

PÉTERFY ORSOLYA LAURA

Cordelia ontológikus küszöbe

William Shakespeare Lear király* című tragédiájának margójára

„Nem vagyunk elsők, akik legjobb akarat mellett a legrosszabbat értük el.”
(Cordelia, V. felv. 3. szín, 549. old.)

„A tragédiák szülők ellen lázadó gyermekei sohasem lesznek apák vagy anyák. És ezt nemcsak a Rómeó és Júlia romantikus tragédiája példázta, hanem az emberi létezésnek tükröt tartó nagytragédiák, kiváltképpen a Hamlet és a Lear király. [...]

Bocsássuk előre: bár a világ a szülők, az öregek törvényei szerint működik, Shakespeare itt is majdnem mindig a fiatalok és a gyermekek oldalán áll. Azt, hogy ez a világ – mondjuk Dánia és Britannia – »börtön«, vagy »rothadt«, és hogy azt csak a képmutatás, a talpnyalás, a hízogás, vagyis bűn törvénye tartja fenn, ez csak az érző, a gondolkodó, az igazságot szerető és az erkölcsileg érzékeny lényeknek tűnik föl. Ilyen »bensőből vezérelt«, »lelki szemmel« látó fiatal Hamlet, a dán királyfi, és Cordelia, a brit királyleány. Ők azok a látni és ezáltal ítélni is képes emberek, akik számára kettéválasztódik az igaz és a hamis, a jó és a rossz, a valóság és a látszat. Ők a »világ« ünneprontói, a szerepek és az elvárások visszautasítói, a rég bevált rítusok felmondói. Ők azok, akik éberek és vigyáznak, amíg a világiak, az érzéketlen és fertőzött emberek alszanak, talán a bortól és a hatalomtól ittasan dőzsölnek, vagy éppen elvakultan örjöngenek. E látó gyermekek a világ értékrendje szerint bolondok, mert *bölcsességük más-honnan [...] felülről való.*¹

Ők azok, akik mindig kilógnak a sorból, kitörési kísérletüket drágán megfizetik, környezetükre gyakorolt jótékony hatásukat többnyire post mortem ismerik el, de nélkülük nem lenne fejlődés, sem társadalmi előrehaladás.

Ebbe a kategóriába tartozik Cordelia, aki az opheliai őrületségben meghatározott „hamis a világ”, a „bűn törvénye” ellen harcol, ami fenntartja a szeretetmorzsákért elvesztegetett,

PÉTERFY ORSOLYA LAURA (1983, Temesvár) angol nyelv és irodalom szakon diplomázott a budapesti Károli Gáspár Református Egyetemen. 2003-ban a Glasgow University Teológia és Irodalom fakultásán tanult. Az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskoláján 2013-ban sikeres szigorlati vizsgát tett William Shakespeare-ből és az angol kora újkor témakörökből brit angol nyelven.

Lear döntésének abszurditása által „megsebzett államot” is, melyet „nehéz idő sújt”. (5. felv. 3. szín, 560. old.)

Az opheliai lelki szépséget Shakespeare Cordelia figurájában továbbfejleszti, már cselekvő erővel ruházza fel, mely lehetővé teszi a klasszikus értékek fennmaradását és kimentését a mindent magával rántó, abszurdá váló világ káoszából. E „látó gyermeknek” apjával szemben még sincs „szeme” és „nyelve” arra, hogy meg-

1. Fabiny Tibor, *Megvakult szülők – látó gyermekek*
http://www.csipetnyiso.hu/169.cikk.megvakult_szulok_lato_gyermekek

* William Shakespeare összes drámái, III. kötet, *Tragédiák*, Magyar Helikon, Budapest, 1972.

értse a szülő gyermeke elleni cselekedetét. Mégis kérem föl-ségedet (mivel / Nyelvem nem elég beszédes és sima / Cél nélkül szólni, mert én, ami jót / Szándékozom, szó nélkül megteszem), / Tudassa föl-séged, hogy nem sötét / Bűnfolt, gyilkosság vagy hivalkodás, / Tisztátalan élet vagy tán becstelenség / Az, ami jóakaratótól s kegyétől / Megfoszta engem, és csupán hiánya / Annak, mi által gazdagabb vagyok, / Mert telhetetlen nyelvem és szemem nincs, / Minek én örülök, bár nem bírva azt, / Kiesém kegyeidből. (I. felv. I. szín, 463. old.)

Az ő szeme nem a külszínt, a látszatot látja, hanem az emberi lélek legmélyét. Tudja, hogy nővérei a szeretetet pusztán színlelik, de valójában gonoszak és álságosak.

„Jól tudom, / mik vagytok, / s mint testvér, igaz nevén / hibákat nevezni nem fogom” – mondja (I. felv. I. szín, 465 old.). Korához képest nagyfokú bölcsességről tesz tanúbizonyságot, amikor előrevetíti: „Mit a csel rejt, kifejti az idő, a kép-mutató kudarcot vall utóbb” (I. felv. I. szín, 465. old.)

Őszinte, nyílt, kerül minden fondorlatosságot, csak azt mondja, amit igaznak vél, még akkor is, ha emiatt kitagadot-tá és száműzötté válik.

Értelmezésünk szerint Cordelia az egyetlen *Dasein*ját mindig megtartó klasszikus karakter a négy nagy tragédia hősnői közül, egy igazi előremutató reformer királylány. Nem burkolózik ontológiába, ő maga az ontológia csodája, a létezés alfája és ómegája, a legtisztább női karakter a shakespeare-i kánonban, ki küzdelmeiben és tartásában a többi női figura fölé magaslik.

Heidegger a *Dasein*t, a tulajdonképpeni tudatosult léttudatot és egyetlenséget boncolgatva a *Lét és idő* (1927) analízisében, az ontikus elsőbbségre világít rá, mely lehetőséget nyújt a shakespeare-i értelmezések újragondolásához. Joan Stambaugh Heidegger angol nyelvű fordítása után írta meg a *Bevezetőt*, melyben ekképpen nyilatkozik filozófiájának kiindulópontjáról:

Both being and time are concepts which have a long history in the metaphysical tradition going back to Plato. In fact, Heidegger uses these two concepts to establish what metaphysics

is in his conception of it: Metaphysics begins when Plato separates the realm of Being (the Forms of Ideas) and the realm of time (becoming existence). Thus, Heidegger must take these two terms which define his conception of metaphysics and attempt to give them a non-metaphysical thinking.[Joan Stambaugh, *Martin Heidegger: On Time and Being. Introduction, IX*] ²

Magyarul: *Platón választja először külön a létet vagy létértelmezést és a tudatosult időiséget.* Így Heideggerre maradt a feladat, hogy az általa kigondolt metafizikai valóságot oly mód adaptálja, hogy a szintén általa megfogalmazott „nem metafizikai” teret is betöltse gondolataival, tehát filozófiája egészével. Heidegger a *Lét és idő* című munkájában azt állítja: „Nem tudjuk, a lét mit jelent, de ha megkérdezzük, mi a lét, már benne találjuk magunkat a van megértésében anélkül, hogy fogalmilag képesek lennénk rögzíteni, hogy mit jelent.” A jelenvalólét, a világban benne lét maga a feltárultság, s ez a feltárult lét önmaga számára jelen van, és megvilágítja a tőle különböző létezőket. A jelenvalólét, szemben a metafizikával, mely pusztán a dolgokat vizsgálja, tehát azt, hogy mi az, ami van – magában foglalja, hogy mit is jelent a levés. Heidegger különbséget tesz a létező és lét között, s ezt ontológiai különbségnek nevezi.

2. Joan Stambaugh, *Martin Heidegger: On Time and Being. Introduction, IX.* «www.google.com.» at 11.12. 2015.

A tudatosult lét-tudat vonalán haladva, a darab első felvonásának első színében (458. old.) Lear lányai patikamérlegre tett szeretetét vizsgálva, Stanley Cavell állításának adunk igazat (*Disowning Knowledge. The Avoidance of Love in Six Plays of Shakespeare* című munkájában), mely szerint Cordelia saját személyes felelősségéért éli meg döntését.

Először a tudatos hallgatást választja, nem akar hazudni, mint nővérei, mert az önmaga semmibevevését, erkölcsi tartásának feladását jelentené. Ezért mondja azt: „Cordelia mit tegyen? Hallgat s szeret.” (I. felv. 1. szín, 458. old.) Majd mint reformer királylány, előjön a hallgatás pajzsa mögül és beszélni kezd, felvállalva a logos buktatóit és a társadalmi visszasságokkal való nyílt szembekerülést. Cordelia karakterábrázolása felsejlik a post-cavelli, tehát a mai és a holnapi diskurzusban, ahogy egy pre-heideggeri irodalomtudományi irányzatban is, azonban e munka egyiket sem követi.

Szavainak gondos kiválasztása, hogy kellő tisztelettel övezék az apát és királyt, arra enged következtetni, hogy egy már felnőtt, érett nővel állunk szemben, aki pontosan tudja, hogy a szavakat mire és hogyan használja. Így válik az érett nőiség határmezsgyéjén a Jan Kott-i Shakespeare-magyarázatot is túlélő igazi klasszikus királylánnyá. „Jó uram! / Nemzöm vagy, fölneveltél és szeretted. / A tartozást én úgy rovom le, mint / Illik s méltó: szeretlek, engedelmes / Vagyok, tisztellek mindenk fölött. / Miért mentek férjhez néném, ha mondják, / Hogy csak téged szeretnek? Én ha egykor / Tán férjhez mennék, akkor az, kivel / Jegyet váltottam, bírni fogja fél / Szerelmem, gondom s tartozásomat. / Úgy, mint néném, hogy csupán atyámat / Szeressem, férjhez nem megyek.” (I. felv. 1. szín, 459. old.)

Cordelia a hűség és szeretet szimbóluma, a mindenkori igazság kimondásának jegyében. Figurája arra enged következtetni, hogy általa Shakespeare a női gondolkodásmód felszabadulását akarta ábrázolni, melyet már cselekvő erővel is felruház. Cordelia szerepe egybecseng a bolondéval: mindkettő az igazat mondja. Akár helyet is cserélhetnének. Így gyalogol, a csörgősipka alatti igazság kimondásával a bolond Cordelia szívében, öndefiníciójának útján, a tudatos léttudat, a Dasein középkori keskeny ösvényén.

Az igazság kimondása a bolondnak megengedett, de a nem bolondot a társadalom szemében bolonddá teszi. Útja a heideggeri das man-oknak a társadalom által kijelölt útja, melynek porában találkozik a Leart is fenyegető abszurd hatásokkal élő természeti elemekkel; ezek megcibálják egyéniségét, próbára teszik heideggeri egyetlenségét, de nem tudják elpusztítani klasszikus kincseit.

Stanley Cavell és Northrop Frye árnyékában továbbra is keressük azokat az abszurd sajátosságokat, melyek kitöltik azt az ontikus űrt, melybe Cordelia kerül a palotából való „kiűzetése” után. Ebben az ontikus űrben nem jöhet létre valós boldogság. Még Frankhon királya sem pótolhatja a lelke megtörtségével keletkezett hiányérzetet. Cordelia egyedül áll ontikus űrben, és két kés között harcol hitéért.

Egyik kése Regan és Goneril ál-testvéri szeretete, a másik az abszurdá vált természeti elemek vihara, melyek szimbolikusan megkéselik karakterének klasszikus lényegét, de kincseitől mégsem tudják végképp megfosztani.

Gyalogol a Bolond Cordelia szívében az öndefiníciója útján, miközben az abszurd cafatokra akarja harapni Cordelia maradványait: III. felv. 2. szín, 505. old. Amit Ophelia nem tudott megtenni, azt a bolonddá tett Cordelia karaktere által teszi meg Shakespeare, ekképpen: „Ember, ki szívében gyalogol / S kíméli kerges lábait, Jajgat, ha tüskébe hág / S elveszti csendes álmait.” (III. felv. 2. szín)

Allegorikus nemtelenítés zajlik a *Lear királyban*. Leart kaszt-rálni akarja a transzcendensben uralkodó Gonosz a regani erővel és a Gonerilben rejlő fekete mágiával (aki Glostert megfosztja legértékesebb szervétől, szemétől), Cordeliát pedig jelentőségétől igyekszik megfosztani, marginalitásba tolni, a logos szélén létező, akaratgyenge, irányítható drámai szendévé átalakítani. Cordelia azonban a küzdés mellett dönt: küzd az abszurdal a klasszikus kincsekért: „Ó, kedves, jó atyám, ez a te ügyed, / Miért most síkra szállok. A hatalmas / Frankhon megszánta búmat, s szüntelen / Esdő könyűimet. Nem felfuvalkodás, / Mi harcra indított, de vonzalom, / Hő vonzalom, s szegény atyám joga.” (IV. felv. IV. kép, 531. old.)

Az elidegenedés, melynek részesévé válik Cordelia az igazság kimondásával, óhatatlanul maga után vonja az abszurdot. Erkölcsi tartásáért kizáródik abból a körből, mely a család biztonságát jelentette. Életében bekövetkezik tehát egy törés, és Cordeliának nincs más választása, el kell hagynia a palota világát. Kérői közül a vagyontra áhító Burgund hercege elfordul tőle, de ő maga is visszautasítja, mondván: „Burgund szerelme kincseket vadász, Én nője nem leszek” (I. felv. I. szín, 464. old.), viszont elfogadja Frankhon királyát, akinek fontosabbak a lelki kincsek, mint a világiak. „Gyönyörű Cordélia / Ki szegényül dúsabb vagy, elhagyottan / Legfeltűnőbb, s utáltan legszeretettebb! / Téged s erényid elfogadlak itt, / Szabadjon fölvennem, mit eldobának.” (I. felv. 1. szín, 464. old.)

Az eldobott, a kitagadott lány mégis megkéri nővéreit, hogy vigyázzanak apjukra. Nemes szívét mutatja az is, hogy nem önérdékből cselekszik, hanem aggodalomból: látja apja vak-ságát, de nem tud segíteni neki. Már nem. A szokás nem engedi. A lánynak fejet kell hajtania apja akarata előtt, bele kell nyugodnia az új helyzetébe. Elmegy.

Lear eközben már az első felvonás 4. színében rádöbben hibájára:

„LEAR: *Ismer engem itt valaki? Hisz ez nem Lear! Így jár Lear, így beszél? Vagy emlékezete gyengül? Vagy látása? Aluszom-e vagy ébren vagyok? Ha! Biz Isten, ez nem így van. Hol, aki megmondja, mi vagyok?*

BOLOND: *Lear árnya*

LEAR: *Szeretném tudni; mert a fölségnek, tudomásomnak, eszemnek tanúsága szerint azon álhitben kellene lennem, hogy leányaim vannak.*

BOLOND: *Kik engedelmes apává fognak tenni.”*

A bolond az, aki mintegy a király élő lelkiismerete, válaszol Lear költői kérdéseire. Lear már nem önmaga, mikor Gonerillel beszél. Lear kezd ráeszmélni arra, hogy amit bolondja mond, igaz lehet. „Lear sorsa: embersors; abszurd kivételességében maga a törvényen kívül helyezett szabály.”

Cordélia a francia táborban mondja ki: „Javítsatok kidúlt természetének / Roppant törésit s hangoljátok újra / Zavartan rezgő érzelmeit e / Gyermekeké lett apának!” (IV. felv. 7. szín, 452. old.)

A *gyermeké lett apa* feltételez egy gyermekből lett anyát. Cordelia úgy viselkedik, mintha Lear anyja lenne. A hiányzó anya figura a legkisebbik lány karakterében tér vissza. Lear még csak utalást sem tesz az anyjára vagy a feleségére, feltételezhetjük tehát, hogy azok meghaltak már jóval a dráma kezdete előtt. Cordelia az egyetlen, aki gondoskodásával betölti a hiányzó nő és anya szerepet, aki gyermeki kötelességtudatból apja mellé áll, mikor az megjárta a poklot lelkileg.

Julia Kristevának a narratíváról szóló értelmezése izgalmas teret nyithat a drámaértelmezésre is, Cordelia karakterének megfejtsége esetében

kifejezetten használható lehet. Kristeva szerint a narratívára jellemző kettős ösztön (pozitív/negatív, életösztön/halálösztön) egyfajta el nem különülés formájában artikulálódik. Ez az *el nem különülés* szolgál a pszichológia, a nemek közötti különbség tagadása és talán Shakespeare karakterábrázolásának pontosabb megértésére is. Kristeva ugyanis azt állítja, hogy a társadalmi szerveződésnek a családi struktúra uralma és irányítása alatt kell állnia. *„Amennyiben ez a struktúra megbomlik, a narratív struktúra is megbomlik. A prizma, amin keresztül az ösztönök behatolnak a családi struktúrába, valójában a narratíva kereteit feszegetve, az élet prizmája.”*

Mindezt lefordíthatjuk a drámára is, az élet prizmája feszegeti a dráma kereteit, abszurdá teszi, hiszen a családi struktúra abszurdá válik: a hálátlan gyermekekből lesznek a vezetők, a vezető szülőből a kisemmizett, eltiport árva gyerekek egészen addig, míg a harmadik lány meg nem találja és fel nem emeli, rangjához méltóan nem kezeli. „Hajh! drága jó atyám! Tégy ajkaimra írt, / Ó gyógyulás, és hozzon enyhet e csók / A durva bántalomra, mit nővérim / Tisztes korodra szórtak.” (IV. felv. 7. szín, 543. old.)

Cordelia billenti helyre a drámát, ő az, aki a királyt is kigyógyítja szörnyű látomásaiból, és visszarántja az abszurdból. Tiszteletteljesen „felségnek” szólítja, szeretettel és türelemmel fordul hozzá. Az V. felvonás 3. színben Lear már újra hisz, újra reményt lát, hiszen együtt lehet szeretett gyermekével. Már az sem zavarja, hogy börtönben lesznek fogva tartva, a valóságot kizárja, és megtanul szeretni az öreg király. „Arcot veszünk fel, mintha kémei volnánk / Az isteneknek. Börtönünkben így / Kivárjuk a viszálykodó nagyok / Fondor világát [...] / Hát bírlak ismét? Aki el akar / Választani minket, hozzon üszköt égből...”

Az arcfelvétel ahhoz hasonló, mint az örület, csak míg az utóbbit egyedül játszotta, ez már társas játék. Lear gyermekében talál társat öreg napjai eltöltésére. Lear idő- és valóságérzéke még mindig hagy maga után kívánnivalót. Még mindig az abszurdba kacsint vissza: „ott / Fogunk mi, mint kalitban a madár, / Dalolni ketten...”

Cordelia viszont tényszerű és eltökélt: „Én még dacolnék a balsors dacával: / Érted, megtört király, leverte vagyok; / Meg-

nézzük e nénéket, e lányokat?” Lear nem akarja látni a gonoszokat, Lear már csak a jót akarja látni. A nyolcvanéves király újra gyermeteg hittel és reménnyel néz a megpróbáltatások elé.

Cordelia, kinek „nyájas volt szava, szelid és halk”, többszörös áldozat. Először apja áldozata, apja abszurd elvárásainak nem tudott és nem akart megfelelni, ezért kitagadott lett, aztán Goneril és Edmund áldozata, akik ellen ugyan nem tett semmit, de a gonoszság indok nélkül is képes pusztítani. Cordelia bár összefüggésbe került az abszurdal, melyben Lear szenvedett a kifacsart és megfordított családi szerepek miatt, mindvégig meg tudta tartani nemességét, tartását és gondolatainak egyszerűségét, átláthatóságát.

A feje tetejére állított világban azonban óhatatlanul elvész, mert bár hasonlít a bolond karakterére, hiányzik belőle a bolond fanyar abszurd humora, dialektikája és paradoxona. „A Bolond nyelve napjaink groteszk színpadának nyelve.”³ Cordelia nyelve viszont élteti a reneszánszt. „S az én szegény kis / Bolondomat megfojtották. Nincs, ó, nincs / Már benne élet.”

Lear felismerése, hogy Cordelia és a Bolond ugyanúgy szerették, és ugyanúgy az igazságot reprezentálták, már késő: Cordelia az abszurd áldozata.

3. Jan Kott, *Kortársunk, Shakespeare*, Gondolat, Budapest, 1970, 195.

Northrop Frye külön hangsúlyt fektet három szó értelmezésére a *Lear király* kapcsán. Igen érdekes, sőt, közérthető Cordelia szerepe a drámában, ha Frye értekezéseit figyelembe véve tárgyaljuk azt. A Frye-féle kulcsszavai e tragédiának a következők: „nature”, „nothing”, „fool”, azaz „természet”, „semmi”, „bolond”.

Ezt a három szót kereste meg Shakespeare darabjában, és ezek jelentőségét értelmezte. Erre a három szóra fűzte fel Shakespeare a darabját, és ha jobban belegondolunk, nem véletlen a gyakori előfordulásuk, hiszen logikai kapcsolat is van közöttük. Ha a természet kifordul önmagából bolond mód, vagy egy bolond világban, ahol minden tótágot áll, minden érték és konvencionális kötelék, akkor egyenes következmény az abszurd vagy a semmi. Ez már csak a saját utórezgéseim Frye magasan mívelt, szépen kidolgozott érvelésére, melynek lényege a következőképpen foglalható össze: a természetet másképp értelmezi Lear, Edmund és Goneril. Hiszen az eredeti, korabeli felfogás szerint a természet fölötti szféra az égi, mely fölött a menny található, Isten lakhelye. Ádám és Éva kiűzetéséig megy vissza, melynek következtében megjelent a „fallen physical nature”, azaz a fizikai természet, az emberi természet esendősége, mely a mélybe taszította az embert, a démoni világba, miközben a természet, a maga nemes egyszerűségében, az emberi természet is, a nemes és szép magasabb régióiba tartozott. Edmund mikor a természet-ről beszél, az emberi természet esendőségére is gondolhat, mindenképp a démoni világgal kapcsolja össze ezt a szót, és nem az istenivel, azaz az eredeti természettel, úgy is mondhatnánk: a természetessel, hanem éppen ellenkezőleg, a természetellenest teszi meg természetesnek. Goneril osztozik ezen a világgépen, hiszen ő is az alvilági erők hatalmában cselekszik.⁴

Lear az egyetlen, aki önmagát is becsapta, valóban bolond mód. Továbbá, számomra úgy tűnik, Lear bolondsága Didi és Gogo bolond beszédét olvasva új értelmet nyerhet: „Boldogok vagyunk. Mit csináljunk most, hogy boldogok vagyunk?” Ebben visszahallani Lear kezdeti szavait, aki trónján ülve, a boldogság birtokosaként, szinte passzióból, vagy az idő múlásaként teszi próbára lányait: bolond próbára, amin csak rajtaveszt.

Míg az abszurd dráma falai között nyilvánvaló a kilátástalanság, szembeötlő az emberi értékek hiánya, és az istentelen világkép ural mindent, ahol csak várnak valakire vagy valamire reményvesztetten, és nem tudják, mivel is kellene eltölteni az időt, pár száz évvel az abszurd drámai műfaj megszületése előtt, Lear „csak bolondozik egyet”. Ő nem akar abszurddá válni, hiszen tudatában sincs annak, micsoda káoszt indít útjára, mikor a szeretetet méricskélgni kezdi, és játékában nem veszi észre, hogyan siklik ki minden a kezéből, hogyan használják ki jóhiszeműségét, és taszítják le az abszurd szikláján szimbolikusan.

Jó-e bolondnak lenni?

Bolondnak lenni a reneszánszban is és napjainkban is veszélyes, még ha jó értelemben is gondoljuk el a bolondságot, a shakespeare-i értelemben. Hiába látja, tudja az igazat a Bolond, hiába mondja is ki Learnek, hiába hasonlít Lear legszeretettebb lányára, akit eltaszít, az igazság senkinek sem kell, mert óhatatlanul is fájdalmat okoz: tükröt tart saját hibás természetünknek.

Egyetlen funkciója oldani a drámai feszültséget, a leari abszurd kilátástalanságot, mely nyomasztja a „bolonddá lett király” lelkét, és mely nem a szavak apadásában (hiszen Lear

4. Northrop Frye, *On Shakespeare*, New Haven and London: Yale University Press, 1986, 105–106.

hatalmas monológokat mond), de a beszéd mögöttes tartalmában világlik elő. Valaki vagy abszurd lesz egy ilyen világban, vagy bolond. Ha megpróbál önmaga maradni, értékeit megóva, meg kell halnia. Ezért szánja tán Shakespeare is a halált Cordeliának, ami még mindig nemesebb befejezés, mint ha őt is megkínoznák, mint Glostert.

Még ha el is bukik Cordelia apjával együtt, a küzdelem szépsége megmarad az abszurd természet és felcserélt szimbólumok és anyagiakkal helyettesíthető családi kötelek harcában, az egyetlen értéké válik Lear számára a legkisebb lánya, és Cordelia szívből és hitből fakadó harca. Northrop Frye irodalomkritikai felfedezése az elkülönülés a természeti szimbólumokkal kapcsolatban. A Frye-féle elkülönülés a természeti elemek és földi szférák természeti kincseinek különböző színtereit taglalja, és Gonerilt megteszi a negatív szimbolika fő hordozójává azzal a mondattal, miszerint ő azért van elátkozva, mert úgy bánik az apjával, hogy az nem „természetes” bánásmód, nem meríti ki a természetes jelző konnotációit.

Mit is érthetett ezen Frye? Valószínűleg az edmundi és gonerili álságos apa-fiú, apa-leány kapcsolat torzított logikáját igyekezett ezáltal előttünk feltárni és szembeállítani a Cordelia által szimbolizált valódi szeretettel és gyermeki tisztasággal.

Kott a *Shakespeare Our Contemporary* című kötete *King Lear, or Endgame* című részében a Dante magasságaihoz való hasonlítás után a romantika fekete színpadi játékává vagy „fekete színházává” teszi meg a Shakespeare által megírt agg király tragédiáját. Majd így folytatja: „A tragikus és groteszk világban a szituációk adottak, kötelezőek, valamint elkerülhetetlenek. A választás szabadsága és a döntése, mind részei

a kötelező szituációknak, melyeken a karakter keresztülesik, melyekben mind a tragikus hős, mind a groteszk színész kínlódik az abszurd végtelennel.” (Fordítás: saját, Kott, *i. m.*, 104.)

Kott azzal védekezik a továbbiakban, hogy szerinte Hamlet halála is éppoly groteszk, mint Poloniusé, és ha „a természet abszolút, abban az esetben az ember természetellenes”.

Egy ilyen világban Cordelia joggal választhatja a hallgatást mintegy pajzsként egyedisége és létküzdelme érdekében. Meg tud-e maradni két kés között, bár szimbolikusan királyi rangra tudja-e emelni a klasszikus kincseit az abszurd trónjain, apja szétzilált identitását sikerül-e neki megreformálnia és újra összekovácsolnia?

Cordelia a remény az újulásra, az igazságra, az életre, de amint a dráma abszurd elemekkel is élni kezd, a hétköznapi értelemben vett abszurdal (céltalan szemkirúgás, királyi örület, morális vakság, bolonddá tett csörgősapkás tróntalan király) evidens, hogy szerepe véget ér: meg kell halnia, hiszen az igazság az egyetlen, amely nem válhat abszurdá. Shakespeare-nél legalábbis nem.