

Angol romantikus tragédiák: A *Cenci-ház* és a színház (ön-)anatómiája

George Steiner nagyhatású könyvében a tragédia halálát, elhúzódó agónia után, a romantika idejére datálta.¹ Az újabb irodalomkritika szerint Steiner e végső diagnózis kimondásakor talán szükségtelenül leszűkítette a tragédia fogalmát, így nem vehette figyelembe mindazt, ami a 19. században, megváltozott közegben és alakban, de továbbélt belőle – például a melodráma, a polgári szomorújáték vagy az opera műfajában, de akár nem-drámai műformákban is. Hisz mi más is lehetne például Thomas Hardy regénye, az *Egy tiszta nő*, ha nem tragédia? A Steinerrel vitázó Terry Eagleton szerint nagyon is az, ahogy bizonyos értelemben tragédia William Wordsworth *Mihály* című pásztor költeménye is, ámbár ezekben a hő-

sök hétköznapi emberek, a pusztulás pedig lassú, de éppolyan helyrehozhatatlan.² Mindazonáltal Nagy-Britanniában már maguk a romantikusok is komolyan kérdőre vonják a modern tragédia *lehetőségét*, és gyakran a Steineréhez hasonló következtetésre jutnak. A kérdésnek a 18. századi irodalomtörténet teljesítménye ágyazott meg, mind a klasszika-filológia, mind a Shakespeare-kritika terén. Így William Hazlitt, a kor meghatározó kritikusa már a műfaj történeti meghatározottságának tudatában írja 1817-ben: „a tragédia hozzávalói nem találhatók meg annál a népnél, mely már hozzászokott a tragédianézéshez, melynek érdeke és szenvedélye nem a sajátja, hanem ideális, távoli, szentimentális, elvont”.³ Eszerint ami folytathatatlanná tette a tragédiát, az maga a modern civilizáció, illetve a műfaj beágyazódása ebbe a civilizációba. Az absztrakcióra hajló, schilleri értelemben vett szentimentális néző már

A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

az irodalomból és eminensen a tragédiákból tanulja a szenvedélyeket, ez pedig elzárja az útját az eredetinek tételezett tragikum átélésétől vagy megfogalmazásától. „Shakespeare minden zsenialitásával együtt sem írhatott volna úgy, ahogyan írt, ha a mostani időkben élt volna” – véli Hazlitt.⁴

A feladvány innen nézve egyszerű, bár megoldhatatlan: mit tenne Shakespeare „ma”? A romantika válasza sokféle és bonyolult, akár idesorolhatjuk Byronnak azt a meggyőződését is, mely szerint teljesen mindegy, hogy Shakespeare mit tenne, hiszen a „valódi” angol drámát még föl kell és föl is lehet találni. Percy Bysshe Shelley tragédiája, *A Cenci-ház* kapcsán provokatíván ezt írja (egyszerre kritizálva barátja művét és a nemzeti hagyományt – még Shakespeare-t is!): „Szerintem nekünk, angoloknak mind ez ideig egyáltalában nem is volt drámánk.”⁵ A lehetőség tehát Byron szerint adott a nemzeti dráma kifejlesztésére, ennek jegyében próbálkozik mind a középkori misztérium nyomán (*Káin*), mind a szabályos neoklasszikus tragédiát követve (*Marino Faliero*) létrehozni a kornak megfelelő formát. Miközben a romantika drámai kísérletei és a tragédiáról szóló elméleti megállapításai feltűnően sokrétűek, az elkészült vagy tö-

redékben maradt tragédiák szövegében artikulálódó válaszok bizonyos szempontból mégis egybehangzók: mindegyik magában foglalja a műfaji önreflexiót, a nagyfokú tudatosságot, vagyis – Hazlitt-tel és Schillerrel szólna – a szentimentális költészet sajátosságait. A szűkebb értelemben vett romantikus tragédia rendszerint arról (is) szól, miért válik lehetetlenné a „valódi” tragédia, illetve miért válik szükségessé a hagyományos formák lebontása. Ezt pedig nem kell kudarcnak ítélnünk. A későbbi fejlemények tudatában akár úgy is vélhetjük, hogy a romantika legjelentősebb alkotói új, kísérleti dráma megteremtésén fáradoztak.

A kétségek közepette mindenestre feltűnően sokan kísérleteznek a műfajjal. Londonban, a kor legnagyobb modern metropoliszában, a színház egyre inkább egyet jelent a tömegszórakoztatással,⁶ de a nagy tragédia, fennmaradó arisztokratikus aurája miatt, még ebben az időben is a költői kiválóság legerősebb bizonyítékának számít (akárcsak az eposz). Amikor Keats egy levelében arról panaszkodik, hogy a divatos irodalmi körök szerint a neve „egyet jelent a közönségességgel” („nem vagyok több, mint egy takácsfiú a szemükben”), a felemelkedés egyedüli esélyét ebben látja: „Egy tragédia kiemelne ebből az áldatlan állapotból.”⁷ Egy-egy színpadi siker hírnevet és biztos megélhetést jelen-

tett, legalább egy időre, ugyanakkor az úgynevezett „legitim” tragédia (tehát a királyi engedéllyel játszó kőszínházakban előadott verses dráma, melyet megkülönböztettek a népszereű, zenére és látványosságra épülő „illegitim” daraboktól) megalkotása éppen a saját korukat közönségesnek érzékelő romantikus szerzők számára vált rendkívül nehézé. Elképzelhető-e egyáltalán tragikus hős a polgárosodás és az egyenlőség eszménye után? Az embert vezérlő vagy büntető Istenek, Sors vagy Gondviselés-képzet hiányában? Vagy talán, ahogyan Jeffrey Cox felvetette, a Francia Forradalommal valóban bekövetkezett a tragikus világrend „szimbolikus elpusztítása”?⁸

Edmund Burke *Töprengések a francia forradalomról* (1790) című nagyhatású pamfletjének retorikája azt sugallja, hogy a trónfosztás volt az utolsó tragédia. A forradalom a királyi pár által megjelenített hatalom megszenteltségtelenítésére tört, előzménye a felvilágosodás racionalizmusa és metafizikai szkepszise, következménye a káosz formátlan tombolása.⁹ Shelley *A Költészet védelme* (1821) című értekezésében a dráma hanyatlását a „társadalmi élet hanyatlásának korszakai”-hoz köti, virágzását pedig (például Athénban) a szabadság és a tolerancia kibontakozásához. Szerinte a nagy tragédiák egy szabadabb társadalmi rendnek nemcsak következményei, de elő

is mozdították a kiteljesedését: „A legmagasabb rendű dráma nem annyira megbélyegzésre és gyűlöletre ösztönöz, mint inkább önismeretre és önbecsülésre tanít” – írja Shelley.¹⁰ Mindenesetre akár Burke konzervatív narratíváját követjük, akár Shelley elnyomó rendszereket bíráló érvelését, a 18. század végén és a 19. század első évtizedeiben általánossá vált a tragédia válságáról beszélni. A napóleoni háborúk idején, majd a szent-szövetségi Európában nem is születik olyan tragédia, mely ne vonná kétségbe az egyéni nagyságba és a természetfölötti rendbe vetett hitet, és ezzel együtt a katarzis lehetőségét. Az angol romantikus tragédiák jellemzően a régmúltból és távoli tájakról veszik a témájukat, egy-egy válságos történelmi-kulturális pillanatra vetítve rá a saját koruk krízisét. Hogy csak néhány példát említsünk: Wordsworth az angol-skót határra, a III. Henrik-kori viszályok idejére (*Borderers* [Határvidékiek]), S. T. Coleridge Granadába, az inkvizíció és a németalföldi szabadságharc korába (*Osorio*, majd átdolgozott formában *Remorse* [Megbánás]), Shelley és Byron a reneszánsz Itáliába (*A Cenci-ház*; *Marino Faliero*, *A két Foscari*), Joanna Baillie a skót régiségbe (*The Family Legend* [A családi legenda], *Orra*), míg Thomas Lovell Beddoes *Death's Jest-Book* [A Halál tréfa könyve] című későromantikus drámájában a keresztes háborúk

idejére, Itáliába, Egyiptomba és egy német hercegségbe helyezi a cselekményt. Az eljárás általánosságban shakespeare-i, a Bohémiát vagy Illíriát nagyvonalúan kezelő darabokéhoz hasonlít, másrészt a 18. század hatvanas éveitől rendkívül népszerű gótikus regény és dráma módszereit idézi, mely a modern brit tudat fantáziáit és szorongásait leginkább a középkori Európába, esetleg az egzotikus Kelet elképzelt más-világába vetítette ki. Ez a két, látszólag ellentétes irodalmi hagyomány, vagyis Shakespeare és a korban nagy viharokat kavarázó gótikus regény és dráma meghatározó szerepet játszott a romantikus tragédia történetében.

A jelen írás ennek a történetnek csupán egyetlen vonulatát vázolja fel, mely mind a gótikus irodalom határsértéseivel, mind a reneszánsz színházi hagyománnyal szorosan összefügg. A tudat feltárásának, élveboncolásának problematikájára épülő tragédiákról lesz szó, melyek viszonylag jól körülhatárolható csoportját alkotják az angol romantikus drámáknak; ezek a darabok egymással és a reneszánsz mesterekkel is több irányú dialógust folytatva vizsgálják színház és anatómia összefüggésének kérdéseit. Wordsworth, Coleridge, Baillie és Beddoes már említett műveit is érintve egy olyan kísérleti drámai hagyományt igyek-

szem bemutatni, melyről összefüggő irodalmi diskurzusként nemcsak a hazai, de az angol irodalomtörténet sem igen vett eddig tudomást. Közülük a korban csak Coleridge és Baillie drámáit vitték színre, ám Wordsworth tragédiáját Coleridge kéziratból jól ismerte, nyilvános előadásaiban idézte is, Beddoes pedig nagy valószínűséggel olvasta mind Coleridge, mind Baillie műveit; Coleridge drámájáról dokumentálhatóan tudott Baillie és persze Wordsworth, drámaelmélettel is foglalkozó előadásain pedig Wordsworth és Shelley is megfordultak. Mindezekelőtt azonban Shelley 1819-ben megjelent drámájára, a magyarul két fordításban elérhető *A Cenci-házra* koncentrálok – szerzője jól ismerte Baillie és Coleridge műveit, Beddoesnak pedig példaképe volt – melynek nemcsak dráma-, de színház-történeti jelentősége is vitathatatlan.¹¹

A romantikus tragédiának az a radikális, kísérleti minősége, amelyre a boncolás metaforája utal, első lépésben talán a Shelley-mű modern hatástörténete felől közelíthető meg. Ismeretes, hogy Antonin Artaud avantgárd projektjének, a Kegyetlenség Színházának egyetlen megvalósult előadása a *Cenciék* (*Lés Cenci*) című darab volt, melyet 1935 májusában mutattak be. A párizsi Théâtre Folies-Wagram színpadán Cenci gróf szerepét a rendező, Artaud játszotta, ahogyan ő tervezte a vizuális effekte-

ket, a mozgást, és ő írta a szövegeknyvet is. Előadásának meghatározó előképe azonban Shelley tragédiája volt. (1891-ben korai mestere, Aurélien Lugné-Poë már megrendezte Shelley drámáját; előtte csak zártkörű előadása volt Londonban, az első nyilvános angol nyelvű bemutatóra 1922-ben került sor.) Artaud elvetette a klasszikusokhoz való hűséget és egyáltalán, a szövegmondásra épülő színházat, mi több, Stendhal és más francia szerzők már szintén feldolgozták a reneszánsz rémhistóriát, így ezekből a szövegekből is meríthetett. Ám darabjának szerkezete egyértelműen a Shelleyét követi, olyannyira, hogy Jane Goodall szerint nem is adaptálta, hanem (paradox módon) *dramatizálta* a korábbi szöveget: a romantikus költői dráma verbális kifejezőkészségét a saját komplex színházi nyelvére fordította át.¹²

Artaud ideálja a „húsba vágó” színház, melyet „ragályos önkívület”-ként, egyfajta pestisként ír le. Ez a színház „megingatja elképzeléseinket, képek izzó delejességét égeti belénk, és olyan lelki gyógymódhoz hasonlóan hat ránk, amely nem múlhat el nyom nélkül”.¹³ Az ennek megfelelően extrém hatásokkal operáló 1935-ös előadás középpontjában a vérfertőző Cenci gróf állt, vele szemben az őt meggyilkoltató lánya, Beatrice. Darida Veronika Artaud nyomán így írja le az előadás kegyetlenségét:

Artaud [...] hangsúlyozza, hogy a kegyetlenség nem kiontott vért vagy megölt testeket jelent. Létezik egy tisztán szellemi kegyetlenség is. Cenci és Beatrice a fizikai és a szellemi kegyetlenséget – másokkal és önmagukkal szemben – egyaránt gyakorolják. A kegyetlenség nem létezhet tudat és módszeres tudatosság nélkül. Ezt megfigyelhettük már Cenci első monológjában is, melyben felvázolta az elkövetkezendő eseményeket. Beatrice viszont csupán saját öntudatának elvesztése után jut el arra a szélsőséges pontra, ahol saját kegyetlensége tudatosul benne. Ekkor ismeri fel azt, aminek Cenci mindig is a tudatában volt: a kegyetlenségben rejlő, felsőbbrendű determinizmust. Az igazi kegyetlenség a tisztánlátásban és a szükségszerűség elfogadásában áll.¹⁴

A darab tehát egyszerre érdekelt a maximális tisztánlátás és a maximális (el)szenvedés megjelenítésében, sőt, a kettő végső egybeesését sugallja. Ugyanerre a kettősségre épülnek a boncolás, élveboncolás, sőt ön-élveboncolás alakzatai is, melyek azonban már az Artaud-t inspiráló Shelley tragédiájában meghatározó szerepet játszanak – miképpen a szadizmus, a fertőzés képei és a gyógyíthatóság kérdése is.

A *Cenci-ház* megdöbbentő első jelenetében Shelley grófja a nézők előtt feltárja és egyúttal általános keretbe is helyezi a saját perverzióját:

Mindenki érzéki gyönyörre tör,
és élvezi a bosszút; de leginkább
más kínját, amit ő maga nem érez –
titkos nyugalmát ezzel legyezi.
De nekem más örömöm sincs, csak a
haláltusa s a testi élvezet,
ha amaz másé, ez meg az enyém,
s nem gátol büntudat, se félelem,
mint tudomásom szerint másokat.
Ott tartok már, hogy amit csavaros
képzeletem vágyává alakít,
s csak ahhoz nyúl, mitől borzadnak a
hozzád hasonlók: mintha elrabolnák
alvásomat és táplálékomat,
míg el nem érem.¹⁵

(19, Eörsi István ford.)

Shelley ezzel felújítja, de át is értelmezi az angol reneszánsz dráma machiavelliánus gonosztevő-alakját, aki, mint III. Richárd, a tragédia elején bejelentkezik a cselekmény legfőbb bonyolítójának a szerepére. A teljes környezetét ravaszul manipuláló Cenci gróf célja és öröme mások kínzása és kegyetlen elpusztítása – ez esetben a saját gyermekeié – és ezt szégyen nélkül, tökéletes tudatossággal osztja meg az őt megbánásra intő bíborossal.

A gróf megalkotásával Shelley olyan nagyformátumú gonosztevőt hoz létre, aki a hétköznapi moráltól elszakadva magának követeli Isten szerepét – alighanem ez az, ami Artaud-t megbabonázta a darabban. Cenci gróf szörnyősége, szörny-volta (monstrosity) lenyűgöző, pontosan

úgy, ahogy Coleridge a *Biographia Literaria* (1817) lapjain kifejti: „Olyanok leszünk a tudásban, mint az istenek – ez volt, ennek kellett lennie az első kísértésnek: a magasrendű szellemi előkelőségnek a bűnnel való együttállása, ha megfelelően ábrázolják, mindig a legerősebb érdeklődést váltja ki”.¹⁶ Coleridge itt Don Juanról beszél (Mozart operáját épp akkoriban játszották Londonban), de Shakespeare nagy tragédiáiban már korábban ugyanezt a képletet fedezte föl. Cenci gróf felsőbbrendűsége a megszólított bíborossal szemben nem pusztán az intellektusában, hanem az intellektus teljeskörű alkalmazásában, vagyis az önmagával szembeni kérlelhetetlen őszinteségben áll – ez az, amit valamivel később egy másik szereplő az „önboncolás” (43) hajlamaként ismer fel a darabban. Ebből a szempontból nem alaptalan az összevetés Emily Dickinson csendesebben könyörtelen soraival: „Kedvvel nézek haláltusát, / Tudva, hogy nem hazug. / Nem tettetik a görcsös / Rángást a férfiak.”¹⁷

Ám a darab, miután a gróft hipnotikus erejű, a végsőkig destruktív centrumként vezeti fel, magát a hipnózist is megvizsgálja: miért működik? hogyan hat? le lehet-e győzni?¹⁸ Fontos észrevennünk, amit *A Cenci-ház* ajánlásában Shelley állít: míg a korábbi írásai mind arról szóltak, „aminek lennie kellene vagy ami lehetne”, ez a dráma nem

más, mint „a szomorú valóság” (8). Mintha a szerző itt az anarchista filozófus William Godwin regényének, a *Caleb Williams*nek (1794) az alcímét idézné: „A dolgok, ahogy vannak” (*Things As They Are*) – szemben azzal az utópizmussal, mely más műveit, például az ugyanebben az időszakban írt *Megszabadított Prométheusz* utolsó felvonását jellemezte.¹⁹ Godwin nemcsak Mary Shelley apja és Mary Wollstonecraft férje volt, de Percy Shelley mestere is; 1832-ben így emlékezett vissza leghíresebb regénye megírására: „Amiben képzeletem a legszabadabban tobzódott, az az elme privát és belső működésének analízise, a metafizikai boncolókés használata a motivációk feltárásában”.²⁰ Shelley célja *A Cenci-ház* megírásával szintén ez a fajta elemzés, és – akárcsak Godwinnál, aki a társadalmi kiszolgáltatottság mindenre kiterjedő romboló hatását mutatta ki – az analízis az ő esetében is radikálisan kritikai tevékenység, annak ellenére, hogy kerüli a moralizálást vagy a nyílt politikai kommentárt. Az értelmezőnek is ki kell hát szakadnia Cenci bűvköréből, hogy felfigyelhessen rá: a gróf mellett és mögött apák és atyák egész sora bizonyul romlottnak a tragédiában, például mindjárt az öt hallgató bíboros (a néző színpadi képviselője!), akihez Cenci olyan nyíltsággal szólhat, „mint saját tudatos szív[é]hez”, hiszen tudja: hallgatója túl gyáva és

korrupt ahhoz, hogy ellene forduljon. Shelley kritikai hozzáállásából érthető meg a darab múltba fordulása vagy gótikus jellege is. A „gótikus” jelző a kor politikai diskurzusában a jelenben továbblévő múlt hatalmi struktúráira utalt, ezen belül itt leginkább arra a radikális gondolatra, amelyet Godwin úgy fogalmazott meg: „a történelem gótikus és kibogozhatatlan teher alatt kínlódik”.²¹ Shelley Godwin eszméitől inspirált tragédiája a zsarnoki hatalom látleletét nyújtja, ez pedig a látszat ellenére nem egyetlen szereplőben koncentrálódik, hanem egy már kibogozhatatlan történet eredményeképpen a társadalom testét-szöveteit teljes mértékben átjárja.

Cenci idézett monológja ugyanakkor a tragédianézis gyakorlatára és a tragédia műfajára is kritikusan reflektál. Számos romantikus elméletíró a tragédia legfőbb feladatát az elme rejtett törvényeinek feltárásában látta, illetve abban, hogy a szenvedélyek szélsőséges tapasztalatát a néző számára láthatóvá és értelmezhetővé teszi. *A Költészet védelmében* Shelley ugyanerre céloz, amikor „az emberi szenvedélyek igazságának élő megtestesítésé”-t nevezi a dráma fő kívánalmának.²² Tragédiája és főként Cenci gróf idézett szavai viszont arra világítanak rá, hogy nemcsak a szenvedély, de a szenvedés,

az agónia nézése is – persze, csak ha „másé” – az egyén élvezetét szolgálja, mind érzéki, mind intellektuális értelemben. A *Cenci-ház* innen nézve radikálisan kérdőre vonja a tragédia műfaját, a nézőt-olvasót pedig meglehetősen kényelmetlen helyzetbe hozza, hiszen ő is, akárcsak a szörnyeteg Cenci, élvezettel nézi „más kínját, amit ő maga nem érez” – legalábbis a színpadon. Minderre könnyű azt mondani, hogy hiszen a tragédia csupán fiktív, nem valódi fájdalmat mutat be – és ehhez nem is szükséges a romantikus kritikára hivatkozni. Az esztétikai távolságra már Arisztotelész utal a *Poétikában*:

vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehetőleg pontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. [...] Azért örvendeznek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más.²³

Az imitáció ilyen formán a felismerést és a megismerést szolgálja. A 18. századra azonban ez az elválasztás megrendül, a tragédia által kiváltott esztétikai élvezet pedig filozófiai problémává lép elő, melyről például David Hume vagy Edmund Burke értekeznek.²⁴ Nem arról van szó, hogy ezek a szerzők ne látnának különb-

séget irodalmi ábrázolás és valóság között, hanem hogy adott esetben a valóság – például a korban még elterjedt nyilvános kivégzések – tárgyalásakor sem mellőzik az esztétikai szempontot. A tragédia élvezetét akár meg is lehet magyarázni, de miért van tömeg a kivégzéseken? Burke megfigyelése, hogy az ember – éppen az együttérzés képessége miatt – képes örömet lelni mások szenvedésében, legyen az akár valós, akár képzeletbeli – feltéve, hogy őt magát nem fenyegeti veszély.²⁵

Az elismert romantikus drámaíró, Joanna Baillie (1762–1851) egész életművet épített arra a belátásra, hogy a szenvedés/szenvedély látványa az ember számára ellenállhatatlanul érdekes. Ezért tolonganak a nézők kivégzésekre, és ugyanezért kínozzák vagy áldozzák fel foglyaikat az „észak-amerikai vadak” is: látni akarják, milyen az ember, amikor már nem a társadalmi viselkedés szabályait követi, amikor a leginkább önmaga – amikor magán kívül van. Baillie ezt az „együttérző kíváncsiság” (*sympathetic curiosity*) ösztönének nevezi, és ezzel Adam Smith szimpátia-felfogását gondolja tovább, melyet a filozófus *Az erkölcsi érzelmek elmélete* (*Theory of Moral Sentiments*; 1759) című könyvében dolgozott ki. Smith híres „elkötelezetlen szemlélő”-jét (*impartial spectator*) Baillie az univer-

zális tudnivágyás motívumával ruházza fel, ezáltal pedig, ahogyan egy mai értelmezője fogalmaz, felhívja a figyelmet „a morális néző/ítész szerepének nyugtalanító ambivalenciájára”.²⁶ Az ilyen tudás megszerzése: öröm. „Hol az az ember, aki önmagához hasonló lényt lát az erőszakos szenvedélyek viharában, amilyeneket bizonyos fokig mindenki megtapasztal, és nem érez erőteljes izgalmat?” – kérdi Baillie a drámáinak első kiadását bevezető 1798-as értekezésében.²⁷ A tragédia mint műforma ennek az izgalomnak, vagyis az emberről való tudás vágyának a leginkább civilizált kiélését kínálja: „Ép tagokkal, sértetlen fejjel, az érzeinket elhomályosító kétségbeesés nélkül megtudhatjuk, hogy mi magunk mik lettünk volna a kínpadon, a bitón, a legnyomorultabb körülmények között.”²⁸

A *Cenci-ház* lehetőséget ad minderre, ennyiben a romantikus tragédia követelményeinek tökéletesen megfelel. Végignézhettük, mit hoz ki a római nemescsaládból a folyamatos megaláztatás és erőszak, főként pedig a szexuális erőszak Beatrix esetében, egészen a kínpadig. Ugyanakkor ki is zökkent az „elkötelezetlen szemlélő” pozíciójából, és nem csak az atrocitások kivételes brutalitása miatt. Miközben a legerősebb perspektíva kezdetben a szadista grófé, áldozata maga is egy anatómus éles tekintetével néz a világra. Az első felvonás

harmadik jelentében Orsino (a gróf mellett kevésbé feltűnő, de legalább olyan kártékony manipulátor) így panaszkodik Beatrixre:

De rémiszt

finom esze s a szeme sugara,
mely idegszálanként boncol fel, és
titkos gondolatomig csupaszt le,
hogy belepirulok! (24)²⁹

A második felvonásban pedig, miután Beatrix bátyjával beszélt, ugyancsak Orsino már családi vonásként nevezi meg az „önboncolást” (*self-anatomy*), mely Beatrixen keresztül őt magát is megfertőzte:

Szerencsére segíti tervemet,
hogy családi szokásuk elemezni
saját maguk és mások belsejét.
Veszélyes titkokra tanít ez az
önboncolás; ha tudjuk, mire kell
gondolnunk, s mit tehetünk, vaksötét
tervek szurdokaiba csalogat.
Így hullt verembe Cenci; s magam is,
mióta Beatrix leleplezett,
s borzadok attól, ami végzetem lett (42)³⁰

A rejtett vágyak felszínre hozása (vagyis a teljes önismeret) eszerint az okfejtés szerint halálos veszélyt jelent. Nem véletlen, hogy Orsino szavai Macbethet idézik, aki a királygyilkosság után hiába próbál öntudatlanságba menekülni: „legjobb volna, / Ha már nem tudnám, ki

vagyok” (2.2.96-7).³¹ Mintha a darabban maga a megismerés, pontosabban a tudatos nézés válna erőszakos cselekedetté, akár kifelé, akár befelé irányul, a tragikus látvány pedig e tevékenység véres produktuma.

Shelley drámájának egyik legfőbbet tárgyalt sajátossága, hogy a Beatrix ellen elkövetett erőszakot nemcsak, hogy nem mutatja meg, de még csak meg sem nevezi. Nincs szereplő, aki kimondaná, mi történt valójában, talán, mert Shelley nem akarja kiszolgáltatni hősnőjét-áldozatát ennek a megaláztatásnak, de más oka is lehet. Ez az a pont, ahol Beatrix „önboncolása” megbicsaklani látszik; ő is elmondhatja magáról: „legjobb volna, / Ha már nem tudnám, ki vagyok”. Mire megtudja, már elrendelte a gróf meggyilkolását, de talán még ezzel is, apja nyomdokába lépve is egy fájdalmasabb szembenézést próbál elkerülni. Látvány és erőszak dialektikája az utolsó felvonással, Beatrix és társai kínvallatásával, végül a színpadi cselekmény vizuális nyelvén is kifejezést nyer. A vallatók a bűn és a megbánás „igazságát” próbálják kicsikarni a szenvedő testekből, Beatrix azonban haláláig ellenáll a vallomástételnek, míg az egyik bérgyilkos, Marzio előbb terhelő vallomást tesz a lányra, majd ezt visszavonva, lélekzetét visszatartva hal meg a kőpadon. Shelley tragédiája itt azokkal a gótikus regényekkel tart rokonságot, melyekben a megkínzott

test egyfajta határpontként, szélső jelölőként funkcionál (ilyen például a Sade márki által is kedvelt *Szerzetes [The Monk]* Matthew Lewis tollából, melyet Artaud szintén adaptált), bár a dráma már erre a hagyományra is kívülről reflektál. Az Előszó szerint a tragédia távolabbi célja, hogy a nézők maguk is anatómussá váljanak, és „nyugtalan és boncoló kazuisztikával próbálják igazolni” (9) a gyilkosságot, melyet ugyanakkor szükségképpen elutasítanak. Perverzió volna? A *Cenci-ház* azt sugallja, hogy a tragédia mint műfaj és mint színházi gyakorlat talán maga is az.

Joanna Baillie *Plays on the Passions* [„Színművek a szenvedélyekről”] című sorozatában arra tesz kísérletet, hogy a legerősebb szenvedélyek patológiáját szisztematikusan ábrázolja, egy-egy tragédiát és komédiát szentelve mindegyiknek. Baillie vállalkozásáról Lord Byron és Walter Scott elismeréssel írt, Shelley jól ismerte, míg hatását újabban Wordsworth műveivel kapcsolatban is kimutatta az irodalomtörténet. Coleridge *Remorse* című tragédiája már címével ebbe a sorozatba látszik illeszkedni. Francis Jeffrey, az Edinburgh Review kritikusa azonban a következőket vetette az íróra szemére:

Ha úgy akarunk megrajzolni egy karaktert, hogy végigkövetjük uralkodó szenvedélyének elhatalmasodását, az

olyan, [...] mintha egy kelés növekedéséről adnánk rendszeres jelentést, mely végül alanyunknak mind az egészséget, mind a szépségét elpusztítja. Az uralkodó szenvedély eltorzítja a karaktert; növekedése, ahelyett, hogy még teljesebben kibontaná, egyre többet és többet takar el belőle. A szenvedély növekedése nem az értelem [*mind*] növekedésével egyenlő; lefolyása és tünetei meglehetősen egyformák, akárki is az alany, akiben kifejlődött.³²

Jeffrey polemizáló sorai pontos leírását adják annak a késő-felvilágosodás kori tudományos projektnek, amelyet morbid vagy patológikus anatómiának neveztek, és amelyben az író nő testvére, az orvos-anatómus Matthew Baillie is jeleskedett. Az általa jegyzett *Morbid Anatomy* (1793) című album a különböző betegségekhez köthető szervi elváltozások első szisztematikus katalógusát nyújtotta. Michel Foucault *A klinikai orvoslás születéséről* szóló munkájában a patológikus anatómiát olyan gyakorlatként jellemzi, mely a betegséget többé nem a felszíni tünetek interpretálása révén, hanem a test mélystruktúrájának feltárásával, a „láthatatlan láthatót” szóra bírva igyekezett eljutni az igazsághoz.³³ Könnyen érvelhetünk amellett, hogy Joanna Baillie ugyanezt a módszert igyekszik a szenvedélyek patológiájára kiterjeszteni kísérleti drámasorozatában. Jeffrey metaforá-

jával élve: nem a karakter szépsége, hanem pontosan a „kelés”, a jellemet eltorzító kóros elváltozás kialakulása érdekli.

A romantika korában mind az orvostudomány, mind a drámairodalom és -kritika számára kiemelt vizsgálódási terület a testi és a lelki elváltozások közötti kapcsolat. Ezeket az összefüggéseket igyekezett feltárni például az a Dr Thomas Beddoes, akinek bristoli kísérleteiben (a dinitrogén-oxid tudatmódosító hatásával kapcsolatban) Coleridge is részt vett, és aki később számos orvosi munkában vizsgálta a testi jellegű (pl. idegrendszeri) problémák mentális gyökereit.³⁴ Fia, Thomas Lovell Beddoes (1803–1849), aki maga is orvostudományt tanult Oxfordban és Göttingenben, a testi-lelki morbiditás egyedülálló anatómiáját nyújtja kísérleti drámáiban, a leginkább figyelemre méltó módon a haláláig kéziratban maradt *Death's Jest-Book* című groteszk tragédiában. Egy 1825-ös levelében elméleti megalapozását is adja a vállalkozásának. Eszerint az orvosok a pszichológia tudományát régóta, hatékonyan használják a testi betegségek értelmezésére és kezelésére, az azonban még várat magára, „hogy valaki a mentális patológiában és terápiában szerzett tapasztalatait ne egy hideg, technikai, halott leírásban tárja a közönség elé, hanem

egyfajta élő szemiotikai demonstrációban, antropológiai kísérletek sorozatában, melyeket valamely fontos pszichés alapelv igazolására fejlesztettek ki – vagyis egy tragédiában.”³⁵ Ámbár a szerző itt a tragédia elképzelt jövőjéről, és voltaképpen a saját drámatervéről beszél, a testi-lelki romlás „szemiotikája” (vagyis a tünetek leírása és értelmezése) a mestereként tisztelt Shelley tragédiáján is végigvonul. Beatrix például így beszél a családot megfertőző apai erőszakról: „mindnyájunk elé szennyvizet lökött, / s lázverte bivalyhúst, és ránk parancsolt, / hogy faljuk fel vagy vesszünk éhen, és mi / felfaltuk” (35). Később a tervezett gyilkosságot következetes módon egy fekély eltávolításaként írja le. A fertőzés azonban nem lokalizálható, mert a saját kora erkölcsének alávetett Beatrix önmagát is romlottnak érzékeli – bár Shelley Előszavában figyelmeztet: „senkit sem tehet igazán becstelenné más ember cselekedete” (9) – így, ahogyan Jeffrey írta, a kór „alanyunknak mind az egészségét, mind a szépségét elpusztítja”.

Sir Philip Sidney *A költészet védelme* (*Defence of Poetry*, 1595) című szövegében (mely Shelleynek nyilvánvaló előképül szolgált) már úgy beszélt a tragédiáról, mint ami képes „feltárni a legmélyebb sebeket, és megmutatni a fekélyeket a szövetek alatt”.³⁶ Az újabb kutatások szerint a reneszánsz színház maga is „anatómia-színház-

ként működött”; Kiss Attila Atilla Sidney-re utal vissza, amikor így fogalmaz: ez a színház „olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől”.³⁷ A tragikus anatómiák szerzői a romantika korában pontosan ehhez a tradícióhoz nyúlnak vissza, amikor – ahogyan Jeffrey írta John Ford műveinek újrakiadása kapcsán – a „régai angol költők” felélesztésén munkálkodnak (az *Edinburgh Review* 1811-es cikke a modern követők közé sorolta Baillie-t, Coleridge-ot és Wordsworth-t).³⁸ Közismert, hogy az angol romantikus drámát átjárja a shakespeare-i nyelv, olyannyira, hogy olykor egy-egy szakasz a legkülönbözőbb Shakespeare-művekből vett idézetgyűjteményként hat. Jánosházy György műfordító közlebről a Jakab-kori színházzal lát szoros kapcsolatot: „A romantikus tragédia egyenes vonalú és egyöntetűen komor lett – mint már Shakespeare *Macbethje* is”³⁹ – írja, bár itt bizonyosan nem Beddoes-ra gondol, aki a színpadi Bolond kulcsszerepét és a reneszánsz tragédia feketehumorát is újra felfedezi. Az viszont kétségtelen, hogy Ford, Webster, Massinger, Middleton, Tourneur, Beaumont és Fletcher munkássága erősen hatott a romantikusokra. Steiner szerint Shelleyt különösen Webster művei, az *Amalfi herceg-*

nő (*The Dutchess of Malfi*) és *A fehér ördög* (*The White Devil*) érintették meg, míg Beddoes gyakorlatilag a teljes reneszánsz drámaidalommal folytat elmélyült és tudatosan anakronisztikus párbeszédet. A későn jött Shakespeare-követő jellegzetes romantikus dilemmájáról vall Coleridge egy személyes megjegyzése is: „Próbáltam imitálni [Shakespeare] írásmódját a *Remorse*-ban, és amikor elkészültem, rájöttem, hogy végig Beaumont és Fletcher és Massinger nyomdokain jártam.”⁴⁰

A romantika korának tragikus anatómiáit a közvetettség és a tudatos (ön)reflexió jellemzi – ennek része az irodalmi előzményekkel folytatott párbeszéd, mint ahogy az is, hogy e drámákat rendszerint kritikai szövegek veszik körül bevezető, szerzői előszó vagy kommentár formájában, melyek az értelmezés lehetséges kereteit igyekeznek megteremteni a társadalmi bázisát fokozatosan elvesztő műfaj számára. Kiss Attila Atilla szerint a kora-újkori tragédiára és a posztmodern színházra egyaránt jellemző erőszak (úgy is mint reprezentációs technika) mély ismeretelméleti válságokat tükröz. A romantikus tragédiákban ugyancsak kitapintható egy ilyen jellegű krízis, de ezek a szövegek magára a boncoló tekintetre és a (színházi) anatómia gyakorlatára kérdeznék rá – a megismerés lehetőségére, illetve etikai tétjeire. Hogy Shelley darabján kívül

csak még egy tragédiát említsünk, Wordsworth *Borderers* (1797–99) című drámájának manipulátor-figuráját „morális kísérletező”-nek nevezi, aki maga is anatómusként beszél magáról. Célja, hogy a fiatal lázadót, Mortimert rávegye, a társadalom nevében pusztítson el egy aggastyánt; Mortimer csak a bűntény után érti meg, hogy pusztá eszköz volt „tanítója” kezében, akit távolról sem az igazság(osság) vezérelt: a jelek szerint saját korábbi bűnét akarta újrajátszatni Mortimerrel, talán rosszindulatból, talán hogy e „kísérlet” révén képes legyen megérteni saját korábbi önmagát. Ebben a darabban tehát az anatómus tekintete egyáltalán nem objektív. A felforgató kísérletet tisztázatlan és öncélú szenvedélyek vezérlik, eredménye pedig egy holttest és egy szellem – a tragédia végére Mortimerből Rivers önmaga „árnyát”, vagyis kísértetét hozza létre („*A shadow of myself, made by myself*”, „Saját árnyékom, saját művem” [5.2.33] – mondja róla az utolsó felvonásban).

Ahogy ebből a rövid cselekményösszefoglalóból is sejthető, Wordsworth tragédiája Rivers alakjában a felvilágosodás megismerés-eszményét vonja kérdőre. Kritikája szerint a morális kísérlet ahelyett, hogy az igazság feltárásához vezetne, maga idézi elő a válságos állapotot, melyet

azonban nincs mód orvosolni. A darab tehát visszafordítja az anatómia irányát, és magát a kísérletező szubjektumot veszi górcső alá; Wordsworth még külön karakterelemzést is készít Riversről, melyet a darabbal együtt tervez publikálni. Az elemzés azonban maga sem fejt meg, inkább csak demonstrálja Rivers kiismerhetetlenül komplex szubjektivitását. Ennek a sötétségnek nincs mód mögéje látni, valódi (ön)megértés helyett a főhős csupán a saját replikáját hozhatja létre. A tragikus felismerés, az *anagnorisis* tehát Wordsworth-nél végső soron a saját lehetetlenségére, vagy legalábbis a felvilágosodás értelmében vett megismerés lehetetlenségére vonatkozik. Megdöbbenő, hogy ezt a drámát Coleridge-on kívül nem olvashatták a kortársak, belső mintázata mégis újra és újra visszaköszön a romantikus tragédiákban – ott van *A Cenci-ház* ön-destruktív anatómiájában, de abban a regényben is, melyben talán a leg-híresebb irodalmi anatómus készíti el saját szörnyeteg Másikját: Mary Shelley *Frankensteinjében*.

Wordsworth saját későbbi értelmezése szerint a meghatározó esemény, amelyre a *Borderers* közvetett módon rákérdezett, nem volt más, mint a Francia Forradalom. Ezt már William Godwin is „kísérlet”-nek nevezte politikaelméleti munkája bevezetőjében,⁴¹ s tudjuk: Godwin tanai nemcsak a Shelley-házaspár, de

Coleridge és Wordsworth gondolkodására is erősen hatottak (számos kritikus szerint Wordsworth éppen a *Borderers*-ben számol le a godwini radikalizmussal). A romantikus tragédiákban színre vitt anatómiák bizonyos értelemben még évtizedekkel később is a forradalmi erőszak értelmezésére tesznek kísérletet. Ez az a szimbolikus renden ejtett seb (hogy ismét Kiss Attila Atilla írását idézzük), amelyhez Shelley is visszatér *A Cenci-házban*. Az újabb értelmezések a tragédia kapcsán rendszeresen említik Shelley politikaelméleti értekezését (*A Philosophical View of Reform*; 1819–20), melyben a pacifista, ugyanakkor a forradalom eszméivel mindvégig közösséget vállaló szerző többek közt a Terror okairól próbál számot adni. Valamivel korábban, a *Laon and Cythna* című költemény bevezetőjében már írt erről: „Ha a Forradalom minden tekintetben sikeres lett volna, akkor a zsarnokság és a babona csak feleannyira szolgálna rá a megvetésünkre, az olyan bilincshez hasonlóan, melyet a rab egyetlen kézmozdulattal ki tud nyitni, és amely nem eszi bele magát mérgező rozsdájával a lélekbe.”⁴² A vérszomjas boszszú és a Terror eszerint az értelmezés szerint éppen az évszázados zsarnokság lélekölő erejét bizonyítja.

A tragédiához írt Előszóban Shelley arról beszél, hogy Beatrix talán erkölcsi szempontból tisztább karakter lenne, ha nem állna bosszút az

őt és családját ért szörnyű megaláztatásokért – de nem lenne tragikus jellem (9). Ugyanezt a gondolatmenetet az ellenkező oldalról fejt ki *A megszabadított Prométheusz* kapcsán, amikor ezt írja hőséről: a bosszúról lemondó Prométheusz „morálisan és intellektuálisan egyaránt a legtokeletesebb jellem, akit a legtisztább és legigazabb indítékok serkentenek a legjobb és legnemesebb célokra”.⁴³ *A megszabadított Prométheusz* azonban éppen ezért nem tragédia, hanem annak utópisztikus felülírása egy újabb mítosz megteremtése révén – alcíme szerint „lírai dráma”. Ezzel szemben a tragédia létező világában, mely egyúttal a továbbélő feudalizmus és patriarchátus művészi formája („A dolgok, ahogy vannak”), Beatrixnak nincsen más lehetősége, mint a gyilkosság. A hősnő világosan látja, hogy ezzel apja nyomdokaiba lép, és éppen így teszi teljessé a kettejük közti hasonlóságot, mégis muszáj cselekednie. Shelley drámája mindent elkövet, hogy ezt a kényszerűséget megértse, majd belátva, hogy a „boncoló kazuisztika” itt nem sokat ér, hogy teljes súlyosságában megjelenítse. Nincsen sem megértés, sem megoldás: Shelley tragédiája önmagába zárul, és nem ér véget. Az utolsó mondat Beatrixé a saját kivégzése előtt: „Jól van, nincs semmi baj.” (103)

Shelley *A Cenci-ház*at színpadi bemutatásra szánta, és csak akkor pub-

likálta, amikor már biztos lehetett a színházak elutasításában. Ezt fontos megjegyezni, ugyanis a romantikus drámákkal kapcsolatban még most is gyakori előítélet, hogy egytől egyig könyvdrámának készültek. Azonban Baillie, Coleridge, és eredetileg Wordsworth és Beddoes is színpadra írta a tragédiáját. A „*closet theatre*”, vagyis a „kamraszínház” elnevezés leginkább abban az értelemben illik ezekre a darabokra, hogy olyan rejtett benső tereket tárnak fel, melyek nyilvános szemlézése nehézségekbe, mindenekelőtt társadalmi tabukba ütközhet. Jelzésértékű, hogy a *British Review* „istenkáromló őrjöngést” olvasott ki a darabból, mely „nem lehet költészet”, míg a *Literary Gazette* szerint Shelley tragédiáját egy démon szerezte a Pokol ördögeinek szórakoztatására.⁴⁴ Shelley műve tehát még olvasmányként is képes volt sokkolni, bár ez talán szükséges is volt egy olyan korban, melyet Hazlitt – mint láttuk – az elvont, kívülről tanult szenvedélyek, a tompult érzékenység, és általában véve a közvettség alakzataival jellemezett.

Ezzel szemben a romantikus tragédia, akár a valós korabeli színháztól elszakadva, a testi-intellektuális érzékelés megújítását tűzi ki célul, éppen a színpadi testet öltés alakzatainak középpontba állításával. *A Cenci-ház*hoz írt Előszó szerint Shelley célja olyan drámai nyelv megteremtése volt, melyben a köl-

tői képek és a szenvedélyek átjárják egymást (10), és amely így közvetlenül képes hatni a befogóra. A tragédia műfaját explicit módon is a testhez, a testiséghez kapcsolja: „A képzeletnek, akárcsak a halhatatlan Istennek, testet kell öltenie a halandó szenvedély megváltására (10). Nagyon hasonló metaforát használ később az Előszó Beatrix alászállásával kapcsolatban is: „A bűnök és szerencsétlenségek, amelyeket elkövetett és elszenvedett, mintha álarc és palástja lettek volna, amelyekbe a körülmények öltöztették, hogy eljátssza szerepét a világ színpadán.” (11) Talán a tragédia maga a testet öltés, avagy a hús-vér test, melynek szenvedéseit-szenvedélyeit Beatrix viselni kénytelen. Ha ez így van, akkor itt alighanem a neoplatonizmus

Shelley-re tett mély hatása érvényesül. De hozhat-e megváltást a szenvedésre a költői nyelvben testet öltött képzelet? Vagy nem marad más, mint az anatómia önmagát is tovább boncoló kényszere, mely által a tragédia műfaja önmagát számolja fel? A szöveg erről hallgat, de zárásul érdemes felidézni Artaud egyik feljegyzését, melyet már jóval az után írt, hogy (számos kudarc után) maga is lemondott a Kegyetlen Színház gyakorlati megvalósításáról:⁴⁵

A színház

az az állapot

az a hely

az a pont

ahol megragadhatjuk az ember anatómiáját, és ezáltal meggyógyíthatjuk és uralhatjuk az életét

JEGYZETEK

1. George Steiner: *A tragédia halála*, ford. Szilágyi Tibor. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.
2. Terry Eagleton: *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Malden (MA) – Oxford, Blackwell Publishing, 2003, 91.
3. „the materials of Tragedy cannot be found among a people, who are the habitual spectators of Tragedy, whose interests and passions are not their own, but ideal, remote, sentimental, and abstracted” William Hazlitt: „On Modern Comedy,” In uő: *The Round Table: A Collection of Essays on Literature, Men, and Manners*, London – Edinburgh, 1817, 47–55., 54.
4. „Shakspeare (sic), with all his genius, could not have written as he did, if he had lived in the present times”, Hazlitt: „On Modern Comedy,” 55.
5. Byron: *Naplók, levelek*, vál. Péter Ágnes, ford. Bart István, Gy. Horváth László, Tótfalusi István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1978, 418.
6. Gárdos Bálint: *Dráma mint költészet és színház: Charles Lamb Shakespeare-esszéjéhez*, in *A Shakespeare-kritika kezdetei: Források és tanulmányok*,

- szerk. Gárdos Bálint, Kállay Géza, Vince Máté. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013, 127–132., 128.
7. John Keats: *Keats levelei*, vál., szerk., bev. Péter Ágnes. Budapest, L'Harmattan, 2010, 156.
 8. Cox, Jeffrey N.: Romantic Tragic Drama and Its Eighteenth-Century Precursors: Remaking British Tragedy, in Rebecca Bushnell (szerk.): *Blackwell's Companion to Tragedy*, Blackwell, 2005, 411–34., 420.
 9. Burke, Edmund: *Töprengések a francia forradalomról*, ford., bev., jegyz. Kontler László. Budapest, Atlantisz, 1990.
 10. Percy Bysshe Shelley: *A Költészet védelme*. In *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 311–337.; 321. Fejérvári Boldizsár fordítása.
 11. Shelley, Percy Bysshe: *A Cenci-ház*. Ford. Eörsi István. Budapest, Magyar Helikon, 1979. Jánosházy György: *Shakespeare uszályában: két angol romantikus tragédia* (John Keats: Nagy Ottó, Percy Bysshe Shelley: *A Cenci család*). Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2014.
 12. Jane Goodall: „Artaud's Revision of Shelley's *The Cenci*: The Text and its Double,” *Comparative Drama*, 21. 2 (1987), 115–126., 118.
 13. Antonin Artaud: „Színház és kegyetlenség” (1933), in uő: *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*, szerk. Vinkó József. Budapest, Gondolat, 1985, 143–146., 143.
 14. Darida Veronika: *Színház-utópiák*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2010, 167–68.
 15. „All men delight in sensual luxury, / All men enjoy revenge; and must exult / Over the tortures they can never feel – / Flattering their secret peace with other's pain. / But I delight in nothing else. I love / The sight of agony, and the sense of joy, / When this shall be another's and that mine.” (1.1. 77–83) A főszövegben a drámát Eörsi István fordításában, a megadott kiadás szerint idézem.
 16. „We shall be as Gods in knowledge, was and must have been the first temptation: and the co-existence of great intellectual lordship with guilt has never been adequately represented without exciting the strongest interest.” Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*, szerk. James Engell, W. Jackson Bate, 2 vols., Princeton Princeton University Press, 1983, 2:217.
 17. Emily Dickinson: 241, in *Emily Dickinson versei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 28., Tótfalusi István fordítása. („I like a look of agony, / Because I know it's true; / Men do not sham convulsion, / Nor simulate a throe. // The eyes glaze once, and that is death. / Impossible to feign / The beads upon the forehead / By homely anguish strung.”)
 18. Ugyanebben az időben Hazlitt is hatalom és tragédia összefüggéséről gondolkodik. A *Coriolanus* kapcsán jelenti ki: „A költészet nyelve természetesen szerint egybeesik a hatalom nyelvével.” William Hazlitt: „*Coriolanus* (1817)”, in *A Shakespeare-kritika kezdetei: Források és tanulmányok*, 163–167., 163. Gárdos Bálint fordítása.

19. Péter Ágnes: *Késhet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, 153.
20. „The thing in which my imagination revelled the most freely, was the analysis of the private and internal operations of the mind, employing my metaphysical dissecting knife in tracing and laying bare the involutions of motive”. Idézi: William D. Brewer: *The Mental Anatomies of William Godwin and Mary Shelley*, Madison, NJ: Fairleigh-Dickinson University Press, 2001, 15.
21. „History labours under the Gothic and unintelligible burden”. Godwin, William: *Enquiry Concerning Political Justice*, ed. Isaac Kramnick, Harmondsworth, Penguin, 1976, 477. (V: XII). Vö. Miles, Robert: „The Cenci: Gothic Shelley.” In David Brookshire (ed.): *Percy Shelley and the Delimitation of the Gothic. A Romantic Circles Praxis Volume*, 2015, https://www.rc.umd.edu/praxis/gothic_shelley/praxis.2015.gothic.shelley.miles.html
22. Percy Bysshe Shelley: *A Költészet védelme*. 320. Fejérvári Boldizsár fordítása.
23. Arisztotelész: *Poétika*. IV, Budapest, Magyar Helikon, 1974, 10. Sarkady János fordítása.
24. A kérdést tárgyalja: Marvin Carlson: *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, 133–135.
25. A tragédia hatásairól Burke ezt írja (Első rész, XV): „Nosza, válasszunk csak ki egy napot a létező legfenségesebb és leghatásosabb tragédia bemutatására; a szerepekre jelöljük ki a legkedveltebb színészeket; ne sajnáljuk a pénzt a jelenetekre és díszletekre; egyesítsük a költészet, a festészet, a zene legnagyobb erőit; s amikor összetoboroztuk közönségüket és elméjük feszült várakozással telítődik, jelentsük be, hogy a szomszédos téren épp egy magas rangú tisztségviselőt készülnek kivégezni államellenes büntett miatt; a színház üressége egy szempillantás alatt megmutatná az utánzó művészetek viszonylagos gyengeségét és kikiáltaná a valóságos együttérzés diadalát. Úgy vélem, a nézet, miszerint a valóságban egyszerűen csak fájdalmat érzünk, a megjelenítés esetében viszont gyönyört, abból ered, hogy nem különböztetjük meg kellőképpen azt, amit semmi esetre sem szeretnénk megtenni, attól, amit látni szeretnénk, ha már egyszer valaki megtette.” Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szép-ről való ideáink eredetét illetően*. Budapest, Magvető, 2008, 55. Fogarasi György fordítása.
26. Victoria Myers: „Joanna Baillie’s theatre of cruelty.” In Thomas C. Crochunis (szerk.): *Joanna Baillie, Romantic Dramatist: Critical Essays*. London – New York, Routledge, 2004, 87–107., 88.
27. „What human creature is there, who can behold a being like himself under the violent agitation of those passions which all have, in some degree, experienced, without feeling himself most powerfully excited by the sight?” Joanna Baillie: „Introductory Discourse.” In *Plays on the*

- Passions*, ed. Peter Duthie, Broadview Press, 2001, 67–113, 72.
28. Idézet és fordítás: Ruttkay, Veronika: „A tudat anatómiája: karakter és »forradalom« Joanna Baillie és William Wordsworth drámáiban.” In Gárdos Bálint – Péter Ágnes (szerk.): *Forradalom és retorika: Tanulmányok az angol romantikáról*. Budapest, L’Harmattan – Ninewells Alapítvány, 2008, 103–120., 115.
29. „Her subtle mind, her aw-inspiring gaze, / Whose beams anatomize me nerve by nerve / And lay me bare, and make me blush to see / My hidden thoughts.” (1.2.84–87.)
30. „It fortunately serves my close designs / That ’tis a trick of this same family / To analyse their own and other minds. / Such self-anatomy shall teach the will / Dangerous secrets: for it tempts our powers, / Knowing what must be thought, and may be done, / Into the depth of darkest purposes: / So Cenci fell into the pit; even I, / Since Beatrice unveiled me to myself, / And made me shrink from what I cannot shun / Shew a poor figure to my own esteem, / To which I grow half reconciled.” (2.2. 107–118)
31. Shakespeare, William: *Macbeth*. Ford., jegyz., bev. Kállay Géza. Budapest, Liget Műhely Alapítvány, 2014. („To know my deed, ’twere best not know myself”)
32. „To delineate a man’s character, by tracing the progress of his ruling passion,” – he argues, – „is like describing his person by the yearly admeasurement of his foot, or rather by a termly report of the increase of a wen, by which his health and his beauty are ultimately destroyed. A ruling passion distorts and deforms the character; and its growth, instead of developing that character more fully, constantly withdraws more and more of it from our view. The growth of the passion is not the growth of the mind; and its progress and symptoms are pretty conform, in whatever subject it may have originated.” Id. Joanna Baillie: *Plays on the Passions*, ed. Peter Duthie, Broadview Press, 2001, 432–433.
33. Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Corvina Kiadó, 2000.
34. Vickers, Neil: *Coleridge and the Doctors 1795–1806*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
35. „The science of psychology, mental varieties, has long been used by physicians, in conjunction with the corresponding corporeal knowledge, for the investigation & removal of immaterial causes of disease; it still remains for some one to exhibit the sum of his experience in mental pathology & therapeutics, not in a cold technical dead description, but a living semiotical display, a series of anthropological experiments, developed for the purpose of ascertaining some important psychical principle – i. e. a tragedy.” Beddoes, Thomas Lovell: *Death’s Jest-Book. The 1829 Text*. Szerk. Michael Bradshaw. New York – Routledge, 2003, xiii.
36. „openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue”

37. Kiss Attila Atilla: „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza.” *Jelenkor*, 48:6 (2005), 619–632., 625., 629.
38. Jeffrey, Francis: Ford’s Dramatic Works (1811), in Morgan, Peter F. (szerk.): *Jeffrey’s Criticism. A Selection*. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1983, 113–114., 113.
39. Jánosházy György: A romantika adója. In uő: *Shakespeare uszályában: két angol romantikus tragédia*, 181–182.
40. „There’s such a divinity doth hedge our Shakespeare round, that we cannot even imitate his style. I tried to imitate his manner in the Remorse, and, when I had done, I found I had been tracking Beaumont and Fletcher, and Massinger instead.” Id. Bate, Jonathan: *Shakespeare and the English Romantic Imagination*. Oxford, Clarendon, 1986, 50.
41. Godwin, *Political Justice*, 67.
42. „If the Revolution had been in every respect prosperous, then misrule and superstition would lose half their claims to our abhorrence, as fetters which the captive can unlock with the slightest motion of his fingers, and which do not eat with poisonous rust into the soul.” Saját fordítás.
43. Shelley, Percy Bysshe: *A megszabadított Prometheus*. Ford. Weöres Sándor. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1961, 8.
44. Narajan, Uttara (ed.): *The Romantic Poets: A Guide to Criticism*, Blackwell Publishing, 2007, 222.
45. Idézi: Földényi F. László: Antonin Artaud halálos színháza. In uő: *A túlsó parton. Esszék, 1984–1989*. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1990, 227–263., 238.



© Fortepan, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich/Agnes Hirschi. Carl Lutz felvétele. Budai Vár, a korábbi brit követség kertje, 1943