Jago, a színházellenesség szócsöve és bűnbakja

Absztrakt

Tanulmányomban Jago karakterét színpadon játszó színészként vizsgálom, a korabeli színházellenes nézetek fényében. Vizsgálódásomat az teszi izgalmassá, hogy az *Othello* egyike azon shakespeare-i tragédiáknak, amely mellőz mindennemű nyílt utalást a színházra és/vagy színészetre, miközben megtestesíti a színházellenesség legfőbb, színházzal kapcsolatos félelmét.

Szerző

Zámbóné Kocic Larisa a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének adjunktusa, a TNT kutatócsoport munkatársa. Kutatási területe a kora újkori irodalom, a szóbeliség és az írásbeliség, az irodalom és a vallás kapcsolata, valamint a populáris kultúra elméletei és gyakorlata (fandom, comics studies, digital culture). A *TNTeF* online folyóirat szerkesztő asszisztense és a Szegedi Tudományegyetem TNT Kutatócsoportjának honlapszerkesztője.

E-mail: larisa@ieas-szeged.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.3>

Jago, a színházellenesség szócsöve és bűnbakja

Shakespeare *Othelló*jának első jelenetében Jago nyíltan kijelenti Roderigónak: „Nem az vagyok, ami” (360).^[1] Már ezt megelőzően is a tettetést nevezi meg cselekedetei fő irányelvének, főképp Othello szolgálatában.^[2] Ha tehát egy szóval kellene jellemeznünk Jagót, kétségtelen, hogy a *képmutató* jelző jutna először eszünkbe. Ugyancsak a képmutatás ösztönzi a koramodern színházellenes írók támadását a színészek és a színpad ellen. William Prynne így határozza meg a képmutatást *Histrionastix* (1633) című művében:

*Mi más [a képmutatás] a szó helyes jelentésében, mint más szerepben való tetszelgés, avagy színpadon fellépő személy: avagy mi más a képmutató valós etimológiájában, ha nem színész, vagy ki mások szerepét játssza, ahogy erről számos szerző és grammatikus tanít bennünket. Innen [ered] latin szerzőink gyakori díszítő jelzője: *Histrionica hypocrisis*: Ezért van az, hogy nem csak különféle modern angol, illetve latin író, hanem számos, a margón idézett egyházatyja is képmutatónak nevezi a színészeket; képmutatók, színészek, egy és ugyanazon lényegből valók...* (1633: 158-9.)^[3]

1. ábra

Azzal, hogy az Erzsébet- és Jakab-korabeli színházellenes írók nem tesznek különbséget a költői utánzás és a rosszindulatú hazugságok között, elmosódik a különbség Jago szándékosan megtéveszteni akaró személye és a színész személye között. A színházellenes szerzők megítélésében a lényegük ugyanaz. Tanulmányomban épp ezért Jago karakterét színpadon játszó színészként vizsgálom, a korabeli színházellenes nézetek fényében. Vizsgálódásomat az teszi izgalmassá, hogy az *Othello* egyike azon shakespeare-i tragédiáknak, amely mellőz mindennemű nyílt utalást a színházra és/vagy színészetre, ^[4] miközben megtestesíti a színházellenesség legfőbb, színházzal kapcsolatos félelmét. Ehhez azonban előbb röviden össze kell foglalnom a színházellenesség mibenlétét.

A képmutatás fenti taglalásában nyilvánvaló a színházellenesség antagonisztikus természete. Jonas Barish színházellenességről írt, nagyívű monográfiája a *The Antitheatrical Prejudice* (1981) éppen azért kivételes, mert nem csupán azt firtatja, hogy mi váltja ki a koramodern gondolkodókban a színházzal szembeni ellenérzeteket, hanem ezen ellenségeskedés szenvedélyes és eltökélt természetének okait is feltárja. A színpad ellenségeiben ugyanis nem csak az okozott szorongást,

hogy a színház egésze a „káosszal fenyegető irracionális erők »jelképe« volt, hanem az is, hogy a színházélményt »mélységesen felkavaró kísértésként« élték meg, amelyet csak úgy tudtak feldolgozni, hogy azt »megtagadták és szenvedélyes erkölcsi felháborodássá változtatták» (Barish 1981: 115).

A „káosszal fenyegető irracionális erők” jelképeként, sőt, egyesek szerint azok megtestesítőjeként, a színház aláásta az abszolút nyíltságba, őszinteségbe vetett hitet, amely az abszolút identitás elterjedt felfogásából eredt. Vallási alapokra helyezett érvelésében Prynne ezt írja:

Mert Isten, *aki maga az igazság, és akiben nincs változás, vagy változásnak árnyéka, sem képmutatás*; és aki minden teremtésnek sajátos egyenruhát és helyénvaló lényeket adott, *melynek határait nem szabad túlfeszíteni: elvárja, hogy minden teremtetény cselekedete őszinte és nyílt legyen, képmutatástól mentes*, amiként Isten cselekedetei és azok természete is azok. Ezért mindenkor minden embert arra szólít, hogy *olyanok legyenek látszatban, mint amilyenek valóban: hogy annak tetsszenek küllemükben, amik belsőjükben*; hogy magukat játsszák, ne másokat... (1633: 159) ^[5]

A színész eszerint alapvetően Isten teremtetési rendje ellen vét, mivel felforgatja a társadalmon belül elrendelt helyét, nemi identitását, és ellenszegül a keresztény megbízatásnak, amely szerint az embernek mindenben csakis Krisztust kell utánoznia (ld. White 1993: 140). E felforgató hatást pedig meglehetősen összetett módon éri el.

A külsőségektől befelé haladva, kezdjük mindjárt a ruházattal. A nemzeti, illetve a helyi kormányzat által egyaránt kötelező és a fényűzést korlátozó rendeletek (*sumptuary laws*) — amelyek konkrétan meghatározták, hogy különböző rendű és rangú emberek milyen ruházatba öltözhetnek — a korábban vázolt elképzelések szellemében születtek. Ezen rendeletek megkövetelték az egyén identitásának stabilitását, valamint az eltérő szexuális és társadalmi rendekhez tartozó egyének közti viszony stabilitását is. Noha a megfelelő öltözködési elvárások nem csak a színházra korlátozódtak, ^[6] az ezzel kapcsolatos aggodalmak ott csaptak riasztó magaslathoz. Cerasano szerint

[a]z Erzsébet korabeli színházról szóló beszámolók hemzsegnek a fényűzési rendeletekre való utalásoktól, és tele vannak panaszokkal a színészek ellen, akik „selyembe öltözötten bohóckodnak” így majmolva a társadalomban náluk feljebbvalókat. Végezetül pedig a színházi társulatok olyan ruhákat is vásárolhattak, amelyeket a színészek magánemberként a törvény tiltása miatt nem hordhattak, hacsak nem a színpadon, megtestesítve azokat, akiktől a ruhákat vették, ezzel mintegy „kölsön véve” a palásttal a titulust is. (1994: 55) ^[7]

Ám többről van itt szó, mintsem a palásttal együtt kölcsön vett titulusról. Mózes 5. könyvének 22. fejezetéből parafrázálva, Phillip Stubbes – egy másik színházellenes író – ezt írja: „A ruházat megkülönböztető jelként adatott nekünk, hogy különbséget tegyünk nem és nem között; ezért a

másik nem ruházatának viselete által részt veszünk (ugyan)abban, és meghamisítjuk saját fajtánk valóságát” (1583: 38r). Úgy tűnik, hogy az ellenkező nem ruházatának kölcsönvételével az egyén saját nemét is veszélyeztette, amennyiben a ruhával együtt a másik nemében is „részesült”, meghamisítva, következésképpen, saját valós természetét. Ezen megállapítás persze nem csak a ‘cross-dressing’ esetében állt fenn, ugyanis „az udvar és az egyház ruháinak magukra öltésével a színészek megkérdőjelezték ezen ruhák jelentését” is, mivel „a ruha hordozója lehetett a hiányzó testnek, emléknek, genealógiának, ugyanúgy, mint a szó szerinti és anyagi értéknek” (Stallybrass 1996: 306, 310; idézi Streete 2003: 9).^[8]

Ám a kölcsönvett ruháknál is aggasztóbbak és veszélyesebbek voltak a színészek által eljátszott szerepek. Példának okáért, még Thomas Heywood is beszámol arról az esetről a színészek védelmében írott *An Apology for Actors* (1612) című művében, amikor Iulius Caesar Hercules szerepét magára öltve egy *Őrjöngő Hercules* előadásban véletlenül megölte a Lycus szerepét játszó szolgáját:

[N]oha csak látszólag kellett volna megölnie egy képzelt seb által, ahogy tragédiáinkban szokás, *Caesar*t úgy magával ragadta begyakorolt őrjöngésének erőszakossága és *Hercules* örületének tökéletes mása, amelyre formálta minden eleven szellemét, hogy ott nyomban legyilkolta, majd *kétszer-háromszor* (ahogy a költő mondja) meglengette a feje felett. (1612: E3v; ld. Pollard 2004: 235)^[9]

Heywood színházellenes kortársa, John Green arra a következtetésre jut, hogy „a színészt alkotó forma a darabokból [ti. szerepekből] áll, amelyeket játszik”, arra utalva, hogy a színész azzá lesz, amit játszik (Green 1615: 56; Pollard 2004: 264).^[10] Anthony Munday, egy másik kortárs, pedig így teszi fel a kérdést: „[a színészek] vajon nem olyanok-e viselkedésükben, mint amilyenek hivatásukban? Nem változók-e szívükben, mint szerepükben?” (1580: 111; Pollard 2004: 79).^[11] Munday költői és kétségtelenül becsmérő szándékú kérdése szerint a színész, a hivatásával együtt járó gyakori szerepváltás miatt, híján van az Erzsébet korban leginkább magasztalt fő erénynek, ti. az állhatatosságnak (ld. 2. ábra). Az állhatatosság ugyanis Isten ismerve, „akinél nincs változás, vagy változásnak árnyéka” (Jak 1.17), és így zsinórmértéke Istenhez való közelségünknek, vagy éppenséggel a tőle való távolesésünknek. Megváltozni annyi, mint elbukni, következésképpen a színész „élő példaképe lesz az elbukott embernek, aki élete minden napján megújítja az elsődleges romlást és így áthágja az elfogadható viselkedés határát” (Barish 1981: 106).^[12]

2. ábra: George Whiter *A Collection of Emblems, Ancient and Moderne* (1635) című emblémás könyvében is egymás ellentétjeként, egymással szemben állított érelyként szerepel az állhatatosság (a minden oldaláról ugyanazt mutató kocka) és a csalfa látszat (fiatal nő maszkja alá rejtőző banya).

Eddig azt igyekeztem bemutatni, hogy a színházellenes pamfletek írói miért a színházban vélték felfedezni a káosszal fenyegető irracionális erő jelképét. Most viszont arra a kérdésre térek át, hogy miért tartották a színházat olyan mélyen felforgató, szinte ellenállhatatlan kísértésnek, amit csak teljes absztinenciával, valamint erkölcsi megvetéssel lehetett legyőzni.

A színház kísértő természetéről már Platón is ír az *Államban*, amikor felidézi Szókratész legnagyobb vádját a (színpadon megnyilvánuló) költészet ellen: „A legszörnyűbb az, hogy képes a tisztességeseket – kevés kivétellel – megmértelyezni!” (10.605c).^[13] A maga joviális módján Szókratész így részletezi a színház ezen hatalmát:

Halld tehát, és dönts el magad! Ha közülünk a legkiválóbbak hallgatják Homéroszt vagy valamelyik tragédiaköltőt, amint mélyen gyászoló és fennen sirámolva szónokló hőst ábrázol, vagy olyanokat, akik a mellüket ütögetik, akkor – hiszen tudod – gyönyörködünk, magunkat teljesen átadva követjük őket, és együtt szenvedünk a hősökkel, buzgón magasztalva a költőt: milyen zseniális, aki minket így meg tud hatni. (10.605c-605d)

Ezzel szemben, John Rainolds, Green színházellenes kortársa, már sokkal ellenségesebben ecseteli a színház fenti példával azonos csábhatását:

...vajon nincs-e hiábavalóság a színészek darabjaiban, amikor a tapasztalat azt mutatja (miként bölcs emberek megfigyelték), hogy e darabok látogatásával az emberek a tisztaság megtörői és ellenségei lesznek? Mikor az ilyen darabok megmozgatják az érzéseket, elragadják az érzelmeiket, és még az erős és állhatatos szíveket is megtörik? (Rainolds 1599: 18; ld. Pollard 2004: 174)^[14]

Szókratész és Rainolds egyaránt aggasztónak találják, hogy a színészi alakítás még az erős és

állhatatos szívűeket is veszélyeztet, ám Rainolds az, aki hangot ad azon félelmének, hogy a színdarab nézőkre gyakorolt hatása megváltoztatja azok természetét. A színész tehát nem csak magára nézve önpusztító, hanem a közönségre nézve is veszélyes. Munday-t idézve, „minden más gonosz csak elkövetőjét szennyezi, nem a nézőt vagy a hallgatót... Egyedül a színdarabok és a látványosságok mocska olyan, hogy színészt és nézőt egyaránt bűnössé tesz” (1580: 3; Pollard 2004: 66).^[15] Sőt, mondhatnánk, hogy a színész bűnössége sokkalta rosszabb, hiszen az ő esetében tudatos részvételtől és alakításról van szó, míg a néző Reynolds szerint, nincs teljes tudatában a hatásnak, amely őt éri:

Jellemzően az identitás kialakulásának folyamatai [*identity becomings*] csak részlegesen tudatos törekvések (úgy, mint mondjuk a színészeké, a boszorkányoké és a transzvesztitáké), de valójában, vagy egészében soha nem szándékosan mennek végbe. Az emberek nem tudatosan vetik magukat alá az identitás kialakulási folyamatainak, [hanem] megfertőződnek általuk; ahogy Gosson is állítja a színházi közönségről, nevezetesen »akik őszintén jöttek, fertőzöttek távoznak«. Mint egy fertőző betegség, az identitás kialakulásának folyamatai olyanok, akár valami antiracionális, inspiráló ragály. Az ördög vírusa, »vagy rosszabb«. (1997: 157)^[16]

Ezek alapján a közönség a színpadi játékosok áldozata: az emberek meglehet „őszintén” érkeznek a színházba, de „fertőzöttek” távoznak és válnak a tiszta és szemérmes viselkedés ellenségeivé. De vajon miért esik az erényük ily könnyen áldozatul a színdaraboknak? Miben rejlik, a színházellenes írók szerint a színház mélységesen felforgató kísértése?

A tisztaság, az állhatatosság, a mértékletesség és a többi erény az ember természetes hajlamaival ellentétben kovácsolódnak, mivel ez utóbbiak – a színészhez hasonlóan – a „bukott ember” megnyilatkozásai. A színpadon szabadjárá engedett megnyilatkozásuknak éppen ezért van olyan mélyreható és kísértő hatása. Szókratész kérdésére, miszerint méltán élvezzük és dicsérjük-e a színpadi karakter viselkedését, ha ugyanazon viselkedés a személyes életünkben szégyent és undort vált ki, Glaukón hevesen tiltakozik: „Zeuszra, bizony ez esztelenség volna!” (Platón 10.605e). Mentora ezzel szemben ugyanezen érzelmek ésszerűsége mellett érvel:

[É]pp az a lélekész, amely a házi csapások során gúzsba kötöttet és könnyezésre és jajveszékelésre éhes, és az ezekben eltöltekezésre, mivel a természete ilyesmire sóvárog – épp ez a lélekész nem tud betelni a költőkkel, és gyönyörködik bennük! Viszont lelkünknek természettől legkülönb része, mivel az értelem és a szoktatás nem eléggé nevelte meg, éberségét veszítve enged e sirámló résznek, ha látja a más szenvedését: nem lehet az gyalázat rá nézve, ha valakit épp megsajnál és dicsér, aki – bár magát jó embernek állítja – alkalmatlan időben kesereg. Ellenkezőleg, ebből fakadó örömet éppen nyereségnek véli, és nem szívesen mond le arról, megvetvén az egész költeményt. (Platón 10.606a-606b)

A színpadi karakter túlzott sirámlásban való gyönyörködés nem más, mint a színpadon kívül megélt

csapások miatt könnyezésre és jajveszékélésre éhező saját természetes vágyunk felismerésének gyönyöre. Helyettes gyönyör ez, mivel kielégíti a személyes szerencsétlenségben kikívánczoló, ám a dekorum miatt elfojtott érzelmmegnyilvánulást. Arisztotelész meglátása a drámai katarziszról, mint a lélek megtisztulásáról, ugyanezen megfigyelésre épül. Ám Arisztotelésszel ellentétben Szókratész, valamint Shakespeare színházellenes kortársai ebben a tapasztalatban nem a felszabadító megtisztulást látják, hanem egy megmételvező erőt, amely „táplálja és öntözi” lelkünk minden étvágyát, fájdalmát és gyönyörét, amelyeknek inkább „ki kéne száradni” (10.606d). Következésképpen a színpad (költészet) „úrrá teszi bennünk” kitörni vágyó érzelmeinket, holott kordában kellene őket tartani, amolyan szolgasorsban, „hogy ne hitványabbakká és esztelenebbekké, hanem jobbakká és boldogabbakká váljunk” (10.606d).

A fentiek fényében meglepően szembeötlő, hogy mekkora ellentét feszül a reneszánsz színjátszás elméleti instrukciói és a színjátszás nézőkre gyakorolt hatása között. ^[17] A színházellenes írók ugyanis a nézők gátlásainak felszabadítása miatt támadták a színházat és a színészeket, a reneszánsz színjátszás elméletírói viszont arra intették a színészt, hogy „ne adjon szabad utat a gátlásoknak, hanem nevelje őket, és uralkodjon a túl könnyen felkorbácsolódó testen” (Dawson 2001: 17). Az Erzsébet-kori színésznek tehát „a szenvedélyeket miszlikre szaggató hajlam ellen kellett munkálkodnia: mérsékelnie kellett a képzelet erejét” és uralnia kellett a testét, hogy mimetikus reprezentációja kellő hatással bírjon. E színjátszás módszertanát írja le Thomas Wright *The Passions of the Minde* (1604) című műve, amelynek ötödik könyvében – a szenvedélyek megindító hatásáról szóló részben – a szerző párhuzamot von a szónok és a színész művészete között. Eszerint a szónok és a színész egyaránt „szenvedélytől áthatott más embereket szemlél” és utánozza viselkedésük, elhagyva azok „szélsőségét és túlzott léhaságát, valamint egyéb fogyatékoságát, és megfontolt egyensúlyban tartja [saját] megnyilatkozását” (Wright 1604: 179). ^[18]

Ezen szemszögből nézve Jago a jó színész minden követelményének eleget tesz. Hogy tapasztalt szemmel lát az emberekbe, annak tudható be, hogy éles szemmel figyeli őket. Az *Othellóban* is nem egyszer pillantjuk meg, ahogy épp a háttérben állva figyeli a többi karaktert, majd megfigyeléseit intrikáiba szövi. ^[19] Az egész darab mentes a „szélsőségtől és túlzott léhaságtól” és magatartásának elve nem más, mint amit Roderigónak mond el terjedelmes próza-tanácsában:

A testünk a mi kertünk; az akaratunk a kertész benne: csalánt ültetünk vagy salátát vetünk bele, izsópot dugunk le vagy köményt gyomlálunk benne, egyféle fűvel töltjük meg az egészet, vagy többfélével osztjuk meg, tünyn parlagon hagyjuk-e, vagy szorgosan műveljük – csak akaratunkon áll, hogy mindezt megtegyük. Ha életünk mérlegén a józan ész serpenyője nem egyensúlyozná a szenvedély serpenyőjét, a vér és természetünk aljassága a legörültebb végletekbe ragadna: de hát eszünk is van, lehűtlni dühöngő indulatainkat, húsunk háborgását, zabolátlan vágyainkat: amit te szerelemnek hiszel, én azt vágy sarjadékának veszem. (34-35./1.3.321-333) ^[20]

Pontosan azt teszi, amit Wright tanácsol, ti. előbb megfigyeli Cassio szenvedélyes kitörését:

Jaj, a tisztességes nevem, a nevem, a nevem!
Jaj, folt esett a becsületemen! Elvesztettem,
ami bennem halhatatlan, és csak az maradt
meg, ami állati. A nevem, Jago, a nevem! (395) ^[21]

majd egy szélsőségektől mentes, kiegyensúlyozott megnyilatkozásában fogalmazza újra:

Egy férfi és egy asszony tiszta híre
Lelküknek belső kincse, jó uram;
Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,
Enyém – övé, s ezrek cselédje volt már.
De aki tiszta hírem lopja el,
Olyat rabol, mi őt nem gazdagítja
És koldusbotra juttat engem. (405-406.) ^[22]

A Jagót színészként láttató értelmezésben – amelyben a többi karakter a néző szerepét tölti be – érthetővé válik az is, hogy miért „nem mutatja semmi jelét a nehezteléssel, a szexuális féltékenységgel vagy a felháborodott becsülettel együtt járó szenvedélynek” (Spivack 1958: 17). Kritikusok több generációját hozta zavarba a Jago viselkedését magyarázó indítékok kérdése és az, hogy miért árad belőlük „komolytalanság a súlyukat megillető szenvedély helyett” (7). Úgy vélem, értelmezésem részben megválaszolja Jago meggyőző motivációinak hiányát, és rávilágít egy-két zavarba ejtő részletre a darabban. Így például Spivack kritikája, miszerint Jago motivációinak sokasága felhívja komolyságukat (7), párhuzamba vonható Wright megjegyzésével a színészek komolytalanságát illetően, noha dicséri „gyakorlatuk tökéletességét” (1604:179). Mint egy mozaik, amely számos forrásból (ti. mások megfigyeléséből) tevődik össze, Jago előadása tökéletes, és hatása alá vonja nézőit, noha motivációi – a mozaik darabkái – nem elégítik ki azok megfigyelését, akik valós érzelmeket és szenvedélyeket keresnek mögöttük. Motivációi ugyanis csupán üres héjak, amelyek – „szélsőségtől és túlzó léhaságtól” mentesen – csak elvonatkoztatva és elméletileg felelnek meg indítékoknak. ^[23]

3. ábra

Az Erzsébet-kori színjátszás ugyanakkor nem csak azt várta el a színészektől, hogy a test és annak indulatai felett uralkodjanak, hanem azt is, hogy magatartásuk harmonikus legyen. Heywood azt állítja a színészek védelmében írott művében, hogy a retorika (és a színjátszás) arra tanítja az embert, hogy „kifejezéseit a tetteihez igazítsa, a tetteit a kifejezéseikhez, a kiejtését pedig mindkettőhöz” (1612: 29).^[24] Mert, mint írja,

[a] kifejezés és az édes tett minden tudóshoz illő diskurzus glosszája és szépsége. És ez ama tett, mely illik mindenkihez, aki e kvalitást vallja: ne használjon ledér és erőteljes mozgást a test bármely részében, semmi durva vagy erőszakos gesztust, sem ennek ellenkezőjét, ti., hogy megkeményedve, mereven álljon, hanem hogy minden a megszemélyesített személy természetéhez illeszkedjék... (1612: 29)^[25]

A színházellenes írók véleményével ellentétben eszerint a színészkedés edzi a magatartás egységét.

Milyen különös, hogy Jago – az egyetlen olyan karakter az *Othelló*ban, aki folyamatosan uralja szenvedélyeit – egyfelől eszményképe a színházellenes írók által dicsért erényeknek, másfelől pedig összegzése a színházat ellenzők vádjának a képmutató színészek ellen azáltal, hogy nem az, ami.

Jago képmutatásának hatása és egyben a színházellenes írók legfőbb félelme végül Othello személyében teljeseedik be. A darab elején Othello karaktere megszemélyesíti mindazon erényt, amit a színházellenes írók is magasztalnak és szorgalmaznak. Erről árulkodik Ludovico későbbi döbbnete is a mór indulatkitörése láttán, amikor kétkedve ugyan, de hangot ad Othello feddhetetlennek tűnő hírnevének:

Ez a nemes mór, akit a Tanács
Úgy felmagasztal? Ez a tiszta lélek,
Kit nem tépáz a szenvedély? S erényét
A sors dárdája, véletlen nyíla
Nem sérti meg, nem szúrja át? (428) ^[26]

Jago is úgy jellemzi Othellót, mint „tisztá és nyílt természetű” embert, aki őszintének tekinti azt is, aki az őszinteséget csak színleli; ez a megfigyelés teszi lehetővé majd Jago számára, hogy urát „orránál fogva” vezesse „akár a szamarat” (379). ^[27] E. A. J. Honigmann az *Othello* Arden kiadásának bevezetőjében John Leo [Johannes Leo Africanus] *A Geographical Historie of Africa* (1600) című művét idézi, hogy magyarázatot adjon Othello féltékenységre: „Egy nép sem olyan hajlamos a féltékenységre [mint a mór]; mert inkább elvesztik életük, mintsem elviseljék a nők által ért szégyent” (2003: 4). ^[28] Leo kezdetleges néprajzi leírása elfogadható indoklás lehetne Othello végzetes féltékenységre – amelynek jelképévé is vált –, ha nem olvasnánk a darabban Desdemona és Emília párbeszédét, amely egészen más fényt vett Othello természetére:

Emília: Nem féltékeny olykor?
Desdemona: Ki? Ő? Ahol született, ott a nap
Minden ilyen gőzt kiszívott belőle. (415) ^[29]

E párbeszédfoszlány magyarázná azt is, hogy Othello a záró apológiájában miért ragaszkodik ahhoz, hogy Ludovico hüen fesse le, mégpedig olyannak, „ki nem könnyen gyanakszik” (453). Az angol eredetiben itt az áll, hogy „one not easily jealous” (5.2.343), vagyis ki nem könnyen lesz féltékeny. Tehát ha elfogadjuk Desdemona meglátását, illetve nem tekintjük önámításnak Othello saját magáról alkotott véleményét, akkor a tragédia alakulását nem Othello féltékeny természetének kárára írjuk. Éppen ezért érdemes fontolóra vennünk, hogy vajon mi kezdi ki Othello korábban szenvedélytől mentes állhatatosságát?

Jago elsődleges áldozatairól, Othellóról és Desdemonáról azt olvassuk, hogy nyílt és tiszta természetűek; Desdemonáról konkrétan azt, hogy „olyan készsleges, olyan szíves, olyan nyájas, olyan áldott teremtség” (397). ^[30] Nem meglepő tehát, hogy könnyen áldozatul esnek a színész

fertőző ténykedésének. A színházellenes írásokat olvasva megfigyelhetjük, hogy a színház káros hatása leginkább azokat a nőket és férfiakat érinti, akik hasonló jellemvonásokkal bírnak. A színjátszás áldozatai őszinték, szemérmesek, kegyesek, erényesek stb. Jellemzően nem azokról az aggodalmakról olvasunk, hogy a színház megváltoztatja a prostituáltak, a transzvesztiták, a részegesek, avagy a házastörők természetét. Szó esik természetesen annak lehetőségéről, hogy alacsony származású prostituált nőkből esetleg „férfiak” lesznek (nőből-férfi transzvesztizmus), de ezek az aggályok egy nagyobb félelem keretében hangoznak el, tudniillik, hogy ezek a „változások” – illetve Reynolds szavaival, identitásformáló folyamatok (*identity becomings*) – kihatással lesznek a már létező és megállapodott társadalmi rendre. Reynolds szerint, „a szélhámosok, a zsebmetszők, a koldusok és a prostituáltak... gyakorta üzték hivatásukat a színházban vagy amellett”, így a tevékenységük a színház része volt (1997: 158). A társadalom peremére került egyénekre tehát nem hat a színház, mivel a közfelfogás szerint eleve nem bírnak azzal, amit a színház aláas: a testük szenvedélyei feletti uralommal. Othello és Desdemona mindketten fegyelmet gyakorolnak szenvedélyeik felett, és pontosan ezt a fegyelmet igyekeznek Jago semmissé tenni intrikáival. [31]

Különösen figyelemreméltó, milyen erőteljesen építkezik Jago fondorlata a színházellenes írók elképzeléseiből. A színészek ellen felhozott gyakori vád, tudniillik, hogy mások szerepébe bújnak és másnak mutatják magukat, szembe megy azzal az elvárással, amely szerint „minden ember olyannak mutassa magát kívülről, amilyen valójában” (Gosson 1582: o.n). [32] Jago ugyanezen gondolatot visszhangozza, amikor először kezdi csepegtetni a gyanakvás mérget Othello fülébe:

Jago: Bár minden ember
Az volna, minek látszik; vagy pedig
Ne látszanék olyannak, ami nem!
Othello: Igen, való és látszat egy legyen.
Jago: Én azt hiszem, Cassio igaz ember.
Othello: Igen, de mégis titkolsz valamit... (405) [33]

Othello tiszta és nyílt természetét – amely miatt „hisz annak is, ki tettető hazug” (1.3.394) – megmételtyezi Jago szerepjátszása. Bizakodása megrendül, lépten-nyomon kísérti a kétség abban, amit lát. Ezzel kapcsolatban érdekes lenne megvizsgálni azt a kérdést is, hogy Jago intrikáin túl mennyire befolyásolhatta Othellót saját valójának kettőssége (a külső feketeség a belső fehérséggel szemben), legyen azonban elég itt kiemelni, hogy Othello szemléletmódjában a belső lényeg és a külső megjelenés közti egység fokozatosan megbomlott. Annak ellenére ugyanis, hogy képtelen bízni abban, amit lát, Othello küzd új látásmódja ellen: továbbra is követeli a „bizonyítékot; szemmel láthatót” (411), továbbra is látni szeretné Desdemona tisztességét, amely Jago szerint „valami láthatatlan” (421). [34]

Othello számára tehát csak egy megoldás kínálkozik kinja orvoslására. „Elhagyott, megcsalt; már csak az vigasztal, / Ha utálom” (3.3.271-272). Erkölcsi felháborodása hasonlít a színházellenes írókéra, akik a színházban „mélységesen felkavaró kísértést” láttak, amelynek csak úgy lehet ellenállni, ha annak vonzalmát mindenestől és végtelenségig menően megtagadják (Barish 1981: 115).

Ha Othello életben hagyja Desdemonát, azzal kiteszi magát a kísértésnek, hogy „belebolonduljon” a nő feltételezett aljasságába, és – ahogy Jago gúnyolódva hozzáteszi – ezzel menlevelet ad neki a paráznságra (426).^[35]

Az Othello és a színházellenes írók erkölcsi felháborodása közti párhuzammal még véletlenül sem szeretnék arra utalni, hogy Desdemona esetleg a félreismert és ártatlanul megvádolt Erzsébet-kori színház reprezentációja. Kiváltképpen, mert Desdemona „képviseli a moralisták által megkívánt teljes őszinteséget, az egy féle magatartáshoz való rendíthetetlen ragaszkodást” (Barish 1981: 127).^[36] Azáltal, hogy Desdemonát teszi meg a darab elsődleges áldozatává,^[37] Shakespeare alátámasztja a színházellenes írók legfőbb félelmét: ha a színpadi színészek (esetünkben Jago) fertőző hatására felborul az abszolút őszinteségbe (és ezáltal az abszolút identitásba) vetett hit, az ezen értékekre épülő világ struktúrája alapjaiban rendül meg és dől össze. A felforgatás csúcsa, hogy nem más esik a képmutatás és tettetés, majd a végzetes és megalapozatlan bosszú áldozatává, mint az egyetlen szereplő, aki valóban mindvégig az maradt, ami, sőt a fent vázolt puritán világ értékeinek egyetlen szeplőtlen képviselője.

Az *Othello* és benne Jago fondorlatának alapja a tettetés, a képmutatás, vagyis a színjátszás. Ez a mást alakító játék ássa alá Othello szemléletmódját, aki a darab elején a szilárd, rendezett én eszményképe. A darab érdekessége, hogy a méreg, amelyet Jago Othello fülébe csepegtet valójában a színházellenesség ellenmérge (*antidoton*), amely magában hordozza a színházellenesség eszményét, amelyet elpusztítani hivatott. Othello tragédiáját ugyanis egyaránt okozza a színjátszás kétszínűsége és a színházellenes írók által magasztalt abszolút identitásról szóló elképzelés. Ez utóbbi hajszolja ugyanis Othellót a végletekbe, először, hogy Jagót „módfelett tisztességes fiúnak” és szinte mindvégig fehérnek gondolja, majd hogy Desdemonát, aki egykor szeplőtlennek tűnt előtte, végül feketének lássa („szennyes és sötét”). Othello bukása nem bizakodó természetéből adódik, ahogy Dosztojevszkij is vallotta, hanem makacs kitartásából: a körülötte lévőket az abszolút identitás kizárólagos színeiben kívánja látni. A cselszövést következképpen pontosan a színházellenesség teszi lehetővé; amely így saját értékeinek aláásásában játszik közre.

Jegyzetek

1. „I am not what I am” (I.i.64). Tanulmányomban az *Othello* magyar szövegét Kardos László fordításában közlöm, a hivatkozásban pedig a Helikon kiadásában megjelent *William Shakespeare összes drámái III. Tragédiák* (1972) oldalszámát adom meg, ugyanakkor a lábjegyzetben az idézetek angol eredetijét és forráshivatkozását az Arden Shakespeare *Othellójának* (2003) kiadásából.
2. »Van viszont, / Ki szolgál-köntöst, szolgál-arcot ölt, / De szívét önmagának őriz meg, / S míg tettet, hogy dolgozik uráért, / Csak hízik rajta, s megtömve zsebét, / Magának hódol. Ennek van esze, / S ilyennek vallom én is magamat« (359/1.1.48-54).
3. „For what else is *hypocrisie* in the porper signification of the word, *but the acting of anothers part or person ont he Stage*: or what else is an *hypocrite*, in his true etimologie, but a *Stage-player*, or one who acts anothers part: as sundry Authors and Gramarians teach us. Hence the common epithite in our Latin Authors: *Histrionica hypocrisis*: And hence is it, that not onely divers *moderne English* and Latine Writers, but likewise *sundry Fathers* here quoted in the Margent, stile *Stage-players hypocrites*; *Hypocrites*, *Stage-players*, as being one and the same in substance...

” — kiemelés az eredetiben.

4. Gondolok itt olyanokra, mint Macbeth 5.5.23 (»Az élet: árny, / Mely jár-kel; egy szegény komédiás, / Ki egy óra hosszat tombol és dühöng, / Azzal lelép, s szava se’ hallatik«); II. Richard 5.2.23 (»Mikép a színkörben, midőn a kedvencz / Színész lelép, utána a ki jó, / Rá sem tekint a nép, vélvén, akár- / Mit szól, unalmas és haszontalan«); hogy Hamletet ne is említsem.
5. „For God, *who is truth itselfe, in whom there is novariableness, no shadow of change no feign, no hypocrisie*; as he hath given a uniforme distinct and proper being to every creature, *the bounds of which may not be exceeded: so he requires that the actions of every creature should be honest and sincere, devoyde of all hypocrisie*, as all his actions, and their natures are. Hence he enjoy[n]es all men at all times, *to be such in shew, as they are in truth: to seeme that outwardly which they are inwardly*; to act themselves, not others...” Ezen elképzelés megtalálható Platón *Államában* is (434b-d), tehát nem korlátozható csak a kereszténységre.
6. Stephen Gosson, aki maga is színházellenes író volt, így sopánkodik általánosságban a fényűzési rendeleteket oly könnyen áthágó emberi természet hiúsága felett a *The Schoole of Abuse* (1579) című művében: „Mily gyakran szabta meg Őfelsége, tiszteletreméltó Tanácsának komoly javaslatával együtt, minden rendű és rangú ember ruházatának korlátait, és mily hamar hágtá azt át szívünk büszkesége?” [How often hath her Maiestie with the graue aduise of her honorable Councell, sette downe the limits of apparel to euerie degree, and how soone againe hath the pride of our harts ouerflowed the chanel?] (2000: 14).
7. „Accounts of the Elizabethan theater are replete with references to the sumptuary laws and the frequent complaints agains players who »jett in their silks«’ thus aping their social betters. Finally the playing companies were capable of purchasing clothing that individual actors were legally prohibited from wearing except on the stage where they impersonated those who had sold them the clothes, thus »borrowing« both robe and title.”
8. „[C]lothing could carry the absent body, memory, genealogy, as well as literal and material value.”
9. „[A]though he was, as our tragedians use, but seemingly to kill him by some false imagined wound, yet was Caesar so extremely carried away with the violence of his practised fury, and by the perfect shape of the madnesse of Hercules, to which he had fashioned all his active spirits, that he slew him dead at his foot, and after swoong him, terque quaterque (as the poet says) about his head.” Shakespeare kora színházellenes írásainak remek (kivonatos) gyűjteménye a Tanya Pollard szerkesztette és a Blackwell gondozásában megjelent *Shakespeare’s Theatre: A Sourcebook* (2004). A kötet széljegyzeteiben megtalálni az eredeti kiadások oldalszámait, így a tanulmányomban felhasznált színházellenes írásokra egyrészt az eredeti forrásra (sok hasonmás kiadás szkennelt változata megtalálható online), másrészt a Pollard szerkesztette kötet oldalszámjelölésére támaszkodva hivatkozom, amennyiben az általam idézett részletek szerepelnek benne.
10. „The form that consists in the Actor is the parts they play.”
11. „And as for those stagers themselues, are they not commonlie such kind of men in their conuersation, as they are in profession? Are they not variable in hart, as they are in their partes?”
12. „... becomes a lively image of fallen man, the one who renews the primal degradation every day of his life, and so places himself beyond the pale.”
13. Paltón *Államát* Jánosy István fordításában idézem.
14. „...is [there] no wantonnesse in the players partes, when experience sheweth (as wise men haue observed) that men are made adulterers and enemies of all chastity by coming to such plays? That senses are mooved, afections are delighted, heartes though strong and constant are vanquished by such plays?”
15. „Again, al other euils pollute the doers onlie, not the beholders, or the hearers... Onlie the filthines of

plaies, and the spectacles is such, as maketh both the actors & beholders gilty alike.”

16. „Typically, identity becomings are sometime partly conscious endeavors (such as those, perhaps, of actors, witches, and transvestites), but they never actually or completely occur on purpose. People do not consciously submit to identity becomings, they are infected by them; as Gosson says of the theatre’s audience, »they that came honest to a play, may depart infected.« Like an infectious disease, identity becomings are an anti-rational, inspirational contagion. They are the virus of the Devil, »or worse«.”
17. Itt érdemes megjegyezni, hogy számos színházellenes mű ellenére a színjátszás elítélése korántsem volt egyeduralkodó nézet a kor szemléletében. A kora újkori angol társadalom színházhoz fűződő ellentmondásos viszonyát a huszadik század közepén még előszeretettel írták eltérő vallási-politikai nézetek számlájára, mely szerint az anglikán egyház és a korona protestáns gyanakvással viszonyult a látványosságra épülő katolikus színpadhoz (ld. Wickham 1967, Gardiner 1947); bár ahogy ezt Matuska Ágnes is megfogalmazza, színpadon itt elsősorban a „céhek által előadott, biblikus tárgyú, népi Corpus Christi” játékokat értették, amelyek „eltűnés[ét] is nagyrészt a pápista múltat megtagadni kívánó hatalom elnyomó politikájának rovására” írták (2016: 6). Matuska ugyanakkor hozzát teszi, hogy e „korábban általánosan elfogadott nézetet” azóta már árnyaltabb megvilágításba helyezi többek között Bing D. Bliss (1980) és Paul Whitefield White (1999) munkássága, rámutatva e játékok protestáns hagyományaira és gyakorlatára (Matuska 2016: 6-7.). Sőt, maga Prynne is inkább a protestáns berkeket megosztó kérdésnek látta a színházellenességet, amikor így fogalmaz: „Manapság (mintha csak hitvallásunk és az evangéliumunk lennének a színdarabok, avagy kereszténységünk igaz emblémái) azok nem méltók a keresztény névre — bizonyára puritánok és pontoskodók; és nem protestánsok —, akik a színdarabokat nem kedvelik [But now, (as if Stage-Playes were our *Creed*, and *Gospel*, or the truest embleme of our Christian profession,) those are not worthy of the name of *Christians*; they must be *Puritans*, and *Precisians*; not *Protestants*, who dislike them]” (1633: 4).
18. „...we looke vpon other man apassionat, how they demeane themselues in passions, and obserue what and how they speake in mirth, sadnesse, ire, feare, hope, &c. And then leaue the excesse and exorbitant leuitie or other defects, and keepe the manner correted with prudent mediocritie.”
19. Lásd például a szenátorok előtti jelenetben (370-379/1.3.49-294) – Jago csak addig van távol, míg Desdemonaért siet, így lemarad Othello udvarlási beszámolójáról –, vagy Desdemona Ciprusra érkezésének és Cassióval való találkozásának jelenetében (382/2.1.167-77).
20. „Our bodies are our gardens, tot he which our wills are gardeners. So that if we will plant nettles of sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manured with industry, why the power and corrigible authority of this lies in our wills. If the beam of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our nature would conduct us to most preposterous conclusion. But we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lust; whereof I take this, that you call love, to be a sect or scion.” (1.3.321-333)
21. „Reputation, reputation, reputation! O, I have lost / my reputation! I have lost the immortal part of myself, / and what remains is bestial. My reputation, Iago, my / reputation!” (2.3.255-258)
22. „Good name in man and woman, dear lord, / Ist the immediate jewel of their souls. / Who steals my purse, steals trash: 'this something, nothing; / 'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands: / But he that filches from me my good name / Robs me of that which not enriches him / And makes me poor indeed” (3.3.154-159).
23. Itt fontos megemlíteni, hogy a középkori moralitás Vice karaktere éppúgy jó magyarázatul szolgálhat az eddig tárgyalt jagoi szerepkörre (ld. Matuska 2011: 92-99.), különösen, ha továbbgondoljuk a Vice etimológiájának Matuska által is felvetett alternatíváját, mely szerint „a maszk vagy arc jelentésű »vyser«-

ből eredeztethető az elnevezés” (Matuska 2014: 245). Ám ezen nem csak a népi játékok Vice szereplőinek maszkos vagy feketére festett arcát érhetjük, hanem a színjátszás és ezzel együtt a képmutatás általános jellemzőjét is, ti. a maszk/álarc mögé rejtőzést. Ennek alátámasztására három szövegrészletre hivatkozom. Az első Robert Burton *The Anatomy of Melancholy* című műve (1660), amelyet Democritus Junior álneven írt. Burton már az olvasóhoz címzett előszó első mondatában megidézi az antik maszkos színészt („what antick or personate actor this is” [1903: 11]), amikor írói álnevének választását indokolja, de még izgalmasabb, amikor így fogalmaz: „for which [circumstances] *I have masked myself under this visard*” (12), vagyis, hogy a korábban felsorolt körülmények miatt öltötte magára Democritus álcáját/maszkját (az angolban *visard*). A második szövegrészlet Wither emblémás könyvének XXII. illusztrációjának magyarázata — az erény és a Vice közötti döntés dilemmája kapcsán: „I espyde / Grim Death attending VICE; and, that her Face / Was but a painted Vizard, which did hide / The foul'st Deformity that ever was” [észrevettem, hogy mogorva Halál jár a Bűn (*Vice*) nyomában, és hogy utóbbi arca csupán festett maszk (*vizard*), amely legocsmányabb torzulást rejtett] (1635: 22; ld. 3. ábra). A harmadik pedig Prynne már emlegetett *Histriomastix*-ának margójáról Ágoston egy kijelentése, amelyet a szerző a képmutatás és a színjátszás egylényegűségének alátámasztására idéz: „Hypocrita sunt, qui tegunt sub persona quod sunt, ut ostendant in persona quot non sunt” (1633: 158) — ti. a képmutatók (értsd színészek) maszk (*persona*) alá rejtik azt, amik, és a maszkban annak mutatják magukat, amik nem. Ágoston ezen szavai már-már szó szerint előrevetítik Jago mottóját, ti. hogy nem az, ami.

24. „... to fit his phrases to his actions, and his actions to his phrases, and his pronounciation to them both.”
25. „A deliury & sweet actio[] is the glosse & beauty of any discourse that belongs to a scholler. And this is the action behooouefull in any that professe this quality, not to vse a ny impudent or forced motion in any part of the body, no rough, or other violent gesture, nor on the contrary, to stand like a stiffe starcht man, but to qualifie euery thing ac cording to the nature of the person personated.”
26. Is this the noble Moor whom our full senate / Call all in all sufficient? This the nature / Whom passion could not shake? whose solid virtue / The shot of accident nor dart of chance / Could neither graze nor pierce? (4.1.264-268)
27. „The Moor is of a free and open nature / That thinks men honest that but seem to be so, / And will as tenderly be led by th' nose / As asses are” (1.3.398-399).
28. „No nation in the world is so subject vnto jealousy; for they will rather leese [lose] their liues, then put vp any disgrace in the behalfe of their women.”
29. „[Emilia:] Is he not jealous? / [Desdemona:] Who, he? I think the sun where he was born / Drew all such humours from him. (3.4.29-31)
30. „... so free, so kind, so apt, so blest disposition” (2.3.315).
31. Bár itt nem térek ki Cassio esetére, rá is alkalmazható ugyanez az érvelés, hiszen Jago éppen Cassio mértékletességét veszi célba fondorlatával (ld. második felvonás harmadik szín).
32. „... euery man must show him selfe outwardly to be such as in deed he is. Outward signes consist eyther in words or gestures, to declare our selues by wordes or by gestures to be otherwise then we are, is an act executed where it should not, therefore a lye.”
33. „[Iago:] Man should be what they seem; / Or those that be not, would they might seem none. / [Othello:] Certain, men should be what they seem. / [Iago:] Why, then, I think Cassio's an honest man. / [Othello:] Nay, yet there's more in this...” (3.3.1129-1133)
34. „... give me the ocular proof, / [...] / Make me to see't” (3.3.363, 367); „Her honour is an essence that's not seen” (4.1.16). Ugyanezen megszálltságnak egy merőben más, a *hieros gamos* misztérium keretébe ágyazott értelmezési lehetőségét tárgyalja Pikli (2007: 187-189).

35. »If you are so fond over her iniquity, give her patent to offend« (4.1:194-195)
36. Desdemona „exemplifies the total sincerity desiderated by the moralist, the unswerving adherence to a single standard of behavior.” És valóban, hiszen az *Othelló*ban Desdemona csak egyetlen egyszer enged a látszat játéknak, amikor Ciprusra érkezve Jagóval évődik: „Nem vagyok vidám; mégis úgy teszek, / S a látszat eltakarja a valót” (2.1.122-123).
37. Noha a darab címadója Othello, mégsem ő váltotta ki az Erzsébet-kori színházba járó közönség sajnálkozását, hanem az ágyon holtan fekvő Desdemona látványa, mert „szemmel láthatólag az volt a darab legmegindítóbb jelente” [the pity of the spectator was invoked by the sight of Desdemona lying on the bed, and this was apparently the most moving part of the play] (White 1986: 77).

Irodalomjegyzék

- Barish, Jonas (1981): *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley, University of California Press.
- Bills, Bing D. (1980): The 'Suppression Theory' and the English Corpus Christi Play: A Re-Examination. *Theatre Journal*, 32.2. 157-168.
- Burton, Robert (1903): *The Anatomy of Melancholy*. 1. kötet. Szerk. A. R. Shilton. Burton átdolgozott, hatodik kiadása (1660) alapján. London, George Bell and Sons.
- Cerasano, S. P. (1994): 'Borrowed Robes', Costume Prices, and the Drawing of *Titus Andronicus*. *Shakespeare Studies*, 22. 45-57.
- Dawson, Anthony (2001): Performance and participation. In *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*. Szerk. Anthony B. Dawson és Paul Yachnin. Cambridge, Cambridge University Press, 11-37.
- Gardiner, Harold (1947): *Mysterie's End*. New Haven, Yale University Press.
- Gosson, Stephen (2000): *The School of Abuse* [1579]. Printed at London, for Thomas Woodcocke. *Renascence Editions* [218]. Transcribed by R. S. Bear from the Arber edition of 1895 in 2000. The University of Oregon. <http://hdl.handle.net/1794/738>
- Gosson, Stephen (1582): *Playes Confuted in Fiue Actions*. London, Thomas Gosson. <http://name.umd.umich.edu/A01951.0001.001>
- Green, John (1615): *A Refutation of the Apology of Actors*. London, W. White. <http://name.umd.umich.edu/A02072.0001.001>
- Heywood, Thomas (1612): *An Apology for Actors*. London, Nicholas Okes. <http://name.umd.umich.edu/A03185.0001.001>
- Honigmann, E. A. J. (2003): Introduction. In *Othello*. London, Arden Shakespeare, 1-111.
- Matuska, Ágnes (2016): Udvari és populáris kultúra a kora modern Angliában. A kutatás elméleti alapvetései és dilemmái. *Hungarológiai Közlemények*, 2. 1-13.
- Matuska, Ágnes (2014): Egy mókamester esete a 16. századi angol színpadon. *Literatura*, 3. 244-251.
- Matuska, Ágnes (2011): *The Vice-device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis*. Szeged, JatePress.
- Munday, Anthony [Anglo-phile Eutheo] (1580): *A Second and Third Blast of Retrain from Plaies and Theaters*. London, Henrie Denham. <http://name.umd.umich.edu/A11423.0001.001>
- Pikli Natália (2007): Shakespeare, karnevál, rituálé: a vágy hármassoltára (*Rómeo és Júlia*, *Szentivánéji álom*, *Othello*). *Filológiai Közöny*, 3-4. 179-189.

- Platón (1988): *Az állam*. Ford. Jánosy István. Budapest, Gondolat.
- Pollard, Tanya (2004): *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Malden, MA – Oxford, Blackwell.
- Prynne, William (1633): *Histrionum scourgus, or, actors tragaediae*. London, Printed by E. A. A. and W. I. for Michael Sparke, sold at the Bue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly. <http://name.umdl.umich.edu/A10187.0001.001>
- Rainolds, John (1599): *Th' Overthrow of Stage-Playes*. n.p.
- Reynolds, Bryan (1997): The Devil's House, 'or worse': Transversal Power and Antitheatrical Discourse in Early Modern England. *Theatre Journal*, 49.2. 143-167.
- Shakespeare, William (1983): *Othello*. Ford. Kardos László. Utószó Géher István. Budapest, Európa – Magyar Rádió és Televízió.
- Shakespeare, William (2003): *Othello*. Szerk. E. A. J. Honigmann. London, Arden Shakespeare.
- Spivak, Bernard (1958): *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York, Columbia University Press.
- Stallybrass, Peter (1996): Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage. In *Subject and Object in Renaissance Culture*. Szerk. Margreta De Grazia, Maureen Quilligan és Peter Stallybrass. Cambridge, Cambridge University Press, 289-320.
- Streete, Adrian (2003): Reforming Signs: Semiotics, Calvinism and Clothing in Sixteenth-century England. *Literature & History*, 12.1. 1-18.
- Stubbes, Phillip (1583): *The Anatomie of Abuses: Containing, A Discoverie, or briefe Summarie of such notable vices and imperfections, as nowe raigne in many... Countreyes of the worlde: But (especially) in ... Ailgna [Anglia]. Togehter with most fearfull examples of Gods Judgements... Made Dialogue-wise, by P. Stubbes. B.L.* London, J. R. Jones [16 August].
- White, Paul Whitefield (1993): *The Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*. Cambridge, Cambridge University Press.
- White, Paul Whitefield (1999): Reforming Mysteries' End: A New Look at Protestant Intervention in English Provincial Drama. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 29.1. 121-147.
- White, R. S. (1986): *Innocent Victims. Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy*. London, Athlone Press.
- Wickham, Glynn (1967): *Early English Stages 1300 to 1600*. New York, Columbia University Press.
- Wither, George (1635): *A collection of emblemes, ancient and moderne... The first booke*. London, Printed by A. M. for Iohn Grismond. <http://name.umdl.umich.edu/A15631.0001.001>
- Wright, Thomas (1604): *Passion of the Minde*. London, Valentine Simmes for Walter Burre.

© Apertúra, 2017. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/nyar/kocic-jago-a-szinhazellenesseg-szocsove-es-bunbakja/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.3>