

Nárcisszusz tükre

Az incesztus rétegei Webster *Amalfi hercegnőjében*

KOLTAI M. GÁBOR

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

A fivérek hadjáratát, mint rendesen, a patriarchális logika vezérli: a családi vagyon és vérvonal megőrzése, a független és önjáró nő, mint olyan megregulázása, a társadalmi rang beszennyeződésétől való félelem. Az idősebb fivér, a Bíboros szerepe többé-kevésbé értelmezhető ebben a jelentéstartományban; ő a websteri univerzum nagy hatalomtechnikusa, a cselekmény titkos mozzgatója. Kérdés, mennyire indokolja ugyanez a logika Ferdinánd, a fiatalabbik fivér szertelen „túlzásait”: a Hercegnő után való kényeszeres kémkedést; egy levágott kezét, rajta a férj jegygyűrűjével; egy viaszból formált szoborcsoportot, amely a Hercegnő kivégzett családját ábrázolja; egy csapat örültet, akiket a szomszédos elmeegógyintézetből vezényel hűga börtönébe; a szobák elsötétítésére, majd kivilágítására adott ellentmondásos parancsokat; a bizarr állatseregletet, amely tulajdon elkínzott elméjében nyüzög, s amelynek egy idő után ő maga is része lesz – legfőképp pedig a nyugtalanító és komplex képzettársítások kettőjük kapcsolata köré szerveződő hálózatát.

Amikor Ferdinánd rangról és becsületről szónokol, illetve egy másik alkalommal azzal magyarázza hűga megöletését, hogy „halálával nagy vagyonhoz jut”, nem egyszerűen hazudik, de leginkább önmaga elől titkolja

az igazságot.¹ Az ifjú herceg világát rémület és zűrzavar uralja. „A nők / Kedvence az angolnyszerű testrészt, / Melyben nincs csont” – képzeteiből hiányzik annak lehetősége, hogy férfi és nő kapcsolata szép és örömteli is lehet (vö. Jago valódi vagy szerepként fölvetett undorával a testiségétől: „Amit te szerelemnek hiszel, én azt / Vágyak sarjadékának veszem.”)² A nemiséggel szemben táplált gyanakvása az általa felbérelt spion, Bosola bizalmatlanságára emlékeztet: sokáig eszébe sem jut egyetlen férjre gyanakodni, ehelyett a Hercegnő váltott partnereiről fantáziál (s hogy ezek kifélék, az további komplexusokról árulkodik). Eleinte Bosola is kerített sejt Antonióban, a Hercegnő titkos férjé előlépett titkárában. Ez is visszarímel Jagóra: a zászlós azt a képzetet kelti Rodrigóban és a mórban, hogy Desdemona választása nem több afféle felfokozott promiszkuitásnál, és nem fog megtorpanni egyetlen partnernél. De a két zavar más-más természetű: az elfojtott szexus örvénye, amely Jagót és Bosolát mintha hidegen hagyná, Ferdinándot az önfelszámolásig magába szippantja.

Hűgához eszelős ragaszkodás fűzi. Hogy ikrek, annak szinte misztikus jelentőséget tulajdonít – ugyanakkor mintha csak a megöle-

¹ A továbbiakban nem jelölt idézetek John Webster drámájából származnak: John WEBSTER, *Amalfi hercegnő*, ford. VAS István. In *Angol reneszánsz drámák II*, szerk. SZENCZI Miklós, 283–678 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961); *The Duchess of Malfi*, ed. Brian GIBBONS, (York: Methuen Drama, 2003).

² William SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 473–603 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 498.

tése utáni pillanatban volna képes szembenézni e ténnyel. Nőként és anyaként egyaránt féltékeny rá; egyszerre zaklatja föl a gondolat, hogy a Hercegnő anya lett, és az, hogy ehhez egy férfival kellett együtt hálnia. A tagadás fokról fokra erodálja személyiségét, kinkeserves munka leghőbb vágyunkat önmagunk előtt is titokban tartani. Bosola kérdésére, amely azt firtatja, miért kell a herceg húga után kémkednie, mindössze annyit felel: „nem szeretném, / Ha férjhez menne újra”, „Ne kérdezz, mért: azt mondom, nem, és ezzel / Érd be” – mint aki egyetlen válasz erejéig sem mer mélyebben önmagába tekinteni.

A Hercegnő első házassága tipikusan politikai frigy lehetett, apai döntés nyomán fogant, szenvedélymentes kapcsolat, amely nem ütött rést a patriarchális logika szövetén. Senkinek sem kellett elszámolnia azzal, hogy a Hercegnő esetleg önálló vágyakat és törekvéseket ápol. Így viszont Ferdinánd sem kényszerült szembenézni saját zűrzavaros egójával; a pusztító felismerés addig várat magára, amíg a titkos második házasság és a szülés híre napvilágra nem kerül. „Egy mandragórát ástam ki ma éjjel. / Az őrjített meg” – a hírt követő pokoli éjszaka Ferdinánd önmagára ébredésének kataklizmája. Hogy a második és harmadik felvonás közt minimum kilenc hónap telik el (hiszen a Hercegnőnek újabb gyermekei születnek), holott Ferdinánd olyan őrjöngő dühvel esküdött bosszút, hogy még a Bíboros is ódzkodott tőle, az egyszerre árulkodik kinkeserves önkontrollról és beteges várakozásról („nyugodt, mintha a vihart átaludná”, mondja Antonio); még az is lehet, hogy Ferdinánd szándékosan éppen kilenc hónapot vár, mielőtt újból ólálkodni kezdene a Hercegnő kastélyában, hogy aztán váratlanul betörjön a hálószobájába – apjuk törét kínálva hűgának, mint valami költőinek szánt, de otrombára sikeredett fallikus szimbólumot. A kép, hogy a hűgába szerelmes fivér a törét nyújtja testvéreinek – az egyesülés vagy a halál két al-

ternatívájaként –, nem véletlenül tér vissza Ford *Kár*, *hogy kurvájának* Giovanni és Annabella közt lezajló kettősében. Charles Forker szerint „a saját ikertestvérünk vagy árnyképünk felé irányuló rögeszme egyaránt a narcisztikus projekció jele”, Ferdinánd pedig „annak a szadizmusnak a figyelemre méltó aprólékossággal megrajzolt képviselője, amelyet elnyom a büntudat”, s amikor a herceg „ráébred vágyai erotikus természetére, az egészen az önfelszámolásig sodorja”.³ Öngyűlölete, amely ikertestvére birtoklásában vagy elpusztításában kristályosodik ki, Giovanni önimádatának fordított tükörképe.

Ferdinánd rögeszméje – az érzékeiben dúló, szexuális természetű zűrzavartól függetlenül – a már említett vonatkoztatási rendszerben is olvasható: egy „társadalmi rangjának beszenyezésével fenyegetett arisztokratát” látunk, aki „mániákusan igyekszik megvédeni ezt a rangot”, s akinek vérfertőző vágya egyfajta „társadalmi póz” vagy „hisztérikus kompenzáció”, kétségbeesett kísérlet, hogy „elkerülje a keveredést a rangban alatta lévővel”.⁴ De ennek a gondolatnak a magjában sem rejlik egyéb, mint hogy Ferdinándnak mélyeséges problémája van önmaga definiálásával, sőt, bizonyos értelemben még messzebbre megy: húga iránti vágyát abból eredezteti, hogy a herceg kizárólag a hierarchiában elfoglalt helyén keresztül képes meghatározni magát, és mindkettő (a vérfertőző vágy és a vér bemocskolásától való félelem) a permanens személyiségválságból ered. Végső soron a *Kár, hogy kurva* Giovanniának esetében is valószínűsíthető, hogy az Annabella iránti szerelem csak egy mélyebb kórkép lenyomata: az incesztus egyik

³ Charles R. FORKER, *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster* (Illinois: Southern Illinois University, 1986), 308.

⁴ Frank WHIGHAM, „Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi*”, *Publications of the Modern Language Association* 100, 2 (1985): 167–186, 169.

esetben sem kizárólag a vágy tárgyából fakad, sokkal inkább az alul- vagy túlfejlett önkép következménye. A *Kár, hogy kurva* és az *Amalfi hercegnő* pontosan annyira szól a vérfertőzésről, mint amennyire az *Othello* a rasszizmusról.

Ferdinánd önmagával folytatott háborújának utolsó fázisa, a *lycanthropia* (az a személyiségzavar, amelyben az ember farkasnak képzeletben magát) sokszorosan összetett jel, a T. S. Eliot által „tisztátalan művészetnek”⁵ nevezett pszichológiai-ikonográfiai sűrítvények egyike. A herceg először azonosítja magát azzal, ami valójában („Tanulni fogom a módját, hogyan látszódjam annak, ami nem vagyok”, ígérte korábban a Biborosnak). Ez alatt egy mélyebb felismerés húzódik meg, az ember állati természetével való szembesülés; a reneszánsz tragédiák világában elveszni látszik a képzet, hogy Isten képmásai volnánk. Egy olyan darabban, amely peremhelyzetben lévő személyiségeket vizsgál, s 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” e nyugtalanító mezsgye-létet testesíti meg; se nem vadállat, se nem ember (vagy mindkettő), átmenet a világos (gonosz cselekedeteiért felelős) és a degenerált elme között; arra emlékeztet minket, hogy állatvá aljasító tetteinkért nem az Ördög felelős, hanem tulajdon természetünk. A *lycanthropiához* számos középkori és reneszánsz elképzelés tapad – ezekre részletesebben is kitérünk majd a későbbiekben –, de abban összecsengenek, hogy a test deformálódása (vagy az arról való képzelgés) és az elfojtott vágy egymást feltételező tünetek; a *lycanthropia* a korabeli orvostudo-

mány szemében a betegesen féltékeny szerelem gyakori következménye.⁶

Webster elhallgatja, mi vezetett idáig, mi történt a családban a cselekmény előtt. A reneszánsz dráma nem bajlódik szereplői múltjának aprólékos feltérképezésével. Sok mindent sejtet, de nem törekszik arra, hogy e sejtésekből koherens egész álljon össze. Tudja, hogy a színpadi alakok múltja a drámai jelenben fogan, és pillanatonként más-más fénytörésben mutatkozik. Hamletnek vagy Júliának számos gyermekkorra képzelhető el, és ezek a gyermekkorok jelenetről jelenetre egymásnak is ellentmondanak. A színpadi előzmény az, ahogyan a múltat érzékeljük a mostban.

A reneszánsz dráma kétségtelenül tobzódik az orvosi precizitással vizsgált szexuálpatológiai kórképekben (nem véletlenül nevezte szerzőit Virginia Woolf a világ első analitikus pszichológusainak),⁷ de nem éri be azzal, hogy ezekből egy mai értelemben vett „megfejtés” rajzolódjék ki, egymást feltételező okok és okozatok lineáris ösvénye, amelyen végigsétálva a színész és a rendező abszolválhatja a szerepet. Sokkal inkább egyfajta hálózatról van szó, felvillanó képek, utalások, asszociációk mátrixáról, álmokba, hiedelmekbe, a közös tudattalanba temetett jelképek láncolatáról, amely leginkább egy korai szürrealista filmre emlékeztet.

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

⁵ T. S. ELIOT, „Four Elizabethan Dramatists”, in *Selected Essays*, 109–117 (London: Faber and Faber, 1999), 114.

⁶ Brett D. HIRSH, „An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and *The Duchess of Malfi*”, in *Early Modern Literary Studies* 11, 2. sz. (2005): 21–43.

⁷ Virginia WOOLF, „Notes on an Elizabethan Play”, in *The Common Reader*, 49–58 (New York: Harcourt, Brace & World, 1953), 53.

az utóbbi értelemben használja, keresztül akar nézni ezen az üvegen, hogy a Hercegnő titkait kifürkésze – a testieket és a rejtett szándékokat egyaránt. Webster (és a darab férfi szereplői) komoly fogalomkészletet mozgósítanak, hogy rajongásuk, gyűlöletük vagy féltékenységük tárgyát vonásain, ruházatán vagy testén keresztül definiálják. Több ez, mint pusztán 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”),⁸ 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 amögé, a „kerítő abroncs-szoknyára”, amely nélkül meglátta volna már, „hasában a csemete hogy ficáncol”, vagy „bő köntösére”, amely azért is laza – *loose* –, mert elrejtí, hogy viselője állapotos, de a könnyűvérű nők erkölcsi lazaságára is utal vele (ugyanazt a kifejezést használja Petruccio, amikor Kata túlságosan kihívó ruháztatja);⁹ e feslett hajlamot az-

tán durvább viselettel ajánlja megregulázni („kényes bőrére szőrcsuhát 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, tulajdonosától 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. Csakhogy ez az üveg, amint erre Lynn Enterline felhívja a figyelmet, kettős természetű: Bosola és Ferdinánd azzal hitegeti magát, hogy keresztül lát rajta, viszont amennyiben a Hercegnő tükör, úgy „nemcsak saját képmását veri vissza, hanem azét is, aki nézi”,¹⁰ Webster pedig hiába öli meg címszereplőjét a negyedik felvonásban, nem zárja le történetét addig, amíg a Hercegnőt kifürkészeni, megérteni vagy birtokolni vágyó férfiszereplők önmagukat is meg nem látják ebben a tükörben; a negyedik és 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 moz-

⁸ Lynn ENTERLINE, „»Hairy on the In-Side«: *The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthropy*”, in *The Yale Journal of Criticism* 7, 2. sz. 85–129 (1994): 86.

⁹ „*loose-bodied gown*” – Nádasdy Ádám fordításában „csípőben laza ruha”, de feltételezhető, hogy itt is mindkét értelemben olvasható. William SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, in *Drámák*, 105–234 (Budapest: Magvető, 2001), 204; SHAKESPEARE, *The Taming of the Shrew* ann. and int. by Burton RAFFEL

(New Haven and London: Yale University Press, 2005), 122.

¹⁰ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 89.

gatórugónak bizonyul, mint a fennhangon képviselt szándék („illik hozzád a sötétség”, „túlságos fényben voltál eddig is”) – az, hogy a fáklyák száműzése a Hercegnő bűneit burkolja jótékony homályba. Ezzel összecsengve két felvonással korábban, a titok kipattánásának kataklizmatikus éjszakáján arra tett ígéretet, hogy „parázna hűgát” mindent sötétségbe borító, „teljes napfogyatkozásba” fogja börtönözni. 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”);¹¹ Webster ugyanannak a Burbage-nek írta a szerepet, aki korábban Hamletet játszotta Shakespeare-nél. Ennek talán nincs más oka, mint hogy a választott színésznek jól álltak az efféle szerepek; de az is lehet, hogy Webster tudatosan bele kívánta foglalni a figurába a néző számára ismerős jelentéstartományt.

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 csókolgatja 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 levághathatta 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 testrész”-től való beteges irtózatában is ott sejlett, s nemsokára abba torlik, 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 fóbiáról 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 gyökérszűl kitépelt mandragóra képzetével helyettesíti; közvetítőn keresztül kémkedett a Hercegnő után és közvetítő segítségével fogja megölni. E kényszeres elidegenítés 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 Nárcisszusztörténetnek van egy másik változata is. Ebben a változatban nem a kikoszarzott nimfák okozzák Nárcisszusz végzetét. „Euanthész számol be arról, hogy Nárcisszusznak 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

¹¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, I. 2, ford. ARANY János, in *Tragédiák*, 323–471 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 336.

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.¹²

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* kízó érzete (hogy vérük, ahogy ennek mindketten hangot adnak, nem erek közös hálózatában fut), és az a rokon vonás, hogy húgukat kizárólag saját alul- vagy túlfejlett önképükön keresztül képesek érzékelni. A rejtett homoerotikus indíték nem légből kapott; Giovanni magabiztos, krakéler férfiasságához (vagy a Bíboros hideg és személytelen rációjához) képest Ferdinándban csakugyan van valami feminin vonás; egyfajta puha és nőiesen túlérzékeny, hiszterizált és zavaros jelleg. A húgából 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 (amely kelmék 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 kízó tükörképet.

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 Antoniónak és gyermekeinek művészileg megformált figurái, olyanformán, mintha már halottak volnának”. Bosola betanult kísérőszövege 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 örültet, és a pápa / E bohókás, vad összevisszaságtól / Nevetett”. Ferdinánd örültjei nemcsak az önfelzámolás szélére került személyiség válságát visszhangozzák, de az üveg (áttetsző vagy visszaverő) felüle-

¹² Natale CONTI, *Mythologiae* (1567). Idézi és latinból fordította ENTERLINE, „»Hairy«...”, 106.

te, a nézés köré szerveződő képzeteket is újra behozzák: egyikük az Ítélet Napját kémlelné távcsövével (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 üveg-huta (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 képzeletét magát) olyan tükröt hozatna, amelybe ha belenéznek az asszonyok, őt, az orvost mondanák örülnék; 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 tükörrendszeréből fakad. A Hercegnőt, miközben a „művészileg megformált figurákat” nézi, családjá halott viaszpanoptikumát, ketten is kémlelik, egyrészt az előadást lebonyolító Bosola, másrészt (az alighanem a függöny mögött rejtőzködő) Ferdinánd. Kínlásának 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 rímel 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 „legendő fényre”, hogy a Hercegnő lásson (szemben a „túlságos fényvel”, amiben eddig élt), hanem azért is, hogy őt magát lás-sák. 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.”¹³ *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. Húga halála önmagára vet reflexiót. Mint Nárciszszusz, ő is arra kényszerül, hogy ikerhúga tekintetében „újra meg újra önmagát lássa meg, és újra meg újra elidegenedjen magától”.¹⁴

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. Ferdinánd felmenti magát „az ítélőbíró” szerepe alól, és leteremti a gyilkost, amiért végrehajtotta a parancsot, ahelyett, hogy biztonságos helyre menekítette

¹³ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 106.

¹⁴ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 108.

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 képzettársítás tapad; a hiéna például, amellyel hűgát azonosítja („Kitűnő hiéna! Hallom kacagni”), s amit a középkori bestiáriumok „bujakóros némberként” 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”.¹⁵ Mindez azt a kérdést veti föl, miféle határvonalat képes húzni Ferdinánd önmaga és egy olyan lény közé, amely „csodamód meg-megfordítja nemét”; kinek vagy minek az ikerbátyja ő, és miféle jelentése van az ő törékeny, hűgán keresztül értelme-

zett 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 képzete azon a kataklizmatikus éjszakán bukkan fel, amikor a herceg tudomást szerez hűga terhességéről. Felfedezését egy másik alakatlan képbe sűríti: „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 megcsönkített vagy deformált emberi testet idéz, amelybe mindkét nem belélátható. Ferdinánd elgyötört, önnön szexusában bizonytalan tudata nem véletlenül menekül ehhez a képhez; a tény, hogy ikerhűga terhes, elviselhetetlen meghasonlással jár (nemcsak azért, mert ebből következőleg 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 megszülni vagy kiásni a földből, amely hátborzongató módon önmagára emlékeztet.”¹⁶ tulajdon örületének émelítő metaforáját, hiszen vá-

¹⁵ OVIDIUS, *Átváltozások*, 15. könyv, ford. DEVECSERI Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 456., ill. Edward TOPSELL, *The History of Four Footed Beasts and Serpents* (1658). Mindkettőt ENTERLINE idézi („»Hairy«...”, 111.), 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 veszjósló és csalóka „hangutánzásnak” felel meg.

¹⁶ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 113.

gyának valódi természetével szembenézni képtelen.

Az önképet 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: „farkaskölykök 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 bűntudatát): „Nem zokogsz? Beszél / A többi bűn, a gyilkosság sikolt; / A víz a földet áztatja – a vér / Az égre harmozva fölfelé fut.” Ferdinánd nem sír. Ez az a pillanat, amikor először emeli tekintetét húga holttestére, és a látványba belekáprázik 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 elmegyógyintézet 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 a tetteiért és végre nem kell a saját fejében laknia, 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 véhtagokat 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 örültekéza lakójaként is hű marad fogadalmához, hogy húgát 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 aközött, ami énjén belülré, 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 Her-

cegnő holttestére Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd, s a következő kérdésre („Nem zokogsz?”) már arról panaszkodik, amiről majd orvosának is, hogy a látványba belekápázik 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”.¹⁷ Képtelen átélni tulajdon fájdalmát, 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”.¹⁸ 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 hűga 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 íté-

letet (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 hűga 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 bővölni 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 személyiségének jelenvalóságára figyelmeztet, arra, hogy nem azonos hűgáéval, ahogy sohasem volt az, annál kétségbeejtőbbben mosódnak össze Ferdinánd tudatában. A Hercegnő még most is tükör, amiben Ferdinánd önmagát látja, és „örökké” ikerhűga halott testére szegeződő szeme most is belekápázik a látványba. Vére most is a másik ereiben folyik, a bőr nem választja el egyiket a másiktól, ahogy életükben, úgy a halálban sem; hűga 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 valóban „igen hosszú árnyékot vet”.¹⁹

¹⁷ Tommaso GARZONI, *Hospitall of Incurable Fooles* (London: Edward Blount, 1600), idézi: ENTERLINE, „»Hairy«...”, 96.

¹⁸ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 96.

¹⁹ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 109.

Bibliográfia

- ELIOT, T. S. „Four Elizabethan Dramatists”. In *Selected Essays*, 109–117. London: Faber and Faber, 1999.
- ENTERLINE, Lynn, „»Hairy on the In-Side«: *The Duchess of Malfi* and the Body of Lycanthropy”. In *The Yale Journal of Criticism* 7, 2. sz. (1994): 85–129.
- FORKER, Charles R. *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster*. Illinois: Southern Illinois University, 1986.
- HIRSH, Brett D. „An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and *The Duchess of Malfi*”. *Early Modern Literary Studies* 11, 2. sz. (2005): 21–43.
- SHAKESPEARE, William. *A makrancos hölgy*. Fordította NÁDASDY Ádám. In *Drámák*, 105–234. Budapest: Magvető, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Fordította ARANY János. In *Tragédiák*, 323–471. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *The Taming of the Shrew*. Fully annotated, introduction by Burton RAFFEL, essay by Harold BLOOM. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Othello*. Fordította KARDOS László. In *Tragédiák*, 473–603. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*. Fordította VAS István. In *Angol reneszánsz drámák II*, szerkesztette SZENCZI Miklós, 283–678. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- WEBSTER, John. *The Duchess of Malfi*. Edited by Brian GIBBONS. York: Methuen Drama, 2003.
- WHIGHAM, Frank. „Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi*”. *Publications of the Modern Language Association* 100, 2 (1985): 167–186.
- WOOLF, Virginia. „Notes on an Elizabethan Play”. In *The Common Reader*, 49–58. New York: Harcourt, Brace & World, 1953.