

# A BOMLÁS GEOMETRIÁJA

(John Webster: *Amalfi hercegnő*)

[Tisztátalan művészet]

A *Szerelmes Shakespeare* című film néhány jelenetében Webster rongyos utcagyerekként tűnik fel, aki szadista örömét leli különféle állatok megcsonkításában és kipreparálásában. A gesztus inkább drámatörténeti vicc, mintsem komoly állítás (főleg annak fényében, hogy tudjuk, Webster nem az utcán töltötte a gyermekkorát), mindazonáltal megejtően rímel arra az értetlenséggel vegyes, finnyás megvetésre, amely darabjait övezte az évszázadok során. Az *Amalfi hercegnő*hez a huszadik század kétharmadáig eltartott ujjal nyúlt az irodalomkritika. Egy 19. századi elemzés „idétlen és gyengeelméjű” munkának bélyegzi, amely nem pusztán „halmozza a rémségeket”, de „ahelyett, hogy a természetnek tartana tükröt, Madame Tussaud-nak teszi, még az ő szörnypanoptikumát is felülmúlva”. Szerzőjét leginkább „a szereplők motivátlansága” háborítja fel, s hogy Webster „mennyire hamis színben tünteti fel az emberi természetet”; az *Amalfi hercegnő*, szögezi le, „nem tragédia, hanem lidércálm”.<sup>1</sup> A panoptikum-hasonlatot Bernard Shaw is átveszi, amikor (véltetőleg a viaszholttestek jelenetén fennakadva) olyan „Tussaud-poétának” bélyegzi Webstert, akit „a tisztánlátás hiánya meggátolt abban, hogy észrevegye tulajdon ostobaságát”.<sup>2</sup> Ibsen jelenetről jelenetre elemzi a darabot, és arra jut, hogy annak szerkezete „motivátlán”, „gyerekes”, „megalapozatlan” és „düledező tákolmány”,<sup>3</sup> Charles Kingsley szerint pedig Webster „morális és szakmai értelemben is alkalmatlan a karakterépítésre”; műveiben „nincs fonál”, amellyel a szereplők „jó vagy rossz felé törekvését nyomon követhetnénk”, ami, Websterrel ellentétben, „Shakespeare legfőbb erénye”.<sup>4</sup>

Ebben a században is akadtak persze kivételek, Swinburne szerint például „sem Marlowe, sem Shakespeare nem rendelkezett ennyire leheletfinom, tévedhetetlen arányérzékkel, amely a felzaklatót s a szörnyűségeset ilyen tévedhetetlenül választaná el a visszatetszőtől és az ízléstelentől”,<sup>5</sup> de a két vád (a motivációk hiánya és a rémségek öncélú halmozása) egészen a huszadik század derekáig meghatározta a darab kritikátörténetét. William Archer szerint kétséges, maga Webster tisztában van-e saját figuráinak mozgatórugóival, s noha Bosolában kétségkívül „közel került ahhoz, hogy a drámairodalom leginkább összetett és emberi gonosztevőjét alkossa meg”, a „végzetes tisztátlanság” az ő esetében is „mindent tönkretesz”.<sup>6</sup> Mi több, azzal vádolja Webstert, hogy „egy olyan irodalmi formához tér vissza, amelyet Shakespeare már meghaladott”, jóllehet Webster fiatalabb a „nagy elődnél”. Bosola enigmatikus, egyetlen közelítésmóddal jószerivel értelmezhetetlen figurája másokat is zavarba ejtett: C. V. Boyer szerint halála korábbi tettei miatt nem képes megérinteni a nézőt, bukása, noha „tragikusan meghasonlott” figuráról van szó, „nem fáj nekünk úgy, ahogyan egy morális ember bukása fájna”, ezért „az ötödik felvonás alapján véve kudarc”.<sup>7</sup> R. W. Dent szerint Webster szinte minden ötletét máshonnan merítette, bizonyos jelenetekben, mint amilyen Júlia és Bosola kettőse, szinte mondatonként másolja forrásait, de mindegyik esetben „nélkülözi az eredeti mélységet, lényegét és jelentését”.<sup>8</sup>

Webstert és Fordot egyszerre vádolták azzal, hogy perverz örömeiket lelik a szörnyűségek halmozásában, és (ennek némileg ellentmondva) azzal, hogy gátlástalan pragmatizmussal törnek a közönség évről évre alantasabb ösztöneinek kielégítésére. Archer egyenesen odáig megy, hogy Webster „nagy költő” volt, de azért nem vált „nagy drámaíróvá”, mert aprópénzre váltotta tehetségét egy „félíg-meddig barbár” közönség kedvéért.<sup>9</sup> Ez a tendencia, Webster költői és drámaírói kvalitásainak megkülönböztetése, meghatározta a 19. század elemzőinek vélekedését; „Webster káprázatos verselését külön kell választanunk a darabtól, amelybe foglalták”, írja egyikük.<sup>10</sup>

Az, hogy Webster bármiféle nézői ízlés kielégítésére tört volna, már csak azért is valószínűtlen, mert az *Amalfi hercegnőt* a Blackfriarsben játszották először, azzal a határozott szándékkal, hogy „tapasztalt színészek adják elő intim színpadon, értő közönség számára”.<sup>11</sup> A teljes igazság az, hogy a darabot majdhogynem egyszerre mutatták be a Blackfriars szofisztikáltabb és a Globe szélesebb rétegekből álló közönsége előtt; ez talán nem is véletlen, hiszen a történet középpontjában, különösen korabeli szemmel olvasva, az arisztokrácia közemberekkel való keveredésének kérdése és az ebből fakadó veszély áll.

A következtelen szerkesztés, az inkoherecia és az öncélú hatásadás vadát vádja mindazonáltal egészen a legújabb korig rányomta a bélyegét a darab megítélésére; Fountainwell még 1972-ben is azzal próbálta mentegetni az ötödik felvonás „hibáit”, hogy „Websternek túlságosan sok főszereplőtől kell megszabadulnia, ugyanakkor túl sok mellékalakot felejtett a cselekményben”.<sup>12</sup> Még a harmincas években is kétségesnek vélték, hogy eredeti formájában életképes volna közönség előtt<sup>13</sup> – a század közepéig különféle „kiigazítások” és átiratok próbálták színpadra domesztikálni, amelyek a szöveg teljes félreértéséről tanúskodnak, így aztán jószerivel mindent kiirtanak belőle, ami különlegessé teszi; első ízben 1960-ban írták le, hogy Webster „tökéletes biztonsággal uralja választott médiumát”.<sup>14</sup>

A darab kétségkívül még a korhoz képest is szokatlan módon elegyíti a natúrát a stilizációval, a köznapinak ható megszólalásokat a megelőző korok tradícióit felidéző zárványokkal; oly mértékig, hogy Peter Thomson szerint „a konvenciók e »zavaros« elegyítése a realizmussal jó eséllyel hoz nehéz helyzetbe bármely színészt, akinek egy Webster-darabban kell játszania”.<sup>15</sup>

A pszichológiai realizmus és a stilizáció mai értelemben vett megkülönböztetése az egész korszakot tekintve értelmetlen felvetés, de kortársai közül alighanem Webster volt az, aki formák és tradíciók tudatos összemosása tekintetében a legmesszebbre ment. Ebben az értelemben igazat kell adnunk Archernek, csakhogy Webster (s ezzel nem áll egyedül a kor drámairodalmában) nem elsősorban azokból a konvenciókból merít, amelyeket Shakespeare már meghaladott, hanem a késő középkor ikonográfiájából, vallásos traktátusaiból vagy a kora újkor tudományos felfedezéseiből, s ezeket a rétegeket úgy ütközteti vagy kopírozza egymásra, hogy abból új, mágikus értelmezési szintek fakadnak.

„Az Erzsébet-kori drámaírók tudatosan anélkül törekedtek a lehető legtökéletesebb realizmusra, hogy feladták volna mindazokat az előnyöket, amelyeket gyakorló művészként a realizmustól távol álló konvenciókban fölfedeztek”, írja T. S. Eliot,<sup>16</sup> s így jut el addig az ikonikus, sokszor idézett megállapításig, hogy a kor drámairodalma kevert, „tisztátalan művészet”. Catherine Belsey szerint a darab „formai és történelmi szempontból is a középkori színpad emblematikus hagyományai és a restauráció utáni időszak realizmus felé mozduló színháza között lebeg”. Az *Amalfi hercegnő* „egymásnak ellentmondó szerkezeti elemei feszültséget teremtenek a realista mozzanatok – a pszichológiai megalapozottság és a történet elbeszélésére való törekvés – és a struktúra formalizmusa között”, írja. „A szöveg

tüzetes vizsgálata világossá teszi, hogy jóllehet a realista felszín az adott helyzet kibontakozása vagy a szereplők közti viszonyok felé irányítja a néző figyelmét, de ezek minduntalan absztrakcióba fordulnak, a szereplők egy nagyobb mintázat figuráivá lesznek.”<sup>17</sup>

Webster nyelvi megformáltság, a szóképek által alkotott struktúrák tekintetében is szokatlan tudatossággal komponált (H. T. Price szerint a kor drámairodalmában példátlan módon fésüli össze szereplőinek akcióit az erre reflektáló nyelvi szerkezetekkel, „olyan intim közelségben, mintha az egész darabot egyetlen alakzatba kívánná sűríteni”).<sup>18</sup> A dramaturgiai esetlegesség vádjá már csak azért is különös, mert számos forrás ad számot arról az aggodalmas elmélyültségről, amellyel darabjai szerkezetén dolgozott. Webster egy jómódú bognár gyermekeként hírneves iskolákat végzett, jogot tanult, beszélt latinul és kiterjedt társadalmi kapcsolatokat ápolt, igencsak távol állt tehát a Stoppard festette képtől (ő írta a *Szerelmes Shakespeare* forgatókönyvét); *A fehér ördög* előszavaiból kitűnik, hogy gondosan és elmélyülten komponáló drámaíróként tekint magára, aki tisztában van a klasszikus tragédia szerkesztési szabályaival, ha nem is feltétlenül tartja be őket (a darab szertelen időkezelése és a címszereplő szokatlan ponton bekövetkező halála különösen élénk rosszallást váltott ki első kritikusaik körében, az Előszó feltehetően őket szólítja meg).<sup>19</sup> Webster e látszólagos apológiában illő tisztelettel, ugyanakkor némi malíciával tekint Shakespeare-re és hozzá hasonló „szorgalommal és termékenységgel megáldott” kortársaira, Dekkerre vagy Heywoodra, míg önmagát – Jonsonhoz vagy Chapmanhez hasonlóan, külön kiemelve előbbi „gazdag és emelkedett stílusát” és utóbbi „kimunkált és értő művészetét” – olyan szerzőnek aposztrofálja, akinek „hosszú idejébe telik egy-egy tragédiáját tükélyre vinni”.<sup>20</sup>

Sokan állítják, hogy Websteről és a korszak drámaíróiról már csak azért is értelmetlen számonkérni a dramaturgiai vagy gondolati következetlenségeket, mert „semmi sem állt tőlük távolabb, mint hogy valamely logikus végkövetkeztetésre jussanak”.<sup>21</sup> Ebben a megállapításban van igazság, különösen, ha a huszadik századi színház irányából tekintjük, de ha egymás mellé helyezzük e lényegileg más mintákat követő, a körülöttük zajló világból mást és más érzékelő s ezt különféleképpen megformáló drámaírókat, akkor érzékelhető lesz, hogy a maguk módján mindnyájan teljes világolvasatra törekszenek: e tekintetben az *Amalfi hercegnő* logikus végkövetkeztetése maga a végkövetkeztetés hiánya, a *káosz* (amit T. S. Eliot Webster legfőbb érdeklődési területének nevez):<sup>22</sup> azt a képzet, hogy a psziché irracionálitása az univerzum irracionálitását visszhangozza. Nem véletlen, hogy megértéséhez, vagy inkább fölfedezéséhez a huszadik század katalizmáin keresztül vezetett az út. „Nemzedékünk tagjai közül túlságosan is sokan botladoztak a francia hadszíntér sötéttségében, több hónapos tetemek között”, írja F. C. Lucas, „hogy az ötödik felvonás rémségeit, mint például a levágott kezét övező hamis felzúdulás meghasson minket”.<sup>23</sup> Egy 1945-ös előadás kapcsán Edmund Wilson megemlíti, hogy „a Hercegnő megkínzásának és kivégzésének képei a náci koncentrációs táborokról napvilágra került felvételeket juttatják eszünkbe”.<sup>24</sup> A negyedik és ötödik felvonás még tovább, az ontológiai abszurdig tágítja a képletet, de ennek alapjait a harmadik felvonás rakja le, az Anconából való száműzetés színpadképe, amely ijesztő pontossággal idézi föl a huszadik század emblematikus fotóit: egy védtelen család, valamilyen országúton a semmi közepén, karjukban gyermekeik, akiket nemsokára velük együtt pusztítanak el; körülöttük minden vagyonukat rejtő motyójuk, s egy fegyveres csoport, amely örökre el fogja választani őket egymástól.

Az irodalomkritika voltaképp a két világháború után szűnt meg „minden képzeletet felülmúló horrorként”<sup>25</sup> tekinteni Webster világára, és elfogadni azt annak, ami: az emberi természetben immanensen jelen lévő iszonyat tükrének.

### [Az aragoniai testvérek]

Két fivér – egy herceg és egy bíboros – elfogatja és válogatott rémségek közepette, családostul kiirtja hűgát, mert akaratauk ellenére újra férjhez ment. Indokaikról sok szó esik, de kevés vehető biztosra. A gyilkosság után megtudjuk, hogy a három testvérből ketten ikrek voltak.

Vajon azonos töről fakad a fivérek tébolya? A Hercegnő és a férj meggyilkolása – apró gyerekeikkel egyetemben – közös tervük, magánakcióik pedig (egyikük viaszból formált hullákkal és levágott kezekkel fenyít, a másik mérgezett Bibliával öl) hasonlóknak tűnnek. Ferdinánd izgága nyugtalansága talán rokon a Bíboros lekötetlen energiáival: egyikük csatára vágyó hadvezér harctér nélkül, a másik csupa sértettség a kudarcba fulladt pápai tervek után.

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

Mégis, amikor Ferdinánd rangról és becsületről szónokol, illetve egy alkalommal (talán a jagói „indokkeresés” mintájára) azzal magyarázza hűga megöletését, hogy „halálával nagy vagyonhoz jut”, nem egyszerűen hazudik, de leginkább önmaga elől titkolja az igazságot. Kérdés, hogyan fogható meg a különbség: a Bíboros hideg, céltalan gonoszsága, mintegy számítógép-agya, egyszerre racionális és eszelős találmányai Ferdinánd „indokolt” (mert szeretetvágyból, szerelemből fakadó) tébolyához képest – ami viszont elkínzott örület, fokozott fizikai igénybevétel, mintha állandóan hideg verítékben úszna. Egyikük agresszív és gyermeki, a másik hideg és precíz. Ferdinánd világát a rémület uralja, maga sincs tisztában magával, miközben a vélt igazság nevében jár el. „A nők kedvence az ángolnyszerű testrészt, melyben nincs csont” – képzeletből hiányzik annak lehetősége, hogy férfi és nő kapcsolata szép és örömteli is lehet (vö. Jago valódi vagy szerepként fölvevett undorával a testiségtől: „Amit te szerelemnek mondasz, azt én vágyak váladékának nevezem.”) Gyűlölete, amellyel a nemiség megnyilvánulásaira tekint, az intrikus Bosola bizalmatlanságát idézi: sokáig eszébe sem jut egyetlen férjre gyanakodni, ehelyett a Hercegnő váltott partnereiről fantáziál (s hogy ezek kifélék, az további komplexusokról árulkodik). Eleinte Bosola is kerítőt sejt Antonióban. (Ez is visszarímel Jagóra: a zászlós azt a képzetet kelti Rodrigóban és a mórban, hogy Desdemona választása nem egyéb, mint felfokozott promiskuitás, és nem fog megtorpanni egyetlen partnernél.) De a két zavar másfajta természetű: a szexualitás és szenvedély örvénye, amely Ferdinándot mintha az önfelszámolásig magába szippantaná, Jagót és Bosolát hidegen hagyja.

Hűgához eszelős ragaszkodás fűzi. Hogy ikrek, annak szinte misztikus jelentőséget tulajdonít (ugyanakkor mintha csak a megöletése utáni pillanatban volna képes szembenézni a ténnyel). Nőként, anyaként egyaránt féltékeny rá (egyszerre kavargat föl az a tény, hogy a Hercegnő anyja lett, és az, hogy ehhez egy férfival kellett együtt hálnia), az önmaga elől is titkolt szenvedély fokról fokra pusztítja személyiségét. Reakciója sokáig önmaga számára is a tagadás; Bosola kérdésére, amely azt firtatja, miért is kell hűga után kémkednie, mindössze annyit felel: „nem

szeretném, / Ha férjhez menne újra”, „Ne kérdezz, mért: azt mondom, nem, és ezzel / Érd be” – mint aki egy válasz erejéig sem mer mélyebben tekinteni önmagába.

Hogy volt képes elviselni a Hercegnő előző házasságát? Apai döntés lévén talán nem kellett elszámolnia azzal, hogy húga önálló törekvéseket és vágyakat ápol, másrészt talán hűvös, szenvedélymentes kapcsolatról lehetett szó. Így viszont Ferdinánd sem jöhetett tisztába magával; a pusztító felismerés várat magára addig, amíg a titkos második házasság és szülés híre napvilágra kerül. „Kiástam egy mandragórát az éjjel, az őrjített meg” – a hírt követő pokoli éjszaka Ferdinánd magára ébredésének kataklizmája. Hogy a második és harmadik felvonás közt minimum kilenc hónap telik el (hiszen a Hercegnőnek újabb gyermekei születtek), pedig Ferdinánd olyan őrjöngő dühvel esküdött bosszút, hogy még a Bíboros is undorodott tőle, az visszafojtott tébolyról, beteges várakozásról árulkodik („nyugodt, mintha a vihart átaludná”, mondja Antonio); még az is lehet, hogy Ferdinánd szándékosan épp kilenc hónapot vár, mielőtt újból ólálkodni kezdene a Hercegnő kastélyában, hogy aztán váratlanul betörjön hálósobájába – apjuk törét kínálva hűgának, amiben nem nehéz felismerni a fallikus jelképet. (A kép, hogy a hűgába szerelmes fivér a törét nyújtja testvérének, az egyesülés vagy a halál két alternatívájaként, nem véletlenül tér vissza Fordnál, Giovanni és Annabella kettősében.)

Ferdinánd pusztító szenvedélye úgy is olvasható, hogy egy „társadalmi rangjának beszennyezésével fenyegetett arisztokrata rögeszmésen elszánja magát annak megvédésére”; a vérfertőzés egyfajta „társadalmi póz” vagy „hisztérikus kompenzáció”, kétségbeesett kísérlet arra, hogy „elkerülje a rangon alulival való keveredést”.<sup>26</sup> Ez az olvasat szintén magában rejti azt, hogy Ferdinándnak mélységes problémája van önmaga definiálásával, és bizonyos értelemben még messzebbre megy: a húga iránti emésztő vágy is abból fakad, hogy kizárólag a társadalmi ranglétrán elfoglalt helyén keresztül képes értelmezni magát, és mindkettő a permanens személyiségválságból ered. Tulajdonképpen a *Kár, hogy kurva* Giovanniának esetében is az a legvalószínűbb olvasat, hogy az Annabella iránti szerelem csak egy mélyebb kórkép lenyomata: a vérfertőző vágy egyik esetben sem önmagát jelenti, hanem az alul- vagy túlfejlett önkép elkerülhetetlen következménye.

Charles Forker szerint „a saját ikertestvérünk vagy árnyképünk felé irányuló rögeszme egyaránt a narcisztikus projekció jele”, Ferdinánd pedig „annak a fajta szadizmusnak a figyelemre méltó aprólékossággal megrajzolt képviselője, amelyet agyonnyom a büntudat, és amikor ráébred vágyai erotikus természetére, az egészen az önfelszámolásig sodorja”.<sup>27</sup> Öngyűlölete, amely ikertestvére birtoklásában vagy elpusztításában nyer végső alakot, Giovanni önimádatának fordított tükörképe.

Ferdinánd örületének utolsó fázisa, a *lycanthropia* (a tébolynak az a formája, amelyben az ember farkasnak képzei magát) összetett jel. Alapja persze a lelkiismeret-furdalás: a tény, hogy először azonosítja magát azzal, ami valójában („Tanulni fogom a módját, hogy látszódjam annak, ami nem vagyok”, ígérte korábban a Bíborosnak). Ez alatt egy mélyebb felismerés húzódik meg, az ember állati természetével való szembesülés: a reneszánsz bosszútragédiák világában elveszni látszik az a képzet, hogy Isten képmásai volnánk. Egy olyan darabban, amely peremhelyzetben lévő személyiségeket vizsgál, és folyton át- meg átlépi a biztonságosan elkülönített tartományok (élő és halott, gyilkos és áldozat, káosz és rend, férfi és női szerep) határait, a kettős természetű „vérfarkas” megtestesíti e nyugtalanító mezsgye-létet; se nem vadállat, se nem ember (vagy mindkettő), átmenet a világos (gonosz cselekedeteiért felelős) és a degenerált elme között; magában hordozza a jelet, hogy állatává aljasító tetteinkért nem az Ördög felelős, hanem tulajdon természetünk. A lycanthropiához ugyanakkor számos középkori és



reneszánsz elképzelés tapad: a korabeli orvosi elemzések szerint gyakori betetőzése ez a betegesen féltékeny szerelemnek.<sup>28</sup> A kor humorápatológiai felfogásának megfelelően személyiségünk épségéért a testben található négy nedv (a vér, a nyák, a sárga és a fekete epe) egyensúlya felelős; ha bármelyik túlsúlyba kerül, abból viselkedési zavarok támadnak, szélsőséges esetben akár őrület. Az egészséges nedveket túlhevíti és elemésztí a természetellenes szenvedély, nyomukban pedig nem marad más, csak az epe fekete nedve.<sup>29</sup> A túlfűtött vágy tünete a gyulladt szem („kegyetlenül fáj a szemem”, mondja orvosának, a Hercegnő lakosztályában és börtönében sötétségre vágyik). Ferdinánd „a pokolban égve hideget izzad” – iszonyú idegi és fizikai megterhelésről van szó. Sokan hitték, hogy aki nem szabadul meg magjától természetes úton (szeretkezés vagy onánia által), azt belül fertőzi tovább, azok a férfiak továbbá, akiknek szervezete túl sok spermiumot termel, az átlagosnál szőrösebbek („a farkas kívül hordja szőrét, ő meg bőrén belül”). A lycanthropiát ugyanakkor a szerelmi melankólia egyik tünetének is vélték,<sup>30</sup> s ezzel Webster mintha utólag tenné egyértelművé Ferdinánd szenvedélyének valódi természetét. (Háromszáz évvel később Freud egyik álomfejtésében a farkas szintén az elfojtott szexualitás jelképe.) Figyelemre méltó színházi elmére vall ugyanakkor, hogy a darab egyetlen bohóctréfája épp ez a jelenet: a Hercegnő halálát megelőző haláltánc után szükség van az oldásra, a lycanthropiát kezelő Orvos szerepe pedig lehetőséget kínál a társulat bohócának. És persze nem csak a tréfa kedvéért: Ferdinánd (négy felvonásnyi egzaltáltság után először) higgadt és csendes, a harsány és idéttlen Orvos viszont épp úgy viselkedik, ahogy egy kifordult világban az őrültnak szokás – azt a gondolatmenetet folytatva, amit a Hercegnő börtönébe kivezényelt elmeógyógyintézeti ápoltak jelenete indított el, és ami egy évtizeddel később Middletonnál, az *Átváltozásokban* tágul világot leképező vízióvá.

Ferdinánd elkínzott ragaszkodásához képest nem valószínű, hogy a Bíboros egy percig is szerette volna a Hercegnőt (vagy akárki mást). Neki valóban nincs ínyére, hogy a vagyon egyharmada kikerüljön a családból, és nyilván nem örül a kispolgári vérnek sem. Ő kezdeményezi a Hercegnő szemmel tartását, az ő döntése az is, hogy a kém Bosola legyen. Ferdinánd eredetileg Antoniót szeretné a feladatra, de a Bíboros figyelmezteti, hogy ő túlságosan tisztességes az ilyesmihez. A színlelt vallási zarándoklat (amely bizonyára hidegen hagy egy olyan papot, aki vetélytársai meggyilkoltatásával és szeretőkkel az oldalán készül a pápai trónra, és mérgezett Bibliával öl) tökéletes ürügy a Hercegnő bebörtönzésére, Ferdinánd pedig hasonlóképpen pompás eszköz: saját kezét nem szennyezheti vér, Ferdinándról viszont könnyű lesz bizonyítani, hogy őrült, hiszen már most is az; udvaroncái már a legelső jelenetben azzal az óvatos félelemmel közelítenek hozzá, ahogyan a kiszámíthatatlan és tébolyult zsarnokokhoz szokás.

A Bíboros manipulációja túlpontos és észrevétlen. Ferdinánd maga sem ismeri rajongásának valódi természetét, bátyja viszont tisztában van vele és célszerű praktikussággal használja. Amikor tudomást szereznek a második házasságról, a Bíboros undorral és eltartással (noha nem minden kíváncsiság híján) szemléli a herceg rohamát – miközben finom, észrevétlen célzásokkal modulálja is. A herceg bizarr, többféle kényszerképzetre utaló túlkapásai (viaszhullák, levágott kezek, börtönbe vezényelt őrültek) bizonyára taszítják: a kínzásoknak nem abból az esztétikai-művészi igényéből fakadnak, ami Júliával való viszonyát jellemzi, beleértve a légyottokat vagy az előzményét és kivitelezését tekintve egyaránt találékony ölést. A Bíboros jéghideg sadizmusából még az élvetegség is hiányzik. Szexuális élete csupa unott keresgélés, Júlia módszeres, lusta kínzása. Mindez azonban már kevés tompuló érzékeinek kielégítéséhez; végül egy szexuális segédeszközként kezelt Bibliával végez vele, nem bosszúból, hiszen senki sem kényszerítette, hogy fölfedje a titkot, amiért

elhallgattatja – ellenkezőleg, mintha már hosszú ideje az ürügyre várt volna, amely az *ölést* valódi szexuális rítussá varázsolja. (Rajtuk kívül még Delio nemi életébe pillantunk bele: Webster Horatiója sima modorú káder, jókora szexuális frusztrációval. Izzadt görccsel próbálja lefektetni a Bíboros szeretőjét, mert mást nem kaphat meg, a szajháról viszont azt hiszi, mindenkié.)

Webster elhallgatja, mi vezetett idáig, mi történt a családban a cselekmény előtt. Nem tudjuk, mit gondolt az „igazi” hercegnő, a Bandello-novella alapjául szolgáló Giovanna d’Aragona múltjáról: hasonló előéletet képzelt el, vagy hidegen hagyták az adatok. A valódi Giovanna apját a lány születése után megmérgezték – a mintaként szolgáló férfi hiánya Websternél is mindhárom testvéren meglátszik. De Ferdinánd deformítása talán éppen a Bíboros lényéből ered: személyiségét, mondhatni, csirájában fojtotta el és nyomorította meg. Ki másban keresett volna kapaszkodót, mint a szeretetre egyedülként képes Hercegnőben? Talán még a Hercegnő neuraszténiás dacának origója is a Bíboros: ő ebben a családban a sötét, sűrű mag, amely mozdulatlan és mozdíthatatlan – de belőle, az ő következményeként gyűrűzik elő koncentrikus hullámokban a pusztító betegség, amely végül az egész családot elemésztí, beleértve azokat is, akiknek sorsa összefonódott velük. Gonoszságának nincs oka vagy története. Semmi sem taszítja jobban, állapítja meg az őrjöngő Ferdinánd láttán, mint az érzelmek rabjává váló, kontrollálatlan elme. „A földbe tegyetek és soha többé ne gondoljatok rám”: utolsó mondata utasítás, és egyben tárgyilagos ítélet önmaga fölött. Nem beszél égről vagy Istenről. Halálához éppúgy nincs viszonya, ahogy életéhez sem volt.

A valódi hercegnő első gyermekét halva szülte, s mire a második megszületett, férje, Amalfi hercege is meghalt. Webster, shakespeare-i következetlenséggel, egyszer valóban említést tesz egy gyerekről, aki a Hercegnő első házasságából született: jól hangzik, amikor az őrjöngő Ferdinánd azzal fenyegetőzik, hogy mindenről beszámol majd neki. De gyanús, hogy több szó nem esik róla. Delio az életben maradt *másodszülött* fiút, Antonio gyereket mondja örökösnek, a Hercegnő végrendelkezésénél pedig (amely persze nem több egy Antonio számára rendezett színjátéknál) el sem hangzik, hogy potenciális örökösként már volna egy gyerek. A Hercegnő gyermekei „egy párhuzamos univerzumban élnek.”<sup>31</sup>

A Hercegnő sajátos menekülési útvonalat választ e szörnyű családból: ráparancsol a titkárára, hogy vegye feleségül.

### [A házasság, mint menekülési útvonal]

Míg Ferdinánd első megjelenése igazolni látszik Antonio felvezetését („romlott és izgága jellem”), addig a Hercegnő igen hamar meghazudtolja az őt magasztaló petrarcai dicshimnusz, és éppen Ferdinánd ítéletét („víg özvegy”) támasztja alá; nem sokkal azután ajándékozta meg gyűrűvel és előléptetéssel Antoniót (majd festi tulajdon testét „kincsesbányának”), hogy bátyja előzőleg hasonló ígérekkel vette rá Bosolát a kémkedésre. E többszörös, egymást átfedő és egymásnak időnként ellentmondó jellemzések korántsem véletlenek egy olyan darab esetében, amely részben a személyiség öndefiníciójáról és integritásáról (vagy annak hiányáról) szól, első és utolsó felvonása pedig szándékoltan statikus és oratorikus szerkezetű: előbbiben gyakorlatilag az összes szereplő véleményét meghallgatjuk az összes szereplőről, hogy a későbbiekben módunkban álljon mérlegre tenni az elhangzottakat, az utóbbiban pedig ezeket a koherens vagy elveszett, önmagukat soha meg nem talált vagy éppen csak megtalált személyiségeket látjuk semmivé válni; s

noha haláluk módja különbözik, Webster (miközben a Hercegnő pártján áll) világossá teszi, hogy a végeredmény szempontjából mindez mit sem számít.

Antonio tipikusan sodródó személyiség: egy közepesen ambiciózus hivatalnok, aki válsághelyzetben megjósolhatóan képtelen a cselekvésre. Az egész darab során csak egyszer támad önálló ötlete (addigra a Hercegnő már halott): ha belopózik a Bíboros szobájába, s ott „szeretetet és tiszteletet tanúsít”, akkor talán bocsánatot nyer és megmenekül. (Delio kételkedik benne, hogy a terv sikerrel járhatna; az, hogy Antonio még ezen a ponton is reménykedik, sokat elárul személyiségéről és arról, mennyit érzel a körülötte zajló események súlyából.) Fölmerül a kérdés, ha már ennyire sietős a Hercegnőnek, miért nem olyasvalakit szemel ki, aki nagyobb eséllyel védelmezi meg a két testvér haragjától? Talán a mindenki által tisztességesnek mondott Antonio személyében nyugodt, kiszámítható háttérre vágyik? A „tisztes” Antonio epitheton ornans-a, de a darab világában ez egyet jelent az életképtelenséggel, és amúgy is valamiféle szent szimplicitás társul hozzá. Különös óhajtás a Hercegnő ismeretében, illetve annak tudatában, hogy az esküvő pillanatától vadászni fognak rájuk. Leginkább persze az a kérdés merül föl, miért nem vár addig, amíg szerelmes lesz valakibe.

Antonio nemcsak a polgári tisztesség mintaképe („együgyűen tisztességes”, mondja Bosola), de kezdetben mintha valami nyársat nyelt, titkáros merevség is volna benne („puritán alak”, „precíz hülye” – a „precíz” a puritánokhoz társított, közmegegyezéssel jelző volt a korban),<sup>32</sup> „nőre nem nézett soha”, ambícióit, alkatát és házasságát tekintve Malvolio is az előképei közé sorolható,<sup>33</sup> de olyan elemzés is akad, amely – saját démonaival zajló viaskodását és nemeslelkű, ugyanakkor némileg együgyű önfeláldozását tekintve – Szent Antalból eredezteti a nevét.<sup>34</sup> A Webster előtti változatokhoz képest maga az eszményi reneszánsz férfi (Painternél egy törtető, karrierista főudvarmester volt):<sup>35</sup> már nyitó szövegéből kiderül, hogy szakértő az udvari kérdésekben, nagyra értékeli a politikai stabilitást, sőt, a lovaspólóban is jeleskedik (hogy a játék során lándzsával fogja el a Hercegnő gyűrűjét, az egymáshoz rendeltségüket erősíti, továbbá egyértelmű szexuális jelkép; akárcsak az, ahogyan a Hercegnő később ráhúzza az ujjára). De Bosola nyilvánvaló célzásai Antonio vérszegény, fantáziátlan voltára nem pusztá irigységből fakadnak.

A sietős házasság egyik oka biztosan az, hogy ebből az eszelős családból menekülni kell. Ha a Hercegnő egyedül marad benne, elpusztul. Csakhogy a jelenet végén döbbenetesen álló Cariolának igaza van. E rohamtempóban és pap nélkül kötött házasság igenis hirtelen feltámadó, irracionális téboly: olyan, mint Júlia Bosola iránti fellángolása; váratlan, indokolatlan és előzmény nélkül való. Ha nem jelenik meg közvetlenül előtte a két testvér, ha nem fenyegetik börtönnel a Hercegnőt, ha nem adják virágnyelven a tudtára, hogy máris kémet helyeztek el az udvarában, talán sor sem kerülne rá. Akkor nincs dacból rögzöngött esküvő tíz perc múlva – még talán akkor sem, ha tudjuk, a fivéreknek tett eskü pillanatában már elküldetett Antonióért. Cariola ijedtsége jogos; akár pillanatnyi düh, akár megfontolt döntés a Hercegnő választása, a felkínálkozás módja – a csupa trükk, csupa szenvedély ámokfutás, a birtokba vehető, kiszolgáltatott nőt és az ellentmondást nem tűrve parancsoló hercegasszonyt közös foglalatban felmutató ostrom – csakugyan valami „félelmes tébolyra” utal. Alapvető ellentmondás feszül a Hercegnő természetében: autonómia, méltóság és szuverenitás keveredik kapkodó, egzaltált, szinte gyerekes végletességgel. Egy született arisztokrata, aki családjában beteg és bizarr dolgokon edződött. Bátyja hidegvérű, karrierista gyilkos, felmérhetetlen politikai hatalommal, akiből árad az alaktalan, megfoghatatlan fenyegetés, egzaltált öccse pedig a téboly határán egyensúlyozó szörnyeteg, aki önmaga elől is titkolja vérfertőző vonzódását. Szükség volt rá, hogy a Bíboros és Ferdinánd mellett ő maga legyen a férfi. De hiába a sokszor



hangoztatott tartás és tekintély, ő maga is csupa labilitás, lappangó hisztéria. Okos, sőt hiperracionális, ugyanakkor a körülményeknek is, önnön alkatának is végletekig kiszolgáltatott áldozata. Mindeközben erőszakosabb és parancsolóbb, mint a körülötte lévő férfiak bármelyike; a maga módján épp olyan deviáns, mint két bátyja. Antonio voltaképp tökéletes döntés, amennyiben elfogadjuk, hogy a Hercegnő az a fajta erős személyiség, aki alkatánál fogva arra kárhoztatott, hogy mindig önmaga alá válasszon. (E tekintetben Rosalindával rokon, aki hiába szereti teljes szívéből Orlandót, az a tény, hogy a fiú gyengébb személyiség nála, egész kapcsolatukra rányomja bélyegét; Antonión is több ízben érzékelhető a zavar, hogy nem képes eligazodni partnerén.)

„Ha egész pereputtyom feküdne / Keresztbe elém, az is csak lépcső / Volna, mely nászom felé visz: / Most igazán, e gyűlöletben is” – így hangzik elhatározásának indoklása, Antoniót pedig azzal csitítja (miután képtelenek eldönteni, együtt aludjanak-e Ferdinánd látogatása éjszakáján), hogy „a szerelem a félelem ízével a legédesebb”. A Hercegnő nem pusztán önálló döntéseket hoz, de csupa olyat, ami tilalmas és veszélyt hordoz magában („a *tiltott* a Hercegnő idioszinkratikus választása”, írja Wendy Wall),<sup>36</sup> legyen szó magáról a házasságról, férje személyéről vagy a színlelt lorettoi zarándokltról. A gyors esküvőben ott a dac, a fivérekkal szembeni ellenkezés. A Hercegnő lelkének egyik része pontosan azt áhítja, ami jön: a veszélyt, az örült testvérekkel való harcot, talán a halál kihívását. És amikor elhatározza, hogy férj kell neki, nem olyasvalakire van szükség, mint két fivére, hanem a titkárra, aki a hierarchiát és a szexust tekintve egyaránt irányítható és alárendelt; a rangkülönbségtől befagyott, a Hercegnő határozottságától és erejétől bémult, veszélyben impotens Antonióra.

A Hercegnő hol daczból, hol vágyból fakadó váltásai a kortársakat is megosztották; volt, aki irracionális késztetéseinek kiszolgáltatott, bűnös személyiségnek látta, mások erényeit és tántoríthatatlanságát dicsérték. E kettősség már a Webster közvetlen forrásaként tekinthető Painternél is megjelent (a cselekmény részben az ő *Erény palotája* című munkájára támaszkodik, amely Belleforest valós eseteket novellává formáló, *Tragikus történetek* című gyűjteményének átdolgozása) – Painter szerint Antonio „szépsége, arányérzéke, galantériája és jó természete okán” kétségkívül a reneszánsz Nápoly „egyik legbölcsebb és legtökéletesebb úriemberének tekinthető”, és „ugyan ki kárhoztatná” a Hercegnőt, amiért szemet vetett rá – ugyanakkor „látunk kell, ahogy e fejedelmi méltóság, nemes aragóniai véréről megfélelkezve, zsákmányát űző nőtény farkas vagy oroszlán módjára lohol egy férfi után”, s noha a testvérek bosszúját inkább „merő mészárlásként” aposztrofálja, mintsem az erény útjáról letérő szeretők jogos büntetéseként, ugyanakkor megjegyzi, hogy „sohasem szabad följobb merészkednünk, mintsem hatalmunk engedné, sem pedig kötelezettségeink fölé kívánkoznunk, még kevésbé engednünk, hogy az állati érzékiség vágya vezéreljen minket kénye-kedve szerint.”<sup>37</sup>

Webster, aki nem kevés szöveget emelt át kortársaitól, még hozzá változtatás nélkül,<sup>38</sup> tudatosan vagy véletlenül, de számos olyan vendégszöveget adott a Hercegnő szájába, amit eredetileg férfiak mondtak; Bosola dicshimnusa Antonióról a harmadik felvonásban viszont már csak azért is ironikus, mert eredeti helyén – Sir Philip Sidney *Arcadia* c. munkájában – az ideális feleség leírásaként szerepelt.<sup>39</sup> Talán ezt a fajta szakadékot jelzi az is, hogy a Hercegnőnek nincs neve. Férje hozzá képest „csak” Antonio, ahogy Ferdinánd sem „Herceg” a Bíboros mellett. Mindez pontos és átgondolt szerzői gesztust sejtet egy olyan darab esetében, amelynek szereplői mindvégig kétségbeesett téblábolást folytatnak saját önazonosságuk körül.

A Hercegnő tehát erőnek erejével beleszeret Antonióba – gyorsan és önmagát is meggyőzve. Amikor magához hivatja, férfiszerepet játszik (ahogy később, a

házasságban is) – ő udvarol, persze női eszközöket vonultatva fel: saját testét nagy kincsű bányának festi, amelynek fölfedezésére biztatja Antoniót. Felajzottságát kielégítetlensége is fokozza. Antoniónak nincs választása, gyakorlatilag lerohanták, de azért sincs, mert a dilemma – a Hercegnő egyszerre félelmetes és lenyűgöző, testvérei közismert gyilkosok, a házassággal ugyanakkor nagy vagyonhoz és tisztességhez jutna – tíz perc alatt nem oldható fel, márpedig tíz perccel azután, hogy Antonio belépett a szobába, már megesküdtek. Az egyik pillanatban Antonio zavartan hehegve arról tréfálgat, mire jó apának lenni, hacsak nem az örökösen locsogó kölyköket hallgatni; a Hercegnő nem válaszol, nyilván nem ezt szeretné hallani, de nincs idő. Már veszi is elő a gyűrűt. Jogi formulákat citál a bénult vőlegénynek és a tanúként állított komornának. Fölösleges ostobaságnak bélyegzi az egyházi áldást a darab két, konvenciókhoz leginkább ragaszkodó szereplője előtt. Fordított udvarlás zajlik, Antonio felszólításra csókol, a Hercegnőből merít bátorságot, „mindezt nekem kellett volna elmondanom”, állapítja meg a rögtönzött szertartás végén, de még ezen a ponton is olyannyira rémült, hogy a Hercegnőnek meg kell nyugtatnia, ha nem akar, nem fognak szeretkezni az ágyban, „szúzi kard” fekszik majd közöttük, s arról beszélgetnek majd, hogyan csillapítsák le „zord fivéreit”.

Ez Antonio és a Hercegnő négy zárt jelenetéből az első. A többi három úgy ad számot kapcsolatuk fejlődéséről, hogy a hétköznapiakba nem nyújt bepillantást. Csupa rajtakapás és menekülés. Azt látjuk, hogyan viselkednek a szerelmesek válsághelyzetben. Minden egyéb, hogy Antonio milyen férj, a Hercegnő milyen feleség, változnak-e a kettőjük közti erőviszonyok, vagy éppen milyen lehet a szexuális életük, csak következtetni tudunk. Intimitásuk hiányára – vagy arra, amennyit látunk belőle – jellemző, hogy Cariola minden közös jelenetükben színen van. Évek telnek el öncsaló nyugalomban vagy állandó készenlétben; a házasság tényét nemcsak a népes háztartás, de a testvérek mindenütt jelenlévő kémei előtt is titkolni kell, miközben közvetlen környezetükben már megindult a szóbeszéd a Hercegnő fattyairól vagy Antonio váratlan vagyonosodásáról.

A szülést megelőző kavarodásban a Hercegnő kiszámíthatatlan és hisztérikus, a bénult Antonio pedig tehetetlenül kapkodja a fejét. Cselekvés helyett arról panaszkodik, hogy azt sem tudja, mit gondoljon. Kezébe nyomnak egy babát. Nem mer a Hercegnő szobájában mutatkozni. A folyosón lopakodva, „hideg verítékben úszva” siet horoszkópot készíteni. Váratlanul megeredő orrvérzése (azon kívül, hogy bizarr módon idézi föl a korban a szüléshez kapcsolt váladékok, testnedvek érzetét), pontosan fejezi ki e fojtott, szorongásoktól terhelt létezését. Aztán eltelik minimum még egyszer kilenc hónap, már ikrek is születtek. Pillanatokon belül szökni kell. A szökés előkészítése a szülés éjszakáját ismétli: megint szobájukba zárják a szolgálókat és az öröket, és megint a halálos rettegés a vezérlő erő. Ez Antonio és a Hercegnő házasságának közege.

És a helyzet a hálósobában? Egyszer látjuk őket viszonylag intim körülmények között (de Cariola itt is jelen van), épp a menekülést megelőző pillanatokban; a jelenet csupa játékosság, felszabadult hancúrozás, mögötte viszont ott a fojtott hisztéria, a rossz előérzet. Ferdinánd a palota vendége; húga kiházásításáról szóló ajánlata, amelynek ürügyén érkezett, félelmetes teszt („veszélyes, mintha a vihart átaludná”), és mielőtt törrel a kezében belépne a hálósobába, a Hercegnő, nyugtalanul és felkavarodva, az öregségről és a közeledő halálról tűnődik. Kétségtelen, hogy előzőleg évődve „tivornyamesternek” mondja Antoniót (aki válaszul megjegyzi, „csak éjszaka parancsol”), de nehéz ebből bármiféle következtetést levonni. Egyrészt alig hihető, hogy Antonio, épp a hálósoba intimitásában, ennyire ellentétesen viselkedne tulajdon természetével, másrészt mindketten tudatában vannak Ferdinánd közelségének, a látogatás célja is egyértelmű, évődésük így talán

nem egyéb a közös szorongás leviselkedésénél; tulajdonképpen az is megszokott, hogy válságpillanatokban (mint amilyen a szülés, a lelepleződés utáni menekülés, vagy bármelyik testvér látogatása akármilyen időpontban) még inkább a Hercegnő veszi át az irányítást; Antonio ilyenkor a szó letriviálisabb értelmében sem tölt be férfiszerepet. Ezen az éjszakán például nem is aludhat a Hercegnő szobájában.

Tulajdonképpen az egyetlen konkrétum, amit megtudunk arról, hogyan vélekedik a Hercegnő a szerelmi együttlétről, az, hogy „a félelem ízével édesebb”. De nem zárható ki az sem, hogy a szüntelen szorongás és riadókészültség közepette igenis *szüksége van* a titkolózásból fakadó izgalomra.

És Antonio? Minél felnőttebb partnerré válna a Hercegnő oldalán, annál abszurdabb az örökös rejtőzködés. Első terhessége végén, a barackkínálás jelenetében a Hercegnő – mit sem törődve a lelepleződés veszélyével – kényszeresen vele, az apával foglalkozott, arról próbálta meggyőzni az udvartartás szeme láttára, hogy jelenlétében nem szükséges hajadonfőtt mutatkoznia; a gesztus feltehetőleg épp a terhességgel járó felfokozott idegállapotból, a titkolózás dühödt tagadásából fakadt, Antoniónak alig sikerült visszautasítania a kétes és életveszélyes kitüntetését. Az újabb fenyegetés, Ferdinánd látogatása most benne indítja be a frusztrált dühöt: a kis titkárból a Hercegnő férje lett, háromgyermekes családapa, joggal lázad tehát, ha nem engedik be saját hálószobájába. (Frank Wigham egyenesen azzal vádolja a Hercegnőt, hogy szexuális tárgyként használja titkárát; szerinte Antonio maga a „személytelen, éjszakai szexmunkás, aki titokban oson ki a hálószobából, mielőtt megvirrad”.)<sup>40</sup>

„Ahol hitvesi érzelmeket várnánk, érintéseket”, írja Theodore Leinwand, „ott alá-fölérendelt viszonyokat látunk. Évődéseik arra utalnak, az úr(nő) és a szolgál szerepe át-meg átszövi közös éjszakáikat, talán éppen ez legfőbb szervezőelemük. [...] Ebben a házasságban, dicséretes vagy szörnyűséges módon, a legelső pillanattól kezdve az asszony volt felül.”<sup>41</sup> Legfeljebb az „egyenlőtlenek közti kölcsönösség” elve érvényesülhet közöttük;<sup>42</sup> Judith Haber kifejezésével élve mindkettő egyszerre „behatoló és a behatolás tárgya”.<sup>43</sup> Egyikük eleve, már a házasság előtt uralkodik, a másik már eleve szolgál, s mindkettejüket alkatuk és származásuk is erre a szerepre predesztinálja.

A darab tulajdonképpen kizárólag szexuálisan alá- vagy fölérendelt viszonyokban fogalmaz, beleértve a Hercegnő figuráját, aki nemcsak férje helyett férfi, de a saját maga által sem értett vagy feldolgozott vágyak hálójában vergődő Ferdinándhoz képest is (tulajdonképpen ő az, aki a feminin törekenységet leginkább képviseli a darabban), vagy Júliát, akit szeretője mind szexuális, mind pszichológiai értelemben leigáz (ő pedig hasonló módon alázza meg Deliót, mert megérzi benne a gyengeséget). Mint minden igazán jó reneszánsz dráma, gondos célszerűséggel megkonstruált szereplőin keresztül az *Amalfi hercegnő* is egyetlen képletbe sűriti azt, amit a férfi-női viszonyokról gondol, s miután e szereplők jó része a hatalomhoz való viszonyon keresztül próbálja definiálni saját túl- vagy alulfejlett identitását (függetlenül attól, arisztokratáról vagy közemberről van-e szó), nem csoda, hogy a szexualitás is domináns vagy alávetett szerepekben mutatkozik meg.

Kérdés, egy másfajta világban eljutna-e odáig ez a kapcsolat, hogy valódi szerelemmé teljeseadjék. De egy másfajta világban talán meg sem születik. A Hercegnő személyisége bonyolult lehetőségeket mozgatott meg Antonióban, de ezek kiteljesítésére nincs idő. Amikor eléri őket a száműzetés híre (az országúton, a semmi közepén), és jó eséllyel örökre vesznek búcsút egymástól, mindkettő képtelen a másíknak vigaszt nyújtani. Az utolsó kettős, a visszhangjelenet sok tekintetben az esküvőt idézi; többek között abban is, hogy ismét a Hercegnő kezdeményez, jöllehet már halott. A kísértet eszközei azonban a férfi mondatainak ismétlésére korlátozódnak, s Antonio még mindig ott tart, hogy saját „becstelen tétovaságán”

szeretne úrrá lenni. Ennek katasztrofális eredménye lesz az, hogy a Bíboros szobájába lopakodik bocsánatot kérni, ahol is Bosola tévedésből hátra szúrja. A haldokló Antonio rezignált megállapítása szerint halála pontosan olyan, ahogyan élt, s utolsó mondatában azt is leszögezi, hogy nem akarja megtudni halála történetét.

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

### [Egy ember a szürke zónából]

A darab alapjául szolgáló novellában Daniele de Bozolo kapitány egyetlen alkalommal jelent meg; egyike volt a testvérek számos bérgyilkosának. Webster összevonta e sok mellékszerepet, s az első kiadásban a szereplőlista élére helyezte az új alakot, akit Bosola névre keresztelt. A név a *bossola* szóra utal, ami egyszerre jelentett iránytűt, illetve a dobozt, amelyben a tengerészek iránytűiket tartották; ez összecsenghet azzal, hogy Bosola segédkezik a Hercegnő bebörtönzésében, a *bossolare* régi olasz jelentése ugyanis „dobozba tesz”.<sup>44</sup> Webster az alkalmi bérgyilkosból tengerészt csinált, aki egy gályáról érkezik, és utolsó szava a színpadon „utazás”. Az iránytű mindenestre figyelemre méltó áthallás egy olyan figura nevében, aki minden pillanatban meghazudtolja, merre tart.

Antonio jellemzésében Bosola „az udvari fekély”, aki „ha gúnyol, nem jobbítani akar, csak azt gúnyolja, amit irigyel”. Kritikái ennek ellenére jogosak, éles elmét, pontos megfigyeléseket tükröznek. „Kár, hogy semmibe veszik, mert nagyon bátor”, „rothadt mélabúja” pedig „megmérgez benne mindent, ami jó”; a titkár rámutat a probléma gyökerére is: „tetthiányból tenyészik a sötét izgágaság.” Bosola belépője csakugyan mintha esszenciája volna a Malcontent, az Elégedetlen reneszánsz típusfigurájának. Ám e szerepkör rendkívül széles skálát takar, a jagói irigységtől a jacques-i mélabúig, a jogtalanul gályarabságra küldött katona bosszúvágyától a sehová sem tartozás kínjáig. Antonio leírásán átsejlik az *érték*: hogy ez a cinikus gazember valaha morális lény volt. A titkár igen pontosan írja le azt az állapotot, amikor a tétlenség magát a személyiséget kezdi ki. Ilyenkor az ember, mintegy kontúrjait veszítve, hajlamos szélsőséges – nagyon morális vagy nagyon immorális – helyzetekbe bocsátkozni, abban az ösztönös reményben, hogy ezek mentén mintegy újból kikristályosodik a személyisége. Bosolának nyilvánvaló problémája van önmagával is és a világgal is, ugyanakkor – két szabályos elmebeteg bérenceként – racionálisan létezik és elemzi önmagát. Hamletes szövegeket mond, hamleti jelzőket társítanak hozzá (mélabús, melankolikus), csak hogy az ő esetében nehezen meghatározható, mi gátolja a cselekvés, a választás szabadságát: azt, hogy miért nem áll szinte legelső pillanatban a Hercegnő oldalára.

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

Delio némileg rosszindulatú jellemzése Bosolát afféle szórszálhasogató páduai tudóspalántának festi le, aki „kocsonyásra tanulta a szemét”, hogy „bölcseledő férfiú hírébe jusson”, többek közt „Caesar orrának pontos méretét akarta kiszámolni egy cipőkanállal” (lehet, hogy valóban természettudományokat tanult; a sérült katona mankója által bezárt szöveget úgy nevezi, „egyfajta geometria”, az Öreg Hölgynek tett obszcén megjegyzése szerint pedig a nők legfőbb tudománya az a „matematikai trükk” amellyel elérik, hogy „sok sugár találkozzék egyetlen középpontban”). De az egyetemi



évek talán mégsem pusztá karrierista molyolással teltek; vannak emberek, akiket egyik tudományból vagy filozófiai irányzatból a másikba sodor a megérteni vágyás szenvedélye, s akik (a Deliók szemszögéből) idétlen vagy lényegtelen részletekben elmerülve vélnek fölfedezni valamiféle választ, hogy aztán tovább hajtsa őket a csalódás. Egyébként is sajátos szerzői céltudatosságra vall, hogy Webster a figurákat és viszonyaikat felfestő expozíció során (a különböző szereplők szemén keresztül) egyszerre láttatja Bosolát mindenre kapható, véráztatta zsoldos-bérgyilkosnak és mélabús, elvetélt bölcsész-filozófusnak; két, a kor színpadán jól ismert, de egymástól távol álló típust montíroz össze.

Bosola szerepének legnagyobb problémája az, hogy egyenes logikával olvasva szinte az első pillanattól az utolsóig ellentmond önmagának. Perzselő öngyűlölettel szögezi le, hogy a besúgás a legaljasabb tett, amire ember kapható, aztán igent mond rá, még hozzá valami mosakodásnak tűnő, morális siránkozás kíséretében. Olyan emberek szolgálatába szegődik, akik egyszer már becsapták – nehezen hihető, hogy pusztán a pénz miatt. Amikor információi nyomán arra utasítják, hogy tartóztassa le a Hercegnőt, visszautasíthatná a megbízást, de nem teszi; talán többé már nem akar a vesztes oldalhoz tartozni? Története ettől kezdve még inkább ellentmondásos. Először is kézbesíti a testvérek fenyegető hangú levelét a házaspárnak, és szembe gyalazza Antoniót, majd (néhány perccel később) álarcot viselve letartóztatja a Hercegnőt, és újfent Antoniót szapulja neki. Ha álarca azt a célt szolgálná, hogy továbbra is a Hercegnő bizalmasa maradjon, úgy a leveleket is abban kellett volna átadnia – így viszont álarcban vagy anélkül, de ugyanazt képviseli. Miért kell maszkot húznia? (Mercutio egy tokot kér, hogy abba rejtse ábrázatát, mielőtt belépne Capuleték báljára; szó szerint „egy maszkot a maszkra”<sup>45</sup> – szerep-kulcsmondat, amennyiben nem fedi el a fordítói szójáték: egy ember, aki tulajdon arcát is maszknak érzékeli.)

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

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

Miért az újabb (érezhetően legnagyobb) hasadás? A Hercegnő és az ártatlan gyerekek holtteste láttán? Mert Ferdinánd órá háritja a felelősséget? Mert most sem fizetik ki? Újfent azon lamentál, „miért nem adatott meg jót tenni, mikor ahhoz volna kedvünk”. De hiszen ő a darab nagy kívülállója: bármikor bármit megtehetett volna. Mégis az ellenkezője történt: mintha dacosan, erőszakosan játszott volna az ellen, amit helyesnek vél: saját, jobbik énje ellen. (Travis Bogard megfogalmazásában éppen ez teszi őt különleges figurává: „pontosan tudja, mit kellene tennie, de nem teszi”.)<sup>46</sup> A bérét követeli, amikor megérti, hogy végérvényesen gazember lett. Azt akarja, hogy legalább az arca elvesztését fizessék meg neki.

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

Első lépésként úgy dönt, hogy megmenti Antoniót – helyett véletlenül megöli. Pálfordulása már a legelső pillanatban áldozatot követelt: mihelyt úgy határozott, hogy megjavul, megölték a nőt, akit a Bíboros után küldött kémkedni (ha nem találkozik Júliával, a Bíboros nem végez vele). Ezt követően így határoz: „Nem utánzok többé dicső, sem aljas dolgokat, magam példája leszek.” De mit jelent ez

pontosan? Hogy Antonio megmentése egy *dicső tett utánzása* lett volna (ahogy a gyilkosságok aljas tetteké)? Minden jó s rossz döntése nem volt egyéb pusztán utánzásnál – ellentétben, mondjuk, a Hercegnővel, aki öntörvényű személyiségként olyan „vadonba indult, hol nincs ösvény”? De mi egyebet tesz az önmagával válságban lévő ember, mint hogy mások dicső vagy gyalázatos tetteit utánozza, vagy legalábbis azokhoz méri magát? Talán ez a címke, „a magam példája” volna a később megtalált önazonosság pillanata? De Websternél ez mindig egybeesik a halállal, vagy az utolsó előtti állomással, ahonnan már csak egyfelé vezet az út. „A halálban végre önmagam lehetek”, mondja Antonio megkönnyebbülten, miután Bosola tévedésből hátba szúrta őt a Bíboros helyett.

Bosola az önmagát kereső ember végsőig sarkítása. Forker szerint „annak az útkeresésnek a rabja, amelyet saját pszichológiai és erkölcsi önazonosságának megtalálásáért folytat”, „egy olyan moralista, akit tönkretett a bűn, és egy olyan bűnöző, akinek lelkiismeretét mégoly elszánt romlottsága sem tudja teljesen elaltatni”.<sup>47</sup> Pszichológiailag megokolt, mégis szinte (a negyedik felvonást tekintve határozottan) stilizált figura; ha van hozzá kulcs, éppen e kettős szerzői megközelítés az. Minden pillanatban változik a viszonya ahhoz, amit tesz. Ember-kaleidoszkóp, aki folyton önmagát elemzi. Egy olyan Hamlet, aki nem a különálláson keresztül határozza meg magát (hisz pontosan úgy cselekszik, amilyenek a világot látja, és amit a világ vár tőle), mégis a legreménytelenebb kívülálló. Még el sem kezdődött a cselekmény, már rossz oldalon állt: a Bíboros megbízta őt egy gyilkossággal, aztán feladta őt a törvénynek. A gályáról visszatérve ugyanannak a testvérpárnak a szolgálatába áll, mintha a legcsekélyebb esély is kínálkozna rá, hogy megváltoztak. Mielőtt beárulná nekik a Hercegnő titkos házasságát, így mosakodik a nézők előtt: „A dicsőretet az a festő kapja, / Ki vásznán a silányat silánynak mutatja” (szó szerint: élethűen festi meg a gyomot). Önbeteljesítő jóslatként igazolja a világot, amiben él. Mintha szerepeket próbálgatna, olyan emberként, aki rég elveszítette önmagát. Amikor megkérdi Ferdinándot, mi lesz a feladata, a válasz az, legyen önmaga. Az arc nélküli Bosola mintegy az egész darab prizmája: magában hordja mindazt a személyiséghasadást, keresést és szerepzavart, ami a többi szereplő sajátja. Egy személyben testesíti meg a darab alapkérdését, egy ijesztő és értelmetlen világban hogyan maradhat az ember önmaga. Az *Amalfi hercegnő* világképe pontosan olyan, mintha Bosola szemével látnánk: nem egyszerűen egy korrumpált és beteg emberek benépesítette világ, de egy bomló, szétesett univerzum. Irracionális és értelmetlen.

Mai pszichológiával tekintve azt a képzetet testesíti meg, amit Primo Levi „szürke zónának” nevez,<sup>48</sup> a gyilkosok és áldozatok közt mesterségesen elmosott határvonalat értve alatta; Levi azon privilegizált zsidók kapcsán vezeti be a fogalmat, akik akaratlan bűnrészessé váltak a Holocaust iszonyatában (ide értve a koncentrációs táborok kápoit, a Sonderkommando tagjait, vagy a lódzi gettóban a náci hatóságokkal kénytelen-kelletlen együttműködő vének tanácsát), akik nem felelnek meg többé „barát és ellenség”, „jó és rossz”, „szolga és úr” hagyományosan elképzelt kontúrjainak, esetükben a kettő egyrészt elválasztódik egymástól, másrészt elválaszthatatlanul összekapcsolódik; egy „hibrid csoport”, amelyben egyszerre mutatkozik meg a fogoly funkcionáriusok-rabtisztviselők védettsége, és ennek az intézménynek „a mélységesen nyugtalanító természete”. Bosola nemcsak abban az értelemben köztes lény, hogy kényszerűségből, elvei ellenében állt a testvérek szolgálatába, vagy hogy utasításuk végrehajtása közben maga is felmorzsolódik, hanem abban is, hogy mindannyiunknak ismerős, önfelmentő magyarázatai a néző számára is fölteszik a kérdést, cselekedhetett-e volna másképp; ugyanakkor megtestesíti az emberi természetben alapvetően ott rejlő morális kettősséget, ami

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

Bosola kívül van a darabon, mint a reneszánsz festmények előterében álló figura, a néző és a kép cselekménye közti kapocs. Ferdinánd azzal a színésszel azonosítja, aki hiába jó, a nézők elátkozzák, mert gazembert játszik. Olyan, mint egy ellen-Jagó: kezdettől fogva senki nem bíz benne, holott egy bérgyilkosságon (amelyről mindenki tudja, hogy a Bíboros megbízásából követte el) és némi maliciózus udvar-kritikán kívül erre semmivel nem szolgált rá. *Lényénél fogva* gazembernek vélik („van valami ferdeség az arcában”), s ennek megfelelő megbízásokat is adnak neki, miközben ő maga mintha folyton annak a válaszára várná, hogy *most még* akár jó ember is válhatna belőle (ellentétben Jagóval, aki a darab legelején bejelentette, hogy becstelenségeket fog elkövetni, mégis mindenki megbíz benne). Bosolát kezdettől fogva gazembernek mondják, holott ő még kialakulatlan személyiségként tekint magára. Ugyanakkor többről van szó, mint hogy a darab intrikusa a tépelődő moralista szerepében tetszeleg. „Légy az, aki vagy”, mondja neki rosszindulatúan megbízója (vö. Jagó megállapításával: „Nem az vagyok, aki”). „Látszódni fogok annak, ami nem vagyok” – fogadja meg röviddel később Ferdinánd, aki nem sokkal korábban azzal dicsekedett Bosolának, aki őt (Ferdinándot) kifürkészte, az eldicsekedhet azzal, hogy „felparcellázta az ingoványt, vagy megmérte a futóhomokot”. A szereplők nagy része gőgösen vagy kétségbeesve, mindenesetre kényszeresen saját önazonosságával van elfoglalva (Esterházyval élve lábjegyzeteli saját életét, álldigál mellette, nem éli át, csak örökösen reflektál rá)<sup>49</sup> – folytonos éjszakában bolyong a websteri hideg, csillagos égbolt alatt, s csak a halál pillanatában támad valami sejtésük arról, hogy ez a folytonos *maguk mellett levés* maga volt az élet, a maga rettentő jelentéstelenségében.

Nemcsak Ferdinánd hasonlítja Bosolát színészhez: ő maga is színészként utal magára, amikor azzal vádolja a Bíborost, hogy „a nagy árulások szerzőit” utánozza, akik a színész háta mögé bújnak. (A Bíboros csakugyan kreatúrái mögé rejtőzve mozgatja a cselekményt, a legelső pillanattól kezdve arra játszik például, hogy beáldozza Ferdinándot; minden akciójának úgy ágyaz meg, mintha Ferdinándnak jutott volna eszébe.) Amikor a bérgyilkos-filozófus úgy dönt, „nem utánoz többé dicső, sem aljas dolgokat”, színész és szerep reneszánsz konvenciójával is eljátszik, hiszen a színész az, aki ezt teszi: aljas és dicső dolgokat utánoz. Rákövetkező áldozata, Antonio halála után megállapítja, hogy színpadon szokott ilyen tévedéseket látni. A Bosola köré szerveződő színházi hasonlatok nemcsak a rezonőrjellegét erősítik (közvetlenebb módon osztja meg gondolatait a nézőkkel, mint a többi szereplő), hanem azt az érzetet is keltik, mintha Bosola (és a Hercegnő, akinek számára „a világ fárasztó színház, / S a rá osztott szerephez semmi kedve”) kilógna abból a közmegegyezéssel konvencióból, amely színpad és nézőtér szabályait rögzíti; talán még utolsó megszólalásában is a nézőtérre utal, hiszen a színpadról tekintve – egy haláltánc utolsó pillanatában – mi egyéb volna a félhomályba rejtőzött „vak gödör”, ahonnan „a rémült emberfaj” pislog fölfelé, mint a nézőtér?<sup>50</sup> Bosola és Webster színházi geográfiája ez a képzet: a gödör, ami fölött az asszonyok szülnek, lovagló ülésben.<sup>51</sup>

Bosola szerepe többé-kevésbé értelmezhető azon az íven keresztül, hogy egy önmagát szélsőséges szerepekben kipróbáló férfi, tele világ- és öngyűlölettel, egyszer csak megpróbál fordítani az életén, de addigra már késő. A negyedik felvonás azonban még ezen az íven belül is sajátos zárvány. Bosola segédkezik a viaszbabuk színjátékában: elhiteti a Hercegnővel, hogy halott férjét és gyermekeit látja, azután följajánlja neki, hogy megmenti, mert megszánta; a Hercegnő összeomlása valószínűleg minden eddigénél jobban összezavarta. Megkéri Ferdinándot, hogy

legközelebb vigasztalni küldje őt, méghozzá “másik alakban”, mert „ezt fölemésztette a besúgás”. Ezután az Idő konvencionális öregember-maszkját viselve érkezik vissza, először koporsókészítőnek, majd lélekharangozó mesternek mondva magát. Megjelenését az örültek haláltánc-parafázisa előzi meg. Szövegei szintén a halált készítik elő: bomlásról szóló monológja a *Jób könyvének* képeit, kuvik-dalocskája a haláltáncok groteszk versikéit idézi (P. B. Murray olvasata szerint Bosola képviseli a Sátánt, és a Hercegnő Jóbot).<sup>52</sup> A jelenetsor előtt, alatt és után jelen van Bosola valódi személyisége is, hiszen Ferdinánd utasításait hajtja végre, és amit lát (a Hercegnő viselkedése), érezhetően hatással van rá; amúgy sem áll távol lényétől, hogy a világot groteszk, üres haláltáncként lássa. Félig ceremóniamesterként, félig provokátorként föllépve mintha annak nyomára próbálna bukkanni, tetten érhető-e a lélek a halál előtti pillanatokban, vagy hogy létezik-e egyáltalán. S mintha nemcsak kifürkészni próbálná a Hercegnő (egyre inkább rajongva-gyűlölte) személyiségét, de valamiképpen elvenni tőle, megtörni, elpusztítani – akkor ugyanis könnyebb lesz megölnie. A Hercegnő viszont éppen hogy megerősödik integritásában: Francis E. Dolan szavaival, miközben Bosola és Ferdinánd egymással versengve próbálják „darabokra szakítani”, ő csakugyan “egyfajta szoborrá keményedik: szótlanná és titokzatossá.”<sup>53</sup>

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

A Hercegnővel való viszonya küzdelmes ívet ír le: ő mozdítja ki az elmúlt évek állóvizéből és sodorja az önmagával való elszámolásig. Amikor megtudja, hogy a férj Antonio, majdnem összeomlik: ha ugyanis a Hercegnő nem szajhamódra él, hanem öntörvényűen dönt, ráadásul az elvárások ellenében, akkor nem a világ silány, hanem ő, Bosola. Hogy a Hercegnő rangján alul választott, megrendíti; hogy kit, az sérti a hiúságát. De tudja: mostantól kezdve védhetetlen, hogy elárulja őket. Talán éppen a rutinból való kibillenés jele, hogy amikor el kell fognia a Hercegnőt, álarcot húz. Az imént még saját arcával mutatkozott, tehát nem arról van szó, hogy másnak adná ki magát. Mindössze attól fél, túlságosan nagy hatással volt rá a világgal igenis szembeszegülő, önmagát az aljasság közepette is érvényesíteni képes Hercegnő. Attól fél, hogy a parancs végrehajtása nehezebb lesz, mint gondolta. Első ízben pillantaná meg arcát a tükörben – tehát álarcot húz rá.

### [„Az a bizonyos test”]

Webster tudatosan épít a házasságkötés körüli vitás (színházi szempontból gyümölcsözően tisztázatlan) jogviszonyokra; felidézi a korszak emblematisz ügyeit, ezen kívül éppúgy tisztában van azzal, hogy közönsége – az egymással szemben álló anglikán-katolikus, és ezt a törvény nyelvére átültetni igyekvő jogi álláspontok miatt – termékenyen megosztott a kérdésben, mint a korszak többi drámáirója, akik időről időre dramaturgiai középpontba emelik a házasság intézményét.



Az 1563-as trenti zsinat szerint a katolikus országokban csakis a plébános előtt megkötött házasságok érvényesek; Antonio horoszkópjából azonban tudjuk, hogy Webster darabja a zsinat előtt játszódik, ekkor pedig Olaszország legtöbb városállamában az otthon kötött házasság jogszerűsége sem vitatható, amennyiben a felek gyűrűt és esküt váltanak, illetve a házasságot nyilvánosan bejelentik (amit Antonio és a Hercegnő elmulaszt megtenni).<sup>54</sup> Ami Angliát illeti – hiszen Webster mind a politikai, mind a társadalmi vonatkozásokkal saját közönségét célozta –, az egyház (akárcsak a katolikus) ott is mindent elkövetett, hogy befurakodjon a magánéletbe és ellenőrzést gyakoroljon a házasság intézménye felett; a közönség reakciója ahhoz képest változott, hogyan ítélte meg ezeket az erőfeszítéseket; „minél ellenségesebben viszonyult egy-egy néző a katolicizmushoz és úgy általában a túlszabályozott vallási szertartásokhoz, annál megértőbben fogadta a Hercegnő szokatlan házasságát”.<sup>55</sup>

A Hercegnő érezhetően nem ad az általa üresnek bélyegzett rituálékra, sebtében improvizált esküje ugyanakkor nem mentes egyfajta szertartásos ünnepélyességtől; Antonióval váltott fogadalma az anglikán szertartás formuláiból indul ki (éppen csak a mondatok befejezése szabad hozzáköltés), és a börtönben annak ellenére vádolja bátyját azzal, hogy bosszúja „az egyház szentségét sérti”, hogy titkos esküvője a legkevésbé sem felelt meg a hatályos angol törvényeknek. Webster (az egyházi jogot politikai okokból túlszabályozó) Angliájában minden esküvő törvénytelen, amely „a házasság szentségét szabályozó előírások közül akár csak egyet is figyelmen kívül hagy: az 1604-től érvényes jogszabályok szerint ha nem hozták három ízben nyilvánosságra, ha nem tudtak érvényes engedélyt felmutatni, a házasulandó egyházmegyéjén kívül kötött, bizonyos tiltott időszakok vagy órák alkalmával, illetőleg bárhol másutt, mint templomban vagy kápolnában, az anglikán egyházat jogszerűen képviselő személy jelenléte híján.”<sup>56</sup> A jog ezen kívül nem egy, hanem két tanú jelenlétét írja elő (Cariolát perbe foghatták volna, amiért segédkezet nyújtott a törvénytelen aktushoz). Antonio és a Hercegnő viszont minden kétséget kizáróan törvényesnek véli a házasságot, még úgy is, hogy a „feleségül veszek” vagy „hozzád megyek” formulája soha nem hangzik el köztük.

A hatályos törvények ellenére 1604 után is számos titkos házasság kötött Angliában, leggyakrabban különböző társadalmi rangú felek között, ha át kellett menekíteni az előző házasságból származó vagyont (ami a Hercegnő családját tekintve tökéletesen elképzelhető indok), vagy egyszerűen elvi okokból, ha nem kívánták elismerni az egyház rendelkezési jogát a házasság intézménye fölött:<sup>57</sup> Antonio és a Hercegnő egybekelése nyilvánvalóan mindhárom feltételnek megfelel. (Shakespeare *Szeget szeggelje*, amelynek középpontjában két törvénytelen házasság áll, e jogszabály hatályba lépésének évében született, és nem mellesleg ugyanabban az esztendőben, amikor Jakab békét kötött Spanyolországgal, újra fenyegető közelségbe került tehát a rekatolizáció lehetősége – ha az ember elmulasztott megfelelni a gyakorta változó jogi formuláknak, az akár a fejébe is kerülhetett.) A darab egyébként is számos ponton játszik az egyházi joggal: Ferdinánd például katolikus hittételekre hivatkozva tartaná hűgát özvegyi státuszban, Antonio és a Hercegnő viszont református fogalmak szerint kezeli a gyászidőt és a második házasság lehetőségét.<sup>58</sup>

Maguk az egyházi bíróságok ugyanakkor a katolikus kánonra és a római jogra alapultak, megítélésük pedig ugyancsak vegyes volt: akadtak, akik szerint ezek az intézmények a pápa cinkosai, aki „már felnyergelte lovát, s csak az alkalomra les, hogy újból a hátára pattanjon”, mások úgy vélték (újabb összecsengés Ferdiánd lycanthropiájával), hogy az egyházi bíróságok hivatalnokai „kiéhezett s mohó farkasok”, akik „örömmel lakmároznak az emberen”.<sup>59</sup> A Hercegnő házasságát tehát a közönség java része feltehetően nem bűnös vágytól vezérelt törvénszegésként,

hanem bátor és erényes tettként ítélte meg – ő maga is hasonlóan fogalmaz („van, ki a veszélyt / Torkon ragadva nagy tettekre képes”), sőt a maga sajátos fogalmi rendszerével nemcsak érvényesnek, de szentnek véli: Ferdinánd bosszúja „az egyház törvényét sérti”, és bátyja „a pokolban fog üvölni” érte.

A merész gesztus ugyanakkor hiába vált ki nézői szimpátiát (vagy Bosolából rajongást), ha a darab közegében észrevétlen marad; a Hercegnő a nyilvánosság szemében soha nem emeli föl magához Antoniót, aki így rangban és a házasságon belül is alárendelt marad. Minthogy rajtuk (és Cariolán) kívül senkinek nincs tudomása arról, hogy megkötötték, a világ szemében bűnben élnek együtt, és a szóbeszéd „nyíltan ringyónak” bélyegzi a Hercegnőt. Ez persze csapdahelyzet: a kötelék nyílt felvállalása közelebb állna a kor jogszabályaihoz, enyhítené a közvélemény megítélését és megvédené őket a „bűnös kapcsolat” státuszától, ugyanakkor késlekedés nélkül beteljesítené a testvérek bosszúhadjáratát. E tudás híján viszont a köznép kurvának véli a Hercegnőt, Antoniót pedig (mivel vagyona érezhetően gyarapodott) tolvajnak – jóllehet ez utóbbi pletyka később hasznosnak bizonyul, hiszen a Hercegnő lopás vádjával távolítja el Antoniót a környezetéből, úgy biztosítva számára egérutat, hogy senkinek sem jut eszébe kételkedni a vád jogosságában. Ő maga viszont (újabb csapda) éppen azzal válik bűnössé a közvélemény szemében, hogy házasságát sikerül eltitkolnia – az ugyanis, hogy több ízben is állapotos volt, nyílt titoknak számít. (A kor közvélekedése szerint titokban gyermeket szülni nagyobb bűnnek számított, mint a titkos házasság.)<sup>60</sup> A Hercegnő megpróbál elébe vágni annak, hogy e botrány kipattanjon, a kastélyába látogató Ferdinándnak említést tesz az „elterjedt és becsületébe vágó pletykáról”; egyrészt a közszájon forgó szóbeszédbe csomagolja az igazságot (mintha az hazugság lenne), másrészt ezzel próbálja kipuhatolni, mennyit tud Ferdinánd. (A herceg a második felvonás végén megesküdt, hogy fényt derít húga szeretőjének kilétére, ugyanakkor a harmadik felvonás elején, amikor a Hercegnő két ízben is terhes volt Antoniótól, még mindig fogalma sincs róla.) A herceg rágalomnak mondja a pletykát, de ebből nem derül ki, mennyi információnak van már a birtokában, és talán épp e szóbeszéd veszi rá arra, hogy éjszaka betörjön húga szobájába. A Hercegnő itt már kénytelen fölfedni a titkot, érvekkel megtámogatni igazát (érvényes házasságba szült utódokat, nem pedig egy idegennek fattyakat), de az évekig tartó titkolózás után ez aligha sülni el jól. (Nem mintha lehetett volna jobb döntéseket hozni; az irracionálissal szemben nincsen stratégia.)

Az újraraházasodás intézménye önmagában is kettős megítélés alá esett a korban. Sokan hamleti undorral tekintettek az elhunyt hitveshez hűtlenné váló víg özvegyre: „Ki ne utálkozna egy olyan asszony láttán, aki első férje halála után arra vetemedik, hogy egy másik után vágyakozzon, és megtagadja valódi jegyesét, Krisztust?”, teszi fel a kérdést az *Előírások keresztény asszonyok számára* szerzője 1529-ben.<sup>61</sup> Ahogy Barbara Todd rámutat, „mi mással szembesítene egy özvegy újabb házassága bármely férfit, mint saját halálának fenyegető lehetőségével, illetve azzal, hogy azt követően egy másik léphet a helyébe?”<sup>62</sup> Shakespeare Színészkirálynője hasonlóképpen fogadkozik: „Másodszor öltöm meg holt férjemet, / Ha második férj csókol engemet”.<sup>63</sup> Webster maga két bekezdést illesztett hozzá Overbury terjedelmes *Karakterológiájához*, egyet-egyét *Az erényes özvegyről* és *A közönséges özvegyről*; előbbi „egyetlen férfiban beutazta a világot, és figyelme immár az ég felé irányul”, utóbbi „férjének vége könnyeket szül, könnyeinek vége pedig újabb férjeket”.<sup>64</sup> Ferdinánd megállapítása („Kétszer csak a buja nők mennek férjhez”) sokkal inkább megfelel a közvélekedésnek, mint húga epés válasza („a gyémánt becsesebb, ha több ékszerész csiszolta”), utóbbi ugyanis éppen ezekre a sztereotípiákra reflektál: egyrészt megfelel annak a hagyományos képzetnek, amely a kontrollján kívül eső nőt

szajhaként aposztrofálja (amint ezt Ferdinánd rögtön igazolja is válaszával: „Szóval nagy kincs a kurva”), másrészt maga is csereszabatos értéktárgyként tekint magára, kvázi férfiszemmel; éppen ettől a gesztustól (hogy a saját szájából hangzik el) válik provokatíván több rétegű ítéletté. A nő nemcsak szexuális értelemben értéktárgy, a modern özvegyi státusz első felbukkanásával egy időben ugyanis fölmerült a vagyon továbbáramoltatásának szükségessége is; Jennifer Panek szerint „inkább lehetőségként, mintsem akadályként tekintettek a »víg özvegy« sztereotípiájára: a második frigybén a második férj testi örömet nyújt az anyagi javakért cserébe”.<sup>65</sup> A Hercegnő, noha úgy tekint magára, mint aki „vadonba indul, hol nincs ösvény”, korántsem jár el úttörőként. Egy másik ponton le is szögezi: „Miért ne lehetne férjem? Nem teremtek / Ezzel új világot, s új szokást sem / Hozok divatba.” Válasza ugyanakkor a lehetőséggel fenyeget, hogy a családi vagyon kikerül a fivérek irányítása alól.

Jogi értelemben ez a végrendekezés jelenetében történik meg; a kor asszonyai közül ehhez kizárólag egy özvegynek van joga, ezzel az aktussal lép át a *feme covert* státuszába: férje vagyonának teljes jogú birtokosává válik (a „kincsesbánya”, amelynek Antonio is résztulajdonosává válik, tehát nemcsak a Hercegnő testét jelöli).<sup>66</sup> Más kérdés, hogy a Hercegnő e színlelt végrendekezés során mindvégig férfiként lép fel; nemcsak a tekintetben, hogy megkérdőjelezhetetlenül azonosítja magát rangjával, de abban is, hogy parancsokat osztogat, mint ahogy a későbbiekben is mindvégig ő hozza a döntéseket. Painter eredeti változatában a színlelt zarándoklat ötlete Antoniótól és Cariolától ered (a szobalánynak figyelmeztetnie kell úrnőjét, hogy ne váljon túlságosan függővé férjétől); Webster tehát kínosan ügyel arra, hogy a korabeli jog és közvélekedés labirintusában a Hercegnő minél ellentmondásosabb színben tűnjön fel, és azzal, hogy forrásaihoz képest jóval aktívabb szereplővé teszi, határozott szándékkal mozdítja ki az áldozat státuszából. „Csak éjszaka parancsolok”, jegyzi meg némi malíciával Antonio. És bár a Hercegnő eljátszik a gondolattal, hogy e házasság kedvéért sutba vágja a rangjával járó kiváltságokat és kötelezettségeket, még utolsó jelenetében is leszögezi, „Én még Amalfi hercegnő vagyok”. A sokat idézett mondat (amint Francis E. Dolan felhívja rá a figyelmet)<sup>67</sup> nemcsak azt deklarálja, hogy személyiségétől (és rangjától) semmiféle megfélemlítés nem foszhatja meg, de azt is, hogy még most, az utolsó pillanatokban sem azonosítja magát Antonio feleségként – nem vette föl választottja nevét (ellentétben első férjének nevével; innen a cím, amelyhez halálában is ragaszkodik).

Webster nézőinek több kortárs asszony is eszükbe juthatott a Hercegnőről: Arbella Stuartot, Jakab király unokahúgát az uralkodó a Towerbe záratta (miután menekülni próbált, de elfogták, mint Websternél), mert engedélye nélkül kötött házasságot; Arbella végül (aki egyébként Erzsébet utódjaként megalapozott igényt formálhatott volna a trónra, ha ebben lett volna érdekelt és nem a szerelemből kötött házasságban) szántszándékkal halálra éhezett a börtönben – mártírhála a kortársakat is megosztotta, egyesek szerint a király jogosan ítelt, hiszen Arbella döntése egyenértékű a felkent uralkodó elleni lázadással, míg mások – „nemcsak a drámaírók, a papok vagy a politikai gondolkodók” – a „törvényi lehetőséggel való visszaélésként”, végső soron a „beteljesült szerelemmel szemben” elkövetett „zsarnoki tettként” könyvelték el az uralkodói büntetést.<sup>68</sup> (Stuart férje, William Seymour melleleg annak az Edward Seymournak volt az unokája, aki két emberöltővel korábban szintén törvénytelenül vette nőül a trónra szintén esélyes Lady Catherine Greyt; a kortársak joggal érezték, hogy a két eset mintha tükörképe volna egymásnak.)<sup>69</sup> P. D. Collington hívja föl rá a figyelmet, hogy Stuart Mária közelmúltbeli bebörtönzése és kivégzése egyébként is alaposan áthangolta a színpadon börtönbe vetett asszonyok jelentéstartományát; Webster szerinte

határozottan arra törekszik, hogy ezekben a jelenetekben megossza a közönség reakcióit – olvasatában a Hercegnő mindinkább érdes, epés viselkedése legalábbis szánalommal vegyes ellenszenvet keltett a korabeli nézőben.<sup>70</sup>

Szintén Jakabbal bonyolódott hosszas jogi huzavonába Lady Anne Clifford, amikor annak ellenére követelte magának atyja birtokait, hogy az utolsó pillanatban fogant végrendelet – a család férfiágának kedvezve – unokatestvérére hagyományozta őket. Mint Lady Clifford megjegyzi naplójában, „sokan elítéltek azért, mert nő létemre szint vallok egy ilyen kérdésben, de ugyanilyen sokan biztosítottak afelől, hogy tisztességgel és jogosan jártam el”.<sup>71</sup> Webster tehát nemcsak tudatosan használta a Hercegnőt és angol sorstársait (végső soron a saját jogaiért és integritásáért kiálló, autonóm nőt) övező kettős közvélekedést, de arra is ügyelt, hogy a száműzetés-jelenetben mindkét oldal érveit elmondassa a nézővel leginkább közvetlen kapcsolatban álló plebejus figurákkal, a két zarándokkal: fölemlegetik a Hercegnő „hitvány” házasságát és „laza erkölceit”, ugyanakkor „kegyetlenek” bélyegzik a Bíboros eljárását a „szabad fejedelemasszonnyal” szemben. A Hercegnőt övező egész, aggályos pontossággal fölfestett kettősség (egyszerre a következmények tudatában döntéseket hozó, aktív szereplő és áldozat; egyszerre domináns és szubmisszív személyiség; egyszerre dobja el rangját és azonosul vele a végsőig; egyszerre indul „imádkozni” és „átkozódni” stb.), ami ugyanazon hófokon tölti el csodálattal és rémülettel a darab szereplőit, megejtően rímel a darab kritikátörténetén végighúzó ellentmondásokra. Antonio szerint a Hercegnő kétségkívül nem képviseli makulátlanul a társadalmi hagyományokból fakadó elvárásokat, de öntörvényűsége még e konvenciókat is jobb színben tünteti fel, és mintha előrevetítené a későbbi korok megítélését: személyében „homályba vész a múlt, / S fényt vet az eljövendő időkre”. Mary Beth Rose szerint a darab nem viseli el mindezen ellentmondások terhét, és összeomlik alattuk, képtelenség ugyanis összeegyeztetni „a múltbeli konvenciókból és a jövőről alkotott fogalmainkból fakadó elvárásokat”, olyan, mintha „egyszerre kellene megfelelni két, egyaránt érvényes gondolkodás- és létezésmódnak”.<sup>72</sup> Ugyanakkor talán éppen arról van szó, hogy Webster pontosan érzékeli, micsoda drámai energia szabadul fel két ellentétes „gondolkodás- és létezés mód” ütköztetéséből (továbbá hogy a főhős ambivalens, jelenetről jelenetre változó nézői megítélése valódi színházi erőteret hoz létre); másrészt tudatában van annak, hogy maga az emberi természet sem működik másként: a Hercegnő (és Bosola) kettős vagy kaleidoszkópszerű létezése pontosan tükrözi, hogyan vergődünk egymásnak ellentmondó elveink, szempontjaink, ön- és világotlasataink között.

A Hercegnő házassága ugyanakkor nemcsak az autonóm nő körüli feszültségeket helyezi drámai foglatba. Jakab korrupciós botrányoktól, érdekházasságoktól, parlament és uralkodó közt húzódo jogvitáktól terhelt Anglijában a házasság politikai metaforává vált; „Jognak és kiváltságnak el nem választható frigyben kell járnia, mint az ikreknek, örömük és gyászuk közös, osztoznak életben és halálban, s ha elválik az egyik, a másik is vele hal”,<sup>73</sup> nyilatkoztatta ki 1610-ben Jakab, mintegy gesztusként a Parlament azon tagjai felé, akik a közjog semmibe vételével vádolták; s noha a tervezett paktum (amely szerint a király bizonyos előjogokról lemondott volna a Parlament támogatása fejében) végül nem jött létre, a politikai közbeszédben rögzült a metafora: „Táplálni kell a király s a Parlament közötti szeretetet, mert e hitvesi nyoszolyából még utód fakadhat, ha nem most, talán majd idővel”, szögezte le London közjegyzője ugyanabban az évben.<sup>74</sup> A házasság az uralkodó és a Parlament közti ideális kapcsolat szimbólumává lett; ebben a kontextusban tehát nemcsak Antonio darabindító megjegyzése vált áthallásossá a korabeli néző számára a (francia) udvar „bölcs tanácsáról, mely a királlyal közölni meri a kor bűneit”, de Bosola Antonióról megfogalmazott dicséréte is (attól függetlenül, hogy feltehetőleg



csak azt szajkózza, amit a Hercegnő éppen hallani akar tőle): „Hú államférfi az uralkodónak / Mint cédrus, forrás mellett felszökő. / A forrás a fa gyökerét áztatja, s a fa / Árnyékkal hálálja meg.” A korabeli néző a cédrus-hasonlat korábbi ellenmetaforájáról (Ferdinánd és „bátyja is olyan, mint a pöcegödörből kihajtott szilvafa: kövér, roskadozik a sok gyümölcstől, de senki más nem zabálhat róla, csak a hollók, szarkák meg a hernyók”) is jó eséllyel Jakab kiváltságokkal gazdagon jutalmazott kegyenceire asszociált (e juttatások két esetben is uralkodói nyomásra létrejött érdekházasságok formájában valósultak meg).<sup>75</sup> És ezzel eljutunk oda, hogy mindezek egy sokkal átfogóbb metaforának ágyaznak meg: annak, hogy a Hercegnő Antoniával kötött házassága nemcsak konkrétan (a választásban rejlő személyes bátorságot tekintve), hanem átvitt értelemben is egy felvilágosult és politikai közgondolkodók által vágyott uralkodói attitűdöt jelenít meg; a fejedelem és egy tanácsadó – vagy tanácsadói testület –, még pontosabban tehát király és Parlament egységét. (Más kérdés, hogy a vágyott új világrendet, amelyben az előrejutás érdemből, nem pedig származásból fakad, Websternél a titkár és a bérgyilkos hangoztatja leginkább; egy önérvényesítését tekintve impotens és egy irigységébe belebetegedett férfi.)

Az *Amalfi hercegnő* első bemutatója és első kiadása között pontosan egy évtized telt el, igen valószínű tehát, hogy Webster nemcsak javításokat, de kiegészítéseket is eszközölt a korábbi szövegen; Antonio monológja a francia udvar üdvös szokásairól például szinte minden kétséget kizáróan utólagos betoldás.<sup>76</sup> És noha egy mai előadás kétségkívül keveset kezdhet a Hercegnő házassága köré szerveződő politikai áthallásokkal és metaforákkal, nem elhanyagolható szempont, hogy a főszereplő lázadásával és bukásával Webster egy politikai berendezkedés megválthatatlansága fölött is ítéletet mond. (Egyébiránt a jogászokat tömörítő Inns of Court, amelynek Webster is tagja volt, többféle módon igyekezett befolyásra szert tenni az udvari politikában, mintegy jelezve, hogy ők maguk lehetnének e tanácsadó testület.)<sup>77</sup>

A Hercegnő szexuális birtoklásának vagy meggyalázásának kérdésétől elválaszthatatlan az a korszakokon átvonuló képzet is, hogy az uralkodó két testre oszlik, egy „politikai” és egy „természetes” testre (a halál pillanatában az előbbi elhagyja az utóbbit). A kor jogtudománya szerint ez királyokra és királynőkre egyaránt érvényes, az orvosi ismeretek szerint azonban a női test gyöngébb, esendőbb és mindenfajta romlásnak könnyebben esik áldozatul; azok a férfiak tehát (Antonio, Ferdinánd és Bosola), akik e test birtoklásáért, megmentéséért vagy elpusztításáért küzdenek, szimbolikusan az állam természetéről folytatott vitában is állást foglalnak – amint ezt Antonio és Delio politikai eszmefuttatásai elő is készítik. A terhes Hercegnő alakjában ugyanakkor kettéhasad ez a képzet, és (az Antoniával kötött házasságon keresztül) egy női vérvonalon öröklődő, alternatív politikai berendezkedés lehetőségével fenyeget.<sup>78</sup> Antonio forráshoz hasonlítja a királyi hatalmat, és fölhívja a figyelmet e forrás megfertőződésének veszélyeire; e szerzői gesztus korántsem mellékes, a forrás ugyanis Erzsébet királynő közmegegyezései szimbóluma,<sup>79</sup> Webster tehát azzal, hogy „a Szűz Királynő” emblematikus felidézésével indítja a darabot, újabb konnotációval gazdagítja az állapotos Hercegnő képzetét (a darab előzménynovellájában egyébként nincs terhesség); egy másfajta politikai berendezkedés lehetőségével játszik el, és sajátosan reflektál „az uralkodó két testének” szimbolikájára.

Mindez fordított előjellel is olvasható: Lee Bliss szerint a Hercegnő „az állam stabilitását teszi kockára tulajdon boldogsága érdekében”, ennél fogva „rossz uralkodó, aki a legkevésbé sem felel meg Antonio ideáljainak”.<sup>80</sup> Lisa Jardine szerint „Amalfi hercegnő, Hamlet anyjához hasonlóan, letér a kötelesség ösvényéről, és vágyból házasodik”, így „az erény idealizált tükörképéből a kéjt hajszólo szajhává

változik. Nem pusztán testvérei látják annak, de sokáig a (színpadi és irodalmi) közvélemény is így állította be. (...) Attól a pillanattól kezdve, hogy érvényre kívánja juttatni saját szexuális függetlenségét, méltósággal ugyan, de elkerülhetetlenül halad a rituális büntetés felé, amelyet joggal érdemelt ki a közrend kirívó megsértése miatt.”<sup>81</sup> Jardine szerint ebben az értelemben az önazonosság emblematisztikus mondata („Én még Amalfi hercegnő vagyok”) sem felel meg többé az igazságnak; a Hercegnő „különféle sztereotípiákra hasadozik szét, amelyekben keveredik a bűnbűnő szajha, a szűzies és gyászba borult fenség, a kötelességtudó anya és az egyetlen szerelmének elvesztését galambszelíd alázattal sirató asszony képzele. Az eltökéltségből fakadó erő a válságban lévő személyiség erejévé kopik.”<sup>82</sup>

A nők alávetett státusza (e képzet az egész Erzsébet- és Jakab-kori drámai irodalmat áthatja) ugyanakkor a politikai és társadalmi hatalom gyakorlásának központi feltétele; a férfiak „behatolnak a termékenység birodalmába, az egyetlen fizikai értelemben vett hatalom területére, amellyel a nők rendelkeznek; mintha egyszerre akarnának tudást szerezni és ellenőrzést gyakorolni a női test fölött, különös tekintettel a szaporítószerv státuszára”.<sup>83</sup> A Jakab-kori kultúra számára a nők „a másik” misztériumát képviselik, s e „titkot” az orvostudomány, az anatómia, a jog vagy a vallás eszközeivel, de *el kell venni tőlük*. E perverz voyeurizmusnak megfelelően a Hercegnő soha, egyetlen pillanatig sincs egyedül a színpadon, állandó felügyelet alatt áll, s noha „őt magát a szó szoros értelmében nem boncolják fel, terhessége egyszerre avatja a megbabonázott érdeklődés és az undor tárgyává”.<sup>84</sup> Utolsó parancsával („lélegzetemmel tetszések szerint bánjatok, de testemet szolgálóimnak adjátok”) végül kiszabadítja magát e maszkulin felügyelet alól.

A kora újkorban nem volt könnyű megbizonyosodni a terhesség ténye felől (az apa személyéről nem is beszélve). „Az anya testét átláthatatlannak vélték; homályos, megfoghatatlan folyamatok zajlottak benne, amelyek értelmezhetetlenek maradtak.”<sup>85</sup> Az érintett nő tanúságtétele a saját testében lezajló változások tekintetében „szükséges, ugyanakkor teljességgel megbízhatatlan” forrás”.<sup>86</sup> Még a kétségbevonhatatlan jelek is (megélnékült mozgás, felfokozott étvágy, megnövekedett has) gyakorta tévútra vezettek, mint például Tudor Mária királynő többszöri átlérhessége alkalmával; a fiziológiai tünetek őt is, orvosait is félrevezették. Mindez nemcsak arra nyújt magyarázatot, hogyan volt lehetséges a Hercegnő terhességét ilyen sokáig titokban tartani, de valamelyest arra a pánikra is, amely az apán és az anyán is eluralkodik, mihelyt a gyanú kétségtelen tényé válik. (*A kár, hogy kurva szereplőt is hasonló váratlansággal éri Annabella terhessége, holott a szerelmesek – mindkét darabban – legalábbis számíthattak volna rá, hogy előbb-utóbb bekövetkezhet.*)

Az orvoslás (természetesen kizárólag férfiak által gyakorolt) tudományának 17. századi térnyerésével aztán egyre kevésbé lehetett a női testet olyan titoknak vélni, amelynek a nő (és csakis a nő) a birtokosa. Ahogy a (továbbra is esetleges és spekulatív) anatómiai tudás terjedt, úgy fokról-fokra maga a nő vált e titokkal azonossá;<sup>87</sup> örök talánnyá, amely egyszerre versben megénekelte, csodás misztérium és nyugtalanítóan zavaros enigma, amit el kell pusztítani, hogy a feloldhatatlanságából fakadó fenyegetést semlegesíteni lehessen. Egyazon skála két végletéről van szó: egy olyan korban, amelyben a szűziesség az elérhetetlen, birtokba vehetetlen teljesség jelképévé deformálódik, az arc kozmetikája a múlandóság hazug álcájává, az anyaság pedig a halál elkerülhetetlenségét rejtje magában, a női fizikalitás (főleg, ha szuverén személyiséggel párosul) önmagában kifejezi az alapvető hasadást testi és szellemi, vágy és tisztaság, erő és gyöngeség, szépség és rothadás között; röviden, a nő teste „par excellence jelzi a szakadékot, amely a két ősi erő, a szexuális vágy és a halál kölcsönhatása nyomán feltárul”.<sup>88</sup>

A reneszánsz dramaturgia gyakran folyamodott ahhoz az eszközhöz, hogy nőalakjainak súlyát, akár színházi értelemben vett dominanciáját a férfiszereplők róluk folytatott monológjain, belőlük fakadó akcióin keresztül teremtse meg.<sup>89</sup> Elképzelhető, hogy erre a nőket alakító fiatal férfiszínészek szolgáltattak okot, mármint az a kettős készítés, hogy a szükségesnél ne beszéltesék őket többet, ugyanakkor mégis megmaradhassanak drámai értelemben vett főszerepnek. E dramaturgiai szükségszerűség (fölerősítve mindazzal az ambivalenciával, amely a nőket övezte a korban) részben magyarázatot nyújthat arra a mániákusságba hajló érdeklődésre, amely a bosszútragédiák férfihőseit működteti, s amelyben szinte észrevétlenül ér össze idealizáció és nőgyűlölet.

Robert N. Watson hívja föl a figyelmet arra a képzetre, amely a reneszánsz drámairodalom jelentős részét áthatja, hogy a halott feleség a férfiak fogalomrendszerében valójában maga az ideális feleség, ugyanis „az erényes hitves minden jellemvonása – hallgatag, hideg, tartózkodó és passzív – megdöbentő hasonlóságban áll a halottak jellemvonásaival”.<sup>90</sup> Egy halott hitves alabástromszobra (a Hercegnő vissza-visszatérő víziója arról, milyennek látják őt) vagy síremléke hideg, mozdíthatatlan és mindenekelőtt erényes, ellentétben az élő asszonyokkal, akik potenciálisan állhatatlanok. Az élő asszony „változékony, már jelentésében is ambivalens, szükségképpen valamely emblemikus szerepet tölt be vagy próbál palástolni (házasságtörő, szent, mindkettő, egyik sem)”, halála viszont rögzíti e folytonos változékonyt, s „feloldja mindazt a hazugságot és fondorlatot, amelyet pusztá létezésének tulajdonítanak”.<sup>91</sup> A síremlék végre biztosítja a férfit a nő állandósága felől, mert megszünteti a folytonos ingadozást a két szélsőség, a szűz és a kurva között.

A reneszánsz művészet rendszerint úgy fest portrét a női szépségről, hogy a benne rejlő, inherens fenyegetést feloldva részekre, szépséges és élettelen tárgyakra tördeli, lilomokká és gyöngyökké, mint Petrarca szonettjei, vagy mint Romeo, egészen testetlenné: fénné, amely a Napból vagy a csillagokból sugárzik. Ugyanez a törekvés ölt szélsőséges formát azoknak a férfihősöknek az esetében, akik a rajongott, birtokba vehetetlen vagy meggyalázott szépség holttestét piedesztálra emelik, fetiszizálják, nemritkán azt követően, hogy ők maguk pusztították el – a reneszánsz bosszútragédiákról szóló diskurzus igen találó kifejezéssel úgy nevezi ezt az aktust, „műalkotássá gyilkolják”;<sup>92</sup> Ford és Middleton életműve jórészt ennek patológiáját részletezi, a korszakból fakadóan úgy, hogy egyszerre tesz idézójelbe és erősíti meg azt a nőképet, amelyből mindezek az eltévelyedések fakadnak.

Laurie E. Finke szerint Malfi olyan helyé vált, ahol minden nő „jel”, amelyet „megfejtani” vagy „interpretálni” kell, hogy összhangba kerüljön a férfiak értelmezte világgal; ugyanakkor, ahogy Susan McCloskey rámutat, a darab központi „jele”, a Hercegnő, feloldhatatlan titkosírás marad a darab összes férfiszereplője számára.<sup>93</sup> E hasadás vagy ambivalencia a darab kritikátörténetén is végigvonul, akad, aki szerint a Hercegnő olyan „nemesasszony, akinek tulajdon háztartásáért illene felelnie”, mások szerint „puszta kéjenc”, aki „fölforgatja a társadalmi rendet”, „női és uralkodói kötelezettségeinek egyaránt elmulaszt eleget tenni; előbbinek, amikor elsőként szólal meg, utóbbinak, amikor rangon alul választ társat”; egy újkori olvasat szerint „nehéz ellenállni annak a gondolatnak, hogy Júlia szerepe valójában a Hercegnő viselkedését kommentálja; testvérek ők, sugallja Webster, hiszen rokon szenvedélyeik hasonló következményekkel járnak”.<sup>94</sup> Ha már Webster szándékait firtatjuk, Kathleen McLuskie észrevétele dramaturgiai értelemben véve gonoszabb (és ettől ésszerűbb) színben tünteti fel Júlia szerepét: mindkét nő letért „az erény egyszerű útjáról”, de „Júlia megoldását a dráma férfialakjai sokkal inkább elismerik”; „az ő szexualitását el tudják fogadni, mert – mint azt az első felvonás második jelenetében vele élcelődő

férfiak szavaiból kivehetjük – egy öregember feslett hitveseként belefér a konvencionális kategóriába.”<sup>95</sup>

A rejtvénynek elemzői szemmel mindig akad, de a darab világában nem létezhet megoldása. Amikor Cariola tulajdon halott, galériában függő arcképéhez hasonlítja a Hercegnőt, ugyanazokat a képzeteket erősíti meg, amelyektől úrnője az egész darab folyamán függetleníteni próbálta magát; hogy hiába próbál önálló vágyakat vagy gondolatokat artikulálni, a pusztá teste (és mindaz a fogalmi rendszer, amely hozzá tapad) ékesszólóbban beszél, mint ő maga. Saját portréjává válik, tulajdon idealizált alakjának „jelévé”. Őt is „műalkotássá ölték”, bebörtönözték a képzetek – a szent és a kurva –, amelyeket kreáltak belőle; „azok a képek, amelyek sokkal inkább a festő saját félelmeit és rögeszméit visszhangozzák, mint őt magát”.<sup>96</sup>

Az utolsó felvonásban a Hercegnő testetlen visszhangként jelenik meg, amelynek egyetlen eszköze az, hogy a színpadi szereplők mondatait ismételteti, mintegy korábbi epés, szarkasztikus önmaga fakó emlékeként. Finke szerint amennyiben a nőknek tulajdonított legélesebb fegyver a nyelv, úgy ez a fegyver a férfiak számára örök, nem szűnő fenyegetést jelent; Hélene Cixous-t idézi, aki szerint a férfi kasztrációs félelmei a nőre vetítődnek vissza, és ez a szorongás fordul visszajára a lefejezett nők képzetében.<sup>97</sup> Webster beszéd és hallgatás köré szerveződő hasonlatai, a Hercegnő idealizált képe vagy alabástromszobra (amely fennen hirdeti erényeit, de nem beszél), Ferdinánd örökös készítése, hogy belé fojtsa a szót, és a kivégzés aktusa, amellyel végül konkrétan belé is fojtja, egyaránt arra irányul, hogy kizárja őt a „lényegében fallocentrikus” nyelvből; erre utal hűgával folytatott dialógusában az „ángolnaszerű testrészt” a „széptevésre” alkalmas „nyelv”-vé transzformálása, mint ahogy később arra szólítja fel hűgát, hogy vágja ki tulajdon nyelvét. A hallgatásra kényszerített Hercegnő életében is tehetetlen volt, halálában pedig „szó szerint” megfosztják a nyelvtől; „elhallgattatásában” ugyanaz a szexuális feszültség mutatkozik meg, mint Shakespeare-nél Desdemona megfojtásában, Lavinia nyelvének kivágásában (neki a kezét is lemetszik, hogy írni se tudjon), vagy Middletonnál Vindice aktusában, amellyel menyasszonyát, Gloriánát tulajdon vigyorgó és néma koponyájára redukálja.

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

### [Nárcisszusz tükre]

Antonio, miközben úrnője erényeit magasztalja a darab expozíciójában, olyan tükörnek festi le a Hercegnőt, amely mások számára is irányadó: minden asszonynak el kell „törnie hízelgő / Tükrét, hogy az ő alakját öltse fel”. A *glass* nemcsak tükröt, hanem üveget is jelent: amikor Ferdinánd vagy Bosola az utóbbi értelemben használja, keresztül akar nézni ezen az üvegen, hogy a Hercegnői titkait kifürkésze – a testieket és a rejtett szándékokat egyaránt. Webster (és a darab férfiszereplői) komoly fogalomkészletet mozgósítanak, hogy rajongásuk, gyűlöletük vagy féltékenységük tárgyát vonásain, ruházatán vagy testén keresztül definiálják. Több ez, mint pusztá kémkedés, Bosola és Ferdinánd tekintete például távollétében is rögeszmésen a Hercegnő testére irányul („mindhárom állapotban, amelyben a női ruhába bújt test szemügyre vehető: szex közben, terhesen és halottként”),<sup>98</sup> de miközben az ő titkainak mélyére kívánnak hatolni, saját önképük lesz az, ami változáson megy keresztül.



Bosola világában az embert születésétől fogva „tetvek és férgek” falják; noha „folytonosan egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / Mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / Kelmékbe” – vizsgálata így egyszerre ontológiai természetű és a testvérek parancsainak kényszerű végrehajtása. Ferdinándéhoz hasonló utat jár be: egyszerre irányul a külső ruházatra és a mögé, a „kerítő abroncs-szoknyára”, amely nélkül meglátta volna már, „hasában a csemete hogy ficánkol”, vagy „bő köntösére”, amely azért is laza (*loose*), mert elrejti, hogy viselője állapotos, de a könnyűvérű nők erkölcsi lazaságára is utal vele;<sup>99</sup> e feslett hajlamot aztán durvább viselettel ajánlja megregulázni („kényes bőrre szőrscuhát adass”). Ferdinánd – saját tébolyának stációitól függően – hol minden bűnét elrejtő sötétségbe, hol vakító fénybe kívánja ezt a testet, és úgy átkozza el, mintha az valamely tőle független objektum volna (*Damn! that body of hers*). Bosola hasonlóan rögeszmés vizsgálódása során a terhesség külső jegyeit is aprólékosan számba veszi („okádik, / Émelyedik, szemhéja viselős kék, / Orcája sápad, dereka kövérebb”), és amikor vizsgálata tárgyát üveghutához hasonlítja (ez az a „furcsa szerszám”, amitől „az üveg gömbölyű lesz, akár a nők hasa”), ugyanahhoz a metaforához tér vissza, amely a Hercegnőt tükörként (*glass*) definiálta a darab elején, csak hogy ez az üveg, amint erre Enterline felhívja a figyelmet, kettős természetű: Bosola és Ferdinánd azzal hitegeti magát, hogy keresztüllát rajta, viszont amennyiben a Hercegnő tükör, úgy „nemcsak saját képmását veri vissza, hanem azét is, aki nézi”,<sup>100</sup> Webster pedig hiába öli meg címszereplőjét a negyedik felvonásban, nem zárja le történetét addig, amíg a Hercegnőt kifürkészni, megérteni vagy birtokolni vágyó férfiszereplők önmagukat is meg nem látják ebben a tükörben; a negyedik és az ötödik felvonás ezt a pillantást tágítja pusztító metafizikai vízióvá.

Bosola úgy jelenti be Ferdinándot a negyedik felvonásban, mint aki váratlan fogadalmat tett arra, hogy „nem látja többé” hűgát, ezért is bonyolítja látogatását éjszaka (akárcsak egy felvonással előbb, a hálókamrájában); külön meghagyta, se gyertya, se fáklya ne égjen a Hercegnő (némi eufemizmussal „szobának” csúfolt) börtönében. „Nem mer látni téged”, pontosítja aztán gazdája indítékait, és valóban, Ferdinánd félelme, hogy éles, tiszta fényben lássa rögeszméje tárgyát (és benne önmagát), erősebb mozgatórugónak bizonyul, mint a fennhangon képviselt szándék („illik hozzád a sötétség”, „túlságos fényben voltál eddig is”) – hogy a fáklyák száműzése a Hercegnő bűneit burkolja jótékony homályba. Ezzel összecsengve két felvonással korábban, a titok kipattanásának kataklizmatikus éjszakáján arra tett ígéretet, hogy „parázna hűgát” mindent sötétségbe borító, „teljes napfogyatkozásba” fogja börtönözni.

Nem sokkal később azonban kiderül, Ferdinándnak a sötétségre mindenekelőtt ahhoz a rémisztő színjátéksorozathoz van szüksége, amelyet Bosola segítségével celebrál, hogy hűgát „művészettel fertőzze” a halálba, s amelynek első aktusaként egy halott kezét csókolatja meg vele. A levágott kéz a Hercegnő férjének jegygyűrűjét (vagy annak másolatát) viseli, Ferdinánd tehát maga válik e torz esküvő-paródia vőlegényévé. Antonio kezét is levághatta volna, de feltételezhető, hogy akkor is pótlékhoz folyamodik, ha sikerül időben elfogatnia; azzal a gesztussal ugyanis, hogy a temetőből hozat – vagy viaszból formáltat – egy másikat, személyteleníti a valódi férjet. Nemcsak őt, saját magát is helyettesíti vele. Végtagok iránti megszállottsága, amelynek nyoma már „az ángolnaszerű testrésztől” való beteges irtózatában is ott sejlett, s nemsokára abba torkollik, hogy temetőket fölkaparva tulajdonít el kezeket-lábakat, arra reflektál, hogyan idegenítette őt el a hűga iránti vágyakozás saját testétől, egyáltalán, az emberi testtől. Ferdinánd eddig is helyettesítő aktusokon keresztül ellenőrzött, fenyegetett vagy parancsolt, udvaroncait például arra utasítja a darab elején, hogy csak akkor nevensenek, ha ő is azt teszi (ami halovány szociális főbiáról árulkodik, és előrevetíti, hogy csak másokon keresztül képes megfogalmazni

önmagát); szimbolikus tárgyakat helyez önmaga és a Hercegnő közé (tört, gyűrűt, levágott kezét), hallgatóságra van szüksége ahhoz, hogy tulajdon kínzó agyszüleményeinek hangot adjon, hűgáról (valójában önmagáról) tett szörnyű fölfedezését egy gyökerestül kitépelt mandragóra képzetével helyettesíti, közvetítőn keresztül kémkedett a Hercegnő után és közvetítő segítségével fogja megölni. E kényszeres eltávolítás abból fakad, hogy épp a hűgától való *távolság* elviselhetetlen számára, mivel sem önmagával egy, sem tőle független lénynek nem képes őt tekinteni. Egyik képzetből menekül a másikba: „az a test, ami az övé” (*that body of hers*) „többet ért”, míg az ő (Ferdinánd) vére „tisztán keringett benne”, a házasság (és tulajdon rejtett indítéka) lelepleződése után pedig azt mondja fivérének, „meg tudnám őt ölni benned is, / Vagy önmagamban, mert már azt hiszem, / Bennünk a bűn, amit általa büntet / Az Ég”; nincs tisztában azzal, hogy végződik hűga személyisége és hol kezdődik az övé, a kettőt csak a gyilkosság pillanatában lesz majd képes szétválasztani.

Natale Conti olasz humanista mítosztörténeti munkájából tudjuk, hogy a Nárcciszusz-történetnek van egy másik változata is. Ebben a változatban nem a kikoszorózott nimfák okozzák Nárcciszusz végzetét. „Euanthész számol be arról, hogy Nárcciszusznak volt egy ikerhűga is; orcája, haja, testének minden vonása bátyjára emlékeztetett. Együtt jártak vadászni, és azt mondják, a fiú erősen szerette hűgát. Mikor a lány meghalt, állítólag nem bírta elviselni a gyötrő vágyat, és minduntalan a forráshoz ment, hogy ott saját képmására tekinthessen. Végül, amikor ez sem nyújtott számára vigaszt, belehalt a mérhetetlen vágyakozásba, vagy, ahogy mások állítják, a habokba vetette magát és elpusztult.”<sup>101</sup> A mítosz modern, pszichoanalitikus olvasata „a másik” (önmagával nem azonos és ellenkező nemű) iránti vonzódást az auto- és homoerotikus vágyból eredezteti. Ferdinánd – és *A kár, hogy kurva* Giovannija – esetében a kontúrok e végzetes összemosása válik mérgezővé; a *kettéválasztottság* kínzó érzete (hogy vérük, ahogy ennek mindketten hangot adnak, nem erek közös hálózatában fut), és az a rokon vonás, hogy hűgukat kizárólag saját alul- vagy túlfellett önképükön keresztül képesek érzékelni. A rejtett homoerotikus indíték nem légből kapott; Giovanni, magabiztos, krakéler férfiaságához (vagy bátyja, a Bíboros hideg és személytelen rációjához) képest Ferdinándban csakugyan van valami feminin vonás; egyfajta puha és nőiesen túlérzékeny, hiszterizált és zavaros jelleg. A hűgából áradó erő vonzza, de saját megerősítését keresi benne, és amikor a másik önálló érveket vagy vágyakat artikulálna, olyannyira nem képes elviselni, hogy belé kell fojtania a szót; a hálókamrában tett éjszakai látogatást (mintegy a börtönjelenet előzményeként) azzal zárja, „Nem látlak soha többé”, és valóban, amikor nem saját tükröződését látja az örökké kifürkészni kívánt, de „drága kelmékbe” bújtatott női testben (amelyek mögött, a reneszánsz színpad konvencióiból fakadóan, egy fiú rejtőzik, és Webster feltehetően pontosan tudatában volt ennek, amikor Ferdinánd szexuálpatológiai kórképét fölfestette), akkor elzárja magától, a sötétségbe számúzi e kínzó tükröképet.

Ferdinándnak a színjáték sötétben bonyolított prológusa után azonban fényre van szüksége, hogy „fertőző művészetének” következő felvonásait – a Hercegnő családját ábrázoló viasztetek és a helyi elmeegógyintézetből kivezényelt örültek performanszát – színpadra állíthassa. „Hozzatok neki elég gyertyát”, parancsolja, utasítására pedig egy függöny mögött „láthatóvá válnak Antoniának és gyermekeinek művészileg megformált figurái, olyanformán, mintha már halottak volnának”. Bosola betanult kísérszövege szerint „e bús látványosság” azt a célt szolgálja, hogy nézője, a Hercegnő „megértse belőle”, szerettei halottak. A szövegből nem derül ki, vajon a Hercegnő elhiszi-e, amit lát, de a kétségbeejtő színház („Nekem e világ untató teátrum”) néző, színész és rendező számára egyaránt gyilkos következményekkel jár.

Valóban színházat látunk, nemcsak a jelenetben erre utaló metaforák és a későbbiekben felvonultatott színpadi konvenciók miatt, hanem azért is, mert nem akar úgy tenni, mint a valóság; mint Shakespeare Egérfogója, egymásra kopírozza a jelet és a jelentést, és az utóbbival fertőz. A Hercegnő válasza („nem sorvasztana így el / Saját viasz-képmásom, mágikus / Tűvel átszúrva”) arra utal, tisztában van vele, hogy nem valódi testeket lát, összeomlása mégis olyan pillanat, amikor a legközelebb kerül ahhoz, hogy személyiségét elveszítse. Ferdinánd tulajdon melankóliájához, elkínzott világához betegíti a Hercegnőt, de a következmények rá nézve lesznek pusztítóak. Színháza csakugyan a „művészettel fertőz”, mint Artaud-é, és mint a kor homeopátiás orvosai, a fertőzés saját tüneteivel kíván hatást gyakorolni – akárcsak az ápoltakat felkonferáló anekdota orvosa, aki, „Mikor a pápa búskomor beteg volt”, „eléje vezetett / Mindenféle őrültet, és a pápa / E bohókás, vad összevisszaságtól / Nevetett”. Ferdinánd őrültjei nemcsak az önfelszámolás szélére került személyiség válságát visszhangozzák, de az üveg (áttetsző vagy visszaverő) felülete, a nézés köré szerveződő képzeteket is újra behozzák: egyikük az Ítélet Napját kémlelné távcsővével (a Bíboros korábban a Holdat fürkészte volna vele, hátha ott egy becsületes asszonyra lel), és olyan üveget csiszolna, amellyel az egész világot lángba boríthatja, a másik szerint a Pokol olyan üveghuta (ehhez hasonlította korábban Bosola a terhes asszonyok hasát), amelyben soha nem alszik ki a tűz, „mert nők lelkét dudálják az ördögök a vasfujtatóikba”, a harmadik (aki doktornak képzei magát) olyan tükröt hozatna, amelybe ha belenéznek az asszonyok, őt, az orvost mondanák őrültnek; bizarr áthallás egy olyan jelenetben, amelyben a megbomló elméjű Ferdinánd húga tekintetében önmagát látja tükröződni.

A színjáték-sorozat legfontosabb vonatkozása éppen az egymásra irányuló tekintetek tükrrendszeréből fakad. A Hercegnőt, miközben a „művészileg megformált figurákat” nézi, családja halott viaszpanoptikumát, ketten is kémlelik, egyrészt az előadást lebonyolító Bosola, másrészt (az alighanem a függöny mögött rejtőzködő) Ferdinánd. Kínlódásának tanúi maguk is egy színjáték nézői, ennek főszereplője pedig az összeomlás szélére sodort Hercegnő, aki az ő színjátékukat nézi: ő maga a „bús látványosság” és annak közönsége. (A jelenet architektúrája rímeli a lorettói némajáték vagy az aragóniai testvérek hadba vonulásának szerkezetére: a tablónak a látványosság és az arra irányuló tekintetek is a része.) A sötétséggel kezdődő prologus után nemcsak azért van szükség „elegendő fényre”, hogy a Hercegnő lásson (szemben a „túlságos fényvel”, amiben eddig élt), hanem azért is, hogy őt magát lássák. A jelentsor végére – a Hercegnő halálának pillanatára – a gyertyák fénye vakító lesz, szemkápráztató, mint amikor a fénykép kiég, mintegy inverzeként a „teljes napfogyatkozásnak”, amelyben Ferdinánd mindörökre „rögzíteni” kívánta őt (*fix her in a general eclipse*). A Hercegnő valóban mozdulatlan, mint egy szobor; azzal az alabástrom emlékművel azonos, amelyet önmagának jósolt, vagy ahogy Cariola mondja: „tulajdon arcképe a galériában”. Fivére korábban egy „baziliskusszal kívánt szemet cserélni”, hogy kővé dermessze; most ez a tekintet ejti csapdába őt. Hiába kéri Bosolát, hogy szabadítsa meg tőle, mert megvakul: „Takard el arcát, káprázik szemem.” „Ezt nézd” (*fix your eye here*), szólítja föl Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd. E végső tablóra, húga holttestére tekintve (ahogy ő tekintett korábban a viaszfigurákéra) megérti, hogy soha többé nem fog tudni máshová nézni. „A tükör, ami első pillanatban elvakította, most végre önmagát mutatja.”<sup>102</sup> *Ikrek voltunk*, mondja ki most először (a néző és Bosola számára is új információként, bizonyos értelemben talán ő maga is először szembesül e ténnyel), amikor egy csalóka pillanatra úgy tűnik, elfogadta (vagy megszüntette) húga legrémisztóbb tulajdonságát: azt, hogy nem azonos vele. Most ő az, aki „túlságos fényben” van. De kontúrjaik ebben a fényben is összemosódnak; Ferdinánd úgy olvassa húga

történetét, mintha a sajátja volna; „ha meghalnék e percben, / Egy időt éltünk volna”, állítja, de ahogy eddig, most is úgy tekinti hűgát, mintha a neki kijáró időt ő maga élné. Halála önmagára vet reflexiót. Mint Nárcisz, ő is arra kényszerül, hogy ikerhűga tekintetében „újra meg újra önmagát lássa meg, és újra meg újra elidegenedjen magától”.<sup>103</sup>

Ennek első lépéseként újból helyetttest keres. Mivel nem képes azonosítani magát azzal, amit tett, Bosolára hárítja a felelősséget (akinek viszont az a sorsa, hogy mindig mások kényszerképzeteit húzza magára). A gyilkosság azzal a kézzel lesz azonos, amely véghezvitte. Felmenti magát „az ítélobíró” szerepe alól, és leteremti a gyilkost, amiért végrehajtotta a parancsot, ahelyett, hogy biztonságos helyre menekítette volna áldozatát; egy pillanatra felvonulnak tébolyának triviális okai (a családi vagyon megtartása, a rangon alul kötött házasság), aztán rögtön elmerülnek újra. A valódi okra nem lehet pillantani. Azzal fenyegeti a megbízott spiont, hogy amit tett, napvilágra kerül: „a farkas / Majd megtalálja sírját és kiássa, / Nem hogy felfalja holttestét, hanem / Hogy feltárja e szörnyű gyilkolást”.

Sokféle rögeszme sűrűsödik ebben a jóslatban, és a személyiségzavar következő fázisait vetíti előre. A Ferdinánd elméjében tobzódó állatsereglethez egyébként is számtalan korabeli képzetársítás tapad; a hiéna például, amellyel hűgát azonosítja („Kitűnő hiéna! Hallom kacagni”), s amit a középkori bestiáriumok „bujakóros némbéreként” antropomorfizáltak, mindenekelőtt azért bizarr választás szerző és szerep részéről, mert a kor közvélekedése szerint *hermafrodita*: „csodamód meg-megfordítja nemét”, írja Ovidius, mások úgy tartották, mindkét nem megtalálható ugyan a természetben, de farkuk alatt „átmeneti szervek” rejtőznek, a hím esetében egy „olyasféle hasadék, mint amilyen az asszonyok titka”, a nősténynek pedig „egy csomó, amely a férfiak golyóbisához hasonlatos”.<sup>104</sup> Mindez azt a kérdést veti föl, miféle határvonalat képes húzni Ferdinánd önmaga és egy olyan lény közé, amely „csodamód meg-megfordítja nemét”; kinek vagy minnek az ikerbátyja, és miféle jelentése van az ő törekeny, hűgán keresztül értelmezett férfiasságának? Az „átmeneti szerveket” tekintve hogyan különböztethetné meg saját körvonalait a másiktól? S ami a Hercegnő ruhája alatt rejtőző színész nemét illeti, miféle jelentése van egyáltalán „férfinak” és „nőnek” ebben a kontextusban?

A hiéna képze az azon a katalizmatikus éjszakán bukkan fel, amikor a herceg tudomást szerez hűga terhességéről. Felfedezését egy másik alaktalan képbe sűriti: „Egy mandragórát ástam ki ma éjjel. Az őrijített meg.” Kifakadása hasonló konnotációkkal terhelt. A kétágú mandragóra emberi torzóra emlékeztet, a kortársi beszámolók férfi és női altesthez egyaránt hasonlítják, mások fallikus alakjára hívják föl a figyelmet, és mint a hiéna, az emberi hangot utánozza: sikolt, amikor kitépik a földből. A herbalisták álmatlanság és meddőség ellen ajánlották, Plinius szerint a melankólia szervi okaként számon tartott fekete epe elhajtására és a gyulladt szem kezelésére egyaránt alkalmas. Közkeletű vélekedés szerint a bitófák alatt nő, mégpedig az akasztott ember spermájából vagy vizeletéből. A hozzá tapadó képzetek tehát egyszerre idézik föl a szexualitást, a termékenységet, a szaporodást és a halált; nyugtalanítóan antropomorf jellege megcsonkított vagy deformált emberi testet idéz, amelybe mindkét nem belelátható. Ferdinánd elgyötört, önnön szexusában bizonytalan tudata nem véletlenül menekül ehhez a képhez; a tény, hogy ikerhűga terhes, elviselhetetlen meghasonlással jár (nemcsak azért, mert ebből következően tőle független és szexuális természetű vágyakat táplál, hanem azért is, mert ő maga abba az állapotba vágyik vissza, amikor ikerhűgával *egyek voltak*), ösztönösen magáévá teszi tehát a szülés aktusát; de elkínzott képzelete „csak egy olyan alakzatot képes megszűlni vagy kiásni a földből, amely hátborzongató módon önmagára



emlékeztet:”<sup>105</sup> tulajdon örületének émelyítő metaforáját, hiszen vágyának valódi természetével szembenézni képtelen.

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

Amikor legközelebb látjuk, már egy elmeegógyintézet lakója (talán éppen azé, amelynek ápoltságait előzőleg a Hercegnő börtönébe vezényelte). Arról panaszkodik, hogy „kegyetlenül fáj a szeme”, és húga helyett tulajdon árnyékát próbálja megfojtani a földön. Orvosa szabatos diagnózist ad a „vésszes betegség” tüneteiről: „aki / Megkapja, úgy gyötri a búskomorság, / Hogy azt hiszi, farkassá változott, / S lopózik temetőbe éji órán / Holttesteket kiásni; hercegünket / Is így látták tegnapelőtt a Szent Márk / Templom mögött éjfél körül, amint / Egy sikátorban jött, emberi combbal / A vállán, és félelmesen üvöltött, / Azt mondta, farkas ő, s nincs más különbség, / Csak hogy a farkas kívül hordja szőrét, / Ő meg bőrén belül”.

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

Ferdinánd gyulladt szeme ugyanakkor a lycanthropiának egy másik, sajátos tünetére is reflektál, mégpedig arra, hogy a beteg nem képes sírni. „Ezt nézd”, mutat a Hercegnő holttestére Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd, s a következő kérdésre („Nem zokogsz?”) már arról panaszkodik, amiről majd orvosának is, hogy a látványba

belekáprázik a szeme. A korabeli orvostudomány szerint „a melankóliának ebben a fajtájában szenvedő ember orcája sápadt, a szeme beteg és gyulladt, látása gyöngye, s e világra nézve nem ont könnyeket”.<sup>106</sup> Képtelen átélni tulajdon fájalmát, veszteségét nem gyászolja meg; „tagadja a halált, mivel úgy hágja át a temető élőket és holtakat rituálisan elválasztó határát, hogy közben egyetlen könnyet sem ejt”.<sup>107</sup> Korábban hűgát kényszerítette arra, hogy családja viaszból formált korpuszait nézze. Most ő dermedt meg e végtelen pillantásban: „gyulladt” és „égő” tekintetét, ahogy Bosolának ígérte, mindörökre húga holttestére függeszti. Bezárult saját fogalmi rendszerébe, amit temetők és végtagok, sikoltó, férfit és nőt egyszerre formázó gyökerek, bagzó és üvöltő farkasok népesítenek be: „Locsold meg szénámat: kehes vagyok. / Nekem csak kutyaól ez a világ”), állapítja meg fáradt rezignációval, miután Bosola ledöfte, és csak reménykedni tud, hogy a halál majd megváltja e gyötrő képzetektől („A hihetetlen felé ugrom innen, / Magas, halál utáni gyönyörökbe”).

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

Ha arra az „ideális egységre” gondolunk, amely „abban a pillanatban foszlik szét, amikor a vágyott fantázia beteljesülhetne” (a gyilkosság pillanatában), úgy Ferdinánd egója, ahogy Enterline fogalmaz, valóban „igen hosszú árnyékokot vet”.<sup>108</sup>

### [A perspektíva művészete]

A szerkezet szokatlan – az első felvonás után minimum kilenc hónap telik el, a harmadik előtt még egyszer ennyi, utána – jelenettől jelenetig, meglehetősen rendszertelenül – hónapok vagy hetek. Webster szemlátomást nem véli problematikusnak ezt a struktúrát; olyan, mintha tételekre bontaná vele a darabot, amelyek egymás mellé állításával és ütköztetésével tovább mélyítheti a szerkezetet,

ráadásul a harmadik felvonás elején, afféle „metaszínházi” kiszólással, még el is ironizál rajta (a nézők ugyanis valóban harminc perce látták az első gyermek születését, ami Delio szemében „mintha csak fél órája” történt volna).

A címszereplő egy teljes felvonással a befejezés előtt meghal (igaz, utána kísértetként még megjelenik). A szerző gyakran azért hoz be egy-egy alakot, hogy a háttérbe állítva másokat beszéltesen róla: előfordul, hogy mellékszereplők szájából halljuk, mi zajlik a tablószerűen mozdulatlan főszereplők közt, ahelyett, hogy magát az akciót látnánk. Egyetlen párbeszédén belül háromféle versformát használ. Úgy hozza-viszi a szereplőket, mintha csak a fényt húzná föl-le róluk. Félig stilizált figurákkal él – nemcsak a Halál maszkját viselő Bosolával, de a szülés jelenetét keretbe foglaló Öreg Hölgygel, aki ürügyet szolgáltat az embert sétáló hullaként aposztrofáló monológ elhangzásához, vagy a templomi órafiguraként körbejáró szolgálóval, aki a Hercegnő egyetlen mondata kedvéért jelenik meg a börtönben. Mindez mintha valami különös, oratorikus térben zajlana, ahol a szereplők hol látják egymást, hol egymás mellett mondanak párhuzamos monológokat.

Websterre erősen hatottak a kor tudományos eredményei és a késő reneszánsz manierista stílusjegyei: a szöveg hemzseg az építészeti, festészeti, csillagászati, matematikai utalásoktól. Közismerten az „optikai szerkezetek és készülékek, árnyékok, tükrök és mindennemű tükör-játékok” megszállottja volt<sup>109</sup> (Ferdinánd egy „matematikai műszert” rakatna udvaronca arcára, „nehogy a kellő mértéken túl nevéssen”; a Bíboros Galilei híres távcsövével nézne a Holdba, hátha ott egy becsületes asszonyt lel, az egyik Őrült pedig magát az Utolsó Ítéletet kémlelné vele; a *Fehér ördög* egyik szereplője egyenesen „a perspektíva művészetének” nevezi a látcsövet). Másfelől híresen sokáig dolgozott egy-egy drámán; a teljes darab vagy az egyes jelenetek azt a fajta gondos, mintegy matematikai szerkesztést sejtetik, amelyre Bosola is utal hasonlataiban (ezekre épp a Hercegnő tesz pontot, amikor a „halál tízezer kapujának” furcsa „geometriai sarokvasait” említi neki). A képek és szövegek feltételezik, kommentálják egymást, mint a reneszánsz albumok illusztrációi, amelyek az aláírással együtt adják ki az allegóriát. Festői látvány, akció és szöveg fonódik össze az első felvonástól kezdve (ahol Antonio és Delio bőséges jellemzésétől kísérve látjuk a szereplők tablóját, majd a megelevenedő tabló rácáfol az elhangzottakra) a kiemelkedő fordulatokig (ahol egyszer használatos mellékszereplőké a szöveg, miközben stilizált-néma formában látjuk a főszereplőket; ilyen például a katonai tábor jelenete, ahol a két fivér a Hercegnő férjének kilétéről értesül – reakcióik félelmetessé, elrajzolttá nőnek attól, hogy a két nemes szűrőjén keresztül látjuk, akik nem mernek szembeszegülni a világi és egyházi hatalom birtokosaival); vagy magáig a befejezésig, ahol gyilkosok és áldozatok reflexiói lényegesebbé válnak a konkrét akcióknál. Az egymásra utaló, visszatérő képekben betegség, rothadás, pusztulás víziói váltakoznak matematikai vagy geometriai metaforákkal, fény és sötétség ellentéte a csillagok ismétlődő képével. Pontos konstrukció szerint rímeltet egymásra ellentétpárokat, „világosság és homály, egészség és betegség, racionalitás és örület, élet és halál” egymással felelő képzetét.<sup>110</sup> Festői toposzok (a testtől elválasztott vagy egymást elérni próbáló kezek, köztük a Hercegnő „fehér keze”, a „furcsa gépezet”, amellyel magához emelte Antoniót) és reneszánsz festményekről ismert szintek vonulnak fel (az előtérben álló figura, amilyen Bosola is, vagy a két Zarándok, a több síkon zajló cselekmény, a mindezt tovább értelmező háttér – „a perspektíva művésze”). A bevezetés háttéréül szolgáló tabló és a szövegezés („nem látható még három, ennyire másfajta érmet egy idomba öntve”) a gazdag családok megrendelésre készült triptichonjait idézi, amelyek nem pusztán portrék, de egyúttal allegorikus ábrázolatok is voltak; három különböző kvalitás kényes egyensúlya, amelynek

kibillenése pusztulással fenyeget. A monológokkal, visszatérő szereplőkkel keretbe ágyazott jelenetek más jelenetekkel tükröződnek a darab „túloldalán”.

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

Már a helyszínhez is áthallások és képzetek sokasága tapad. A lorettói Miasszonyunk temploma egész Európában a Mária-kultusz legjelentősebb kegyhelyének számított – a reneszánsz Anglia ugyanakkor számon tartott egy hazai „testvér-templomot”, a walsinghami Miasszonyunk-apátságot, Norfolkban. Mindkettő a tengerhez közel épült, mindkettőt Szűz Máriának szentelték, és (a közhiedelem szerint) mindkettő angyali beavatkozásnak köszönhette az alapítását; így tehát a lorettói zarándokút az összes walsinghamhez tapadó képzetet fölidézte a korabeli nézőben, legfőképpen azt, hogy a templom nem csak a vallásos áhítat színtere, de a zarándoklatnak álcázott, pajzán hétvégi kiruccanások kedvelt célpontja is. „A sok remete görbe bottal fölkeresi Walsinghamet, csak azért, hogy másnap aztán csúf szajhákat béreljenek”, írja William Langland bő százötven évvel az *Amalfi hercegnő* előtt; rotterdami Erasmus pedig afféle turista-centrumként festi le a templomot, ahol a pénzéhes szerzetesek csodatevő erővel felruházott kegytárgyakkal igyekeznek becsábítani a közönséget, hogy növeljék a templomi vagyont.<sup>111</sup> (Erasmus beszámol róla, hogy kolostorbéli kísérelője mindenféle bizarr relikviákkal halmozta el; koponyákkal, állkapcsokkal, ujjakkal, s „egy levágott karral, melyen itt-ott látszott még a véres hús”.<sup>112</sup> Feljegyzései szerint a zarándokokat arra ösztökélték, hogy csókkal illessék a csodatevő ereklyéket, így Ferdinánd gesztusa – egy levágott kezét ad a Hercegnőnek, amelyről azt állítja, Antonióé volt, és felszólítja, hogy csókolja meg – egyebek mellett e relikvia-kultusz gonosz paródiája is.)

Walsinghamet, akárcsak a többi katolikus kolostort, Webster idejére az anglikán egyház bezáratta, vagyonát elkobozta, szobrait Londonba hozatta, és ott elégette. De emlékét sokáig megőrizte a Jakab-kori, vallási konfliktusokkal terhelt Anglia; többek közt a „Walsinghami ballada” című népi rigmusban, amelynek egyik strófája („Láttad-e szép kedvesemet / Ahogy a szent úton lépked / Áldott Walsinghamból vissza / Vándor, jött-e szembe véled?”) az egymástól tragikusan elvált szerelmesek képzetével kapcsolja össze a templomot – a lorettói út nemcsak Cariola és a Bíboros ellenszenvét kelti fel a menekülés ürügyeként használt zarándoklattal, de Antonio és a Hercegnő – a ballada szerelmeseihez hasonlóan – szintén a templomtól visszafelé vezető úton válik el egymástól örökre. A dalból Ophélie is idéz néhány sort örülési jelenetében, feltehetően ugyanezekkel az áthallásokkal.

A hatalmi szóval megszüntetett zarándoklatok aztán komoly gazdasági kiesést okoztak a legtöbb angol egyházmegyének, a fennmaradó kegyhelyek közül pedig a wales-i Szt. Winfrid-kolostor vált a legfontosabb úticéllá; az a tény, hogy a Hercegnő – spanyol létére – éppen Szt. Winfridhez fohászkodik az esküvője előtt, e dacos, a hivatalos egyházpolitikával szembeszegülő lázadókhöz rokonítja őt. (Ugyanakkor ennek és a Hercegnő halálát megelőző jelentsornak is éppen az a vallásos ceremonialitás kölcsönöz erőt, amelytől látszólag a szerző és a címszereplő is idegenkedik.)

Webster más darabjaiban is gyakorta folyamodik némajátékhoz, hogy az erőszakhoz, bűnhöz kapcsolódó jeleneteket kitágítsa; az *Amalfi hercegnő* központi jelenetét alkotó képsor ugyanakkor több pusztá némajátéknál: valóságos élőkép, megelevenedett festmény – egyike a reneszánsz angol színpad legextravagánsabb tablójának.<sup>113</sup>

Három, jól elkülöníthető aktust látunk: a Bíboros átöltözését (mondhatni, katonai rangjába való beiktatását), a Hercegnőt és családját, amint leborulnak az oltár előtt,



végül magát a száműzetést. A tér is hármasság tagolású: a háttérben ott az oltár (a lorettói Fekete Madonnával, aki persze magának a Hercegnőnek is a szimbóluma), középen zajlik a cselekmény, az előtérben pedig ott a két zarándok, akik az oltár szépségén s a szerelmesekre rótt büntetés kegyetlenségén álmétködnak. Orazio Busino beszámolójából tudjuk, hogy az aktus valóban felidézte a katolikus ceremóniák külsőségeit.<sup>114</sup> Az egyházi és katonai szertartás pompájába ugyanakkor a hatalom fenyegető, zsarnoki természete vegyül (különösen a Hercegnő családjának kicsiny, sebezhető csoportjával szemben) – s a két zarándok mindezt, a száműzetés aktusával együtt, valóban afféle turistalátványossággént szemléli, mint Erasmus beszámolójában.

Az öt etapból álló jelenetsor kétszeresen keretes szerkezetű, két dialógus foglal keretbe három néma jelenetet. Az elején és a végén a zarándokok narratív beszélgetése, eggyel beljebb két összerímelt, néma szertartás (a Bíboros vallási jelképeit katonaira cseréli; a Hercegnőt megfosztják hercegi jelképeitől és száműzik), a közepén pedig egyetlen pillanat, a Hercegnő és gyermekei imádkozása. A beállítás a reneszánsz festmények szerkezetét alkalmazza: előtérben a két zarándok „kapocs a nézővel”, a centrumban a cselekmény (átöltözés és száműzetés), a háttérben álló oltár (a Fekete Madonnával) pedig elmélyíti az analógiát: az istentelen darab középpontjában egy istentagadó hercegnő vallási rítusával, amelynek színlelt volta bosszúra készíteti a (nyilvánvalóan istentelen) Bíborost – a Hercegnőt és Antoniót ugyanakkor egy pillanatra a Szűzanyával és a Szent Családdal azonosítja. Ráadásul, mivelhogy az ellenreformátus teológusok a Szent Család Egyiptomba menekülését a Bibliába foglalt zarándoklatként értelmezték, a néző szemében a Bíboros a gyermekgyilkos Heródezzel válik azonosossá.<sup>115</sup> (A jelenet még egy vizuális jelentést hordoz: a katonáktól és egyházi személyektől kísért Bíboros kontrasztját a kicsiny, sebezhető családi csoporttal szemben, azt az érzetet keltve, mintha a Bíboros a Hercegnő ellen viselne hadat.) A Hercegnő, aki attól retteg, hogy tulajdon „alabástromszobrával” azonosítják, és úgy végzi majd, mint „ereklye, tokban” (holott mindenki szemében az, és pontosan így fogja végezni), egyfajta „ateista Mater Dolorosává” válik; Roy Eriksen Webster perspektivikus szerkesztésének szentelt tanulmányában ezt az önmagában is a reneszánsz festmények térkezelésével komponált pillanatot nevezi a darab „távlatpontjának”, amelybe a sok gondosan szerkesztett cselekményszál, képzet és metafora befut; a háló középpontjának, ahol a Bosola-féle sugarak találkoznak.<sup>116</sup>

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

Caravaggio nyolc évvel korábbi festménye, a *Lorettói Madonna* hasonlóképpen finom, emberi portrét rajzol Máriáról, és szintén két zarándok társaságában ábrázolja őt; Webster a környező szertartást nagyítja agresszívvé, hogy nagyobb legyen a kontraszt, Caravaggio a templom kopott falát is Madonnájához szegényíti; mindkét

ábrázolás, ha más-más eszközökkel is, de határozott gesztussal tartja el magától a katolikus önreprezentáció fényes külsőségeit. De Webster és a reneszánsz angol dráma Itáliája sohasem Itália. A konstruált, gátlástalan arisztokraták és korrupt egyházfik benépesítette Szicília vagy Spanyolország (Kydtól és Tourneurtól kezdve Websterig, Middletonig vagy Fordig) mágikus és mindig rétegzett jelentésű helyszín: nemcsak az a távoli ország, amelyet színpadra téve büntetlenül lehet beszélni a korabeli Anglia visszasságairól, de a katolikus és protestáns vallásról, az anglikán egyházszakadásról, ennél fogva a hitről, egyházpolitikáról és transzcendenciáról (vagy annak hiányáról) való gondolkodás modellértékű színtere is. Ez a hasadás pedig minden kétséget kizáróan a korszak legnagyobb traumája.

[„Oly sok családot ért oly hatalmas változás”]

Orazio Busino, Velence londoni követségének káplánja, akinek tollából az egyetlen kortársi beszámoló maradt fenn az *Amalfi hercegnő* előadásáról, naplójában a következőkkel illusztrálja az angol színészek közismert anti-katolicizmusát: „Látunk egy bíborost teljes pompájában, (...) egy színpadon emelt oltárnál, egy körmenet főalakjaként, ahol eljátssza, hogy imádkozik; aztán ugyanezt az embert egy szajhával a térdén mutogatják nekünk”. Ezt követően kitér arra, hogy ugyanez a bíboros nyílt színen megmérgezi a hűgát (e félreértésre magyarázatot nyújt Busino egy korábbi megjegyzése, miszerint rövidlátása miatt a tőle távolabb zajló eseményeket nem állt módjában pontosan megfigyelni), majd pedig részletesen leírja, káplánjai segítségével hogyan helyezi ornátusát a szent oltárra, hogy kardra és katonai díszre cserélje, „mindezt azért, hogy gúnyt űzzön mindama egyházi pompából, mely ebben az országban neveltség és halálos gyűlölet tárgya”.<sup>117</sup>

A darab előadása és megjelenése közt eltelt évtizedben (a katolicizmushoz fűződő, változatlanul ambivalens viszony mellett) tetőfokra hágott a spanyolfóbia is; Jakab egyházpolitikáját „botrányosan pápistának” vélték, hosszadalmas kísérletei pedig, hogy Károly herceget a spanyol infánsnővel összeházasítsa, Anglia újrakatolizálásának lehetőségével riogatták a közvéleményt. Amikor Károly herceg és kísérete dolgavégezetlen, tehát az infánsnő nélkül tért meg Londonba (eredetileg titkosnak szánt) Spanyolországi útjáról, ünneplő tömegek gyűjtöttak örömtüzeket az utcán; Middleton és Rowley (akik korábban verses laudációt írtak az *Amalfi hercegnő* első kiadásához) parabolába rejtett, de mindenki számára felismerhető szatirikus komédiában örökítették meg az incidenst; a darabot kilenc nappal később betiltották a hatóságok.

A Bíboros, e „velejéig korrupt és szexuálisan túlfűtött bonviván”,<sup>118</sup> aki vallási meggyőződését éppoly könnyedén veti le, mint a papi ornátust, nem állt egyedül a reneszánsz angol színpadon, elég csak Ford Bíborosára vagy a Middleton-Rowley-páros említett gúnyiratára gondolnunk, amelyben maga Rowley alakította Spalato érsekét. Ugyanakkor kétségtelen áthallásokra nyújtott alkalmat a pusztán tény, hogy ő és testvére is spanyolok; sőt, Webster hangsúlyos gesztussal Ferdinándra változtatta a herceg nevét (az eredeti novellában Carlónak hívták); az Aragóniai Ferdinánddal való összecsengés még inkább fölerősítette a katolikus hatalmi szféra fenntartában és kiterjesztésében mindennél érdekeltőbb spanyolok riasztó képzetét. Machiavelli, akinek neve szitokszó volt a korabeli angol közvélemény ajkán (erről tanúskodik egyebek mellett Gloster megjegyzése Shakespeare VI. Henrikjében: „Leckére fogom gyilkos Machiavellit”,<sup>119</sup> vagy az a gesztus, hogy Marlowe vele mondatja el *A máltai zsidó* Prológusát) külön dicsőnimuszt szentel Aragóniai Ferdinándnak *A fejedelem* lapjain: többek közt kiemeli, ahhoz, „hogy nagyobb vállalkozásba foghasson, mindig a

vallást használta ürügyként”.<sup>120</sup> Ahogy Leah S. Marcus megjegyzi, „a korabeli néző számára” a Bíboros és „Ferdinánd alakja valószínűleg felidézte a katolikus, machiavellista reálpolitikus figuráját”.<sup>121</sup>

Nem kérdés, hogy a Jakab-kori drámaírók azért is helyezték előszeretettel Itáliába cselekményeiket, mert anélkül tobzódhattak a korrump hatalmi viszonyok vagy a legszélsőségesebb perverziók taglalásában (a darabok mélyén meghúzódó, permanens egyházkritikáról nem is beszélve), hogy egy pillanatra is kiléptek volna a kor kánonjának megfelelő antikatólikus kontextusból. A reneszánsz angol számára Itália minden romlottság hazája – aztán olvasson a sorok között, aki akar és tud.

Elképzelhető, hogy a korabeli nézőben még Júlia meggyilkolása is (a Bíboros ráveszi, hogy csókoljon meg egy mérgezett Bibliát) egyfajta egyházpolitikai abszurdként csapódott le, amennyiben azt a protestáns nézetet tükrözi vagy parodizálja, hogy a katolikusok szerint a Szentíráshoz való közvetlen – az egyház közvetítése nélküli – hozzáférés megmérgezi és elpusztítja a lelket.<sup>122</sup> Ferdinánd tébolya is olvasható hasonló előjellel; Leah S. Marcus számos példát sorol fel arra, hogyan társítja a reneszánsz közvélemény a farkasokat a katolicizmushoz: Máté evangéliumában a hamis próféták „báránbőrben járnak, de hamis farkasok”, Milton *Lycidas*ában „tompá talpú”, „vad farkas” falja föl a bárányokat; a farkas a jezsuita rendet megalapító Loyolai Szent Ignác címerállata, Thomas Adams 1615-ös prédikációjában („*Lycanthrophia, avagy a farkas rémíti a bárányt*”) pedig részben a katolikusok, részben az ő rítusaikat ápoló laudianusok metaforája; de ezt az összefüggésrendszert erősíti az a tény is, hogy a magát farkasnak képzelő Ferdinánd előszeretettel tulajdonít el vagy öntet viaszba a katolikus relikviákat idéző testrészeket vagy végtagokat, s szíve szerint húga sem lenne egyéb, mint „ereklye, tokban”.<sup>123</sup>

Ugyanabban az esztendőben, amikor az *Amalfi hercegnő* először aratott diadalt a színpadon, egy Henry Spelman nevű régiségkereskedő lajstromba szedte mindama „különös szerencsétlenségeket”, melyek „a megszentelt helyekhez illetéktelen kézzel nyúló” személyeket sújtották – a sajátos kárörömmel összeállított lista („*A templomgyalázók története és végzete*”, 1613) annak a régóta terjengő vélekedésnek adott hangot, hogy a kisajátított egyházi javakat megvásároló családokat nemzedékeken át ható átokkal bünteti az Ég.<sup>124</sup> A Bíboros saját szeretőjének játssza át Antonio elkobzott birtokainak egy részét (másik részükre, például Szent Benedek várára, már Antonio kivégzése előtt is többen pályáznak, mint azt Deliótól megtudjuk); nem sokkal később kiderül, hogy a Bíboros tulajdon kastélya is egy kolostor romjaira épült, aki valóságos „erődítménnyé” alakította (sajátosan rímelve a darab központi némajátékára, amikor is katonai díszre cserélte papi ornátusát – és persze arra a több nemzedéknyi tapasztalatra, hogy a politika minden alkalommal véres erőszakkal kényszeríti az országra az érdekeinek éppen megfelelő vallást). Minden szereplő, aki elkobzott katolikus egyházi javakkal került kapcsolatba, erőszakos halált hal; Webster (miközben Cariola babonáit nyilvánvaló iróniával kezeli) érezhetően rájátszik arra, hogy nézője igazolva lássa e „nemzeti lelkiismeretfurdalásból” fakadó szóbeszédet. (Ugyanakkor sajátos idézőjelbe teszi e szerzői magatartást az a tény, hogy a Blackfriars, ahol az *Amalfi hercegnő*t elsőként adták elő, történetesen szintén egyházi tulajdon volt, amelyet éppen a Spelman által kárhoztatott módon vettek „kereskedelmi használatba”).<sup>125</sup>

Egy Foulke Robartes nevű cambridge-i prédikátor 1613-as traktátusában figyelemre méltó foglalatát adja e korszakváltásnak: „Hányan mondhatják el, kik az Egyház tönkretételéből gazdagodtak meg, hogy roppant birtokaik nem lettek máris rommá? Kétségtelen igazság, hogy a világ dolgai örökké változnak, és csalóka reményt táplál az, aki azt hiszi, neve, földje vagy háza örökké fennmarad; de mégis, oly csekély

idő alatt oly sok családot ért oly hatalmas változás, (...) hogy az embernek látnia kell, (...) mindez még a Mindenható Isten számára is visszatetsző.”<sup>126</sup>

A 16. századi Angliában egymást érték a kiürült, lakatlanná vált kolostorok. A lerombolt templomok képe (s a nosztalgiával vegyes gyászhangulat, ami Antoniót elfogja e romok láttán) legalább ötven éve toposz az *Amalfi hercegnő* idején; egy korabeli elégia szerzője „keserűen tekint” a füves pusztaságra, hol „Walsingham falai álltak egykor” – „tornyai most földdel egyenlőek”, holott „fénylő csúcsaik hajdan az eget karcolták”.<sup>127</sup> Egy lincolnshire-i pap a lerombolt kolostorok feletti gyásról szólva megemlíti, „sokak szerint azóta sem volt boldog világ”.<sup>128</sup> Shakespeare 73. szonettjében „dült kórusnak” festi tulajdon lelkét, melyben többé már „nem zeng drága dal”. Maga Jakab is megbánásának adott hangot a nemzet építészeti örökségének elpusztítása fölött, ahelyett, hogy valamely nemes célra használták volna fel őket.<sup>129</sup>

Cariola „becses emlékműnek” látja az elkínzott és bebörtönzött Hercegnő arcát, „amelynek / A romjait is szánják”. A metafora nem lehet véletlen; néhány jelenettel később Delio megemlíti, hogy a Bíboros kastélya (amely előtt Antonióval állnak) „egy régi apátság romjain épült”, Antonio válasza pedig nemcsak a hasonlatot tetőzi be, de egy egész darabon átívelő szimbólumrendszerre is pontot tesz: „Én szeretem e régi romokat. / Ha lábunk köveikre lép, egyúttal / Méltóságos történelemre hág. / Kétségkívül e nyitott udvaron, / Mely pőrén állja most a viharok / Dúlásait, oly férfiak feküsznek / A kő alatt, kik annyira szerették / A templomot, s oly bőven támogatták, / Hogy azt hitték, a csontjaik fölé / Az ítélet napjáig tart tetőt. / De mindennek kiszabott vége van: / Templom és város úgy beteg, mint az ember, / Nekik s nekünk egy a halálunk.” A Hercegnő visszhangja éppen ennek az apátságnak a romjai közt szólal meg (néhány jelenettel azután, hogy Cariola szánalomra méltó romnak mondta őt magát is); egy ateista asszony hangja a vigasztalan kőhalom fölött, ahol most az őt meggyilkoló, korrupt egyházi méltóság kastélya áll. (Roy Erikson hívja föl rá a figyelmet, hogy Webster – fordított előjellel – megelőlegezi ezt a pillanatot, a házasságkötés jelenetében ugyanis Antonio ismétli vissza a Hercegnő szavait, a menyasszony pedig azzal nyugtázza a hivatalos szertartás hiányát, hogy az egyház – Websternél *church*, ami templomot is jelent – „se visszhangozna mást”).<sup>130</sup>

Nemcsak a régi hit lett a múlté. A kihalt és romjaiba dőlt apátság képe mintha éppen azt kataklizmát visszhangozná, amely a vallásról való közgondolkodásban végbement: az anglikán és katolikus egyház pusztító ideológiai csatája nyomán maradt teológiai romhalmazt, ahol a transzcendensben rejülő bizonyosság helyén kétségbeejtő űr tátong. A visszhang aligha értelmezhető attól a közegtől (a rommá dúlt kolostorra épült erődítmény falaitól) függetlenül, amelyben megszólal. A kettő együtt kétféle múltat, kétféle lelkiismeretet montíroz össze, egy „személyes” és egy „nemzeti” múltat. Az *Amalfi hercegnő*, írja Todd Borlik, maga is ez: „egyszerre ékesszóló és nyugtalanító visszhang, amelyen keresztül a középkori katolikus múlt beszél tovább Webster szkeptikus jelenéhez”.<sup>131</sup>

A *Téli rege* hercegnője, Hermione (akit hasonlóképp terhesen látunk színpadon, és szintén a promiszkuitás vádjával illetik; ez avatja őket az ellenük irányuló bosszúhadjárat célpontjává) önmaga szobrává válik, és a darab csodás fordulópontján e szobor életre kel. Webster Hercegnője viszont elpusztul (miután élénk színekkel ecsetelte Antoniónak, hogy ő bizony „hús és vér”, nem pedig „a férje sírján térdelő alabástrom” – amint erre, mármint hús és vér voltára, Bosola aggályosan emlékezteti őt a megöletése előtti percekben). A Hercegnő – Hermionével ellentétben – halálában válik önmaga szobrává vagy képmásává; egyfajta relikviává, amely minden szereplő számára tükörként uralja az utolsó jeleneteket, kiben-kiben a maga mániája vagy kiszolgáltatottsága szerint. Ez indokolja a korban szokatlan (bár nem egyedülálló)



dramaturgiai döntést, hogy a címszereplő halála után még egy teljes felvonás teljen el a végkifejletig.

Peter Lake (a kor egész drámairodalma szempontjából fontos) megfigyelése szerint a protestantizmus „azzal, hogy elutasítja a hagyományos katolicizmus szakrális világnézetét, hatékonyan kiirtja a »szentség« bármely értelemben vett fogalmát, tehát az isteni princípium jelenvalóságát az anyagi világból. Ugyanakkor joggal lehet érvelni amellett, hogy éppen ettől nő meg az égi kegyelem jelenléte bizonyos kiválasztott személyiségekben, ami mégiscsak a »szentség« érzetét reprodukálja; a jámbor lelkek életében és erényeiben lelhető fel újra, akik mintegy a Szentlélek letéteményeseként ügködnek e világban, önmaguk is szinte mint szent kegytárgyak.”<sup>132</sup> Nem véletlen, hogy azok a reneszánsz drámák, amelyek erős dramaturgiai hangsúlyt fektetnek a katolikus (vagy annak köntösében az anglikán) egyház diszkreditálásába, felmutatnak egy (rendszerint női) szereplőt, aki mindennek lényegi, saját személyiségének erejéből fakadó cáfolata (ahogy például Fordnál a kurvának bélyegzett Annabella holtteste ékesszólóbb, mint a róla szóló szentenciát megfogalmazó pápai nuncius). Websternél a Bosola számára gyakorlatilag szentté váló, több ízben Szűz Máriával azonosított, ugyanakkor vállaltan ateista Hercegnő tölti be ezt a szerepet; az a figura, akit az egész darabban önmagának mint festményé vagy szoborrá dermedt relikviának a metaforái kísérnek, s az utolsó felvonásban aztán, amelyben a hiányával tüntet, eggyé válik ezekkel a képzetekkel.

De a Shakespeare és Webster hősnői közti alapvető különbség abban rejlik – és Frank Whigham meglátása szerint ez avatja a Hercegnőt „a reneszánsz dráma első valódi női tragikájává”<sup>133</sup> –, hogy Hermionéval (és a kor saját erényük áldozatává vált nőalakjaival) ellentétben valóban saját döntései és vágyai vezérelték a pusztulásba. És ő az egyetlen reneszánsz drámai hős, akinek istentelensége nem bújik cinikus vallási köntös mögé (mint Webster vagy Ford bíborosai esetében), nem társul hozzá szexuális vágyat leplező, elmebajjá hatalmasodó álfilozófia, mint Giovanninál (és velük ellentétben nem is kérkedik vele; amikor Bosola kereszténynek mondja őt, nem tiltakozik, mindössze a bőjt intézményére tesz egy keserűen ironikus megjegyzést) – egyszerűen csak egy bátor és önazonos személyiség véleménye az őt körülvevő világról. De még az ő lazac-meséjében is megjelenik a hit, ha csak valamiféle elvont lehetőségként is; legalábbis az a képzet, hogy amit érünk, az földi életünk végeztével ítéltetik meg, és másféle mércével, mint ahogyan önmagunkat látjuk. Ezt az érzetet látszik erősíteni az az ellentmondásnak tűnő mozzanat is, hogy halála előtt még arra utasítja Cariolát, legyen gondja rá, hogy kislánya minden este imádkozzék lefekvés előtt, miután bevette a köhögés elleni szirupot; ez sok mindent rejthet magában, hideglelős iróniától kezdve egészen addig, hogy a világ elleni lázadását mégsem a saját gyermekein keresztül kívánja érvényesíteni; de az is lehet, hogy Webster, a kor drámaíróihoz hasonlóan, mindig éppen abban a fénytörésben látta a hősnőjét, ami adott pillanatban a kívánt hatást kiváltja nézőjéből. (Az orvosság említése akár az ironikus olvasatot is erősítheti, a kor közmegegyezése szerint ugyanis a porrá tört és folyadékba kevert emberi koponya hatásos szernek számított köhögés ellen;<sup>134</sup> ha arra gondolunk, hogy a Hercegnő épp a halál kapujában, a Ferdinánd celebrálta rémszínházat követően hozza szóba, elképzelhető, hogy talán csak az őt minden irányból körülvevő, szürreális kegyetlenségre reflektál vele.)

A többiek mintha ebben a metafizikai homályban botorkálnának, tulajdon bizonytalan személyiségüknek, félkész szándékaiknak és félbetört vagy sohasem létezett hitüknek kiszolgáltatva. Az Antonio szerepét övező ellentmondásokat például többen is azzal próbálják feloldani, hogy örökös sodródása, végzetes habozása a kulcspillantokban, legvégül pedig kapitulációja voltaképp „passzív, keresztény-

sztoikus belenyugvás az eseményekbe, mint Isten akaratába”.<sup>135</sup> Dominic Baker-Smith ugyanakkor, Webster és a kereszténység viszonyát firtató tanulmányában, kálvinista kontextusba helyezi a darabot; e viszony „a vallást illető pesszimizmusban és az isteni akarat hangsúlyozottan döntőbírói szerepében éri el tetőpontját”; ebben a világban bármely emberi cselekvés „eleve bűnös vagy végzetes kimenetelű, egyedül a passzív elfogadás menekül meg az isteni megtorlástól”; olvasatában Webster erősen kárhoztatja a hamis biztonságot, amelyet „az elme védekezéséből épít maga köré; vagyon, befolyás és hatalom e képzelt pillérei elvakítják az embert, eltakarják előle a valóság igazi természetét”. „Webster istene”, írja, „az ördöggel ellentétben láthatatlan – ez nem azt jelenti, hogy nincs ott, de »nincs ösvény vagy baráti kéz«, mely elvezetne hozzá”.<sup>136</sup> D. C. Gunby szerint a darab az anglikán egyháznak abból az iskolájából merít, amely elfogadja ugyan a szabad akaratot, de az isteni gondviselés részének tekinti, s a mindennek felett való „biztonságra való törekvést” „szellemi letargiának” látja, amely „veszélybe sodorja az elmét”.<sup>137</sup> Valójában nem lehetünk biztosak Webster vallással kapcsolatos álláspontja felől (legfeljebb arról alkothatunk képet, szereplői hogyan vélekednek róla), de ha elfogadjuk, hogy a negyedik felvonás az egész darab világképének sűrített, szürreáliába hajló csomópontja, akkor Ferdinánd egyik örültje eligazíthat minket a kérdésben; az elmeógyógyintézet betegeinek egyike – egy kálvinista, aki a különféle Biblia-fordítások közül egyedülként üdvözítő helvét változat mellett kardoskodik – határozott portrét fest az irreleváns vallási kérdésekben eltévelyedő, s a transzcendenciával semminemű viszonyban nem álló teológiai ügybuzgóságról.

John C. Kerrigan hívja föl a figyelmet arra a hiátusra, amely számos reneszánsz hős számára problematikussá teszi a viszonyt tulajdon lelkiismeretéhez:<sup>138</sup> a katolikus szertartásrend háttérbe szorulásával a gyónás gyakorlatát felváltja az isteni kegyelem képzete. A sürgető gyorsasággal megalkotott ideológiai rendszer ugyanakkor nem szolgál kész válasszal arra, miért ne kövessünk el bűnöket tetszésünk szerint, ha egyszer amúgy is megváltatunk; másfelől azzal, hogy a gyónás intézménye, ha nem is tűnt el egészen, de jelentőségét veszítette, megszűnt a bűntudattól való szabadulás egyetlen megragadható eszköze. Az ember magára maradt a múltját, lelkiismeretét, személyisége árnyékos vonásait érintő kétségekkel, s többé nem volt szertartás, amelynek segítségével szembenézzen velük. Talán ez a hiány visszhangzik Claudius imájában is (vagy Ford Giovannijának gyónás-paródiáiban); Websternél mindenesetre nemcsak a Bíboros és Ferdinánd összeomlása, de az egész ötödik felvonás ezt a belső válságot sűríti. A darab univerzuma attól válik „sivárrá és vigasztalanná”, hogy szereplői közül „senki sem képviseli az égi gondviselést”, írja Boklund<sup>139</sup> (inkább vélve sajnálatos dramaturgiai hiányosságnak, mintsem tudatos konstrukciónak a döntést). Ennek hiányában „a gonosz felett (...) csak a vakvéletlen arat győzelmet, amely minden egyéb, isteninek nevezhető erőnél jobban vezérli a darab világát”.<sup>140</sup>

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

Nem először esik szó az égboltról. Amikor a Hercegnő elátkozza a csillagokat, s dermedt télbe, a rendezettség előtti őskáoszba kívánja vissza a világot, elemi dühe a mindennél közönyösebb ég felé irányul. Bosolának figyelmeztetnie kell: „Nézd csak – még ragyognak a csillagok”. Válasza aligha az örök reményre utal. A „csillagok teniszlabdái”, mint képzet, még annál is kevesebbet jelent, mint örült istenek

játékszerének lenni. Az emberek feje fölött egy mértani ábra ragyog hidegen és sötétben, amelynek szabályaihoz többé semmi közük.

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

Bosola emelt, szinte biblikus féreg-monológjára a Hercegnő rémült, tört prózával válaszol; ez visszájára fordul, amikor Bosola prózai élcelődésére a Hercegnő vált át jambusokba. Vers és próza további váltakozása a jelenetben több pusztá ritmikai játéknál: azt az érzetet kelti, mintha a maszkja révén túlvilági figuraként is szereplő Bosola nem eresztené a kibújni akaró Hercegnőt. (A harmadik felvonásban Webster már élt hasonló eszközzel: ott Bosola úgy borítja fel fokozatosan az ötödféles jambust, mintha nem bírná magát korlátok közé szorítani Antonio dicséretében.) Mindez Cariola megfojtásakor miniatűr haláltánc-paródiában ismétlődik meg: Cariola, mint a moralitások Akárkije, soronként új kifogással próbál egerutat nyerni hóhérai elől, Bosola pedig, a középkori Halál parafrázisaként, vaskos, durva tréfákkal válaszol.

Kopernikusz mellett még egy nagyszabású fordulat zajlott le ugyanennek a (Websterét megelőző) nemzedéknek az életében: a katolikus szertartásrend betiltásával megváltozott az ember halálhoz való viszonya. Mindenki emlékezett még a gyertyákra, a harangzúgásra; a misére, ami megkönnyíti a purgatóriumba vezető utat és lerövidíti a szenvedést; a kísértettörténetekre, amiket az egyház a tisztító tűzben égő lelkek esdekléseként interpretált. Most mindezt egyetlen nemzedék alatt fölszámolták. Az út a föld alá tétellel véget ér, a holtak az élők számára többé nem elérhetők. „Miért nem / Értekezhetünk egy-két napon át / A holtakkal! Hidd el, olyat tanulnék / Tőlük, amit sosem tudok meg itt.” Marad a kérdés, amit a Hercegnő is föltesz színlelt végrendelkezése előtt: „Mi vár ránk amott?” – de az ideológiai háborúban álló anglikán egyháznak, miközben a titkosrendőrséggel karöltve kutat rejtett katolikusok után, jobb dolga is akad, mint az ilyesmire válaszolni. (A Hercegnő azt firtatja megöletése előtt, vajon látják-e még egymást komornájával a túlvilágon; Cariola szerint biztosan, ő ugyanis katolikus. Giovanni a *Kár, hogy kurva* végén hasonlóképpen próbálja kicsikarni a hűgából, vajon találkoznak-e még, jöllehet ateistaként soha nem fog megnyugtató választ kapni.)

Az új világban viszont nincs hely purgatóriumnak és mennyországnak. Az ember ismerkedik a gondolattal, hogy nem a tisztító tűzben bűnhődik majd, hanem férgek zabálják föl, lelkén pedig nem segít az ima – élt, ahogyan élt. Bosola féreg-monológját egy másik előzi meg, ami nem a halál, hanem a születés pillanatát fogja keretbe a Hercegnő vajúdásakor. E korábbi szöveg talán szándékoltan rímelt Hamlet „Mily

remekmű az ember” kezdetű monológjára. Hasonló indítatásból hangzik el, az áthallást tovább erősíti, hogy az arcukat festő asszonyok kárhóztatásával indul, de nem remekműként, hanem idomtalan, sétáló holttestként látja az embert.

T. S. Eliot szerint Webster képzeletét megszállottan izgatta a halál: „Webster a halál megszállottja volt, / S a bőr alatt látta a koponyát, / És melle-nincs föld alatti lények / Nyakló testét, ínytelen vigyorát.”<sup>141</sup> Az *Amalfi hercegnő* metaforáiban nyüzögnek a férgek, apró haláltáncai a moralitásokat idézik, szereplői pontos kompozíció szerint távoznak: három emblematikus női halál (a Hercegnő kicsikart méltósággal, Cariola a félelemtől szűkülve, Júlia sodródva és öntudatlanul), amelyre a finálé egymást követő férfi-gyilkosságai következnek; itt az akciók egyre rövidebbek és abszurdabbak, mintegy csak ürügyet szolgáltatva a mindinkább reflektív monológokhoz. Az utolsó mondatok mintha egy szörnyű gyűjtemény tételeit szaporítanák: „Én megyek, csak nem tudom, hová”, „Nem kérdezem halálom történetét”, „A hihetetlen felé ugrom”, „A földre tegyetek és soha többé ne gondoljatok rám”. A reneszánsz bosszútragédiákat hagyományosan lezáró öldöklés halovány idézőjelben tűnik föl, makabrikus oratóriumként, amely a távozás módját s a túlvilág lehetőségét firtatja. A Hercegnő és Bosola halála előtt visszatérő képként az üres és fekete égbolt jelenik meg, a részvétlen közönnyel szemlélődő csillagok.

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

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

Antonio és a Hercegnő esküvői jelenete a halál előérzetével terhes: a gordiuszi csomót nem oldozták ki, ahogy a Hercegnő képzeletében, hanem karddal vágják ketté, a *quietus est* elbocsátó üzenete és a síremléken térdelő alabástromszobor képe egyaránt az élettől való búcsút idézi. A Hercegnő halálát viszont éppen hogy esküvői képzetek tarkítják, kezdve az udvari lakodalmak táncait parodizáló táncbetéttől Bosola lidéres dalának befejezéséig („púderral hajad behintsed, végy lábfürdőt, tiszta inget”), amely vezeklésre való felszólításként éppúgy értelmezhető, mint a menyegző előtti cicomázkodásként. (Vö. a Hercegnő zaklatott fecsegésével, amellyel Antonio és a maga szorongásait próbálja oldani hálókamrájában: „Nem szürkül a hajam még? Majd ha ősz lesz, / Udvarom is fehérre hajporozza / Magát, hogy így legyen hozzám hasonló”.) Ez talán nem is annyira fenyegető, mint inkább ironikus; akár a tánc szerepeltetése, ami a reneszánsz színpadon (vö. a Shakespeare-vígjátékok befejezésével) az egyesülés, a harmónia jelképe. A Hercegnőt végül térdelő helyzetben fojtják meg, ami egyértelműen esküvői póz, de a felkínálkozás korábbi pillanatára is utal: „Hús és vér vagyok, nem a férjem síremlékén térdelő alabástromasszony” – ami viszont a halált előlegezte meg. Mint ahogy az a gesztus is a végkifejletet vetíti előre, amellyel a Hercegnő hálósobájába invitálja Antoniót („Szeretném, ha kézen fogva vezetnéd / Szerencséd nászagyadhoz”), hiszen a megelőző korok moralitásaiban a megszemélyesített Szerencsét (ahogyan a Szerelmet is) végül kérésselmentlenül és kivétel nélkül legyőzte a Halál. Talán még a megfojtására szolgáló hurok sem egyéb, mint az eljegyzési gyűrű torz visszképe (Cariola megfojtásakor egyik hóhéra epés



iróniával jeggyűrűnek is mondja); egy másik Webster-hős, *A fehér ördög* kivégzés előtt álló Brachianója számára „igaz szerelmi csomó”. Hasonló példa az Antoniót magához emelő, illetve síron túlról elérni próbáló Hercegnő egymásra rímelő képe, vagy a szülés jelenetsora, amit Bosola monológjai ágyaznak keretbe, a test pusztulásának képeivel és a visszatérő Öreg Hölgy kísérteties alakjával.

Halál és házasság rituális összekapcsolása korántsem ritka a korabeli Anglia színpadán vagy világi szertartásain; III. Sándor skót király esküvőjén például „a maszkos táncosok közt váratlanul felbukkant a Halál, mégpedig egy csontváz jelmezében, nem kis riadalmat keltve a nézők és a fellépők körében”.<sup>142</sup> A nászi ágy és ravatal képzete gyakorta fonódik össze a szerelmi tragédiákban, egy népszerű nászdal (Sir Henry Goodere Erzsébet hercegnő esküvőjére szánt költeménye) pedig egyenesen arra szólítja fel a menyasszonyt, hogy „úgy járuljon a nászi ágyra”, mint aki „nem hívja a Halált, de nem szegül majd ellen, hogyha eljő”.<sup>143</sup>

Ekeblad szerint Webster művészete (amelyet, Eliot jelzőjét átvéve, „tisztátalannak” nevez, először mondva ki, hogy a pszichológiailag megokolt mozzanatok és a realizmuson belül semmiképpen nem értelmezhető stilizációk, a különféle konvenciókkal való játékok nem szerkesztési hiányosságból fakadnak, hanem ellenkezőleg, tudatos és egyedi struktúrát alkotnak) a negyedik felvonásban mutatkozik meg a legerőteljesebben, ahol „egyszerre látjuk metsző és realiztikus ábrázolatát annak, hogyan néz szembe a Hercegnő gyötrelmeivel és a halállal, illetve egy tradicionális *masque*, s azon belül egy *antimasque* reprezentációját”.<sup>144</sup> Az *antimasque* a *masque* illetlen, groteszk, plebejusra hangolt változata, olyasféle funkcióval, mint a tragédiákhoz illesztett szatírijáték, amelynek torz formátlanága a *masque* aktusában simul harmóniába, nyer tágabb jelentést, tükrözi ismét a világ rendezettségét (az udvari játékok alkalmával a király megjelenésének pillanatában). Ebben az értelemben az örültek tánca (ahogyan beágyazódik a változatos álarcokban és szerepekben megjelenő Bosola és a Hercegnő dialógusába) e két udvari műfaj közös struktúráját ismétli; ugyanakkor az, hogy Bosola mindezt Ferdinánd instrukciói alapján dirigálja le, minduntalan hangsúlyozva morális aggályait és ki-kilépve a rá osztott szerepekből, egy tágabb, „pszichológiai-realista” kontextusba is helyezi mindezt. Hasonlóképpen játszik el a konvencionális és a „civil” egyidejű jelenlétével, mint az egérfogó-jelenet prológusának szereplői és nézői, de Shakespeare-rel ellentétben itt éppen a kétféle színházi nyelv találkozása alkotja a jelenet gerincét; Bosola egyszerre kíséri a Hercegnőt a sír felé saját, meghasonlott képében és stilizált figurák soraként, az örültek kaotikus táncát (a műfaj szabályainak megfelelően) Ferdinánd ajándékainak szertartásos átadása követi, és (megint csak a maszkos játékok hagyománya szerint, halálhoz és esküvőhöz kapcsolódó szertartások egymásra kopírozásával) a Harangozó képében, dallal zárja le a jelenetsort, amelyet Ferdinánd beteg elméje komponált, de az egésztől a lelke legmélyéig irtózó Bosola vezényelt le. Ferdinánd joggal folyamodott ehhez a fogalomkészlethez, hiszen engedély nélkül kötött házassága miatt bünteti hűgát, Bosola pedig kénytelen-kelletlen a műfaji kereteket ismétli; akkor utasítja embereit a gyilkosságra, amikor a Hercegnő őrzöngése belenyugvássá szelidül, és a kivégzést kísérő dalával nászagyba, nem a sírba szólítja áldozatát.

A Jakab-kori bosszútragédiákba illesztett *masque*-ok a hagyományos Erzsébet-koriak struktúráját ismétlik: „1. A maskarák bejelentése prózával és dallal; 2. A maskarák megjelenése; 3. Maszkos tánc; 4. Dáridó, melynek során a maszkosok kiemelnek egy-egy nézőt a közönségből, hogy táncoljanak velük; további kapcsolatra nyújt lehetőséget a nézők és a táncosok között, ha az álarcosok váratlanul jelennek meg a mulatságon, és ajándékokat nyújtanak át; 5. Záróbeszéd és -dal.”<sup>145</sup> A bosszúálló és az esküvői *masque* két tradíciója olykor találkozik, mint Middleton

*Asszony asszonynak farkasa* c. darabjában, ahol a Cupido-jelmezes szereplők nyilai valóban mérgezetek, ahogy Hymen kupája is valódi mérget tartalmaz, vagy a *Kár, hogy kurva* esküvői bankettjén, ahol a meglepetésként elővezetett maszkos tánc- és dalbetét valójában Hippolita vérbosszújának eszköze (noha végül ő maga lesz az áldozata). Arra is számos példa adódik, hogy a Jakab-kori színház cselekménybe emelje az örülteket mint típuszemélyiségeket felvonultató *antimasque*-ot; ezekben az egyszerre borzongató és komikus kavalkádokban (az esküvőhöz és a halálhoz kapcsolódó tradíciók összekapcsolásán túl) a félresiklott személyiség archetípusai is megjelennek, Ford *The Lover's Melancholy* c. darabjában például „a melankólia hat különböző formája” vonul fel és mutatkozik be. Szintén az udvari álarcos mulatságok hagyományaira tekint vissza, hogy a táncosok olykor állatmaszket öltönek: ennek a tradíciónak a jegyében vezénylik ki például Alibius ápoltságait Beatrice-Joanna esküvőjére az *Átváltozásokban* („utánózzák a papagájt, a majmot, / csipognak és nyihognak és csaholnak”) <sup>146</sup>. Webster örültjei nemcsak a formai tradíciókat tartják be (bejelentik őket, bemutatkoznak, majd a nézőkkel kapcsolatot létesítve dalt és táncot adnak elő: a közönséget itt Cariola és a Hercegnő képviseli), de mindkét hagyományból merítenek: egyrészt a darab emberi természetről alkotott fogalmainak és a szereplők meghasonlott, mindinkább a szakadék szélén egyensúlyozó pszichéjének megfelelően csupa túl- vagy alulfejlett ego, saját önképéről lecsúszott (típus)személyiség, másrészt „szívet szétmállasztó” dalukban a „konok halál károg”, „dúvadak üvöltenek, vijjog a vészmadár”, és „medve, farkas, ölyv, kuvik” alkot benne „ricsajzó egyveleget”. Ferdinánd elkínzott világa, készülődő farkas-tébolya úgy tágul kakofon színházzá, hogy ez a színház pontosan ismétli az esküvői- vagy halálmásque-ok hagyományait.

Maga az *antimasque* ráadásul (amint erre Ekeblad felhívja a figyelmet) alighanem a falusi *ludus* műfajából alakult ki; ennek egyik válfaja, a *charivarium* vagy „csúfdal”, kimondottan azon özvegyek megleckéztetése céljából jött létre, akik férjük halála után túlságosan hamar kötöttek újabb házasságot. Egy 17. századi angol özvegy, aki férje korábbi szolgáját kívánta magához emelni (ahogy a Hercegnő Antoniót), bízást számíthatott arra, hogy esküvőjén a falu lakosai haramiának öltözve, lármás és táncos felvonulással adják tudtára felháborodásukat. A leghírhedtebb *charivarium* alighanem 1393-ban zajlott le a francia udvarban, egy Vermandois nevű lovag és egy fiatal özvegy esküvőjén; VI. Károly öt lovagja kíséretében, „vadorzók jelmezét felöltve” ütött rajta az ünneplő társaságon, „visszatetsző kézmozdulatokkal és szörnyű farkasüvöltéssel” borzolva a násznép kedélyeit, majd pedig „antik táncot” adott elő – a leckéztetésnek szánt gesztus azonban tragédiába torkollott, az álarcosok ugyanis „tüzet fogtak a tánc végén”. Maga a király túlélte ugyan a kalandot, de „soha nem épült föl a megrázkódtatásból”. <sup>147</sup> Ferdinánd (és Webster) kegyetlen iróniával épít e hagyományra: az örültek tánca egyúttal a Hercegnő esküvőjének csúfondáros, kései megünneplése is. Amennyiben viszont az esküvőt lezáró *masque* célja mégiscsak a harmónia és az egység felmutatása („édes érzelmeink, akár a szférák / keringjenek örökké, s életünket / töltsék be lágy zenével”, hangzott el a házasságkötés pillanatában), úgy a negyedik felvonásban mindez az ellenkezőjébe fordul: a mindörökre megbomlott egység és a totális inkoherencia zenés-táncos emblémájává. De azt tükrözi, *ami van* – az ellenkezője már nem volna elviselhető. „Csak lárma, bolondság / Őrzi meg józanságomat: az ész / És csönd megőrjít egészen”, mondja a Hercegnő.

A kakofon dal befejezése („De végül már, kifúlva majd / Dalolja kórusunk / A szerelmes, boldog hattyúdalt, / S szelíden meghalunk) ugyanakkor nem hagy kétséget afelől, hogy a víg özvegy megleckéztetését szolgáló *charivarium* vagy a nászt

csúfondárosan ünneplő *antimasque* utolsó pillanata félreérthetetlen haláltáncba fordul.

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

Annak ellenére, hogy a végigjátszott szerepek valódi célja a gyötrés, időről időre kiütözköznek mögöttük Bosola saját szándékai, s ezáltal mégis valamiféle elfogadás felé segítik a Hercegnőt; azok az elemzések, amelyek szerint a darabban igenis megmutatkozik Isten, Bosolának tulajdonítják, hogy a Hercegnő nem kárhozik el (nem a kétségbeesés állapotában éri a halál);<sup>148</sup> akár elfogadjuk ezt, akár nem, kétségtelen, hogy Bosola (bizonyos értelemben kifordítva a Ferdinánd által ráruházott szerepeket, újabb réteggel gazdagítva stilizáció és pszichológia összefésülését) kísérletet tesz a vigaszra és a megváltásra; legalább a Hercegnőére, ha saját megváltását a gyilkosság aktusa elérhetlenné is teszi. És míg a pszichológiailag megközelíthető szinten (Webster szándékai szerint legalábbis) mindössze az mutatkozik meg, hogyan hasad kétfelé Ferdinánd utasításai és önnön együttérzése között, addig a stiláris idézetek, a formai elemek teszik lehetővé, hogy az utolsó pillanatokban mégis valamiféle lelki vezetővé váljék a Hercegnő számára – mint D. C. Gunby jelzi, „anélkül, hogy tudatában volna annak, amit elért”, így ő maga megváltás nélkül, „elveszette és megzavarodva” távozik a világból.<sup>149</sup>

Bettie-Anne Doebler szerint a negyedik felvonás vége (a bérgyilkos és a halálra szánt áldozat majd-hogynem szertartásos dialógusa) egyenesen az *ars moriendi* hagyományaiból merít; e késő középkori, metszetekkel gazdagon illusztrált írások annak veszélyeit taglalják, ha a lélek a kétségbeesés állapotában távozik az életről, és ennek elkerülésére vonultatnak fel alternatívákat; Bosola, mint írja, „paradox módon éppen annak az asszonynak próbál végső vigaszt nyújtani, akinek megkínzására és meggyilkolására odaküldték”; a felvonás első jelenetében azt látjuk, hogyan „kísérti meg a kétségbeesés” a Hercegnőt „a démoni és melankolikus Bosola képében, az ördögi Ferdinánd felbujtására”, míg az elkárhozás veszedelmétől mégiscsak ő menti meg a másodikban; s noha a Hercegnő a belenyugvás hagyományos, térdelő pozíciójában fogadja a halált, a korabeli néző pedig „bízvást odaképzelhette az angyalt, amint a mennyekbe emeli föl a lelkét”, e „keresztény módra fogadott halál” ezáltal felvillantja „a jövőbeni igazságszolgáltatás reményét”, mégis kétségek közt hagy minket, vajon „maga a világ vajon megváltozott-e mindenek hatására”.<sup>150</sup>

A kora középkortól kezdődően számos traktátus tűzte ki céljául, hogy jó tanáccsal lássa el a haldoklókat, s hozzátartozóikat fölkészítse a gyászra. Maga az *ars moriendi* kifejezés *Az igaz módon meghalni tudás művészete s tudománya* című 16. századi értekezésben jelenik meg először; a szöveg felszólítja olvasóját, hogy tűnődjön el a halál elkerülhetetlenségén, s azzal javasolja legyőzni a testi kínok közeledtével sokasodó kísértéseket, hogy a keresztre feszített Krisztus szenvedéseire hasonlítva

őket. Ahogy a haldokló állapota rosszabbodik, a traktátus az ágy köré gyűlt családtagokra, barátokra és egyházi személyekre fordítja figyelmét, és abban nyújt segítséget, hogyan könnyítsék meg a lélek távozását a másvilágra.<sup>151</sup> A műfaj protestáns szerzői (például Thomas Beckon és William Perkins, előbbi *A beteg ember útmutatója*, utóbbi *Útmutatás beteg emberek számára* címen) arra helyezték a hangsúlyt, hogy a haldokló nem csupán szemlélője a körülötte zajló ceremóniának, de aktív szerepet játszik saját halálában; nemcsak a Szentírás közös citálásában vesz részt, de – állapotát meghazudtoló vehemenciával – abban a teológiai vitában is, amely szembeszáll az üdvözülést pusztán liturgiákon keresztül garantáló „babonás hitkufárokkal”. Ebben az értelemben Bosola és a Hercegnő párbeszéde mintha egyfajta leszámolás lenne az *ars moriendi* katolikus és protestáns hagyományai között. Bosola egyszerre idézi föl a moralitások Halál-figuráinak vad és kérlelhetetlen brutalitását, és a haldoklónak vigaszt nyújtó pap szelíd, de hasonlóképpen céltudatos útmutatásait. Még mindig Ferdinánd utasításait hajtja végre, de szerepe metafizikussá nőtt; áldozata, mint egy női Jedermann, két kézzel kapaszkodik személyisége és rangja integritásába („Én még Amalfi hercegnő vagyok”), ő pedig változatos metaforákkal, hol versben, hol prózában figyelmezteti arra, hogy a halál kapujában mindez hogyan foszlik semmivé.

Webster kevés ismert életrajzi adaléka közé tartozik, hogy kisfiúként részt vett a smithfieldi Szent Sír templom szertartásain. A templom a Newgate börtön közelében állt; 1605-ben egy Robert Dowe nevű smithfieldi polgár ötven fontot fizetett be az egyházközség számlájára azért, hogy a kivégzésre váró elítéltek cellája előtt minden éjféltkor megkondítsák a harangot. Webster apja tanúja volt az ötven font adományozásának, a templom falán pedig máig ott áll a harangozóembernek tulajdonított versike, mely a halál közeledő órájára figyelmeztet, és (a protestáns hittételek szerint) önvizsgálatra szólít fel.<sup>152</sup> Bosola sorai, amikor (sokadik átöltözése után) ismét felkeresi a Hercegnőt börtönében, hogy vigaszt nyújtson számára vagy meggyötörje – „Én vagyok az a harangozóember, / Akit a bűnösökhöz küldenek / A kivégzés előtti éjszakán” – kétségkívül a nyolc évvel korábbi, smithfieldi történetre és rigmusra utalnak, az ő versikéje viszont inkább katolikus rítusokat idéz: a haldokló lemosdatását, az utolsó kenet feladását (amit Perkins „a pápisták zsíros szentségének” nevez), „a mi úrnőnk” szólítja, ami Szűz Máriára és a Hercegnőre egyként vonatkozik, s a Hercegnő nyakába akasztott feszülettel riasztaná el az ördögöt.

Webster másik emblematikus drámája, *A fehér ördög* több ízben is szembeállítja a két szertartásrendszert (pontosabban az új keletű „szertartás-nélküliséget” az idejét múlt, hamis rítusokkal): a Brachiano búcsúztatását celebráló szerzetesekről (az instrukció kitér arra, hogy kellékeik között feszület és halotti mécses is szerepel) utóbb kiderül, hogy álruhás bérgyilkosok, a szertartást végignéző Vittoria ugyanakkor megjegyzi, hogy a feszület bizonyára „lecsillapítja férje háborgó lelkét”. Cornelia hasonlóan tébolyult dalban siratja meg, hogy fiától megtagadták a hagyományos végtisztességet, mint Ophelia az apja halálát, így később maga fabrikálta, rituális gyászszertartással vesz tőle búcsút, amely felidézi a reformáció előtti liturgiákat (amikor még „nagyanyáink kísérték a holtat”) – Francisco hercegnek könnyeket csal szemébe a látvány, Flamineo viszont „babonás siránkozásnak” bélyegzi az aktust; később viszont, miután ismét elhúzza a szertartást rejtő függönyt, nem tud úrrá lenni meghatottságán: „Különös érzés töltött el az imént, / Nem tudhatom másként nevezni, mint / Részvét”. És ő az, aki röviddel ezután (miután megpillantotta a meggyilkolt Barchiano kísértetét) fölteszi azt a bizarr kérdést, mely nemcsak a kétféle *ars moriendi*-hagyomány ellentétét vagy a katolikus szertartásrend kiirtása felett érzett kételyt sűríti magában (mindkettő visszatérő elem Webster teológiai és



tanatológiai rendszerében), de az egész korszak mértéktelen bizonytalanságát: „Mely vallás a legjobb, hogyha halni kell?”

Amikor a Hercegnő arra utasítja hóhérait, „húzzák le rá az eget”, s e végső aktus előtt váratlanul arra kéri őket, várják meg, amíg letérdel (ugyanazt a pózt véve föl, mint esküvője pillanatában és a lorettói Miasszonyunk oltára előtt, ugyanakkor arra a szerepre kárhoztatva magát, amit leginkább igyekezett elkerülni: a „férje sírján térdeplő alabástrom-asszony” szerepére), nemcsak belenyugvó alázattá oldja haragját, de egyszerre fordítja ki és ölti magára a katolikus rítust. Webster – noha érzékelhetően felhasználja a protestáns „rossz lelkiismeret” és a katolikus nosztalgia éthoszát – nem foglal állást a kettő vitájában, sőt, az összes szereplő személyes kis haláltáncával szemben vélhetőleg a Hercegnő halálhoz való viszonyával s távozásával azonosul a leginkább; „a halál megszállottja” (ahogy Eliot nevezte őt) a maga részéről ezt a pillanatot jelöli ki fix pontként a maga bizarr tanatológiai kavalkádjában. Így válik a gesztus, Todd Borlik kifejezésével élve, ahogy maga az egész darab is, egyfajta „szekuláris *ars moriendivé*”.<sup>153</sup>

Csupa hideg pompa – fagyos, pontos, éjsötét; túhegyes, fekete barokk. Az egész átlátható, megszerkesztett és kristálytisza, mint egy főteret ábrázoló reneszánsz festmény. S e geometria közben csupa élet és burjánzás: minden teóriát meghazudtoló, mágikus rétegzettség és variabilitás.

### [„Thou art a dead thing”]

A Hercegnő teste halálában is nyugtalanító rejtvény marad. Ennek nem kizárólag Ferdinánd, Bosola, Antonio és a Biboros fokozódó pszichózisa az oka. A korpusz a modernitás legelső korszakaiban nem tekinthető halottnak addig, amíg csontvázzá nem bomlik; addig valamiféle köztes állapotban lebeg élet és halál között.<sup>154</sup> A viaszfigurák színjátéka hasonlóképpen köztes képzetet teremt a benne résztvevő (élő) színészek, a Hercegnő családjának (halott) tagjai és a Ferdinánd konstruálta (művészi életet hazudó) viasztetek között. Mivelhogy a bomló test materiális értelemben inkább állt közel az élőhöz, mint a magatehetetlen, holt tárgyhoz, e nyugtalanítóan köztes státusz a poszt-református teológiát vagy a kor új tudományát, az anatómiát éppúgy foglalkoztatta, mint a színházat: nem véletlenül sorjáznak a darabban e szorongató mezsgye-lét képzetei, trágya, gané, mérge és vér, farkasemberek, viaszfigurák, boszorkányok és örültek, mandragóra, hiéna és bazilizkus, visszhangok, árnyékok, semmivé váló nyomok a hóban.

Angliában a holttesthez sokkal inkább ambivalens, nyugtalanító képzetek tapadtak, mint Itáliában, ahol a nyilvános, tudományos célú boncolás is kevesebb ellenállásba ütközött; alighanem azért, mert ott hittek „test és lélek gyors és radikális” elválásában.<sup>155</sup> (A hőmérsékleti viszonyok hasonlóképpen rapid és hatékony procedúrát sürgettek, már ami a holttestől való megszabadulást kísérő szertartásokat illeti.) A középkori Anglia és Észak-Európa ezzel szemben „hosszan tartó és fokozatos processzusként” értelmezte a halált, amely többé-kevésbé párhuzamosan zajlik az oszlás folyamatával. Akár egy év is beletelhet, amíg a szervezet csontvázzá bomlik; ez idő alatt a korpusznak egyfajta „aktív, érzékeny vagy félig eleven” állapotot tulajdonítottak, „amelyből fokozatosan távozik az élet”. A holttest ekkor még képes arra, hogy fertőzzön, és bosszúból vagy kedvtelésből, de tovább gyötörje az élőket (például vámpír alakjában); a közelmúltban elhunytak „eleven lelkéből” ugyanakkor életelixír nyerhető, az ún. *mumma*. A hullákat ennél fogva egyszerre övezte félelem és hódolat, ebből fakadt a késő középkor északi halál-ikonográfiája. A holttestekkel szemben táplált előítéletekhez az ismétlődő járványok is hozzájárultak, az

ambivalenciát pedig tovább fokozta a bomlás korai fázisával járó sejtburjánzás. E képzetek a korabeli prédikációkban vagy vallásos irodalomban is felbukkannak, legbizarrabb formájukat a bomlás fázisában lévő testet (a *transit*) ábrázoló sírfaragványokban vagy a *danse macabre* mehökkentő eroticizmusában öltötték.

A *transi*-szobrok rothadó tetemet formáznak, kitüremkedő belsőségekkel, amelyeken kígyók, férgek, békák és gyíkok lakmároznak; úgy tartották, ezek az állatok mintegy maguktól képződnek, a holttest „váladékából” (Ferdinándot szalamandraként, Bosolát kígyóként titulálja az udvar); hogy közös nevezőre hozzák élet és halál feloldhatatlan ellentétét, illetve a kettő közötti, zavarba ejtő átmenetet, a szobrászok nemritkán két alakot helyeztek el a koporsó alatt és fölött, az egyik rothadó tetemként ábrázolta az elhunytat, a másik még életében, díszes ruhába öltöztetve, amikor pedig csak egy alak szerepelt, a bomlás állapotában lévő felet éles határvonal választotta el az érintetlen és élő testtől, vagy az előbbit egy szemből felöltöztetett szobor hátoldalán jelenítették meg. A képzet a késő középkori irodalmat is áthatja, a *Disputa a Férgék és a Test között* című versben például egy bizonyos Hölgy holtteteme és az őt megenni kívánó lárvák között zajlik a dialógus.<sup>156</sup> A Hölgy végül megadja magát az elkerülhetlen pusztulásnak; mintha ugyanezt a képletet bontaná ki a negyedik felvonás, ahol Bosola képviseli a férgeket, a Hercegnő a szétbomlás küszöbén álló személyiséget.

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

Bomlás és szaporodás ikonografikus összekapcsolása még inkább aláhúzza, hogy Webster Angliájában a korpust nem tekintették a szó legszorosabb értelmében halottnak. A korai újkor Észak-Európájában (Itáliával szemben, ahol az előkelőségek holttestét gazdagon felravatalozták és közszemlére bocsátották) az elővigyázatosság vált a temetési előkészületek legfőbb szervező elvévé: a szorosra tekert halotti lepel, a beszélgető koporsó, a halott lábának sóval meghintése (hogy ne tudjon járni), a tükrök letakarása (hogy a holttest tükröződése ne fertőzze meg azt, aki rápillant) – csupa olyan óvintézkedés, amely a holttest reanimációját hivatott megakadályozni. A testnedveket, elsősorban a vért övező kettős vélekedés (aki hozzáér, azt magát is megfertőzi a halál, ugyanakkor megfelelő körülmények között életelixír nyerhető belőle) szintén e nyugtalanítóan köztes státuszt tükrözte; az a holttetem például, amely gyilkosa jelenlétében vért szívárogtat, nem tekinthető élettelen tárgynak, inkább afféle átmeneti lénynek, amely két állapot közt lebeg.

Az angol reformáció mindent elkövetett e hiedelmek elfojtására, államilag előírt hitszónoklatokban szabályozta a templomok vagy sírkertek dekorációját és a temetési szertartásrendet, és minden eszközzel irtani próbálta a festett képmások, szobrok vagy relikviák imádatát. Webster idején e hiedelmek még erősen tartották magukat, s át- meg áthatották a halál színpadi reprezentációját. Ezek a darabok nemcsak a nézőkben élő babonákra építettek, hanem a kor emblematisz konfliktusaira, amelyek lázban tartották a közvéleményt, és alapvető politikai vagy metafizikai

kérdéseket vetettek fel. És noha kétségtelen, hogy egymással versengve igyekeztek minél több hullát vagy hazajáró lelket felvonultatni, nem feltétlenül a szenzációt vagy a pusztá hatást célozták; Webster, Middleton és Ford darabjainak mélystruktúrájában test és lélek, anatómia és vallás, hit és ráció egymással összefüggő kérdések hálózataként jelenik meg, olyan vonatkoztatási rendszerként, amely ontológiai síkra emeli a cselekményt.

Ezekben a darabokban a halál nem pusztán az elkerülhetetlen végállomás, hanem ellenkezőleg, a cselekmény első pillanatától kezdve alattomosan beszivárog az életbe, nemcsak kísérteteken vagy látomásokon keresztül, hanem a (férfi) főszereplők fogalmi rendszerének legfőbb szervező elveként. Bosola, Ferdinánd (vagy *A bosszúálló tragédiája* Vindicéje) számára a szépség, fakadjon emberből vagy legyen természeti tünemény, pusztító káoszt rejt magában; kiismerhetetlen, megfejtésre (vagy inkább leleplezésre) szoruló entrópiát, amely legelsősorban a (születése pillanatától) bomlásnak indult testben mutatkozik meg. „Tetvek és férgek falnak, s folytonosan / Egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / Mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / Kelmékbe; s főképp attól rettegünk, / Hogy orvosunk földbe dug, illatozni.” Ezek a férfiak, intrikusként vagy önjelölt erkölcsbíróként, egyfolytában ítéletet mondanak a természet fölött. A női testben rejlő szexuális és reprodukív potenciál számukra összefügg az erkölcsi vagy testi rothadással, amely közös rögeszméjüknek, a halálnak a fókuszpontja.<sup>157</sup> De törekvéseik, amelyekkel szexus és halál káoszában igyekeznek rendet vágni (és valamiképp győzelmet aratni mindkettő fölött), végül saját személyiségüket bomlasztják szét.

A Bosola által festett képeknek kezdettől fogva visszatérő eleme a betegség, a trágya és a gané; a barackot, amellyel az állapotos Hercegnőt kínálja, a „mihaszna kertész” szerinte „lótrágyában érlelte” – a szókép (ami egyformán lehet igaz vagy a Hercegnő rosszulletét, ezáltal leleplezését meggyorsító hazugság) az „ember külső alakjáról” és „rémületes torzságáról” szóló monológból nő ki, és arról a titokról igyekszik lerántani a leplet, mi rejlik a Hercegnő „bő köntöse” és a „drága kelmék” mögött; de Bosola sajátos rendszerében az egyetemes, nagy hazugság elé tart tükröt. Nem a Hercegnőt kell leleplezni, hanem a világ alakoskodását: azt a közmegegyezést, amely szerint élőknek hazudjuk magunkat. A jelenet a ráncait festék mögé rejtő Öreg Hölgy, e két lábon járó *memento mori* kárhoztatásával indul („hamarabb ennék meg egy pestisesnek a talpáról leszedett, döglött gyógygalambot, mint valamelyikötöket megcsókoljam”), a néző is Bosola nyomozásán keresztül értesül arról, hogy a Hercegnő gyermeket vár, a születés tehát az ő számára is az enyészet, a pusztulás és a mindezt elleplezni próbáló nagy, közös csalás víziójával mosódik egybe. Az intézményesült képmutatás ellenpontja Webster mindkét nagy tragédiájában a halál: az őszinteség és az önmegismerés egyetlen lehetséges pillanata. Az első három felvonás az *Amalfi hercegnőben* és *A fehér ördögben* is mintha csak a zárótételeket készítené elő, a prózai cselekmény után a gondosan szerkesztett és aprólékosan részletezett halál-operákat.

Bosola (az „udvari fekély”) betegség-metaforái nemcsak kritikából, hanem öngyűlöletből is fakadnak. „Mi dolgom van?”, kérdezi Ferdinándtól (nem mondja ki, de ott sejlik mögötte, hogy *a világban*), és amikor megtudja, hogy spiclikedése álcájaként főlovásszá nevezik ki, keserűen nyugtázza: „Gazságom tehát / Lótrágyából nőtt: a tiéd vagyok”. A gané (mint salak, és mint termékeny talaj) mintha az egész (udvari) létezészt leképezné; megbízójáról szólva megállapítja, „Ő is, meg a bátyja is olyan, mint a pöcegödörből kihajtott szilvafa: kövér, roskadozik a sok gyümölcstől, de senki más nem zabálhat róla, csak a hollók, szarkák, meg a hernyók. Bár én is ott lehetnék a talpnyalóik között: a fülükbe ragadnék, akár a pióca, míg tele nem szívnam magamat, akkor aztán lehullnék.” A világ nem egyéb, mint tenyészet; üzekedés meg

élősködés. Antonio védelmében (hogy a Hercegnő bizalmát elnyerje) ezzel éppen szöges ellentétben fogalmaz: a hű államférfit forrásnak festi, az igaz uralkodót pedig ebből szárba szökkenő cédrusnak. Mindazonáltal ez a szónoklat is megszokott alakzataiba torkollik: „Inkább két politikus rothadó / Húgyhólyagján, melyet egy besúgó szívehúrja / Tart össze, a Bermudákig úszni, semmint / Ily változékony uralkodó kezétől / Függjem!” A „változékony uralkodó” ez esetben a Hercegnő, aki (hogy Bosola állhatatosságát tesztelje) a rangkülönbségre hivatkozva színleg megtagadja Antoniót. Bosola csinált felháborodása meghozza gyümölcsét, most válik végleg a Hercegnő bizalmasává (egy rövidke időre, mielőtt újból el nem árulja). Született alakváltóként (vagy szociopataként) pontosan tudja, hogy céljai érdekében mikor kell mozgósítania tulajdon romlott képzeletvilágát – mint Jago, aki konkrét bizonyítékok hiányában szóképekkel betegíti meg Othellót és Brabantiót, hogy az ő szemén keresztül lássák a világot –, és mikor kell azzal ellentétes szólások mögé rejtenie. Abban viszont különbözik Jagótól, hogy hasonlatai mazochista önkritikát rejtenek: az örökös, gyermeki függés, a másokon keresztül való létezés, a teljes élet és az egészséges önkép hiányának okos és önmagát mardosó metaforái. Gazembersége nemcsak lótrágyából nő ki, de mint a pióca, abból táplálkozik, hogy más gazemberek vérért szívja.

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

A reneszánsz színpad már ismer egy herceget, aki (legalábbis látszólag) beleőrül egy hozzá közel álló személy második házasságába (vö. „Nagyon is bánt a nap, uram”); Webster ugyanannak a Burbage-nek írta a szerepet, aki korábban Hamletet játszotta Shakespeare-nél. Ennek talán nincs más oka, mint hogy a színésznek jól álltak az efféle szerepek; de az is lehet, hogy Webster tudatosan bele kívánta foglalni a figurába a néző számára ismerős jelentéstartományt.

E mindent átható kizökkenés-érzet, hogy minden elmozdult mindentől, a Hercegnő börtönében – örület, halál és szexus egymásba mosott terében – sűrűsödik. Bosola és a Hercegnő is mintha tetszhalottként lebegne e hínáros közegben, amelyet Ferdinánd húga iránti melankolikus megszállottsága teremtett; e melankólia önmagában is kizökkenés, a valaha volt osztatlan egészből való száműzetés visszhangja.<sup>158</sup> Ebben a térben (amelynek Ferdinánd régóta lakója, s amelynek most húga és bérgyilkosa is áldozatává válnak) élet és halál, valóság és hallucináció összemosódik, a szimbolikus rend felfüggesztődött; a halottnak hazudott vőlegényt egy másik halott karja helyettesíti, a nemsokára kiirtandó családot egy viaszból formált szoborcsoport, elmebeteg rikoctoznak egy másik elmebeteg parancsára, hogy a józanok maradék eszét elvegyék, Bosola a Halál maszkát magára öltve figyelmezteti a Hercegnőt, hogy ő maga sem egyéb, mint „féreglárvákkal teli szelence”, „egy félig kiszáradt múmia kenőcsös tégelye” – az angolban *green mummy*, élőhalott, a közties lény, amelyből majdan az életelixírt nyerik; ebből is fakad a Hercegnő fohászkozásában rejlő ironia, hogy „szelíd és engedelmes vére” talán végre jóllakatja testvéreit. „Bátyáim, ha már kiterítve fekszem, / Nyugton lakmározhatnak”, mondja, jóllehet korábban azért szabadkozott (hasonlóan makabrikus gúnyal), mert



csekély örökséget hagy komornájára: „nálam sok éhes vendég jóllakott”. Megjegyzése újfent összekapcsolja anyaság és pusztulás képzetét, fivérei vérszívó szörnyetegekként jelennek meg (mint Bosola udvaronc-piócái, vagy mint a vámpírok), ő maga pedig élet és halál ciklikus körforgásának ikonjaként, se nem élő, se nem holt, két világ közt ragadt lényként.

A viaszfigurák lényegüknel fogva e köztes lét emblémái; alighanem színészek játszották őket, az első pillanatban tehát a nézők is azt hitték, élő embereket látnak (akik azt játsszák, hogy halottak); Ferdinánd „valódi anyagból formált testek”-nek mondja őket, Bosola viszont (sajátos oximoronnal) „színlelő szobrok”-ként utal rájuk; nyugtalanító, sehová sem tartozó lények, az élet és halál közti mezsgye legbizarrabb képviselői a kor drámairodalmában, akiket a nézők „a létezés vagy a színpadi reprezentáció egyetlen ismert vagy megszokott kategóriájába sem tudnak sorolni”.<sup>159</sup>

A szobrok láttán a Hercegnő is viaszfiguraként utal önmagára, amelyet mágikus tű sorvaszt halálra. Átmeneti lény, amely már nem él, de meghalni sem tud. Az elkárhozott lelkekkel azonosítja magát, akiknek „legfőbb kínja” az, hogy „a pokolban kell élniük, és nem halhatnak meg”. Amikor arról kérdezi komornáját, milyen látványt nyújt most, azt a választ kapja, hogy tulajdon festett képmására emlékeztet: „Egy darab látszatélet, nem a valóság”. Egy felvonással később, testetlen visszhangként, hasonlóan köztes lényként és hasonló konnotációkkal ismétli vissza Antonio mondatát: „Látszólag élsz” (*Thou art a dead thing*). Ez a felismerés, amely Webster egész vilásképeinek foglalatja lehetne, hogy születésünktől fogva valamiféle átmeneti létben botorkálunk, vakon, ontológiai síkra emeli a halál folyamata köré szerveződő korabeli képzeteket, és innen, a Hercegnő halálának teréből és jelenetsorából gyűrűzik tovább. A Hercegnő holtában szólal meg (vagy támad fel egy replika erejéig), hogy Bosola lelkiismeretét tovább gyötörje, Ferdinándot pedig szintén a bűntudat (és mindinkább elharapózó tébolya) készíti arra, hogy ne csak a felelősséget hárítsa át magáról, de szinte a halált is tagadja; azt kérdezi, kinek a hatalma ítélte hűgát „nemlét”-re (*non-being*): vonakodik kimondani, hogy halott, de azt is érzékeli, hogy már nem él. Később végképp e mezsgye lakójává válik: temetői tolvajként valóságosan és képzeletben is ott ragad élet és halál küszöbén.

Ferdinánd számára megszűnt a koherens világrend. „Raguvá aprítom, lenyúzom a bőrét, és befödöm vele valamelyik csontvázat, akit ez a bitang tett hidegre a Felcserek Házában”, fenyegeti orvosát; „Ti mind olyanok vagytok, mint az áldozati állatok... Egyéb se maradt belőletek, csak a nyelvetek meg a zsigeretek, a hízélgés meg a fajtalanság.” Nincsen egész, csak a (politikai, morális és testi értelemben vett) korrupció és a szaporodás önmagukat ismétlő aktusai; nincs személyiség, csak kiismerhető magatartásformák gyűlöletes körforgása. „Saját húsunkban hordott nyavalyáink / Állatoktól kapták a nevüket / – Mint bőrfarkas, bárányhimlő”, mondta korábban Bosola, saját tételét illusztrálva, amely szerint „Saját torzsága rémíti az embert / Minden teremtményen, csak önmagán nem”, és Ferdinándra, a lycanthrophe-ra ennek a másik „farkas-betegségnek” a tünetei is illenek: „E nyavalyának neve Farkas” – tartja a korabeli orvostudomány –, „mert felfalja a húst ott, ahol a fekély található, és a beteget minden nap friss hússal kell etetni, báránnyal, galambbal, s mással, amelynek vére van, különben a betegség belülről falja föl a testet, bőrt sem hagyva, mi a csontot elfedné”.<sup>160</sup> Ferdinánd végzete éppen a fordítottja annak, amit orvosának szán: mintha belülről nyúzná le magát a test.

Bosola, amikor Ferdinánd távozása után kettesben marad a Hercegnő holttestével, fölteszi magának a kérdést (amit élete mottójául választhatna): „Mit tennék, ha ezt újra kéne tenni?” Ám épp csak eljut a (megszokott) válaszig, hogy a világ minden kincséért sem tenné meg, amikor a Hercegnő megmozdul; újra lélegzik, férjét szólítja és kegyelmet kér. Nem tudni, a pillanat valóságos-e, egy hosszúra nyúlt

haldoklás utolsó fázisát látjuk vagy a Bosola elkínzott képzelete által kivetített vágyképet – az utóbbi valószínűbb, de Webster színházában és az utolsó jelenetek életet-halált egymásra kopírozó, hagymázás közegében pszichológiai kórkép, hallucináció és szerzői felépítmény nem választható szét egymástól. Bosola, aki a fivérek szívét „két üres sír”-nak mondta (mindkettő „rohadt s másokat rohasztó”), most saját szívét szeretné „szétolvasztani” a Hercegnő „sápadt ajkán”, hogy a „drága lélek” visszatérjen a sötétből, és „kivezesse őt ebből a pokolból”. Csókja egy (valóságos vagy képzelt) pillanatra csakugyan életre bűvöli a Hercegnőt, de Bosola csak további, másféle poklokra tekinthet a nyomán („a bűntudat sötét jegyzőkönyv”, „látcsó, mely a poklot mutatja”). Bevallja, hogy a Hercegnő nem férje és gyermekei holttestét látta, és pápai kegyelmet hazudik nekik, de hiába; a pillanat elmúlt, a Hercegnő „ismét távozik”, Bosola viszont sem rá, sem saját közreműködésére nem tekinthet már úgy, mint annak előtte. A történetek felülírták nőgyűlölő víziójának korábbi premisszáit; a test pusztulását, a természet ész nélkül való bomlás-regenerálódás-ciklusát (kvázi a világ abszurd, értelmetlen voltát) Bosola rögeszmésen a női nemre vetítette, a terhes Hercegnőben az általa olyannyira megvetett szaporodás szervi folyamatait ismerte föl, mint ahogy magukat a nőket is (akiknek teste állapotosan még inkább változékony és kiismerhetetlen) olyan lényeknek látta, akik folytonos, rafinált képmutatással rejtik el a rothadás szimptomáit a világ elől. Amikor a második felvonásban egyazon kirohanásában kárhóztatja az Öreg Hölgy arckozmetikáját és Castrucchio becsvágyó udvari politikáját, kívül helyezni véli magát az intézményesült korrupción (a testi és morális rothadáson), holott ő maga is része ennek a világnak; mindvégig annak gyűlölt szabályai szerint működött, folytonos alakváltásai saját lelkiismerete és környezete elől is elrejtették valódi önmagát (ha van ott egyáltalán valaki), és Ferdinándon keresztül – önmaga számára is rejtve – bizarr szerelmi háromszögbe bonyolódott megvetése és rajongása tárgyával, a Hercegnővel.

A nekrofil csókkal azonban e zavar totális elszakadássá válik. Bosola, az „iránytű”, elveszítette a tájékozódási pontot. Többé semmi nem hitelesíti múltját, jövőjéről szőtt, öngazoló tervei pedig csak meggyorsítják a katasztrófát (vagy Szicília rituális megtisztulását a gazemberektől, ha úgy tekintjük). A Hercegnő holttestére nézve azzal a nyomorulttal azonosítja magát, aki tulajdon apját vágta le (holtában teremtve belőle olyan tekintélyt, amelyhez igazodhatott volna sehová sem tartó útja során), és hasztalan kutatja könnyei eredetét, hiszen „az anyatejjel nem szívhatta” őket. Most válik le végleg a világról, amelyről oly állhatatosan próbálta magát leválasztani. Végző pillanatában a „nőies” (*womanish*) félelmeket szapulja, amelyek a halál árnyékában rettegő emberfajt töltik el, és mindörökre száműzi magát a „nagy szellemek” köréből, akik „A szégyent és halált bátran fogadják, / Ha azt szolgálják, ami az igazság”. Az ő útja, ahogy eddig, úgy ezután is „másfelé visz”.

Noha évszázadokon keresztül szerkesztési hibának vélték, a Hercegnő, láthatatlan főszereplőként, egyértelműen az ötödik felvonás középpontja, amennyiben átvitt értelemben vett és konkrét visszhangként is uralja a sír felé botladozó gyilkosainak és áldozatainak (sokuk esetében a két szerep azonos) mindinkább elgyötört idegrendszerét; voltaképp még a darab (a korábbiakban is az entrópia felé haladó) univerzuma is csak az ötödik felvonásra változik át mindenki számára hináros rémálommá, ahol valóság és a tébolyig kínzott képzelet határai elmosódnak; a herceg farkasnak képzele magát, a Bíborosra egy vasvillás lény támad kerti halastavából (önmaga), Antoniót felesége testetlen hangja űzi végzete felé, az udvaroncok szerint „Ferdinánd úr szobája úgy himbálózott éjjel, mint egy fűzfa”, e kifordult, hagymázás világállapot is maga a földi pokol (akár a Hercegnő utolsó pillanata), amit a végképp labilissá vált elme termel magának; mintha az a káosz, amelybe Ferdinánd a Hercegnőt kívánta taszítani az örültek táncával, most utat nyert volna a világra.

Webster „nagy formátumú irodalmi és drámai géniusz, akinek érdeklődése a káosz felé irányul”, szögezte le T. S. Eliot.<sup>161</sup>

[“Ez a végső találkozóhely”]

Webster sötét zugokkal, félhomályos folyosókkal szabdalt közegnek festi le az udvart, olyannak, mint egy manierista festmény; a szereplők – a fogadótermek kezdeti, tágas érzete után – búvóhelyekre húzódnak, amelyeket aztán lelepleznek, egy részük börtönben végzi, a többiek elméje szobájuk magányában mondja föl a szolgálatot; mintha e választott architektúra szándékoltnan rímelve lelkük egymástól is elrejtett, önmaguk számára sem kiismerhető labirintusára. A tér a darab emberi pszichéről alkotott képzeteinek lenyomata.

Ferdinánd életét a húga iránti rögeszmés érdeklődés töltötte ki, de mindvégig betegesen irtózott attól, hogy szemtől szemben kelljen őt látnia; találkozásai során elsötétíti a szobát, mintha látványa bánatná a szemét, még a holttestet is letakartatja. Talán csak ekkor, a halál utáni pillanatokban ismeri föl szenvedélye okát; húga folytonos kerülésével és (immár mindörökre) homályba börtönzésével saját természetét igyekezett sötétségbe száműzni. Talán Bosola is csak most érti meg, mihez asszisztált valójában. Miután (közvetlen és átvitt értelemben is) évekig próbált bejutni húga hálószobájába, megbízottja pedig évekig kémkedett a Hercegnő után, Ferdinánd mintha belefáradt volna abba, hogy a *mélyebb* titok birtokába jusson (túljutva azon a felszíni kérdésemre, hogy hívják a Hercegnő szeretőjét). „Nincs többé kedvem a más szíve könyvét / Betűzni”, mondja, mint aki nem mer betekinteni a misztériumba; inkább elpusztítja, mielőtt saját maga nézne vissza rá onnan (mint a Bátorosra vasvillás tükörképe a szökőkútból).

De a mikroszkóp lencséje alatt (vagy a sokat emlegetett teleszkóp mögött) talán nincs semmi. „Mik vagyunk mi?”, kérdezi Bosola, és meg is válaszolja: „bolthajtásos sírok, holt falak, visszhangtalan romok”. Magát a létezését azonosítja Antoniónak az elpusztult kolostor maradványai fölött megfogalmazott víziójával. A katolikus múlt törmelékein önmagát definiálni próbáló Anglia képe totálissá tágult: elveszett vagy sohasem volt hitünk és képzeteink romjai vagyunk. Az, hogy a Hercegnő halálát követő felvonás szereplői, mintegy kontúrjaikat veszve és egymás hirtelen támadt felismeréseit továbbszöve, egy nagy, közös végpont felé menetelnek, azt a lehetőséget veti fel, hogy az ember nem rejt magában titkokat, hanem üres. Mint Ferdinánd két tartomány közt megrekedt, se nem élő, se nem halott viaszfigurái, vagy mint Eliot versének kitömött emberei, a szalmabélűek, akik „nyitott szemmel” kémlelik „a halál másik országát”, „a megdagadt folyó egyik partján” állva, mivelhogy képtelenek átkelni a másikra.<sup>162</sup> Olyanok, mint a Hercegnő által vízionált lelkek a pokolban; tulajdon kínzó és értelmetlen képzeteik börtönében élnek, hasztalan áhítva a halált. A protestáns egyház által rendeletileg megszüntetett Purgatórium új helyszínt keresett magának, és a létezés metaforájaként szolgáló pokolban találta meg. A Hercegnő titkos életéről (amely kezdetben csak arra irányult, hogy kijátssza a fivérek tilalmát) föllibbent a fátyol, ám e folyamat ahhoz a felismeréshez vezette el a két testvért és a szolgálatukba szegődött bérgyilkost, hogy saját magunk és a másik ember számára is zárt, megfejthetetlen misztérium vagyunk; önmagunk halál felé botladozó árnyékai.

A Webster szerkesztési nagyvonalúságával évtizedekig elfoglalt kritika arra az álláspontra helyezkedett Júlia halála kapcsán, hogy „a Bátorossal szemben folytatott cselészövésének az égvilágon semmi haszna nincs a cselekmény szempontjából, hacsak nem az, hogy még egy hullával gyarapítsa az amúgy is népes tömegsír a darab leírhatatlan ötödik felvonásában, amelyet még Webster legelszántabb csodálói is

teljesen fölöslegesnek bélyegeznek”.<sup>163</sup> Júlia íve valójában igen pontosan ismétli a főszereplők pillanatnyi késztetésekből vagy tulajdon érzelmi kiszolgáltatottságukból fakadó döntéseit, mozaiktöredékekből összeálló személyiségét; a Bíborshoz, majd Bosolához fűződő szerelme (vagy inkább a lényének legmélyéből fakadó önkéntes szexuális alávetettség), s ezt követő halála persze irracionális, ahogy a kritikusok állítják: csakhogy ez az irracionalitás megfejthetetlenségében is pontosan illeszkedik a darab emberi természetről alkotott elképzeléseibe. Az *Amalfi hercegnő* szereplőinek személyisége olyan, mintha puzzle-darabkákból állna össze, csakhogy ezekről a darabkákról folyton az a benyomásunk támad, mintha nem ugyanabból a kirakósból származnának: akárhogy is próbáljuk meg összeilleszteni, mindig idegen elembe botlunk. Júlia figurája e tekintetben nemhogy betét vagy zárvány a darabban, de szinte tökéletes embléma: teljes félreértésben élte életét szeretője, az embereket hatalomvágya vagy iránytalan perverziója tárgyaként kezelő Bíboros mellett, önmaga számára is indokolatlan módon támadt benne tébolyult vonzalom a nyilvánvalóan aszexuális Bosola iránt (mintha megérezné, hogy ez a férfi is ki fogja használni, és így is történik), halálát pedig annak köszönheti, hogy e vágy kielégítésének reményében egy olyan leszámolás végkifejletében vesz részt, amelyhez az égvilágon semmi köze. Kivégzése, amint erre Christina Luckyj felhívja a figyelmet, „visszamenőleg is új fényt vet a Hercegnő halálához vezető erők pszichotikus voltára”.<sup>164</sup> „Megyek, csak nem tudom, hova”, szögezi le utolsó mondatával, miközben világos, hogy az idáig vezető út egyes fordulóiról sem volt a leghalványabb fogalma.

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

Az egész felvonás kínosan röhögtető, metafizikai abszurdként is olvasható. Jacqueline Pearson szerint „Webster drámai érdeklődése a valódi élet inkohereciájára irányul, a viselkedésminták keveredésére, a különféle képzetek és különféleképpen értelmezhető cselekvések ütközésére”; a tragédiaként induló történet „éppen az ötödik felvonásban szembesíti a tragédiát a szatírával, a tragikomédiával, fordítja ki a tragikus abszolútumokat”.<sup>165</sup> A Hercegnő tragikus alak, de a tragikum éppen a történet középpontjában fordul át önmaga ellentétbe; ezt célozzák Bosola egymást követő álruhái, Ferdinánd öncsaló esküdözései, levágott kézzel úzótt gonosz tréfája, az örültek felvonultatása vagy Cariola kétségbeesett kísérletei, hogy kapkodva improvizált hazugságokkal kerülje el a halált; aztán végképp hideglelős bohózatba fordul át az örült Ferdinánd és kezelőorvosa kettősében, vagy a Bíboros parancsában, aki „színlelt segélykiáltásokkal” készül saját szolgálait próbára tenni, s ebbe az utasításába bele is hal. („Efféle félreértést gyakorta látni a színpadon”, summáza Bosola az utolsó jelenetek történéseit.) Pearson értelmezésében az *Amalfi hercegnő* olyan történet, amelyben egy jobb sorsra érdemes asszony „tragikusan jut el az önazonosságig”, de halálával „a tragédia szatírába hullik, önáltatások sorozatába, kétségbeesésbe és tébolyba”.<sup>166</sup>

A Jakab-kor drámaíróinak kételkedése és pesszimizmusa jórészt a kor politikai és metafizikai bizonytalanságaiból fakad; Una Ellis-Fermor megfogalmazásában Webster „gondosan előkészítve viszi el szereplőit addig a pontig, ahol az ember, amennyiben egyáltalán képes erre, kénytelen teljes egészében meglátni a valóságot –



és előttük csak pusztá köd gomolyog”;<sup>167</sup> egyedül a Hercegnő „látja vagy véli látni” e köd mögött a világ valódi természetét. Hasonlóképpen fogalmaz Boklund, aki szerint egyedül a Hercegnő érzékeli a látszatok, „a társadalmi színlelés és szerepjátszás” mögötti világot, és „kényszeríti rá Bosolát, hogy szembenézzen a valósággal”<sup>168</sup> – ez azonban tévedés, Bosola pontosan látja és értelmezi a világot, éppen csak ahhoz gyáva, hogy önmagát érvényesítse benne; a Hercegnő (azáltal, hogy mindennek ellenében képes ugyanerre) csak az öncsalás, a megállás nélkül gyártott önfelmentő magyarázatok lehetőségét veszi el tőle – ahogy ez (abban a pillanatban, amikor megöli) saját számára is nyilvánvaló lesz.

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

A Hercegnő elátkozza a csillagokat, örökös télbe, az őskáoszba kívánja vissza a világot; Bosola figyelmezteti rá, hogy a csillagok – átkai és az őt ért tragédia ellenére – továbbra is ott ragyognak a hideg és vigasztalan égen. „Csillagok teniszlabdái vagyunk”, mondja Antonio, mintegy nyugtázva, hogy a teniszbíró elnémult; „a Gondviselés nem felelős a mérkőzés végeredményéért”, oda az illúzió, hogy „a teniszmeccsnek az immanensnél magasabb tétje van”.<sup>169</sup> Ferdinánd az igazságot fürkészné ki a csillagokból, Bosola szerint „nincs szemüvegünk”, hogy elolvassuk, ami ott írva áll. De hátha nincs is odairva semmi. Fürkészni az értelmetlen, abszurd, üres mindenséget? Minek? Régen a fejedelmek szobrai a síron az Ég felé imádkoztak; most „kezükre dőlve álluk, / Mintha csak fogfájásba haltak volna; / Nem úgy faragva, hogy a csillagokra néznek, / De arra fordul arcuk, a sárba, / Ahová lelkük is tartozott.”

„Ez halott világ / Ez a kaktuszvilág”, írja Eliot. Ez a világ a közönyös, megfejthetetlen pályát bejáró csillagok és a testet felzabáló férgek lakta föld között húzódik. Hármasszögű tér, mint a reneszánsz színpad; odafönt az istenek elhagyatott lakhelye, odalent a színpadi pokol (ahol a Szellemet játszó színész vár a sorára). A kettő között pedig a mi világunk: a cselekmény színtere. Ebben a világban van cselekmény, de a szereplőknek nincsenek történeteik. Vannak elágazó utak, amik előtt megtorpannak, de az elágazások nem vezetnek sehova. Vagy ugyanoda vezetnek. Nincsenek döntések. Az egyetlen döntés a sztoikus belenyugvás, ha nem veszünk tudomást a szakadékról. Illetve még egy választás lehetséges: „Tízezer kapuja van a halálnak, / Amin az ember távozhat”, állapítja meg a Hercegnő, „de mind / Oly furcsa mértani sarokvason jár, / Hogy kétfelé nyílik”. Ez a „furcsa mértani sarokvas” kínálja a döntés lehetőségét. A halál „tízezer kapuja” ugyanis mindkét irányba nyílik: kinyithatják nekünk a túloldaltól, de átmehetünk rajta önszántunkból is. „Bármerre, mindegy, / Csak suttogásokat ne hallanám”, teszi hozzá a Hercegnő, akinek fülében az örültek fecsegése összefolyik testvére, gyilkosa, komornája vagy bárki más szavaival; üres, jelentéstelen locsogás. Eliot üres embereinek suttogása ez: „Szárz hangunk / Mikor összesugdosunk / Halk és nincs értelme semmi sem / Mint a szél

száraz gyepen / Vagy patkány láb tört üvegen / Száraz pincében odalenn”. A *látszólagos élet*, ahogy a Visszhang mondja.

Egy olyan darabban, ami többek között a határhelyzetre sodródott személyiségről szól, a bolondokházából kivezényelt őrültek megjelenése sem pusztán a Hercegnő kínzásának újabb, rafinált aktusa. A világ őrült volta (és következménye, hogy az őrültek látják helyesen a világot) kedvelt manierista toposz; Ferdinánd azt mondja, a Hercegnőt „meg kell őrjíteni”, tehát meg kell törni önazonosságát, amely lehetővé teszi, hogy tőle, Ferdinándtól független személyiségként létezzék (Boklund szerint az őrültek a világ „rendezetlen” voltát képviselik, amelyhez bátyja „hozzá akarja törni” a Hercegnő elviselhetetlen integritását).<sup>170</sup> De ő maga lesz az, aki megőrül, a Hercegnő egyre tisztábban lát: „Csak láрма, bolondság őrzi meg ép elmémet: a józan ész s a csönd megőrjít egészen”, akkor ugyanis gondolkodnia kéne, fölfogni az értelmetlen iszonyatot, ami körülötte zajlik. Flamineo (*A fehér ördög* Bosolához hasonlóan hasadt és filozofikus gazembere) a tetőpont előtt vágja el saját meggyilkoltatásának jelenetét, hogy a mielőbbi véget sürgesse: „Elég a szóból! Nem gondolkozom. / Nincsen végtelenebb kínszenvedés / Az ember saját gondolatainál.” Az élet permanens betegség („váltóláz”), amelynek legfőbb és legfájdalmasabb tünete (Descartes-tal összezsengve) a gondolkodás maga. „Egész / Tudásunk, szellemünk csak arra jó, hogy / Világosabban értsük bánatunkat”, mondja a Hercegnő. A gondolkodás egyetlen hozadéka az, hogy mélyebben értjük meg a dolgok mögött rejlő abszurditást; a világ végső, totális, megválthatatlan blódságát.

Az őrült Ferdinánd úgy beszél orvosáról, mintha az volna őrült („Én elbújok: az orvosok, akárcsak a királyok, nem bírnak ellentmondást elviselni”), az állapotába sztoikusán beletörődő Hercegnő pedig teljes környezetét (kvázi *a világot*) érti, amikor azt mondja, „nincs a közelben más, csak őrült”. A jelenet haláltáncba fordul, s mintha panoptikumszerűen, folytonosan más és más szemszögből fürkésznénk ugyanazt, következik Bosola féregmonológja és végső összecsapása a Hercegnővel: párbaj enyészet és személyiség között. De a haláltánc keretei között a személyiség fogalma értelmét veszti. A Hercegnő egyszerre saját döntései és egy mindenfajta döntésekkel szemben közönyös univerzum áldozata. Az ötödik felvonás legmélyebb tragikuma abból fakad, mutat rá Luckyj, hogy „a Hercegnő bátorsága, illetve gyilkosainak viaskodása tulajdon lelkiismeretükkel egy tökéletesen nihilista vízióba torkollik az életről, amit a halál végképp megfoszt minden értelemről”.<sup>171</sup>

Eddigre világossá vált, hogy Ferdinánd őrültjei semmivel sem járnak bizonytalanabb úton, mint a többiek. Bosola többször, kényszeresen próbálja körbejárni, mit jelent „a nagyság” fogalma, mi az, ami a személyiséget kiemeli a végtelen botorkálásból. „Sokan azt gondolják, a fejedelmek lelkét súlyosabb hatóerő hozta létre”; a kezdeti feltevés, amelyben alighanem a nézőtérben ülők is osztoznak (hogy a „hatalmasok” egy másféle, nagyobb szabású végzet várományosai), fokról fokra foszlik semmivé. Bosola nem akar nagy államférfivé válni; *valakivé* szeretne válni, öntörvényű, az igazságért „a szegényt és a halált is bátran fogadó” személyiséggé; ezt a vágyképet engedi el az utolsó pillanatban. Antonio szerint a nagyságot keressük, és „buborékok után futunk”. Bosola tudja, hogy hiába keressük fel „a világ legnagyobb folyóinak forrását”, csak „buborékokat fogunk találni”. Az udvaroncok szerint az egymással marakodó „nagy államférfiak” olyanok, mint az iránytalanul száguldozó, lángoló rókák, az egész országot romba döntik; halált vajúdnak, mert mások sorsáról döntenek. A darab utolsó pillanatában Delio azt mondja ugyanezekről az emberekről, hogy annyi nyomot sem hagynak maguk után, mint télen, ha elestünk, testünk körvonalai a hóban; „A nap kisüt, s anyag és forma is / Elolvad”. Semmi sem valódi, mert semmi sem rakható össze a mozaikdarabkákból; nincs valódi nagyság, csak valamiféle önazonosság van, amit a darabban egyedül a

Hercegnő képvisel. Talán ez is illúzió, és ez sem oldja fel az életről festett „nihilista víziót”, de valós alternatívát kínál mellé; halovány fénysugár a darab mindent átható sötétségében, ami, ha úgy tetszik, a websteri világkép inherens cáfolataként is olvasható.

Ferdinánd az örültek felvonultatásával kívánja jobb belátásra bírni (vagy tulajdon örületéhez tébolyítani) a Hercegnőt. Amikor ő is megbolondul, Orvosa „mindenféle örült mókát” próbál úzni vele, hiszen a kor homeopátiás orvostudománya szerint egy adott betegség a saját tüneteivel gyógyítható; azt a mérget kell a betegbe fecskendezni, amelytől már eleve fertőzött. A Ferdinánd örültjeit felkonferáló Szolga optimistán nyilatkozik e kipróbált kúra eredményeiről: „Mikor a pápa búskomor beteg volt, / Egy nagy orvos eléje vezetett / Mindenféle örültet, és a pápa / E bohókás, vad Színjátéktól / Nevetett”. A kacagó pápa (azon túl, hogy egy vallási értelemben felfordult világ végtelenül nyugtalanító lenyomata) Webster színházát is emblematizálja, hiszen mi más lenne az *Amalfi hercegnő*, mint színjáték, amelyben örültek szerepelnek? És ha abból a websteri feltevésből indulunk ki, hogy a fejedelmek palotáit „pestises lég” fertőzi (ahol pedig a forrás mérgezett, ott „az országot döghalál önti el”), akkor elképzelhető-e alkalmasabb gyógyír?

A Jakab-kori dráma gyakorta élt azzal az eszközzel, hogy a színház káros hatásaival szemben emelt kifogásokat belefoglalja magába az előadásba. Kaján és önpusztító örömmel kérkedett a teatralitás éppen azon formáival, amelyek az ellene irányuló legfőbb támadásokat szították (és végül a betiltásához is vezettek). A puritán hangadók attól féltek, hogy a szereplőkből áradó „melankolikus benyomások” esetleg „titokban átszállnak azokra, akik az előadást nézik”, s a nézőteret elhagyva „fejben mindenki melankóliát vagy tébolyt fog játszani”; vagy, ahogy London Polgármestere leszögezte, a színpadon felvonuló örültek a nézők számára is „utánzásra alkalmas példává lesznek”.<sup>172</sup> Az anglikán kultúrpolitika, korántsem példátlan módon, hirtelen a nézők lelki épségéért kezdett aggódni, mihelyt a színház alkalmas fórummá vált arra, hogy az emberi természetnek, a társadalmi viszonyoknak vagy éppen a politikának tükröt tartva próbáljon gyógyító hatást kifejteni. S a vérbő reneszánsz teatralitást, mint ezt a fajta gondolkodásmódot oly sokszor, néhány évtizeddel később felváltotta az erkölcsnemesítő, az emberi természet árnyéktalan vonásaiban tetszelgő, romantizált és népnevelő színház.

De Webster nem gyógyítani akar, mint az Orvos, hanem fertőzni, mint Ferdinánd a maga „művészetével”. Szereplőivel egybehangzó meggyőződése szerint az egész világ beteg. Artaud, aki sokat merített a reneszánsz rémdrámák erőszakcselekményeiből, és Websterhez igen közel álló megállapításokat fogalmazott meg arról, hogy „a színház, akárcsak a pestis, a szó szoros értelmében járványnak tekintendő”,<sup>173</sup> azt írja, hogy „a pestishez hasonlóan a színház is olyan erők látványos seregszemléje, amelyek megjelenésük példájával feltárják az emberi lélek előtt konfliktusainak forrását”,<sup>174</sup> s „akárcsak a pestisnek, a színháznak is az a rendeltetése, hogy segítségével közösen megszabaduljunk tályogainktól.”<sup>175</sup> Saját koráról szólva megállapítja, „széthullóban van mindaz, ami éltetett bennünket, hogy mindannyian örültek, reményvesztettek és betegek vagyunk”,<sup>176</sup> mint ahogyan a döghalál idején „az erkölcs kifordul sarkaiból” és „csődöt mond minden lélektan”.<sup>177</sup> Az érzékeny, átmeneti és megzavarodott korokban működő, önmagával is kegyetlen színház kapcsán leszögezi, „nem zárható ki, hogy a bolondokházába zárt örült hasztalan kétségbeesése és üvöltése pestist válthat ki, s ugyanúgy hihető az is, hogy a külső események, a politikai összecsapások, a természeti katasztrófák, (...) ha a színházban jelennek meg, egy járvány erejével hatnak a néző érzékenységére.”<sup>178</sup> „Miért ne nevezhetnénk pestisnek az életnek azt a megbomlását, amely az erkölcsben, a társadalomban, a pszichében ugyanazt a tökéletes zűrzavart, megsemmisítő és

megfoghatatlan káoszt hozza létre, mint a pestis?”<sup>179</sup> A járvány korlátlan, egyszerre pusztító és megtisztító természetéből „valamiféle felsőbbrendű és sötét színjáték jelenlétére következtethetünk”,<sup>180</sup> írja, és mint London korabeli polgármestere, ő is tisztában van azzal, hogy a rivaldán innen és túl ugyanaz a káosz tombol: „A pestises titokzatos metamorfózison megy át, olyan alakokat ölt, amelyeknek léte a pestis nélkül álmában sem jutott volna eszébe, s ezeket az alakokat tehetetlen holttestekből és önkívületben levő örültekből álló közönség előtt jeleníti meg.”<sup>181</sup>

Mint Webster homeopátiával gyógyító orvosai (vagy örültjei), Artaud is úgy véli, „a színház hatása, akárcsak a pestisé, jótékony, mert hatására az emberek olyannak látják magukat, amilyenek, vagyis lehull az álarc, kiderül a hazugság, lelepleződik az erőtlenség, az aljasság, a képmutatás”.<sup>182</sup> És saját színházának védelmében írott sorai a késő reneszánsz bosszúdrámáira is érvényesek: „nem arról a kegyetlenségről van szó, amire egymással szemben lehetnénk képesek”, hanem „arról, melyre a dolgok képesek velünk szemben. Nem vagyunk szabadok. Az ég bármelyik pillanatban a fejünkre szakadhat. A színháznak pedig mindenekelőtt az a dolga, hogy ezt tudassa velünk.”<sup>183</sup>

De Webster színészeinek, szereplőinek és nézőinek számára a pestis nemcsak metafora, hanem kézzelfogható valóság. És ha áldozatainak száma eléri a törvényben foglalt heti harmincat, akkor bezár a színház.

<sup>1</sup> Idézi: Don D. Moore: *Webster: The Critical Heritage* (Routledge & Kegan Paul, 1981), 86. p.

<sup>2</sup> George Bernard Shaw: *Our Theatre in the Nineties 3 vols* (London: Constable, 1932), III, 317. p.

<sup>3</sup> Charles R. Forker: *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster* (Southern Illinois University, 1986), 480. p.

<sup>4</sup> Idézi: Moore, 98. p.

<sup>5</sup> Idézi: David Gunby: *The Critical Backstory*, 18. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)

<sup>6</sup> Idézi: Moore, 141-2. pp.

<sup>7</sup> C. V. Boyer: *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy*, 164. p. (London, 1914), 164. p. Idézi: Gunby, 20. p.

<sup>8</sup> R. W. Dent: *John Webster's Borrowing* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), 5. p.

<sup>9</sup> Idézi: Moore, 143. p.

<sup>10</sup> Gunby, 19. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)

<sup>11</sup> *The Duchess of Malfi*, szerk. John Russell Brown (Methuen, 1964), xlviii.

<sup>12</sup> *The Duchess of Malfi*, szerk. Clive Hart (Oliver & Boyd, 1972), 8. p. Idézi: Gunby, 31. p.

<sup>13</sup> Una Ellis-Fermor: *The Jacobean Drama: An Interpretation* (Methuen, 1936), 43-4 pp. Idézi: Gunby, 31. p.

<sup>14</sup> Gunby, 32. p.

<sup>15</sup> *Webster and the Actor*, in: *John Webster*, szerk. Brian Morris (Ernest Benn, 1970), 32. p. Idézi: Christina Luckyj : *Introduction*, 2. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)

<sup>16</sup> T. S. Eliot: *Four Elizabethan Dramatists*, in: *Selected Essays* (Faber and Faber, 1932), 96. p. Idézi: Gunby, 22. p.

<sup>17</sup> Catherine Belsey: *Emblem and Antithesis in The Duchess of Malfi*, *Renaissance Drama*, n.s. 11 (1980), 117. p. Idézi: Gunby, 36. p.

<sup>18</sup> 24. Hereward T. Price: *The Function of Imagery in Webster*, *PMLA*, 70 (1955), 719. p. Idézi: Gunby, 27. p.

<sup>19</sup> Moore, 35. p. Idézi (és további kritikuskokat is) Gunby, 15. p.

<sup>20</sup> Ld. *A fehér ördög* Előszavát: <https://archive.org/stream/thewhitedevil12915gut/12915.txt>

<sup>21</sup> M. C. Bradbrook: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge University Press, 1935), 31. p. Idézi: Gunby, 23. p.

<sup>22</sup> Eliot, 98. p. Idézi: Gunby, 22. p.

<sup>23</sup> *The Complete Works of John Webster*, szerk. F. L. Lucas, 4. kötet (Sidgwick & Jackson, 1927), II. 33-34. pp. Idézi: Gunby, 21. p.

<sup>24</sup> *The Times*, 1945. április 19. Idézi: Roberta Barker: *The Duchess High and Low: A Performance History*, 50. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)

<sup>25</sup> Christina Luckyj : *Introduction*, 10. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)



- <sup>26</sup> Frank Whigham: *Sexual and Social Mobility in The Duchess of Malfi*, PMLA 100 (1985), 169. p. Idézi: Gunby, 36. p.
- <sup>27</sup> Forker, 308. p.
- <sup>28</sup> Brett D. Hirsh: *An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and The Duchess of Malfi*. in: *Early Modern Literary Studies 11.2* (University of Western Australia, 2005)
- <sup>29</sup> Akad olyan elemzés is, amely szerint a főszereplők a négy személyiségtípus megtestesítői: a Bíboros flegmatikus, Ferdinánd kolerikus, Bosola melankolikus és a Hercegnő szangvinikus. (Gunby, 33. p.)
- <sup>30</sup> *The Duchess of Malfi*, szerk. Elizabeth Brennan (London: Ernest Benn, 1964), xxiii. p. Idézi: Gunby, 30. p.
- <sup>31</sup> Michelle M. Dowd: *Delinquent Pedigrees: Revision, Lineage, and Spatial Rhetoric in The Duchess of Malfi*, *English Literary Renaissance*, 39.3 (2009), 508. p., idézi Frances E. Dolan: 'Can this be certain?': *The Duchess of Malfi's Secrets*, 126. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>32</sup> Leah S. Marcus: *The Duchess's Marriage in Contemporary Contexts*, 112. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>33</sup> Barbara Correll: *Malvolio at Malfi: Managing Desire in Shakespeare and Webster*, *Shakespeare Quarterly*, 58, 1 (2007), 65–92. pp.
- <sup>34</sup> Cynthia Lewis: 'Wise Men, Folly-Fall'n': *Characters Named Antonio in English Renaissance Drama*; in: *Renaissance Drama*, 20 (1989), 197–236. pp. Idézi: Desmet, 171. p.
- <sup>35</sup> Gunby, 29. p.
- <sup>36</sup> Wendy Wall: *Just a Spoonful of Sugar: Syrup and Domesticity in Early Modern England*, *Modern Philology*, 104.2 (2006), 149. p. Idézi: Dolan, 119. p.
- <sup>37</sup> Idézi: Luckyj, 5. p.
- <sup>38</sup> R. W. Dent: *John Webster's Borrowing* (Berkeley, University of California Press, 1960), és Gunnar Boklund: *The Duchess of Malfi: Sources, Themes, Characters* (Cambridge, Harvard University Press, 1962), idézi Gunby, 25. p.
- <sup>39</sup> Matthew Winston: *Gendered Nostalgia in The Duchess of Malfi*, *Renaissance Papers* (Cambridge University Press, 1998), p. 103-113.
- <sup>40</sup> Dympna Callaghan: *The State of Art: Critical Approaches 2000-08*, 75. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>41</sup> Theodore B. Leinwand: *Conjugium Interruptum in Shakespeare and Webster*, *ELH*, 72 (2005), 250. p. Idézi: Dolan, 122. p.
- <sup>42</sup> Whigham, 173. p. Idézi: Dolan, 122. p.
- <sup>43</sup> Judith Haber: "My Body Bestow upon My Women": *The Space of the Feminine in 'The Duchess of Malfi'*, *Renaissance Drama*, 28 (1997), 140. p. Idézi: Dolan, 123. p.
- <sup>44</sup> John Florio: *A Worlde of Wordes*. (University of Toronto Press, 2013 / online: Google Books)
- <sup>45</sup> „A visor for a visor” – Shakespeare: *Romeo és Júlia*, I/4.
- <sup>46</sup> Idézi: Gunby, 25. p.
- <sup>47</sup> Forker, 334. p.
- <sup>48</sup> Rowland Wymer hívja föl a figyelmet a Levi paradigmátikus képzete és a Bosola közötti azonosságra: 'Tis Pity She's a Whore – *A Critical Guide* (Continuum, 2010), 25. p. A „szürke zónára” vonatkozóan ld: Primo Levi: *Akik odavesztek és akik megmenekültek* (Európa Könyvkiadó, 1990), 39. p.
- <sup>49</sup> Esterházy Péter: *A szavak csodálatos életéből* (Magvető Könyvkiadó, 2003)
- <sup>50</sup> „In what a shadow, or deep pit of darkness, / Doth womanish and fearful mankind live!”
- <sup>51</sup> „Az asszonyok a sír fölött szülnek, lovagló ülésben.” Beckett: *Godot-ra várva*, fordította Kolozsvári Grandpierre Emil.
- <sup>52</sup> Peter B. Murray: *A Study of John Webster* (The Hague: Mouton, 1969), 132. p. Idézi: Gunby, 32. p.
- <sup>53</sup> Vö. a Hercegnő korábbi, Antoniéhoz intézett szövegével: „Hús-vér vagyok, / Nem a férjem síremlékén térdelő / Alabástromasszony.” Dolan, 131. p.
- <sup>54</sup> Christiane Klapisch-Zuber: *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy* (University of Chicago Press, 1985), 178–212. pp. Idézi: Marcus, 108. p.
- <sup>55</sup> Leah S. Marcus: *The Duchess's Marriage in Contemporary Contexts*, 109. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>56</sup> Martin Ingram: *Church Courts, Sex and Marriage in England, 1570–1640* (Cambridge University Press, 1987), p. 213. Idézi: Marcus, 112. p.
- <sup>57</sup> Marcus, 113. p.
- <sup>58</sup> Thomas Rist: *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England* (Ashgate, 2008). Idézi: Desmet, 172. p.
- <sup>59</sup> Marcus, 114. p. és Richard Cosin: *An apologie for sundrie proceedings by jurisdiction ecclesiasticall* (London, 1593), idézi: Marcus, 114. p.
- <sup>60</sup> Dolan, 128. p.

- <sup>61</sup> Joannes Ludovicus Vives: *A Very Fruteful and Pleasant Boke Called the Instruction of a Christian Woman*, London, 1529. Idézi: Luckyj, 6. p.
- <sup>62</sup> Barbara Todd: *The Remarrying Widow: A Stereotype Reconsidered*, in: *Women in English Society 1500–1800*, szerk. Mary Prior (Methuen, 1985), 54–92. pp. Idézi: Luckyj, 6.
- <sup>63</sup> Arany János fordítása.
- <sup>64</sup> Thomas Overbury: *Characters*, <http://www.eudaemonist.com/biblion/overbury>
- <sup>65</sup> Jennifer Panek: *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 10–25. pp. Idézi: Luckyj, 6. p.
- <sup>66</sup> Christina Luckyj : *Introduction*, 6. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>67</sup> Dolan, 125. p.
- <sup>68</sup> Belinda Roberts Peters: *Marriage in Seventeenth-Century English Political Thought* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004), 160. p. Idézi: Luckyj, 7. p.
- <sup>69</sup> *The Letters of Lady Arbella Stuart*, szerk. Sara Jayne Steen (New York: Oxford University Press, 1994), 82–3. pp. Idézi: Curtis Perry és Melissa Walter: *Staging Secret Interiors: The Duchess Malfi as Inns of Court and Anticourt Drama*, 94. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>70</sup> Philip D. Collington: *Pent-up Emotions: Pity and the Imprisonment of Women in Renaissance Drama*, in: *Medieval and Renaissance Drama in England*, 16 (2003), 170. p. Idézi: Callaghan, 73. p.
- <sup>71</sup> *The Diary of Anne Clifford 1616–1619: A Critical Edition*, szerk. Katherine O. Acheson (Garland, 1995), 84–5. pp. Idézi: Luckyj, 7. p.
- <sup>72</sup> Mary Beth Rose: *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 166. p. Idézi: Luckyj, 8. p.
- <sup>73</sup> *Proceedings in Parliament 1610*, szerk. Elizabeth Read Foster (Yale University Press, 1966), II, 50. Idézi: Luckyj, 9. p.
- <sup>74</sup> *Proceedings in Parliament 1610*, szerk. Elizabeth Read Foster (Yale University Press, 1966), II, 312. Idézi: Luckyj, 9. p.
- <sup>75</sup> Christina Luckyj : *Introduction*, 9. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>76</sup> *The Duchess of Malfi*, szerk. Leah Marcus (Arden, 2009), 63–67. pp. és 94. p., idézi: Luckyj, 10. p. és Marcus, 117. p.
- <sup>77</sup> Curtis Perry és Melissa Walter: *Staging Secret Interiors: The Duchess Malfi as Inns of Court and Anticourt Drama*, 95. pp. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>78</sup> Ray Sid: *So troubled with the mother: the Politics of Pregnancy in 'The Duchess of Malfi'*, in: *Performing Maternity in Early Modern England* (Ashgate, 2008), 17–28. pp. Idézi: Christy Desmet: *A Survey of Resources*, 172. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011)
- <sup>79</sup> Hester Lees-Jeffries: *England's Helicon: Fountains in Early Modern Literature and Culture* (Oxford University Press, 2007). Idézi: Callaghan, 80. p.
- <sup>80</sup> Lee Bliss: *The World's Perspective: John Webster and the Jacobean Drama* (Brighton: The Harvester Press, 1983), 145. p. Idézi: Gunby, 38. p.
- <sup>81</sup> Lisa Jardine: *Still Harping on Daughters* (Brighton: The Harvester Press, 1983), 71. p. Idézi: Gunby, 39. p.
- <sup>82</sup> Jardine, 91. p. Idézi: Gunby, 39. p.
- <sup>83</sup> Sonja Fielitz: *Testing the Woman's Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama*, in: *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University* (2001), 44. p. Idézi: Callaghan, 70. p.
- <sup>84</sup> Ellen Caldwell: *Invasive Procedures in Webster's 'The Duchess of Malfi'*, in: *Women, Violence, and English Renaissance Literature: Essays Honoring Paul Jorgensen*, (University of Arizona Press, 2003), 163. p. Idézi: Callaghan, 71. p.
- <sup>85</sup> Eve Keller: *Generating Bodies and Gendered Selves: The Rhetoric of Reproduction in Early Modern England* (Seattle, University of Washington Press, 2007), 134. p. Idézi: Dolan, 126. p.
- <sup>86</sup> Dolan, 127, p.
- <sup>87</sup> Katharine Park: *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection* (New York, Zone, 2006), 77–120. pp. Idézi: Dolan, 127. p.
- <sup>88</sup> Aspasia Velissariou: *Female Fetishised Deaths in Jacobean Tragedy* (University of Athens, Greece, 2013), 202. p.
- <sup>89</sup> David Carnegie: *Theatrical Introduction to The Duchess of Malfi*, in: *The Works of John Webster*, (Cambridge University Press, 1995), 417. p. Idézi: Barker, 45. p.
- <sup>90</sup> Robert N. Watson: *The Rest Is Silence: Death as Annihilation in the English Renaissance* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), id. Velissariou, 199. p.
- <sup>91</sup> Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992), id. Velissariou, 204. p.

<sup>92</sup> „Killed to art”. A kifejezés Sandra Gilbert és Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* c. könyvében jelenik meg először (New Haven: Yale University Press, 1979, 14-17. pp.), de vissza-visszatér a Webster, Middleton és Ford munkásságát elemző diskurzusban.

<sup>93</sup> Susan McCloskey: *The Price of Misinterpretation in The Duchess of Malfi*, in: *From Renaissance to Restoration: Metamorphoses of the Drama* (Cleveland: Bellflower Press), idézi Laurie A. Finke: *Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy*, in: *Theatre Journal*, Vol. 36, No. 3, 1984, 364. p.

<sup>94</sup> Boklund, 91. p. és Clifford Leech: *John Webster: A Critical Study* (London: Hogarth Press, 1951), 69, 75 pp. Idézi Finke, 365. p.

<sup>95</sup> Kathleen McLuskie: *Dráma és szexualpolitika* (Színház, 1996. április, 22. o., Szántó Judit fordítása)

<sup>96</sup> Finke, 366. p.

<sup>97</sup> Helene Cixous: *Castration or Decapitation*, in: *Signs* 7 (1981), 43. Idézi Finke, 366. p.

<sup>98</sup> Lynn Enterline: „Hairy on the In-Side”: *The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthropy*, 86. p., in: *The Yale Journal of Criticism*, 1994

<sup>99</sup> Ugyanezt a kifejezést (*loose-bodied gown*) használja például Petruchio, amikor Kata túlságosan kihívó ruhatárát kárhoztatja; Nádasdy Ádám fordításában „csípőben laza ruha”, de feltételezhető, hogy itt is mindkét értelemben olvasható. (Shakespeare: *A makrancos hölgy*, Színház, 2000. 12. drámamelléklet)

<sup>100</sup> Enterline, 89. p.

<sup>101</sup> Natale Conti: *Mythologiae*, 1567 (idézi és latinból fordította Enterline, 106. p.)

<sup>102</sup> Enterline, 106. p.

<sup>103</sup> Enterline, 108. p.

<sup>104</sup> Ovidius: *Átváltozások*, 15. könyv, fordította Devecseri Gábor, és Edward Topsell: *The History of Four Footed Beasts and Serpents*, 1658; mindkettőt Enterline idézi (i.m. 111. p.), és tőle származik a gondolatmenet is. Okfejtése további részében megemlíti, hogy a hiéna az emberéhez hasonló kacagása miatt sem véletlen választás, a Hercegnő Visszhangként való visszatérése ugyanis pontosan ennek a vészjósló és csalóka „hangutánzásnak” felel meg.

<sup>105</sup> Enterline, 113. p.

<sup>106</sup> Tommaso Garzoni: *Hospitall of Incurable Fooles* (London, Edward Blount, 1600), idézi: Enterline, 96. p.

<sup>107</sup> Enterline, 96. p.

<sup>108</sup> Enterline, 109. p.

<sup>109</sup> Ewbank, Inga-Stina: *Webster's Realism, or, a 'Cunning Piece Wrought Perspective'* (in: *John Webster*, London: Benn, 1970, 164. p.)

<sup>110</sup> *The Duchess of Malfi*, szerk. Elizabeth Brennan (Ernest Benn, 1964), xxiii

<sup>111</sup> Langlandot és Erasmust idézi Todd Borlik: 'Greek is Turned Turk': *Catholic Nostalgia in The Duchess of Malfi*, 138. p. (in: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011) – az angliai kolostorok sorsáról bővebben ld. ugyanitt.

<sup>112</sup> *The Colloquies of Erasmus*, szerk. Craig R. Thompson (University of Chicago Press, 1965), 305. p. Idézi: Borlik, 142. p.

<sup>113</sup> Borlik, 141. p.

<sup>114</sup> *Busino's Anglotida of 17 February 1618*, in: *John Webster: A Critical Anthology* (Penguin Books, 1969), 31–2. pp., és *In The Journals of Two Travellers in Elizabethan and Early Stuart England: Thomas Platter and Horatio Busino*, szerk. Peter Razzell (Caliban, 1995), 145–6. pp. Idézi: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011), 45. és 109. p.

<sup>115</sup> Borlik, 141. p.

<sup>116</sup> Roy Eriksen: *Framing the Duchess: Webster and the Resources of Renaissance Art* (septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/2191)

<sup>117</sup> *Busino's Anglotida of 17 February 1618*, in: *John Webster: A Critical Anthology* (Penguin Books, 1969), 31–2. pp., és *In The Journals of Two Travellers in Elizabethan and Early Stuart England: Thomas Platter and Horatio Busino*, szerk. Peter Razzell (Caliban, 1995), 145–6. pp. Idézi: *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, Continuum, 2011), 45. és 109. p.

<sup>118</sup> Marcus, 110. p.

<sup>119</sup> Németh László fordítása, in: William Shakespeare: *Összes drámái*, I., Királydrámák, Magyar Helikon, 1972

<sup>120</sup> Lutter Éva fordítása, <http://mek.oszk.hu/00800/00867/00867.htm>

<sup>121</sup> Marcus, 111. p.

<sup>122</sup> Marcus, 110. p.

<sup>123</sup> Marcus, 111. p.

<sup>124</sup> Henry Spelman könyvéből idéz Borlik, 144. p.

<sup>125</sup> Borlik, 149. p.

<sup>126</sup> Foulke Robartes szavait Keith Thomas idézi: *Religion and the Decline of Magic* (New York: Oxford University Press, 1971), 98. p. Ld. Borlik, 151. p.

- <sup>127</sup> Kézirat az Oxfordi Egyetem Könyvtárában, idézi: Borlik, 143. p.
- <sup>128</sup> *Tudor Treatises*, szerk. A. G. Dickens (Yorkshire Archaeological Society Record Series, 1959), 38. p. Idézi: Borlik, 143. p.
- <sup>129</sup> Borlik, 144. p.
- <sup>130</sup> Roy Eriksen: *Framing the Duchess: Webster and the Resources of Renaissance Art* (septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/2191)
- <sup>131</sup> Borlik, 149. p.
- <sup>132</sup> Peter Lake: *Feminine Piety and Personal Potency: The „Emancipation” of Mrs. Jane Ratcliffe, The Seventeenth Century* 2. (1987), 145. p. Idézi: Luckyj, 13. p.
- <sup>133</sup> Whigham, 175. p. Idézi: Luckyj, 4. p.
- <sup>134</sup> Wendy Wall: *Just a Spoonful of Sugar: Syrup and Domesticity in Early Modern England*, *Modern Philology*, 104, 2 (2006), 149–72. pp. Idézi: Callaghan, 72. p.
- <sup>135</sup> Peter B. Murray: *A Study of John Webster* (The Hague: Mouton, 1969), 150. p. Idézi: Gunby, 33. p.
- <sup>136</sup> Dominic Baker-Smith: *Religion and John Webster*, in: *John Webster*, szerk. Brian Morris (Ernest Benn, 1970), 228. p. Idézi: Gunby, 33.
- <sup>137</sup> D. C. Gunby: *The Duchess of Malfi: A Theological Approach*, in: *John Webster*, szerk. Brian Morris (Ernest Benn, 1970), 193–4. pp.
- <sup>138</sup> 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.
- <sup>139</sup> Boklund, 169. p. Idézi: Gunby, 26. p.
- <sup>140</sup> A gyónás intézményét övező vélekedésekről és kételyekről bővebb szó esik majd *A kár, hogy kurva* kapcsán.
- <sup>141</sup> „Webster was much possessed by death / And saw the skull beneath the skin; / And breastless creatures under ground / Leaned backward with a lipless grin.” – T. S. Eliot: *Whispers of Immortality*
- <sup>142</sup> Inga-Stina Ekeblad: *The Impure Art of John Webster*, *Review of English Studies*, n.s. 9 (1958), 263. p.
- <sup>143</sup> Sir Henry Goodere: *Epithalamion on the Princess' Marriage*, 1613
- <sup>144</sup> Ekeblad, 255. p.
- <sup>145</sup> Ekeblad, 256. p.
- <sup>146</sup> Hamvai Kornél fordítása.
- <sup>147</sup> Ekeblad, 261. p.
- <sup>148</sup> *The Duchess of Malfi*, szerk. Elizabeth Brennan (Ernest Benn, 1964), xxiii. Idézi: Gunby, 30. p.
- <sup>149</sup> D. C. Gunby: *The Duchess of Malfi: A Theological Approach*, in *John Webster*, szerk. Brian Morris (Ernest Benn, 1970), 204. pp. Idézi: Gunby, 34. p.
- <sup>150</sup> Bettie Anne Doebler: *Continuity in the Art of Dying: The Duchess of Malfi*, *Comparative Drama*, 14 (1980), 213. p. Idézi: Gunby, 34. p.
- <sup>151</sup> A katolikus és protestáns *ars moriendi* hagyományairól ld. Borlik, 145–147. pp.
- <sup>152</sup> Borlik, 145. p.
- <sup>153</sup> Borlik, 148. p.
- <sup>154</sup> Susan Zimmerman: *Invading the Grave: Shadow Lives in 'The Revenger's Tragedy' and 'The Duchess of Malfi'*, in: *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (Edinburgh University Press, 2005), 128–171. pp.
- <sup>155</sup> Zimmermann 130-132. pp.
- <sup>156</sup> Zimmerman, 130. p.
- <sup>157</sup> Zimmerman, 134. p.
- <sup>158</sup> Zimmerman, 143. p.
- <sup>159</sup> Zimmerman, 149. p.
- <sup>160</sup> Edward Topsell: *The History of Four-footed Beasts and Serpents* (1658), idézi Zimmerman, 157. p.
- <sup>161</sup> Eliot, 98. p. Idézi: Gunby, 22. p.
- <sup>162</sup> T. S. Eliot: *The Hollow Men* („Az üresek”); itt és a továbbiakban Vas István fordításából idézek.
- <sup>163</sup> Idézi: Don D. Moore: *Webster: The Critical Heritage* (Routledge & Kegan Paul, 1981), 128. p.
- <sup>164</sup> Christina Luckyj: *A Winter's Snake: Dramatic Form in the Tragedies of John Webster* (Athens, University of Georgia Press, 1989), 91. p. Idézi: Gunby, 38. p.
- <sup>165</sup> Jacqueline Pearson: *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster* (Manchester University Press, 1980), 1. és 84. p. Idézi: Gunby, 35. p.
- <sup>166</sup> Pearson, 89. p. Idézi: Gunby, 35. p.
- <sup>167</sup> Una Ellis-Fermor: *The Jacobean Drama: An Interpretation* (Methuen, 1936), 172 p. Idézi: Gunby, 24. p.
- <sup>168</sup> Boklund, 99. p. Idézi: Gunby, 26. p.
- <sup>169</sup> Nagy András: *Csillagok és teniszlabdák* (*Színház*, 1996. április, 9. és 11. o.)
- <sup>170</sup> Boklund, idézi Gunby, 26. p.



---

<sup>171</sup> Christina Luckyj: *A Winter's Snake: Dramatic Form in the Tragedies of John Webster* (Athens: University of Georgia Press, 1989), 143. p. Idézi: Gunby, 38. p.

<sup>172</sup> Salvianus: *A Second and Third Blast of Retriat from Plaies and Theaters*, London, 1590; Stephen Gosson: *Plays Confuted in Five Actions*, London, 1582 és Stephen S. Hilliard: *The Elizabethan Distrust of the Effects of Drama*, in: *English Literary Renaissance*, 1979. Idézi: Enterline, 102-3. pp.

<sup>173</sup> Antonin Artaud: *Színház és pestis*, 1933, in: *A színház és hasonmása* (Gondolat, 1985, fordította Betlen János), 83. p.

<sup>174</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 88. p.

<sup>175</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 90. p.

<sup>176</sup> Artaud: *Elég a remekművekből!*, 1933, i.m. 136. p.

<sup>177</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 73. p.

<sup>178</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 84. p.

<sup>179</sup> Artaud: *Levél André Rolland de Renéville-nek*, 1933, i.m. 259. p.

<sup>180</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 81. p.

<sup>181</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 83. p.

<sup>182</sup> Artaud: *Színház és pestis*, i.m. 90. p.

<sup>183</sup> Artaud: *Elég a remekművekből!*, i.m. 138. p.