

Teológiai és rituális horror

KOLTAI M. GÁBOR

Az alábbi tanulmány részlet a szerző A bomlás geometriája: John Webster és a reneszánsz színpadi horror világképe címmel készülő könyvéből. Két további szemelvény már napvilágot látott a Theatron 2020/2. és 2021/2. számaiban. Webster a Jakab-kori drámairodalom egyik legjelentősebb képviselője. Két olasz tárgyú tragédiáját Shakespeare társulata számára írta. Mindkettőt áthatja a kor szexuálpolitikai és teológiai nyugtalanságának visszhangja: a férfivezérelt társadalom és az autonóm nő közt feszülő konfliktus, illetve a katolikus szertartásrend felszámolásából fakadó űr. Az alábbi szöveg ez utóbbi szemponttal foglalkozik.

Az *Amalfi hercegnő*höz hasonlóan *A fehér ördög* is egyensúlyt és harmóniát sugalló látványosságok köré szervezi cselekménye fordulópontjait: konklávé és lovagi torna, nyilvános per és pápai beiktatás, követek, méltóságok és celebek állandó ki- és bevonulása. De a ceremóniák mögött ezúttal is az általános üzemzavar jelei mutatkoznak. A válság nem csupán a fejedelmek és egyházi méltóságok köreit érinti; mindenhová beszivárog, ahol a régi világ formáinak kellene összetapasztaniuk az új világon támadt részeket. Ezt a darabot is áthatja Websterék szüntelen érdeklődése a katolikus egyház rítusai iránt (mint amilyen a házasság, a gyónás vagy az utolsó kenet), ám e rítusok már nem visznek minket közelebb a világ rendezettségéhez. A színpadi formák olykor hűségesen követik a szertartásrendet, máskor eltérnek tőle, variálják vagy kifordítják, néha formák sincsenek, csak a ködből villan elő egy-egy ismerősnek tetsző körvonal. Ez a szurreális sokféleség nem kényszerűségből fakad (noha vallási szertartásokat „egy az

egyben” színpadra vinni nem volt megengedett, a reneszánsz drámától ugyanakkor mi sem állt távolabb, mint hogy imitálni próbálja a valóságot), inkább szándékos feszültséget igyekszik teremteni a „megnyugtatóan ismerős” és a „tökéletlen utánczat” között. Megidézi a felismerhetőt, de ugyanabban a pillanatban el is idegenít tőle.

Webster színpadi rítusaiban a freudi *Unheimlich* elve érvényesül: a „valami nem stimmel” feszélyező érzete, az a kellemetlen benyomás, hogy amit látunk, nem egyezik azazal, amit látnunk kellene.¹ Az *unheimlich* fogalmát az angol *uncanny*nek fordítja, a magyar Freud-szakirodalom *kísértetiesnek*, nem minden alap nélkül, noha a német és az angol kifejezés nem csupán azt jelenti, hogy valami „nyugtalanító”, „hátborzongató” vagy „rejtélyes”, de benne cseng a „kellemetlen”, „kényelmetlen” és „feszélyező” jelentéstartománya is. *Unheimlich* az, amikor a biztonságosan megszokott közegben idegen elemre bukkanunk, amit „nem tudunk hova tenni”, vagy ellenkezőleg, ismerősen megszokottra bukkanunk ott, ahol semmi keresnivalója nem volna. Az angol szaknyelv *uncanny valley*nek nevezi reakcióink egész skáláját, amit az élőlényekre emlékeztető tárgyak váltanak ki belőlünk. Ahogy a tökéletlenség csökken – vagyis az adott tárgy mindinkább emberre hasonlít –, nyugtalanságunk és undorunk annál inkább növekszik. Az *uncanny valley* lakói a kitömött állatok, a *majdnem*

¹ David COLEMAN, „Ritual Dissonance in *The White Devil*”, in *The White Devil: A Critical Reader*, szerk. Paul FRAZER és Adam HANSEN, Arden Early Modern Drama Guides, 107–132 (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 2244.

humanoid robotok, a japán *bunraku* bábuk vagy a virtuális színészek. Ebben a völgyben hevernek a világ összes halotti maszkjai. Az *Amalfi hercegnő*ben Ferdinánd viaszfigurái úgy néznek ki, mintha élneek, de nem élnek; holttesteket utánoznak, de nem azok; a megszólalásig emlékeztetnek a Hercegnő családjára (ugyanazok a színészek játsszák őket), mégsem azonosak velük. A Hercegnőt megőrjíti, az önfelszámolás széléig sodorja a látvány (amit Ferdinánd „refinált kínzásnak” nevez),² mégis olyasfajta józanságra készíti, amelyre a darab egyetlen szereplője sem képes: rögzíti önmagával azonos identitását egy olyan világban, ahol semmi és senki nem az, aminek látszik.

Ilyesmit élhet át a *Kár, hogy kurvában* Annabella, amikor bátyja helyett „egy férfi árnyát” látja csak; érzékeli, hogy ő az, de nem meri felismerni. *Unheimlich* Hermione szobra a *Téli rege* végén: egyszerre szobor, amelyen „még nem száradt meg a festék”, és doppelgänger a halott hitves élethű mása, amely még „lélegzik”, „ereiben a vér lüktet”, „az élet melege látszik az ajkán”;³ nem lehet élő, mert tizenhat éve meghalt, és nem lehet szobor, mert lélegzik; nem lehet a bűntudat által termelt hallucináció, mert mások is látják, de akkor is rémületes, ha a színésznőt tizenhat évvel idősebbre maszkolták (hiszen a halottak számára nem telik az idő), és akkor is, ha huszonéves önmagaként ül vagy áll a talapzaton. A *Lady tragédiájában* egyszerre látjuk a címszereplőt bársonyba öltöztetett holttestként, arcáról festék tünteti el a hulla-

² Webster *Amalfi hercegnője* 1961-ben jelent meg magyarul, Vas István fordításában, az *Angol reneszánsz drámák* II. kötetében (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 283–268. A darabból vett idézetek itt és a továbbiakban ebből a kiadásból származnak, esetenként az angol eredetihez hozzáigazítva.

³ William SHAKESPEARE, *A tél meséje*, ford. VÁRADY Szabolcs, *Színház* [drámamelléklet] 40, 2. SZ. (2007): 1–28, 27.

színt, és tulajdon kísérteteként, aki tehetetlenül nézi teste piederstálra emelését. Govianus, a vőlegény mindkét asszonyt látja, a kísértetet és a hullát is: mindkettő a Lady, és egyik sem. Hermione és a Lady szelleme egyaránt köztes lény, egyik világhoz sem tartozik, mint Euripidésznél a Hádészből megtért, néma Alkésztisz – némasága és fátyoltól körvonalait vesztett arca, akárcsak Leontest, Admétoszt is tulajdon bűnére emlékezteti; zavarba ejtő átmenet a halottaiból feltámadt hitves és *valami más* között. Már nem halott, de még nem élő. Mint Eurüdiké, aki szintén a holtak birodalmából tér vissza: az ő arca sem az már, ami volt, „a szőke nő”: már „új szűzesség burka” védi, „halotti volta csordultig” telíti, egész lénye „leomlott, mint a hosszú haj”, „átadatott, mint földeknek a zápor”. Mielőtt az alvilág felé visszafordulna, Rilke Eurüdikéje nem Eurüdiké többé, hanem egyszerűen csak „valaki” – „elváltozott arcát / senki meg nem ismerte volna”.⁴ Efféle elváltozott arcok kísértenek minket rémálmainkban, mert egyszerre ismerősek és idegenek. Kafka életműve az *unheimlich* peregrináció mozog. És David Lynch filmográfiája is erre az érzetre épül.

Webster világában kulcsfontosságú ez a határtartomány, a vágyott vagy elveszített személyiség elmosódott árnyai; hol halvány, hol éles visszhangja valaminek, ami már nincs. A Hercegnő távoli hangja és egy pillanatra felrémelő arca a romba dőlt kolostor előtt, amely önmagában is a fel nem dolgozott múlt kísérteties maradványa. A bűntudat és a szorongás szakadékká tágítja az „elmúlt” és a „mintha még lenne” közti rést. Othellohoz és Bosolához még mindig rimáncodik az általuk megfojtott Desdemona és a Hercegnő. Néha olyan érzésünk támad, mintha családtagjainkat Ferdinánd viaszfigu-

⁴ Rainer Maria RILKE, *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész*, ford. RAB Zsuzsa, in Rainer Maria RILKE, *Legszebb versei*, 46–47 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994).

rái váltották volna fel. Máskor önmagunktól idegenedünk el: én vagyok az a személy, aki cselekszik? Én fekszem be az ágyba a másik mellé, én vetem le a ruháimat, én kulcsolom imára a kezem? Kiürült, de el nem engedett rítusaink és szertartásaink ott kísértének kérdőjelekkel átluggatott mindennapjainkban.

A színház időnként olyan dolgokat utánoz, szándékosan tökéletlenül, amely dolgoknak harmóniát kellene sugározniuk, de mivel tökéletlenül utánozza őket, diszharmonia támad bennünk. A Webster által felidézett katolikus rítusok zavarba ejtették a korabeli nézőt, és a rendezett felszín alatt futó repedésekre irányították a figyelmét. A repedéseken keresztül az egyén (Bosola, Flamineo, Isabella, a Hercegnő, Brachiano, a néző) vágyai és szorongásai szüremlenek be, és az összeomlásig feszítik a régi világrend kereteit. Az új világrend még nem született meg, vagy megszületett, de a válságos pillanatokban nem siet a segítségünkre; a régi világhoz menekülünk, de a régi világ formái szétmállanak a kezeink között.

A darabban felvonultatott nyilvános ceremóniák vagy jogi természetűek (mint Vittoria tárgyalása), vagy vallásosak (mint Monticelso beiktatása és a Brachianónak celebrált hamis rítusok). Webster számos ponton hasonlítja vagy mossa össze a kettőt: Monticelso gazember-katalógusában egymás mellé kerülnek az ügyvédek és a papok, bírái cinizmusát látva Vittoria a „pogány szittyákhoz” apellálna „e Keresztényi Szék” helyett, s úgy általában véve a per során képviselt ajtatos máz legfőképp dörzsölt jogi machinációkat takar, amik arra irányulnak, hogy a bűnös asszony eltakarításával az államra szálljon a családi vagyon. A darabot áthálózó jogi és teológiai emblémák egy pillanatra közös foglalatban mutatkoznak a haldokló Brachiano víziójában, aki a Júdásra emlékeztető Flamineót („egy zacskó arany / mindkét kezében: úgy illeg, nehogy / nyakát kitörje”) egy ügyész társaságában látja („bársonysze-

gett talárban tátja száját, / s a pénzre les, hogy hull-e”).⁵

A *fehér ördög* némajátékai idétlen, kifordított rítusok keretei közt zajlanak. A térdeplő Isabella imádkozik és „háromszor bókol” férje arcképe előtt, majd „háromszor megcsókolja”, mielőtt elalélna és meghalna; a jelenetsor eljátszik a katolikus liturgiából ismerős hármassággal, de a szentkép helyén Brachiano arcát látjuk, az imája után elhanyagolt Szűz helyén pedig az elárult és megmérgezett Isabellát. A Cornélia nyakában lógó feszületből Flamineo még gyermekként – miközben az anyja szoptatta – letört egy darabot; a felidézett kép a kettőjük közti anyafiú viszonyban és a mindenkori nézőt Krisztushoz fűző viszonyban is hasadást sugall. A tökéletlen feszület képe Marcello megölése előtt és után jelenik meg; egymásra kopírozódik a gyermeki vandalizmus, a bibliai testvérgyilkosság, a diszfunkcionális szentség és a diszfunkcionális család képzete. A feszület még egyszer előkerül, mégpedig a haldokló Brachianónak celebrált szertartás során; csak hogy ez a rítus végképp hagymázos paródia, a szerzetesek álruhás összeesküvők, a feszület pusztá kellék, „hamisított kegytárgy”. Adott tehát két feszület, két hangsúlyos tárgy a színpadon: az egyikből letört egy darab (a valódiból, amely Cornélia számára továbbra is a hit és az egység záloga), a másik ép (arról viszont tudjuk, hogy álruhás gyilkosok színházi kelléke). A kettő viszonya fölveti a kérdést: a régi szimbólumokat elutasító „új világban” – amelyben a feszület sokáig tiltott jelképnek számított – mit jelent egyáltalán a „valódi”, a „hamisítvány”, a „kellék” vagy a „töretlen egész” fogalma?

⁵ John WEBSTER, *A fehér ördög*. A darab magyarul MÉSZÖLY Dezső fordításkötetében jelent meg: *Shakespeare új tükörben*, 867–961 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972). A *fehér ördög*-ből vett idézetek itt és a továbbiakban Mészöly fordításában, esetenként az angol eredetihez hozzáigazítva szerepelnek.

A darab hasonlóképpen „faggatja a gyónás és a rituális bűnbánat intézményét, mint az *Amalfi hercegnő* a házasságét”.⁶ Lodovico gyónásba csomagolja a gyilkosság tervét, hogy Monticelso szándékait kipuhatolja; Brachiano arra biztatja a bíborost, hogy a legközelebbi gyónás alkalmával fürkészsze ki Isabella titkait, és később is a gyónás formulához folyamodik, amikor feleségéből megpróbálja kiszedni, mit keres Rómában: „Tán vétek nyomja lelked?” Isabella válaszában („Sok vétek nyomja. S én úgy gondolom, / minél inkább belátjuk bűneinket, / annál könnyebb az álmunk”) ott sejlik a lehetőség, hogy a bűnbánat meggyógyítja a lelket, csak-hogy ezt a kor protestáns és református traktátusai erősen vitatták, és a darab is pesszimistább álláspontra helyezkedik. Ford tizenegy évvel későbbi *Kár, hogy kurvájában* ugyanez a kétség dramaturgiai szervezőelvévé válik. A dilemma a korszak egész drámairodalmat áthatja: Hamlet atyjának szelleme arról panaszkodik, hogy „bűnei virágján” érte őt a halál, hamisságaival „nem vetve számot”, „nem gyónva, kenve, nem áldozva meg” (mintha a gyónás *per se* megszabadítana minket lelkünk árnyékaitól), Claudius viszont hasztalan próbál könnyíteni a lelkiismeretén: „Szó eszme nélkül mennybe sose hat”⁷ (mintha a gyónás semmilyen körülmények között nem pótolhatná azt, ami belőlünk magunkból hiányzik). Úgy tűnik, Webster szereplői is ez utóbbi nézetre hajlanak; Francisco szerint hiába oldozza fel a herceg lelkét gyóntatója, lelke attól még „nem száll az Úrhoz”, és Vittoria rémálmának hangsúlyos mozzanata, hogy bűntudata és rettegése ellenére (vagy éppen ezért) „nem bírt imádkozni”. A kétely, ha egyszer már fölme-

rült, kiirthatatlan – különösen, ha az eszme mellett az intézményrendszer is korrumpálódott.

John Bale 1538-as *János királya* jól szervezett besúgóhálózatként festi le a katolikus egyházat, amely keményen megtorolja, ha ellene szegülnek, „mert gyónások útján a Szentatya / minden szervezkedésről értesül”.⁸ A *fehér ördögben* Lodovico „csupán mint bűnös, gyónásként” tálalja gyilkossági szándékát a bíborosnak, jó előre, mintegy bebiztosítva, hogy mondandója „örök titok marad”. A két bemutató közt nyolc évtized telt el, de az alapgondolat közös: a katolikus egyház afféle bűntanya, machiavellista intrikák melegágya, amely politikai értesülések elhallgatása vagy továbbadása révén tartja fent magát; a gyónási titok arra való, hogy politikai céllal visszaéljenek vele, vagy cinkosan összekacsintva elkendőzzék vele a napnál világosabb bűnt. A darab nagyrészt igazat ad Flamineo megállapításainak: a vallásos önmegettartóztatás egyetlen eredménye, hogy „felszítja a vágyat a húsban”; a pápai konklávé legfőbb haszna, hogy így könnyebben csempészhetik ki Vittoriát a városból; Monticelso arra használja újonnan szerzett pápai felhatalmazását, hogy ellenségeit kiátkozza az egyházból; Francisco a konklávé után arról faggatja bérencét, „fölvette-e a szent sacramentumot”, hogy az eltervezett gyilkosságot végrehajtsa, s később az összeesküvők ugyanerre tesznek fogadalmat a gyilkosság előtt. Lodovico hamis szerzetesként méreggel hinti meg Brachiano sisakforgóját, a gesztus önmagában is a szenteltvíz képzetét idézi fel a nézőben, aztán Gasparóval együtt – barátcsuhában, feszülettel és gyertyával felszerelve – az utolsó kenet rítusát is valóságos rémbohózzattá változtatják. Megjelenésük és latin szövegük *szinte* előírászerű, de idézőjelbe teszi a cinikus bosszúterv, a groteszk átko-

⁶ COLEMAN, „Ritual Dissonance...”, Kindle Loc. 2355.

⁷ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. ARANY János, in William SHAKESPEARE, *Öt dráma* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018), 148, 206.

⁸ John BALE, *Kyngé Johan* (1538), idézi: COLEMAN, „Ritual Dissonance...”, Kindle Loc. 2395.

zódás, a fojtóhurok, Vittoria megjelenése és menekülésszerű távozása, és főleg a Brachiano hatalmába kerítő totális, állati rettegés – egy rítus, amely a haldokló megnyugtató helyett arra irányul, hogy félelmeit megsokszorozza. Az egész jelenetsor émelyítő átmenet egy gyilkos tréfa és egy agóniából fogant rémlátomás között.

Maga a rítus ugyanakkor hűen követi a *commendatio animae*, a haldoklót Isten kegyelmébe ajánló katolikus liturgia szertartásrendjét – a korabeli közönség feltehetően ennek paródiájaként nézte a jelenetet. A rítus arra szólítja fel a haldoklót, hogy a halál közeledtét érezve háromszor kiáltson fel: „Jesu! Jesu! Jesu!”⁹ Az órák óta önkívületben, lázalmok közt fetregő Brachiano egy pillanatra csakugyan összegyűjti minden erejét, de nem Jézust szólítja, hanem így kiált fel: „Vittoria! Vittoria!” Ez az utolsó megszólalása a darabban; az első az volt, hogy „elvesztem, Flamineo!”, amit nem sokkal később azzal nyomatékosított Vittoriának, hogy „ha nem kellek neked, örökre elvesztem!” Brachiano az első pillanattól az utolsóig a pokol felé tart, korábban még Vittoriát is azzal vádolta, hogy „örök kárhozatba” taszította őt. A haldoklás rítusának erre kijelölt pillanatában ő is saját, személyes megváltójától remél segítséget – de Brachiano *Personal Jesus*-e, Vittoria csak egy rövidke pillanatra mer bejönni a sátorba, amit áthat a haldoklás súlyos, rémisztő jelenléte, aztán iszonyodva elmenekül (ahogy Brachiano is elmenekült Vittoria tárgyalásáról); rituálisan a megváltás közelébe kerülünk, de a megváltás maga elmarad.

Brachiano és Isabella szakítása szintén nyilvános esemény – szertartásos és kimódolt, mint egy fordított esküvő, vagy még inkább „szakrális válás”. Brachiano elátkozza a

⁹ Susan H. MCLEOD, „The Commendatio Animae and Bracciano’s Death Scene in Webster’s *The White Devil*”, *AN&Q* 14 (1975): 50–52.

papot, aki összeadta őket, formálisan megtagadja hitvesétől a csókot, majd az ágát, kézcsókkal pecsételi meg a frigy felbontását, és a jegygyűrűjére esküszik, hogy soha többé nem hál a feleségével. Mindkettő leszögezi, hogy „válásuk mellett úgy kitart”, mintha „zsúfolt törvényszék előtt” szentesítették volna; ez bizonyos értelemben meg is történik, hiszen Isabella Francisco és a bíboros jelenlétében kénytelen visszaismételni Brachiano korábbi szavait és gesztusait, mintha a sajátjai lennének, csókostul-jegygyűrűstül, és előttük hirdeti ki, hogy férjének tett újabb esküje megmásíthatatlan. Politikai házasság volt az övék, a firenzei herceg lényegében eladta a hűgát Brachiano hercegének (ahogy Vittoriát adták el Camillónak), és a jelenet kezdetén ellentmondást nem tűrően parancsol rá vejére, hogy ha csalja is a hűgát, most mindenesetre engesztelje ki (vagyis a látszatot tartsa fenn). Csakhogy Brachiano másba szerelmes, Isabella pedig még mindig Brachianóba – kétszeresen is az érdekházasság foglya. Valósággal rimánkodik Brachianónak, hogy álljon el szándékától, végül azért vállalja magára férje esküjét, hogy közte és bátyja közt békét szerezzen. Brachiano távoztával mint az epe, úgy ömlik ki belőle a fájdalom, s a vetélytársnője iránt érzett gyűlöletét – kénytelen célszerűséggel – úgy találja az összegyűlt férfiaknak, mintha ő maga, tulajdon féltékenysége volna a válóok. Az esküvő éppúgy formális, mint a válás (az utóbbinak jogi érvénye amúgy sincs, mivel Monticelso nem szentesíti – ezért kell végezni Isabellával), és mindkettő mögött a nagyhatalmú férfiak gazdasági érdeke húzódik. A jelenet középpontja azonban egy nő, aki kétségbeesett és megrendítő kísérletet folytat szerelme és házassága megmentéséért. Mint Websternél oly sokszor, a sűrű és felzaklató pszichológiai drámára most is újabb réteg rakódik a felidézett és kifordított formákkal, a kettő egymást mélyíti és erősíti.

Brachiano végül megszökteti és feleségül veszi Vittoriát, de később – ahogy kapcsola-

tuk fölé egyre inkább fellegek tornyosulnak –, erre a második esküvőre is úgy emlékezik vissza, mint valami hideglelős rítusra: „Veztél, mint az áldozati barmot, / zenével, végzetes virágfüzérrel / a vesztőhelyre!” Magát az esküvőt nem láttuk. A virágfonat képe, a zene és a tánc – a mögötte felsejlő emberáldozattal – pogány szertartás képét idézi. Ártatlan és játszi tavaszünnep, ami rituális mézszálásba fordul; a napfényes, turistacsalogató vidámság mögött érthetetlen, zavaros, barbár rítusok készülődnek, mint az elmúlt évtizedek „folk horrorjaiban”, a *Wicker Man*ben vagy a *Midsommar*ban. A Brachiano által felidézett kép arról árulkodik, milyennek látja most Vittoriát: a szépség álcája mögött rejtett szándékok lappanganak, ragadozó ösztönök, mintha a nő korábbi érzelmei semmi másra nem irányultak volna, mint hogy őt, a mit sem sejtő áldozatot lépécsalják – egy pillanatra egyenlőségjelet vonva a két nagy ellenfél, Brachiano és Monticello között. A reneszánsz bosszútörténetek kedvelt húzása ez: egy ponton túl Fordnál is nyugtalanító hasonlóságok mutatkoznak Giovanni és Soranzo között, vagy Leantio és a Herceg között Middletonnál; a szorongás és a birtoklásvágy a legnagyobb antagonistákat is közös nevezőre hozza, különösen, ha férfiakról van szó. A három sorba sűrített, émelyítő szertartásban – ennyit tudunk meg Brachiano második esküvőjéről; ugyanúgy átkozza el, mint az elsőt – ott visszhangzik a korszak rítusokkal szemben tanúsított bizalmatlansága: a katolikus és az anglikán liturgia szövege felszakadozott, és mögötte fölsejlenek a középkori Anglia elfelejtett, vad és zabolátlan pogány ünnepei.

Webster persze a legkevésbé sem antikatolikus (vagy anti-akármilyen) – kíváncsisága a rituálék természetére irányul, a formákra, amelyekkel a biztonságérzetünkön támadt réseket próbáljuk betapasztani. A Jakab-kori színpadon ábrázolt olasz katolicizmus egyébként sem olasz: a korábbi generációk angol katolicizmusának emlékeit látjuk kísértetni.

Megkérdőjelezésük vagy kifordításuk nem egyházkritikát vagy protestáns agitációt rejt, hanem érzékeny kíváncsiságot, amely önmagunkról és a világról alkotott képünket faggatja. Mindez az utolsó két felvonásra is érvényes, ahol ugyanez a vizsgálat az utolsó szentségekre irányul. Webster ugyanakkor nemcsak a gyász, a halottak emlékezete és a körjük szerveződő rítusok foglalkoztatják, hanem magának a halálnak az élménye, és mindazok az üdvözüléssel kapcsolatos elképzelések és szorongások, amelyek a korabeli néző gondolkodását meghatározták. Michael Neill megállapítása szerint a Jakab-kori tragédia a legfőbb művészi forma, „amelyen keresztül a kora modern Anglia újrafogalmazta a halált”.¹⁰

A korábbi nemzedékek úgy tekintettek a halottakra, mintha még élnének, és ennek megfelelően kell imádkozni értük. A kálvini predesztinációba vetett hit viszont redundánssá tette a halottak lelki üdvét célzó szertartásokat (hiszen az már eleve eldőlt), a Jakab-kori protestánsokat eltiltották a megszokott temetkezési rítusoktól, az egyház azt javallotta, hogy halottaikról „minél szerényebben” emlékezzenek meg.¹¹ Csakhogy ezek az új, szerényebb formák még nem álltak készen. A *fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* színpadán egyszerre jelenik meg ez a „már nincs” és „még nincs”. Webster nézői, akiknek a szüleit, nagyszüleit még a katolikus gyakorlat szerint temették el, felkavaró és nyugtalanító vízióként tekinthettek ezekre a kevert rítusokra, amelyek a halál és a gyász természetét firtatják.

Flamineo elhúzza a színpadi dobozt – a *discovery place*-t – rejtő függönyt, hogy elénk tárja a mögötte zajló „babonás sirán-

¹⁰ Michael NEILL, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Clarendon, 2001), 3.

¹¹ Thomas RIST, *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England* (Oxfordshire: Routledge, 2008), 5.

kozást” – újabb metaszínházi gesztus, az ateista rezonőr afféle konferansziéként vezet föl és „leplezi le” a tablót, amelyben Cornéliát látjuk fia holttestével, Zanche és „még három asszony” társaságában. A gyilkos maga tárja elénk áldozatának siratását. Ez a kép is sokszoros embléma, egyszerre idézi fel a holtak melletti virrasztás betiltott, de a közönség emlékezetében még élénken élő hagyományait, egyfajta „háziasan” intim Pietà-ábrázolás (három helyett négy Máriával), Cornélia maga fabrikálta dalocskája pedig – különösen, amikor rozmaringot nyújt át a kívülállóként odakeveredett Flamineónak – alighanem szándékosan idézi meg Ophelia dalát: Webster instrukcióban rögzíti, hogy „az örület különféle módozataiban” hangzik el.

„Webster döntése, hogy a nyilvános temetések pompája helyett a családi gyászt helyezi a jelenet középpontjába, egy olyan világról ad számot, amelyben a látványos szertartások már nem képesek választ adni a társadalom legmélyebb rezdüléseire”, írja Michel Neill. Sőt, a jelenetsor azt sugallja, hogy ezek a nyilvános szertartások „az egyes ember személyes fájdmának erejével szemben alkalmatlannak, sőt kártékonynak mutatkoznak.”¹² Cornélia töredékekből összefércelt, suta és idétlen gyászszertartása (ami a szó valódi értelmében nem is rítus; abból fogant, hogy *nincsenek* alkalmas rítusok) pontosan ettől megrázó, és ezért sül el visszafelé: egyszerre ad számot a lélekben és a világban tátongó űrről, ami megfelel Flamineo saját rögeszméinek, csak hogy Flamineo előzetes várakozásaival szemben ez az ál-rítus őszinte, valódi és megélt; felveti a lehetőséget, hogy igenis *van* valamiféle szentség vagy megszenvedett igazság, ami az intézményes képmutatás közepette is át- és megélhetővé teszi a legmélyebb fájdmalmat – és ez a képesség belőle, a filozófus

gazemberből hiányzik. Flamineónak Cornélia nyújtja azt a tükröt, amit Bosolának a Hercegnő.

E formákból és idézetekből összeszőtt, sokszoros jel ezúttal is a mélyén meghúzódó „reálszituációt” mélyíti el. Egy cinikus fráter meg akarja magát győzni arról, hogy igaza van, be akarja bizonyítani, hogy igenis ő látja helyesen a világot, nem pedig *mi* (akik egy sértett és kiábrándult gyilkost látunk – mindazt, aminek ő nem akarja látni magát). Ezért egy képet mutat nekünk; azt várja tőlünk, nézőktől, hogy egyetértsünk vele, s ezáltal megerősítsük őt az igazában – csak hogy a bemutatott kép legelőször is őt kavarja fel; nem azt látja, amit látni akart, hanem a valóságot, s így ez az ember a szemünk előtt rendeződik át. Tulajdonképpen ebben summázható a reneszánsz antihősök és a közönség viszonyának hatásmechanizmusa. Bosola, Lear, Macbeth, Othello, Jago mind a széthullás küszöbén áll, és ránk van szükségük ahhoz, hogy megerősítsük őket identitásukban.

Ezekben a jelenetekben Webster a metrummal és a vers-próza viszonyával is szabadon bánik, kedvvel és tudatosan borítja fel azt a kissé áporodott hagyományt, amely a verset a szenvedélyekhez vagy az emelkedett lelkiállapothoz társítja, a prózát pedig a hétköznapiáshoz vagy a szatírához. Cornélia, miután egyik fia a szeme előtt gyilkolja meg másik fiát, szintén prózába vált a versből: átkozódva vádolja hazugsággal azokat, akik szerint Marcello halott, majd őrvongva siratja el a fiút ő maga. Tükröt és tollat követel, mert állítása szerint a halott még lélegzik. Webster feltehetőleg a *Lear király* ötödik felvonásából, Cordelia siratásából vette át ezeket a képeket, ahogy talán a hektikussá váló, szinte prózává csomósodó verzetet is ennek a jelenetnek a hatására oldja valódi prózává, amelyet – ironikus módon – a közelben ácsorgó epizodisták megjegyzései törnek meg egy-egy verssorral. Aztán Cornélia tört ragad, és Flamineónak ront, de elejti a tört, és visszavált versbe, éppen azon a ponton,

¹² NEILL, *Issues of Death...*, 299.

ahol megérzi, hogy fegyelmeznie kell magát, különben másik fiát is elveszítheti. A próza szétfeszíti a verset, ahogy az érzelmek feszítik szét a fegyelmezett beszéd kereteit, mintha a jambus nem bírná el Cornélia nyomorúságát és dühét – a vers viszont az ügyel-bajjal kikényszerített higgadtságot szorítja keretek közé. A jelenetsor megkérdőjelezi a szenvedély és költészet viszonyáról ápol elképzeléseket, amelyek azt állítják, hogy a vers felerősíti az érzelmek kifejezését, nem pedig gátolja azt.¹³ Webster mindig olyan formát választ, amellyel szereplőit a lehető legrosszabb, színészeit pedig a lehető legjobb helyzetbe hozza. Egyszerre kísérletezik azokkal a versformákkal, amelyek a hétköznapi beszéd ritmusához közelítenek, és a felfokozott idegállapot vagy a széthulló elme tört ritmusával. A gondolatok cikázását, az érzelmek pusztító hullámain nem a verssorok hordozzák – a vers csak eszköz, éppúgy sűrűsödik vagy a robbanásig feszül, ahogy az idegállapot, és arra való, hogy ezt az idegállapotot sűrítse a színészen (ahelyett, hogy feloldaná a megszólalás „ézelmességében”). Metrika tekintetében Webster sokszor közelebb áll Kleisthez, mint Shakespeare-hez. Az otthonosan kiismerhető színházi környezetben a különbség megdöbbentően hat. „Megszoktuk Shakespeare szövegeinek aranyló ragyogását, erre jön Webster a maga fehéren izzó soraival.”¹⁴

Cornélia az ügyefogyott gyászszertartás után Zanche és a többi asszony kíséretében távozik a színpadról. Flamineo megkéri Fran-

ciscót, hogy kövesse őket, és magára marad kételyeivel. Új, ismeretlen érzés növekszik benne, amelynek „nem adhat más nevet”, mint hogy „együttérés”. Ez a felzaklatott, átrendezett idegállapot szüli a Cornélia sirtását követő, hasonlóan meghökkentő képet, Brachiano kísértetének megjelenését. Flamineo elhatározására, hogy ma este végre „saroktól sarokig kitudja végzetét”, gyors válasszal szolgál a gondviselés (vagy tulajdon elgyötört elméje): megjelenik előtte Brachiano szelleme „bőr köntösben, térdnadrágban, csizmában, fején kámzsával; kezében egy cserép lilium, a virágok tövében egy koponya”.

A vízióban egymásra kopírozódik babona és vallás. A cserép lilium és a koponya – keresztbe tett lábszárcsontokkal – számos metazeten a Bűn allegorikus ábrázolása, a lilium ugyanakkor az angyali üdvözlés-festmények és a katolikus temetkezési szertartások emblemikus virágja is. És maga Brachiano is, összes különös kellékével és jelmezével, mint az *Amalfi hercegnő* Öreg Hölgye, két lábon járó *memento mori*, az egész tehát sokszoros idézet, paródia, blöddli – talán nem is a jelentésrétegek közt érdemes keresgélni, sokkal inkább arról van szó, hogyan montírozódnak össze az elkínzott elme által egymásra hányt képek és ikonok, mint egy rémálomban. Vagyis, mint a Hercegnő feltámadására eszmélő Bosola esetében, vagy akár a Macbeth tör- és boszorkányjeleneteiben, voltaképp mindegy, hallucinációt látunk-e vagy „a pusztaság valóságát” (ahogy Homburg hercege mondaná); a képszerűvé tett problematika már nem választható el a főszereplő elméjében háborúzó ellentmondásoktól. Webster és Shakespeare színpada azon az elven működik, hogy azt látjuk, amit Flamineo és Macbeth lát. Hogy mindez csakugyan ott van-e, mellékes. Annak eldöntése, hogy a szellem és a boszorkányok valóságosak-e, vagy csak a fejükben léteznek, már nem a színház terepe, hanem valami másé (aminek csak látszólag van köze a színházhoz).

¹³ Benedict ROBINSON, „Introduction”, in John WEBSTER, *The White Devil*, szerk. Benedict ROBINSON, Arden Early Modern Drama (London: Bloomsbury, 2018), Kindle Loc. 1249–1330.

¹⁴ Frank DUNLOP rádióinterjúja *A fehér ördög* Old Vic-beli bemutatója kapcsán, 1969. november 19., idézi: Eva GRIFFITH, „*The White Devil* in Performance”, in FRAZER és HANSEN, szerk., *The White Devil...*, Kindle Loc. 1568.

Brachiano, bár a halálos ágyán fojtották meg, hálóköntösében, mégis lovaglórúhában mutatkozik, talán az az egész darabot behálózó lovaglás-metaforák visszfényeként, útra készen az üdvözülés vagy az elkárkozás felé. Maga a szellem ugyanakkor nyugtalanító módon mozdulatlan, vagy „céltalanul sétál fel-alá” (ahogy Flamineo látja), mint aki megrekedt a két világ között, vagy mint akit kiteszítottak a „csillagos magasból”; mintha a mennyország előszobájában várakozna, a purgatóriumban, de mivel nem ott van (hanem itt), a pusztta jelenléte is a purgatórium hiányára utal, valamiféle tétova kiteszítottságra, ami sokkal inkább tehetetlenséget sugall, mint fenyegetést.

A titkár számtalan kérdést intéz a közreműködésével meggyilkolt Brachiano kísértetéhez, aki egyikre sem felel. A korabeli teológia egymásnak ellentmondó válaszokat kínál, vagy talán Flamineo fejében nincsenek érvényes válaszok. „Nem félek tőled! Közelebb, gyere közelebb!” „Szomorúnak tűnsz, jól megcsúfolt a halál”, „Hol laksz most? A csillagos magasban? / Vagy lenn a szörnyű tömlöcben?” „Na, nem beszélsz? / Áruel el, kérlek, mely vallás a legjobb, / mikor halni kell?” Flamineo kérdése és a szellem hallgatása az egész korszak emblémája lehetne. „Vagy mondd meg azt / – ha már tudod – hogy meddig élek én?” „Nem szólsz? Talán most is nagyúr vagy, / hogy céltalanul sétálsz föl s alá? / Beszélj!”

Flamineo és a szellem találkozása nemcsak a tizenkét évvel korábban bemutatott *Hamletet* idézi fel. A túlvilág titkait firtató gyilkos zavart és provokatív faggatózása egy négy évvel későbbi spanyol dráma fináléját is előrevetíti. Tirso de Molina *A sevillai szédelgő és a kővendég* című darabjának utolsó felvonásában a főszereplő – az első színpadi Don Juan – vacsorára invitálja az általa megölt Kormányzó szobrát. A szobor valóban megjelenik, de a jelenet végén (ez a mozzanat kimarad Molière és Mozart változataiból) újabb invitációt intéz a hidalgóhoz: saját krip-

tájába hívja, ahol a túlvilági árnyak baljós dalt énekelnek, és az étlapon csupa rémfilmbe illő fogás szerepel: „ecet- és epeízű bor” „holtak körme” „skorpió és vipera”. Don Juan szolgája, Sganarelle-hez hasonlóan, viccekel igyekszik oldani rémületét, vagyis a horror és a farce itt is egymásra kopírozódik (előbb, mint Molière-nél). Az elkárkozás küszöbén álló lázadó itt végre választ kap kérdéseire: a baljós ének, amit a Kőszobor konferanszba illő felvezetései kísérik, félreértetlenné teszi, hogy Isten büntetése nem kerülhető el – jobb, ha a halandó ember nem kérkedik azzal, mennyi ideje van még hátra, mert egyszer minden adósságát meg kell fizetnie. Molina Don Juanja, mielőtt még a kénköves lángok közé zuhanna – s előtte hasztalan könnyörögne feloldozásért –, az utolsó pillanatban megtalálta, amit keresett.

Az első vacsorajelenetben azonban a Szobor néma és mozdulatlan, akárcsak Brachiano. És Don Juan ugyanolyan provokatív kérdésekkel igyekszik kicsikarni belőle ittléte és némasága okát, mint Flamineo: „Várom, hogy megmondd, mi vagy? / Árnyék, rémkép vagy csak látszat? / Szenvedsz ott keservesen, / vagy elégtételre vársz csak, / hogy megnyugodj végre, mondd? / Bármit kívánj, megteszem, / s erre a szavam adom! / Nem üdvözültél te sem? / Vagy Isten kegyelme életet? / Szólj, kíváncsian hallgatlak.”¹⁵

Don Juan és Flamineo éppúgy nem kap választ a kérdéseire, ahogyan Faustus sem kap Mephistophilistól. A Don Juan- és a Faustus-mítosz egy töről fakad. Egyikük a test, a másik a szellem béklyói ellen lázad egy olyan évszázadban, amely a test igényeit éppúgy korlátozta, mint az elme törekvéseit. Gendarme de Bévotte szerint éppen ezért nincsen előképük az ókorban, amely mindkét

¹⁵ Tirso de MOLINA, *A sevillai szédelgő és a kővendég*, ford. BERCZELI A. Károly, in *Klasszikus spanyol drámák I.*, szerk. BENYHE János, Helikon klasszikusok (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 853.

szükségletnek kedvezett. Don Juan és Faust lázadása elképzelhetetlen e nélkül a kettős kényszer nélkül: „mindkettő a kereszténységből született, hasonló okokból”.¹⁶ Marlowe *Faustus*, amelyet nem sokkal korábban – a *Hamlet* megjelenését követő évben – nyomtattak ki, arra tanít, hogy bizonyos kérdésekre nincs válasz, hiába is faggatjuk „a menny, a föld s pokol lelkét”.¹⁷ A darab végén Faustus alighanem elkárhozik, de erre csak az általa és általunk látott ördögök jelenlétéből következtethetünk. A tanítványok mindössze annyit látnak, hogy dolgozószobájában (amely már a történet legelső pillanatában sem volt más, mint „a pokol”) tűz ütött ki, és tanácstalanul állják körül a „komor ravatalt”, amin Faustus elszenesedett végtagjai láthatók. A túlvilági alakokat senki más nem látta Faustuson kívül. A Harmadik Tanítvány szerint abba betegedett bele, hogy „túlságosan is magányosan élt”. Még az ördöge is magányos, Mephistophilis ugyanolyan szeparációs szorongásokkal küzd (Istentől), mint Faustus. Mindenki olyan démont idéz meg magának, amelyet érdemel. A kísérteties öregember, aki elkárhozása előtt förtelmes bűneivel szembesíti, alighanem valódi önmaga, akit hosszú idő után először pillant meg a tükörben. A szövegek is csereszabatosak, az egyik változatban Faustus mondja az öregember mondatait, utána első szám második személyben saját magához beszél. A fiatalság illúziója elszlott. Karrier, hatalom, nők – ha meg is történt mindez, az utolsó pillanattól visszatekintve akkor is álomnak tűnik. Marlowe befejezése magában rejti a lehetőséget, hogy soha nem volt semmiféle ördög. Faustus nem hagyta el a dolgozó-

¹⁶ Georges GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1. köt. (Párizs: 1929), 7. Idézi: Stewart DENSLOW, „Don Juan and Faust”, *Hispanic Review* 10, 3. sz. (1942): 215–222, 217.

¹⁷ Christopher MARLOWE, *Doktor Faustus*, ford. SZABÓ STEIN Imre, *Színház* [drámamel-léklet] 43, 8. sz. (2010): 1–20, 11. [III. 1.]

szobáját, vagy egyedül követte el összes bűneit. A teátrális csinnadraddát ő maga gyártja hozzá, fejben, vagy mi magunk, mert sem ő, sem mi nem bírjuk elviselni a hiányt. Az egyetlen valóság az elszenesedett, szétszórt végtagok.

Flamineo nem Faust és nem Don Juan. Kérdései és hallucinációi (amennyiben azok) nem többek egy elgyötört kis titkár agyszüleményeinél, aki a kor teológiai és ikonográfiai emblémáit öklendezi vissza. A szellemet búsnak találja. A korabeli angolban a *sad* nemcsak „szomorút” jelent, hanem a „súlyos, merev, mozdíthatatlan” is benne foglaltatik.¹⁸ Flamineo talán saját tehetetlenségét vetíti az elveszetten tébláboló kísértetre, aki hozzá hasonlóan két világ közt rekedt, és hozzá hasonlóan nincs válasza arra a kérdésre, vajon a morál és a gazemberség közti választás – vagy annak eldöntése, melyik világban érdemesebb meghalni – bármelyik világhoz közelebb visz-e minket; hogy van-e más világ egyáltalán, mint ez a purgatóriumi tehetetlenség, amelyben élünk, és adódhat-e számunkra bármiféle irány, vagy egyebünk sincs, csak ez a tehetetlen téblábolás.

A búskomorság, a tehetetlenség és a felajzott képzelet a *melankólia* fogalmán keresztül kapcsolódik egymáshoz. Webster a szó összes korábbi jelentésrétegét felhasználja, de majdnem mindig társít hozzá valamiféle tárgyyszerű iróniát. Vittoria kérdőre vonja a bírakat, elítélnének-e egy folyót, mert „holmi melankolikus bolond” beleölte magát. Flamineo „ésszerűbb szerelemre” biztatja urát a búbánatos ömlengések helyett; a fájdalmas szonettek idétlenül csengenek Róma üzleti arisztokráciájának köreiben. A *fehér ördög* világa racionálisabb, mint az *Amalfi*

¹⁸ *Oxford English Dictionary*, III.8a, 8b, hozzáférés: 2023.08.18, <http://oed.com>; Paul FRAZER, „Unbridled Selfhood in *The White Devil* – Webster’s use of Calvin and Montaigne”, in FRAZER és HANSEN, szerk., *The White Devil...*, 133–154, Kindle Loc. 2897.

hercegnőé. Amalfiban a herceg melankóliája a képzelet tébolya, a farkastermészet önkínzó téveszméje, a bérgyilkos melankóliája pedig hamleti póz, az elborult értelmiségi kedély jelmeze. Mindkét értelmezés megfelel a kor közgondolkodásának. Avicenna szerint „a melankolikus ember képzelete oly nagy erővel jeleníti meg a szomorú dolgokat, mintha azok képmása valóban ott lenne a lelkében”.¹⁹ E tekintetben Ferdinánd lycanthropiája a melankólia orvosi emblémája lehetne. A testnedvek felborult aránya kikezdi a kedélyt, a túlhajtott képzelet kikezdi az ép elmét.

De Websternél egy másik, újkori értelmezés kerül a lázas képzelet mellé. Az egyetemek több feltörekvő fiatalembert termeltek ki, mint ahányan álláshoz juthattak; a túlműveltség, az előléptetés hiánya, az udvari pozícióharc körüli tehetetlen téblábolás újfajta nyugtalanságot szült. Bármennyire is igyekszik Méla Jaques az *Ahogy tetszik*ben érdekessé stilizálni saját, „sok alkatrészből összekevert” melankóliáját Rosalindának, a sok alkatrész közül ezt az egyet alighanem elhallgatja. Antonio szerint Bosola „rothadt mélabúja” minden erényét megmérgezi, mert „tetthiányból / tenyészik a sötét izgágaság” – Webster ezt a sötét izgágaság érdekli, ami a Flamineóhoz vagy Bosolához hasonló értelmiségi elégedetlenkedőket mások bűneinek eszközévé silányítja le. Jaques, Flamineo és Bosola rokonok. Jaques szerencsésebb helyzetben van, mert nem egy itáliai bosszútragédiában, hanem egy pasztorálban él. De a három fiatalembert hasonló nyugtalanság kapcsolja össze. Mindhárman egy-egy herceg függéséből igyekeznek szabadulni (és egyiküket sem akadályozza semmi abban, hogy megtegye), miközben pózként viselik saját outsiderségüket. Okos monológ

¹⁹ Idézi: Marion A. WELLS, *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 39.

goknál azonban nemigen jutnak többre; a filozófia önmagában nem elég. Jaques-ot az alkata (vagy a műfaj) megakadályozza abban, hogy cselekvésre szánja el magát. Bosola és Flamineo megpróbálják kiverekedni magukat a függésből.

A reneszánsz portréfestészet a fiatal arisztokrata férfiakat különféle melankolikus pózokban ábrázolja, feketébe öltözve, könyveket vagy koponyákat cipelve, kertekben vagy erdőkben heverészve; ezt a póz- és fogalomkészletet idézi fel Hamlet és Jaques, de ugyanezt ismeri fel egymásban Flamineo és Lodovico, *A fehér ördög* két outsidersé, amikor a törvényszék előcsarnokában szembe találkoznak. A titkár azt kívánja a bérgyilkosnak, hogy „a melankólia istene mérgezze epéjét”, majd kölcsönös fogadalmat tesznek, hogy összeköltöznek, ruhában hálnak, míg tetvesek nem lesznek, pofákat vágva köpnek „e rongyos életre” – de a mizantropikus szólamok mögött kölcsönös vizsgálódás rejlik. Flamineo és Lodovico eljátssza Timon és Apemantus világundorát és kivonulását, de tervüket eszük ágában sincs végrehajtani; a kedélyesen melankolikus frázisok mögött egymás szándékait próbálják kifürkészni, felmérni, mekkora veszély jelent rá nézve a másik függetlensége és cinizmusa. Nem véletlenül kacsint ki az erényes Marcello a nézőtérre, hogy „jól jegyezzük meg” ezt a „különös találkozást”.

A melankólia egyik korabeli értelmezése tehát a divatos társadalmi póz, ami akár lezser vagy férfias is lehet (Jaques is ezzel próbálja felkelteni Rosalinda érdeklődését). A másik a túlhajtott képzelet játéka, mint Ferdinánd lycanthropiája. *A fehér ördög*ben ez az értelmezés is két változatban jelenik meg – mégpedig a két kísértetjárásban. Francisco egy „melankolikus gondolatban” maga elé idézi Isabellát, aki meg is jelenik; a herceg rácsodálkozik „a képzelet hatalmára”, amely képes „keretbe foglalni azt is, ami nincs”; a saját maga által teremtett képmást arra használja, hogy bosszúvágyát élezze, aztán

visszadobja oda, ahonnét előhúzta, a semmibe. „Kifelé az agyamból!” (*out of my brain with't*), parancsol a self-made kísértetre, s mielőtt a bosszú kedvére valóbb eszközeihez folyamodna (egy bérgyilkos megbízása és egy szerelmeslevél, amelyet látható élvezettel hamisít), még megállapítja, hogy a gondolat csupán „ravasz zsonglőr”; arra kényszerít minket, hogy „természetfelettinek tartjuk azt”, amelynek oka „közönséges, mint a betegség: / ez az én melankóliám”. Francisco, mint afféle dörzsölt machiavellista, praktikus okokból gyárt magának szellemet.

Flamineo ezzel szemben valóságnak véli Brachiano kísértetét. „Ez több a melankóliánál” – jelenti ki, Francisco korábbi ironikus megállapításának tükörképeként, és gyötrő kérdések sorát szegezi a látomásnak üdvösségről és kárhozatról, amelyekre természetesen nem kap választ, mert neki magának nincsenek válaszai. Az élők és a holtak egymás lázálmainak visszhangozzák, néhány perc különbséggel jelenik meg a megölt házaspár két tagjának szelleme, Isabella (akit Francisco agya teremtett), és Brachiano (aki saját haldoklása közben hallucinált lidérces alakokat, most ő maga a hallucináció). A képzelet (gondolkodás) és a káprázatok (téveszmék) közti összefüggést Flamineo és Francisco éppoly kristálytisztán érzékeli, mint Webster. Sőt, feltehetőleg a melankóliáról szóló szakirodalmat is olvasták. Webster szereplői rendszerint művelt figurák, akik maguk is olvasták azt, amiből idéznek. De a következtetések nem azonosak. Francisco, mint Jago, igába hajtja a képzeletet. Flamineo, mint Othello vagy Antonio, tulajdon túlhajszott képzeletének áldozata. Központi kérdés ez a reneszánsz drámában: ellenőrizhetjük-e saját gondolatainkat? És ha racionális döntéseket hozunk, úrrá lehetünk-e a sorson?

Mindez egy másik fogalomkörhöz visz minket közelebb, a személyiség, az integritás és az önálló akarat problematikájához. A *fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* negyedik-ötödik felvonásai ezt a kérdéskört vizsgálják

– egy olyan univerzumban való cselekvés lehetőségeit, amelynek szabályait néhány év-tizeddel korábban megváltoztatták.

Bibliográfia

- COLEMAN, David. „Ritual Dissonance in *The White Devil*”. In *The White Devil: A Critical Reader*, szerkesztette Paul FRAZER és Adam HANSEN, 107–132. Arden Early Modern Drama Guides. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- DENSLOW, Stewart. „Don Juan and Faust”. *Hispanic Review* 10, 3. sz. (1942): 215–222.
- FRAZER, Paul. „Unbridled Selfhood in *The White Devil* – Webster’s use of Calvin and Montaigne”. In *The White Devil: A Critical Reader*, szerkesztette Paul FRAZER és Adam HANSEN, 133–154. Arden Early Modern Drama Guides. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges. *La Légende de Don Juan*. 1. köt. Párizs: 1929.
- GRIFFITH, Eva. „*The White Devil* in Performance”. In *The White Devil: A Critical Reader*, szerkesztette Paul FRAZER és Adam HANSEN. Arden Early Modern Drama Guides. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus*. Fordította SZABÓ STEIN Imre. *Színház* [dráma-melléklet] 43, 8. sz. (2010): 1–20.
- MCLEOD, Susan H. „The Commendatio Animae and Bracciano’s Death Scene in Webster’s *The White Devil*”. *AN&Q* 14 (1975): 50–52.
- MOLINA, Tirso de. *A sevillai szédelgő és a kővendég*. Fordította BERCZELI A. Károly. In *Klasszikus spanyol drámák I.*, szerkesztette BENYHE János. Helikon Klasszikusok. Budapest: Magyar Helikon, 1967.
- NEILL, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon, 2001.

- RILKE, Rainer Maria. *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész*. Fordította RAB Zsuzsa. In Rainer Maria RILKE, *Legszebb versei*, 46–47. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994.
- RIST, Thomas. *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England*. Oxfordshire: Routledge, 2008.
- ROBINSON, Benedict. „Introduction”. In John WEBSTER, *The White Devil*, szerkesztette Benedict ROBINSON. Arden Early Modern Drama. London: Bloomsbury, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Fordította ARANY János. In William SHAKESPEARE, *Öt dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *A tél meséje*. Fordította VÁRADY Szabolcs. *Színház* [drámamelléklet] 40, 2. sz. (2007): 1–28.
- WEBSTER, John. *A fehér ördög*. Fordította MÉSZÖLY Dezső. In MÉSZÖLY Dezső, *Shakespeare új tükörben*, 867–961. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*. Fordította VAS István. In *Angol reneszánsz drámák II.*, 283–268. A világirodalom klasszikusai. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- WELLS, Marion A. *The Secret Wound: Love, Melancholy and Early Modern Romance*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Ez a tanulmány eredetileg a Theatron folyóiratban jelent meg:

DOI: <https://doi.org/10.55502/the.2023.2.44>