lehet sorolni, évszámokban, háborúkban, visszaemlékezésekben elmerülni, de legfeljebb csak pillanatokra engednek megsejteni valamit a kor idegrendszeréből. A művészet másképpen működik – akaratlanul is feltár valamit a szándékok mögött meghúzódó szorongások és félelmek természetéből. „A Szent Péter-bazilikának az lett volna a feladata”, írja Declan Donnellan, „hogy világgá harsogja az ellenreformáció diadalát, de ennek éppúgy képviseli a szöges ellentétét is. Minél harsányabban hirdeti a csodás építmény tulajdon szándékának erejét, annál inkább hallani mögötte a bizonytalanság és a kétség suttogását.”²

Angliában sajátos utat járt be a reformáció. 1533-ig a katolicizmus volt a hivatalos államvallás, a rákövetkező évben VIII. Henrik megalapította az anglikán egyházat. A mindenkori pápa kötelezővé tett, feneketlen gyűlöletén túl nemigen bajlódott dogmák megalakításával, az összhangzó liturgia nélkül maradt klérus onnan foltozta ki a hirtelen támadt réseket, ahonnan tudta; a reformáció hittételeiből szemezgetett, de bizonyos rítusokat – különféle megkötésekkel vagy változtatásokkal – átmentett a katolikus szertartásrendből, aztán fenyegető hangú traktátusokban vitatkozott önmagával. 1552-ben Thomas Cranmer, a canterburyi érsek két kötet-

¹ Georg BÜCHNER, *Danton halála*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Európa könyvkiadó, 1982), 39.

² Declan DONNELLAN, *The Actor and the Target* (London: Nick Hern Books, 2005), 239.

nyi teológiai értekezésben varrta el az ellentmondásokat és összegezte az új doktrínát, de nem épp a legjobb pillanatban; egy évvel később Tudor Mária került trónra, aki anyai ágon spanyol lévén tűzzel-vassal térítette vissza az országot a katolicizmus útjára. Cranmert máglyán égették el 1556-ban. Újabb két évre rá I. Erzsébet, a Szűz Királynő ismét az anglikán hitet tette államvallássá, gyakorlatias paktumot kötve a protestáns teológia és a katolikus szertartásrend között. A puritánok győzelemként könyvelhették el erősödő politikai befolyásukat, a papok viszont továbbra is miseruhában mutathatták be az áldozatot. Az úrvacsora szövegében két különböző imakönyv szövegét kombinálták össze, ezáltal úgy is lehetett értelmezni, hogy a pap keze és a hívő foga csakugyan Krisztus jelenvaló testét érinti, de úgy is, hogy az aktus pusztán szimbolikus megemlékezés a Megváltó áldozatára.

Azt az angol polgárt tehát, aki 1533-ban már felnőtt volt és megélte a következő huszonöt évet, három ízben kötelezte rendelet arra, hogy megváltoztassa a vallását. Körülötte átalakult a világ. A templomokból száműzték a szobrokat és a képeket, majd visszavitték, aztán ismét eltüntették, immár végleg; Londonba szállították őket, ott elégették, a templomot lebontották. Ugyanazok a besúgók és titkosrendőrök, akik annak idején rejtett protestánsok után kutattak, most titkos katolikusok után nyomoztak. Az új doktrína számos liturgiát és hittételt rendeleti úton megszüntetett, köztük a halottakért mondott ima, a purgatórium és a gyónás intézményét. A gyónás semmissé tételével megszűnt a bűntudattól való szabadulás bejáratott rítusa, a sürgető gyorsasággal öszszetákoltt ideológiai rendszer nem nyújtott többé kapaszkodót a lelkipurdalástól gyötört léleknek. A halottat nem kísérte utolsó útjára gyertyafény, és lelke nem a purgatórium felé irányult, hogy onnan megtisztulva a mennybe térjen (kivéve, ha 1533 előtt vagy 1552 és 1553 között hunyt el; akkor igen), a gyászoló ro-

kon pedig barátkozhatott a gondolattal, hogy nem a tisztítóűzben bűnhődik majd, hanem férgek zabálják fel, lelkén pedig nem segít az ima – élt, ahogyan élt. „Oly csekély idő alatt oly sok családot ért oly hatalmas változás, hogy az embernek látnia kell, mindez még a Mindenható Isten számára is visszatekintő”,³ írta egy Foulke Robartes nevű prédikátor 1611-ben. A teológusok a földön lezajlott változások nyomán az égre tekintettek, ám ott hasonló kataklizmák játszódtak le.

Kopernikusz 1543-ban megjelent könyve nyomán az égbolt is megváltozott; ha a Jakob-kori színház nézői és szereplői felpillantottak, egy geometriai ábra nézett vissza rájuk, hidegen ragyogó csillagokkal, amelyek kiismerhetetlen törvények szerint közlekedtek a maguk pályáján. Kopernikusz művének előszava sietett leszögezni, hogy a könyvben foglalt elméletek „nem szükségképpen igazak vagy akár csak valószínűek”, a csillagász számára „elegendő, ha számításai egybevágóak a megfigyelésekkel”⁴ – a diplomaiikus apológia szerzője nem kívánt vitába szállni az egyház tanításaival, de azért sejtetni engedte, hogy a tudomány és a józan ész az ellenkezőjét támasztja alá; az előszót jegyző protestáns teológus maga is Kopernikusz elkötelezett híve volt. Az új tanok az egyház áldása nélkül is eljutottak a közvéleményhez. Kepler könyveinek születése egybeesik a reneszánsz színház fénykorával, az *Astronomia Nova* például ugyanabban az évben jelent meg, amelyben a *Hamlet* színpadra került, és amelyben Galilei megépítette a saját teleszkópját. A Curtain vagy a Blackfriars nézői nem olvasták Kepler vagy Kopernikusz

³ Idézi: Keith THOMAS, *Religion and the Decline of Magic* (New York: Oxford University Press, 1971), 98.

⁴ Nicolaus COPERNICUS, *De revolutionibus orbium coelestium*, trans. Edward Rosen, 1978, hozzáférés: 2020. 09. 13., <http://people.reed.edu/~wieting/mathematic5537/DeRevolutionibus.pdf>

könyveit – ellentétben a latinban jártas szerzőkkel –, de arról ők is értesültek, hogy egy Galileo nevű ember ugyanebben az évben távcsövet szerkesztett; bár az, hogy abban miféle poklokat láthatott, továbbra is spekuláció tárgya maradt. Giordano Bruno modellje – amelyet Marlowe drámáinak évtizedében vetett papírra – határtalan univerzumot sugall, amelyben a Naphoz hasonló csillagok és a Földhöz hasonló bolygók sokasága kering, végtelen számú naprendszer, amelyek közt a miénknek semmiféle jelentősége nincs. Ez az univerzum örökkévaló, mindig is létezett és mindig is létezni fog, minden lehetőség megjelenik benne minden pillanatban, és minden lehetőséget be is teljesít. E beláthatatlan, végtelen korokon át zajló entrópia pedig maga az örök és abszolút elv, Isten, az egyetlen valóban létező; létünk és akaratum az Ő visszfénye, aki mindenütt van és sehol sincs. Cselekedeteinkkel sem a gyóntatószékben, sem a túlvilágon nem számolhatunk el, morálisnak vélt tetteinknek éppúgy nincs következménye, mint a gazemberségeknek. Döntéseink egy rajtuk kívül álló, megismerhetetlen terv mintázatát követik, vakvéletlen és elrendelés, szabadság és szükségyszerűség egybeesnek egymással. Ebben az esetben viszont miért ne tehetnénk meg akármit?

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

Jelentését vesztette az egyetemesnek vélt rend, egyszerre fordult ki sarkaiból az univerzum makrokozmosza és benne az ember mikrokozmosza – egymást feltételező jelképeként az egyik bomlása a másik bomlásában tükröződött vissza. Befoltozatlan rések tátongtak az ember teremtéshez, világban elfoglalt helyéhez, önmagához, tulajdon életéhez és halálához fűződő viszonyában. A purgatórium kiiktatásával az élőket átléphetetlen határ választotta el a holtaktól; e traumatizáló hiányt az egyház különféle traktátusokkal töltötte ki, amelyek a halálhoz való vi-

szonyt, a haldoklást, a lélek testben elfoglalt helyét és távozásának mikéntjét magyarázták. Középkori műfajok terjedtek el újra, köztük az *ars moriendi*; e metszetekkel gazdagon illusztrált szöveggyűjtemények a „meghalás művészetében” igazították el a halálos ágyán fekvőt és a köréje gyűlt rokonságot (katolikus és protestáns változatban egyaránt – ezek számos ponton ellentmondtak egymásnak, hogy a választás súlya továbbra is a halandóságával szembenező egyénre nehezedjen).

A két világ ugyanakkor mégis mintha valami nyugtalanító mezsgyévé olvadt volna össze. A metszeteken nemcsak rokonok, hanem kitekert pózokban fetregő csontvázak és nyeklő-nyakló szörnyek vették körbe a haldoklót. A traktátusok nemcsak arra irányították rá a figyelmet, hogy megfelelően éljünk, ha megfelelően akarunk meghalni, hanem arra is, hogy ez az élet születésétől kezdve a halál ígéretét hordja magában. Minden pillanatban „tetvek és férgek falnak, s folytonosan / Egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / Mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / Kelmékbe.”⁵ A két képzet magában a testben montírozódik össze, amely valaha a kozmikus egység jelképe volt, most viszont ellentétes erők csataterévé vált – különösen a női testben, amely természeténél fogva szaporodás és bomlás közös színtere, ám ezt az ellentmondást bő kelmék és természetet megcsúfoló festék mögé rejti. A középkorból megmaradt vagy újra divatba jött ábrázolások ismét felszínére hozták ezt a kettősséget. A *dance macabre*-freskók nagyszabású enyészetorgiáin üzekedő hullák, az egyetemes pusztulást diadalmasan ünneplő, mezelen és rothadó testek, galoppozó, halotti leplüket rázó, egymással pározó vagy vidámnásztáncot lejtő tetemek – akár egy örökké tartó házibuliba dermedt tömegsír – éppúgy

⁵ John WEBSTER, *Amalfi hercegnő*, II/1., ford. VAS István, in *Angol Reneszánsz Drámák II.* (Budapest: Európa könyvkiadó, 1961), 304.

egymásra kopírozták élet és halál, bomlás és szaporodás képzetét, mint a sírhelyeket díszítő *transi*-faragványok, amelyek se nem élő, se nem holt állapotában ábrázolták az embert, vagy inkább a kettő közti átmenetben: legszebb ruháját viselő élőként és bomló temenként. A kettőt éles határvonal választotta el egymástól, e hasadékból pedig férgek, lárvák, kígyók és mandragórák sarjadtak, köztes lények, amelyek a halott húsból tenyésznek és abból lakmároznak, így adva számot e zavarba ejtő átmeneti létről. *Thou art a dead thing*, üzeni az egyik reneszánsz bosszúdráma hősnője köztes lényként, mint síron túli visszhang, még élő férjének, a másik köztes lénynek.

Ha az újonnan formálódó valóságban eltévedt polgár úgy érezte, túlvilág, hit, élet, halál korábbi jelrendszere érvényét veszítette, de legalábbis megínogni látszott a szemében, egy új tudomány attrakcióiban ismerhette önmagára. A londoni Borbélyok és Seborvosok Céhe csekély belépti díj ellenében, részletes magyarázatokkal kísérvé boncolta fel a néhány órával korábban kivégzett gonosztevők holttestét. Egy 1540-ben hozott rendelet szerint a Céh évente négy tetemet igényelhetett a hatóságoktól anatómiai tanulmányok céljára. A publikum jelentős része a kivégzést is végignézte, adott esetben – a holttest felhasználhatóságát tekintve – többnyire akasztást vagy lefejezést, noha az efféle látványosságokra fogékony nézők jóval szélesebb skáláról válogathattak; Tudor Mária uralkodásának hat éve alatt több, mint háromszáz protestáns máglyahalálát nézhették végig, a hazaárulással vádolt foglyok pedig a legrettegettebb halálnemre számíthattak: a bűnöst felakasztották, majd, mielőtt még kiszenvedett volna, leszedték a kötélről, élve felnégyelték, tagjait és beleit kímetszették, a haldokló szeme láttára tűzre dobták, végül a felnégyelt testet a City különféle pontjain közszemlére tették.

A Seborvosok Céhének műhelyében és az Orvosi Fakultás tantermében felboncolt te-

mek kezdetben akasztott vagy lefejezett bűnözők holttesteik voltak, férfiak és nők egyaránt. Később, az új tudomány térnyerésével a demonstráció tárgya már nem korlátozódott a törvényszék felajánlásaira. Az orvosi egyetem boncolásai latin nyelven zajlottak, a Céh nyilvános előadásai angolul, a boncolást vezető sebész anatómiai ábrák és egy felfüggesztett csontváz segítségével tárta fel a csontozatot, az izmok, a szövetek, a szív és a vérkörök működését. 1631-ben a Céh javaslata nyomán új színházat emeltek a széleskörű nézői igények kielégítésére. Pádua és Leiden után ez volt Európa harmadik anatómiai teátruma. Az épületet Inigo Jones, a kor meghatározó mérnöke tervezte, aki korábban több száz előadás díszletét és jelmezét álmodta színpadra, legnagyobbbrészt Ben Jonson oldalán. Sokszor a szerző loholt a mind nagyszabásúbbá váló víziók után; kettőjük vitáját, vajon a színházban a látványnak vagy a szöveg irodalmi értékeinek kell-e dominálnia, Jonson számos gúnyiratban örököltette meg. Inigo Jones olaszországi tanulmányútjainak hatására ismertette meg az angol színpadokkal a perspektivikus szerkesztés elvét, díszletei és vázlatai nyomán terjedtek el a festői beállítások, az égboltot vagy távolba vesző épületegyütteseket ábrázoló háttér-függönyök, az extravagáns tablók. Pompázatos képek számoltak be a hiányról, a bizonytalanság látvánnyá változott, a perspektíva művészetének köszönhetően immár három dimenzióban, hogy ezzel helyettesíteni, vagy inkább feledtetni tudja az égboltról hiányzó dimenziót: Istenét. Hogy a csillagok teniszmeccsének az immanensnél nagyobb tétje van.⁶

Jones anatómiai teátrumának körkörös emelkedő széksorait mennyezetre festett csillagképek szegélyezték, a falakon a kozmikus teljesség ábrázolataként a zodiákus jegyei, közepén, padlószinten a boncasztal – a vég-

⁶ NAGY András írása nyomán, „Csillagok és teniszlabdák”, *Színház*, 1996. 4., 11.

telenre tágult mindenség középpontjában a megfejthetővé vált emberi test, az isteni harmónia földi vetülete, a Nagy Terv miniatűr mása: önmagában is parányi univerzum, de a nagyobb kozmoszsal ellentétben kiismerhető és elemeire bontható. Egy olyan korban, amelyben Isten a rítusok és ábrázolások átélhető valóságából elérhetetlen messzeségbe költözött, és minden elmozdult mindentől, a rész az egésztől, a test a lélektől, belátható világunk a mindenségtől, az ember mohó kíváncsisággal helyezte önmagát a vizsgálat középpontjába: a látszatok mögött a megragadható valóságot, a jelenségek fedőbőre alatt az áramlások feltárható rendszerét. Csakhogy a kézzelfogható valóság tüzetes vizsgálata, a mindenség makrokozmoszának és az ember mikrokozmoszának nagyító alá, teleszkóp mögé vagy boncasztalra helyezése nemcsak oldotta, de el is mélyítette az ismeretelméleti válságot. „Nem ragaszkodhatunk többé a dolgok mélyén rejlő alapvető egységhez, ha egyszer a kozmosz középponti elve, az emberi szubjektum, oly visszavonhatatlanul elemeire bomlott”,⁷ írja Jonathan Sawday a reneszánsz anatómia közgondolkodásra gyakorolt hatásáról.

Az Erzsébet- és Jakab-kori Anglia színháza ennek az egységnek a felbomlásából nőtt ki, és a hasadás sehol másutt nem mutatkozik meg mélyebben, mint a kor horrorszínműveiben. Jobb híján, munkahipotézisként fogadjunk ehhez a megnevezéshez. Bosszútragédiaként szokás hivatkozni rájuk, vagy rémdrámaként, de mindkét megjelölés pontatlan; utóbbin rendszerint a néző idegeinek tét nélküli csiklandozását értjük, hátborzongató látomásokat, kísértetjárta kastélyban elhanyagló fiatalasszonyt, vagy a párizsi Grand-Guignol szexuális fantáziáktól átfűtött, művérrel fröcskölt mézarszékét (ami kétségkí-

vül számos rokon vonást mutat a Jakab-kor színpadával); a „bosszútragédia” megjelöléssel pedig az a probléma, hogy e darabok dramaturgiája nem korlátozódik a bosszúra – sokszor elő sem kerül bennük, s ha igen, akkor sem több pusztán cselekményszervező elemnél, mint ahogy a testvérszerelem, a hatalomvágy, az örület is legfeljebb csak tünet; címkék, amelyekkel egy grandiózusabb ősröbbanás szilánkjainak próbálunk nevet adni –, másfelől műfajuk sem felel meg a klasszikus tragédia szabályainak, amennyiben vígjátéki, groteszk vagy szürreális mozzanatokkal vonultatnak föl, sőt montíroznak egymásra. Middleton legnépszerűbb zsánere a városi komédia volt, ami a londoni középosztály mentalitását, apró-cseprő ügyeit, üzleti és családi konfliktusait figurázta ki, és féktelen örömet lelte abban, hogy ennek elemeit összekeverje a legvérgőzösebb itáliai bosszútörténetekkel. Valójában még e darabok végjátéka is különbözik egymástól: a történetet lezáró, kötelező mézárulás (noha az áldozatok számában kétségkívül versengenek egymással) hol akrobatikus leszámolásaként tűnik fel, hol komor, mozgást alig feltételező oratóriumként, hol Beckettet megelőlegező, ontológiai abszurdként, hol röhöggető börszéként. A műfaji sajátosságokkal mindegyik szerző tisztában volt; ki abban lelte felfedező kedvét, hogy idézőjelbe teszi őket, ki abban, hogy metafizikai operát csinál belőlük. A többség egyszerűen csak aláment a konvencióknak, mint minden színházi korszakban.

A horror mindenütt jelen van, de legelsősorban a tulajdon kétségeinek kiszolgáltatott lélekben. Rettegésünk mindig hiányból fakad. A lemetszett végtagok, szoborcsoporttá formált holttestek, kivágott szívek csak jelek, amelyek attól függően válnak színpadi illusztrációvá vagy egy bonyolult mátrix elemeivé, hogy szerzőjük és az előadás miféle vonatkoztatási rendszerben helyezi el őket. A kérdés sohasem az, *miért* követ el az ember szörnyűségeket. A válság nem a mézarszékéből indul ki (legfeljebb oda jut el), ha-

⁷ Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 146.

nem a lélek bizonytalanságából és a társadalmi intézmények korrupciójából; idillinek tűnő, rejtve erodálódó családi viszonyokból, hamis premisszára épített házasságokból, politikai alkukból, a transzcendenssel szemben támasztott kételyekből, a túl- vagy alulfejlett személyiségből, férfi és nő kapcsolatának és hierarchiában elfoglalt helyének kóros anatómiájából.

A reneszánsz nő egyszerre rajongás és gyanakvás tárgya. Piedesztálra emelt bálvány és zavaros, nyugtalanító enigma, akinek testében átláthatatlan és ellenőrizhetetlen folyamatok zajlanak. Olyan titkok birtokosa, amelyekhez a férfinak nincs hozzáférése. Életet ad és magában hordja a halált, szépségének sorvadása halandóságunkra emlékeztet, ám e romlást életet hazudó festék mögé rejt. 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. 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) bálványá nemesítse. E fogalmi keveredés az egész korszakot áthatja; a reneszánsz „ellentmondások óceánja”, írja Jean Delumeau, „szerteágazó törekvések olykor csikorgó koncertje – ahol egyszerű és bonyolult, tisztaság és érzékiség, irgalom és gyűlölet keveredik egymással.”⁸ A női test költőivé fetisizálása normaként – gyanakvással szemlélt, de elvárt példaként – fogadtatja el,

hogy a nők „ideális típusok legyenek, gyönyörködtető szörnyek, amik különálló perfekciókból állnak össze”.⁹ Petrarca szonettjei szóképek-ké tördelték e teljességet – lilomokká, 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 „győztesek” vagy „erényessé”. A ravatalra emelt, szoborrá nemesített vagy ízekre szedett női test nem jelent többé fenyegetést a férfi-egészre – sőt, a nők tárgyiasítása éppen holttestük fetisizálásán keresztül válik totálissá, s fő bálványimádók rendszerint éppen azok, akiknek áldozatul estek.

A reneszánsz horror gazdag, pszichológiai megfigyelésekkel átszőtt metahálózatokban reflektál ezekre a toposzokra, amelyek a kor közgondolkodását formálták. Vindice, *A bosszúálló tragédiájának* – Middleton kaján és okos *Hamlet*-parafrázisának – hőse meggyilkolt kedvese, Gloriana kisminkelt és felcicomázott koponyáját hurcolja magával, de bosszúvágya azokra irányul, akik őt a hercegi hatalomból kismimmizték – sokszoros férfi-frusztráció és -öntudat sűrűsödik egyetlen tárgyban, a nő mint ideál és mint festékekkel életre hazudott halálfej, mindörökre hű és engedelmes feleség, őt a vágyott teljességtől elválasztó akadály (amellyel tulajdon politikai impotenciáját helyettesíti), ugyanakkor áldozat, akiért síkra szállva mégiscsak elérheti ezt a teljességet. *A második hajadon tragédiájában* a Zsarnok sírjából rabolja el a Lady holttestét, hogy

⁸ Jean DELUMEAU, *Reneszánsz*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Osiris, 1997), 10.

⁹ Laurie A. FINKE, „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”, *Theatre Journal* Vol. 36, No. 3, (1984), 364.

erőszakot kövessen el rajta (mindeközben a Lady szelleme arról panaszkodik, hogy holtában sem védheti meg erényét a férfi vágyaitól), de vőlegénye, Govianus az, aki később méreggel keni be a holttest ajkát, hogy a nekrofil aktus közben végezzen a Zsarnokkal. A halott Ladyt a Zsarnok bársonyba öltözteti, kifesti és megcsókolja, de aztán Govianus ülteti trónra a hullát és koronázza meg – ami ellen a Lady színpadon lévő kísértete napnál világosabban tiltakozik. Vindice szintén méreggel keni be halott szerelme koponyáját (illetve az ajka helyén tátongó lyukat), hogy a Herceg úgy pusztuljon el, ahogyan szerelmét halálba küldte. Govianust és Vindicét egyaránt kisémmizték a hatalomból, és (jogos vagy jogtalan) hatalmi törekvéseiket mindketten menyaszonjuk holttestének prostituálásával érvényesítik.

A képlet másik végén bonyolult ellentmondásokból szőtt női szerepek sorakoznak, akik ilyen vagy olyan módon függetleníteni próbálják magukat e maszkulin apparátus alól – élükön Amalfi hercegnővel, a mindenkori drámairodalom egyik legnagyobb nőalakjával (és első, vállaltan ateista női figurájával), akinek megtiltják, hogy újraházassodjon, ennél fogva sietősen beleszeret a titkárába, pontosabban ráparancsol, hogy vegye őt feleségül. Megfigyelésére bonyolult kémhálózat szerveződik, amelynek középpontjában Bosola áll, egy Montaigne-t olvasó, filozofikus mizantróp, egyetemistából lett bérgyilkos, véráztatta zsoldos-Hamlet (a mindenkori drámairodalom egyik legnagyobb férfialakja), 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 férfi szereplőjében, akiknek – egyszerre szexuális és

episztemológiai természetű – kíváncsisága a női ruhába bújt testre irányul, „mindhárom állapotban, amelyben szemügyre vehető: szex közben, terhesen és halottként”¹⁰ – „mint ha egyszerre akarnának tudást szerezni róla és ellenőrzést gyakorolni fölötte, különös tekintettel a szaporítószerv státuszára”.¹¹ „Ő az én vagyonom, a holmim, ő a házam, / a jószágom, a magtáram, a földem, / lovam, ökröm, szamaram, mindenem”,¹² mondja Petruccio Makrancos Katáról; e hierarchiát és birtokviszonyt egyszerre rögzítő deklaráció csak az egyik vége annak a skálának, amely a reneszánsz színpad csereszabatos értéktárgyaként kezelt, kisajátított, rögeszmésen megfigyelt, lázadásukba vagy kiszolgáltatott helyzetükbe belepusztuló hősnőin át a *Kár, hogy kurva* Annabellájának kivágott méhéig és törhegyen felmutatott, vérző szívéig vezet (utóbbiban nem nehéz felismerni a fallikus jelképet), és Annabella összes többi felboncolt, kipreparált, gyönyörű és veszélytelen, ámde halott „műalkotássá gyilkolt”¹³ társnőjéhez. „A kora modern színház olyan

¹⁰ Lynn ENTERLINE, „Hairy on the In-Side”: The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthrophy, *The Yale Journal of Criticism* 7, 2 (1994), 86. o.

¹¹ 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. Idézi: Dymphna CALLAGHAN, „The State of Art: Critical Approaches 2000-08”, in *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, (London: Continuum, 2011), 70

¹² William SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, III/2., ford. Nádasdy Ádám, in *Shakespeare drámák* (Budapest: Magvető, 2001), 180.

¹³ „Killed to art” – a kifejezés Sandra GILBERT és Susan GUBAR *The Madwoman in the Attic* c. 1979-es könyvében jelenik meg először (New Haven: Veritas Paperbacks, 2020, 17.), innen veszi át a Jakab-kori bosszúdrámákat elemző diskurzus.

sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől.”¹⁴

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

A Jakab-kori dráma ezt a pillanatot tágítja ki metafizikai vízióvá. A *Kár, hogy kurvában* Soranzo és Giovanni egyaránt ki akarja vágni Annabella szívét, az egyik képletesen, a másik szó szerint, az egyik valamiféle hagymáz, nagyszabású tételt bizonyítandó a (férfi)ember mindenhatóságáról, a másik azért, hogy megtudja, mi rejtőzik belül. Ugyanez a mohó, voyeurisztikus tudásszomj mutatkozik

meg – ezúttal szinte paródiaként – az *Asszony asszonynak farkasa* egyik legbizarrabb jelenetében, amelyben a Gyámfi és társa, két krikettpályáról érkező aranyifjú (Haneke golfruhás fiúcskáinak infantilis rokonai) a színpad deszkái alól kémlelik a versenykancaként felalá vonultatott Izabella szoknyáját; egyszerre vásári tréfa és a misztériumba való penetráció vad és zabolátlan orgiája, a leánykérés jól ismert toposzából formált *lazzi* és a csökött férfiasság groteszk behatolási kísérlete a számára rejtett tartományba.

Mindkét darab címe a cselekményében rejülő 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), az *Asszony asszonynak farkasa* – eredetiben *Women Beware Women* – aforisztikus kitételében pedig az a különös, hogy noha a darab férfi szereplői 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 férfivérezelt társadalomban való túlélés különféle stratégiáiból fakadtak volna. Biancával a szerző két monológot mond el a darab végén, az elsőben az őt mindenfelől körülvevő rosszulatra reflektál, a második, mint afféle rafináltan idézőjelbe tett vörös farok, tulajdon házasságtörésére fordítja vissza a vádat, önmagát hibáztatja az áldozat (aki persze ragadozó is volt egyben), és Ford Bíborosának utolsó mondatához hasonlóan menti föl

¹⁴ Kiss Attila Atilla, „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor*, 2005. 6, 629.

a férfitársadalmat: „A gyilkos csapdát / A nők mindig a nőknek állították.”¹⁵

A Jakab-kor nagy drámaírói éppúgy tisztában voltak vele, mint Molière, hogy koruk konvenciói a színpadon az ellenkezőjüket is jelenthetik. A katolikusokról lehet beszélni úgy, hogy az a protestánsokra vonatkozzék, a szicíliai korrupcióról úgy, hogy nézőjük az angol parlamentre ismerjen benne. Férfiak, nők, szexus és halál vonatkoztatási rendszerében ugyanígy jártak el: a jelenségek mögött az ellentmondásokat kutatták, és azt, ami rejtve van; ezért nevezte őket Virginia Woolf analitikus pszichológusoknak.¹⁶ A kort átható mélységes bizonytalanság ugyanazzal a dühödt kíváncsisággal töltötte el őket, mint az új tudományok által nyitott szédítő, de félelmetes távlat; Keplert és Montaigne-t éppúgy olvasta Bosola és Hamlet, mint Webster vagy Shakespeare; karnyújtásnyi távolságban, de elérhetetlen messzeségben lebegett tőlük a mindent átfogó, egységes elmélet, az akkori *theory of everything* (éppen úgy, mint tőlünk a mai) – tudták, hogy a szétszedhetővé vált test és a feltérképezhetővé vált égbolt egyszerre kecsget 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 darabjaik mindig teljes világot olvasatra törekszenek, akkor is, ha következtetések helyett csak kérdőjelek gondosan megkomponált hálózatát mutatják fel, Párma éppúgy komplett univerzum, mint Amalfi (vagy Helsinggőr), és ebből adódik e vizsgálódás kíméletlen, radikális, mondhatni erőszakos termé-

szete. Munkamódszerük és világotolvasatuk eltér, motívumaik külön-külön rögeszméikből táplálkoznak: Webstert megszállottan foglalkoztatta a halál, a matematika, a csillagászat és a „mindenfajta optikai szerkezetek”, Fordot a hit vagy annak hiánya, a lélek helye a testben, szív és vércörök kapcsolata; Middleton, a legmodernebbet mind közül, a lelkünk és tetteink közt feszülő ellentmondások, természetünk árnyékba hazudott vonásai, a vágyaink és szorongásaink közt vívott háború, ami önmagunk számára is érthetetlen változások alanyává, *changelingg*é tesz bennünket. De színházi törekvéseikben egyformák voltak: dramaturgiai bonckésük ugyanazzal a konoksággal anatomizálja a pszichét és az alkotóelemeire bontott testet, mint a társadalmi és politikai intézményeket, vizsgálódásuk egyszerre vezet a csillagokba és a sárba. Színpadukon egymást érik a gyilkosságok és öngyilkosságok, a testi és lelki szadizmus, az élveboncolás és a vérfertőzés, de a testvérszerelem egy következmények nélküli világban való cselekvés lehetőségeit firtatja, a gyilkosok és áldozatok közt lefolytatott párbeszéd pedig egzisztencialista okfejtéseként tűnnek fel. A reneszánsz színpad bérgyilkosai filozófusok. És zsinórpádlásán mintha „nem lámpák és kötelek, de zodiákusok mozogtak volna”¹⁷ – ugyanakkor soha annyi ateistát nem láthatott a néző egyetlen évad leforgása alatt, mint azon a színpadon.

Mohó érdeklődésük másik tárgya a színház maga. Már fölfedezték a pszichológiai realizmusban rejlő lehetőségeket, de eszük ágában sem volt lemondani mindazokról az előnyökről, amelyeket a korábbi konvenciókból fakadó stilizációk kínáltak számukra. Az *Amalfi hercegnő* negyedik felvonásában egyszerre játszódik le egy szerelmi háromszög fináléja, bérgyilkos és áldozat fordított megváltástörténete egy reálszituációba ágyazott *ars moriendi* keretei között, halottakat utánzó viaszszobrokat utánzó élő színészek

¹⁵ Thomas MIDDLETON, *Asszony asszonynak farkasa*, ford. FORGÁCH András, 2018, hozzáférés: 2020. 09. 12, <https://mek.oszk.hu/17800/17806>

¹⁶ Virginia WOOLF, *The Common Reader* (London: L. & V. Woolf, 1925), 77.

¹⁷ NAGY, „Csillagok...”, 11.

jelennek meg a színpadon, ezt követően pedig egy lidérces haláltáncot látunk elme-gyógyintézetből bérelt örültek részvételével, amely a korabeli esküvőkön látható maskarás táncokat imitálja. Hogyan békíthetők össze ezek a nyilvánvalóan össze nem illő elemek? A közkeletű válasz szerint sehogy; „ez csupán újabb példája annak, hogyan ejt minket Webster csalódásba azzal, ahogy a szerkezet egységét minduntalan feláldozza a maximális hatás oltárán.”¹⁸ E bizarr tablók, amelyek a minden értelemben vett *horror vacui* ígézetéből fogantak, ahogy a többi Jakab-kori drámában vagy az *ars moriendi* képi megfogalmazásaiban is, kétségtelenül a dramaturgiai és vizuális hatáselemek tobzódásához vezetnek. Ugyanakkor éppen ebből a gesztusból, „a ’konvenció’ és a ’realizmus’ megszerkesztett ellenpontozásából adódik a jelenet sajátos természete, a művészi eszközöknek ebből a sűrített ’tisztátalanságából’ – sőt, valódi jelentése is éppen ebből fakad.”¹⁹ Ha egyáltalán létezik válasz a Jagóval és a golfruhás fiúkkal szembeszegezett kérdésre, egyszerre található meg a személyiségváltásból fakadó rejtett indítékokban és a világot leképező jelrendszerben. A „Miért?” hasznos kérdés, de csak egy bizonyos pontig. Mindig létezik pszichológizáló olvasat, és mindig megnyugtatóbb csak arra tekinteni, mert nem szólít fel minket arra, hogy a világról is gondoljunk valamit. És persze az is lehet, hogy nincsenek válaszok, csak kérdések vannak.

Ahogy F. L. Lucas leszögezi, mintegy válaszként a Jakab-kori szerzők költői erényeit és szerkesztési nagyvonalúságait szembeállító kritikákra, amelyek „a kor teljes félreértéséről” tanúskodnak: „az Erzsébet-kori közönség nagy pillanatok sokaságára vágyott a színpadon, nem egy jól megcsinált darabra, így tehát a kor drámaírói, Shakespeare-t is

beleértve, elsősorban jeleneteket komponáltak, nem pedig átfogó szerkezetet”;²⁰ az Erzsébet-kori dráma lényege „nem a narratívában, hanem a szavakban rejlik”.²¹ Hiszen a kor színháza elsősorban a szövegen keresztül működött, a szöveg pedig egyszerre sűrít és széttördel – a költői nyelv sűrűsége, dal-lama, mágikus szóképei és a formák közötti feszültség, a színházi nyelv látszólagos dekomponáltsága egyszerre reflektál arra a bomlásra (*decomposing*), ami a szereplőket (nézőket, szerzőt) körülvevő világban és bennük magukban is ott rejlik.

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

Bibliográfia

- BRADBROOK, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: University Press, 1935.
- BÜCHNER, Georg. *Danton halála*. Fordította: KOSZTOLÁNYI Dezső. Budapest: Európa könyvkiadó, 1982.
- CALLAGHAN, Dympna. „The State of Art: Critical Approaches 2000-08”. In *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*. London: Continuum, 2011.
- COPERNICUS, Nicolaus. *De revolutionibus orbium coelestium*, trans. Edward Rosen,

¹⁸ Inga-Stina EKEBLAD, „The Impure Art of John Webster”, *Review of English Studies*, n.s. 9 (1958), 255.

¹⁹ EKEBLAD, 255.

²⁰ *The Complete Works of John Webster*, szerk. F. L. LUCAS, 4. kötet (London: Sidgwick & Jackson, 1927), 17.

²¹ M. C. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge University Press, 1935), 5.

1978. Hozzáférés: 2020. 09. 13.,
<http://people.reed.edu/~wieting/mathematics537/DeRevolutionibus.pdf>
- DELUMEAU, Jean. *Reneszánsz*. Fordította: SUJTÓ László. Budapest: Osiris, 1997.
- DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books, 2005.
- EKEBLAD, Inga-Stina. „The Impure Art of John Webster”. In *Review of English Studies*, n.s. 9, 1958.
- ENTERLINE, Lynn. „Hairy on the In-Side: The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthrophy”. In *The Yale Journal of Criticism* 7, 2, 1994.
- FIELTIZ, Sonja. „Testing the Woman’s Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama”. In *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University*, 2001.
- FINKE, Laurie A. „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”. In *Theatre Journal* Vol. 36, No. 3, 1984.
- GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Veritas Paperbacks, 2020.
- KISS Attila Atilla. „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor*, 2005. 6.
- MIDDLETON, Thomas. *Asszony asszonynak farkasa*. Fordította: FORGÁCH András, 2018, hozzáférés: 2020. 09. 12., <https://mek.oszk.hu/17800/17806>
- NAGY András. „Csillagok és teniszlabdák”. *Színház*, 1996. 4.
- SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *A makrancos hölgy*. Fordította: Nádasdy Ádám. In *Shakespeare drámák*. Budapest: Magvető, 2001.
- THOMAS, Keith. *Religion and the Decline of Magic*. New York: Oxford University Press, 1971.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*, in *Angol Reneszánsz Drámák II*. Fordította: VAS István. Budapest: Európa könyvkiadó, 1961.
- WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. London: L. & V. Woolf, 1925.