

MIFÉLE FURCSA REJTVÉNY EZ?

(John Ford: *Kár, hogy kurva*)

[Párma, mint modell]

A reneszánsz drámában megrajzolt közeg mindig teljes univerzumot jelöl, mint ahogy a nyomában megfogant következtetéseknek is teljes világot olvasattá kell összeállniuk. Hamlet számára a világ „dögletes párak összeverődése”, ám, ahogy maga is beismeri, saját kétségbeesésén átszűrve látja annak. Dánia az ő számára börtön, másoknak talán nem az, a „gondolkodás teszi azzá”. A *Kár, hogy kurva* Itáliájával nem ez a helyzet. Ford testvérpárjára nem nehezedik a bosszúállás felelőssége vagy a felborult világrend helyreállításának terhe; sőt, a darab mikro-univerzumában ők maguk azok, akik előidézik e kizökkenést; a természet és a társadalom törvényeinek egyaránt ellentmondó szerelmük üt lyukat a világ szövetén, rögtön a darab harmadik jelenetében, arra kényszerítve a darab nézőit és szereplőit (őket magukat is beleértve), hogy lepillantsanak az *elgondolhatatlannak* e rettentő szakadékába. Hamlettel ellentétben Giovanninak és Annabellának mindössze a boldogság lenne a dolga: hogy alkatuknak, ízlésüknek megfelelő társat válasszanak, és leéljenek vele egy teljesnek mondható életet. Tágabb értelemben valamiféle harmóniára jussanak önmaguk és környezetük között: megértsék és elfogadják a világot olyannak, amilyen, és megtalálják benne saját helyüket.

A Ford által megrajzolt Párma, amely egyszerre kontraszt és háttér a testvérek szerelméhez, precízen megkonstruált univerzum, és éppen ez az egyszerű *boldogulás* tűnik benne lehetetlen feladatnak. A *Kár, hogy kurva* Itáliáját korrupció, perverzió, bosszúvágy, házasságtörés és üzletiesség uralja. Nincsenek benne érvényes házassági minták, nincs benne harmonikus és boldog együttélés. Szereplői közül hatan bosszút akarnak állni valakin; nyolcan természetesnek veszik a házasság helyett vagy mellett folytatott szexuális életet, beleértve Giovanni gyóntatóját és Annabella nevelőnőjét; apafigurái kivétel nélkül üzleti tárgyalásként kezelik a rájuk bízott fiatalok frigyét; a világi és egyházi hatalom birtokosa cinikusan futni hagyja a gyilkosokat, és érthetetlenül súlyos büntetéssel sújtja az eseményekbe véletlenül belesodródott ártatlanokat; a transzcendens világgal való kapcsolat letéteményesei (a Páter és a Bíboros) lépten-nyomon korrupcióról, közönyről és gyávaságról tesznek tanúbizonyságot, vagy egyszerűen csak képtelenek érvényes alternatívával szolgálni a gondjaikra bízott lelkek számára. Annabella három kérője közül az egyik ostoba és alattomos haramia, a másik házasságtörő, gátlástalan gazember (mindkettőnek vér tapad a kezéhez, és mindketten újabb gyilkosságot terveznek), a harmadik szellemi fogyatékos. A katasztrófa felé sodródás közepette ki megalkuvásban, ki szégyenletes kompromisszumokban, ki véres és beteg mézszárlásban látja a megoldást. Releváns értékrend, érvényes világmagyarázat híján a látszat, a szóbeszéd az egyetlen mérce: a társadalom ítélete, miközben e társadalom önmagában is romlott és beteg. Hippolita és Richardetto cselekedeteit ez a torz tükör határozza meg; Putana szerint „a világ szája miatt” kell elhallgatni a vérfertőzést, „máskülönben nem fontos”; Florio és a Páter Annabella terhessége miatt sürgeti a mielőbbi esküvőt; Soranzónak azért van szüksége Annabellára, mert a vele kötött házasság felel meg leginkább az önmagáról alkotott és kifelé képviselni akart képnek – s e közmegállapodásként érvényesített

képmutatást legvégül Annabella lekurvázása zárja le, egy aktus, amely Párma ünnevelt szépségét és legerényesebb úrhölgyét egyszeriben Párma szajhájának könyveli el, s amiben mindenki anélkül talál kielégítő magyarázatot, hogy akár egyetlen pillanatra is tisztában lettek volna azzal, hogyan fejlődtek idáig az események, vagy hogy egyáltalán helytálló megállapítás-e az Annabellára sütött bélyeg.

Bruce Boehrer megfogalmazása szerint a testvérek, azonosulásra alkalmas minta híján, új értékrendet konstruálnak, ahová visszavonulhatnak a világ elől: „újra felépítik igazság, szeretet, megváltás, sőt, Isten fogalmát, s miután nem áll rendelkezésükre egyéb, a leginkább kínálkozó alapanyagból dolgoznak: egymásból.”¹

Mindez az aprólékosan felépített társadalomrajz, amely világossá teszi, hogy a testvérek számára nem nyílik más választás egymáson kívül, nem igazolja a vérfertőzés tényét, sőt, még csak elfogadhatóvá sem teszi azt. Mindössze (ahogy R. J. Kaufmann fogalmaz a darabot az obszcenitás és szenzációhajhászás vádjá alól elsőként rehabilitáló tanulmányában)² megpróbálja a fent említett „*elgondolhatatlant* a gondolkodás hatáskörébe vonni”.³ Ford, azáltal, hogy főhőseit módszeresen megfosztja minden egyéb lehetőségtől (nemcsak az elfogadható párválasztástól, de a bármely mintával való azonosulástól is, ezáltal a pusztá öndefiníciótól), rafinált csapda elé állítja a nézőt. Ám miközben e csapda évszázados vitáknak adott táptalajt a darab morálját illetően, épp a feloldhatatlansága az, amely vitathatatlanul modernné teszi.

[A vérfertőzés mítosza]

Az élheteretlen, semmiféle mércét fel nem mutató világ mellett Ford az elképzelhető összes pszichológiai és filozófiai síkon megágyaz a testvérek szerelmének. Ezek az „indokok” részben valóságos talajt nyújtanak, egyfajta rafináltan kikövezett labirintust, amelyben az útvonalak egyetlen lehetséges, végzetszerű találkozási pontja a vérfertőzés, másfelől viszont – különösen Giovanni tekintve – a nézőnek egy idő után az a benyomása támad, hogy pusztá ürügyként szolgálnak a vélt vagy valós lázadáshoz, végső soron az önkifejezés egy kifinomult, önző és minden szempontból védhetetlen formájához. Ezek az ellentmondások nem oldhatók föl egykönnyen, amennyiben a szerző a romantikus kamaszszerelm képzetétől a hagyományos teóriákból fakadó, rituális gyilkosságig tágítja a skálát, és sem a főszereplőkben, sem az őket körülvevő világban nem kínál a nézőnek tartós azonosulási pontot.

Giovanni és Annabella szerelme megfelel annak a „sémának”, amely szerint az egymástól elválasztva nevelkedő testvérek között nagyobb eséllyel születik vonzalom. A közös gyermekkor anya nélkül telt (nem tudjuk, mikor és hogyan özvegyült meg Florio, ám e családnak legfeljebb formailag nevezhető hármass együttlés arra enged következtetni, hogy igen korán; legkézenfekvőbb talán azt a döntést hozni, hogy az anya a szülésbe halt bele, s ez rögtön újabb mélységet kölcsönöz Annabella amúgy is lidércnyomásos képzetekkel társult terhességének). Az anya hiányát nem pótolja Putana, aki valamely okból csak Annabellával ápol szorosabb viszonyt (talán mellé fogadták fel, bár az is lehet, hogy Giovanni, mintegy anyja haláláért bosszút állva, szándékosan tartott tőle távolságot gyermekkorában), de a legélesebben egyébként is abban különbözik a *Romeo és Júlia* mintaként szolgáló Dajkájától, hogy a túlhabzó szexualitáson kívül nemigen képvisel mást, nem akar és nem képes támaszként szolgálni Annabella számára. Nem mintha a lányban erre igény érződne; valahogy

mindkét testvért elvarázsoltabb, magányosabb anyagból gyúrták – egymáson kívül érezhetően nincsen szükségük társra.

Florio hideg és szeretetlen, feltörekvő kalmár, érvényes apafigura sincs tehát (ahogy konzekvensen nem akad az egész darabban, pedig négy variációt látunk rá). Giovanni és Annabella egy üzleti dolgaival elfoglalt apa és egy feladatát be nem teljesítő dajka mellett nőtt fel, egy olyan háztartásban, ahol az anya szerepét nem töltötte be senki – amit a biológia e testvérpárban nem formált hasonlóná, azt megtette a közösen töltött gyermekkor. Nem ismernek más mintát, szeretetet, ragaszkodást egymáson kívül. Összetartozásuk minden racionális előzmény ellenére is megmagyarázhatatlan és rejtélyes, akár az ikreké, függetlenül attól, valójában azok-e. Hosszú távollét utáni első találkozásuk röviddel a cselekmény kezdete előtt (Giovanni a bolognai egyetemen töltötte az elmúlt éveket) nemcsak a magányt oldja fel – nem a pusztán egyedüllétet vagy a szellemi partner hiányát, hanem az egymáshoz rendelt, ám balszerencsájukra két testbe született lelkek metafizikus magányát –, de egy tökéletlen világban az elérhetetlen teljesség ígéretével kecsegtet. Ott sejlik benne az elképzelhető legtökéletesebb szeretet, a testvérek közti szeretet abszolúttá emelése. Visszatalálás a születés pillanatában elvesztett egységhez, de ezen keresztül a menthetetlenül két félre szakadt ember visszahozhatatlan, vagy csak a szerelemben visszahozható, platóni egységéhez is. Engedmény az egyformaság bénító vonzásának – a varázslatnak, amely akkor éri az embert, mikor az *azonossal*, önmaga tökéletes másával találkozik. Egy széthulló, értelem és minta nélkül való világban fölkinálja az öndefiníció lehetőségét (amit aztán mindkét testvér másként teljesít ki; az egység valójában egyetlen pillanatra születik meg, mielőtt végérvényesen eltörne, a közös eskü pillanatában – ámbátor egy *grammatikai* különbség miatt akkor sem). És felkinálja a tökéletes szerelmet, mert a tökéletes szerelem az, amelyre az ember csak vágyakozik, de valamely külső körülmény – akár a földrajzi távolság, akár valamely tiltás (jelen esetben a közös szülők) – okán soha nem teljesíthető be, ezért aztán megmarad vágnak, az abszolútumról való képzelgésnek. A lehetetlen, az elgondolhatatlan szerelem beteljesítése az elképzelhető legnagyobb mákony, Annabella és Giovanni pedig, mintha valami metafizikai kísérletet vinne végbe, éppen ennek a *lehetetlennek* a beteljesítésére tesz közös esküt. Egy utópiát, egy mesterséges Paradicsomot hoznak létre, de éppen mert a világon belül teszik (ahol körülvéshi őket a társadalom, ami olyan, amilyen, ahol az eladósorban lévő lányok körül kérők nyüzsögnek, ahol a szexuális aktus elkerülhetetlen következménye a terhesség, s ahol a férfi és a női természet különbségei ismertek és áthághatatlanok), fokozatosan rájuk omlik, katasztrófához vezet, egyfajta ontológiai fekete lyukat hoz létre, amely aztán a darab összes szereplőjét beszippantja, végül rituális mérszárlásba torkollik, s – a meg nem született gyermekkel együtt – nyolc halottat hagy maga után. „A vérfertőzés a káosznak egyszerre oka és következménye”⁴ – írja Susannah Mintz.

A két fiatal mintha maga is tudatában volna e felépítmény tarthatatlanságának. Miközben a leginkább triviális következmények (például az, hogy Annabella teherbe eshet) sajátos módon senkiben nem merülnek föl, a közös halál képzete már az egymásnak tett esküben is megjelenik. Egyáltalán, a halál akarása, gyönyörrel való összekapcsolása, a halál, mint a „tökéletes szerelem” egyetlen lehetséges és dicsőséges megkoronázása, kezdettől fogva ott kísért Annabella és Giovanni szövegeiben („A tudás iskoláit otthagytad, hogy gyönyörrel és halállal érintkezz – mert vágyadra halál vár”, mondja a Páter). E kreált fantáziavilág – amely elsősorban Giovanni teóriáiból fakad, s egy időre Annabella is átveszi a képzeteit – látszólag következmények nélkül való, miután egyikük sem vesz tudomást a külvilágról és a biológia legalapvetőbb törvényeiről, de valójában az ösztönösen megsejtett és vágyott vég felé tart.

Tökéletességre törekszik, tehát nem zárulhat egyébbel, csak halállal. Nem lehet más, csak kerek, befejezett egész.

Barthes szerint a szerelmi vágyban mindig ott rejlik a saját elpusztítására való törekvés; a vágytól való szabadulás módja lehet a vágy tárgyának megsemmisítése, de elvezethet idáig saját felszámolása (az öngyilkosság), vagy a kettő halálban való egyesítése is.⁵ A két testvér azonban lényegileg másként járja be ezt az utat.

[Szexuálpatológiai olvasat]

A legalapvetőbb különbség abban a (sarkított, de helytálló) képletben foglalható össze, hogy Annabella szenvedéllyel és önmaga legteljesebb átadásával vesz részt a kapcsolatban, míg Giovanni szerelme intellektusból és agyból fakad, s egy idő után azt az érzetet kelti, hogy a szexuális és birtoklási vágytól kezdve a lázadáson át a rögeszmés teóriáig sok minden megtalálható benne, épp csak a szeretet, a másik emberre irányuló figyelem és a felelősség hiányzik.

Giovanni lázadása az álszent, az élet lényegi kérdéseire reflektálni képtelen vallás ellen, kételkedése egy magasabb értelemben (az önmagát egyedül kiteljesíti született emberrel szemben), egyszerűbben szólva istentagadása a darab egyik központi eleme, amelynek a Páterrel folytatott, egész drámán átívelő vitája ad keretet.

Az istentagadás éppúgy a kor divatos témái közé tartozott, mint a vérfertőzés, de utóbbi képszerű ábrázolására, pláne a kettő összekapcsolására korábban nem volt példa a reneszánsz irodalmában.⁶ Az, hogy e két toposz egymással szoros összefüggésben jelenik meg, világossá teszi, hogy a darab éppúgy nem a vérfertőzésről szól, ahogy az *Othello* sem a négerkérdést boncolja.

Ford minden előkészület nélkül, egyszerre nyit minden fronton. A darab nyolcadik sorában elhangzik az „ateizmus” szó, húsz sorral később pedig (a sorrend sem mellékes) a „fivér és nővér” kitétel. A darab első percében tudjuk, hogy Giovanni nem hisz Istenben, és szerelmes a nővérebe. Mindez messzebbre vezet annál a dramaturgiai hagyománynál, amelynek jegyében Jago vagy Richárd az első pillanatban megosztja velünk életproblémáját, és azt, hogy ennek orvoslására mit fog tenni. A döntés lényege abban rejlik, hogy a nézőt azonnal szembesíti a két tabuval, amelyek közül természetesen a vérfertőzés a nagyobb. Nem tudjuk, hogyan született Giovanni vonzalma (még azt sem tudjuk, miféle fiúról van szó – Romeót *ismerjük*, mire találkozik Júliával), sem azt, hogy miféle kételyek vezettek el ateizmusáig. Bármifajta előzményre a későbbiekben is csak következtetni tudunk. A „trükk” éppen az, hogy Ford nem hagy időt a nézőnek megbarátkozni az iszonyattal, nem vezet föl azt, amit az egészséges ember amúgy is ösztönösen és azonnal elutasítana. Ehelyett észrevétlenül arra szólít fel, hogy fogadjuk el kiindulópontként az elfogadhatatlant, így az ellenkezés helyett a kíváncsiságot kelti föl bennünk. Látunk egy megoldhatatlan helyzetet, és tudni akarjuk, résztvevői hogyan birkóznak meg vele. (Hasonló trükkel operál, amikor a második jelenetben, közvetlenül Giovanni érkezése előtt, úgy vezet fel Annabella kéréit, hogy mi magunk se lássunk köztük jó szívvel választható alternatívát: kvázi elfelejteti velünk, hogy a három udvarlón és Giovannin kívül is vannak fiatal férfiak Pármában.)

Ford még valamire ügyel az első jelenetben; szándékosan kihagy egy olyan dramaturgiai esélyt, amellyel megnyerhetné a néző szimpátiáját Giovanni iránt. Felidézi Romeo és Lőrinc barát emblematisztikus jelenetét (később is számtalan alkalommal villant fel a korabeli néző számára ismerős képeket a *Romeóból* és az

*Othelló*ból, hogy aztán máshová helyezze a hangsúlyokat), de az elgyötört szerelmes és a joviális gyóntató ikonja helyett mást mutat, mint amit (a vérfertőzés lehetősége fölött pillanatnyilag szemet hunyt) néző elvárna. Egy provokatív, magasan fejlett intellektus és egy művelt egyházfi teológiai vitáját. Nem enged azonosulni Giovannival. Szellemi fölénye (amellyel hajdani tanítómestere, a Páter az egész darab folyamán nem tud versenyre kelni), vitakészsége, szofizmusokkal úzótt zsonglőrmutatványai, sötét retorikai képei lenyűgözőek, de már az első pillanattól kezdve nyugtalanítóak és riasztóak. Nem az észrevétlen filozófiai csúsztatások miatt, amelyeket a Páter siet korrigálni; de kezdettől fogva ott kísért bennük a góg, a túlfejtett, de félresiklott tehetség, az életidegenül túlhajtott gondolkodás, a magány, és valami alig érzékelhető zavarosság, amely a darab végére szabályos örületté válik. A téboly, ami arra készítet valakit, hogy szerelme halott testéből kivágja a magzatot és a szívet, s az utóbbit (mindenféle vallásos, szexuális és egyéb képzettársításokkal), mint valami dicsőséges totemet, körbehordozza egy ünnepi banketten, kezdettől fogva ott rejlik a személyiség mélyén; ezt figyelembe véve pedig kérdés, hol végződik az ijesztően hibátlan logika, és hol kezdődik a hagymázás örület – mint ahogy az is, vajon húgában, e látszólag szelíd és vallásos teremtésben, ott lappang-e ugyanez a deviancia. Hiszen ha a két testvér oly sok mindenben hasonlít, miért épp e *szörnyetegségben* különböznének? (A „szörnyeteg” vagy „szörnyszülött” – a „halál”, a „gyönyör”, a „vér” és a „szív” mellett – a darab egyik visszatérő szava, s a történet végére érve az a benyomásunk támad, hogy szinte minden szereplőre alkalmazható.)

Voltaképpen már az is kérdés, miért érzi e makacs, saját képzelein kívül érezhetően senki tanácsára nem szoruló fiú, hogy problémáját (azon túl, hogy örömet leli a provokációban) megossza gyóntatójával. A vágy feldolgozásának persze egyik lehetséges módja a kibeszélés, s célszerű ezt egy olyan embernek tenni, aki hivatalból nem adhatja tovább. Az sem kizárt, hogy Giovanni azt akarja, állítsák meg, mielőtt még Annabellának is felfedné érzéseit – de még inkább valószínű, hogy csak úgy tesz; mintegy bebiztosítja magát, hogy valóban mindent elkövetett bűnös szenvedélye megfélemezésére, és gyónása inkább öncsalás (az első a sok közül), mintsem valódi kísérlet.

Giovanni három hónapja fejezte be az egyetemet Bolognában; ennyi időbe telt, amíg felismerte magában a szenvedélyt, és nevet adott neki. Annabellát hasonlóképpen felzaklatta ez az időszak; talán maga sem tudja, miért nem vonzódik más férfiakhoz (és miért tekinti a bátyját annak), miközben egész szervezete zsibong és kavarog – a testvérek éppen szexuális öntudatra ébredésük éveit töltötték egymástól távol. Újabb csapda, hogy a kimaradt esztendő utáni találkozás, legalábbis Annabella esetében, egybeesik a testiséggel való ismerkedéssel. Putana nyers szexussal telített fecsegése bizonyára felizgatta, ha nem is mutatja, Giovanni tehát nem pusztán egy nyugtalanító gondolatokkal terhes három hónap után, de ebben a Putánától „felbirizgált” állapotban találja húgát (ez a kérők bemutatásának másik dramaturgiai funkciója).

Az Annabellában ébredező vonzalom hátborzongató, emblematikus pillanata az, amikor nem ismeri föl a közeledő Giovannit: Putánától kell megkérdeznie, ki lehet ez a „bánatba burkolt, gyászos alak”, aki „szomorúan és magafeledten” közelít. A dialógus (amellett, hogy felidézi a *Romeo és Júlia* báljelenetének záró sorait Júlia és a Dajka között) nem Giovanni, hanem Annabella lelkiállapotáról árul el valamit: ez az a pillanat, amikor a lány felismeri magában a vágyat, de az elme ösztönös védekezése a másodperc töredékére elrejtje előle a tárgyát. Freud *A kísérteties* című esszéjében ír a régóta sejtett összefüggés váratlan felismeréséről; arról, miképpen dolgozza fel a tudat, hogy valami egyszerre ismerős és idegen. A távolról érkező jövevény fantomja alakot ölt, és borzongató élességgel azonosítható. Freud szerint

„a kísérteties olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult.”⁷ A modern pszichológia, négyszáz évvel Ford után, a *kognitív disszonancia* nevet adta ennek az érzetnek: az elme nem tudja feldolgozni, hogy Giovanni a vonzalom tárgya, ugyanakkor tulajdon bátyja is, tehát egy pillanatra elrejtí az utóbbit. Virginia Woolf, nagyjából Freuddal egy időben, az első analitikus pszichológusnak nevezi Fordot.⁸

A kölcsönös vallomások jelenetének tehát legalább annyira alapeleme a zavar és a félelem, mint a szenvedély. Annabella elárulja, hogy legmélyebb szorongásait látja igazolódni; Giovanni annyira feszült, hogy alig bír megszólalni, a nyitó jelenet pompás retorikájának nyoma sincs. Viselkedéséből már most kiérződik, hogy birtokolni akarja húgát, kizárólagos jogot formál rá – a kapkodás ellenére is árad belőle a góg, a kiválasztottság tudata; teóriáját, amely szerint húgát *neki* teremtették, a „két test, egy lélek” misztikus képzetével igazolja, s e különféle elemekből összegyúrt, zavaros magyarázatot azzal az önigazoló hazugsággal tetézi, hogy szerelmüket az egyház is támogatja. Annabella, vele ellentétben, nem érzi szükségét, hogy szenvedélyét alátámassza vagy mentegesse: nem magyarázza a végzetet, hanem aláveti magát. A kölcsönös bizonyosság pillanatától kezdve ő válik kezdeményezővé; Giovanni bátortalan kérdésére („Most mit tegyünk?”) a lehető legegyszerűbb gesztussal kínálja föl magát („Amit akarsz”), és ő fogalmazza meg a közös esküt, amelyben (a darabot záró gyilkosságot megelőlegezve) felajánlja bátyjának, hogy ölje meg – mindkettejük számára deklarálva, hogy szenvedélyük beteljesítésén és a halálon kívül nincs más alternatívájuk. Giovanni azonban pontatlanul ismétli vissza az eskü szövegét, többes szám helyett egyes számot használ, nem *anyjuk*, hanem *anyja* hamvaira tesz fogadalmat, ezáltal (újabb kognitív disszonancia) ösztönösen úgy tesz, mintha más anya szülte volna őket.

Kaufmann szerint „a fordí hős legsajátosabb vonása az, hogy elhivatottságot érez egy olyan szerepre, amelyet nem tud betölteni”; szereplői „megjártsszák hősi kiállításukat azáltal, hogy egyenlőségelet tesznek maguk és egy önkényes eskü közé.”⁹ Az eskü e tekintetben középponti pillanat, errefelé tart a darab, és innen ágazik el a két testvér különböző alkatának irányába. Giovanni esküje szerep, egy Terv része. Olyan hipotézis, amelyet, pompás szillogizmusokban fogalmazva, számtalanszor föltesz a darab folyamán, és minden alkalommal felajánja, hogy akár rögtön be is bizonyítja. „Egy ünnepélyes esküvel az ember behatárolja lehetőségeit. Az eskük egyfelől ízlésmegnyilvánulások, másrészt az önmeghatározás önkényes és kényszerítő erejű formái – egy eskü képes identitást adni valakinek”¹⁰, írja Kaufmann. Ám a darab annak a története is, a bizonyítás során hogyan szegi meg Giovanni ezt az esküt. Hiába ismételte Annabella után, „el ne árulj sem szeszélyeidnek, sem gyűlöletednek”, pontosan ez fog történni.

A két testvér alkatában rejlő különbségek még erőteljesebben mutatkoznak meg az esküt követő szeretkezés után; Annabella nyugtalan és zaklatott, egyszerre kell feldolgoznia a megtapasztalt gyönyört, szüzessége elvesztését és a tényt, hogy bátyja vette el (ami attól, hogy testvére megpróbálja átcímkezni – „többé nem húgom, de szerelmem” –, még ugyanolyan felfoghatatlan marad). Giovanniból a birtokba vétel fölénye árad („nekem adtad magad”, „a fejedelmed vagyok”), amely máris, a kapcsolat elhálásának pillanatában féltékenységre vált („de elveszítlek”, „férjhez mégy”, „valaki megkap”). Abban a percben, hogy Annabella az övé lett, rádöbben, hogy egyszer majd másé is lehet (azzal, hogy Annabella szexuális értelemben felnőtt és önálló lényé vált, az egész darab során nem fog tudni megbirkózni), húga helyett magát akarja tehát megnyugtatni, s mihelyt ezt megkapta, faképnél is hagyja a lányt. A *hasonló* vagy *ugyanolyan* iránt érzett szerelem Giovanni esetében megegyezik az önmaga iránt érzett szerelemmel (mint Webster Ferdinándjánál, bár az ő esetében az

öngyűlölet talán pontosabb kifejezés), ezért válik később minden cselekedetének alapmotorjává az önzés, és ebből a csapdából mozdul ki később Annabella. Giovannira is érvényes a Nárcisszusz-történet alternatív változata, az ikerhúg-mítosz, amelyről az *Amalfi hercegnő* kapcsán már említést tettünk; ahogy Ferdinánd, úgy ő is saját tükörképét látja ikerhúgában, és hozzá hasonlóan azért tér vissza újra meg újra ehhez a képzethez, mert ezzel közömbösíti a másik tőle való függetlenségét; a tükörkép nem ápol önálló törekvéseket, ennél fogva veszélytelen. Dicshimnuszai húga testére irányulnak (a többi szereplő is mintha pusztá szépsége miatt vélné erényesnek, más tulajdonságairól nemigen esik szó), ebből táplálkozik egész férfi-létezése; számúzi személyiségének zavaró vonásait, egy üres lap marad mindössze, amit önmagáról alkotott képzeletével tölthet ki. Fausti hősként eltökélten hisz saját tudásában és képességeiben, és kezdeti premisszáját („miért bűn e szerelmet / Istenné tenni s imádni?”) húgán keresztül teljesíti be. Annabella (attól a két tulajdonságától eltekintve, hogy szép, és hogy rá, Giovannira hasonlít) *tabula rasa*, ami lehetővé teszi, hogy Giovanni húga teremtőjeként isteni szerepet töltsön be, és ebben az (újra)teremtett Annabellában zavartalanul csodálhassa saját férfiasságát, szépségét és szellemét. Giovanni voltaképp egy győztes Ferdinánd.

A történeteket újfent túlbeszélő, tovább ideologizáló Giovannival ellentétben a lány ösztönös racionalitással („Te könnyelmű vagy, de beszélj csak”), ugyanakkor teljes odaadással tekint bátyjára („Csak menj, amerre akarsz, lélekben itt tartalak, s ahol te vagy, ott leszek én is.”) Tovább kövezi a katasztrófa felé vezető utat, hogy az érkező Putana gyönyörködik a lány állapotában, ahelyett, hogy a lehetséges következményekre figyelmeztetné (legelsősorban is a terhességre, amely az ő „szakértelmével” most még megelőzhető lenne), sőt, bizarr szexuális gátlástalansággal altatja el Annabella jogos szorongását (a fiatal nő „vegyen magához akárkit, apa vagy testvér, egyre megy”), hozzátéve, hogy a történetekről amúgy is csak a szóbeszéd miatt kell hallgatni.

Giovanni első útja az ágyból megint csak a Páterhez vezet. Most, hogy az aktus visszavonhatatlanul megtörtént, még inkább különös, miért érzi szükségét, hogy beszámoljon róla. E provokációval elegy dicsekvésnek, a *test* felesleges részletezésének, kvázi felkínálásának („minden íze gyönyörűség, kalandozd be szemeddel”) majdhogynem patológiai oka kell legyen; mintha a beteljesült szerelem még inkább rögeszmévé válna benne, amely belülről marja szét; beteg mániakussága egyszerre igényel feloldozást és további terepet a gyönyör újra- és továbbélésére, ehhez választja formaként a gyónás külsőségeit. Fokozatosan szentté avatja választott bálványát, dicsőséges tetteiben, misztikus összetartozásukban és *birtokában* tetszeleg – amely felett akkor rendelkezik igazán, ha kedve szerint kisajátíthatja vagy megoszthatja másokkal. Majdhogynem sürgető felhívása, hogy Bonaventura Annabellát is gyóntassa meg, arra a feltételezésre épül, hogy a Páter osztozni fog rajongásában („Ez a száj egy szentet kísértésbe vinne”, mondta korábban húgának), illetve arra a vélhető tévedésre, hogy Annabella hozzá hasonlóan örömét fogja lelni a történetek felidézésében.

E kóros képzet későbbi stádiumaként beteg izgalmat talál abban, hogy Soranzóval osztozik Annabella ágyán („De hiába az új játékszabály, / Nem látok változást gyönyörömben”) – rácsodálkozik ugyan, hogy a rettegett házasság beteljesültével miért nem érez féltékenységet, de ösztönösen úgy éli meg a helyzetet, mintha ő volna a férj, Soranzo pedig a szerető (a korábbi gyűrűcsere is arra utal, hogy számára ő és Annabella a valódi házások), ráadásul a titok, amelyet Soranzo nem sejt, tovább erősíti őt birtokában. E gondolatrendszerben Annabella szinte *tárgy* vagy pusztá *test*, Soranzo pedig, akivel e testért vetélkedik, sokkal inkább megszemélyesített, hiszen legyőzendő ellenfél. A gyilkosság tehát, sok egyéb mellett, a Soranzo fölött aratott

végső győzelem gesztusa is, Annabella végső és visszavonhatatlan birtokba vétele, amellyel mindörökre megelőzi ellenfelét.

De ezen a ponton a két fiatalba mélyen kódolt önpusztítás mellett a külső körülmények is támadásba lendülnek. Florio eldöntött tényként kezeli a Soranzóval tervezett házasságot. A Pátertől hazatérő Giovanni irritált féltékenységet Annabella még elütheti tréfával, a harmadik felvonásra viszont már eltelik annyi idő, hogy hűgára rátörjenek a terhességgel járó első rosszullétek; e néhány hetet Ford nem mutatja meg, de olyan érzetet kelt, mint a vihar előtti csend – Florio egyre türelmetlenebbül sürgeti az esküvőt, Giovanniban váltakozik a rajongás és a féltékenység, személyisége egyre inkább besötétül.

Az Annabellára és Soranzóra kényszerített színváltás pillanatára a lány talán maga is sejti, hogy terhes, és mindenki elől titkolni próbálja – Florio erőszakossága, Giovanni önelégült zártsága mindenesetre egyre világosabbá teszi magányát, és előre vetíti, hogy a helyzetnek nem lehet jó megoldása. Időt akar nyerni; megpróbálja elijeszteni Soranzót, hogy ne a visszautasítás ténye kapjon nyilvánosságot, hanem a férfi maga hátráljon meg, de épp az ellenkező hatást éri el (először látjuk benne a Giovannival rokon, pengeéles provokációt, ami Soranzót egyszerre dühíti és izgatja). A jelenet végén váratlanul mégis szövetségest keres benne, mint aki nem mer fölégetni minden hidat – tudtára adja, hogy ha választásra kényszerülne, kérői közül csakis mellette döntene (a gesztus egyszerre engedmény és gúnyos lekicsinylés), kikényszeríti belőle a hallgatás ígérését, ugyanakkor valami önkéntelen érzékiség is megjelenik kettejük között; a végső tartalékait felélő Annabella mintha akaratlanul is vonzódna a férfihez, aki egy normális élet lehetőségével kecsegteti. Talán azt is sejti, hogy Giovanni kihallgatja őket (bátyja ismeretében nem is gondolhat másra), kétfelé kell tehát megfelelnie, egyszerre pengeélesen és kétértelműen fogalmaznia, s a két férfi közül most először talán Soranzo tűnik a józanabb választásnak. A helyzet végképp kimeríti, s ahogy megkapta, amit akart (Soranzo hallgatni fog az elhangzottakról), erejét vesztve rosszul lesz és elájul.

Ájulását és a terhesség tényét Giovanni és Putana egyaránt értetlen pánikkal fogadja, mintha a természetnek valami teljességgel váratlan merényletéről lenne szó, amely e hazugságokra és öncsalásokra épülő édenkertbe végérvényesen beengedi a külvilágot. Most már valószínűleg csakugyan veszélyes lenne megszakítani Annabella terhességét, ami egyfelől egyre borzongatóbb rémálomba zárja a lány életét (nemcsak a lelepleződés következményeit, hanem a méhében hordott szörnyszülöttet is tekintve), másfelől mindinkább igazolhatatlanná teszi Putana, és főleg Giovanni tehetetlenségét, aki nemhogy a házasság megakadályozására, vagy legalább hűga megnyugtatóására nem tesz semmiféle kísérletet, de továbbra is zavartalanul folytatja a hálószobájában tett látogatásait; ebben a házasság ténye sem gátolja meg a későbbiekben.

Richardetto vérbőségre vonatkozó diagnózisa lehet blöff (mert nem ért az orvosláshoz, csak álcaként hordja, vagy mert Putanának valamiképpen sikerült megakadályoznia, hogy megvizsgálja Annabella vizeletét), lehet a lány ébredező szexualitásának félreérthetetlen hangsúlyozása, de lehet a terhességére tett egyértelmű célzás is. Bármelyiket is választja egy esetleges előadás (drámai szempontból talán az utóbbit érdemes), Florio házasságra vonatkozó döntése kétségtelenül ennek a figyelmeztetésnek a következménye.

Giovanni tétlenségéhez képest a Páter Annabellára zúdított, megfélemlítő szónoklata kétségkívül hatékony módszer (jóllehet a házassággal is csak ideig-óráig lehet elkerülni a botrányt), a pokol kínjainak perverz részletezése, a helyzetből áradó inkvizítori kíméletlenség azonban érezhetően arra irányul, hogy összeúzza a lányt, ahelyett, hogy érvekkel győzné meg. Annabellát ez az összeroppanáshoz közelítő

állapot veszi rá az eljegyzésre, s ott munkál mögötte a bármely kifutást tekintve abszurd jövőtől és a születendő gyermektől való félelem. A lehetőség, hogy életét egy ismeretlenhez (is) kösse, hasonlóképpen szörnyű alternatíva, mint e nyilvánvalóan tarthatatlan, hetek óta feszülő helyzet, de talán megóvja vele Giovanni életét, ez pedig Annabella számára fontosabb, mint a magáé.

A kapkodva levezenyelt eljegyzés (ahol a jelenlevők közül egyedül Soranzo nem tud a terhességről, Annabella, Giovanni, Putana, a Páter és Florio viszont igen), aztán a nyilvánosságnak szánt esküvői bankett, ahol a feszélyezett dermedtség érthetetlen és véres gyilkosságba torkollik, a férj volt szeretőjének váratlan felbukkanásával, nagystílűnek szánt, de kudarcba fúló bosszújával, majd hosszadalmas és kínos haldoklásával, minden jelenlévő számára előrevetíti e kényszer szülte házasság gyaníthatóan rossz kimenetelét.

Mintha éppen ennek ágyazna meg, a következő stáció előtt ismét eltelik valamennyi idő. Richardetto szövegéből arra lehet következtetni, hogy akár hetek vagy hónapok – a városban már szóbeszéd járja az Annabella és Soranzo közt sűrűsödő feszültségekről, jelenetük struktúrája ugyanakkor azt az érzetet kelti, mintha a nászéjszaka utáni pillanatot látnánk. Annak, hogy Annabella már nem szűz, persze azonnal ki kellett derülnie. Lehet, hogy Putana valamilyen trükkel megoldotta ezt az első éjszakán, vagy pedig az eljegyzés és az esküvő között telt el hosszabb idő – a lánynak mindenesetre éppúgy napról napra el kellett számolnia terhessége biológiai jeleivel, ahogy Giovanni rendszeres látogatásaival is. Ez utóbbi pedig dermesztő jelleget kölcsönöz e Ford által meg nem mutatott időszaknak: felmerül a kérdés, Annabella vajon Giovannival és Soranzóval is szeretkezik-e, vajon mely napszakra eshetnek Giovanni látogatásai, s vajon sor kerül-e ilyenkor a *másikkal* töltött éjszakák számonkérésére és kikérdezésére, vagy pedig Giovanni úgy tesz, mint aki nem látja hűgán a napról napra nyilvánvalóbb elgyötörtséget. E bizarr, köztes időszakban Annabella arra kényszerül, hogy (Laurie A. Finke megfogalmazásában) „különféle, egymással konfliktusban álló szerepekkel zsonglörködjön”; egyszerre próbáljon megfelelni a hűséges hűg és szerető, a kötelességtudó leány és hitves össze nem békíthető ideáinak, „amelyek közül, amíg életben van, egyik sem lehet” – így jut el majd Giovanni addig a logikus végkövetkeztetésig, hogy meg kell halnia, mielőtt még elárulhatná, „így mindegyik eszményi képzethez hűséges maradhat”.¹¹

Ha ezekről a hónapokról hallgat is a szerző, a robbanás pillanatát olyan váratlan brutalitással mutatja meg, amely – a korábbi *Romeo és Júlia*-áthallások vagy Giovanni és Soranzo választékos, csináltan lírai vallomásai után – felkészületlenül éri a nézőt. Soranzo vadállati, szadista dühöngése túlmutat az egyszerű féltékenységen (ráadásul a korszak közvélekedése szerint ahhoz, hogy a nő megfogadjon, neki magának is élveznie kell az aktust, sőt, közös orgazmus szükséges¹² – mindezek sokszorosan megágyaznak Annabella ismételt lekurvázásához). Ennél jóval brutálisabb, ami történik. A szövegből kiderül, hogy hajánál fogva húzza Annabellát a padlón, és kihaláztatja a szívét, de a sorok közül is kiérezhető, hogy nem elégszik meg ennyivel. Gátlástalan, tébolyhoz közelítő szadizmust villant fel (hogy ez is személyisége része, azt Hippolita módszeres, élveteg kínzásából lehetett sejteni), és először engedi be a darabba *fizikailag* is azt a fajta embertelenséget és poklot, amely eddig csak a szereplők hajlamaiból vagy elejtett monológjaiból volt itt-ott érzékelhető. Annabella az esküvő pillanatától kezdve dermedt, majd hogyanem benuult állapotban lehet, s eddigre talán mindkét férfi érintésétől undorodik; szellemileg (intellektuálisan és pszichológiailag) azonban mégis csúcsformában van, hiszen a brutalitással szemben egyetlen védekezése a fölény, a legyőzhetetlenség – másrészt e köréje zárult pokolból immár egyetlen irányba nyílik menekülés, a halálba. Azért is provokálja a dühöngő Soranzót, hogy ott, helyben végezze ki („Döfj le, döfj halálra”,

„Nem akarok élni”, s az olaszul énekelt két dalrészlet is a szerelmi halál sürgető vágyára utal), Soranzo pedig azt teszi, ami a vérében van: miután semmiféle módon nem képes legyőzni a lányt (nem tudja kideríteni a gyermek apjának személyét, és ő maga is minden pillanatban alul marad), előre menekül, a bestiális kegyetlenségbe; olyannyira, hogy Vasquez is alig tudja megállítani – ha fél perccel később érkezik, Annabella talán már nem él.

A továbbiakat Ford úgy jeleníti meg, hogy eltávolítja Annabellát a színről, de a többiek szövegéből ki lehet következtetni, mi zajlik – s ez talán már annyira kétségbeejtő, hogy a színpad el sem viselné. Soranzo, Vasquez tanácsára, színleg kibékül Annabellával, a lánynak el kell tűrnie a korábbi verés után nyilvánvalóan hazug bocsánatkérést és vigasztalást, le kell viselkednie mindezt, aztán Soranzo bemegy hozzá, és magáévá teszi (ez Vasquezzel folytatott dialógusából kiolvasható). Mindeközben megérkezik Giovanni, akit Vasquez beenged a lányhoz, hogy bizonyosságot szerezzen a csábító kilétéről, és szintén a magáévá teszi (ez Giovanni későbbi monológiájából derül ki). A jelenet valós ideje negyed óra-húsz perc lehet: ezalatt Annabellát agyba-főbe verték, színlelt kibékülésre kényszerítették, majd Soranzo és Giovanni is szeretkezett vele vagy megerőszakolta (az ő szempontjából már nincs különbség). Az, hogy Giovanni a későbbiekben nem tér ki arra, milyen állapotban találta Annabellát, arra utal, hogy saját „gyönyöre változatlanságán” kívül nemigen érdekelte más. E rövid idő alatt lezajló eseménysor Annabella kálváriájának emblematikus, sűrített pillanata, mindemellett pedig azt érezteti, hogy Giovanni számos tekintetben inkább Soranzóval rokon, mint hűgával.

E párhuzam a továbbiakban mindinkább kísértetiessé válik. A két férfi (mindkettő egyszerre szeretője és férje Annabellának) rögeszmés, nagyszabású bosszút forral, amelynek célpontja Annabella (ez Soranzo esetében némileg érthető, Giovanninál a hamis premisszák törvényszerű következménye). Mindketten a vihar pusztító erejéhez hasonlítják tervüket: Soranzo menyasszonyi ruhába öltöztetné feleségét, és Párma előkelőségei előtt (vagy velük együtt) mézárólná le bátyjával egyetemben, Giovanni pedig éppen azt váltja valóra, amivel Soranzo fenyegette a szeretője nevét elhallgató Annabellát: kihalítja a szívét. Két megkomponált, rituális bosszúról van szó, amelyben a férfiak egymással versengenek („vetélytárs-öcsém”, mondja Soranzo), a másikat akarják megelőzni vagy legyőzni („Belepiszkoltam terveidbe”, „A célotdat el nem érted, ravasz cseleidet én megelőztem”, mondja Giovanni.)

Míg a két férfi egyaránt ki akarja vágni Annabella szívét, az egyik képletesen, a másik szó szerint, és egymással versengve szövik grandiózus terveiket, amelyeknek Annabella immár pusztta tárgya (ahogy előzőleg szerelmüknek is *birtoka* volt), addig Annabella magánya fizikailag is teljessé válik. A két szeretkezés után szobafogságban, mindenkitől elzárva, valamiféle szürreális, víziószerű jelenetben írja meg levelét Giovanninak („vérrel és könnyel”), amelyben talán egyszerre próbálja elbúcsúztatni, odahívni és elűzni, mindenestre megóvni a veszélytől és lerövidíteni a halál felé vezető, megkerülhetetlen utat, hiszen nemcsak az kétségtelen, hogy Soranzo bosszúra készül, hanem az is, hogy a vérfertőzés lelepleződése az ő közreműködése nélkül is halálbüntetést vonna maga után. Önreflektív búcsúja („Elhagyom ezt az életet, amelyben oly sokáig élőhalott voltam”) visszamenőleg tanúsítja, hogy ha boldognak is hazudta kapcsolatát, az örökös szorongás és a két férfi maszkulin önzése közti sodródás fölemésztette; maga is az egymást keresztező vágyak objektumának, majd áldozatának tekinti magát, mintsem boldogságra törekvő nőnek, a méhében hordott szörnyszülöttet pedig különös módon önmagával azonosítja, de legalábbis azt az érzetet kelti, hogy a saját sorsa felett hozott ítélet és a terhessége feletti szorongás valamiképp összemosódott a tudatában („Hozd világra ezt a magzatot – egy tönkretett asszony tragédiáját.”)

A levelet az (Annabella erkélye alatt hasonlóképp víziószerűen felbukkanó, szinte a lány állapotát tovább stilizáló) Páter kézbesíti Giovanninak, aki képtelen elfogadni a húgában végbement változást: ahhoz túlságosan is ellenkezik önképével és felépített világával. Egyszerre cáfolja tehát a levél valóságát (noha kézírását és *vérét* felismeri; abszurd rögeszméje rokon azzal, mint amellyel később Annabella szívének azonosítására szólítja fel az egybegyülteket), miközben nem kételkedhet benne, hiszen felfogja a közelgő veszélyt. Deklarálja, hogy ha pusztulnia kell, dicsőséges bosszújával mindenkit magával sodor majd – ellentétben Annabellával, aki ölés helyett halni vágyik, viszont minden erejével szeretné megmenteni bátyját. Giovanni önelégült himnuszából („Meghátrálna minden csel egy homlokráncolásomtól”, „A sorsot markomban tartom”, „Megfordítanám az örök idő mozgását”) világossá lesz, hogy örülete mintegy utolsó stádiumához érkezett. Egyszerre érzi magát istennek és papnak, aki a csődöt mondott hit helyébe, új Ekhnatonként, különbet állít. Végző, rituális bizonyágát adja az emberi akarat és szeretet mindenhatóságának. Megváltja húgát a rá váró gyötrelmekről, feláldozza, s ezzel szentté is avatja; szíve kimetszésével ugyanakkor totálisan birtokba veszi, és persze mindörökre megelőzi Soranzót. Giovanni – a maga túlfokozott, mégis szilánkosra hasadt önképével – tudatosan arra törekszik, hogy önmagával kerüljön harmóniába; magát a vérfertőzés aktusát is azért követi el, „hogy húga tőle független voltát semmissé tegye”, írja Gilbert és Gubar a reneszánsz és viktoriánus angol irodalmat feminista szemszögből elemző kötetében. Olvasatukban e rögeszme „egészen odáig fajul, hogy az incestus tabujának áthágására irányuló vágy egyenlővé válik az önmagával való egység, az önnemzés vágyával; azzal a tilalmas kívánsággal, hogy olyanok legyünk, mint az istenek.”¹³

Kezdetől fogva alapvető különység rejlett a két testvér valóságához való viszonyában. Annabella mindig is sokkal racionálisabb lény volt; az első pillanattól kezdve tudja, miféle veszélyeknek teszik ki magukat, de megadja magát sorsának; józan belátás az is, hogy belenyugszik az esküvőbe (Giovanni az, aki nem hajlandó tudomást venni a valóságról, egészen addig, amíg rá nem jön, hogy az nem akadályozza őt vágyai kielégítésében). S noha a második felvonást nyitó posztkoitális beszélgetésben Giovanni tűnt féltékenynek, és Annabella volt az, aki örök hűséget esküdött neki, már akkor sem lehetett kérdés, hogy Florio finom pressziója csak erősödni fog, Annabella tehát legfeljebb lélekben maradhat hú bátyjához. Ez a fajta magára erőszakolt autizmus érződött Giovannin akkor is, amikor (ugyanebben a beszélgetésben) elzárkózott a húgában lezajlott változástól („Ugyanaz vagy még, aki voltál”), egy szexuális öntudatra ébredt Annabella ugyanis veszélyeztetési autoritását – mint ahogy Annabella bűnbánó levelét olvasva sem hajlandó elismerni, hogy a másokban alapvető változás ment végbe. A változás e gyökeres tagadása, az örökös „mostban” élés („minden csók / Olyan édes, mint volt az első”) táplálja Giovanni kiválasztottság-tudatát, és amikor zárt világa szétrobbanással fenyeget (sokkal inkább Annabella pálfordulása, mintsem Soranzo tervezett bosszúja miatt), elégtételt kell vennie húgán: a lány döntését árulásnak, és nem hűtlenségnek bélyegzi („Van-e veszély / Félakkora, mint a te lázadásod?”)

A szexuális öntudatra ébredő, vágyait önállóan artikuláló nő a társadalom egészére nézve veszélyes: az a konvenció, hogy a nők feje fölött a férfiak hoznak döntést, és kötnék megállapodást egymással, elválaszthatatlanul hozzátartozik a név továbbörökítésének, az utódlásnak, a vagyon áramlásának kérdéséhez.¹⁴ Az a nő, aki fellázad e hagyomány ellen (Annabella és Hippolita, Desdemona, Júlia, Amalfi hercegnő, Beatrice vagy Makrancos Kata), a társadalom berendezkedett működését sodorja veszélybe. Ebben az értelemben Giovanni ugyanazt az álláspontot képviseli, amit Soranzo (vagy általában a reneszánsz színpad férfinősei): mindketten istennőnek látják Annabellát, és attól a pillanattól kezdve, hogy már nincs a

hatalmukban, mindketten kurvának. Annabella lázadása (a maga csendes, konok, látszólag sodródó módján) bátrabban feszíti szét a kereteket, mint Giovannié, akit a megszokott férfi-fogalomrendszer mozgat: birtokol és uralkodik. Annabella választása szétrobbantja a társadalmi megállapodást, de ennek Giovanni számára nincsen jelentése. Ő azt a pillanatot értékeli lázadásként, amikor Annabella, tőle független lényként, visszatér e megállapodáshoz: bűnbánatot gyakorol, és megtér Istenhez – pedig mindkét gesztus mélyén ott rejlik az önfeláldozás, a bátyja megmentésére tett kísérlet.

Annabella eleinte szelíd, féltő szeretettel válaszol Giovanni rosszindulatú és obszcén célozgatásaira („Fürge urad új trükkökkel állt elő az éjszaka, amiket mi, együgyűségünkben, nem ismerhetünk?”). Bátyja nyilvánvaló tébolya idővel mégis pánikká változtatja benne a halálvágyat és a belenyugvást, az életöszön szűkülésévé, ez pedig új, éles fénybe vonja a gyilkosság aktusát. Többé nem egy új vallás főpapját látjuk, amint áldozati szertartást celebrál, és nem egy elkárhozott Romeót, amint a szerelmi halál ikonjává komponálja a végzetet, hanem egy zavart fiatalembert, aki felfoghatatlanul véres, egyszerre vallási és szexuális indíttatású mészárlást visz véghez, miközben abban tetszeleg, hogy „tettének fénye a napot megvakítja”, és a „dicsőséges hóhér hírnevét” szerzi meg számára. Haldokló szavaival ellentétben igencsak kétséges, hogy ha Vasquez nem végez vele, vajon csakugyan öngyilkosságot követne el, vagy pedig művéből (húga és családja tönkretételéből) újabb fenséges építményt faragva nem élne tovább – pontosan ugyanúgy, ahogyan eddig.

[Anatómiai olvasat]

Giovanni mániákusan látni és másokkal is láttatni akarja Annabella testének minden szegletét. Gyóntatójának részletes beszámolót tart húga ajkáról, kebléről, vonásairól; provokatív célzásokat tesz „egyéb, gyönyörre termett” zugaira, később „termékeny ölével” dicsekszik; beteges tervszerűséggel akarja fölfedezni, birtokba venni, piedesztálra emelni és kisajátítani a testet, amely iránti érdeklődése azután sem csillapul, hogy végzett vele. „Felhasítja gyümölcshozó méhét”, és a megismerés, illetve a végső birtokba vétel aktusával „kitépi szívét”. Előtte mintegy megbabonázva próbál elszántságot önteni tulajdon szívébe, és kezeibe, amelyekkel e barbár rítust készül véghezvinni.

E megszállottság, a lélek viszonya a testhez, a bűvös értetlenség, hogy a szervek és végtagok e titkos rendszer szerint összekapcsolt mechanizmusa valamiképp azonos magával az emberrel, illetőleg a test szexuális és esztétikai objektumként kezelése behálózza a darabot, tükröződik a további szereplők rögeszméiben, és sok tekintetben magát a kort visszhangozza. Soranzo és Giovanni egyaránt felkínálja a szívét, hogy Annabella abból olvassa ki szerelmüket, és egyaránt ki akarják venni Annabelláét, hogy megismerjék és magukénak mondhassák a titkait. Florio meghasadt szíve fia kegyetlenségének bizonyossága lesz. Putana, e gondolat leginkább profán képviselőjeként, szerszámaik és egyéb testi adottságaik szerint osztályozza a férfiakat. Később azzal fizetik meg a vérfertőzésben való passzív segédkezését – hogy túl sokat látott, de nem avatkozott közbe –, hogy kitolják a szemét; az aktus, mint Oidipusz esetében, egyszerre bünteti az *elmondhatatlanba* való belelátást és a szexuális szabadosságot.¹⁵

Ford darabja megelőlegezi a polgári dráma születését. Az iparos- és kereskedőréteg felemelkedésének korában született, alig néhány évvel a polgári

forradalom kezdete és a színházak bezárása előtt, amikor az érdeklődés az elmúlt korok, mitológiák hősei és királyai helyett a magánélet felé kezdett fordulni.¹⁶ A *Kár, hogy kurva* a vérfertőzés közvetlen ábrázolását tekintve is újszerű volt (látens ösztönökre több példa is kínálkozik a megelőző évtizedekben, például Tancred vonzódása a *Gismond of Salern*ben tulajdon lánya iránt), de abban is ritkaságnak számított, hogy középpontjában egy kereskedőcsalád (a mellékszereplőkre tágítva a képletet, a városi kereskedőréteg) konfliktusai állnak.

Csakhogyan ez a kor a vadkapitalizmus kibontakozása mellett az egymást kiszorítani próbáló egyházak és a tudományos felfedezések kora is. A morális és hitbéli talajvesztettség mohó érdeklődéssel párosul, amely nemcsak a szomszéd kulcslyukán át akar bekukucsálni, de (a világmagyarázaton támadt rést betömve, és a felajzott kíváncsiságot csillapítva) a biológia eddig rejtett titkait is megszállottan a magáévá akarja tenni. Zenón Luis-Martínez úgy írja le ezt a folyamatot, egyúttal a darab dramaturgiáját is, mint „az utcáról a házba vetett pillantást, majd a házból a hálósobába, a hálósobából Annabella vérző méhébe, a méhből pedig egyenesen a szívbe, e végeérhetetlen folyamatban rajzolva meg a vérfertőzés topográfiáját, amely folyamat az intimitás legvégső határainak megcsúfolásáig irányítja a tekintetet”.¹⁷ (Lisa Hopkins rámutat, hogy a privát szférába történő erőszakos behatolás témája más szereplőknél is erős hangsúlyt kap, többek között az éjszaka közepén felriasztott Bíboros vagy a Soranzo lakásába betörő, majd onnan kitessékelt Hippolita szövegeiben.)¹⁸

Mindenki mohón tudni akarja, mi van legbelül, és mindenki birtokolni akarja azt.

A londoni Orvosi Kar, továbbá a Borbélyok és Seborvosok Céhe évtizedek óta népes tömegek előtt tartotta nyilvános boncolásait; közönségük részben megegyezett a londoni színházak közönségével. Az Orvosi Kar boncolásai latinul folytak, így kisebb érdeklődésre tartottak számot; ugyanezen a nyelven publikálták eredményeiket is, többek között William Harvey a szív szerepéről és a vérkeringésről szóló, meghatározó tanulmányát, amelynek híre Fordhoz is eljuthatott. A Céh viszont széles nyilvánosság előtt, angol nyelvű magyarázatok kíséretében boncolta fel az adott napon (szintén nyilvánosság előtt) kivégzett bűnözők testét, s ezzel nemcsak a hétköznapi vérszomjat és a szenzációk iránti növekvő hajlamot csillapította, hanem a hallgatóság tudományos érdeklődését is, hiszen a nézők azt akarták viszontlátni a holttesteken, ami az újonnan felfedezett valóságnak megfelel.

A vágyott test porcikáról porcikára való lajstromba vétele, mondhatni kategorizálása (mint például Shakespeare 130. szonettjében) ugyanúgy e felfokozott kíváncsiság eredménye, mint az a képzet, hogy alkotórészeire bontásán keresztül valamiképpen hozzá lehet férkőzni a mélyén rejlő titokhoz. Lear arra szólítja fel kíséretét, hogy „boncolják föl Regant: nézzék meg, mi nőtt a szíve köré.”¹⁹ I. Erzsébet kérésére 1599-ben exhumálták és felboncolták egyik udvarhölgyét, a testvérei iránti gyászba belehalt Margaret Ratcliffe-et, hogy a királynő megnézhesse, csakugyan meghasadt-e a szíve.²⁰ D’Amville, Tournier hírhedt ateistája saját unokaöccsét boncoltatná fel, hogy számot vessen a kettejük lelki alkata közti különbségekkel.²¹

A test iránti anatómiai és esztétikai érdeklődés visszahatott a színházra, a színpadi ábrázolások pedig a nyilvános boncolások egyre teátrálisabban scenírozott szertartására. A drámákban – a *Titus Andronicus*tól kezdve a *Lear királyon* át az *Amalfi hercegnőig* – egymást érték az amputált végtagok, a levágott fejek, a kivájt szemek, a mindenféle módon kipreparált, élettelen tárggyá változtatott, de holtukban is titokzatos jelentést hordozó testek, amivel együtt járt test és lélek mindörökké kettővé hasadása, ugyanakkor az a képzet is, hogy egyik a másikon keresztül megismerhető vagy birtokolható. E közös kíváncsiság leginkább a reneszánsz színpad tragikus hősnőiben találkozott, akiket a szépségükbe tébolyult férfiak, akárcsak a mai

thrillerek sorozatgyilkosai, már életükben is „múttárgyként” kezeltek, mint Giovanni vagy az *Amalfi hercegnő* Ferdinándja (mindketten az imádott asszony testvérei; Ford közismerten rajongott Webster munkájáért, első kiadásához előszót is írt)²² – halálukban azonban olyan műalkotássá avatják, amelyben egyszerre juttatják kifejezésre bálványukhoz való bonyolult viszonyukat, ugyanakkor végképp birtokba vehetik, hiszen most már csak ők gyönyörködhetnek benne. A halott test bűvöletes, mintha-élő szépsége a korszak egyik toposza; ugyanennek a bűvöletnek esik rabul Othello Desdemona, Romeo Júlia, Giovanni Annabella és Ferdinánd a Hercegnő holtteste fölött, s ez az elragadtatás ölt patológikus formát Webster *Bíborosában*, aki annak a pillanatnak a megszállottja, amikor az élet távozik a testből; de ez a rögeszme szervezi Middleton két makabrikus darabjának, *A bosszúálló tragédiájának* és *A második hajdon tragédiájának* cselekményét is – az egyikben Vindice felcicomázza halott szerelme koponyáját és méreggel keni be ajkát, hogy ezzel veszejtse el a gyilkost, a másikban a birtoklás vágyába tébolyult Zsarnok egyenesen a sírjából rabolja el a halott Ladyt, hogy (bebalzsamozva és némi festékekkel kozmetikázva) holtában is az övé lehessen.

Mindez szorosan összefügg azzal az egész korszakot behálózó topossal, hogy a női testben rejlő inherens fenyegetés annak „részekre bontásával” semlegesíthető; ennek a skálának (amelyről Webster kapcsán már esett szó) egyik végén a petrarcai szóképek állnak, és az a művészi tendencia, amely a női szépség idealizálásával megfosztja azt a benne rejlő ambivalenciától (szexus, szaporodás és halál egymással összefüggő képzetektől), másik végén pedig a reneszánsz színpad vágyott asszonyaikat „műalkotássá gyilkoló” férfihősei. A szerelmi rémdrámák záró jelenetei bizarr egységbe forrasztják a festőiséget az anatómiával; a férfiak nagyszabású és esztétikus kompozíciókat hoznak létre azoknak az nőknek a holttestéből, akik életükben megtébolyították őket, és holtukban is végzetesek maradtak számukra. A nyilvános boncolások átvették e festményszerű beállításokat, miközben szabályos szerepekben állapították meg a résztvevők feladatát, az aktust végző sebésztől kezdve a látottakat magyarázó orvosokig. A látványosságok a közgondolkodáson túl a korszak filozófiáját is elemi erővel formálták; Descartes az *Értekezés a módszerről* írása közben azért költözött Leidenbe, test és lélek kettéválasztásának új fővárosába, hogy figyelemmel kísérje az új tudomány eredményeit. Londonban az előadások a Céh konyhájában zajlottak, nem lévén nagyobb csarnokuk (arisztokrata közönség esetén a boncolás végeztével pazar lakomával vendégelték meg a nézőket), míg végül felkérték Inigo Jonest, a korszak meghatározó mérnökét, egyben díszlet- és jelmeztervezőjét, hogy építsen számukra Anatómiai Teátrumot – 1638-tól kezdve tehát a látványosságok már az új csarnokban kaptak helyet. Pádua és Leiden után ez volt Európa harmadik anatómiai színháza. A körkörös, lépcsőzetesen emelkedő széksorok, a mennyezetre festett csillagképek, a padlószint közepén álló boncaszta a Kozmosz egészét szimbolizálta, fönt a mennybolttal, lent az emberrel, akinek minden tagja és szerve (ahogy a Zodiákus-ember reneszánsz ábrázolásain) az állatöv egy-egy jegyének feleltethető meg; a test az isteni szándékok leképezése, a szív pedig az isteni szeretet fővárosa e térképen, Isten trónszéke tulajdon teremtményében – az, hogy a tudományos vizsgálódás kezdetben éppen a szívre irányult, e trónfosztás első, tudatos lépéseinek tekinthető.²³

Soranzo és Giovanni nemcsak a szívet akarja kivágni Annabellából, de mohón tudni vágyják azt is, mi rejlik belül; előbbi a gyerek apjára kíváncsi, utóbbi, miután kilenc hónapig hajszolta ezt a tudást, végül fel is hasítja húga méhét, hogy eljusson a szívig. Az anatómiai teátrum hasonlóan féktelen kíváncsisággal szedte ízekre a női méhet; a korabeli feljegyzések szerint az előadások legnépszerűbb, visszatérő pillanata volt ez²⁴, a misztériumba való betekintés zabolátlan és publikus orgiája; ezt

a pillanatot ábrázolja Andreas Vesalius 1534-es anatómiai tankönyvének címlapja, amelynek a nyüzsgő nézőkkel, munkájukat végző boncmesterekkel, gesztikuláló orvosokkal, a boncasztal alatt verekedő mellékalakokkal benépesített mikrovilágában a női nemi szerv a geometriai középpont; nem pusztán a metszeté, de a teátrum kozmológiai vonatkozását tekintve az egész univerzumé is. Vesalius tankönyve szerepel Rembrandt festményén, a *Tulp doktor anatómiáján* is, amely a *Kár, hogy kurva* megírásának éveiben született; a címlap pedig egy évszázaddal korábban, akkor, amikor Kopernikusz első kéziratai – Európa közvéleménye az új felfedezésektől volt hangos, s a metszet mintha ebben a vitában foglalna állást: kétségbeesett tiltakozással helyezi vissza az embert (egész pontosan a női nemi szervet) az univerzum közepére.

Webstert az optikai szerkezetek és a tükrök megszállottjának tartották, a kortársak szerint a kor mérnöki felfedezései gyakorolták rá a legnagyobb hatást. Ha az igaz, úgy Ford rögeszméje az anatómia lehetett. Darabjainak leggyakoribb képei a vérhez és a szívhez kapcsolódnak. A *Kár, hogy kurvát* át- meg átjárják a vérhez tapadó metaforák: a vér „bagzó dühöngése”, az asszonyi vér, amelyben „ott az ördög”, s bárcsak „uralkodni lehetne” fölötte; a forrásnak indult, majd „korallként megfagyó” vér, Annabella vérbősége, és szerelme, amely nem okozhatja „egyetlen csepp vér kiontását sem”, de lakozzon „minden cseppjében, mely házasságtörő ereiben folyik, egy-egy külön élet”, Soranzo akkor is minddel végezne. Giovanni ugyanakkor e vér „minden cseppjéért zálogba tenné szívét”, s olyannak látja e „szép ereket”, mint amelyekben „édesen rohan az élet”; Giovanni, amint „vértől gőzölögve” érkezik a lakomára, „vértől, mely a halált legyőzte”; a húga és apja „vérétől bearanyozott” Giovanni, aki halálában rácsodálkozik, „vére milyen gyorsan elfut”; a „véres könnyek”, amelyeket a Páter szerint Giovanninak sírnia kellene, s amelyekkel Annabella megírja levelét, úgy, hogy soraiban Giovanni felismeri húga vérét; Soranzo vére, mely Hippolita átka szerint „bosszúban forrjon el”, s így is történik, mert később „egész vére bosszúért lobog”, olyan „láng égeti, amit csak vér olthat el”; a „vérbe merülő lagzi”, a haldokló Bergetto rácsodálkozása „elől is meg hátul is” csorgó vérére – és legelsősorban „a vér köteléke”, amely „a szeretetben is erősebb köteléket kíván”, s a Giovanni szemében szinte közös testben, az erek közös hálózatában fonja össze a két testet, hűgát és övét: „*egy test, egy hús, egy szív*”.

A vér köteléke egyben családi kötelék is: a darab egyik elfogadott olvasata szerint az incesztus a különböző társadalmi rétegek keveredését meggátló, önvédelmi aktus, amelyre a kor arisztokrata dinasztiáiban számos példa kínálkozott (többek között épp a részben Habsburgok által uralt Pármában); ezek az olvasatok a Jakab-kori udvar belterjes családi és politikai viszonyainak kritikáját olvassák ki Ford szövegéből.²⁵ E szándéknak azonban ellentmond a vér és szív közös szimbólumrendszerben való összekapcsolása: a kettő együtt válik a darab meghatározó metaforájává.

Giovanni ugyanazzal a gesztussal „mutatja fel csupaszon a szívét” a Páternek, hogy szerelmét igazolja, mint amellyel Annabellának kínálja fel törét és mellét („hasítsd szét, egy szívet találsz ott, beleírva, hogy minden szavam igaz”). Soranzo is a szívéből kiolvasható igazsággal fenyegeti Annabellát: „Kihásítom a szívedet, ott megtalálom” (a szeretőd nevét). Giovanni vallomására Annabella „fogoly szíve” rég eldöntötte már a választ; szerelmével bátyja „nyert egy szívet”, s ő Giovanniét, de csak akkor szégyenkezne, ha „más lett volna a győztes, mint szíve boldogsága”, s később emlékezteti e közös esküre („nálad a szívem, jól vigyázz rá”). Giovanni „szíve éjjel nappal könnyekkel adózott a szép Annabella szerelmének”, Soranzo szerint senki „szíve nem érzett még olyan mélabút”, mint az övé, egy hűtlen arcba helyezte „szíve kincsét”, „szívében bálványozta” Annabellát, és más kérőivel ellentétben nem az arcát szerette, hanem „szívét és erényeit”, majd a megbocsátás gesztusával „szívére vonja” a

hűtlen asszonyt. Giovanni számtalanszor korholja a „gyenge szívű szégyent”, „szívére célzott páncélos mennykőtől se félne”, a gyilkosság után férfibátorságra szólítja fel tulajdon szívét („Ágaskodj föl, szívem”, e fallikus parancsot nemsokára valóra is váltja), ahogyan Soranzo „szíve is eltökélt” bosszúja beteljesítése előtt. Hippolita azzal átkozza meg az áruló Soranzót (akinek könyörgése „acélszívet is meglágyított volna”), hogy „nászágya legyen szíve kópada”. Richardetto azzal veszi rá Grimaldit a gyilkosságra, hogy Annabella „szíve Soranzóé”. Donado szerint Bergetto „úgy sóhajtozik, mintha melle börtöne volna szívének”, Putana viszont azzal nyugtatja őt, hogy minden este úrnője „szívébe ajánlja” Bergettót. A Páter „a megbánás új művét” látja Annabella szívében, Giovannira pedig azt a penitenciát rója ki, hogy ki kell sírnia a szívét. „Kettétörted apád vén szívét”, szembesíti a Bíboros Giovannit apja meggyilkolásával, morális tartalmat kölcsönözve az infarktusnak. (Ezt a gondolatot járja körül Ford egy korábbi darabjában, *A megtört szívben*, amelynek belső mitológiája a *Kár, hogy kurva* felvetéseit előlegezi meg, és hasonlóképpen egy lakoma során meghasadó szívvel ér véget; *A szerelem önfeláldozásának hősei* pedig arra szólítják föl egymást, hogy ha bármelyikük meghalna, a másik vágja ki a szívét, s véres betűkkel beleírva ott találja majd szerelme nevét.)²⁶ E képzettársítások legtöbbször a szívet az érzelemlátvány gócpontjának látja, annak a szervnek, amelyből az igazság közvetlenül kiolvasható, vagy szerelmi zálognak, amely Donado ékszereihez vagy Annabella gyűrűjéhez hasonlóan csereberélhető.

A korban, vagy inkább a két korszak találkozásában mélyen benne rejlő kettősség (hogy egy adott szerv valamely érzelem közmegegyezéses szimbóluma, ezáltal kulcs a lélekhez, ugyanakkor pusztán orgánum is, egy darab hús vagy izom, amelynek semmi köze a személyiséghez), leginkább Giovanniban ölt testet, az ő tébolyában csúcspontot ér el, s e két sík összemosására tett kísérlete (Lisa Hopkins megfogalmazásában „jel és jelentett azonosítása”, Mark Houlihan szerint „lényeg és közvetítő, szó szerinti és metaforikus összekapcsolása”)²⁷ torkollik végül katasztrófába: egy olyan aktusba, amely egyszerre kifinomult filozófiai vagy esztétikai tett, és merő transzcendálás a halott húsban. Giovanni az, aki úgy definiálja magát, mint Annabella „szívének királya”, ám mégsem érzi magát eléggé birtokában, ki kell vennie húga testéből ezt a szívet. Ő az, aki a lehető legprózaibban értelmezi a közös esküt, szívük egymásnak ajándékozását. (S ezt az esküt idézi fel Annabella, amikor „teljes szívével” bocsát meg Giovanninak, aki a következő pillanatban magához is veszi a megbocsátás zálogát.) Ő az, akinek világképében „ha két ilyen szív egyesül, az a dicsőség” – e képzet egyszerre igazolja összetartozásukat, mintha e két szív természetétől fogva is egynek lett volna teremtve (s éppen különválasztásuk lenne természetellenes állapot), és tulajdonít nekik (a többi emberével szemben) felsőbbrendű érzelmeket. Az összefonódott szervek képe abban a gondolatában teljesebbé válik, amely szerint Annabella tórhegyre tűzött szíve „az ő szívének sírja” volt, mintha húga szíve magában foglalta volna az övét, s neki végső tetteivel ki kellett volna szabadítania onnan. (E véres bankett során használt szimbólumai egyébként is halmozzák a bizarr képzettársításokat: Giovanni szerint az asztaltársaság „nyugtalan szíve” még e „könnyed látványtól” is megdermed – Annabella tórhegyen hordozott szívének látványától –, még inkább szörnyülködne hát, ha látta volna magát az aktust.)

A szívhez kapcsolódó képzeteket közmegegyezés szerint tekintő szereplőkkel, illetve a tragikusan explicit módon értelmező Giovannival szemben Annabella kétszer is már-már orvosi racionalitással zárja rövidre a túlradó vallomásokat: „Ha látná a szívemet, megesküdne...”, kezdi Soranzo – „...Hogy ön halott”, fejezi be a megkezdett mondatot, majd ugyanebben a jelenetben gyógyszerért küldetne, amikor Soranzo beteg szívére hivatkozik. E két józan és romantikátlan, epés ríposzt megerősíti, hogy Annabella a darab leginkább valósághoz tapadó szereplője; kimondásukkal

egyszeriben megfosztja a szívet az egész darabban hozzátapadó, gazdag metaforakincstől, a cselekményt behálózó szimbólumrendszer ellenpontjaként, és előrevetíti vele saját végzetét, azt, hogy e túlrajzolt szimbólumrendszer áldozatává fog válni. Ebben a pillanatban a szív azzá változik, ami valójában: pusztá húsdarabbá. Nincs jelentése, csak Giovanni fejében; nem véletlen, hogy a bankettezők többszöri felszólításra és kimerítő magyarázat után sem tudják Annabellához kapcsolni.

Ez viszont újabb képiséget teremt. Amikor e törhegyre tűzött húsdarabbal Giovanni bevonul Soranzo bankettjére, siet hangsúlyozni, hogy hússal megrakott asztalhoz érkezett: „Uraim, ingyenclakomára jöttek, / De lakmározni jöttem én is, / Dúsabb éléskamrát túrtam föl, / Mintha ércet, aranyat bányásztam / Volna elő.” Annabella szívének azonosítása az ingyencfogásokkal felidézi a *Titus Andronicus* végét, Tamora halott fiainak feltalálását, étvágy és testiség összekapcsolása ugyanakkor visszautal Giovanni rosszindulatú megjegyzésére: „Túl sok hús – az a baj”, célzott a Soranzo hálósobáját túl gyakran látogató Annabellára, ahogy korábban Putana is úgy vélte, a gazdag nőnek „nem kell húshiányban szenvednie”.

A szív ugyanakkor nem csupán az a titokzatos testrész, ahol a vágy és a szenvedély fészkel, továbbá a szexuális birtoklás csereszabatos tárgya („Soranzo, nézd ezt a szívet, / A feleségedé volt. Elcserélem a tiédre”), hanem vallásos erekye is, amelynek kegytárggyá avatásával Giovanni csúfot űz a katolikus szertartásrendből. Ateizmusának finoman kitett deklarációjában is e gúny tükröződik: „Mindenre esküszöm, amit szentnek mondtok, ezek a kezek tépték ki a szívet.” A felnyársalt szív (a törben, amellyel előzőleg felhasította Annabella méhét, nem nehéz felismerni a fallikus szimbólumot) pedig mindkét olvasatot egybeforrasztja, a szexuálisat és a vallásosat, egyetlen szimbólumba sűrítve birtoklás, szenvedély, hit és anatómia összefonódó képzeteit.

[Teológiai olvasat]

Az 1533 és 1558 közötti huszonöt év során Anglia államvallása háromszor fordult meg: először katolikusról anglikánra, majd anglikánról katolikusra, végül arról ismét anglikánra. A lakosokat mindhárom alkalommal rendelet kötelezte a hitehagyás államilag előírt rítusára. Mindeközben megváltozott a hívők imádsághoz, szertartásrendhez, gyónáshoz, túlvilághoz való viszonya. A rákövetkező évtizedekben minden fontosabb nyilvános esemény az államvallás reprezentatív aktusává vált, a rejtett katolikusokat letartóztatás fenyegette, s a kételkedő lélek számára nyújtott egyházi válaszok – különösen e csillagászati és anatómiai felfedezésektől terhelt korban – mind a morális, mind a transzcendens kérdéseket tekintve legalábbis bizonytalanságra adhattak okot.²⁸ Ugyanakkor, mintha csak e bizonytalanságot lovagolták volna meg, a közvélemény hangos volt az egyre nagyobb hatalomhoz jutó puritánok népszerűtlen és életidegen erkölcsprédikációitól.

Ford egyházi hovatarozása ugyanúgy kétséges (noha katolicizmusáról híres kollégiumba járt, s a *Kár, hogy kurvát* a kor egyik állítólagos rejtett katolikusának ajánlotta)²⁹, mint a darab vallási olvasata. Ez utóbbi természetesen megfelel az állami kánonnak, amennyiben katolikus szertartásokból űz gúnyt, és számtalan módon ábrázolja a római egyház korrupcióját; a színház azonban a reneszánsz Angliában épp olyan jelen idejű volt, mint minden virágzó színházi kultúrában, egy itáliai város polgárságát és vezető rétegét tehát a néző (aki egyébként is hozzászólt a politikai áthallásokhoz a színpadon) ugyanolyan könnyedén azonosíthatta saját világával, mint

ma. A darabot behálózó hitviták és vallási metaforák pedig még inkább valószínűsítik: a katolikus Párma annak ellenére sem több pusztá díszletnél, hogy az angol színpad számára Itália a korrupció, a szexuális erkölcstelenség és a bosszú sztereotipizált helyszíne.³⁰ Sokan olvassák a darabot e hitvitában való rejtett állásfoglalásként: szerintük Ford arra figyelmeztet, mi történik, ha a mindent betű szerint értelmező protestáns gyakorlatot katolikus metaforákra alkalmazzák; Giovannit éppen úgy vezeti félre önkényes nyelvhasználata, éppen úgy téved el szent és profán között, ahogyan az anglikán egyház próbál hasztalanul „személyre szabott” értékrendet létrehozni a katolikus ikonográfia romjaiból.³¹

A *Kár, hogy kurvának* három szereplője kapcsolható közvetlenül a valláshoz: a deklaráltan ateista Giovannin kívül tanítómestere és gyóntatója, Bonaventura Páter, továbbá az egyházi hatalom birtokosa, a pápai nunciusként szolgáló Bíboros – a darab egyetlen név nélküli, pusztán címével jelzett szereplője. Ők ketten állnak a szereplőlista élén. A körjük rajzolt világ gátlástalansága ugyanakkor az egész közegnek tökéletes erkölcsi és vallási nihilt kölcsönöz.

Bonaventura neve minden valószínűség szerint a 13. századi franciskánus szerzetesre utal, akinek bölcséleti rendszere a filozófia és a teológia összebékítésére tesz kísérletet; az ismeretelmélet alapvető kérdéseit firtatva a tudománnyal szemben az intuíciót, az intellektussal szemben a megvilágosodásból fakadó hitet részesíti előnyben. A Szent Bonaventurára történő utalások kétségkívül megalapozottak egy olyan szereplő esetében, akinek tanítványával folytatott polémiái akarat és hit, a megszerezhető tudás határai, a pusztán logikai érvelés félrevezető volta körül forognak, ugyanakkor sajátos idézőjelbe kerülnek attól, hogy ez a szereplő rendre alulmarad e polémiákban, javaslatai gyakran a keresztény alapvetésekkel is ellenkeznek (Giovanninak azt tanácsolja, hogy nézzen más szeretők után, netán járjon el kurvázni, az mégis „kisebbik bűn”, Annabellának pedig azt, hogy terhessége eltitkolásával és egy felszarvazott férjjel kerülje el a botrányt), ráadásul a katasztrófa közeledtével (előképéhez, Lőrinc baráthoz hasonlóan) a megfutamodást választja.

Giovannihoz fűződő viszonya két síkon zajlik: egyrészt egy Istenről és túlvilágról folytatott, permanens vita, másrészt gyónásnak álcázott provokációk és vallomások sorozata. E vitákban szándékos, de legjobb esetben is pedagógiából fakadó süketségről tesz tanúbizonyságot; a helyzetet éppen az bonyolítja, hogy a fiú gyóntatója is (már amennyire egy ateista esetében ez egyáltalán lehetséges), tehát egyrészt hivatalból köteles a hallottakat titokban tartani, másrészt nyilván nem e viták elmélyítése és filozófiai síkra terelése a gyóntatói szerep beteljesítésének legjobb módja.

Ugyanakkor már az első jelenetben alapvető információt tudunk meg róluk: Bonaventura otthagya (minden valószínűség szerint megbecsült és jól fizető) állását a bolognai egyetemen, hogy Giovannival tarthasson Pármába. Minden magyarázat, amely e döntés hátterét firtatná, a spekuláció körébe tartozik (egy gazdag kereskedősarj mentorának lenni még jobban fizető állás; Giovanni tehetsége annyira lenyűgözte, hogy nem tudott lemondani e ritka intellektus társaságáról; megérezte Giovanniban a veszélyt, és a féltés vette rá, hogy a közelében maradjon; sőt, végső soron akár szerelmes is lehet a fiúba). Annyi mindenesetre bizonyos, hogy erős szellemi kötelék fűzi őket össze, mindketten a teológia és a humanista filozófia szakavatott értői, s kettejük története egyben annak az íve is, ahogyan e mester-tanítvány viszony végérvényesen felborul. Ennek az átrendeződésnek egyik emblémája lehetne, hogy Giovanni, akit apja kétszer is könyvmolynak nevez (olyannyira, hogy egészségét félti az örökös olvasástól), egyszer csak a Páttert bélyegzi annak: „Könyvmolyok álmodjanak más világot, / Az én világom s boldogságom itt van”. A megállapítás kétségtelenül gyóntatójára és annak túlvilággal kapcsolatos

fenyegetéseire utal; Bonaventura ugyanennek a folyamatnak ad hangot, amikor azzal vádolja Giovannit, otthagya „a tudás iskoláit”, hogy „gyönyörrel és halállal” érintkezzen. Bologna mindemellett, számos elemző szerint, ironikus választás Ford részéről, miután éppen anatómiai fakultásáról volt híres³²: míg Hamlet egyeteme, a wittenbergai, Luther kiszögezett tézisei révén emblematikus, addig Giovanni, e hasonlóképpen egyetemről hazatérő és családi viszonyaiban terhelt ifjú, mintha éppen a mézszárláshoz végzett volna előtanulmányokat. Bolognában mindenesetre találkozhatott „az új tudomány” eredményeivel, tanítómestere pedig, a szellem és a hit embere, éppen a nagyon is *testi* megközelítés fellegvárába tér vissza a darab végén.

Ugyanakkor a *könyv*, s még inkább a könyvekkel zsúfolt dolgozószoba (amit Ford más szereplők szövegén keresztül jelöl ki Giovanni közegéül) Marlowe óta a Pokol előszobáját is jelenti a reneszánsz színpadon. A darabot indító dialógus egyértelműen idézi föl a nézőben Marlowe (a korszak leghírhedtebb, egyszerre rajongással és szörnyülködéssel övezett ateistája) *Faustus*-át, aki ráadásul egy alkalommal arra szólítja fel Mephistophelest, hogy franciskánus barát alakjában jelenjen meg neki. A Bonaventurához kötődő képzetek, Marlowe darabjának képi és majdhogynem szövegszerű felidézése, a könyv egyszerre áldásként és átokként történő ábrázolása félreérthetetlenül közvetíti a kor egyik alapvető gondolatát: azt, hogy a tudás határainak intellektuális alapú feszegetése egyenlő a kárhozattal. Ford egy korai írásában (az 1620-as keltezésű *Élet fonalában*) már hangot adott ennek a vélekedésnek: „Ne bízzék az ember túlságosan saját érdemében; épp a legjobbak azok, akik tévedni fognak. Ne támaszkodják az ember túlságosan saját ítéletére; épp a legbölcsebbek azok, akik rászedik magukat.”³³ A Páter a darab első nyolc sorában szárazon és tárgyyszerűen mondja ki ugyanezt az ítéletet: „A finom bölcsélet megtűri tán a szofizmusokat, / Csakhogy az Ég nem viccel: / Ha az elme túl sokra tartja önmagát, / Tételekkel bizonyítja, hogy nincs Isten, / A legjobb úton van a pokol felé. / Az ateizmus veszélyes játék.” Giovannit e megszállott tudásvágy és a képességeibe vetett mániákus hit csakugyan a pokol legmélyebb bugyraiba sodorja, még ha nem is hisz ebben a pokolban; a darab záró pillanataiban nemcsak az intellektus erejével, de a kor anatómiai ismereteivel megszerezhető tudást is tragikusan félreérti. A „tudás”, az „ismeret” (*know*) Ford és a darab újabb, rögeszmésen vissza-visszatérő szava.

Giovanni és a Páter vitáinak egyik ütközőpontja éppen ez a pokol, amelynek létét a fiú kezdettől fogva cáfolja („Istenség, menny, pokol nem létezik”), Bonaventura szerint viszont már a darab kezdetén „a legjobb úton tart felé”, utána pedig már „annyira a Pokolé” lett, hogy „imái sem bírják onnan visszahívni”. Röviddel a végkifejlet előtt Giovanni önelégülten állapítja meg, hogy a pokol, amit gyóntatója ígért „semmi más, csak babonás, rabszolga félelem”, s a lelke „készen áll”, fenyegetse „kétségbeesés vagy ezer pokol”. A Páter ugyanakkor beteges részletességgel ecseteli a túlvilági kínokat, ugyanolyan aprólékosan, ahogyan Giovanni számolt be neki Annabella testének minden porcikájáról. Csakhogy e kiselőadás („szent lecke”, ahogy a Páter nevezi) nem Giovanninak szól, az ő hideg logikájával mintha nem tudna kellően megalapozott érveket szembeszegezni, hanem az elgyötört, mindennemű megfélemlítésre fogékony, és egyébként is hívó Annabellának.

Míg Giovanninak határozott elképzelései vannak arról, az emberi gyávaság mely célból „találta ki” a poklot, addig Annabellát részben éppen a pokoltól való félelme veszi rá a házasságra. Döntése szempontjából nem mellékes, hogy a kapcsolat beteljesülésének alapja egy hazugság: Giovanni úgy interpretálta a Páter szavait Annabellának („Már hogyan szerethetnél, fiam”), mintha az egyház adta volna áldását szerelmükre, s a következő pillanatban Annabella, mintha e bajosan komolyan vehető állítás fújta volna el az utolsó akadályt boldogságuk útjából, megadja magát a vágyának (ahogy korábban Soranzo is hazudott Hippolitának, hogy megszerezze, és

Vasquez is hazudik Putanának, hogy kieszede belőle az igazságot). Kérdés, hogy a Páter dantei gyötrelmeket felidéző Pokol-látomásának Annabellára gyakorolt hatásában közrejátszik-e, hogy éppen annak a személynek a szájából hallja, aki Giovanni gyóntatójaként korábban *állítólag* nem támasztott kifogást szerelmükkel szemben.

A Páter Annabella előtt valami okból nem mondja ki a „pokol” szót; úgy nevezi, „egy hely”, de láthatóan örömet leli kíméletlen, pedánsan és célirányosan felvázolt víziójában (amely bővelkedik az Annabellára semmiféle módon nem vonatkoztatható részletekben, mint például az uzsora vagy a falánkság bűnébe eső lelkekre váró kínok). Perverz aprólékossága részint kegyetlen, részint Giovanniéhoz hasonlóan rögeszmés természetre utal. Ford e monológgal felidézi a nézőben a *Hamlet* Szellemének gyötrelmeit – azzal a szándékkal különbséggel, hogy míg a Szellem szavainak a megtapasztalt kínok empirikus tudást kölcsönöznek, addig a Páter látomása semmi egyéből nem fakad, mint a témát ecsetelő népszerű traktátusokból³⁴ és tulajdon mániákus képzeteiből. Hitelét még inkább kérdéssé teszi, hogy ugyanezt a kíméletlen retorikát, belső támaszték híján, képtelen volt Giovannival szemben is érvényesíteni, s még inkább az, hogy a darab szereplői Isten közreműködése nélkül is (vagy nyilvánvaló hiányában) megtapasztalják a földi poklot: mint Soranzo, aki „bárhová is megy, a Poklot hordozza maga körül”, a felboncolt Annabella, a „Pokol tüzén égő” Hippolita, akit belülről mar szét a mérgezett ital, vagy a megvakított és élve elégetett Putana. A darab e tekintetben mintha Giovanninak adna igazat: a Poklot mi magunk teremtjük. Amalfi hercegnője azokkal a megkínzott lelkekkel azonosítja tulajdon helyzetét, akik a Pokolban élve nem tudnak meghalni. Vagy, ahogy Marlowe Mephistophelése fogalmaz, amikor Faustus azt kérdezi tőle, miért nincs a Pokolban: „Ez itt a Pokol, és éppen ott vagyok.” S a darab végén, amikor Faustust elragadják az ördögök, az egyik szövegvariáns szerint nem kíséri szcenikai változás az aktust, mindössze az Öregember nevű szereplő jegyzi meg csendesen: „Ez hát a Pokol.”³⁵ Ez – amit az elkínzott elme szül magának.

A vita sajátos lezárásaként a két testvér (az egyikük hívő, a másik istentagadó) bizarr teológiai párbeszédet folytat a halál kapujában: Giovanni a gyilkosság előtt még egyszer, utoljára nekirugaszkozik a transzcendensnek, leszögezve, hogy bár a tanítások szerint „a földgolyó egy perc alatt elhamvad”, „kissé furcsa lenne a tengert lángban látni”, s csak ha ezt elfogadná, hihetné azt is, „hogy pokol van és menny”. Nem sokkal később azonban világossá válik, a kérdés abban a vonatkozásban érdeklő, láthatják-e majd egymást a másvilágon, „csókolózhatnak, nevethetnek-e, és megtehetik-e, amit itt csináltak”. Giovanni nemcsak tulajdon racionalitása vagy az egyházi környezet hiteltelensége miatt nem hisz a túlvilágban, hanem azért sem, mert nem tud és nem akar elképzelni más mennyországot Annabella ölen („Mennyországért sem adnám ezt a percet”; „Az örömnél élni, az az Éden”) és a kettejük által kreált Paradicsomon kívül. Másfelől a hit belső biztonság kérdése is (ezért hisz Annabella), s Giovannit a személyisége mélyén rejlő bizonytalanság és labilitás számúzi a kételkedés birodalmába. Utolsó szavainak azonban („Bárhová is menjek, csak egy a vágyam: / Hogy Annabellám arcát újra lássam”), amint erre Gilles D. Monsarrat felhívja a figyelmet, elképzelhető egy keserűen vallásos olvasata is: nem a túlvilágon való újbóli találkozásban reménykedik, hanem abban, hogy a Pokolból, ahol bűnhődni fog, láthatja majd Annabella arcát a Mennyországban.³⁶ Ez viszont annak beismerését rejti magában, hogy a vágyott egység helyett a két testvér sorsa az örökkévalóságig tartó elszigeteltség lesz.

Még egy keresztény toposz hálózza be a darabot, ha áttételesen is: a gyónás szimbólumrendszere. Giovanni Bonaventurának tett vallomásai formálisan

megfelelnek a gyónás követelményeinek (lelke „minden terhét” a Páter elé tárja, a gondolatban elkövetett bűnöket is, nem marad „kimondatlan szava arról, amit valaha gondolt, tudott vagy mert”) – talán éppen ezért próbál gyóntatója több ízben is gátat vetni a szóáradatnak („Nem tűnök több vitát”, „Nem hallgatlak tovább”). De Giovanni szavai az első pillanattól kezdve túlfeszítik a hívó és gyóntató, diák és tanítómester közt fennálló viszony kereteit, és olyan kérdéseket vonnak a gyónás hatáskörébe, amelyekkel szemben a Páter nem képes teológiai érveket felsorakoztatni, így a továbbiakban is leginkább Isten felsőbbrendű hatalmának és az ember kicsinységének hangoztatására szorítkozik („Tudd meg, ki vagy: féreg, senki, nulla!”) E darabkezdés kétszeresen is állást foglal a kor teológiai diskurzusában: egyfelől a gyónás aktusa a katolikus szertartásrend leginkább vitatott gyakorlatának számított a reformáció utáni Angliában³⁷ (de még a korabeli katolikus írások is ellentmondásos viszonyról tanúskodnak)³⁸, másrészt épp a darab bemutatása előtt négy évvel nyomtatták ki Arthur Lake püspök prédikációit, amelyek az Isten parancsolataival való szembeszegülés „legelső fokának” bélyegzik a vérfertőzést.³⁹ Thomas Beard teológus, harmincöt évvel Ford előtt azt írta, a vérfertőzés „förtelmes és gyűlöletes bűn, ellenkezik Isten és ember és természet törvényeivel, irtózik tőle az Ég”, és „nem csupán Isten, de a természet szavát követő polgári törvénykezés előtt is tilalmas”.⁴⁰ Az akarat és önmegtartóztatás, egyén és mindenség, természet és Szentírás közt feszülő ellentétek felvillantása nem kevesebbet jelent, mint hogy (Gillian Woods szavaival) Ford már első jelenettől kezdve „az egyén más emberi lényekhez, Istenhez és az univerzumhoz való viszonyát veszi górcső alá”; Giovanni és a Páter dialógusában „az Istenben való engedelmes hit találkozik a szkeptikus empirizmussal”.⁴¹

Ford huszonhét éves korában terjedelmes költeményt szentelt a témának, *Krisztus véres verítéke* címmel; ennek záró passzusa hosszasan taglalja a gyónás során lezajló folyamatokat a vétkes és Isten között.⁴² Bűnbánat és vezeklés képzete visszatér Annabella és a Páter jeleneteiben is, és végső soron Giovanni részletekbe menő vallomása az elhált szenvedélyről sem egyéb, mint a gyónás – szándékolt vagy véletlen – paródiája (s még inkább annak eklatáns példája, amikor a bűn felidézésének rejtett célja nem más, mint hogy a vétkes újból átélje azt, mint ahogy a bűnös gondolat meggyónása is az első lépés volt afelé, hogy megtegye). A vezeklés pedig dramaturgiai vezérlő elvvé válik; Woods értelmezésében ha Giovanni sikerrel tanúsít bűnbánatot, nem kerül sor a vérfertőzésre, s ha Annabelláé megghiúsul, bátyja nem kényszerül bosszút állni rajta.⁴³ (Arra is felhívja a figyelmet, hogy egy tragédiában elmondott *monológ* voltaképp ugyanezeket a formákat teljesíti be, és hasonló kérdéseket vet föl: képes-e az ember saját lelke mélyére látni, milyen mértékben felelős a tetteiért, s vajon szembeszegülhet-e saját végzetével.)⁴⁴

A megkísérelt, sikertelen vagy (Soranzo esetében) hazug bűnbánat alternatívája a bosszú: a dráma zárt világában a megbocsátást a fő- és a mellékcselekményeket tekintve is az utóbbi váltja fel. A bűnbocsánat szentségét értelmező magyarázatok ugyanakkor világossá teszik, hogy legfőbb célja „Isten jogos és elkerülhetlen bosszújának” kivédése⁴⁵ – amint erre Giovanni ironikusan fel is hívja gyóntatója figyelmét a jelenet utolsó mondatában. Woods szerint, ha Isten az igazi bosszúálló, Giovanni bűnbánatra vonatkozó megjegyzése („Tán elkerülöm Isten bosszúját, ha megteszem”) előrevetíti a végkifejletet, és felteszi a darab egészét behálózó kérdést, „vajon Isten szerzőként van jelen e tragikus univerzumban, színészként, vagy egyenesen a távollétével tüntet”⁴⁶. Giovanni önérvényesítésének egyik kiindulópontja éppen az, hogy elutasítja e hazug (mert gyávaságból fakadó) aktust, és minden értelemben magát helyezi a legfőbb hatalom helyébe: új értékrendet hoz létre, és mind Annabella, mind Soranzo megölésének pillanatában Isten ószövetségi mondatával („A bosszú az enyém”) nyilvánítja ki magasabbrendűségét.

Giovanni gyónása, ha formailag nem is hagy kívánnivalót maga után, a legkevésbé sem követi a teológusok útmutatásait, amelyek szerint a gyónás „legyen világos és egyszerű, kerülje az ömlengést és a nagy szavakat, ne keressen mentséget vagy kibúvót, és ne próbálja kisebbiteni a bűnt”⁴⁷ (Lőrinc barát arra szólítja fel Romeót, hogy ne „rébuszokban” vallja meg vétkeit). A valódi megbánás érezhetően hiányzik belőle, inkább vitapartneret és ellenfelet keres a Páterben, de legjobb esetben is csak úgy tesz, mint aki szeretné, hogy meggyőzzék. Az első jelenet egyben annak a pillanata is, hogy nevet ad a szenvedélynek, így a következő, elkerülhetetlen lépés csak az lehet, hogy valóra váltja. Bonaventura a megátalkodott bűnösrel szemben alkalmazott katolikus gyakorlat szerint jár el (jámbor, aszkéta cselekedetekre, a test gyötrésére, önvizsgálatra szólítja fel), mindemellett időt próbál nyerni, ha minimálisat is, hiszen Giovanni várhatóan úgy veti alá magát a rá kirótt penzumnak, mint aki előre borítékolja a kudarcot.

Hasonlóan pragmatikus megoldással áll elő Annabella gyónása után, amelyet Giovanniéhoz hasonlóan nem hallunk – utóbbi a darab kezdő sorai előtt hangzott el, az előbbit a gyóntató fülébe suttogják, ez utóbbi esetben viszont a némajátékra és a díszletre vonatkozó instrukciók világossá teszik, hogy a szerző nagy jelentőséget tulajdonít az aktus emblemikus és minden néző számára felismerhető voltának (annak ellenére, hogy nem világos, a jelenet Annabella hálótermében vagy a Páter dolgozószobájában játszódik-e; mindkét lehetőség más-más megvilágításba helyezi a rá következő eljegyzést). Bonaventura gyakorlatias javaslata („Először becsületedet mentve / Férjhez mégy Soranzo úrhoz, / Aztán lelked üdvösségéért / Ezt az életet abbahagyod”) inkább irányul a botrány elkerülésére, mintsem arra, hogy valódi teológiai választ kínáljon. (Ford ugyanakkor megtartóztatja magát a gyónás szertartásának teljes hiteltelenítésétől, amelyre a korszak antikatólikus színházi gyakorlatában számos példa kínálkozott, az aktust voyeurként élvező gyóntatóktól kezdve a helyzettel szexuálisan visszaélő papokig.)⁴⁸

Sajátos megvilágításba helyezi e gyónást, hogy a kilátástalan helyzetéből menekülni próbáló Annabella nem a bűnbánat, hanem a lázadás gesztusait képviseli Soranzóval szemben; örömmel fogadná kezéből a halált, de bocsánatkérése aligha vehető komolyan a brutális verés után, s azt követően, hogy gúnyt űzött jogos féltékenységből, diadalmas hallgatásában pedig egyenesen Szűz Máriával azonosította magát. Gyermekeinek nemzője, „e nemes lény” olyan „dicső” és „angyali”, hogy kilétével csak térden állva lehet szembesülni, s a fiú (mert hogy fiú lesz, azt mintha égi hang súgta volna meg neki) születését még a felszarvazott férjnek is hallelujázva illene fogadnia. A nézők szeme láttára lezajlott vérfertőzés párhuzamba állítása a szeplőtlen fogantatással Ford és Annabella részéről is sokrétű gesztus: a természetfeletti eredetű gyermek és a dühöngő férj felidézi a közönség számára ismerős misztériumjátékok vonatkozó jelenetét, a féltékeny József és a terhes Mária veszekedését,⁴⁹ illetve egyszerre mutatja Annabellát lázadónak és áldozatnak, s teszi idézőjelbe és húzza alá a megbánás aktusát. (Tovább mélyíti a párhuzamot Soranzo válasza a „térden álló királyok” és „földre szállt angyalok” képének felidézésével, illetve az, hogy Giovanni később a „gyümölcsöshöz” jelzővel provokatívan Szűz Mária méhével azonosítja hűga felhasított ölet.)

A meg hasonlítás valódi pillanata az önkéntelenül gyónásba forduló vallomás (Annabella első és egyben utolsó monológja) az ötödik felvonás kezdetén. Lelkiismerete „fölkel bűnben formált gyönyöre ellen”, s noha nem látja az erkélye alatt megjelenő Páttert, önvizsgálatát épp ebben a szerzői instrukció által jelzett pillanatban fordítja bűnbánatra („Meggyónok hát”). A pillanat egyszerre valóságos és szurreális, a korábbi, térben konvencionális helyzethez képest (Annabella térdel, és a Páter fülébe suttog) majdhogynem stilizált, mintha Annabella magányát és elgyötört

lelkét tükrözné – a vétkes a gyóntató fölötti erkélyen áll; egymás számára mindketten láthatatlanok, s noha a gyónás szándékolatlan, éppen ez teremt hozzá templomi körülményeket. (Lisa Hopkins mutat rá arra, hogy az erkély nemcsak Annabella két jelenetében, de a reneszánsz színpad konvenciói szerint is megszgye „az intim belső és a nyilvános külső világ között” – az a hely, ahol a tragikus hősnő konfrontálódik a belső késztetésekkel és a külső elvárásokkal⁵⁰, ahogyan Júlia is, vagy Middleton *Asszony asszonynak farkasa* című darabjának Biankája. Továbbá felhívja rá a figyelmet, hogy Annabella az erkélyről látja „égi teremtménynek” Giovannit, az angyali lény hozzá képest tehát letről, a színpadi Pokol irányából közelít felé, s a teológiai „fent és lent” hasonló fölcserélődése ismétlődik meg Putana obszcén megjegyzésében, amely szerint a „gyönyör édene” nem Annabella fölött, hanem alatta „vonult át” – a célzás egyértelműen a szexuális pozitúrára irányul.)

Annak ellenére, hogy a gyónás önkéntelen (a vétkes nem tudja, hogy kihallgatják), mégis ez tűnik a valódi fordulatnak Annabella „büntörténetében”: nem kényszerítő körülményekből fakad, hanem az elcsigázott tudat maga keresi a feloldást, s ezúttal a gyóntató áldásával zárul. Tovább erősíti a vallásos áthallásokat (és a csupán félig-meddig valóságos jelleget) a vérrel és könnyel írt levél, amely az elmúlt percekben kétszer is megerőszkolt Annabella állapotának erős, költői megfogalmazása – a vér és a víz ugyanakkor tovább építi a megerőszkolástól a Gethsemáni kert és a Golgota felé tartó párhuzamot, az áldozatiság képi érzetét.

Az áldozati szertartás többszörös értelmet nyer a szív és az embrió kivágásának barbár rítusában. Giovanni a korábbiakban többször „a végzet urának” aposztrofálja magát, a „sorsot markában tartó”, isteni lénynek, aki képes „megfordítani az örök idő mozgását”; a húga méhében rejlő „boldogtalan gyümölcs” tőle kapott „életet, bölcsőt, sírt”, s a gyilkosság előtti pillanatban megróná a természetet, amiért életet hazudik Annabella ereiben (ő már most halottnak látja hűgát, hiszen meg fogja ölni). Az Isten helyett végrehajtott bosszúban összekeveredik a vetélytárs Soranzón vett elégtétel és a „lázadó” Annabella megbüntetése, akinek pálfordulása egyként árulás, szóljon akár Istennek, akár a férjétől újonnan tanult, „éjszakai trükköknek” (ez utóbbi gesztussal mellesleg a Bátorost megelőzve kurvázza le Annabellát). Az első jelenet alapfeltevést („Tán elkerülöm Isten bosszúját, ha megteszem”) észrevétlenül felváltotta egy másik bosszú elkerülésének diadalmas feladata („Soranzo, előtted értem a célba, / Belepiskoltam terveidbe”). A kivágott szív (a már említett szexuális birtokba vételen túl) a gyónás, a leplezetlenül feltárt lélek perverz karikatúrájává válik („gyóntatónk a lélek sebészorvosa”, írják a korabeli traktátusok)⁵¹. A szerelem vallását abszolúttá emelő Isten-Giovanni valóban megállítja az idő mozgását, „éjszakává teszi a délutánt”, a nap fényét „kormosra feketíti” – az önmaga bátorításául szolgáló képzet később, a banketten már „diadalmas tettként” jelenik meg, amely „a Napot / Megvakította, délből éjszakává”. (A vízió talán szándékoltan idézi föl Webster Ferdinándját, aki vágyott húga elpusztítását hasonlóképpen szörnyű, az egész világot homályba burkoló „teljes napfogyatkozásként” éli át.) A győzedelmes gesztussal mutogatott vallási ikon egyszerre parafrázeálja a szentek legbizarrabb testrészeit díszes tokban körbehordozó relikvia-kultuszt, illetve (a szívet lakomára szánt ingyencfalatként feltüntetve) az eucharisztia szentségét: a halott testrészt az áldozatot halt mártír jelenvalóságával ruházza fel. A kardra felnyársalt szív, Giovanni képzettársításain keresztül, Krisztus Szent Szívének ikonjára emlékeztet (gyakorta ábrázolták Longinus lándzsájára tűzve), és logikus folytatása az előző jelenetben megkezdett fallikus jelképrendszernek.

A Giovanni által celebrált torz úrvacsorának még inkább bizarr jelleget kölcsönöz, hogy az egymást keresztező bosszúterveket (amelyek között valahol Istené is ott rejtőzik) végül éppen ő teljesíti be, nem Soranzo, erősen megkérdőjelezve a szereplők

által többször is hangoztatott „csodás” vagy „isteni” igazságszolgáltatás érvényességét. Vasquez Giovanni ledöfésére tett, hiábavaló kísérletei pedig tovább erősítik a korabeli néző abbéli meggyőződését, hogy a dráma egyik gonosztevőjét látta terveiben diadalmaskodni (nem pedig romantikus főhősét halálba hullani) – a reneszánsz dráma ismert gazembereinek szokása, hogy ellenállnak a késszúrásnak (vö. Claudius és Jago: „Védjétek, barátaim, csak seb ez”; „Vérzem, de élek!”)

Vasquez azonban szintén gazember, mint ahogy Soranzo is az. A világrend helyreállítása a darab leginkább emblemikus egyházi figurájára, a Bíborosra hárul.

A Bíborosról, mint személyiségről, vajmi kevés derül ki; érezhetően kioktató hangnemet üt meg a leleplezett gyilkos kiadatását jogosan követelő társasággal szemben, és saját életéért retteg a véres családi leszámolás közepén; mindkét jelenetéből kiviláglik, hogy szereti a pénzt, és sajátos humorral (vagy kegyetlenséggel) bízza egy megvakított öregasszony elégetését egy jámbor kereskedőre, akinek semmiféle hatósági jogköre nincsen, és egyébként is lojálisan helybenhagyta az ítéletét (hacsak nem bosszúból teszi, amiért korábban felverte őt az éjszaka közepén). Magas rangú egyházi személyiségként viszont igazán élesen megrajzolt portrét látunk: mindkét gonosztevőt futni hagyja (Grimaldit egyenesen vendégül látja a házában, mielőtt arisztokrata származására hivatkozva pápai kegyelemben részesítené, mindezt az áldozat nagybátyjának szeme láttára), a tevőlegesen ártatlan Putanát viszont kihallgatás nélkül ítéli máglyahalálra, végül pedig elkobozza a friss halottakon található összes ékszert és aranyat. S miután nem pusztán az egyházi hatalom legfőbb birtokosa Pármában, de pápai nagykövet is, figurája annál emblemikusabb jelzés az intézmény egészére nézve.

Morális állásfoglalása azonban nem merül ki ebben: ő mondja ki a darabot záró, határozottan lapos szentenciát vérfertőzés és gyilkolás „különös találkozásáról”, és övé a darab címével megegyező záró mondat. E kinyilatkoztatás kurvává bélyegez valakit, aki a darab egyetlen önazonos (és nem melleleg hívó) szereplője volt, aki a promiszkuitást aktívan vagy hallgatólagosan elfogadó, népes szereplőgárdával ellentétben mindvégig hű maradt választottjához, s aki a hálószobáját látogató két férfi és az általános vérfürdő ellenére is valahogy mocsoktalan tudott maradni. Ez egyben a férfitársadalom ítélete is a megszerezhetetlen és megtörhetetlen, saját akaratát érvényesíteni képes női személyiség felett. (Az sem mellékes, hogy az ítélet hallgat e bűnös viszony férfiszereplőjéről, aki ráadásul mészárosokat megszegényítő öldöklést vitt véghez; ahogy a gyilkosságot sem ítéli el, csupán megjegyzi, különös módon találkozott a vérfertőzéssel. A vád kizárólag Annabellára irányul, aki, a darab egyetlen szereplőjeként, megbánta bűneit.)

Ford nem elégszik meg azzal, hogy a záró szentenciát egy hiteltelen szereplő szájába adja; gondosan lerakott ellenpontként darabja egy másik szereplőjét egyenesen Kurvának nevezi el (Putanát), ráadásul nyilván tisztában van azzal, hogy miközben a vallás mond megfellebezhetetlen ítéletet egy istentelen darab lezárásaképpen, a közmegegyezés a reformáció kezdete óta eltelt másfél évszázadban éppen a *katolikus egyházat* nevezi a világ *babiloni kurvájának*.⁵²

A cím és a bíborosi szentencia legfontosabb megállapítása azonban nem ez. Miután variációk széles skáláját láttuk a témára, a megállapítás lekurváz valakit, aki távolról sem tekinthető annak. Egyvalamiről azonban hallgat: elkendőzi a tényt, hogy ez a valaki vérfertőző volt.⁵³ Nyilvánvaló hazugsággal helyettesíti a mindenki számára nyilvánvaló igazságot, s ezzel betömi a világon a történet elején keletkezett rést. Nem tekint le a letekinthetetlenbe (velünk, nézőkkel ellentétben, akiket kényszerítettek rá), hanem azt mondja, hogy nincs ott semmi. Megnyugtató csúsztatással állítja helyre a világrendet; nem vesz tudomást Annabella valódi tetteről, ehelyett a felfogható, ismerős és megszokott bűnök kategóriájába utalja. S miután a néző joggal csatlakozik

a tradicionális zárlatban (ráadásul, mivel fölfedezte a szerep elődei közt a kor színpadán igen népszerű Desdemonát, joggal vár felmentést és megbocsátást)⁵⁴, amelynek tágabb kontextusba kellene helyezni a történeteket, magyarázattal, feloldással és jövőképpel szolgálni, nem marad más választása, mint hogy feloldás helyett *visszaforduljon* a darab felé. Az utolsó mondat dőlt betűvel szerepel az eredeti kiadásban, szinte bizonyosan Ford szándékainak megfelelően; a reneszánsz színház e végső évtizedében virágzott a bemutatóval egy időben kinyomtatott drámák divatja, az író felügyelhette a nyomdai munkálatokat, és változtatásokat eszközölhetett.⁵⁵ A néző tehát azonnal visszaolvashatta, ezáltal újraértelmezhetette a látottakat. A *Kár, hogy kurva* címe és utolsó mondata még egyszer felvillantja a darab mélyén feszülő ellentéteket (egy szerelem vagy egy perverzió történetét láttuk-e, bűnösöket vagy áldozatokat; egy elfogadott normák szerint létező, de korrupst és minden értékrendtől kiherélt társadalmat választunk, vagy pedig a természet és ösztön készítésének engedő, joggal lázadó, viszont kétségtelenül deviáns testvérpárt – egyáltalán, képesek vagyunk-e azonosulni *bármelyikkel is*), és sem válasszal, sem feloldással nem szolgál ezekre az ellentmondásokra.

[Dekonstrakció]

A *Kár, hogy kurva* bizarr mellékszereplőinek hada rémisztő panoptikumot rajzol a főcselekmény köré; olyannyira sötétet, hogy Corinne S. Abate magát Párma városát nevezi a darab valódi kurvájának.⁵⁶

Soranzo, Annabella atyailag favorizált kérője (a darab Páris-figurája) gátlástalan, kicsapongó gazember, aki, ha szükséges, Florio és Annabella előtt is képes a reneszánsz udvarló hangján megszólalni; legalább egy házasságtörő viszonyáról és gyilkossági kísérletéről azonban már tudunk, és semmi okunk arra gyanakodni, hogy példa nélkül állnának a múltjában. Giovannival versengve igyekszik véres bosszút állni Annabellán, indokaik és terveik hasonlóságáról már esett szó. Szadizmusa egyszerre élvezet és brutális; Hippolita kínzása lassú és módszeres, mintha arra tenne kísérletet, el lehet-e pusztítani valakit pusztán szavakkal, miután egyszer már tevőlegesen is tönkretette: rávette vagy közömbösen hagyta, hogy ölesse meg miatta a férjét, azután elhagyta. Értelmetlen és szükségtelen gyötres: nem célszerűségből, hanem unalomból fakad, mint valami lusta önkielégítés. Annabella vallatása brutális és állatias, olyan férfi érzetét kelti, aki ölt már pusztá kézzel embert, mert becsapták vagy ellentmondtak neki. Sajátos partnere mindebben Vasquez (Jago vagy Bosola archetípusa, a reneszánsz színpadról ismert *Malcontent*-figura), aki inkább tölti be a kicsapongásokban való társ, mint a szolga funkcióját; elvégzi helyette a piszkos munkát, verekedést provokál, gyilkosságot készít elő, ha kell; gyaníthatóan megkapja Soranzo levetett szeretőit, aztán eltakarítja őket az útból. Annabellával és Hippolitával lezajló közös jeleneteik egyaránt arra utalnak, hogy nem először játsszák el a „jó rendőr, rossz rendőr”-felállást; előbbi esetben kényszerűségből (ha Vasquez nem lép közbe, Soranzo helyben végez a lánnyal), az utóbbiban egymás mulattatására, noha ebben is rejlik célszerűség: Hippolitát akkor is el kell tüntetni, ha nem forral bosszút Soranzo ellen, a pusztá léte is belepiszkol Soranzo házassági terveibe. (Megakadályozni nem tudná, de történetük napvilágra kerülése rossz benyomást kelthet, amikor Soranzo, Annabellával az oldalán, az „ünnepelt pármái jegyespár” szerepében kívánna tetszelegni).

Vasquez mintha még messzebbre menne. Provokációi, manipulációi professzionalizmusra utalnak – olyan, mint valami „megoldóember” a maffiában –,

és az öncélú kegyetlenség tőle sem idegen. Putana megvakítását az égvilágon semmi nem indokolja; az aktus és a rá következő moralizálás a század erkölcein („Micsoda szabados kor!”) jéghideg perverzióra utal. Szükségtelen kegyetlenség az emberi szóra éhes Hippolita szexuális kihasználása és haldoklásában való megalázása is. (Ugyanazzal a módszerrel csapja be, mint a gazdája: elhiteti vele, hogy közös gyilkosságra készülnek, aztán feláldozza. Hippolita, akit előzőleg már a férje is becsapott, miután elhitette vele, hogy sikerült eltenni láb alól, annak az egyszerre szerencsétlen és tragikus nőnek a típusfigurája, aki arra született, hogy mindig elárulják, és mindig pontosan ugyanúgy.)

Vasquez és Soranzo viszonya beteg és titokzatos. Mindkettőt gátlástalan pragmatizmus jellemzi, mindketten örömet lelik a kegyetlenségben. Néha úgy tűnik, Soranzo adja ki a parancsokat, máskor mintha Vasquez bujtogatná a gazdáját; a vérbosszúra készülődő Soranzo „elszántságának élezése”, örökös provokálása a minél látványosabb és véresebb leszámolás irányába Jagót idézi, miközben Soranzo egyáltalán nem szorul rá, hogy tovább bősziítsék; a leleplezett Giovanni betessékelése Annabellához célszerű gesztus (ellenőrizheti vele Putana vallomását), ugyanakkor arra is irányul, hogy még tovább szítsa Soranzo őrjöngését; az érthetetlenül nagy számban felbérelt banditák felszólítása arra, hogy „elegendő vért” ontsanak, s a város előkelőségeinek vacsorára invitálása talán nemcsak a nagystílusú szcenírozott bosszút célozza, hanem a páratlan vérfürdőt is, amelyben – spanyol idegenként – a házasságtörő testvérpár mellett az egész pármái arisztokráciát kiirthatja. Erre persze nincsen közvetlen bizonyíték a szövegben; mint ahogy arra sincs, szándékosan vagy véletlenül hagyja-e elpusztulni Soranzót, akinek a védelmére fölesküdünt, s vajon meggyászolja-e, mielőtt látható közömbösséggel elhagyja a színpadot – vagy már most arra készül, hogy másutt keressen újabb társat szexuális grand guignoljaihoz.

E rémpanoptikum egyetlen ellenpontja a komikus mellékszál lehetne, amelyben vannak ugyan költői és mosolygásra készítő mozzanatok, egészében azonban a főcselekmény kiábrándultságát visszhangozza. A reneszánsz drámák hagyományos bohócfigurája itt nem rendelkezik filozófiai háttérrel, mint Shakespeare bolondjai; ellenkezőleg, érezhetően szellemi fogyatékos. Olyan, mint egy társadalomképebb autista vagy egy Asperger-kóros. Bergetto tisztában van saját szalonképtelenségével, s azzal, hogy apró-cseprő mániái, koncentrációképességének teljes hiánya és nyilvánvaló kommunikációképtelensége miatt gyámkodásra szorul, csakhogy e gyámkodás vérig sérti, szabadulni akar tőle, lépten-nyomon bizonyítani igyekszik, hogy ő igenis felnőtt és önmagáról gondoskodni képes lény; s miután szorongását nagyképeséggel palástolja, egyszerre lesz szánalomra méltó és gögös. Egy rakás szerencsétlenség, aki próbál arisztokratikusan viselkedni. Az, hogy nagybátyja Annabellának szánja, egyrészt kegyetlenség, hiszen elképzelhetetlen, hogy egy percig is boldog lenne mellette (Florio, Giovanni, Putana, de még Annabella is úgy beszél róla, ahogy a gyengeelméjűekről szokás), másrészt pontosan illeszkedik abba a társadalomrajzba, ahol a házasság célja nem több a mindkét fél meglegedésére szolgáló vagyonegyesítésnél.

Bergetto ugyanakkor tudomást sem vesz Annabelláról, illetve csak annyiban érdeklődik, mint bármi más: a bácsikájával folytatott harc újabb színtere. Inkább szívszorító, mintsem komikus, hogy az Annabellának írott levélkezdemény egyáltalán nem a címzettéről szól, hanem Donadóról; az ő terrorjával, gyámkodásával, veréseivel próbálja fölvenni a harcot, s azzal, hogy örökösen olyan helyzetekbe sodorja, amelyeknek képtelen megfelelni. Ilyen az Annabellával tervezett házasság is; gyakorlatilag egy autistát látunk, akit veréssel kényszerítenek rá, hogy egy ünnepelt szépségnek udvaroljon, ráadásul népes társaság előtt. Márpedig Bergettót a stresszes, nehezen megoldható, vagy akár csak a megszokottól eltérő helyzetek éppen úgy a

végletekig sokkolják, mint minden autistát. Az ő számára a világ Poggio és a bácsikája. Meg a csip-csup örömök, mint a városba érkező mutatványosok.

Bergetto még így is üdítő színfoltja lehetne ennek a világnak, ha nem volna szembetűnő, hogy két támasza pontosan ugyanazon a módon áruja el léptenyomon, ahogy a darab többi szereplője teszi ezt egymással. Míg bácsikája egy nyilvánvalóan értelmetlen házassággal akar pénzt csinálni belőle (ahelyett, hogy kitalálná, hogyan élhetne teljes életet), addig a szolgálja (vagy ápolója), Poggio látható örömét leli abban, hogy olyan helyzetekbe hozza, ahol kinevetheti a háta mögött (még ha ezzel a dramaturgiai követelményeknek tesz is eleget, elvégre enélkül a darabnak még ennyire sem volna komikus mellékszála), dührohamokat provokál ki belőle, vagy egyszerűen csak magára hagyja a bajban – például túri, hogy Bergettót a nyílt utcán megverje és a pocsolyába taszítsa egy idegen, és gazdájának (amint ez későbbi beszámolójából kiderül) még csak föl sem tűnik, hogy nem sietett a segítségére.

Bergetto és Philotis esetlen szerelme fény sugar lehetne a darab sötét világában, ha az előbbit egy tragikomikus véletlen következtében nem döfnék le Soranzo helyett. Utolsó szava a színpadon nem „Philotis”, hanem „Poggio”, ami az előbbieket fényében igencsak ambivalens érzetet kelt.

A panoptikum egyik legbizarrabb figurája Philotis nagybátyja és Hippolita férje, Richardetto. Olyan, mint valami abnormális, elrajzolt összeesküvő (gondosan megkonstruált, idétlen álöltözetben, miközben senkit nem izgat a kiléte), akit nem létező konspirációiban elért apró sikerei sátáni örömmel töltenek el („De közben láthatom, milyen szégyentelenül folytatja paráználkodásait – eddig sikerült”; „A dolgok kedvem szerint folynak: most én vagyok a doktor, téged pedig senki nem ismer”), és ördögi mesterkedései a végkifejlet szempontjából az égvilágon semmit sem számítanak, kivéve Bergetto véletlen halálát. Pontosan illeszkedik a darab apafiguráinak világába (legfeljebb csak elgyötörtebbé és tébolyultabbá tette a felesége szexuális élete utáni állandó, mazochista kémkedés), ugyanúgy használja ki és nyomorítja meg unokahúgát, ahogyan Donado Bergettót: ahelyett, hogy férjhez adná, arra használja, hogy tökéletesen mellékes dolgokat kémleljen ki számára a Florio-házban (Soranzo megöletése szempontjából lényegtelen, hogy áll az Annabellával tervezett házasság, és a terv a darab közepén egyébként is kudarcba fullad), amikor pedig ez okafogyottá válik, sietve megszabadul tőle, és zárdába adja. Philotis eltávolítása, mondhatni, szimbolikus gesztus – az egyetlen potenciális gyógyír lehetett volna e romlott városban, amelyben lehetetlen korrumpálódás nélkül élni: a darab végére Párma metaforikusan kiürül, az összes családnak magva szakad, Donadónak, Floriónak és Richardettónak minden rokona és lehetséges örököse meghalt, a két túlélő gyilkos (Grimaldi és Vasquez) elhagyta a várost, és az egyetlen győztesnek mondható szereplő a Bíboros, akinek legalább a halottak vagyonát sikerült elkoboznia.

Richardetto utolsó gesztusa méltó pontot tesz e fekete humorral felskiccelt karikatúrára. A hullahegy fölött állva leleplezi magát a Bíboros előtt; megszabadul álszakállától és orvosi köpenyétől, hatalmas bejelentést tesz, amely a saját számára roppant horderejű, mindenki más számára (aki egyáltalán él még) viszont teljesen irreleváns: senkit nem érdekel, ki volt ez az alak, és mit akart az idétlen álszakállával.

A *Kár, hogy kurva* mellékszereplői határozott elképzelés szerint felskiccelt, de külön-külön némileg vázlatosan hagyott alakok: mintha szerzőjük megelégedett volna azzal, hogy felidéz néhány ismerős epizódfigurát a megelőző korszak drámáiból, és a célra alkalmas háttérre satírozza őket. Az egyik legsajnálatosabb hiány az, hogy a Bergetto-Philotis-cselekményszál számos játéklehetőséget rejtő pontjait elmulasztja szituációvá írni, ehelyett elmondhatja a szereplőkkel: ilyesmi Shakespeare-nél bizonyára nem fordult volna elő.

Ford konzekvensen utal a korszak emblematikus darabjaira, elsősorban is az *Othellóra* és a *Romeo és Júliára*; szereplőket, helyzeteket és mondatokat emel át, olykor csak felvillantva, máskor határozottan más irányba sarkítva a közismert képeket. A legszembetűnőbb a Dajka és a Barát átvétele a *Romeo és Júliából* – a szerelmesek mindkét darabban őket keresik föl tanácsért, és ők kísérik el a párt a tragikus végkifejletig (a Barát mindkét darabban elmenekül a felelősségrevonás elől). Határozott átvétel az *Othello* hallgatóság-jelenete (azzal a dramaturgiai különbséggel, hogy a háromszög többiek számára láthatatlan csúcsa ezúttal nem konfliktusként éli meg, hanem perverz diadallal szemléli a helyzetet), és sok vonatkozásban maga az ölés is: mindkét gyilkos imádkozásra szólítja fel áldozatát, a gyilkosság előtti pillanatban megtorpan szépségétől, aztán holtában újra rácsodálkozik (előzőleg mindketten imádozták kezét szorongatták, a túlhabzó élet jeleit kárhoztatva); mindkét áldozat hasonlóan szegült szembe az elfogadott normákkal, választásukba mindkettejük apja belehalt, utolsó percükben pedig az Éghez fohászkodnak segítségért, és megbocsátanak gyilkosuknak. A halált megelőző vagy azzal egyidejű csók egyszerre utal Othellóra és Romeóra.⁵⁷ (Ford egyébként két másik darabjában határozottabban parafrázeálja az *Othellót*, a *Love's Sacrifice*-ban és a *The Lady's Trial*-ban; előbbiben a Desdemona-figura valóban szerelmes a Cassio-figurába, noha együttlétre nem kerül sor, utóbbiban a Jagó-figura őszintén feltételezi a nő hűtlenségét, de téved, az *Othello*-figura pedig elfogadja felesége magyarázatát, és megbocsát.)⁵⁸

Míg a *Kár*, *hogy kurva* Lőrinc barátja művelt és vitaképes reneszánsz gondolkodó, inkább teológus, mint szerzetes, addig Putana érezhetően animálisabb lény shakespeare-i elődjénél. Kevesebb benne a féltés, nem képes előre gondolkodni, mindig csak a következő lépést látja; sem a terhesség, sem a hasonlóan kiszámítható házasság nem fordul meg a fejében, s amikor a botrány kipattanással fenyeget, magáért aggódik, nem Annabelláért. Csupa szexuális felajzottság (e tekintetben kétségtelenül a darab egyik legéletközelibb figurája), gyönyörködik a testvérek szerelmében, ahelyett, hogy a veszélyekre figyelmeztetné őket – sőt, minden egyes aktus újra és újra felizgatja. Neve részben erre utalhat, részben arra, hogy válogatás nélkül adja el magát az összes szereplőnek; ha megfizetik, bárkinek hajlandó azt hazudni, hogy az ő érdekeit képviseli – e két tulajdonsága lesz a veszte. Ford nem dajkának nevezi, hanem *tutoresznek*, nevelőnőnek (ahogy Bonaventura is Giovanni tanítómestere), Putana iskolája azonban nem az életre irányul. Nem tudunk arról, hogy valaha férje vagy gyereke lett volna, e tudás figuráját és az Annabellának átadott ismereteket tekintve is fölösleges volna. Putana kizárólag a szexuális gyönyörre nevel, ezt célozzák obszcén megjegyzései, a vérfertőzésre irányuló gátlástalan biztatása, egész létezése, amely mintha örökösen az Annabella körül rajzó férfiak bűvkörében telne, nagyobb szexuális izgalommal töltve el őt magát, mint neveltjét. Florio talán épp a patriarchális szellem jegyében választotta őt; e logika szerint „egy nőnek a szexuális képességek pallérozásán kívül nem kell mást megtanulnia az életben, s egyébként sem szorul más tudásra, mint amit az előző nemzedék tudott”.⁵⁹ Ez a lehetőség tovább erősíti Florióban a „szelíd terrorista” érzetét, s még kevesebb kétséget hagy afelől, Annabella vajon meddig állhatott volna ellen a Soranzo felé irányuló presszióknak. Florio liberalizmusa, amellyel lánya döntési szabadságát hangoztatja, nem több pusztán szólamnál, a külvilágnak szánt nyájas felszínénél – valójában a nem kívánt kérők eltávolításának célszerű eszköze (megtisztítja az utat Soranzo előtt, és a kikoszorózottak rokonaival ápolt jó viszony is megmarad). Ugyanakkor az is kiderül, hogy „emelkedő csillaga” miatt választotta Soranzót, tehát arra használja, hogy fölfelé törjön a társadalmi ranglétrán, és éppúgy tud a Hippolitával folytatott házasságtörő viszonyról, mint bárki más; nemigen hihető,

hogy akkora jelentőséget tulajdonítana lánya boldogságának, mint azt hangoztatni szeretné. Annabellának csakugyan van mi ellen lázadnia.

Giovanni és Annabella ebben az értelemben „Romeóbbak” és „Júliábbak” Shakespeare fiataljainál, mert a tökéletes lázadásra, a beteljesíthetetlen szerelem non plus ultrájára tesznek kísérletet, s abba buknak bele. De a *Romeo és Júlia*-párhuzamok legnagyobb, ma is érvényes hozadéka az, hogy a közönség számára ismerős, ikonikus pillanatok a vérfertőzés tényétől természetellenes, keresztényietlen kontextusba kerülnek, hasadásra készítve a nézőt: egyszerre ébresztik föl benne (az évszázadok során még inkább e közismert képekhez tapadt) romantikát és az undort.

A korszak emblémáival űzött játékok nem merülnek ki a textuális átvételekben; Ford már a térhasználattal is önkéntelen vagy szándékos asszociációkat kelt. A hatóságok egészen a 19. századig csakis a morális renddel szembeszegülő bűnösök holttestét engedélyezték boncolásra (mintegy további büntetésként a kivégzés után), Giovanni tehát automatikusan önmagát helyezi az ítélőbíró és Annabellát a bűnös szerepébe. Másfelől a *Kár, hogy kurvát* a Cockpit Theatre-ben adták elő, amelyet egy eredetileg kakasviadalokhoz szolgáló térből építettek át (amint ezt a neve is jelzi) – a színház megőrizte a centrális színpadot és a legömbölyített nézőteret, így a néző számára szcenikailag is felidézte az anatómiai teátrumot. (Kérdés marad, hogy a tér kialakítása önkéntelen adottság, vagy pedig Ford szándékosan a színpad sajátosságaihoz komponálta-e a darab utolsó jeleneteit.)⁶⁰

Ford egy hihetetlenül gazdag színházi korszak utolsó pillanataiban írt; egy évtizeddel később a parlament a puritánok nyomására bezáratta a londoni teátrumokat. A 20. század fordulóján akadt olyan vélekedés, amely egyenesen őt tette felelőssé a reneszánsz dráma elfajulásáért és betiltásáért.⁶¹ Ez téves feltételezés – a londoni közönség Fordot megelőzően is sok mindent látott már a színpadon és azon kívül, s noha eltompult érzékeit valóban csak az egyre nagyobb szenzációk csigázhatták fel, sem a színházak bezárásának, sem Ford vérfürdőinek nem ez volt az oka. De annyiban valóban egy színházi korszak betetőzésének tekinthető, hogy soha egyetlen reneszánsz szerző nem utalt annyit a megelőző évtizedek drámáira, mint Ford. A *Kár, hogy kurva* legsűrűbben a *Romeo és Júliából*, az *Othellóból*, a *Hamletből*, a *Titus Andronicusból*, *Marlowe Faustusból*, *Kyd Spanyol tragédiájából* és *Middleton Asszony asszonynak farkasa* című darabjából vesz át motívumokat.⁶²

Mark Houlahan Tarantinóéhoz hasonlítja Ford eljárását: egyrészt „mindketten egy megcsömörlött közönség számára alkottak, amely mindent tud, és már mindent látott”. Másrészt „ahogy Quentin Tarantino feltételezi, hogy a posztmodern néző felidézi a Hong Kong-i bosszúepikákat és a hetvenes évek *blaxploitation*-filmjeit, úgy feltételezi Ford is, hogy nézője emlékszik Othellóra (aki szerelemből végzett a feleségével), Romeóra (akit szerelme arra készítet, hogy felesége oldalán haljon meg), vagy Hamletre, aki mindennél ékesszólóbb, amikor halálról és szerelemről beszél.”⁶³ És hasonlóképpen emlékszik az ellenségein lakmározó Titusra, a *Spanyol tragédia* saját nyelvét kivágó Hieronimójára; Tancred szolgájára a *Gismond of Salernből*, aki tőrrel vágja ki az egyik szerelmes szívét, hogy egy kehelyben felkínálhassa a másikkak, ráadásul egy vérfertőző szenedélyektől űzött apa utasítására; Júliára, amint az erkélyén áll, vagy amint Dajkájától tudakolja a szép ismeretlen nevét; a szerelmi bánatát gyóntatója lábánál elsíró Romeóra, Webster mindkét korrupt és perverz Bíborosára, a mérgezett pohárból kortyoló Gertrudra vagy a pokolbéli szörnyűségekről beszámoló Szellemre. A fentiekén kívül Ford számos egyéb darabból vesz át képeket és szövegeket, köztük a sajátjaiból is, valahogy úgy, ahogy Mozart *Don Giovanni*jának szereplői kommentálják a *Figaro házasságából* felcsendülő motívumokat.

Ford azonban nemcsak a megelőző évtizedek emblematikus drámáival teszi ezt, hanem a kor anatómiai felfedezéseivel és látványosságaival is, egyházi doktrínáival és vallási ikonjaival, „Isten”, „haza” és „család” viták keresztüzében álló fogalmaival, a házassági konvenciókkal, a nemi szerepek elvárásaival, a szellemi (transzcendens) háttér nélkül élő, önmagát érvényesítő ember (a városi kapitalista polgár) önképével, és minden egyébbel, amely a kor közgondolkodásának, vitáinak és színpadi műveinek középpontjában állt. E képzeteket egymásra halmozza, keresztbe-kasul asszociálja, lerombolja és újra felépíti, divatos szóval *dekonstruálja* – a fogalmak értelmüket veszítik, új jelentéssel telnek meg, majd ismét kiürülnek – s e bomlott ikonográfiában, amely pontosan tükrözi Ford Londonját és Ford Pármáját, ahol az értékek és a szimbólumok haszontalan, semmit sem jelentő kacattá váltak, hiába keresnénk összhangzó értelmet, valódi, mindent lefedni képes rendszert, egyetlen ponton találunk: Giovanni bomlott elméjében.

R. J. Kaufmann szerint „a tragikus tanulság nem egykönnyen vonható le, és semmi köze a vérfertőzéshez”.⁶⁴ A reneszánsz rémtörténetek az abnormalitás örvényébe merülnek alá, de mást hoznak onnan felszínre. Az iszonyatba tekintenek le, de nem arról szólnak. „A tragédia gyökere az ember lelki önmérgezésében rejlik, ami akkor következhet be, ha valaki túlságosan tetszeleg önnön titokzatos emberségében.”⁶⁵

Ford, mint egy mai posztmodern szerző, ugyanazt teszi vallás és anatómia fogalmaival, mint Giovanni. Aprólékosan szétszedett és újból felépített képzetei pontosan tükröznek egy fásult és megcsömörlött korszakot, amely hangos az ideológiai harcoktól, ugyanakkor semmiféle kapaszkodót nem nyújt az egyes embernek, s ahol a szimbólumok, holott annyi mindent tudunk róluk, mégsem jelentenek az égvilágon semmit. Giovanni lenyűgöző és veszélyes logikája, jelentések után való keresgélése a félbetört szimbólumok világában hasonló utat jár be. Csakhogy Giovanni elmebeteg és gyilkos. Az ő kompozíciójának, torz módon összerakott szimbólumainak nem lesz jelentése, csak saját zavaros tudatában. Nemcsak akkor marad magára, amikor szerelme kibelezett testében keresi a választ, hanem már jóval előtte. A *Kár, hogy kurva* két emblematikus pillanatában Giovanni kétszer is minket, nézőket szólít fel tetteinek igazolására, vagy legalább megértésére: „Ha a kései korok / Hallanak gyorsan font érzelmeinkről, (...) tán joggal elítélnék, / De tudnák csak, hogy milyen volt szerelmünk, / Az elsöpörné a szigort, mely más / Vérfertőzésektől elszörnyed”; „A majdani korok / Hadd tudják meg, hogy úgy hordoztam / Bosszúmat, mint sorsomat.”

Giovanni biztos benne, hogy az eljövendő korok közönsége azonosulni fog vágyával és kérdésfeltevéseivel. Reménye megcsalta: a 17. századtól kezdve egészen a hatvanas évek szexuális forradalmáig a darabot nem sikerült bemutatni anélkül, hogy át ne írták, meg ne csonkították, vagy a második előadásra be ne tiltották volna.⁶⁶ Giovanni és a közönség között elmarad a találkozás, elmaradt az utókor közönségével, és el fog maradni mindig.

Ahogy szimbólumrendszere is feloldhatatlan marad, amikor Annabella szívével a tőrén besétál Soranzo bankettjére, s ott beszámol arról, amit tett. Mark Houlahan megfogalmazása szerint „amennyiben az anatómia kiindulópontja az, hogy tisztán lásson, úgy Giovanni gesztusa sajnálatos módon zavarosra sikerül”.⁶⁷ A jelenlévők többszöri felszólításra sem ismerik fel Annabella szívét, „dehát a kardiológusoktól eltekintve melyikünk mondhatja el magáról, hogy képes megkülönböztetni egyik emberi szívet a másiktól?”⁶⁸ Metaforája – egy tőr, rajta egy szív, benne egy másik szív – hasztalan próbálja magába sűríteni az Istenről és önmagunkról, testünkéről, vágyainkról, szenvedélyeinkről való tudást vagy annak megismerhetetlenségét, és amikor szavakba önti, Vasquez a lehető leglogikusabb módon teszi fel a kérdést, miféle furcsa rejtvény, amit hall.

A metafora hallgat, ahogy Annabella halott teste is hallgat, vagy a darab univerzumának jelenlévő vagy jelen nem lévő Istene.

JEGYZETEK ÉS BIBLIOGRÁFIA

- ¹ Bruce Boehrer: *Monarchy and Incest in Renaissance England: Literature, Culture, Kinship and Kingship*, 123. p. (Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1992), idézi Sandra Clark: *The State of Art*, 63. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ² Lisa Hopkins számol be a Kaufmann megelőző irodalomkritikai fogadtatásról; a korábbi elemzések, köztük pl. T. S. Ellioté, ha nyugtázták is a dráma bizonyos erőit, öncélú hatásvadászattal vagy a vérfertőzés popularizálásával vádolták Fordot. Lisa Hopkins: *The Critical Backstory* (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010). Larry S. Champion több kritikust említ, akik szerint Ford „dekadens szemlélete” káros befolyást gyakorolt a drámairodalomra. (L. S. Champion: *Ford's 'Tis Pity She's a Whore and the Jacobean Tragic Perspective*, 87. p.) forrás: <http://www.jstor.org/stable/461350>
- ³ Kaufmann: *Ford's Tragic Perspective*, p. 366. Idézi Lisa Hopkins: *The Critical Backstory*, 26. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ⁴ S. B. Mintz: *The Power of „Parity” in Ford's 'Tis Pity She's a Whore*, 270. p. (*Journal of English and Germanic Philology*, 2003 April). forrás: <http://www.jstor.org/stable/27712334>
- ⁵ Catherine Silverstone hivatkozik Barthes *Beszédtrödékek a szerelemről* c. könyvére: *Fatal Attraction: Desire, Anatomy and Death in 'Tis Pity She's a Whore*, 86. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ⁶ Susannah B. Mintz szerint az első angol darab, amely nyíltan vizsgálja a testvérek közötti vérfertőzést. Mintz, 269. p.
- ⁷ Sigmund Freud művei IX, Művészeti írások, Bp., Filum Kiadó; szerk. Erős Ferenc, ford. Bókay Antal és Erős Ferenc, 249. p.
- ⁸ Virginia Woolf: *Notes on an Elizabethan Play*, in: *The Common Reader*. forrás: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>
- ⁹ R. J. Kaufmann: *Ford tragikus távlata* (1960), Török András fordítása (in: műsorfüzet a Katona József Színház előadásához, 1984)
- ¹⁰ I. m.
- ¹¹ Laurie A. Finke: *Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy*, in: *Theatre Journal*, Vol. 36, No. 3, Renaissance Re-Visions, Baltimore, 1984, 367. p.
- ¹² Mintz, 287. p.
- ¹³ Sandra Gilbert és Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*, New York, St. Martin's Press, 1979, 208. p. (idézi Finke, 367. p.)
- ¹⁴ Denis Gauer: *Heart and Blood: Nature and Culture in 'Tis Pity She's a Whore*, *Cahiers Élisabethains* 31 (1983), 45–57. pp. Idézi: Lisa Hopkins: *The Critical Backstory* (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010, p. 26).
- ¹⁵ Ld. Lisa Hopkins: *Knowing Their Loves: Knowledge, Ignorance, and Blindness in 'Tis Pity She's a Whore*, Sheffield Hallam University, i/2. (forrás: <http://www.hull.ac.uk/renforum/v3no1/hopkins.htm>)
- ¹⁶ Bővebben: Dane Boston: *The Rise of Modernity and the Decline of Religion in 'Tis Pity She's a Whore*. forrás: <http://www.vmi.edu/WorkArea/downloadasset.aspx?id=33847>
- ¹⁷ Zenón Luis-Martínez: *In Words and Deeds: The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy* (Amsterdam, Rodopi, 2002), 196. p. Idézi: Lisa Hopkins: *'This Pity She's a Whore and the Space of Stage*, p. 162. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ¹⁸ Id. Hopkins: *'This Pity She's a Whore and the Space of Stage*, 161. p.
- ¹⁹ Shakespeare: *Lear király, III. 2.* (Nádasdy Ádám fordítása, in: *Színház*, 2010 június, drámamelléklet, p. 15)
- ²⁰ Neill, Michael: *"What Strange Riddle's This?": Deciphering 'Tis Pity She's a Whore.*" In: *John Ford Critical Re-Visions*, ed. Michael Neill, 153–79. pp., 155–57. pp. Idézi Lisa Hopkins: Előszó a *Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide* Előszavában .
- ²¹ Shakespeare-nél az *Ahogy tetszik* Olivérje és a *IV. Henrik* szimbolikus Hírhozója is az *anatomise* szót használja a rejtett szándékok kifürkészésére, a fordítók ezt rendszerint az „elemezni” vagy „feltárni” igékkel szelídítik magyarra (*Ahogy tetszik*, I/2. és *IV. Henrik*, Előjáték).

- ²² Neill, 160. p. Idézi Raymond Powell: *The Adaptation of a Shakespearean Genre: Othello and Ford's 'Tis Pity She's a Whore*, <http://www.enotes.com/othello-criticism/adaptation-shakespearean-genre-othello-and-fords/raymond-powell>
- ²³ Christian Billing: *Modelling the Anatomy Theatre and the Indoor Hall Theatre: Dissection on the Stages of Early Modern London* (<http://extra.shu.ac.uk/emls/si-13/billing>) és Hillery M. Nunn: *Staging Anatomies: Dissection And Spectacle In Early Stuart, Introduction* (<http://ebookbrowse.com/staging-anatomies-intro-pdf-d328665521>). Ld. még: *The Crooke Book – An Adventure in Early Modern Anatomy* (<http://crookebook.wordpress.com>) és Sandra Clark: *The State of Art*, 67–68. pp. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ²⁴ Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London, Routledge, 1995), 222. p. Idézi Lisa Hopkins, *Introduction*, 8. p. (*'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ²⁵ Boehrer, 1992, idézi Mintz, 270. p. Ugyanezt fogalmazza meg Richard McCabe *Incest, Drama and Nature's Law 1550–1700* c. tanulmányában, amelyet Lisa Hopkins idéz. (*The State of Art*, in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010, 63. p.)
- ²⁶ John Ford: *Love's Sacrifice*, III./2., Google Books
- ²⁷ *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010, 66–67. pp. és 142. p.
- ²⁸ Laurel Amtower szerint a darab a vallás átpolitizálásának következményeiről is beszél. Amtower: "This Idol Thou Ador'st": The Iconography of 'Tis Pity She's a Whore.' *Papers on Language & Literature*, Vol. 34, 1998. forrás: <http://www.questia.com/library/1G1-20879226/this-idol-thou-ador-st-the-iconography-of-tis>
- ²⁹ Amtower, 1998 és *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide, Introduction*, 10. p. (Continuum, 2010)
- ³⁰ Gillian Woods: *The Confessional Identities of 'Tis Pity She's a Whore*, 119. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010). Woods idézi Allison Shellt (*Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558–1660*, Cambridge University Press), aki szerint az olasz közegben játszódó bosszútragédiák mindegyikét áthatja az antikatalicizmus.
- ³¹ Amtower, 1998 és Clark, 2010, 61. p.
- ³² Denis Gauer, 1983, 45–57. pp. és Terri Clerico: *The Politics of Blood: John Ford's 'Tis Pity She's a Whore, English Literary Renaissance* 22, 1992, 405–34. p. Idézi Lisa Hopkins a *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide* Bevezetőjében, 9. p.)
- ³³ idézi: Amtower, 1998
- ³⁴ Ld. Hopkins: *'This Pity She's a Whore and the Space of Stage*, 164. p.
- ³⁵ Christopher Marlowe: *Doktor Faustus*, I/3. és V/6.
- ³⁶ Gilles D. Monsarrat: *The Unity of Ford's 'Tis Pity She's a Whore and Christ's Bloody Sweat, Studies in Philology* 77 (1980), 269. p. Idézi: Catherine Silverstone: *Fatal Attraction: Desire, Anatomy and Death in 'Tis Pity She's a Whore*, p. 90. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)
- ³⁷ Arról, hogy ennek folyamánaképpen az ember voltaképp kettesben marad saját lelkiismeretével, más esett szó az *Amalfi hercegnő* kapcsán. Bővebben: John C. Kerrigan: *'Action and Confession, Fate and Despair in the Violent Conclusion of The Duchess of Malfi'*, *Ben Jonson Journal*, 8 (2001), 249–51. pp. Idézi Callaghan, 78. p.
- ³⁸ Woods, 2010, 115. p.
- ³⁹ Arthur Lake: *SERMONS With Some Religios and Diuine Meditations* (London, 1629), idézi: Woods, 2010, 115. p.
- ⁴⁰ Thomas Beard: *The Theatre of Gods Judgements* (London, 1597), 356. p. Idézi: Bruce Boehrer: *Nice Philosophy (Studies in English Literature, 1500-1900, Vol. 24, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1984), p. 361. forrás: <http://www.jstor.org/stable/450533>*
- ⁴¹ Woods, 2010, 115. p.
- ⁴² A *Christ's Bloody Sweat*-ből Woods idéz: Woods, 2010, 113. p.
- ⁴³ Woods, 2010, 118. p.
- ⁴⁴ I. m., 117. p.
- ⁴⁵ I. m., 118. p.
- ⁴⁶ I. m., 119. p.
- ⁴⁷ Ismeretlen szerző: *An Introduction To The Catholick Faith*, 82–83. pp. Idézi: Woods, 2010, 119. p.
- ⁴⁸ Woods, 2010, 126. p. A szerző számos példát sorol föl a reneszánsz angol drámairodalomból.
- ⁴⁹ Hopkins: *'This Pity She's a Whore and the Space of Stage*, 158. p.
- ⁵⁰ I. m., 159. p.
- ⁵¹ William Allen: *A Treatise Made In Defence* (Louvain, 1567), idézi: Woods, 2010, 131. p.
- ⁵² Amtower, 1998
- ⁵³ S. B. Mintz mutat rá erre a tényre 2003-as tanulmányában.
- ⁵⁴ Mark Houlahan: *The Deconstructing of 'Tis Pity: Derrida, Barthes and Ford*, 147. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)

⁵⁵ Houlahan, 148–9. pp.

⁵⁶ Corinne S. Abate: *Identifying the Real Whore Of Parma*, 110. p. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)

⁵⁷ A közismert Shakespeare-darabokra való utalások (vagy átvételek) forrás nélkül is egyértelműen kitűnnek. Raymond Powell bővebben elemzi némelyiket: *The Adaptation of a Shakespearean Genre: Othello and Ford's 'Tis Pity She's a Whore*, <http://www.enotes.com/othello-criticism/adaptation-shakespearean-genre-othello-and-fords/raymond-powell>

⁵⁸ L. Hopkins *Bevezetése a 'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide* c. kötethez (Continuum, 2010, 8. p.)

⁵⁹ L. Hopkins: *The Female Hero in English Renaissance Tragedy*, 133. p. (Basingtoke: Palgrave, 2002). Idézi: Abate, 2010, 112. p.

⁶⁰ Christian Billing: *Modelling the anatomy theatre and the indoor hall theatre: Dissection on the stages of early modern London* (<http://extra.shu.ac.uk/emls/si-13/billing>).

⁶¹ *John Fordes Dramatische Werke*, szerk. W. Bang, Első kötet (Louvain: A. Uystpruyst, 1908, pp. 5.) Idézi: L. Hopkins: *The Critical Backstory*, p. 21. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010, 21. p.)

⁶² A Shakespeare-darabokból átemelt motívumok egyértelműek, és többször említjük őket, a *Faustus*-motívumokra is kitértünk. A többi Lisa Hopkins és Mark Houlahan sorolja fel a *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide* c. kötet *Bevezetőjében* és *The Deconstructing of 'Tis Pity* c. tanulmányában (Continuum, 2010, 3–5. p. és 137. p.)

⁶³ Houlahan, 2010, 136. p.

⁶⁴ R. J. Kaufmann: *Ford tragikus távlata* (1960), Török András fordítása (in: műsorfüzet a Katona József Színház előadásához, 1984)

⁶⁵ I. m.

⁶⁶ Kate Wilkinson számol be a darab előadástörténetéről *The Performance History* c. tanulmányában. (in: *'Tis Pity She's a Whore – A Critical Guide*, Continuum, 2010)

⁶⁷ Houlahan, 2010, 143, p.

⁶⁸ Houlahan, 2010, 137. p.