

A hasonlóságok rendszere Shakespeare drámáiban

E tanulmány egyes Shakespeare-szereplők viszonyrendszerének újraolvasására tesz kísérletet Michel Foucault argumentációjának felhasználásával.

Michel Foucault „A szavak és a dolgok” című művében a hasonlóságot olyan diszpozíciónak tekinti, mely meghatározza a reneszánsz-kor ember- és világképét, gondolkodását. Szerinte „a 16. század végéig a hasonlóság fontos szerepet töltött be a nyugati kultúra tudásában. Nagyrészt a hasonlóság kormányozta a szövegek exegezisét és interpretációját: ez szervezte meg a szimbólumok játékát, és tette lehetővé a látható és láthatatlan dolgok megismerését, a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét.” (1) Négy fajtáját különíti el a hasonmásoknak: *convenientia*, azaz megfelelés, *aemulatio*, vagyis vetélkedés, analógia és szimpátia. Bár az irodalomtudomány célja semmiképpen sem lehet az, hogy egy filozófiai vagy társadalomtudományi tézist szépirodalmi szövegek boncolgatásával bizonyítson, reneszánsz-kori szövegek elemzésekor a francia történész szempontjai termékenynek bizonyulhatnak (fontosnak tartom újra megjegyezni, hogy nem a tételek igazolására, bizonyítására törekszem). A hasonlóságok rendszerének applikációja Shakespeare drámáinak egy lehetséges olvasata, s nem a szövegek inherens struktúráinak „felfedezése”. A bizonyítás tehát kizárólag Foucault tételeinek alkalmazhatóságára, s nem igazságtartalmára vonatkozik.

Convenientia és fiziognómia

Mint Foucault írja, a *convenientia* nem elsősorban hasonlóságot, hanem egymás mellettséget, azaz szomszédosságot jelöl. Ebben a szomszédságban a dolgok szoros kapcsolatba kerülnek, így hatni kezdenek egymásra, s az érintkezésből adódóan a hasonlóság új terepe jön létre. Foucault a test és lélek viszonyát említi példaként: „[p]éldául a lélek és a test kétszeresen is megfelel egymásnak: a bűnnek kérgessé, durvává és evilágivá kellett tennie a lelket, hogy isten az anyagba helyezhesse. Am a szomszédság révén a lélek fölveszi a test tulajdonságait, hasonul hozzá (...).” (2) A külső és belső egymásra hatása jól megfigyelhető abban a fiziognómiai antropológiában, mely III. Richárd és Calibán esetében a visszataszító megjelenést összekapcsolja a gonoszúsággal, ezáltal a civilizáción és az emberi morálon kívülre helyezve a szereplőt. Gloster nagymonológjában veszi számba azokat az indokokat, melyek őt gazemberségre kényszerítik. Ezek közül talán az egyik legfontosabb, hogy nem vehet részt az udvari életben, hiszen ott nem számít teljes értékű individuumnak:

„S a természet becsapott termetemmel,
Ki torzult, félig-kész, s idő előtt
Küldtettem el e lélegző világba
Bénán s idétlenül, hogy a kutyák
Megugatnak, ha bicegek előttük-

(...)

Mint hogy a napon nézem árnyamat
 És csúfságomat magam magyarázom:
 Én, mivel nem játszhatom a szerelmem,
 Hogy eltöltsem e csevegő időt-
 Ugy döntöttem, hogy gazember leszek”

Richárd gonoszsága és visszataszító külleme között a kapcsolat az eredeti szövegben lényegesen jobban érzékelhető, mint *Vas István* fordításában. A magyar szöveg ugyanis azt sugallja, hogy a szereplő maga dönt jelleme és sorsa felől, tehát létezik számára alternatíva. Mivel nem felel meg az udvari kívánalmaknak, dönthet úgy, hogy gazember lesz, s kívülállóként szegüljön szembe korának erkölcsseivel és társadalmával. A csúnyaság ez esetben csak a kirekesztettséget vonja maga után, ami nem vezet automatikusan a gonoszsághoz: ez már a szereplő egyéni választásának eredménye. Az angol szövegben ugyanakkor az általam idézett szakasz utolsó mondata így hangzik: „I am determined to prove a villain” vagyis (kissé nyers fordításban): „arra vagyok determinálva, hogy gazember legyek”. Nem csak arról van szó tehát, hogy Richárdot csúnyasága antiszociálissá teszi; a jellem és a fizikum szoros kapcsolatban vannak egymással, így a rút kinézet szellemi-erkölcsi korcsosulás jeleként értelmeződik, s ezáltal démonizálja a figurát. (3) Ugyanakkor az is világosan látszik, hogy a gonoszság kívülről vetül rá a szereplőre: az az önreflexív parafrázis, melyben a szereplő önnön gazemberségét fogalmazza meg, jelzi, hogy Richárd valójában kívül áll a lélek és test egymásra hatásából kialakuló gonoszságon. Shakespeare figurája nem erendően „radikális rossz”, hanem egy folyamat következtében válik azzá. A Rút és a Rossz kapcsolata nem ontológiai, hanem egy olyan társadalmi hipotézis eredménye, mely a szépséget az isteni, a csúnyaságot pedig a sátáni attribútum megtestesülésében látja. A fiziognómia diskurzusa alkalmas arra, hogy az adott társadalomban az individuum pusztán külső jegyek alapján pozícionálható legyen (természetesen ezt a pozíciót származás és a vagyon is meghatározza). Richárd csúnyasága korának szemiotikai rendszerében negatív előjellel ruházza fel személyiségét, karakterét kitaszítandó ellenségként határozva meg. Az az értelmezés, mely a figura viszonyrendszerét meghatározza a többi szereplővel, valójában a circulus vitiosus csapdájába esik, hiszen az interpretáció végkövetkeztetését (vagyis, hogy Richárd gonosz) erendően előfeltevései határozzák meg (vagyis, hogy a csúnyaság egyenlő a gonoszsággal). A szereplő tehát nem választja a gonoszságot, mivel az minden kétséget kizárólag megjelöli, determinálja őt.

Tágabb kontextusban a fiziognómiai emberismeret a kulturális idegenség tapasztalatában is kimutatható. Legjobb példa erre Othello alakja, kinek bőrszíne a sátánhoz, illetve a sötét hatalmakhöz való hasonlóságot juttatja Jago eszébe:

„Ki vagy rabolva! Szedd a köpenyed;
 A szíved roncs, fél lelked oda már!
 Most, éppen most, egy vén fekete bak
 Erőszakolja fehér gödölyéd! Jöjj,
 Kongasd föl a hortyogó polgárokat,
 Vagy a sátán csinál nagy papát belőled:
 Siess, ha mondom.”

Shakespeare figurája nem erendően „radikális rossz”, hanem egy folyamat következtében válik azzá. A Rút és a Rossz kapcsolata nem ontológiai, hanem egy olyan társadalmi hipotézis eredménye, mely a szépséget az isteni, a csúnyaságot pedig a sátáni attribútum megtestesülésében látja. A fiziognómia diskurzusa alkalmas arra, hogy az adott társadalomban az individuum pusztán külső jegyek alapján pozícionálható legyen.

A szereplő megnyilatkozásából jól kiolvasható, hogy elképzelhetetlen bármilyen természetes kapcsolat egy színes- és egy fehérbőrű ember között. Othello maga a sátán, aki állatias erőszakkal becssteleníti meg Brabantio lányát. Hozzá kell tenni persze, hogy a magyar fordítás erősebben fogalmaz, mint az eredeti szöveg, ahol ugyanis az „erőszakolni” szó helyett a „tupping” áll, mely az állatok nemi aktusára, pázására, nem pedig erőszakos nemi közösülésre utal. Ugyanakkor ez az angol szó is „leminősíti” Desdemona és Othello kapcsolatát, állatias képzetekkel írva le a kettejük közötti viszonyt. Jago igyekszik konfliktust kirobbantani a mór és Brabantio között azzal, hogy elárulja a titokban kötött házasságot. Tanulságos, hogy (miképp ezt *Stephen Greenblatt* is megjegyzi), e konfliktus lehetséges oka nem Desdemona engedetlensége, hanem férjének bőrszíne, hiszen a feketeség „a kívülálló permanens jelölője, függetlenül attól, hogy az állam milyen értékesnek tartja szolgálatait.” (4) A kívülálló pedig, egy sajátos xenofób logika végeredményeként a Gonoszt képviseli, akit semmiképp sem szabad szorosabb társadalmi és családi kötelékekbe bevonni.

A mór tehát elsősorban külső megjelenése miatt válik idegenné az őt körülvevő környezetben, s itt ez az idegenség egyben a gonoszság, a barbárság gyanúját is magában hordozza. (5) A feketeség Othello jellemének sátáni eszenciáját teszi nyilvánvalóvá, ezért merülhet fel, hogy Desdemona elcsábítása is valójában tiltott mágia révén valósulhatott meg, hiszen (miként azt Brabantio mondja), egy „finom tiszta szűz” soha nem hagyta volna el a családi házat egy ilyen „kormos mellért”. Othello legfőbb feladata az, hogy rácáfolvá a sztereotípiákra legitimálja házasságát, ezáltal beilleszkedjen a társadalomba, vagyis megszűnjön idegen lenni. Úgy kell megformálnia identitását, hogy az mindenképp megfeleljen az adott kultúrának: részt kell vennie a törökök elleni háborúban, ahol vitézsége és önfeláldozása bizonyítja hazája iránti hűségét, vagyis hazafivá, példás hőssé kell válnia. Ez egyben tisztázza a barbárság és gonoszság vádját alól, s így Brabantio érvei (egyelőre) hatástalanná válnak.

Ugyanakkor a feketeség nemcsak a gonoszság és idegenség jelölője, hanem a tudatlanság, a barbárságé is. „A vihar”-ban szereplő Caliban már egyértelműen komikus alkat, akit „idétlensége”, vagyis kulturálatlansága és tudatlansága tesz kinevetetetté. Bár az említett szereplő nem emberi lény, mégiscsak érezhető, hogy a kolonializáló hatalom bennszülöttekkel kapcsolatos sztereotípiái nyilvánulnak meg itt (alátámaszthatja ezt a Caliban név l és n betűinek megcserélése). A rabszolga kereskedelem virágzásakor mind Amerikában, mind Európában népszerű volt a mistral-show, melyet feketére maszkírozott férfiak adtak elő az afro-amerikaiak butaságát, ügyefogyottságát karikírozandó. Jago mesterkedése, mely a felszarvazás tényét próbálja elhithetni Othelloval, nem egyszerűen a szereplő házastársi érzelmeire hat; a barbárság és tudatlanság jeleit magán viselő férfit hitvesének félrelépése egyértelműen a kinevetett pozíciójába sodorná, ami lerombolná azt az erőfeszítést, mely során a szereplő, identitását az adott kultúra instrukciói felől próbálta megformálni. A hűtlenség tehát valójában Othello identitása elleni támadás, mely csak a bűn megtorlásával védhető ki; a vétkes asszony és „bűntársának” megölése ugyanis jogosnak számít, a gyilkosság ekkor valójában a szereplő rangjának visszaszerzését jelentené. (6) A mór pozícióját, a magáról kialakított képet próbálja védeni, Jago megtévesztése ezért válhat sikeressé (nem pedig jellemének „naivsága”, vagy „butasága” miatt). Két végpont között kell meghatározni pozícióját: egyfelől rá kell cáfolnia azokra a sztereotípiákra, melyek miatt a félelem dominálhatja a hozzá való viszonyt; emellett távol kell tartania magát a kinevetetett pozíciójától, mely alacsonyabb rendű létezőként határozná meg. Jago pont azt akarja elérni, hogy a főszereplő végül minden sztereotípiát igazoljon, hiszen a megtévesztés sikere Othello naivságát, a gyilkosság tette pedig gonoszságát bizonyítaná. Bár mesterkedése végül lelepleződik, sőt a végén maga az intrikus tűnik fel a sátán képében („Hadd látom patád....de ez csak mese.../ Ha ördög vagy nem fog rajtad vasam!”), célját sikerül elérnie: Shakespeare drámájáról szóló értekezé-

sekben gyakran találkozhatunk olyan megállapításokkal, melyek a főszereplő naivságát, „bárgyúságát”, vagy éppen brutalitását tárgyalják.

Analógia és Név

Az analógia legfőbb jellemzője, hogy „[ó]riási a hatalma, mert az egybevágóságok, amelyekkel foglalkozik, nem maguknak a dolgoknak látható, állandó hasonlóságai; eleendőek az összefüggések közötti finomabb hasonlóságok is. Az analógia, ekképp tehermentesítve, egyetlen pontból rokonságok végtelen sokaságát képes átfogni.” (7) Shakespeare műveiben, s különösen a „Romeo és Júlia”-ban a tulajdonnév képezi azt az egyetlen pontot, mely több karaktert képes összefogni, egymáshoz hasonlatossá tenni. Ez a hasonlóság a közös világnézet és törvény elismerésében nyilvánul meg, s ez automatikusan magával vonja a közös név által nem jelölt vagy más név által jelölt szereplők gyűlöletét. Másképp szólva: a Montague és Capulet név által jelölt szereplőknek (függetlenül saját élettörténetüktől, vagy individuumuktól) fel kell vállalniuk közös hasonlóságukat, mely a másik iránti gyűlöletben nyilvánul meg. Annak analógiájára, ahogy a családok ősei háborúztak, a fiataloknak is ezt kell tenniük; a név kötelez, így az analógia az identitás meghatározó, nélkülözhetetlen részévé válik.

A név tehát meghatározza a viszonyrendszert, a gondolkodást, sőt az érzelmeket is, így a család korlátlan hatalmat gyakorolhat fiatalabb tagjai felett. Mindez felülírja a társadalmi törvényeket, hiszen Escalus, Verona hercege sem tudja beláttatni a Montague és Capulet nevek viselőivel háborúságuk értelmetlen voltát. Romeo és Júlia azonban pontosan a név által gyakorolt hatalom köréből próbálnak kiszabadulni. Pontosabban ennél sokkal többre tesznek kísérletet: megkérdőjelezik az analógia által teremtett hatalmat, s megtagadják a névnek a szubjektumra gyakorolt hatását, felismerve olyan tényezőket, melyek az identitásnak az apai parancsnál is lényegesebb részét képezik. Júlia híres szavaiból kitűnik, hogy a szereplő mind a név jelentését, mind pedig (a nem *Hirsch*-i értelemben vett) jelentőségét kérdőjelezi meg:

„Csak neved ellenségem, nem magad.
S te önmagad vagy és nem Montague.
Mi Montague? Se kéz, se láb, se kar,
Se arc, se test...Ó, válassz más nevet!
Eh, mi a név? Mit rózsának hívunk,
Bárhogy nevezzük, éppoly illatos.
Ha Romeót nem hívják Romeónak,
Szakasztott oly tökéletes marad
Akármilyen néven...Dobd el hát neved!
És egy élettelen szóért cserébe –
Tiéd az életem!”

Érdekes áthallást figyelhetünk meg Shakespeare szereplőjének kijelentései s egy tizenkettedik századi bencés szerzetes hexameteré között, melyet híres könyve zárómondataként *Umberto Eco* is idéz: „A rózsza neve nem titok már, pusztá neveket markolunk”. (8) Nem állítom, hogy az angol drámaíró ismerte, s tudatosan felhasználta a szerzetes versét, ám mindenképpen érdekes egybeesés, hogy mindkét mű felveti a rózsza és a név, azaz a valóság és nyelv kapcsolatának dilemmáját. A bencés szerzetes költeménye szerint minden elpusztul, s ránk csak a név megfoghatatlan derivátuma marad, Júlia pedig hasonló módon tagadja a nyelv és az empirikus valóság adekvát kapcsolatát. A posztmodern számára nagyon is ismerős probléma nyomait fedezhetjük fel itt, hiszen a név „eldobása” nem csak a társadalmi és családi hierarchia negligálását jelenti (ami már önmagában szubverzívnek számít a 16. század kulturális közegeiben), hanem a nyelvben való kételkedést is. Mintha kezdene megbomlani az analógia, mely közös pontot feltételez a be-

szélt és a tapasztalt világ között; a bomlás még nem tudatos, ám az individuum szabadsága és a név által jelentett kötelezettségek közötti feszültség fókuszpontba kerülésével ez is láthatóvá válik. Az analógia egyenlőre még erőteljesen determinálja a név által jelölt egyént, meghatározza viszonyrendszerét, kijelöli pozícióját a társadalomban. A nevek eltörlése egy független individuum megszületését eredményezné, ám ennek egyetlen eszköze a halál, aminek ebben az esetben nem kellene ténylegesen bekövetkeznie. A „Romeo és Júlia” talán azért annyira tragikus, mivel a szereplők pusztulása nem szükségszerű, a névhez kötött identitás megszűnhetne az eljátszott halállal is. A szerencsétlen véletlenek miatt bekövetkezett tragédia azonban képes bizonyos mértékben felülírni a név és személyiség analógiáját; a holttestek fölötti kézfogások, a gyűlölet megszűnése már csökkenti a Montague és Capulet szavak súlyát, s egyenrangúvá téve őket halványítja különbségeiket.

Assimilatio, emulatio és hatalom

Claudius alakja már csak azért is emlékeztet Hamletre, mert róla is rendkívül sok, elmentmondásos vélemény hangzott már el. *W. W. Greg* például hazugságnak ítélte az idősebb Hamlet szavait, s így az ő szemszögében Claudius ártatlan áldozat marad; ezzel szemben például *Wilson Knight* már *Sztálin* és *Hitler* előképét látja Shakespeare szereplőjében. (9) Persze kérdés, ha Claudius ártatlan, hogyan értelmezzük az ima előtti vallomását. Ugyanígy kérdéssé válhat egy olyan olvasat, mely a szereplő tettének motivációjaként a Gertrud iránt érzett vágyat jelöli meg, hiszen az utolsó jelenetben, Claudius nem figyelmezteti feleségét a méregpohárra, s halálakor sem fed fel érzelmeket („Csak elájult, hogy a vért látta”). Számomra azonban ezeknél a problémáknál érdekesebb az asszimiláció kérdése, mely a szereplő viszonyrendszerében mutatkozik meg; ez a szimpátiára épülő hasonlóság része, mely „azonossá képes tenni a dolgokat, össze tudja keverni őket, megszüntetni individualitásukat”. (10) Shakespeare negatív szereplői, intrikusai általában ebbe a csoportba tartoznak; jellemző, hogy ezek a figurák a többi alakot megpróbálják úgy manipulálni, hogy végül azok is a manipuláléhoz hasonlóvá válnak. Ezen a ponton érdemes néhány szó erejéig visszatérni az „Othello”-hoz: Jagót eleinte féltékenység mozgatja, hiszen a magas rangú pozíciót végül nem ő, hanem Cassio foglalta el. Végül sikerül azt elérnie, hogy a dráma főszereplőjét is ugyanilyen féltékenység motiválja, s gyilkosságot kövessen el; Othello ekképp tehát hasonlatossá válik ellenségéhez, s így a mű elején tapasztalható bináris oppozíciók (fehér-fekete, hazugság-őszinteség, jó-rossz) lebomlanak.

Claudius több szempontból is megpróbálja asszimilálni a körülötte lévöket; először is igyekszik elfoglalni az idősebb Hamlet pozícióját, királyként, férjként, sőt apaként (ezért nem engedi vissza a királyfit Wittenbergbe). Mikor ez nem sikerül, s Hamlet ellenségévé válik, az egész udvart teszi cinkosává azzal, hogy kémkedésre bírja Poloniust, Ophéliát, s a címszereplő gyerekkori barátait. Sőt, ez a cinkosság később kiterjed Angliára is, hiszen Claudius ott akarja megöletni ellenfelét. Terve végül az utolsó színben teljesedik be: mivel ő maga méreggel követte el tettét az idősebb Hamlet ellen, ráveszi Laertest, hogy méreggel végezzen a királyfival. A darab jól érzékelhető iróniája, hogy az asszimiláció az utolsó jelenetben maradéktalanul beteljesül; Claudius eléri, hogy végül az idős király hasonmásává váljon, hiszen mindketten méreg által hálnak meg. Az asszimiláció ilyenén működése során a figurák karakterét kirajzoló kontúrok mosódnak el: a gyűlölt és tisztelt Apa dialektikus ellentétpárja (*Bodkin*, 1934) a mű végén feloldódik, s a szemben álló szereplők egyetlen halmazban mosódnak össze. Hamlet szintén az asszimiláció áldozatává válik, hiszen a királyfi is méreggel öli meg az uralkodót, csakúgy, ahogy az tette apjával; ugyanakkor a két Hamlet képe is összemosódik, hiszen mindketten a méreg és Caludius áldozatai.

Az utolsó jelenetben tehát a szereplők pozíciói összerosódnak a hasonlóság által, s Fortinbras belépése ebben a kaotikus helyzetben egy új kezdetet, a rend visszaállítását jelenti. A szereplő megjelenésével a hasonmás viszonyok újabb formáját láthatjuk kibontakozni: ez az aemulatio, azaz vetélkedés. Ebben az esetben lényegessé válik a távolság és „mintha megszakadna itt a térbeli kapcsolat, és láncolat gyűrűi szétválva egymástól távoli, önálló körökké alakulnának egy érintkezés nélküli hasonlóság alapján”. (11) Fortinbras és Hamlet egymástól távol lévő tükörképek: már az első felvonás második színe tanúskodik arról, hogy a norvég királyfi helyzete hasonló dán kortársáéhoz. Apja halála után Norvégiában sem a fiú, hanem a testvér foglalja el a trónt. *Arany János* fordításában ez nem látható, hiszen a magyar szöveg szerint Fortinbras bátyja az, aki uralkodói pozícióba kerül („mi a norvég királynak / Az ifju Fortinbras bátyjának (...) Írtunk, ne hagyja többre menni ezt”). Ezzel szemben a *Harold Jenkins*-féle kiadásban ez áll: „To Norway, uncle of young Fortinbras” (S. Á. kiemelése). Fortinbras jogos örököse a trónnak, akár csak Hamlet, ám mindketten háttérbe szorulnak nagybátyjuk mögött. Ráadásul, a két uralkodó összejátszik, hiszen Claudius utasítására Fortinbras nagybátyja megtiltja unokaöccsének a háborút, azt a háborút, melyet az ifjú királyfi apja halálának megboszulására indítana. A párhuzam a mű címszereplőjével pedig ezen a ponton rajzolódik ki igazán: Fortinbras pozícióját is valójában az Apa határozza meg a műben, hiszen számára is kötelességgé válik a bosszú, az idősebb királyon esett sérelem megtorlása még akkor is, ha az ő esetében nem orvul elkövetett gyilkosságról van szó. Horatio beszéli el a norvég király halálának történetét, aki párbajra hívta ki Hamletet, ám az megölte és ezzel elnyerte minden birtokát (I.1); mindez a „lovagszokásnak” megfelelően történt (bár *Nicolas Abraham* értelmezése és kiegészítése szerint a dán király mérgezett törrel vívott). (12) Akár tisztességes módon bonyolították le a párbajt, akár nem, Fortinbrasnak az Apa bukását meg kell torolnia. Hamlet, Fortinbras, sőt Laertes is csak látszólag lehet „hű önmagához”, hiszen valójában történetüket az Apa írja, pozíciójuk is csak az Apa árnyékában, tőle függően alakulhat ki.

Ezért nem lehet egyéni sorsról vagy akaratról beszélni a szereplők esetében, hiszen a királyfik élete valójában apjuk narratívájának folytatása, lezáró fejezete. Bár Hamletnek látszólag esélye nyílik arra, hogy eltávolítsa magától ezt a szerepet, hiszen a szellemmel kapcsolatos apóriák magukkal vonják a parancsban való kételkedést, végül mégis bosszút kell állnia. Az azonban, hogy a tragédiát Fortinbras színre lépése zárja, felmenti Shakespeare művét a pesszimizmus vádjá alól; a címszereplő és a dán udvar főbb szereplőinek halála egyszer és mindenkorra lezárja mindkét apa történetét. Claudius megöli Hamlet, s ezzel megbosszulja apját, ugyanakkor a címszereplő is meghal, így Fortinbras visszaszerezheti a norvég király birtokait. Míg tehát Horatio személye a tragédia újraírását, lezáratlanságát biztosítja, Fortinbras már egy új történet kezdetét jelenti.

Jegyzet

(1) Foucault, Michel (2000): *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest. 35.

(2) Uo. 36.

(3) Tovább erősítheti ezt egy, a *János király*ból vett idézet: „Volnál anyádnak méh-gyalázata, / Szeplővel, ocsmány foltokkal teljes / Vagy sánta, bárgyu, görbe, váz, csuda, / S foltozna visszás anyajegy, üszög: / Azt mondanám: jó, hát nyugodt leszek; / Szeretni úgysem volnék kénytelen, / S méltó te sem nagy névre, koronára.”

Látható, hogy az egyén társadalomban elfoglalt egyéni pozíciójának (sőt: az anyai szeretetnek is, hiszen a fenti idézetet egy anya mondja a fiának) előfeltétele a kor szépségideáljának való megfelelés.

(4) Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*. University of Chicago Press, Chicago. 241.

(5) Ismét egy, a *János király*ből vett idézet: „Olyan kárhozott vagy, mint a fekete - / Nem, semmi sincsen olyan fekete: / Sötétebb színre vagy te kárhozotva, mint / A Lucifer király (...) „

(6) *Sok hűhó semmiért* című műben (mely tekinthető az *Othello* vígjátéki variánsának is), a féltékeny Claudio szavakkal „öli meg” – igaz csak látszólag – Herot. A megcsalt férj szemszögéből nézve ez esetben is jogos büntetésnek számít a halál.

(7) Foucault, 2000, 40.

(8) De Molay, Bernard: „De contemptu mundi” idézi: Eco, Umberto (2001): *A rózsza neve*. Európa, Budapest.

(9) Foakes, R. A. (1993): *Hamlet versus Lear: Cultural Politics an Shakespeare's Art*. Cambridge University Press, New York. 160.

(10) Foucault, 2000, 42.

(11) Uo. 37.

(12) Bókay Antal: Hamlet pszichoanalízisben. In: Hetesi István (2004, szerk.): „*Hamlet mi vagyunk*”. Janus – Gondolat, Budapest. 234.



Az FKI és az Új Mandátum Kiadó könyveiből