

## Megtestesülés és megtestesítés: néző, színpad és színész a koramodern színházban

### Absztrakt

A dolgozat koramodern drámai testmetaforák elemzésével vizsgálja, hogyan alakul a közönség és a szereplők szelfről alkotott képe a drámaszöveg, színrevitel és a közönség színházi élményének interakciója nyomán kibomló térérzékelés során. Miközben azt vizsgálja, hogyan képesek térbeli elemek alakítani a szubjektumot, különös figyelmet szentel a térbeli penetráció kérdésének, amely egy bizonyos karakter belső énjébe, tudatába való bejutás összetett ábrázolására képes. A dolgozat elméleti keretének megalkotásában fontos szerep jut a tér szociális érzékelésével foglalkozó elméletirők (Hall, Lefebvre) munkáinak, lehetővé téve a propriocepcióval kapcsolatos analízis színpadra való alkalmazását a közönség-színpad viszonyában. Az elemzett darabok között szerepelnek Shakespeare kortársak darabjai (*Bussy D'Amboise*; *Kár, hogy kurva*; *Amalfi hercegnő*) és Shakespeare darabok is (*Romeo és Júlia*, *Coriolanus*).

### Szerző

Jennifer A. Low a Florida Atlantic University angol tanszékének professzora, Shakespeare-t, reneszánsz irodalmat és modern drámát tanít. Különösen érdeklik a múlt és a jelen színházak scenográfiai megoldásai. Monográfiáiban foglalkozott a maszkulinitás koramodern kialakulásával (*Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*, Palgrave, 2003) és a drámai terek nézői észlelésének kérdésével (*Dramatic Spaces: Scenography and Spectatorial Perceptions*, Routledge, 2015), újabban pedig Gordon Craig illusztrált *Hamlet*-kiadását kutatja.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.2>

## Megtestesülés és megtestesítés: néző, színpad és színész a koramodern színházban

Képzeljük el a következő, haláltusát ábrázoló jelenet eredeti színrevitelét: <sup>[1]</sup>

A *Bussy D'Ambois* címszereplője először sikeresen legyőzi a mindenre elszánt bérgyilkosokat, majd párharcra hívja azok megbízóját. Ellenségét legyőzvéen éppen megkönyörülne rajta, amikor egy színpadon kívüli orgyilkos pisztolylövése végez vele. Elcsodálkozva azon, hogy az ő teste sem több, mint áthatolható, sérülékeny húsdarab, Bussy megesküszik, hogy Vespasianus császárhoz hasonlóan állva fogja várni a halált, majd megszólítja kardját: „Légy újra támaszom, hű penge, ahogyan eddig is tetted! / Élet és halál – e két gondolat mindig is egyenlő súlyként nehezedett rám s így nem billenhettem el. / Akár egy dicső, római szobor, úgy állok most itt. S állni is fogok mindaddig, míg a halál testemet hűvös márvánnyá nem merevíti. / Élj tovább, ó hírnevem, a gyilkosság árnya ne burkoljon homályba” (5.4.78,93-98). <sup>[2]</sup> Ezzel szemben a *Romeo és Júlia* főhősnője feleszmél ravatalán, hogy Lőrinc atya Romeo holttestére vetett gyászos pillantásaiból rájőjjön: „Mindnyájunknál hatalmasabb erő / Áthúzta számításomat”. Az atya szinte rögtön magára hagyja Juliát, aki – öngyilkossága véghezviteléhez megfelelő eszközt keresve – rátalál Romeo törére: „Jönnék! / De nem késem! – Jer, drága tör: (*Kirántja Romeo törét*) / Ez jobb hüvely (*Keblébe döfi*) – / maradj itt mindörökre” (5.3.153-54). <sup>[2]</sup>

Bussy nyilvános halált hal – Monsieur és Guise felülről figyelik őt – és végső monológiában benne rejlik a társadalmi pozíciójával kapcsolatos aggodalma, melynek nagyobb jelentőséget tulajdonít magánéleténél. A cselekmény hangsúlyossá teszi a sebesült, ugyanakkor szilárdan álló testet, amely – a háttérben torlódó gyilkos tömeg miatt –szükségszerűen a színpad előterében helyezkedik el; ehhez hasonlóan a Montsurryvel való viadal is megkövetelte, hogy a főhős közel legyen a színtér centrumához. Habár Bussyt többen is körülveszik, mind ellensége, mind a bérgyilkosok ügyelnek, hogy a kardjától megfelelő távolságot tartsanak. Montsurry arc kifejezése – miközben haragosa haláltusáját nézi – a közönség Bussy sérülése iránti érdeklődését tükrözi. Tamyra és a szerzetes árnyéka megzavarhatja a drámai képet, vagy éppen erősítheti is azáltal, hogy a főhős haláláig zavartalanul állva maradhat. A közönség bevonódását két extradramatikus fogás is befolyásolhatta: erősítette a Szent Pál katedrális színpadához való fizikai közelségük, és gyengítette az a tény, hogy a szereplők gyermekek voltak: a Szent Pál katedrális gyermekszínészei.

A Lordkamarás Emberei majdnem egy évtizeddel korábban a *Romeo és Juliát* közszínpadon mutatták be. A színpadi utasítások által számtalanszor megemlített kriptaként az öltözőház funkcionált, amely a színpad hátsó részében húzódott <sup>[3]</sup>; emiatt a nézők akár arra is

kényszerülhettek, hogy erősen hunyorítsanak vagy előredőljenek, annak érdekében, hogy kivehessék Júlia mozdulatait a sötét helyiségben. Leszámítva a sírkamrában fekvő Romeo és a küszöbön elterülő Paris holttestét, Júlia magányosan vetett véget életének. Ennek a fókuszának a segítségével hangsúlyossá válhatott a szűkülő perspektíva, melyet a távolság és a részletek finom összhangja eredményezett: egy jelentőségteljes, de nem látványos mozdulat megjelenítése egy vizuálisan letisztult térben, távol a közönségtől. Ez a fajta színrevitel magába szippantotta a nézőket; a közönség azáltal vonódott be, hogy kénytelen volt feszülten követni az eseményeket.

Mindkét fentebb összefoglalt részlet keretbe foglalja a haláltusát. Bussy szenvedését az őt körülvevő bábész tömeg szegélyezi, tükrözve egyúttal a közönség nézői bevonódását. A keret az agónia helyszínét tekintve is tetten érhető, hiszen Tamyra apró szobája, ahol a csapóajtóból felemelkedő Bussyt és a szerzetest fogadta, mimetikusán (bár a vizualitást mellőzve) zárja magába a haldoklás jelenetét. Ebben a szükségszerű megvalósításban Chapman vizuális paradoxon iránti vonzódása érhető tetten. Bussy halálát illetően minden a nyilvánosságot hangsúlyozza: a hírnévvel kapcsolatos aggodalmait, a fentről bábészkodók és az érintőlegesen szerepeltetett bérgyilkosok jelenléte, a főhős eltökélt ragaszkodása, hogy állva várja a vég eljövételét (ki mást kívánhat ezzel lenyűgözni, mint azokat, akik nézik?). Mégis, az egész egy privát térben zajlik, ott, ahol Tamyra szeretőjével szerelmi afférba, férjével pedig bizalmas beszélgetésekbe bonyolódott. [4] Bussy teátrális halála által Tamyra szobája a látvány terévé változik, hősiessé tette végző színhelyévé. A képzeletbeli térnek viszont nem csak a funkciója változik meg, Bussy annak a határait is kijebbotolja: ellenségei körgyűrűjében állva keretbe zárja a hőst, ő azonban szavaival kitágítja azt, kiterjesztve Tamyra szobáját a Szent Pál katedrális egész terére. (A Blackfriars színház pódiumánál a Szent Pál jelentősen kisebb méretekkel bírt: a húsz méter hosszúságú előadóteremben lévő meglehetősen keskeny színpad szélessége alig haladta meg a hat métert.) [5]

A haláltusa jelenete miatt Chapman nem szégyenkezhet: a történetnek egy nagyon bensőséges térben vet véget, mely hatásosan működött a szintén meghitt magánszínház pódiumán [6]; megengedi ugyanakkor Bussy-nak azokat a retorikai fogásokat, amelyekkel szónoki emelvénnyé változtatja Tamyra szobáját. Míg a főhőst a helyszín és a színrevitel módja is elkülönítik a többiektől, addig előadásmódja egyszerre emlékezteti a közönséget annak kollektív jellegére és arra, hogy az ő nézői tekintetük által dicsőülhet meg, és kerülheti el, hogy megmaradjon egyszerű elégedetlenkedőnek vagy ágyasnak. Bussy az iránti vágya, hogy a halál „hűvös márvánnyá merevítse [őt]” [7] a szilárdan álló szobrok állandóságát eleveníti föl, párhuzamosan megidézve az emlékmű függőleges és a sírkő faragott képmásának vízszintes terét. Ezáltal a helyszín Bussy hősiességre való törekvésének metaszínházi fórumává válik: retorikailag annak felel meg, amikor a modern színpad elsötétül, és csak a monologizáló főhősre vetül reflektorfény.

Júlia agóniája ugyancsak keretes szerkezetű, a jelenet struktúráját a kriptá helyszíne és annak színpadi megfelelője, az öltözőház teremti meg. Shakespeare, Romeo alakját használva, számtalan módon igyekszik hangsúlyozni a tér klausztrofób jellegét; a legsokatmondóbb részletek között szerepel, hogy a türelmetlen Romeo csákánnyal és feszítővassal esik neki az ajtónak (5.3.22 és 48 s.d.); ilyen funkciójú a Halál felelevenítése, mint szörnyűséges Ámor, aki újrajátssza a mitikus

hálószoza-jelenetet a Pszichéként értelmezhető Júliával (vagy éppen Romeóval); a sír élethű megidézése az ifjú keserű szavai által: „hol síri férgek szolgálányaid” (5.3.22). A freudi interpretáció szerint ez a Liebestod az anyaméhbe való visszatérést szimbolizálja. [8] Romeo hazaindul Veronába, és tulajdonképpen eltemeti magát, az utolsó mozdulata pedig egy orgazmusszerű csók. Júlia szinte önkívületi állapotban szíven szúrja magát; a mű eredeti verziójában neki is, csakúgy, mint szerelmének, a *die* [meghal] a végső szava, melynek nyilvánvaló a kétértelműsége. [9] Júlia teste – a lány utolsó, öngyilkos mozdulata által – szimbolikusan hüvellyé változik, melybe Romeo töre behatol. Bimbózó termékenységének kelyhe így csak a halálnak ad otthont.

Mindkét haláljelenet sokkal inkább árnyalja a halál helyszínének jellegét, mint ahogy ez egy átlagos színpadképpel történik. Bussy monológja kiterjeszti a fikciós teret, melyben a főhős végül a halálát leli: Júlia kriptája a lány testét szimbolizálja. Anne Ubersfeld elméletirő a következőképpen vélekedik a tér szerepéről:

A konkrét kapcsolatrendszerek sokasága révén a színpadi tér szimultán képes közvetíteni egy metaforikus hálót, egy szemantikai síkot és egy aktanciális [aktiváló vagy energizáló] modellt... Hasonlóképpen, amennyiben a színpadi tér egyszerre képes megjeleníteni egy adott szöveget, egy szociokulturális vagy szociopolitikai kapcsolatrendszert vagy éppen az elme topográfiáját, akkor biztosak lehetünk abban, hogy a különböző formateremtő struktúrák között számos áthallás működik. [10]

A behatolás Júlia testébe képileg (együttlét) és metaforikusan (öngyilkosság módja) egyaránt tematizálódott; a penetrációt azonban leginkább talán a fiú sírkamrába való betörése érzékelteti. Romeo a Capulet família házába és tagjai közé is erőszakosan jutott be; ezúttal a dinasztia egy újabb erődjét készült megostromolni: a családi kriptát. Ezek a családot alkotó struktúrák – Júlia testét is beleértve – a fiú végső, őrjöngésbe hajló behatolásában összpontosulnak. Később, ahogy Júlia szíven szúrja magát, akaratlanul is megismétli az erőszakot. Ugyanez a szimbolizmuson alapuló struktúra jelenik meg a *Bussy D'Ambois* esetében is, itt azonban Bussy halálával végződik. A főhős mindig egy csapóajtóba torkolló titkos folyosón keresztül jutott be Tamyra szobájába, számtalan közös randevújuk helyszínére; ez a rejtett átjáró – a klasszikus freudista megközelítések szerint legalábbis – a vagina helyettesítőjeként funkcionál. Tamyra a darab során mindenféle lehetséges módon elzárkózott a férje elől, visszautasítva, hogy információkat osszon meg vele, még akkor is, mikor a férfi rátámadt és megkínózta; ezzel szemben szeretőjéhez mindig nyíltan fordult, s nem volt rest első randevújukat egy átlátszó fortéllyal biztosítani:

És ő, kit szívembe fogadtam, majd undorral fordul felém / Mikor szélnek eresztem  
vágyam, erényem s hírnevem / Hogy egy ismeretlen karjaiban csorduljak el. / Nézd, nézd,  
feltárul hát az ajtó, mely láthatatlanul / Megbújt eddig férjem s mások szeme előtt, de  
/Kinyílt nekem, s neki, ki tálcán hozza elém kedvesem.

(2.2.124-29)

Az „ajtó”, amelyet megemlít, szó szerint arra az emelő gépezetre utal, amelyen keresztül Bussy és a szerzetes az alsóbb szinten lévő pincéből Tamyra szobájába juthatott. Ezen a ponton azonban Freud cserben hagy minket: habár erős a késztetés, hogy a rejtett átjárót a női genitália szimbólumaként értelmezzük, semmi sem utal arra, hogy Tamyra megtagadta volna férjétől a testi együttlétet. Az átjárónak így egy sokkal szofisztikáltabb jelentés tulajdonítható: a nő személyiségének egy olyan része, mely a világ előtt rejtett maradt, és ahová csak a gyóntató papja nyerhetett bepillantást. Annak ellenére, hogy Tamyra testének hozzáférhetőségét többször is fókuszba helyezi a mű, az igazi hangsúly a nő szubjektivitásán van. <sup>[11]</sup> Ahogy a *Romeo és Júlia* esetében is, a darab a fikciós teret mint a főhősnő metaforáját használja; többértelmű azonban az a cselekedet, amikor Bussy ebbe a térbe behatol.

Az ilyen színrevitelek szimbolikus szerkezete, melyben a színpadi tér egy karakter fizikai vagy pszichológiai beállítottságát tükrözi, semmiképpen sem jelentett innovációt a korabeli nézőknek; ahogyan a mai, színháztudománnyal foglalkozó szakemberek számára evidens ez a fajta szerkesztési elv, úgy a koramodern színház közönségének is jól ismert, könnyen értelmezhető megoldás volt. Gyökerei a moralitásjátékokhoz nyúlnak vissza, melyekben allegóriaként, külső cselekvések sorában kerül bemutatásra a keresztény ember küzdelme a világ hiúságaival szemben. Ezekben a drámákban a főhős minden egyes pszichológiai jellemzője más-más karakterben manifesztálódik (a klasszikus psychomachia szerkezetben, mely a lélek konfliktusait jelenítette meg), s a színpad a főszereplő bensőjének [self] térképeként funkcionál, gyakran az égtájak szimbolikus jelentésével indokolva egy-egy szereplő adott irányból való felbukkanását. A moralitásjátékokban a keresztény ember kétszeresen is megjelenítődik: egyrészt az azt alakító színész, másrészt a jó és rossz harcának helyet adó tér által. Catherine Belsey szavaival élve a keresztény szereplő a kozmikus harc „pillanatnyi helyszíne”. <sup>[12]</sup> A Macro kézirat utasításai például körként hivatkoznak a *The Castle of Perseverance* című darab színterére; ez a kör azonban, mely elsősorban a világ mikrokozmoszának helyszínéül szolgál, egyben a keresztény ember makrokozmoszaként is működik. A játéktér az Emberiség vándorlásának színtere, ahol a különböző kísértések a színpad szélén felállított állványokon helyezkednek el. A játéktérben azonban a kísértések, az Istent megtestesítő szereplőhöz hasonlóan oda tudnak lépni a főszereplőhöz, behatolva abba a térbe, amely az Emberiséget, annak lelkét és tudatát jelenítette meg.



Az angol nyelv viszonylag későn integrálta a latin eredetű kifejezést, melyet szinte azonnal felesleges jövevényszónak kiáltottak ki. Puttenham azonban felszólalt védelmében: „Önök a következő szavakat kifogásolják még: *penetrál*, *penetrálható*, *indignitás*, de jómagam nem látom be, hogyan válhatnánk meg tőlük... nyelvünknek szüksége van ilyen értelmű szavak használatára.” [15] A kifejezés jelentésárnyalatain keresztül szeretném bemutatni a penetráció különféle dramatikus és tematikus példáit, hogy felívjam a figyelmet arra az inherens szubjektivitásra, amely az ember megtestesüléssel kapcsolatos tudatosságára jellemző.

Ezekben a dramatikus példákban a térbeli penetráció egy bizonyos karakter belső énjébe, tudatába való bejutás összetett ábrázolását szolgálja. A helyszín, mely a behatolást elszenved, lehet egy karakter személyes tere, a színészek egy csoportja által létrehozott tér, a színpad egészének a tere, vagy akár a közönség személyes tere. Az a vélt identitás [self], amelyet a felsorolt terek megjeleníthetnek, lehet egy pusztán anyagi természetű test; egy testrész (például vagina vagy pénisz), egy elme (vagy szubjektivitás) vagy szív (a konkrét szerv, vagy a vágyakozást és szerelmet jelölő konvencionális szimbólum). A különböző identitás-értelmezéseket feltáró térbeli behatolások [intrusions] annak a komplexitásnak a mutatói, amely az identitással kapcsolatos koramodern tapasztalatot jellemzi. Ezeknek a lehetőségeknek a részlegességét akkor látjuk, ha olyan szemléletmódot tudunk kialakítani, amely jobban támaszkodik a megtestesülés gondolatára. [16]

Belsey meglátása szerint a szelf moralitásjátékokban ábrázolt modellje kizárja a beszélő szubjektum lehetőségét, hiszen még a főszereplő is híján van a cselekvőképességnek. Ezen kívül nem csak elveti a moralitásjátékot, mint a szubjektivitás lehetséges helyét, de oly módon tárja fel annak reneszánsz drámával való viszonyát, hogy megkérdőjelezi a régóta fennálló kritikai álláspontot, miszerint az irodalmi szubjektivitás az angol reneszánsz színpadon született meg. Belsey szubjektivitás-definíciója a liberális humanista modellben gyökeredzik; az általa elképzelt, nyelven és beszédképességen alapuló szubjektum egy „diszkurzív,... gondviseléstől és nyelvtől függetlenül létező”, kizárólag intellektuális képességek által meghatározott hős, akinek testisége tökéletesen figyelmen kívül marad. [17] Azok a karteziánus modellek, amelyek meghatároznak egy ilyen modellt, egyben korlátozzák is, teljesen figyelmen kívül hagyva a *habitus*, vagyis a testtapasztalás jelentőségét. A testről szóló számtalan tanulmány ellenére a fizikai tapasztalat belső működése – amit Gail Kern Paster a „testben levés szubjektív megélésének” [subjective experience of being-in-the-body] nevez – háttérbe szorult a tapasztalat megjelenésének „objektív” vizsgálatával szemben. [18] Mivel ez a hiányosság csak az utóbbi években ragadta meg a teoretikusok figyelmét, a dráma területén még nagyon kezdetleges szakaszban jár az alkalmazása.

A testiség (más szóval korporealitás) fizikai megtapasztalása létrehoz egy olyan típusú szubjektivitást, mely folyamatos interakcióban van az anyagi világgal – a környezettel, illetve az élő és élettelen tárgyakkal. A szubjektivitásnak ez az aspektusa kulcsfontosságú szereppel bír a vizsgálatom során, láthatóvá teszi az általam taglalt „penetrációt”, és a jelenségnek szélesebb körű jelentőséget biztosít, ezzel elősegítve a „szelf” különböző, szimultán működő jelentéseinek felismerését. *A tér teremtése* című művében Henri Lefebvre marxista elméletíró a szelf fizikai

aspektusának a szubjektumértelmezésünkbe való újraintegrálását kezdeményezte. Érvelése szerint Descartes elmélete a szelf és a test alapvető elkülönítését vezette be, és rossz irányba terelte a szelfről való gondolkodást, ezzel megteremtve egy potenciális válság lehetőségét: „A karteziánus logika eljövételével... a tér az abszolút birodalmába került”.<sup>[19]</sup> Lefebvre magyarázata alapján a térre vonatkozó elképzelések teljesen absztrakttá váltak, mintha a szubjektivitást kihagyhatnánk az érzékelésünkből.

Egyes vélekedések szerint a tudományos megközelítés (vagyis az „episztemologikus” logika alkalmazása a már megszerzett tudásra) „strukturálisan” kapcsolódik a térbeliséghez [...]. A körkörös gondolkodás vádját tökéletesen figyelmen kívül hagyja, a diskurzus ellentétet tételez a tér és szubjektum státusa, illetve a gondolkodó „én” és a gondolkodás tárgya között. Az episztemologikus gondolkodás [...] megszüntette a „kollektív szubjektumot”, vagyis az adott nyelvet létrehozó emberek csoportját, ahol a nyelv sajátos etimológiai szekvenciák hordozója [...]. A személytelen „az” vált a nyelv általános teremtményévé, a rendszer teremtményeként. Nem tűntette el ugyanakkor a szubjektum iránti vágyat. Így jelent meg újra az absztrakt szubjektum, a filozófusok által vallott *cogito*.<sup>[20]</sup>

Máshogy megfogalmazva, a tudományos megközelítés – descartes-i ideákból táplálkozó természete miatt – egy hatalmas szakadék kialakulásához járult hozzá, amely a tér nyugati kultúrára jellemző *számszerűsítése* között és az egyének sajátos *tértapasztalata* között feszült. A francia tudós tanai azonban más területeken is éreztették hatásukat; a tudományos gondolkodáshoz hasonlóan így például a filozófia is elveszítette a szelf egy alapvető komponensét, elfogadva a személytelen „azt”, mint egyéni szubjektumot, és mint a társadalmi szubjektum helyettesítőjét. A újabb keletű meghatározások – mint például Yi-Fu Tuan vagy Edward T. Hall munkái a teret – *ahogyan azt ismerjük és megtapasztaljuk* – az érzékszerveink által alakított jelenséggé definiálják: az érzékelésben a látványnak, a hangnak és az érintésnek egyaránt szerepe van. Ráadásul mivel minden egyén saját maga alakítja a térről való felfogását, annak érzékelése, hogy hol van, befolyásolja az egyén énérzékelését. Annak ellenére, hogy gyakran használják a „társadalmi hierarchia” és a „létezés nagy láncolata” metaforájaként, a tér valós, tapintható tapasztalat: lehet száraz vagy nedves, zsúfolt vagy kihalt, tágas vagy szűk, stb. Még ez a rövid, tapasztalati alternatívákat felsoroló lista is a – nyelv és akarat irányításától független – fizikai érzékelés sokszínűségét mutatja. Az irodalomtudós Cynthia Marshall rávilágít, hogy a koramodern kultúrában „számos olyan jelet lát, amelyek a [tudatos, önmagát meghatározni képes individuumtól] való távolságot mutatják”; hozzá hasonlóan én is egy értelemről és akarattól önállóan működő énérzékelést állítok.<sup>[21]</sup> A szubjektivitásnak ez az élménye a közvetlen fizikai tapasztaláshoz kapcsolódik, azon belül is a propriocepcióhoz, ami a helyzetérzést meghatározó ingerek, valamint a végtagok és más testrészek mozgásának érzetét értelmezi. Ahogy Paster is rámutat, „a testiség az öntudat [self-presence] legkezdetlegesebb formája.”<sup>[22]</sup> Az ember létérzékelése elsősorban a test fizikai megtapasztalásából ered.

A fizikai jelenlét megtapasztalását részben biológiai tényezők határozzák meg. A 21. század



társadalomtudósa, Edward T. Hall állatpszichológusok (mint például Hediger, C. R. Carpenter és A. D. Bain) emlőseket tanulmányozó munkájára építette fel kutatását, mely az emberek territoriális viselkedésének elemzését célozta. Hall részletesen vizsgálta, hogyan vesznek részt a tér érzékelésében a test különböző részeiben lévő idegek a halló- és szaglószeri, illetve a hőérzettel kapcsolatos információk közvetítése által. Hollis Huston szerint Hall elmélete „nem viselkedésformákat ír le, hanem olyan állandó ingerküszöbök skáláját elemzi, melyekre az emberek (egyéni és csoportos szinten) különbözőképpen reagálhatnak”.<sup>[23]</sup> A skála olyan fiziológiai tapasztalatokra vonatkozik, melyek kultúrákon és – az emlősök osztályán belüli – fajokon átívelve is állandóak, a különböző élőlények és kultúrák azonban eltérően reagálhatnak ezekre az ingerekre, benyomásokra. A hatalmi intézmények megpróbálhatnak befolyással bírni a térérzékeléssel kapcsolatos válaszreakciókra, megkülönböztetve a férfiakat a nőktől, az arisztokratákat az alsóbb vagy középső társadalmi osztályok képviselőitől – így hozva létre egy szociális vagy nemi különbségek mentén meghatározott kultúrát. Ilyen esetben az érintettek a fiziológiai ingerek pszichológiai válaszait meghatározó *doxa* strukturálásában vesznek részt. Ezáltal a hit összekapcsolódik a tettel, sőt az érzékeléssel is, bár ami igaz a doxára – amely Bourdieu szerint mint beépített alapelv „kívül esik a tudatosodás folyamatán, tehát mentes a tudatos és szándékos változtatástól, sőt a magyarázattól is: úgy tűnik, semmi sem kifejezhetetlenebb szavakkal” –, az méginkább igaz a testiség megtapasztalására.<sup>[24]</sup> Számos koramodern, női viselkedésnormákat leíró könyvben megnyilvánul annak az igénye, hogy egy adott társadalmi csoportot ilyesfajta szabályokkal regulázzanak: az úri hölgyek ugyanis nem tarthatták sajátjuknak testüket, csupán számos társadalmi megkötéssel való szabályzás után, amelyeknek feladata egy, a továbbiakban internalizált *habitus* kialakítása volt. Időben sem volt ritka a különböző csoportokra irányuló szabályok bevezetése; az úri hölgyek teste például társadalmi tulajdonnak minősült, feladata pedig az volt, hogy más nők számára példakövető, elsajátítandó *habitus* mutasson. A lesütött szemű, gyámoltalan fellépés például kiváltképp elvárt magatartásnak minősült, a pirulás pedig a tiszteletteljes viselkedés és a szűziesség jelének számított.<sup>[25]</sup> A hölgyeknek ezen kívül türelemmel kellett viselniük a fizikai közelséget, melybe – társadalmi pozícióiktól függetlenül – a büntető testi fenyítés is beletartozott.<sup>[26]</sup> A nőket arra tanították, hogy fizikailag ne szálljanak szembe az agresszív csábítással vagy akár a szexuális kényszerrel.<sup>[27]</sup>

Ez a tökéletesen foucault-i fegyelmezés bizonyára el is érte azt a célt, hogy egyfajta önmehtagadással tekintsenek magukra a nők, akik megfeleltek a nemük és társadalmi rangjuk alapján elvárt viselkedési normáknak. A fizikai tapasztalás egyik aspektusa a minket körülvevő tér, vagyis a „személyes tér” uralása; Edward Hall ezzel kapcsolatban alkotta meg a *proxemika* kifejezést, mely az egyén téralkotásának és -érezékelésének tanulmányozását helyezi fókuszba. Hall vizsgálata szerint a tér kiterjedésének észlelését termikus, valamint ennél konkrétan taktilis és vizuális információk határozzák meg; a tudós – többek között – a következőt állapította meg: „Az ember térigényét egészen a legutóbbi időkig általában a konkrét testtérfogatával azonosították. Nem törődtek vele, hogy az ember – személyiségének extenziójaként – igényli az előbbieken ismertetett zónákat is.”<sup>[28]</sup>

A John Ford Kár, *hogy kurva* című tragédiájában ábrázolt női habitus, vagy a testben való létnek az élménye jelentős zavarodottságról tanúskodik a női éntudat természetét illetően. A férfi főszereplők olyan gyakran utalnak klisészerű kifejezésekkel Annabellára, hogy a hősnőt majdhogynem pusztá kellékké redukálják: a nő egy edény, az erotikus vágy tárgya, amelybe a férfi szereplők be kívánnak jutni. [2-5. Kép: A Kár, hogy kurva néhány jelenete a Magyar Színház 2010-es előadásából, Koltai M. Gábor rendezésében. Forrás: Vereckei Rita díszlettervező honlapja. <http://nezoke.blogspot.hu/2010/12/kar-hogy-kurva.html>] A koramodern drámában gyakran használtak mimézisen alapuló metaforákat az erotikus jelenetek színrevitele során; ilyen volt például a színpadra való belépés, mely – különösen, ha fizikai és/vagy agresszív módon történt – a szexuális penetráció allúziójaként szolgált. A behatolás azonban – helyszíntől függően – egy karakter szubjektivitásába (elméjébe, szívébe vagy lelkébe) is történhetett. Habár Annabella teste több karakter figyelmének is a középpontjában áll, magát a szerzőt is aggasztja a nő teste és „bensője” közötti viszony; ez az aggodalom konkrétan manifesztálódik a színpadon is, ahogy a szöveg által megjelenített képek a figyelmünket a metafora, a színrevitel és cselekmény viszonyára irányítják.



*A Kár, hogy kurva néhány jelenete a Magyar Színház 2010-es előadásából, Koltai M. Gábor rendezésében. Forrás: Vereckei Rita díszlettervező honlapja.*

A darab metaforái többször utalnak különböző tárolóeszközökre, és ezek közül számos éppen Annabella testét jelöli meg tartályként. <sup>[29]</sup> Ám a bekebelezés egyéb metaforái a testet általánosabb értelemben metaforizálják, olyan formában fejezik ki a szubjektivitást, amely a korban jellemző volt. A testvérek pásztorórája után Annabella így szól Giovannihoz: „Csak menj, amerre akarsz, én lélekben itt tartalak” (2.1.39). <sup>[30]</sup> Shakespeare és Sidney szonettjeiben is gyakran visszatérő motívum, hogy a szerelmes kedvese alakját lelkében [mind] vagy lelkének szemében [mind's eye] őrzi (ezt ma leginkább a szubjektivitas jeleként értelmezik). Ford, a szerző meglepő hasonlósággal visszahangozza Antonius nyitószövegét az *Antonius és Cleopatra* című Shakespeare drámából (valamint kortársa, John Donne verssorát) Giovanni egyik megszólalásában: „Könyvmolyok álmodjanak más világot, / Az én világom s boldogságom itt van” (5.3.13-14) – erre az Annabellára vonatkozó utalásra pedig aligha lehetne mondani, hogy pusztán szexuális jelentéssel bír.

Más szereplők Annabellával kapcsolatos megnyilatkozásai is hasonló képeket közvetítenek; a Páter például a következő megjegyzést fűzi a lánynak adott tanácsa mellé: „De várjunk: / A megbánás új művét látni vélem szívedben” (3.6.31-32). Annabella szíve a nő belső állapotát tükrözi, az atya látomása pedig a külső megjelenésen túli látás képességét. A nő belsőjére irányuló utalások megismétlődnek, mikor Soranzo rájön, hogy újdonsült felesége állapotos. A megcsalt férj elfojtja haragját, és különbséget tesz önmaga és Annabella szeretője között: „Hidd el, hogy bárki volt az a bitang / Szégyenbe csábító, tán megkívánt / De sosem szeretett úgy, ahogy én. / A képen csüngött, mely orcáidon / Díszlett, és tetszett szeszélyes szemének, / De szívedet szerettem én, s amint / Hittem, erényeidet” (4.3.125-29). Mind Soranzo, mind a Páter nem szexuális jellegű penetrációt szeretnének végrehajtani: a nő szíve rejtelseinek feltárását. Általuk Annabella tudata és szubjektivitása is legalább annyira hangsúlyossá válik a darab folyamán, mint teste.

A külső és belső bizonytalan viszonya fölött érzett aggodalom a színpadképben és a színpadi cselekményekre való verbális utalásokban is megjelenik. Egy olyan darab nézése során, melyben a nyitóbeszéd a testi tér fontosságát hangsúlyozza, és elítéli az magánterületre való erőszakos behatolást, a néző arra számíthat, hogy behatolások sorozata fog megelevenedni a szeme előtt. Még Annabella egyik szobalánya is megfogalmazza ezt az elvárást: „No, gyermek, hogy tetszik ez magának? Itt aztán / fenyegetőznek, kihívják egymást, és vívnek mindenfelől / s mindezt magáért. Vigyáznia kell magára, / kincsem, különben ellopják, mikor alszik” (1.2.63-66). Ennek ellenére kevés olyan jelenet található, melyben az udvarlók agresszívan törnének a nő magányára. <sup>[31]</sup> Giovanni és Annabella apjuk csarnokában jönnek rá kölcsönös vonzalmukra; ez a mindkettejük számára semleges terület lehetővé teszi, hogy egymás személyes terének megsértése nélkül találkozzanak. (Akár az endogámia extrém formájának is értelmezhetjük Annabella hajlandóságát arra, hogy erotikus választása testvéreire essen, hiszen így még a családi kört sem kell elhagynia). Miután örök hűséget fogadnak egymásnak, Annabella és Giovanni távoznak a színről, feltehetőleg azért, hogy elhálják a nászt. A következő jelenet azonban nem e beteljesülését, hanem Bergetto Annabella iránti, bohózatba ágyazott közönyét ábrázolja. Ezután lép csak be a pár, „mintegy a

szobájukból”; megújítják esküjüket és ígéretet tesznek, hogy hűek maradnak egymáshoz. Ez a cselekménykezelés megfosztja a közönséget a női test bemutatásától; helyette csak Giovanni udvarlásának parodisztikus kifordítását követheti nyomon. A színrevitel így a közönséget saját buja vágyával szembesíti, hogy leplezetlenül láthassa azt az erotikus jelenetet, amelyet a darab kezdetben ígérni látszott. Ahogy Patricia Fumerton rámutatott, ebben az időben a szubjektum,

bár ideje nagy részét nyilvános helyeken töltötte, fenntartott magának egy titkos szobát, szekrényt, dobozkát vagy más kis elzárt rekeszt a ház egyik eldugott zugában... A privát térbe való visszahúzódás természetes részét képezte az arisztokratikus, főnemesi énnak. Ez a fajta tartózkodás azonban a legtriviálisabb ügyek kapcsán is olyan gyakran megnyilvánult, hogy megakadályozta a privát szféra tulajdonképpeni létrejöttét. [32]

Úgy tűnik, ez a titkos szoba már sosem lesz felfedve. Annabella még Putana előtt is mereven elutasítja, hogy részleteket szivárogtasson ki az együttlétről.

Sürgető vágyuk ellenére Annabella udvarlóinak nem igen adatik meg, hogy közel kerülhessenek kiválasztottjukhoz. A Grimaldi által elért szinte egyetlen érintkezés akkor következik be, amikor Annabella és Putana „fent” érkeznek a színpadra Grimaldi és Vasquez csatája után. A szöveg színpadi utasítása minden bizonnyal arra utal, hogy a két nő a harcot felülről figyeli, egy ablakból vagy balkonról, ahonnan az utcára látnak. Annabella végig az erőszak „fölött” marad, attól elhatárolódik, és közvetlenül sosincs veszélyben. Bergettóval közös randevúja is csak elmesélés szintjén jelenik meg, nincs színre víve. Igaz ugyan, hogy később a lány – apja utasításának eleget téve – elolvassa hódolójának levelét, de ezután engedélyt kap rá, hogy elutasítsa a férfi további próbálkozásait. Soranzo udvarlása közben a páros beszél az apa csarnokába; e biztonságérzetnek köszönhetően Annabella még élcelődik is. Még akkor is sikerül megőriznie a nyugalomát, mikor férje rájön titkos viszonyára. A színpadi utasítások így írják le belépésüket: „Belép Soranzo, félig felöltözve, és magával ráncigálja Annabellát” (4.3.1 s.d.). Arra következtethetünk, hogy a közös hálókamrából jönnek, ahol egymás levetkőztetése után fény derült Annabella állapotára. Ford nem ábrázolta a hálósoba-jelenetet, s ez a tény is csak Soranzo bukását hangsúlyozza: nem sikerült áttörnie Annabella védelmét, a penetráció kudarcba fulladt. A nő nem hajlandó elárulni szeretője nevét, helyette egy dalt dúdolgat, melyben halál iránti közönyét fejezi ki. Soranzo így még házasságuk ellenére sem nyer hozzáférést Annabella belső énjéhez.

Annabella hálósobája csak később jelenítődik meg a színen, mikor a nő hangot ad megbánásának. A színpadi utasítás a következőket mondja: „A páter egy székben ül, Annabella előtte térdel és suttogva beszél neki, előttük egy asztal, rajta viaszgyertyák, Annabella sírva tördeli a kezét” (3.6.1.s.d.). [33] A jelenet *in medias res* kezdődik a páter megszólalásával: „... oly romlott, bünteli lelket / Tártál fel, be kell vallanom, csodálom / A földet, hogy megtúrt hátán...”. Kétségtelenül ő uralja a jelenetet beszédével, amit csak alkalmanként törnek meg Annabella felkiáltásai. Miután a pap élénken lefesti, milyen gyötrelmek várnak Annabellára a pokolban, a nő felteszi a kérdést: „Nincs, ami megválthatna nyomoromban?” (3.6.33). [34] A férfi válasza meggyőzi arról, hogy a Soranzóval való házasság a megfelelő út, s mikor megkérdezi Annabellától, hogy beleegyez-e, a nő azt

válaszolja: „Bele” (3.6.42). [35]

Habár a színpadi utasítások azt sugallják, hogy a nő és a Páter együtt jelennek meg a színen, Annabella testtartása és a jelenet közben elhangzó beszédek arra utalnak, hogy Annabella rejtett szubjektivitása végre felszínre került. A jelenet megmutatja, amire oly régóta vártunk: Annabella hálókamráját. A feminin térbe valóban behatol egy agresszív férfi – a Páter, akinek kényszerítő szavai mintegy támadásként érik a nő személyes terét. Ebben a szentélyben azonban nem Annabella testét, hanem lelkét látjuk kitárulni. Annabella énjének régóta várt feltárulkozása nem egy akaratos, hanem egy bölcs nőt bocsájt a nézők szeme elé. A Páter egy tisztán lelki térhez fér hozzá.

Annabella karakterének ilyen irányú értelmezését azonban megtöri a darab végkifejlete. Az ötödik felvonás utolsó előtti színében Ford bepillantást enged a szerelmi fészek baldachinja mögé, ahol Giovanni és Annabella ismét ágyban látható. [36] A férfinak nincs szüksége agresszív fellépésre, hiszen már korábban magáévá tette Annabella testét. A jelenetben Annabella belső tere erotikus töltetet kap, és a pár a maradék időben újrajátssza az eredeti együttlétet, amelyben Annabella testét meghódítja egy férfi. Miközben leszúrja Annabellát, Giovanni egy erőszakos, és egyben szexuális penetrációt hajt végre, elpusztítva az áruló magzatot, mely szerelmét Soranzóhoz lökte („boldogtalan gyümölcs méhében tőlem kapott / Életet, bölcsőt, sírt” [5.5.94-95]). Annabella bensője kifordul, miközben a színrevitel közszemlére teszi testét, melyet – a szöveg szerint – Giovanni fontosabbnak tart húga lelkénél. A színpadi tér újra csak a nő bensőjét reprezentálja, ám ezt a bensőt nem Annabella szíve hivatott képviselni, hanem a nemi szerve.

A darab végén újra megjelenik a szív motívuma. Miután azonban immár egy tényleges szerv jelölőjévé válik, a benső végül megismerhetetlen marad. Ami benső, ahogy Katharine Maus fogalmaz, „nem vizsgálható, rejtve marad mások szeme előtt. *Felülmúlja* a láthatót – érvényessége vitathatatlan”. [37] Miután Giovanni belép a színpadra „törén egy szívvel”, a látvány kétségtelenül azt a korai jelenetet idézi, melyben a férfi arra kéri szerelmét, hasítsa szét mellkasát, mert szívére „van írva a kimondott igazság” (5.5.7 s.d). A szív mint az örök szerelem helyének trópusa – amely annyira gyakori Shakespeare, Sidney és Donne műveiben – itt szó szerintivé válik, ahogy Giovanni saját győzelme jeleként hordozza végig a teremben.

Tettem fénye e napot

Megvakította, délből éjszakává.

...

De lakmározni jöttem én is, dúsabb

Lelőhelyen, mintsem ékkő, arany

Felérhetné; egy szív ez, uraim,

Egy szív, mely az én szívem sírja lett:

Nézzék meg jól, ráismernek talán?

(5.6.22-29)

A férfi beszéde egy trágár szójátékot sejtet, melyben a „dúsabb lelőhely” valójában Annabella nemi szervének metaforája. Ford azonban megvezeti közönségét, és ismét megváltoztatja a tárolóeszköz jelentését: Giovanni húga *érzéseinek* – nem pedig testének – megnyerésével büszkélkedik. A tartály, a „dúsabb lelőhely” nem a vaginára utal, hanem a szívre, mely – Giovanni reményei szerint – Annabella iránta táplált érzelmének tiszta, egyértelmű jele. Ez azonban természetesen nem így van. Még Giovanni apja sem ismeri fel Annabella szívét (Giovanni bizonygatja: „Miért riadoznak? Esküszöm, övé”). A színpadon megjelenítve a szív nem több, csak egy véres húsdarab: híján van mindenféle azonosításra alkalmas jelnek, arról a szimbolikus tartalomról nem is beszélve, amely Giovanni számára olyan értékes. <sup>[38]</sup>

Színházi értelemben, ahol a cselekmény és a színpadkép egyaránt kifejezésre jut, Annabella belsője – nehézkesen ugyan, de – végül felszínre kerül, ráadásul nem is egyszer. Szobájának és ágyának színpadon való megjelenítése által nem csak láthatóvá válik a nő bensője, de a színpadkép szerves részévé is vált. Ahogy Georgiana Ziegler a *Lukrécia elrablásáról* szóló tanulmányában fogalmaz „a hálókamra a nő identitásának [self] és testének metaforájaként működik”. <sup>[39]</sup> Ebben a műben azonban a „szelf” többféleképpen is megjelenítődik: lehet a lélek, a lelkiismeret, a nemi szerv és a méh is. De hol lakozik a képzelet, a szívben, a fejben vagy a vaginában? A kérdést Ford nem tudja eldönteni, ezért a szelf központját folyamatosan váltogatja: Annabella belső világa egy mozgó célpont, karaktere pedig sehol sem annyira ellentmondásos, mint a darab végén.

A *Kár, hogy kurva* a moralitásjátékok konvencióihoz igazodik: színre viszi az arisztokratikus női testet, hogy aztán megvizsgálja annak szubjektivitását. A szereplők és közönség közötti pszichológiai távolság is a moralitások hagyományait tükrözi. Szenzációhajhász természete ellenére – vagy éppen amiatt –, a darab leginkább intellektuális játékként funkcionál, melyben a közönségnek fel kell derítenie Annabella szubjektivitását. A *Macbeth*-től eltérően Ford műve nem enged bepillantást nyerni a főszereplő belső világába, sokkal inkább intő lecke marad, a moralitásokhoz hasonlóan.

A darab nézőjeként egyetlen lehetséges szerepben tetszeleghetünk: a bábéskodó, kukkoló szerepében. A voyeurisztikus vágyak létjogosultságot nyernek azáltal, hogy a néző fizet. Annabellának melyik részét akarjuk tehát látni? Giovanni szenvedélye vágykeltőként hathat ránk, sóvárgásának vérfertőző természete azonban viszolyogtató. A darabot az Artaud-féle *Könyörtelen Színházzal* hozzák kapcsolatba a véres jelenetek és a témája, de leginkább a *Kár, hogy kurva* által felkínált nézői pozíció kapcsán. Giovannival látjuk az eseményeket, vagy a válla fölött leskelődünk? És ezek közül melyik szerepben hasonlítunk rá jobban? A nézői szerepben rejlő

ambivalencia – saját vonzódásunk egyszerre csábító és taszító volta – azonban általánosabb kérdéseket is feszeget, mégpedig a színészek és közönség között létrejövő tranzakciókkal kapcsolatban. Mi az, ami bevon bennünket a cselekménybe? És hogyan módosul a szereplőkhöz kötődő viszonyunk, ha bevonódunk? Minden karakterrel együtt tudunk érezni, egymás után, vagy csak eggyel, tehát kettős nézőpontot élvezünk-e, miközben a „saját” szereplőnk nézőpontján keresztül figyeljük a többit? Nem számít, mi a cselekmény; amint egy szereplő kapcsolatot teremt egy másikkal, térbeli viszonyuk megváltozik, és átrendeződik mindkettőnek a közönséghez való viszonya is. Hollis Huston így írja le ezt a jelenséget:

Hall átfogó viselkedéstanulmányának közvetlen színpadra adaptálása végzetes hiba [lenne]. A színpadot a való élettől az alapvetően proxemikus jelleg különbözteti meg ... A színházban az alapvető kapcsolat nem két színész, hanem a színészek és a közönség között jön létre: ha a kölcsönös felelősség megszűnik, a színpad meghal és a színház érvénytelenné válik. <sup>[40]</sup>

A nézőkre gyakorolt hatás elemzése kulcsfontosságú jelentőséggel bír a színrevitel elemzése során. Következésképpen a testről és a test színházban való használatáról szóló fejtegetésekbe szükséges bevenni a nézőt mint harmadik elemet, amellyel létrejön egy kölcsönös egymásrataltságon alapuló, három pólusú kapcsolat.

Akkoriban sok színházellenes pamfletíró követelte a drámák betiltását; úgy gondolták, a színművek rossz hatással vannak a nézőkre, akik a darab nézése során kontrollvesztetté válnak. Stephen Gosson például többször is hangot adott a „bámulással” kapcsolatos aggodalmának. A *Színművek cáfolata öt felvonásban* [Playes Confuted in Five Actions] című alkotásában négy alkalommal is hangsúlyozza a látvány – pontosabban a látvány *bámulásának* – közönségre gyakorolt hatását:

Ha vagyunk annyira elővigyázatosak, hogy semmilyen bálvány szennyét le ne nyeljük, milyen szorgalom, körültekintés és óvatosság kell ahhoz, hogy szemünket és fülünket is védjük a lélekrontó bálványoktól? ... hiszen amit látva s hallva veszünk magunkhoz, szellemünket fekszi meg. <sup>[41]</sup>

Phillip Stubbes is hasonló véleményen van a színházi tapasztalást illetően: „Mert ilyen a mi buja és tompa természetünk: mélyebben hatol szívünkbe és elménkbe az, amit a szemünk előtt látunk, mint az, amit csupán hallunk”. <sup>[42]</sup> Mindkét szerző a látást jelöli meg a test kinyílásának eszközeként, mintha szemünk a szájhoz hasonlóan bekebelezné a vizuális ingereket; látásunk a testünkbe való belépésre csábítja az ingereket, arra, hogy „döfődjenek”, hatoljanak be. Hogy értelmezni tudjuk azt a támadást, amelyet a színházellenes szerzők szerint a színdarabok nézése intéz az identitás [szelf] ellen, először meg kell vizsgálnunk a koramodern színházlátogató esetében azokat a viszonyokat amelyeket Hall a távolságérző szervek két fajtája, a „távolságérzékelők” és a „közvetlen érzékelők” között feltételez. Az előbbi csoportba azok az érzékelők tartoznak, melyek távolabbi objektumokat, tárgyakat képesek megvizsgálni, ilyenek pl. a

szem, a fül és az orr. Az utóbbi csoport tagjai a testközelen levő tárgyak tanulmányozására specializálódtak; ide sorolhatóak a tapintással kapcsolatos érzékelők, melyek a bőrünk, a hártyáink és izmaink által felvett ingereket dekódolják. [43]

Vajon hogyan érzékelte a darabot fiziológiai és zsigeri értelemben a koramodern színház közönsége? Az érzékszervek által? A Fortune Színház megépítéséről szóló szerződést alapul véve Bruce Smith a következőket állítja: „a Fortune-ban vagy az 1599-es Globe színházban senki sem volt 15 méternél távolabb a színpad előterében s egyben a tér középpontjában elhelyezkedő színésztől”. [44] Ugyan a hallás szempontjából ez a távolság viszonylag kicsinek számíthatott, mégis távolinak érződött a térben, s a Hall által „nyilvános távolságnak” nevezett kategóriába esett – abba a típusba, ahol az emberek elveszítik az egymáshoz kötődésük érzését. [45] Hall kutatása szerint azoknak a színészeknek, akik arra törekednek, hogy játékkal megérintsék a nézőket, el kell fogadniuk azokat a korlátokat, amelyeket ez a távolság kijelöl.

A legtöbb színész tudja, hogy 9-10 m-ről vagy még messzebből elvesznek a normális hangerő közvetítette finomabb jelentésárnyalatok, csakúgy, mint a mimika és a mozgás részletei. Nemcsak a hangot, de minden más kifejezőeszközt is erősíteni, nyomatékosabbá kell tenni. A kommunikáció nem verbális részének közvetítése szinte teljes egészében a gesztusokra és a testhelyzetekre hárul. Ráadásul a beszédtempó is lassul, a szavakat gondosabban kell kiejteni. [46]

A színpad előtti térben lévő nézőknek [47] – akiknek eleve közvetlen a színpaddal való kapcsolata – erősíti a közelség élményét, ha a színész a *plateára* (a színpad elülső részébe) jön, mivel a színész társasági távolságba került [social distance]. Hall ennek a fizikai tapasztalatát enyhén kényelmetlennek írja le, hiszen aktív figyelmet igényel, hogy felismerjük, mi van a közelünkben. A társasági távolság közeli szakaszában a

legélesebb látást biztosító mező már magába foglalja az orrot és mindkét szem bizonyos részeit, vagy a teljes szájat, egy szemet és az orrot. Sok amerikai beszélgetőpartnere két szemén, vagy a szemén és a száján járhatja tekintetét ilyen távolságból. [...] 120 cm-ről 60°-os látószög alatt társunk fejét, vállait és felsőtestét láthatjuk. [48]

Még ennél is fontosabb, hogy Hall rámutat: „Felsőbbséges hatást vált ki, ha ilyen távolságból állva beszélünk ülő partnerünkkel”. [49] Ebből (és a személyes tapasztalatainkból) nem nehéz arra következtetni, hogy a nyakunk begörccsölésével járó felfelé bámulás kiszolgáltatottá teszi az embert a benyomásaival szemben.

A nyilvános színházakban a kötényszínpad szinte az állóközönség közé furakodott. Egy olyan pódium, amely 12 méter hosszan nyúlt be a nézőtérre, minden bizonnyal behatolt azoknak a személyes terébe, akik túl közel kerültek. A közelség izgalma ellenére a színpadhoz túl szorosan állók kényelmetlenül érezhették magukat, hiszen testük a keményfa építményhez nyomódott – így talán még rosszabbul jártak, mint azok, akik a tömeg szélén az amfiteátrum falához



préselődtek. A színészeket három oldalról vette körbe a közönség; így a színész számára lehetetlen volt ugyanolyan vizuális élményt nyújtani, mint ha csak egy oldalra játszana. A kötényszínpadon ugyanakkor sokkal hatásosabb belépőket tudtak produkálni a színészek, különösen, ha – a meghittebb légkör elérése érdekében – a színpad hátsó részéből (*locus*) a színpad előterébe (*platea*) jöttek. Ebben a kontextusban különösen kifejező a fogalompár. Robert Weimann szerint a *platea* a „darab világa szimbolikus jelentésének részévé válik, míg a *locus* az önkifejezés és ábrázolás dialektikáját segíti.” Az egyikből a másikba való elmozdulás során a színészek „az illúzió és konvenció, ábrázolás és önkifejezés, komolyság és bohózat között közvetítettek – fizikai, társadalmi és színházi értelemben is kihasználva ezek dialektikáját.” Weimann továbbá úgy véli, hogy a koramodern színész „olyan bevett mozdulatokat és szófordulatokat használt, melyek a *locus* és a *platea* konvencióit követték, ezáltal a közönség világa a játék részévé vált, a játék pedig bekerült a közönség világába.” [50]

Hogyan tudtak bizonyos forgatókönyvek és rendezések úgy hatni a közönségre, hogy azok a Gosson és Stubbes által leírt módon még jobban megnyíljanak? A színházi *élmény* segítségével be lehetett-e *hatolni* a közönségbe? A válasz valószínűleg nem, ha a 19. századi, proscéniummal ellátott színház ültetett nézőire gondolunk, akik a színészeket egy zsúfolt, viktoriánus színpadképben, dobozszerű pódiumon láthatták játszani. A koramodern színházban azonban a közönség tömege által körbevett kötényszínpad feltehetően lehetőséget adott erre, hiszen egy teljesen üres színpad várta az előadó belépését, aki majd a teret értelmezhetővé formálja.

Természetesen nem minden színházi belépés jelent agresszív penetrációt (pl. ahol a szereplők egy beszélgetés közben érkeznek meg a színpadra); egy magányos színész azonban elérheti ezt a hatást, különösen, ha megjelenését már előkészítették korábbi erőszakos behatolás képei, az erről való beszéd, ehhez kapcsolódó színpadkép vagy korábbi színpadra érkezések módja. [51] A *locusból plateába* való elmozdulással a színész nem csak az üres színpad terébe hatol be, hanem abba a térbe, illetve afőle is, melyet a közönség saját tereként érzékel. Gurr is hasonlóan vélekedik erről a jelenségről: „A színrevitel és a közönséggel való interakció fő jellemzője a meghitt, személyes viszony volt. A nézők ugyanannyira látszódtak, mint az előadók, erejük pedig abban méginkább megnyilvánult, hogy teljesen közrefogták a színpadon lévő színészeket.” [52]

Színházi karrierje során Shakespeare többször is használt olyan figurákat a színpadon, akik a közönséget jelenítették meg, s így lehetősége volt arra, hogy a színházában rendelkezésére álló fizikai körülményeken belül alakítani tudja a nézők térrel kapcsolatos tapasztalatát. Vajon miképpen vehette rá a közönséget a színpadi (intradramatikus) néző térbeli tapasztalatával való azonosulásra az a kapcsolat, amely a színpadra való belépést olyan témákhoz társította, mint a testbe való behatolás vagy a test inváziója?

A Shakespeare *Coriolanus* című drámájában megjelenő csőcselék nem egyszerűen az intradramatikus nézőt helyettesíti, mivel újra és újra a tömeg és az egyén, a rész és az egész, a zárt és a nyílt test közötti kapcsolatot tematizálja. A behatolás és a penetráció a darabot végig meghatározó témák, Shakespeare ugyanis folyamatosan a nyíltság, a sebezhetőség, az autonómia

és az együttérzés szükségességére irányítja figyelmünket. A *Coriolanus* főhőse Corioli városba való behatolása és annak megnyitása után kapja nevét, ő maga ugyanakkor nem veti alá magát a figuratív behatolásnak. Ellenáll a monologizálással járó sebezhetőség színpadi hagyományának, ami önmagában a behatolásra való nyitottság metaforája <sup>[53]</sup>; megtagadja sebei felmutatását a közönségnek, megakadályozza, hogy a közönség tekintete a vizuális és szimbolikus penetrációvá váljon. Nem veszi figyelembe sem a metaforikus gyomor igényeit (a római lakosság vágyait), sem a valódi szerv szükségleteit (az ételt mint a test szükségletét), ezzel elutasítva annak elismerését, hogy a testet külső és belső ingerek egyaránt befolyásolják. <sup>[54]</sup> A gyengeség legnyilvánvalóbb visszautasítása az az emlékezetes jelenet, amelyben Martius egymaga hatol be Corioli városába.



*Ralph Fiennes az általa rendezett, 2011-es Coriolanus  
filmadaptáció címszerepében*

A színpadra való be- és kilépések a *Coriolanus*ban felvetett témák révén szinte azonnal szimbolikus jelentőséget kapnak. A darab egy mozgalmas jelenettel nyit, melyet a zendülés morajai csak még hangsúlyosabbá tesznek: „Jön egy csapat zavargó polgár botokkal, fűtykösökkel s egyéb fegyverekkel”. <sup>[55]</sup> Ez, mint ahogy a darab Arden sorozatban megjelent változatának szerkesztője, Philip Brockbank megjegyzi: „a kor drámái közül az egyetlen, amely nyilvános erőszakkal nyit.” <sup>[56]</sup> A kritikus Jarret Walker is rámutat: ezt a fajta kezdést a nézők úgy érzékelik, mintha „frontális támadás érné a testüket.” <sup>[57]</sup> Az üres színpadot gyorsan előntő zavargó, dühös és ellenséges tömeg csak egy volt a Király Emberei <sup>[58]</sup> által használt bevett fogások közül; ez a megoldás kifejezetten azt a célt szolgálta, hogy az erőszak a támadás érzését keltse a közönségben. A nézőtérén ülők teljesen másképpen élhették meg a dübörgéstől hangos tömeg élményét, mint azok a bábáskodók, akik a színpad körül tömegeltek. <sup>[59]</sup>

Zvi Jagendorf úgy véli, Shakespeare szándékosan ütközteti az „egyedül álló ember elszigetelt, önmagában álló testét” <sup>[60]</sup> a sokaság által alkotott testtel.

„Mindkettő a darab látványának szerves részét képezi. A tömeg – mely az utcán és a piactéren lévő polgárokból, illetve a csatatéren lévő katonákból áll össze – a cselekmény állandó eleme. Kibálásaikat a színpadon és azon kívül is hallani lehet; ez arra ösztönöz minket, hogy elképzeljük a győzelmi felvonuláson tolakodó emberáradatot, a tömegjelenetek alatt pedig látjuk és halljuk is őket.” <sup>[61]</sup>

Úgy vélem, Shakespeare oly módon egyesíti a tömeget a test képével, hogy olyan jeleneteket hoz létre, amelyekben a tömeg, majd (legvégül) az egész színpad egy testnek feleltethető meg, mint ahogy Ford más eszközökkel éri el ugyanezt a hatást a *Kár, hogy kurvában*. A darab során a köténytárszínpad és a színészek olyan helyzeteket teremtenek, melyekben testek csoportjaiba történik behatolás. A nyitójelenet is egy ilyen esetet mutat be: miután a zavargó sokaság összegyűlik, az Első polgár maga köré rendeli és megszólítja az embereket. Függetlenül attól, hogy kisebb csoportokban, körökben vagy félkörökben gyűlnék össze a jelenlévők, az éppen színpadra lépő Meneniusnak a hátsó részből kell előrenyomulnia, hogy a kör közepére érkezhessen, amely így körülveszi. Azzal, hogy behatol a tömegbe, megteszi első lépését annak uralása és felosztása felé. Megjelenésével és a színpad közepének elfoglalásával Menenius a gyomorrról elmondott meséjének vizuális emblémáját nyújtja. Ő válik a látvány centrumává; alakját pedig üres térnek kell körülvennie, mivel a plebejusok csak akkor láthatják jól, ha megfelelő távolságban állnak tőle. <sup>[</sup>

<sup>62]</sup> Mikor Cajus Marcius belép, neki is át kell nyomulnia a plebejusok tömegén, megjelenése azonban megtörheti a kompozíciót: az egyén és tömeg közötti dialógus megszűnhet, és szétszórtabbá, zavarosabbá válhat, ahogy Marcius egyszerre vitázik Meneniussal és a tömeg tagjaival.

Csupán két jelenettel később a be- és kilépés vitatémává is válik, mikor Virgilia kijelenti: „Nem akarok átlépni a küszöbön, míg férjem vissza nem jön a háborúból” (1.3.74-75). Habár Valeria ellenkezik „Ejh, mit zárkóznál így ok nélkül?” (1.3.76), Virgilia hajthatatlan marad elvonulását, elhatárolódását illetően. Walker úgy véli, Virgilia némaságát, mely önmagában vizuális és emblematikus, fecsegő barátja és anyósa keretezik:

Sosem különül el teljesen az őt körülvevő nőktől. Így tehát mikor Virgiliát egy színpadon jelenlévő entitásként kezelem, ez annak a ténynek az elfogadásával történik, hogy Volumnia és Valeria kiemelt jelentőséggel bírnak Virgilia jelenlévőségének hangsúlyozásában; emiatt fenomenológiai értelemben elválaszthatatlanok tőle. <sup>[63]</sup>

A zárt kör még ebben a jelenetben is többször megtörik: Volumnia és Virgilia belépése során figyelmünk nem a behatolás folyamatára, hanem a két nő párosára fókuszál. A színpadi utasítások szerint azonban (melyekről a nagy múltú Greg és a kortárs Werstine egyaránt úgy vélik, hogy maga Shakespeare által íródtak) Volumnia és Virgilia leülnek, csendben varrogatnak; a meghittséget és a közösség érzetét Volumnia szavai törik meg: „Kérlek, leányom, énekelj vagy beszélj vidámabban” (1.3.1-2). A kört legközelebb egy Valeria érkezését bejelentő szolga zavarja meg, amikor nagy nehezen sikerül megakadályozni, hogy Virgilia elhagyja a színt. Amikor Valeria feltűnik egy szobalánnyal és egy társalkodónővel (aki feltehetőleg a nő szolgálja), az előző meghittség megtörik a színpadot elfoglaló túl sok test jelenlététől.

A következő jelenetben a színpadi tér érzete a fentiekhez képest megfordul; az első felvonás negyedik színében a rómaiak Corioli ellen intézett támadását láthatjuk. A fő színészekén túl a színpadi utasítások is ezt jelzik: „Jönnek dobokkal és zászlókkal, Marcius, Titus Lartius, Tisztek,

Katonák; hozzájuk egy Követ.” A volszk hadsereg, mely néhány pillanat múlva kiáramlik az öltözőből, még jobban összezavarja a vizuális kompozíciót. Legyőzik a rómaiakat, akik „visszaveretnek sáncaikhoz”. Eztán Marcius tűnik föl, átkozódva, s végül kikergeti a volszkokat Corioli kapuján (amit az öltöző ajtaja helyettesít), majd utánuk megy. Miután a kapu bezárul, Titus Lartius római tábornok Marcius elvesztése miatt aggodalmaskodik; a szereplők és a közönség is csak találgathat, mi folyik „Corioliban” az ajtó mögött. Marcius behatolást végrehajtó erejét a közönség nem akkor látja leginkább, amikor a színpadon küzd, hanem most, amikor nincs jelen, és minden szem arra az ajtóra szegeződik, ahol eltűnt. Figyelmünk érdekes módon nem az ajtó mögötti, kardok által átszúrt testekre irányul, hanem magára Corioli városára, melybe Marcius belépésével behatolt. A város így azoknak az egyedi testeknek a metaforájává válik, melyeket Marcius a csata során megvág, megsebez és felnyit. Ahogy azt egy másik írásomban bemutatom, a sebből folyó vér által jelzett behatolás szégyenteljes, hiszen a férfi sebezhetőségét tükrözi – azt a sebezhetőséget, amely – Gail Paster szerint – a női menstruációval hozható összefüggésbe. <sup>[64]</sup>

Mikor Marcius újra feltűnik, „véresen, s elleneitől megtámadva” (1.4.61 s.d.), Titus Lartius tábornok felkiált: „Ez Marcius! / Mentsük meg őt vagy haljunk meg vele”, s a római katonák Marcius felé sietnek, aki megfordul és visszavezeti őket a városba (1.4.61-62). Ez a cselekmény átalakítja azt az értelmezést, miszerint a színpad egy olyan terület, amelybe be lehet hatolni; ehelyett a nézők figyelmét arra az egyetlen pontra irányítja, ahol a kijárat vagy a bejárat megvalósulhat. A behatolás kifelé tud megvalósulni – az öltözőajtón keresztül – mégis távol kerül a közönségtől. Így amikor Titus Lartius megjelenik, az utánpótlás megáll a kapu előtt, melyen keresztül Marcius távozott. Amikor visszatér, megfordul s az emberek követik; így a tömeg hirtelen egy emberként nyomul az egyetlen, központi ajtó felé, a színpad pedig kiürül, mintha evakuálták volna. Feltételezésem szerint ez olyan érzést kelthet a nézőben, mintha a tér egyszerre megduzzadna, majd lelohadna – nem szó szerinti értelemben, hanem úgy, ahogyan a közönség a színpad terét megtapasztalja. <sup>[65]</sup> A pódiumon mozgolódó sokaság a kapu mögötti eseményekre fókuszál, s ez azt eredményezi, hogy a közönség nem csak arra figyelhet, amit az ajtók elrejtene, hanem a cselekmény megszakadását hirtelen lelassulásként élheti meg – a nézők akár olyannak is érezhetik, mint amikor az erekben hirtelen megfagy a vér. Érezhetik a színpad „lelohadását” úgy, mint hirtelen kiüresedést, a feszültség hiányát a közvetlen közelben, és mint a jelenet lezárását; ez utóbbit sugallja a kiáramlás, ami – egy alapvető értelmezés szerint – a rómaiak elkerülhetetlen győzelmét hordozza magában.

Ha építészeti szempontból közelítjük meg, ennek a jelenetnek a színrevitele a térben való lét két eltérő felfogását valósítja meg. Edward S. Casey két szélsőséges építészeti tapasztalatot különít el: a „hesztiai” és a „hermetikus”. Szerinte „bármelyik épület, mely a hesztiai térfoglalást részesíti előnyben... általában központosított és önmagába zárt terület. Az implicit irányultság a középpontból a periféria felé tart, betartva azt az építészeti szabályt, miszerint »a belső elrendezést kifelé kell terjesztani«” <sup>[66]</sup> Ezzel szemben a „hermetikus térfoglalás határozottan mozdul ki”; „egy távoli, mozgó pozíciót reprezentál.” <sup>[67]</sup> Shakespeare mindkét megoldást felkínálja nézőinek az előző jelenetben vizsgált proxemika által; az *élmény* mindkét formája zsigerileg hat a közönségre,

és egy olyan érzékelést hoz létre, mely lényegesen eltér attól, amit „a szemek között vagy mögött tapasztalunk.” [68]

A test színrevitele meghatározó a nézői tapasztalás szempontjából. Habár kapcsolódik a proxemika területéhez, a be- és kilépések hatása túlmutat ezen az egyszerű dimenzión; nem csak a közelségtől függ, hanem a színházon belül a színpad berendezésétől és használatától is. A színpadi tér tehát – legyen az kötényszínpad vagy proszcénium – meghatározó szereppel bír a nézői tapasztalás tekintetében, hiszen minden színpadkép más-más kapcsolatot állít fel a közönség és a cselekmény között.

A koramodern testmetaforák által közvetített énképet nem könnyű meghatározni, hasonlóan ahhoz a szelfhez, amelyet a térbeli tapasztalat hoz létre. A proprioceptikus analízis színpadra való alkalmazásának érvényessége azonban nyilvánvaló. Freud paradigmái olyan mélyen beépültek a kultúránkba, hogy a közönség propriocepciójának legnyilvánvalóbb értelmezése a színpadon látott akció által kiváltott tudatalatti válasz lenne. Ez a felfogás tagadja a tapasztalásnak azt a természetét, mely sem pszichikai szerkezetekhez, sem szellemi aktivitáshoz nem köthető. Ha úgy tetszik, az egyén, „testisége” a szubjektivitás egyik fontos építőeleme – azé a szubjektivitásé, melyet szélesebb körben kellene értelmezni, mint ahogy azt előttünk tették.

Azok a tudósok, akik a koramodern néző tapasztalatáról írtak, intuitív módon gyakran figyelembe vették a színpadon lévő testi vagy akár proprioceptív elemeket. Belsey nem csak a *The Subject of Tragedy* című művében tanulmányozza a psychomachia használatát, az *Amalfi hercegnőjéről* íródott elemzésében is többször kitér hasonló témákra; a dráma középpontjában a következő kérdés áll: „Ki uralkodik a hercegnő teste felett?”. Amikor Huston Diehl a közönség élményéről ír, akkor azt a színpadi erőszak kontextusában teszi. [69] Vizsgálódásunkat azonban folytatnunk kell: meg kell néznünk, hogyan alakítják a szubjektumot a térbeli elemek, miközben a drámát egyszerre gondoljuk el mimetikus formaként és a színészek és a közönség tagjai közötti intraperformatív viszonyként. A drámai színház színpadias jellege sajátos elemzési lehetőségét nyújtja az emberi tapasztalás eme dimenziójának.

Fordította Szamosközi Enikő

A fordítást ellenőrizte Matuska Ágnes

A szöveg eredeti megjelenési helye:

Jennifer A. Low: „Bodied Forth: Spectator, Stage and Actor in the Early Modern Theater”.  
*Comparative Drama*, 2005, 39.1. 1-29.

## Jegyzetek

1. Az eredeti címben a „bodied forth” kifejezés szerepel, amely – mint a cikkből is kiderül – egyszerre jelent megtestesülést a szelf/identitás és a test viszonyában, de megtestesítést is, abban az értelemben, ahogyan

- egy szerző vagy a színpadi viszonyok létrehozzák a karaktert – a szerk.
2. A *Bussy D'Ambois* idézetek forrása: Chapman, George: *Bussy D'Ambois*. Szerk. Robert J. Lordi. Lincoln, Nebr., Nebraska University Press, 1964. A szöveg a Q2 1641-es kiadásán alapszik. A tanulmányban szereplő idézetek fordítását, beleértve a drámaszövegek prózai fordítását is (amennyiben máshogy nem jelöltek), Sz. E. készítette.
  3. Ford. Mészöly Dezső. A Shakespeare-idézetek magyar forrása: *Shakespeare összes művei*. Budapest: Helikon Kiadó, 1992.
  4. A Mészöly Dezső fordítás az 5.3.48-ban a következőket írja: „[Romeo] feltöri a kriptá ajtaját”. Az 5.3.87-ben a színpadi utasítás így szól: „Párist a kriptába fekteti”. A Q1, azaz az 1-es Quarto ezen kívül még a következőt is meghatározza: „Lőrinc atya megáll, a fegyverekre és a vérre mered”, rögtön mielőtt azt kiáltja „Nagy ég! miféle vér csepegte le / A kriptának kőlépcsőzetét?” (ford. Mészöly Dezső). Két sorral később a színpadi utasítás a következőt írja: „Belép a kriptába”. A kriptára való megannyi utalás azt sugallja, hogy az építmény fizikailag is meg volt jelenítve a színpadon, mely célnak az öltözőház volt a legmegfelelőbb. Hasonló bizonyítékokra alapozva Gurr azt állítja, hogy a híres erkély-jelenetnél a Capulet-házat is az öltözőház jelölte” (Gurr, Andrew: *The Shakespearian Stage, 1574-164*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. 182.). [Az öltözőház (tiring house) a színpad végében, az erkély emelvényének függönnyel ellátott alsó része volt – a szerk.]
  5. Ezt részben cáfolhatja a Michael Danahy által felvetett vita a hálókamrákról (Danahy, Michael: Social, Sexual, and Human Spaces in La Princess de Cleves. *French Forum*, 1981. szept., 6. 3. 212-224). Danahy érvelése mégis egyezik az enyémmel: amíg az udvarhölgyeknek nincs privát terük, és még azt sem dönthetik el, hogy kinek van bejárása a hálósobájukba, addig valószínűleg arra sincs lehetőségük, hogy kifejlessenek magukban egy belső teret, vagyis egy olyan szelfet hozzanak létre, mely mások utasításaitól és kívánságaitól különválasztható.
  6. Lásd: Gurr, Andrew: *The Shakespearian Stage*. 160. Gurr rámutat:
  7. Gondoljunk csak a hasonló helyszínek „budoár hangulatára” (hogyan egy hasznos, de anakronisztikus kifejezéssel élünk); ilyen például Clerimont öltözőszobája Jonson *Epicoene* című művében, a hercegnő szekrénye Webster *Amalfi hercegnőjében*, vagy Tamyra szobája ebben a műben.
  8. Ez a sor valójában a *Romeo és Júlia* végén megjelenített arany szobrokra utalhatott; azokra, melyek a halott szerelmeseket megörökítették.
  9. Freud, Sigmund: *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Szerk. és ford. James Strachey. New York, Norton, 1966. 156. Magyarul: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest, Gondolat, 1986.
  10. A koramodern Angliában a halálra vonatkozó kifejezések nem csak az élet beteljesülését jelentették, de (pl. „kis halál”-ként) a korabeli konvenció szerint a szerelmi beteljesülést is megidézték – a szerk.
  11. Ubersfeld, Anne: *Reading Theatre*. Szerk. Paul Perron és Patrick Debbeche. Toronto, University of Toronto Press, 1999. 110.
  12. Ezek a szimbolikus szerkezetek Bussy halála után is folytatódnak. Miután szeretője elesik, Tamyra könyörög, hogy elhagyhassa férje házát. A nőnek nem sikerült sem viszonyát, sem a hálósobában történeteket titokban tartani s diszkrécióval kezelni; emiatt kéri férjétől, hogy engedje távozni, míg be nem gyógyulnak a késeléstől származó sebei, amelyekre így utal: „Mit balzsam begyógyítani soha nem fog, / Míg a halál el nem éri, így szeretem e sebeket / melyeket kezded nyitott testemen” (5.4.194-96). Tamyra, akit groteszk módon járt át a férje fallikus kése, megígéri, hogy szeretettel fog sebeire tekinteni, hiszen azt jelzik, hogy csakis a férjének van hatalma teste felett, kizárólagos bejárással rendelkezik, és ezt úgy teheti meg, ahogyan kedve tartja. A nő megfogadja: „Látványommal többé nem szomorítalak tekintetem és az ég közé nem ékelődik többé mennyezet; a végtelen sivatagba / mint egy üldözött nőtényitgriss /

- Elmenekülök (5.4.197-200). Mint egy üres héjat, úgy hagyja hátra Tamyra azt a helyet, mely képtelen volt számára biztonságot nyújtani, és ehelyett a pőreséget, a vadon ígéretét keresi. Bussy halála után a nőnek nincs szüksége személyes, privát térre többé. Miután férje megkéselte őt és megölte szeretőjét, Tamyra élő példájává válik azoknak az asszonyoknak, akinek nincs titkolnivalójuk, hiszen belső énjük a sivárságon kívül nem rejt mást; a nő pedig ez hajlandó megosztani az egész világgal.
13. Belsey, Catherine: *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London, Methuen, 1985. Michael Hattaway a berchti *gest* kifejezést használja azoknak a pillanatoknak a jellemzésére, mikor „a jelenet látványelemei összhangban vannak a dialógussal, felfedve így az élet drámában ábrázolt jellemzőit.” (Hattaway, Michael: *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. London, Routledge, 1982. 57.)
  14. Belsey, Catherine: Emblem and Antithesis in *The Duchess of Malfi*. *Renaissance Drama*, 1980. 11. 117.
  15. Példaként az Oxford English Dictionary Edward Hall *Krónikáját* idézi a *III. Richárdból*, ahol a Wales-
  16. Puttenham, George: *The Arte of English Poesie*. Kent, Ohio, Kent State University Press, 1970. 159.
  17. Gail Kern Paster korszakalkotó művét követve (*The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca, Cornell University Press, 1993.) sok szerző tanulmányozta a szelf és a testnedvek koramodern elmélete közötti kapcsolatot. Megközelítésemben a konkrét, fizikai érzékelésre fókuszálok, és kevésbé foglalkozom a kor fiziológiai vitáival.
  18. Belsey: *The Subject of Tragedy*. 14.
  19. Paster: *The Body Embarrassed*. 3.
  20. Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Ford. Donald Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell, 1991. 1.
  21. Lefebvre, Henri: i.m.
  22. Marshall, Cynthia: *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*. Baltimore, Johnson Hopkins University Press, 2002. 14.
  23. Paster: *The Body Embarrassed*. 3.
  24. Huston, Hollis: *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 112. A témával kapcsolatban lásd meg: Hall, Edward T.: *The Hidden Dimension*. Garden City, New York, 1966. Magyarul: *Rejtett dimenziók*. Ford. Falvay Mihály. Budapest, Gondolat, 1980. Az idézetek magyar forrását a harmadik kiadás alapján közöljük (Budapest, Katalizátor Iroda, 1995). Hall a különböző kultúrákat vizsgálja többek között Európában (123-38), Japánban (139-44) és a Közel-Keleten (167-177).
  25. Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977. 94. Magyarul: *A gyakorlat elméletének vázlata*. Ford. Sebes Anna. Budapest, Napvilág Kiadó, 2009. 248.
  26. Kelso, Ruth: *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1956. 43-44.
  27. *Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800* című könyvében (New York, Harper, 1977) Lawrence Stone Lady Jane Grey-t idézi, ahogy a nő szüleinek szigorú és meglehetősen rosszindulatú neveléséről panaszodik:
  28. Low, Jennifer A.: *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*. New York, Palgrave, 2003. 73-74.
  29. Hall: *Rejtett dimenziók*. 121.
  30. Az 1.1.25-27-ben Giovanni megkérdezi a Pátértől, „hát egy nyafka szó... ez válasszon el / Örök boldogságomtól?” (ford. Vas István). Mivel boldogságát Annabella testének élvezése nyújtja számára, a „fivér-nővér” szavakra válaszvonalként való utalás arra enged következtetni, hogy Giovanni szobaként tekint nővére testére, melyet elzár előle a vérfertőzést, testvérszerelmet tiltó konvenció. Később, mikor a férfi tudomást szerez Annabella terhességéről, rémülten kérdezi meg Putanát „De most milyen az

állapota?” (3.3.17.) A sor angol verziója (“But in what case is she?”) tárolóeszközként referál Annabella testére; azonban ebben a kontextusban a nő nem üres tartály, mely arra vár, hogy a férfi fallosza megtöltse, hiszen a születendő gyermek jelenléte már magában hordozza ezt a telítettséget, amely annak az eredménye, hogy Giovanni korábban „megtöltötte” Annabellát.

31. Minden *Kár, hogy kurva* idézet forrása: Ford, John: *Kár, hogy ká.* Ford. Vas István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. Az angol szövegben idézett kiadás a Ford által is jóváhagyott Q1 verziót vette alapul.
32. Ellenpólusként vö. John Webster *Amalfi hercegnő* című drámájának következő jelenetével. Ferdinand belép a hercegnő szobájába, pont, amikor a nő így szól Antonióhoz: „Van miért szeress: én szívem megnyitottam / Noked” (Webster, John: *The Duchess of Malfi*. Szerk. Elizabeth Brennan. New York, Norton, 1993. 3.2.61. Magyarul: *Amalfi hercegnő*. Ford. Vas István. In: Angol reneszánsz drámák: Shakespeare kortársai. II. kötet. Szerk. Szenczi Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961, 328.) Judith Haber a következő megjegyzést fűzte a jelenethez: „Mikor Ferdinand belép, hivatlanul s »láthatatlanul«, erőszakosan visszafoglalja a nő testét/szobáját/a színpadot, és tárolóedényének nevezi az üres, passzív edényt, amely létének alapja... Ennél a pontnál a hercegnő beszéde, érthető módon, radikálisan megváltozik.” (Haber, Judith: ‘My Body Bestow upon my Women’: The Space of the Feminine in *The Duchess of Malfi*. *Renaissance Drama*, 1997, 28, 144.) Georgianna Ziegler folytatja az érvelést a *Cymbeline*-ről szóló tanulmányában: „Iachimo számára egy nő teste a hálószobájának részét képezi, s így mindkettő határai megsérthetők”. Ugyan Iachimo nem tesz fizikai erőszakot Imogenen, a néző úgy érezheti, hogy a férfi voyeurisztikus tekintetének behatolásával az erőszak mégis megtörtént.” (Ziegler, Georgianna: *My Lady’s Chamber: Female Space, Female Chastity in Shakespeare*. *Textual Practice*, 1990, 4. 1. sz. 82.)
33. Fumerton, Patricia: *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of School Ornament*. Chicago, Chicago University Press, 1991. 69.
34. A *Kár, hogy kurva* angol verziójának szerkesztője, N.W. Bawcutt a következőt jegyzi meg: „A quartó kiadásban található megjegyzés, amely szerint a jelenet a Páter szobájában játszódik, nyilvánvaló tévedés, hiszen a jelenetben Annabella szobájában vagyunk (lásd 3.4.33)” (*’Tis Pity She’s a Whore*, 57.). Az idézett sorban Florio így szól a Páterhez: „A szobájához vezetem, atyám” (ford. Vas István) [ahol az angolban a nőnemű névmás jelzi, hogy Annabella szobájáról van szó]. A *Kár, hogy kurva* idézetek angol verziójának forrása: Ford, John: *’Tis Pity She’s a Whore*. Szerk. N.W. Bawcutt. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1966.
35. Mark Stavig szerkesztő szerint a Páter beszéde Ford *Christ’s Bloody Sweat* című versén alapszik. Lásd Stevig bevezetését a *’Tis Pity She’s a Whore* által szerkesztett kiadásában. (Arlington Heights, Illinois, AHM, 1966. vii-xix)
36. Claudine Defaye ezt a jelenetet pszichológiai keretként értelmezi, melyből a Páter jelenléte nyújt kiutat:
37. A jelenet szinte teljesen biztosan a Soranzo házában lévő legnagyobb hálókamrában játszódik.
38. Maus, Katharine Eisaman: *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1995. 4.
39. Sok kritikus kísérelte meg tisztázni a Giovanni szenzációhajhász mozdulatai mögött rejlő személyes szimbolikát; köztük Ronald Huebert is, aki szerint ezek a gesztusok egy hibás analógiát jelenítenek meg egy titok felfedése és a mellkas feltárása között (Huebert, Ronald: *John Ford, Baroque English Dramatist*. Montreal, McGill-Queen’s University Press, 1977. 145), vagy Michael Neill, akinek véleménye több ponton találkozik az enyémmel, amikor megpróbálja rendszerezni azokat az egymással versengő definíciókat és magyarázatokat, melyeket [Giovanni mozdulata] megenged (Neill, Michael: ‘What Strange Riddle’s This?’. *Deciphering ’Tis Pity She’s a Whore*. In *John Ford: Critical Re-Visions*. Szerk. Michael Neill. Cambridge, Cambridge University Press, 1988. 165). Wiseman úgy látja, Giovanni számára Annabella szíve „a



vérfertőzés minden személyes és zavarba ejtő jelentését magába sűríti”(Tis Pity She’s a Whore: Representing the Incestuous Body. In *Revenge Tragedy*. Szerk. Stevie Simkin. New York, Palgrave, 2001. 222). Wiseman azonban – legyenek bármilyen jó meglátásai – olyan metaforát használ a térkonceptiók leírására, mely teljesen szembemegy céloommal, hogy rámutassak, miképp formálta a tér az emberi tudatot és *vice versa*. Ami még ennél is szembetűnőbb: Wiseman érvelése mintha Ford retorikáját követné, amikor azt állítja, hogy „a női test etikai, finansiális, spirituális, érzéki és pszichológiai területként van ábrázolva” a *Kár, hogy kurvában*, és hogy Annabella teste „folyamatosan újraértelmeződik az így egymással versengő interpretációs lehetőségek által” (215). Wiseman azonban hozzám hasonlóan úgy látja, hogy „Annabella testének jelentőségét folyamatosan változtatják a darab során a különböző, őt leíró diskurzusok” (216).

40. Ziegler: *My Lady’s Chamber*. 80.
41. Huston: *The Actor’s Instrument*. 113.
42. Gosson, Stephen: *Plays Confuted in Five Actions*. 1582; reprint, New York, Garland, 1972. B8v.
43. Stubbes, Phillip: *The Anatomie of Abuses*. 1573; reprint, New York, Garland, 1973. A Preface to the Reader, idézet In Marshall: *The Shattering of the Self*. 17.
44. Hall: i.m. 55.
45. Smith, Bruce R.: *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago, Chicago University Press, 1999. 206.
46. Hall: i.m.. 138.
47. Hall: i.m. 138-9.
48. Az eredetiben a „groundlings” szó szerepel, amely a színpad előtti térre olcsó állójeggyel bejutott nézőkre utal. A koramodern közszínházakban a (drágább) ülőhelyek a színházépület színpadot körbefogó karéjában helyezkedtek el, így a színpadtól általában távolabbra kerültek. A szerk.
49. Hall: i.m. 135.
50. Hall: i.m. 135.
51. Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of the Dramatic Form and Function*. Baltimore, Hopkins University Press, 1978. 83.
52. Ahogyan Gay McAuley megjegyzi:
53. Gurr: *The Shakespearean Stage*. 179.
54. Cynthia Marshall utal erre a témára a „Wound-man: *Coriolanus*, Gender, and the Theatrical Construction of Interiority” című cikkében. (In *Feminist Readings of Early Modern Culture*. Szerk. Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan és Dymna Callaghan. Cambridge, Cambridge University Press, 1966. 95.
55. A *penetráció* természetesen nem a legmegfelelőbb kifejezés. Jarrett Walker hasznos magyarázattal szolgál: „[Coriolanus] nem tud különbséget tenni aközött, amikor etetik, és amikor megsebesítik. Mindkét forma bekebelezésen alapszik, melyekre azzal válaszol, hogy gondolkodás nélkül „visszaköp” a világra, a befogadás kényszeres tagadásával.” (Walker, Jarrett: *Voiceless Bodies and Bodiless Voices: The Drama of Human Perception in Coriolanus*. *SQ*, 1992. nyár, 43. 2. sz. 176.) Ezek a terminusok – meglátásom szerint – lehetővé teszik számunkra, hogy még pontosabban érzékeljük, milyen folyamatok dolgoznak a darabban. Az emésztést indikáló *éhezés* is egy idekapcsolódó kifejezés, melyet Stanley Cavell úttörő tanulmányának középpontjába helyez, lásd *‘Who does the wolf love?’ Coriolanus and the Interpretation of Politics* (In *Shakespeare and the Question of Theory*. Szerk. Patricia Parker és Geoffrey Hartman. New York, Routledge, 1985. 245-72).
56. A darabból való idézetek magyar változatát Petőfi Sándor fordításában közöljük.

57. Shakespeare: i.m. 95.
58. Walker, Jarrett: *Voiceless Bodies and Bodiless Voices*. 172.
59. 1603-tól Shakespeare társulata – a szerk.
60. A csoportok által megtapasztalt terekkel kapcsolatban Yi-Fu Tuan úgy véli, a tömeg jelenléte „nem feltétlenül csökkenti, inkább felerősíti az események jelentőségét; a tömegben lévő emberek nem feltétlenül érzik azt, hogy el vannak nyomva a térben” akkor, ha azonos okból vannak jelen, és nem ellenzik a többiek jelenlétét. (Tuan, Yi-Fu: *Space and Place: A Humanist Perspective*. In *Philosophy in Geography*. Szerk. Stephen Gale és Gunnar Olsson. Dordrecht, D. Reidel, 1979. 404.)
61. Jagendorf, Zvi: *Coriolanus: Body Politic and Private Parts*. *SQ*, 1990. tél, 41, 4. sz. 462. Hasonlóan vélekedik Arthur Riss is, aki szerint a darab „létrehoz egy kapcsolatot vidék és test között”, ezáltal „összhangot teremtve a nyilvános terek bekerítésének igénye között, és Coriolanus vágya között, amely testének lezárására irányul” (*Coriolanus and the Revolt Language*. *ELH*, 1992. tavasz, 59, 1. sz. 55).
62. Jagendorf: i.m. 462. Más véleményen van Ralph Berry, aki a nyitójelenet elemzése után azt a következtetést vonja le, hogy „a látszattal ellentétben a római tömeg nem a nép elsőpró akaratának manifesztációja [...] nem látni olyan rettentő szeszélyt, olyan iszonyú vérszomjat, mint Antonius felemelkedésekor a Fórum jelenetben. Ezzel szemben meghatározhatatlan és változó jellemzők halmazát látjuk. (Casting the Crowd: *Coriolanus* in Performance. *Assaph* C4, 1988. 144.)
63. A jelenet alternatív értelmezése lehetne az, hogy az Első és Második polgár közötti párbeszéd a színpad centrumában zajlik, a tömeggel körülvéve. Ez a beállítás egy szűk, intim teret képezne, mely Menenius belépése által megtörhet vagy feloldódhat, ahogy a két polgárt végül elnyeli a tömeg. Michael Warren több színreviteli lehetőséget is számba vesz a jelenettel kapcsolatban *The Perception of Error: The Editing and Performance of the Opening of 'Coriolanus'* című cikkében. (In *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*. Szerk. Lukas Erne és Margaret Jane Kidnie. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. 127-42.)
64. Walker: *Voiceless Bodies and Bodiless Voices*. 179, 16-os lábjegyzet.
65. Paster: *The Body Embarrassed*. 92.
66. Janet Adelman mélyen egyetért ezzel a meglátással, bár nem izgatja a színrevitel, és pszichoanalitikus megközelítéssel dolgozik:
67. Casey, Edward S.: *Getting back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington, Indiana University Press, 1993. 133.
68. Casey: i.m. 137-38.
69. Edward Casey gondolatai az „ittlévőségről”: „Még saját hús-vér testemen belül is meg tudom különböztetni a testileg lokalizálható »ittlévőséget« attól az itt-től, amely a testemmel mint egésszel egybeesik. Ebben az értelmezésben az »ittlévőségem« a fejemmel, még pontosabban a szemeim közötti vagy azok mögötti régióval azonosítható.” (*Getting Back into Place*. 52.)
70. Lásd: Belsey: *The Subject of Tragedy: identity and Difference in Renaissance Drama*; Belsey: *Emblem and Antithesis in The Duchess of Malfi*. 115-34; és Diehl: *The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy*. *Renaissance Drama*, 1980/11. 27-44.

## Irodalomjegyzék

- Adelman, Janet: „Anger’s My Meat”: Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*. In *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*. Szerk. Murray M. Schwartz and Coppelia

- Kahn. Baltimore, Johnson Hopkins University Press, 1980.
- Belsey, Catherine: Emblem and Antithesis in *The Duchess of Malfi*. *Renaissance Drama*, 1980. 11.
  - Belsey, Catherine: *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London, Methuen, 1985.
  - Berry, Ralph: Casting the Crowd: *Coriolanus* in Performance. *Assaph* C4, 1988.
  - Bourdieu, Pierre: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977. 94. Magyarul: *A gyakorlat elméletének vázlatja*. Ford. Sebes Anna. Budapest, Napvilág Kiadó, 2009.
  - Casey, Edward S.: *Getting back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington, Indiana University Press, 1993.
  - Cavell, Stanley: 'Who does the wolf love?' *Coriolanus* and the Interpretation of Politics. In *Shakespeare and the Question of Theory*. Szerk. Patricia Parker és Geoffrey Hartman. New York, Routledge, 1985. 245-272.
  - Chapman, George: *Bussy D'Ambois*. Szerk. Robert J. Lordi. Lincoln, Nebr., Nebraska University Press, *Shakespeare összes művei*. Budapest: Helikon Kiadó, 1992.
  - Danahy, Michael: Social, Sexual, and Human Spaces in La Princess de Cleves. *French Forum*, 1981. szept., 6. 3. 212-224
  - Defaye, Christine: Annabella's Unborn Baby: The Heart of the Womb in *'Tis Pity She's a Whore*. *Cahiers élisabéthains*, 1979, 15.
  - Diehl, Huston: The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy. *Renaissance Drama*, 1980/11. 27-44.
  - Ford, John: *'Tis Pity She's a Whore*. Szerk. N.W. Bawcutt. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1966. Magyarul: *Kár, hogy ká*. Ford. Vas István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.
  - Freud, Sigmund: *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Szerk. és ford. James Strachey. New York, Norton, 1966. 156. *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest, Gondolat, 1986.
  - Fumerton, Patricia: *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of School Ornament*. Chicago, Chicago University Press, 1991.
  - Gosson, Stephen: *Plays Confuted in Five Actions*. 1582; reprint, New York, Garland, 1972.
  - Gurr, Andrew: *The Shakespearian Stage, 1574-1642*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
  - Haber, Judith: 'My Body Bestow upon my Women': The Space of the Feminine in *The Duchess of Malfi*. *Renaissance Drama*, 1997.
  - Hall, Edward T.: *The Hidden Dimension*. Garden City, New York, 1966. Magyarul: *Rejtett dimenziók*. Ford. Falvay Mihály. Budapest, Gondolat, 1980.
  - Hattaway, Michael: *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. London, Routledge, 1982.
  - Huebert, Ronald: *John Ford, Baroque English Dramatist*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 1977.
  - Huston, Hollis: *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
  - Jagendorf, Zvi: *Coriolanus*: Body Politic and Private Parts. *SQ*, 1990. tél, 41, 4.
  - Kelso, Ruth: *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1956. 43-44.
  - Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Ford. Donald Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell,

1991.

- Low, Jennifer A.: *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture*. New York, Palgrave, 2003.
- Marshall Cynthia: „Wound-man: *Coriolanus*, Gender, and the Theatrical Construction of Interiority” című cikkében. In *Feminist Readings of Early Modern Culture*. Szerk. Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan és Dymphna Callaghan. Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Marshall, Cynthia: *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*. Baltimore, Johnson Hopkins University Press, 2002.
- Maus, Katharine Eisaman: *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*. Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- McAuley, Gay: *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- Michael Warren: The Perception of Error: The Editing and Performance of the Opening of ‘*Coriolanus*’ című cikkében. In *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare’s Drama*. Szerk. Lukas Erne és Margaret Jane Kidnie. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. 127-142.
- Neill, Michael: ‘What Strange Riddle’s This?’: Deciphering ‘*Tis Pity She’s a Whore*. In *John Ford: Critical Re-Visions*. Szerk. Michael Neill. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Paster, Gail Kern: *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca, Cornell University Press, 1993
- Puttenham, George: *The Arte of English Poesie*. Kent, Ohio, Kent State University Press, 1970.
- Riss, Arthur: *Coriolanus and the Revolt Language*. *ELH*, 1992. tavasz, 59.
- Smith, Bruce R.: *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago, Chicago University Press, 1999.
- Stevig, Mark: Ford, John: ‘*Tis Pity She’s a Whore*. Bevezető. Arlington Heights, Illinois, AHM, 1966. vii-xix.
- Stone, Lawrence: *Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800* című könyvében (New York, Harper, 1977
- Stubbes, Phillip: *The Anatomie of Abuses*. 1573; reprint, New York, Garland, 1973.
- Tuan, Yi-Fu: Space and Place: A Humanist Perspective. In *Philosophy in Geography*. Szerk. Stephen Gale és Gunnar Olsson. Dordrecht, D. Reidel, 1979.
- Ubersfeld, Anne: *Reading Theatre*. Szerk. Paul Perron és Patrick Debbeche. Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Walker, Jarrett: Voiceless Bodies and Bodiless Voices: The Drama of Human Perception in *Coriolanus*. *SQ*, 1992. nyár, 43. 2.
- Webster, John: *The Duchess of Malfi*. Szerk. Elizabeth Brennan. New York, Norton, 1993. Magyarul: *Amalfi hercegnő*. Ford. Vas István. In: Angol reneszánsz drámák: Shakespeare kortársai. II. kötet. Szerk. Szenczi Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of the Dramatic Form and Function*. Baltimore, Hopkins University Press, 1978.
- Wiseman, S.J.: ‘*Tis Pity She’s a Whore*: Representing the Incestuous Body. In *Revenge Tragedy*. Szerk. Stevie Simkin. New York, Palgrave, 2001.

- Ziegler, Georgianna: My Lady's Chamber: Female Space, Female Chastity in Shakespeare. *Textual Practice*, 1990, 4. 1. sz.

© Apertúra, 2017. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/nyar/low-megtestesules-es-megtestesites-nezo-szinpad-es-szinesz-a-koramodern-szinhazban/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.2>

