

Kiss Attila Atilla



Kettős anatómia Shakespeare színpadán

Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma



Szeged Humanities Press

Kiss Attila Atilla

Kettős anatómia Shakespeare színpadán

Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma

Kiss Attila Atilla

Kettős anatómia Shakespeare színpadán

*Angol reneszánsz tragédiák
a kora újkorban és ma*



SZEGED HUMANITIES PRESS

University of Szeged, Faculty of Humanities and Social Sciences

Szeged

2024

LITTERAE HUMANIORES 1.

A szerkesztőbizottság tagjai:

Gyenge Zoltán, Sándor Klára, Kiss Attila, Laczkó Sándor, Zenón Luis Martínez,
Kent Cartwright, Hoczopán Szabolcs

© Kiss Attila

Felelős kiadó: Gyenge Zoltán

Felelős szerkesztő: Sándor Klára

Borítóterv: Gyenge Anna

Olvasószerkesztő: Daróczy Enikő

Nyomdai előkészítés és kivitelezés: Innovariant Nyomdaipari Kft.

DOI <https://doi.org/10.14232/lh.2024.1>

ISBN 978-963-688-006-4

ISBN 978-963-688-007-1 (PDF)

ISSN 3057-9449 (Print)

TARTALOM

I. Bevezetés	7
I.1. Kortársaink-e már Shakespeare kortársai?	17
I.2. Kora modern és posztmodern anatómiák	37
I.3. „Egy bizonyos felelősség”: anatómia és a szubjektum Másikja.	42
I.4. Varrat és anatómia	55
I.5. Régi és új utazások a bőr alá	60
II. Anatómia és identitás: a kora újkori szubjektivitás kialakulásának nyomai	67
III. Látványosságok a társadalom interaktív mezején	87
IV. Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház	97
V. Élet és halál között a kora modern tragédiákban	115
V.1. Az anatómia színháza, a színház anatómiája: kora modern és posztmodern boncszínházak.	115
V.2. A <i>Titus Andronicus</i> az emblematikus színházban	142
V.3. A „Titus-jelenség”	155
V.4. Posztmodern <i>Titus Andronicus</i> ok	166
V.5. Élet és halál között	183
V.6. Demetaforizáció: a reformáció szemiotikája és a kora újkor tanatológiai válsága	210
VI. Szenvedélyek anatómiája: végletes kísérletek és újítások a Stuart-drámában	227
VI.1. „Meghalsz gonosz: jó a tragédiád.” <i>A bosszúálló tragédiája</i>	234
VI.2. „Mik vagyunk mi? Csak bolthajtásos sírok, holt falak.” <i>Amalfi hercegnő</i>	249
VI.3. „Most pokolra szállunk.” <i>Átváltozások</i>	257
VI.4. „Mi ez a rejtvény?” <i>Kár, hogy kurva</i>	263

VII. Kettős anatómia: a tudat boncolásától a test anatómiájáig	
a <i>Macbeth</i>ben	271
VII.1. Bódy Gábor tudatszínpada és Tarr Béla arcpoétikája	279
VII.2. Lady Macbeth megháromszorozva: Szeged.	292
VII.3. Macbeth „a sűrű lötytyben”: Vígszínház, Budapest.	294
VII.4. Macbethbe zárva: Győr	296
VII.5. Az alvilág tüskéi: Katona József Színház, Budapest.	299
VII.6. Vízszintes emelkedés: Székesfehérvár	304
VII.7. A kora modern bőr szemiotikája és a Maladype Színház előadása	308
VIII. Következtetések	323
Felhasznált irodalom	333

I. Bevezetés

*Test, egy meghatározott térben –
ennél mélyebb realitást nem lehet elképzelni.¹*

Az itt következő fejezetekben arra törekszem, hogy feltárjam, hogyan működhetek az angol reneszánsz tragédiák a korabeli emblematikus színház közegében. Ez a predramatikus színház a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulójának posztreformációs Angliájában egyfajta társadalmi laboratóriumként színre vitte a kor ismeretelméleti, vallási kételyeit. A vizsgált drámák kérdésfeltevésői és reprezentációs technikái az anatómiát gyakran episztemológiai kísérletként alkalmazták. Ezzel a módszerrel egyszerre hatoltak be a tudatába és a testébe a drámái karaktereknek, amelyek a kora modern szubjektivitás kialakulásának kérdéseit modellálták. Két fő célkitűzés vezérel vállalkozásomban.

Igyekszem megmutatni, hogy az angol reneszánsz tragédiák összetett jelentésrétegeinek tekintélyes részét csak akkor érthetjük meg, ha a drámaszövegeket abban a színházi szemiotikai közegben próbáljuk meg értelmezni, amelyre szánták őket. Itt lendülnek működésbe és válnak jelentéssé azok az elemek, amelyeket csak magának a szövegnek a tanulmányozásával nem veszünk észre, vagy amelyek mai értelmezői horizontunk alapján nem állnak össze értelmes, koherens, nagy jelentőségű kérdéseket tematizáló egységekké. Ezzel a célkitűzéssel a magyar dráma- és színház történeti kánonba és hagyományba kívánok beavatkozni. Szeretném úgy bemutatni a máig marginalizált, dekadensnek, hatásvadásznak, érthetetlennek bélyegzett vagy Shakespeare által homályba szorított kora újkori tragédiákat, mint amelyek nem egyszerűen a korabeli közönség szenzációra éhes igényeit elégítették ki, hanem koherens módon a kor legégetőbb filozófiai, teológiai, politikai dilemmáira kérdeztek rá. Azzal érvelek, hogy a posztstrukturalista kritikai megközelítések, a posztdramatikus színház alapján értett predramatikus színház koncepciója, a reformációnak az irodalomtudomány vallási fordulata

1 Nadas Péter. *Nézőtér* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983), 151.

óta végzett felülvizsgálata képessé tették a mai posztmodern színházi rendezőket és nézőket is arra, hogy meglássák az emblematicus színház jelentéspotenciáljait. Az új előadások, értelemzési eljárások alapján a mai olvasó immár értékes és izgalmas drámákként olvashatja ezeket a tragédiákat. Mivel kifejezetten a magyar közönséghez igyekszem közelebb hozni az angol reneszánsz tragédiákat, kitágítva a kánont Shakespeare-en túl a többi kora újkori drámaíróra, olyan darabokat vizsgálok, amelyek elérhetőek magyarul is, és azt követem nyomon, hogy az 1990-es évek utáni magyar színházi gyakorlat milyen mértékű érzékenységet mutatott az emblematicus színház stratégiáira és a tragédiákban megjelenő ket-
tős anatómiára.

A másik célkitűzésem az, hogy a kora modern korban és a posztmodern korban egyaránt jelenlévő anatómiának mint társadalmi gyakorlatnak a jelenlétét kimutassam a darabokban. Feltárom, milyen korabeli folyamatok, változások, hiedelmek és traumák vezettek oda, hogy a tudatba történő behatolás mellett az angol reneszánsz tragédia kitartóan színre viszi a test boncolását, a bőr alá hatoló tekintetet, a befelé forduló figyelem mindenre kiterjedő jelenlétét. Ennek a színházi gyakorlatnak pontosan abban van a különlegesen nagy hatást keltő ereje, hogy a kultúra egyik legalapvetőbb határvonalát, az élők és a holtak között lévő határt hájja át, teszi átjárhatóvá. Az angol reneszánsz tragédiák számos karaktere az élet és a halál között lebegve, ebben a liminális állapotban jelenik meg.

Elemzéseim kulcsfogalmai az ismeretelméleti válság, az emblematicus jelentéssűrűség, a jelentéslebegtetés és a demetaforizáció. A darabokban ütköznek a középkori szimbolikus megjelenítési hagyományok és azok a kérdésfeltevések, reprezentációs és ismeretelméleti kételyek, amelyek az új, mechanikus világképet készítik elő: ez eldönthetlenségeket, jelentéslebegtetést hoz létre. Az elméleti bevezetésben az összetett pszichoszomatikus szerkezetként felfogott szubjektum és a varrat elméletei mellett a kora újkorral mint társadalmi, politikai, vallási kontextussal foglalkozom. A kora újkort mint a modern értelemben vett szubjektivitás előképét kialakító, ismeretelméleti válsággal küzdő, átmeneti kort ragadom meg, ahol a kartéziánus *homo clausus* alapjai létrejönnek, és amely két szemiotikai világmodell ütközési pontján helyezkedik el.

Az elméleti és történeti áttekintések után az angol reneszánsz emblematicus színház és az anatómiai színház párhuzamos fejlődését és népszerűségük közös okait taglalom. Érvélem szerint a kora újkori tragédiák képrendszerében rendszeresen felbukkanó boncoló, a bőr és a dolgok felszíne mögé hatoló megjelenítések abból az ismeretelméleti kíváncsiságból táplálkoztak, amely az anatómiai

színházak és a nyilvános boncolások előadóit és látogatóit is fűtötte: megismerni, mi van a testi felépítmény mélyében, mi választja el az élő a holttól, mi adja a test szerkezetének harmóniáját. A test azonban nemcsak az egész társadalmat átható anatómiai hozzáállás miatt játszik kulcsszerepet ezekben a tragédiákban, hanem azért is, mert a reformáció egy új korporális szemiotikát vezetett be azzal, hogy az eucharisziáról szóló tanokat megváltoztatta, és átírta a test és az ember jelölőképességéről vallott korábbi elképzeléseket. A protestáns teológia által elindított változások, a megreformált rítusok, a purgatórium és a közbenjárás eltörlése tanatológiai válságot eredményezett, a megváltás mellett szóló egyéni érdem átértékelése pedig általános bizonytalanságot okozott, ami traumaként, kollektív gyásként jelent meg a társadalomban. Ennek a gyásznak az ábrázolása azonban a cenzúra miatt akadályokba ütközött, és a kora újkori angol közszínház lett az az intézmény, amely ezeket a traumatikus veszteségeket, „a gyászolás elvesztésének gyászolását” feldolgozhatta. A felívelő karrierű színházi társulatok sikere pontosan annak tulajdonítható, hogy betiltott vagy alig tolerált polgári és vallásos társadalmi gyakorlatok helyett kínáltak pótlékot a közönség számára. A reformáció által okozott változásokra és traumákra a bosszútragédia tudott a legérzékenyebben reagálni. A reformáció szemiotikájával foglalkozó részben ezeket a kérdéseket tekintem át, és részletesen elemzem, hogyan alkalmazzák az angol reneszánsz tragédiák a színpadi hatás fokozására a demetaforizáció technikáját, ami „kivarrja” a színpadi reprezentációt az ikonográfiai-emblematikus hagyományok kötöttségeiből, és a diszkurzív felszínt átütve erősebb hatást kölcsönöz a színpad testi képeinek.

A reformáció által bevezetett új, korporális szemiotika, az ismeretelméleti és a tanatológiai válságnak a megjelenítései szervezik a *Titus Andronicus* emblematikus képrendszerét, ahol a hiány alakzatain keresztül Lavinia útjelzővé, *manicula*-szerű iránymutatóvá válik, és ennek a szerepnek, valamint a darab demetaforizációs kísérleteinek a fényében új értelmezést kínálok a híres Peacham-féle rajzról. Annál is inkább számot tarthatnak érdeklődésünkre ezek a megjelenítések, mivel a posztmodern kor is újult és növekvő érdeklődéssel fordul az életet és a halált elválasztó határ vizsgálatára irányuló kísérletek, előadásmódok, kiállítások iránt. Az anatómiát újra demokratizálni, azaz populáris látványossággá változtatni szándékozó Gunther von Hagens tízmilliókat vonzó, *Body World* nevű kezdeményezésének „élet és halál között lebegő” korpuszait ugyanazzal az ismeretelméleti kíváncsisággal szemléli a posztmodern látogató, mint amely a felszínek mögé hatoló érdeklődést táplálta a kora modern anatómiai színházak és drámái

előadások nézőiben. A *Titus Andronicus* mellett négy Stuart-kori tragédiában mutatom ki ennek az anatomizáló érdeklődésnek a nyomait.

A kora modern angol színház térkezelésére, képi komplexitására, emblematikus reprezentációs logikájára való hazai rendezői fogékonyság alakulásának bemutatásához Shakespeare egyik „nagytragédiáját” választottam, hogy minél több rendezésen keresztül érhessem tetten, hogyan jutnak el a *Macbeth* magyar színrevitelei a tudatdráma mentális folyamatokra koncentráló perspektívájától a korporális, bőr alá hatoló, a boncszínházak és a mai anatómiai kiállítások képvilágát és technikáját is felidéző kettős anatómiáig. A tudati és a testi boncolás ilyen együttes alkalmazását a Maladpye Színház *Macbeth/Anatómia* című produkciójában láttam kiteljesedni, ennek vizsgálatával zárom az elemzések sorát.

A könyvben több korábbi publikációm átdolgozott és kibővített változata is szerepel.² Köszönöm Földényi László, Földváry Kinga és Jákfalvi Magdolna értékes megjegyzéseit és kiegészítéseit, melyeket akadémiai doktori értekezésemhez fűztek; Daróczi Enikő és Nagy Nóra segítségét a könyv szerkesztése során; valamint Matuska Ágnes és Szőnyi György Endre szakmai, baráti közreműködését. Hálás vagyok Farkas Anikó támogatásáért, melyet a szövegek újabb és újabb változatainak megfogalmazása és gondozása során nyújtott.

2 „Az anatómia színháza és a színház anatómiája: protomodern és posztmodern boncszínházak”. *Protomodern – Posztmodern. Szemiográfiái vizsgálatok* (Szeged: JATEPress, 2007), 81–129; „A kora újkori szubjektivitás kialakulása”; „Látványosságok a társadalom interaktív mezsgyéin”; „Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház”; „Kísérletek és újítások a Stuart-dramában”. *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre (Budapest: Kijárat, 2020), 57–63, 262–267, 274–281, 382–399; „Kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai?: Avagy mi közülük van a 'szexelő hulláknak' az angol reneszánsz tragédia recepciójához?” *Hamlet felnevet: Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 86–93; „Koramodern retorika és a reformáció szemiotikája: Puttenham alantas rímfaragói és a reneszánsz tanatológiai válsága”. *Kösziklára építve. Built Upon His Rock: Írások Dávidházi Péter tiszteletére. Writings in Honour of Péter Dávidházi*. Szerk. Panka Dániel – Pikli Natália – Ruttkay Veronika (Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék, 2018), 240–247; „A *Macbeth* mint tudatdráma a magyar színpadon 1989 után”. *Színház, jelentés, emlékezet*. Szerk. Kérchy Vera (Szeged: JATEPress, 2013), 65–86; „Élet és halál között a koramodern tragédiákban: Anatómia, prozopopeia és a *Titus Andronicus* reprezentációs logikája”. *Élet és halál Shakespeare életművében: 400 éves jubileum*. Szerk. Almási Zsolt – Fabiny Tibor – Pikli Natália (Budapest: Reciti Kiadó, 2017), 145–157.

„Walking anatomies”: jóval a kritikai gondolkodás egymást követő fordulatai előtt, még a 20. század első felében az angol reneszánszszal foglalkozó irodalomtudomány kiemelkedő alakja, Una Ellis-Fermor írta Thomas Middleton *A bosszúálló tragédiája* (*The Revenger's Tragedy*) című drámájának szereplőiről, hogy azok úgy jelennek meg, mint „két lábon járó felboncolt testek”, mint olyan laboratóriumi hullák, amelyeket elektromossággal lendítettek mesterségesen mozgásba.³ A posztstrukturalista, posztszemiotikai elméleti megfontolásokra támaszkodó irodalomtörténet két okból is ámulattal töltheti el ez a kijelentés, amit az egyik legismertebb angol reneszánsz tragédia karaktereiről tett Ellis-Fermor. Meglepő a kijelentés, mert a reneszánsz anatómiai könyvekben gyakran előforduló ábrázolást alkalmazza a kora modern tragédiák képvilágának érzékeltetésére: annak a kora újkori társadalmi látványosságnak, a nyilvános anatómiának⁴ és az anatómiai kiállításnak a gyakorlatát idézi fel, amely napjainkban, a posztmodern korban is hallatlan népszerűségnek örvend. Meglepő ugyanakkor azért is, mert Ellis-Fermor írása még nem a posztszemiotikai korporális fordulat elméleteinek hatása alatt született, hanem az 1930-as évek második felében. A könyvnek nem is képezik részét testelméleti vagy korposzemiotikai megállapítások, de láthatjuk, hogy már a formalista és strukturalista megközelítésre támaszkodó tudós számára sem maradt észrevétlen a kora modern dráma anatómiai beállítottsága. Az 1970-es, 80-as évekig kellett azonban várnunk, míg a test szemiotikájáról megszülető interdiszciplináris elméletek a reneszánsz irodalom tanulmányozásában is éreztetni kezdték hatásukat, az utóbbi harminc év publikációi pedig, amelyekre az

3 Una Ellis-Fermor. *The Jacobean Drama* (London: Methuen, 1936), 154. A szakirodalmi idézetek saját fordításaim, ellenkező esetben a fordító nevét külön feltüntettem. Az angol nyelvű drámák címét először magyarul adom meg, amennyiben létezik magyar fordításuk, ezután következik zárójelben az eredeti angol cím. Ellenkező esetben az angol cím szerepel először, azt követi zárójelben, félidézőjelben a magyar fordítás.

4 Az anatómia szó angol megfelelője, az *anatomy* több jelentést hordoz, mint a magyar. Nemcsak az élőlények szerkezeti felépítésével foglalkozó morfológiai tudományt vagy az ezzel kapcsolatos értekezést jelenti, hanem magát a szerkezetet vagy a szerkezetet részeire szedő boncolást is. Jelenthet általában véve mélyreható elemzést (pl. Philip Stubbes: *The Anatomies of Abuses*, 1583; William Cooper: *The Anatomy of a Christian Man*, 1611), sőt, hullát, múmiát, csontvázat is (lásd pl. Henry Chettle: *The Tragedy of Hoffman*, 1602: „This is Hans Hoffman's son that stole down his father's anatomy from the gallows” 1.1.99). Vizsgálataimban az anatómia szót ebben a kiterjedt szemantikai mezőben használom, ahogy azt a Semmelweis Egyetem Anatómiai, Szövet- és Fejlődéstan Intézetének honlapján hirdetett anatómiai kiállítás leírásában is olvashatjuk: „Az anatómiai téatrum volt a színhelye az anatómiának, vagyis a több napig is tartó színpadi boncolásnak”. <https://semmelweis.hu/anatomia/2014/06/09/anatomiai-teatrum/> Utolsó letöltés: 2024. 08. 31. A könyvben hivatkozott valamennyi internetes oldal elérhető volt ebben az időpontban.

itt következő fejezetekben hivatkozni fogok, nemcsak irodalom- és motívumtörténeti, hanem jeleméleti és ismeretelméleti kérdésfeltevések alapján értelmezik, gyakran immár egymással párhuzamosan, a kora modern⁵ és a posztmodern kultúra anatómiai affinitásait.

Munkámban a két kor episztemológiai bizonytalanságainak hasonlóságaiból kiindulva szándékozom feltárni a tudatot és a testet egyszerre boncoló anatómia jelenlétének okait az irodalom és a társadalmi látványosságok különféle formáiban, a kora modern angol tragédiákra és azok posztmodern reneszánszára koncentrálni. A sokáig lenézett, mellőzött, a kánonból kiszorított Tudor- és Stuart-kori tragédiák mai értelmezéséhez, újraanonizálásához és színháztörténeti feltámadásához a kritikai kultúrakutatás testi fordulata és a posztmodern tömegkultúra anatómiai érdeklődése képezte a hátteret, ezért szükségesnek látom, hogy bevezetésként a posztmodern szubjektum és az anatómia kapcsolatával foglalkozzam. Az 1980-as évek óta egyre több kutatás tér ki arra a hasonlóságra, amely megmutatkozik a testről szóló kora modern és posztmodern diskurzusok jeleméleti kérdésfeltevéseiben és abban a diagnosztikai szerepben, ahogy a szemiózisnak ezek a bizonytalanságai a kultúrában jelentkező traumatikus problémák tüneteiként értelmezhetők.

A kora modern és a posztmodern korszakok ismeretelméleti válsága közötti párhuzamok vizsgálatát már korábbi munkáimban elkezdtem,⁶ ezeknek a kutatásoknak a meglátásait kívánom az itt következő elemzésekben továbbfejleszteni,

5 Az angol reneszánsz irodalom történetének és elméletének szakirodalmá az 1970-es évek, különösen pedig az újhistorizmus térnyerése után egyre gyakrabban alkalmazta a kor megjelölésére a „kora modern kor” kifejezést, ezzel is érzékeltetve, hogy az angol reneszánsz a modernitás felé vezető átmenet korszaka, amely kérdésfeltevéseivel megelőlegezi a felvilágosodás típusú, mechanikus világmodellét. A „kora modern” kifejezés a magyar szakirodalomban is hamar tért nyert, vele együtt használatos a „kora újkori” kifejezés – az új magyar nyelvű angol irodalomtörténet 2. kötetében az utóbbi terminus mellett döntöttünk (*Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre. Budapest: Kijárat, 2020). Az újabb reneszánsz szakirodalom alapján azt állíthatjuk, hogy egyik kifejezés sem tökéletes és nem áll meg önmagában: a „kora modern” eltereli a figyelmet a középkorral való folytonosságról, a „reneszánsz” elfeledtetni, hogy a korban sokkal nagyobb volt a vallásos polémiák és prédikációk irodalma, mint az „újra felfedezett” és kiadott klasszikus szerzőké. Mivel a korszak megnevezésének ilyesfajta problematikájával külön nem kívánok foglalkozni, dolgozatomban egymás megfelelőiként váltogatom a „reneszánsz”, a „kora modern” és a „kora újkori” kifejezéseket. A kérdés áttekintéséhez lásd Michael Hattaway. *Renaissance and Reformations. An Introduction to Early Modern English Literature* (Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 1–6.

6 *Protomodern–posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok* (Szeged: JATEPress, 2007); *Contrasting the early modern and the postmodern semiotics of telling stories: why we perform Shakespeare's plays differently today* (Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press, 2011).

a testre, az anatomizálásra, a korporealitás és a szubjektivitás közötti összefüggésekre koncentrálna. Módszeremet arra az interpretációs posztsemiotikai elméleti keretre építem, amely a szegedi kulturális ikonológiai és szemiotikai iskola hagyományaira támaszkodik, és arra törekszik, hogy az ikonográfiai és szemiotikai leírások strukturalizmusán túllépve úgy biztosítsa történelmi és interdiszciplináris kontextualizálást a dráma- és színháztörténeti, kritikai kultúratudományi vizsgálatoknak, hogy tágabb társadalmi összefüggésrendszerben, kulturális szemiotikai térben helyezze el őket.

Az így megszülető elemzésnek nemcsak egy kora modern drámaszöveg vagy egy kiállított posztmodern műalkotás képezheti a tárgyát, hanem a szemiotikai tér kapcsolódó diszkurzusai, társadalmi gyakorlatai is, a tudást intézményesítő nagy diszciplínáktól (orvostudomány, jog, teológia) az ideológiai-felügyeleti rendszereken át (büntetés-végrehajtás, iskolarendszer, egyház) a tömeglátványosságokig és a materiális kultúra mindennapi szokásrendjéig (színház, divat, étkezés, higiénia, temetkezés). Különösen fontos ez a megközelítés az általam vizsgált kora modern angol drámaszövegek esetében, amelyeket a szerzők sokszor kifejezetten egy meghatározott korabeli színpadra terveztek, abban a tudatban, hogy a „nyersanyagot” felfogott kéziratból a színészek, a sűgő, az egész színházi vállalkozás együttes munkájának eredményeként lesz élő előadás egy olyan színházban, amelyben a színpad sajátos reprezentációs logikára épülő megjelenítési eljárásokat alkalmazott, és amely a látványosságoknak, a szórakoztatóiparnak, a politikai alkufolyamatoknak, a társadalmi energiák áramlásának tágabb hálózatába illeszkedett. A drámaszövegeket tehát a korabeli színházi események lehetséges rekonstrukciójának tükrében szükséges értelmezni, hiszen ebben az eseményben aktiválódtak nemcsak az aktuális társadalmi, politikai, vallási utalások, hanem azok a jelentésrétegek is, amelyeknek a dekódolására a konkrét színházi tér szimbolikája készítette a nézőket. A színházi esemény megközelítésében csatlakozom Imre Zoltán összefüggő meghatározásához:

A színházi esemény tehát nem csupán olyan folyamatként értelmezhető, amely a szöveg és az előadás, az előadás és a nézők, illetve a nézők és a szöveg között zajlik, hanem egyrészt olyan strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező intézményként is meghatározható, amely (re)-prezentálja a társadalom/közösség alapfeltevéseit, másrészt pedig olyan jelenségként is felfogható, amely

az adott társadalom kulturális, történelmi, ideológiai és politikai viszonyaiban helyezkedik el.⁷

Az ily módon felfogott drámaszöveg értelmezéséhez szükséges transzdiszciplináris kultúra-szemiotika képes összetettségében láttatni a jelentéseknek azt a bonyolult és történetileg sajátos hálózatát, amelyet Patricia Parker kulturális szemantikának nevez,⁸ és amely kamatoztatja annak a posztsemiotikának a belátásait, amelynek alkalmazását Keir Elam tartotta szükségesnek a nagy hatású *Alternative Shakespeares* második kötetében, és amely a színész testéből, anyagi jelenlétéből kiindulva tudná egyesíteni a társadalom-, dráma- és színpadtörténeti vizsgálódásokat.⁹

Elam azokhoz a meglátásokhoz kapcsolódik, melyek már az *Alternative Shakespeares* első kötetében hangot kaptak: az angol reneszánsz drámaszövegeket nem lehet a korábbi, strukturalista dráma- és színházzemiotika keretei között értelmezni, hanem az adott kor általános társadalmi, és a konkrét színpadi pragmatika szabályai szerint kell megpróbálnunk működtetni őket, még akkor is, ha ez hipotetikus rekonstrukciót igényel. A jel posztstrukturalista kritikájának belátásai után, kellő elméleti körültekintéssel, már az újhistorizmus is visszaemelte szótárába a rekonstrukció fogalmát, és a szemiotikai nézőpontot alkalmazó színház- és drámatörténet sem kerülhette meg a kérdést. Az angol reneszánsz drámák értelmezéséhez fel kell nyitnunk tehát a szövegeket a sokrétű színházi-társadalmi kontextus számára, ehhez azonban félre kell tennünk a színháztörténet sokáig uralkodó, hagyományos szövegközpontú modelljét is, hiszen a „színháznak az a felfogása [...], amelyben a dramatikus szöveg státusza lép a színház elsődleges modelljévé, csak a nyugati színház utolsó kétszáz évére jellemző, amely csupán a 19. századi színházi realizmus eszméjével párhuzamosan válik dominánssá.”¹⁰

7 Imre Zoltán. *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai* (Budapest: Ráció, 2018), 18.

8 Patricia Parker. „Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics”. *Renaissance Drama*, New Series, 33 (2004), 202.

9 „A revised – which is to say historicized and materialized – post-semiotics of Shakespearean drama might offer an analogous space where social history, dramatic history and stage history interrogate each other. But in order to be fully historicized and fully materialized, such an enterprise can only set out from the one historical and material dramatic body we have, the actor’s. Where lies your text? In the performer’s bosom? „In What Chapter of His Bosom? Reading Shakespeare’s Bodies”. *Alternative Shakespeares*, Vol. 2. Szerk. Terence Hawkes (New York: Routledge, 1996), 163.

10 Imre Zoltán. „Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái”. *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 26.

Amikor az angol reneszánsz színház működését vagy a színésznek a maga testi valóságában történő tevékenységét taglaljuk, természetesen nem abból a feltételezésből indulunk ki, hogy akár a szerzői intencióhoz, akár ezekhez a múltbeli eseményekhez közvetlen hozzáférésünk lenne: a korabeli színházi élmény, és az annak alapjául szolgáló performanszszöveg, azaz a színházi szituáció teljessége nem helyreállítható maradéktalanul.

A színházi hagyomány [...] nem „kéznél-lévő” szövegek halmaza, hiszen az egykori előadások – időben behatárolt folyamatjellegük okán – nem kínál(hat)ják magukat az újránézésre, bár sok esetben tekintélyes recepciótörténetet hagynak maguk után. Léteznek ugyan „teátrális képződménynek” tekintett, s az irodalmi hagyomány részét képező (játék)szövegek, ezek azonban nem színházi előadások, hanem színdarabok szövegei. Azaz olyan dramatikus szövegek, amelyekből adott (és néhány paraméterében számunkra is ismert) körülmények között színházi előadások készültek.¹¹

Mégis meg kell próbálnunk legalább hipotetikusan helyreállítani a reneszánsz drámák működését meghatározó színpadi *reprezentációs logikát*, máskülönben gazdag jelentésrétegektől esünk el az értelmezés során. Ezek a jelentések ugyanis csak akkor aktiválódnak, ha a színházi térben képzeljük el a szövegek működését, azaz kísérletet teszünk a reneszánsz drámák színházi működésének, performanszszövegeinek vizsgálatára. Ezekhez a kísérletekhez mára egyre több olyan paraméternek az ismerete áll rendelkezésünkre, amelyek hagyományosan nem képezték a dráma- és színháztörténet vizsgálódási terepét. Ezek közül az egyik a kora újkori anatómia és az anatómiai színházak, valamint a drámákat színpadra állító közszínházak közötti kapcsolatrendszer.

Megismerési, rekonstrukciós kísérleteinket természetesen mindig befolyásolják aktuális történelmi, társadalmi, ideológiai horizontunk meghatározottságai: nem véletlen, ha a testi vagy korposzemiotikai fordulat után a posztstrukturalista kritikai eljárások talaján állva, a posztmodern kulturális képrendszerekbe, traumákba, emlékezetmunkákba ágyazódva éppen az anatomizálás megjelenítései,

11 Kékesi Kun Árpád. *Színház, kultúra, emlékezet* (Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006), 39. Ugyanígy általános kritikai belátássá vált napjainkra, hogy a szubjektum teste a szinkron vizsgálatokban is csak a társadalmi diszkurzusok hálójában, a Szimbolikus Rend nyelvén keresztül hozzáférhető. A performanszszöveg részletesebb meghatározásával a következő alfejezetben foglalkozom.

kora modern társadalmi gyakorlatai iránt mutatunk fogékonyságot. Ha azonban ennek tudatában vagyunk, akkor reflektálhatunk arra is, hogy miért válik számunkra a posztmodern horizontból érthetővé vagy érdekfeszítővé egy sor olyan dráma, ami a kora újkor Angliájának „színházi aranykora” után fokozatosan kiszorult a világirodalom centrumából, és így tágasabb értelmezéseket eredményezhet az, amit Greenblatt a „holtakkal való beszélgetésnek” nevez.¹²

Ennek az előadásközpontú megközelítésnek egyik első teoretikusa Allan Dessen volt, aki felhívta a figyelmet arra, hogy az emblematikus színház korabeli pragmatikájának megismerése elengedhetetlen ahhoz, hogy a kora modern drámák jelentésszintjeit és koherenciáját megértsük.¹³ Az *Alternative Shakespeares* második kötete óta a kora modern színház anyagi beágyazottságával és a kora modern színész testével foglalkozó munkák azt mutatják, hogy az Elam által sürgetett posztzemiótika általános legitimációt nyert. Az is általános kritikái belátássá vált, hogy a kölcsönviszony test és annak „lakója” között, a materiális, korporális anyag és az önreflexív tudattal rendelkező szubjektum között mindig is a társadalom érdeklődésének és aggodalmainak középpontjában állt, de a felnyitott, megcsonkolt, darabjaira hulló, anatomizált vagy éppen protézisekkel ellátott test megjelenítései különös intenzitást és hasonlóságot mutatnak a kora modern és a posztmodern korban. Margaret E. Owens szerint a törekeny, feldarabolt emberi test egyre nagyobb tömegben áramoltatott reprezentációi jellemzik a posztmodernt és a kora modernt is, és csak annyiban különböznek, hogy a felszabdálás területe a posztmodern testben már belül van, ahol a hús a fémmel, a test a protézissel vagy a kiborg vázzal találkozik, míg a kora modern testkép a felszínen, a szubjektum bőrén képzeli el az anatómia, a behatolás, a felbontás vonalait.¹⁴ Owens fontos meglátását annyiban vitatom, hogy nézetem szerint a

12 „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek”. Stephen Greenblatt. „A társadalmi energia áramlása.” Ford. Bocsor Péter. *Testes könyv II.*, Szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 372.

13 „Shakespeare was crafting theatrical scripts rather than literary texts; the stage directions and other signals in those scripts were directed not at us but at players, playgoers, and readers who shared a language of the theatre easily lost or obscured today”. Allan Dessen. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995), 39.

14 „The postmodern and the early modern share the condition of fragmentation, differing only in the way the fractures are imagined. In the postmodern body, the lines of fragilization may be traced in the sutures that weld human flesh to inorganic materials of plastic or metal; in the early modern body, those lines are inscribed on the skin, as though every human being were a potential butcher's carcass, liable to be carved up by a barber surgeon, a hangman or a cannibal”. Margaret E. Owens. *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama* (Newark: University of Delaware Press, 2005), 13.

posztmodern testképeknek is kifejezetten fontos elemei a bőrön, a felszínen történő határsértések, és a kora modern testábrázolások is határozottan protetikusként mutatják a kiborgizációnak. Bevezetőmnek ezen a pontján azt tartom fontosnak hangsúlyozni, hogy a kora modern és a posztmodern sajátosságok között megfigyelhető párhuzamok, amelyekre Owens rámutat, a saját elemzéseim szempontjából is központiak, de kiegészítésre szorulnak annyiban, hogy a test felbontása, a felszín mögé hatoló anatomizáló törekvés mindkét korban ismeretelméleti tétet hordoz, és az adott kor episztemológiai bizonytalanságainak metaforájává válik. Az angol reneszánsz bosszúálló által felnyitott testek és testrészek és a posztmodern kiállítótermekben közszemlére tett korpuszok, preparátumok és szervek egyaránt a tudás megszerzésének lehetőségeire és az emberi szubjektivitás szerkezetére irányuló kérdésfeltevéseket, bizonytalanságokat jeleltik meg: a kulturális szemiotikában lejátszódó traumatikus átrendeződések metaforái.

I.1. KORTÁRSAINK-E MÁR SHAKESPEARE KORTÁRSAI?

A kánon kimozdításához, felülvizsgálatához olyan intervencióra van szükség, amely számot ad a „szerző funkció”¹⁵ működésének társadalmi, történelmi meghatározottságairól, és új szempontok, társadalmi jelenségek vizsgálata alapján újabb jelentésképződésre ad lehetőséget az eddig marginalizált szerzők értelmezésében. Ahhoz, hogy ezt belássuk, nem elegendő csak „kortársunk Shakespeare” drámáit és azok színpadi történetét vizsgálnunk, hiszen az angol reneszánsz kánonra (és tulajdonképpen az egész világirodalomra) rátelepedő, az évszázadok során egyre nagyobb nehézkedési erőre szert tett Shakespeare-kánon pontosan

15 „A szerző funkció harmadik jellemző sajátága az, hogy nem spontánul alakul, hanem egyszerűen úgy, hogy egy diskurzust egy egyénnek tulajdonítunk. E funkció végeredménye egy – komplex – műveletnek, amelynek során mintegy megkonstruáljuk a szerzőnek nevezett észlelynt. E konstrukciónak aztán persze valamiféle »realisztikus« dimenziót igyekszünk adni, ez volna az egyénben rejlő »mélység«, »alkotóerő«, »szándék«, az írás titokzatos kútfője. Valójában azonban az, amit az egyénben »szerzőként« különítünk el [...], nem egyéb, mint többé-kevésbé pszichologizáló projekciója mindannak, amit mi magunk művelünk a szöveggel: vagyis az összehasonlításoknak, a kiválasztott jellemző jegyeknek, megállapított folytonosságoknak és a kizárásoknak. Mindezek a műveletek korok és a diszkurzusok típusai szerint váltakoznak”. Michel Foucault. „Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. *Uő Nyelv a végtelenhez* (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 129.

azokat a kora modern drámákat árnyékolta be, fojtotta el, ítélte némaságra, amelyekben a legnagyobb erővel jelentkeznek az anatómia, a test, a boncoló ismeretelméleti érdeklődés képei.¹⁶ Elemzéseim egyik célkitűzése az, hogy a magyar olvasóhoz is közelebb hozza azokat a Shakespeare-korabeli angol reneszánsz drámákat, amelyekről a közönség sokáig csak az uralkodó kritikai közhelyek alapján alkotott idehaza is véleményét. E vélekedések szerint Shakespeare kortársai, különösen pedig a Shakespeare utáni 17. századi szerzők „dekadens”, szenzációhajhász, túlhajszolt képi és dramaturgiai eszközökkel igyekeztek minél nagyobb hatást elérni a kora újkori színpadokon. Ezért írhatta Cseicsner Otília még 2007-ben is azt, hogy

A magyar irodalmi és színházi gondolkodásban gyakorlatilag egyedül Shakespeare képviseli az angol reneszánsz drámairodalmat. [...] A kultikus szemlélet nemcsak Shakespeare aránytalan felnagyítását, a „magányos zseni” egyoldalú értelmezését eredményezte, hanem a kortársak alulértékelését is. Az irodalomtudományban ez a tendencia megfordulni látszik, itt az ideje, hogy a színházi érdeklődés is kövesse.¹⁷

A helyzet azóta valamelyest javult, de nem jelentős mértékben. Azt a kérdést szeretném tehát feltenni, hogy kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai? Képesek vagyunk-e már megérteni, koherens értelmezési keretbe helyezni a korábban perverz elhajlásnak tekintett jeleneteket, mint amilyen a címszereplő színpadias fellépése Marston *Antonio's Revenge* ('Antonio bosszúja') című tragédiájában, amikor szerelmének, egyben saját nőtestvérének kitépett

16 Nemcsak az irodalomtörténeti kézikönyvek, hanem a színházi adattár (<https://szinhazortenet.hu/>) nagyon gyors átvizsgálása is meggyőző képet nyújthat a Shakespeare-központúságról. 1945 után az adattár a szerző alapú keresésre a következő találatokat adja: Shakespeare 932, Ben Jonson 41 (a *Volpone* folyamatos sikerdarab), Christopher Marlowe 9, John Webster 5, Thomas Middleton 5, John Ford 5, Thomas Kyd 1.

17 Cseicsner Otília. „Az iszonyat krónikái. Angol bosszúdrámák magyar színpadon”. *Színház* 40. 3 (2007 március), 22–25. http://epa.oszk.hu/03000/03040/00478/pdf/EPA03040_szinhaz_2007_03_22-25.pdf A magyarországi színházi gyakorlatban Ruszt József kezdte meg a reneszánsz kánon revízióját, amikor beemelte a hazai színházi köztudatba Shakespeare nagy riválisát, a rendkívüli jelentőségű Christopher Marlowe-t 1968-as *II. Edward* és 1978-as *Doktor Faustus* rendezésével, és 1973-ban a szegény színház jegyében megrendezte a sokáig a Shakespeare-kánon szélére szorított *Troilus és Cressidát*. Vö. Szőnyi György Endre. „Shakespeare *Troilus és Cressidája* mint a reneszánsz válságának kifejeződése”. *Helikon Világirodalmi Figyelő* 23. 4 (1977), 482. Lásd még a 449. jegyzetet.

szívét tűzi tőre hegyére, és így ront be a lakomázók közé? Elismerjük-e már végre, hogy a T. S. Eliot által a világ egyik legbutább és legfantáziátlanabb drámájának tartott darab¹⁸, a kánon számkivetettje, a *Titus Andronicus* tényleg Shakespeare szerzeménye, és tele van érdekességekkel?

A hazai filológusvita¹⁹ óta fokozottan tudatában vagyunk annak, hogy a Foucault által taglalt projekciók, affinitások és kirekesztő technológiák az irodalomtörténetben és a kánonalkotásban az uralkodó társadalmi, politikai ideológiák hatására koronként változnak, és az irodalomtörténet elméletének, gyakorlatainak és oktatásának fontos feladata, hogy ezekre az ideológiákra reflektáljon. Természetesen nem azt szorgalmazom, hogy politikai állásfoglalásaink jelenjenek meg az irodalomtörténetről való gondolkodásunkban – ennek veszélyére már kitűnő hazai szerzők is többször felhívták a figyelmet.²⁰ Amellett szeretnék érvelni, hogy az irodalomról, annak történetéről szóló elméleti diszkurzus – különösen akkor, ha elválaszthatatlanul összekapcsolódik az oktatás, a felsőfokú stúdiумok, a kritikai elemzők utánpótlásának és a tudományszervezésnek a kérdéseivel – semmiképpen nem keltheti azt a látszatot, hogy létezik az irodalom termelésének (írásának, közvetítésének, befogadásának, tanításának) politikától mentes modalitása. Az elmúlt évtizedek dekanonizáló és dekonstrukciós belátásai alapján megítélésem szerint mindennél fontosabb, hogy az irodalomnak mint társadalmi gyakorlatnak a történetét mutassuk be úgy, ahogy ez a gyakorlat erőviszonyokba ágyazódik, hatást fejt ki, láttat és eltakar, előnyhöz juttat és hátrányt okoz – ahogy sohasem ártatlan. Tanítványainkat, olvasóinkat veszélyes és hátrányos helyzetbe hozhatjuk, ha reflektálatlanul hagyjuk vagy folytatjuk az irodalomtörténet írásának azt a hagyományát, amely az irodalomban olyan menekülési útvonalakat kínál, amelyek a materiális és aktuális valóság fölé emelnek bennünket.²¹

18 T. S. Eliot. „Seneca in Elizabethan Translation. [1927]”. T. S. Eliot. *Selected Essays* (London: Faber, 1962 [1932]), 82.

19 A vita áttekintéséhez lásd <http://magyar-irodalom.elte.hu/arianna/filologia/>

20 Takáts József, a vita egyik legmarkánsabb megszólalója például így ír az újhistorizmus magyarországi recepciója kapcsán: „Bár azt hiszem, nálunk az újhistorizmus programja nem jelent akkora újdonságot, mint amilyet angolszász tudományos közegben jelentett, s e program némely vonásával egyáltalán nem rokonszenvezem (például a történész politikai elkötelezettségének érvényesítése vizsgálódásaiban), azon törekvéseivel azonban teljesen egyetértek, amelyekkel megkérdőjelezi az »irodalmi« és a másféle szövegek, kulturális gyakorlatok közti határokat”. Takáts József. *Módszertani berek. Írások az irodalomtörténet-írásról* (Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2006), 83.

21 Úgy látom, napjainkban igenis nagy tétet hordoz az, hogyan vélekedünk és cselekszünk az oktatási és kutatási tevékenységeket egyaránt meghatározó irodalomfelfogással kapcsolatosan,

2014-ben nemcsak Shakespeare születésének 450. évfordulóját ünnepeltük, hanem azt is, hogy éppen ötven évvel korábban, 1964-ben jelent meg angolul Jan Kott nagyszabású, új történelmi-politikai érzékenységeket kialakító könyve: *Shakespeare Our Contemporary*. A magyar fordítást 1970-ben adta ki a Gondolat Kiadó, és rövid időn belül a magyarországi anglisztikában is megkerülhetetlenné vált. Kott könyve azonban nemcsak felpezsdítette a nemzetközi és a magyarországi Shakespeare-kritikát, hanem még jobban meg is szilárdította „kortársunknak” megkérdőjelezhetetlenül vezető szerepét a reneszánsz kánonban. Ezt a szerepet a romantika korában kiterelvényesülő Shakespeare-kultusz merevítette meg, egyik legjellegzetesebb kifejeződését pedig a magyar nyelv kihalását jövendőző német kultúrtörténésznek és filozófusnak, Herdernek a magasztaló szavai-ban találjuk: „Ha van olyan ember, aki azt a képet juttatja eszünkbe, ahogy valaki ’magas bérce-n ül, forgószelek és vihar közepette, lábainál a tomboló tengerrel, feje felett pedig a villámló egekkel’, nos, az az ember Shakespeare! Csakhogy ehhez hozzá kell tennünk, hogy sziklatrónusának lábánál ott mormognak a tömegek, akik magyarázzák, védelmezik, elítélik, megbocsátanak neki, istenítik, ócsárolják, fordítják és átültetik – és akikről ő maga tudomást sem vesz!”²² Az angol reneszánsz dráma európai kánonjában sokáig, magyarországi kánonjában pedig egészen a közelmúltig ez a kép volt az uralkodó: Shakespeare, a mindenké fölé magasodó, egyedüli zsenióriás.

A magyar nyelvű Kott-kiadás óta eltelt fél évszázad során ennek a kanonikus magányosságnak a megítélése a magyarországi Shakespeare-kutatásokban is jelentősen finomodott, és a kánonalkotással, a kulturális-nyelvi imperializmussal kapcsolatos belátásokkal párhuzamosan mind gyakrabban merültek fel a kánon dekonstruálásával kapcsolatos dilemmák, és a kérdésnek, hogy kortársunk-e még Shakespeare, a korábbinál is erősebb aktualitása és relevanciája van. Jelen

hiszen megvan a kockázata annak, hogy nem mozdulunk ki abból az alapfeltevésekből, amelyet Bényei Tamás nagyon precízen és tömören így írt le: „Az irodalomtanítás alapfeltevése szerint az osztálykülönbségeken felülemelkedő, egyetemesnek nevezett esztétikai, morális és nemzeti értékek – és azok élvezeti módjainak – elsajátítása révén mindenki egy spirituális értelemben felfogott nagy nemzet tagjának érezheti magát”. Bényei Tamás. *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003), 37.

22 Johann Gottfried Herder. *Shakespeare*. Ford. Gregory Moore (Princeton: Princeton University Press, 2008 [1773]), 1. Herder a kortárs angol költő, Mark Akenside sorait parafrazálja a „The Pleasures of the Imagination” (1744) című költemény 3. könyvéből (550–559): „Hence when lightning fires / The arch of heaven, and thunders rock the ground, / When furious whirlwinds rend the howling air, / And ocean, groaning from his lowest bed, / Heaves his tempestuous billows to the sky; / Amid the mighty uproar, while below / The nations tremble, Shakespeare looks abroad / From some high cliff, superior, and enjoys / The elemental war” (Moore jegyzete, 67).

irodalomtörténeti horizontunkban, a dekanonizáló és újraanonizáló folyamatok eredményeként egyre nagyobb erővel merül fel a kérdés, vajon nem azon az áron lett-e legfőbb kortársunkká Shakespeare, hogy a róla szóló, a 'Shakespeare' szerzőnevet működtető diszkurzus egyre inkább azt a látszatot alakította ki az évszázadok során: kortársunknak, Shakespeare-nek nem voltak igazi kortársai. A kérdés vizsgálata azzal a meglátással járt, hogy a magyarországi (és részben az európai) angol reneszánsz kánon története jelentős mértékben Shakespeare kortársainak elfojtástörténete: ideológiai, hatalmi technológia.

Mint ismeretes, többek között Dávidházi Péter tanulmányaiból,²³ a Shakespeare-gépezet mindenekelőtt abból a célból indult be a 19. század elején Magyarországon, hogy bebizonyítsuk: képesek vagyunk befogadni, értékelni és saját nyelvünkre megfelelőképpen átültetni az óriás drámáit, azaz – mintegy megcáfolva a szerencsétlenül elhíresült és hatásossá vált herderi jóslatot²⁴ – felnőtt, érett nemzet vagyunk, ott a helyünk Európa nagy kultúrái között. Erről a gépezetről a nyelvi és a kritikai-kulturális fordulat egyre több felismeréssel szolgál számunkra: látjuk, a gépezet hogyan alakult át kultuszból a fogyasztói ideológiákat kiszolgáló iparaggá, amely napjainkra immár jelentős mértékben turisztikai céloknak alárendelt, „történelmi parkként” működő színházakban működik.²⁵ A Shakespeare-képek és az értelmezések, értékítéletek korról korra változnak, de a több évszázados kánonformálódási folyamatnak a tükrében kiviláglik, ahogy a kultusz kialakulásával egyre inkább az idő múlásától, a társadalmi, történelmi változásoktól független, esszenciális emberi értékek letéteményesének és legmagasztosabb felmutatójának szerepét veszi fel az a Shakespeare-név, amely már ideológiai

23 Dávidházi Péter. „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat, 1989); *The Romantic Cult of Shakespeare. Literary Reception in Anthropological Perspective* (London: Macmillan, 1998).

24 Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1789-91) című, négykötetes munkájának egyetlen tagmondatában azt jóslta, hogy a szláv és germán nyelvek által közrefogott magyar nyelv el fog tűnni. Ezt a jóslatot a magyar romantika korában tévesen úgy értelmezték, mint ami az egész nemzet pusztulására vonatkozik, és a „herderi jóslat” megcáfolására tett igyekezet egyik középponti eleme volt az a törekvés, hogy megszülessenek Shakespeare drámáinak magyar fordításai, és kiállva a kulturális érettség legfontosabb próbáját, ezzel is bizonyítsuk, hogy helyünk van a civilizált, európai nemzetek sorában.

25 Imre Zoltán. *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lebetőség* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003), 71. A Shakespeare-gépezethez lásd még Szigeti Balázs. „A Shakespeare-gépezet. A kánon kérdései.” Kállay Géza. „A Shakespeare-gépezet. 'A nagyon sokféle olvasóhoz.'” *Az angol irodalom története* 2. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre (Budapest: Kijárat, 2020), 422–435; 436–445.

működésként szolgálja hatalmi berendezkedések érdekeit is.²⁶ Shakespeare a nyugati civilizáció próbakövévé vált, a lefordítására, befogadására, elsajátítására való képesség a kulturált nemzetek közösségéhez tartozás előfeltétele lett. A magyar romantika fordítóinak ugyanúgy teljesíteniük kellett ezt a próbatételt, mint a (volt) gyarmatok iskolarendszerének, vagy az afrikai törzsi színjátszó csoportnak, amikor Londonba látogatva nem a saját rituális darabjukat adják elő, hanem a *Macbeth*-értelmezésüket. Továbbra is úgy gondolom, hogy a Shakespeare-névnek ez a működése fontos kiszolgálója volt a Paul de Man meghatározásának értelmében vett „esztétikai ideológia”²⁷ 19. századra kialakuló rendszerének.

Shakespeare továbbra is kortársunk, ez nem kérdés. Ma már triviálisnak tekintjük mindazt, amire Kott felhívta a figyelmünket: a *Szentivánéji álom* tele van állat-erotikával, a királydrámák a Nagy Mechanizmusról szólnak, a *Hamlet* politikai darab, sok benne a kémkedés, a félelem, a korrupció, és külföldi katonai beavatkozással végződik. Mégis érdemes közelebbről megvizsgálni, mikor milyen Shakespeare lett a kortársunk, Nahum Tate drámatörténeti erőszakától vagy T. S. Eliot ízlésformáló magasztosságától Laurence Olivier szemellenzős patriotizmusán át Julie Taymor gyomorforgató vizuális filmpoétikáig. Tate, a babérkoszorús költő nem pusztán átírta, hanem a korabeli közízlést kiszolgálva meghamisította a *Lear királyt*.²⁸ Michael Bogdanov szerint Olivier sovinszta rendezései lényegi elemeket metszettek ki a darabokból, melyek milliók számára így rögzültek.²⁹ Eliot egy-egy félmondata évtizedekre megpecsételte bizonyos drámák sorsát, így például a *Titus Andronicus*-ét, amely ezzel szemben az utóbbi három évtizedben kifejezetten a reneszánszát éli. Julie Taymor bizonyára nem véletlenül választotta a Hannibál-kannibálként ikonikussá vált Anthony

26 Erről a „Shakespeare-ideológiáról” részletesen ír többek között William B. Worthen (*Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 41–43) és Terence Hawkes, aki érzékletesen szemlélteti a szerepet, amit Shakespeare játszott a mindenkori társadalmi értékformálásban, és a csatáról, amelyet Hazlitt és Coleridge folytatott Shakespeare „birtoklásáért”: „Shakespeare’s centrality as an instrument of cultural meaning was confirmed by that contest. The creature familiar to us as ‘Shakespeare’ was to some degree produced by it. Reinforced and transmitted by the educational system, this is a figure we immediately recognize and embrace: liberal, disinterested, allwise, his plays the repository, guarantee and chief distributor next to God of unchanging truth.” Terence Hawkes. *Meaning by Shakespeare* (London and New York: Routledge, 1992), 147.

27 Paul de Man. *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor (Budapest: Janus / Osiris, 2000).

28 https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Tate-Lr_M/complete/ Tate 1681-es átíratának végén Lear nem hal meg, hanem visszaszerzi trónját, Cordelia pedig összeházasodik Edgarral.

29 *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* Szerk. John Elsom (London – New York: Routledge, 1989), 19.

Hopkinst a címszerepre.³⁰ A folyamatosan változó értelmezések tükrében már az sem magától értetődő, hogy Shakespeare-nek magányosan kell gubbasztania az isteni magasságokba törő sziklán.

Fel kell tennünk a kérdést: milyen mértékű intervenciót kell magára vállalnia az angol irodalom magyar nyelvű kánonjának, amikor a 21. századi elváráshorizontnak és intermediális környezetnek megfelelően kívánja bemutatni a kora modern dráma és színház eredményeit? Huszonöt évvel meghatározó erejű kötete után, a „Kortársunk-e még Shakespeare?” című beszélgetés során Kott azt mondta, Shakespeare kevésbé kortársunk, vagy legalábbis másképp, mint negyedszázaddal azelőtt.³¹ Ez természetes. Azóta azonban ismét eltelt jó harminc év, és ha most ismét feltesszük a kérdést, minden bizonnyal hasonló, de talán radikálisabb eredményre jutunk. A Shakespeare-művekhez való viszonyulásunk változásának egyik oka az, hogy a Shakespeare-kánon revíziójával és dekanonizálásával együtt kezdjük egyre nagyobb mértékben felfedezni Shakespeare kortársait is, valamint azt a materiális, ideológiai, intézményi és mediális közeget, amelyben a kor drámái működtek. Egy másik ok a darabokat feldolgozó adaptációk medialisítása: a technológiailag fejlett kísérleti színház és még inkább a posztmodern film új nyelven szólaltatja meg nemcsak a *Macbethet* vagy a *Coriolanust*, de a *Titust*, a *Bosszúálló tragédiáját* és a *Kár, hogy kurvát* is. Kott már a 60-as években azt mondta, szerinte a mozi képes a legintenzívebben kifejezni a Shakespeare-drámák cselekményének gyorsaságát és gördülékenységét. Mennyire vegyük figyelembe, hogy a mai egyetemistáknak, drámát is befogadó olvasóközönségnek, amatőr és kevésbé amatőr színházlátogatóknak igenis az a legbeszédesebb, amikor a reneszánsz bosszútragédiákat Tarantino filmjeihez hasonlítják³², amikor Titus Andronicust Hannibal Lecterrel hozzák párhuzamba; amikor a *Coriolanus* előadását az amerikai kampuszokon úgy hirdetik, hogy „született gyilkos ő is”?

Miért nem voltak igazán kortársaink Shakespeare kortársai korábban, és miért tudjuk őket ma számunkra releváns módon olvasni? Vannak-e olyan kortársai, akiket már kortársainknak érzünk, akár annyira is, mint Shakespeare-t? Miért nem mutatták be nálunk a 80-as évekig a *Titus Andronicust*, és miért volt hat bemutatója is az utóbbi huszonöt évben, legutóbb, 2020-ban a Színház- és

30 *Titus*, 1999. Overseas Filmgroup and Clear Blue Sky Productions. Rendezte Julie Taymor; fényképezte Luciano Tovoli. Titus: Anthony Hopkins; Lavinia: Laura Frazer; Tamora: Jessica Lange.

31 Elsom. i. m. 15.

32 Matuska Ágnes. „A fikció szentsége: a *Kill Bill* és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány”. *Aper-túra* 2006. tél.

Filmművészeti Egyetem hallgatóinak előadásában az Ódry Színpadon? Miért csak 2006-ban volt az első (és egyben utolsó) színpadra állítása Magyarországon *A spanyol tragédiának*? Miért nem tekintjük perverz és dekadens elhajlásnak a címszereplő színpadias fellépését Middleton *A bosszúálló tragédiája* című drámájában, amikor rég eltemetett szerelmének koponyájával a kezében jelenik meg a darab prológusában? A mai posztmodern kulturális környezetben, amikor nemzetközi újságok szalagcímén azt a főhírt olvashatjuk, hogy „Betiltották a szexelő holttesteket”;³³ amikor összejtekből tenyésztett húspogácsákat kóstolnak mesterségek a tudományos tévéműsorban a zombikról és kiborgokról szóló fő műsoridős film előtt; amikor mesterséges dobhártyát ültetnek be egy klónozott egér fülébe; amikor a protetika a nyelvtudománnyal működik együtt a mesterséges intelligencia kutatásában: nos, ebben a korban immár nem intézhetjük el egy kézlegyintéssel a kora modern bosszútragédiákat. A test iránti általános posztmodern érdeklődés fogékonyabbá tesz bennünket az angol reneszánsz tragédiák eddig bizarrnak tűnő megjelenítései iránt is, és árnyaltabb értékítéletekre, összetettebb értelmezésekre ösztönözhet bennünket. Érdeklődéssel fedezhetjük fel, hogy ezek a darabok ugyanolyan intenzitással tematizálják a jelentés és a korporalitás kölcsönviszonyát, mint az Elam által sürgetett posztszemiotika vagy a posztstrukturalista előadásközpontú színházzemiotika, és még inkább belátjuk, Elam szavaival, hogy a dráma szövegét a színész testén keresztül lehet megérteni.

Régóta rendelkezésre állnak pedig azok a módszertani, szemléletbeli eszközök, amelyekre a drámai, színházi kontextus összetett vizsgálatához van szükségünk, és amelyekkel kapcsolatban Toldy Ferenc már 1851-ben lefektette programértékű meglátásait:

Irodalom alatt a nyelvben és írott termékekben nyilatkozó emberi szellem műveinek bizonyos öszvegét értjük; az irodalom-történet az ily művekben nyilatkozó szellem fejlődése s működéseinek összefüggő és okfejtő előadása. *Összefüggő* leszen az, ha gondosan kimutatjuk azon láncolatot, mely e szellemi nyilatkozatok közt létezik; *okfejtő* pedig, ha mind azon *külső befolyásokat* kellő figyelemre méltatjuk, mik az irodalom fejlődésére hatnak, milyek az országos, vallási s műveltségi állapotok, az irodalomra egyenesen ható intézvények és eszközök (tanodák, gyűjtemények, törvényhozás, különféle találmányok); mind a *belsőket*, t.i. a tudományosság állapotjait,

33 http://index.hu/kultur/klassz/2009/09/06/betiltottak_a_szexelo_holttesteket/

az irodalmi jelenetek egymásrahatását, s az irodalom tényezőit t.i. s a kitűnőbb elmék fejlődése történetét.³⁴

Ha Toldy Ferenc útmutatását követjük, fel kell figyelünk azokra a motívumokra és reprezentációs eljárásokra, amelyeken keresztül a bosszúdrámák kortársainkként megszólítanak bennünket – így például azokra a társadalmi nemi antagonizmusokra, amelyek ábrázolása legalább annyira érdekessé és relevánssá teszi számunkra Webster *Amalfi hercegnőjét*, mint az *Othellót*. Toldy szemléletmódja azonban több mint száz év elteltével sem vált általánossá, és a Székely György szerkesztette 1972-es színháztörténeti alampunka szerző-ismertetőjében ez áll Websterről: „Olasz novellákon alapuló vérgőzös történeteit magasrendű költészettel nemesíti meg.”³⁵ Észre kellene vennünk azt az intézménytörténeti felfedezést, mely szerint a Shakespeare-korabeli könyvkiadás idejében az egyik legszisztematikusabb, üzleti megfontolásból tett erőfeszítés a *Titus Andronicus* újrakiadásaira szerzett jog megtartására és a könyv egyazon helyen való árusítására tett kísérlet volt.³⁶ Ezzel szemben Bayer József így írt 1909-ben, de írhatta volna 1990-ben is: „Első *Shakespeare*-fordítóink egyike, Gondol Dániel [...] egymás helyütt meg épen azt a merész kijelentést kockáztatja meg, 'hogy az érzelmezítő jelenetekben gazdag *Titus Andronicust*, szerkezeti tökélyben, egyik műve sem haladja meg *Shakespeare*nek'. Merész állítás, melyet bajos volna megokolni [...] *Titus Andronicus* azonban sem az új, sem a régi színpadon nem szerepel (minden nagyobb kára nélkül irodalmunknak, színészetünknek).”³⁷ Értékelünk kell, hogy Hieronimo felkiáltása Thomas Kyd *Spanyol tragédiájában*: „To know the author were some ease of grief” – Szabó Stein Imre új fordításában „Ha meglesz az író, apad a kín”³⁸ – magába sűríti az összes kora modern és posztmodern, szerzőséggel, autoritással, a jelölés feletti uralommal kapcsolatos filozófiai, elméleti izgatottságot. Fel kell figyelünk arra, hogy Pandulpho felkiáltása John Marston

34 Toldy Ferenc. *A magyar nemzeti irodalom története I.* (Pest, Emich Gusztáv, 1851), 3–4. Idézi Szili József „Vázlat az irodalomtörténet-elmélet helyzetéről”. *Az irodalomtörténet elmélete.* OPUS Irodalomelméleti tanulmányok 10. Szerk. Szili József (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 18–19.

35 Székely György. *Angol színházművészet a XVI – XVII. században* (Budapest: Gondolat, 1972), 219.

36 Nadia Bishai. „At the Signe of the Gunne’: *Titus Andronicus*, the London Book Trade and the Literature of Crime, 1590–1615”. *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus.* Szerk. Liberty Stanavage – Paxton Hehmyer (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 47.

37 Bayer Zsolt. *Shakespeare drámái hazánkban II.* (Budapest: Franklin-társulat, 1909), 268–269.

38 Szabó Stein Imre. *Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák* (Budapest: Ulpius-ház, 2010), 389.

Antonio's Revenge ('Antonio bosszúja') című bosszútragédiájában („Let him die, die, and still be dying,” magyarul kb. „Csak haldokoljon, haldokoljon folyvást!”) ugyanazt a belülről hatoló, anatomizáló figyelmet testesíti meg, csak még összetettebb jelenetben, mint Lear király híres mondata: „Azután boncoljátok fel Regant!” Észre kell vennünk, hogy Victoria nagymonológja a képmutató bírák előtt John Webster *A fehér ördög* (*The White Devil*) című drámájában fontosabb lehet a kora újkori környezetben a társadalmi nemi szerepek megértéséhez, mint Isabella nagymonológja a *Szeget szeggel*ben.

Ezek a belátások arra sarkallhatnak bennünket, hogy kiigazítsuk azt a jelentős aránytalanságot, amely jelenleg a magyar nyelvű irodalomtörténetekben tapasztalható a kora modern kor tárgyalásakor.³⁹ A hazai írott, irodalomtörténeti angol reneszánsz kánonra súlyos vízfejként nehezedik még Shakespeare, ugyanakkor az elméleti, értelmezői és színházgyakorlati horizont készen áll már a kortársainak az eddiginél nagyobb mértékű befogadására és interpretációjára. A korábban elutasított kora modern angol drámák és Shakespeare-kortársak reneszánszában kétségtelenül szerepet játszik a posztmodern kultúra és a kritikai elmélet képi és testi fordulata. Nem csupán a kórházakról, vészhelyzetekről, operációkról, sebészeti helyszínekről szóló, fáradhatatlanul ránk zúduló szappanoperákra gondolok, és nemcsak a testelméleteknek a humán tudományok minden területén tért hódító kritikai irodalmára,⁴⁰ hanem a társadalmi gyakorlatokat és nyilvános tereket, médiumokat, múzeumokat, színházakat, performanciákat átható, általános

39 Rövid statisztikát felvonultatva, és összevetve magyar és (szándékosan nem a legfrissebb) angol nyelvű irodalomtörténeteket: Szenczi Miklós – Szobotka Tibor – Katona Anna. *Az angol irodalom története* (Gondolat, 1972): a legutolsó magyar nyelvű angol irodalomtörténeti kézikönyv 18 reneszánsz drámaíróról tárgyal, ebből Shakespeare 28 oldal, a többi 17 szerző 22 oldal; Székely György. *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai* (Európa, 2003): 19 drámaíró, Shakespeare 142 oldal, Ben Jonson 70 oldal, a többi 17 szerző 246 oldal; Emile Legouis – Louis Cazamian. *A History of English Literature. The Middle Ages and the Renaissance* (New York: Macmillan, 1935): Shakespeare 30 oldal, a többi 21 reneszánsz drámaíró 120 oldal; George Sampson. *The Concise Cambridge History of English Literature* (Cambridge University Press, 1970): Shakespeare 26 oldal, a többi 18 szerző 31 oldal; Andrew Sanders. *Short Oxford History of English Literature* (Oxford University Press, 1996): Shakespeare 22 oldal, a többi 23 szerző 23 oldal.

40 A 80-as, 90-es években a (többek között) Foucault, Laqueur, Butler, az újhistorizmus és a kulturális materializmus hatására lejátszódó posztszemiotikai, korporális fordulat következményeinek egyik első áttekintését a Shakespeare-kutatásban a *Shakespeare Studies* „Body Work” című 29. kötete (2001) nyújtotta. Ahogy a szerkesztő Bruce S. Smith a kötet bevezetőjében megjegyzi, a kora újkori Angliában általános meggyőződés volt, hogy a színházi előadás „zsigeri, fiziológiai hatást gyakorol a nézőkre”, ezért ahhoz, hogy a korabeli darabok működését és színházi hatását megérthessük, a képzeletbeli színházat „a galénoszi orvoslás alapján elképzelt testekkel kell megtöltenünk”. B. S. Smith. „Introduction”. *Shakespeare Studies* 29 (2001), 24.

korporális jelenlétre és érdeklődésre, amelynek egyik markáns jele, hogy napjaink talán legnépszerűbb és legsikeresebb látványossága az az utazó anatómiai kiállítás, amelyet a német Gunther von Hagens hozott létre plasztinációval speciálisan kikészített emberi holttestekből.⁴¹

A színjátszó testének a karakter életre keltésében és a jelenlét megteremtésében betöltött szerepe miatt a dráma- és színházelméletek mindig fokozott érdeklődéssel fordultak a test felé, és az antropológia, a kritikai kultúratudomány, a posztszemiotika, a medialitás elméleti felől érkező interdiszciplináris hatásoknak köszönhetően ez az érdeklődés a hazai dráma- és színházkutató szakemberek munkáiban is kitüntetett helyet kap az 1990-es évek óta.

Az emberi test és a színház társadalmi intézményének története szétválaszthatatlanul összefonódik, de test és színház házasságáról a legváltozatosabb vélekedéseket áramoltatták a különféle történelmi berendezkedések ideológiái: hol törvénytelennek, hol pedig sorsszerűnek tartották, egyszer megbotránkozottnak, máskor megkerülhetetlennek és a legnagyobb művészi lehetőségnek kiáltották ki. Ha ezt a frigyét vizsgáljuk, figyelmünk szükségszerűen ki kell hogy terjedjen az intézményesült színházi gyakorlat keretein túlra, ahol a teatralitás a társadalmi szimbolikus rend mindenkori elemeként, általános gyakorlatként itatja át a valóságra irányuló megismerés lehetőségeit. Ennek két alapvető okát is előszámolja a posztstrukturalista gondolkodás: a valóság és a megismerő ember létmódját egyaránt meghatározza a teatralitás.

A hazai dráma- és színháztudományi diszkurzusok a 80-as évektől kezdődően kellő reakcióidővel fogadták be és tették vizsgálatok tárgyává a posztstrukturalista kritikai gondolkodás legfontosabb áttrendeződéseit. A szemiotikai meglátások már a 70-es évektől segítettek előtérbe kerülni a reprezentációs logikák feltárását, és hangsúlyozták az előadásszöveg fontosságát a dráma – színpad kölcsönviszonyban. A nyelvi fordulat után színre lépő dekonstruktivista értelmezői eljárások felülvizsgálták a jelenlét színházi kérdését, a hatalmi technológiaként felfogott szerző és kánon dekanonizálásának ideológia-kritikai következményeit. A 90-es évektől kezdve az általános posztszemiotikai belátások a hazai dráma- és színházelméleti publikációkban is a társadalomban zajló jelölési folyamatok fő tematizálási területének tekintették a színházat és a színháziasság jelenségeit – a posztszemiotika jelelméleti és szubjektumelméleti tézisei kiindulópontként alkalmazott megfontolásokká váltak. Amennyiben az elmúlt fél évszázad egyik

41 Hagens plasztinációs eljárásával és anatómiai kiállításával a következő alfejezetben foglalkozom.

legmarkánsabb filozófiai-kritikai hozadéka a korábban szilárdnak elképzelt határok és szabályok antiesszencialista fellazítása, úgy ebben a heterológiai folyamatban kétségtelenül az úgynevezett testi – korporális – korposzemiotikai fordulat hozta az egyik legfontosabb és legújabb változást. A dráma- és színháztudomány területén fokozták a korporális érdeklődést a transzdiszciplináris medialitás-kutatások, amelyek áttekintésére a hazai szakirodalomban többek között Deres Kornélia tett kísérletet. Deres számos perspektívából vizsgálja, hogyan írják át a jelentésképződés intermedialis és multimediális rendszerei a színházi és színházias reprezentáció hagyományos elemeit, ágenseit és viszonyulásait. A médiumspecifikusság korábbi hagyományából kitörve a színházi reprezentáció sajátosságát a médiumköziségben, a jelcsatornák interferenciájában ragadja meg, az intermedialitás kérdéséhez pedig az észlelés felől, a tapasztaló és térben elhelyezkedő szubjektum pszichoszomatikus összetettsége felől közelít.⁴² A médiumköziség intermedialis elmélete fontos tanulságokkal szolgál a reneszánsz emblematisz színház reprezentációs logikájának megértéséhez, amellyel a IV. fejezetben foglalkozom majd. Ezt a testtel kapcsolatos perspektívát már jóval korábban előkészítette Bécsy Tamásnak a dráma és a színjátszás ontológiai viszonyával kapcsolatban az a meglátása, amely szerint a színház meghatározó médiuma az emberi test, így egy általánosabb művészeti ágon belül, a testművészetben belül értelmezhető:

Egy színjátékból sok minden hiányozhat. [...] Csak egyetlen valaminek a hiányában nem beszélhetünk színjátékról, s ez a színjátszó. Sem az ún. „életszínjáték”, sem az „alkalmi”, sem az amatőr, sem a hivatásos színjáték nincs, nem lehet színjátszó nélkül. A színjátszó viszont minden esetben élő ember. Élő embert pedig más művekben is találunk [...] Így feltehető, hogy létezik egy művészeti ág, amelyet éppen úgy egy anyag konstituál, mint a többi művészeti ágat. S mivel ez az anyag az emberi test, *testművészetnek* nevezhetjük.⁴³

Az interdiszciplináris szintéren a 80-as évek végétől tematikus számok és konferenciák tanúskodnak a test és a korporálisan meghatározott szubjektum

42 Deres Kornélia. *Képalapács. Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest: JAK + PRAE. HU, 2016).

43 Bécsy Tamás. *A dráma lételeméletéről* (Budapest: Akadémiai, 1984), 230.

elméleteinek általános magyarországi színrelépéséről.⁴⁴ Kérchy Anna így fogalmaz áttekintő tanulmánya elején:

Ahogy a gondolkodó szubjektum testbe vetettségének problematikája egyre hangsúlyosabb teret nyert az elmúlt egy-néhány évtized kortárs humántudományi kutatásaiban, metszéspontjukban világosan körvonalazódnak látszik az elméleti megfontolások mellett a kurrens művészeti megnyilvánulásokat és mindennapjaink megélt tapasztalásait, politikai, ideológia-kritikai állásfoglalásait is hűsbavágóan érintő és inspiráló, érdekesítő, új interdiszciplináris tudományág: *a testtudomány (body studies)*. Némiképp a dekonstrukció kanonizáció-fixáltság elleni törekvéseit, a végső jelentésadástól való ódzkodást tükrözi az a tény, hogy – bár a fenomenológiától, a feminizmusokon át a fogyatékossgtudományig számos kritikai iskola programja élére tűzi a test tanulmányozását – egységes, bevett definíció hiányában inkább a megközelítések sokszínűségét ígérő többes-számban beszélünk *a test elméleteiről*.⁴⁵

Az irodalomelméleti-narratológiai interpretációktól és a „megtestesült olvasással” kapcsolatos befogadélméleti fogalomalkotásoktól kezdve⁴⁶ az esztétikai és

44 Lásd pl. *Gondolat-Jel* 1994/1–2: „A reprezentáció bezáródása”; *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 1995/1–2: „Posztsemiotika”, 2005/1–2: „A kritikai kultúrákutató”, 2011/1–2: „Testírás”, 2013/3: „Kognitív irodalomtudomány”; *Café Babel* 1996/2. „Test”; *Replika* 28 (1997) „Test/kép”; a *Ithalassa* folyóirat számai; a pécsi *Szitu – Színháztudományi Kiskönyvtár* sorozat kötetei; a szegedi *Ikonológia és Műértelmezés* sorozat 8. (*Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk. Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla), 9. (*Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre) és 12. kötete (Kiss Attila Atilla. *Protomodern–posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*).

45 Kérchy Anna. „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai”. *Apertúra*, 2009. tél. <https://www.apertura.hu/2009/tel/kerchy-2/>

46 A biológiai, technológiai és kulturális meghatározottságoknak, hatásoknak kitett szubjektum szerepét a jelentésképződésben az angolul 4E-ként hivatkozott (embodied, embedded, enactive, extended) irányultságon keresztül vizsgálja általában a kognitív szemiotika, az irodalomtudományon belül pedig a korporeális és kognitív narratológia. Lásd pl. Horváth Márta. „Megtestesült Olvasás’: A Kognitív Narratológia Empirikus Alapjai”. *Literatura* 37:1 (2011), 3–15; Szabó Erzsébet, szerk. *Új elméletek a narratológiában* (Szeged: Grimm Kiadó, 2010); Kérchy Anna. *Body Texts in the Novels of Angela Carter. Writing from a Corporeographic Point of View* (Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008); Farmasi Lilla. *Narrative, Perception, and the Embodied Mind. Towards a Neuro-narratology*. London – New York: Routledge, 2022.

művészetelméleti írásokon át⁴⁷ a film- és vizuális kultúraelméleti elemzésekig⁴⁸ mindenhol középponti helyre kerültek a test és a testábrázolások történeti, szemiotikai vagy éppen szociológiai és filozófiai vizsgálatai. A drámával és színházzal foglalkozó szűkebb szakterületen legfőképpen a *Theatron* színháztudományi folyóirat számai és a körülötte szerveződő szerzők (Imre Zoltán, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Schuller Gabriella) publicisztikája képezte meg a hazai elméleti és értelmezői horizontot. Megjelent magyar fordításban Hans-Thies Lehmann nagy horderejű munkája, amely már a posztsemiotikai elméletek talaján állva vet számot azokkal a tényezőkkel, amelyek miatt „a színházat különleges mértékben jellemzi a ’kommunikáció materialitása’”⁴⁹, egyebek között természetesen a testek, a színjátszó és a játékot néző emberek teste. A nyelv, a drámai szöveg szupremáciáját dekonstruáló posztdramatikus színházban „az előadás szituációjának egésze” által létrehozott *performanszszöveg* „a játék és a nézők közötti kapcsolat jellege, a színházi esemény időbeli és térbeli elhelyezkedése, illetve a társadalmi környezetben belüli helye és funkciója” által jön létre.⁵⁰ A performanszszöveg sajátosságait⁵¹ elemezve Lehmann megállapítja, hogy:

47 Lásd pl. Bacsó Béla. *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2004); Rényi András. *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok* (Budapest: Kijárat, 1999). Az esztétikai – testelméleti gondolkodás egyik legújabb fejleménye a Richard Shusterman által bevezetett szómaesztétika, amely hangsúlyozza a „megtestesült háttér” fenomenológiai fogalmát, „a testnek mint a tudatos mentális életet és a célzatos cselekvést strukturáló reflektálatlan háttérnek a szerepét”, de visszafogottsága miatt kritikával is illeti ezt a fenomenológiai hagyományt, így például Merleau-Pontyt, aki megítélése szerint „érdekes módon a testet, miközben értékét erőteljesen előtérbe helyezi, csendes, rejtett strukturáló háttérként írja le”. Shusterman szerint a szubjektumnak ezt az állandóan jelenlévő szomatikus háttérét ki kell emelni a homályból, nagyobb, folyamatos reflexión keresztül előtérbe kell állítani. „A test mint háttér”. Ford. Krémer Sándor. Richard Shusterman. *A gondolkodó test. Szómaesztétikai esszék* (Szeged: JATEPress, 2015), 75–6.

48 Lásd pl. *Apertúra* folyóirat, 2010. ősz (VI/1) „Performativitás/teatralitás”, 2012. tél (VII/2) „Test, nem, terület”; *Metropolis* 2013/3 „Film/test/film”; Kalmár György. *Testek a vásznon. Test, film, szubjektivitás* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012); Győri Zsolt – Kalmár György, szerk. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013).

49 Hans-Thies Lehmann. *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 10.

50 Lehmann. i. m. 99.

51 Lehmann tizenegy sajátosságban határozza meg a performanszszöveg összetevőit: parataxis, szimultaneitás, játék a jelek sűrűségével, túltelítettség, zeneivé válás, scenográfia, melegség és hidegség, testiség, konkrét színház, a valós behatolása, esemény/szituáció.

[...] a posztdramatikus színházra jellemző tolakodó és gyakran sokkoló testiség mögött a jelek létrehozásával kapcsolatos felfogás eltolódása húzódik meg. A test a középpontba helyeződik, de többé nem értelemhordozóként, hanem saját fizikalitása és gesztikulációja révén. A központi színházi jel, a színész teste, megtagadja a rá háruló jelölő szolgálatot. A posztdramatikus színház az *önmagának elégséges testiség* színházaként jelenik meg, és ezt a testiséget a maga intenzitásával, gesztuspotenciáljával, auratikus „jelenlétével” és belső, valamint kifelé mutató feszültségeivel együtt jeleníti meg. Ehhez járul a *deviáns test* megjelenése [...] A posztdramatikus színház újra és újra átlépi a fájdalomküszöböt, hogy felidézze a test nyelvtől való elszakadását, és a szellem – a hang és a nyelv – birodalmának részévé tegye azt a fájdalommal és örömmel teljes testiséget, amit Julia Kristeva a jelölő folyamat „szemiotikus” dimenziójának nevezett.⁵²

Későbbi elemzéseim számára különösen fontos Lehmann elképzelése a posztdramatikus színházról, mivel annak sajátosságait ugyanígy tetten érhetjük a *predramatikus* színházaként felfogható kora újkori angol színházban. Ennek a színháznak a performanszszövegeit természetesen csak hipotetikus rekonstrukció útján tudjuk értelmezni. Az angol reneszánsz drámák sokrétű jelentéshálózatának helyreállítására tett kísérlet ugyanakkor megmutathatja, hogy az emblemikus színház sajátos reprezentációs logikájában ugyanígy kiemelten fontos szerep jutott a testiségnek, a deviáns testeknek, az anatomizált, felnyitott emberi materialitásnak.⁵³ Történetileg a kora újkori emblemikus színház a predramatikus

52 Lehmann. i. m. 111–12 (kiemelések az eredetiben). Lehmann Kristevának arra a szubjektummodelljére utal, amelyben a heterogén beszélő szubjektum pszichoszomatikus rendszerét egyidejűleg hozza létre a szimbolikus modalitás, amit a racionális, tudatos nyelvhasználat ural, valamint a szemiotikus modalitás, amit a libidinális ösztönkésztetések, a strukturálatlan testi energiaáramlások uralnak. Kristeva elméletére a későbbiekben még többször visszatérek.

53 Fontos hangsúlyozni, hogy predramatikus színházról beszélek, és nem predramatikus drámáról vagy tragédiáról. Újabb munkájában Lehmann azt tárgyalja, hogyan alakul ki a predramatikus antik hagyományokból a reneszánszra a dramatikus tragédia – az a tragédia, amely a tizenhatodik–tizenhetedik század fordulóján már drámai súlyt, a kora modern szubjektum kialakulásának súlyát hordozza. Meglátásom szerint ugyanakkor az átmeneti, kora modern angol dramatikus tragédia még egy predramatikus színházban kerül színpadra, hogy aztán a „tisztán modern tragédia” is megjelenjen később, például Racine klasszicista színházában. Vö. Hans-Thies Lehmann. *Tragedy and Dramatic Theatre* (London – New York: Routledge, 2016), 7. A posztdramatikus színház koncepciójának tükrében értett predramatikus színház elgondolásához lásd még Greg Walker.

színház korából a dramatikus színház korába átvezető küszöbön helyezkedik el⁵⁴, ahol jelen vannak már a modern dráma elengedhetetlen dramaturgiai elemei, de a színházi, különösen a közszínházi előadást még nem az írott szöveg és a drámai szerkezet, hanem a színpad – közönség interakcióra épülő, élő, sok jelentésszintet működtető szemiotikai tér határozza meg.

A testiségnek hasonlóképpen nagy jelentőséget tulajdonít a kortárs dráma- és színházelmélet másik kiemelkedő alakja, Erika Fischer-Lichte, aki rámutat, hogy a színházi „előadások esetében az ’alkotó’ művész nem választható el az anyagtól. A műalkotás ugyanis [...] annak a lehető legsajátosabb és legegységibb anyagnak: saját testének a felhasználásával jön létre, amit Helmut Plessner a ’saját lét anyagának’ nevez.”⁵⁵ A színházi előadásban feszültség jön létre a színészi test fenomenája, a színész hús-vér testi létezése és a színész által elvégzett karakter-ábrázolás között, pontosan ez a feszültség alkotja azonban Plessner szerint az emberlét lényegét, a *conditio humanát*, azt az autoreflexív képességet, hogy önmagunkra tudunk utalni. A színész mindenekelőtt azt mutatja fel a színházi térben, ami az emberi minőség lényege: hogy minden társadalmi ember testben létező szubjektum. A kora modern és a posztmodern színházi anatómia a szubjektumnak ezt a testi létezését állítja még erőteljesebben a színházi esemény itt-és-most élményének középpontjába. A stabil jelentés, a szerző és a szerzői drámaszöveg középpontba állítására épülő polgári színházzal szemben a posztdramatikus színház a jelenlét elhalasztódására, a szubjektum heterogenitására koncentrál, és, ahogy Kricsfalusi Beatrix megállapítja, az artaud-i kegyetlenség színházának hagyományában áll, de megítélésem szerint ebben a tekintetben rokon a kora modern predramatikus színházzal is. Utóbbiban még csak felsejlenek, majd egyre határozottabban és rendszeresebben megjelennek a szubjektum létezésének és identitásának testi,

„Postdramatic theatre and pre-theatrical drama, what’s in a name? An afterlife for early British drama.” *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 43 (2023), 131–149. Walker csak a tizenötödik és a kora tizenhatodik századi angol drámára alkalmazza a terminust.

54 Andreas Kotte. *Bevezetés a színházstudományba*. Ford. Edit Kotte (Budapest: Balassi, 2015), 105.

55 Erika Fischer-Lichte. *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 104–5. Plessner elgondolásának alapján, amely szerint a színész az előadásban magának a *conditio humanának* a megtestesülésévé válik, valamint Arnold van Gennepnek és Victor Turnernek a határeseményekkel, a liminális állapotokkal kapcsolatos elméletének alapján jelenti ki Fischer-Lichte egy korábbi munkájában, hogy „nemcsak az átmenet rítusa, hanem a színház is a kulturális performansz olyan műfajának tekinthető, amely rendkívül szorosan kapcsolódott össze az identitásképződés és identitásváltás folyamatával. [...] a színház annyiban szimbolizálja az emberi identitásképzés feltételét, amennyiben létrejöttének az az alapja, hogy az ember távolságba kerüljön önmagától”. Erika Fischer-Lichte. *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 12, 15.

anatómiai vonatkozásai, míg az előbbiben „A test fizikai valóságáról, szagáról, fájdmáról, teljesítőképessége határainak felmutatásáról, tökéletlenségéről (gyakran a beteg, deviáns testek életéről) szóló színház azon privilegizált helyre vált, ahol a szimulákrum világából eltűnni látszó emberi test anyagi valóságában, ’húsként’ válik megtapasztalhatóvá.”⁵⁶

A színház, a teatralitás és a test kölcsönviszonyának hazai elméleti szakirodalmához az egyik legjelentősebb hozzájárulást P. Müller Péter tette, akinek írásaiban fokozódó jelentőséggel szerepel a test problematikája, és különösen a *Hamlettől a Hamletgépig* című könyve tekinthető a *Test és teatralitás* című nagyszabású munkája megelőlegezésének.⁵⁷ Ez utóbbiban P. Müller úgy érvel, hogy a test a társadalmi diszkurzusok és gyakorlatok különféle területein nyit rést, kiváltképp, ha a teatralitással kapcsolatban, a teatralitás felől értelmezzük. Munkájában a test konstruktivista elgondolása mellett kötelezi el magát, és korszerű meghatározást keres a teatralitás jelenségére és működésére, olyat, amely túlmutat a társadalmi színháziasság, az identitásformáló szerepjátszás, a rítus megőrzésére törekvő kommunális performansz vagy a szubverzió lehetőségét rejtő ellenszegülés ismert fogalmi keretein. Míg a régi színházzemiotika a testet egyfajta átlátászó médiumnak tekintette, addig, ahogy P. Müller rámutat, a posztstrukturalista elméletek a test lehatárolhatatlan és lezárhatatlan jellegére irányítják a figyelmet, melynek következtében a test a társadalmi gyakorlatok margóján, egyfajta képlékeny, nehezen kontrollálható, interaktív mezsgyén helyezkedik el. A 20. századi testelméletek meghaladják a kartézianus dualizmust, kritika alá vonva „Descartes tévedését”,⁵⁸ amelynek következtében a nyugati gondolkodás évszázadokra marginalizálta a szubjektum materiális alapjait. A posztmodern elméletekben fokozatosan kikerülhetetlen alapvetéssé válnak a valóság tapasztalásának és a szubjektivitás megszerkesztődésének nyelvi-szemiotikai aspektusai. A 80-as, 90-es évekre

56 Kricsfalusi Beatrix. „Testek ritmikus mozgása a térben. Töredékek a testiség és színház történetiségének kapcsolatához”. *Theatron* 6/1–2 (2007 tavasz–nyár), 126. Antonin Artaud a kegyetlen színházról írt programjában leszögezte, hogy „a színház az egyetlen hely a világon, az utolsó kollektív eszköz, amellyel még ma is közvetlenül hathatunk a szervezetre, s még neurozisos, tompa érzékű korunkban is olyan testi hatásokkal bombázzhatjuk a tompuló érzékeket, amelyeknek nem tudnak ellenállni.” *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János (Budapest: Gondolat: 1985), 140. Artaud aztán végül a testeknek, magának a húsnak a jelenlétét is igyekszik felszámolni annak a folyamatnak a végén, amelyben nála „radikálisabban még senki nem kérdőjelezte meg a színház létezését.” Darida Veronika. *Színház-utópiák* (Budapest: Kijárat, 2010), 176.

57 P. Müller Péter. *Hamlettől a Hamletgépig* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2005); *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

58 Antonio Damasio. *Descartes tévedése: érzelem, értelem és az emberi agy*. Ford. Pléh Csaba (Budapest: AduPrint, 1996).

olyan általános belátássá válik a szubjektum pszichoszomatikus heterogenitása és a szubjektum - nyelv hierarchia freudi–lacani inverziója, hogy a kritikai elmélet nem zárhatja már be az embert pusztán csak „a nyelv bőrtönébe”, sőt, a szubjektivitás nyelvi és testi meghatározottságain túl a nyugati metafizika egyik legfontosabb binaritásának, az „emberi” és a „nem emberi” ellentétpár határvonalainak elmosódásával is számot kell vetnie, gondoljunk Donna Haraway kiborg-kiáltványára⁵⁹ vagy Baudrillard protézis-konceptiójára.⁶⁰ Ugyanígy megkérdőjeleződik a szellem és az anyag elválasztottsága azoknak a technológiai újításoknak köszönhetően, amelyek a tudat „szilikonba töltésével”,⁶¹ az agy és a számítógépes chip közötti közvetlen interfész kialakításával kísérleteznek, tulajdonképpen a test és a tudat egyidejű kiterjesztését eredményezve.⁶² A határsértés, az átjárhatóság, a szubverzió testhez és teatralitáshoz kapcsolódó, P. Müller által tárgyalt fogalmainak általános keretet kölcsönözhet Julia Kristeva korábban hivatkozott elmélete a folyamatba és próbára állított, heterogén szubjektumról, amelyben a *sujet en procès* alak-, identitás- vagy arcváltozásai kifejezetten teatrális implikációkkal bírnak. A pszichoanalízis és a posztsemiotika alapvetése szerint a színházban a nem teljes egészében tudatos jelentésképződés egyik fő forrása magának a befogadónak a teste. Tisztáznunk kell, milyen jelentésmezőbe íródott bele a kora

59 Donna Haraway. „A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Uő Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), 149-181. Magyarul: „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Ford. Kovács Ágnes. *Replika* 51–52 (2005. november), 107–139. Haraway szerint a gépi és az emberi, a gépezet és az élőlény közti határvonal folyamatos átlépésével és összemosásával létrejövő kiborg a modern termelés alapeleme, és nemcsak a tudományos-fantasztikus irodalomban, de az orvostudományban, a hírszerzésben és a posztindusztriális termelési folyamatokban is ugyanúgy jelen van. Ezért is jelentheti ki Haraway, hogy „Foucault biopolitikája lagymatag előképe csupán a kiborgpolitika megnyíló területeinek”. (108)

60 Míg a technológia fejlődésének története során az ember újabb és újabb protéziseken keresztül igyekezett megközelíteni és birtokba venni a valóságot, Jean Baudrillard elméletében a szimulákrum és a (digitális) technológizálódás térnyerésével a poszthumán korban a szubjektum válik a technológia és a digitális médiumok protézisévé. Vö. Jean Baudrillard. *The Intelligence of Evil or The Lucidity Pact* (London: Berg, 2005).

61 Ilyen például a British Telecom projektje a „Soul Catcher” elnevezésű chippel, amely a szem mögé ültetve rögzítené az ember minden vizuális érzékletét és a hozzá kapcsolódó benyomásokat. Lásd Toby Howard. „Ghosts, computers, and Chinese Whispers”. *Personal Computer World* 18.11 (1996) <http://www.cs.man.ac.uk/~toby/writing/PCW/upload.htm>. A „szilikonba töltés” vagy „feltöltés” technológiai és filozófiai kontextusához lásd Anders Sandberg. *Uploading*. <http://www.aleph.se/Trans/Global/Uploading/>

62 Asunción López-Varela Azcaráte. „Introductory Chapter: Semiotic Hauntologies of Ghosts and Machines”. *Interdisciplinary Approaches to Semiotics*. Szerk. Asunción López-Varela Azcaráte (Rijeka: InTech, 2017), 4.

újkorban az az emberi test, amely „a *szemiotikai és szimbolikus* folyamatokban artikulálódó instanciaként kerül a színházzá válás folyamatába.”⁶³

P. Müller a teatralitást a színház körén túlra kiterjesztve, a társadalmi jelenségek és diszkurzív gyakorlatok terében vizsgálja, egyik központi tézise pedig az, hogy a teatralitás voltaképpen térbeli struktúrák közvetítése – ezeken a struktúrákon és médiumokon keresztül folyik az a társadalmi mediáció, amelyen át megtapasztaljuk a világban való léte, és ismeretelméletileg elérkezünk a valóság mindig társadalmilag felkínált változataihoz. Ez a meghatározás már nemcsak észlelési módként és viselkedési dramaturgiaként fogja fel a teatralitást, hanem dinamikus viszonyként, amely színházias mintákat működtet a nem-színházi társadalmi terekben is. Ezek a minták és működések alapvetően a testből fakadnak – a test a teatralitásban működik, a teatralitás a testen keresztül tárul fel, hiszen a mindennapi életet magát átítatja a teatralitás és a közvetítettség tapasztalata.⁶⁴

A fenti megállapítások egyik fő eleme, hogy a teatralitást mint viszonyrendszert és működést nem korlátozzák a színházra és a társadalmi színháziasság jelenségére. A teatralitás működése nemcsak egyszerű dekódolásra készíti a befogadót, és nem egyszerű leképezése a kulturális környezetnek, hanem mindig újabb és újabb jelentéseket generál a kontextus jelrendszereiről, és ehhez elsősorban a színész, illetve a társadalmi szubjektum testét használja fel. Ahogy P. Müller rámutat, a szubjektum testét leginkább előtérbe helyező performansz-művészet kitüntetett szerepet játszott a posztdramatikus színházba való átmenet idején. Meglátásom szerint ugyanez érvényes a kora újkori angol predramatikus színházra is. Ennek posztszemiotikai elemzésében – mely egyszerre ötvözi az Elam által kívánatosnak tartott társadalom-, dráma- és színpadtörténetet –, középponti szerepet kell tulajdonítanunk a színházi pragmatika kulcselemeinek, a színész és a néző testének. A predramatikus színház után a 17. század második felétől uralkodó fotografikus illúzió-színház, az ún. „szövegszínház”⁶⁵ a kartéziánus, szuverén, de testi valóságától megfosztott, absztrakcióként működő szubjektum filozófiájára, a polgári „karakter” ideológiájára épült. Ezeknek a kartéziánus diszkurzusoknak a dekonstrukciója után azonban fokozatosan visszatér a kulturális reprezentációk és társadalmi gyakorlatok tereibe a szubjektum hús-vér valóságát

63 Kiss Gabriella. *(Ön)kritikus állapot, Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata* (Budapest – Veszprém: Orpheusz – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001), 75.

64 P. Müller. *Test és teatralitás*, 166.

65 Lehmann. *Posztdramatikus színház*, 110.

felmutató test, ahogy visszatérnek a kora modern testtel kísérletező Shakespear-kortársak is.

A testtel való művészeti, színházi foglalkozást természetesen nem lehet mereven kijelölt kronológiai határok közé szorítani, és felületes általánosítás lenne azt állítani, hogy a felvilágosodás kezdetével egészen a posztmodernig teljes elfojtás alá kerül a test a társadalmi reprezentációkban. Ha azonban a vizsgálódást csak az angol dráma és színház történetére vonatkoztatjuk, akkor jól érzékelhető az a törésvonal, amely a Stuart- és Tudor-kor és a polgári forradalom után kialakuló polgári színház és dramaturgia között húzódik.⁶⁶ Egyáltalán nem állítom, hogy Congreve vagy Dryden drámáival és a restaurációs színházzal a testi valóság eltűnik a színpadról, mint ahogy azt sem, hogy Calderóntól Goldonin át Büchnerig csak absztrakt szubjektumokat találhatnánk a színpadokon. Meggyőződésem azonban, hogy két nagyon alapvető szempontból különböznek ezek a testek az angol reneszánsz tragédiákban megjelenő anatomizált testektől: már nem ismeretelméleti kérdésekre reagálnak, és nem a kollektív társadalmi trauma jegyeit hordozzák. Úgy vélem, ez a különbség áll általában véve a 18. század elejétől kezdve nemcsak a színházra, hanem a többi (akár bevett, akár kísérletező) művészi kifejezési formára és szórakoztató műsorformára. A testábrázolások természetesen nem szorulnak ki végérvényesen a művészetekből, de nagy különbséget látunk a megjelenítések által hordozott társadalmi, teológiai, ismeretelméleti kérdésfeltevések dimenziói között. Amikor John Ford *Kár, hogy kurva* című tragédiájának nagyjelenetében Giovanni a várandós szerelmesének kivágott szívét a törére tűzve ront be ellenfeleinek bankettjére, és ezzel az emblémakönyvek közhelyeitől és a jezsuita szimbólumrendszerrel kezdve a test és a lélek szétválaszthatóságán keresztül a vérkeringés korai anatómiai megfigyeléséig asszociációs láncok sorát hozza mozgásba egy rendkívül heterogén közönség társadalmilag nagyon sokféleképpen pozicionált tagjai számára, az egészen más, mint amikor a test pusztán a jól megszerkesztett dramaturgia kiszolgálójává válik; amikor a horror pusztán a hatáskeltés eszközeként működik egy meglehetősen szűk nézőközönség számára, így például a 19. század végétől divatozó francia Grand-Guignol színház rémdrámáiban; vagy amikor Jarry a létező színpadi-dramaturgiai hagyományok kritikájának részeként alkalmazza az erőszakot. A Grand-Guignol jól szemlélteti

⁶⁶ „A színház megváltozott, veszített súlyából, ami tipikusan egy olyan forradalom utáni, megnyugodott polgári világra jellemző, amelynek dinamizmusát már nem annyira a konfliktusok, mint inkább a gazdagodásra vonatkozó közmegegyezés szabja meg.” Földényi F. László. *A dramaturgia csapdája* (Budapest: Magvető, 1983), 27.

a különbséget: a róla elnevezett szórakoztatóipari formációban éppen a szöges ellentétét találjuk annak a színházi működésnek, ami a kora újkori közszínházat jellemezte: a reneszánsz színház interaktív, közösségi élmény volt, ahol mindenki látott mindenkit, míg a Grand-Guignolban a legnagyobb biztonságban tudhatták magukat a nézők, miközben eltöltötte őket a rettegés.⁶⁷ Ehhez képest jelent aztán megint jelentős tartalmi változást, amikor Edward Bond a huszadik század hetvenes éveiben azt nyilatkozza, hogy az volna etikátlan, ha nem tematizálná az erőszakot a színpadon⁶⁸, vagy amikor Roman Polanski kijelenti, hogy az erőszak nélkül befejezetlenné, kasztrálttá, csattanó nélkülivé válnának a filmjei.⁶⁹

I.2. KORA MODERN ÉS POSZTMODERN ANATÓMIÁK

Az ezredforduló legsikeresebb utazó-kiállításának, a *Body Worlds (Körperwelten)* hallatlan népszerűségére alapozva Gunther von Hagens német professzor, a plasztinációs eljárás feltalálója 2002-ben londoni anatómiaelőadásával újraélesztette a nyilvános boncolások kora modern hagyományát. Az előadásra a különféle közigazgatási és egyházi hatóságok heves tiltakozása ellenére került sor, a terembe a befogadóképesség kétszeresét kitevő közönség zsúfolódott be, és a BBC Channel 4 jóvoltából néhány órán belül több millió ember nézhette végig, ahogy a bőr alá hatolva von Hagens felmutatja az egyenként kioperált szerveket. A rendkívül teátrálisan megkomponált esemény domináns díszlete Rembrandt *Tulp doktor anatómialeckéje* című festménye volt.⁷⁰ Néhány év elteltével von Hagens kiállításai már olyan népszerűsége tettek szert, hogy szembe mehetett a legszigorúbb

67 Richard J. Hand – Michael Wilson. *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror* (University of Exeter Press, 2002), 68. John M. Callahan. „The Ultimate in Theater of Violence”, in James Redmond (szerk.). *Themes in Drama*, vol. 13 (New York: Cambridge University Press, 1991), 165–75.

68 Edward Bond. „Author’s Preface to *Lear*”. *Plays: 2* (London – New York: Bloomsbury, 1988), 23.

69 Daniel Bird. *Roman Polanski* (Harpender: Pocket Essentials, 2002), 55.

70 Hagens színházi anatómiájához és annak kora modern vonatkozásaihoz lásd Hillary M. Nunn. *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy* (Ashgate, 2005), 196–200: „Casting the Dead”. Tudománytörténeti érdekesség, hogy ennek a plasztinációs eljárásnak többféle technikai előzménye is volt, és köztük az egyik legsikeresebb változatot a kolozsvári egyetem professzora, Davida Leó dolgozta ki a 19. század végén. Eljárásának bemutatását az 1900-as párizsi világkiállításon ezüstéremmel ismerték el. Ezzel az eljárással készítették a Szege-di Tudományegyetem Gellért Albert Anatómiai Múzeumában kiállított preparátumokat is. Virtuális tárlatvezetés-hez: <https://www.youtube.com/watch?v=xvmrkcpwdYM>.

társadalmi tabukkal is. Általános tiltakozás, ellene és mellette érvelő álláspontok heves összecsapásai és körülményes jogi megfontolások közepette a hatóságok 2009-ben megtiltották, hogy kiállításában szerepeltesse a szeretkező emberpárt megjelenítő installációt, melyet egy nő és egy férfi plasztinációs eljárással kikészített holttestének a közösülés pozitívumába rendezésével alkotott meg.⁷¹ Ez a hír „a szexelő hullákról” nem tudja visszaadni sem a plasztinációs eljárás különlegességét, sem pedig a korpuszok látványát vagy az általa okozott hatást (ezeket később szándékozom taglalni), de egy valamit biztosan érzékeltet: aligha találkozhatunk volna ilyesfajta beszámolóval a médiumokban az új évezred kezdete előtt.

Az emberi test belső szerkezetét, szervrendszerét, betegségeit, csont- és érhalózatát feltáró anatómiai látványosságok napjainkban a világ leglátogatottabb kiállításai, amelyeket immár több vállalkozás is nemzetközi szinten utaztat és működtet.⁷² A test gondozására, kinevelésére, alakítására irányuló diszkurzusok, populáris társadalmi gyakorlatok és, Michel Foucault terminológiájával élve, a testről szóló tudás ideológiai-hatalmi technológiái mindig is szerves részét képezték a fogyasztói társadalomnak, mára azonban általánossá vált a test belseje iránti, mindent átható érdeklődés, mintha a posztmodern szubjektum a hirdetésekben, a moziban, a színházban, a művészeti kiállításokon is egyfajta boncaszatra kerülne. Mi az oka ennek az anatómiai kíváncsiságnak? Ellenszegülésről, a fennálló rend szubverziójáról, olcsó polgárpukkasztásról van szó, vagy mélyebben vannak a társadalomtörténeti és kultúra-szemiotikai okai annak, hogy a testiség felett felügyeletet gyakorló technológiák repertoárjába és a populáris kultúrába is bekerül a felszín, a bőr mögé hatoló tekintet és a hús látványának képrendszere? Miért nem elégszünk meg immár azzal, hogy milyen *alakot* szeretnénk, miért akarjuk azt is látni, mi tölti ki ezt az alakot, és mi köti össze az epénket a májunkkal?

A szemiotikai elemzés számára nem meglepő a tömegkultúrának ez a testi fordulata, hiszen a 20. század második felét meghatározó kritikaelméleti fordulatokat is átszötte a felszámolás, a darabokra bontás, a halál gondolata és az

⁷¹ Lásd fentebb a 31. jegyzetet.

⁷² Hagens *Body Worlds* kiállítása még nem szerepelt Magyarországon, de eljutott hazánkba a *Bodies: The Exhibition* kiállítás, amelyet szintén a plasztinációs eljárást alkalmazva az amerikai Premier Exhibitions vállalat működtet, egy sor hasonló látványossággal párhuzamosan („Bodies Revealed”, „Our Body: The Universe Within”, <https://www.ourbodytheuniversewithin.net/>), míg más országokban, így például Ausztráliában az Imagine Exhibitions vállalat által rendezett *Real Bodies* kiállítás keltett nagy felháborodással vegyes szenzációt (<https://www.bbc.com/news/world-australia-43902524>).

elvesztéssel kapcsolatos képrendszer – a társadalom- és szubjektumelméleti korporális fordulat most a legszélesebb társadalmi látványosságok szintjén is lezajlik.

Visszatekintve talán tanatológiainak is nevezhetnénk azt az összetett folyamatot, mely a 90-es évek derekán érte el tetőfokát a kritikai elméletek történetében, amikor az Abszolútum (Isten), a szuverén ember (az önazonos kartézianus szubjektum) és a szerző (a Mű jelentései felett őrökődő eredet) halála után megjelent a posztstrukturalista színen a drámai-színházi karakter haláláról szóló diszkurzus is.⁷³ Úgy vélem, Nietzsche, Freud és Barthes nyomában járva Elinor Fuchs könyvének a karakter halálát bejelentő emblematikus címe jelképezi, ahogy az ideológiakritika, a pszichoanalízis és a szemiotika posztstrukturalista megfontolásai végül a nyugati humanista esszencializmus egyik nagy fogódzóját, a drámai karaktert is a szemiotika boncasztalára fektetik. Fuchs szerint a karakter kiüresítésének, „deszubsztancializálódásának” megrendítő folyamatát a modernista dráma indítja el, a posztmodern dráma pedig már elkönyvelt tényként mutatja be a szubjektum decentrált, heterogén, nem önazonos jellegét.⁷⁴

Herbert Blau az anatómiában ragadja meg azt az attitűdöt, illetve stratégiát, amely mozgásba lendíti a posztmodern beköszöntéhez vezető működések – olyan befelé irányuló, anatomizáló tekintetről van szó, amely a felszínnek áthatolására törekszik, hogy felboncolja azt, ami látszólagosan biztos helyzetet foglal el egy egészsznek hitt szerkezetben.

Emlékezzünk csak arra, hogy az anatómia kínálta fel azon bevágások és szétszabdalások modelljét, amelyek (mint az *Andalúziai kutya* kettémetszett szemgolyója) kirobbantották a posztmodern jelenségét, azt a hasadást, szakadást, vágást, amely azóta a rendszer szervezőelvévé (a játék radikális elgondolásában megkettőződő megszólássá) vált a posztmodern transzgresszív stratégiáiban. Az

73 Vö. Elinor Fuchs. *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1996). A kérdéshez lásd még: Jákfalvi Magdolna. *Alak, figura, perszonázs* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 11–37.

74 „The burden of signification (the answer to the question, What are we following?) begins to shift from the unfolding of character and plot to the more abstract interest of the play of ontological and ideological levels. Yet the very act of putting character into question still marks its place as central. This strikes me as a core dilemma of modernist drama, which repeatedly introduces as a humanistic problem its own very questioning of the human image on the stage. If there is any clear watershed between modern and postmodern in drama, it is that the postmodern normalizes and shrugs off as 'merely conceptual' the sense of terror (or novelty) associated with posthumanist thinking.” Fuchs. i. m. 35.

anatómiai elem annyiban van jelen az elidegenedés technikájában, amennyiben széttépi és térbe teríti ki az organizmust, miközben a látszatot szétrombolja azáltal, hogy szétszórja a belsőt és szükségszerűen bemutatja funkcionáló részeit.⁷⁵

Blau, a dekonstruktivista dráma- és színházelméletek (és gyakorlatok) képviselője helyesen utal Derridára szövegének eredeti változatában, hiszen a dekonstrukció úgy lépett színre és aztán úgy uralkodott a posztstrukturalizmusban, mint a struktúra strukturáltságát feltáró művelet – mint a rendszerek ideologikusan megszilárdított csontvázait, belső motivációit, előítéletességeit feltáró és leleplező kritikai gyakorlat, mint *a* kritikai eljárás maga. Ahogy Marshall Blonsky írja a posztstrukturalista szemiotikáról, ez a gyakorlat felboncolja a spontán szerkezetnek tűnő dolgokat, és kimutatja róluk, hogy mesterségesek, megcsináltak, összetettek.⁷⁶ A dekonstrukció anatomizáló érdeklődése azóta általánossá vált a kritikai elméletben, az anatómia azonban nem zárult be a filozófia birodalmába – éppen ellenkezőleg, a posztmodern társadalmak egyik legáthatóbb és leguralkodóbb jelenségévé vált. Hosszú hallgatás előzte meg azt, ahogy ez az anatómiai figyelem felbukkant a posztmodernben, hiszen a felvilágosodás racionalizmusa és a polgári szubjektum később kialakuló ideológiáinak diszkurzusai a gondolkodó elme, a természet felett győzedelmeskedő ész szerepének hangsúlyozásával egyre inkább marginalizálták, elfojtás alá helyezték a szubjektum belső, testi valóságát. Ahhoz, hogy megértsük az anatómiának mint értelmezési, kritikai gyakorlatnak és mint társadalmi tömeglátványosságnak a reneszánszát, meg kell vizsgálnunk, hogyan kapcsolódik az

75 Herbert Blau. „A test, amely meghaladja önmagát”. Ford. Szabari Antónia. *Gondolat-Jel* 1994/I-II. http://acta.bibl.u-szeged.hu/11516/1/gondolatjel_1994_1_2_030-043.pdf. Angolul: Herbert Blau „The Surpassing Body”. *The Drama Review* (1988-), 35. 2 (Summer, 1991), 82. „It was anatomy, we may remember, that provided the model for the incisions and dissections that, like the slit eyeball of Bunuel’s film, *Un chien andalou*, precipitated the modern - the rupture, cutting and tearing that have since been assumed as the virtual ‘structuration of structure’ (Derrida) in the transgressive strategies of the postmodern. So far as anatomy tears open the organism and spatializes it, undoing appearance by dispersing interiority and displaying, instrumentally, its operable parts, there is this anatomical element in the technique of Alienation”. A magyar fordítás forrása: Herbert Blau. *To all appearances: ideology and performance* (London and New York: Routledge, 1992), 96.: ebben a változatban Blau lecsereéli a Derridára tett zárójeles utalást a játékról szóló zárójeles meglátással, ezért Derrida neve a *Gondolat-Jel*-ben megjelent szövegben nem szerepel.

76 „Semiotics dissects what is supposed to be spontaneous and living, and shows it to be contrived”. Marshall Blonsky „Introduction”. *On Signs*. Szerk. Marshall Blonsky (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994), XX.

anatómiai gyakorlat és képrendszer a szubjektum társadalmi megszerkesztettségéhez, pontosabban azokhoz a problémákhoz, amelyekkel jelenlegi válságában a posztmodern szubjektumnak szembe kell néznie. Mint látni fogjuk, nagy segítségünkre lehet, ha ennek a reneszánsznak a megértéséhez magához a történelmi Reneszánszhoz és annak anatómizáló szokásaihoz fordulunk.

A legelső kora modern európai anatómiai előadások és anatómiai színházak óta jelen van a kulturális reprezentációkban a test mint olyan ismeretelméleti viszonyítási pont, amelyhez képest a szubjektum önazonosságát és képességeit meghatározzák az uralkodó társadalmi ideológiák. Az emberi test jelentésével, jelenlétével és jelölhetőségével kapcsolatos hozzáállások sokat elárulnak arról, hogyan jönnek létre a történelmileg sajátságos társadalmi környezetben a szubjektivitás és az identitás kanonizált képzetei. „Egy kor művészete a legtöbbet talán akkor árulja el önmagáról, amikor a *test*hez való viszonyát 'közszemlére' teszi” – úgy vélem, Bacsó Béla szavai nemcsak a művészetekre, hanem általában a társadalmi reprezentációkra is vonatkoztathatók.⁷⁷ A kritikai kultúratudomány újabb meglátásai rávilágítanak arra, hogy az anatómiai érdeklődés nem csak a kora modern kultúra jellemzője, hanem hasonlóképpen a posztmoderné is. A kartézianus tudat - test dualizmust a posztmodernhez érkezve felülvizsgálja a kritikai gondolkodásban az úgynevezett testi vagy korporális fordulat. A szubjektum testi felépítése és a jelölési folyamat testi alapzatai felé forduló figyelmet nemcsak a fenomenológia kritikája és a pszichoanalízis által ihletett posztsemiotikai elméletek tették szükségessé, hanem legalább ennyire a mindennapi élet gyakorlataiban megjelenő testképek és anatómizáló megjelenítések. A posztindusztriális társadalmak kulturális gyakorlataiban megjelenített testképet talán az jellemzi a legjobban, hogy belülről hatoló boncolásnak, anatómizálásnak, feltárásnak vetik alá. Az anatómia a posztmodern kulturális képrendszerek mindenütt jelenlévő, terjeszkedő alkotóelemévé vált, és növekvő jelenléte nemcsak azokat a nyilvános városi tereket hatja át, ahol ábrázolásait áramoltatják, hanem számos kritikai irányultságot is, melyek igyekeznek értelmezni az anatómizált test iránti posztmodern érdeklődést.

A test elfojtástörténetének a felvilágosodással kezdődő és a posztmodernnel véget érő időszaka előtt a reneszánsz anatómiai színházak ugyanolyan látványosságot kínáltak a dolgok felszíne mögé törekvő kora modern szubjektumnak, mint amilyen szenzáció manapság a *Body Worlds*. Hasonlóságokat, párhuzamokat figyelhetünk meg a kora modern anatómiai megjelenítések és a posztmodern

⁷⁷ Bacsó. *Kiállni a zavart*, 181.

kulturális képrendszerben elterjedő anatómiai reprezentációk között. Ennek alapján kérdésselvetésem a következő: milyen okai és következményei vannak az anatómiáról folyó posztmodern diszkurzusoknak? Mit árulnak el ezek a reprezentációk a szubjektumról, valamint a szubjektumnak a Másikhoz és az önmagában lévő másságához, másikságához való viszonyáról? Ezeknek a kérdéseknek a vizsgálatát kívánom bevezetésül elvégezni, mielőtt szoros elemzés alá vonom az anatómia hagyományának megjelenését a kora modern drámai és színházi gyakorlatokban, hogy aztán az angol reneszánsz dráma ismeretelméleti kérdésselvetéseinek tükrében megvilágíthassam, miért váltak hirtelenjében kiugróan népszerűvé a posztmodern közönség számára olyan drámák és színházi eljárások, melyek előtt korábban csak értetlenül vagy éppen ingerülten toporogtak a nézők és a kritikusok, ha egyáltalán volt alkalmuk színen látni őket.

I.3. „EGY BIZONYOS FELELŐSSÉG”: ANATÓMIA ÉS A SZUBJEKTUM MÁSIKJA

Ahhoz, amit az imént megneveztünk (a ki-sajátított tulajdonnév, aláírás vagy afirmáció, szilárdság nélkül, nyom, önmagától való elkülönböződés, tévelygő rendeltetés stb.), hozzátenném azt, amit egyszerre tesz szükségessé a klasszikus szubjektum definíciója és ezen utóbbi nem-klasszikus motívumok, vagyis egy bizonyos *felelősséget*. A „ki” különbsége nem egy önmagával azonos dolog individualitása, a „ki” nem atom. E különbség elhajlik vagy osztódik, hogy összegyűljön válaszolni a másiknak, akinek a felhívása valamiképpen megelőzi önnön, önmagával való azonosulását, mert e felhívásra csak felelni tudok, már akkor is feleltem, ha azt hittem, hogy „nemet” mondom.

Jacques Derrida⁷⁸

Fentebb idézett cikkében a modern színházi anatómiát boncolgatva Herbert Blau utal Jacques Derridára, a dekonstrukció filozófusára, aki talán a legnagyobb lendületet adta a decentrált, nem önazonos szubjektumról szóló, Saussure utáni

78 Jacques Derrida. „Jól enni márpedig muszáj, avagy a szubjektumszámítás”. Ford. Gángó Gábor. *Testes könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (deKON-könyvek 10. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 300.

elméletek kialakulásának. Induljunk tovább Derrida egyik javaslatából, ami abban az interjúban hangzott el, amelyből a jelen írás mottóját is kölcsönöztem. A derridai javaslat egyfajta előzményeként a kérdező, Jean-Luc Nancy egyik felvetésében leszögezi, hogy számára a szubjektum mindenekelőtt „az, ami magában képes hordozni tulajdon ellentmondását,” és ezzel a beszélgetést a nyugati filozófia hegeli örökségében pozicionálja.

Mik az emberben lévő belső ellentmondás okai és következményei? Marad-e bármi más, mint ez a belső ellentmondás, miután dekonstruáltuk a nem önanonozos szubjektumot? Derrida válaszában kifejti, hogy egy bizonyos felelősség, odafordulás a Másik felé, egyfajta válaszadás a Másik hívására mindig megmarad mint olyan aktus, amely a szubjektumnak végső identitását adja. Rögtön belátható az a filozófiai gondolat, amely összeköti Derrida meglátását Lévinasnak a Másik arcáról és az általa felkeltett felelősségvállalásról alkotott gondolatrendszerével. Ezen kívül azonban két olyan körülményt kell még gondosan szem előtt tartanunk, mely kontextualizálja ezt a megjegyzést és az általa megnyitott perspektívákat. Az első körülmény az, hogy Nancy Derridával készített interjúja a 90-es évek kulcsfontosságú kérdésére keresi a választ: ki jön a szubjektum után?⁷⁹ A 70-es évektől kezdődően a posztzemiótika és az ideológiakritika meglátásai fokozatosan olyan alapkérdéssé tették a heterogén szubjektum szerkezetét, amelyet nem kerülhet meg egyetlen kritikai irányultság sem. A szubjektum mikrodinamikáját és makrodinamikáját állhatatosan teoretizálta a posztstrukturalizmus, elérkezve ahhoz a kérdéshez, vajon likvidálnunk kell-e a szubjektumot? Vajon a szerző halálától egészen a szubjektum haláláig visz-e bennünket a posztmodern antiesszencializmus pályájára?

Az interjú másik fontos aspektusa maga a terv: ebben a párbeszédben áll elő Derrida a nyugati civilizáció *karno-fallogocentrikus rendjét* vizsgáló projektumának elképzelésével.⁸⁰ Ennek a rendnek a talapzatát képezi speciális viszonyunk a saját magunk és a Másik húsa, teste, korporalitása iránt, és ez a viszony kölcsönzi számunkra azt a felelősséget, amely minden etika alapja. *Who Comes after the*

79 A nemzetközi filozófiai szemle, a *Topoi* különszámot szentelt a szubjektivitás francia dekonstrukciójának (1988. szeptember), ezt követte aztán egy kibővített francia száma a *Cahiers Confrontations* folyóiratnak (20, 1989. tél) René Major szerkesztésében (az ebben közölt Derrida-szöveg a magyar fordítás alapja). A legbővebb gyűjtemény végül angolul jelent meg, benne Derrida, Badiou, Balibar, Blanchot, Deleuze, Irigaray, Lévinas, Nancy és más elméletírók írásaival: Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy (szerk.) *Who Comes after the Subject?* (New York and London: Routledge, 1991).

80 Derrida. „Jól enni márpedig muszáj”. 319–321.

Subject? (Ki jön a szubjektum után?) című kötet megjelenése óta jelentkező kritikai diszkurzusok fényében két fontos tanulságot kell levonnunk a fentiekből.

Egyfelől be kell látnunk, hogy bármennyire folyékonyra és heterogénra, középpont nélkülivé vált is a szubjektum, továbbra is jelen van, és nem fog elpárologni a posztstrukturalizmus vagy a posztmodern vége felé: a szubjektum likvid lehet, de nem likvidálható.⁸¹ Másfelől a húsról, a Másik léte és teste iránti felelősségünkről szóló anatomizáló megjegyzés után rögtön fel kell tennünk a kérdést, nem kellene-e egyúttal a szubjektum belső ellentmondásának koncepcióját úgy felfognunk és problematizálnunk, mint a szubjektumban lévő Másik kérdését – olyan Másikét, amely mindig is megelőzte a szubjektum bármely cselekedetét vagy gondolati műveletét. Nem kellene-e ezt a belül lakozó önellentmondást úgy felfognunk, mint a testet, azaz mint a szubjektum anyagi, testi alapzatát, amely az energiaforrása és egyben a marginalizált és elfelejtett szupplementuma a szubjektivitásunknak? Ez az a test, amelyik eszik és amit megesznek, a test, amelyhez

81 A jelen dolgozat keretei között nem tudom vizsgálni, hogy a posztmodern határainak kijelölése mennyire nehéz és problémás. Az egyik határvonalat természetesen a poszthumanizmus és a poszt-humán mint filozófiai-kultúraelméleti kategória megjelenése alkotja, a jelen dolgozat vizsgálati körét azonban itt nincs alkalmam megnyitni a poszt-humán felé. Pramod K. Nayar különbséget tesz a techno-determinista populáris poszthumanizmus és a kritikai poszthumanizmus között. Az előbbi a Francis Fukuyama által is leírt (és Haraway által megjövendölt) biotechnológiai forradalom következtében áll elő (*Poszt-humán jövődönk. A biotechnológiai forradalom következményei*. Ford. Tomori Gábor. Budapest: Európa, 2003), a populáris irodalomban és filmekben domináns, és nem mond le az emberről, az élővilág humán jelenségéről mint lényegi entitásról, amely tökéletesíthető és a technológiai fejlődésen keresztül meghaladja korábbi korlátait: ezt a változatot radikális humanizmusként, azaz transzhumanizmusként határozza meg Nayar. Ezzel szemben az ökokritikai érzékenységgű kritikai poszthumanizmus feladja az ember kitüntetett és uralkodó szerepét az élővilágban, a többi ökoszisztémával, életformával párhuzamosan fejlődő és működő rendszernek tekinti, a technológiát pedig nem a humán protéziseként, hanem szerves részeként kezeli. Vö. Pramod K. Nayar. *Posthumanism* (Malden – Cambridge: Polity Press, 2014), 15-22. Az ezredforduló körül megjelent ugyan a poszt-humán drámáról és színházról szóló kritikai diszkurzus, ez azonban javarészt a technológiai, mediális határvonalak átlépéséről, elmosódásáról, a kísérleti színház és a performanszművészet transzmediális kísérleteiről szól, és nem tesz hozzá azokhoz a transzmediális megfontolásokhoz, amelyek a kora modern és a posztmodern színház kapcsán a jelen munkában foglalkoztatnak. Lásd még Deres. *Képkalapács*; Jennifer Parker-Starbuck. *Cyborg Theatre Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance* (Palgrave Macmillan, 2011); Gabriella Giannachi. *The Politics of New Media Theatre* (London: Routledge, 2007); Steve Dixon. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007). Hogy mennyire nehéz akár egy műfajon, a prózán belül maradván is különbséget tenni „posztmodern, posztmilleniumi, poszt-posztmodern vagy metamodern” között, ahhoz lásd Sári B. László. *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára* (Budapest: Balassi, 2021), 32.

beszélnek és amelyik a beszélést végzi, ennek a szubjektumban lévő Másiknak azonban megvan a maga genealógiája, elfojtástörténete, történetisége.

A 70-es, 80-as években teret nyerő posztsemiotikai elméleteknek köszönhetően a test - tudat bináris szembenállás fokozatosan feloldódott, és ez a folyamat szélesebb társadalmi jelenségekben is megnyilvánul: a posztmodern boncoló tekintet a legkülönbözőbb médiumokon keresztül közvetítésekben, sorozatokban, kiállításokon, performanszokban igyekszik a dolgok és a szubjektum bőré mögé hatolni. A fentebb említett Gunther von Hagens *Body Worlds* című tárlatának első nyilvános kiállítása 1995-ben volt. Tíz év múlva a *Body Worlds 4* a világ legkülönfélébb helyszínein szerepelt, melyek között ott volt Philadelphia, Toronto, Haifa, Zürich, Köln és Szingapúr, mára pedig állandó kiállításokat működtet öt városban (Amszterdam, Heidelberg, Berlin, San José, Guben), és a tematikát kiterjesztette az emberi testen túl az állatokéra is.⁸² Von Hagensnek természetesen nagyon hamar riválisai is akadtak: 2008 tavaszán és nyarán számos világváros, köztük Budapest utcáit már a „Bodies: The Exhibition” kiállítás poszttereje árasztották el. Ez a kiállítás nem azonos von Hagens bemutatójával, de mindenképpen elmondható, hogy ezt is az a hagensi indíttatás hívta életre, amely vissza akarja adni az anatómiát a nagyközönségnek, vissza kívánja helyezni a boncolást a nyilvános térbe, és csak tizennégy évnek kellett eltelnie von Hagens Japánban rendezett legelső, bizonytalan, de hatalmas sikert arató kiállítása után ahhoz, hogy Budapestre is megérkezzen ez a látványosság.⁸³ A „Body Worlds” riválisaként a „Bodies” világutazó kiállítás megjárta Madridot, Brüsszelt,

82 A kiállítás honlapja: <http://www.bodyworlds.com> A „Gunther von Hagens” kifejezésre a Google keresés 2004-ben 102 000 találatot adott; ugyanez a keresés ma kb. 300 000 találatot eredményez, a „body worlds” kifejezés egymilliót. A médiapublicitásból csak egy hírt ragadok ki a reklámtevékenység érzékeltetésére: a *Medical News Today* már 2009 novemberében így írt a kiállítás manchesteri szerepléséről, melynek során számos szakértő, így például Nigel Meadows hatósági halottkém tartott nyilvános előadást: „BODY WORLDS is the most highly attended touring exhibition in the world, having attracted nearly 25 million visitors around the world. The striking organs and whole-body plastinates in BODY WORLDS 4 derive from people who have, in their lifetime, generously donated their bodies for Plastination, to specifically educate future generations about health. More than 8,000 donors including 103 Britons have bequeathed their bodies to von Hagens’ Institute for Plastination in Heidelberg, Germany. The first lecture is on 1 April by Nigel Meadows, HM Coroner: The Role and Powers of the Coroner in Relation to a Deceased Person’s Body, and will last 1 hour. Admission is £5.00 per person or £2.50 with a BODY WORLDS 4 exhibition ticket. Limited on-site car parking £3.00 per car. Cash Bar. All exhibitions are held in the Special Exhibitions Gallery, Museum of Science and Industry, Liverpool Road, Castlefield. For evening events, doors open 6.30pm. Numbers are limited, so please buy your tickets in advance”.

83 A kiállítás honlapja: <http://www.bodiestheexhibition.com>.

Budapestet, Londont, Athént, Varsót. A szubjektum Másikja visszatért: az ember testi anyagiséga ismét a nyilvános figyelem középpontjába került, és ezt a kíváncsiságot nagyszabású anatómiai kiállítások és anatómiai színházak, boncolások elégitik ki az ezredforduló óta, létrehozva azt az elidegenítésen keresztül működő bevonást, ami nagyon hasonlatos a Herbert Blau által leírt elidegenítéshez. A karakter halála után a szubjektum új színháza a szubjektum Másikját színpadra állító posztmodern anatómiai színház. A továbbiakban ezzel a szubjektumban lévő és színpadra vitt Másikkal kívánok foglalkozni.

Az anatómia újabb felbukkanása hosszas folyamat eredménye, és szorosan kapcsolódik a másság és a szubjektum Másikjának kérdéseihez. Az elmúlt harminc év távlatából szemlélve úgy vélem, kirajzolódik, ahogy a posztstrukturalista kritikai gondolkodás három legfontosabb diszkurzusa a 70-es évektől kezdődően legfőképpen két fogalom, két kritikai jelenség, a materialitás és a Másik kérdéskörénél konvergált. A dekonstrukció, a pszichoanalízis és a posztmarxista ideológiai kritika ezeket a fogalmakat vizsgálva közösen rakták le az interdiszciplináris alapjait annak az összetett elméletnek, amely a jelölési folyamatról és a beszélő szubjektumnak a szimbolikus rendben elfoglalt helyzetéről kívánt számot adni. A Másik vizsgálatával kapcsolatban a posztstrukturalista kritikai gondolkodás a szubjektum makrodinamikai elméleteinek keretei között tematizálta a felforgatás (*subversion*) és a bekebelezés (*containment*), a hegemonia és a liminális kiszorítottság dialektikus fogalmait, a Másik-ság két fő működését állítva a figyelem középpontjába.

Az egyik működés a kultúra Másikjára irányul: a marginalizált társadalmi gyakorlatokra, az alávetett szubjektumokra, a kiszorított szupplementumra. Ennek a működésnek nemcsak az a lényege, hogy a foucault-i hatalom/tudás⁸⁴ egyfajta megosztó stratégiájaként a nyugati gondolkodás számára nélkülözhetetlen ellentétpárokra osztja a valóság jelenségeit.⁸⁵ Ezen túlmenően az ellentétpárok elemeit (metafizikus) értékkel ruházza fel, elhelyezi őket egy hatalmi viszonyrendszerben,

84 Foucault kifejezése a hatalom és a tudás elválaszthatatlanságának kifejezésére. „[...] az egyes tudásfajták létrejöttében alapvető szerepet játszik a hatalom. Bizonyos hatalmi technikák mintegy tudásfajttákká változnak át, pontosabban hatalmi technikák és tudástechnikák közös mintát foglalnak magukban.” Kiss Balázs. „Foucault hatalomfelfogásáról”. *Politikatudományi Szemle* 3.1 (1994), 47.

85 „Munkám harmadik részében a szubjektum tárgyiasítását az általam »megosztó társadalmi gyakorlatoknak« nevezett területen vizsgáltam. A szubjektum vagy önmagán belül van megosztva, vagy másoktól van elválasztva, és ez a folyamat eltárgyasítja”. Michel Foucault. „A szubjektum és a hatalom”. Ford. Kiss Attila Atilla. *Testes könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 267.

és ebben a hierarchiában az értékesebb, erősebb pólust képviselve a mindenkori hatalmi berendezkedés az értéktelenebbhez képest tudja magát meghatározni. Ennek az identitáspolitikának különösen a totalitáriánus rendszerekben jut fontos szerep, hiszen a felsőbbrendűséget vagy az egyedül helyes világképet képviselő és hirdető rendszer a társadalom számára gondosan megképzett és felkínált, fenyegető Másik képzetével szemben, negatív módon tudja a legkényelmesebben és legvilágosabban meghatározni magát. Mi vagyunk az, mondja a szubjektumokat pozicionáló totalitáriánus ideológia, ami nem a bennszülött, ami nem a színesbőrű, nem a zsidó, nem a cigány, nem a homoszexuális, nem a migráns. A küldetéses és térítő elhivatottság mögé bújó nyugati gyarmatosító, birodalmi ideológia egészen a közelmúltig erre a logikára épült, hiszen, ahogy Roland Barthes kifejtette, „a Rend, a külfölddel szemben, csak két – egyformán csonkító – magatartásformát ismer: vagy színjátéknak tekinti, vagy úgy teszi ártalmatlanná, hogy a Nyugat pusztá visszsfényévé fokozza le.”⁸⁶

A posztszemiotikai fordulat a Másikról, az idegenről szóló kulturális, ideológiakritikai, posztkoloniális elméletek mellett ugyanakkor a szubjektum mikrodinamikáját is feltárta, és a kritikai érdeklődés homlokterébe állította azt a működést is, ami a szubjektum belsőleges Másikja: ez nem más, mint a folyamatosan bennünk lakó és működő, de elfojtott test, a szomatikus heterogenitás, amellyel a hulla, az anatómia, a csonkolás, az abjekció látványán keresztül, vagy éppen a költői nyelv hatásain keresztül szembesül a szubjektum, és amelynek ideológiai keretek, fegyelmező szimbolizációs gyakorlatok közé szorítása a mindenkori társadalmi berendezkedés egyik fő törekvése.⁸⁷ „Miért van az, hogy a test mára a

86 Roland Barthes. *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter (Budapest: Európa, 1983), 140.

87 Vö. Bryan S. Turner. „A test elméletének újabb fejlődése”. Ford. Erdei Pálma. *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Szerk. Featherstone, Mike – Mike Hepworth – Bryan S. Turner (Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 1997), 7–52; Csabai Márta – Erős Ferenc. *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei* (Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 2000); Thomas Laqueur. *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Ford. Szabó Valéria, Tóth László, Barát Erzsébet és Sándor Bea (Budapest: Új Mandátum, 2002); Csabai Márta – Erős Ferenc, szerk. *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről* (Budapest: Új Mandátum, 2002). A foucault-i szubjektum- és ideológiakritika, a feminizmus és a társadalmi nem tudománya által Magyarországon is teret nyert testelméleti kritikai kutatások a 80-as évek óta folyamatosan importálják a testi fordulat nemzetközi szakirodalmát, amely egyre határozottabb és önálló diszciplína formáját ölti, és *body studies* néven egyetemi kurzusokat, programokat, kutatási irányultságokat foglal magába. Vö. Margo DeMello, szerk. *Body Studies* (London and New York: Routledge, 2014); Mary Kosut – Lisa Jean Moore, szerk. *The Body Reader: Essential Social and Cultural Readings* (New York and London: NYU Press, 2010); Mariam Fraser – Monica Greco, szerk. *The Body: A Reader*. Routledge Student Readers (London and New York: Routledge, 2005).

tudományos élet figyelmének középpontjába került? [...] Vajon azért foglalkozunk-e olyan sokat a test kutatásával, mert testünk megtapasztalásában és használatában alapvető változásoknak vagyunk részesei? Vannak, akik azt állítják, hogy a test mint lehatárolt entitás megszűnőben van a test áruvá válásának, felaporódásának és a testrészeket ábrázoló képek elszaporodásának hatására.”⁸⁸ Emily Martin kérdései az 1990-es évek elején azt a folyamatot harangozzák be, amely napjainkra az anatomizáló tekintetnek és kíváncsiságnak kitett testet megjelenítő kulturális reprezentációk globális disszeminációjában folytatódott.

Az elmúlt három évtized politikai és kulturális feszültségei és átalakulásai a másság és a másikság mindkét formáját a kulturális érdeklődés homlokterében tartották, és újfajta kapcsolatokat is teremtettek a kettő viszonyában a posztmodern általános ismeretelméleti válságának keretei között.

Amióta Foucault bevezette a szubjektum önhermeneutikájának fogalmát⁸⁹, ennek az esendő, elfojtott, apokaliptikus testnek a gondozását úgy írja le az elmélet, mint az egyik legfontosabb társadalmi gyakorlatot, amelyen keresztül az ideológiai interpelláció kinyúl a társadalmilag helyhez kötött és szubjektivizált emberhez. A modernitás korának ideológiai technológiái a test elfojtásának, elhallgatásának és elhallgattatásának árán formálták meg a polgári kartézianus szubjektumot. A modernizmus korai művészi kísérleteiben ez a test mint az elidegenítés eszköze, mint a krízis és a veszély lehetséges terepe jelenik meg. A korábban marginalizált társadalmi gyakorlatok (költői nyelv, szépművészetek, performanciák, installációk, kísérleti színházak és filmek) elkezdik a szubverzió forrásaként használni a testet, amelynek megélésén és felmutatásán keresztül lehetséges lenne meghaladni vagy kikerülni a szubjektum ideológiai, társadalmi meghatározottságait.⁹⁰ A posztmodern felé haladva a test fokozatosan a leleplezett titokzatosság helyszínévé válik. A posztindusztriális társadalom az árucikké tett test-mintáknak és test-képeknek végtelen sorát áramoltatja, a testet mint a szubjektivitás uralható, hibátlanná tehető járulékát, mint az önreprezentáció legfontosabb elemét mutatja be, amelynek gondozásához, tökéletesítéséhez

88 Emily Martin. „A test vége?” *Replika* 28 (1997. december), 109–10.

89 Michel Foucault. „About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth”. *Political Theory* 21. 2. (1993. május), 198–227.

90 Foucault önhermeneutikáról, a szubjektum szüntelen önvizsgálatáról szóló téziseinek rövid összefoglalásához lásd: „Szexualitás és egyedüllét”. Ford. Barát Erzsébet. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 1995/1–2. (Posztszemiotika), 42–49. Az angol eredeti: „Sexuality and Solitude”. *On Signs*. Szerk. Marshall Blonsky (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985), 365–72.

és bemutatásához a fogyasztói társadalmat átítató hirdetések és közösségi hálók nyújtják a tanácsokat és az eszköztárat. Az ezredfordulóra aztán a posztmodern anatomizáló tekintet már áthatol a szubjektum bőrén, és a test belsejét, az anatómia titkait tárja a megismerés új területeire kíváncsi szubjektum elé.

A test posztmodern faggatása hasonlóságokat mutat azzal, ahogy a kora modern anatómia az emberi test belső felépítése felé fordult. Mindkét történelmi korban a fantasztikum birodalmává válik a test, olyan ismeretelméleti határvonallá, amelyen átlépve a jelölés határaival kísérletezhetünk. A posztmodern anatómiák olyan ismeretelméleti válságban gyökereznek, amely a valóság és az ember megismerhetőségének ugyanolyan bizonytalanságaival küszködik, mint az átmeneti kora újkor, amelyben a korábbi, stabilitást sugárzó középkori világmodell, az univerzum mindent áthatóan jelentéssel (magas szemioticitású) rendje inogni kezdett, és a megismerés ontologikusnak vélt alapjai elvesztették metafizikus garanciáikat.

A materialitás és a Másik kérdései tehát napjainkra egy olyan társadalmi-kulturális gyakorlatban találkoznak, amely a posztmodernben az ismeretelméleti bizonytalanságra és kulturális kihívásokra adott egyfajta válaszként jelentkezik – így érkezünk el a reneszánszban kifejlődő anatómia „posztmodern reneszánszához.” (1–8. kép a fejezet végén)

A társadalmi nemmel bíró és ideológiailag rögzített testre irányított posztstrukturalista figyelem, a test és az identitás összekapcsoltságának antropológiai elméletei, a szemiozis pszichoszomatikus alapjainak posztsemiotikája mind példák erre az anatómiai odafordulásra, mint ahogy a kommodifikált testképek és testképzetek, anatómiai kiállítások és nyilvános boncolások is. Ebben a korban ugyanakkor, melyben Jean Baudrillard szerint a test a legkelendőbb és legkifinomultabb fogyasztási cikk,⁹¹ az új anatómiai eksztázisban sem szabad elfelejtenünk Derrida elképzelését a kultúránk karno-fallogocentrikus rendjéről, mert a derridai gondolatnak nagy horderejű következményei vannak a mai anatómiára nézve.

Megpróbálom visszakapcsolni a „ki” kérdését az „áldozat” kérdéséhez. Nemcsak arról lesz szó, hogy emlékeztetünk a szubjektum fallogocentrikus struktúrájára, legalábbis ami domináns sémáját illeti. Egyszer szeretném bebizonyítani, hogy ez a séma implikálja a

91 Jean Baudrillard. „The Finest Consumer Object: The Body”. *The Body*. Szerk. Mariam Fraser – Monica Greco, 277–82.

ragadozó virilitást. Egyfajta karno-fallogocentrizmusról beszélnek [...] elegendő komolyan venni a fallosz idealizáló interiorizációját, a szájon át való eltüntetésének szükségszerűségét, lett légyen szó szavakról vagy dolgokról, mondatokról, a mindennapi kenyérről vagy borról, a nyelvről, a másik ajkairól vagy emlőjéről.⁹²

Úgy vélem, hogy ennek a karno-fallogocentrizmusnak az áldozati konnotációi mellett figyelembe kell vennünk azt a kettős viszonyt is, amely a szubjektumot az evés és a helyes evés gyakorlatához köti. A húsevő, ragadozó viszony a szubjektumot a másik húsához köti, de ezáltal ugyanígy a saját húsához, a saját másikságához, önnön belsejében lévő húsához is, és a szubjektum ezen a kettős kapcsolaton keresztül ébred rá a másik húsának képében a saját másikságának jelenlétére. Amikor az asztalon lévő ételben, a csatatéren csonkolódott katona testében, a kórházban fekvő amputáltban, a sírgödörbe dobott hullában vagy a posztmodern anatómiai színház plasztinált korpuszában a Másik korporalitásával találkozom, akkor azzal találok szemben magam, ami más, ami a másik bennem. A másságnak és a bennünk levő Másiknak a megtapasztalása a testtel való szembesülés útján kritikus lehet a szubjektum számára, és identitásának kiközlését, határvonalra állítását, felbomlását eredményezheti, ahogy ezt Julia Kristeva is kifejtette az abjekcióról és az állandóan folyamatban lévő szubjektumról (*sujet en procès*) szóló elméletében.⁹³

Amellett, hogy a korporalitáson keresztül a saját magában lévő mássággként megjelenő Másik megtapasztalása válságba és folyamatszerűségbe taszítja a szubjektumot, egyúttal azt is feltételezhetjük, hogy ez az élmény megnyitja a szubjektumot a Másik hívása által felmerülő felelősség iránt. A kora modern kultúrában a *memento mori* és az *ars moriendi* hagyományok különféle halál-megjelenítései a Halál mindent egyenlővé tévő ágenseinek reprezentációjaként működtek, és ugyanígy tárhatják fel a posztmodern anatómiai színház korpuszai a szubjektum és a Másik azonosságát annak felmutatásával, ami mindkettőben a másság:

92 Derrida. „Jól enni márpedig muszáj”. 319.

93 Julia Kristeva. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982 [1980]). A szubjektumban lévő Másik és másság kérdéseiről lásd még: Uő *Önmaga tükrében idegenként*. Ford. Kun János Róbert (Napkút Kiadó Kft., 2010 [1988]); Gyimesi Timea. „Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában”. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle. Posztszemiotika*. 1995/1–2. 140–143. Az abjekció fogalmának használatához a szövegértelmezésben lásd pl. Zsadányi Edit. „Vérző sebek és ’vérző sebek’: az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című művében”. *Literatura*. 36. 4 (2010), 367–85.

szubjektivitásunk korporális, testi alapjainak kiállításával. Ebben a tekintetben megítélésem szerint a posztmodern anatómia (ahogy, mint látjuk majd, a kora modern is) többre vállalkozik, mint hogy pusztán kielégítse a fogyasztói társadalom elidegenedett és szenzációra éhes tömegeinek étvágyát, és úgy működhet, mint annak a „bizonyos derridai felelősségnek” a mozgásba lendítője.⁹⁴

Szomorúan kell nyugtáznunk, hogy a szubjektumban és a szubjektumon lévő hús anatómiai reprezentációinak áramoltatása nem csupán a posztmodern kiállítótermek és nyilvános boncolások statikus és gondosan előkészített korpuszain keresztül működik. Korunk anatómiai megjelenítéseinek leltára nem lehet teljes, ha nem vesszük számításba a terror, a tömegpusztítás, a népirtás, a tömegsírok képeit: ezeket a kulturális reprezentációkat korábban soha nem tapasztalt sebességgel és intenzitással disszeminálja, torzítja, kizsákmányolja, manipulálja és kisajátítja a posztmodern társadalmi képrendszer. Másodpercek töredékei alatt találhat bárki ezrével ilyesfajta megjelenítéseket az interneten, a híradásokat és mediatisztált társadalmi eseményeket átítatják a test- és hullaábrázolások, amelyek az elmúlt tíz-tizenöt évben egyre inkább anatómiai, boncoló és egyben rémisztő jelleget öltöttek. (6–11. kép)

A kérdés mindezek után a következő: hogyan lehetünk képesek egyszerre viszonyulni a múzeumi terekben kiállított anatómiai látványhoz és a tömegsírokból feltárt hullamaradványok képeihez? A posztmodern anatómiai termelés és anatomizáló tekintet birodalmában hogyan viszonyul a szubjektum az egyéni és a kulturális identitás-formálás kérdéseire olyan időkben, amikor a sorra felmerülő új nacionalizmusok, faji, etnikai, nemi érdekellentétek tanúi vagyunk?⁹⁵

94 A kora modern és a posztmodern színházi reprezentációs technikák összehasonlításával többek között az alábbi írásban foglalkoztam: „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színházai”. *Jelenkor*, XLVIII. 6 (2005 nyár), 619–38.

95 A pszichikai és a testi síkok kölcsönviszonyának szemiotikai elemzése a Saussure utáni kritikai elmélet egyik fő előrelépése, és az interdiszciplináris gondolkodók közül Ferruccio Rossi-Landi volt az egyik legelső, aki különös hangsúlyt fektetett ennek a reciprocitásnak a két aspektusára, azaz a szubjektív és a nyelvi materialitás dialektikájára. A szubjektumok testének és a jelölő folyamatnak, azaz a „nyelvi munkának” az „erős materialitásáról” kialakított elgondolásában, a nyelvi elidegenedésről alkotott elméletében Rossi-Landi figyelemre méltó megjegyzést tesz a szubjektivitás és az ideológia kölcsönviszonyáról: a társadalom egyfajta lakóként, bérlőként kerül kapcsolatba a szubjektummal, azaz a hatalmi technológiák szó szerint egyfajta burokként, tokként alkalmazzák az egyént, amelyen belül aztán működésbe lendülhetnek. Vö. Ferruccio Rossi-Landi. *Language as work and trade. A semiotic homology for linguistics and economics* (South Hadley: Bergin & Garvey, 1983). Magyar nyelven megjelent munkája: „Gondolatok a nyelvi elidegenedésről”. In: *Kultúra és szemiotika*. Szerk. Gráfik Imre – Voight Vilmos (Budapest, 1981), 117–33. Rossi-Landi nyelvről, lakóról és működésről szóló metaforája könnyen kapcsolatba hozható Norbert Elias kérdésével a

A posztsemiotika ideológia-kritikai perspektívájából Étienne Balibar rámutat, hogy a szubjektum megszerkesztődése elsősorban és legfőképpen a politikai értelemben vett város lakó polgár létrejötté.⁹⁶ Ezt a politikai szubjektumot pedig a szubjekció, az alávetettség materialitása és a termelés materialitása a dolgok által megképzett *nyelvben* helyezi el, ahol a csere gazdasági és jogi formulái az egyéneket meghatározott értékek hordozóivá teszik.⁹⁷ Ennek a nyelvnek a materialitását csak akkor lehet megváltoztatni és átírni, ha a társadalomban lezajló forradalom egyúttal és először is a nyelvben lezajló forradalom. Ahogy többek között Julia Kristeva kifejti, a posztmarxista és a pszichoanalitikus szemiotika interdiszciplináris nézőpontjából válik végül kulcsfontosságúvá a nyelvi, jelölő folyamat materialitása mint a változás forrása, amely folyamatban a szubjektum a maga materialitásával, testi valóságával vesz részt.⁹⁸ Ezek után továbbgondolásra szorul a korai posztstrukturalista vélekedés, amely szerint a szubjektumon lévő „tok” a szimbolikus rend, azon belül pedig lényegében csak egy nagy üresség van, amihez nincs hozzáférésünk, ahogy arra Hamlet rádöbben a szubjektivitás prototipikus tragédiájában.⁹⁹ Ahogy a *homo clausus* zártságának látszata megszűnik a társadalmi élet és az ösztönkésztetések kölcsönviszonyának fényében, a tok belsejének materialitása válik a vizsgálat tárgyává: a szubjektum strukturalista szemiotikáját meghaladó posztsemiotikának a testi szemantikában kell gyökereznie. Erre mutat rá a posztsemiotikai elmélet előretörésének elején Horst Ruthrof, amikor a jelentés korposzemiotikai elmélete mellett száll síkra, és ezzel a társadalmilag pozicionált emberről mint szubjektumról alkotott elméleteink anatómiai fordulatot vesznek.¹⁰⁰ Elérkezünk a végéhez annak a korszaknak, amelyre Antonio

modernitással kialakuló *homo clausus* kapcsán: „...mi az emberben a tok, s mi az, ami a tokba van zárva?” Elias megállapítása szerint „a 'tokba bújt énre' vonatkozó elképzelés az újabb filozófia egyik állandó vezérmotívuma”, de mi az, ami ebbe a tokba a polgári szubjektum kialakulásával bezárul, és látszólag önálló, elhatárolt, szuverén létezés nyer? Norbert Elias. *A civilizáció folyamata*. Ford. Berényi Gábor (Budapest: Gondolat, 2004), 41–2.

96 Étienne Balibar. „Citizen Subject”. *Who Comes after the Subject?* Szerk. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy, 33–57.

97 Étienne Balibar. „The Infinite Contradiction”. *Yale French Studies*, No. 88, *Depositions: Althusser, Balibar, Macherey, and the Labor of Reading* (1995), 156.

98 Julia Kristeva. *Revolution in Poetic Language*. Ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1984), 17.

99 Vö. Francis Barker. „Hamlet’s Unfulfilled Interiority”. *New Historicism and Renaissance Drama*. Szerk. Richard Wilson és Richard Dutton (London and New York: Longman, 1992), 157–66.

100 Horst Ruthrof. *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern* (Toronto: University of Toronto Press, 1997). A korposzemiotikai megfontolások interpretációs alkalmazásaihoz lásd: Kérchy. *Body Texts in the Novels of Angela Carter*.

Damasio megfogalmazásában „Descartes tévedése” nyomta rá a bélyegét: a fizikálisnak és a mentálisnak, a testinek és a tudatinak a határozott, szigorú, a kettő kölcsönviszonyát kiiktató elkülönítése.¹⁰¹

A posztstrukturalizmus eredményei a 90-es évekre elvezettek ahhoz a belátáshoz, hogy az elmélet nem hagyhatja figyelmen kívül a korábban nyelven kívülinek tételezett tartományokat, a korporális, szomatikus működéseket, és nem is öltöztethetjük fel a testet pusztán a nyelv börtönének pánmetaforikus burkába, még akkor sem, ha a tudás szimbolikus közvetítettsége mindig is lehetetlenné teszi a tapasztalat közvetlenségét. Ezzel a belátással egy időben a test az egyik legerőteljesebben disszeminált kulturális reprezentációvá válik: erotizált, kommodifikált, társadalmi nemi markerekkel ellátott és fokozatosan megnyitott, felboncolt jelenséggé. Ahogy a kora modern kultúrában, az emberi test felnyitása itt is az ismeretelméleti kísérletezés területévé válik, a küszöbök, a tudás határvonalainak próbájává. Korábban, a kartézianus racionalizmus uralkodásának idején, a tudás ideológiailag kijelölt határai kirekesztették, elfojtás alá helyezték a test hús-vér valóságát. Az ember szuverén önazonosságát a transzcendentális ego fenomenológiai absztrakciójának keretei között képzelte el a filozófia. Következésképpen, mutat rá Julia Kristeva, filozófiánk a testi fordulat előtt absztrakt, statikus képzetekre, egy élettelen, környezetéből kiragadott test tudására épültek¹⁰², és ezt a fordulatot indítja el tulajdonképpen Maurice Merleau-Ponty, amikor „visszatéríti” a testet a filozófiába.¹⁰³

A materialitás körül konvergáló kritikai elmélet nem választható el a nyelvi fordulat megfontolásaitól, de nem is elégedhet meg már a nyelvi determinációból

101 Antonio Damasio. *Descartes tévedése*. 242: „Ez Descartes tévedése: a test és a lélek végzetes elválasztása, a mérettel s dimenziókkal rendelkező, mechanikusan működő, végtelig osztható testi anyag egyrészt, másrészt a megmérhetetlen, dimenzió nélküli, láthatatlan és feloszthatatlan lelki anyag elválasztása. Az a sugallat, hogy a gondolkodás és az erkölcsi ítélet, valamint a fizikai fájdalomtól vagy érzelmi izgalomtól következő szenvedés a testtől függetlenül létezhetnek”. A kora modern kultúrában megjelenő anatómiai érdeklődés és belülről hatoló figyelem felbukkanásának, és ennek a később kialakuló „homo clausus”-ban való elfojtásának történetéhez lásd: Michael C. Schoenfeldt. *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); David Hillman – Carla Mazzio, szerk. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe* (London and New York: Routledge, 1977); Jonathan Sawday. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995).

102 Kristeva. *Revolution in Poetic Language*, 15.

103 P. Müller. „A test visszatér(it)ése: Merleau-Ponty testfenomenológiája”. *Test és teatralitás*, 26–39.

eredő közhelyekkel.¹⁰⁴ A materialitásnak, a materiálisnak ezt az elgondolását természetesen fontos elkülönítenünk a korábbi szubjektumfilozófiák empirizmusától, különösen azért, mert az elmúlt harminc év során a nyelvi performativitás elméletei a materialitás nem-empiricista felfogásának kidolgozására tettek kísérletet. Paul de Man retorikai vizsgálataiban egyfajta kontrollálhatatlan erősséget tulajdonított a nyelvi működésnek, és már korai írásaiban arra figyelmeztet bennünket, hogy ne tévesszük szem elől a különbséget, ami elválasztja a jelölő materialitását annak a materialitásától, amit jelöl.¹⁰⁵ A test posztszemiotikájának és nyelvi materialitásba helyeztségének szempontjából különösen figyelemre méltó az a gondolatmenet, amellyel a Kantról szóló első szöveg zárul az *Esztétikai ideológiában*. De Man kifejti, hogy „Az egek és tengerek esztétikai látványa feletti piszmogás után Kant egy pillanatra az emberi test felé fordul,” és a fenséges szemléltetésére szolgáló architektonika felépítésében eljut a test feldarabolásához, egyfajta anatómiai ponthoz: egy olyan materialitáshoz, amelynek kifejezése akadályokba ütközik, és amellyel az esztétika mint érvényes kategória felszámolódik. „A test feldarabolásának a nyelv feldarabolása felel meg,” állapítja meg végül de Man, hogy aztán eljusson a konklúzióhoz: „A végeredmény Kantnál és Hegelnél is a betű prózai materialitása, amelyet semmilyen szintű torzítás vagy ideológia sem képes átfordítani az esztétikai ítélőerő fenomenális ismeretévé.”¹⁰⁶ Ebből a perspektívából a nyelv materialitása természetesen nemcsak a betű játékos materialitásában van, hanem abban a tényben, hogy uralhatatlanságában, önállósulásra való hajlamában, jelentésgeneráló képességében mindig túlcsap a kontrollálására, kimerítésére tett emberi erőfeszítésen. Ez a többlet, a nyelvben

104 Vö. Terry Threadgold. „Cultural Studies, Critical Theory and Critical Discourse Analysis: Histories, Remembering and Futures”. *Linguistik Online* 14/2 (2003): „In all of these places certain theoretical assumptions are now taken for granted: a social constructionist view of language; the idea that realities and subjectivities are constructed in and by language; that subjects construct themselves and the worlds they inhabit in their everyday uses of language; that power relations are constructed and deconstructed through these processes; that what we call the social and culture are similarly constructed and deconstructed; that this activity is characterized by narrativity, that changing narratives, telling stories differently, might change the social world and that the goal of work on and with language is a politics committed to social change through what Eco (1979) would have called a semiotic labor on and with texts”.

105 „Nem lenne szerencsés például a jelölő anyagszerűségét összekeverni annak az anyagszerűségével, amit jelöl. [...] Amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és a természetes valóság, referencia és fenomenalizmus egybemosódása”. Paul de Man. „Ellenszegülés az elméletnek”. Ford. Huba Miklós. *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla (Budapest: Cserépfalvi, é.n.), 104.

106 Paul de Man. „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”. Ford. Katona Gábor. *Uő Esztétikai ideológia* (Budapest: Janus / Osiris, 2000), 77–9.

lévő uralhatatlan maradék az, amit de Man után a betű brutális materialitásának nevezhetünk, és ami nagyon hasonlatos ahhoz a „traumatikus maghoz” a szubjektumban, amelyről a pszichoanalitikus kritika szintén azt állítja, hogy egy nyelvi, szimbolizációs materialításban érhető tetten, és nem az empirikus, aktuális valóságban.¹⁰⁷

A fent előszámlált elméletek fényében úgy gondolom, napjaink kultúrájának szubjektumát az anatomizálás kulturális képvilágán keresztül folyamatos készítés éri arra, hogy tanújává váljon saját másságának, és ezen keresztül a Másikkal való azonosságának. Másképpen megfogalmazva arról van szó, hogy a posztmodern anatómia olyan hatást hoz létre, amely által a szubjektum két szinten is újra és újra szembesül annak a nyelvnek az *erős materialításával*, amelybe saját szubjektivitása bele van írva. Látja a húst az arc mögött, a testet a karakter mögött, a nyelvet a beszélő mögött, de tapasztalja annak a társadalmi-nyelvi rendszernek a meghaladhatatlan materialítását is, amelyen keresztül a test és annak funkciói, értékei működéssé válnak.

I.4. VARRAT ÉS ANATÓMIA

Annak érdekében, hogy láthassuk, hogyan pillantja meg az anatomizált posztmodern szubjektum saját magának ezt a másik oldalát, amely a Másikhoz mint a felelősségvállalásra való felhívás forrásához köti; annak érdekében, hogy világossá válhasson ennek a tapasztalatnak a vizuális szerkesztettsége; és annak érdekében, hogy megvilágíthassuk, miért marad mindig is már szükségszerűen nyelvi és nyelvszerű ez a másik oldal, a varrat (*suture*) fogalmát és annak kritikáját szeretném tárgyalni. A jelölő rendszernek ezt a leküzdhetetlen és uralhatatlan felettségét látjuk megnyilvánulni a varrat működésében is, ami a jelenlegi kritikai kultúrakutatás gyakran tárgyalt és vitatott fogalma. Ez a működés meghatározó eleme a narratív, a filmes és általában a vizuális reprezentációknak egyaránt, és tanulmányozásával közelebb juthatunk a szubjektum és a nyelv kölcsönösen összekapcsolódott materialításának megértéséhez – ez pedig elengedhetetlen a posztmodern kulturális képvilágban áramló anatómiai megjelenítések vizsgálatához.

107 Lásd pl. Slavoj Žižek. *Az ideológia fenséges tárgya*. „Bevezető”. „Hogyan találta fel Marx a tünetet?” Ford. Szabari Antónia. *Pompeji* 1994/1–2. 198–225.

Kaja Silverman *The Threshold of the Visible World* című könyvében egy Freud óta létező pszichoanalitikai dilemma megfejtésével kapcsolatban értekezik a varratról. Régóta foglalkoztatja a kritikusokat az a kérdés, hogy miként lehetséges a testiség, a korporalitás elemét belefoglalni a psziché és az ego elméletébe, mikor ez az elmélet szisztematikusan igyekszik távol tartani magát, legalábbis Lacan óta, a fizikai-biológiai realitás terepétől. A jelölés motorjaként fellépő vágyműködés olyan törések és áthelyeződések eredménye, amelyek végérvényesen elválasztják a jelölőhöz képest pozicionálódott szubjektumot a biológiailag megragadható szükségletek szintjétől.¹⁰⁸

Silverman áttekinti a mozgókép elméleteit, melyekben a varrat az a technikája a filmnyelvnek, amely a kameramozgásra, a perspektívák váltogatására és a jelenetezésre épül: a varrat hivatott arra, hogy belehelyezze a néző-szubjektumot a film univerzumába, hogy kipótolja azt a hiányt, amelyet a néző a perspektíva, a látványtér behatároltsága, meghatározottsága miatt érezhet. Így például a snitt - ellensnitt technika megmutatja azt a másik helyet, azt a perspektívát, amelyik egyébként eltitkoltnak, hozzáférhetetlennek tűnhetne a kamera által a néző számára elsődlegesen felkínált pozícióból. Ez a belehelyezés azonban csak látszólag elégti ki a néző-szubjektum hiányát, csak látszólag oldja meg a néző perspektivikus redukáltságának, kasztráltságának problémáját, ugyanis a felkínált teljesebb perspektivatartomány „elfoglalásával” egyúttal ideologikusan meghatározott pozíciókat foglal el és internalizál tudattalanul a befogadó. Olyan tekintettel (*gaze*) azonosul, amely már mindig is ideologikus, a kamera tehát tulajdonképpen a szimbolikus rend uralkodó normáiba, így például a patriarchális vagy koloniális rendbe varrja bele a néző-szubjektumot. Mindezek alapján az is belátható, hogy amennyiben a kamerát a Tekintet elsődleges metaforájaként fogjuk fel, amely a varraton keresztül gyakorolja hatását, annyiban a kamera nemcsak pusztá eszköz, melyet a néző vesz valahogy birtokba egy egyszerű identifikációs folyamaton keresztül, hanem sokkal inkább fordított a viszony, a kamera veszi birtokba a szubjektumot, olyan mechanizmusként, amely a varraton keresztül használja a néző-szubjektumot.¹⁰⁹

108 Kaja Silverman. *The Threshold of the Visible World* (London and New York: Routledge, 1996), 9: „Lacan insists even more emphatically upon a disjunctive relationship between body and psyche; identity and desire are inaugurated only through a series of ruptures or splittings, which place the subject at an ever-greater remove from need and other indices of the strictly biological”.

109 „The camera is often less an instrument to be used than one which uses the human subject” (ibid. 130). A filmes varratelmélet klasszikus szövege: Daniel Dayan. „The Tutor-code of classical cinema”. *Film Quarterly*, Fall 1974, 22–31. A varrathoz részletesebben lásd még: Kiss Attila Atilla.

A varrat elméletírói arra is rámutatnak, hogy a nézőt a szkopofilikus vágy hajtja a kép felé, a kamera perspektívája ugyanakkor mindig több és mindig túl van azon, mint amit a néző elfoglalhat és kisajátíthat, mindig meghaladja a néző-szobjektumot, és tulajdonképpen a Másik pozícióját, a vágy folyamatosan hiányzó tárgyának helyét foglalja el.

A varrat elméletének alkalmazói igyekeztek meghaladni a klasszikus, néző-azonosulásra épülő korai filmelméleteket, okfejtéseikben azonban gyakran figyelmen kívül hagyták vagy leegyszerűsítették a pszichoanalízis néhány alapvető megfontolását, és ezeket a leegyszerűsítéseket problematizálja többek között Slavoj Žižek és Jean Copjec.¹¹⁰ Helyesebb úgy elképzelnünk a szobjektumot, mint aki javarészt elszenvedi a film látványosságát, kiteszi magát annak, és átesik rajta – ez a szobjektum csak látszólag „fogyasztja el” ízlésének és döntéseinek megfelelően a látványosságot, valójában kiteszi magát egy olyan heterogenitásnak, ami meghaladja és birtokba veszi őt.

Érdemes egy lépéssel közelebb mennünk a varrat pszichoanalitikus elméletéhez, hogy ezen keresztül kapjunk aztán fogódzót annak az élménynek a megfejtéséhez, amely a befogadót az anatómiai színházban és a nyilvános boncolásokon keríti hatalmába. Žižek hangsúlyozza, hogy a kamera-perspektívák által megképzett varratot nem lehet olyan működésként felfogni, ami a reprezentáció sikeres bezáródását és egy befejezett, koherens, diegetikus világ létrejöttét eredményezi, tehát átalakítja a látványt egy ideológiailag teljes és a valóságot végérvényesen megragadó világgá. Elvileg lehetséges lenne így felfogni a varratot, a lacani kárpitgomb (*le point de capiton*) működésének analógiájára.

„Varratszedés. Egy *Aranysárkány*-adaptáció adaptációja”. *Apertúra* 2005. ősz (1. szám): <https://www.apertura.hu/2005/osz/kiss-varratszedes-egy-aranysarkany-adaptacio-adaptacioja/>; Kaja Silverman. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 10–13; *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983), 194–246; valamint a *Metropolis* 2005/1 számát (benne Dayan magyar fordításban: „A klasszikus filmelmélet irányító kódja”. Ford. Papp Orsolya): <http://metropolis.org.hu/varratelmelet-2>

110 Joan Copjec. szerk. *Read My Desire: Lacan against the Historicists* (MIT Press, 1996); Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* (Routledge, 2007). Baudry, Metz és kortársaik korai elméleteikben olyan nézőt tételeznek fel a mozivászon előtt, aki felismeri, birtokba veszi és mintegy uralja a vizuális képet, és ebből következően óhatatlanul egy homogén, egységes szemlélet posztulálnak, aki a tükörszerű vászonnal szemben felsőbbrendű működést testesít meg. Žižek és a mozgóképhez, a látványhoz viszonyuló szobjektum posztsemiotikája ugyanakkor arra emlékeztet bennünket, hogy Lacan és a pszichoanalízis egy meghasadt, nem-szerűen szobjektumból indult ki, és ezért a mozgókép befogadásának folyamatában működő dinamikát nem vezethetjük vissza mechanikusan bizonyos ösztönkésztetésekre és identifikációs folyamatokra.

A kanapén lévő kárpitgomb Lacan metaforája arra a pillanatra, ahogy a kulcsjelölő időlegesen lefoga és megmeregíti a jelölőláncot, és belerögzíti a jelölőt a rendszerbe, a szimbolikus rendbe. Ez az olvasat ugyanakkor, állítja Žižek, figyelmen kívül hagyja azt, hogy a kulcsjelölő által létrehozott varrat a társadalmi-szimbolikus közegben azért működőképes, mert kimozdítja, „kivarrja vagy kibontja” (*un-sutures*) a szubjektumot: végérvényesen megfosztja azoktól a vélt kapaszkodóktól és legitimációs alapoktól, amelyeket a saját létezéséhez és önazonosságához magától értetődőnek, természetesnek és garantálnak tételez.

Žižek példája erre a Király mint kulcsjelölő. Az Uralkodó mint ideologikus kulcsjelölő a kulturális-szimbolikus funkciót („Uralkodónak lenni”) összeköti a természetes meghatározottsággal (öröklődés, dinasztia, születéstől származott jog), és ezzel létrehozza a szimbolikus rendben azt a varratot, amely a hatalmi viszonyok rendszerén belül összekapcsolja és viszonyba rendezi a részeket, de egyúttal megfosztja a szubjektumokat minden olyan alappozíciótól vagy előzetes jelentéstől, amelyet maguknak tulajdonítottak volna. A kulcsjelölő által kialakuló ideologikus varrat tehát pontosan azért működhet, hogy kivarrja, saját varrat nélkülivé teszi az összes többi szubjektumot.¹¹¹

Úgy vélem, nem lehetetlen a varratnak ezt az elgondolását alkalmazni a Tekintet metaforájaként értelmezett kamera működésére, azzal a feltétellel, hogy a kamerát nem a reprezentáció bezáródását létrehozó működésnek fogjuk fel, hanem sokkal inkább olyan folyamatnak, ami fenntartja a kamera és a néző közötti különbséget, és ezáltal megfosztja a szubjektumot korábbi kapaszkodóitól, önállóságától, és így kiszolgáltatja a mozgókép látványa által fellépő varratfosztó hatásnak. Tehát aameratechnika, így például a snitt - ellensnitt, ha úgy tetszik, látszólag felruhazza a néző-szubjektumot a megjelenített vizuális tér teljes birtoklásával, valójában azonban kivarrja a nézőt, és újravarrja őt egy ideológiailag meghatározott tekintetrendszerbe. A kamerának ez a *kivarró*, varratkibontó működését természetesen kihasználja és felerősíti a kísérleti film,

111 „Conceived in this way, the point de capiton enables us to locate the misreading of suture in Anglo-Saxon deconstructivism; namely, its use as a synonym for ideological closure. It is therefore not sufficient to define the King as the only immediate junction of Nature and Culture; the point is rather that this very gesture by means of which the King is posited as their “suture” de-sutures all other subjects, makes them lose their footing, throws them into a void where they must, so to speak, create themselves”. Slavoj Žižek. *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor* (London – New York: Verso, 1991), 19.

míg a hollywoodi hagyomány klasszikus realista filmje ezt a működést takarni és bújtatni igyekszik.

Žižek radikális értelmezése a varratról új meglátásokhoz vezet, ha arra a poszt-modern anatómiai reneszánszra vonatkoztatjuk, amelyben a szubjektumoknak saját korporalitásuk iránti kíváncsisága felerősödik, és a test-reprezentációk diszszeminációjának vagyunk tanúi. A kritika számára az eddigiekben Julia Kristeva abjekcióelmélete volt az első számú elméleti alap ahhoz, hogy megértsük, hogyan csatolja vissza a szubjektumot a heterogén test, a hulla, a kadáver feldolgozhatatlan látványa azoknak a strukturálatlan energiaáramlásoknak a tartományába, amelyek elfojtásán keresztül jön létre a zártnak és homogénnek tűnő ego absztrakciója. A szimbolikus rend metafizikus értékei, hatalmi viszonyai, ideológiai kategóriái tulajdonképpen olyan varrat-pontokat hoznak létre, amelyek a beszélő szubjektum heterogén testiségét a transzcendentális ego absztrakciójába rögzítik: a szimbolikus rend pontosan azért lehet képes egy absztrakt rendszerbe belevarrni, mert előtte kibont, kimozdít bennünket eredeti alapzatunkból, és megfoszt bennünket kapaszkodónktól, saját materialitásunktól.

Amikor a test érzetét, létezésünk mindig jelenlévő és mindig elfojtott alapzatát a felszínre hozzák a test, a korporalitás megjelenítései vagy megtapasztalásai, a szubjektumon lévő ideológiai, nyelvi burkot tartó varrat felszakad, pontosan azért, mert hirtelen kapcsolatba kerülünk valami olyannal, ami áthágja a külsőt és a belsőt, a közösségit és az egyénit elválasztó határvonalat, egyszerre túlpillantunk annak a toknak a falain, határvonalain, amelybe öntudatunk mint *homo clausus* bele van zárva. A testtel, a hullával, a felnyitott kadáverrel, az anatómiai kiállítások korpuszaival való szembesülés traumatikus hatását pontosan azzal magyarázhatjuk, hogy feloldja a kategóriákat biztosító határvonalat én és nem-én között, pszichikus és kommunális között.¹¹² Abba csatolódunk vissza, aminek a legtermészetesebbnek kellene lennie, és amitől a leginkább el lettünk idegenítve. Amennyiben ezt a találkozást fel lehet fogni úgy, mint amelynek során a szubjektum tanújává válik belső ellentmondásának, saját belső másságának, annyiban visszaérkeztünk a dolgozat elején hivatkozott Nancy–Derrida párbeszédhez, és

112 Vö. Mark Seltzer. „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”. *October*, 80 (Spring, 1997), 11: „Is it possible, then, to shift the conception of trauma – to trace out what this very impurity within the concept indicates? How might this very breakdown between the psychical and the bodily and between private and public registers define the borderland concept of the trauma itself? The understanding of trauma, I am suggesting, is inseparable from the breakdown between psychic and social registers – the breakdown between inner and outer and ‘subject’ and ‘world’ – that defines the pathological public sphere”.

pontosíthatjuk kérdésfeltevésünket. Vajon a test reprezentációinak és maguknak a nyilvános szemlére tett testeknek az áramoltatása a posztmodern kultúrában egyszerűen csak a fantasztikum kommodifikációja, vagy felfedezhető ebben az anatómiai divatban egy új kifejeződése a szubjektum mindig is meglévő szükségletének, igényének, amely arra irányul, hogy tisztába kerüljön saját varratnélküliségével, azzal, ahogy elválasztódott létezésének korporális alapjaitól, a saját magában lévő Másiktól? Ha pedig ennek a posztmodern anatómiai-korporális érzékenységnek, fogékonyságnak van ismeretelméleti tétje, hogyan számolunk el mindezek fényében azzal, hogy a felfoghatatlan és lehetetlen újból és újból megtörténik, és a kora modern *memento mori* ikonográfiája napjainkban nemcsak a *Body Worlds* kiállítótermeiben, hanem a tömegsírok és megcsontított hullák kereskedelmileg áramoltatott képeiben tér vissza? Talán reménykedhetünk abban, hogy a harmadik évezred elején az anatómiai kiállítások és a világotutazó nyilvános boncolások nemcsak fogyasztói szenzációként gyarapodnak folyamatosan, hanem a szubjektivitás modernitás utáni megértésének tereiként hozzájárulnak majd ahhoz, hogy működésbe lendítsék a szubjektumban azt a „bizonyos felelősséget”, amely megakadályozhat bennünket abban, hogy kultúránk, társadalmunk karno-fallogocentrikus rendje folyton háborús végletekbe csapjon át. Ugyanígy beláthatjuk, hogy a kora újkori angol közszínházakban, nyilvános tereken és anatómiai színházakban közszemlére tett emberi testek sem csak a szórakozásra való igény kielégítéseként működtek, hanem arra törekedtek, hogy egyfajta ismeretelméleti indíttatással feltárják, mi van a dolgok felszíne, az ember kultakarója mögött – ajánlatuk ugyanaz volt tehát, mint amivel Gunther von Hagens legújabb kiállításai a 2010-es évek vége óta hirdetik magukat: „utazás a bőr alá”.¹¹³

I.5. RÉGI ÉS ÚJ UTAZÁSOK A BŐR ALÁ

A soron következő fejezetekben figyelmem először az anatómiai indíttatású kora modern angol tragédiákra és az őket körülvevő és meghatározó társadalmi, kulturális környezetre irányul. Ezt követően megvizsgálom, hogy a bőr alatti utazásokra a kora újkorhoz hasonló affinitást mutató kortárs magyar színházi adaptációk milyen megoldásokkal állítják színpadra azokat a darabokat, amelyeket

113 „A journey under the skin”. <https://bodyworlds.com/exhibitions/human/>

egészen a közelmúltig a kánon szélére szorított a polgári ideológia. Arra teszek kísérletet, hogy feltárjam, az újabb kultúratudományi, színházelméleti, szubjektumfilozófiai diszkurzusok és a kortárs társadalmi válságok által ihletve mit vesznek észre ezek a produkciók a kora modern darabok emblematikus jelentéshálózatából, és hogyan hoznak létre egyfajta párbeszédet az általános ismeretelméleti kérdésfeltevéseket tükröző kora modern és posztmodern anatómiai tekintet és gondolkodásmód között.

Ahhoz, hogy az anatómiai irányultság folytonos jelenlétét feltárjam a kora újkori drámában, színházban és a társadalmi teatralitás bizonyos formáiban (új emlékezési, gyászolási és temetkezési szokások, vallási rítusok, a test nyilvános szerepeltetési), először azt mutatom be, hogyan jelenik meg az anatomizáló, belülré hatoló figyelem mint a kialakulóban lévő kora újkori szubjektivitás egyik alkotóeleme. Ez a mélyre hatoló, boncoló igény irányítja az angol reneszánsz tragédiák színpadi megjelenítéseit, ennek kontextusba helyezéséhez ugyanakkor elengedhetetlen, hogy áttekintsem a korabeli társadalmat átítató látványosságok legfőbb változatait is, a színházi intézmény ugyanis, a nyilvános kivégzésekkel és az anatómiai színházakkal együtt, a spektákulumnak ebbe a mindent átítató hálózatába illeszkedett. Ezután a társadalmi látványosságok felől közelítetek a korabeli színházi előadások reprezentációs logikáját meghatározó emblematikus gondolkodásmódhoz, hogy bemutassam, milyen szemiotikai attitűd és kódrendszer keltheti életre a kifejezetten színpadi előadásra tervezett drámai szövegbe kódolt, sokrétű jelentéseket.

Az angol reneszánsz emblematikus színház reprezentációs logikájának bemutatását követik majd azok az elemzések, amelyek bevezetőm korábbi részének kérdésfelvetésére épülnek: kortársaink-e már Shakespeare kortársai? A korábbi kritikai közhelyeket felülvizsgálva amellet érvelek, hogy a kritikai gondolkodás testi és képi fordulata után tért hódító interpretációs eljárások, valamint a test anatomizálására irányuló általános társadalmi figyelem együttesen képezték meg azt az értelmezési keretet, amelyben kibillenthetővé, árnyalhatóvá vált a Shakespeare-kultusz egyeduralma az angol reneszánsz kánonban; amely lehetővé tette, hogy újraértékeljünk olyan, korábban éretlennek vagy hatásvadásznak tekintett darabokat, mint a *Titus Andronicus*; és amely lehetővé tette, hogy Shakespeare első tragédiájának az elmúlt negyedszázadban tapasztalható hazai reneszánsza mellett olyan darabokat is színpadra állítsanak a magyarországi társulatok – mégpedig kifejezetten újfajta, anatómiai fénytörésben –, mint a *Kár, hogy kurva* vagy az *Átváltozások*. 1984-ben írta Szántó

Judit, hogy „a Jakab-kori tragédia lassan polgárjogot nyer színpadainkon.”¹¹⁴ Az anatómiai perspektíva segíthet megérteni, hogyan zajlott le a 2010-es évekre ez a színháztörténeti folyamat.

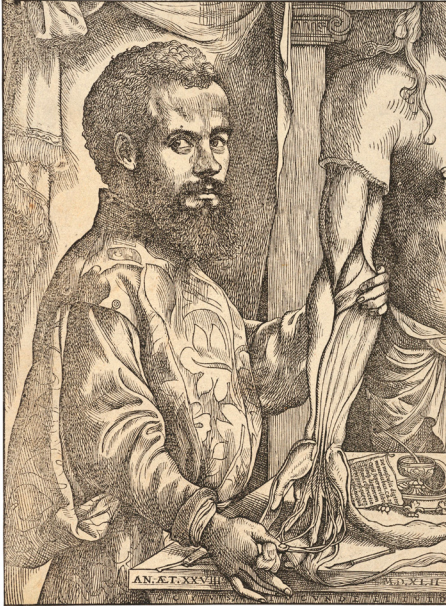


1. kép

Gunther von Hagens kiállításának egyik leginkább elhíresült eleme tudatosan egyesíti magában a kora modern és a posztmodern jegyeket, hiszen „A kosárlabdás” elnevezésű korpusz Leonardo da Vinci híres Vitruvius-tanulmányán foglal helyet, emblematikusan kifejezve a test iránti reneszánsz és posztmodern érdeklődés találkozását.

<https://www.amazon.co.uk/Body-Worlds-Anatomical-Exhibition-Bodies/dp/B0012K8KMC>

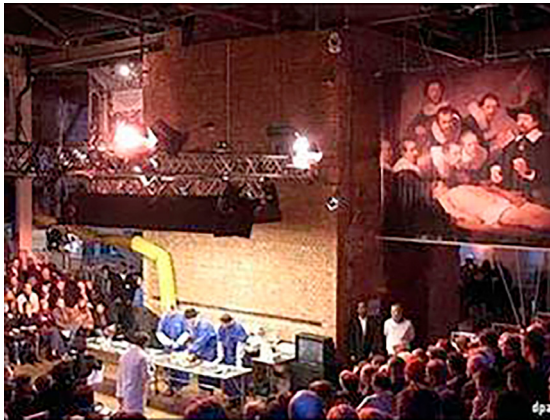
¹¹⁴ Szántó Judit. „Zuhog a rossz. John Webster *A fehérvörös ördöge* Zalaegerszegen” *Színház*, 1984/12. 18.



2. kép

Andreas Vesalius flamand anatómus *De Humani Corporis Fabrica* (1543) című munkája forradalmasította az anatómiai tanulmányokat. Ahogy a kép is szemlélteti, szinte átöleli a felbontott hullát: Vesalius egészen újfajta hozzáállást képviselt a megismerés tárgyát képező testhez, „testközeli kapcsolatot” létesített vele, és a jobb hozzáférés érdekében a korpuszokat felfüggesztette.

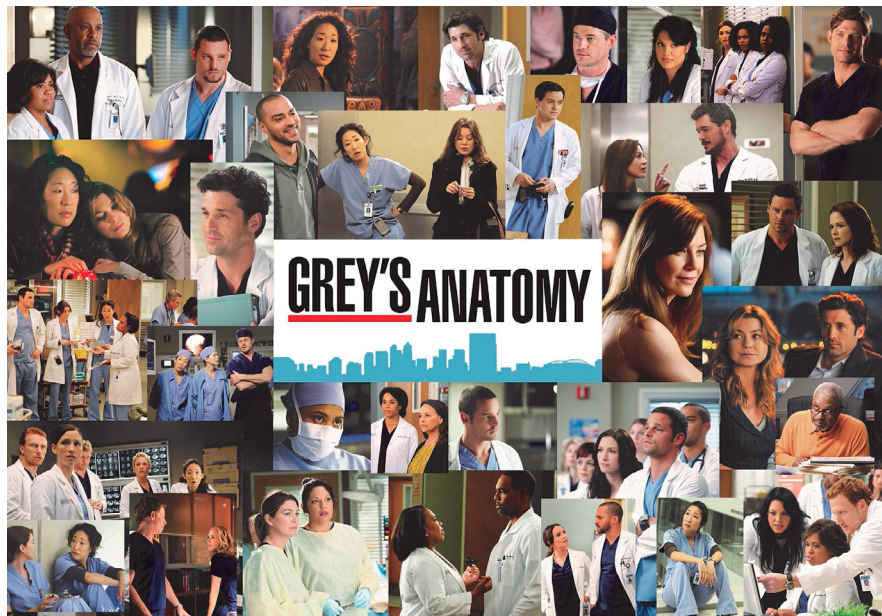
https://www.wikiwand.com/hu/Andreas_Vesalius



3. kép

A különféle nyilvános és hatósági tiltakozások ellenére 2002-ben von Hagens professzor elvégezte első nyilvános boncolását Londonban, és ennek során a vizuális látványosságok között ott szerepelt kinagyítva Rembrandt híres festménye, *Tulp doktor anatómialeckéje*, amelyen a polgári berendezkedést emblematizáló anatómus már nem létesít olyan közvetlen kapcsolatot a korpusszal, mint Vesalius. Ezzel szemben von Hagens ismét a reneszánsz odafordulást és Vesalius módszerét képviseli: a lehető legközelebb kerül a testhez.

<https://www.cbsnews.com/news/londons-cadaver-a-reality-show-low/>



4. kép

Egy példa a mediatisált anatómiai divatból: az egyik legnépszerűbb kórházi szappanopera, amely nevében is hordozza az anatómiát, és rájátszik a hasonló hangzású anatómiakönyv ('dissection manual') címére, amely 1858 óta máig, immár 42. kiadásában az orvosok és orvostanhallgatók „Bibliája”.

<https://www.toynk.com/products/greys-anatomy-collage-1000-piece-jigsaw-puzzle>



5. kép

A *Body Worlds* kiállítások meghökkentő végleteleg viszik a szemlélődöt: ez a korpusz a magzattal a méhében mutatja be a női testet.

<https://www.getreligion.org/getreligion/2007/01/whats-next-for-body-worlds>



6. kép

A középkori és reneszánsz *memento mori* moralizálás egyik jellegzetes ikonográfiai megjelenítése a haláltánc, a *danse macabre*, amelyen a halál rangra és vagyonra való tekintet nélkül mindenkit elragad.

<http://www.dodedans.com/Eholbein13.htm>



7. kép

Posztmodern *memento mori*: az ENSZ szakértői tömegsírt tárnak fel a balkáni háborúk egyik helyszínén.

<https://m.mult-kor.hu/ma-is-folyik-a-meszarlas-aldozatainak-felkutatas-a-es-azonositasa-srebrenica-krnyeken-20190711>



8. kép

Fejek a „Body Worlds” kiállításon: Gunther von Hagens korpuszainak jellegzetessége a tekintet erőteljes megjelenítése.

<https://www.discovermagazine.com/technology/body-worlds-makes-anatomy-engrossing-not-gross>

II. Anatómia és identitás: a kora újkori szubjektivitás kialakulásának nyomai

„Meg tudja mondani valaki, hogy ki vagyok?”¹¹⁵ Lear király felkiáltása Shakespeare tragédiájában nemcsak a tragikus hős legkínzóbb kérdését fogalmazza meg, hanem az önismerettel kapcsolatban magába sűríti mindazt az izgatottságot, bizonytalanságot, tépelődést, kísérletező kutatást, amely meghatározta a kora újkor kultúrájának alakulását. A reneszánsz kutatásának alapmunkái kivétel nélkül hangsúlyozzák az emberi méltóság előtérbe kerülését és az egyén felemelkedését. Delumeau reneszánsz-monográfiája külön részt szentel „az új embernek”¹¹⁶, de Burckhardt is „az egyén kiteljesedéséről” írt már 1860-ban nagy hatású reneszánsz-tanulmányában.¹¹⁷ Hauser Arnold is „a modern ember születését” tulajdonítja a kornak, melynek „nagy élménye az egyén szellemi energiája, spontaneitása”: „mióta emberi történelem van, azóta léteznek vezetésre termett emberek, azaz a szó legeredetibb értelmében vett egyéniségek; olyan személyiségek azonban, akik nemcsak tudatában vannak tulajdon egyéniségüknek, hanem azt igenlik is és szándékosan fejlesztik vagy fejleszteni akarják, csak a reneszánsz óta léteznek.”¹¹⁸ Valóban, ezeket a képességeket magasztalja Hamlet is híres monológjában:

115 William Shakespeare. *Lear király*. Ford. Nádasy Ádám. *Színház*. Drámamelléklet, 2010. július, 6. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010_07_drama.pdf Angolul: „Who is it that can tell me who I am?” 1.4.220. A Shakespeare-idézetek angol eredetijét és sorszámozását mindenhol a következő forrásból adom meg: William Shakespeare. *The Riverside Shakespeare*. Szerk. Blakemore Evans (Boston: Houghton Mifflin Company, 1972). A *Hamlet*-idézeteket szintén Nádasy Ádám fordításában közlöm: *Hamlet dán herceg tragédiája*. *Színház*. Drámamelléklet, 1999. október. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/1999_10_drama.pdf

116 Jean Delumeau. *Reneszánsz*. Ford. Sujtó László (Budapest: Osiris, 1997 [1977]), 259–392.

117 Jacob Burckhardt. *A reneszánsz Itáliában*. Ford. Elek Artúr (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1978 [1860]), 96.

118 Hauser Arnold. *A modern művészet és irodalom eredete: A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Ford. Görög Lívia (Budapest: Gondolat, 1980 [1973]), 51.

Micsoda remekmű az ember:

milyen kifinomult az elméje; milyen végtelenek a
képeségei; az alakja, a mozgása milyen hibátlan és
bámulatos; tettei, mint az angyaloké, fölfogása, mint az
isteneké; a világ csodája, az élőlények mintaképe...

(ford. Nádasy Ádám)

What a piece of work is a man! how noble in reason!
how infinite in faculty! in form and moving how
express and admirable! in action how like an angel!
in apprehension how like a god! the beauty of the
world! the paragon of animals! (2.2.303–7)

Csakhogy rögtön ezután megkeseredett megjegyzés következik, amely sokkal közelebb áll Lear kétségbeesett önkéréséhez, mint a reneszánsz egyéniség himnuszához: „– és mégis, mit érdekel engem ez a mindennél finomabb por? Nem tudok én már emberben gyönyörködni...” („And yet, to me, what is this quintessence of dust? man delights not me...”) Az ellentmondás, amely az ember felemelkedésre, önállóságra, önmegvalósításra való képessége és önmeghatározásának, önismeretének bizonytalansága között feszült, nemcsak ezen a tragédián, hanem az egész angol reneszánszon végigvonul. Angliában nem beszélhetünk úgy a reneszánszról, mint Itáliában vagy Franciaországban. A szigetországba feltorlódva, gyorsan egymást követve vagy szinte egyidejűleg érkeztek meg a kontinentális eszmei áramlatok, és olyan különleges szellemi környezet alakult ki, melyben a reneszánsz, a humanizmus, a reformáció és a korai természettudományos világszemlélet egyszerre éreztette hatását – éppen ezért úgy is fogalmazhatunk, hogy a reneszánsz válságához, a manierizmushoz vezető folyamat sokkal gyorsabban és intenzívebben ment végbe, mint a kontinensen.

Nincs az angol reneszánsz irodalomnak olyan aspektusa, amely nagyobb értelmezői-kritikai érdeklődést és vitát váltott volna ki a 20. század utolsó harmadától kezdve, mint a szubjektivitás kérdése. Ennek egyik oka nyilvánvalóan az, hogy a kor irodalma kitartóan foglalkozik az identitás mibenlétével, az önazonosság filozófiai, vallásos, és nem utolsósorban politikai alkotóelemeivel, az emberi minőség és az egyedi emberi élet értelmét és lehetőségét adó körülményekkel. A másik ok ugyanakkor az, hogy a szubjektivitás fogalma maga is radikálisan

újraértelmeződik annak a folyamatnak az eredményeként, amelyet a kritikai gondolkodás fejlődésében a strukturalizmusból a posztstrukturalizmusba, a társadalomtörténetben pedig a modernitásból a posztmodernitásba való átmenetként írhatunk le. A posztmodern kor egymásra épülő kritikai elméleteiben közös kiindulási pont, hogy a pszichoanalízis, a szemiotika és az ideológiakritika fényében újraértelmezik az egyénnek azt az általánossá és magától értetődővé vált képzetét, amely a felvilágosodás örökségének talán legfontosabb elemeként meghatározta a modernitás emberfelfogását. A karteziánus *cogito ergo sum* racionálisan gondolkodó, önmagát uraló és önmagával azonos, szuverén individuum-felfogását kikezdi a 20. század nagy traumái, a világháborúk, a holokauszt, a nukleáris fenyegetettség, a tudattalan felfedezése, a társadalmi és nemi hatalmi viszonyok igazságtalanságainak filozófiái. Ennek következtében az emberi minőséget legbelül, mindentől független esszenciaként hordozó egyén kategóriáját leváltja a társadalmi, ideológiai, pszichikai és testi kényszereknek kitett ember, azaz a társadalmi törvényeknek alárendelt szubjektum kategóriája. Az új szubjektumelméletek, amelyek a szubjektivitást a társadalmi folyamatoktól függő, a nyelven keresztül keletkező működésként értelmezik, az irodalomtörténetben is egyre nagyobb erővel éreztették a hatásukat, és az 1980-as évekre az angol reneszánsz irodalom történetében is átrajzolták a kora újkori szubjektumról és szubjektivitásról alkotott addig uralkodó képet.

Az önismeret, az önreflexió természetesen nem a reneszánsz találmánya. „Ismerd meg önmagad” – a *gnóti szeautón* görög tanítása, amely a római, majd később a középkori latin irodalomban a *nosce te ipsum* szállóigéjeként él tovább, végigvonul az egész nyugati gondolkodás- és irodalomtörténeten. Márpedig a reneszánsz gondolkodói és írói mindenekelőtt az ókor nagyjaihoz, Platón és Arisztotelész írásaihoz, valamint az ő filozófiájukat a keresztény teológiával összhangba hozó Szent Ágostonhoz és a skolasztikus filozófiához fordultak az önmeghatározás kérdéseiben. Platón a világban uralkodó rendre vonatkozó, kifelé irányuló kontemplációt, a *theoria* fontosságát hangsúlyozza, míg Arisztotelész gondolkodásának középpontjában az embernek a világhoz való egyéni viszonyulása, a gyakorlati bölcsesség, azaz a *phronesis* áll.¹¹⁹ Charles Taylor szerint a két képesség Szent Ágoston befelé irányuló, elmélkedő, önvizsgáló filozófiájában találkozik, itt találhatjuk meg először a *proto-cogito* működését, amely

119 Amanda J. Piesse. „Identity”. *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Szerk. Michael Hattaway (Oxford: Wiley–Blackwell, 2002), 635.

megelőlegezi a karteziánus ego fogalmára épülő modern szubjektivitás kategóriáját.¹²⁰ Ahogy azonban Aron Gurevics rámutat, a modern értelemben vett szubjektivitás kialakulását a szigorú vallásos tanítások gyakorlatilag még lehetetlenné tették a középkorban:

Az egyéni öntudatra ébredés olykor lélektani betegségekkel kísért folyamata a középkorban feltehetően nagy nehézségekbe ütközött. Az alázatra, a bűnbánatra és a vezeklésre intő vallásos irányelvek, az individuum egyediségének elítélése, megengedhetetlen gögként való értékelése oda vezetett, hogy az Én elsősorban az önmegettagadás és az alázat paradox formáiban mutatkozott meg, vagy éppen az egész világgal azonosította magát.¹²¹

Az egyén befelé irányuló figyelme a reneszánsz irodalom meghatározó jelenségévé válik, de kezdetben még nem lehet különválasztani az Istenhez való közelítés igényétől, az üdvözülést, az Abszolútummal való találkozást az ember belső világában kereső törekvéstől. A kereszténység univerzális rendre épülő világfelfogása olyan szilárd keretet kölcsönzött az emberi identitásnak, amelyet a reneszánsz szinte kikezdehetetlennek tűnő örökségként vitt tovább. Ennek megfelelően sokáig tartotta magát az irodalomtörténet-írásban az az elképzelés, hogy a felvilágosodás racionális, mechanikus világgképének térhódítása előtt az angol reneszánsz irodalma még utoljára teljes nagyságában jeleníti meg az Isten által teremtett világmindenség nagyszerű, mindent átható harmóniájának gondolatát. Ez a harmónia természetesen szigorúan kijelöli az ember helyét és jelentését is ebben a függőleges, Isten kiáramlásaként elképzelt, összefüggésekre épülő rendszerben, a „létezés nagy láncolatában.” E. M. W. Tillyard teleologikus folytonosságot hangsúlyozó munkája az Erzsébet-kori világgképről úgy mutatja be az angol reneszánsz irodalom legnagyobb alkotásait, mint amik legfőbb gondolati szervezőelemként továbbvitték a középkori organikus univerzumfelfogást.¹²² Ez a vallásos világszemlélet Isten által hangolt hangszerként, összefüggések harmonikus rendszereként (*analogia mundi*) fogja fel a világot, melynek középpontjában az isten hasonlatosságára teremtett ember (*homo imago dei*) a veleszületett természeti

120 Charles Taylor. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 132.

121 Aron Gurevics. *Az individuum a középkorban*. Ford. Vári Erzsébet (Budapest: Atlantisz, 2003), 240.

122 E. M. W. Tillyard. *The Elizabethan World Picture* (London: Macmillan, 1946), 66–79.

törvénynek köszönhetően különbséget tud tenni jó és rossz, ész és szenvedély, valóság és látszat között. Az ember az egész világot, a makrokozmoszt tükröző mikrokozmoszként maga is egy kis univerzum, és szerves része, középponti eleme az összefüggések nagy hierarchiájának.

A középkorból örökölt világképben elfoglalt központi helyénél még nagyobb lehetőségekkel ruházta fel az embert az Itáliában újraéledő és a humanizmus közvetítésével Angliába is elérkező neoplatonista filozófia. A Mediciek firenzei Akadémiájából kisugárzó, főként Giovanni Pico della Mirandola és Marsilio Ficino nevével fémjelzett gondolatrendszer döntő ponton módosítja a létezés nagy láncolatának rendszerét. A középkori egyetemes hierarchiában a keresztény tanítás szerint minden létezőnek Isten által elrendelt, kimozdíthatatlan helye van. A neoplatonisták azonban abban hittek, hogy az összes többi létezővel szemben az ember helyzete mobilis – önfejlesztésen, tanuláson, ismeretszerzésen keresztül feljebb kerülhetünk a láncolatban, és elérhetjük, hogy még életünkben megismerjük az Abszolútumot.¹²³ Mirandola így fogalmazza meg az ember méltóságáról értekező írásában Isten szövegét az emberhez:

Téged nem fékez semmi kényszer, téged szabad akaratodra bízlak, az fogja természetedet megformálni. A mindenség közepébe helyeztelek, nézz körül, hogy mi a legkedvedre valóbb a világban. Nem alkottunk sem éginek, sem földinek, sem halandónak, sem halhatatlannak, hogy önmagadat amilyennek csak akarod, döntésed és rangod értelmében magad alakítsd ki, s mint a fazekas, abba a formába gyúrd át, amelyik inkább tetszik.¹²⁴

A 16. század közepére minden együtt volt tehát az isteni képességekkel felruházott egyén önmegvalósításának nagyszabású, reneszánsz programjához. Az univerzális rendet tükrözve az ember mint mikrokozmosz tökéletessé fejlesztheti magában azokat a lehetőségeket, amelyek méltán teszik a nagy harmónia központi alakjává. A tillyardi reneszánszfelfogás, amely egészen a posztstrukturalista kritikái irányzatok megjelenéséig uralkodott az angol irodalomtörténetben is, idealizált képet fest az Erzsébet-kor gondolkodásáról és irodalmáról, és azt

123 Vö. Szónyi György Endre. „The Occult Sciences in Early Modern Hungary in a Central European Context”. *The Role of Magic in the Past*. Szerk. Blanka Szeghyova (Bratislava: Pro Historia, 2005), 30.

124 Giovanni Pico della Mirandola. „Az ember méltóságáról”. Ford. Kardos Tiborné. *Reneszánsz etikai antológia* (Budapest: Gondolat, 1984 [1485]), 214.

sugallja, hogy a kora újkori társadalomban az emberi képességeket, az önmegvalósítás földi, világi lehetőségeit még mindenhol a vallásos világkép biztonságot és rendet sugárzó keretei között ünnepelték Angliában.

A formalista és a strukturalista irodalomelméleti megközelítések háttérbe szorulása és az 1970-es, 80-as években bekövetkező „kulturális fordulat” után a történetiséget, a környezeti meghatározottságot, a bújtatott ideológiák hatását ismét előtérbe helyező újabb tudományos iskolák reneszánszértelmezése sokkal konfliktusosabb társadalom- és emberképen alapul. Számos elméletalkotó kezd el érvelni amellest, hogy a modern értelemben vett szubjektivitás mint jellegzetesen irodalmi hang és jelenség a kora újkorban alakul ki, mégpedig éppen azoknak a konfliktusoknak, ellentmondásoknak a hatására, amelyek fokozatosan aláássák és kizökkentik a középkorból örökölt világképet. Stephen Greenblatt, az angol reneszánsz irodalom újraértelmezésében és átkanonizálásában talán legjelentősebb szerepet játszó újhistorizmus alapító elméletalkotója szerint: amikor a reneszánsz kultúrával ismerkedünk, az olyan, mintha saját identitásunk megformálódását tanulmányoznánk, miközben egyszerre megerősít és elidegenít bennünket ez a tapasztalat.¹²⁵ Greenblatt vezette be az „én-formálás” (*self-fashioning*) terminusát annak leírására, ahogy a képlékeny, társadalmi antagonizmusokhoz, kényszerekhez és lehetőségekhez idomuló identitás működik Thomas More és Shakespeare kortársainak világában. Az újhistorizmus a 20. század második felének poszt-marxista francia filozófiájára, kiváltképpen Michel Foucault hatalomról, szubverzióról és a szubjektum szüntelen belső önvizsgálatáról, önhermeneutikájáról szóló elméletére alapozott.¹²⁶ Feltárta, hogyan működik ez az önhermeneutika egyben önalakításként, identitásformálásként, és hogyan szolgáltatja ki egyúttal ez a folyamat az embert a mindenkori hatalmi technológiák működésének. Joel Fineman kifejezetten amellest szállt síkra, hogy a „szubjektivitás-effektus” az angol irodalom történetében Shakespeare szonettjeivel kezd el megképződni. „Szonettjeiben Shakespeare rátalál az *egyetlen* módra, azaz 'felfedezi' azt a módot, amely által vagy amelyen keresztül a szubjektivitásról – mint sajátos irodalmi jelenségről – a nyugati irodalomban összefüggően lehet gondolkodni, és azt hatékonyan meg lehet teremteni.”¹²⁷ Francis Barker érvelése szerint a mono-

125 Stephen Greenblatt. *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare* (Chicago and London: Chicago University Press, 1980), 175.

126 Az újhistorizmus hazai értelmezése, valamint néhány reprezentatív szöveg magyar fordítása a *Helikon* 1998/1–2. számában olvasható.

127 Joel Fineman. „Shakespeare füle”. Ford. Dudik Éva. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 64. 1–2 (1998), 141.

lógjaiban szüntelenül önmagát boncoló Hamlet a legbelső önazonosságát kereső modern szubjektum előképe, aki személyiségének rétegeit hagymahéjként egyenként lehántva oda jut, hogy önmaga legbelsejében nincs más, mint merő üresség.¹²⁸ A kritikai kultúrakutatás, az újhistorizmus és a kulturális materializmus „szubjektivitás-központúságát” és a kora újkorban kialakuló szubjektivitásról mint újfajta társadalmi konstruktumról alkotott elképzelést azóta számos kritikus bírálta és finomította.¹²⁹ Katherine Belsey nagy hatású könyvében a befelé irányuló figyelemmel kapcsolatban Barker érveléséhez hasonlóan kifejtette, hogy az angol reneszánsz drámairodalom tragikus karakterei a belső, önazonosságot biztosító identitás keresése közben végül csak ürességet, hiányt találnak legbelső emberi mag helyett.¹³⁰ Lars Engel és Eric Rasmussen ugyanakkor arra figyelmeztetnek, hogy a kora újkori szövegekre nem lehet feltétlenül automatikusan rávetíteni a huszadik századi nyelvészeti és társadalomkritikai elméleteket.¹³¹ Katharine Eisaman Maus rámutatott, hogy a szubjektivitásnak mint olyannak, azaz bármiféle szubjektivitásnak a kialakulását modelláló filozófiai elméletek nem mindig bújthatók automatikusan régebbi korok szubjektivitásfelfogásáról szóló historicista érvek köntösébe, és amikor a társadalmi szerepjátszás felszíneinek, maszkjainak, teátrális és performatív gyakorlatainak kora újkori irodalmi kifejeződései mögé hatolunk, nem biztos, hogy pusztán ürességet vagy a legbelső önazonosságot elutasító vélekedéseket találunk. Különösen igaz ez, ha az újhistorista meglátásokat annak fényében vizsgáljuk, ahogy a kora modern vallásos és politikai diszkurzusok folyamatosan „a külső és a belső ember” közötti különbségtételre hagyatkoztak: arra a különbségre a *homo interior* és a *homo exterior* között, amelyet már Ágoston is megfogalmazott.¹³² A „külső és a belső ember”

128 Francis Barker. *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection* (London and New York: Methuen, 1984), 26–32.

129 Lásd pl. David Aers. „Reflections on Current Histories of the Subject”. *Literature and History* 2. 2 (Fall 1991), 20–34. Aers meglátása szerint a kulturális fordulat kritikusai azért mutathatták be a modern értelemben vett szubjektivitás kialakulásának terepeként az angol reneszánsz irodalmat, mert egy régi, pozitivistá historista középkor-értelemzésre támaszkodtak, egy olyan középkorfelfogásra, amelyre még nem gyakoroltak hatást az újabb, a reneszánszkutatásban már megjelenő kritikai irányzatok, a társadalmi nem elméletei, az ideológiakritika, a dekonstrukció, a pszichoanalízis.

130 Catherine Belsey. *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama* (London and New York: Methuen, 1985), 13–54.

131 Lars Engle – Eric Rasmussen. *Studying Shakespeare's Contemporaries* (Wiley–Blackwell, 2014), Part. 1: „Inwardness”.

132 Katharine Eisaman Maus. *Inwardness and Theater in the English Renaissance* (Chicago: Chicago University Press, 1995), 16. Maus feltárja, milyen fontos volt ez a különbségtétel számos helyzetben, amikor a szubjektum élete forgott kockán, így például a katolikus papok üldöztetése alatt,

ilyesfajta különbségére utal Vindice is Middleton *A bosszúálló tragédiája* című drámájában, amikor öccsének beszámol arról, hogy mivel bírta meg bosszújának célpontja, a vén, buja herceg:

Vén hercegünk

Ugy vélvén: külsőmet s szándékomat

Egyből szabták (de a titkát kifecseggő

Kívül hordja tervét), felbérelt baksisért,

Hogy egy hölgygel kedveskedjek neki. (233)¹³³

The old duke,

Thinking my outward shape and inward heart

Are cut out of one piece (for he that prates

His secrets, his heart stands o' th' outside)

Hires me by price to greet him with a lady. (3.5.8–112)

Azt is számításba kell vennünk, hogy a mikrokozmosz és a makrokozmosz összefüggésrendszerében elhelyezkedő szubjektum határvonalai a két szint kölcsönös átjárhatósága, egymásba olvadása miatt sokkal képlékenyebbek, „porózu-sabbak” voltak, semhogy a kora modern ént egységes, monádszerű entitásként

amikor a letartóztatások és vallatások során kétértelmű kijelentésekbe vagy akár hazugságokba öltöztethették kijelentéseiket, amelyek mégsem számítottak hazugságnak vagy a hit feladásának, hiszen személyiségüknek csak „külső” aspektusa tette ezeket a kijelentéseket, míg a valódi énjüket kitevő „belső ember” kitartott saját hitbéli meggyőződése és igazsága mellett. Az ilyesfajta kétértelműségek vagy „ekvivokációk” természetére reflektál többek között Shakespeare *Macbethje* is. Az ember külső és belső énjéről alkotott filozófiai-teológiai elképzelések történetiségéhez, valamint a reneszánsz önismeretnek (*nosce teipsum*) mint a két én közötti kapcsolat irányítására való képességnek az elméletéhez lásd Zenón Luis Martínez. „*Macbeth and the Passions' Proper Stuff*”. *SEDERI* 20 (2010), 71–101. Richard Hillman is arra figyelmeztet, hogy óvatosnak kell lennünk, amikor a reneszánsz irodalmi vagy színházi reprezentációk alapján nagy horderejű következtetéseket vonunk le a prekartinézianus énelképzelésekből a posztkartinézianus elméletbe történő átmenet epiztemikus változásairól. „When Anamorphosis Meets Aphanisis: New Perspectives on (and from) The Case of Hamlet”. *Selfhood on the Early Modern English Stage*. Szerk. Pauline Blanc (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 103.

133 Cyril Tourneur [Thomas Middleton]. *A bosszúálló tragédiája*. Ford. Weöres Sándor. *Angol reneszánsz drámák II.* Szerk. Szenczi Miklós (Budapest: Európa, 1961), 181–282. Az angol idézetek forrása: Tourneur, Cyril [Thomas Middleton]. *The Revenger's Tragedy*. The New Mermaids. Szerk. Brian Gibbons (London: A & C Black, 1989). Online forrás: https://emed.folger.edu/sites/default/files/folger_encodings/html/EMED-RT-3.html. A magyarul elérhető drámák idézeteinél a magyar kiadás oldalszámát és az angol kritikai kiadás sorszámozását adom meg.

képzeltetnénk el.¹³⁴ Szubjektum és objektum nem különült el olyan határozottan a kora modern episztemológiában, mint ahogy azt a felvilágosodás és a racionalizmus örökségének jegyében ma elgondoljuk.

Visszatérve a fejezet elején idézett sorokhoz: akár van valami Hamlet személyiségének hagymarétegein belül, akár nincs, az kétségtelen, hogy az angol reneszánsz irodalom, különösen az élő színházi-társadalmi kontextusban vizsgált drámai irodalom a kora újkori ismeretelméleti és világnézeti válság közepette kialakuló identitásminták, önazonossággal és önismerettel kapcsolatos kérdésfeltevések, én-formálással kapcsolatos technikák általános laboratóriumaként értelmezhető. Milyen tényezőknek tulajdoníthatjuk e változást, milyen történések vezettek a középkori ember egyetemes középponti helyétől az egyén, az „új ember” teremtő képességeinek és világi lehetőségeinek reneszánsz újrafelfedezésén át a 17. század elejének tépelődő, bizonytalan, kételkedő szubjektumáig?

Az Újvilág megismerésével, a korai természettudományos felfedezésekkel, az ipari forradalmat előkészítő technológiai találmányokkal, a nemzetközi kereskedelmi hálózatok és a bankrendszer kialakulásával egy sor olyan változás indult el, amely kétségeket támasztott a középkori világnézet rendszerével szemben. Ezek a kétségek ugyan egyik évszázadról a másikra nem rombolták le a vallásos világnézetet, de elindították azt a folyamatot, amelyben az ember identitásának korábbi, isteni garanciái megrendültek, és a felmerülő kérdésekre sokáig nem születtek megnyugtató válaszok. A kora újkor az angol irodalomtörténetben a kérdések időszaka, olyan átmeneti periódus, amelyben a korábbi függőleges, organikus világmodell eresztékei meglazultak, de a kialakuló ismeretelméleti válság bizonytalanságai, kérdésfeltevései még csak megelőlegezték a később megszilárduló természettudományos, mechanikus világmodellt. A reneszánsz számára a világegyetem még mindig a Teremtő hangszere, a természet még mindig Isten írott könyve (*liber mundi; the Book of Nature*), melynek fellapozásával a teológiai kódokon keresztül mindenre választ kaphatunk, de a válaszok immár kétértelműek, nyugtalanítók, ellentmondásosak. A kor embere kétségek között találta magát, amikor kiderült, hogy az egyház tanításaival ellentétben a Föld talán mégsem lapos korong; hogy a világmindenség középpontjában nem a bolygónk, következésképpen nem az ember helyezkedik el; hogy az anatómiáról, az érzékelésről, az anyagról alkotott hagyományos elképzelések tévedésekre alapultak. A földrajzi és az asztronómiai felfedezésekkel megváltozott a makrokozmoszról kialakított

134 Russell West. *Spatial Representations and the Jacobean Stage from Shakespeare to Webster* (Houndmills – New York: Palgrave, 2002), 13.

kép, de a még mindig érvényben lévő mikrokozmosz–makrokozmosz összefüggés filozófiája miatt következképpen meg kellett változniuk a mikrokozmoszról alkotott elképzeléseknek is, hiszen utóbbi nem más, mint az előbbi „tartálya” – az ember magában foglalja az egész univerzumot, de ha az univerzumból kiderül, hogy más a működési rendje és a szerkezete, akkor ez radikális kihatással van az emberre is.

A rövid időn belül lezajló kartográfiai változások nemcsak a világ térképét írták át, hanem a szubjektumot is mint a világot tükröző térképet. A kora modern korban radikálisan megváltoztak a fogalmak magáról a térről és a térrel kölcsönhatásban lévő, abban elhelyezkedő emberi testről. Az ennek következtében fellépő ismeretelméleti és fenomenológiai dilemmák kifejezésére a színház bizonyult a legalkalmasabb médiumnak, ugyanis, ahogy Kristen Poole megállapítja, a színház képes egyszerre színpadra állítani metaforát és térbeli testet, absztrakt gondolatot és materiális jelenlétet, tudást és tapasztalatot, vagy rövidebben: a kozmikus geográfia válságát.¹³⁵ A 16. század második felétől ezek a változások fokozatosan megrendítették, kikezdték a mikrokozmosz–makrokozmosz filozófiát. Érdekes lenne, mondja Poole, úgy gondolni Vesaliusra és Kopernikusra, mint egymás mikrokozmosz–makrokozmosz megfelelőire, hiszen a *De humani corporis fabrica* és a *De revolutionibus orbium coelestium* ugyanabban az évben, 1543-ban jelent meg. Ám ennek éppen az ellentétéről volt szó: mind Vesalius, mind Kopernikusz eltávolodtak az analógiás gondolkodásmódtól, és a megfigyelést, a tapasztalatra épülő adatokat tekintették mérvadónak.¹³⁶

A középkori világmodell olyan erős jelentésségre (Jurij Lotman kifejezésével magas fokú szemioticitásra) épült, amelyben a valóság minden egyes elemének garantált jelentést kölcsönöz az a tény, hogy a természetesen keresztül közvetlen kapcsolatban van Istennel.¹³⁷ A jelentésnek ezek a biztosítékai megkérdőjeleződnek a korábbi alapvető igazságok megrendülésével. A bizonytalanságot tovább tetézi az igazság letéteményesének tekintett egyház tekintélyének megroppanása. A reformáció kitartó támadást intézett a katolikus egyház korrupciója, a búcsúcédulák, a hivatalok kiürítése, a klérus pazarló életvitele ellen, és átfogalmazta az egyén és Isten közti kapcsolat minőségét. Amikor a kora újkori szubjektivitás

135 Kristen Poole. *Supernatural Environments in Shakespeare's England. Spaces of Demonism, Divinity, and Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 19.

136 Poole. i. m. 15.

137 Jurij M. Lotman. „Problems in the Typology of Cultures”. *Soviet Semiotics*. Szerk. D. P. Lucid (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977), 216.

kialakulásával foglalkozunk, a reformáció teológiájának hatását nem lehet eléggé hangsúlyozni – ezzel a kérdéssel részletesebben foglalkozom az V. fejezet végén.

Ezek a bizonytalanságok rendszeresen tükröződnek az angol reneszánsz irodalomnak abban a jelenségében, hogy a középkorból örökölt, bevett, jól ismert hagyományok még mindig rendelkezésre álló reprezentációs eljárásként működnek, de már olyan témákat, kérdéseket, eldönthetetlenégeket jelenítenek meg, amelyek a kialakulóban lévő új világmodellt előlegezik meg. Ilyen például az ikonográfiai hagyományok alkalmazása és egyidejű kizökkenése, megkérdőjelezése, elbizonytalanítása a kora újkori színpadon: ezt a jelenséget fogom később részletesen tárgyalni a demetaforizáció retorikai-színpadi technikája és a reformáció szemiotikája kapcsán.

Ez a kétértelműség, ami a kódolt ikonográfiai vagy emblematisz közhely és annak kimozdítása közötti feszültségből fakadt, leginkább a kor tragédiáira jellemző, és többek között annak az eredménye, hogy a keresztény ikonográfia repertoárja fokozatosan átalakult a protestáns ikonoklasmus hatása alatt. Ahogy Huston Diehl a moralitásjátékok tárgyalása során érvel, a protestáns színpadnak szembe kellett néznie azzal a kihívással, hogy az ikonográfiai és emblematisz közhelyek (jól ismert képekkel megjelenített bibliai jelenetek, didaktikus tanítások, vallásos képzetek) gazdag örökségét protestáns környezetben kellett felhasználnia, amely megtiltotta Krisztus és a szentek közvetlen megjelenítését.¹³⁸ Ezt a tilalmat gyakran megkerülték úgy, hogy hangsúlyozták az ábrázolás mesterséges vagy földi jellegét (ilyen érv, hogy Krisztus alakja a *vanitas* ábrázolások között csak ember által alkotott ábrázolás, és nem maga Krisztus), vagy hogy Krisztus isteni képét és szenvedéseit egy serleg borral jelenítették meg, ami allegorikusan Krisztus vére helyett, közvetve pedig az eucharisztia helyett állt. Ily módon a képet nem lehetett összetéveszteni az általa jelzett isteni tárggyal, és így nem lehetett alapja a bálványimádásnak, és nem válthatott ki protestáns kritikát. A keresztény ikonográfia ezen átalakulása során azonban a kép és a jelzett dolog szétválasztása egyre nagyobb lett. A reneszánsz tragédiák idejére az ikonográfiai közhelyre nagyon gyakran ironikus vagy szatirikus konnotációk telepedtek, és a reprezentáció sokkal inkább szemiotikai és teológiai elemzésként, kísérletként működött, semmint didaktikus moralizálásként. Mindennek az lett az eredménye, hogy a szubjektivitással, a halállal, a jelenléttel (így például Krisztus testének

138 Huston Diehl. „To Put Us in Remembrance: The Protestant Transformation of Images of Judgment”. *Homo, Memento Finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama*. Szerk. David Bevington (Kalamazoo: Western Michigan University, 1985), 180–81.

az eucharishtiában megtapasztalható közvetlen jelenvalóságával) kapcsolatos nézetek, amelyeket a reprezentációs hagyományok eddig a pontig megkérdőjelezhetetlen hittézisként közvetítettek, reprezentációs kérdéssé, egyfajta szemiotikai dilemmává váltak egy olyan korban, amelyet „a reprezentációs eljárások válsága jellemezett”.¹³⁹ Adrian Streeete is szemiotikai dilemmaként ragadja meg a protestantizmus hatását a kora újkori gondolkodásra és színházi kísérletezésre, amikor azt állítja, hogy a protestantizmus diszkurzusaiban a jel általában véve pótlékként áll a helyett az egység helyett, amely a szubjektum és az objektum között soha nem jöhet teljességgel létre. Ebben a vallási, társadalmi környezetben a teológiai megfontolásokból eredeztetett, de alapvetően teológiaellenes szubjektivitás különböző formáinak vizsgálatára – csakúgy, mint a fent említett ismeretelméleti és fenomenológiai dilemmák kifejezésére – a színház a legalkalmasabb terep.¹⁴⁰

A reformáció tézisei szerint Istent nem külső reprezentációkban, hanem a felszín mögött, saját belsőnkben, az imádságon keresztül vele kialakított közvetlen kapcsolat által kell megtalálnunk. Fabiny Tibor párhuzamot von Luther tanításai és Hamlet, a „wittenbergi teológus” között, és a *larva dei* gondolat alapján ad magyarázatot a látszat és a mélyebb valóság közötti ellentétnek a tragédia képvilágát szervező jelenlétére.

Luther egyik legeredetibb, egyszerre ijesztő és megnyugtató felismerése az a „drámai” teológiai gondolat, hogy Isten önmaga elmentétének (*sub contrario suo*) álcája mögé rejtőzik el. Ám nemcsak elrejtőzik, hanem el is rejt dolgokat, s azért rejtőzik, mert a nagy ellenfél, a sátán s az ő követői és szolgálói is ugyanezt teszik. Szerinte a világ is a rejtőzések és elrejtettségek nagy és összetett hálózata, s a történelem is valójában egy nagy színpad az ember számára.¹⁴¹

Mivel azonban ez a bensőséges közvetlenség nem enged meg semmilyen más közvetítést, a reformáció felszámolta a közbenjárás intézményeit, és megtagadta

139 Jonathan Holmes és Adrian Streeete. „Introduction”. *Refiguring mimesis: representation in early modern literature*. Szerk. Jonathan Holmes és Adrian Streeete (Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2005), 1.

140 „As the space where discourses of nascent secularity jostle with those still powerful sacred narratives and ideas, the theatre is a veritable crucible where dominant and emergent forms of subjectivity are tested”. Adrian Streeete. *Protestantism and Drama in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 26, 29.

141 Fabiny Tibor. „Luther paradox teológiája és Hamlet, a wittenbergi diák”. *Credo* 23. 3–4 (2017), 25–46. 30.

azoknak az eljárásoknak a hagyományait, amelyek korábban egyfajta folytonosságot, kiterjedt összeköttetést biztosítottak Isten és ember között. A jócselekedetek beszámíthatóságának, a szentekhez való folyamodásnak, a Purgatóriumban szenvedő lelkek gyötrelmét enyhítő imádságnak, a korábbi temetkezési és gyászolási szertartásoknak az eltörlésével megváltozott a halálhoz, a túlvilághoz, és így a földi élethez való viszonyulás is – Michael Neill kifejezésével élve a meghalással kapcsolatos krízis, kora újkori tanatólogiai válság alakult ki.¹⁴² Az Istennel való belső, közvetlen kapcsolat ráadásul nemcsak lehetőség, de nagy teher, személyes feladat is. Ezek a változások nemcsak a megtisztulás és az őszinte hit lehetőségét hordozták, hanem a magára hagyottság érzését, az egyedüllet kétségbeesését is kialakították a kora újkori szubjektumban.

Jonathan Dollimore állítása szerint az angol reneszánsz dráma radikális tragédiáinak hangvételét ez a kétségbeesés határozza meg.¹⁴³ A kora újkori irodalom, különösen a dráma, az új, protestáns szubjektum önmeghatározásának erőfeszítéseit visszhangozza, de közben kizökkenti a gondviselésbe és a legbelső, tiszta emberi minőségbe vetett korábbi katolikus esszencialista hit alapjait.¹⁴⁴ Különös feszültség jön így létre a kora újkori Anglia szellemi-vallásos életében a pozitív, optimista emberfelfogásra alapozott, önmegvalósításról szóló reneszánsz program és a reformáció által sugallt pesszimiztább, lesújtóbb emberfelfogás között. A neoplatonista tanítás szerint az embernek módjában áll Isten által

142 Michael Neill. *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Clarendon Press, 1997), 9, 15. Ez a reprezentációs krízis a leggyakrabban megmutakozó jele a kora újkori ismeretelméleti válságnak, amelynek gondolatát többek között W. R. Elton vezette be: „For the intellectual tensions of his analogical yet transitional age, Shakespeare’s drama provided an appropriate conflict structure: a dialectic of ironies and ambivalences, avoiding in its complex movement and dialogue the simplifications of direct statement and reductive resolution. [...] Renaissance epistemological crisis might be evoked through the emphasis on illusion and appearance – versus – reality of the theatrical setting itself, as well as through ambiguous juxtaposition of scenes, particularly in multiple plot structure”. „Shakespeare and the Thought of His Age”. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Szerk. Stanley Wells (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 33.

143 Jonathan Dollimore. *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 104, 112.

144 Arra, hogy a vallásos világképből a mechanikus világképbe, a középkori organikus világképből a modernitás empirikus világmodelljébe való átmenet mennyire lassú, fokozatos és kevert volt, jó példa, hogy Isaac Newton, akit a tudományos változások egyik szimbólumaként könyvelt el a nyugati kultúrtörténet, „legalább annyi energiát fektetett teológiai írásaiba is (többek közt éppen a Jelenések könyvének jelentéséről szóló sokszoros fejtegetésekbe), mint a mozgással és a gravitációval foglalkozó munkáiba”. Diarmaid MacCulloch. *A reformáció története*. Ford. Varga Benjámin (Budapest: Európa, 2011), 815.

adományozott és Istenhez hasonlatos képességeit a folyamatos átváltozásokon és önfejlesztésen keresztül tökéletesíteni. Ezzel szemben a protestantizmus az ember elbukott, esendő voltára helyezi a hangsúlyt, és több szempontból is kétségbe vonja az üdvözülésért való egyéni fáradozás lehetőségét, hiszen az üdvösség kérdésével kapcsolatban ki van zárva minden emberi érdem. A kettős eleve elrendelésről és a kiválasztó kegyelemről szóló teológiájában Kálvin már azt a kérdést feszegeti, hogy létezik-e az ember legbelső, lelki valójában olyan esszencia, amely még mentes lenne a rosszra való hajlamtól, vagy soha nem volt teljesen tiszta, romlatlan esszenciája a lelkünknek, mindig is bennünk volt a bűnre való fogékonyság, és ez adja teremtett emberi minőségünk egyik legfontosabb elemét. A kérdés központi jelentőséggel bírt a protestantizmus különféle irányzataiban, és az egyik leghatásosabb és legtermékenyebb angol prédikátor, a puritán mozgalomhoz húzó, de Erzsébet kompromisszumos törekvéseit elfogadó William Perkins például szükségét érezte az eredendő bűnről értekezve külön kitérni arra, hogy a bűn nem az ember legbelső esszenciáját, lényegiségét rontotta meg, csupán csak a képességeit.¹⁴⁵ Ezek a teológiai dilemmák jelennek meg az angol reneszánsz dráma legerőteljesebb és legnépszerűbb műfajának, a bosszútragédiának egyik központi kérdésében: létezik-e olyan mindentől független, belső esszenciális identitás az emberben, ahova a társadalmi én-formálás machinációi, a bosszú megvalósításáért folytatott színházias szerepjátszás okozta identitásvesztés után, a tudat és az egyéniség teljes dezintegrációja előtt visszatérhet a szubjektum? A későbbi fejezetekben, főként *A bosszúálló tragédiája* kapcsán részletesen elemzem a kérdést.

A kora újkori szubjektum nemcsak Isten keresése közben fordult befelé. A belülről irányuló figyelem egyben a dolgok felszíne mögé hatoló új, ismeretelméleti igényt is jelentette, amely az irodalom képrendszerének központi elemeiben, a felszín és a mélység, a látszat és a valóság, a maszk és a valódi identitás, a hagyomány és az újítás ellentétpárjainak állandó visszatérésében is tetten érhető. A törekvés, hogy a jelenségek felszíne mögé lássunk, a kora újkori tragédiák jellegzetesen anatómiai képvilágában is megmutatkozik: a fizikai erőszak, a testrészek csonkolása, az emberi testek belsejébe való behatolás színrevitelét a közszínházakban a filozófiai és teológiai kérdésselvetések mellett a korabeli nyilvános

145 „By this we see that sin is not a corruption of man’s substance, but only of his faculties. Otherwise, men’s souls could not be immortal, nor could Christ take upon himself man’s nature”. William Perkins. *A Golden Chain, or the Description of Theology*. Chapter 12. „Of Original Sin”. University of Cambridge, 1600 [1592]. <https://www.monergism.com/thethreshold/sdg/perkins/A%20Golden%20Chain%20-%20William%20Perkins.pdf> Lásd még Dollimore. *Radical Tragedy*, 168.

boncolások, az egyre népszerűbbé váló anatómiai színházak is ihlették. Valamilyen megbízhatóbb tudás, eltitkolt igazság, egyfajta legbelsőbb emberi esszencia megtalálásának reményében hatolt dolgok és az ember bőre alá a reneszánsz tragédia. (A bőr szemiotikáját a kora modern korban részletesebben tárgyalom majd a VII. fejezet végén.) Az anatómia pontosan a belülről, mélyre hatoló figyelem igénye miatt a kora újkorban jelenthetett részletes, feltáró, elemző értekezést is, és az ilyen címmel megjelenő traktátusokban ugyanígy megjelenik a felszín és a mélység, a látszat és a szubsztancia között lévő episztemológiai feszültség.¹⁴⁶ Erre a feszültségre mutat rá John More „A halál anatómiája” című értekezésében, amely négy évvel a halála után, 1596-ban került nyomtatásba. Az írás az *ars moriendi* hagyomány narratív változata, és a szerző hosszas retorikai felsorolásokban ecseteli, hogy amennyiben a test csupán „ideiglenes, hibás, romlékony, illékony és rothadt tartály”, úgy a halált olyan szekérnek tekinthetjük, amely az árnyékhoz, gőzhöz, füstöz hasonló silány életből Istenhez repíti a lelket, végül pedig úgy fogalmaz, hogy „mindig is a szubsztanciát igyekezett az előtérbe állítani az árnyékkal szemben”.¹⁴⁷

Az ismeretelméleti válság idején kérdéssé vált, hogyan kerülhetjük el, hogy érzékszerveink becsapjanak bennünket; hogyan érhetjük el, hogy illúzió helyett

146 Az egyik legszemléletesebb költői példája ennek az anatomizáló elmélkedésnek John Donne „An Anatomy of the World” című hosszú, 474 soros költeménye 1611-ből, amely így jellemzi a kor bizonytalanságai közepette új megismerési formákat kereső, de közben elsilányuló, Istentől elforduló embert: „But, 'tis not so; w'are not retir'd, but damp'd; / And as our bodies, so our minds are cramp'd; / 'Tis shrinking, not close weaving, that hath thus / In mind and body both bedwarfed us.” 151–154. Néhány korabeli cím, ami érzékelteti az anatómia iránti érdeklődést: William Cowper, *The anatomy of a Christian man VVherein is plainelie shewed out of the VVord of God, what manner of man a true Christian is in all his conuersation, both inward, and outward*, 1611; Helkiah Crooke, *Mikroszomographia a description of the body of man. Together vwith the controuersies thereto belonging*, 1615; Edmund Gregory, *An historical anatomy of Christian melancholy, sympathetically set forth, in a threefold state of the soul*, 1646; Alexander Read, *The manuall of the anatomy or dissection of the body of man containing the enumeration, and description of the parts of the same, which usually are shewed in the publike anatomicall exercises*, 1683; Thomas Rogers, *A philosophical discourse, entituled, The anatomy of the minde*, 1576; Steven Blankaart, *A physical dictionary in which all the terms relating either to anatomy, chirurgery, pharmacy, or chymistry are very accurately explain'd*, 1684. A kor egyik legfontosabb, enciklopédikus, filozófiai, történelmi, orvosi és irodalmi megfontolásokat vegyítő „anatómiája” kétségtelenül Robert Burton 1621-es műve volt: *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptoms, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*.

147 John More. *A liuely anatomic of death wherein you may see from whence it came, what it is by nature, and what by Christ. Together with the power, strength, and sting thereof: as also a preparatiue against the same. Tending to teach men to lyue, and die well to the Lord* (London, 1596), 39r.

a dolgok valódi természetét lássuk; hogyan érthetjük meg azt, ami a „látszik” mögött van – amiről Hamlet beszél: „Látszik, felség? ... Az is! Nekem nincs ‘látszik’” (Ford. Nádasdy Ádám; „Seems, madam! nay it is; I know not ‘seems’” 1.2.76). Ugyanígy kérdőjelek vették körül az ember társadalmi helyzetének, megbecsültségének, egyéni jelentésének korábbi garanciáit. A feudális rendben a név egyben örökletes rangot és vagyont is jelentett az arisztokrácia tagjainak. A társadalmi osztályok rétegződésével és a későbbi középosztály alapjainak kialakulásával ugyanakkor a pusztán név egyre kevésbé garantálta az értéket, amit a hagyomány, a kollektív hitrendszer addig fenntartott. A név ugyanúgy kiüresedhet, mint a rang, a pozíció, a hatalom cícomái, mert ezeket nem a valóság, csak a társadalmi közmegegyezés, a hiedelem szentesíti. Ezzel kapcsolatban mutat rá Franco Moretti arra, hogy a vallásos rendszer metafizikus garanciái nélkül az uralkodó pozíciója üres, lehetetlen helyé válik a reneszánsz tragédiában.¹⁴⁸ Jelelméleti szempontból úgy írható le a középkori, szimbolikus világmodellből a modern, szintagmatikus világmodellbe való átmenet, hogy a motivált jelként felfogott névből, címből, rangból motiválatlan, pusztán közmegegyezésen alapuló jelölő vált, és ez hatással volt az embernek mint jelölőnek az értékére is.¹⁴⁹ Ezért írja Robert Knapp, hogy a kora újkornak az emberre vonatkozó alapvető kérdése szemiotikai jellegű: milyen típusú jel az ember?¹⁵⁰ Mi történik, ha a neki tulajdonított, végső soron mindig Istenre utaló, ikonikus jelölő értékének metafizikus biztosítékai megrendülnek? A kora újkori szubjektum tévedését jelenítik meg azok a tragikus hősök, köztük Lear király, akik azt gondolják, hogy a név, a származás, a születéssel szerzett jog minden körülménytől függetlenül biztosítja társadalmi állásukat. „Én még Amalfi hercegnő vagyok” (ford. Vas István; „I am Duchess of Malfi still.” 4.2.136) – jelenti ki személyes sorskatasztrófájának csúcspontján John Webster tragédiájának címszereplő hősnője, mielőtt a bérgyilkosok megfojtják, de tragikus tévedésben van: a név, amellyel önmagát jelöli, kiüresedett, nem jelent immár semmit, hiszen viselője elvesztette társadalmi pozícióját, és az egyént körülvevő hatalmi viszonyok nem töltik már meg a szót a korábbi

148 Franco Moretti. „The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty”. *Shakespearean Tragedy*. Szerk. John Drakakis (London: Longman, 1992), 66.

149 Alessandro Serpieri és Keir Elam. „A jelek olvasása: Shakespeare drámáinak szemiotikája”. Ford. Bernáth András. *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla (Szeged: JATEPress, 1999), 246.

150 Robert S. Knapp. *Shakespeare – The Theater and the Book* (Princeton University Press, 1989), 104.

jelentéssel. A világi és pénzügyi hatalmi pozíciók megszilárdulásával a szekularizáció lassan áthatotta az egész társadalmat, és megváltoztatta az emberi értékről vallott nézeteket. „Nem úgy van, ahogy régen volt” – írta egy családi vitában apjának Zerubbabel Haig 1691-ben. „Nem azt kérdezik már az emberek, hogy ki vagy, vagy kitől származol, hanem azt, hogy mid van”.¹⁵¹ „Az önmagaság új topográfiájában”¹⁵² az én megnevezésére új fogalmak jönnek létre, amelyek a szerzés, a birtoklás diszkurzusaiból, így például a földmérés, az árucseré, a birtokviszonyok területéről származnak. Ez az új beszédmód már nem a nagy egészben elfoglalt helyéhez képest értelmezi az embert, hanem egyre inkább a folyton változó és empirikusan mérhető, számokban kifejezhető tulajdonviszonyok tükrében határozza meg a kora modern szubjektumot.

Az angol reneszánsz irodalomban megszólaló hangok ilyen társadalmi, vallási, politikai bizonytalanságok közepette keresték az önmeghatározás lehetőségeit, és egy olyan identitás kereteit alakították ki, amely nem eleve adott, nem spirituális lényegiség, nem vallásos esszencia, mint a lélek, hanem inkább olyasmi, ami állandó változásban van, amit folyamatosan működtetni kell, amit az ember a környezeti hatások és kihívások függvényében alakít. Ennek a képlékeny identitásnak első módszeres megfogalmazását a francia filozófus, Michel de Montaigne szkepticizmusában, a „hullámzó, változó én” koncepciójában találjuk. Montaigne esszéinek gyűjteménye 1603-ban jelent meg angolul, és a 17. század elejére népszerű filozófussá vált Angliában. Hatása számos korabeli műben felfedezhető. Shakespeare minden bizonnyal ismerte, bár Montaigne feltételezett hatásának mértéke Shakespeare műveire évszázadok óta eleven vita tárgyát képezi.¹⁵³ A szkeptikus filozófiában „megrendül az Én identitásába vetett hit”. „Az a tény, hogy minden a szemlélődő, észlelő, benyomásokat magába fogadó szubjektum nézőpontjától függ, önmagában véve nem csorbítaná az Én megbízhatóságát, de mert nézőpontjai folytonosan változnak egy és ugyanazon dologra nézve is, végül kérdéssé válik e nézőpontok hordozójának létformája és permanenciája is”.¹⁵⁴ Montaigne tagadhatatlan érdeme ugyanakkor, hogy korának politikai, vallási, intellektuális forrongásai és bizonytalanságai közepette a külső világ

151 Sylvia Adamson. „Questions of Identity in Renaissance Drama: New Historicism Meets Old Philology”. *Shakespeare Quarterly* 61. 1 (2010), 56.

152 West. *Spatial Representations*, 216.

153 William M. Hamlin. „Introduction. Shakespeare and Montaigne: A Critical History”. *Shakespeare and Montaigne*. Szerk. Lars Engle, Patrick Gray, William M. Hamlin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022), 1–28.

154 Hauser. *A modern művészet és irodalom eredete*, 71.

felől az én belső világa felé, a szubjektív tapasztalat irányába terelte a filozófiai gondolkodás figyelmét, és „mélységes bizalmatlanságot fejlesztett ki az általánosítások és absztrakciók iránt”.¹⁵⁵

Olyan szubjektivitásfogalom bontakozott ki tehát, amely már a „kartezianus kétségbeesést” vetítette előre,¹⁵⁶ és amely nagyon hasonlít a modernitás válságával párhuzamosan kialakuló szubjektumelméletekhez. Ezen posztmodern-posztstrukturalista elméletek érvelése szerint minden identitás alapja az önreflexió, amely ugyanakkor csak a társadalmi környezet által meghatározott nyelven keresztül, a hatalmi viszonyok függvényében, az ember testi és pszichikai folyamatainak együttes eredményeként jöhet létre.¹⁵⁷ A nyelv, a kulturális reprezentációk összessége viszont felajánlja azokat az identitástípusokat, nemi szerepeket, függőségi viszonyokat, amelyekbe beleszületve előre meg vannak szabva a lehetőségeink az identitásformálásra. A kora újkorban formálódott meg a nyugati, modern, önrendelkező szubjektum alapja, és mivel napjainkban annak a modernitásnak a válságát éljük meg, amely erre a szubjektumfelfogásra épült, érthető affinitással és fokozott érdeklődéssel fordulunk a „szubjektivitás-effektust” kialakító reneszánsz kultúra és irodalom felé.

A hatalmi-ideológiai viszonyok, a társadalmi szerepjátszás, az „én-formálás” szabályai meghatározzák a szubjektivitás kialakulásának lehetséges módjait, és a kora újkor angol irodalma folyamatosan, egyre nagyobb tudatossággal reflektált ezekre a kényszerekre, ugyanakkor az ilyesfajta szabályrendszerek aláásásának, szubverziójának is rendszerint a kísérletező irodalom a legfőbb terepe. Ilyen szintériként tanulmányozható az angol reneszánsz irodalom is, még akkor is, ha az ellenszegülés, a hatalom kritikája sokszor nagyon bújtatott, és csak látszólag fakad az új, reneszánsz szubjektum önálló akaratából. A későbbiekben a színházi jelenséggel, a drámai irodalommal kapcsolatban többször visszatérek ezekhez a megfontolásokhoz, hiszen az újfajta identitással, az önismerettel és az én-formálás technikáival kapcsolatos kétségeknek legfőbb társadalmi megjelenítési módja a drámákat népes közönség előtt színpadra állító színház lesz. Itt bontakozik ki a kora újkori szubjektum irodalmi-filozófiai megjelenítésének legfontosabb technikája, az embert mint az érdeklődés középpontjában álló jelenséget felmutató színpadi nagymonológ. Ha azonban az irodalomtörténet szűkebb keretein túlra,

155 Raymond Martin – John Barresi. *The Rise and Fall of Soul and Self: an Intellectual History of Personal Identity* (New York – Chichester: Columbia University Press, 2006), 121.

156 Kállay Géza. „To be or not to be’ and ‘Cogito ergo sum’: Shakespeare’s *Hamlet* against a Cartesian Background”. *The AnaChronisT* 2 (1996), 101.

157 Kiss. *Protomodern–posztmodern*, 131–2.

az anyagi kultúra és a mindennapi élet gyakorlataira tekintünk, akkor az én-formálás egyik legáltalánosabb és legfontosabb területeként a társadalmi látványosságok hálózatát kell megvizsgálunk.

III. Látványosságok a társadalom interaktív mezsgyéin

Amikor az angol kora újkori drámairodalom műfajait és társadalmi, kulturális szerepét tárgyaljuk, helyesebb, ha nem kifejezetten műfaji kötöttségekről és osztályozásról beszélünk, hanem inkább a kora újkori dráma változatos típusait különböztetjük meg. A vallásos (középkori liturgikus féldramatikus és drámatikus játékok), populáris (népi rítusok, mulatságok, mutatványok) és klasszikus (ókori görög és főként latin szerzők) hagyományok gazdag talaján kifejlődő reneszánsz dráma a társadalmi látványosságoknak összetett hálózatába és napi menetrendjébe illeszkedett, ezért kialakulásának minden szakasza szorosan összefonódott a rendkívül sokrétű közönség dinamikájával. Nincs az angol reneszánsz drámának olyan típusa, amely ne viselné magán a kor folyton újratárgyalt és ingatag politikai, kereskedelmi, vallásos erőviszonyainak hatásait. Az ellentétes energiák gyakran kifejezetten a dráma életterének fő helyszínén, a nyilvános és a privát színházak intézményében csaptak össze,¹⁵⁸ sokszor azonban olyan társadalmi gyakorlatokban öltöttek testet, amelyek csak áttételesen kapcsolódtak a drámához mint irodalmi műfajhoz. Ebben a korban az irodalmiságnak sem általában, sem a dráma szűkebb területén nem alakultak még ki azok a vetületei, amelyek számunkra már hagyományosan a szerző nevéhez, társadalmi helyzetéhez és tekintélyéhez, az irodalom esztétikai, művelődési küldetéséhez kapcsolják a dráma fogalmát. Természetesen a 16. században létezett klasszikus műfaji előírásoknak megfelelő dráma, amely művelt, egyetemet végzett, gyakran vezető iskolai vagy egyetemi tisztségeket betöltő szerzők tollából született. Ezek a humanista drámaírók főként a római komédiát, Terentius és Plautus műveit,

158 Greenblatt. „A társadalmi energia áramlása”, 360.

illetve a Seneca által képviselt latin tragédiát tekintették példának.¹⁵⁹ A szó szoros értelmében, műfaji tekintetben e szövegeket – a klasszikus darabok reneszánsz utánzatait – tekinthetjük drámáknak. Ez a kánon azonban a 16. század második feléig jószerivel csak latin nyelven létezett.¹⁶⁰ Ez a művelt, „akadémikus” dráma csak szűkebb közönséghez (az udvari báltermekbe, az arisztokratikus előkelőségek házáinak csarnokaiba, az iskolák, egyetemek nagytermeibe) jutott el, ugyanakkor megteremtette a nem kifejezetten liturgikus vagy vallásos színjátszás rendszerességének alapjait. Ennél sokkal nagyobb tömegekre hatottak ugyanakkor azok a társadalmi gyakorlatok, amelyek drámai, színjátszási, díszletezési elemeket tartalmaztak, amelyek színházias jelleggel rendelkeztek tehát, mégsem sorolhatók klasszikus értelemben a dráma mint irodalmi műfaj körébe. Technikák, szimbolikus kifejezések, emblematisz eszközeik azonban beszivárogtak az érett reneszánsz dráma fő életterébe, az 1580-as évekre kialakuló nagy nyilvános színházakba.

A legújabb szakirodalom szerint a könyvnyomtatás és a hozzá kötődő üzleti vállalkozások elterjedése nyomán kialakuló drámakiadások nagyobb súllyal voltak jelen a kor művelődéstörténetében, mint azt korábban gondoltuk. A 16. század második felére megszorodtak a művelt, akár latinul is olvasni tudó közönséget megcélzó könyvkiadások, így a nyomtatott drámák is, és kialakult a nem előadásra, hanem csak olvasásra szánt daraboknak, az ún. könyvdrámáknak (*closet drama*) a hagyománya is. A drámai szövegek azonban mindenképp előadásra szánt szövegeket jelentettek az Erzsébet-korban és később is, szerzőik és „működtetőik”, azaz a hozzájuk kapcsolódó üzleti vállalkozók számára nem szövegük, hanem megvalósulásuk helye, a színház volt a fontos. Kezdetben a nagyközönség számára szánt darabokra (*plays*) a „dráma” kifejezés nem is nagyon volt használatos, csak 1660 után terjedt el. A drámák szerzőit sem tekintették irodalmi alakoknak vagy szerzői személyiségeknek (a *dramatist* szó nem létezett), hanem a városi szórakoztatóipar szereplőinek, olyan szövegek gyártóinak (*play-makers, makers of interludes*), amelyek kifejezetten a színházi intézmény megrendelésére készültek. Vegyük sorra azokat a társadalmi és irodalmi jelenségeket, amelyeknek

159 Tíz, Senecának tulajdonított tragédia angol fordítása 1581-ben jelent meg gyűjteményes kiadásban, egy vagy két évvel azelőtt, hogy Thomas Kyd megírta a legsikeresebb angol reneszánsz drámai műfaj, a bosszútragédia hagyományát megalapozó *Spanyol tragédiát*. A tíz közül hetet egy-egyével már kiadtak korábban, az 1560-es, 70-es években. *Seneca his tenne tragedies, translated into English*. Ford. Jasper Heywood, Alexander Neville, John Studley, Thomas Nuce, Thomas Newton (London, 1581).

160 Peter Womack. *English Renaissance Drama* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 58.

párhuzamos fejlődése végül a rendszeres, hivatásos és üzleti megfontolásokra épülő színháztársaságokban, azon belül is a kora újkori Anglia legnagyobb tömegeket megmozgató jelenségében, a populáris színházban csúcspontot ért el.

A színháziasság nemcsak az én-formálás (*self-fashioning*), hanem a konkrét színháztársaságok gyakorlatán keresztül is átítatta a kora újkori angol kultúra személyes és nyilvános rétegeit. Az uralkodó udvaraiban, a főarisztokraták palotáiban, a nemesi udvartartások csarnokaiban rendszeresen rendeztek színelőadásokat. Az egyre jelentősebbé váló patrónusi rendszerben az arisztokrácia támogatását élvező színészek és szövegírók kiszámíthatóan tudták üzni mesterségüket, és a privat, udvartartási előadások jelentőségét a nagy publikus színházak előretörése sem tudta később teljesen elhomályosítani. A privat színpad színháztársasági eseményei mellé egy sor nem kifejezetten drámai, de határozottan színházi esemény is társult az udvartartások lefektetett éves eljárásrendjében – bajvívói, lovagi tornák, álarcosbálok, felvonulások, színpompás ceremóniák, felolvasások és bemutatók, diplomáciai rituálék. Ezek mind kölcsönhatásban voltak a konkrét drámaszövegre támaszkodó színelőadások gyakorlatával, hiszen ugyanúgy építésszerűen, díszletezést, jelmezeket, meghatározott dramaturgiát, szigorú és szimbolikus forgatókönyvet követeltek meg.¹⁶¹ A királyi és főnemesi udvarok fennmaradt rendtartásai arról árulkodnak, hogy az egyházi naptár bizonyos ünnepein minden évben a misztériumciklusok megfelelő részeihez illeszkedő darabokat mutattak be. Ezek egyik forrása a középkori liturgikus drámák jelenetei közé ékelődő, gyakran profánabb, szórakoztató jellegű *interludium* volt, amely a Tudor-korra heterogén elemeket ötvöző, külön műfajjá nőtte ki magát. A vallásos színpadi események mellé ugyanakkor az év során a legkülönbözőbb előadások társultak, melyek gyakran diplomáciai tárgyalások szünetében, díszlakomák fogásai között, fogadások szertartásos eseményei közé ékelődve kerültek színre (egy kutatók szerint ez is lehetett az *interlude* kifejezés egyik jelentése), képzett zenészeket, táncosokat, mutatványosokat, bábosokat, vagy akár párbajmestereket felvonultatva. A színelőadásokat a vallásos aggályok miatt a hatóságok egyre szigorúbban ellenőrizték, de VIII. Henrik 1543-as rendelete az igaz vallás terjesztéséről (*Act for the Advancement of True Religion*) lehetővé tette a morális, didaktikus darabok előadását, sőt, az 1540-es évek végétől egyre nagyobb számban

161 Suzanne Westfall. „What Revels are in Hand?’ Performances in the Great Households’. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney (Oxford: Blackwell, 2002), 267.

nyomtatták is őket.¹⁶² A nagy nyilvános színházak előretörése előtt, a 16. század második feléig az arisztokrata mecénások megrendelésére a nagy nemesi udvarokban mutatták be a színelőadások, interludiumok, didaktikus darabok java részét. A patrónusi rendszer miatt a megrendelt darabok a (gyakran a legfelső körökből kikerülő) mecénás ideológiai meggyőződését képviselték, így az udvari, privát előadói gyakorlat a politikai erőviszonyok tárgyalóterévé is vált. A főnemsek (Leicester, Sussex, Oxford, Derby grófja) igyekeztek maguk köré vonni a kor legkiválóbb színészeit, akikből a királynő pártfogása alatt működő társulat alakult. „A királynő emberei” elnevezésű társulat folyamatosan látogatta a nagy udvarokat, gondoskodva arról, hogy az uralkodói körhöz tartozó mecénások nézetei, ideológiai elköteleződései terjedjenek az előadások során.

A leglátványosabbak az uralkodói udvarban (vagy inkább udvarokban) bemutatott előadások voltak, amelyek a színpadi megjelenítés technikáinak gyakran káprázatos tárházát vonultatták fel, a színpadi szerepjátékot egyesítve a balettel, a tánccal, a maszkjátékkal (*masque*), és a 17. század elejétől kezdve az operával is. A rendszerint allegorikus előadásokban bonyolult színpadi szerkezeteket, emelőköt, festett hátteret, mesterséges megvilágítást és látványos jelmezeket alkalmaztak. Jobbára a klasszikus mitológia elemeire támaszkodtak, és ezeken keresztül az uralkodót, vagy az éppen aktuális mecénást dicsőítették, aki nemegyszer bekapcsolódott a játékba, vagy akár szerepet is kapott az előadásban. Akár bekapcsolódott, akár nem, a főszerep az udvari előadásokban politikai értelemben mindig az uralkodóé volt, aki a színpaddal szemben felállított emelvényen, gyakorlatilag egy másik színpadon helyezkedett el, és a látványosságnak legalább olyan fontos részét képezte, mint az előadás. Ugyanígy párhuzamos előadással ért fel az udvaroncok, arisztokrata meghívottak, diplomáciai képviselők, látogató méltóságok bevonulása és jelenléte – a hatalommal rendelkező személy középpontba állítása fontos ideológiai elemét adta a perspektíva-rendszernek, ami a reneszánsz művészi ábrázolásban alakult ki.

A látványosságok nemcsak az udvar és a nemesi paloták termeit, hanem a mindennapi élet köztérét is megtöltötték, és, ahogy ezt a kritikai kultúrákutatáshoz köthető fordulat óta az újabb kutatási irányzatok feltárták, nemcsak a középkori vallásos felvonulások, liturgikus drámák, emblematis megjelentések reprezentációs hagyományainak továbbélését biztosították, hanem meghatározott

162 Peter Happé. „Printers of Interludes”. *A Companion to Tudor Literature*. Szerk. Kent Cartwright (Wiley–Blackwell, 2010), 195.

ideológiai, politikai funkcióval is rendelkeztek.¹⁶³ Számptalan hivatalosan kodifikált esemény szolgáltatott alkalmat arra, hogy a hatalom, az uralkodói udvar, a város előljárói közszemlére tegyék magukat, és ezáltal a tömegeket arra késztesse, hogy a hatalom mindenhonnan sugárzó jelenlétét internalizálják. Erre az Erzsébet-kor politikai vezetésének nagy szüksége volt, hiszen sem bármikor hadra fogható, nagy létszámú katonaság, sem kiépített rendőrapparátus nem állt rendelkezésére az alattvalók féken tartásához. A koronázási menetek, a katonai parádék, győzelmi és diplomáciai bevonulások, beiktatási ünnepek, a parlament üléseinek megnyitása, a királynő nyári „kivonulása”, majd visszatérése Londonba, az uralkodó vidéki látogatásai és vendégeskedései színházias elemekkel és szimbolikus, allegorikus megjelenítésekkel teli, izgalmas látványosságot kínáltak a városi tömegeknek, melyek ugyanolyan kíváncsiak voltak ezekre az „előadásokra”, mint a nyilvános kivégzésekre és ítéletvégrehajtásokra. Az udvar zártabb belső világában zajló drámai jellegű előadásokat is viszonylag nagy tömegek élvezhették, hiszen az udvarhoz csatlakozó, ünnepek megrendezésére szolgáló csarnokok több száz embert is vendégül láthattak.¹⁶⁴

Az újhistorista kutatások feltárták, hogy a rendkívül képlékeny társadalmi közegben a teátrális társadalmi gyakorlatoknak, a látványosságoknak az ideológia termelésében volt szerepük. A később megszilárduló polgári berendezkedéssel ellentétben, ahol a hatalom főként az egyre elterjedtebb nyomtatott könyvek és sajtókiadások médiumán keresztül hozta létre az engedelmes alattvalókat, a reneszánsz a látványosságokat használta fel az ideológia terjesztésére és a társadalmi felügyelet megteremtésére. A látványosságok széles palettáján ugyanakkor fontos, hogy különbséget tegyünk a különféle formák között: a hatalom által gyakorolt erőszak felmutatása a nyilvános kivégzésen vagy a hatalmi pompa felvonultatása az uralkodói látványosságokon más, mint a színházi látványosság bemutatása a közszínházakban, hiszen a színház azért vált a „társadalmi izgatottság” egyik legintenzívebb terepévé, mert folyamatos viták dúltak a természetéről és arról, hogy lehetséges-e irányítást gyakorolni felette. A látványosságok társadalmi szövetén belül a közszínház egyszerre lehetett az ideológiai bekebelezés (*containment*) és az ellenszegülés (*subversion*) terepe, olyan társadalmi gyakorlat, amely megszólaltathatta a társadalmi nyilvánosság egyéb fórumain elhallgatott vagy

163 Stephen Orgel. „A nagyszerűség megszelídítése”. Ford. Bocsor Péter. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 64. 1–2. (1998), 138.

164 Malcolm R. Smuts. „Progress and Court Entertainments”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney (Oxford: Blackwell, 2002), 284.

elfojtott hangokat is (így például a reformáció okozta traumákat, amelyekre a későbbi fejezetekben részletesen kitérek). Egyúttal olyan ellentmondásos jelenségként is működött, amelynek ellenzői, a színházellenes diszkurzus¹⁶⁵ terjesztői egy idő után már nemcsak a színházat magát bírálták a színházellenes röpiratokban, prédikációkban és traktátusokban, hanem színháznak vagy színháziasnak, képmutatónak és szerepet játszónak kiáltottak ki mindenkit, aki ellentétes volt az általuk képviselni vélt közjóval és hatalommal, ideértve a vallási kisebbségeket, a politikai ellenszegülőket vagy a nemzeti kívülállókat ugyanúgy, mint a bűnözőket vagy az eretnekeket.¹⁶⁶

A társadalmi teatralitásnak számos olyan visszatérő eseménye is volt, ahol nemcsak az uralkodó és az arisztokrácia, hanem a feltörekvő, új gazdasági és politikai hatalom birtokába jutó városi polgárság is főszerepet kapott. A városi, polgári dráma helyszínéül egyszerre szolgált az utca és a hivatásos színház, a köztér, a mozgószékre szerelt allegória (*pageant*) és a populáris színház színpada. A legrandiózusabb esemény természetesen a koronázási ünnepség volt, erre azonban a dolog természetéből fakadóan ritkán került sor. Kisebb léptékű, de ehhez hasonlatos volt a londoni polgárság egyik legfontosabb, évről évre visszatérő utcai látványossága, az új polgármester beiktatási ünnepsége (*Lord Mayor's Inaugural Show*). A királyi és koronázási bevonulásokhoz hasonlatos felvonulás az Űrnapja (*Corpus Christi Day*) alkalmából tartott menetek mintájára, meghatározott útvonalat követve haladt végig a városon, miközben a különféle céhek látványos élőképekben jelenítették meg a jó városvezetés eszméjének allegóriáit. Ezek a polgári teátrális események egyre nagyobb szerepet kaptak a reformáció elterjedésével, az anglikán egyház kialakulásával, a protestáns egyházi és politikai berendezkedés megszilárdulásával. A hagyományos úrnapji misztériumjátékok az 1570-es évekre fokozatosan megszűntek, és átadták helyüket a világi, városi

165 A reformáció, majd a puritán mozgalom hatására megerősödő színházellenes diszkurzus a puritánpárti nonkonformista John Northbrooke. *A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine Playes or Enterlud are reprovved* című, 1577-es traktátusától egészen William Prynne 1632-es *Histrion-Mastix. The Players Scourge or Actors Tragedie* című gigantikus, több mint ezer oldalas munkájáig terjed. A színházellenességhez lásd Jonas Barish. *The Antitheatrical Prejudice* (University of California Press, 1985).

166 „Clearly, the theater became the focus for discharging anxieties about many sorts of social changes or threats to established power. This does not mean that the theater was not disturbing in and of itself, simply that antitheatrical discourse eventually emerged as an all-purpose language of stigmatization and delegitimation, and through it more than the theater or professional actors could be branded as outsiders, criminals, pretenders”. J. E. Howard. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England* (London; New York: Routledge, 1994), 6.

látványosságoknak, amelyek egyre határozottabban az uralkodói, főnemesi hatalom és a városi polgárság, az új gazdasági elit együttműködését ünnepelték.¹⁶⁷ A 16–17. század fordulójának legjelentősebb drámaírói közül sokan egyszerre írtak szövegeket privát színpadok számára, a populáris színházak színpadára és a polgári látványosságok élőképeihez. A polgármesteri parádé hatalmas, bonyolult élőképei nemcsak az új városi előjáró beiktatását ünnepelték évente, hanem a város megújulását, a közösség túlélési képességét, a fejlődés folyamatosságát, és nem utolsósorban a város és az uralkodói hatalom közötti együttműködés megerősítését is. A barbár pogányság és a civilizált város kontrasztját, a természeti és az urbánus lét ellentétét, London erényeit jelenítették meg a céhek szekerei, melyekhez nemegyszer a legismertebb drámaírók szolgáltatták a látványtervet és a szöveget. Thomas Middleton híresen látványos és költséges morális allegóriája, a *The Triumphs of Truth* ('Az Igazság diadalai', 1613) például a szatócsok céhe számára készült. Ebben a Kelet-Indiai Társaság és egy mór király jelenetei után a Szorgalmatosság alakja vezeti a polgármestert London Győzelmi Magaslatához, ahol a Vallásosság színe elé járul, majd ezután a Véték gonosz társaságának fenyegető ködöt okádó szekere a Szorgalmatosság lángokkal emészti el.¹⁶⁸

A középkori drámai és színházi örökség fokozatos szekularizálódása, a városi polgárság önreprézenciós hagyományainak megerősödése és a patrónusrendszer kialakulása mellett a városi színjátszás és a városi dráma felemelkedésében fontos szerepet játszott a fiatal iskolásfiúkból álló társulatok, majd a privát színházak tevékenysége. Az első Tudor uralkodók idején vette kezdetét az a szokás, hogy a londoni elitiskolák (*grammar schools*) fiútanulói és az egyházi kórusok fiúénekesei darabokat adtak elő az udvar nagytermeiben, különösen a téli ünnepi mulatságok alatt.¹⁶⁹ Egyes iskolák alapító okirataiban is lefektették, hogy a tanulók a nyelv és a kellő stílus jobb elsajátításának érdekében latin darabokat adjanak elő. A jelentős kórusok fiúénekesinek felügyelői és vezetői ugyanígy gyakran rendeztek előadásokat (felnőtt színészekkel együttműködésben) az uralkodó és a főnemesi mecénások számára – így alakult ki a Szent Pál-székesegyház fiúkóris-táiból az 1540-es évek végére a „Children of Paul's” társulat. A Királyi Kápolna, a Windsor Kápolna és egyéb templomok kóristái pedig egy volt dominikánus szerzetesházban, a Blackfriars (feketeruhás barátok) épületében kezdtek el játszani.

167 Lawrence Manley. „Civic Drama”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney (Oxford: Blackwell, 2002), 305.

168 Manley. i. m. 309.

169 Michael Shapiro. „Boy Companies and Private Theaters”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney (Oxford: Blackwell, 2002), 314.

Itt jött létre 1576-tól a másik jelentős privát színházi helyszín. A privát helyszínekre írt darabok szerzői (például Lyly, Beaumont, Chapman, Marston) tudatában voltak annak, hogy közönségük tagjai elit társaságnak tartják magukat, és ez érezhető is a szövegeiken.

Ebben a nyilvános és kevésbé nyilvános, dramatikus és félig dramatikus látványosságokkal átítatott kora újkori Londonban alakultak ki az 1570-es évek közepétől azok a nyilvános, populáris színházak, amelyek aztán immár megfontolt üzleti vállalkozásként a legszélesebb közönség változatos igényeit is kielégítették. Ezek a korabeli London úgynevezett interaktív mezsgyéjén, társadalmi határvonalán helyezkedtek el. A privát színházakkal ellentétben a városfalon kívül épültek fel, így a vallásos és politikai aggodalmakkal teli városatyák közvetlen jogi fennhatósága nem terjedt ki rájuk, viszont a város belső részeiből kiáramló heterogén nézősereg minden rétege izgalmas cselekményt, elgondolkodtató eszmeiséget, aktuálpolitikai felhangokat, de mindenekelőtt szórakozást találhatott falaik között. A dráma eddigre kifejlődő típusai: a moralitások, az interludium, a maszkajáték, a latin komédia és tragédia után ezek a nagy befogadóképességű színházak már a városi élet és a politikai, vallási antagonizmusok aktualitásait vitték színre, akkor is, ha ezeket a korabeli témákat klasszikus vagy moralizáló köntösbe öltöztették. A manírokat, feltörekvő mesterembereket, embertípusokat pellengérré állító városi komédia, a nemzeti történelem tanulságait felmutató történelmi dráma, a kor bűneseteit, családi drámáit, egyéni sorstragédiáit tematizáló tragédia, a műfajparódia eszközeit is már bőven alkalmazó tragikomédia változatos kínálatot nyújtott az 1590-es évek rendszeres színházlátogató közönségének. Erről szólnak Hamlet vándorszínészeket magasztaló sorai: „A világ legjobb színészei, a műfaj nem számít: tragédia, komédia, történelmi dráma, pásztorjáték, komikus pásztorjáték, történelmi pásztorjáték, történelmi tragédia, tragikus történelmi pásztorjáték, egységesen összetett szcenikával és monolitikusan sokrétű poézissel.”¹⁷⁰ Igaz ugyan, hogy a legújabb kultúratörténeti kutatások a korábbinál nagyobb szerepet tulajdonítanak az olvasásnak és a könyvkiadásnak, de továbbra is fontos hangsúlyoznunk, hogy ez a rendkívül változatos, a társadalom valamennyi rétegét megszólítani képes drámakínálat a kora modern angol színpadokon nyerte el tényleges működési képességét. Ezeknek a

170 Ford. Nádasy Ádám. „The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited” (2.2.396–400).

drámáknak az élő előadás során teljesezhetnek ki a színházi térbe, a színpad – közönség interakciót fenntartó, élő színházi eseménybe illeszkedő jelentésrétegei. Ezért a következő fejezetben ennek a színpadnak a reprezentációs logikáját vizsgálom meg, az emblematikus színház működése ugyanis számos tekintetben nehézségek elé állítja a befogadót, ha a modern, polgári, fotografikus színház által meghonosított elváráshorizont alapján viszonyul hozzá.

IV. Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház

A kora újkori drámák leghatásosabb jeleneteitől a mai befogadó nemegyszer idegenkedik, rosszabb esetben túlzásnak, szenzációhajásznak tartja őket, vagy egyszerűen értetlenül áll előttük. Az angol reneszánsz drámák között számos olyan akad, amelynek olvasásakor vagy színházi befogadásakor jelentős értelmezési nehézségeink adódhatnak. Ha nem vagyunk birtokában az értelmezéshez szükséges korabeli szimbolikus kódoknak, nehezen tudunk mit kezdeni olyan jelenetekkel, mint amikor a főhős kiharapja saját nyelvét (Kyd: *Spanyol tragédia*), a római hadvezér az ellenfelének gyerekeiből készít húspestétomot (Shakespeare: *Titus Andronicus*), a bosszúálló saját szerelmének kivágott szívét tűzi tőre hegyére (Ford: *Kár, hogy kurva*), vagy annak kifőzött koponyájával jelenik meg a színpadon (Middleton: *A bosszúálló tragédiája*). Ugyanígy bajban lehetünk kevésbé látványos, de szintén szimbolikus kódolt jelenetekkel, és talán nem is vesszük észre, milyen jelentőséggel bír, ha egy szereplő a csapóajtón keresztül jelenik meg vagy tűnik el (Shakespeare: *Macbeth*), ha az idős király öszülő fejére lép valaki (Shakespeare: *Lear király*), vagy ha a tragédia főhőse egy koponyával a kezében elmélkedik a test romlandóságáról (Shakespeare: *Hamlet*).

A befogadás nehézségét az okozza, hogy ezeket a darabokat kifejezetten abba a színházi-előadói térbe szánták, amelynek felépítése és működési szabályrendszere sokban eltér az általunk megszokott modern színházmodelltől. Ahogy P. Müller Péter rámutat: „A Shakespeare-drámákban benne foglalt színpadi struktúra és a 19-20. századi színreviteleket meghatározó dobozszínpad közötti markáns különbség számos rendező számára kihívást jelentett, hogy meg tudjon birkózni a feltételül kapott színház térbeli adottsága és a színre vinni kívánt

Shakespeare-mű között feszülő ellentmondással¹⁷¹. A kora modern és a későbbi polgári, fotografikus színház közötti különbségek a térkezelés mellett a színpadi reprezentáció természetéről alkotott legalapvetőbb elképzelésekben is megmutakoztak. Ezért nemcsak a modern rendezők, hanem az olvasók számára is kihívást jelentenek ezek a szövegek. Shakespeare és kortársainak drámái a kora újkori színpad megjelenítési stratégiáira épültek, és gazdag jelentésrétegek maradnak elzárva előlünk, ha a drámaszöveg teremtett világát nem a színház szemiotikai, jelentésképző terében képzeljük magunk elé. A kor drámáinak látványát tehát egyszerre kell a középkori és klasszikus hagyományok tükrében, a korabeli társadalmi látványosságok keretei között és a kifejlődő reneszánsz színház sajátos színpadi hatásokat keltő reprezentációs logikája alapján értelmeznünk.

Az Erzsébet-kori színház medialitásának jellegzetességei körül ma is viták folynak, de a kép és a szó együttes hatásának mediális lehetőségeire már a 60-as, 70-es évek fordulóján rámutatott többek között Dieter Mehl, aki a következők hangsúlyozta:

Az a tudat, hogy a színház páratlan lehetőségeket biztosít a szó és a kép kölcsönös értelmezhetőségének, már kezdettől fogva erősen befolyásolta az angol dráma stílusát és színpadi technikáját, s valószínűleg ez adott leginkább emblematikus elemeknek jelentős szerepet az Erzsébet-kori drámában.¹⁷²

Mivel a kora modern színház nem alkalmazott bonyolult színpadi építményeket, berendezéseket, kellékeket, azt gondolhatnánk, hogy a kor előadásiban a szimbolikus verbális kód dominált a csaknem üres színpadon, így például a Globe inkább verbális, mint vizuális színház volt. Csakhogy a szinte üres színpad ellenére is tudatában kell lennünk a térelemek és a jelmezek, a kis számban megjelenő, de rendkívül szimbolikus kellékek jelentéssűrűségének, általában a látvány fontosságának. M. H. Fleischer az 1966-os *Shakespeare-enciklopédiában* a drámák

171 P. Müller Péter. „Kitörés a dobozszínpadi keretből. Magyar Shakespeare-előadások sajátos térhasználata”. Uő *Színház önmagán kívül* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2021), 183.

172 Dieter Mehl. „Emblémák az angol reneszánsz drámában”. Ford. Gróf Szilvia. *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Ikonológia és műértelmezés 2. Szerk. Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre (Szeged: JATEPress, 1998 [1987]), 124. Angolul: „Emblems in English Renaissance Drama”. *Renaissance Drama*, New Series, Vol. 2 (1969), 39–57. Szó és kép viszonyának ikonográfiai és mediális megközelítéseihhez lásd *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfia*. Ikonológia és műértelmezés 9. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre. Szeged: JATEPress, 2003.

erősen szimbolikus, azaz emblematikus természetét hangsúlyozza: „Shakespeare valamennyi darabjának teljes lényegi színpadi cselekménye nem csupán jelentőségteljes, hanem egészében és részeiben is emblematikus. Ez azt jelenti, hogy mindegyik szín emblematikus, minden színpadi kellék emblematikus... minden egyes gesztus... bármelyik tabló vagy mozgás lehet emblematikus, [...] mivel az emblematikus gondolkozási hajlam mindenhol megmutatkozik.”¹⁷³ A modern vagy posztmodern kori befogadó számára azonban az „emblematikus” jelző keveset árul el ezeknek a színházi előadásoknak a jellegéről. Kísérletet kell tehát tennünk arra, hogy megismerjük azokat a szimbolikus hagyományokat, amelyek alapján a korabeli nézők a színházban létrejövő előadásszövegekhez viszonyultak. A jelelmélet által ihletett és az 1970-es évek óta erősödő színháztörténeti, dráma- és színházzsémotikai, előadasközpontú megközelítések sokat tettek azért, hogy minden részletében megérthessük a reneszánsz drámák bonyolult, színpadra szánt szövetét. Alan Dessen szerint a darabok megértéséhez helyre kell állítanunk azok eredeti „színpadi logikáját”¹⁷⁴, azokat a színházi konvenciókat, amelyeknek a társulat és a nézők egyaránt tudatában voltak, és amelyek alapján az előadás létrejöhetett. Emellett érvel Andrew Gurr is a színháztörténeti alapmunkájának újabb kiadása elé írt előszóban, amikor hangsúlyozza, milyen fontos, hogy tisztában legyünk azokkal a korabeli szokásokkal, társadalmi viselkedési kódokkal, szimbolikus jelekkel, amelyek megjelentek a korabeli színpadon, és amelyekre a drámaszövegek alapján sokszor csak áttételesen tudunk következtetni. Ha azonban nem tudjuk, hogyan néztek ki az arisztokraták kalapjai, és melyek voltak a kalaphasználatnak a hatalmi viszonyok alapján szigorúan kódolt szabályai az Erzsébet-korban, akkor egyáltalán nem fogjuk megérteni, miért élcelődik Hamlet Osríc fedetlen fejével az ötödik felvonás második jelenetében, és hogyan csinál belőle bolondot Horatio előtt, arra utalva, milyen illetlenség nem visszatenni a kalapot a fejünkre, miután üdvözöltük az előljárónkat.¹⁷⁵ A londoni Globe Színház helyreállításáról írt munkájában is azt hangsúlyozza Gurr, hogy Shakespeare (és következőképpen a kortársak) darabjainak értékes részeit nem

173 M. H. Fleischer. „Stage Imagery”. *A Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. Szerk. Edward Quinn és Oscar James Campbell (New York, 1966), 819.

174 A. C. Dessen. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 28.

175 Andrew Gurr. *The Shakespearean Stage 1574 – 1642*. 4. kiadás (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 3. A Dessen és Gurr által képviselt kutatási irány legújabb eredményeihez lásd Mariko Ichikawa: *The Shakespearean Stage Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

sikerülhet megértenünk, ha nem vagyunk tisztában „a színház, a színpad és a nézőtér pontos alakjával, és a megvilágítás adottságaival”.¹⁷⁶

A kora újkori színpad reprezentációs logikája jelentősen eltérhet mai színházi szokásainktól, és amikor kísérletet teszünk a rekonstruálására, sokkal kevesebb „bizonyítékra” támaszkodhatunk, mint a filológiai vagy ikonográfiai kutatásokban. Eredményeink valamennyire mindig hipotetikusak maradnak, mutat rá Dessen, mégis lehetséges felfedeznünk azt a speciálisan színpadi terminológiát és logikát, amely lehetővé teszi a kora újkori színpadi működések teljesebb megértését, különösen olyan esetekben, amikor mai elváráshorizontunk alapján értetlenül állunk a drámaszöveg rejtélyes, meghökkentő vagy éppen bizarr jelenetei előtt.¹⁷⁷ Dessen egyik példája erre a *Titus Andronicus*nak az az elképesztő jelenete, amelyben a brutálisan és végletesen megcsonkított Lavinia a fogai közé szorítva, a szájában viszi le a színről apja levágott kézfejét – a darab reprezentációs logikáját és a jelenetet később részletesen elemzem az „Élet és halál között” című fejezetben. A korabeli színházi körülmények és színpadi technikák helyreállítására tett kísérletek új lendületet kaptak az 1990-es évek végére, részben a kulturális gyakorlatok és a történelmi, materiális beágyazottság kapcsolatát hangsúlyozó újhistorizmus hatására, részben pedig azért, mert 1997-ben megnyílt Londonban a Globe Színház rekonstrukciója. A Globe köré többek között olyan színházi kísérletek és tudományos kutatások szerveződtek, amelyek arra törekedtek, hogy a kora újkori, Shakespeare-korabeli színházi adottságok, technikák és színjátszási módszerek alapján állítsák színpadra az angol reneszánsz darabokat. Ahogy a Globe-jelenséget, úgy ezt a törekvést, az *original practices* irányultságát is számos kritika érte.¹⁷⁸ Elkerülhetetlen volt a Globe-nak mint vállalkozásnak fokozódó elüzletiesedése és a brit kulturális hegemonia képviselőjébe, terjesztésébe való bekapcsolódása, az *original practices* megközelítést pedig egyre többször érte az a vád, hogy a korabeli színházi élmény objektívnek tekinthető rekonstrukciójára, az igazi, egyedül autentikusnak tekinthető előadások és darab-értelemezések létrehozására törekszik. A mai Globe Színházról természetesen senki nem jelentheti ki azt, hogy Shakespeare színházának hű másolata lenne, és az akkori színházi

176 Andrew Gurr és John Orrell. *Rebuilding Shakespeare's Globe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 18–19.

177 Dessen. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*, 17.

178 Az *original practices* irányultság történetéhez, kritikájához és eredményeihez lásd Jeremy Lopez. „A Partial Theory of Original Practice”. *Shakespeare Survey* 61 (2008), 302–17; Don Weingust. „Original Practices”. *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*. Szerk. Bruce R. Smith és Katherine Rowe (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 1474–82.

eljárásokat sem állíthatja helyre az „original practices” megközelítés, hiszen a színházi események a korabeli kulturális szokások, anyagi, gazdasági meghatározottságok olyan összetett hálózatába illeszkedtek, amelyek rekonstrukciója mindig csak hipotetikus lehet.¹⁷⁹ A performanciakutatás ugyanakkor mára már elég erősen érezteti hatását a Shakespeare-kutatásban¹⁸⁰ ahhoz, hogy az *original practices* szemlélet és a Shakespeare-korabeli színházi performanszöveg helyreállítására irányuló próbálkozások ne essenek a múlt objektív megismerhetőségébe vetett hit hibájába. A több vonatkozásban is jogosnak tekinthető kritikák ellenére leszögezhetjük, hogy az új Globe körül kialakuló törekvések, és az előadások létrehozása során együttesen alkalmazott gyakorlati és kutatási módszerek (*practice as research in performance*) nagymértékben hozzájárultak a kora újkori színházi jelenség megértéséhez és a reneszánsz drámák népszerűsítéséhez. Közelebb kerültünk ahhoz, hogy megértsük, „a Globe Színházban a képzelőerő átalakító, formáló képességébe vetett bizalom abszolút elvárás volt”, és „a színpadon létrehozott energiák nyers közvetlenséggel hatottak a nézőkre”, akik ugyanabban a teljes természetes fényben álló térben helyezkedtek el, mint a színészek.¹⁸¹ A mesterséges megvilágítást nélkülöző, teljes nappali fényben működő reneszánsz színpad különleges optikai erőteret alakított ki a színház egészét tekintve: nemcsak arról van szó, hogy a közönség mindent látott a színpadon, ami nem volt éppen takarásban, hanem arról is, hogy egymást is látták a nézők, és ez az optikai és testi közelség fokozta a színházi itt-és-most tapasztalatának, a tanúság élményének intenzitását.¹⁸² Ahogy Lauren Robertson is kifejti, az angol reneszánsz közszín-

179 Ennek a viszonyrendszernek és a színházi esemény folyamatszerűségének az értelmezéséhez lásd Imre Zoltán meghatározását, 4. jegyzet.

180 Ezt a *Shakespeare Performance Studies* fantázianevét „mutációt”, a Performance Studies és a Shakespeare-tudomány egymásba klónozását indítványozta Márkus Zoltán, amikor egy olyan perspektíva alkalmazását tartotta kívánatosnak, amely „[...] nagy valószínűséggel megőrizné a *Performance Studies* gyanakvását és előítéleteit az üzleti alapokon működő színházakkal kapcsolatban, miközben a színházat társadalmi és politikai drámák és rituálék helyszínének fogná fel”. „Shakespeare Performance Studies”: „*ügyse hiába*” – Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géber István tiszteletére. Szerk. Szlukovényi Katalin – Gyuris Kata – Kállay G. Katalin – Sántáné Gedeon Mária (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2013), 266. A performanciakutatáshoz lásd az *Apertúra* 2010. nyári számát (V.4), szerk. Matuska Ágnes. <https://www.apertura.hu/2010-nyar-tartalom/>

181 Pauline Kiernan. *Staging Shakespeare at the New Globe* (Basingstoke – New York: Macmillan – St. Martin’s Press, 1999), 40.

182 Fontosnak tartom, hogy a színház örök kérdését (milyen erővel tud megjelenni a test egy kitüntetett, figyelemmel keretezett térben?) nemcsak a színész, hanem a néző testére is kiterjeszszük. A kora újkori közszínházban a közösségi élmény erejét jelentős részben a közös látás adhatta: nemcsak a játékosokat, egymást is folyamatosan látták a nézők. Ennek megragadásához nagyon

ház nemcsak abban az értelemben volt a közösségi nyilvánosság tere, ahogy ezt a Jürgen Habermas által elméletbe foglalt társadalmi nyilvánosság racionális–kritikus működése alapján elgondolhatjuk, hanem azért is, mert a közsínházban „mindenki közszemlére tette magát”: a színházi térbe belépve azt vállalták, hogy egy olyan közösség részévé válnak, ahol mindenki lát mindenkit.¹⁸³

Az angol reneszánsz színház intézményében, különösen annak kialakulása-kor, az Erzsébet-kori emblematikus színházban nem a dráma írójától kapott, leírt drámaszöveg volt a legfontosabb. Magát a darabot olyan alkotásnak tartották, amely vizuális színpadi tablót és verbális dialógust ötvözött, a szöveg írója pedig a korabeli felfogás szerint nem a mai értelemben vett szerző, hanem a szórakoztatóiparban dolgozó mesterember volt. A szöveg inkább váz, egyfajta fogódzó volt, ezt a társulatnak kellett kitöltenie a színjátszás többnyire konvencionális elemeivel, melyekre a szöveg esetleg csak a legrövidebb utalásokat tette. A szövegíró szorosan együttműködött a színészekkel, de nem volt a társulat kiemelkedően fontos tagja (hacsak nem volt résztulajdonos, mint később Shakespeare). A színjátszás és a színpadi berendezés bevett szabályai lehetővé tették, hogy az előadók a nézők együttműködésére is alapozhassanak, akik utalásszerű jelekből egész sor szimbolikus jelentést tudtak létrehozni. Ahogy az *V. Henrik* Prológusa is mondja, „Minket is a nagy számadásban így / Növeljen a ti képzelőerőtök” (ford. Vas István), ami az angol eredetiben még kifejezőbb, hiszen a színészek a nézők képzeletére akarnak hatni, illetve arra kívánnak hagyatkozni: „let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work” (17–8).

Ezt a befogadói közeget másképp kell elképzelnünk, mint ami ma a polgári színház hagyományai szerint általában a tudatunkban él. A közönség a játéktól még nem „idegenedett” el: a nézők nem sötétben ülve figyeltek egy kivilágított színpadot, mint a legtöbbször mi manapság. A nappali fényben a játészó a nézőt,

alkalmasnak találok Nancynak a szingularitással kapcsolatban kifejtett *comparution* gondolatát, a szubjektum létének mint a másikkal-együttlétnek a megragadását, és ehhez fűződően a jelenlétnek mint a testek térbeli egymásmellettségének az elgondolását. Nancy szerint a nem-anyagiatlantként elképzelt szubjektum mindig teátrális, mivel más testek mellett létező testként reprezentálódik, reprezentációért kiált. Jean-Luc Nancy. *Expectation* (New York: Fordham University Press, 2018), 155–56.

183 Lauren Robertson. *Entertaining Uncertainty in the Early Modern Theater: Stage, Spectacle and Audience Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 149. Robertson hivatkozik Paul Yachninra, aki kitágítja a habermasi „nyilvános okoskodás” kereteit, hogy belefértjen a játék, a szenedély, és így a színházi játék is. Lásd Paul Yachnin. „Performing Publicity.” *Shakespeare Bulletin*, 28, No. 2 (Summer 2010), 201–219; Jürgen Habermas. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. Endreffy Zoltán (Budapest: Századvég – Gondolat, 1993), 81.

a néző a másik nézőt egyaránt láthatta. A színen az éjszakát egy fáklya megjelenése jelképezte, amelyet esetleg meg sem gyújtottak, csak akkor, ha „vaksötétet” akartak kelteni abban a pillanatban, amikor a fáklyát kioltották. A színpadon kevés díszletet alkalmaztak, ezeknek azonban szinte mindegyike emblematikus volt, és egész jelentés- és valóságmezőket sűrített magába. Rendkívül fontosak és díszesek voltak viszont a jelmezek, amiből arra következtethetünk, hogy az előadásban a karakterekre, a jellemekre igyekeztek koncentrálni. A színpadon a legfőbb látványosságot a pazar ruhák alkották, melyekért a társulatok gyakran egész vagyonokat is készek voltak fizetni.

A színház emblematikus hagyománya magának az eseménynek, a fesztiválnak, a látványnak a tradíciójára tekint vissza. Ez a hagyomány a középkori vallásos színpadból nőtt ki, és túlélte a reformáció képpromboló mozgalmát. Elevenen élt az Erzsébet-kori színházban, valamint a kor többi látványosságában, amelyeket az előző fejezetben tekintettem át: a szekerekre állított élőképes *pageant*-formákban, az uralkodói bevonulásokban (*Royal Entries*), a polgármesteri parádés menetekben (*Lord Mayor's Shows*), fesztiválokban, bajvívások ceremóniáiban, udvari allegorikus maszkjátékokban (*masques*), jelmezes játékokban, piaci és kastélyi szórakoztató darabokban ugyanúgy, mint a nyilvános kivégzések ritualizált ceremóniáiban. Ezek a látványosságok mind együtt képezték a társadalom színháziasságát. Ez a mindent átható teatralitás fontos politikai-hatalmi szerepet bírt, hiszen külsőleg is folyamatosan megjelenítette, „kirakatba helyezte” az udvar, a Tudor-dinasztia hatalmát, pompáját.¹⁸⁴ Erre a reprezentációra az udvarnak különösen nagy szüksége volt egy olyan helyzetben, amelyben „Isten akaratából” nő állt az ország élén.

Erzsébet kialakította saját udvari mitológiáját, a szüzességét országának megtartó „anyakirálynő” mítoszáét. Az udvari szerepjáték, az én-formálás (*self-fashioning*), a színpadiasság a társadalom egészét átítatta. A látványosságok állandósították a lakosság tudatában a hatalom, az erő jelenlétét és az engedelmesség kényszerét: a színháziasság nemcsak tömegszórakoztatás, hanem hatalmi technológia is volt, a fegyelmelés eszköze, melyen keresztül a hatalom saját jeleit, a társadalom valóságát formáló diszkurzusokat áramoltatta. A perspektívák, a szerepek ezekben az előadásokban felcserélődhetnek. A nézőből megfigyelt lett, és a látványosság középpontja nem az előadás vagy a menet volt, hanem az eseményt és az alattvalóit szemlélő uralkodó. Magának a kora újkori színházi perspektívának a fejlődése is kapcsolatba hozható azzal, ahogy például a privát színházak

184 Vö. Orgel. „A nagyszerűség megszelídítése”.

zártabb terében az előadások megrendezésének legfőbb szempontja az volt, hogy az uralkodó minden részét jól lássa a színpadi eseményeknek. Ennél is fontosabb volt azonban, hogy őt magát is mindenhol jól láthassák az alattvalók. A színházak, főként a közsínházak azonban nem kizárólag hatalmi-ideológiai érdekeket szolgáltak: a szubverzió, a felforgatás színhelyei is lehettek. Ezek a színházak a társadalomnak egy olyan interaktív határterületén helyezkedtek el, ahol a legkülönfélébb társadalmi rétegek találták meg szórakozásukat, és látták viszont társadalmi valóságukat.

A színházi látványt az emblematikus hagyomány szervezte, amely szerves része volt a közönség kulturális kódrendszerének. Ennek feltétele az analogikus, emblematikus gondolkodásmód¹⁸⁵, amely a középkorból örökölt szimbolikus, organikus világmodellre épült: ebben az Isten által teremtett valóság minden egyes eleme jelentésszerű – ahogy korábban már hivatkoztam rá, ezt nevezte Jurij Lotman magas fokú szemioticitásnak.¹⁸⁶ A középkori jelelmélet szerint a kontemplatív elme számára az egész valóság több szinten is jelentésszerűvé válik, szemiotizálódik. Az exegetikai jelentés órigenészi hármasság felosztása: a szó szerinti, a morális és a misztikus-allegorikus jelentésszint megkülönböztetése megteremtette a középkorban széles körben elterjedt bibliamagyarázatok hagyományának alapjait. Ez az elgondolás később a Dante által is szemléltetett négyes felosztással alakul (szó szerinti, allegorikus-tipologikus, morális-tropologikus és anagogikus), melyet már nem csupán a Szentírás értelmezésére, hanem a világ minden jelenségére alkalmaztak. Ez a valósággal szemben tanúsított pánmetaforikus attitűd a reneszánszban sem vesztett erejéből: az erős szinkretizmus magába olvasztotta a fenti hagyományokat, melyeket különösen felerősített a humanisták érdeklődése az univerzálék és a jelek, a nyelv természete iránt. Az *analogia entis*, az Isten által teremtett egész világot átható hasonlatosság elmélete egyetemes kódot nyújtott a valóság minden elemének magyarázatához, és értelmezési háttérrel biztosított a színházban előadott darabokhoz. „Ha igaz, hogy az egymásra hasonlító dolgok száma végtelen, akkor meg lehet-e adni legalább azokat a formákat, amelyek alapján egymáshoz való hasonlóságuk lehetséges?” – teszi fel a kérdést Michel Foucault, és az univerzumot átszövő hasonlóságoknak ebből a hálózatából négy

185 Az emblematikus gondolkodásmóddhoz lásd Szőnyi György Endre. „Az emblematikus gondolkodás- és látásmód filozófiája és szemiotikája”. *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei*. Ikonológia és műértelmezés 10. (Szeged: JATEPress, 2004), 138–143; „The ‘Emblematic’ as a Way of Thinking and Seeing in Renaissance Culture”. *e-Colloquia*, 1.1 (2003).

186 Lotman. „Problems in the Typology of Cultures”.

fő alakzatot emel ki, amikor a hasonlóságra épülő tudásnak a kora újkori rendszerét taglalja: ezek a megfelelés (*convenientia*), a vetélkedés (*aemulatio*), az analógia és a szimpátia.¹⁸⁷

A drámák a mikrokozmoszként felfogott színházban az egész makrokozmosz leképezéseként és vizsgálataként egy függőleges rendszer logikája alapján működtek. A színpad a földi lét porondját jelentette, az erkélyek és a színpad feletti festett ponyva szintje a természetfeletti, isteni szférát jelképezte, míg a csapóajtón keresztül megközelíthető, színpad alatti rész az alvilág, a Sátán, a pokol birodalma volt. Ezért bír fontos jelentéssel, ha ebben a vertikálisban egy szereplő vagy tárgy a csapóajtón keresztül bukkan fel, vagy ha a színpad feletti szinteken foglal helyet.¹⁸⁸ A függőleges berendezkedésű tér azért is nagy jelentőséggel bírt a reneszánsz emblematikus színházban, mivel a kor gondolkodásmódja szinte mindent a térben, a térhez kapcsolódóan, a tért megjelenítő metaforákkal fejezett ki, így a kozmikus teret megtestesítő színházban a színpadon megjelenő színészek nemcsak az univerzum vertikális összefüggésrendszerébe és a társadalmi rétegek térbeli, hierarchikus elrendeződésének rendjébe léptek be, hanem a térként és helyként felfogott nyelvbe, a térképzetek alapján működő korabeli diszkurzusokba és retorikai szabályokba is.¹⁸⁹

A kora újkorban még uralkodó magas szemioticitású középkori világkép következtében a valósághoz való viszonyulás alapja a jelentések feltételezése és keresése volt, azaz egy olyan szemiotikai elváráshorizont (vagy Lotman kifejezésével: egy olyan általános kulturális szemiotikai diszpozíció), amely nemcsak a valóság elemeinek, hanem a színpadi megjelenítéseknek is képes volt

187 Michel Foucault. *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Ford. Török Gábor (Budapest: Osiris, 2000), 35–44.

188 A csapóajtó szerepéhez a kora újkori közszínházban lásd Tiffany Stern. *Making Shakespeare: the Pressures of Stage to Page* (London – New York, Routledge, 2004), 25–27. A csapóajtó használatát befolyásoló klasszikus, senecai hagyományokhoz lásd Andrew J. Power. „What the Hell Is under the Stage? Trapdoor Use in the English Senecan Tradition.” *English*, 60 (2011/231), 276–296.

189 West, Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage*, 20. Ezekre az összefüggésekre mutat rá a „térbeli fordulat” (*spatial turn*) meglátásait az angol reneszánsz színházra vonatkozó újabb szakirodalom, lásd pl. *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm*. Szerk. Ina Habermann – Michelle Witen (Palgrave Macmillan, 2016). Habermann és Witen meghatározásában a kora modern predramatikus színház mint interfész olyan topológiai csomópontként működött, amely különféle térbeli és időbeli dimenziókat kötött össze (2–3). A térbeli fordulat alapműve, Gaston Bachelard 1957-es munkája ugyan csak 2011-ben jelent meg magyarul (*A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter. Budapest: Kijárát), a 2010-es években megtörtént a fordulat magyar recepciója, lásd pl. *Térpoétika. Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 2010/1–2; *Térérzékelések, térértelmezések*. Szerk. Ádám Anikó – Radvánszky Anikó (Budapest: Kijárát, 2015).

jelentéshálózatokat tulajdonítani. A meglehetősen kis számban felvonultatott színpadi kellékek így nem csupán praktikus eszközök voltak a könnyen berendezhető színpadon, hanem a szimbolikájukkal egy összetett, emblematicus színházi jelentés kommunikációjának alapjait képezték. Glynn Wickham a legfontosabb emblematicus alapkellékek között a lugast, a hegyet, a fát, a szökőkutat, a barlangot, a sátrát, a trónt, a kastélyt, a várost, a hajót, a vízigályát és a halakat tárgyalja, melyek közül a nagyobbak persze csak a felvonulások mozgásképeire jelentek meg.¹⁹⁰ A színpadi dialógus, a térbeli mozgás, az egész játék is rögzült elemekkel rendelkezett, amelyek nem fosztották meg az előadást az eredetiség lehetőségétől, viszont igen erős szemiotikai funkcióval rendelkeztek. Egy színpadi hegy nemcsak a cselekmény helyét jelölhette, hanem például a jó és a rossz létállapotot, a virágzó és a hanyatló államot vagy az istenek lakhelyét. Ugyanígy szimbolizálhatta egy barlang a városon kívüli helyszín mellett a pokol kapuját vagy általában a gonosz erők lakhelyét is; egy kard pengéje nemcsak a fegyver, hanem az erőnyesség, a királyi hatalom, az igazság és az önvizsgálatra készítő tükör jelentéseit hordozhatta. A színházi embléma legfőbb tulajdonsága tehát közismertsége és konnotatív, asszociációkat keltő jellege.

Ez a színházi emblematicus kifejezésmód nem azonos a kor népszerű műfajával, az irodalmi emblémával, de működésük alapja azonos. A vizuális-allegorikus hagyomány, amely a középkor vallásos drámájából az interludiumok megszélesítésén keresztül vezetett a shakespeare-i színházba, a színpadi és az irodalmi embléma alapjait is képezi. Akárcsak a színházi előadásszöveg, a reneszánszban rendkívül népszerű emblémáskönyvek emblémái is *jelcsatornák együttesét* alkalmazták egy komplex üzenet közvetítésére. A klasszikus embléma három részből áll. A verses szöveg, az epigramma (*subscriptio*) egy képi megjelenítést (*pictura*) kommentál, a kettő lényegét a legfelül elhelyezkedő mottó (*inscriptio*) tömöríti magába, és a három egysége alkotja a meditatív szemlélődés tárgyát, amely az elsődleges, denotatív jelentéshez újabb konnotációkat rendel, ezzel egyre közelebb emelve az elmét a valóság mélyebb, végső jelentéséhez, melyet a hétköznapi nyelv vagy ábrázolás nem tud közvetíteni.

A kora újkori ismeretelméleti válság tükrében az embléma önálló műfajként értelmezhető mint jelölési, szemiotikai kísérlet, mint egy gondolkodásmód

190 Glynn Wickham. *Early English Stages 1300–1660*. 3. kötet (London: Routledge and Kegan Paul, 1959–1981), 213. Lásd még uő „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”. Ford. Farkas Zita. *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla. (Szeged: JATEP-ress, 1999), 291–298.

megjelenési formája. A vizuális és verbális csatornán egyszerre kifejezett (egymással gyakran első látásra össze sem függő) tartalmak között feszültség jön létre: ezt a befogadónak értelmezési eljárással kell feloldania. Az embléma azért hoz létre több jelcsatornát is kipróbálva információs többletet, hogy jobban leképezze a valóságot, közelebb kerüljön annak rejtett, az automatikus befogadás számára hozzáférhetetlen természetéhez. Az embléma mélystruktúrájában tehát egy jellegzetesen kora modern, kísérletező szemiotikai vágyat fedezhetünk fel¹⁹¹ – a késztetést egy olyan jel, illetve jelegyüttes kikísérletezésére, amely annyira többletjelentésű, hogy meghaladja a megszokott episztemológiánkat, és ismeretelméleti kísérletként közvetlen kapcsolatot teremthet a valósággal, annak valódi, mélyebb, a kétségek között vívódó kora újkori szubjektum elől egyébként elzárt jelentésével. A középkorból örökölt valóságértelmezési hagyományok szintéziseként az embléma egyfajta totális, spirituális világmentelzésre tett kísérletként is értelmezhető,¹⁹² és ennek alapján Fabiny Tibor úgy érvel, hogy „az emblémában a reneszánsz és a manierizmus hermeneutikájának a megnyilvánulását látjuk”.¹⁹³

191 Így értelmezi a reneszánsz emblémát a Thomas Sebeok által szerkesztett szemiotikai enciklopédia „Emblem” címszava is, lásd *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Vol. I.* Szerk. T. A. Sebeok (Berlin: de Gruyter, 1986), 1028–33. Szemiotikai kísérletként közelíti meg az emblémát Michael Bath is, aki szerint az emblémák azt az alapvető filozófiai–ismeretelméleti problémát tematizálják, ami Platón *Cratylusa* óta foglalkoztatja a gondolkodókat, és ami egészen a Saussure utáni posztsemiotikáig kitaróan jelen van: vajon csak az elme teremt kapcsolatot jelölő és jelölt között, vagy ezek a kapcsolatok belülről fakadó jelentések, amelyeket Isten alakított ki. Az embléma a jelentést a kép, a mottó, és a kettő rejtélyes kapcsolatát bevett ikonográfiai hagyományok alapján feloldó epigramma összjátékában bontja ki. Michael Bath. *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture* (London & New York: Longman, 1994), 74.

192 „The emblem is the last attempt to grasp spiritually the world in its totality in an exegetical manner.” Dietrich Walter Jöns. *Das „Sinnen-Bild”. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius* (Stuttgart, 1966), 51. Idézi Peter M. Daly. *Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre* (Nendeln / Lichtenstein: KTO Press; Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1979), 77. Ahogy Daly megjegyzi, a megállapítás kétségtelenül szelektív, hiszen figyelmen kívül hagyja a különféle szekuláris, kevésbé spirituális igényű emblémakönyveket, mégis úgy vélem, Jöns tézise jól kifejezi az emblémaszemiotika erőfeszítését. Az embléma mint műfaj hazai elméleti feldolgozásának kezdetéhez lásd *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology.* Szerk. Fabiny Tibor (Szeged: Attila József University, 1984); *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare* (Ikonográfia és műértelmezés 2). Szerk. Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre (Szeged: JATEPress, 1998 [1987]).

193 Fabiny Tibor. „Megjegyzések az embléma elméletéhez”. *Az angol irodalom története 2.* Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre (Budapest: Kijarat, 2020), 107.

Szintén ebből a hagyományból táplálkozik „az emblematicus színház kvin- tesszenciájának” tekinthető *pageantry*,¹⁹⁴ a látványos, allegorikus megjelenítés, amit eredetileg álló vagy mozgó szekerek segítségével a középkori vallásos drámák, misztérium-ciklusok előadásához használtak. Az Erzsébet-kori befogadó tudatában a szimbolikus kódok nagy része készen állt, hiszen a társadalomban annyi szimbolikus ábrázolás és diszkurzus áramlott (emlémakönyvek, didaktikus moralizálások, allegorikus ábrázolások, a *memento mori*, az *ars moriendi*, a *danse macabre* hagyomány ikonográfiai megjelenítései, Biblia pauperumok, vallásos tanítások, illusztrációk, exegetikai munkák, diagramok, okkult jelek, medálok, címerek, hieroglifák, fabulák), hogy a néző eleve szimbolikus elvárás-horizonttal követhetett egy előadást. A kaloda például egyike volt a rögzült színházi eszközöknek, és nemcsak a megszegényítés, a büntetés, az igazságszolgáltatás gondolatát idézte meg, hanem szimbolikus konnotációként automatikusan felidézte a láncra vert vagy kalodába zárt Igazság képét. Ezt a látványt számtalan ábrázolásból és előadásból ismerhette a néző, így például a *Hickscorner* című interludiumban Hickscorner (Hitgyalázó), Imagination (Képzeltetés) és Freewill (Szabadosság) megvádolják a Pity (Könyörületesség) nevű allegorikus szereplőt, hogy 40 fontot lopott, és kalodába zárják.

Az emblematicus megjelenítés tehát szimbolikus többletjelentések kontextusát tudja hozzárendelni a kifejezéshez, így a befogadót a jelentés kitágítására készíti. Az előadásszövegben fontosak az irodalmi értelemben vett, konkrét emlémaként felismert elemek, amelyek az embléma tágabb asszociációit felkeltve kommentálják az előadást, több jelentést produkálva.¹⁹⁵ Az előadásnak azonban nem kellett emlémakat alkalmaznia ahhoz, hogy szimbolikus jelentések sorozatát indítsa el, hiszen az emblematicus gondolkodásmód, a valósággal szemben képviselt analógiás attitűd eleve konnotációkat keresett. A reneszánsz továbbra is szemiotizálódott valóságát a színház még inkább szemiotizálta. A színházi kommunikáció e különleges formájában az előadók a befogadó kódjaira és imaginatív együttműködésére egyaránt számíthattak. Ez tette lehetővé, hogy ne csupán a díszleteket, de a cselekmény részeit is utalásszerű elemekkel helyettesítsék. Az emblematicus színház tehát nem arra törekedett, hogy felkeltse egy

194 David M. Bergeron. *English Civic Pageantry, 1558–1642*. Revised Edition. (Tempe, AZ: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2003), 2.

195 Lásd Szőnyi György Endre. „Speaking pictures. Ways of seeing and reading in English renaissance culture”. *Studia Anglica Posnaniensia* 53 (2018), 145–176; Uő „Kortársaink-e a románcok?” *Szcenarium* 2. 6 (2014. szeptember), 27–40.

nem jelenlévő valóság illúzióját, megteremtve annak hű másolatát¹⁹⁶ – ez csak a később kialakuló fotografikus, polgári illúzió-színház törekvése lesz, ahol a színpad világotól a „negyedik fal” által elrekesztett nézők a valóságosság, a valóságnak való megfelelés logikája alapján ítélik meg a színpadi reprezentációt.¹⁹⁷ Amikor az emblematikus reprezentációs logika alapján működő színpadra szánt szövegeket a fotografikus reprezentációs logikára épülő, modern polgári elváráshorizontunk alapján igyekszünk megérteni, akkor értetlenül és megbotránkozva állunk olyan jelenetek előtt, mint például Lavinia megtalálása Shakespeare *Titus Andronicus*-ában, ahol Marcus nem rohan segítségért, és nem kapja azonnal ölbe brutálisan megcsonkított unokahúgát, hogy elsősegélyben részesítse, hanem hosszas, ekphrasztikus monológban eseteli a borzasztó látványt. (A jelenet részletesebb értelmezésére az V. fejezetben vállalkozom.)

A nézők együttműködését más hagyományok is segítették. A kora újkori színház néhány jellegzetes alakon keresztül (a bolond, a Gonosz, a tréfacsináló) megőrizte a középkorban és az interludiumokban, valamint a populáris hagyományban igen fontos interaktív színpad – közönség viszonyt is, tehát nem csupán a nézők képzelőerejére, de fizikai közelségére is számított, és előadás közben kapcsolatot tartott fenn velük. A bevonásnak ezen a hagyományán keresztül, a közönséggel közvetlenül kapcsolatot fenntartó figurák és technikák által a reneszánsz színjátszás részben megőrizte a bennfoglaltatottság, a részvétel közös rituális érzetét: így jött létre az, amit a rekonstruált Globe-ban színpadra állított „Zulu Macbeth”, az *Umabatha* rendezője, Welcome Msomi a „színész és a közönség összekapcsoltságának” nevezett.¹⁹⁸ A fesztiválokban, népi játékokban kialakult színpadi alakok nem azonosultak teljesen a szereppel, megőrizték saját önkifejező, extradramatikus tudatosságukat. Ezzel folyton a játék környezetére, a közönség valóságára utaltak, egybemosva a színpadi illúziót és a realitást,

196 Erre mutat rá Melvin Seiden is, különös tekintettel a bosszútragédiákra: „It is, therefore, a mistake to look for verisimilitude or any other device of this order for an understanding of Jacobean drama”. Melvin Seiden. *The Revenge Motif in Websterian Tragedy* (Salzburg: Universität Salzburg, 1973), 9.

197 Michael Hattaway. „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture. Vol. 2.* Szerk. Michael Hattaway (Oxford: Blackwell Publishing, 2010), 42–59: „Nothing in a Renaissance playhouse was ever designed to persuade a spectator to ‘believe in’ a place or a character; everything on stage proclaimed its status as a sign. Plays were enacted in distinctive fictive worlds that were created within the frames of specifically theatrical architecture. These frames were always visible, essential signs of those conventions for game and revelry that govern the action. Although they traded in *spectacle*, Renaissance playhouses had no mechanism for *illusion*”.

198 Idézi Kiernan. *Staging Shakespeare at the New Globe*, 37.

bevonva a játékba a nézőket. Ilyen alak a Bolond, az Ördög, a Tréfás Gonosz.¹⁹⁹ Ők kiszólásaikkal és „kijárásaikkal”, kommentárjaikkal félig játszók, félig nézők voltak. A kapcsolattartó technikák közül a *platea* és a *locus*, azaz a közönséghez közelebb lévő játéktér és a megkülönböztetett, szimbolikus ábrázolásra szolgáló magasabb színpadrész együttes alkalmazása volt a legfontosabb.²⁰⁰ Az előbb említett alakok, a népi játékok és a misztériumok, moralítások rögzült, tradicionális játékosai, „az inverzió és a feje tetejére állított világ figurái” az előadásban főként a *platea*t foglalták el, és fokozatosan áthagyományozódtak a későbbi színházak platformszínpados előadásaiba.²⁰¹ A kifejlődő jellemábrázolás, a pszichológiai realizmus alakította őket, de drámai alakként is megőrizték a közönséget bevonó, a darabot a közönség valóságára vetítő szerepüket. Ennek a hagyománynak *platea*-irányultságú alakja Shakespeare-nél Puck a *Szentivánéji álomban*, a Bolond a *Lear királyban*, de a *Macbeth* várkapusa és maga III. Richárd is, sőt, még az *Othello* cselszövője, Jago is ebből a hagyományból táplálkozik.²⁰² Színpadi tevékenységükbe belefért az improvizáció is: az adott színházi esemény körülményeire, a testi közelségben lévő nézőkre vagy éppen az időjárásra reflektáltak, amivel nem törték meg a színházi előadás által keltett drámai illúziót, hiszen az emblematikus színpadon nem létezett ilyesfajta illúzió.²⁰³

A kor drámáinak egyik különlegessége az allegorikus hagyományokat felidéző, de valóságossá váló, pszichológiai realitással bíró jellemek több szinten való értelmezhetősége. A drámai alakokat – az előadásszövegben hálózatszerűen hozzájuk kapcsolódó jelentések alapján – a nézők maguk láthatták el emblematikus értékkel, az egész darab jelentését kitágítva. Lear a vakság, a bolondság, az örület és a megpróbáltatás hozzá kapcsolódó képrendszerei alapján válik az emberi tévedhetőség és szenvedés emblémájává, amit az előadás címe mottóként,

199 Angolul a *Vice*, vö. Matuska Ágnes. *The Vice Device. Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis* (Szeged: JATEPress, 2011). A bevonás hagyományának továbbéléséhez a filmben lásd Matuska Ágnes. „A shakespeare-i közönségbevonás filmes vetületei”. *Apertúra*, 2007. nyár.

200 Vö. Matuska Ágnes. „*Locus, platea, mundus*: a társadalmi valóság eljátszásának módozatai”. *Apertúra* 12: 4 (2017); Kiss Attila Atilla. „A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban”. *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin – Kiss Attila (Szeged: JATEPress, 1999), 267–68.

201 Robert Weimann. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 33.

202 Vö. Matuska Ágnes. „Ontológiai határsértés: Iago mint puszta reprezentáció”. *Az értelmezés rejtett terei: Shakespeare-tanulmányok*. Szerk. Géher István – Kiss Attila Atilla (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 77–92.

203 Hattaway. „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”, 50.

maga az előadás pedig szöveggént kommentál,²⁰⁴ és így az egész színházi előadást felfoghatjuk egy felnagyított, időben lejátszódó, multimediális emblémaként. Ez a színházi kommunikáció színház- és kultúrtörténetileg kétféle világmodell, és a világmodellekre épülő kétféle színházmodell ütközésének és lassú kicserélődésének tanúja. A művészethez való kétféle alapállás közül az első dominál, melyben a valóság jelentésének emblematikus, „kivonatolt”, jelképek és összefüggések rendszerére épülő megragadása uralkodik. Ezt váltja fel a 17–18. század fordulójára a későbbi, fotografikus irányultság, amely a valóság teljes illúziójának, empirikus másolatának megteremtésére törekszik, és a polgári színház vezérelve lesz. Glynn Wickham megfogalmazásában a „figuratív reprezentációra” épülő emblematikus színház és a valóság illúzióját keltő képekre épülő „realista színház” közti különbségről van szó.²⁰⁵ Az illuzionista színház a fotografikus megjelenítés eszközeivel próbálja a nem jelenlévő valóság jelenlétének látszatát megteremteni, létrehozva azt a polgári színházra jellemző elidegenedett, passzív, fogyasztói színpad – közönség kapcsolatát, amely ellen később az első nagy módszeres támadást Brecht epikus színháza intézte. Ahogy a 18. század végére az új társadalmi osztálynak, a középosztálynak az uralkodó műfaja a regény lesz, mert ez tudja a legjobban kielégíteni a közönség újfajta érdeklődését, ugyanúgy ennek az új társadalmi osztálynak a közönsége igényli a valóság fotografikusan mimetikus, illúziószerű színpadi megjelenítését is, és állításom szerint ezek mögött a változások mögött általános ideológiai²⁰⁶ átrendeződések voltak, olyan változások, ame-

204 Peter M. Daly. *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Toronto: University of Toronto Press, 1998 [1978]), 168–187.

205 „Egy olyan konfliktus problémájával állunk szemben, amely az emblematikus színház (a drámai illúziót figuratív-jelképes reprezentációkon keresztül bemutató színház) és az illuzionista-realistikus színház (a valóság vizuális képi ábrázolására törekvő színház) között feszül. ... A régi emblematikus színházat felváltó új színház építész-festők által létrehozott, bonyolult, rafinált, elméleti színház volt. ...A régi színház helyébe egy olyan színház lépett, amely a referencialitás korlátozó keretein belül, divatos párbeszéd fordulatok és festett hátterek alkalmazásával a valóságot próbálta utánozni.” Wickham. „Angol színpadok”, 293.; Uő *Early English Stages*, 155. Hans-Thies Lehmann és a rá támaszkodó magyar szakirodalom is a „polgári illúziószínház” kifejezést használja, lásd Kiss Gabriella. *(Ön)kritikus állapot*, 22.

206 Ezek a változások annyiban mindenképpen kapcsolatban vannak az uralkodó ideológiákkal, hogy minden hatalmi-ideológiai berendezkedés legfőbb célja, hogy elhitesse a szubjektumokkal: a valóságot meg lehet ragadni, uralni lehet a nyelven keresztül, mégpedig azon a nyelven keresztül, amelyet a társadalmi szimbolikus rend a rendelkezésünkre bocsát. Ezt a működést testesíti meg a „klasszikus realista szöveg.” Lásd Catherine Belsey. „A szubjektum megszólítása.” *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 1995/1–2. 24–25.

lyek átírták a valóság megragadásának, megismerhetőségének, a reprezentáción keresztül történő birtokba vételének lehetőségéről vallott korábbi elképzeléseket.

A középkoriból a felvilágosodás típusú világmodellbe való átmenet idején, a reneszánsz ismeretelméleti válságában az emblematicus színház megörökölte a magas fokú szemioticitásra épülő többjelentésű ábrázolásmódot, de a jelentések garanciáit már folyton megkérdőjelezte az új, mechanikus világmodell problémáinak horizontjából. Jonathan Dollimore kifejezésével élve a reneszánsz darabokban kétféle mimézis működik egyszerre és vetélkedik egymással: a régi, idealista és az új, realista valóságábrázolás.²⁰⁷ A régi és az új világkép egymásnak feszülése, a hagyomány bizonyosságának és az új gondolkodásmód kétségeinek együttélése, az emblematicus hagyomány mint reprezentációs technika és az empirikus, racionális, kételkedő gondolkodás mint kérdéshorizont egymásmellettsége adja a kora újkori angol drámák jelentésének kimeríthetetlenségét. Ez a jelentés-elbizonytalánítás vagy jelentéslebegtetés az emblematicus színházban számos reprezentációs technikán keresztül nyerte el teljes működési potenciálját. A néző rendelkezésére álló hagyományos szimbolikus kódok alapján a színpadi jelenet igen gyakran emblematicus látvánnyá, állóképpé, az ikonográfiai jelentésszintek által meghatározott, rögzült jelentésű, kimerevített emblematicus megjelenítéssé állhatott össze, ezt a jelentésrögzülést ugyanakkor folyton kibillentette, elbizonytalánította a performanszszöveg. A színpadi látvány a test jelenlétének, bennefoglaltatottságának felfokozott érzetén keresztül igyekezett hatást elérni. Az abjekció, a megcsontolt testek, az anatómia látványa, a kultúra kereteit biztosító ellentétpárok összemosása (így például az élet és a halál között lévő határvonal átjárása) a korabeli néző belső pszichoszomatikus modalitásának, a szubjektumban lévő, testi megalapozottságú szemiotikus *chorának* a jelenlétét erősítette fel. Egymásnak feszült az emblematicus kód által biztosított jelentés és a jelentésrögzülés ellen ható korporális élmény, mintha a színpadi esemény már nem elégedne meg a hagyománnyal, mintha ki akarna bújni a régi ikonográfia és retorika hatalma alól. Ennek a törekvésnek jellegzetes példája a *demetaforizáció*, amikor a hagyományosan rögzült retorikai alakzatok kibillentésével próbálja lerázni magáról a színpadi látvány az emblematicus hagyomány kötöttségét: a halott metafora megelevenedik, és a segítségként kinyújtott kéz a testtől elválva önálló életre kel, az emblematicus hálóba rögzült, didaktikus *memento mori* koponya pedig egyik pillanatról a másikra valódi csontként, a hús mögül kikandikáló, mélyebb valóságként jelenik meg. (A demetaforizáció technikáját az V. fejezet végén fogom részletesebben

207 Dollimore. *Radical Tragedy*, 70–82.

tárgyalni.) A „kétféle mimézis”, a régi és az új összecsapása a vizuális és verbális reprezentációs technikák területén újra és újra megjelenik a kora újkori tragédiákban. Ennek a jelentés-elbizonytalanításnak a megértéséhez ugyanakkor a korabeli kulturális szemantika tágabb kontextusában, a korábban ismertett társadalmi látványosságok és az újabb ismeretelméleti eljárások, feltáró és elemző társadalmi gyakorlatok tükrében kell igyekeznünk megérteni, hogyan működhetek ezek a darabok a korabeli színházban. Az új gondolkodási és megismerési módszerek között kitüntetett szerepe volt az anatómiai irányultságnak, amely nemcsak a konkrét orvosi kísérletek és az anatómiai színházak testeket feltáró boncolásait, hanem az új, általános ismeretelméleti igényt, a dolgok felszíné mögé hatoló kora modern anatómiai tekintetet is jelentette. Ennek az anatómiai igénynek a kulturális hátterét és az emblematikus színházban való megjelenését, valamint a posztmodern színházi kísérletekben megfigyelhető „reneszánszát” fogom tárgyalni a következő fejezetekben.

V. Élet és halál között a kora modern tragédiákban

V.1. AZ ANATÓMIA SZÍNHÁZA, A SZÍNHÁZ ANATÓMIÁJA: KORA MODERN ÉS POSZTMODERN BONCSZÍNHÁZAK

Mit tegyünk? Kiknek nyelve megmaradt,
Törjük fejünk új szörnyűségeken,
Hogy csodálkozzék rajtunk a jövő?²⁰⁸
(Titus)

A fenti mottó Titus Andronicus szájából hangzik el egy olyan világban, amelyben a beszéd és a jelölés hagyományos eljárásai és garanciái megkérdőjeleződnek, elértéktelenednek, és a korábban használatos jelrendszereket újak cserélik le. A természetes nyelv helyére kitépett nyelvek kerülnek, a testbeszéd eszközeinek helyére levágott, szörnyűségükben is beszédes testrészek költöznek. A dráma színpada hasonlatos lesz a boncszínházhoz, és így válik emblémájává, szimbolikus megjelenítésévé saját korának, a kora modern korszak anatomizáló, ismeretelméleti kísérletezésének és bizonytalanságainak. Az angol reneszánsz színpad egyik legtematizáltabb motívuma a test és a tudat együttes anatomizáló feltárása, a kritika ugyanakkor hosszú ideig nem méltatta kellő figyelemre ezeket az emblematisz jelentéshálókat, a *Titus Andronicus* pedig kifejezetten a reneszánsz kánon legvégére szorult. A test köré szerveződő posztstrukturalista diszkurzusok

208 William Shakespeare. *Titus Andronicus*. Ford. Vajda Endre. *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák* (Budapest: Európa, 1988), 1–99. 50. (A továbbiakban a magyar idézeteknél ennek a szövegnek az oldalszámát adom meg, a pontos sorszámozást pedig a kritikai kiadás alapján.) Angol eredetiben: „What shall we do? let us, that have our tongues, / Plot some deuce of further misery, / To make us wonder'd at in time to come”. 3.1.134–36.

és a posztmodern kulturális jelenségek emelték ismét a figyelem és a gyakorlat középpontjába a testet, és kezdték újabb értelmezéseknek alávetni az anatómiát tematizáló kora modern irodalmat.

Ahogy a jelen értekezés bevezetőjében kifejtettem, a test megjelenítésével, feltárásával, kiterjesztésével kapcsolatos eljárások területén olyan eseményeknek vagyunk tanúi az 1980-as évek közepe óta, amelyek nem csupán az elméletben és az alkotói tevékenységben, hanem a mindennapi életben is a figyelem középpontjába helyezték az ember anyagságának, materiális felépítettségének kérdéseit. Ezek a reprezentációs, ismeretelméleti kérdésfeltevések természetesen már jóval korábban bevonultak a kritikai gondolkodás és az alternatív művészeti műhelyek megfontolásai közé, és jelentős hatást gyakoroltak a hazai színházi műhelyekre és trendekre is. Az utóbbi évtizedekben ugyanakkor lezajlott egy heterológiai fordulat,²⁰⁹ amelynek során a test és a szubjektum anatomizálása a mindennapok jelenségeit is átitatta.

A szubjektum materialitásával foglalkozó posztstrukturalista elméletekben számos helyen találkozunk azzal a vélekedéssel, hogy a test a posztmodern korban ismét apokaliptikussá válik. Bryan S. Turner a következőképpen fogalmaz:

[...] létezik egy bizonyos nézet a test 1980-as évekbeli újrafelfedezéséről és arról, amit talán az aggodalom politikájának nevezhetnénk. A test újra apokaliptikussá vált, gondoljunk csak az olyan fenyegetésekre, mint a kémiai hadviselés, a természetes élőhely elpusztítása, a HIV- és AIDS járvány [...] Ezeket a politikai aggodalmakat, mint az várható volt, a szociológiában a testinváziók apokaliptikus elméletei reprodukálták.²¹⁰

209 A heterológia kifejezést Michel de Certeau és Georges Bataille terminusai és munkái alapján használom, és a mindennapi életnek azokra a gyakorlataira utalok vele, amelyek (legalábbis egy ideig) ellenállnak az egységesítő nagy narratíváknak, a beolvasztásnak, az ideológiai asszimilációnak. Vö. Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. Ford. Steven Rendall (University of California Press, 2002); Michel de Certeau. *Heterologies. Discourse on the Other* (University of Minnesota Press, 1986); Georges Bataille. *Visions of Excess: Selected Writings*. Szerk. Allan Stoekl (University of Minnesota Press, 1985).

210 Bryan S. Turner „Recent Developments in the Theory of the Body”. M. Featherstone, M. Hepworth, B. Turner. *The Body: Social Process and Cultural Theory* (Sage Publications, 1991), 1–36. Magyarul: „A test elméletének újabb fejlődése”. *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória* (Budapest: Józsefvég Műhely Kiadó, 1997), 7–52. 37.

Felmerül a kérdés: mikor volt ugyancsak apokaliptikus ez a test? Milyen gyöke-
rekből táplálkozik, és hogyan válhat végletesen fenyegetővé? Ennek a testnek az
elfojtása és démonizálása árán hozták létre a modernizmus ideológiai eljárásai a
polgári kartézianus szubjektumot, és ez az elfojtás alatt tartott test kerül ismét a
felszínre a posztmodernben mint a veszély és a küszöbön álló válság területe, a
civilizációra leselkedő bajok forrása. Amióta Foucault a posztstrukturalista ideo-
lógia-kritika egyik kulcsterminusává tette az önhermeneutika fogalmát, ennek
az esendőnek tekintett, apokaliptikus testnek a gondozását rendre úgy írja le az
elmélet, mint a nyugati, gyónásra épülő társadalom központi gyakorlatát, ame-
lyen keresztül az interpelláció elér, kinyúl a szubjektumhoz.²¹¹ Az előregyártott
identitás- és testsémák végeláthatatlan áramoltatása folyik a posztindusztriális
társadalomban. A posztmodern kezdeti szakaszában ugyanakkor a kirekesztett,
marginalizált jelölő gyakorlatok (performanszok, installációk, alternatív szín-
házak, filmek, irodalmi szövegek stb.) a szubverzívó lehetséges terepeként is fel-
használták a testet, olyan területet látva a szubjektum materialításában, ahol a
tapasztalat közvetlensége az ideológiai meghatározottságon túlra juttathatna
bennünket. Később, és eleinte jobbára csak az elméletben, érik be az a meglátás,
hogy a reprezentáció soha nem válthatja be a jelenlét, a prezencia ígérését, és a test
tapasztalata is mindig közvetített: szimbolikusan, azaz ideológiailag kódolt, tehát
nem lehet a teljesen szuverén tapasztalat forrása. A reprezentáció bezáródásáról,
a prezencia felkeltéséről alkotott elképzelések kritikáját Jacques Derrida fejte-
tte ki Artaud színházával kapcsolatos írásában a 60-as évek végén, elindítva ezzel
a jelenlét-kritikának egészen a közelmúltig tartó vonulatát. Derrida írása azóta
alapvető számvetéssé vált abban a posztstrukturalista diszkurzusban, amely elveti
a színpadi jelenlét közvetlen élményének gondolatára épülő, úgynevezett „onto-
lógiai én-színházak” programját.²¹²

Ahogy a bevezetőben láttuk, ha meg kellene neveznünk azokat a fogalmakat,
társadalmi gyakorlatokat vagy a mindennapi életnek azokat a tárgyait, amelyek
a legkitartóbban foglalták el a posztstrukturalista kritikai gondolkodás érdeklő-
désének középpontját az 1970-es évek végétől kezdve, akkor a testet és a testtel
kapcsolatos jelölő gyakorlatokat kétségtelenül az elsők között kellene szerepel-
tetnünk. A posztmodern igyekszik feltárni az ember felépítésének anyagi alap-
jait, és általában véve elutasít és problematizál minden totalitást és totalizáló

211 Vö. Foucault. „Szexualitás és egyedüllét”.

212 Vö. Jacques Derrida. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”. Ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes. *Gondolat-jel.* 1994/1–2, 3–18., valamint Fuchs. *The Death of Character*, 48.

fogalomrendszert, legyen az a szubjektum homogenitásáról, a test uralhatóságáról vagy a jelentés áttetszőségéről alkotott társadalmi ideológia. A test a jelentésalkotás folyamatának megkerülhetetlen és kiindulópontot képező energiaforrása, a beszélő szubjektum rendszerének materiális alapja. Ez az alap különösen akkor válik a jelentésképző megismerő folyamatok tárgyává, amikor elbizonytalanodik, megkérdőjeleződik a társadalomnak a jelhez, a jelölés lehetőségeihez és garanciáihoz való viszonya. A test tehát, a szubjektum „leginkább kéznél lévő”, de általában véve a leginkább tudattalanná tett alapja problematikus jelenlétté válik, valahányszor a társadalmi tudásformák rezsimje olyan ismeretelméleti válságba kerül, amikor a megismerés határai a testben, a testtel kapcsolatosan jelölődnek ki. Ebben a tekintetben, ahogy David Hillman és Carla Mazzio megjegyzik, a posztmodern ugyanolyan csillapíthatatlan érdeklődéssel fordul a test felé, mint a kora modern, azaz a korai újkor, amikor az ismeretelméleti átalakulások és bizonytalanságok egyik fő vonatkoztatási területe szintén a test volt.²¹³ A kora modern szubjektum korábban ismeretlen intenzitással tapasztalja meg a test határainak, felbontásának, szétszedésének és összerakásának izgalmát, a posztmodern kezdeti szubjektum-elgondolásai pedig nemegyszer az ideológiai alávetettség megkerülésének útját, a szubverzió lehetséges terepét látják a testben, a test feletti rendelkezés visszavételében. Ha ezeket a reprezentációkat a kultúra szemiotikai tipológiájában vizsgáljuk, akkor hasonlóságok mutatkoznak azokban az eljárásokban, amelyekkel a kora modern és a posztmodern kor a testet az ismeretelméleti kísérletezések kitüntetett terepévé teszi. Jurij Lotman kultúraszemiotikájában a felvilágosodás típusú világmodellbe való átmenet eredményét a valóság deszemiotizálódásaként írja le²¹⁴, amikor az új világmodell lassú felbukkanásával a valóságelemek elvesztik eleve garantált, az isteni eredetből adódó jelentésüket. Az ikonikus természetű középkori valóság deszemiotizálódik, és ezzel együtt a jelölés is homogenizálódik: az allegória, az embléma, a többjelentésűség gyanússá, haszontalanná válik. Az átalakulás, az átmenet idején ugyanakkor felfokozott szemiotikai intenzitással keresi a társadalom az újabb ismeretelméleti eszközöket, a valóság újfajta megismerési lehetőségeit, és ez a tevékenység különösen erősen jelentkezik a testtel

213 David Hillman és Carla Mazzio. „Introduction: Individual Parts”. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Szerk. David Hillman és Carla Mazzio (London and New York: Routledge, 1997), xii.

214 Lotman. „Problems in the Typology of Cultures”.

kapcsolatban.²¹⁵ Meglátásom szerint ugyanilyen ismeretelméleti kísérletezésnek vagyunk tanúi a posztmodern korban is.

A test összetettsége ellenáll a rendszerbe foglalásnak, a szimbolikus rögzítettségnek, ezért a társadalmi-ideológiai parancs szerint meg kell feledkezni róla, ki kell iktatni a társadalmi beszédmódokból és a szubjektum önazonosságának érzetét megteremtő absztrakcióból, amely nem más, mint a *cogito* működése, és amelynek filozófiai uralma a korai újkor után, a kartézianus humanizmussal veszi kezdetét. Az absztrahált individuum, a szuverén szubjektum képzetének kialakulásáért az új episztemében tulajdonképpen „Descartes tévedése” felelős.²¹⁶ A test és a tudat radikális szétválasztásának eredményeképpen a modern nyugati filozófia a 17. század után hús és vér valósága nélküli, testtelen absztrakciókban horgonyozta le a jelentés és a megismerés metafizikus elméleteit.²¹⁷

A testről szóló posztmodern apokaliptikus beszéd helyénvaló lehet, de csak részben. Ha a testet társadalmi szemiotikai képződményként fogjuk fel, lehetővé válik, hogy a test állapotával kapcsolatos aggodalom és törődés mögött felfedezzük azt a kísérletező és ismeretelméleti vállalkozást, amely párhuzamot mutat a kora modern és a posztmodern korban.²¹⁸ A testről vallott különféle elgondolásokat el kell helyezni a kulturális-történelmi periódusok összehasonlító szemiotikai tipológiájában, és így megvilágíthatjuk a testre irányuló figyelem és a kultúra általános szemiotikai diszpozíciója között lévő kapcsolatot. A színház reprezentációs logikája mindig ebben az egész társadalmat átható hozzáállásban gyökeresedik, és természeténél fogva mindig tematizálja, megszólítja a reprezentáció, a jelölés alapkérdéseit, és így a kor ismeretelméleti kérdéseinek szócsövévé válik.²¹⁹ Meglátásom szerint a test posztmodern vizsgálata és feltárása hasonlóságot mutat

215 Lásd Jurij M. Lotman – Boris A. Uspensky „On the Semiotic Mechanism of Culture”. *Critical Theory since 1965*. Szerk. Hazard Adams – Leroy Searle (Tallahassee: Florida State University Press., 1986), 410–22.

216 Damasio. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, 249. Lásd még Michael C. Schoenfeldt. *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 10–11.

217 Kristeva. *Revolution in Poetic Language*, 15.

218 A testet kiterjedt vallásos-ideológiai olvasattal és ikonográfiával ellátó kora modern *ars moriendi* hagyomány újjáéledését fedezhetjük fel a mai korunkban egyre elterjedtebbé váló hospice szolgálatok gyakorlatában. A meglátásért Matuska Ágnesnek tartozom köszönettel.

219 Ebből adódóan a színház mint társadalmi gyakorlat reagál talán a legérzékenyebben az ismeretelméleti válságokra és a nagy társadalmi átrendeződésekre, hagyományosan az aktivizmus, a politikai, etikai gondolkodás, a társadalmi felelősségvállalás terepe, és ennek következtében „a legtöbb forradalmi vállalkozással összeköthető volt.” Alain Badiou. „A színház dicsérete.” Ford. Porogi Dorka. *Theatron* 16. 3 (2022), 23.

az emberi test belső szerkezete felé forduló kora modern anatómiai fordulattal, és mind a két anatomizáló hajlamnak a színházban, illetve a teatralitásban találjuk legerősebb kifejeződéseit.²²⁰ A posztmodern anatómia olyan ismeretelméleti válságra adott reakció, amely összevethető a kora újkor átmeneti és bizonytalanságokkal teli időszakával, amikor a középkori „természetes rend” magas fokú szemiocitása megrendült, és a jelentés metafizikus garanciái kiközöskentek a helyükről. Természetesen minden kor magában hordozza az átmenetiség és a válság jegyeit, de meggyőződésem szerint a kora modern és a posztmodern episztemológiai bizonytalanságai jelentős mértékben összecsengenek. Elég arra emlékeznünk, Montaigne hogyan vezeti be az emberi tudás természetéről folyó kora modern diszkurzusba a szkepticizmust és a relativizmust, és álláspontjával milyen nagy hasonlóságot mutatnak Lyotard meglátásai a nagy nyugati elbeszélések válságáról és delegitimációjáról, és nem áll tőle távol Feyerabendnek a módszer ellen felállított érvrendszere sem. Kultúraszemiocitikai tipológia alapján nem meglepő, hogy Montaigne emberről és önazonosságról alkotott felfogására hasonlítanak a decentralizált posztmodern szubjektum elméletei. Hangsúlyozza, hogy nincs bennünk semmi állandó, és tudásunk minden formája szubjektív, relatív, a legkevésbé sem állandó. Nem véletlen, hogy Hauser Arnold a manierizmus én-felfogását szemléltető könyvfejezetéhez Montaigne-tól kölcsönzi a címet.²²¹

A protomodernként felfogott kora modern és a posztmodern között fel-tárható párhuzamokra már az újhistorizmus is felfigyelt. Igaz ugyan, hogy az ismeretelméleti alapokon nyugvó analógiákat még nem állította érdeklődésének középpontjába, de már Stephen Greenblatt is úgy érvelt az irányzat „alapító szövegében”, hogy a posztmodern olyan civilizációs korszak végének tekinthető, amely a reneszánszban, a kora modern korban vette kezdetét, és a feszültségek, kulturális szorongások a két időszakban párhuzamba állíthatóak. Meglátása szerint a reneszánsz kultúra tanulmányozása során saját, posztmodern identitásunk kialakulásának történetébe nyerünk bepillantást.²²²

220 „[...] early moderns, no less than postmoderns, were deeply interested in the corporeal 'topic'”. David Hillman és Carla Mazzio. *The Body in Parts*, xii.

221 Vö. Hauser. *A modern művészet és irodalom eredete*, 69–72: „A hullámzó-változó Én”.

222 „Above all, perhaps, we sense that the culture to which we are so profoundly attached as our face is to our skull is nonetheless a construct, a thing made, as temporary, time-conditioned, and contingent as those vast European empires from whose power Freud drew his image of repression. We sense too that we are situated at the close of the cultural movement initiated in the Renaissance and that the places in which our social and psychological world seems to be cracking apart are those structural joints visible when it was first constructed. In the midst of the anxieties and contradictions attendant upon the threatened collapse of this phase of our civilization, we respond

Bryan S. Turner fentebb hivatkozott cikkében azt állítja, hogy az instrumentális racionalitás posztmodern válsága, amely a nagy nyugati kulcsnarratívák megkérdőjelezését eredményezi, párhuzamba állítható a kora modern kultúra manierista közegének hangulatával. Más kritikusok arra világítanak rá, hogy a barokk kezdete valójában válasz arra a kulturális és személyes válságra, amelyet a reformáció okozott Európában.²²³ A kora modern–posztmodern párhuzamot tehát a két kor ismeretelméleti válságának hasonló jegyei alapján fogalmazhatjuk meg, és mindkét átmeneti, kérdésekkel teli korban a test válik az ismeretelméleti kíváncsiság egyik fő területévé.

Vizsgálódásomhoz a szubjektumnak a pszichoanalízis és a posztstrukturalista szemiotika alapjaira épített elméletét, a poszt szemiotikát alkalmazom. A poszt szemiotika egyik legfontosabb elméleti előrelépése az, hogy számot vet a szubjektum összetettségének, heterogenitásának materiális alapjával, a testtel, és a testnek mint jelentés előttinek a jelölés folyamatában betöltött szerepével. A 60-as, 70-es évek nyelvi és pragmatikai fordulata összekapcsolódott a szubjektumelméletek „freudi forradalmával”, és az újabb elméletek a jelentést a nyelvi struktúrák korábban egységesnek vélt elemein és a fenomenológia transzcendentális egóján túl, a jelentésképzés keletkezési folyamatában igyekeznek megérteni, abban a folyamatban, amelynek egésze fölött nem gyakorol fennhatóságot a szubjektum tudatos, racionális modalitása.²²⁴

A szubjektum megképződése során a tudatos modalitás, az egópozíció kialakulásával a testnek ez a heterogenitása kerül elfojtás alá. A beszélő szubjektum poszt szemiotikája következőképpen azt vizsgálja, hogyan áramoltatják az ideológia működései azokat a jelölő gyakorlatokat a társadalomban, amelyek megképezik a modern társadalom kialakulásával megszülető szubjektumban azt a téves felismerést, hogy önmagával azonos, transzparens, szuverén entitás. Ez a

with passionate curiosity and poignancy to the anxieties and contradictions attendant upon its rise. To experience Renaissance culture is to feel what it was like to form our own identity, and we are at once more rooted and more estranged by the experience”. Greenblatt. *Renaissance Self-fashioning*, 174-175.

223 Christine Buci-Glucksmann. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (Sage Publications, 1994); Nigel Llewellyn. *The Art of Death* (London: Reaktion Books, 1992).

224 „A szubjektumot szimbolikusán rögzítő nyelvi állítás, a jelölés a Kristeva által szemiotikusnak nevezett, heterogén, nem tudatos modalitásból táplálkozik: energiáját, készletettségét azoknak a pszichoszomatikus (ösztön)energiáknak a strukturálatlan áramlásából nyeri, amelyek eredetileg a vágy és az azonosulás elsődleges tárgyaira irányultak. Ezért vizsgálja Kristeva azokat a ’marginális diszkurzusokat’, amelyek ’visszacsatolják’ a szubjektumot a szimbolikus előtti, szemiotikus áramlásba, a *heterogén test* érzetébe”. Kiss Attila Atilla. „Ki olvas? Poszt szemiotika”. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle. Poszt szemiotika*. 1995/1–2. 11.

nyugati episztemé átalakulását kiváltó történelmi folyamat eredménye, amely a 17–18. század fordulójára megteremti a polgári individuuum kategóriáját. A felvilágosodás típusú vízszintes világmodell húzza az emberre azt a bőrt, amely a *cogito* óta arról hivatott gondoskodni, hogy a beszélő szubjektum saját identitását, önazonosságát egyfajta absztrakcióként, mélység nélkül, csak a felületek által megképzett, kezelhető egységként képzelje el. A jelölő ettől fogva ezen a bőrről utazik, amely elhatárolja az „én” internalizált absztrakcióját a külvilágtól. Elfojtás alá kerül a test jelenléte, az általánosan áramoltatott diszkurzusokból fokozatosan száműzik azt a heterogenitást, amely a beszéd mögött a folyamat forrásaként dolgozik.²²⁵

Az európai reneszánszra, még pontosabban a vizsgálataim tárgyát képező angol kora újkorra a leginkább jellemző fogalom a keveredés. Keveredés úgy is, mint összetettebbé, heterogénné válás, és úgy is, mint felhígulás, az esszenciák, a biztosnak és csalhatatlannak vélt aromák feloldódása, új összetevők bekeveredése. Így vélekedik Jean Delumeau is a reneszánszról szóló munkájának elején: „A reneszánsz ennél fogva úgy jelenik meg előttünk, mint ellentmondások óceánja, szerteágazó törekvések olykor csikorgó koncertje [...] ahol egyszerű és bonyolult, tisztaság és érzékiség, irgalom és gyűlölet keveredik egymással.²²⁶ A kora újkori kultúra felhígulás, pontosabban rétegződő rendszerfogalmaira a likviditás dinamikája jellemzőbb, mint a szilárd elemek stabilitása. A korábbi, középkori „nagy narratíva” megingásának kezdetével, a kulturális kizökkentség, az általános ismeretelméleti bizonytalanság közepette az önismeret, az önmegismerés problematikája középpontba kerül. Ennek ugyanakkor nem pusztán az a magyarázata, hogy általában nagyobb hangsúly helyeződik a polgári szubjektum prototípusaként kialakuló reneszánsz egyénre (amely még nem a modern értelemben vett individuuum), hanem az is, hogy ez a proto-individuum igyekszik a felszín és a mélység, a látszat és a valóság minden gondolati képződményt átható ellentétrendszerében a dolgok mögé, a testek mélyére látni. Igyekszik felfedezni a jelenségek fedőbőre alatt az áramlások rendszerét, a vér útjait. Anatomizál, és az anatómia az önmegismerés eszközévé válik. A 16. században ez az anatomizáló érdeklődés teremti meg az empirikus és racionalizáló kísérletezés alapjait, és úgy gondolom, hogy test és vér kölcsönviszonyának felfedezése az egész korai újkor metaforájaként alkalmazható.

225 „Valami kiesik, megmarad. Áthelyezés, amit valami homályosságnak érzékelünk”. Julia Kristeva. „A beszélő szubjektum”. Ford. Bocsor Péter. *Pompeji*. 1994/1–2. 192.

226 Delumeau. *Reneszánsz*, 10.

Néhány évvel az *Értekezés a módszerről* megírása előtt, 1631 és 1632 fordulóján Descartes a hentesboltokat járta sorra Amszterdamban, hogy beszerezze a boncolási vizsgálataihoz szükséges állattetemeket. Ugyanebben az időben Rembrandt szintén Amszterdamban dolgozott addigi legfontosabb megbízatásán, a *Tulp doktor anatómialeckéje* című festményen. Bár tudomásunk nincs róla, elméletileg semmi nem zárja ki, hogy alkalmasint össze is találkoztak az egyik hentesüzletben, nyilvános anatómialeckén vagy a városi akasztófa közelében, a test társadalmilag szabályozott felmutatásának valamelyik helyszínén.²²⁷ Az azonban semmiképpen sem véletlen egybeesés, hogy a polgári berendezkedés filozófiájának kimunkálója testeket boncolt, és az anatómiát tanulmányozta, miközben a meggazdagodás felé jó úton járó festő az anatómiai színház anatómiáját, a test felett örökdő orvosok polgári rendjét igyekezett vászonra vinni. A test megjelenítésének, felnyitásának, tanulmányozásának ideológiai irányítottság alá vonása egybeesik a kartéziánus filozófia szubjektumfelfogásának kialakulásával. Hosszú folyamat vezet ugyanakkor ehhez a kultúrtörténeti váltáshoz. A „tokba zárt ember” megjelenését megelőzi a korai újkor anatomizáló tekintetének kialakulása, az anatómiai színház és a színházi anatómia elterjedése, illetve más szavakkal: a véráram felfedezése az orvoslásban, és a vér képrendszerének térhódítása az irodalmi, főként a drámai-színházi kifejezőmódokban.

A testbe való be- és lehatolás története a 14. századtól a 17. századig jól szemlélteti, hogyan alakul át a társadalom általános jeleméleti irányultsága és az ember jelölő természetéről alkotott elképzelések rendszere. A test nyilvános faggatásának és szerepeltetésének három nagy intézményesített formáját ismerjük a középkor óta. A kivégzések²²⁸ és a színházi előadások mellett csaknem azonos fontossággal bír a harmadik ilyen típusú látványosság, az anatómiai színház.

²²⁷ Sawday. *The Body Emblazoned*, 148.

²²⁸ A kora újkori kivégzések, nyilvános kínzások és kínvallatások témájának és óriási szakirodalmának részletes vizsgálata nem fér vizsgálódásaim keretei közé, de a későbbiekben az élveboncolás kérdését tárgyalni fogom az V.5. fejezetben. Kétségtelen, hogy nem véletlenül hívták az 1540–1640 közötti időszakot „a tortúra évszázadának” Angliában. A kínvallatás és a tömegek elrettenéséül szolgáló ún. „minősített halálbüntetés” csak az 1628-as jogkérvény, a „Petition of Right” után vonult ki fokozatosan az angliai általános gyakorlatból, ami pedig a magyar történelmet illeti, Mária Terézia csak 1776-ban törölte el a kínvallatás intézményét. Lásd J. H. Langbein. *Torture and the Law of Proof: Europe and England in the Ancien Régime* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), 71–140. Christopher J. Einolf, „The Fall and Rise of Torture: A Comparative and Historical Analysis.” *Sociological Theory* 25:2 (2007. június), 101–121.

A test és különösen a hulla, a kadáver számos ikonográfiai-emblematikai hagyománynak a toposza. A *memento mori*, az *ars moriendi*, az *exemplum horrendum*, a *contemptus mundi*, a *danse macabre* mind használtak olyan ábrázolásokat, amelyek központi kelléke a mulandóság és a halál metaforájaként álló test volt. Ezek az emblematikus megjelenítések a kora újkori kultúrában azért is ruházzák fel a testet fokozott jelentéstartalommal, mert a test és a lélek problematikussá vált kapcsolatában elképzelt ember mint mikrokozmosz az egész univerzumnak mint makrokozmosznak szintén egyre kétségesebbé váló rendjét jelképezi.²²⁹ Az embernek a teremtésben, a kozmoszban és az önmagához való viszonyában elfoglalt helyével és szerepével kapcsolatban kialakuló kételyek a korábban egyetemesnek tekintett rend megingását visszahangozzák. A reformáció, a protestantizmus, nem utolsósorban pedig a járványok terjedése átírta a halálról és a haldoklásról alkotott vallásos meggyőződéseket.

Általában véve is fontos szem előtt tartanunk a kora modern reprezentációs eljárások vizsgálatánál, hogy a 16. század végétől kezdve egyfajta „tanatológiai válság” uralkodik el Európában: kérdésessé válik, hogyan viszonyuljunk a halál gondolatához, hiszen a szubjektivitás újfajta elgondolásainak felbukkanásával a halál is átértékelődik, és valami egyedinek, egészen hozzánk tartozónak, vagyis saját egyediségünknek a végét kezdi jelenteni. A purgatórium protestáns teológiai elutasítása felszámolja a közvetlen kapcsolatot a halottakkal, lehetetlenné teszi a „közbenjárás” gyakorlatát, és az ekképpen keletkezett, mindinkább traumatizálódó „hiányt” a meghalás és a haldokló vizuális megjelenítéseinek, a „jó halál” narratíváinak újabb divatjai töltik ki. Ahogy Nigel Llewellyn rámutat, a purgatórium eltörlése súlyos pszichológiai traumát okozott, és ennek kompenzálására a protestáns teológia és vallásos gyakorlat a memóriának egy sajátos változatát dolgozta ki, amely az erényes életet élők életére és halálára való emlékezés fontosságát hangsúlyozta.²³⁰ Erre feltétlenül szükség is volt, hiszen, Jan Assmann szavaival, „ha az emlékezés kultúrája elsősorban a múlthoz fűződő viszonyt jelenti, és ha a múlt ott támad, ahol Tegnap és Ma különbsége tudatosul, akkor a halál e különbség ősi tapasztalata, a megholtakra való emlékezés pedig a kulturális

229 „[...] it is no longer possible to assert the underlying unity of all things once the central principle of the cosmos, the human subject, has been so radically dissected”. Sawday. *The Body Embellished*, 146.

230 Llewellyn. *The Art of Death*, 27–8.

emlékezés ősfarmája”, és a régi rítusok helyett újakat kell állítani, különben a társadalom kollektív traumája feldolgozhatatlanná válik.²³¹

Az ikonográfiai ábrázolások hagyományainak legösszetettebb alkalmazását a reneszánsz emblematikus színházban találjuk.²³² A test tematizálása, a hullák kitermelése a reneszánsz színházban olyan megjelenítési eszköz, amely az ismeretelméleti válságra adott reakcióként is értelmezhető. Nem elégszik meg a közhellyé vált *memento mori* koponyájával, hanem metaszínházi tudatossággal kísérletezik a test felbontásával, a halál pillanatának elnyújtásával, az undor színpadra állításával, hogy ezen keresztül olyan totális hatást gyakoroljon a befogadóra, amely a tapasztalat és a jelentés közvetlenségét látszik eredményezni.²³³ A színház a jelölés kísérleti laboratóriumává válik. A test és a vér, a vad erőszak, a perverz szexualitás, a brutális csonkítás képrendszere később eltűnik az egységes szubjektum képzetére épülő polgári színházból. A színházi anatómia jelenléte választja el többek között a reneszánsz emblematikus színházat a későbbi polgári fotografikus-realista színházról. A test jelenlétének elfojtása az, ami megteremti a modernitás üres, absztrakt szubjektivitását.²³⁴ A két színház, a reneszánsz és a polgári realista színpad reprezentációs logikája között lévő különbség megfeleltethető a Lotman rendszerében leírt magas szemioticitású középkori, illetve az alacsony szemioticitású felvilágosodás típusú világmodell között lévő különbségnek.

A test jelenlétét leginkább a valódi anatómiai színházban tapasztalhatták meg a nézők, melynek története az első nyilvános boncolásokig, a 14. századig megy vissza. A nyilvános anatómialecke a reneszánszban olyan intézményesített társadalmi látványossággá vált, amelynek népszerűsége Londonban a nyilvános

231 Jan Assman. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 1999), 61. A kollektív kulturális trauma elméletéhez lásd *Cultural Trauma and Collective Identity*. Szerk. Jeffrey C. Alexander – Neil Smelser (University of California Press, 2004).

232 „Az Erzsébet-kori színház tehát a szoros színpad-közönség kapcsolatra, a közönség által birtokolt emblematikus kódokra, a nézők együttműködésére és szemiotikai diszpozíciójára épült. [...] Az emblematikus színházat úgy határozhatjuk meg, mint a színházi kommunikáció olyan speciális módját, melyben az előadás-szöveg erősen konnotatív jelek által alkotott részszövegekből áll”. Kiss Attila Atilla. „A tanúság posztsemiotikája az emblematikus színházban”. *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999), 64.

233 „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system and order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite”. Kristeva. *Powers of Horror*, 4. Az erőszak és az abjekt test szemiotikájához az emblematikus színházban lásd Kiss. i. m. 71–86.

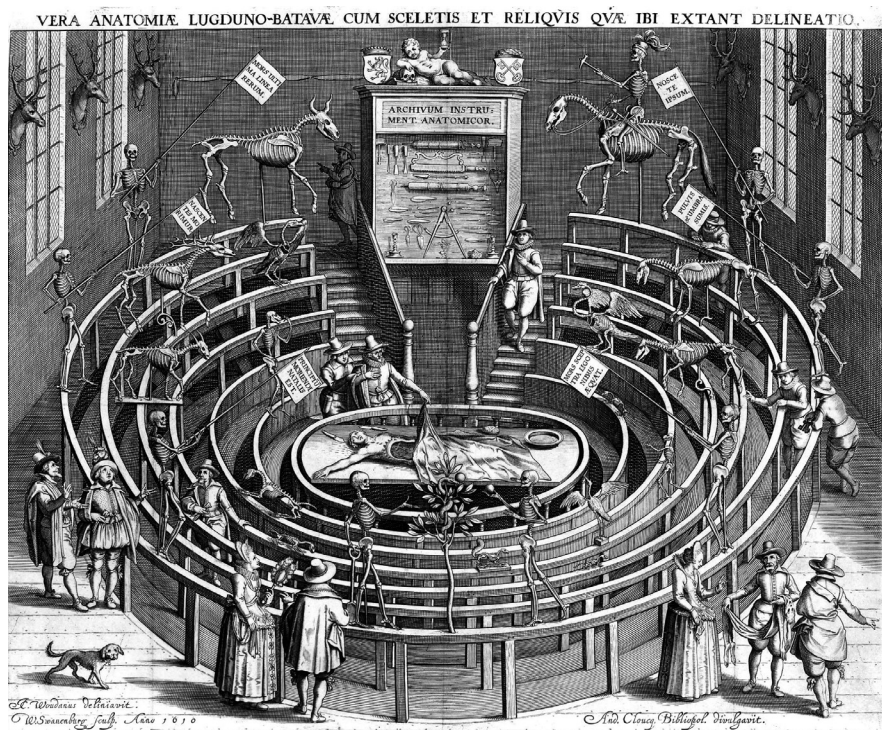
234 Francis Barker kifejezésével: „the deadly subjectivity of modernity”. *The Tremulous Private Body*, 114.

színházéval vetekedett. Az anatómiai színház helyszíne természetesen a későbbi időszakokban az egyetem volt, a nagy egyetemek létrejötte előtt azonban gyakran használták a templomot erre a célra. Az egyik leghíresebbé váló, állandó anatómiai színházat az 1580-as években alakították ki Leidenben, egy templom belsőjében. A helyszín már csak azért sem lehet meglepő, mivel a felboncolt testet a maga összetett harmóniájában az isteni teremtést szemléltető szent templomnak tekintették, amelyet csak alaposan megfontolt indokkal, rituális keretek között, egyfajta megbánás közepette lehet felnyitni.²³⁵ Az anatómiai színház ugyanakkor hamarosan olyan népszerűsége telt szert, hogy a nyilvános boncolások mellett ugyanekkora érdeklődésre tartott számot a kiállított gyűjtemény, amely nemcsak egzotikus állatok preparátumaival volt tele, hanem emberek korpuszaival is, főleg olyan emberek preparált tetemeivel, akik különleges körülmények között haltak meg. Egy 1687-es részletes katalógus szerint a látogatók közvetlenül a bejárat mellett többek között két elefántfejet és egy orrszarvút láthattak, valamint egy lantot, amelyet a könnyű fegyverzetű kozákok használnak, egy pár sílécet, amellyel „a finnek, a norvégok és a lappok havas lejtőkön ereszkednek le szinte hihetetlen sebességgel”, és „egy fiatal bálna csontvázát, amelyet egy idősebb bálna hasából vágtak ki”. A kör alakú anatómiai teremben körös-körül újabb állapotpreparátumok mellett többek között az alábbi „ritkaságokat” láthatták az érdeklődők: „egy szamar csontváza, melyen egy nő ül, aki megölte a lányát”, „egy ökrön ülő férfi, akit marhatolvajlás miatt végeztek ki”, „egy férfi, aki felakasztotta magát”, és „egy végelgyengülésben meghalt öregember felettébb különleges csontváza”.²³⁶ Az anatómiai színházak tehát azon kívül, hogy (helyenként csak egy ideig) ott-hont adtak a nyilvános boncolásoknak, szenzációszámba menő kiállítóhelyként, egyfajta múzeumként működtek, hasonlóképpen a 16. században kialakuló *Kunstkammer*, *Wunderkammer* vagy *Cabinet of Curiosities* típusú gyűjteményekhez, amelyek tulajdonképpen a modern természettudományos múzeumok előfutárai és megalapozói voltak.²³⁷

235 Vö. Sawday. *The Body Emblazoned*, 75.

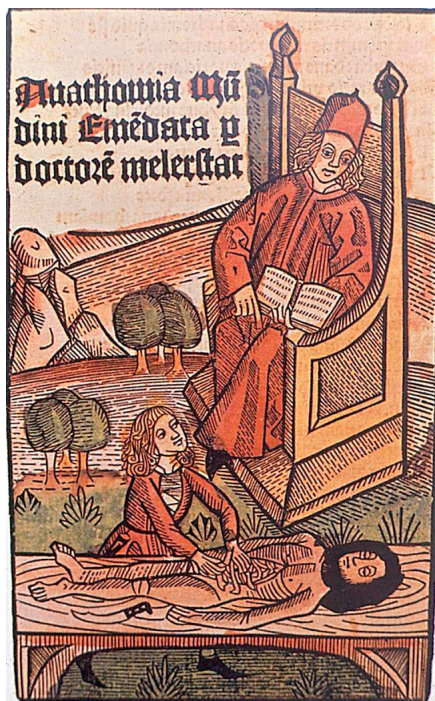
236 Frans Schuyt. *A catalogue of all the chiefest rarities in the publick theater and Anatomie-Hall of the University of Leyden which are so set in order that all may easily bee found in their places* (Leiden: J. Voorn, 1687), 3–4.

237 Lásd pl. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Szerk. Oliver Impey – Arthur Macgregor (Oxford: The Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018).



A leideni anatómiai színház szerkezete, 1610 körül

Az első dokumentált és orvostörténetileg jelentős boncolást Mondino de Luzzi hajtotta végre 1315-ben, Bolognában. Ekkor még csak orvostanhallgatók és bennfentesek szemlélték az eseményt, a 16. század első felére azonban a nyilvános boncolás intézményesült előadásá alakult, és az 1530-as években Páduában és Bolognában már több száz ember töltötte meg az állandó anatómiai színházakat. Az anatómia bemutatta, hogy a test ugyanolyan Isten által írott könyv, *liber corporum*, mint a Természet Könyve. Ezzel ugyanakkor megtörtént az alapvető episztemológiai áttérés: megismerszik a test, a belsőség, amely eddig az ismeretek küszöbét jelentette, hiszen a test belsejére csak erőszakon keresztül (baleset, harci seb, kivégzés, kínzás) lehetett pillantást vetni.



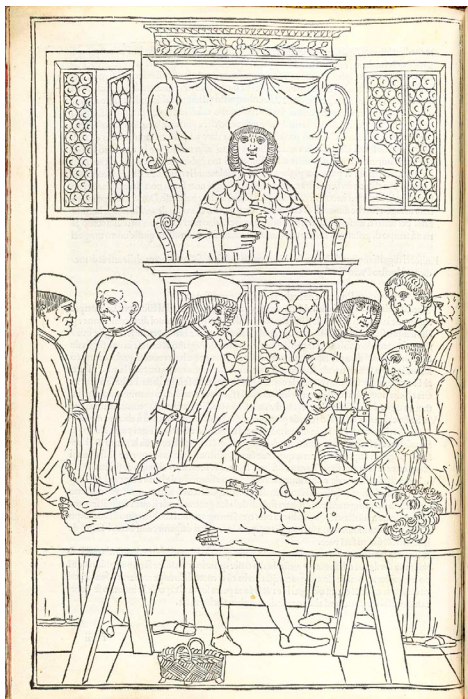
Mondino de Luzzi, *Anatomia corporis humani*, 1493. A professzor a korai nyilvános anatómiákon még nem érinti meg a testet, a boncolást a sebész végzi – a professzor a tudás letéteményesét, a könyvet szemlélteti.

Az anatómiai színház igazi célja nem is a test feltárása és darabokra szedése, hanem pontosan az, ami ez után következik. Az anatómia maga itt a disszekciót követő folyamat, amelyben a testet az írásnak, a szabályzatnak megfelelően a magyarázaton keresztül újra összerakják, így szemléltetve az írás és az általános tanítás igazságát. A folyamat erősen ritualizált.²³⁸ A pápa ugyan már Mondino anatómiáját is szentesítette, az esemény mégis alapvetően rendellenes, erőszakot tesz Isten teremtményén, magyarázatra, jóvátételre szorul. Az anatómiai lecke tehát valójában egy olyan ritualizált

dramai előadás, olyan „szent anatómia”, amely a test megnyitásának jóvátételéről szól: ismeretelméleti kíváncsiság, melyet nyilvános megbánás követ.²³⁹

238 Vö. Luke Wilson, „William Harvey’s Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy”. *Representations* 17 (Winter 1987), 62–95.

239 „...we can also begin to understand the ritualistic drama which surrounded the Renaissance anatomy demonstration: the careful allocation of seats according to social rank, the playing of music (as at Leiden and Padua) during the dissection, the procession which heralded the entrance of the anatomists”. Sawday. *The Body Emblazoned*, 75.



Boncolás megjelenítése a *Fasciculus de Medicina* című orvosi kompendiumból (Velence, 1495)

A reneszánszra átalakult az anatómiai színház vertikalitása és térbeli elrendeződése, és ez az átalakulás párhuzamos a tudásformák átalakulásával. Ellentétben a korai anatómiai bemutatókkal, a 16. században a boncolást már maga a professor végzi, szoros fizikai közelségbe kerülve a tetemmel, és a test, a hulla a tudás forrásává válik. Andreas Vesalius, az 1530-as évek leghíresebb anatómusa felfüggeszti a hullát a boncoláshoz. Így könnyebb hozzáférni, de azt is látjuk a korabeli ábrázolásokon, hogy a tetem és a tetemet feltáró anatómus ugyanabba a vertikálisba helyezkedik. Az ismereteket

előre rögzítő szöveg, az antikvitásból megörökölt galénoszi anatómia könyve vesztít középponti szerepéből, a szöveg és a test, valamint a test és a boncoló közötti különbség egyre csökken, szinte elmosódik.²⁴⁰ Az anatómia így a 16. század második felére egyszerre lesz a régi ismeretek ellenőrzésének, igazolásának terepe és új felfedezések színtere.²⁴¹

240 Sawday, i. m. 65.

241 *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*. Szerk. Dana Jalobeanu – Charles T. Wolfe. (Springer, 2022), 468.



Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, 1543

Az anatómiai színház előadása így valódi dráma, amelyben a test, az anatómus és a néző egyaránt szereplővé válik, hiszen potenciálisan mindannyian ilyen felboncolható szerkezetek vagyunk, meg szerkesztettségünkben ugyanakkor az egész világ rendjét visszhangozzuk. Nem véletlen, hogy az „irodalmi” értelemben vett drámákat alkalmazó színház is rendszeresen tematizálta a testet, az anatómiai színházat színházi anatómiává változtatva. Az anatómiai színház és a közszínházak színházi anatómiája között kezdettől fogva szoros kapcsolat volt, Hillary M. Nunn meg-

fogalmazásában: az emberi boncolás iránt és a közszínházak drámai előadásai iránt szinte egyidejűleg fejlődött ki az érdeklődés a kora újkori Londonban.²⁴² Az első igazi anatómiai színház megépítésére Inigo Jones, a híres színházi építész kapott megbízatást 1636-ban. Az építmény az addigra már világhíres páduai anatómiai színház kialakítását vette mintául (itt tanult többek között az angol William Harvey, aki a vérkeringés első pontos leírójaként vált híressé), de számos tekintetben nagyon hasonlított az 1616-tól működő Cockpit színház szerkezetére is, amit szintén Jones tervezett. Jones építményét 1784-ben lebontották, és Angliában nem maradt fenn a nagy kontinentális anatómiai színházakhoz hasonló építmény, de az 1630-es évekre már számos fórumon és társadalmi diskurzuson keresztül vált egyre népszerűbbé a nyilvános boncolás gyakorlata és az

²⁴² Nunn. *Staging Anatomies*, 4–9. A londoni nyilvános boncolások történetéhez főként Nunn áttekintésére és Sawday vonatkozó meglátására támaszkodom. Vö. Sawday. i. m. 42–43, 76–78. A kora modern színházi erőszak, az anatómia és a korabeli vallásos-intellektuális háttér kapcsolatahoz lásd még Koltai M. Gábor. „A reneszánsz színházi horror világgépe”. *Theatron* 14. 2 (2020), 56–69.

anatómia gondolata. Ha belegondolunk, pontosan a nyilvános boncolásokhoz hasonló anatómiai előadásnak vagyunk tanúi az angol kora újkori színházi előadásokban is, amelyek az anatómia és az anatomizáló (ön)megismerés képrendszerére épülő drámákat állították színpadra. A reneszánsz színház mint társadalmi gyakorlat filozófiai, ismeretelméleti szempontból egyfajta anatómiai színházként működött, amelyben a katarzisz problematikájával pontosan akkor tudunk számot vetni, ha olyan élményként közelítjük meg, amely a szubjektum kérdésessé vált önazonosságának és mibenlétének darabokra szedése és újra összerakása során alakul ki.

A nyilvános boncolások megtekintésére az egyéni kíváncsiság hajtotta az embereket, ebben a kíváncsiságban azonban benne sűrűsödött az átmeneti kora újkor minden feszültsége és ellentmondásossága: az anatómia során tudásformák, hatalmi pozíciók, hitbéli meggyőződések ütköztek. Egymásnak feszült a vallásos konzervativizmus és a tudományos, újjító kísérletezés, a hiedelmekre épülő babonás félelem és az ismeretekre éhes korai tapasztalati tudomány, és mindehhez hozzá kell még vennünk az egész eseményt átható jogi, politikai vonatkozásokat is: a felboncolt hulla mindig egy elítélt és kivégzett bűnöző teteme volt, és a boncolást a büntetés részének tekintették, ezzel is megszilárdítva és közszemlére téve az igazságszolgáltatás intézményesült jelenlétét a társadalomban.

Mi vezetett ahhoz a ponthoz, hogy a londoni borbély-sebészek céhe 1636-ban éppen a kor leghíresebb építészt és színpadtervezőt bízta meg egy állandó anatómiai színház megtervezésével? A 16. század közepétől kezdve Londonban két hivatásos és egymással szakmailag is versengő társaságnak volt jogosultsága arra, hogy boncolásokat végezzen: az egyik a városi Borbély-Sebészek Társasága (*Barber-Surgeons' Company*) volt, a másik pedig az egyetemi végzettséggel rendelkező orvosokat tömörítő londoni Orvosi Kollégium (a Restauráció, azaz a királyság visszaállítása utáni időktől: *Royal College of Physicians*). Az előbbinek VIII. Henrik adott 1540-ben pátenst arról, hogy évente négy kivégzett bűnöző hulláját megkaphassák nyilvános anatómialeckék bemutatására. A rivális társaságot is VIII. Henrik alapította 1518-ban azzal a céllal, hogy intézményes felügyelet alá helyezze az orvosok képzését, és nekik I. Erzsébet rendelete biztosított 1565-ben évente négy hullát, ugyanilyen célokra. A fennmaradt feljegyzések szerint a borbély-sebészek, mivel nem rendelkeztek még állandó anatómiai épülettel, a társaság székházának konyhájában rendezték meg az anatómiai bemutatókat, amelyeket aztán a nagyteremben karneváli hangulatú mulatozás követett.

A nyilvános boncolások növekvő népszerűsége vezetett oda, hogy a céh megbízta Inigo Jonest egy állandó anatómiai színház megtervezésével.

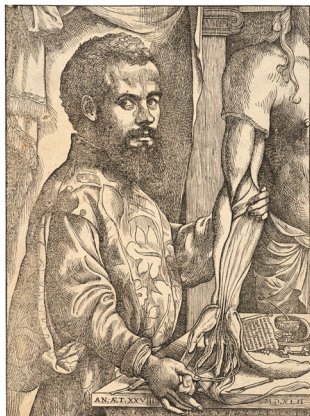
Az anatómia népszerűségének és a látogatók számának folyamatos növekedése a rivális Orvosi Kollégiumot már 1583-ban arra készítette, hogy saját, a székházukban lévő előadóteremnél tágasabb anatómiai színházat építtessen, amit aztán egészen 1641-ig használtak. Az itt tartott nyilvános boncolásokat főként nemesek, átutazóban vagy követségben lévő előkelőségek és tehetősebb polgárok látogatták. A korabeli politikus, Sir Simonds D'Ewes beszámol arról, mennyire lenyűgözte az orvosok új anatómiai színházában William Harvey három napon át tartó anatómiai bemutatója, amit nagy érdeklődéssel és élvezettel nézett végig, leszámítva persze a büzt.²⁴³ Szélesebb tömegeket vonzottak a Borbély-Sebészek Társaságának anatómiai előadásai. A Társaság igazgatótanácsának feljegyzései arról tanúskodnak, hogy az 1630-as évekre a megjelenésre kötelezett sebészek helyett már sokkal inkább a laikus érdeklődők tolongtak a székház boncolási helyszínként szolgáló konyhájában. Egy idő után már olyan sok kíváncsiskodó préselődött össze az épület körül, hogy az ablakokon bekukucsálva megfigyelhessék a boncolás eseményeit, és oly mértékben zavarták a járókelőket és a környékbélieket, hogy a Társaság megvásárolta a székházat körülvevő területet, így biztosítva, hogy a hatóságok ne avatkozzanak bele a „rendezvénybe”.²⁴⁴ Vesalius ábrázolásaiból és a korabeli lakosság lelkes érdeklődéséből egyaránt azt látjuk, hogy a kora modern szubjektum igyekezett olyan közel kerülni a felnyitott emberi testhez, amennyire csak lehetett.

Ha a boncszínházak történetét tekintjük, a vizsgálódó szubjektumnak és a holttestnek, a testiségnek a kora újkorban tapasztalható növekvő közvetlensége, egysége eltűnik a 17. század második felére a hulla és az anatómia ábrázolásain. Ekkorra a test immár mint a radikálisan Másik nyer meghatározást, olyan abjektálódott objektumként, amelyről csak mint szükséges rosszról veszünk tudomást, és csak annyi időre, amíg bemutatjuk, hogy teljes egészében uralmunk alatt áll. A lenti két kép jól érzékelteti a változó hozzáállást: Vesalius szinte átkarolja a felfüggesztett hulla karját az 1543-as anatómiakönyvének belső címlapján (fentebb pedig láthattuk, hogy a külső címlapon pusztá kézzel nyúl bele a felboncolt hulla hasüregébe), míg Rembrandt 1632-es festményén a kíváncsi, de tartózkodó tekintetektől körülvevett Tulp doktor

243 *The Diary of Sir Simonds D'Ewes*. Szerk. Elizabeth Bourcier (Paris: Didier, 1974), 128. Idézi Nunn. i. m. 5.

244 Sidney Young. *The Annals of the Barber Surgeons of London* (New York: AMS, 1978 [1890]), 335. Idézi Nunn. i. m. 6.

már óvatosabban, az eszközzel mint az orvost kiterjesztő protézissel nyúl a tetemhez, mintha az új, kartéziánus hozzáállást lenne hivatott megjeleníteni. Richard Sugg megfogalmazásában: ahogy Vesalius után haladunk előre az időben, az anatómia egyre hidegebb, keményebb lesz, mígnem „a 18. századra szó szerint elveszik belőle az életre keltés ereje, elveszik belőle a lélek”.²⁴⁵



Descartes filozófiájának egyik leglényegesebb pontja a lélek és a test dualizmusának, a szubjektum alapvető kettősségének a tétele, ez a tanítás pedig a szubjektum anatómiájára alapul. Descartes pontosan azáltal különbözteti el a lélektől a testet, hogy az utóbbi részekre osztható, míg az előbbi minden vizsgálatra egységesnek és oszthatatlannak bizonyul.²⁴⁶ A darabokra bontható testben azonban már nem a makrokozmosz harmóniájának végtelen ismétlődéseit találjuk, hanem csupán részek halmazát, amelyre a *cogito* szubjektuma a diszkurzus, a szimbolizáció bőrért teríti. Az áttetszőnek vett nyelv ugyanis az a működés, amit a kartéziánus intellektus uralni hivatott és használni képes, nem pedig a heterogén test. Vesalius bátorítón és majdhogynem derűsen tekint ki az olvasóra anatómiakönyvének képeről, miközben szinte átöleli a felfüggesztett és felboncolt hullát. Ezzel szemben Rembrandt festményén, a *Tulp doktor anatómialeckéjén* inkább döbbenet,

²⁴⁵ Richard Sugg. *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England* (Ithaca – London: Cornell University Press, 2007), 210.

²⁴⁶ „The thinking thing, when it began to think, found not repetition and hence similarity, but chaotic divergence, assymetry, a collection of pieces. Out of this collection of pieces it would, eventually, be possible to manufacture an assembly – a human being which, possessing the form of humanity, was nevertheless understood as essentially split”. Sawday. *The Body Emblazoned*, 146.

aggodalom, szigor uralkodik. Nem a felfedezés izgalma ül ki a polgárok arcára, hanem az igyekezet, hogy maguk mögött tudják ezt a borzalmat, és a jelenség szörnyűségére a néző figyelmét is felhívják. Más dráma zajlik Tulp doktor anatómiaóráján, mint az emblematikus színházban vagy a reneszánsz anatómiai bemutatón: a tekintetekben itt a testétől elidegenedett modern szubjektum drámája tükröződik. Az ideológia történetének szempontjából ez az „anatómiai tekintet” a legfontosabb produktuma a modern anatómiai színháznak, mivel magának a megismerő szubjektumnak, az anatómusnak az identitását hozza létre.²⁴⁷

A testhez kapcsolódó vizsgálódásaim elején a kora modern és a posztmodern között érzékelhető, főképpen ismeretelméleti változásoknak tulajdonítható hasonlóságból indultam ki. Megállapítottam, hogy a kultúra jelelméletével foglalkozó posztstrukturalista kutatásokban a 80-as évek elejétől kezdve egyre több figyelem irányul arra a növekvő érdeklődésre és affinitásra, amellyel a posztmodern fordul a kora újkori kultúra felé. Ez az érdeklődés leginkább azokra a kora modern szövegekre és társadalmi gyakorlatokra irányul, amelyek a maguk korában úttörőnek vagy akár felforgatónak számítottak amiatt, ahogy az identitás technológiáit és a test belső tereit feltérképezték és tematizálták.

A kulturális regiszterek keveredésével a posztmodern és a kora modern kultúra között lévő párhuzam még inkább szembeötlővé válik, ugyanis a sokáig magas kultúraként kanonizált reneszánsz szövegek most a populáris kultúra árucikkeiként bukkannak fel. Egyúttal beleilleszkednek abba az általános dekanonizáló és újrakanonizáló folyamatba, amely megkérdőjelezi az eddigi olvasási eljárások és kitüntetett szövegkorpuszok szilárdnak vélt pontjait, áthelyez kultikussá vált vagy démonizált szerzőket, és beemel eddig kiszorított, előítéletekkel kezelt szövegeket.

A kora újkori szubjektivitással és én-formálással kapcsolatosan kitermelődő szakirodalom kitüntetett témája, az emberi test központi szerepet foglalt el a „szubjektivitás felfedezésében” a 16. és a 17. század fordulóján – ezt tárgyaltam már a második fejezetben. A test faggatásának kora újkori kérdésfeltevései és ábrázolási hagyományai ugyanakkor nem csupán a posztstrukturalista szakirodalomban, hanem a posztmodern általános kulturális gyakorlataiban is visszaköszönnek, hiszen a testbe való behatolás egyre tematizáltabb a vizuális és

247 „The empirical gaze – the eye as pure ideology – reduces the world to a series of objects on which it inscribes meaning; by the mediation of the eye, the self views itself as both distinct from these objects of view and sovereign over them”. Sergei Lobanov-Rostovsky. „Taming the Basilisk”. *The Body in Parts*. Szerk. David Hillman és Carla Mazzio (London and New York: Routledge, 1997), 200.

narratív megjelenítésekben. Ha áttekintjük a bevásárlóközpontok, plázák, multiplex mozik, alternatív kiállítóközpontok vagy a bestsellerek képvilágát, szinte biztosra vehető, hogy találkozunk azokkal az elemekkel, amelyeknek fokozott jelenléte kapcsolatot teremt a kora modern és a posztmodern reprezentációs hagyományok között. Néhány példával szemléltetem az anatómiának ezt a heterológiai fordulatát, melynek során azt találjuk, hogy a test feltárása bevonul a posztmodern élet mindennapi gyakorlataiba, látványosságáiba.

Az Indiana University központi könyvtárának épületében a kilencvenes évek elején nagy poszterrel találtam szembe magam, amely a *Coriolanus* színpadi előadását hirdette a következő felirattal: „A natural born killer, too.” A Shakespeare-dráma főszereplője is született gyilkos, hirdette a plakát, és Oliver Stone filmjének címe máris a reneszánsz dráma piaci bevezetésének eszközévé vált. Öt évvel később a University of Hull könyvtárában arról olvastam újságcikkeket, hogy Londonban mentőautók álltak készenlétben a *Titus Andronicus* játszó színház bejáratánál, a szervezők ugyanis igyekeztek a véres sárban vergődő, megcsontkított Lavinia látványától elájuló nézőket minél hamarabb ellátásban részesíteni.

Nem sokkal ezt követően megtekintettem a csodált és gyűlölt Gunther von Hagens professzor változatos korpuszokat felvonultató kiállítását Bécsben, és alighogy értesültem az anatómiai színház felállítására és a nyilvános boncolás hagyományának újjáélesztésére irányuló programjáról, egy moziban a plakátokról máris Hannibál, a Kannibál nézett farkasszemem velem óriási TITUS feliratok alól. Julie Taymor egy angol lord, Anthony Hopkins főszereplésével nagyjátékfilmet szentelt a *Titus Andronicus*nak, a Shakespeare-kánon évszázadokon keresztül egyik legproblematisabbnak tekintett darabjának. Az ezredfordulóra már több tucat olyan sorozat és szappanopera futott a tévécsatornák műsorán, amelyek a kórházat, a boncolást, a törvényszéki orvosszakértő vizsgálatait, a helyszínelés borzalmait, tehát az anatómiát, a test felnyitását és vizsgálatát tematizálták.

A kánonalkotó ideológiák több évszázados kirekesztő hozzáállása, a kritikusok folyamatos megbotránkozása és megbélyegző elutasítása után az 1970-es évek óta a színpadi kísérletekben, az értelmezői közösségekben és az általános kulturális piacon egyaránt megújult az érdeklődés a kora újkori angol tragédiák iránt. Ennek okát nem pusztán abban kell keresnünk, hogy a posztmodern közizlés ugyanolyan előszeretettel fordul az erőszak és a horror megjelenítéséhez, mint

a kora újkori közönség.²⁴⁸ A *Titus Andronicus* és egyéb bosszútragédiák iránt kialakuló újabb affinitást azoknak a kritikai diszkurzusoknak a tevékenységével is magyarázhatjuk, amelyek hosszú hallgatás után olyan kérdéseket tesznek fel, amelyeket az angol reneszánsz dráma is tematizál, de a korábbi kritikai közízlés figyelmen kívül hagy, vagy tudatosan ignorál.

Ami az újabb értelmezési kísérleteket illeti, megítélésem szerint a drámáknak ezzel az ellenállásával legjobban azok az előadásközpontú szemiotikai megközelítések boldogultak, amelyek igyekeztek ismét ahhoz a feltételezésszerűen helyreállított színpadi megjelenítési elvhez hozzárendelni a drámát, amelynek alapján eredetileg íródott.²⁴⁹ Azok a híres vagy elhíresült részek, amelyek hagyományosan felháborodást, undort vagy akár röhejt váltottak ki a modern közönségből, egymáshoz kapcsolódó képek rendszereit keltik életre, amennyiben a reneszánsz emblematikus színház reprezentációs logikájának megfelelően értelmezzük őket. Az angol reneszánsz bosszútragédiák színpadra állításai során a rendezők természetesen a túlradó erőszak megjelenítését tartották a legnagyobb kihívásnak, de a szimbólumok bonyolult sorozatával végzett stilizálás és a több vödörnyi színpadi vérrel keltett naturalista látvány egyformán alkalmatlannak tűnt a drámák színpadi természetének felfedésére.

Kérdéses, mit tud kezdeni a valóságosság reprezentációs logikájára épülő polgári realista hagyomány és az azon nevelkedett olvasóközönség az angol reneszánsz tragédiák látszólag irracionális, már-már abszurd jeleneteivel. A legfontosabb talán az, amire David Hillman hívja fel a figyelmünket: először is meg kell próbálnunk „visszamasznunk a saját testünkbe, és teljesen megtestesült olvasóként olvasni, hogy megérthessük a kor és a korabeli nyelv rendkívül szomatikus természetét”²⁵⁰, az identitás és a „zsigerekig hatoló ismeretek” között lévő kapcsolatot az angol reneszánsz tragédiákban, és onnantól kezdve nem fognak akkora megütközést kelteni bennünk a test túlradóan radikális megjelenítései sem.

A közismert és szilárdan kanonizált darabok is tobzódhatnak a szélsőséges borzalomkeltésben, legfeljebb megpróbálunk nem venni tudomást róluk. A *Spanyol*

248 „[...] it is an interesting sociological point that the Elizabethans had, like us, a penchant for gory entertainment”. Cynthia Marshall. *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002), 107.

249 Alan Dessen – több munkájában is – az elsők közt hívta fel a figyelmet arra, hogy az újkori drámák olvasásában mekkora fontossága van a kultúra általános szemiotikai diszpozíciójára épülő színházi reprezentációs logikának, lásd 171–173. jegyzet.

250 David Hillman. *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body* (Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, 2007), 2.

tragédiában (*The Spanish Tragedy*, Thomas Kyd) Hieronimo fiának többnapos hullájával jelenik meg a színpadon, mielőtt a zárójelenetben ellenfelei lába elé köpné saját kiharapott nyelvét. *A máltai zsidó* (*The Jew of Malta*, Christopher Marlowe) Barabása olyan kinszenvedést tervez ellenségének, hogy abba a modern kőszínházak polgári színdarabjain nevelkedett nézőnek jobb bele sem gondolnia: miután megmérgezte a lányát is befogadó apácázárda összes lakóját, sorozatos törvetések, gyilkosságok és pálfordulások után új szövetségését, a török vezért a padló alá rejtett forró üstbe ejtve akarja megsütni. Shakespeare *Hamlet*-jének elején az apa feltételezett szelleme hosszasan és részletekbe menően ecseteli a mérgezéses gyilkosság egyik legagyafúrta változatát és annak szövetroncsoló hatásait, a *Lear királyban* pedig az agg Gloucesternek egyszerűen kitapossák mindkét szemét (erre brutális eljárásra persze csak akkor figyelünk fel, ha szorosan olvassuk a dáma szövegét). Ha a kevésbé kanonizálódott darabokat vesszük szemügyre, még nehezebbé válik elképzelnünk, hogyan lehetne megjeleníteni bizonyos részeket.

A bosszúálló tragédiájában (*The Revenger's Tragedy*, Thomas Middleton) Vindice rég halott jegyesének koponyájával jelenik meg a prologus szerepében a színpadon. A darab közepén a parázna herceget méreggel megrohasztja, nyelvét törrel a földhöz szegezi, szemét kitolni készül, miközben arra kényszeríti, hogy végignézze, ahogy a szomszéd szobában fattyú fia felszarvazza. *A The Atheist's Tragedy* ('Az ateista tragédiája', Cyril Tourneur) bosszúállójának kezében valahogy megfordul a fejsze, és saját magát fejezi le hirtelenjében. *Az Amalfi hercegnő* című tragédiában (*The Duchess of Malfi*, John Webster) testrészeket küldenek üzenetként, ahogy a *Titus Andronicus*ban is. A 17. század végétől egészen a legújabb kritikai törekvésekig dekadens, perverz sületlenségnek tartották a drámák ilyesfajta jeleneit. A következőkben ez utóbbi, talán a legtöbbet vitatott bosszútragédiára koncentrálok.

Ha saját reprezentációs elvárásainkkal olvassuk az újabban kétségtelenül reneszánszát élő *Titus Andronicus*t, a szöveg helyenként már-már idegcsinálóvá válik.²⁵¹

251 A protomodern emblematikus darab és a modern elváráshorizont összeférhetlensége okolható azért, hogy a darab oly sokáig a Shakespeare-kánon fekete báránya volt. A koherenciaalkotásra törekvő értelmezők pedig gyakran a tragédiában megjelenő végtagok helyett „legszívesebben Shakespeare-nek vágták volna le azt a kezét, amellyel a drámát írta”. James Calderwoodot idézi Philip C. Kolin, „*Titus Andronicus* and the Critical Legacy”. *Titus Andronicus. Critical Essays*. Szerk. Philip C. Kolin (New York and London: Larland Publishing, 1995), 3. A darab posztmodern reneszánsza annak köszönhető, hogy az újabb értelmezői eljárások és a (fogyasztói) kultúra jelenségei kialakították azt a horizontot, amelyből a darab ismét érdekesítőnek és jelentősnek, jelentésesnek tűnik számunkra.

A kritikusokat és a rendezőket leginkább foglalkoztató, nehezen magyarázható részek egyike Titus testvérének monológja (2.4). A darab egyik dramaturgiai fordulópontján, Lavinia megtalálásánál Marcus, mielőtt bármi ténylegesen is cselekedne, negyvenhét soron keresztül azt részletezi, milyen gyötrelmes látványt nyújt unokahúga, akit Tamora fiai megerőszakoltak, majd mindkét kezét levágták, és kitépték a nyelvét. Marcus túláradó retorikája teljességgel idegennek és alkalmatlannak tűnik egy olyan helyzetben, amikor az ember mindenekelőtt ösztönösen és kétségbeesetten segítségért kiáltana vagy elsősegélyt nyújtana, ahogyan erről a színész Terry Kraft is beszámol, mikor a próbák során kialakuló szituációkat írja le.²⁵² Más hozzáállás alakulhat ki azonban bennünk a színpadi megjelenítéssel szemben, ha a *Titus Andronicus* emblematikus színpadának képrendszerében elhelyezve a fájdalom és a megismerés felnagyított emblémájaként, *tableau miserabilis*ként értelmezzük Lavinia vérző, megcsonkított testét. Ezt az értelmezést már nem zavarják meg olyasfajta aggályok, hogy miképpen élhette túl Lavinia a szörnyű vérveszteséget, és miért nem látta el sebeit késlekedés nélkül a nagybátyja.

Ha értelmezői horizontunk részét képezik azok az ikonográfiai hagyományok, amelyek az emblematikus színházban megteremtették az alapját ennek a nem-realista színpadi logikának, és ha a megjelenítés hagyományai mellett számításba vesszük a színház társadalmi-történelmi kontextusának általános szemiotikai diszpozícióját is,²⁵³ teljesebb értelmezést nyerhetünk azokról a reprezentációs technikákról, amelyek az erőszak, az abjekció, az „irreális” cselekmény miatt oly sokáig részesültek a kritikusok elmarasztalásában vagy megvetésében.

Az angol reneszánsz dráma előadásközpontú megközelítései feltárták, hogy az emblematikus színház, amelyben ezek a szövegek aktiválódtak, nem törekedett az aktuális valóság mimetikus másának létrehozására. Ehelyett olyan összetett, többszintű jelentérendszerbe igyekezett bevonni a nézőt, amelyben különféle ikonográfiai hagyományok egyidejűleg működtek, hogy megképezzék a minél totálisabb, a közönséget minél erőteljesebben bevonó hatást. Ahogy a IV. fejezetben már tárgyaltam, az emblematikus színház természetesen nem azt jelenti,

252 Alan Dessen. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1989), 54.

253 A szemiotikai diszpozíció a társadalomnak a jelölés alapvető természetére, a valóság és az ember jelentéességének garanciáira irányuló legalapvetőbb meggyőződéseit jelenti. A szemiotikai diszpozíció határozza meg azt is, hogyan vélekedik a kultúra a valóság megjeleníthetőségéről, a reprezentáció korlátairól, következőképpen alapjaiban van hatással az adott társadalom színház-modelljére. Lásd Lotman. „Problems in the Typology of Cultures”, 216.

hogyan az angol reneszánsz színpad lépten-nyomon emblémákat állított színpadra, bár konkrét emblémák is kimutathatók a drámai szövegekben. Sokkal inkább arról van szó, hogy a nézők az ikonográfiai hagyományok alapján képesek voltak olyan szimbolikus kódok alkalmazására, amelyek több szinten asszociációk jelentéshálózatát rendelték hozzá az egyébként kisszámú színpadi objektumhoz.

A színházi hatás ilyesfajta totalitására tett kísérletet válaszként értelmezhetjük a kornak azokra az ismeretelméleti bizonytalanságaira, amelyek a kora újkori kultúra alapvetően ingatag szemiotikai diszpozíciójával kapcsolatosak. A totális hatást a színház a jelen pillanatra való koncentrációval és több jelcsatorna (hang, látvány, beszéd, fény, szagok, tapintás) egyidejű használatával igyekszik elérni. Természetesen a színházban kialakuló bennefoglaltatottságnak ezt az élményét, a színházi hatást nem mindig lehetséges pusztán jelentésképzésként leírni, hiszen a színház célja sokszor pontosan az, hogy a jelentésen, a szimbolikus rögzülésen túllendítse, abból kibillentse a befogadót. Ahogy korábban a jelentésbizonytalansággal és a kétféle mimézissel kapcsolatban kifejtettem, a reneszánsz emblematikus színház egyszerre alkalmazta a befogadó szubjektum pszichoszomatikus mélyrétegeire ható látvány (abjekció, erőszak, sexualitás) és az asszociációs mezőket halmozó, többszintű szimbolikus megjelenítés, az „emblemikus sűrűség” technikáját.

Az univerzum rendjére, a valóság megismerhetőségére irányuló spekulációk és filozófiai kérdésfeltevések, a világ jelentésségének általános megkérdőjeleződése közepette a színház olyan terepet kínált, ahol az emblematikus sűrűség, a látvány által megképzett hatás és a közönségbevonás technikái a néző számára olyan összetett élményt nyújtottak, amely a valósághoz való közvetlenebb hozzáférésnek, a tapasztalat másképp elérhetetlen közvetlenségének ígéretét hordozta. Az angol reneszánsz tragédiák hatását nem lehet leegyszerűsítve a horror ábrázolással vagy a szenzációra éhes közönség igényeit kielégítő erőszakkal magyarázni.²⁵⁴ Sokkal inkább arról van szó, hogy a színpadi reprezentációs technikák az amúgy is rituális térnek számító színpadon eltörölni látszanak a közönség valósága és a

254 „Many (but not all) of the violent elements of Renaissance English tragedy are both emotionally charged and symbolic. Stage violence may in a given context allude to existing iconographic traditions of the Renaissance, the same traditions manifested in the visual arts of the era. Such a view of violence regards the bloody instruments of murder, the grotesque limbs of dismembered bodies, and the cruel and inhuman devices of torture presented on the Tudor and Stuart stage not simply as sensationalist stage violence but as symbolic icons which express widely understood moral and ethical concepts”. Huston Diehl. „The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy.” *Renaissance Drama* 11 (1980), 30.

színházi megjelenítés közötti különbséget. Cynthia Marshall a *Titus Andronicus* például az ilyesfajta reprezentációs technika alapján a kemény pornográfiához hasonlítja.²⁵⁵

Mindezzel párhuzamosan az erőszak és az erőszaknak alávetett test színpadra állítása más energiákból is táplálkozott. Fokozódó kíváncsiság és fürkésző kutatás tárgyává vált az ember testi, anyagi felépítménye mint az új, kora modern típusú zárt identitásnak, a kialakulófélben lévő, Norbert Elias által *homo clausus*nak nevezett újkori subjektivitásnak a területe.

[...] a tokba bújt évre vonatkozó elképzelés az újabb filozófia egyik állandó vezérmotívuma. [...] Az az elképzelés azután, hogy az egyes ember homo clausus, magáért való kis világ, [...] meghatározza az emberről alkotott képet. [...] magva, lényege, voltaképpeni önmaga belsejében ugyancsak mintha láthatatlan fallal lenne elzárva mindentől, ami rajta kívül van, tehát az összes többi embertől is. Ám magának e falnak a természetéről szinte sohasem gondolkodtak el. [...] Vajon a test az edény, mely belsejében tartja elzárva voltaképpeni önmagunkat? Vajon a bőr a határ a „belső” és a „külső” között?²⁵⁶

Ahogy az újabb szakirodalom többször is rámutat, az identitásnak mint az emberben belsőleg elhelyezkedő és belülről fakadó dolognak a gondolata új elképzelés a kora újkori kultúrában, amely a későbbi racionalizmussal és a kartézianus diszkurzussal megszilárduló *cogito* subjektivitásának felbukkanását jelzi. A belsővé tételnek ez a folyamata olyan kihívás, amelyben az angol renszánsz dráma számos karaktere elbukik: a subjektivitásnak két lehetséges típusa között ingadoznak, és végül köztes, abjekt subjektumokká válnak a korábbi, Isten által garantált, metafizikus önazonosság és az újabb, önrendelkező subjektumtípus alternatívái között. Michael Neill ezt a jelenséget az emberi belsőről szóló új diszkurzusnak nevezi, amelyben kitüntetett szerep jut a testnek, hiszen falai (látszólag) az ember

255 „Because of its troubling of the phenomenological border between the real and the representational, *Titus Andronicus* bears comparison to hard-core pornography”. Marshall. *The Shattering of the Self*, 112.

256 Elias. *A civilizáció folyamata*, 41–42. Elias vizsgálatait a heterogenitást hangsúlyozó posztstrukturalista subjektumelméletek előkészítésének is bátran tekinthetjük. Történeti perspektívája feltárja számunkra, hogy a posztmodernben megkérdőjeleződő *homo clausus* voltaképpen a kora modern kor anatomizáló vizsgálatait után kezd el kialakulni.

identitását, szubjektivitását zárják közre. A test felnyitásának különféle ábrázolásai és metaforái ennek az újfajta szubjektivitásnak a keresését tematizálják.²⁵⁷ Ezek a reneszánsz, abjektálódott szubjektumok nagy hasonlatosságot mutatnak a posztmodern dráma plurális szubjektumaival, akik a modernizmus nagy elbeszélései által garantált szubjektummodellek válságát jelenítik meg.

A kor episztemológiai válságára adott reakcióként értelmezett, erőszakot és abjekciót megjelenítő technikák hátterében azt a kulturális késztetést találjuk tehát, amely a felszínnek alá, a kulcsin mögé akar hatolni, amely azokba a sebekbe kíván belevájni, amelyek vizsgálata (főképp vallásos kódok miatt) korábban tiltva volt. A kora újkori kultúrának három populáris intézménye elégítette ki elsősorban ezt a kíváncsiságot: a vesztőhely, a nyilvános anatómia és a közszínház. Valódi sebek, vágások, kínzóeszközök és sebészi beavatkozások fedték fel a közönség számára a test titkait a nyilvános kivégzéseken és az anatómiai színházban, míg a drámai színházakban a színészek testén ejtett emblemikus sebek, a szinte önálló életre kelt testrészek és hullák, az élet és a halál között lebegő testek tematizálták ezt a kulturális érdeklődést.²⁵⁸

Az identitás titkainak terepeként elképzelt emberi belső iránt kialakuló kora újkori érdeklődés beszédes példáját olvassuk Philip Sidney *Defense of Poesy* című művének a komédiát és a tragédiát tárgyaló részében. Sidney úgy vélekedik, hogy a dráma alkalmazásának megvannak a megfelelő módjai, és a helyesen alkalmazott „tragédia felnyitja a legnagyobb sebeket, és megmutatja a hazugság hártványával befedett kelevényeket”.²⁵⁹ Ezek a fekélyek a társadalom testében és

257 Neill. *Issues of Death*, 159.

258 A szenvedő, megkínzott test reprezentációinak kiterjedt hagyománya volt már a középkortól kezdve, különösen a mártírok, mártírhalált halt szentek életét megjelenítő képzőművészeti, ikonográfiai ábrázolásokban, ezek azonban gyakran sematikusak vagy idealizáltak voltak. Lásd pl. Ivan Gerát. *Legendary Scenes: An Essay on Medieval Pictorial Hagiography* (Bratislava: Veda, 2013). A hagiográfiai hagyomány vizuális meghatározottsága a reformáció képkultusz- és ereklyetagadó hagyománya miatt át kellett hogy alakuljon egy narratív, az ígére és a tanúságtételre koncentráló hagyománnyá. Ennek kiemelkedő példája John Foxe *Actes and Monuments of these Latter and Perilous Days, Touching Matters of the Church* című monumentális munkája a protestánsok üldöztetéséről a katolikus egyház által, amely 1563-as első megjelenését követően még Foxe életében három újabb kiadást megért (1570, 1576, 1583), és az egyik legnépszerűbb 16. századi angol olvasmány volt. Vö. Tóth Zsombor. „Protestáns biográfia és hosszú reformáció: Kálvin János latin nyelvű életrajzána 18. századi ismeretlen magyar fordításáról (előtanulmány)”. *A reformáció emlékezete: Protestáns és katolikus értelmezések a 16–18. században*. Szerk. Száraz Orsolya (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018), 136–55. 137.

259 Philip Sidney. „A költészet védelme”. Ford. Molnár Katalin. *Francia és angol poétikák, 1392–1603*. Szerk. Horváth István (Szeged: JATE, 1975), 53–129. 89. Az eredetiben: „So that the right use of Comedy will, I think, by nobody be blamed, and much less of the high and excellent Tragedy,

az egyén identitásában lévő sebeknek a metaforájaként is olvashatók. Az anatómizálás lefosztja a bőrt, a húst, az álarcok rétegeit a korai újkor individuumáról, de folyamatosan tematizálja azt a bizonytalanságot is, amely körülveszi a vérző szubjektum összerakhatóságát. A későbbi fejezetekben igyekszem majd feltárni, milyen konkrét vallási, társadalmi, kollektív emlékezetmunkával kapcsolatos motivációi lehettek ennek az általános anatómizáló késztetésnek. Mivel a korai polgári berendezkedés ideológiáiban a nyelvi okfejtés válik az egót takaró bőrré, a kora modern szubjektum szubjektivitásában és a társadalom testében varasodó fekélyeket részben a diszkurzív én-formálás (*discursive self-fashioning*) szövete takarja el, részben pedig az általános civilizációs rend, amely elválaszt bennünket az anyai és libidinális testiségtől, az anyaméhnek egyszerre hívogató és elretentő preszimbolikus emlékétől, amelyet megőrzünk saját belső tereinkben. Így tehát azt találjuk, hogy amikor a kora újkori dráma állhatatosan ismétli a befelé irányuló figyelem (*inwardness*) képeit, ennek nem csak a társadalom politikai testének gyógyítása, a *body politic* fekélyeinek közös, rituális bevarrása a célja; a befelé irányuló figyelem színpadra állításának okát a kora modern szubjektum önboncoló, anatómizáló hajlamában ugyanígy kereshetjük. Ezt a késztetést jelentős mértékben a reformáció által előidézett nagy horderejű változások alakították ki, amelyek a 16-17. század fordulójára traumatizálták a társadalmat. Ezeknek a változásoknak a részletesebb elemzéséhez érkezem el az V.5. és V.6. alfejezetben, ezt a *Titus Andronicus* reprezentációs logikájának és posztmodern színpadra állításainak tárgyalásával vezetem be.

V.2. A *TITUS ANDRONICUS* AZ EMBLEMATIKUS SZÍNHÁZBAN

Bár Shakespeare legelső tragédiájáról van szó 1593-ból, a *Titus Andronicus*ban az egymással kapcsolatban lévő, a drámán belül ritmust alkotó képek több szinten szervezett rendszerét ugyanígy megtaláljuk, mint a későbbi darabokban. A tragédia egyik legkidolgozottabb képrendszere a nemi szerepek emblematis

that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue”. „The Defense of Poesie” (1583). *Literary Criticism from Plato to Dryden*. Szerk. Allan H. Gilbert (Detroit: Wayne State University, 1962), 406–62.

megjelenítéseken keresztül végzett problematizálása vagy abjekciója.²⁶⁰ A szemiotikai és az ikonográfiai nézőpontokat egyesítő megközelítésemben azt vizsgálom, milyen társadalmi gyakorlatok és ideológiai kódok működnek az emblematikus megjelenítések színpadi alkalmazása mögött, illetve azt, hogy ezekre a kódokra a színpad milyen hatásokon és technikákon keresztül kínál rálátást, egyfajta metaperspektívát.

Kritikai közhelynek számít, hogy a test belseje iránti kíváncsiság és az azzal kapcsolatos egyidejű félelem a kulturális reprezentációkban általában a női testet tünteti ki, és átalakítja a félelem, fenyegetettség, szörnyszerűség vagy másság emb-lémájává. Ezt találjuk az angol reneszánsz színpadra szánt drámákban is. A női test azokat a nemi szerepeket játssza el, amelyeket a patriarchális rend belé vés, és ezeknek a daraboknak a szubverzív potenciálja gyakran abban áll, ahogy női karakterek megkísérlik áthágni ezeket a nemi határvonalakat és kategóriákat. A *Titus Andronicus*-nak ugyanakkor figyelemreméltó sajátossága, hogy az emblematikus megjelenítések rendszere egyszerre problematizálja mind a női, mind a férfi nemi szerepeket, és ez a rendszer akkor válik igazán láthatóvá, ha a drámaszöveget az eredeti emblematikus színház hipotetikusan rekonstruált színpadán hozzuk működésbe.

A darab elején a leírás úgy láttatja Rómát, mint hatalmas megcsonkított női testet. Róma „dicső teste” (1.1.190) megsebesült. A fejetlen Rómát folyton úgy emlegetik, mint olyan nőnemű valakit („she”), akinek a rend visszaállítására van szüksége a jelenlegi szituációban, amelyet versengés, bizonytalanság és veszteség jellemez. Ez a női test, amelyet a civilizációs rend férfi hatalmasságainak kellene karbantartania, hirtelen mostoha sorsra jut, nem funkcionál, és az Andronicusok családi sírboltjának alakjában felnyitja teremtő és elnyelő méhét: a csatából győztesen hazatérő, megöregedett Titus készülődik, hogy elesett fainak holttestét a családi kriptá szent falai között helyezze el.

Az anyaméh és a sír²⁶¹ között rendszerszerű kapcsolat képződik a darabban, és így összetett emblémáját hozzák létre annak a vágyott és egyszerismind fenyegető anyai *chorának*, amelyet az „elnyelő méh” (*swallowing womb*) képe fejez ki. Julia Kristeva elméletében a *chora* a preszimbolikus ösztönkésztetések és pszichikus, testi energiák gyűjtőhelye. Nem rendelkezik még határozott nemmel, de

260 Ahogy James Cunningham is rámutat, a nemek abjekciójának a feltárására nem feltétlenül a feminista kritika a legalkalmasabb, ugyanis a *Titus Andronicus* nem a nő szubverzív erejét vagy önrendelkezését állítja helyre, hanem általában véve a nemek kategóriáit problematizálja. Vö. James Cunningham. *Shakespeare's Tragedies and Modern Critical Theory* (London – Toronto: Associated University Presses, 1997), 176–77.

261 *Womb* és *tomb*: a két angol szó csak egyetlen betűben különbözik.

tartalmazza azokat az archaikus tapasztalatokat, amelyek lenyomatait az anya testével való szimbiotikus egység emlékeként hordozzuk.²⁶² Ahogy a vérfertőzés tabuja és a kasztrációs félelem elszakít bennünket létezésünk eredetétől, az anya teste és képzete megjelölődik, és Másikként, a társadalmi nem által kódolt (*engendered*) abjekt elemként íródik bele a szimbolikus rendbe.

A teremtő és romboló feminitás nemileg kódolt szimbolikus megjelenítései közül az egyik hagyományos ikonográfiai ábrázolás a *vagina dentata*, amelyet a *Titus Andronicus* több dramaturgiailag fontos jelenete állít színpadra, ezek közül is a leglátványosabban az erdei verem képében (2.3). Az Aaron által állított csapda, az üreg mint beszippantó anyaméh, csapda és sírbolt, mint *vagina dentata* a második helyet foglalja el abban a négy emblematisz jelenetből álló sorozatban, amely a dráma dramaturgiai ritmusát adja. A családi sírbolt, a csapdának szánt üreg, Lavinia vérrel teli szája és Tamora habzsoló, majd vérző szája alkotják ezt a sorozatot. Az előadásközpontú szemiotikai értelmezés egyik alapvető meglátása, hogy az ilyesfajta párhuzamok felfedezéséhez nem kapunk mindig kódokat magában a drámaszövegben, ezért kell a tragédiát egy színpadi logikához hozzárendelve olvasnunk. Mindenképpen feltehető, és képzeletünk színpadán berendezhető, hogy Tamora szája vérzik, mikor Titus leszúrja.²⁶³ A jelenetek között lévő kapcsolatot a vér végigvonuló képrendszerén kívül megerősíti az a tény is, hogy megjelenítésükben minden valószínűség szerint az emblematisz színház színpadának közepén található *csapóajtót* alkalmazták. A sorozat első jelenetében a csapóajtó az Andronicusok családi sírboltjaként és Róma anyaméheként áll; a második jelenetben a csapóajtó az az üreg, amelyet Aaron készít elő, hogy Titus fiait törbe csalja. A szöveg aktiválásakor, az előadásszöveg képződésekor ismét a rendezőn, illetve a drámaszövegből előadásszöveget létrehozó képzeletünkön múlik, hogy az üreggel valamilyen módon rímeltetjük-e a darab végén Tamora

262 Vö. Kristeva. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, I. „Approaching Abjection”.

263 A vér képvilágában ezt a fontos párhuzamot több színpadra állítás, illetve filmfeldolgozás is észrevette és alkalmazta, a kérdéssel részletesen az V.4. fejezetben foglalkozom. A womb / tomb / pit párhuzamokhoz lásd: Karen Tatum. „Lavinia and the Powers of Horror in *Titus Andronicus*”. *Egotistics*, Vol. 1.1, 2000; Marion Wynne-Davies. „The Swallowing Womb: Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*”. *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Szerk. Valerie Wayne (Ithaca: Cornell UP, 1991), 129–551. Az ilyesfajta párhuzamok fontosságára Alan Dessen is felhívja a figyelmet, mivel ezek tették működővé a darab és a színpadi előadás képrendszerét. Ezek az összefüggések azonban, előadásközpontú megközelítés híján, nem mindig hozzáférhetők a modern olvasó és néző számára. „Such analogous actions can also be seen or inferred in Shakespeare’s (and other Elizabethan) plays, but today’s reader or playgoer is less likely to catch such links as originally scripted when the original signals are not heeded”. Alan Dessen. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*, 82.

vérző száját. A sornak ezzel a második elemével kapcsolatban számos kritikus tárgyalta már azokat a szexuális és nemileg kódolt aspektusokat, melyek a sűrű erdő által rejtett „mély üreg méhének”²⁶⁴ leírásaiban felfedezhetőek. A következőkben erre a jelenetre koncentrálok.

A több mint félszáz soron végighúzódo képrendszerben itt a *vagina dentata* emblémája olvasztja egybe az anyaméhnek, a világot felfaló szájnak és annak a barlangnak képeit, amely hagyományosan a kezdetnek és a végnek, születésnek és halálnak, anyaméhnek és sírnak egyaránt szimbóluma²⁶⁵:

„Milyen álnok lyuk ez,
Melynek száját vadon-nőtt gaz fedí,
Behintve frissen hullt vér permetével...” (39)

„What subtle hole is this,
Whose mouth is covered with rude-growing briars,
Upon whose leaves are drops of new-shed blood...”
(Quintus, 2.3.198)

Fontos ugyanakkor meglátnunk azt a rendszerint figyelmen kívül hagyott párhuzamot is, amely a darab egészét szervező képrendszer megteremtésében játszik fontos szerepet. Tamora leírása, amely még a jelenet elején, Martius és Quintus csapdába ejtése előtt bevezeti az anyaméhként megjelenített üreg képét, deiktikus nyelvhasználatában nagy hasonlóságot mutat Titusnak a családi sírboltról mondott szavaival. A felfokozott drámai deixis a két jelenetet a darab legkoncentráltabb, jelenre összpontosító részeivé teszi. Titus a következőképpen beszél a családi sírről a darab elején:

„Pihenjetekek békében...
Itt nem les árulás, nem nő irígység,
Nem tép átkos viszály, nem zúz vihar...” (14)

264 *Titus Andronicus*, 41. „I may be plucked into the swallowing womb / Of this deep pit”. (Quintus, 2.2.239).

265 Vö. a „barlang” címszavakkal az alábbi helyeken: *Dictionnaire des Symboles*. Szerk. Jean Chevalier – Alain Chevrant (Paris: Laffont & Jupiter, 1982), 180. *Mitológiai enciklopédia*. Szerk. Sz. A. Tokarev (Budapest: Gondolat, 1988), I. 43. *Jelképtár*. Szerk. Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György (Budapest: Helikon, 1990), 33. *Szimbólumtár*. Szerk. Pál József és Újvári Edit (Budapest: Balassi, 1997), 71.

„[...] repose you here in rest.
[...] Here lurks no treason, here no envy swells,
Here grow no damned drugs, here are no storms,
[...] rest you here.”
(Titus, 1.1.153)

Titusnak az első felvonás első jelenetében a sírbolt felett mondott beszédénél még csak az angol eredetiből érezhetjük igazán a színpadi helyszínre mutató aktus erejét, Tamora szavainak deiktikus jellegére a második felvonás verem-jeleneténél azonban már a magyar fordító is jobban felfigyelt:

„Ez a kettő ide csalogatott:
Látjátok, átok ül e völgyön itt;
Nap nem süt ide...
...itt e holt éjidőn
Ezer kobold, ezer mérges kígyó,
Tízezer varangy, ugyanannyi sűn
Oly rémes hangon és zagyván zajong...” (36)

„These two have ‘ticed me hither to this place.
[...] Here never shines the sun, here nothing breeds,
[...] here at dead time of the night
A thousand fiends, a thousand hissing snakes,
Ten thousand swelling toads, as many urchins
[...] make [...] fearful and confused cries
[...] they would bind me here.”
(Tamora, 2.3.92)

Ahogy a IV. fejezetben már részleteztem, az emblemikus színpad háromrészes függőleges elrendezése mikrokozmoszként az egész univerzumot mint makrokozmoszt ábrázolta. A színpad tehát mindig a háttérben megjelenített égi szférák és a színpad alatt rejtőző alvilág között kifeszülve modellálta a földi világot. Ebben a térben a csapóajtó az alvilág kapujának a szimbóluma volt, következésképpen mai pszichoanalitikus olvasatban a tudattalan dimenzióit is jelöli. Ha figyelembe vesszük, hogy a középkori és kora újkori néphiedelem szimbolikája a női nemi szervet összefüggésbe hozta a pokol szájával, arra a meglátásra jutunk, hogy az

alvilág, az anyai *chora*, a védelmező és potenciálisan megsemmisítő anyaméh és a női szexualitás asszociációs mezői mind összesűrűsödnek az üregnek mint *vagina dentatának* összetett emblémájában. Ez az embléma egyúttal jelöli azokat a más-sággal, az anyaival, a testivel, a halállal kapcsolatos tudattartalmakat is, amelyek a tudattalanban, azaz a földi színpad, a csapóajtó alatt vannak elfojtva. A darab elején felborul a rend, mert a birodalom fejtelenség, és már Saturninus és Bassianus rivalizálásával megkérdőjeleződik az élőknek és holtaknak a szokásrend szerint kijáró tisztelet. A „fejtelenség Róma” káoszát az első színben a szenilis és impotens pátriárka vak és rosszul kiszámított döntése elmélyíti, és a sír, amelynek segítenie kellene bennünket a holtakkal való viszonyunk megteremtésében és ápolásában, átalakul Róma fenyegető, magába szippantó anyaméhévé, amely elkezd felzabálni szülötteit. A „fejtelenség Róma” képe és Alarbus áldozatban csonkolt testrészei, Tamora könyörgő keze és Titus saját fia ellen forduló, hirtelenkedő keze már a darab legelején bevezetik a test kiterjedt színpadi képrendszerét, ebben bomlik ki a tragédia emblemikus jelentésszerkezete.²⁶⁶

Arra is érdemes ugyanakkor felfigyelnünk, ahogy Tamora a második felvonásban nyelvileg megteremti a színpadon ennek a szörnyű helynek a képét. A jelenetben előadott két beszéde látszólag teljesen kizárja egymást. Először, mikor Aaronnal, a szeretőjével találkozik, a terepet a szerelmi játékok ideális helyszínékként írja le. Alig várja már a szexuális együttélést a mórral az erdőben, ami valóban konvencionális emblémája a termékenységnek és a szexualitásnak. Nem sokkal ezután, mikor bosszúra tüzeli fiait, és igyekszik elérni, hogy azok végezzenek Bassianusszal és Laviniával, hosszas leírásában a környezetet szörnyű, pokoli helyszíneként festi le, közepén a borzasztó veremmel. Tudjuk, hogy Tamora retorikai értelemben két ikonográfiai–retorikai toposzt alkalmaz itt, a *locus amoenus* és a *locus horribilis* bevett ábrázolásait, mégis furcsa, hogy ugyanannak a helynek két ennyire különböző, ellentétes megjelenítése ilyen hirtelen, alig 70 sornyi különbséggel követi egymást. Tamora képes ugyanazt a környezetet két különböző és ellentétes értelmű helyszínné alakítani pusztán retorikai teljesítményével, az *ut pictura poesis* hagyományát egyesítve azzal az ikonográfiai módszerrel, amely *in bonam partem* és *in malam partem*, azaz jó és rossz jelentésben értelmezi ugyanazt a jelet. Ez a retorika általában véve lehetséges és szükséges is a csaknem üres

266 Ennek a színpadi logikának a fontosságát hangsúlyozza monográfiájában Alan C. Dessen is, a realiztikus és stilizáló színpadra állítások problémáit fejtegetve: „By far the best example of such theatrical imagery is provided by some obvious and not so obvious on-stage images linked to hands and parts of the body (perhaps the most often cited recurring image of this play)”. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*, 86.

emblemikus színpadon. Az a tény azonban, hogy Tamora ilyen látványosan mutatja be a retorika potenciális erejét, egyfajta művésszé, csaknem mágussá alakítja őt, aki képes befolyásolni érzelmeinket és érzékleteinket. A gót (és immár római) császárnő azt a képességét gyakorolja itt, amely a bosszúk és cselszövevények hálózatában a legveszélyesebb játékosá teszi: képes áthágni a kategóriákat, képes kibújni a skatulyákból, beleértve a társadalmi nemek sztereotípiáit is. Tamora és protézise, Aaron az abjekciónak olyan működését jelenítik meg, amely átjárja Róma beteg testét, egyre nagyobb sebeket hagyva hátra. A nemek sztereotípiái alapján nehéz besorolni őket. Tamora képes helyenként kedveskedőn, hízelgőn vagy akár kölykeit védelmező anyatigrisként a nőstényt játszani, ugyanakkor a hideg, józan, racionális és hagyományosan férfiasnak tekintett érvelésben is gyakran jeleskedik. Aaron sok helyen martalócként jelenik meg, máskor azonban olyan jegyeit viseli az erotikának és az anyai gyengédségnek, amelyeket a patriarchális rend a dráma értékvilágában a nővel társít. Túlélő képességük a római környezetben ennek a tehetségüknek köszönhető, amellyel áthatolnak a kategóriák határvonalain. Kristeva terminológiájával élve: kétértelműek, struktúra-ellenesek, köztesek, *abjekt elemek*. Áthágják a nemi kategóriákat, ellentétben a rómaiakkal, akiket kezdetben mereven kötnek társadalmi szokásaik által rögzített identitásmintáik, később pedig nem áthágják, hanem fokozatosan elveszítik nemi jellemvonásaikat.

Titus kétségbeesetten próbálja megtartani pátriárkaszerpét, miután elutasította a császári jelvényt, és ebben az igyekezetében hibát hibára halmoz, míg a folyamat végén már se nem vezér, se nem férfi, csak egy végletesen szenvedő emberi lény. Laviniának a társadalmi nemek kódjai által meghatározott jelölőértéke szinte a nullára csökken, amikor női áruértékét eltörli a rajta esett erőszak; második lépésben még tovább redukálódik, amikor apja levágott kezét a szájában viszi le a színpadról, a csúcspontra juttatva ezzel a patriarkális rend szétesésének és a káosznak a képrendszerét; és harmadszorra is tovább csorbul női identitása abban a jelenetben, ahol Ovidius Philomelájáról olvasva a szájába veszi az íráshoz segítségként használt fallikus botot,²⁶⁷ ezzel a metaforikus képpel újólag alávetve magát azoknak a szimbolikus kódoknak, amelyek a jelölést igazgatják a férfijogú társadalomban. Ezek a karakterek fokozatosan elvesztik társadalmi nemként meglévő potenciáljukat, és szenvedő, felnyitott testekké válnak, járkáló sebekké Róma fekélyes testén.

267 Színpadi utasítás: „*Lavinia szájába veszi a botot, és csonkjával vezetve ír*”, 61. „*She takes the staff in her mouth, and guides it with her stumps, and writes*”. 4.1.76.

Hiába képes azonban a nemek kategóriáinak áthágására, Tamora sem mentes a bosszútragédia általános logikája alól. Elköveti a bosszúállókra jellemző hibát: hisz abban, hogy elfoglalt egy olyan metapozíciót, amely a bosszútörténetek bonyolult hálózatában törtető többi karakter felett biztosít helyet számára. Az allegorikus Bosszú jelenete, amikor Tamora két fiával együtt beöltözve meglátogatja Titust, azt a felismerést közvetíti a nézőknek, hogy bárki próbálná is a Bosszúnak, a tudatalatti ösztönkésztetések szimbólumának a szerepét bitorolni, ezt a metapozíciót egyetlen ember sem sajátíthatja ki, nem foglalhatja el. A bosszú szelleme, a szenvedély, amely a bosszútragédiákban elindítja a romboló erők lavináját, mindig benne lakik az emberekben, általuk uralhatatlan módon „lelkükre hatva”, ahogy azt a prototipikus angol bosszútragédia, Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című darabja korábban már tematizálta.²⁶⁸ Hibát követ el Tamora, a *Titus Andronicus* legleleményesebb manipulátora és nemi szerepváltója, amikor abban a hitben tetszeleg, hogy már teljesen azonosult a bosszúval mint működéssel. Látnunk kell, hogy ez a hiba juttatja Tamora fiait Titus bosszújának hálójába, és nem valamiféle ötletesség vagy ügyes terv Titus részéről. A dráma végén Tamora elfogadja a meghívást a lakomára, és Saturninus oldalán Titus csapdájába sétál. Titus pástétomot készít Tamora fiainak, a gót bosszúállóknak testéből, és ezt szolgálja fel a lakomán, ahol Tamora már nem irányítja az eseményeket. Az anya szája elkezd *vagina dentata* módjára felelni saját fiait, akiket ő maga bocsátott ki bosszút érlelő méhéből Róma „fejtelten testére,” abba a térbe, ahol a bosszúk szövevényes hálózatában egyik bosszúállónak sem sikerül a többiek feletti metapozíciót kisajátítania.

A vér képvilága végigvonul a tragédián, Lavinia és Tamora vaginalizálódott, vérző szájába sűrűsödve. A huszadik századi színpadra állítások és adaptációk közül jónéhány külön észreveszi a lehetséges és fontos párhuzamot a nyelve vesztett Lavinia és a leszúrt Tamora minden bizonnyal vérző szája között. A képrendszer által teremtett párhuzam a két, egyébként ellentétes karakter között azt sugallja, hogy létezik egy általános, minden felett álló hatalom, egy nemileg

268 Kyd tragédiájában a meggyilkolt Don Andrea bosszúra éhező szelleme, aki a Bosszú társaságában valahol fent, az erkélyek szintjén üldögél, kifakad, mert úgy látja, hogy mindenki csak a saját kis bosszútervével van elfoglalva, és a darab elején tett ígérete ellenére a Bosszú allegóriája nem gondoskodik arról, hogy Don Andrea gyilkosai meglakoljanak. A Bosszú azzal nyugtatja meg, hogy ő az emberek bensejében, a lelkükbe költözve munkálkodik, és akkor is irányítja őket, amikor ő maga esetleg éppen bóbiskol: „Békélj meg, Andrea! Ha alszom is, / Nem csökken ám hatásom lelkeikre”. Thomas Kyd. *Spanyol tragédia*. Ford. Szabó Magda. *Angol reneszánsz drámák I.* (Budapest: Európa, 1961), 474.

nem specifikus preszimbolikus energia, amely elkezd feltörni az elfojtott mélységekből, a kultúra sírjaiból és méhüregéből, ha valamilyen rend nem határol el bennünket az ösztönkésztetések sodrától. Ilyenkor a szenvedélyeink alkalmat adnak a halottainkat rejtő sírkamráknak arra, hogy a strukturálatlan, libidinális energiák rombolást fogadó méhévé alakuljanak át.

Ahogy Luke Wilson rámutat az anatómiai színházról írt cikkében,²⁶⁹ a 16. század végére általános divattá váló boncszínházban a boncolás valódi célja annak a testnek a rekonstruálása, helyreállítása volt, amelynek belsejében valahol ott lakozott az élet titka. Ebből a nézőpontból a *Titus Andronicus* mint emblematikus anatómiai színházat olyan folyamatként értelmezhetjük, amelynek a célja az, hogy a civilizált kultúra emblémájaként álló Róma testét felboncolják, és aztán meggyógyítsák, helyreállítsák, ismét rendes működésbe hozzák. Róma itt az Erzsébet-kori nézők számára természetesen a nemzet, az egység szimbóluma, a dráma pedig archetipikus, rituális feladatát látja el azzal, hogy a közösség reintegrációs képességébe vetett hitet megerősíti. A kora újkori tragédiáknak ugyanakkor az is visszatérő motívuma, hogy az ilyesfajta tisztulási folyamatok nem a szereplők, nem az ember irányítása alatt mennek végbe, hiszen a szubjektum alárendelődik annak a magasabb erőnek, amelyet a Bosszú allegóriája, a szenvedély mint működési logika reprezentál, ez pedig akaraton kívül is bármikor mozgásba lendülhet, hogy elkezdje felemészteni az általa szült világ részeit.

A *Titus Andronicus* emblematikus képrendszerének elemzése feltárta azt a reprezentációs logikát, amely megalapozza a jelenetek színpadra állítását és hatásmechanizmusát. A következőkben azt vizsgálom, hogyan illeszkedik hasonló kulturális horizontba az anatómiai érdeklődés posztmodern újraéledése és ehhez kapcsolódóan a *Titus Andronicus* „reneszánsza”.

Ami a posztmodern dráma és színház identitással és szubjektivitással kapcsolatos kérdésfeltevéseit illeti, úgy tűnik, hogy a posztmodern karakter, ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről,²⁷⁰ ugyanazzal a kihívással birkózik sikertelenül, mint amibe a kora modern drámák főszereplői is belebuknak. Nem képesek magukévá tenni a zárt, homogén identitásnak azokat az előregyártott kulturális mintáit, amelyeket az ideológia felkínál számukra, és anatomizáló figyelmük saját belsejükre, plurálissá vált identitásukra, megkérdőjeleződött, mozaikszerű önazonosságukra

269 Wilson. „William Harvey’s *Prelectiones*”, 72.

270 Vö. Fuchs. *The Death of Character*, 21–35: „The Rise and Fall of the Character Named Character”. Fuchs szerint a posztmodern dráma többek között pontosan arra világít rá, hogy a szubjektum nem értelmezhető azokkal a normákkal, amelyekre a korábbi drámatípusok „karakter” fogalma, az önrendelkező, szuverén individuum elgondolása épült.

irányul. A posztmodern drámára is áll Sidney-nek az az elképzelése, hogy az irodalom megfelelő működése anatomizáló, boncoló, feltáró munkát eredményez, és ennek a munkának leghatékonyabb társadalmi kifejezőeszköze a színház: a jelölés, a reprezentáció mindenkori kísérleti terepe. A jelenségek belsejének feltárására irányuló, és gyakran a testre összpontosított kísérlet sokszor a felnyitás, az erőszak, a csonkolás eszközeit használja megjelenítési eljárásaként, így próbálva az abjekció hatásán keresztül megkérdőjelezhetetlen, közvetlenebb jelentést, illetve hatást elérni a befogadóban. Az erőszak mint reprezentációs technika a kora modern és a posztmodern színpadon egyaránt a kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális készletet fejezik ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál hatolni, és a társadalom seibe váj bele. A kora modern színház olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől, míg a posztmodern performansz-színház a feledésbe merült, elfojtott, eltagadott test bőrét hasítja fel, ismét láthatóvá téve a szubjektum anyagságát.²⁷¹

A szubjektivitás feltördelése és kiüresítése, valamint az abjekt test megjelenítése egyaránt fontos néző-bevonó színházi technikaként működik a posztmodern kísérleti színházban is. A posztmodern társadalmak szemiotikai diszpozíciója olyan dilemmákkal szembesül, amelyek jelentős analógiákat mutatnak a kora modern kor kérdéseivel. A rendezett és teleologikus világmodell kiközöklése után a kora modern és a posztmodern periódus egyaránt a garantált ismeretelmélet hiányával küszködik. A modernizmus befejezetlen projektuma olyan posztmodern kételyekhez vezet, amelyek megingatják a felvilágosodás örökségének lelkesedtségét, miközben a megismerő, gondolkodó szubjektum státusa és valóságához való viszonya kérdésessé válik. A posztmodern dráma és színház reprezentációs technikái, akárcsak a kora modern drámákban, a karakter-pozíciók felbomlasztásával, a rögzült jelentés- és identitáselvárások megtagadásával igyekeznek a verbálisnál erőteljesebb hatást gyakorolni a nézőre. Három jellegzetesen

271 Stevie Simkin érdekes jelenségre világít rá, amikor a protomodern bosszútragédiák és a posztmodern mozifilmekben uralkodó erőszak között von párhuzamot. „In recent years, a number of critics have noted in passing that revenge tragedies share a certain amount in common with contemporary violent cinema, a self-evidently popular (as opposed to elite) cultural phenomenon”. Stevie Simkin. „Introduction”. *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*. Szerk. Steve Simkin (Palgrave, 2001), 5. A párhuzam kultúraszemiotikai vagy ismeretelméleti alapokon való vizsgálata azonban ezekből a megfigyelésekből sajnos kimarad.

posztmodernnek tekinthető szerzőre utalva szeretném a továbbiakban szemléltetni ezeket a technikákat.²⁷²

A fentiek összetett, rendkívül sűrített működtetését találjuk az amerikai író nő, Adrienne Kennedy egyfelvonásosaiban, amelyek szinte összegezni látszanak a posztmodern dilemmákat. *A néger elvarázsolt kastélya* (*Funnyhouse of a Negro*) hőse, Néger-Sarah négy másik alakkal van körülvéve (Habsburg hercegnő, Victoria Regina királynő, Jézus és Patrice Lumumba), akik a színpadi utasítások szerint mind az ő egyik énjét („one of herself”) képezik. *A bagoly válaszol* (*The Owl Answers*) című drámában az összes karakter pluralizálódik, több emblematisus identitástípusból áll össze, így például a főszereplő „Ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly.”²⁷³ Ebben a darabban nemcsak a szereplők, hanem a helyszínek is több részből adódnak össze. A darab elején „A helyszín egy New York-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Bazilika.” Kennedy drámáiban a szereplők diszkurzív identitásnyomok pillanatnyi találkozási pontjaiként jelennek meg, olyan összerakott szubjektumokként, amelyek különféle hagyományokból és emblematisus erővel rendelkező kulturális képvilágokból, a faj, a kultúra, a vallás és a pozíció markereiből táplálkoznak.²⁷⁴ Néger-Sarah és Clara Passmore kétségbeesetten próbálják létrehozni saját identitásukat, amiről folyton kiderül, hogy csupán intertextek törékeny metszéspontja. Ez az intertextuális identitás előtérbe állítja azt a posztstrukturalista felismerést, hogy a szubjektivitás nem a beszélő szubjektum valamilyen belső, eredendő, történelem feletti központjából fakad. Hatalmi technológiák termelik ezeket az identitásokat, amik aztán társadalmi pozíciókba helyeznek bennünket, ahol hozzáférünk azokhoz az identitásnyomokhoz, amelyek kitermelik az általunk viselt maszkokat is. Így válnak folyamatban lévő szubjektummá (*subject-in-process*) a posztmodern dráma kiüresített szubjektumai, és olyan hatást érnek el a színpadon, amely a nézőt is próbára teszi, válságba sodorja. Jelentésképző tevékenységünk, ami ego-pozíciónk alapja, elveszti szilárd talapzatát a kétértelműségek, bizonytalanságok, pluralitások által, a nevek, referenciák, allúziók, cselekményszintek

272 Ennek az elemzésnek a keretei között nincs lehetőség arra, hogy áttekintsem az összes posztmodern szerzőt, aki kifejezett affinitást mutatott a *Titus Andronicus* megjelenítési stratégiáira vagy magára a tragédiára. Reprezentatív példa a *Titus Andronicus* hatására Sarah Kane *Megtisztulva* (*Cleansed*) című drámája, vö. Emma Cole. *Postdramatic Tragedies* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 45–47.

273 Adrienne Kennedy. *A bagoly válaszol. Öt egyfelvonásos*. Ford. Kiss Attila Atilla és Tóth Gabriella (Szeged: JATEPress, 2019).

274 Vö. Kiss Attila Atilla. „Feloldhatatlan zavar.” Adrienne Kennedy posztmodern memóriaszínháza”. Kennedy. *A bagoly válaszol*, 7–23.

szövevényében. Elutasítva azt az illúziót, hogy a szuverén szubjektum képes lenne a valóságot kényelmesen feldolgozni és kezelni a (drámai) reprezentáción és lezáráson keresztül, ezek a drámák a szubjektum heterogenitását tematizálják, és megtagadnak minden olyan lezárást, amely teleologikus kielégülést nyújthatna a befogadónak.

Kennedy drámái az automatizálódott jelentésképzés ellen dolgoznak, ugyanúgy, mint a prototipikus posztmodern darab, Heiner Müller *Hamletgépe*. A drámát értelmezhetjük úgy is, mint a drámaszöveg saját önboncolására tett színházi kísérletét, amelyben a főszereplő támadást intéz nemcsak saját neve ellen, amely a nyugati kánon és az identitás-termelés kulturális gyakorlatainak emblémája, hanem a dráma, a szöveg ellen is, amelybe be van ágyazva. Ez a metaperspektíva azt az iróniát világítja meg ugyanakkor, hogy egyetlen szubjektum sem rázhatja le magáról a szimbolikus rend törvényeit és meghatározottságát, ahogy a szereplő sem törhet ki a darab keretei közül, még akkor sem, ha éppen maga ellen lázad. „Nem vagyok Hamlet. Nem játszom többé semmilyen szerepet. [...] Drámám többé nem jön már létre.”²⁷⁵ A Hamlet-karakter önboncoló, kétségbeesett anatómiája is eredménytelen marad: hiába akar saját vérében, ürülékében menedéket találni, fogva tartják a fogyasztói társadalom ideologizált kellékei (hűtőgép, televízió, fogyasztói cikkek), és legfőképpen maga a drámaszöveg, amely a karakter ontológiai alapját, szereplő-funkcióját adja. A metadramái és metaszínházi elemekről derül ki egyedül, hogy működtetésük valódi bonc-erővel bír, és megteremtik a rendszert belülről kimozdító dekonstruktív hatás alapját. Müller a szöveg és a szerző-funkció autoritására reflektáló, és azt folyamatosan roncsoló szövegtechnikákkal képes elérni eredeti célját, amelyet a következőképpen foglalt össze: „A szerző eltűnésére irányuló mű(ködés) az emberiség eltűnése ellen irányuló mű(ködés).”²⁷⁶

275 Heiner Müller. *Hamletgép*. Ford. Csapó Csaba. In: *Hamletgép. Az év műfordításai*. Szerk. Turczai István (Budapest: Magyar Napló, 2006), 213.

276 „Work towards the disappearance of the author is work against the disappearance of humankind”. Nem azt állítom, hogy lehetséges lenne a rendszerrel szemben egy totális és objektív rálátást biztosító metanyelv vagy metaperspektíva elérése, és a dekonstrukció következetesen tagadja is az ilyen metanyelv létezését. A meta mint technika ugyanakkor a folyamatos kritikai rálátás és gondolkodás szolgálatában álló egyik legfontosabb eszköz, ugyanis megakadályozza, hogy az olvasó, a befogadó, a szubjektum garantálnak és eleve adottnak fogadja el azt a pozíciót, amelyet a jelölő gyakorlat, a szimbolikus rend felkínál számára. Ehhez természetesen ismét posztdramatikusan kell a drámaszöveghez viszonyulnunk, és számításba kell vennünk a metaperspektíva potenciális színházi működését. Müller drámája Csapó Csaba szerint „az entellektüel rémálma a modernitásról”. „A dráma feldarabolt teste: egyetlen szövegrevíziók a *Hamletgép*ben”. *Kalligram* 2005 (14) szeptember–október. P. Müller Péter arra emlékeztet, hogy a szubjektum testiségét folyamatosan

Hasonló iróniát találunk Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájában, amelyben a karakterek a társadalmi nemek és az abjekció technológiáin keresztül nyelik el szerkezetüket. A fekete szubjektumokat arra ösztökéli a berendezkedés, hogy fehérek próbáljanak lenni, a nőket arra, hogy férfiként gondolkodjanak, és mindez azt eredményezi, hogy teljesen vakká válnak szubjektivitásuk feltételeinek meglátására. Nincsenek tudatában annak, hogy átestek már a teljes metamorfózison: a színpadon ugyanakkor ezt a lejátszódott átalakulást fejezi ki az az elrendezés, hogy a feketét fehér színész, a nőt pedig férfi színész alakítja. Ahogy Slavoj Žižek rámutat, mindenfajta ideológiának az az előfeltétele, hogy a szubjektumok teljesen vakok az ideológia természete és mindent átítató jelenléte iránt.²⁷⁷

A poszt szemiotikai nézőpont megmutatja, és ezt kívántam a fenti néhány példával szemléltetni, hogy a szubjektum heterogenitása és anyagi felépítettsége az általános ismeretelméleti válságból fakadóan a leginkább tematizált probléma a kora modern és a posztmodern drámában egyaránt. A posztmodern kísérleti és posztdramatikus színház a kora modernhez hasonlóan ugyanúgy alkalmazza az identitás szerepek megsokszorozásának technikáját, mint az erőszak és az abjekció megjelenítését, a szubjektum és a test anatomizálását. Ezt látjuk abban a vonulatban, amely a jelentés- és identitásvesztésnek, a karakterkiüresítésnek az abszurd dráma által elindított problematizálásától a korai Artaud kegyetlen színházán és Kantor halálszínházán keresztül a posztmodern performanszok rituális csonkolásaihoz vezet, onnan pedig tovább olyan kísérletekhez, mint a francia Orlan művészetté tett önplasztikai látványműtétei, Karen Finley testszínháza, David Cronenberg és Peter Greenaway filmjei, a német Hagens professzor 21. századi újabb anatómiai színháza és kiállításai, és végül a kortárs kísérleti színházaknak a jelenlét-kritikára alapuló multi- és intermedialis előadásai, amelyek lebontják a jelenlét-távollét, élő–mediatizált, néző–előadó ellentétpárjainak hierarchiáját, és a megsokszorozott–megsokszorozó médiumok közegeiben dekonstruálják „az élő előadás primátusát”.²⁷⁸

tematizáló darabot színpadra állító Robert Wilson magához a szöveghez is mint testhez viszonyult. „A darab az esztétikai szubjektum felbomlását, a test [...] fragmentálódását, szétolvadását jeleníti meg. [...] Amikor a *Hamletgépet* Wilson New Yorkban megrendezte, Müller csodálattal nézte, hogy a rendező úgy bánt a szöveggel, mint egy emberi testtel”. P. Müller Péter. *Hamlettől a Hamletgépig. Színházi írások* (Budapest: Kijárat, 2008), 94–5.

²⁷⁷ Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology* (London and New York: Verso, 1989), 20–21.

²⁷⁸ Deres. *Képkalapács*, 166.

V.3. A „TITUS-JELENSÉG”

Csak azt szeretném tudni, az olyasfajta szörnyeteg melodramákat, mint amilyen *A bosszúálló tragédiája*, förtelmes szexualitásával és őrzőgő vérszomjával, tényleg a civilizált irodalomhoz sorolhatjuk-e? Én azt mondom, vagy merő barbarizmus, vagy valami szálnalmas pszichopata perverzió szülte ezt a drámát.²⁷⁹

Kutatásaim kezdetén a kora modern tragédiákat leíró egyik fejtegetésben Cyril Tourneur *The Atheist's Tragedy* ('Az ateista tragédiája') című darabjához érkeztem, és annál a pontnál, ahol az egyik szereplő véletlenül lefejezi saját magát, elképedésem határtalan volt. Nem tudtam feldolgozni magamban a jelenetet, a dráma alaposabb megismerése után sem, bár olvasmányaimban többször találkoztam az angol reneszánsz dráma fénykora után egyre mélyülő „dekadenciáról” szóló kritikai közhelyekkel. Értelenségemet csak növelte, hogy Bowers klasszikus monográfiájában a vonatkozó rész szinte átsiklik az esemény felett, semmi különösebb érdekességet vagy jelentőséget nem tulajdonít neki – az illető megzavarodott, ezért sikerült lenyakaznia magát, ennyi a leírás.²⁸⁰ Ekkor szántam el magam véglegesen a kora modern dráma és színház tanulmányozására, hogy megértem, hogyan jöhet létre olyan szövegkörnyezet és társadalmi kontextus, amely értelmes működési keretet kölcsönözhet egy ilyen jelenetnek, és hogy miért söpörte a kritika a szőnyeg alá évszázadokon keresztül ezeket a drámákat a megmagyarázhatatlan, néhol már kétségbeejtően értelmetlennek tűnő részek miatt.

Az angol reneszánsz irodalmi kánont jelentős mértékben átrendező újhistorista, posztstrukturalista értelmezési eljárások természetesen már sokkal árnyaltabb, és a korabeli társadalmi energiák összefüggésrendszerébe helyezett képet alkotnak a bosszútragédiák hagyományáról és a Tourneuréhez hasonló drámákról.²⁸¹ Mit tudhat meg azonban ezekről a szövegekről a magyarországi érdeklődő,

279 William Archer. *The Old Drama and the New* (London, 1923), 74.

280 „D'Amville egyre nagyobb sikerrel ármánykodik, míg végül az Ég bosszúja utoléri: két fia meghal, ő megzavarodik, és véletlenül megöli saját magát, mikor éppen lesújtani készül, hogy kivégezze az ellenállást nem tanúsító bosszúállót”. Fredson Thayer Bowers. *Elizabethan Revenge Tragedy 1587–1642* (Gloucester: Peter Smith, 1959 [1940]), 141.)

281 Lásd különösen Janet Clare. *Revenge Tragedies of the Renaissance* (Northcote House Publishers, 2006), 76–92; Linda Woodbridge. *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality* (Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2010), 31–33; *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*. Szerk. Stevie Simkin (Basingstoke – New York: Palgrave, 2001).

ha nem kíván megelégedni a manierista dráma dekadenciáját ismertető kritikai szövegekkel? Székely György *Lángözön* című kötetében ennyit olvashatunk Tourneur tragédiájáról:

Így D'Amville elveszti mindkét fiát. Sikerül azonban bíróság elé állítania Charlemontot, akit egy bíróság – a hősiezen szerelmese mellé álló Castabellával együtt – halálra ítél. Az ítéletet maga D'Amville kívánja végrehajtani. A hirtelen magasba emelt bárd azonban a saját fejére zuhan – bosszúja önmagát érte el. A szerelmespár végre boldog lehet.²⁸²

Ettől a magyarázattól a magyar olvasó természetesen még sületlenségnek fogja tartani a darabot, és az sem sokat segít rajta, hogy egy hosszas idézet után Székely még hozzáteszi, egyben be is fejezve a dráma taglalását:

Az ateista D'Amville egyetlen elismert világhatalma a Természet és annak törvényei. A dráma iróniája, hogy éppen a természeti törvények pusztítják el az anti-hőst: nem ismervén a hóhérbárd súlyát, nagy lendülettel emeli feje fölé, de az visszazuhan rá, és halálosan megsebesíti.²⁸³

Feltételezhetjük, hogy Székely nem tekinti a kora modern angol drámai és színházi kánon kitüntetett részének Tourneur darabját, mindenesetre nem kell feltétlenül megelégednünk azzal, hogy ebben az iróniában csupán a természeti törvények szemléltetését lássuk. A kor bosszútragédiái között tájékozódva azonban nem jár jobban a magyar olvasó akkor sem, ha például *A bosszúálló tragédiája* (*The Revenger's Tragedy*) alaposabb megértésének igénye vezérli. A magyar nyelven elérhető ismertetések nemcsak a szerzőség kérdésében nem érték egyelőre utol az angolszász szakirodalmat, amely immár egyértelműen Middletonnak tulajdonítja a tragédiát, míg korábban a *The Atheist's Tragedy* mellett ezt is Tourneur darabjának tekintették. Székely sem ezzel, sem a többi vérparatos bosszúdrámával kapcsolatban nem tesz jelentős előrelépést 2003-ban az 1972-es angol irodalomtörténethez képest, és ugyanúgy pusztán monstruózus melodrámának állítja be az ilyesfajta tragédiákat, mint ahogy azt Szenczi Miklós tette harminc évvel

282 Székely György. *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai* (Budapest: Európa, 2003), 592.

283 Székely. i. m. 594.

korábban, vagy ahogy a fenti mottóban William Archer fogalmazott ötven évvel Szenczi előtt.²⁸⁴ Jól érezhetően ugyanolyan ellenszenv fűti ezeket a szerzőket a reneszánsz bosszútragédia hagyománya iránt, mint amilyen ellenszenvvel és előítélettel igyekezett évszázadokon keresztül a tudósok közössége kirekeszteni a *Titus Andronicus*t a Shakespeare-kanonból, hozzácsapva a „sátáni univerzumot” bemutató dekadens darabok özönéhez, azok korai előhírnökeként.

A *Titus Andronicus*ról Voinovich Géza is szükségesnek tartott egy külön megjegyzést az 1907-ben írott, de csak 1926-ban megjelentetett rövid angol irodalomtörténetének a Shakespeare-fordításokról szóló lábjegyzetében: „1902-ben Shakespeare összes színművei (Titus Andronicussal)”²⁸⁵ A „borzalmakat halmozó”²⁸⁶ dráma szerepeltetése az angol bárd művei között az 1900-as évek elején még egyáltalán nem volt magától értetődő. Szenczi már egyértelműen Shakespeare-hez sorolja „a restaurációs kor finnyásabb ízlése”²⁸⁷ által elfojtásra ítélt bosszútragédiát, de az angolszász modern filológusok még a 20. század első felében is több nagyszabású vállalkozásban igyekeztek cáfolni azt, hogy Shakespeare-nek bármi köze lehetett volna a darabhoz. John Mackinnon Robertson 1924-ben ezzel az ellentmondást nem tűrő összegzéssel zárja 494 oldalas heroikus vállalkozását: „Bizonyítást nyert tehát, hogy nem ő [ti. Shakespeare] a szerző, függetlenül attól az egyébként rendkívül meggyőző feltevéstől, hogy az egész Erzsébet-kori drámairodalom legdurvábban iszonyatos darabja nem lehetett a kor legnagyobb és legkifinomultabb szerzőjének műve”²⁸⁸

Voltak ugyan már a 18. században is elemzők, akik Shakespeare szerzősége mellett szálltak síkra, és felfigyeltek a tragédia poétikai jelentőségére és az Erzsébet-kori drámái, színházi hagyományokkal való kapcsolatára (így például

284 A pontosság és az érdekesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy Szenczi utal Archer elitélő véleményére, de azt is hozzáteszi, hogy Archer után tizenkét évvel „Muriel C. Bradbrook, az angol reneszánsz dráma egyik legmélyrehatóbb elemzője huszonkét ironikus sorsfordulatot számolt meg *A bosszúálló tragédiájában*, amelyet szerkezeti szempontból a kor legjellemzőbb, legbravúrosabb tragédiájának tart”. Szenczi Miklós – Szobotka Tibor – Katona Anna. *Az angol irodalom története* (Budapest: Gondolat, 1972), 151. Éppen ezért is érdekes, hogy a darab mégsem kapott soha kitüntetettebb helyet az angol irodalom vagy dráma magyar nyelvű történeteiben, és Szenczi angol nyelvű egyetemi jegyzetében is csak jó fél oldalt érdemel ki, a Bradbrook-idézzel együtt. Lásd Szenczi Miklós. *English Drama during the Middle Ages and the Renaissance* (Bölcsészettudományi Karok, Egységes jegyzet, 10. változatlan utánnyomás, Budapest: Tankönyvkiadó, 1982), 205.

285 Voinovich Géza. *Az angol irodalom története* (Budapest: Franklin-Társulat, 1926 [1907]), 56.

286 Szenczi–Szobotka–Katona. i. m. 114.

287 Uo.

288 John Mackinnon Robertson. *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon: Proceeding on the Problem of „Titus Andronicus”* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1924), 480.

Benjamin Heath 1765-ben és Edward Capell 1768-ban), de a *Titus Andronicus*szal kapcsolatban sokáig az angolszász szakirodalomhoz is hiába fordulunk elfogulatlan eligazításért.²⁸⁹ George Brandes 1899-ben még azt írja:

Vegyük észre, nemcsak arról van itt szó, hogy térdig járunk a vérben, hanem kívül kerültünk mindenféle történelmi realitáson is. Shakespeare számos ponton megváltoztatta a régi darabokat, így például Vespasianus császár neve fel sem bukkan ebben a zagyva horrorparádében. [...] Igaz ugyan, hogy mindenféle magyarázkodás nélkül kihagyták ezt a drámát Shakespeare műveinek holland fordításából, mégsem helyes, ha a diák vagy a tudós átsiklik felette, hiszen ők leginkább azt igyekeznek tetten érni, hogy születik meg és fejlődik ki a költő zsenije. Minél lejjebből indul, annál csodásabb szárnyaló emelkedése.²⁹⁰

Brandes tehát nem veti ki a kánonból a darabot, de legfőképpen arra tartja érdeemesnek, hogy szemléltesse számunkra, milyen mélységekből indult Shakespeare, mielőtt szárnyalni kezdett volna. E. K. Chambers is kételyeinek ad hangot az általa szerkesztett 1907-es kiadás előszavában Shakespeare szerzőségével kapcsolatban, T. S. Eliot pedig csaknem az egész 20. század számára eltemette a darabot.

Mindannyian tudatában vagyunk annak, és már vázoltam a korábbiakban, hogy a hetvenes évek dekanonizáló kritikai irányultságai és az előadásközpontú szemiotikai megközelítések térnyerése megváltoztatta az általános kritikai közvéleményt ezekről a darabokról. Mégis szándékosan választottam ezeket a példákat, mert úgy tűnik, a hazai értelmezői és irodalomtörténeti diszkurzusokban csak nagy késlekedéssel játszódik le a – szűkebb értelemben véve kánonrevíziós, tágabb értelemben pedig reprezentációlogikai – elméleti fordulat. Ebből fakad az, hogy a magyar recepciótörténet látja, de talán nem tud még mit kezdeni azzal a jelenséggel, hogy a *Titus Andronicus* a korabeli közönség számára *legalább* annyira népszerű volt, mint a *III. Richárd*; hogy a *Spanyol tragédia* összességében népszerűbb volt, mint a *Hamlet*; hogy az ezredfordulón Julie Taymor az ikonikus Anthony Hopkinsszal készített mozifilmet a *Titus Andronicus*ból; legfőképpen pedig azzal, hogy néhány éven belül háromszor is előadták Shakespeare

289 A darab kritikai fogadtatásának történetéhez lásd *Shakespearean Criticism, Vol. 4*. Szerk. Mark W. Scott (Detroit: Gale Research Company, 1987), 609–684.

290 George Brandes. *William Shakespeare. A Critical Study* (Macmillan, 1899), 31, 33.

„horror drámáját” a magyarországi színházakban. Azért mutatok rá erre, mert fel kell tennünk a kérdést, vajon csak abban kereshetjük-e mindennek az okát, amit Székely György előrebocsájt kötetének előszavában:

Egyre gyorsabb iramban bukkantak fel olyan javaslatok, sőt irányzatok – a freudizmustól a dekonstrukciós törekvéseken át, a „szoc-reál”-tól a feminista hadüzenetig –, amelyek lényegüket tekintve a jelenkor gondolkodásmódját, problematikáját vetítették vissza a négy évszázaddal korábban keletkezett művekre. Sok mindent belemagyaráznak a múltba, olyan ideológiai és pszichológiai tartalmakat fedezve fel a XVI–XVII. század drámairodalmában, amelyek akkor még fel sem merülhettek az alkotókban.²⁹¹

Lássuk be, nehezen boldogulhatunk a „Titus-jelenséggel”, ha abból a meggyőződésből indulunk ki, hogy egy Shakespeare-karakternek nem lehet Ödipusz-komplexusa, hiszen Freud akkor még nem is élt.

Az alábbiakban igyekszem bővebben feltárni, mit értek Titus-jelenségen, és talán egy lépéssel közelebb kerülök annak megválaszolásához, hogy minek a története is az irodalom. A darab az utóbbi huszonöt évben reneszánszát éli nemcsak a kritikában, hanem a színházakban is. Ahogy a tragédia Erzsébet-kori népszerűségének magyarázata során, úgy jelenlegi divatba kerülésének vizsgálatakor sem elégedhetünk meg azzal a felszínes meglátással, hogy a kora modern közönség ugyanolyan szenzációéhes és vérszomjas volt, mint a posztmodern nézők és újraértelmezők. Sokkal inkább arról van szó, hogy az újabban rendelkezésünkre álló értelmezői eljárások adta kulcsok együttesen működnek azokkal a posztmodern kérdésfeltevésekkel, amelyek affinitást mutatnak a *Titus Andronicus*ban megjelenített dilemmákkal. Az új olvasatok a drámát szervező reprezentációs logika olyan elemeit hozzák működésbe, amelyekre eddig nem volt rálátásunk, és egyben kiemelik a szöveget a kánon ideologikus elfojtó stratégiáinak hatása alól. Tudjuk, ilyenkor sok minden megtörténhet, ahogy erre Bényei Tamás is figyelmeztet bennünket:

A hatástörténetnek szerencsére nincsenek kőbe vésott szabályai: az, hogy valamely szöveg vagy alkotó értelmezéstörténetének mely olvasatok lesznek a legfontosabb szereplői, megjósolhatatlan, s

291 Székely. *Lángözön*, 10.

ekként az ahistorikus értelmezések legvadabb példáinak is mindig van esélyük.²⁹²

Meggyőződésem azonban, hogy a kánon átformálásának, a darabok újraolvasásának természetesen nem merő belemagyarázás az oka, hanem sokkal inkább annak az elvnek az érvényesülése, amelyet Jauss hangsúlyoz híres javaslatában,²⁹³ amellyel megoldást kínál az irodalomtörténet-írással kapcsolatos dilemmákra. Vélekedése szerint az irodalomtörténetnek mindig valahol a diakrón és a szinkrón között kell elhelyezkednie, olyan speciális keresztmetszetben, amelyet számomra a legemlékezetesebb módon Dávidházi Péter jelölt ki nagyszabású hozzájárulásával a 2006-os filológusvitához:

[...] filológiai és elméleti munka viszonyáról előidejűség helyett sokkal inkább egyidejűségben, munkamegosztás helyett kölcsönhatásban tanácsos gondolkodnunk, hiszen a filológus már maga is valamilyen elméleti irányzat előfeltevéseivel és célképzeteivel lát a szöveg megállapításához, s feladatát, tudva vagy öntudatlanul, ezek szerint végzi.²⁹⁴

A legérdekesebb új olvasatok az újabb elméletek előfeltevéseitől vezérelve igyekeztek alapos filológiai munkát végezni. A *Titus Andronicus* összetettebb, a sztereotípiákat felülvizsgáló megértéséhez természetesen szükség volt azokra a feminista, poszt szemiotikai és posztkoloniális meglátásokra, amelyek kiemelték a tragédiát az évszázados leegyszerűsítésekből, de ezek a meglátások az esetek többségében alapos filológiai, történeti, etimológiai kutatásokra támaszkodnak, és nem nélkülözik az ideológiakritikát mint középponti vezérlőelvet: azt az ideológiakritikát, amely a leginkább hiányzik számos irodalomtörténet-írást problematizáló tanulmányból.²⁹⁵

292 Bényei Tamás. „Akhilleusz és a teknősbéka”. Fodor Péter beszélgetése Bényei Tamással. *Alföld*, 57. 5 (2006), 43.

293 H. Robert Jauss. „Literary History as a Challenge to Literary Theory”. *New Literary History*, 2. 1 (1970), 7–37.

294 Dávidházi Péter. „Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya (Pozitivisták kötődéseink egy szakmai vita fényében)”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 108. 1 (2004), 5.

295 David Perkins. *Is Literary History Possible?* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1992).

A *Titus Andronicus* elfojtástörténetének megvan a maga ideologikuma,²⁹⁶ és ennek olvasatomban az a legfőbb oka, hogy a darab az irodalomnak és az irodalomtörténetnek ahhoz a „nullfokához” csatol vissza bennünket, melyről Stephen Greenblatt ír a nyakversről (*neck verse*) szóló nevezetes tanulmányában.²⁹⁷ A középkori perrendtartás értelmében az elkövető életét menthette meg az irodalom, a betűk ismerete, amennyiben a vizsgálat során bizonyítani tudta, hogy olvasni tud, azaz képes felolvasni az ötvenegyedik zsoltár első versszakát – amelyet persze egy idő után minden valamirevaló bűnöző fejből tudott. Ebben az esetben írástudónak (*litteratus*) minősítették, és kijárt neki a klérus számára fenntartott kiváltság (*benefit of clergy*), csak egyházi bíróság ítélezhetett felette, ott pedig nem volt halálos ítélet. A „nyakvers” persze nem működött a végtelenségig. Bár egészen a 18. század elejéig hatályban volt, az idők során a hatóságok különféle módokon igyekeztek megfogni az ügyeskedőket. A 15. század vége felé bevezették például, hogy nem lehet „ismételni”: ha valaki egyszer sikeresen írástudónak minősítette magát a világi ítélszék előtt, forró vassal bélyeget, egy betűt sütöttek a bőrébe, ezt aztán elég volt a hatóságoknak a következő fülön csípés során „elolvasniuk” ahhoz, hogy kizárják az egyház felé való menekülés újabb lehetőségét. Itt persze a betűk ismerete, a *litteratus* minősítés még egészen mást jelentett, mint amilyen jelentést a későbbi évszázadok során az irodalom a *belles-lettres* értelmében felvett. Itt találjuk azonban, ahogy Greenblatt állítja, az irodalomtörténet nullfokát, és innen válik világossá, hogy az „irodalmi ismeret”, a művelődéshez és az olvasottsághoz való hozzájutás milyen elválaszthatatlanul

296 A *Titus Andronicus* elfojtástörténetéhez és rehabilitációjához lásd Gellért Marcell tanulmányát, amelyben a vizsgálódásaimhoz hasonló anatómiai terminológiával jellemzi a darabot: „Titus, like its spatial counterpiece, *The Tempest*, the back cover of Shakespeare’s dramatic corpus, is a markedly bookish play, the joint venture of the scholar and the playwright though not yet in the Hamletian humanist manner. Rather a stage experiment with phenomenological reduction in full-blooded Renaissance fashion that turns books into bodies suiting ‘the word to the action’ giving to gory tales of the Greco-Roman imagination a local habitation, calling twice-told tales of horror to a new life. Realized on stage it is but an operative act of the theatre to show through display, vivisection and demonstration the anatomy and entrails of Shakespeare’s corpus Romae, the composite body of Rome’s representative literary heritage”. „Rome Remembered Dismembered: The Anatomy of Space ‘Out of Joint’ in *Titus Andronicus*”. *Ritka művészet: írások Péter Ágnes tiszteletére*. Szerk. Ruttkey Veronika – Gárdos Bálint – Timár Andrea (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2011), 373.

297 „Ahol a *litteratus* státusát kitorölhetetlenül a húsba vésvé jelölik, megtaláltuk az irodalomtörténet nullfokát”. Stephen Greenblatt „What Is the History of Literature?” *Critical Inquiry* 23 (Spring 1997), 465. A nyakversről lásd még Szilasi László. „Nyakvers (Irodalmilag releváns kontextus-e az angol jog?)”. *Uő Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét* (Budapest: JAK–Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994), 57–67.

összefonódott a történelem során a társadalmi pozíciók és lehetőségek rendszerével. Nemcsak arról van szó, hogy az írástudás elterjedésének egyik fő oka az egyházi kiváltság elnyerésének lehetősége volt,²⁹⁸ hanem sokkal inkább arról, hogy a betű, pontosabban a *latin ábécé* ismerete jelentette a választóvonalat a barbár és a civilizált, a marginalizált és a fősodorbeli között – ebből fakadóan pedig a szöveghez, a betűhöz való hozzáférést hatalmi technológiák irányították már a középkorban, és irányítják azóta is.

Az irodalomtörténet nullfokát jelentő, középkori testi bevésés és a társadalmi pozíciót, hovatartozást szimbolizáló modern irodalmi műveltség között nem nehéz felfedezni az összefüggést és a folytonosságot. Ennek a történelmi folyamatnak részletes feltárása itt nem lehet feladatom, de az irodalmi technológia későbbi fejlettségére és szerepére rávilágít az a bekezdés, melyben Terry Eagleton szemlélteti, hogyan kerül bele az esztétizáló történet- és kánonképzés a termelési folyamatba:

A társadalmakat alkotó különféle „technológiák” közt van egy, amely, úgy tűnik, messze elkerülte mindenki figyelmét – ezt nevezhetnénk „erkölcsi technológiának”. Az erkölcsi technológiát olyan eljárások és tevékenységek meghatározott csoportja alkotja, amelyek segítik bizonyos értékek, jól nevelt viselkedésmódok és válaszreakciók betáplálását az emberi szubjektumokba: s az erkölcsi technológia egyik igen fontos válfaja napjainkban Irodalom néven fut.²⁹⁹

Az irodalom többek között annak a története, ahogy az irodalom nullfokát (és általában a *litteratus* társadalmi pozícióját legitimáló reprezentációs eljárásoktól különböző lehetőségeket) ignoráló és elfojtó ideológiai (erkölcsi) technológiák irányítják a szövegek termelését.³⁰⁰ Az irodalom az ábécé zsarnokságának a tör-

298 Greenblatt. i. m. 465.

299 Terry Eagleton. „Az irodalom szubjektuma”. Ford. Fogarasi György. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 41. 1–2 (1995), 55.

300 Az, hogy az irodalom ideológiai és gazdasági értelemben vett termelési és fogyasztási folyamatok része, központi meglátása a posztstrukturalista kritikai gondolkodásnak, amire már a befogadásközpontú elméletek rámutattak. Lásd pl. Manfred Neumann. „Társadalom – irodalom – olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben.” Ford. Bernáth Csilla. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 1980/1–2. 88: „Ez a viszony kifejezi, hogy az irodalom termelése olyan folyamat, ami szükségszerűségként foglalja magában az olvasóra való vonatkoztatást, mégpedig függetlenül attól, vajon ezt a szerző szubjektíven elismeri-e vagy sem.” Lásd még: Kiséry András.

ténete.³⁰¹ Az irodalomban „részesülő” társadalmi rétegek erkölcsi nevelésében azonban, Eagleton érvelése szerint, az irodalmi technológia szerepe legfőképpen az, hogy az oktatási rendszereken keresztül egyre radikálisabban passzívvá és a társadalmi változások iránt érzéketlenné tegye a szubjektumokat. A klasszikus irodalomtörténet esztétizáló kánonalkotásával természetesen szöges ellentétben áll minden olyan kísérlet, amely az irodalomtörténet ilyesfajta nullfokához vagy a latin ábécé európai eluralkodása előtti időkhöz igyekezne visszakanyarodni. A *Titus Andronicus* egyik központi emblemikus alakja a megerőszakolt, nyelvéből és kezeitől megfosztott Lavinia; címszereplője, Titus mint valami levelet küldi el saját levágott bal kezét, melyet Lavinia a szájában, a fogai közé szorítva visz le később a színpadról; a végső jelenetben Tamora húspástétom alakjában falja fel két tulajdon fiát, akikből Titus készített fasírtot. A darab bővelkedik a horrordráma irracionálisan felfokozott elemeiben, jól ismert mitológiai témákat dolgoz fel újból, ugyanakkor az írásnak, a reprezentációnak olyan módozatait tematizálja, amelyek összeegyeztethetetlenek a latin ábécé ismeretére épülő civilizációval, a római kultúra Európát meghatározó hagyományával. Csak a poszt-strukturális értelmezési módszerek tudtak igazán bármit is kezdeni azzal, amikor Titus a fájdalom ábécéjét szándékozik feltalálni, hogy a szenvedés térképévé vált leányát olvasni tudja, Aaron pedig latin betűket vés emberi testekre, és így kommunikál. Mindez magyarázattal szolgál arra, miért vetette ki magából a nyugati kánon oly kitaróan ezt a darabot, és miért kellett a kritikai gondolkodás korporális fordulatáig vagy a színháztudomány performatív fordulatáig várunk ahhoz, hogy elkezdődhessen a tragédia rehabilitációja, és közelebb kerüljünk a testeken és a testekkel való írás reprezentációs logikájának megértéséhez. Az újabb olvasatok a korposzemiotikai elméletek talajáról indulva olyan történelmi, ikonográfiai, anatómiai színházi jelentésrétegeit tárják fel a drámának, amelyek az irodalomtörténet nullfoka elé visznek vissza bennünket, és amelyeket nem vizsgált vagy egyenesen elfojtott a másfajta érzékenységen nevelkedett kritika.

Carolyn Sale 2011-ben megjelent tanulmányában többek között Greenblatt tévedésére mutat rá, és ezen keresztül tárja fel a *Titus Andronicus* komplexitását. Amikor Greenblatt a *litteratus* minőségét és társadalmi pozícióját jelző, az ember bőrébe süttöt betűben jelöli ki az irodalomtörténet nullfokát, egyúttal kizárja a

„Communities of Production and Consumption. Networks and Publics of a European Genre”. *A Cultural History of Tragedy in the Early Modern Age*. Szerk. Naomi Conn Liebler (Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2021), 55–70.

301 Vö. Roy Harris. *The Origin of Writing* (Chicago: Open Court Publishing Company, 1986), II. fejezet: „The Tyranny of the Alphabet”.

(római eredetű) kultúra köréből az ábécé uralma előtti reprezentációs hagyományokat és kultúrákat. Ugyanúgy jár el tehát, mint ahogy a *Titus Andronicus*ban megjelenített római civilizációs folyamat:³⁰² Róma minden magával ellentétes népcsoportot, minden „latin ábécé előtti” kultúrát egységesen a „barbárok” halmazába sorol, és ezzel legitimálja erőszakos, hódító politikáját. Sale egyúttal amellet érvel, hogy ebben jóval több van, mint amit eddig a darab újraolvasását végző posztkolonialis vagy politikai olvasatok észrevettek. Az irodalomtörténet ilyesfajta nullfokát nem szabad egy fejlődéstörténet egyenesen elképzelt, visszafelé haladást, korábbi történetet nem ismerő zéruspontként értelmeznünk. Lehet, hogy voltak a Róma által megszállt területeken bőven olyan testre rajzolt, bőrbe süttött, arca vésett nyelvezetek, amelyek csak azért nem kerültek be az irodalom birodalmába, mert velük szembehelyezkedve, ezeket elfojtva határozta meg magát a latin ábécé később eluralkodó kultúrája.

Aaron fekete bőrszíne, a testére tetovált „ábécé előtti” jelek nyelve, a rómaiak által megvetett afrikai eredete és az őt jelölő népnevek etimológiája mind olyan mitológiai és történelmi jelentéseket hoz mozgásba, amelyek alapján a mór, akit korábban a bűn vagy a machiavellista gonosz közönséges allegóriájának tartottak, a britek őseivel, a Brit-szigeteken élő, rómaiak előtti első népcsoportokkal válik azonosíthatóvá. Ezen a konnotációs hálózaton keresztül a tetovált mór, az „éjszín néger”³⁰³ megátalkodott, buja idegen helyett olyan alakként olvasható, akit a korabeli Erzsébet-kori színpadon a nézők saját nemzettörténetükkel hozhattak összefüggésbe.³⁰⁴ Ezeknek a jelentésrétegeknek a felfejtéséhez az Aaron megnevezésére használt jelzők mitológiai és történelmi, egészen az Ainciasz-mondakörig

302 Carolyn Sale. „Black Aeneas: Race, English Literary History, and the »Barbarous« Poetics of *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Quarterly*, 62. 1 (Spring 2011), 26.

303 „swart Cimmerian” – azaz sötét árnyalatú kimmériai; Vajda Endre magyar fordítása nem adja vissza a földrajzi és történelmi jelentésárnyalatot.

304 „A darab nemcsak azt sugallja, hogy a »szénfekete« árnyalat idővel eltűnhet, hanem azt is, hogy a fehérséget *meg lehet szerezni*, és ezen keresztül a »faj« és a »színárnyalat« közötti összefüggés olyan elméletét tárja elénk, amely Aaron többjelentésű alakjának lényeges eleme. Aaron figurája és az elmélet egyaránt a 16. századi historiográfiára reflektál, amikor arra kéri az angolokat, hogy emlékezzenek saját fajuk történetére, melynek során a rómaiak »barbárokknak« tekintették őket. »Éjszín néger«-ként [swart Cimmerian] Aaron a brit szigetek összetett faji történetét idézi fel, ahogy azt megírta William Harrison is, aki azt állította, hogy a britek valaha sötétebb árnyalatúak [hue] voltak, ugyanis »Kámtól eredeztethető a fajuk«, aki Noé fia volt, és akinek a történet szerint azért kellett feketévé változnia, mert ez volt a büntetése azért, hogy meztelenül pillantotta meg apját, vagy pedig azért, mert a bárkái nemi életet élt a feleségével az apai tilalom ellenére. A dráma tréfái, köztük Aaron kaján megjegyzései és színpadi színének folyamatos vicces felhangja, mind arra ösztönzik a közönséget, hogy elutasítsa a történelem »fehérre mosdatását«. Sale. i. m. 30–31.

visszavezető árnyalatait ugyanúgy figyelembe kell vennünk, mint a darab lehetséges működését a korabeli emblemikus színpadon, ahol a mórt játzó, sötétre mázolt fehér színész testi jelenléte és megjelenése, a festék alól kitűnő fehér színe folyamatosan mozgásban tartotta a faji megkülönböztetés alapját képező bőrszín bizonytalanságát, többértelműségét, átalakíthatóságát. A korabeli kulturális szemantikát vizsgáló filológiai munka, a testi megjelenítés reprezentációs logikájára figyelő előadás-szemiotika, a politikai, ideológiai antagonizmusokat kimutató posztkoloniális megközelítés és a darab egésze iránt affinitást kialakító posztstrukturalista szubjektumelméletek tehát együttesen képeznek újszerű olvasatokat a *Titus Andronicus*ról, amely alapján Shakespeare első tragédiája immár ugyanúgy érdekfeszítő lehet számunkra, mint a későbbi századok során kultússá tett *Hamlet*.

Az angol irodalomtörténetek hagyományosan kevés figyelmet fordítottak arra, hogy az irodalom termelésének alakulása többek között annak a története, ahogy a kánonformálás marginalizálta a *Titus Andronicus*hoz hasonlóan összetett, de az irodalomnak mint erkölcsi–ideológiai technológiának, vagy a „latin ábécé zsarnokságának” az elváráshorizontjához nem illeszkedő szövegeket. Talán felesleges hangsúlyoznom, nem a klasszikus műveltség ellen érvelek. Az eddig marginalizált kora újkori angol tragédiák újraértelmezése arra ad számunkra lehetőséget, hogy egy hegemoniára szert tett nyelv irodalmával kapcsolatban rámutassunk azokra a folyamatokra, diszkurzusokra, erőviszonyokra, amelyeknek belátásával nemcsak esztétikai élményhez, hanem fokozottabb társadalmi tudatossághoz, tágabb rálátáshoz, a kánonokhoz való kritikusabb hozzáálláshoz segíthetjük az olvasókat. Nem azt kívánom állítani, hogy amikor a *Titus Andronicus* Sale-féle „barbár esztétikáját” az Erzsébet-kor kulturális szemantikáján és az irodalom történelmileg sajtóságos ideológiájának kritikáján keresztül olvassuk, akkor az „elsődleges kontextus” rekonstrukciójára törekednénk csupán. Ismét a filológusvitához folyamodva Szilasi László meglátását ajánlom megfontolásra:

Az interpretáló jelenének a megértésre gyakorolt befolyását kiküszöbölni szándékozó igyekezet talán tudományos ugyan, de bizonyosan történelmietlen. Meglehet, a hatástörténet az eljövendő értelmezők által vélhetőleg valóban elvégzi majd a mai történész történeti feltételezettsége számbavételének munkáját, de az a

történész, aki saját történeti feltételezettségét nem veszi tudomásul a jelenben, az a megértés legfontosabb forrásától szakítja el magát.³⁰⁵

Az emblemikus és előadásközpontú értelmezések korposzemiotikai fordulata előtt senkit nem érdekelt igazán, milyen olvasási eljárások szükségesek ahhoz, hogy az atyja kezét fogai közé szorító, néma Lavinia térképpé vált testét értelmes szöveggént olvassuk. A kritikai kultúrakutatás fordulata előtt arra is kevés erőfeszítés irányult, hogy az allegorizáló-moralizáló, leegyszerűsítő interpretációkon túllépve kiemeljük a tragédiát az évszázadokon át rárakódott esztétizáló előítéletek alól. Ezek a fordulatok ugyanakkor mára lejátszódtak a magyarországi irodalomtörténeti- és elméleti, kritikai, színházi diszkurzusokban is, és konkrét színpadra állításokban is éreztetik hatásukat.

V.4. POSZTMODERN *TITUS ANDRONICUSOK*

A kulturális fordulat által ihletett interpretációs eljárások, a látvány és a reprezentációs technikák logikáját és ideológiai hátterét feltáró megközelítések rálátást kínálnak arra, hogy a posztmodern nem egyszerűen szenzációkeltésből vagy rossz ízlésből fordul egyre nagyobb érdeklődéssel a modern kánonban oly sokáig marginalizált kora modern tragédiák, a bosszútragédiák és a manierista, „dekadens” melodramák felé. Ahogy az eddigiekben már többször rámutattam, ha a két korszak bizonytalan, kétségekkel teli szemiotikai alapállását tekintjük, pontosabb képet kapunk arról, miért válik ismét kedvelt darabbá a posztmodern kritika, a színház és a film számára a *Titus Andronicus*, amelyről évszázadokig próbálták azt hinni, hogy nem is Shakespeare írta, és nem lehet helye semmiféle irodalmi-kulturális kánonban.

Akárcsak a nemzetközi színházi életben, a *Titus Andronicus* magyarországi színházi recepciójában is fordulat állt be az utóbbi évtizedekben – ezt vizsgálom a következőkben. A jelenség meglátásom szerint fokmérője annak, ahogy a hazai rendezői gyakorlat fogékonyvá válik a posztmodern újrakanonizáló irányzatokra

305 Szilasi László. „Nem ma. Az irodalom külügyeitől való ideiglenes tartózkodásom okairól (Válasz Takáts Józsefnek)”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 107. 6 (2003), 750.

ugyanúgy, mint azoknak a megjelenítési technikáknak a felelevenítésére, amelyek a test és a szubjektum együttes anatomizálására épülnek.

A jelen alfejezetnek az előadásszövegek teljes elemzése természetesen nem képezheti részét. A továbbiakban először csupán néhány olyan dramaturgiai kulcsjelenettel kívánok foglalkozni, amelyek színpadra állítása kihívást jelent a fotografikus, realista polgári színház uralkodó hagyományának, és amelyekre érzékenységet mutathat a posztdramatikus posztmodern színház. Elemzésem szempontjából különösen az bír jelentőséggel, hogy sikerül-e a kortárs színpadi produkcióknak megbirkózniuk az anatomizáló erőszak reprezentációs technikaként való alkalmazásával. Ugyanilyen fontosnak és tanulságosnak tartom megvizsgálni, hogy felfigyelnek-e azokra a párhuzamokra a darab emblematisz képrendszerében, amelyek tematikus kapcsolatokat, szervezőelvet teremtenek a dráma kulcsjelenetei között. Ezt követően részletesebben elemzem a dráma egyik jellegzetesen kora modern jelentéslebegtető, elbizonytalanító stratégiáját, nevezetesen azt, hogy milyen reprezentációs eljárásokkal „taszítja” a *Titus Andronicus* a befogadót az élet és a halál között lévő bizonytalan, felfedezésre váró, köztes határterületre, és igyekszem feltárni, hogy milyen társadalmi, vallásos, ismeretelméleti okok miatt foglalkoztatta oly különösen a kora modern szubjektum fantáziáját ez a határterület.

Ahhoz, hogy szemléltessem, miért fordul a posztmodern különféle adaptációkon keresztül egyre nagyobb affinitással a reneszánsz emblematisz-anatomizáló drámáihoz és színházához, ismét a szubjektum posztszemiotikájára támaszkodom. Posztszemiotikai megfontolások alapján a szubjektum elméleteit két kategóriába sorolhatjuk: ezek a kimondott (enunciált) és a kimondás (enunciáció) elméletei.³⁰⁶ Az előbbi irányzat a jelölők és a jelöltek között lévő mechanikus kapcsolatokat tanulmányozza, és a szubjektumot a jelentésalkotás irányítójának tekinti. A szubjektum nyelvi szabályok birtokosa, olyan zárt egység, amely a jelentés és az identitás eredeteként, garanciájaként hierarchikusan mindig a jelentéstermelés elemei fölött áll.

Az enunciáció elméletei a szemiozisz fenti elemeinek megképződését kutatják, amelyeket többé nem egységként, monádként, hanem a heterogén jelölő folyamat nem-stabil termékeiként fognak fel. A „freudi forradalom” döntő fordulatot, inverziót hozott létre a jelölő és a szubjektum kölcsönviszonyában. A szubjektum olyan heterogén rendszer, amelyben több, nem feltétlenül racionálisan irányított

306 Julia Kristeva. „A beszélő szubjektum”. Ford. Bocsor Péter. *Pompeji* 1994/1–2. 188–90.

modalitás működik egyszerre, ezért nem lehet többé a jelentés kizárólagos irányítója.

Michel Foucault többször rámutat archeológiai és genealógiai munkáiban, hogy az individuum fogalma meglehetősen újkeletű a nyugati civilizációban, és a 17. század elején alakul ki a felvilágosodás típusú világmodell első jegyeinek megjelenésével együtt. Ha ezt a megállapítást együtt alkalmazzuk Lotman szemiotikai kultúratiológiájával és Kristevának azzal az észrevételével, amely szerint lehetséges felállítani a szubjektivitásfajták tipológiáját történelmi specifikusságuk alapján, akkor arra az észrevételre jutunk, hogy a szemiotikailag stabil világmodellek az embert olyan kompakt, önazonos entitásként kezelik, amelynek belsőleg garantált jelölési képessége van, mint amilyen például a középkori magas fokú szemioticitás szubjektuma vagy a modernitás kartézianus individuuma. A nem-stabil szemiotikai diszpozícióra épülő kultúrák ismeretelméleti válsága ugyanakkor a szubjektum jelentésének, önazonosságának, homogenitásának megkérdőjelezését eredményezi. Így azt találjuk, hogy a kora modern és a posztmodern egyaránt az önreflexív, nem-illuzionista színházat használja olyan társadalmi kifejezésmódként, laboratóriumként, amelyben ennek a heterogén szubjektumnak a képződése vizsgálható.

Az angol reneszánsz dráma főszereplői két, egymásnak ütköző világmodell között helyezkednek el, ahol a név korábbi metafizikája már nem garantálja identitásukat, hiszen megkérdőjeleződik az ember mint jelölő és az isteni lényegiség mint végső jelölt között lévő transzcendentális motiváció. A racionalizmus és az empirizmus új megfontolásai még csak csírájukban jelentkeznek, ezért új típusú társadalmi identitások képződnek és kérdőjeleződnek meg párhuzamosan a ketős ellentétpárok által alkotott képvilágokban, a valóság és látszat, felszín és mélység, identitás és felbomlás, jelentés és káosz ellentétei között. Az emblematicus színház, amely az angol reneszánsz drámák szövegeit életre keltette, nem törekedett az aktuális világ mimetikus másának létrehozására. Ehelyett megpróbálta bevonni a közönséget a jelentésszintek összetett rendszerébe, amelyben különféle ikonográfiai és emblematicus hagyományok léptek működésbe, minél totálisabb jelentésszintre törekedve.

A totális színházi hatás elérésére tett kísérletet értelmezhetjük úgy, mint a kor ismeretelméleti bizonytalanságaira adott reakciót. A világegyetem rendjéről és a valóság megismerhetőségéről születő spekulációk és filozófiai, teológiai kérdések közepette a színház olyan közeget kínál, amelyben az emblematicus szemiotikai

sűrűség és a közönségbevonás technikái a néző számára egy újabb, közvetlenebb megtapasztalás lehetőségét nyújtják.

A kora modern emblemikus színház a karaktereket eredendő identitás nélküli, többszintű működésként állítja színpadra, és olyan szemiotikai hatást próbál gyakorolni a befogadóra, amelynek eredményeként a néző-szubjektum kizökken identitásából, „folyamatba lendül”, újabb és újabb pozíciókat foglalva el olyan metaperspektívára tesz szert, amelyből rálátást nyerhet saját heterogenitására is. Ennek a kísérletnek része az, hogy a színház olyan reprezentációs technikákat működtet, amelyek a néző tudatosan nem irányított pszichikai-testi (Kristeva által *szemiotikusnak* nevezett) modalitásait célozzák meg, hogy még közvetlenebbül hathassanak a szubjektum pszichoszomatikus szerkezetére.

A szubjektum önazonosságának problematizálása már a legkorábbi reneszánsz tragédiákban megjelenik. Thomas Kyd *Spanyol tragédiája*, az angol reneszánsz bosszútragédiák prototípusa olyan univerzumba vezet be bennünket, ahol a szerepjátszó és irányító szerepre törekvő szubjektumok nem tudnak végső metapozícióra szert tenni. Az abszolút metapozíciót már elfoglalta a Bosszú allegóriája, a tudattalan, a szemiotikus ösztönkésztetések, a szenvedély metaforája, amely a megosztott szubjektum racionalitása felett győzedelmeskedő ösztönkésztetéseket testesíti meg. A bosszúálló tehát újabb és újabb szerepekbe állva igyekszik irányítása alá vonni a körülötte lévő diszkurzív teret, mégpedig úgy, hogy hullákat termel a színpadon, ugyanis ezeknek a produktumoknak a jelentése a legkevésbé megkérdőjelezhető.

A szerepjátszásnak és az identitásválságnak hasonló labirintusait hozza létre Shakespeare is, ő azonban fokozatosan elmozdul a vizuális és emblemikus horror alkalmazásától a szubjektum felett uralkodó diszkurzus, a társadalmi szimbolikus rend, a szó tematizálása felé.³⁰⁷ Mint fentebb értelmezett tragédiájában, a

307 Az identitás és az identitásválság kérdéseinek vizsgálatára azért is kitűnően alkalmas a bosszútragédia műfaja, mert itt az identitás csereeszközzé, árucikké válik, hasonlatosan a posztmodern drámai szubjektumok kommodifikációjához. Vö.: Harry Keyishian. *The Shapes of Revenge. Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare* (New Jersey: Humanities Press, 1995), 44. Az identitásvesztés kérdéskörén belül az erőszak fokozott jelenlétére figyelemre méltó magyarázatot talál Keyishian, szerinte ugyanis a szenvedés a *Titus Andronicus*-ban az önkifejezés, az önazonosság kinyilvánításának és megerősítésének eszközévé válik. „In Titus’ desperate circumstances, finding himself prey to chance and circumstance, suffering itself has become a means of asserting selfhood”. I. m. 46. A bosszútragédia, az identitás és a nagymonológ kapcsolatához lásd még Richard Hillman. *Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama: Subjectivity, Discourse and the Stage* (Macmillan – St. Martin’s Press, 1997), különösen 107–163: „The Subject of Revenge / The Revenge of the Subject in Elizabethan Drama”.

*Titus Andronicus*ban láttuk, az emblematikus képek halmozása és az erőszak, az abjekció vizuális megjelenítése egyszerre célozza meg a néző racionális, ikonológiai dekódoló képességét, és tudattalan, pszichoszomatikus reakcióit. Shakespeare ezek után fokozatosan lemond a vizuális és emblematikus sűrűségről mint a totális szemiotikus hatás ígéretéről, és a nagy tragédiákban a szimbólum, a betű már-már mindent letakar. Bármennyire bizonytalan és megkérdőjelezhető is a metafizikus garanciáit vesztő szó, a valóság és a szubjektum közé feszülő szimbolikus háló áttörhetetlennek bizonyul. A későbbiekben, a Jakab-kori tragédiákban a szerepek és metaperspektívák halmozása szinte a bosszúhagyomány *macabre* paródiájába fordul át. Vindice, a mester-bosszúálló Middleton *A bosszúálló tragédiája* című darabjában maradéktalanul eltöröl minden eredendő identitást azzal, hogy a bosszú szerző-rendező-színészévé formálja át magát, miközben az erőszak anatómiai megjelenítésének elnyújtása a tűréshatárra taszítja a nézőt. Amikor a Herceg szája szétrohad, a szemei kitüremkednek a helyükről, a nyelvet pedig tör szegezi a földhöz, miközben lelke a felszarvazottság kínjait szenvedti, a néző az eldönthetlenség, a biztos jelentéshiány szakadékába zuhan, amely az emblematikus burjánzás, a pszichikai szenvedés és az abszurditás között nyílik meg.

Ahogy láttuk, Shakespeare legelső tragédiája az erőszak, a horror, a csonkolás, az abjekció képeinek és emblematikus rendszereinek felvonultatásával a látvány, a kép reprezentációja iránt kötelezi el magát.³⁰⁸ Dramaturgiai középpontjában az az emblematikus színpadkép áll, amelyben a háromszorosan megcsonkított Lavinia, a patriarchális rend kitaszítottja a szájában viszi le a színpadról az apa kezét, a fallikus rend szimbólumát, a végsőkéig nagyítva a darabban uralkodó káosz képrendszerét. Shakespeare itt még abban a hagyományban áll, amelyet a késő reneszánsz és manierista tragédiák jelentős része képvisel: a látvány, a közvetlen, totális vizuális effektus, a megjelenített és elbeszélt abjekció együttesen képezi az emblematikus színpad szemiotikai sűrűségét. Emlékeztethetünk ismét más, korábban tárgyalt példákra. Hieronimo karjában fiának többnapos hullájával jelenik meg a *Spanyol tragédia* színpadán, mielőtt saját nyelvét kiharapná, végképp magába fojtva a megbízhatatlanná lett nyelvet. Marlowe Faustusát ördögök tépik szét, Tamerlánja tobzódik az erőszakban, Webster testrészeket utaztat,

308 A *Titus Andronicus* emblematikus beállításaira és élőképszerű tablóiira több helyen is kitér a szakirodalom. Lásd pl. Mariangela Tempera. *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from Stage to Text* (Bologna: CLUEB, 1999), Ch. 3: „Uses and Misuses of Culture”. „Titus is a master of the emblematic gesture... But all the characters share this tendency to freeze in highly symbolic postures that should please our eyes and engage our emotions (we need only think of all the kneeling, all the lifting of arms to heaven that are called for in this play)”. 58.

Middleton bosszúállójának az egész darabon végigvonuló fétise egy koponya. Nem véletlen, hogy később, a 18. században a polgári ízlés kiszolgálására kialakított kánonban nem ezek a darabok és szerzők foglalták el a fő helyet, hanem az a Shakespeare, aki drámáiban fokozatosan elmozdult a látvány, a kép hatalmának alkalmazásától a szó, a diszkurzus hatalmának bemutatása felé.

Ha a *Titus Andronicus* összehasonlítjuk a *Hamlet*tal, azt látjuk, hogy az utóbbi drámában már nem nyújtja a közvetlenebb megtapasztalás, a szemiozis bizonytalanságain való túljutás, áttérés ígérését a test, az erőszak látványa. Hamlet számára a szó, a szimbólum már mindent áthatolhatatlanul letakar. Az abjekció hatása itt is működik, hiszen maga Hamlet mint karakter válik az abjekció fő működésévé. Apjának feudális, hadviselő öröksége és a wittenbergi humanista világ új valóság-ígéretei között ingadozva Hamlet a kétértelműség, a bizonytalan köztesség kiterjesztett emblémájává válik, olyan köztes, abjekt szubjektummá, amely egyúttal a modernitás üres szubjektumának prototípusa is. Legfőképpen ennek az új szubjektumnak az eredendő heterogenitását, korábban még látványos testiségét igyekeznek majd folyamatosan elfojtani és irányításuk alá vonni a racionalizmus kartéziánus diszkurzusai.³⁰⁹ A polgári ideológiának az önrendelkező, önazonos individuumról szóló beszédmódjai uralkodó áramlatot képeznek egészen a posztmodernig, amikor aztán az ideológiákon, a szimbolikus renden, a *szavakon* való áttérés kísérleti terepévé ismét a test és annak látványa, felbomlásának *képe* válik.

A Shakespeare-drámák színpadtörténete és adaptáció-története is szemlélteti azt a vonulatot, ahogy a kánonképző folyamatok először marginalizálják a polgári ízlésnek nem megfelelő drámákat, például a Shakespeare kortársai által írt bosszútragédiákat, majd a kiszemelt Shakespeare-kánonon belül szorítják a peremre az idealizált „Erzsébet-kori bárdról” kialakított sztereotípiáknak nem engedelmeskedő darabokat, amilyen a *Titus Andronicus*. A posztmodernben ugyanakkor a szemiotikai diszpozíció hasonlósága miatt ismét affinitás keletkezik a kora modern drámák iránt, amelyek az ismeretelméleti, szubjektumelméleti kérdéseket a látvány, a kép hatásán keresztül problematizálják.

Ha a *Titus Andronicus* színpadi történetét és filmadaptációit tekintjük, szintén megfigyelhetjük ennek az új fogékonyságnak a kialakulását. Julie Taymor 1999-ben monumentális mozifilmet rendezett *Titus* címmel, az új rendezésekben színpadra állított darab bemutatói előtt sorban álltak a mentők a londoni színházaknál, és a magyar színházakban is lefújták a port a műről. Hat feldolgozást választottam ki a tragédia kilencvenes évek utáni rehabilitációjának közelebbi

309 Vö. Barker. *The Tremulous Private Body*, 28–37.

szemléltetésére: két, nemzetközi elismerést kiváltó külföldi filmet, és négy magyarországi színházi produkciót. Ezeken belül két, dramaturgiailag kulcsfontosságú jelenetet vizsgálok meg, amelyek egymáshoz kapcsolódva ismétlődést hoznak létre a tragédia emblematikus szerkezetében. (Lásd a képeket lentebb.) A darab képrendszerét szervező vizuális motívumokat és párhuzamokat részletesebben már bemutattam az V.2. alfejezetben. Az első kiválasztott jelenetben a barbár módon megcsonkított Lavinia jelenik meg a fájdalom és a megaláztatás rettentő, emblematikussá nagyított állóképeként, megfosztva a nyelvtől, az írástól és a társadalmi környezet által definiált nőiségtől, tehát voltaképpen minden jelölő értékétől. A második kulcsjelenetben a darab végén Titus által leölt Tamorát látjuk, amint Laviniahoz hasonlóan vér csordul a szájából, mintegy rímelve arra a vérre, amit fiai ontottak Lavinia meggyalázásával. Az inverzió *macabre* ironiája, hogy a fiúk vérét ebben a jelenetben Tamora nyelte le pástétom formájában, mintegy visszafogadva ösméhként azokat a bosszúálló fiúkat, akiket ő szült és küldött ki a világba.³¹⁰

Az első képpár a BBC 1985-ös filmváltozatából való,³¹¹ ahol az előadásmódban még egyértelműen a shakespeare-i nyelvezet, a szó, az elokvencia a lényegi elem. A film rendkívül éleslátóan dolgozza fel a lehetséges rituális elemeket, a körbenjárást, a véráldozatot, de nem fordít kellő figyelmet a képre mint hatáskeleto mechanizmusra, az abjekció, a horror látványára és lehetséges emblémaira. A megcsonkított Lavinia visszafogott, panaszos áldozat látványát nyújtja a későbbi változatokhoz képest.

Az emblematikus rendszert a legtudatosabban a Kaposvári Csiky Gergely Színház előadása működteti.³¹² A darab középponti jelenetében a megcsonkított, megerőszkolt Lavinia vonagló, néma agóniája különleges, kúszó, vízszintesre redukált tánccá áll össze a vérvörös háttérkép előtt, amely úgy izzik, mint egy

310 A tragédia feminista kritikájának áttekintéséhez és az „anyaméh, verem, anyai száj” képrendszerhez lásd Deborah Willis. „The gnawing vulture: Revenge, Trauma Theory, and *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Quarterly* 53 (2002), 21–52.

311 The Shakespeare Collection, BBC, 1985, rendezte Jane Howell. *Titus Andronicus*: Trevor Peacock, Lavinia: Anna Calder-Marshall, Tamora: Elieen Atkins.

312 Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1997. 03. 13. Rendező: Keszég László (f.h.); koreográfus: Lugosi György (mozgás); fordította: Tandori Dezső; dramaturg: Eörsi István és Lengyel Anna; díszlettervező: Valcz Gábor; jelmeztervező: Szűcs Edit; *Titus Andronicus*: Bezerédi Zoltán; Lavinia: Bodor Böbe; Tamora: Molnár Piroska. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

átvilágított, felnagyított szülőcsatorna.³¹³ A szájában felgyülemlett vért, amely kitépett nyelve helyét foglalja el, az őt felfedező Marcus tenyerébe köpi. Így a színpad hatalmas, felnagyított emblémát képez a darab központi témájáról, a káoszról, a rend felbomlásáról, hiszen a nőiség nullává redukált jelképe a patriarchális rend letéteményesének kezét szennyezi be. Ez a jelenet az egész előadáson végigvonuló, fokozatosan erősödő, anatomizáló emblematis háló része, melynek szimbolikus elemei a vér, a kéz és az üreg.³¹⁴ Kapcsolódik hozzá az a kulcsfontosságú, már többször említett rész, amelyben Lavinia néma szájában, fogai közé szorítva viszi le a színpadról a hatalom fallikus jelvényét, apja levágott kezét, valamint az a zárójelenet, amelyben az ellenséges Tamora szájüregéből ugyanúgy csordul ki a vér, mint korábban az áldozattá vált Lavinia szájából. A kaposvári produkció nagyszerűen veszi észre ezeket a kapcsolódási pontokat, és a test rendkívül erős hatást kifejtő színpadi megjelenítésein keresztül megőrzi a dráma eredeti, kora modern anatomizáló szerkezetét.

A Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójának produkciója³¹⁵ kisebb térben kénytelen berendezkedni, és talán ez az oka annak, hogy inkább a sűrítés és a stilizálás eszközeit választja. Ennek az előadásnak is sikerül meglehetősen

313 A jelenet borzalma szinte megghiúsítani látszik minden lehetséges színpadra állítást. A stilizálásra az egyik leglátványosabb példa a Colorado Shakespeare Festival előadása, amelyben Chiron és Demetrius vérvörös selyemszalagokat húznak ki Lavinia köntösének ujjából, és azokat úgy terítik szét körülötte, hogy végül Lavinia „hatalmas, megsebzett pillangónak” [a giant wounded butterfly, with wings of 'blood' covering the stage] tűnik. Lásd Joel G. Fink. „The Conceptualization and Realization of Violence in *Titus Andronicus* [1988]”. *Titus Andronicus. Critical Essays*. Szerk. Philip C. Kolin (New York and London: Garland Publishing, 1995), 462. A „valóságos” hatáskeltésre és egyúttal annak paródiájára jó példa William Freimuth rendezése (Source Theatre Company, Washington D.C., 1986), amelyben a darab elején egy takarítónő műanyag zacskókat és babaetető előkéket oszt szét a színpadhoz közel ülő nézők között, miközben a háttérből hallható fülsüketítő fűrészelés hivatott érzékeltetni, hogy Alarbus végtagjait éppen levágják az áldozati tűzhöz. Dessen, *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*, 111.

314 A *Titus Andronicus* színpadi megvalósításának legnagyobb kérdése az, milyen mértékben próbálja a rendező „valóságosan” megjeleníteni a tobzódó erőszakot, illetve mennyire igyekszik azt egyfajta „stilizálással” visszaadni. Alan Dessen álláspontjára helyezkedve én is úgy látom, hogy egyik megoldás sem hoz megnyugtató eredményt. Meggyőződésem szerint a darab színpadi vagy filmi működőképessége attól függ, mennyire sikerül megvalósítani a darab emblematis értékű jeleneteinek egymáshoz kapcsolódását. Erre jó példákat látunk az 1980-as évektől kezdődő „Titus Andronicus reneszánsz” során.

315 Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdió, Budapest, 2001. 12. 22. Rendező: Soós Péter; átdolgozta: Németh Ákos (kamaraszínpadra alkalmazta); fordította: Vajda Endre; dramaturg: Falussy Lilla (f.h.); díszlettervező: Horgas Péter; jelmezt tervező: Benedek Mari; Titus: Stohl András; Tamora: Szőlöskei Tímea; Lavinia: Nagy Enikő. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

darab jellegzetesen *macabre*, haláltáncszerű hangulatát, de nem a testek felbon-
tásával, hanem azok bábszerű szerepeltetésével, olyan színpadi térben, amelyet
a sötétség, a tapogatózás, a homály hangulata ural. A színpadi tér berendezése
itt a kora újkori angol emblematikus színház vertikális ábrázolási logikáját hasz-
nálta ki különösen fogékonyan. Ahogy az emblematikus gondolkodásról és
színházról szóló fejezetben taglaltam, ez a függőleges rend a darabok kozmoszát
három részre osztotta: a csapóajtó alatti rész az alvilág, a gonosz birodalmát jel-
képezte, a színpad a halandó ember világa volt, míg a színpad feletti, esetleg erké-
lyes, trapézos tér a természetfeletti, az istenek világa. Az előadás nyitóképében a
cselekmény motorja, Aaron a csapóajtón keresztül, mintegy az alvilág követeként
érkezik, és a későbbiekben gyakran foglalja el a felfelé építkező színpadi térben
a felső pozíciókat. A felső dimenziót, az istenek világát azok a folyadékkal töl-
tött léggömbök lepik el, amelyek véredényekként lógnak a szereplők feje felett,
és kipukkasztásuk hivatott stilizáltan megjeleníteni az egyes szereplők kivégzé-
sét, megkínzását, Aaron cselszövéseinek működését. Az előadás vertikumában
tehát átjárás teremődik „ég és pokol” között, és ez az átjárhatóság rendkívül
fontos színpadi eleme volt a kora modern előadásoknak, melyekben az alvilág
csapóajtón keresztül érkező „követei” gyakran az isteni metapozíciót bitorolva,
az erkélyt elfoglalva teremtették meg a dráma képvilágában uralkodó *inverziót*, a
feje tetejére állított világot.³¹⁶

Julie Taymor mozifilmjében valósul meg igazán az abjekt és a *macabre* hagyó-
mányok teljes felelevenítése, amikor a kísérteties tájban a gyötrelmében egyedül
hagyott és fatuskóra állított Laviniát messziről veszi a kamera, majd ahogy rákö-
zelít, Lavinia lassan befordul a látószögünkbe, és a fájdalom kimerevített emb-
lémájaként sikoltja szájából a vért Marcus arca és a néző felé. A végső lakoma
során a nyakon szúrt Tamora szájából ugyanilyen nagyközeliben csorog a darab
képvilágát strukturáló vér.

A Gyulai Várszínház előadása³¹⁷ szintén olyan felépítményt alkalmaz, amely
megjeleníti a tragédia vertikumát: a szereplők fölé magasodó tornyok teteje és a

316 Ahogy korábban tárgyaltam, ezt találjuk a „prototipikus” angol reneszánsz bosszútragédiá-
ban, Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című darabjában, amelyben az alvilágból, a tudattalan dimen-
ziójából érkező allegorikus Bosszú a dráma kozmoszának legmagasabb pontjáról szemléli az általa
igazgatott eseményeket.

317 Gyulai Várszínház, Gyula, 2003. 08. 05. Rendező: Bocsárdi László; koreográfus: Liviu Matei
(színpadi mozgás); átdolgozta: Bocsárdi László és Czegő Csongor; fordította: Vajda Endre; dra-
matúrg: Czegő Csongor; díszlettervező: Bartha József; jelmeztervező: Dobre-Kóthay Judit; Titus
Andronicus, római hadvezér: Blaskó Péter; Lavinia: Péter Hilda; Tamora: Szorcsik Kriszta. Köszö-
nöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

holtak hangjától visszhangzó, csapóajtó alatti mélység között feszül ki az előadás, bár a rendezés nem gondoskodik az átjárhatóság tematizálásáról. Kétségtelenül ez az előadás koncentrálnál leginkább a horror, az abjekció, a test anatomizálásán keresztül elérhető hatásokra, szinte a végsőkhöz hajszolva nemcsak a megdöbbentő megoldások lehetőségeit, hanem az ezekhez kapcsolható, folyamatosan groteszk felhangokat eredményező iróniát is (ami már a kaposvári előadásnak is szerves részét képezte). A színpadi megoldás kihasználja a várszínházi környezet adottságait: a megcsonkított Lavinia a téglavár falában lévő kemence nyílásából bújkál elő, mintha Tamora fiai nemcsak megcsonkították, hanem meg is égették volna. A tragédia utolsó jeleneteit, amelyeket hatalmas videó kivetítőn láthatunk,³¹⁸ a gyulai húsfeldolgozó üzemből vették fel, ahol Titus a kicsempézett, hideg termekben át- és áttaszítja az áldozatait szállító hentescsillét, egyfajta groteszk, posztmodern pokoljárásról kalauzolja bennünket, hogy aztán a végén belökje Tamora két fiát a nagy darálóba. Mikor Tamora a végső színben a szájához emeli, majd az őszanya mohóságával telhetetlenül habzsolni kezdi a fiai húsból készített, vértől tocsogó irdatlan pástétomot, a nézők zsigeri reakcióit a jelentés határain túlról, a szemiotikus *chora* motilitásából táplálkozó energiák igazgatják.³¹⁹ Akárcsak a londoni színházakban a kilencvenes évek közepén, a Gyulai Várszínház nézőterén is ájultak el a nézők.

A negyedik magyarországi Titus-produkciót a Veszprémi Petőfi Színház állította színpadra 2014-ben.³²⁰ A rendezés erősen stilizált elemekkel oldja meg az erőszak látványát, a piros selyemfonatokkal megjelenített, vérző csonkok azonban csak Lavinia és Titus között teremtenek képi párhuzamot, Tamora meggyilkolásánál nem jön létre az ismétlődés képi ritmusa. A groteszk irónia ebből az előadásból sem hiányzik: Titus akkurátusan becsomagolt postai küldemények formájában kapja vissza Tamorától két fia fejét és saját levágott kezét. A pakkokat, ahogy azt mai környezetünkben megszoktuk, hatalmas táskát cipelő postásnő kézbesíti, Titus orra alá nyomja aláírásra az átvételi ívet, és távoztában még

318 Esszéjében Halász Glória is központi jelentőséget tulajdonít Bocsárdi rendezésében a multimedialitásnak, amely közelebb hozza a darab világát a mai befogadóhoz: a darab elején mozgó videokamerákon keresztül készített élő nagyközeliket vetítenek ki a színpad mögötti vászonra a választási vetélkedésben elhangzó kortesbeszédekről. „És a színház forog tovább”. *Színház.net* 2011. december.

319 Vö. Kristeva. *Revolution in Poetic Language*, Ch. I. 2. „The Semiotic Chora Ordering the Drives”, 25–30.

320 Veszprémi Petőfi Színház, 2014. 10. 11. Rendező: Kéry Kitti; koreográfus: Frank Róbert; Titus Andronicus: Szalma Tamás; Tamora: Palásthy Bea; Lavinia: Terescsik Eszter. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

odaböki, hogy ő egyébként együttérez a címmel. A rendezés a modern karakter és a masnis zsineggel átkötött csomagok beemelésével parodisztikus éllel látja el és aktualizálja, de egyben sterilizálja is a jelenetet: egy pillanatra sem tárul elénk az a kép, amikor a színpadi utasítás szerint Lavinia a szájába veszi apja kezét. Ennek a jelenetnek az emblematikus jelentőségére a következő fejezetben még egyszer részletesebben kitérek.



Lavinia megtalálása – BBC Shakespeare



Tamora halála – BBC Shakespeare



Lavinia megtalálása – Kaposvári Csiky Gergely Színház



Tamora halála – Kaposvári Csiky Gergely Színház



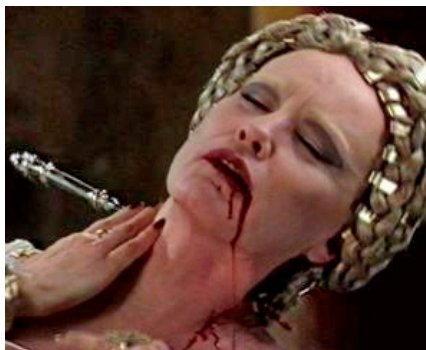
Lavinia megtalálása – Shure Stúdió



Tamora halála – Shure Stúdió



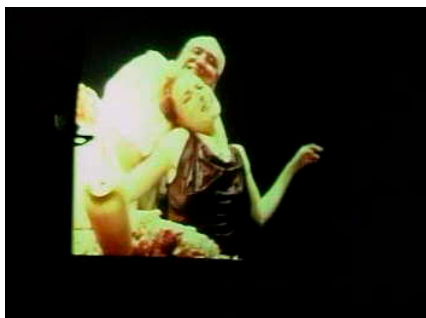
Lavinia megtalálása – Julie Taymor filmje



Tamora halála – Julie Taymor filmje



Lavinia megtalálása – Gyulai Várszínház



Tamora halála – Gyulai Várszínház



Lavinia megtalálása – Veszprémi Petőfi Színház



Tamora halála – Veszprémi Petőfi Színház

A fenti négy produkción kívül még két magyarországi színpadra állítása volt a tragédiának a közelmúltban,³²¹ tele eredeti megoldásokkal, de a fent vizsgált két kulcsjelenettel kapcsolatban nem hozták létre azt az emblemikus képi párhuzamot és ritmust, ami arról tanúskodna, hogy a színházi performanszszöveg tudatosan támaszkodott volna a darab emblemikus reprezentációs logikájára vagy anatómiai képrendszerére. A Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóinak előadásában a csupasz színpadon kitűnően és erőteljesen érvényesül az egyszerű szimbolika, a Lavinia megerőszkolásának jelenetében alkalmazott vörös selyemkendő. A Weöres Sándor Színház produkciójában Pálfi György (egyebek mellett a *Taxidermia* rendezője) „egészen befogadhatatlanul” zsúfolt, szín-, fény- és hanghatásokkal a végletekig hajszolt „párhuzamos valóságot” tár elénk, ahol a szereplők egy heavy metal koncertturné szereplőinek és egy Pokol Angyalai különítménynek a keresztezései, az előadás pedig végül „egy kora újkori Trónok harca véres római tógába csavarva”.³²² (Lásd a képeket lentebb.)



Lavinia meggyalázása a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóinak előadásában

321 Weöres Sándor Színház, Szombathely, 2018. 11. 30. Rendező: Pálfi György; jelmeztervező: Müller Kata; díszlettervező: Törőcsik Ambrus; Titus Andronicus: Bajomi Nagy György; Tamora: Gubik Ági; Lavinia: Gonda Kata. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Ódry Színpad (Hogyan születnek a császárok?), 2020. 02. 27. Rendező: Gardenő Klaudia; átdolgozta: Komán Attila, Gardenő Klaudia; jelmeztervező és látvány: Vecsernyés Anna; dramaturg: Komán Attila; Titus Andronicus: Börcsök Olivér; Lavinia: Mari Dorottya; Tamora: Berényi Nóra Blanka. Köszönöm a Szombathelyi Weöres Sándor Színház vezetésének, valamint Gardenő Klaudiának, hogy az előadások felvételeit a rendelkezésemre bocsátották.

322 Kocsis Marcell. „Trónok harca Shakespeare szerint”. *Art7 művészeti portál* 2018. 12. 10. <https://art7.hu/szinhaz/shakespeare-titus-andronicus-weores-sandor-szinhaz-szombathely/>



Lavinia meggyalázása – Weöres Sándor Színház, Szombathely



Aaron letépi Titus kezét – Weöres Sándor Színház, Szombathely



A *Titus Andronicus* nemzetközi és hazai reneszánsza csak egy példa a sok közül, amellyel a kora modern anatómiai érdeklődés posztmodern reneszánszát szemléltethetjük. A korai újkor felfedezi a testet, és színpadra állítja az emblematikus és anatómiai színházban, hogy határait megnyitva annak mélységeiben kutasson a teremtés titkai, a végső jelentések után. A felvilágosodás diszkurzusainak fedőrétegei alól a posztmodern emeli elő és nyitja fel ismét ezt a korporalitást. Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról sem, hogy a test ekkorra már a fogyasztói társadalom „idióta szubjektumának” kiapadhatatlan örömforrásává is vált.³²³ A test az alapja annak az ideológiai téves felismerésnek, amelyen keresztül a szubjektumot fogva tartja a test ígérete, ami az élvezetnek, az ideológia elől való menekülés lehetőségének ígérete. Az ilyesfajta menekülési útvonalakat, az ellenállás

323 Az élvezetnek mint politikai kizsákmányolási formának és a represszív deszublímációnak az elméletéhez lásd: Slavoj Žižek. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (London: Verso, 1991), valamint Kiss Attila Atilla. „Az abjekt ikonográfiája a fogyasztói társadalomban”. *Uő Betűrés. Posztiszemiotikai írások*, 121–29.

látszólagos terepeit ugyanakkor mindig az ideológiai berendezkedés termeli ki, hogy egyidejűleg rögtön be is kebelezzék saját szubverzóját. Ezért is válik az 1960-as években elinduló szemiotikai és dekonstrukciós jelenlét-kritika hatására az 1990-es évekre általánossá a posztmodern performanszokban és előadás-elméletekben az a felismerés, hogy a színpadi test közvetlen jelenlétet teremtő ereje csak utópia, ábránd.

A posztmodern színház nem arra vállalkozik tehát, hogy a jelenlét közvetlenségét teremtesse meg a test anatómiája által, hanem arra, hogy emlékeztesse a szubjektumot saját testképeinek, az „én” társadalmi „bőreinek” konstruált természetére.³²⁴ Mivel a hirdetésekben, társadalmi képviselőkon, előre gyártott sémákon keresztül a test a posztindusztriális társadalom hatalmas anatómiai színházában ismét semlegessé válik, a radikális posztmodern anatómiának az lesz a feladata, hogy alternatív reprezentációkon, mediatisztált, kísérletező színházi hatásokon keresztül kitakarja, ismét felmutassa ezt a mediatisztált testet. Ez a radikális színházi anatómia, legyen az Julie Taymor mozifilmje, a Gyulai Várszínház előadása vagy Gunther von Hagens boncszínháza, meglátásom szerint ugyanúgy új státust kölcsönöz a testnek, mint ahogyan a kora modern ismeretelméleti kíváncsiság előtérbe állította azt, még mielőtt rákerült volna az a bizonyos kartézianus tok.

Jelen alfejezet utolsó részében a *Titus Andronicus* egyik jellegzetesen kora modern jelentéslebegtető, elbizonytalanító stratégiáját elemzem. A *prozopopeia* retorikai és színpadi működésén keresztül a *Titus Andronicus* az élet és a halál között lévő bizonytalan, felfedezésre váró, köztes határterületre viszi a befogadót³²⁵, arra a liminális határmezsgyére, amely elválasztja az élő az élettelenről, és ahol esetleg tanúi lehetünk annak, mi és hogyan hagyja el a testet, amikor

324 A társadalmi reprezentációs hagyományok „bőrébe” kötött emberről jött létre kiállítás 2004-ben Tóth G. Péter rendezésében: *Ember, bőrből kötve* <https://kultura.hu/kepzo-ember-bor-be-kotve/> Lásd még *Corpus / Body. A test teátruma / 1. felvonás. Női testek* Szerk. Tóth G. Péter. (Veszprém: Agenda Natura, 2005).

325 Pikli Natália is köztes, határterületen ingadozó darabként ragadja meg a *Titus Andronicus* mint „Shakespeare egyik legkétértelműbb darabját”, amikor az erőszak és a nevetés, a tragikus és a komikus hatások kereszteződési pontjaként értelmezi a tragédiát, amelyben „a hangvétel kétértelműsége nyílt komédiába csap át”, amikor Aaron arra tesz ajánlatot, hogy Titus levágott kezével váltsa meg fiai életét. „The crossing point of tears and laughter. A tragic farce: Shakespeare’s *Titus Andronicus*”. *Shakespearean Criticism Vol. 85*. Szerk. Michelle Lee (New York: Thomson and Gale, 2005), 248–57. Lásd még uő *The Prism of Laughter: Shakespeare’s “very tragical mirth”* (VDM Verlag, 2009), 11–46. Ugyanilyen fontosnak tekintem én is az ambiguitást, amely nemcsak erre a darabra jellemző, hanem általában véve a középkori filozófiai, teológiai és reprezentációs hagyományok öröksége és kora modern kérdésfeltevések között billegő kora újkor dramákra, de itt következő értelmezésemben a hangsúlyt az élet és a halál közötti határterületre helyezem.

átbillenünk „az ismeretlen országba”. Szinte biztosra vehetjük, hogy a maga korában a *Titus Andronicus* pontosan azokból az okokból volt annyira népszerű, mint amilyen okokkal Philipe Ariès az anatómia népszerűségét és későbbi divattá válását magyarázza a 17. századtól kezdve a 19. századdal bezárólag³²⁶: a boncolás, akárcsak Shakespeare tragédiája, az élet és a halál, a szexualitás és a fájdalom határvonalaira állít bennünket. Ahhoz, hogy megértsük, miért tér vissza ennek az átmenetnek az anatómiai jellegű tematizálása oly gyakran a kora modern tragédiákban, fel kell tárunk, milyen társadalmi, vallási, ismeretelméleti okok miatt foglalkoztatta oly különösen a kora modern szubjektum fantáziáját ez a határterület.

326 Ariès szerint ebben a folyamatban a halál fokozatosan eroticizálódott, és a barokk művészetet már Eros és Thanatos összefonódása jellemzi: „The almost fashionable success of anatomy cannot be attributed solely to scientific curiosity. It is not hard to understand; it corresponds to an attraction to certain ill-defined things at the outer limits of life and death, sexuality and pain. These things have always been suspect to the clear-cut moralities of the nineteenth and twentieth centuries, which placed them in a new category of disturbing and morbid phenomena. This category, which was born in the nineteenth century of the union of Eros and Thanatos, was conceived in the late fifteenth and early sixteenth centuries and developed during the first half of the seventeenth”. Philip Ariès. *The Hour of Our Death*. Ford. Helen Weaver (New York: Alfred Knopf, 1981), 369.

V.5. ÉLET ÉS HALÁL KÖZÖTT

Holtakat ástam ki sírjuktól is,
Barátjuk ajtajába téve őket,
Mikor a fájdalom már csillapult,
És bőrükre, mint fáknak kérgire
Késemmel felkarcoltam latinul:
„Ha meghaltam, ne haljon gyászotok.” (83)

Oft have I digg'd up dead men from their graves,
And set them upright at their dear friends' doors,
Even when their sorrows almost were forgot;
And on their skins, as on the bark of trees,
Have with my knife carved in Roman letters,
“Let not your sorrow die, though I am dead.”

(*Titus Andronicus*, Aaron, 5.1.135–40)

Aaron vallomása, melyet saját gonoszágáról büszkélkedve tesz kínhalála előtt, csak egy példa azoknak az eseteknek a hosszú sorából, melyek mind arról tanúskodnak, hogy élők és holtak közé nem illeszkedik szigorú választóvonal a kora újkori tragédiákban. Átjárást tapasztalunk ezekben a drámákban az elevenek világa és a túlvilág között. A holtak rendre megelevenednek, és szellemek, sírjuktól kikerülő holttestek vagy baljós jelek formájában kísértik az élőket, akik viszont minduntalan a halál, a túlvilági lét, „a nem ismert tartomány” titkait faggatják. A tragédiák így egyfajta szürkületi zónává válnak, a holtak járkáltatásának és az élők kísérletezésének terepévé. Ez az összemosódás, a két tartomány között működő liminális átjáró arra figyelmeztet bennünket, hogy amikor a legfőbb ellentétpárokat, köztük az élet és a halál kérdéseit vizsgáljuk Shakespeare drámáiban és általában a kora modern reneszánsz darabokban, a problémát nem közelíthetjük meg a megszokott kétértékű logikánk alapján. Nem elegendő az életet és a halált, az élőket és a holtakat megfigyelnünk – számba kell vennünk azt is, ami az élet és a halál között van. Számolnunk kell az élőhalottakkal.

Az élőhalál vagy az élőhalottak gondolatát felvetni az angol kora modern tragédiák kapcsán nem kelthet nagy meglepetést, hiszen a zombi az egyik legdivatósabb jelensége a mai populáris kultúrának, amely a korábban a magas regiszterbe tartozó reneszánsz drámairodalom egyre tekintélyesebb szeptét kebelezi be és

használja fel a saját eszközeivel. Természetesen Shakespeare is helyet kapott már ebben az általános mediális kommodifikációban, gondoljunk csak Chris Stiles 2010-es színpadi adaptációjára, a *Hamlet, Zombie Killer of Denmark. A Comedy in One Act* című előadásra, vagy Ryan Denmark filmes *Rómeó and Júlia* változatára 2009-ből, melynek *Romeo and Juliet vs. The Living Dead* volt a címe.³²⁷

A kérdéskör ugyanakkor jóval bonyolultabb annál, semhogy a sorozatosan megjelenő szellemek, életre kelt testrészek és hullák, hullaimitációk és élőhalottak jelenségeit a zombival letudhatnánk. A kérdést inkább úgy kell megragadnunk, hogy figyelmünket az életből a halálba átvezető folyamatra irányítjuk, akkor pedig azt látjuk, hogy a kora modern tragédia számos szereplője ebben a folyamatban, élet és halál között vergődik – néha csak egy rövidebb haláltusa, máskor szinte az egész darab idejére. Ezt a jelenséget az angol reneszánsz drámát meghatározó kulturális szemantika tükrében igyekszem feltárni – abban a jelentéshálózatban, amely magába foglalja a kor teste, halálra, halottakra és azok anatomizálására vonatkozó képzeteit is, állításom szerint ugyanis az élőhalottak jelensége összekapcsolódik az anatómiának a fentebb bemutatott, az angol reneszánsz korában egyre népszerűbb gyakorlatával, és ezen belül is kifejezetten az élveboncolás gondolatával. Az alábbiakban folytatom Shakespeare első tragédiájának, a *Titus Andronicus*nak az elemzését, és azokat a kulcsjeleneteket vizsgálom meg, melyekben a végletesen megcsonkított Lavinia az élet és a halál közé ékelődött emblematisz alakként egy új rend, új diszkurzus iránymutatójává válik. Az élet és halál közötti állapot értelmezéséhez a *protopoieia* retorikai alakzatának elméletére támaszkodom.

A bevezetőben és a korábbi fejezetekben már tárgyaltam, hogy az 1980-as évektől kezdve az angol reneszánsz kutatásának területén is lezajlott a posztzemiótikai és korporális fordulat, melynek eredményeképpen fokozatosan nőtt a test drámai és színpadi szerepére irányuló figyelem. A kora modern drámában megjelenő anatomizáló igény persze nem volt észrevétlen korábban sem. A mélyre hatoló, boncoló figyelemnek, a tudat beható feltérképezésének szerepére Shakespeare tragédiáiban már a posztzemiótikai fordulat előtt is felfigyeltek a kritikusok. John Bayley érvelését a tudatdrámákról bizonyos tekintetben kiterjeszthetjük általában a kora modern tragédiára, ahol gyakran azt találjuk, hogy a cselekmény bonyolódása és a szereplők fizikai tevékenységei helyett fokozatosan

327 A kérdéshez lásd még Földváry Kinga. *Cowboy Hamlets and zombie Romeos: Shakespeare in genre film* (Manchester: Manchester University Press, 2020).

a főszereplő tudati folyamataira, mentális cselekedeteire kerül a hangsúly.³²⁸ Ha ehhez a mentális anatómiához hozzáolvassuk az angol reneszánsz színházi intézmény társadalmi beágyazottságának részét képező anatómiai gyakorlatokat, a testtel kapcsolatos hiedelmeket és babonákat, a korai orvostudományi felfedezéseket, és ha a testre irányuló fegyelmezési technikák foucault-i és újhistorista vizsgálata mellett feltérképezzük a test felszíne mögé hatoló figyelem materiális és szimbolikus vonatkozásait, akkor kirajzolódik előttünk egy olyan *kettős anatómiának* a működése, amely tetten érhető a legtöbb reneszánsz tragédiában.

Az anatómia gondolatának korabeli népszerűségét bizonyítja, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori kiadványok címében egyre gyakrabban jelennek meg az *anatomy, anatomized, anatomization* szavak. *Murder after Death* című könyvének végén Richard Sugg száztizenhárom tételből álló listát közöl azokról az 1650 előtt megjelent könyvekről, melyek címében felbukkan a kifejezés.³²⁹ Az anatómia természetesen általában véve jelentett részletes traktátust, feltáró elemzést, bemutatást is, de, ahogy már a bevezetőben is érzékeltettem, a boncolás Shakespeare idejében a kor ismeretelméleti bizonytalanságainak, episztemológiai válságának is általános kifejező metaforája lett. Az egyik legismertebb, legmegdöbbentőbb, ugyanakkor meggyőződésem szerint csak részben értett példa a kora újkori tragédia anatómiai érdeklődésére az a jelenet, amikor az agg Lear király saját lánya boncolására szólítja fel a körülötte lévőket, hogy Regan belsejének kivizsgálásával derítsék ki, mi okozza szíve megkeményedését: „Tessék, boncolják föl Regant: nézzék meg, mi nőtt a szíve köré. / Van valami természetes oka, hogy egy szív így meg tud keményedni?”³³⁰ A kora újkori angol dráma minden tanulmányozója ismeri ezt az elkeseredett dühkiáltást, ennek ellenére úgy gondolom, még az elmélyült értelmezések is szem elől tévesztik a jelenet valódi lényegét. Amikor nem merülünk el az élő előadás dinamikájában, azaz nem igyekszünk megképezni értelmezői eljárásainkban az előadás lehetséges színházi performanszövegét, hajlamosak lehetünk megfeledkezni arról a tényről, hogy Regan

328 John Bayley. *Shakespeare and Tragedy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), 164.

329 Sugg. *Murder after Death*, 213–16.

330 Ford. Nádasdy Ádám. „Then let them anatomize Regan. See what / breeds about her heart. Is there any cause in / nature that makes these hard hearts? (3.6.74–6) Az első Fólióban ez a rész prózában szerepel, és nagybetűk hangsúlyozzák az „Anatomize” és „Nature” szavakat: ‘Then let them Anatomize Regan: See what / breeds about her heart. Is there any cause in Nature that / makes these hard-hearts.’ (Rr4^r) A Kvartóban verses sortördelést találunk (G4^r). Vö. Robert Clare. „Quarto and Folio: A Case for Conflation”. *Lear from Study to Stage: Essays in Criticism*. Szerk. James Ogden és Arthur H. Scouten (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press; London and Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1997), 93.

még nagyon is él, és amit a testileg és lelkileg megrokkant öreg király kíván, az hálátlan gyermekének élveboncolása. Láttuk, hogy a testi erőszak, a kínzások és a halál képei áthatják a kora újkori tragédiát, de hogyan kell értenünk a *vivisection* gondolatának ezt a megjelenését? Sugg szerint a kora újkori szerzők rendszeresen fordultak az anatómia képvilágához, de soha nem jelenik meg náluk az élveboncolás gondolata.³³¹ Közelebbről megvizsgálva azonban a korabeli filozófiai írásokat kiderül, hogy ez csak részben igaz.

Sir Francis Bacon, a kor egyik legnagyobb angol filozófusa már bevett, sőt divatos és célravezető gyakorlatként mutatja be az anatómiát *Instauratio Magna* című összegző természettudományos művének első kötetében, amely 1605-ben jelent meg először *The Advancement of Learning* ('A tudomány haladása') címmel. Azt hiányolja csupán, hogy az orvosok túl gyakran megelégednek egy-két boncolási próbálkozással, mintha az előadás fontosabb lenne, mint a mélyre hatoló kutatás, és nem végzik ezt a műveletet sokkal gyakrabban és még mélyebbre hatoló intenzitással, pedig csak így lehet a test legkülönbfélébb részein és azok mélyében kialakuló elváltozásokat, a fekélyeket, kinövéseket, gennyes tályogokat, rothadásokat, bibircsókokat, kövesedéseket és egyéb elváltozásokat felderíteni.³³² Bacon ráadásul azt is kifejti, hogy az igazi diagnosztikai munkát nem is a sorozatos anatómiai feltárás, hanem csak az élveboncolás tudná elvégezni.³³³ *Az anato-*

331 „Renaissance writers were immensely eager to exploit the imaginative resources of anatomy. Vivisection, by contrast, was never mentioned. Although in fact occurring earlier than usually thought as a literal, English-language term, the word did not appear until the very end of the seventeenth century”. Sugg. *Murder after Death*, 160.

332 „In the inquiry which is made by Anatomy, I find much deficiency: for they inquire of the parts, and their substances, figures, and collocations; but they inquire not of the diversities of the parts, the secrecies of the passages, and the seats or nestling of the humours, nor much of the footsteps and impressions of diseases. The reason of which omission I suppose to be, because the first inquiry may be satisfied in the view of one or a few anatomies; but the latter, being comparative and casual, must arise from the view of many. ...And as for the footsteps of diseases, and their devastations of the inward parts, impostumations, exulcerations, discontinuations, putrefactions, consumptions, contractions, extensions, convulsions, dislocations, obstructions, repletions, together with all preternatural substances, as stones, carnosities, excrescences, worms, and the like; they ought to have been exactly observed by multitude of anatomies”. Francis Bacon. *The Advancement of Learning*. Szerk. Michael Kiernan (Oxford: Clarendon Press, 2000), 105.

333 „And for the passages and pores, it is true which was anciently noted, that the more subtle of them appear not in anatomies, because they are shut and latent in dead bodies, though they be open and manifest in life: which being supposed, though the inhumanity of *anatomia vivorum* was by Celsus justly reprov'd; yet in regard of the great use of this observation, the inquiry needed not by him so slightly to have been relinquish'd altogether, or referred to the casual practices of surgery; but might have been well diverted upon the dissection of beasts alive, which notwithstanding the dissimilitude of their parts may sufficiently satisfy this inquiry”. i. m. 106.

mia vivorum gyakorlatát Celsus, a római orvos elítélte ugyan *De re medica* című munkájában, de Bacon szerint talán érdemes lenne bevezetni élő állatokon, hogy azok mintájára következtetéseket vonjunk le az emberi szervezetről. Azt gondolhatnánk, hogy Bacon talán ironikus hangvételt akar teremteni a számtalan testi elváltozás, belső fekély listázásával, de a mű egészének tanulmányozása során kiderül, hogy ez a már-már anatomizáló jellegű retorika nagyon is komoly. Ez azért is igen figyelemreméltó, mert ugyanebben a munkában nem sokkal később a költészetnek hasonló diagnosztikai szerepet tulajdonít, a költészetet magát a színházzal azonosítva.³³⁴ A költő retorikai készsége, „nyelvi boncolása” és az anatómus szikéje olyan párost alkot Bacon retorikájában, amely a korabeli színpadokon fejt ki leglátványosabban a tevékenységét.

Az élveboncolás gondolata teljesebb értelmezési keretbe kerül, ha összevetjük azzal az anatómiai képvilággal, amellyel Philip Sidney *A költészet védelme* című munkájában érzékelteti a tragédia feltáró képességét. Ahogy fentebb már idéztem, Sidney szerint „a tragédia felnyitja a legnagyobb sebeket és megmutatja a hazugság hártyájával befedett kelevényeket”.³³⁵ Sidney és Bacon vélekedését együtt olvasva arra a következtetésre juthatunk, hogy az élveboncolás egyáltalán nem volt elrugaszkodott gondolat a kora modern korban, sőt, a legjobb tragédia ezek szerint olyan élveboncolást hajt végre, amely felmutatja a társadalom és az egyén testében keletkezett, a hétköznapi tekintet elől egyébként rejtve maradó fekélyeket, régóta súlyosbodó elváltozásokat.

A kritikai kultúratudományban bekövetkezett korporális fordulatnak köszönhetően Sidney anatómiai retorikájával és a mögötte álló kultúrtörténeti háttérrel számos tanulmány foglalkozott a közelmúltban, főként azt taglalva, ahogy a boncolás a színház társadalmi gyógyító erejét jeleníti meg, diagnosztizálva a közösségben felgyülemlett, lappangó korrupciót, bűnt, romlottságot. Michael Neill rámutat, hogy Sidney párhuzama a tragédia és az anatómia között nemcsak arra épül, hogy mindkettő lényege a felnyitás, a feltárás aktusa, hanem arra is, hogy mind az anatómia, mind pedig a tragédia nem más, mint színpadra állított előadás.³³⁶ Hillary Nunn kifejti, hogy az anatómiát forradalmasító Andreas Vesalius híres, 1543-as *De humani corporis fabrica* című munkája egyfajta

334 „In this third part of learning, which is poesy, I can report no deficiency [...] But to ascribe unto it that which is due, for the expressing of affections, passions, corruptions, and customs, we are beholding to poets more than to the philosophers' works; and for wit and eloquence, not much less than to orators' harangues. But it is not good to stay too long in the theatre” i. m. 80.

335 Lásd a 259. jegyzetet. Sidney. *A költészet védelme*, 89.

336 Neill. *Issues of Death*, 121.

performanciaként írja le a boncolást, az anatómiai kézikönyvet tulajdonképpen előadásszöveggként, drámai kéziratként alkalmazva.³³⁷ A Vesalius hatása alatt álló korabeli anatómiai kézikönyvek is elnyújtott drámai előadásként írják le a nyilvános boncolást, így például Thomas Vicary népszerű 1548-as kézikönyve, a *The English Mans Treasure*, melyben az anatómus ügyessége, „művészete” súlyos sebekbe és fekélyekbe, sipolyokba hatol bele, rejtett betegségeket tárva fel.³³⁸ Megítélésem szerint ugyanakkor Sidney leírásában nem a seb és a fekély képe a leglényegesebb. Ezek fontos metaforaként működnek, és gyakran demetaphorizálódnak is, valódi sebekké, fekélyekké, megcsonkolt testekké, önálló életre kelt vétragokká válnak a tragédiákban. Sokkal fontosabb azonban itt a sebeket eltarló szövet, a bőr és az élő hús mint elleplező felület képe. Az angol reneszánsz tragédia szikéje egyfajta ismeretelméleti kísérletként eltávolítja a felszíni réteget társadalmi és saját, testi létezésünkről, hogy felfedje a felszín, a látszat mögött feltárulkozó belső, mélyebb valóságot. A disszekatív és diagnosztikai képesség, amelyet Sidney a tragédiának tulajdonít, tökéletesen rímel Bacon költészetről és anatómiáról adott fejtegetésére. A költő tolla osztozik az anatómus szikéjének képességében, a tragédia pedig mindkét eszközt a színház gyógyító, társadalmat és egyént egyaránt megtisztító működésének szolgálatába állítja.

Azt látjuk tehát, hogy mind az anatómia, mind pedig a költészet aprólékos elemzésnek veti alá vizsgálata tárgyait, köztük a testet, és a színház olyan teret biztosít, ahol mind az anatómiai, mind pedig a költői reprezentációk megjelenhetnek. Mindezekben belül a bosszútragédia hagyománya szolgáltatta azt a területet, ahol a legintenzívebben lehetett kombinálni a poézist és a boncolást. Margaret E. Owens állítása szerint az összes tragikus műfaj közül a bosszútragédia reagált a legérzékenyebben a reformáció által elindított változásokra.³³⁹ Ezek a változások alapvetően szemiotikai jellegűek voltak, ahogy erre Robert Knapp is rámutat, amikor kifejti, hogy a reformáció átalakított teológiája azt a jelelméleti kérdést teszi fel mindenekelőtt, hogy milyen jelként értelmezhető az ember.³⁴⁰ Mi garantálja a jelentésségét, hogyan viszonyul ahhoz az isteni akarathoz, amely egyfajta közvetlen, motivált jelként megalkotta? Mennyire közvetlen ez a kapcsolat? Ha

337 Nunn. *Staging Anatomies*, 9–18.

338 Idézi Neill. i. m. 122.

339 „Of all the subgenres of tragedy, the revenge play stands out as the one which is most acutely responsive to changes initiated by the Reformation”. Owens. *Stages of Dismemberment*, 205.

340 „...the basic issue is a semiotic one: what kind of a sign is a human being, how does that sign relate to the will of both speaker and hearer, and who is to be credited with the intention which any sign presumably expresses?” Knapp. *Shakespeare — The Theater and the Book*, 104.

az embert Isten motivált jelként a saját hasonlatosságára teremtette, akkor ez a képmás hű mása-e az isteni természetnek, vagy képes-e arra legalább, hogy azzá váljon? Megjelenhet-e közöttünk az isteni princípium a maga közvetlenségében? Ezek a kérdések az Isten és az ember között lévő reprezentációs és imitatív kapcsolat újragondolásából fakadtak, és a reprezentáció kérdésének folyamatos vizsgálatára sarkallták a gondolkodókat. Ezekben a vizsgálatokban különleges szerep jut a test és a halál kérdéskörének. Ahogy Maddalena Pennacchia is leszögezi, a szubjektum testi létezésével kapcsolatos kérdések áthatják az egész reneszánsz kultúrát, a király két testével kapcsolatos politikai elmélettől kezdve az eucharisztia körülvévitákon át a korai tudományos anatómiai vélekedésekig; a korporealitással való elfoglaltság megnövelte a színpadi testek szerepét és jelentőségét.³⁴¹

Mi fűti a kora modern érdeklődést a felszínnek mögé, a bőr alá, a testekbe való behatolás, az ember belsejének felboncolása iránt? A 16. és 17. század fordulóján lezajló ideológiai és vallásos átalakulások mélyreható korporális és tanatológiai válságot idéztek elő az ember és az emberi test jelentéshordozó képességét illetően. Szemiotikai értelemben a test létezésének és meghalási folyamatának jelentései korábban mind beleíródtak a szubjektum és Krisztus között meglévő motívált, közvetlen kapcsolatba. Ezt a felfogást erősítette a tipológiai szimbolizmus is, amelynek értelmében minden létező forma elsődleges, generáló figurája Krisztus. A tipológiai szimbolizmus nem tűnt ugyan el a reformációval, az Abszolútum és a szubjektum között lévő közvetlen, testi kapcsolatról alkotott vélekedések azonban jelentős mértékben átrajzolódtak.

Mivel a reformáció megszüntette a közbenjárás gyakorlatát ugyanúgy, mint számos más gyászszertartást, rítust és közbenjáró imagyakorlatot, a kora modern szubjektum védtelenebbé vált a halállal szemben. Az élet és az utána következő lét között lévő szakadék radikálisabbá vált, olyan megszakítotttságot okozva, amelyet korábban enyhítettek a szentekkel és a holtakkal folytatott kommunikáció különféle formái. A társadalmi látványosságok, fesztiválok, nyilvános közösségi rituálék ellen intézett protestáns támadásoknak köszönhetően a halállal és a halottakkal való foglalatoskodás formái fokozatosan áthelyeződtek a színházba. Tobias Döring szerint a színházi társulatok egyre növekvő sikere pontosan annak

341 „...the reflection of corporeality affects the whole realm of Renaissance culture, from politics (with the question of “the King’s two bodies”), to religion (with disputes on the Eucharist), to science (with the creation, in anatomy, of two complementing paradigms...). This “obsession over corporeality” meant, in a theatrical perspective, also an enhancement of the iconic value of bodies on stage”. *Questioning Bodies in Shakespeare’s Rome*. Szerk. Maria Del Sapio Garbero, Nancy Isenberg, Maddalena Pennacchia (Göttingen: V&R Unipress, 2010), 23.

tulajdonítható, hogy betiltott vagy csak nehezen tolerált polgári és vallásos társadalmi gyakorlatok helyett kínáltak pótlékot a közönség számára.³⁴²

Az eucharisztia metafizikája körül folyó viták hatására megkérdőjeleződtek az Abszolútum és az emberi lény teste közötti korábbi metafizikus garanciák. Mindent átható hiány lappang a „zsigeri bosszútragédiák”³⁴³ mélyén, ami olyan közösségi laboratóriumokká teszi ezeket a darabokat, melyekben a korábbi tudások szerint ismert test elvesztését dolgozhatták fel a színpadok. Owens szerint a bosszútragédia magát a gyászolást gyászolja, a vigasztaló szertartások elvesztését, az eucharisztiaiban megmutatkozó jelenlét testi bizonyosságának megkérdőjeleződését.³⁴⁴ Ezzel egyidejűleg az egyre növekvő népszerűségnek örvendő nyilvános boncolások a darabokra szedett és belsőleg vizsgált test képeit áramoltatták a társadalomban. A Tudor- és Stuart-kori drámaírók kihasználták a lényegében párhuzamosan kifejlődő anatómiai és drámai közszínházak közötti hasonlóságokat, és összetett jelentésrétegek közé helyezték a testi erőszak és a megcsonkolt, meggyilkolt, haldokló test látványát.³⁴⁵

Az angol reneszánsz színház egyszerűen játszott a kor kíváncsiságára és szorongásaira, az eucharisztiaiban megjelenő krisztusi test helyett az emberi test valódi jelenlétét mutatva fel olyan boncoló jelenetekben, amelyek az emberi testet rendszeresen a haldoklás, az életből a halálba való átbillenés folyamatában jelenítik meg. Ezekkel a jelenetekkel az angol kora modern bosszútragédia a korabeli közönség igényeire reagál, és azokat a kíváncsalmakat elégíti ki, amelyekről Francis Bacon meglepően

342 „[t]he activities of the emerging theatre companies can be seen in this perspective as offering their paying audiences licensed substitutes for the occasions in former civic and religious culture which were now banned or barely tolerated”. Tobias Döring, *Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture* (Basingstoke, UK—New York: Palgrave Macmillan, 2006), 60. Michael Neill fentebb hivatkozott művében kifejezetten az anatómiai szokások tükrében vizsgálja a kora modern tanatólogiai változásokat.

343 Clare, *Revenge Tragedies of the Renaissance*, 8.

344 „...what is being mourned in revenge tragedy is mourning itself, namely, the system of consoling rituals that had been available up until the consolidation of Reformed piety. Moreover, this loss was irreducibly corporeal. Revenge tragedy mourns not only a faith but the body that served as the fulcrum of that faith, the real Presence in the Eucharist”. Owens, *Stages of Dismemberment*, 212.

345 Nunn, *Staging Anatomies*, 2, 4. Hauser Arnold is a reformáció hatását hangsúlyozza, amikor a manierizmust mint a reneszánsz válságát írja le: „A reformáció, a machiavellizmus és általában a manierista lelkiállapot antihumánus volta éppen abból fakad, hogy ez a hit megint veszendőbe megy: az ember visszaváltozik bukott bűnössé, sőt, büntelenül is bukottá. A humanista optimizmus alapja a hit volt az isteni és emberi rend, jog és vallás, hit és erkölcs harmóniájában. És egyszerre kiderül, isten akarata mindeme értékmérőktől független, hogy isten zsarnoki önkénnyel oszt áldást és átkot, ügyet sem vetve igazságra és igazságtalanságra, jóra és rosszra, értelemre és esztelenségre”. *A modern művészet és irodalom eredete: A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*, 19.

anatómiai irányultságú retorikája is tanúskodott. A bosszúálló az anatómus szerepébe lép, és feltárja azt, aminek megnyitása ez idáig szigorú vallásos tilalom alá esett. A test a keresztény vallásos ideológia szerint a lélek Isten által épített temploma, melynek felnyitása az isteni törvény ellen való véték. Ez az egyházi tilalom fokozatosan lazult fel a 15. századtól kezdve, és az itáliai, németalföldi, francia anatómiai színházak divatja a 16. század végére Londonba is megérkezett.³⁴⁶

A reneszánsz bosszútragédiák megkínzott és darabokra szedett áldozatai az anatómia, pontosabban épp az *anatomia vivorum* iránti általános igényről tanúskodnak, hiszen az elnyújtott, módszeresen kitervelt és koreografált gyilkolási és bosszújelenetek az élveboncolás színpadi változataként működnek. Ezekben a jelenetekben a kora modern színház azt a pillanatot akarja megragadni, amikor a lélek eltávozik a testből, amikor egyfajta határmezsgyén, egy köztes állapotban talán meg lehetne ragadni a jelenlétét annak, ami emberi lényvé tesz bennünket, és amelynek hiánya a halott anyaggal tesz bennünket egyenlővé. Koltai M. Gábor, aki rendezőként talán a legtöbbet tette az utóbbi 15 évben a kora modern angol tragédiák magyarországi megismertetésének és megértésének érdekében, John Webster tragédiáiról szóló dolgozatában az *Amalfi hercegnő* kapcsán így ír a darab mögött lévő bizonytalanságokról, amelyek között a korabeli emberek öröklődtek: „Kopernikusz mellett még egy nagyszabású fordulat zajlott le ugyanennek a (Websterét megelőző) nemzedéknek az életében: a katolikus szertartásrend betiltásával megváltozott az ember halálhoz való viszonya. Mindenki emlékezett még a gyertyákra, a harangzúgásra; a misére, ami megkönnyíti a purgatóriumba vezető utat, és lerövidíti a szenvedést; a kísértettörténetekre, amiket az egyház a tisztítóűzben égő lelkek esdekléseként interpretált. Most mindezt egyetlen nemzedék alatt fölszámolták. Az út a föld alá tétellel véget ér, a holtak a földiek számára többé nem elérhetők. Marad a kérdés, amit a hercegnő is föltesz színlelt végrendelezése előtt: »mi vár ránk amott« – de az ideológiai háborúban álló egyháznak, miközben a titkosrendőrséggel karöltve kutat rejtett katolikusok után, jobb dolga is akad, mint ilyesmire válaszolni. Az új világban nincs hely purgatóriumnak és mennyországnak. Az ember ismerkedik a gondolattal, hogy nem a tisztítóűzben bűnhődik majd, hanem férgék zabálják föl, lelkén pedig nem segít az ima – élt, ahogyan élt».³⁴⁷

346 Sawday. *The Body Emblazoned*, 75: „The human body was indeed a temple, ordered by God, whose articulation the divinely sanctioned anatomists were now able to demonstrate”.

347 Koltai M. Gábor. „A bomlás geometriája. Jegyzetek az *Amalfi hercegnő*höz”. *Színház* 39. 6 (2006 június), 42–9. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/2006_06.pdf

Ebből a nézőpontból választ kaphatunk arra a kérdésre is, miért uralkodik el az angol reneszánsz bosszúállókban az a szenvedély, amely a lehető legteljesebb, leggondosabban megkomponált, elnyújtott öldöklésre sarkallja őket. Az ilyesfajta, már-már művészi gonddal végrehajtott bosszúra példa Titus lakomája Shakespeare *Titus Andronicus*ában; Vindice ördögi jelenete Middleton *A bosszúálló tragédiájában* (*The Revenger's Tragedy*), amikor az agyafúrt bosszúálló a buja, vén Herceg minden porcikáját kínoknak teszi ki; Brachiano hosszadalmas kinszenvedése mérgezett sisakrostélyá mögött Webster *A fehér ördög* (*The White Devil*) című darabjában; és ezt foglalja össze egyetlen felkiáltásban, a műfaj egyfajta emblematisz tézisében Marston *Antonio's Revenge* ('Antonio bosszúja') című tragédiájában Pandulpho: „Csak haldokoljon, haldokoljon folyvást!”³⁴⁸ A darabokat hosszan sorolhatnánk, és nem kivétel Macduff bosszúja sem, amely elnyújtott párbajjelenettel vezet Macbeth vesztéhez,³⁴⁹ mint ahogy Hamlet haláltusája sem, amely talán a legteljesebb megjelenítést adja a kora modern közönséget annyira izgató testi, de halálközeli állapotnak. A Hamletben munkáló mérreg fokozatosan fejt ki hatását, egyre inkább a halál felé tolvaa az egy darabig ellenálló, de végül a mérreg hatására felbomló testet, lassanként közelítve ahhoz a pillanathoz, amikor Hamlet kileheli a lelkét.

A haldokló, megcsönkített, erőszaknak kitett test színpadra vitele nemcsak a hátborzongató látványra való étvágyát elégítette ki a közönségnek, hanem beleíródott abba a kulturális szemantikába, amelyben a fent taglalt okok összessége együttesen tette érdekfeszítővé az élet és halál határmezsgyéjén billegő testet. A kora modern tragédiák élet és halál között lebegő képvilágában külön figyelmet érdemel a mérreg, hiszen a mérgezéses gyilkosság hozzájárul a darabok metadrámai, metasínházi perspektívájának működéséhez, amely a felszín és a mélység, a

348 „[...] let him die, die, and still be dying!” John Marston. *Antonio's Revenge* 5.5.76. *Five Revenge Tragedies*, Szerk. Emma Smith (London: Penguin Classics, 2012), 160–216. *A fehér ördöghöz* lásd Koltai M. Gábor. „Teológiai és rituális horror”. *Theatron* 17. 2 (2023), 44–56.

349 Míg a korábbi fordítások (Szász Endre, Szabó Lőrinc) nem ügyeltek arra, hogy a végső párbaj csúcspontján szerepeltessék azt a szerzői instrukciót, hogy Macduff úgy hagyja el a színpadot, hogy közben a legyőzött Macbeth hulláját cipeli, addig sem Kállay Géza, sem Szabó Stein Imre figyelmét nem kerülte el a test mozgatásának, a holttest látványának fontossága, és részletesen lefordítják a színpadi utasítást. Kállay Géza fordításában: „*Kimennek, közben vívnek. Harsonák. Majd újra belép Macbeth és Macduff, vívnek, Macbeth holtan esik. Macduff kimegy Macbeth testével*”. Színpadi utasítás, 5.8. vége. William Shakespeare. *Macbeth*, fordította, jegyzetekkel és bevezetővel ellátta Kállay Géza (Budapest: Liget Műhely Alapítvány, 2014), 127. <http://konyv.ligetmuhely.com/ebook/Macbeth-KallayG-Liget.pdf> Szabó Stein Imre fordításában: „*Harcolva el. Csatazaj. Jön Macbeth és Macduff, harcolnak, Macbeth esik. Macduff el, Macbeth tetemét vonszolva.*” *Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák. Szabó Stein Imre fordításai* (Budapest: Ulpius-ház, 2010), 218.

látszat és a valóság ismeretelméleti dilemmáját boncolja. A mérég maga színházias elemként szerepelhet, hiszen akár orvosságnak, illatszernek vagy kényeztető balzsamnak is nézhető, és ugyanúgy megteveszthet bárkit, mint ahogy a szereplő bosszúálló igyekszik túljárni ellenlábasaiban eszén. A mérég és az orvosság egymás mellé helyezése fokozza a látszat és a valóság közötti feszültséget, ez történik például Ben Jonson *Sejanus* című politikai tragédiájában, amikor a címszereplő felbérel az orvoslásban járatos Eudemust, hogy mérgezze meg Livia férjét, Drusust.³⁵⁰

Vegyük alaposabban szemügyre mindezek tükrében, mi történik Laviniával, ezzel a különös, félig élő, félig holt szereplővel a *Titus Andronicus* néhány kulcsjelenetében. Ezekben a jelenetekben a fő szervezőelv a hiány gondolata, és mielőtt Lavinia összetett alakját értelmezném, ennek a hiánynak a szemiotikájára térek ki.

Nehéz lenne olyan kritikai terminust találni, amely több szállal kötődne a színház és a teatralitás jelenségéhez és a hozzá kapcsolódó elméletekhez, mint a hiány. A jelemélet felől közelítve a színházi működéshez azt találjuk, hogy a színpad a szemiotikai alapállást, magának a jelölésnek a logikáját képezi le, melynek középpontjában a hiány áll. A jel olyan entitás, melynek alapján számot vehetünk valamivel, ami nincs jelen, és ugyanezt a működést látjuk a színpadi térben: valami áll valami helyett, ami valójában nincs ott. A reprezentáció törekvése, a nem jelenlévőnek valamilyen módon jelenvalóvá tétele természetesen az egyik legrégebbi kérdés, amely a gondolkodókat a klasszikus filozófia óta foglalkoztatja. Meghatározó erővel bírt már a középkori liturgikus drámából a világi drámába és színházba való átmenet idején is, amikor a skolasztika régi és a humanizmus új gondolkodói azt fejtegették, vajon a mintákat követő másolás (erre a latin *imitatio* kifejezést alkalmazták) vagy az egyéni látásmódot önkéntelenül is magába foglaló megjelenítés, a reprezentáció (ezt a görög *mimesis* terminussal jelölték) tekinthető-e fontosabbnak és magasabb rendűnek.³⁵¹ A különféle színházi vagy színházias társadalmi jelölő gyakorlatokat is lehetséges osztályozni aszerint, hogy miként viszonyulnak ehhez a szemiotikai alapálláshoz.³⁵²

350 Tanya Pollard. „No faith in physic’: Masquerades of Medicine Onstage and Off”. *Disease, Diagnosis, and Cure on the Early Modern Stage*. Szerk. Stephanie Moss and Kaara L. Peterson (Aldershot–Burlington: Ashgate, 2004), 38.

351 Az *imitatio* és a *mimesis* kölcsönviszonyáról, különösen az *imitatio Christi* hagyományának átalakulásáról a reformáció hatására, lásd Streete. *Protestantism and Drama in Early Modern England*, 15–26.

352 Bizonyos színpadok (így például a klasszikus realizmus valóságérvelvére támaszkodó polgári színház) a reprezentációs elégtelenséget, a jelenlét felkeltésének lehetetlenségét elkendőzve igyekeznek fotografikus illúziót kelteni. Másfajta színházmodellek (a protomodern emblematikus

E színházzemiotikai alapkérdéshez és a színház reprezentációs logikájának kérdéséhez kapcsolódva szeretnék kiindulásképpen magának a hiánynak mint jelölőnek a képességeinél elidőzni. A hiány gyakran erősebb jelölő értékkel bír, nagyobb hatást tud kifejteni a színpadon, mint az, ami valami más helyett jelenik meg. A vakon botorkáló Gloucester kivájt, üres szemgödre a *Lear királyban*, a kezétől és nyelvétől megfosztott Lavinia a *Titus Andronicusban*, Hieronimónak a kiharapott nyelve hiányától üresen, véresen tátongó szája a *Spanyol tragédiában*, Yoricknak a hamleti anatomizáló retorika által lecsupaszított, arctalan és ajaktalan felmutatott koponyája azért gyakorol ránk erős hatást, mert a hiányon keresztül jelöl. Ez a hiány gyakran bőséges retorikai körítést is kap, és ez arra enged következtetni, hogy a kora modern színpad nagy jelentőséget tulajdonított a hullán vagy a test „hiányosságain” keresztül történő reprezentációnak.

Az erőszaknak és a hiánynak mint reprezentációs technikának megvannak a szubjektumelméleti alapjai.³⁵³ Nemcsak a kadáverek táplálkoznak azonban a hiány reprezentációs erejéből a reneszánsz színpadon: a *Spanyol tragédiától* a *Hamleten*, az *Amalfi hercegnőn* és *A megtört szíven* keresztül a *Kár, hogy kurva* vagy *A kardinális* című darabokig újra és újra azt találjuk, hogy a színpadi testek (tematikusan fogalmazva) egyszerűen *hiányosak*. Megcsonkolt emberek masíroznak, levágott testrészek kelnek önálló életre, végtagok utaznak levélként, így a szubjektum anyagi alapját jelentő test mintha egyfajta disszemináción esne át: sajátos jelentésszóródáson és konkrét anyagi szétszórattatáson keresztül a darabon belüli kommunikáció és jelentéstermelés katalizátora lesz. Bőséges szakirodalom foglalkozik az 1980-as évek óta azzal, hogy a test kora modern tematizálása és felbontása az általános anatomizáló, mélyre hatoló, belülré irányuló tekintetnek, az új ismeretelméleti érdeklődésnek a része abban a korban, amikor kialakulnak a nézés új habitusának és a kora modern szubjektivitás megjelenését

színház vagy a posztmodern színházi kísérletek) metaperspektívákon keresztül tudatosan reflektálnak saját reprezentációs természetükre, vagy (ahogy számos neoavantgárd törekvés) felhagynak minden újra-megjelenítési kísérlettel, és a performansz erején keresztül igyekeznek eseményé válni.

353 A szubjektum lacani pszichoanalitikus elméletében a jel, a szimbólum mindig valaminek a hiányát jelöli, a kulcsjelölők egy végképp jóvátehetetlen veszteséget, a szubjektivitásunk alapját képező veszteséget, hiányt hivatottak jóvátenni, kitölteni. Ezért a legsűrűbb, a tökéletes jelölő a holttest, hiszen a legerőteljesebben képes jelölni valaminek a hiányát: egészen pontosan az élet nem-jelenlétét. A hulla többek között ezért lesz az egyik legfontosabb reprezentációs technika a kora modern emblemikus színpadon: bosszúállók és gyilkosok törekednek a megkérdőjelezhetetlen jelölőerővel bíró hullák termelésére, és az élet hiányától tátongó testek szerzőiként igyekeznek vetélytársaik feletti pozícióra szert tenni a jelentések, a diszkurzusok feletti hatalomért folytatott küzdelemben.

jelző interioritásnak az új diszkurzusai.³⁵⁴ A felszín, a dolgok bőre mögé hatoló tekintet tükrözi a törekvést a tudás új formáinak megszerzésére, és része annak a folyamatnak, amelyet Gumbrecht a kora modern szubjektum újfajta, önmagára és a világra irányuló reflexiójaként ír le:

Az új típusú önreferencia számára ellenben, mely az embert a világon kívülre helyezi, a világ elsődlegesen – és talán azt is mondhatjuk: kizárólag – értelmezendő anyagi felszín. A világot értelmezni annyit tesz, mint túlmenni az anyagi felszínen vagy áthatolni azon, hogy jelentést (azaz valami szellemi) azonosítsunk, melynek a felszínen túl vagy az alatt kellene lennie. Egyre megszokottabbá vált mindeközben, hogy a tárgyak (és az emberi test) világát olyan felszínként képzelik el, mely mélyebb jelentéseket »fejez ki«.³⁵⁵

A bőr, a felszínnek által körbehatárolt test módszeres anatómiája a modern befogadó számára gyakran bizarr, groteszk vagy egyszerűen értelmetlen módon nyer kifejezést a kora modern drámákban. A kritika sokáig nem is tudott mit kezdeni ezekkel a darabokkal, és a kialakuló, majd a 18. századra berendezkedő polgári ízlés által diktált kánonalkotó folyamatok eredményeként ezeket a drámákat a hiányuk jelölte egészen a 20. század végéig – a nem angol anyanyelvű kultúrák nagy kánonjaiban legalábbis mindenképp. Ez a kanonikus hiány, a kihagyás okozta űr jellemezte két és fél évszázadon keresztül Shakespeare első tragédiáját is, melyben a hiány egészen különös szemiográfiai működését találjuk. A *Titus Andronicus*ban tátongó és horrorisztikus méreteket ölt a hiány. „Megerterm minden kínból kelt jelét” (57), „I can interpret all her martyred signs” (3.2.36): Titus, a világból kiköltöző értelem hiányától az örület határára sodródott pátriárka mondja ezt lányáról, Laviniáról, akit a római rendbe beférkőző gót királynő, Tamora fiai megerőszakoltak és megcsónkítottak. Shakespeare a klasszikus Philomela-történetet adaptálja, de az ő változatában Laviniát és a szenvedése által elindított bosszúsorozatot a hiány témája köré szerveződő szemiotikai utalások hálózata szövöi át. Titus az eredeti angol szövegben nem egyszerűen „bánat

354 Neil. *Issues of Death*, 159. Ez az interioritás az, aminek megismerésével és működtetésével Hamlet küszködik, és amibe végül belebukik, emblematizálva a kora modern szubjektivitás létrejöttének viszontagságait. Vö. Francis Barker. „Hamlet’s Unfulfilled Interiority”. *The Tremulous Private Body*, 29–40.

355 Hans Ulrich Gumbrecht. Ford. Palkó Gábor. *A jelenlét előállítása* (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 28.

jelbeszédés tükörének” (56) nevezi lányát, ahogy a magyar fordításban találjuk, hanem egyenesen a fájdalom térképének, aki „jeleken” keresztül beszél: „Thou map of woe, that thus dost talk in signs.” (3.2.12) A jelölés nullfokára redukált, megbecstelenített, háromszorosan megcsónkított Lavinia teste lesz az iránymutatás, a térkép, melynek segítségével a feje tetejére állt világban Titus egyfajta tolmácsként eligazodni igyekszik.³⁵⁶ Ennél is fontosabb, hogy Titus belátja, a térkép nem elegendő, mert a megváltozott világrendben, ahol immár Lavinia a jelölés eredete, új írott és beszélt nyelvre van szükség.

Lavinia akkor válik számunkra talánnyá, amikor túléli azt a tobzódo erőszakot, amit Titus fő ellenségének fiai bosszúból elkövetnek rajta. Nem tudjuk pontosan, mi játszódik le az erőszaktevélet után addig a pontig, amikor Marcus rátalál megcsónkított unokahúgára, abban azonban biztosak lehetünk, hogy nemcsak bennünket, hanem a korabeli közönséget is meglepte, hogy Lavinia még él. Titus lányát a jelölés minden lehetőségétől megfosztotta Tamora két fia. Nőiségét, legfőbb „piaci értékét” az erőszaktevélettel megsemmisítették, a beszéd képességét nyelvének kitépésével vették el tőle, az írásra kezeinek levágásával tették képzelenné. Már a korábbi fejezetekben is hangsúlyoztam az emblematikus jelenet különlegességét: a szemiózis nullfokára redukált Lavinia láttán Marcus nem rohan lélekszakadva segítségért, hanem hosszú monológba bocsátkozik. Látnunk kell azonban, hogy ez a beszéd nemcsak Lavinia szörnyű állapotának mint egyfajta festménynek, emblematikus tablónak az ekphrasztikus leírása (amely természetesen segíti a nézőt abban, hogy még inkább el tudja képzelni, hogyan is fest Lavinia), hanem kétségbeesett kísérlet arra, hogy nevet, arcot adjon az értelem határait áthágó látványnak. Marcus értelmezői kísérletével kezdetét veszi az *ekphraszisz* és a *prozopopoeia* kettős működése a tragédiában.

Szóljak helyetted? Mondjam, hogy így van?

Ó, ismerném titkod s a bestiát

Átkozhatnám, könnyíteni lelkemen! (45)

356 Muriel Cunin felhívja a figyelmet a retorika és a test kapcsolatára a darabban, és rámutat, hogy Lavinia nemcsak a fájdalomnak, hanem az *emlékezésnek* és az *emlékeztetésnek* is térképévé válik: hasonlatos lesz azokhoz a groteszk, figyelemfelkeltő alakokhoz vagy *imagó*khoz, amelyeket az emlékezés klasszikus művészetében (*ars memoriae*) alkalmazott memóriaszínházban használtak. „In *Titus Andronicus*, the body on which suffering is enscribed is both a *locus memoriae* and an *imago*”. „Chief Architect and Plotter of These Woes”: Body, Text and Architecture in *Titus Andronicus*”. *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus*. Szerk. Liberty Stanavage és Paxton Hehmyer (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 65.

Shall I speak for thee? shall I say ,tis so?
 O, that I knew thy heart; and knew the beast,
 That I might rail at him, to ease my mind! (Marcus, 2.4.31–32.)

A polgári színház valóságosságra épülő reprezentációs logikáján nevelkedett színházi befogadó számára a jelenet az abszurditás határait súrolja, hiszen Lavinianak rég halottnak kellene lennie. Korábban, az V.1. alfejezetben az előadásközpontú szemiotikai megközelítések posztstrukturalista irányzatához csatlakozva amellett érveltem, hogy a szereplőkön nem kérhetjük számon ezt, hiszen Shakespeare még más színházi reprezentációs logika alapján írta drámáit. Lavinia az emblematikus színház reprezentációs logikája alapján átalakult a fájdalom, a megaláztatottság továbbra is aktív ágensként szereplő emblémájává. Ha az anatómiáról és az élet–halál határmezsgyéről kifejtett fenti meglátások alapján *kitágítjuk* ezt az olvasatot, Laviniaát immár egyfajta élőhalottként értelmezhetjük, aki az élet és a halál között lebegve egy új gondolkodásra, új nyelvre tanítja apját, a korábbi rend letéteményesét. Lánya által inspirálva Titus új ábécé, új jelölőrendszer megalkotását tűzi ki célul:

Nem sóhajthatsz, nem mozdíthatod csonkod,
 Nincs intés, bólintás, jel, térdelés,
 Amiből ne alkotnék betűket,
 Hogy elshessem gondolataid. (57)

Thou shalt not sigh, not hold thy stumps to heaven,
 Now wink, not nod, nor kneel, nor make a sign,
 But I of these will wrest an alphabet,
 And by still practice learn to know thy meaning. (3.2.42–45)

Az új nyelvalkotás fenti jelenetét közvetlenül megelőzi az a rész, amely talán a legsűrűbb emblematikus jelentésháló hozza létre, és amely – a kirekesztő kánonalkotó folyamatok eredményeképpen – sokáig elkerülte még azoknak a kritikusoknak és rendezőknek a figyelmét is, akik hajlandóak voltak teljes értékűnek és előadásra érdemesnek tartani a bosszútragédiát. A második felvonás végén Aaron, a tragédia főgonosza, Tamora „éj színű” mór szeretője csapdát állít, és Titus megmaradt három fia közül kettőt foglyul ejt. A harmadik felvonás elején, röviddel azután, hogy Marcus megérkezik, és Titus elé tárja a megcsonkított

Lavinia szörnyű látványát, megjelenik Aaron azzal az üzenettel, hogy a két fiúgyermekért, Martiusért és Quintusért cserébe Tamora azt követeli, hogy Titus családjából valaki küldje el neki a levágott kezét. Titus gyorsan reagál: valamilyen ürüggyel eltávolítja a színről Marcust és egyetlen megmaradt fiát, Luciust, majd megkéri Aaront, vágja le a kezét, amivel aztán Aaron gyorsan távozik. A váltásádjiként küldött testrész természetesen nem váltja be Titus reményeit: mikor két fia levágott fejének kíséretében visszakapja Tamorától bal kezét mint valami groteszk, visszafordított levelet, elhatározza, hogy „a bosszú barlangját meglesi”, azaz, a bosszútragédia hagyományos dramaturgiájának megfelelően, egy szerepjátszást és időkezelést igénylő vállalkozásra szánja el magát. Ekkor veszi kezdetét Titus bosszúja, és legelőbb is kiosztja a feladatokat. Luciust elküldi a gótokhoz hadat toborozni, ő maga és Marcus egy-egy levágott fejjel a kezében vonul le a színpadról, és Laviniát is bevonja a szervezkedésbe. Az anatómia és a tanatológiai válság kora modern kulturális jelentéshálózatába illesztve új értelmet nyer ez a rendkívüli emblematikus sűrűségű és sokat vitatott jelenet is, melyben az élőhálott Lavinia szájába veszi Titus levágott kezét.

Lavinia, szükség van most reád is:
Hozd, kicsikém, fogad közt kezem – (55)

And, Lavinia, thou shalt be employed in this;
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.
(Titus, 3.1.280–81)

Lavinia „bevonását” elképesztő színpadi kép tárja elénk³⁵⁷, melynek értelmezéséhez szükségünk van az emblematikus színpad kódjaira. A lány az atya, a patriarkális rend középpontjának levágott kezét veszi üres, nyelv nélküli szájába. A darab feje tetejére fordult univerzumában a Szimbolikus Rend, a hatalom, az apai parancs jelképe, az atyai kéz így egy meghatározott hiányt tölt ki: a feminin diszkurzus, a női nyelv helyére kerül. A legújabb előadásközpontú interpretációk a zűrzavar koncentrált *tableau vivant*-jának, a káosz felnagyított emblémájának vagy Lavinia másodszori megerőszkolásának látják a jelenetet.³⁵⁸ A groteszknak

357 Albert H. Tricomi szerint a darabban Shakespeare mindent, így például a metaforikus kifejezést is alárendeli annak a célnak, hogy a lehető legerőteljesebben közvetítse a senecai és ovidiusi horroret. „The aesthetics of mutilation in *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Survey* 27 (1974), 11–19.
358 Vö. Mary Laughlin Fawcett. „Arms / words / tears: language and the body in *Titus Andronicus*”. *English Literary History* 50 (1983: 2), 261–77; Douglas E. Green. „Interpreting ‘her martyr’d

ható jelenet nagy kihívás elé állítja a modern rendezőket és színészeket, gyakran más beállításban viszik színre. Ahogy Erika T. Lin rámutat, még a modern kiadások szerkesztői is megpróbálják néha tompítani az elborzasztó, abjekt látványt azzal, hogy kihagyják a Lavinia fogaira vagy szájára történő utalást, annak ellenére, hogy mind az Első Fólió, mind pedig az összes kvartó kiadás egyértelművé teszi, hogy a megcsonkított Lavinia a fogai között viszi ki apja kezét.³⁵⁹ Igaz, hogy Lavinia képes lenne kézcsonkjai közé szorítva is elvinni apja kezét, Shakespeare mégis sokkal erőteljesebb, radikálisabb megoldást választ, Mariangela Tempera szerint azért, hogy „a horror megjelenítésének összes lehetséges hagyományát egyetlen jelenetbe sűrítve vigye a végsőig”.³⁶⁰ Meglátásom szerint ennél többről van szó, és igyekszem megmutatni a következőkben, hogy a csak látszólag groteszk vagy végtelenen morbid jelenet valójában az egész darab emblematisz jelentésszerkezetének csúcspontja.

Hosszú időn keresztül sem ezt a színt, sem az egész darabot nem tudta megnyugtató és elfogadható értelmezési keretek közé helyezni a kritika. Mint ahogy sok más angol reneszánsz bosszútragédia, Shakespeare első tragédiája is áldozatul esett a polgári ízlés elfojtó stratégiáinak, és huszadik századi sorsát hosszú időre megpecsételte T. S. Eliot sommás értékítélete. Eliot felülvizsgálta ugyan az Erzsébet- és Jakab-kori drámákról kialakult sztereotípiákat, főként William Archer lesújtó véleményét,³⁶¹ de a *Titus Andronicus*hoz ő sem talált kulcsot. Mi vezetett hát ahhoz, hogy a 18–19. századi általános elfordulást és az Eliot-féle lenéző polgári kritikát követően a darab általános reneszánszát kezdte élni az 1960-as évek második felétől kezdődően?³⁶² Minek kellett megváltoznia ahhoz, hogy a *Titus Andronicus*, amely egyszer sem került színpadra Magyarországon az 1970-es évekig, Sík Ferenc 1978-as első hazai rendezése és Zsótér Sándor 1991-es, Dürrenmatt-átíratra épülő rendezése után az elmúlt bő húsz évben hatszor is színpadra

signs': gender and tragedy in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 40, 3 (1989), 317–26; Molly Easo Smith. „Spectacles of torment in *Titus Andronicus*”. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 36, 2 (1996), 315–31.

359 Erika T. Lin. *Shakespeare and the materiality of performance* (Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2012), 137.

360 Tempera. *Feasting with Centaurs*, 91.

361 T. S. Eliot. „Négy Erzsébet-kori drámaíró”. Ford. Takács Ferenc. T. S. Eliot. *Káosz a rendben* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 192–201.

362 Alan C. Dessen monográfiájában tizennyolc jelentős nemzetközi produkciót sorol fel 1923 és 1988 között, ezek közül öt született 1967 előtt: *Titus Andronicus*. *Shakespeare in*, 118. Mariangela Tempera 1955 és 1997 között tíz nagy hatású nemzetközi előadást elemez *Feasting with Centaurs* című munkájában.

állítsák?³⁶³ Annyi bizonyos, hogy a bosszútragédia uralkodó reprezentációs technikájára, a hiányt, csonkolást, hullákat termelő erőszak és anatómia megjelenítésére újfajta érzékenységnek kellett kialakulnia a nézőkben és a kritikusokban.

Már Eliot kortársai között is akadtak, akik figyelemreméltó megjegyzéseket tettek a bosszúdráma hagyományába illeszkedő művek testi, anatomizáló megszállottságáról, de meglátásaik még nem illeszkedhettek egységes szemiotikai értelmezési mezőbe. Az 1970-es, 80-as évekig kellett várnunk, míg a test szemiotikájáról megszülető interdiszciplináris elméletek nemcsak a kritikai kultúrakutatásban, hanem a reneszánsz irodalom tanulmányozásában is éreztetni kezdték hatásukat, az utóbbi húsz év publikációi pedig már nemcsak irodalom- és motívumtörténeti, hanem jelelméleti és ismeretelméleti kérdésfeltevések alapján értelmezik, gyakran immár egymással párhuzamosan, a kora modern és a posztmodern kultúra anatómiai affinitásait. A testtel kapcsolatos, korposzemiotikai tanulmányok különösen fontos szerepet kaptak a színház és a teatralitás újragondolásaiban, hiszen, ahogy Jim Casey rámutat, a drámaszöveg olvasásakor nem mindig vagyunk tudatában a testnek, de a színházban a test maga a szöveg, és az előadás testiségénél (*the bodiliness of performance*) nincs fontosabb.³⁶⁴

Térjünk most vissza a korábban bevezetett jelenethez, amelyben a megcsonkított Laviniaát látjuk, kitépett nyelve helyén Titus levágott kezével. Az emblematicus jelenet „lefordítása” így is szólhatna: a hiány hiánnyal találkozik – Lavinianak hiányzik a nyelve, Titusnak hiányzik a keze. A fent előszámlált korposzemiotikai megfontolások fényében talán belátható már, nem elegendő úgy értelmeznünk a jelenetet, hogy Lavinia új nyelvet kap, hiszen ebben az olvasatban csupán arról lenne szó, hogy a patriarchális hatalmi jelvény elfoglalja a lánygyermek, a nő nyelvének helyét, helyette is ő beszél, másodszer is erőszakot téve Lavinian. Láttuk azonban, hogy a hiány szemiotikáját bonyolultabb logikával képezi meg Shakespeare, és ennek alapján egyfajta profoteminista interpretációt is nyerhet a szín. Lavinia a kozmikus káoszban szükségessé váló új nyelv forrásává válik, teste térképpül szolgál Titus számára az eligazodáshoz, ahhoz, hogy „bosszújának

363 Lásd az előző fejezetet: Kaposvári Csiky Gergely Színház, rend. Keszég László, 1997; Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió, rend. Soós Péter, 2001; Gyulai Várszínház, rend. Bocszárdi László, 2003; Veszprémi Petőfi Színház, rend. Kéry Kitti, 2014; Weöres Sándor Színház, Szombathely, rend. Pálfi György, 2018; Ódry Színház, rend. Gardenö Klaudia (Hogyan születnek a császárok?), 2020.

364 „On the stage, bodies cannot be exscribed or banished from the text. They are the text”. Jim Casey, „Hew His Limbs and Sacrifice His Flesh: The Destruction of the Male Body in *Titus Andronicus*”. *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus*. Szerk. Liberty Stanavage – Paxton Hehmyer (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 96.

barlangját”, motivációs energiáit megtalálja, és sikerre vigye haditervét. Ehhez meg kell változnia, új ábécét kell tanulnia, fel kell adnia addigi büszke atyai, tábornoki, politikusi gondolati kereteit, különben nem járhat túl Tamora eszén. Nem atyai erőszakról van tehát szó, sokkal inkább arról, hogy Lavinia, a nő kezd el beszélni. Az apai hatalom, a militáris kommunikáció emblémáján, szimbolikus protézisen keresztül szólal meg, de új nyelvet beszél. Olyan nyelvet, amely felveheti a versenyt a betolakodó Tamorával, amely a testből táplálkozik, és amely az írásnak, a jelölésnek olyan rétegeit emeli a felszínre (akár a néző tudattalanjából), melyeket a 20. század végéig folyamatosan elfojtott a kartézianus hagyomány testtelen egójának ideológiája és az azt kiszolgáló, uralkodó polgári színjátszás.³⁶⁵ A jelenet nehézségét jól jelzi, hogy a tragédia „posztmodern reneszánszának” kezdete óta textuális, tematikus beágyazottsága ellenére szinte egyik produkció sem vállalta fel, hogy megjelenítse. A BBC 1985-ös, a szép angol kiejtésre és a nyelvi teljesítményre koncentráló filmváltozatában megjelenik a levágott kéz Lavinia szájában, de nem sikerül semmilyen erős jelölő funkciót betöltenie, inkább csak idétlen gumidarabként himbálózik.



Lavinia (Anna Calder-Marshall) a BBC 1985-ös televíziós produkciójában, rendezte Jane Howell

365 Vö. P. Müller, *Test és teatralitás*, 12.

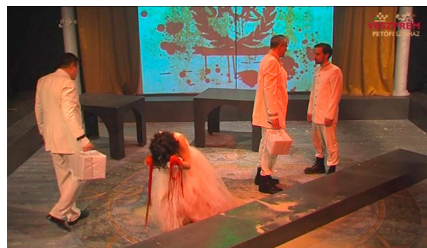
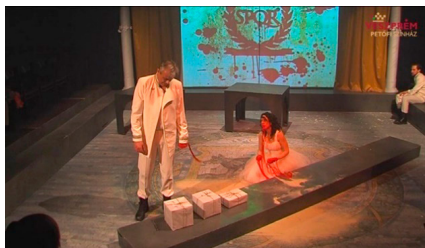
A Csiky Gergely Színház, a Shure Stúdió és a Gyulai Várszínház produkciójában nem látjuk Titus levágott kezét a jelenetben. Egyértelműen ott világít viszont fehérén Lavinia szájában, igaz, csak egy pillanatra, Julie Taymor kultikussá vált 1999-es filmadaptációjában, melynek címszerepét, roppant stílusosan, a Hannibál-karakterrel visszavonhatatlanul azonosult Anthony Hopkins játszotta.



Lavinia (Laura Fraser) Julie Taymor 1999-es film-változatában

Ha csak rövid időre is, és nem a színpadon, hanem a filmvásznon, de Taymor (emblemikus képrendszerekben talán túlságosan is tobzódó) rendezése érzékenységet mutat a darabban tematizált, anatomizált hiánynak és Lavinia jelölőképességének az összetettsége iránt, és ezzel bátran tekinthetjük a *Titus Andronicus* adaptációtörténetében egyfajta posztszemiotikai fordulópontnak.

Ahogy korábban jeleztem, a Veszprémi Petőfi Színház produkciója nem hagyja ki a jelenetet az előadásból, de a rendezés ironikus–parodisztikus koncepciójának részévé teszi. Az apa szenvedését nem enyhíti, talán inkább még súlyosbítja a maró gúny, ami Tamora gesztusából árad: a két fiú feje és Titus levágott keze akkurátusan felzsinegezett postai csomagok formájában érkezik vissza. Ez a megoldás megkönnyíti a technikai megvalósítást, hiszen nem kell fejekről és kézről, levágott testrészekről gondoskodni, ugyanakkor nem érvényesül az erőszak horrorisztikus látványa, és Lavinia sem áll előttünk összetett emblemikus tablóként. Nem az apai kéz mered elő nyelve helyéről, csak a csomag madzagjára harap rá, így viszi le Titus kezét a színpadról.



Lavinia (Terescsik Eszter) és Titus (Szalma Tamás) a Veszprémi Petőfi Színház előadásában

A kivágott nyelv helyére kerülő levágott apai kéz látványának teljes értelmezéséhez az emblematicus kódokon túl tisztában kell lennünk a kora modern anatómiai kulturális képvilággal, ellenkező esetben úgy interpretálhatjuk ezt a jelene- tet, mint pusztán egy újabb, ezúttal apai erőszakot Lavinia testén. A korabeli angol hiedelmek szerint a halállal a testek egyáltalán nem veszítik el végérvénye- sen az önállóságukat – az élet, az önállósulásra való képesség ott lappang a hul- lábán, sőt, még az egyes levágott testrészekben is.³⁶⁶ Számos korabeli beszámoló tanúskodik arról, hogy az anatómiai színházakban ez az izgalom keltette az igazi hatást. A közönség számolt azzal, hogy a hulla bármelyik pillanatban felpattan- hat, valamilyen tevékenységbe kezdhet, és a boncolás során felnyitott test nem kis mértékben az élő húson tett erőszak érzetét keltette. Az elveszített, ampu- tált testrészekről való gondoskodásnak kiterjedt rituáléi voltak, hiszen a korabeli meggyőződés szerint a levágott kéz vagy láb magával vitte a „tulajdonos” szemé- lységének egy részét. Ha egy feketemágus vagy boszorkány megkaparintotta a csonkot, hatalomra tehetett szert az ember lelke felett, és ezt minden eszközzel meg kellett akadályozni, akár úgy is, hogy szent helyen, megszentelt temetőben helyezték sírba a testrészt, és a „temetés” után rendszeresen látogatták. Shakes- peare színházában a nézők számot vehettek azzal, hogy Lavinia se nem élő, se nem holt, egy másik létmód vagy dimenzió, az életen túli, a halálon inneni léte- zés követe. Titus keze ugyanakkor nemcsak a hatalom emblémája, hanem eleven szövet, Titus maga, lényének egy része, amely Lavinia nyelvének helyére kerülve egy új nyelv, egy új diszkurzív rend kialakulásának kezdetét indítja el. Lavinia




366 Nunn. *Staging Anatomies*, Ch. 2: „The Dead in Action: The Uses of Lifeless Flesh on the Early Stuart Stage”, 63–109. A kérdéshez szorosan kapcsolódó mortalizmus vagy „lélekaluvás” kérdésé- hez lásd *A bosszúálló tragédiája* elemzését később és a 443. jegyzetet.

szájában, nyelvének helyén egyesül a női diszkurzus és a patriarchális hatalom emblémája.

Ha a posztszemiotikai fordulattal teret nyert előadasközpontú szemiotikai megközelítések módszertanát követve megpróbáljuk tüzetesen elképzelni a jelenetet a színpadon, azt is beláthatjuk, hogy Lavinia ezen a ponton „kísértetiesen” hasonlatossá válik egy útjelző táblához, ahhoz a jelhez, amely az angol újkorban már valóban útjelzőként is működött. Ennek a jelnek ugyanakkor a textuális keletkezéstörténetét is fontos feltárnunk a dráma szempontjából, hiszen a *manicula*, a „mutató kéz” eredetileg a kódexek margóján alkalmazott figyelemfelkeltő jel volt, és arra szolgált, hogy az olvasó figyelmét a különösen fontos szövegrészekre irányítsa. A nyomtatás elterjedése után az angol nyomdászok mutató ökölnek vagy egyszerűen csak ökölnek nevezték (*pointing fist, fist*), egyéb nevei a tipográfia történetében az *indicationum* vagy az *index*.³⁶⁷



Manicula jelek kódexben, korai nyomtatványokban és modern tipográfiában

Manapság minden számítógéphasználó naponta számtalanszor találkozik ezzel a jellel, hiszen innen származik a Windows internetlinket jelölő ikonja:  /  / . A „Lavinia mint manicula” színpadi tabló összetett jelentést hordozhatott az emblematisz színpadon. Nemcsak arra mutathatott rá, hogy a dráma különösen fontos mozzanatához érkeztünk el, hanem magát Laviniát is egyfajta útjelző táblává (*fingerpost*) alakította át: olyan irányjelzővé, amely már a kora újkori Angliában használatban volt, később általánosan elterjedt, és a mai napig használatos, ha nem is útjelző táblaként, de figyelemfelhívó, irányító ikonként.

367 Joseph P. McDermott – Peter Burke. *The Book Worlds of East Asia and Europe, 1450–1850: Connections and Comparisons* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2015), 254. A *manicula* történetéhez lásd még <https://www.bbc.co.uk/ideas/videos/the-story-of-the-little-pointing-hand-symbol/p0696z72>

„Izod's post”, a legrégebbi, még létező „fingerpost”, azaz mutató kezét formázó útjelző tábla Angliában, 1669-ből³⁶⁸



Olvasatomban a kezek általában vett fontosságát hangsúlyozza az elhíresült Peacham-féle rajz is, az egyetlen rendelkezésünkre álló korabeli színpadi illusztráció.³⁶⁹ Az ún. „Longleat kézirat” Peachamnek tulajdonított rajzán a Vice jellegzetes megjelenítéseéhez hasonló Aaron, a darab főgonosza kezét felemelve tulajdonképpen egy *manicula* szerepét tölti be, és látszólag éppen Tamora fiaira mutat. A textológiai ellentmondások miatt (a kép alatti szöveg három különböző kvartó kiadás, és a Fólió kiadás variánsait is tartalmazza) újabban sokan vitatják, hogy valóban Henry Peacham, az első angol emblemakönyvek egyikének szerzője készíthette-e a rajzot, és valóban a *Titus Andronicus* jelenetét ábrázolja-e.³⁷⁰ Az ábrázolás tele van ellentmondásokkal, ilyen beállítású jelenet nincs is a darabban, mégis lehetséges, hogy a rajz egy általános „vizuális kommentár” a tragédiáról, amely Aaront a középkori morálitásokból jól ismert *Vice* egyik gyakori kellékével, a lécből készült fakarddal ábrázolja.

368 https://www.chippingcampdenhistory.org.uk/content/history/buildings_and_other_landmarks/izods-post

369 A darabról szóló monográfiájában Alan Dessen is a kéz megjelenítése által felépített képrendszer fontosságát hangsúlyozza, amely szerinte a legjobb példa arra, ahogy a prerealisztikus színpadra szánt drámai szöveg szinte megoldhatatlan nehézséget okoz, ha a valóságosságához és a naturalizmushoz szokott realista színházi elvárásainkkal közelítünk hozzá. Dessen. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*, 86. John Kerrigan nagyon érdekes megállapításokat tesz az eskütétel nyelvével, retorikai alakzataival, színpadi gesztusaival kapcsolatban, és figyelme arra is kiterjed, hogy Lavinia a szájába veszi Titus kezét. Mivel azonban vizsgálatát nem terjeszti ki a kéz és a nyelv képrendszereinek egymásra rímelő emblematikus hálózatára, az ő értelmezésében Lavinia nem válhat olyan útmutató jellé, maniculává, ami új, önálló cselekvőerőt kölcsönözhetne neki. John Kerrigan. *Shakespeare's Binding Language* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 131.

370 Vö. June Schlueter. „Rereading the Peacham Drawing”, *Shakespeare Quarterly*, 50:2 (Summer, 1999): 171–84; Brian Vickers. *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 149–50; Richard L. Levin. „The Longleat Manuscript and *Titus Andronicus*”, *Shakespeare Quarterly*, 53:3 (Autumn, 2002), 323–340.



Az ún. „Peacham-rajz” a Longleat-kéziratból: számos értelmezés igyekezett már megfejteni Aaron ábrázolását, de kevesebb figyelem irányult általában a kezek jelentőségére a rajzon: Titus eltartott keze, Tamora imára kulcsolt keze, és Aaron *maniculaszerű*, az egész jelenetet hangsúlyozó keze olyan képrendszert alkot, amelybe szervesen illeszkedik a darabban később tematizálódó, levágott apai kéz: Titus keze, amit Aaron a darabban majd „begyűjt” – ez az, amire a fekete ujj leginkább rámutat.

Christopher Crosbie szerint ezt az olvasatot támasztja alá az is, hogy Aaron a Robert Weimann által leírt *platea*, a darab világa és a közönség világa között húzódó interaktív tér pozícióját foglalja el, ami a közönségbevonásért felelős Vice hagyományos pozíciója is.³⁷¹ Meglátásom szerint ugyanakkor legalább ilyen fontos Aaron felmutatott, *maniculaszerű* keze, ami a tragédia egyik központi emb-lémájára hívja fel a figyelmet, és ebből a perspektívából tekintve nem is Tamora két, fogságba ejtett fiára, hanem *Titus eltartott kezére mutat*, amely oly fontossá válik majd a darab egyszerre emblematikus és demetaforizációs szerkezetében.³⁷²

A jelenet végén a színpadot elhagyni készülő Lavinia szájából előmeredő kéz új cselekvési tervet, új irányt mutat, és az immár újonnan jelentéssé váló Lavinia kijelöli az új irányt, magával vonja Titust is az élet és halál közötti szürkületi zónába³⁷³. Itt tanulhatja meg a bosszúálló apa azokat a stratégiákat, amelyekkel

371 Christopher Crosbie. „The Longleat Manuscript Reconsidered: Shakespeare and the Sword of Lath”. *English Literary Renaissance* 44.2 (2014), 236.

372 A demetaforizáció retorikai és szemiotikai működését a következő fejezetben tárgyalom.

373 Az élet és a halál közötti tér viszonylatában, és az arc, az arcadás fontosságát hangsúlyozva értelmezi Bókay Antal is a *Hamletet*, ahol „A kísértet (a Szellem) az élet és halál között van, abban a térben, amit Hamlet próbál felfedezni a 'Lenni vagy nem lenni' nagy monológjában”. Bókay Antal.

túljárhat ellenfele, Tamora eszén. Ennek a dimenzióknak az értelmezéséhez Paul de Mannak a *prozopopoeia* működési logikáját taglaló elméletét hívom segítségül.

De Man érvelése szerint az angol romantikával kezdetét vett modernizmus elfordul az olvasótól, szemben a posztmodernnel,³⁷⁴ amely majd ismét az olvasó felé irányítja a figyelmét, és tegyük hozzá, szemben a kora modernnel, amely folyamatosan megszólítja a befogadót, az olvasót, és persze legfőképpen a színházi nézőt, és amelynek közönségbevonó irányultsága továbbél a 18. századi regényben, így például Fielding vagy Sterne műveiben.³⁷⁵ Ennek az elfordulásnak az alapvető nyelvi működése a prozopopoeia. A nyelvi alakzatot részletes elemzésnek veti alá Paul de Man, de a „hagyományos” retorikai számvetéseknél jóval összetettebb működési logikát tulajdonít neki. A prozopopoeia nemcsak arcot, illetve hangot ad az élettelen vagy eltűnt, meghalt, eltávozott tárgynak vagy személynek, hanem olyan kiazmikus-megfosztó viszonyrendszerbe vonja be a beszélőt (a költői hangot), melyben az arc- vagy hangadáson keresztül a beszélő veszteséget szenved el. Saját hangját, arcát veszti, és a holtat, a nem jelenlétét megszólaltatva ő maga némaságba dermed – köztes, átmeneti, élet és halál közötti állapotba kerül.³⁷⁶ Mindez abban a környezetben játszódik le, amely a romantikus költészet fő alaphelyzete, pontosabban alapeseménye: a romantikus költő a természet felé fordul, ehhez azonban gondoskodnia kell a természet, a táj olvashatóságáról. Ezért a prozopopoeián keresztül arcot ad neki, fáradságos munkával, saját erőkétségéből kölcsönözve képpé, értelmet rejtő, olvasható látvánnyá szervezi össze, ennek azonban ára van. Az arcot kapott természeti táj arcolvasása során a táj mint sír, mint az eltávozott ősök, mint halottaink kísértő szelleme szólal meg, és a kiazmikus viszonyba kerülve a tájat olvasó, a halottakat beszéltető költő maga is halottá dermed. A halottakhoz való viszonyulás egyidejűleg előretekintés és visszpillantás, és ennek a *proleptikus retrospekciónak* a során a költői

„Hamlet: az elhallgatás és titok drámája”. *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*. Szerk. P. Müller Péter et. al. (Pécs: Kronosz Kiadó, 2014), 56.

374 Paul de Man romantika- és prozopopoeia-felfogásának alkalmazásában jelentős mértékben támaszkodom Fogarasi György munkájára és a vele folytatott inspiráló beszélgetésre, amelyért ezúton is köszönetet mondok. Lásd Fogarasi György. *Nekromantika és kritikai elmélet. Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015).

375 Köszönettel tartozom Szőnyi György Endrének ezért az észrevételért.

376 „...cannot fail to evoke the latent threat that inhabits prosopopeia, namely that by making the death speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death”. Paul de Man. *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 78.

hang a halottak múltjába éli magát, miközben a saját jövőjére, jövőbeli halálára készül. A táj mint arc olvasása a halottak beszélgetésévé válik, a jó olvasás a jó halál (*Ars Bene Moriendi*) kérdését feszegeti. Mit jelent olvasni? Mit jelent jól olvasni, azaz jól készülni a jövőbeli halálra?

Mivel ennek a prozopopoeia-felfogásnak történelmi meghatározott fejlődéstörténete van, összevethető azzal a gyakorlattal, amely már a romantika előtt gyakran megjelenik, mégpedig a halottak, a visszatérő szellemek, a kísértő természetfeletti jelenségek megszólításával, faggatásával. Az angol reneszánsz irodalom kitartóan törekszik arra, hogy megszólítsa a halottakat, a purgatóriumból visszatérő lelkeket, a tragikus cselekedeteik helyszínére visszatérő szellemeket, hiszen, ahogy Stephen Greenblatt érvel a purgatórium katolikus intézményéről és a köréje szerveződő társadalmi képrendszerről szóló nagyszabású munkájában, a reformáció beavatkozása által keletkezett üröket valahogy ki kellett tölteni, a közbenjárás intézményétől megfosztott hívők traumatikus hiányérzetét új diskurzusokkal kellett kielégíteni.³⁷⁷ A kora modern angol irodalom történelmileg abban különbözik a romantikus „nekromantikától”, hogy még a halottak végső elvesztésének társadalomtörténeti fordulópontja előtt vagyunk. A romantikus költő már sírkövekhez, néma halottakhoz, hallgatag tájhoz fordul, míg a reneszánsz kor uralkodó műfaját, a drámát az az érzés hatja át, hogy bármennyire kérdéssé vált is a velük való kommunikáció és az érdekükben való közbenjárás, elveszített halottaink bármikor megjelenhetnek köztünk. A különbségekkel együtt azonban mindkét korszakban erőteljesen megjelenik a prozopopoeiának mint a nem jelenlévők, a halottak, a szellemek faggatásának, arc- vagy hangadásának trópusa. Amikor Hamlet első találkozásukkor hosszasan szólongatja az egyelőre néma Szellemet, tulajdonképpen folyamatosan hangot ad neki, és így a jelenet emblematisz kifejezésévé válik annak, ahogy a kora modern kor a szellemekhez, a halottakhoz, a meghaláshoz viszonyul. Mindezek újabb értelmezési lehetőséget kínálnak Lavinia élőhalott jelenségére és Marcus prozopopoetikus kísérletére, amivel unokahúgának arcot, életet, jelentést próbál kölcsönözni. Lavinia mindent kísértő arcként továbbvonul a darabon, ezzel azonban az egész tragédiát az élőhalottak szürkületi zónájába vonja, és új beszédmódot, új irányt jelöl ki, amikor Titus kezével a szájában hagyja el a színpadot.

³⁷⁷ „What is gone, in any case, is legitimate, sanctioned belief in ghosts, the ghosts featured in stories told from the pulpit by friars and priests who had culled them from the great collections of exempla. The major exception in Elizabethan and Jacobean public space is the theater, where ghosts make frequent appearances”. Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 152.

Visszakanyarodva az élőhalottaknak az alfejezet elején felvetett gondolatához, a zombikkal kapcsolatos meglátást a fentiek tükrében pontosítanunk kell. A kora modern tragédia nem halálból, sírból visszatérő, megelevenedő hullákat állít színpadra, azaz nem élőhalottakat. A halálon túlról érkező jelenségek szerepét a szellemek töltik be, a *Spanyol tragédia* Don Andreájának szellemétől kezdve Hamlet apjának szellemén át Bussy d'Ambois szelleméig George Chapman bosszútragédiájában (*The Revenge of Bussy D'Ambois*, 1610–11). A purgatórium és a halottakkal való közvetlen kapcsolat elvesztését gyászoló kora modern közönség azonban a szellemek mellett találkozik az életet és a halált elválasztó határ közvetlen közelébe került, szinte már nem élő, de még nem halott, elevenen boncolt karakterekkel is. A reneszánsz dráma élőhalottai még a halálon innen állnak, de már egyfajta szellemként, félhullaként, nem evilági jelenségként vannak közöttünk, azaz halott elevenek. Az anatómiai részletességgel véghez vitt erőszak, a csonkítások sorozata, a testi és lelki kínok halmozása taszítja őket ebbe az állapotba. Élet és halál között fordulnak felénk, a kora modern kor ismeretelméleti bizonytalanságairól, anatómiai kérdésfeltevéseiről, tanatológiai kétségeiről tanúskodnak, és a test faggatásának tanúivá avatnak bennünket.

A kora modern tragédia élet és halál között kifeszülő jeleneteit és karaktereit évszázadokon keresztül szenzációhajásznak, dekadensnek, perverznek tartotta a kritika, ebben a hozzáállásban azonban változás állt be az utóbbi évtizedekben. A poszt szemiotikai korporális fordulat elméleti megfontolásai feltérképezték az angol reneszánsz kulturális gyakorlatoknak azokat az elemeit, melyeknek tükrében érthetővé és érdekesítővé válnak az olyasfajta karakterek, mint „a bánat jelbeszédés tükörévé” (56)³⁷⁸ lett Lavinia. Annál is inkább számot tarthatnak érdeklődésünkre ezek a megjelenítések, mivel a posztmodern kor is újult figyelemmel, növekvő intenzitással fordul az életet és a halált elválasztó határt vizsgáló kísérletek, előadásmódok, kiállítások iránt. Az anatómiát újra demokratizálni, azaz populáris látványossággá változtatni szándékozó Gunther von Hagens tízmilliókat vonzó, *Body Worlds*³⁷⁹ nevű kezdeményezésének „élet és halál között lebegő”³⁸⁰ korpuszait ugyanazzal az ismeretelméleti kíváncsisággal szemléli a posztmodern látogató, mint amely a felszínnek mögé hatoló érdeklődést táplálta a kora modern anatómiai színházak és drámai előadások nézőiben. A következő

378 „Thou map of woe, that thus dost talk in signs”. Titus, 3.2.12.

379 http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/current_exhibitions.html

380 „von Hagens's plastinated figures [...] forever hovering between life and death”. Nunn. *Staging Anatomies*, 197.

fejezetben azt vizsgálom meg, hogyan igyekeztek a kora modern tragédiák nemcsak a testnek, hanem a nyelvnek is a felszíne alá hatolni. Ennek érdekében a színpadi reprezentációs technikák mellett olyan retorikai eljárásokat alkalmaztak, amelyek segítségével felbontották a varratot, amivel az ikonográfiai–didaktikus hagyományok fogva tartották a reprezentációt. A reprezentáció kiszabadulása „a hagyomány bőréből” azonban egyúttal a nyelv újonnan felismert materialitására, uralhatatlan, kiszámíthatatlan, önálló performatív erejére is ráirányítja a figyelmet.

V.6. DEMETAFORIZÁCIÓ: A REFORMÁCIÓ SZEMIOTIKÁJA ÉS A KORA ÚJKOR TANATOLÓGIAI VÁLSÁGA

Ahhoz, hogy pontosabban megértsük, hogyan működhetett a tragédia és a retorika feltáró munkája az anatómus szikéjéhez hasonlatosan a kora újkori emblematiszván színházban, tüzetesebben meg kell vizsgálunk azokat a társadalmi folyamatokat, amelyekbe a kora modern szubjektivitás kialakulását is meghatározó általános anatomizáló, a dolgok felszíne mögé hatoló ismeretelméleti igény beleágyazódott. Ahogy a korábbiakban már többször rámutattam, a színházban folyó boncoló munkát kiváltó és meghatározó folyamatok közül a legjelentősebb hatást a reformáció gyakorolta a kora újkori gondolkodásra, ezt veszem most közelebről szemügyre. Ezzel együtt igyekszem azt is bemutatni, miért szerepel a bőr, az ember és a dolgok kültakarója általános, visszatérő metaforaként a kora újkori tragédiákban, és hogyan kapcsolódik ez a metafora a tragédiák jellegzetes retorikai működéséhez, a demetaforizációhoz, amelyen keresztül a jelentéselbizonytalanodás és -elbizonytalanítás közepette a színházi reprezentáció kísérletet tesz arra, hogy kibújjon a meghatározó, de immár erejüket veszített hagyományok hatása alól.

Az egyik legjelentősebb angol reneszánsz retorikai kézikönyv szerzője, George Puttenham különös jelenség miatt bosszankodik *The Arte of English Poesie* ('Az angol költészet művészete') című munkájában. Zsörtölődő megjegyzései többet árulnak el a kora modern angol társadalom intellektuális, vallási, kulturális feszültségeiről és traumáiról, mint azt első olvasatra gondolnánk. Az 1589-ben megjelent mű első könyvében nagy figyelmet szentel a sírfeliratnak mint poétikai

módszernek és versformának. Tömörségével és gazdaságosságával az epitáfium a vers ideális formája,³⁸¹ a metafora tökéletes példája Puttenham számára,³⁸² aki ugyanakkor hozzát teszi, hogy a kor „alantas költőcskái” (*bastard rimers*) egyre silányabb minőségben gyártják ezeket az epigrammaszerű költeményeket. Meglátása szerint a túl hosszúra sikerült epitáfiumok ízléstelen elégiák, megsértik a dekorumot, hiszen szem elől tévesztik a versforma legfontosabb jellemzőjét, a rövidséget.³⁸³ Így fordulhatott elő saját személyével, dohog szerzőnk, hogy egy angliai katedrálisban egy sírfelirat olvasásában elmélyedve kis híján az épületben rekedt. Az epigramma helyett elégia hosszúságúra nyúló sírvers csak nem akart véget érni, a terjengős szövegben elmerülve az elmélkedő nem vette észre az idő múlását, és még a felénél sem tartott, mikor a sekrestyés kitessekelte a székesegyházból.³⁸⁴

A szöveg nemcsak arról tanúskodik, ahogy a középkori hagyományok szekularizálódása során átalakulnak, fellazulnak a korábbi versformák – az egyre hosszadalmasabbá váló sírversek megjelenése mögött a hitéleti szokások, a teológiai viták, a vallási átalakulások és az általuk okozott kulturális, társadalmi válság húzódik meg. Miért érezték Puttenham kortársai szükségesnek, hogy egyre hosszabb versekben emlékezzenek meg halottaikról? Mi indokolta, hogy egyre terjengősebb szövegekben idézzék meg az eltávozottak emlékét? Milyen folyamatok zajlottak le a társadalmi emlékeztetmunkában, átrajzolva a gyász ikonográfiáját és átírva a túlvilággal tartott kapcsolat bevett eljárásrendjét? A retorikai forma és

381 A sírfeliratnak mint irodalmi ősmintának vagy ősműfajnak a gondolatához lásd Dávidházi Péter. *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés*. Thienemann-előadások 4. (Pécs: Pro Pannonia, 2009), 24–30.

382 Scott L. Newstok. *Quoting Death in Early Modern England: The Poetics of Epitaphs Beyond the Tomb* (Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2009), 133.

383 Joshua Scode. *The English Poetic Epitaph: Commemoration and Conflict from Jonson to Wordsworth* (Ithaca és London: Cornell University Press, 1991), 87–88.

384 „An Epitaph is but a kind of Epigram only applied to the report of the dead persons estate and degree, or of his other good or bad partes, to his commendation or reproch: and is an inscription such as a man may commodiously write or engraue vpon a tombe in few verses, pithie, quicke and sententious for the passer by to peruse, and iudge vpon without any long tariaunce: So as if it exceed the measure of an Epigram, it is then (if the verse be correspondent) rather an Elegie then an Epitaph which errour many of these bastard rimers commit, because they be not learned, nor (as we are wont to say) their catstes masters, for they make long and tedious discourses, and write them in large tables to be hanged vp in Churches and chauncells ouer the tombes of great men and others, which be so exceeding long as one must haue halfe a dayes leasure to reade one of them, & must be called away before he come halfe to the end, or else be locked into the Church by the Sexten as I my selfe was once serued reading an Epitaph in a certain cathedrall Church of England”. George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (The Echo Library, Teddington, 2007), 43.

az anekdota társadalmi környezetét megvizsgálva azt találjuk, hogy a Puttenham felháborodását kiváltó, elégia hosszúságú sírfeliratok elterjedése mögött a 16. század második felétől egyre mélyülő tanatológiai válság áll, az a folyamat, amely a reformáció hatására ment végbe, és amelyet Michael Neill a halál kora modern újrafelfedezésének nevez.³⁸⁵

A kora újkori angol irodalom tanulmányozásában a reformáció, pontosabban az angol reformáció különféle irányzatainak és hullámainak az értelmezése kitüntetett szerepet kezdett játszani először az újhistorizmus hatására, majd az 1990-es évek végétől az irodalomtudomány több területén is lejátszódó, úgynevezett „vallási fordulat” hatására. A Shakespeare Association of America 1999-es San Franciscó-i konferenciája, majd a 2000-es stratfordi nemzetközi Shakespeare-konferencia után határozottan középponti helyet foglalt el Shakespeare és a vallások tanulmányozása a kora újkori dráma szakirodalmában. Fabiny Tibor paradigmaváltó folyamatnak értékeli ezt a vonulatot, és így ír róla:

A vallás relevanciáját azonban nem csupán a drámán belüli hiedelemvilág vagy a hitvilágok konfliktusai képezik, hanem az, hogy az új paradigma jegyében át kell értékelnünk a színház fejlődéséről alkotott eddigi nézeteinket. Jeffrey Knapp könyvében (2003) cáfolja azt az E. K. Chambers óta ismert klasszikus, hosszú időn át elfogadott nézetet, miszerint az Erzsébet-kori színház alapvetően világi, szekuláris jelenség a vallásos jellegű középkori drámához képest. Korábban úgy gondolták, hogy az Erzsébet-kori színház egy elvesztett vallásosság kompenzációja, ám Knapp azt bizonyítja, hogy az Erzsébet-kori színház intézményrendszere is egy sajátosan vallásos igénnyel fellépő szolgálat („kind of ministry”) volt, amely nem Isten ígéjével, legfeljebb annak eltorzult képviselővel konfrontálódott. Tehát nem „kompenzációról” van szó, hanem arról, hogy a színház a vallási és ezen túl a nemzeti közösség összetartozásának tudatát kívánta erősíteni.³⁸⁶

385 Neill. *Issues of Death*, 102.

386 Fabiny Tibor. „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd’ (Shakespeare és a vallás)”. *Szcenárrium* 2.6 (2014), 13. Fabiny Tibor cikkében átfogó és történeti, valamint hermeneutikai kontextusba ágyazó áttekintést nyújt a vallásos fordulatról. A fentebbi idézetben hivatkozott művek: Jeffrey Knapp. *Shakespeare’s Tribe. Church, State and Theatre in Renaissance England* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 2003); E. K. Chambers. *The Medieval Stage 1–2* (Oxford: Clarendon Press, 1903).

Azt, hogy az Erzsébet-kori angol közsínház alapvető párhuzamokat mutatott a vallási szolgálatot végző intézményekkel, az is mutatja, hogy a színházi előadások társadalmi szerepe és megkomponáltsága ugyanolyan volt, mint a prédikációké.³⁸⁷ Diarmaid MacCullogh megfogalmazásában: „A prédikáció a legjobb formájában népszínház volt, éspedig sokkal inkább, mint riválisa, a színház. Shakespeare Londonjában minden héten prédikációk százait lehetett meghallgatni, színházból viszont összesen tizenhárom volt, és ezek sem tartottak mind egyszerre nyitva.”³⁸⁸ A vallásos gondolat és az új vallási kérdéseket tárgyaló prédikációk hatására, valamint a Luther által bevezetett hitoktatás rendszerének fontosságára jó példa, hogy az oktatás szüksége által fellendített könyvnyomtatásnak köszönhetően a különféle katekizmusok úgy elterjedtek, hogy Angliában több mint ezer különféle káté jelent meg 1530 és 1740 között. „Kari Konkola kutató heroikus munkával kikalkulálta a protestáns Anglia teljes könyvtermésének számait. Egy mértéktartó becslésben szerinte 1 342 500 teljes Bibliát és külön Újszövetséget nyomtattak az angol piac számára 1520 és 1649 között. [...] 1580 és 1639 között William Perkins, a puritánok doyenje 188 kiadást ért meg, árnyékba borítva Shakespeare-t a maga 97 kiadásával.”³⁸⁹

387 A „vallásos fordulat” fő meglátásainak ellenére természetesen még mindig vannak olyan értelmezések, amelyek a kora újkori angol színház alapvetően világi, nem vallásos jellegére helyezik a hangsúlyt. Ezt a megközelítést képviseli például Peter Womack, aki úgy érvel, hogy pontosan a reformáció által létrehozott politikai fordulat kényszerítette a színházakat arra, hogy radikálisan szekuláris jelleget öltsenek: „The church was to become unambiguously sacred, the theatre unambiguously profane, and the two institutions were to find their separate places within the overarching framework of the nation-state. Looked at in this way, the building of the London playhouses appears as a kind of loss, as well as a kind of renaissance. The players built their own house because they had been evicted from the house of God. Autonomy, you could say, was thrust upon them”. Peter Womack. *English Renaissance Drama* (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006), 23. Abban viszonylag általános egyetértés van, különösen Christopher Haigh 1993-as nagy hatású munkája óta (*English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudors*. Oxford: Oxford University Press), hogy a reformáció nem egy általános, egységes, alulról jövő „populáris” mozgalom volt, hanem számos ágon futó, időleges politikai alkukkal, kiegyezésekkel és ellentétekkel terhelt, heterogén folyamat, azt pedig immár egyetlen kultúrtörténész sem vonja kétségbe, hogy a protestantizmus talán a legnagyobb hatást a könyvnyomtatás és a nyomtatott művek használatának elterjesztése területén érte el. Vö. Patrick Collinson. „English Reformations”. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture, Vol. I*. Szerk. Michael Hattaway (Blackwell Publishing, 2010), 398: „Protestantism, it has been assumed, was a religion of the printed book, its devotees people of the book in a sense that traditional Catholics had never been. Martin Luther called printing ‘God’s ultimate and greatest gift’, through which he would instruct ‘the whole world’ in ‘the roots of true religion’, and the English martyrologist John Foxe said similar things”.

388 MacCulloch. *A reformáció története*, 860.

389 MacCulloch. i. m. 863.

Az amerikai újhistorizmussal csaknem párhuzamosan fejlődő, de politikailag, ideológiakritikailag erősebben elkötelezett brit kulturális materializmus képviselői már jóval a vallási fordulat előtt rámutattak a reformáció hatásának döntő fontosságára a kora újkori angol drámában. 1983-as könyvében Alan Sinfield a protestantizmust ellentétek és szinte feloldhatatlan ellentmondások hitrendszerként írja le, amely egyszerre szabadította fel és traumatizálta a hívőket azzal, hogy immár nem az egyház kezébe helyezte az egyén és Isten közötti kapcsolat kialakításáért és ápolásáért való felelősséget.³⁹⁰ A reformáció az egyéni, belülről fakadó, személyesen megélt hitre helyezi a hangsúlyt, ezzel azonban óriási terhet is rak a keresztény hívő vállára: hogyan lehetséges innentől kezdve elnyerni Isten jóindulatát, mivel lehetséges kivívni a Teremtő tetszését? A helyzetet és az általános kulturális sokkot, traumát súlyosbítja a reformációnak a kérdésre adott radikálisan negatív válasza: sehogyan sem lehetséges személyes fáradozásainkon keresztül kivívunk Isten kegyét, semmiképpen nem befolyásolhatjuk a Teremtőt, aki mindenről döntést hozott már, arról is, hogy kik részesülnek az isteni kegyelemben, azaz kik üdvözülnek, és kik nem. Mivel a mindenk felett uralkodó teremtő Isten gondolatába az is belefér, hogy mindent eldöntött már a világ sorsával kapcsolatban, a determináció gondolata természetesen nem újkeletű és nem a reformációval bukkan fel először: a reformátorok az egyházatyrákra, főként Ágostonra, majd Aquinói Tamásra támaszkodtak, de a kora újkor kiéleződő politikai és társadalmi feszültségei megágyaztak annak, hogy az egyházon belül is intézményes szakadás jöjjön létre. I. Erzsébet aláírásával és a Parlament jóváhagyásával 1571-ben törvényerőre emelkedett a 39 hitcikkely, amely az anglikán egyházat végérvényesen református, kálvinista teológiára alapozta. Ez a teológia doktrínává emelte az isteni hatalom és az emberi gyarlóság közötti különbséget, és elmélyítette a szakadékot Isten és az egyén között. A X. hitcikkely „A szabad akaratról” kimondja, hogy „Ádám bukása óta az ember olyan helyzetben van, hogy saját természeti ereje és jó cselekedetei által, nem tud a hitre és Isten imádsására eljutni, és erre magát alkalmassá tenni. Emiatt nincs hatalmunk olyan cselekedetek végzésére, amelyek Isten előtt kedvesek és elfogadhatók lennének, hacsak Isten kegyelme Krisztus által meg nem előz minket”. A XVII. hitcikkely „Az eleve elrendelésről és kiválasztásról” pedig úgy fogalmaz, hogy „Az Életre való eleve elrendelés Isten örökkévaló szándéka, ami által (mielőtt a világ alapjait lefektette), mint az Ő változatlan rendelése, nekünk szánt titkos tervével megszabadítja a bűn átkától és a kárhozattól azokat, akiket Krisztusban, az emberi

390 Alan Sinfield. *Literature in Protestant England* (Totowa: Barnes and Noble, 1983), 7–19.

nemből kiválasztott, és Krisztussal átviszi őket, mint dicsőségre elkészített edényeket (Róm 9,23), az örök üdvösségre”.³⁹¹

A reformáció hatása bizonyos területeken hirtelen változásokhoz, míg más területeken lassú átalakulásokhoz, de végső soron a polgárosodás előmozdításához vezetett. Angliában a Parlament már 1529-ben rendelettel megtiltotta, hogy a hívők misét vásároljanak az elhunytak lelki üdvéért. Egy ilyen jogi aktus rövid időn belül megváltoztatta a halottakhoz fűződő viszony eszközrendszerének egyik elemét,³⁹² de aztán a túlvilággal való kapcsolattartás eltörlésével a gyász és a temetkezés más szokásai is megváltoztak. Eltűntek a gyászmise-alapítványok, de az arisztokrácia csillagászati összegeket költött a hosszadalmas temetési felvonulásokra és a síremlékekre (ezt is támadják majd többek között a puritánok), és a századfordulóra egészen különös szokások is kialakultak: míg a reformáció utáni Angliában éjszaka sokáig csak titkos temetéseket tartottak, és a sötétség leple alatt a kiközösített vagy a katolikus hitű elhunytakat helyezték sírba, addig az 1610-es évekre a főnemesek körében kialakult az a szokás, hogy nagy költségen éjszakai, fáklyás temetéseket rendeztek, ezzel is reprezentálva társadalmi státuszukat.³⁹³ Az az egész Európát átható változás azonban, amely a protestáns területeken az utolsó kenet szentségének eltörlésével szükségtelessé tette a pap jelenlétét a haldokló ágyánál, és így kevésbé adott lehetőséget az egyházi hatóságoknak, hogy befolyásukat érvényesítsék a végrendelet létrejöttékor, csak lassan kezdte el éreztetni a hatását, ugyanakkor „a végrendelet szekularizációjával” végül igen nagy mértékben elősegítette a polgárosodás terjedését.³⁹⁴ Ami a legradikálisabb változásokat illeti, az eleve elrendelés tana által okozott teológiai dilemmák mellett a halállal, a túlvilággal kapcsolatos jelentős változások okozták a legtraumatikusabb hatást és veszteséget a protestáns közösségekben. A reformáció eltörölt egy sor olyan vallásos gyakorlatot, amelyek fenntartották a kapcsolatot az élők és a halottak, a földi és a túlvilági lét között, vagy pedig arra voltak hivatottak, hogy a hívők számára már életükben előkészítsék a halál

391 Nagy Dávid. „A 39 hitcikkely”. <https://www.evangelikalcsoport.hu/2019/02/23/a-39-hitcikkely-39-articles-of-religion-a-church-of-england-hitvallasa/>

392 Paul Binski. *Medieval Death: Ritual and Representation* (London: British Museum Press, 1996), 122.

393 Mía Korpiola és Anu Lahtinen, szerk. *Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe* (Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2015), 27.

394 Ralph Houlbrooke. „Death, Church, and Family in England between the Late Fifteenth and the Early Eighteenth Centuries”. *Death, Ritual, and Bereavement*. Szerk. Ralph Houlbrooke (London és New York: Routledge, 1989), 29–32.

utáni segítségnyújtás spirituális eszközeit.³⁹⁵ A közbenjárás, a szentekhez intézett kérelmek, a halottak lelkéért mondott imák, a gyászmisézés intézményeinek, és legfőképpen a Purgatóriumba vetett hitnek a felszámolásával a protestantizmus nemcsak szakadékot teremtett az élők és halottak közé, hanem egy egész kulturális képrendszertől, egy imaginárius világmagyarázattól fosztotta meg a híveket.³⁹⁶ A XXII. hitekkönyv „A tisztítótűzről” leszögezi, hogy „A tisztítótűzről, a feloldozásról, a képeknek és ereklyéknek tiszteletéről és imáadásáról, valamint a szentek segítségül hívásáról szóló római tanítás hiábavaló emberi találmány, mely nem a Szentírásból alapszik, sőt Isten Igéjével ellenkezik”. A folytonosság, a túlvilággal és a túlvilágra került lelkekkel való kapcsolattartás lehetősége megszűnik, a saját üdvösségünkért folytatott egyéni munka, a tisztítótűzben eltöltendő idő megrövidítésére tett erőfeszítés lehetetlenné válik: élet és túlvilág között a halál immár radikális, áthidalhatatlan szakadékot teremt, ahogy szakadék tátong az egész teremtett univerzumban „az isteni bölcsesség és saját ellenszegülésünk, a végső cél és jelenlegi bizonytalanságunk, a kiválasztottak és a kegyelemben nem részesülők között”.³⁹⁷ A halállal, a túlvilággal, a Purgatóriummal, a halottakkal kapcsolatos képzetek átalakulása elhúzódó válságot okozott, melynek tanulmányozása az elmúlt három évtizedben fokozatosan növekvő hangsúlyt kapott a kora modern angol reneszánsz irodalom és kultúra kutatásában. Különösen jelentősnek bizonyult ez a vizsgálat abban a munkában, amelynek egyik fő célkitűzése, hogy a poszt szemiotikai kritikai elméletben lezajló képi és korporális fordulat fényében értelmezze azt a hatást, amelyet a reformáció gyakorolt az angol reneszánsz irodalomra, különösen a drámára és a színházakra.

Az 1980-as évektől a posztstrukturalista szubjektumelméletekre támaszkodó újhistorista és kulturális materialista interpretációk már nagy hangsúlyt fektettek

395 „There was a range of available packages, as it were, from a simple funeral mass to the popular and moderately priced trental — a set of thirty requiem masses, said on the same day or on successive days — to the extremely expensive chantry, an endowment for the maintenance of a priest to sing daily mass for the founder or for someone specified by the founder, often in an ornate, purpose-built chapel”. Greenblatt. *Hamlet in Purgatory*, 21. A reformáció traumatikus hatásához lásd még Mike Laura. *Collective Trauma in Early Modern English Revenge Tragedy*. PhD doktori disszertáció (Szeged: SZTE BTK, 2023). <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/11958/>

396 „By the late Middle Ages in Western Europe, Purgatory had achieved both a doctrinal and a social success. That is, it was by no means exclusively the esoteric doctrine of theologians but part of a much broader, popular understanding of the meaning of existence, the nature of Christian faith, and the structure of family and community”. Greenblatt, i. m. 14.

397 Sinfield. *Literature in Protestant England*, 9.

a test és a kora modern szubjektivitás kialakulása közötti kapcsolatra.³⁹⁸ Az elme és a szubjektivitás testi meghatározottságának elméletei a 90-es évekre új perspektívákat nyitottak a kora modern kánon újraértelmezéséhez. A képi fordulat reprezentáció- és medialitáselméleti meglátásaival kiegészülve a test megjelenítéseit értelmező új eljárások túlléptek az erőszaknak mint reprezentációs technikának a tanulmányozásán. Feltárták a drámákban rendszeresen visszatérő testi áthágásoknak, az anatomizáló gyakorlatoknak, a boncoló, felszíneken áthatoló, belültre irányuló figyelemnek a kulturális szemantikáját, amely a kor általános ismeretelméleti válságában és a vallási változások, bizonytalanságok által okozott traumákban gyökerezett. A poszt szemiotikai nézőpont új, jelelméleti megvilágításba helyezte azt a hatást, amelyet a reformáció gyakorolt az ember, az emberi test és a Teremtő közötti kapcsolatról vallott meggyőződésekre, különösképpen az eucharisziáról szóló tanítás területén. A *transsubstantiatio* katolikus tana tulajdonképpen arra a szemiotikai kérdésre ad választ, hogy mire képes egy jel, és egy szemiotikai alapállást rögzít: létezik olyan jel, amely egyesíti magában a jelölőt és a jelöltet, amely áthidalja a jelölő és a nem jelenlévő jelölt között lévő szakadékot. Másképp fogalmazva: létezik olyan jelölő, amely, a poszt szemiotika kifejezésével élve, nem csúszik egyre tovább a jelölőláncon, hanem utoléri a transzcendentális jelöltet, és megteremti annak teljes jelenlétét.³⁹⁹ Döntő fontosságú persze ezen a ponton az a szemiotikai kérdés, hogy pontosan milyen értelmet tulajdonítunk a „jelenlét” fogalmának, hiszen a Krisztus testi jelenlétéről alkotott különféle elképzelések okozták a legfeloldhatatlanabb különbségeket a protestantizmus szétváló ágazatai között. Az azonban kétségtelen, hogy a reformáció idejének talán legalapvetőbb nézetkülönbsége, a katolikusok és a protestánsok között dúló vita reprezentációelméleti vita volt: szó szerinti, vagy jelképes-e az átlényegülés az eucharisziában?⁴⁰⁰ Richard Cross érvelése szerint például lehetséges kialakítani

398 Itt különösen Francis Barker úttörő munkáját kell kiemelnünk, aki a lacani szemiotikai pszichoanalízis és az ideológiakritika nézőpontjából térképezte fel a kora modern szubjektivitás megjelenésének kérdését, az önzonosság korábbi garanciáinak megrendülését, amit számára Hamlet lényének legbelső üressége példáz. „For Hamlet, in a sense doubtless unknown to him, is truly this hollow reed which will 'discourse most eloquent music' but is none the less vacuous for that. At the centre of Hamlet, in the interior of his mystery, there is, in short, nothing”. Barker. *The Tremulous Private Body*, 33.

399 Azt, hogy ez a jelenlét valójában soha nem jön létre, és a reprezentáció nem képes bezárulni, azaz az önmaga megelőzöttsége miatt önmagában soha nem elegendő és önmagának soha nem teljesen jelenlévő jelölő mindig csak más jelölőkre tud utalni, Derrida fejtette ki „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása” című nagy hatású munkájában, amelyben a nyugati színházi hagyomány logocentrikus meghatározottságát elemzi.

400 *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*. Szerk. Jalobeanu–Wolfe. 480.

egy olyan közös platformot, amellyel egyformán egyetérthetnek a katolikus, az evangélikus és a református úrvacsora-tan hívői, ha visszamegyünk a „definitív jelenlét” Aquinói Szent Tamás által kidolgozott fogalmához.⁴⁰¹

Az eucharisztia újragondolása és az átlényegülés tanának megkérdőjelezése nemcsak Jézusnak az áldozati ostyában való testi jelenlétét vonta kétségbe, hanem a teremtő, isteni princípium és a teremtett ember között hagyományosan közvetlennek, szemiotikai értelemben véve motiváltnak elgondolt kapcsolatot is. Igaz ugyan, hogy a közvetítés intézményeinek (szentek imádata, gyóntatók, idegen nyelven prédikáló papok, búcsúcédulák stb.) eltörlésével a reformáció a közvetlen istenkapcsolat vallását kívánta helyreállítani, és ezzel a korábbinál nagyobb szerepet adott az egyénnek,⁴⁰² de egyúttal olyan hatalmas (és ráadásul kérdőjelekkel körülvett) feladatot adott számára, amely súlyos teherként nehezedett a korábbi segítő eljárásokat elvesztett, magára hagyott protestáns szubjektumra.⁴⁰³ Robert S. Knapp korábban már idézett megfogalmazásában a reformáció teológiája és a folyamatoként életre kelő általános vallásos meggyőződések egy alapjában véve szemiotikai kérdésfeltevést és átrendeződést eredményeztek, melynek következtében megrendültek az ember jelentésségének korábbi garanciái.⁴⁰⁴ Az úrvacsora és az átlényegülés körül folyó viták folyamatosan, kezdettől fogva a reformáció történetének középpontjában voltak, olyannyira, hogy már

401 „Aquinas in effect holds that Christ’s body is present in the Eucharist in the manner that theologians later label ‘definitive’: Christ’s body is said to be not circumscriptively or spatially present, but definitively present. [...] a substance is definitively present at place if it directly or immediately causes an effect at that place without being spatially present at that place”. Richard Cross, „Catholic, Calvinist, and Lutheran Doctrines of Eucharistic Presence: A Brief Note towards a Rapprochement”. *International Journal of Systematic Theology* 4. 3 (2002), 302–3.

402 Köszönöm Matuska Ágnesnek, hogy felhívta a figyelmemet erre a kérdésre.

403 „The protestant God – ‘an arbitrary and wilful, omnipotent and universal tyrant’ (Michael Walzer. *The Revolution of the Saints: A Study in the Origins of Radical Politics*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1966, 151) – demanded of each subject that s/he submit personally and without mediation. The modes of power formerly incorporated in mediating institutions and practices now devolve on Him and, to some extent and unintentionally, on His subject: abject before God, the subject takes on a new importance in virtue of just this direct relation”. Dollimore. *Radical Tragedy*, 114.

404 „The basic issue is a semiotic one: what kind of a sign is a human being, how does that sign relate to the will of both speaker and hearer, and who is to be credited with the intention which any sign presumably expresses? Complicating the problem above all else is the fact that the sign which a human being is, is inevitably an act, and in some sense always an ornamental act, a temporary embroidery upon the eternal cognitive of God’s purpose, and of that remnant of his image still lodged either in mind, will, and understanding, or in the intellectual faculty of the soul”. Knapp. *Shakespeare — The Theater and the Book*, 104.

a Fülöp hesseni választófejedelem által megrendezett, de végül sikertelen 1529-es marburgi békítő konferenciának is ez volt szinte az egyetlen témája. Luther és Zwingli nem voltak hajlandók megegyezni: az átlényegülés eredeti katolikus tanát mindketten elvetették, de Luther nem volt hajlandó engedni abból a meggyőződéséből, hogy Krisztus teste és vére valóságosan jelen van az úrvacsora során, míg Zwingli és a svájci reformátorok arra hajlottak, hogy a bor és a kenyér csak jelképezi Krisztus testét és vérét. Thomas Cranmer, Canterbury első protestáns érseke és az angol egyház első reformátorainak kiemelkedő alakja (aki kinyilvánította VIII. Henrik és Aragóniai Katalin házasságának érvénytelenségét) külön értekezést írt az úrvacsorával kapcsolatos korporalitás és jelenlét kérdéséről, amelyben rámutatott, hogy az eucharisztia során nem esszük meg Krisztust a fogainkkal, mintha húst örölnénk, mert amit lenyelünk, az csak jelkép, reprezentáció.⁴⁰⁵ Ennek a feloldhatatlannak bizonyuló ellentétnek a hatására szakadt végül ketté lutheránus és református irányzatra a protestantizmus.⁴⁰⁶ Ebben a tekintetben az anglikán egyház XXVIII. hitcikkelye „Az úrvacsoráról” egyfajta köztes álláspontot elfoglalva a részesülés eszméjére támaszkodik, és így fogalmaz:

Az úrvacsora nem csupán a keresztyének egymás iránti kölcsönös testvéri szeretetének a jele, hanem sokkal inkább Krisztus halála által való váltságunk szentsége. Ezért azok számára, akik helyesen, méltóképpen és hittel veszik: a kenyér, amelyet megtörünk, a

405 „[...] we do not eat Christ with our teeth grossly and carnally, what we swallow are just tokens, significations, and representation”. Thomas Cranmer. *A Defense of the True and Catholic Doctrine of the Sacrament of the Body and Blood of Our Saviour Christ* (Lewes: Focus Christian Ministries Trust, 1987), 12.

406 A reformáción belül folyamatos ellentétek és viták dúltak az eucharisztia természetéről, tulajdonképpen egy állandó szemiotikai tudatosságot, egyfajta általános jelelméleti diszpozíciót alakítva ki. A viták sokrétűségének szemléltetésére MacCulloch idézi Brian Gerrish amerikai teológiatörténészt, aki szerint Luther „hagyományos” megközelítésével szemben Zwingli a „szimbolikus emlékeztetés”, Heinrich Bullinger a „szimbolikus párhuzam”, míg Kálvin a „szimbolikus instrumentális” elvét vallotta. Kálvin is egy szemiotikai mesterfogást hajtott végre, amikor a „megkülönböztetni, de nem elválasztani” (*distinctio, sed non separatio*) elvét alkalmazva úgy értelmezte az Eucharisziát, hogy különbséget tett „jel” és „valóság” között, de nem választotta el szigorúan a kettőt. MacCulloch. *A reformáció története*, 283, 387. Owen Chadwick is arra hívja fel a figyelmet, hogy „a svájci eszmék” felé való fordulás egyik legfontosabb lépése Angliában az volt, amikor Cranmer érsek felügyeletével az angol *Imádságos könyv* (*Book of Common Prayer*) 1549-es változatát átirták, és az 1552-es változat már azt mondja az úrvacsorai jegyek vételéről: „Vedd és edd megemlékezvén arról, hogy Krisztus meghalt értetted, és táplálkozzál övele szívednek hite által, hálaadással”. Owen Chadwick. *A reformáció*. Ford. Szabó István (Budapest: Osiris, 1997), 115.

Krisztus testével való részesülés, és hasonlókép, az áldás pohara, a Krisztus vérével való részesülés.

Az átlényegülés tana (transsubstantiatio), más szóval a kenyérnek és a bornak a szent úrvacsorában történő lényegi átváltozása nem bizonyítható a Szentírásból, hanem ellenkezik annak egyértelmű szavaival, a szentséget kiforgatja természetéből és többféle babonára adott alkalmat.

Krisztus teste az úrvacsorában csak mennyei és lelki módon adatik számunkra, és csak így vesszük és esszük azt. Az eszköz pedig, amellyel az úrvacsorában Krisztus testét vesszük és esszük: a hit.

Az úrvacsora és a jelenlét protestáns szemiotikájával kapcsolatos kérdésekre az alfejezet végén még visszatérek. Ezen a ponton fontos azt észrevennünk, hogy az episztemológiai és teológiai bizonytalanság nemcsak az Isten és az ember között lévő közvetlen (vagy már mindig is közvetett) kapcsolat vizsgálatára sarkallta a gondolkodókat, hanem arra is, hogy a felszínnek, a látszat, a dolgok bőre mögött keressék a rejtett isteni szándékot, és ebben a keresésben, főként az úrvacsoráról és a krisztusi test jelenlétéről vallott elképzelések folyamatos változásának hatására, döntő szerepe volt a testnek. Ahogy Margaret E. Owens fogalmaz, a protestáns reformáció „átírta a korszak korporális szemiotikáját”, radikálisan felforgatta a jelölés hagyományos elméleteit, tagadta a jelölő és a jelölt, azaz a megszentelt kenyér vagy ostya és az Abszolútum között lévő mágikus, biztonságos és lényegi kapcsolatot. Ezzel magának a jelölésnek a természetét kérdőjelezte meg, és ezzel együtt áttételesen a szentek és az ereklyék kultuszát, a zarándoklatot, a templomi díszítmények szemiotikai értelemben vett motivált jellegét. Ez lehet az egyik magyarázata a kora újkori színpadon folyamatosan megjelenő erőszaknak is, ezek a megjelenítések ugyanis újból és újból színpadra állították azt, amit a protestáns közösség elvesztett: a test korporális jelentését.⁴⁰⁷

Többek között ezek a változások tették lehetővé, hogy a 16. század második felére általánosan elterjedtek azok az anatómiai színházak és nyilvános boncolások, melyek során az addig lezárt és tiltott szentélynek tekintett emberi test felnyitásával a bőr mögött rejtő isteni, szerkezeti harmónia felmutatására törekedtek a kora modern anatómusok, és ez az anatómiai-korporális érdeklődés

407 Owens. *Stages of Dismemberment*, 18.

áthatotta az irodalmat és a színházat is.⁴⁰⁸ A kora modern test, minden fiziológiai részével és szenvedésével, szenvedélyével együtt, elválaszthatatlan részévé vált a kor teológiai, filozófiai, orvosi és poétikai vitáinak, így a fizikai valóság és a nyelv, a valóságos és a figuratív közötti kapcsolatról folytatott elmélkedéseknek is.⁴⁰⁹

Belátható, hogy a fejezet elején idézett zsörtölődés Puttenhamtól több mint retorikai eszmefuttatás. Megfigyelése valójában arra a vallásos-társadalmi gyakorlatra irányul, amely szinte kétségbeesetten igyekezett a halottakkal való kommunikáció terén új eljárásokat állítani a reformáció által elfojtott régiek helyébe. A sírfeliratok megnövekedett hosszúsága csak egy a számtalan ilyesfajta jelenség közül. A *memento mori* és az *ars moriendi* hagyományok átalakultak, és a kora modern hívők új módszerekkel igyekeztek hidat teremteni az élők és a halottak között. Egyre bonyolultabbá és elnyújtottabbá váltak a temetési szertartások, az eltemetettek fölül cirkalmas és költséges heraldikával díszített, egyre nagyobb sírépítmények, emlékművek tornyosultak, a halottak Purgatóriumban szenvedő lelkéért mondott folyamatos imák és misék helyszínül szolgáló kápolnák pedig családi sírboltokká alakultak át.⁴¹⁰ A reformáció hatására természetesen nemcsak a halottakat, hanem a testről alkotott korábbi, idealizált, holisztikus képet is elvesztette a közönség. Lancelot Andrewes például, aki már I. Erzsébet alatt fontos egyházi pozíciókat töltött be, később Chichester, Ely és Winchester püspöke is volt, és felügyelte a „King James Bible” fordítási munkálatait, az I. Jakab előtt 1605 karácsonyán mondott prédikációjában a garló emberi testről beszélve

408 „It is as if the body, like the discovery space which gave the Elizabethan stage its structural focus, existed to challenge the curious gaze, as if it were *to be opened*. The mysteries it contained were not merely physiological, but moral-ontological, and psychological. In a fashion more ambiguously poised between the metaphoric and the literal, the interior of the body was imagined as inscribed with the occult truths of the inner self”. Neill. *Issues of Death*, 123.

409 Streete. *Protestantism and Drama*, 120–21.

410 Neill. *Issues of Death*, 40. A temetési szertartások és felvonulások általában véve sokkal összetettebbek és látványosabbak lettek, és voltak egészen különleges, híressé vált események is, így például Sir Philip Sidney temetése, akit már életében a legkiválóbb udvaroncnak és lovagnak tartottak, akinek nagylelkű, kifogástalan természetéről halála után legendák keltek szárnyra, és akit I. Erzsébet „Európa legkiválóbb úriemberének” nevezett. A királynő 1585-ben a spanyol Habsburgok ellen lázadó hollandok megsegítésére küldte, és a zuphteni csatában (a korabeli beszámolók szerint egy gáláns cselekedete miatt) 1586 szeptemberében halálos sebet kapott. Holttestét hazahozták, november 5-től ravatalon feküdt, majd február 16-án párját ritkítóan hosszú temetési menettel és nagy pompával eltemették a Szent Pál székesegyházban. Vö. Elizabeth Goldring. „The Funeral of Sir Philip Sidney and the Politics of Elizabethan Festival”. *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*. Szerk. J. R. Mulryne – Elizabeth Goldring (London: Routledge, 2017), 199–224. Sidney gyászmenetének dimenzióit csak a királynőé szárnyalták túl 1603 áprilisában, lásd <https://archive.org/details/progressespublic03nichuoft/page/620/mode/2up>

anatómiai részletességgel ecseteli, milyen esendő Ábrahám magja, a fém, amely alkot bennünket, és milyen „hitvány, alantas, mocskos és tisztátalan” ennek a fémnek az öntőformája, azaz az anyaméh, amelyben megfoganunk.⁴¹¹ A válság jegyeit főként az angol reneszánsz tragédiák, különösen a bosszútragédiák hordozzák, melyekben a reformáció előtti eucharisztikus szimbolika testképe kísérteties, feldarabolódott formában tér vissza. Ezért állíthatja Margaret Owens, hogy a kora modern bosszútragédiák állandóan visszatérő motívuma, a trauma és a gyász valójában nem más, mint a reformációval elvesztett eucharisztikus, „valódi” testi jelenlétnek, és a halottakkal kapcsolatos rítusoknak, gyászszertartásoknak a gyászolása: a bosszútragédia magának a gyászolásnak az elvesztését gyászolja.⁴¹²

A változások a kora modern retorikai elméletekre és gyakorlatokra is hatással voltak, és ezt nemcsak Puttenham anekdotikus kitérőjében, hanem poétikai elveiben és a többi angol reneszánsz retorikai számvetésben is tetten érhetjük. Puttenham számára a sírvers azért működhet ideális versként és a legerőteljesebb metaforaként, mert úgy tűnik, tömörségével, gazdaságosságával képes azonnali kapcsolatot teremteni az elvesztett, nem jelenlévő, megidézett halottal. A metafora működéséről és osztályozásáról szóló részekben a kor többi retorikai kézikönyve is ilyesfajta kapcsolatteremtő erőt tulajdonít a metaforának, felrüházva a trópuszt a közvetítés, az áthidalás, a jelenlévővé tétel képességével.

Érdeemes közelebről szemügyre vennünk a reneszánsz poétikák közül legalább kettőt, hogy megértsük, hogyan vehettek részt a nyelvi működések a korábbi rítusok helyettesítésére, az elvesztett jelenlét pótlására irányuló törekvésekben. A metafora kora modern definíciói a trópusnak a vizuális érzékeléssel való arisztotelészi gondolatára támaszkodnak. Richard Sherry meghatározásában a metafora egyfajta fordítást („translacion”) hajt végre, hidat képezve a dolog látványa és

411 „Now, what are we - what is this; the seed of Abraham? Flesh. And what is the very harvest of this seed of flesh? what, but corruption, and rottenness, and worms? This is the substance of our bodies. They, glorious Spirits; we vile bodies. Bear with it, it is the Holy Ghost's own terms; Who shall change our vile bodies and not only base and vile, but filthy and unclean; *ex immundo conceptum semine*, 'conceived of unclean seed.' There is the metal. And the mould is no better; the womb wherein we were conceived, vile, base, filthy, and unclean. This is our quality”. Lancelot Andrewes. *Works, Sermons, Volume One, Sermons of the Nativity*. Project Canterbury Library of Anglo-Catholic Theology. Preached upon Christmas-day, 1605. „Preached before King James, at Whitehall, on Tuesday, the Twenty-fifth of December, A.D. MDCV”. Transcribed by Dr M. Dorman, 2001. <http://anglicanhistory.org/lact/andrewes/v1/sermon1.html>

412 Lásd a 344. jegyzetet.

az elme között. Első példája mellett érvel, hogy a testtől a tudatba történő fordítás („from the body to the mind”) rendkívül erőteljes megjelenítést hoz létre.⁴¹³

Henry Peacham szintén tárgyalja a metaforikus kifejezés erejének forrását, és az emberi érzékek közül a látást tekinti legfontosabbnak.⁴¹⁴

Sherry nem tárgyalja az elméből a testre irányuló átfordítást („from the mind to the body”), Peacham azonban igen.⁴¹⁵ Fontos retorikai technikának tekinti, de végül oda lyukad ki, hogy végeredményben az összes poétikai reprezentáció a tudat terméke, és a józan észnek, az intellektusnak van alárendelve.

A metafora átfordító, közvetítő, híderemtő képességéről alkotott kora modern elképzelések tükrében ugyanakkor számos reneszánsz tragédiában találunk egy figyelemre méltó eljárást, amely mintha pontosan arra törekedne, hogy kiküszöbölje a „translacio” aktusát, és kikerülve az ész uralma alól, egyfajta közvetlenséget teremtsen a nyelvi jelölő és a jelölt dolog között. A kora modern bosszútragédiáknak ezt a nyelvi eszközt *demetaforizációnak* nevezem. Hatása abban áll, hogy kiszabadítja a retorikai trópuszt a diszkurzus szabályrendszeréből, kivonja a tudat és a szimbolikus rend irányítása, automatizmusa alól, és

413 „Metaphora. Translatio, translacion, that is a worde translated from the thyng that it properly signifieth, vnto another whych may agre with it by a similitude. And amonge all vertues of speche, this is the chyefe. None perswadeth more effecteously, none sheweth the thyng before oure eyes more euidently, none moueth more mightily the affecciions, none maketh the oracio[n] more goodlye, pleasaunt, nor copious. / Translacions be diuerse. / i. Some fro[m] the body to the mynd, as: I haue but lately tasted the Hebrue tonge, for newlye begunne it. Also I smell where aboute you go, for I perceyue”. Richard Sherry. *A Treatise on Schemes and Tropes* (London: John Day, 1550). Köszönettel tartozom Zenón Luis Martíneznek, aki felhívta a figyelmemet ezekre a forrásokra.

414 „As the sight among the rest of the senses is most sharpe, and pierceth furthest, so is it proved most sure, and least deceived, and therefore is very nigh to the mind in the affinitie of nature, so fare foorth as an externall sense of the bodie may be compared to an internall vertue of the mind”. Henry Peacham, *The Garden of Eloquence* (London: Richard Field, 1593, 2nd ed.), sig. C2^v.

415 „[...] and now next I will observe those translations that are taken from the mind and applied to the bodie. / From the mind to the bodie. / From things in the minde to the parts of the body, as to call a wound angrie, or wofull: a tongue malicious, and also when we say, a pitifull eye, a liberall hand, a wise eare. Now these words angrie, wofull, malicious, pitifull, and wise, do belong properly to the mind, yet by this forme of speaking, they signifie passions and properties of the bodie. / An example of holy Scripture, 'whatsoever mine eyes desired I let them have it.' [Eccles.2.] Here Salomon attributeth desire to the eyes, which is a word properly belonging to the mind and not to the eyes, which are parts of the body. / Also in like sense he saith, 'The eye is not satisfied with light, nor the eare with hearing' [Eccles.1.]: by the eye and (end) eare he understandeth the desire of the mind kindled by those senses”. Peacham. *The Garden of Eloquence*, sigs. C4^r-c4^v.

„valóságossá” változtatva a nyelvi megnyilatkozást, önálló életre kelti azt.⁴¹⁶ A legkifejezőbb korai példákat Shakespeare első tragédiájában találjuk. A *Titus Andronicus* szinte teljes egészében átszövik a hirtelen valóságossá vált nyelvi alakzatok – „a trópusok a karakterek éber rémálmaivá alakulnak át”.⁴¹⁷ Titus *tényleg* kölcsönadja a kezét, fiai nemcsak képletesen, hanem *igazából* elvesztik a fejüket, *valóban* fejek hullanak, és Lavinia *szó szerint* a fájdalom térképévé válik. A demetaforizáció azonban nemcsak erre a korai tragédiára jellemző – újból és újból felbukkan a bosszútragédiák hosszú sorában, mintha az angol reneszánsz drámai kánonnak ezek a darabjai, amelyek szinte külön műfajt alkotnak, szisztematikusan törekednének a trópusban lévő feszültség rövidzárlatos kisütésére, hogy ezzel járuljanak hozzá a bosszúdráma hatáskeltő erejének fokozásához. A metafora általában beágyazódik valamilyen általánosabb jelentéshordozó ikonográfiai vagy moralizáló hagyományba. A demetaforizációval a tropológiai elem kiszabadul a nyelvi közvetítés megszokott pályájáról, és hirtelen visszakanyarodik a szó szerinti jelentés síkjára. Az így okozott meglepetés nemcsak a színházi reprezentáció hatásmechanizmusához járul hozzá jelentősen, hanem belehelyezhető abba az általános kora modern ismeretelméleti faggatózásba is, amely a nyelvi fordulat utáni posztmodern szemiotikai tudatossággal mutat rokonságot, és amely többek között a nyelv kiszámíthatatlan, uralhatatlan, a szubjektumon mindig túlcsapó erejét mutatja fel, mégpedig pontosan a test tematizálásán keresztül.

Amikor Thomas Middleton *A bosszúálló tragédiája* című drámájának elején Vindice, a bosszúálló színpadra lép a prológus hagyományos szerepében, terjedelmes leírást ad a darabban sorra kerülő szereplőkről, mindeközben a nézők felé mutatja a kezében díszelgő koponyát. Ezen a ponton a koponya a 17. század

416 A demetaforizáció gondolatával Rosalie Colie „metaforátlanítás” [*unmetaphoring*] koncepcióját fejleszttem tovább. „The notion of unmetaphoring is simple enough, really: an author who treats a conventionalized figure of speech as if it were a description of actuality is unmetaphoring that figure”. Rosalie Colie. *Shakespeare’s Living Art* (Princeton: Princeton University Press, 1974), 11. A terminussal a nyelvnek arra az irányíthatatlan jelölőképességére utalok, amely akkor is képes tropológiai hatásokat termelni, amikor a beszélő ezt nem szándékolja, ugyanakkor ennek fordítottjára is képes, azaz hirtelen nem-retorikai, „szó szerinti” jelentéseket is produkálhat, kibújva a hagyományos metaforikus kifejezés automatizmusa alól, mintegy „áttörve” a valóságos felé. Lásd még Kiss Attila. „Demetaphorization on the Early Modern Emblematic Stage”. *Szólitó Szavak – The Power of Words: Tanulmányok Fabiny Tibor hatvanadik születésnapjára – Papers in Honor of Tibor Fabiny’s Sixtieth Birthday*. Szerk. Tóth Sára – Kókai Nagy Viktor – Marjai Éva, Mudriczki Judit – Turi Zita – Arday-Janka Judit (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2015), 295–304.

417 Gillian Murray Kendall. „Lend me thy Hand’: Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Quarterly*, 40.3 (1989), 312.

elejére óriási pályát befutott, már-már kifulladt *memento mori* hagyomány kötelező kellékeként szerepel, olyan metaforaként, amely magába sűríti a meghalással, a hullával, a testtel kapcsolatos összes kora modern izgatottságot. A metafora azonban egy szempillantás alatt kibillen, mert kizökkenti tropológiai pályájáról Vindice, amikor erőteljes aposztrófával a csontdarabhoz fordul, és elárulja, hogy az nem más, mint meggyilkolt menyasszonyának, Glorianának a koponyája.⁴¹⁸ A metafora hirtelen lerázza az ikonográfiai hagyomány kötelekeit, és szó szerinti koponyává, a valóság darabjává válik azon az erőn keresztül, amelyet Vindice nyelvi aktusa ráruház. Az ikonográfiai hagyományból és a tropológiai szerepéből történő kivarrásával a koponya tulajdonképpen erősebb szemiotikai hatásra tesz szert, erőteljesebb jelölőként működik, mint amikor a halál metaforájaként vagy a *memento mori* emblematiszta kellékeként szerepeltetik.

Ugyanez a hatásmechanizmusa a sírásó-jelenetnek (5.1), melyben Hamlet mindaddig a *memento mori* és az *ars moriendi* kellékeként fordul a kezében tartott koponyához, míg meg nem tudja, hogy az Yorick testéhez tartozott. Ebben a pillanatban a metafora átüti a hagyomány, azaz a ráció, az elváráshorizont által meghatározott felszínt, és azt az ígéretet hordozza, hogy a meglepetés erején keresztül áthatol a valóságosba, a metafora közvetítő erejénél nagyobb erővel teremtve kapcsolatot a valósággal. A kora modern bosszútragédiák egyik központi témája, hogy ez a valóság ugyanolyan nehezen elérhető, mint elvesztett halottaink, és hogy a megragadására ugyanúgy nyelvi technikákat kell kidolgoznunk, mint az eucharisziában még meglévő, de aztán elvesztett teljes jelenlét pótlására. Ezen a témán keresztül kapcsolódik össze Puttenham anekdotikus zsörtölődése és az angol reneszánsz dráma tanatológiai és retorikai motívumkészlete. A következő fejezetben a Jakab-kor és a Károly-kor drámai kísérleteit vizsgálom néhány reprezentatív darabban, részletesebben is elemezve a demetaforizáció és az anatómia együttes működését.

418 Cyril Tourneur (Thomas Middleton), *A bosszúálló tragédiája*, 183.

VI. Szenvedélyek anatómiája: végletes kísérletek és újítások a Stuart-drámában

A Jakab-kor és a Károly-kor drámai, színházi kísérletezéseit tárgyalva azokat az irodalomtörténeti közhelyeket kell először felülvizsgáljunk, amelyek egészen a közelmúltig nemcsak a magyarországi, de a nemzetközi szakirodalomban is kitaróan visszatértek. Az angol reneszánsz drámaírás művészetének és a nagy tömegeket megszólító közszínházak intézményének aranykora kétségtelenül az Erzsébet-kor volt. Bár Shakespeare pályafutása bőven átnyúlik az 1603-ban, I. Jakab trónra lépésével kezdődő Stuart-korba, az irodalomtörténetbe hamar bevonult az a vélekedés, hogy Erzsébet uralkodása után az angol dráma hanyatlani kezdett. Különösen a Jakab-kor második felét és a Károly-kort tartotta számon a dráma- és színháztörténet a mélyülő „dekadencia” koraként, olyan időszakként, amelyben a hagyományok kifulladásra, a szerzők végletes, bizarr, sokszor horrorisztikus elemekkel igyekeztek megújult hatást elérni a tragédiákban, a komédia a romantikus, kozmikus víziók helyett a városi élet intrikáival volt elfoglalva, a politikai színművek az aktuális nemzetközi diplomáciai feszültségekre vagy a hazai valóslási antagonizmusokra koncentráltak, de soha nem sikerült ismét „shakespeare-i magasságokba” emelkedniük. Szerb Antal a Shakespeare kortársai és az időben közvetlenül utána következő szerzők által írt drámákat három csoportra osztotta, ezek közül az elsőt egyszerűen csak „rémdrámának” nevezte.⁴¹⁹ Németh László a Middleton–Rowley szerzőpáros *Átváltozások* (*The Changeling*, 1622) című drámájának magyarra fordítása kapcsán írta, hogy ekkorra kimerültek a korábbi reneszánsz témák, megcsappant az invencióra való készség, és a drámaírók a legvégletesebb víziókkal, lélekállapotokkal, idegborzoló képekkel igyekeztek mégis kielégíteni a még mindig szenzációkra éhes közönséget. „Ilyenféle lélektani témához akkor szoktak nyúlni az írók, igazi írókat értek persze, amikor a kéznél

419 Szerb Antal. *A világirodalom története* (Budapest: Révai, 1941), 286.

levőket, a közvetleneket már elhasználták előlük. [...] A megszorult invenció, s a kifárasztott közönség ízlése a kóros mellett (mely természeténél fogva változatos-
ságot kínál) nagy előszeretettel fordul a tudomány kuriózumai felé. A tudomány
itt persze nem az újfajta természettudomány, hanem a reneszánsz áltudományai:
a varázslás, bűvészet, alkímia, melyek a drámában minduntalan megjelennek.⁴²⁰

Vajon tényleg csak áltudományok, kóros lélekállapotok, szenzációhajhász
erőszak jelenik meg ezekben a drámákban „a kifárasztott közönség” szórakoz-
tatására? Az ilyesfajta vélekedések oka jelentős részben a 18. századtól kezdve
fokozódó lendülettel kialakuló és gyakorlatilag vallásos diszkurzussá, társadalmi
rítusok rendszerévé növekvő Shakespeare-kultusz, amely később a brit birodalom
kulturális imperializmusának egyik sarokkövévé vált. Ez az ideológia azzal
mérte a nemzetek nagykorúságát, érettségét, hogy képesek-e befogadni, lefordí-
tani, magukévá tenni Shakespeare nyelvezetét és drámáit, az irodalomtörténet-
ben pedig mindenkit Shakespeare megkérdőjelezhetetlen (és a polgári ízlés által
jelentős mértékben sterilizált), eszményített alakjához viszonyított. Ezért volt
oly fontos a magyar romantika nemzeti identitást szervező irodalmi intézménye
számára, hogy elkészüljenek a magyar nyelvű Shakespeare-fordítások, és ezzel is
bizonyítsák: a magyar nyelv és nemzet eltűntét jósoló herderi profécia nem állja
meg a helyét.⁴²¹

A Shakespeare-központú kánon és a kultusz kialakulása mellett azonban
ugyanilyen fontos számításba vennünk a Stuart-dráma történetében azokat a tár-
sadalmi gyakorlatokat és jelenségeket is, amelyek drámái és színpadi tematizálása
– értelmezési stratégiák hiányában – sokáig vagy elkerülte az értelmezők figyel-
mét, vagy csak szörnyülködést váltott ki. Az 1970-es évektől színre lépő iroda-
lomtudományi iskolák ezen jellemzők új vizsgálatával koherens, a posztmodern
kor befogadói számára is érdekesítő olvasatokat tudtak képezni a 17. század
első felének drámairodalmáról. Ide sorolhatjuk többek között az újhistorizmus,
a kulturális materializmus, a dekonstrukció, a feminista irodalomtudomány és
az előadasközpontú színházzsémotikai megközelítések meglátásait, az anyagi

420 Németh László. „Erzsébet kori drámák”. *Tiszatáj* 29. 12 (1975), 5.

421 Vö. Kiss Attila Atilla. „Herder, National Identity, and the Hungarian Cult of Shakespeare”. *Költők, képek, detektívek, pírítás és fordítások – Írások Novák György tiszteletére. Poets, spies, detectives, pieces of toast, and translations: Essays in honor of György Novák*. Szerk. Vajda Zoltán (Sze-
ged: JATEPress, 2012), 127–134; Dávidházi Péter. „Kultusz és intézmény: az első magyar Shakes-
peare-bizottság”. *Új magyar Shakespeare-tár I*. Szerk. Fabiny Tibor – Géher István (Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988), 19–36.

kultúra és a médiumok történetének vizsgálatát, a vallási traumák és a társadalmi emlékezetmunka elemzését.⁴²²

A 16/17. század fordulóját Angliában általános apokaliptikus hangulatban várta a lakosság. Ebben egyformán szerepe volt a babonás világvége-jóslatoknak, az idősödő, hatalmában gyengülő és örökös nélküli Erzsébet utódlása körüli bizonytalanságnak és az újabb polgárháborútól való rettegetésnek. Amikor a titokban előkészített megállapodásoknak megfelelően Erzsébet halála után az addig skót királyként uralkodó Jakabot meghívták az angol trónra, számos tekintetben új korszak kezdődött az angol politikában. Ez a változás azonban nem jelentett olyan éles cezúrát az angol irodalomban, hogy szigorúan különválaszthatnánk az Erzsébet-kori és a Jakab-kori drámát. Azok a fő kérdések és motívumok, amelyek nagyszabású, filozofikus kifejezést nyertek a *Hamlet*ben, ugyanúgy megtalálhatók a Jakab-kori tragédiákban is, és viszont: az extremitások, amelyeket hagyományosan az Erzsébet-kor utáni drámában eluralkodó dekadencia ismertetőjegyeinek tartottak, ugyanúgy jelen voltak már Kyd *Spanyol tragédiájától* kezdve (1587 körül) Shakespeare *Titus Andronicus*án keresztül (1593) John Marston *Antonio's Revenge* ('Antonio bosszúja', 1601) című tragédiájáig.

Az Anglia (és az angol–skót–ír perszónalunió) egységét biztosítani hivatott Jakab kezdeti népszerűsége a trónra lépés után néhány éven belül rohamosan csökkenni kezdett: fényűző udvartartása, kegyeltjeinek növekvő száma, a látványosságok iránti rajongása, a katolicizmusnak tett engedményei és spanyolbarát gesztusai pazarló, kiszámíthatatlan, felelőtlen uralkodó képét alakították ki róla. Elvesztette a nagy néptömegek támogatását, ami együtt járt a feltörekvő polgárságból, értelmiségiekből, vallási csoportokból álló ellenzék kiszélesedésével.⁴²³ A spanyolokhoz és a katolicizmushoz való viszonyulás kérdésében megosztott, mind újabb és újabb csoportokra bomló gazdasági és politikai elit, a tanácsadók, udvaroncok, parlamenti vezetők bonyolult érdekszövetségei állandó témát szolgáltatottak a drámaírók számára, akik Jakab uralkodásának második felében a forrósodó közhangulatot meglovagolva (és az egyre figyelmesebb és könyörtelenebb cenzúra ellenére) mind gyakrabban ragadtak ki erről a színtérről egy-egy eseményt vagy diplomáciai személyiséget, hogy darabjuk fő témájává tegyék. A kor leghíresebb politikai színezetű drámája kétségtelenül Thomas

422 A korábban hivatkozott Dollimore, Drakakis, Greenblatt mellett lásd még a könyvkiadás és az anyagi kultúra vonatkozásaihoz David Scott Kastan. *Shakespeare és a könyv*. Ford. Kiséry András (Budapest: Gondolat, 2014).

423 Pálffy István. „Politikai szatíra a Jakab-kor színpadán”. *Filológiai Közlöny* 2. 3 (1982), 210.

Middleton *A Game at Chess* ('Sakkjátszma', 1624) című politikai szatírája volt, amelyet elkötelezett protestantizmusa és heves katolikusellenessége oly sikeressé tett, hogy kilenc egymást követő napon játszották a Globe Színházban. Később négy különböző kvartó kiadásban jelentették meg, és a példátlan sikersorozat bizonyára megért volna még több előadást is, ha a király személyes utasítására két héten belül be nem tiltják a darabot, amely az uralkodó közvetlen környezetében még nagyon erős spanyolbarát körök kritikája miatt végső soron udvarellenesnek minősült. A sakkallegóriába öltöztetett politikai helyzetelemzésben a világos figurák a protestáns Angliát, a sötét bábuk pedig a katolikus Spanyolországot jelképezik, a darab egyik központi figurája pedig a sötét huszár képében megformált Gondomar grófja, a rendkívül népszerűtlen angliai spanyol nagykövet, Don Diego Sarmiento de Acuña.

Hasonlóképpen politikai aktualitást ragadott meg nem sokkal korábban, 1619-ben a John Fletcher – Philip Massinger szerzőpáros *The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelt* ('John van Olden Barnavelt úr tragédiája') című darabja, amelyet a címszereplő holland politikus és államférfi, Johan van Oldenbarnevelt kivégzése ihletett, és amely szintén igen népszerű témákat feszegetett, de már a nyomdáig sem jutott el. Igaz ugyan, hogy az udvari politikának tetsző módon a szigorú kálvinizmust ellenző, arminista Barnavelt a drámában egyértelműen negatív karakterként tűnik fel, az őt kivégeztető orániai herceg ábrázolása mégis alkalmas volt arra, hogy uralkodó- és monarchiaellenes felhangot tulajdoníthassanak a műnek, amely így áttételesen ugyan, de Jakab abszolutizmusra törő politikáját is kritizálta.⁴²⁴ Ezért a főcenzor George Buck több helyen is átírta a darabot, amit aztán a szintén cenzori jogokkal rendelkező londoni érsek tiltakozása ellenére végül színpadra is állítottak, bár nyomtatásban nem jelent meg egészen 1883-ig.

A politikai dráma fokozatos térnyerése az 1640-re polgárháborúba torkolló, folyamatosan növekvő hazai és nemzetközi feszültségekre vezethető vissza, mindeközben azonban tovább éltek és újabb motívumokkal gazdagodtak az Erzsébet-korban népszerűvé vált drámai műfajok. Már Jakab trónra lépését követően a régi és az új értékrendek egymásnak feszülését ábrázolta hőstragédiáiban a Homérosz-fordító George Chapman, aki a lovagi és a sztoikus világszemléletet az erkölcsi tökéletesedés lehetőségeként mutatja fel a francia udvarban játszódó, kortárs politikai történetekben. A „régivágású hősként”, megzabolázhatatlan,

424 Pálffy István. „Színház és külpolitika a Stuartok Angliájában”. *Filológiai Közlöny* 31. 1–4. (1985), 3.

öntörvényű harcosként megjelenített Bussy (*Bussy D'Ambois*, 1604) személyes tragédiája abban áll, hogy az általa képviselt hagyományos hősi jellemvonások egyre jelentéktelenebbé válnak az új típusú hadviselés és a központosított monarchia korában. A tragédia folytatásában (*The Revenge of Bussy D'Ambois*, 1610–11) Bussy testvére, a bölcselkedő, sztoikus Clermont bosszút áll bátyja haláláért, és az igazságszolgáltatást a senecai hagyományoknak megfelelően Bussy szelleme sürgeti. Chapman mégsem a bosszútragédia Erzsébet-kori, „radikalizált” változatának oly bevált hagyományára támaszkodott, inkább a sztoikus, rezignált, a belső erkölcsi integritást mindenek fölé helyező intellektuális hőst idealizálta.

Kitartóan jelen volt ugyanakkor, és a Jakab-kor legismertebb drámáit produkálta a Thomas Kyd által megalapozott „klasszikus” bosszútragédia hagyománya (Thomas Middleton: *A bosszúálló tragédiája* (*The Revenger's Tragedy*), 1606; John Webster: *Amalfi hercegnő* (*The Duchess of Malfi*), 1612), ezekről később részletesen szólok. Emellett virágzott az aktuális társadalmi manírokat és embertípusokat, a feltörekvő polgárság korrupcióját pellengérré állító szatirikus városi komédia. Thomas Middleton *A Trick to Catch the Old One* (‘Hogy kapjuk el az öreget?’, 1607) című darabja az eladósodott úriember, a londoni kereskedők és az elrendezett házasság aktuális témáira épült. Számos tekintetben erre a darabra támaszkodott később Philip Massinger *Régi adósságok újmódi törlesztése*⁴²⁵ (*A New Way to Pay Old Debts*, 1625) című szatírájában, melyben az Erzsébet-korból ismert gazember-történetet (*villain drama*) helyezte korabeli londoni környezetbe. Negatív hőse Sir Giles Overreach – Lator László fordításában Szipoly Gerzson –, akinek alakjában Massinger a kor egyik leghírhedtebb botrányhősét, Sir Giles Mompesson-t jelenítette meg. Mompesson 1617-től a fogadóként felelős királyi biztosként gátlástalanul visszaélt hatalmával: a fogadósoktól, majd később a kocsmárosoktól kiszarolt kenőpénzekből hatalmas vagyona tett szert, amit tovább halmozott, amikor korábbi monopóliuma mellé újabbat kapott a királytól, és a londoni aranyművesekre is kiterjesztette hatalmát és korrupciós hálózatát. Az iparosok növekvő felháborodásának eredményeként végül 1621-ben folytatólagos zsarolásért elítélték. Alakja a hivatali visszaélés és általában a korrupcióra kapható arisztokrácia jelképévé vált. A gazember-téma hagyományát politikai és társadalmi aktualitásként feldolgozó szatíra az egyik legnépszerűbb restauráció előtti darabként azóta napjainkig folyamatosan színpadon maradt. A mai olvasó is metsző társadalomkritikaként olvashatja, ahogy Massinger

425 Ford. Lator László. *Angol reneszánsz drámák II.* Szerk. Szenczi Miklós (Budapest: Európa, 1961), 437–528.

megjeleníti a bírókat megvesztegető és függőségben tartó Mompesson üzelmeit a Szipoly Gerzson és tányérnyalója, Nyúzó között folyó párbeszédben:

SZIPOLY Én mondom: vége. Tönkrement a perben.

NYÚZÓ Érted, uram, a módját, s nem hibázol,
 Hogy kell a tékozlók nyakát kitörni.
 S a lóképű bíró is benne volt,
 Ki félretéve aggályt, tényeket,
 Javadra döntött az írás ügyében,
 Kívánságod szerint, a rongy paraszt
 Végromlására.

SZIPOLY Épp ezért csináltam
 Bírót belőle. Tömd meg a hasát,
 S biztos lehetsz: tiéd a lelke is.

(457, ford. Lator László)

OVERREACH He's gone, I warrant thee; this commission crushed
 him.

MARRALL Your worships have the way on and ne'er miss
 To squeeze these unthrifths into air: and yet,
 The chapfallen justice did his part, returning
 For your advantage the certificate,
 Against his conscience, and his knowledge too,
 With your good favour, to the utter ruin
 Of the poor farmer.

OVERREACH 'Twas for these good ends
 I made him a justice: he that bribes his belly,
 Is certain to command his soul.

(2.1.1–9)

A Jakab-korban megjelent a metaszínházi elemekkel operáló színpadi paródia is: Francis Beaumont *The Knight of the Burning Pestle* ('Az égő mozsártörő lovagja', 1607) című darabja a hanyatlóban lévő lovagi eszmények szatirikus kritikája, de ezen túl közvetlenül parodizálja a kor számos népszerű drámáját és színpadi előadását, így például Thomas Dekker *Vargák vigassága* (*The Shoemaker's Holiday*, 1599) című színművét is. A dráma fő cselekményvonala „A londoni kalmár”

című darab, ám ahogy az előadás éppen elkezdődne, a közönség soraiból bekiabál egy polgár, és kifogásolja, hogy a darab nem fog hiteles képet nyújtani a város mesterembereiről. A polgár, aki foglalkozása szerint fűszeres, hamarosan a színpadon terem a feleségével együtt, és azt követelik, hogy inasuk, Rafe is szerepet kapjon, és a társulat olyan témát játsszon el, amit ők választanak. A korabeli szerzőkre, társulatokra, színházi előadásokra és sikerekre reflektáló, a színpadi illúziót folyton megtörő darabban folyamatosan megjelenik a beavatkozó fűszeres és a felsége, újabb és újabb részeket követelve az alacsonyabb néprétegeket képviselő inasnak.

A Jakab-kor szatírába hajló vígjátékai egyre tudatosabban dolgozták fel a városi, polgári élet új szokásait, a társadalmi rétegek között húzódó szakadékok elmélyülését, a társadalmi mobilitás nehézségeit, míg a Károly-kor színművei már kifejezetten az együttélés új intézményeire, a házassági szerződésre, az elrendezett házasságra mint érdekszövetségre koncentráltak, megelőlegezve a restauráció korának egyik legkedveltebb színpadi témáját. Az új házasságszéményt nem volt egyszerű összeegyeztetni az egyre gyakrabban kritizált királyi udvar és az arisztokrácia által még mindig állhatatosan, bár képmutató módon képviselt szerelmi ideálokkal. Ezzel a feszültséggel foglalkozik többek között Massinger *The Picture* ('A portré', 1629) című drámája.

A Stuart-kor kezdetének legismertebb darbjait főként azért emlegeti sokat az irodalomtörténet, mert ezek jelképezik a leginkább a Jakab- és Károly-kori tragédiák „védjegyévé” vált végleteket. F. A. Camoin szerint ezek a tragédiák „a sötétség mélyét feltérképező expedíciók”, és a hagyomány által megképzett szimbólumrendszereken belül kell őket értelmeznünk.⁴²⁶ A korabeli intellektuális, vallási, tudományos, filozófiai folyamatok kontextusában látni fogjuk, hogy ezek a fent említett extremitások a megöröklött, emblematikus reprezentációs hagyományok és az új típusú, kora újkori kérdésfeltevések ütközéséből fakadnak, és nagyon is érthetővé válnak, ha a kora újkori szubjektivitás kialakulását körülvevő bizonytalanságokra és a kor ismeretelméleti válságára adott válaszként értelmezzük őket.

426 „Jacobean tragedies are expeditions into the heart of darkness; the maps they bring back are drawn to the scale of Jacobean drama and overlaid with its symbols. To read them in terms of another school, another discipline, another genre, or another time, is to discard their painfully acquired knowledge and substitute our own imagination, our own fears and hopes about a world we have not ourselves been able to explore”. Francois André Camoin. *The Revenge Convention in Tourneur, Webster and Middleton* (Salzburg: Universität Salzburg, 1972), 2.

VI.1. „MEGHALSZ GONOSZ: JÓ A TRAGÉDIÁD.” *A BOSSZÚÁLLÓ TRAGÉDIÁJA*

A bosszútragédia talán a legsikeresebb és a legkitartóbb alműfajként emelkedik ki a reneszánsz dráma történetéből. A hagyomány megeremtője az angol színpadon Kyd *Spanyol tragédiája* (*The Spanish Tragedy*, 1587 körül); ide tartozik Marlowe darabja, *A máltai zsidó* (*The Jew of Malta*, 1589), Shakespeare két tragédiája, a *Titus Andronicus* (1593) és a *Hamlet* (1603–4), Marston *Antonio's Revenge* ('Antonio bosszúja', 1601) és Henry Chettle *Hoffman*⁴²⁷ (1602) című műve. Ennek a hagyománynak tetőpontját és szintézisét nyújtja nem sokkal a századforduló után Thomas Middleton *A bosszúálló tragédiája* (*The Revenger's Tragedy*, 1606) című darabja,⁴²⁸ amely számos tekintetben magán hordozza a bosszútragédia másik csúcspontjának, Shakespeare *Hamletjének* a hatását is. Ahogy korábban már említettem, sokáig úgy vélte az irodalomtörténet, hogy *A bosszúálló tragédiáját* a *The Atheist's Tragedy, or the Honest Man's Revenge* ('Az ateista tragédiája, avagy a becsületes ember bosszúja', 1611) című darab szerzője, Cyril Tourneur írta. Újabban stilisztikai és statisztikai elemzések alapján egyértelműen Middletonnak tulajdonítja a szakirodalom. Kétségtelenül számos párhuzam van a két darab között, legalábbis ami az extremitásokat illeti. *Az ateista tragédiája* csúcspontjában a főgonosz éppen készül lesújtani áldozatára, de kezében megfordul a fejsze, és saját magát fejezi le. Middleton alkotása is bővelkedik az erőszak elképesztő képeiben, mégis jóval több, mint „rémdráma”. Middleton ebbe a darabba sűrítve felvonultatja a műfaj összes szokásos elemét,

427 Henry Chettle. *The Tragedy of Hoffman or A Revenge for a Father. Five Revenge Tragedies*, Szerk. Emma Smith (London: Penguin Classics, 2012), 217–84. Chettle tragédiája 1602 körül keletkezett, és szintén a *Hamlet* hatását mutatja, de egyben a bosszútragédiákban megjelenő anatómiai hagyomány egyik betetőződése is. A bujkáló főszereplő a kivégzés után ellopja a vérpadról apja holttestét, csontvázat felakasztva, függöny mögött őrizi barlangjában, majd a csontváz mellé odaakasztja annak az Othónak a csontvázat is, akit bosszútól vezérelve már ő öl meg és „készít ki”. „I have fitted my anatomy / In a fair chain too: father, this youth scorned / When he was set in an ascending throne, / To have you stand by him; would he could see / How the case alters! You shall hang by him, / And hang afore him too. For all his pride” 1.3.10–15. Az ilyesfajta színpadi jelenetek egyik ihletője kétségtelenül az antik mitológia volt, amely szintén tele van hasonlóan vérfagyasztó jelenetekkel, és amelynek újra felfedezése, tanulmányozása és fordítása az angol reneszánsz drámák egyik fő forrását biztosította. Hoffman maga is utal a vesztes Marsziuszra, akit vetélkedésük után Apollón elevenen megnyűzött.

428 A darabnak mindmáig csak egyetlen hazai színpadra állítása volt: Alföldi Róbert bábszínész–színész szakos hallgatókkal bábjátékként rendezte meg a drámát 2003-ban.

kivéve a bosszútragédiák első generációjában még kötelezően megjelenő senecai szellemet – erről a Jakab-korra fokozatosan lemondtak a szerzők. Egyben arra is kísérletet tesz, hogy cinikus hangvételű paródiát vagy burleszket felépítve meghaladja a bosszútragédia kötelekeit. Vindice, a főhős, a középkori moralitásokból megöröklött Vice alakjába bújva, a közönségbevonás jellegzetesen reneszánsz technikáját alkalmazva prologusként jelenik meg a darab legelején, és a közönséghez fordulva metaszínházi szerepben, rendezőként vonultatja fel azokat a karaktereket, akik a drámának, azaz az ő darabjának, az általa itt megrendezésre kerülő tragédiának a szereplői lesznek.⁴²⁹ Bill Angus szavaival: Vindice karakterét „a metadráma kohójában kovácsolták”, és a darab nemcsak a bosszútragédia műfaját, hanem a reprezentációt, a jelölés és a hatalom közötti viszonyt állítja a figyelem középpontjába.⁴³⁰

Természetesen egy itáliai város velejéig romlott udvarában vagyunk – ez az egyik leggyakoribb helyszíne a kora újkori angol drámának, amely a korabeli politikai, udvari, diplomáciai viszonyokat a cenzúra miatt csak közvetett módon kritizálhatta. A darab előképeként, akár egy bábu, elvonul előttünk a buja herceg, aki kilenc évvel ezelőtt megmérgezte Vindice menyasszonyát, mert nem sikerült magáévá tennie. Felvonul egész udvartartása, majd a prologus közepén legnagyobb megdöbbenésünkre megtudjuk, hogy a koponya, amit Vindice végig a kezében tart, nem egyszerűen az elvárható színházi kelléke, kötelezően moralizáló, didaktikus *memento mori* emblémája a darabnak, hanem egy igazi koponya, mégpedig Vindice megmérgezett kedvesének, Glorianának a koponyája. Vindice azért érkezik vissza ennyi idő elteltével a herceg udvarába, hogy elégtételt vegyen. Mintha csak a prologusban megszólított allegorikus Bosszú tökéletes földi megtestesítőjévé akarna válni, folyton újabb és újabb fondorlatokon jár az esze. A darab fő cselvetése később az lesz, ahogy Vindice fiatal menyecskének öltözteti fel a koponyát, méreggel keni be a száját, és a koponya visszaméregz. Vindice kerítői szerepben, teljes sötétségben egy beígért erotikus légyott helyszínére vezet a bujálkodásra minden alkalmat megragadó, kéjsóvár herceget, aki ráveti magát a bábura, és a csinos kendőbe bújtatott koponyát vadul csókolgatva megmérgezi önmagát – pontosabban „Gloriana”, a koponya vesz elképesztő elégtételt a hercegen azzal, hogy megmérgezi. Ezzel azonban nincs vége a bosszúnak: a herceg arra panaszkodik, hogy a méreg hatására kirohad a nyelve, ekkor azonban Vindice

429 Vö. Kiss Attila Atilla. „A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban”, 272–84.

430 Bill Angus. *Intelligence and Metadrama in the Early Modern Theatre* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 83.

felfedi magát, testvére és bűntársa, Hippolito segítségével a herceg nyelvét tőrrel a földhöz szegezi, majd arra kényszeríti, hogy végignézze, ahogy fattyú fia felszarvazza őt a saját feleségével.

VINDICE Öcsém, hozz fáklyát: rémült szemgolyói
Döbbenjenek üregbe. Ismered
E rémes arcot? nézd: ez Gloriana,
Akit megmérgeztél.

HERCEG Ó mérgezett meg. [...]

VINDICE Nyelved még nincs kimarva?
Majd mindjárt csend lesz. Olts fáklyát, öcsém. [...]
Most elhallgattatunk. A karcsu tőrrel
Szegezd le nyelvét, és szív-tájadon
Az én kardom. Ha hápog, vége van.
Halált nem félve, megtorlunk ma mindent.
Ha pislog, s a rút látványt nem lesi,
Szemhéját tépjük fel, hogy szemgolyója
Mint üstökös süssön a véren át.
Meghalsz gonosz: jó a tragédiád. (240)

VINDICE Brother, place the torch here, that his affrighted eyeballs
May start into those hollows. Duke, dost know
Yon dreadful vizard? View it well, 'tis the skull
Of Gloriana whom thou poisonedst last.

DUKE Oh, 't'as poisoned me. [...]

VINDICE What? Is not thy tongue eaten out yet? [...]
Nay 'faith, we'll have you hushed. Now with thy dagger
Nail down his tongue, and mine shall keep possession
About his heart, if he but gasp he dies.
We dread not death to quittance injuries, brother.
If he but wink, not brooking the foul object,
Let our two other hands tear up his lids,
And make his eyes, like comets, shine through blood.
When the bad bleeds, then is the tragedy good.

(3.5.146–98)

Az utolsó sor az angol eredetiben általánosabb érvényt hordoz. Vindice metadramái kommentárja egy kétségbeesett, végletekig hajszolt kísérletet világít meg. Middleton nem egyszerűen a horrort hajszolja, hanem a bosszú, a gyilkos megtorlás cselekedetét és színpadi képét akarja a végletekig fokozni. A fizikai gyötrelmeket lelki gyötrelmeknek kell tetéznie, ekkor lehet tökéletes a valóságos műalkotássá váló bosszú, amelynek színpadi hatása végre képessé válik arra, hogy olyan egyértelmű, kétségbevonhatatlan jelentéseket közvetítsen, amelyek feloldják a kor ismeretelméleti, reprezentációs bizonytalanságait.

A tragédiát tehát Vindice, a bosszúálló irányítja, a cím azonban kétértelmű: kérdés, hogy nem válik-e előbb-utóbb ez a „színjáték”, a különféle álruhák, maszkok, cselvetések, stratégiák mögé bújó bosszúálló ügyeskedése saját maga tragédiájává: nem leszünk-e a végén a bosszúálló tragikus vesztének tanúi? Ez a folyamat⁴³¹ és ez az elbizonytalanító kettősség végigvonul az egész drámán, folytonos ironiát teremtve: a bosszúálló valójában a jellegzetesen reneszánsz neoplatonikus eszményt, az ember állandó átváltozásra való képességének mintapéldáját valószínűsíti meg,⁴³² de ironikus módon negatív előjellel. Vindice arra törekszik, hogy tökéletes bosszúállóvá, a körülötte lévő korrump udvar szereplőit végérvényesen megtévesztő, a bosszút a legtökéletesebb részletekig végrehajtó, bármikor újabb álruhát, szerepet, maszkot öltő megtorlóvá, átváltozóművésszé váljon. Mindezt azonban nem embertársainak javát szolgálva teszi, hanem, úgy tűnik, magáért a szerepért – következképpen amikor a bosszúsorozat végére ér, amikor már nincs több szerep, amit eljátszhatna, nem bánkodik saját végzete, halálos ítélete felett. Ha nincs bosszú, ha nincs szerep, akkor ő sincs többé – kitűnő hangulatban, dolga végeztének tudatában távozik a színről a vesztőhelyre. Úgy tűnik, Middleton a bosszú mint szenvedély által nyújtott identitás lehetőségének ironikus kritikáját is adja a kora újkori szubjektivitás körül kialakuló kérdések közepette: van-e több az emberben, mint a társadalmi szerepek összessége? Létezik-e bennünk olyan legbelső, emberi minőség vagy önazonos mag, amely túlmutat a társadalmi környezet által meghatározott kényszerítő erőkön – van-e olyan eredeti identitás, ahova Vindice a szerepjáték után visszatérhetne, vagy a szerepek

431 Janet Clare szintén a bosszútragédiák által ábrázolt „bosszúállóvá válás” folyamatszerűségét és metateatralitását hangsúlyozza. *Revenge Tragedies of the Renaissance*, 8, 13.

432 A firenzei neoplatonikusok eszményeihez lásd Szőnyi György Endre. „The Hermetic Revival in Italy”. *The Occult World*. Szerk. Christopher Partridge (London: Routledge, 2015), 51–74, különösen 59–60. Lásd még a Szőnyi által bevezetett *exaltatio* elméletet ‘*Exaltatio és hatalom. Okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben*. Ikonológia és műértelmezés 7. (Szeged: JATEPress, 1998) c. monográfiájában.

ezért örölhetik fel végérvényesen önazonosságát, mert nem is volt soha semmilyen önazonos Vindice? Különösen nagy erővel esnek latba ezek a kérdések a korabeli protestáns teológia tükrében, amely az ember legbelső, őseredeti érintetlenségéről és tisztaságáról szóló katolikus tan helyett sokkal inkább azt hangsúlyozta, hogy az ember már mindig is, eredendő természetétől fogva hajlamos a rosszra. A kora újkori szubjektum elbukottságának, magára hagyottságnak ez a belső, megkeseredett tudatossága párosul az egyre kaotikusabb és kiábrándítóbb politikai körülmények kritikájával – ez teszi Middleton és kortársai tragédiáit „radikális tragédiákká” Jonathan Dollimore szerint.⁴³³

A protestantizmus számos egyéb módon is döntő hatást gyakorolt a kora újkor gondolkodására, általános életérzésére, és ez adja az egyik magyarázatot arra, miért irányul már a korai Erzsébet-kortól kezdve a Jakab-koron át a tragédiák figyelme újból és újból a testre, a haldoklásra, az életből a halálba történő átmenetre, a halottakkal, hullákkal való foglalatosságra. A reformáció hatására kialakuló, korábban tárgyalt tanatológiai válság közepette a közönség emlékeztetésében, beidegződéseiben még nagyon is éltek a korábbi ábrázolási hagyományok, ikonográfiai klisék, emblematikus megjelenítések, és a tragédiák sokszor bizarr képeit nem lehetett úgy nézni, hogy azok ne reflektáljanak a *memento mori*, az *ars moriendi*, a *danse macabre* képeire és didaktikus, tanító jellegére, fokozott színpadi hatást érve el az ironikus, filozofikus vagy moralizáló metaperspektíván keresztül. Számos extrém színpadi jelenetet, így például *A bosszúálló tragédiájának* nyitányát is értelmezhetjük arra tett kísérletekként, hogy a reprezentáció kibújjon a hagyomány, a szimbolikus jelentés hálójából: Vindice prologusának közepéig a koponya az unalomig ismételt *memento mori* emblematikus kelléke, Middleton azonban egy szempillantás alatt megdöbbenő hatást ér el azzal, hogy a koponyát kiveszi a szimbolikus jelentésmezőből, és a közvetlen anyagi valóság elemeként, Gloriana lecsupasított koponyájaként mutatja fel. Ahogy az V.6. alfejezet végén tárgyaltam, hasonló *demetaforizációs* hatást kelthetett Shakespeare *Hamletjében* a jellegzetesen *memento mori* sírásójelenetnek az a pillanata, amikor Hamlet megtudja, hogy a kezében tartott dolog nem általában véve egy koponya, hanem Yoricknak, gyerekkora kedves mulattatójának földi maradványa.

A Stuart-dráma nagy kérdése, hogy lehetséges-e végérvényesen kibújni a ránk rakódott, velünk hordozott hagyományok hatása alól, aminek politikai, szubverzív ereje, vagy legalábbis biztonsági szelephez hasonló működése is van. Abban a korban, amikor a hivatalos egyházi tanítások már nem tették lehetővé

433 Dollimore. *Radical Tragedy*, 139–50.

a halottakkal, a szellemekkel, a Tisztítótűzzel, az eucharisziában történő testi átváltozással való foglalkozást, a színház vált (legalábbis Angliában) ezeknek a társadalmi érzéseknek és témáknak a menedékhelyévé. A bosszútragédia pedig, a *Spanyol tragédiától* kezdve a *Hamleten* és *A bosszúálló tragédiáján* keresztül az *Amalfi hercegnőig* különösen alkalmas műfajnak bizonyult arra, hogy ezeket a témákat színpadra állítsa. Ennek oka Margaret Owens korábban már hivatkozott állítása szerint az, hogy a bosszútragédia olyan dráma, amely magát a gyászt gyászolja, a társadalmi és egyéni gyászmunka elvesztett rítusait jeleníti meg, kollektív emlékezetmunkára fogja a közönséget, hogy a reformáció hatására elfojtott, és ezért izgalmassá, ugyanakkor traumatikussá váló témák feldolgozását segítse.⁴³⁴

A testre és általában a dolgok belsejére irányuló figyelem másik oka a korban felerősödő anatómiai érdeklődés volt, amely szintén egyfajta reakció az ismeretelméleti bizonytalanságra, a valóság és az illúzió, a felszín és a mélység, a látszat és a szubsztancia megkülönböztetésének nehézségére. A nyilvános boncolások, a nagy anatómiai színházak európai divatja Angliába is megérkezett, Londonban a királynő orvosai és a borbély-sebészek céhe között folyamatos versengés folyt a kivégzett elítéltek hulláiért. A drámaírók kiaknázták a közszínházak és az anatómiai színházak közötti hasonlóságokat, és gyakran írtak olyan jeleneteket, amelyek az általános, befelé forduló, a dolgok felszíne, bőre mögé hatoló, boncoló érdeklődésről tanúskodnak.⁴³⁵ A test belső felépítésének vizsgálata mélyebb igazságokat, titkokat ígért, és azt az episztemológiai kíváncsiságot elégítette ki, ami az egész kora újkort áthatotta.⁴³⁶ Az, hogy a feltárt testek, csonkított testrészek a korábnál is radikálisabban jelennek meg a Stuart-drámában, arról árulkodik, hogy a századforduló után mit sem csökkent a jellegzetesen reneszánsz anatomizáló igény, és a tragédia továbbra is úgy működött, ahogy Philip Sidney jellemezte 1595-ben megjelent poétikájában: a tragédia valóban a dolgok felszíne mögé hatol, felnyitja az egyén és a társadalom testén lévő, szövetrel fedett sebeket, hogy feltárulkozzanak a fekélyek. Ezzel a boncoló tekintettel fordul

434 Owens. *Stages of Dismemberment*, 212.

435 Nunn. *Staging anatomies*, 2, 4. A nyilvános boncolás idővel nemcsak protestáns, hanem katolikus területeken is megjelent. A félig magyar Jan Jessenius (Ján Jesenky, azaz Jeszenszky János orvosprofesszor, 1597-től a wittenbergi, 1617-től a prágai egyetem rektora, II. Rudolf és II. Mátyás német-római császárok udvari orvosa) 1600-ban többnapos nyilvános boncolást tartott a Hradcsin udvarán, melyről nagy monográfiája is megjelent (*Anatomia Pragae*, Wittenberg, 1601). Lásd még Szőnyi. „The Occult Sciences in Early Modern Hungary in a Central European Context”.

436 Vö. Kiss Attila Atilla. „Vérszemiotika”, 627.

Vindice is Gloriana koponyája felé a prologusban, amit érdemes részletesebben is megvizsgálni:

[...] ó, a velőtlen aggkor
Átkos vággyal tölt odvas csontokat!
És tűz helyett gerjeszt pokolhevet
Egy fonnyadt herceg tékozló érében.
Ó, Istenem, kinek alig van immár
Épp annyi vére, hogy éljen belőle,
Dorbézol, mint egy ifju várományos:
E gondolat
Tépázza gyötrött szívem húrjait.
(*Szemlélve a kezében lévő koponyát*)
Mégmérgezett szerelmem képe te,
Szobám dísze, halál kagylója te,
Eljegyzett hölgyem hajdan ékes arca,
Míg élet és szépség töltötte meg
E sok rovátkát élő csillogással:
Az égbe néző két gyémánt e rút
Gödörökbe volt foglalva – és az arc
Felölmulta mesterséges zománcát
Akármely nő vásárolt arcszinének;
[...] vigadj, vigadj,
Mutasd magad, hízott népség ura,
Hogy háromréteges husod lekopják
Pucérra, mint ez... (183)

Four ex'lent characters! – Oh that *marrowless* age
Would stuff the *hollow bones* with damned desires,
And 'stead of heat kindle infernal fires
Within the *spendthrift veins* of a dry duke,
A parched and juiceless luxur! Oh God! one
That has scarce *blood* enough to live upon,
And he to riot it like a son and heir?
Oh, the thought of that
Turns my abused *heart-strings* into fret.

Thou sallow picture of my poisoned love,
 My study's ornament, thou *shell of death*,
 Once the bright *face* of my betrothed lady,
 When life and beauty naturally filled out
 These *ragged imperfections*;
 When two heaven-pointed diamonds were set
 In those *unsightly rings* – then 'twas a *face*
 So far beyond the artificial shine
 Of any woman's bought *complexion* [...]
 [...] Be merry, merry;
 Advance thee, O thou terror to fat folks,
 To have their costly *three-pil'd flesh* worn off
 As bare as this [...]

(1.1.1–47, kiemelések tőlem)

Vindice koponyával a kezében jelenik meg a színpadon egy olyan darab „műsorvezetőjeként”, amelyről később kiderül, hogy saját kreálmánya, és a metaszínházi keretet már előrevetíti az a bábelőadáshoz hasonlatos produkció, amelyet a szereplők bemutatásakor produkál. Ez a kezdeti jelenet a *memento mori* és a *contemptus mundi* hagyományok szintézisét nyújtja a nézők számára a kötelező ikonográfiai kiegészítőkkal. Megjelenik a kötelező emblematikus koponya, amely ekkorra már annyira elterjedt reprezentáció, hogy a Jakab-kori arisztokraták koponya alakú figurákkal díszítették az ékszereiket.⁴³⁷ Ahogy azonban korábban kifejtettem, a prológos hatását egy szempillantás alatt felfokozza a nézői elváráshorizont kibillentése a koponya demetaforizációjával: kiderül, hogy nem didaktikus kellékről, hanem valódi emberi maradványról van szó.

A *Hamlet* és *A bosszúálló tragédiája* közötti párhuzamokra és hasonlóságokra számos kritikai elemzés rámutatott már,⁴³⁸ érdekes azonban ezen a ponton meg-

437 „By the end of the sixteenth century, the inanimate skull was so common that it had become first an item of fashion and then an object of derision. All classes of society began wearing death'shead rings, much in the manner that people today wear religious symbols: some as a genuine aid to prayer; some as an outward show of faith; and some, no doubt, as a matter of fashion, because everyone else had one”. Phoebe S. Spinrad. *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage* (Columbus: Ohio State University Press, 1987), 23.

438 Vö. pl. Scott McMillin, „Acting and Violence: *The Revenger's Tragedy* and Its Departures from *Hamlet*”. *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 24, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1984), 275: „Howard Felperin has recently shown that *The Revenger's Tragedy*, previously thought to be about the neuroses of its author, or about the decadence of its society, is

figyelnünk azt a hasonlóságot, ami a két darab anatomizáló képvilágát összekapcsolja. Mindkét tragédiában egy ismétlést figyelhetünk meg: Middletonnál a prologusban bemutatott koponya jelenik meg újra, amikor később Vindice családtekként beöltözteti fiatal lánynak, hogy a Herceget lépre csalja. Shakespeare-nél a koponyát a sírásó jelenet híres elemeként ismerjük, de ennek a jelenetnek is van egy tipológiai előképe, ami bevezeti Yorick koponyájának anatomizálását. Közvetlenül a hús megolvadásásáról, feloszlásáról szóló híres kifakadása után Hamlet leírja édesanyja arcát, és ezt a leírást elkerülhetetlenül meghatározza, befolyásolja a pusztulás és a bomlás közvetlenül előtte felmerülő gondolatvilága:

Hogy mért nem olvad szét a mocskos húsom,

és bomlik cseppjeire, mint a gőz?! [...]

Hogy idáig jutottunk!

Csak két hónapja halt meg - annyi sincs -,

kiváló király - hozzá képest ez, mint

Apollóhoz képest egy szatír. Anyámat

úgy szerette, még a szélnek se engedte,

hogy arcát túl erősen simítsa végig. [...]

Egy hónap telt el, mikor még a só ki

sem tisztult vörösré sirt szeméből, és

félhez ment. Ez bűn, ez a sietség! A

meggyalázott ágyba így rohanni! Nem

jó, és semmi jóra nem vezet.

De szenvedj, szívem, mert hallgatni kell. (ford. Nádasdy Ádám)

really about Hamlet"; 287: „what is morally closed at the end of *The Revenger's Tragedy* seems to be narratively unfinished, with no-one like Horatio available to promise a recital after the action closes. It is the narratively unfinished past that returns to disorient this play, seeking new forms and undermining theatrical reassurance. There is no ghost in *The Revengers Tragedy*. The theater's conventional way of handling the uncanny in revenge drama is here eschewed in favor of other surprises. What could seem more fully oriented than a skull?"; Richard T. Brucher. „Fantasies of Violence: *Hamlet* and *The Revenger's Tragedy*”. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 21, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1981), 259: „Like Hamlet, Vindice feels compelled to set right a world out of joint. He is his play's chief moral spokesman and its most dexterous assassin. Because Vindice epitomizes the aesthetic revenger, the dramatic tensions created by witty violence define, to a great extent, our experience of the play. Like *Hamlet*, *The Revenger's Tragedy* is intensely poetic, but it assaults us with extreme, often comic violence”.

O that this too too sallied flesh would melt,
 Thaw, and resolve itself into a dew!
 [...] That it should come [to this]!
 But two months dead, nay, not so much, not two.
 So excellent a king, that was to this
 Hyperion to a satyr, so loving to my mother
 That he might not betwixt the winds of heaven
 Visit her face too roughly.
 [...] Ere yet the salt of most unrighteous tears
 Had left the flushing in her galled eyes,
 She married – O most wicked speed: to post
 With such dexterity to incestuous sheets,
 It is not, nor it cannot come to good:
 But break, my heart, for I must hold my tongue.

(1.2.129–159)

Az arc, a szem, a szív és a nyelv itt átvitt értelemben működik, de arra is példa egyben, hogy az angol reneszánsz tragédia a posztmodernhez hasonlatos tudatosságot mutat a nyelv anyagságával kapcsolatban, amely mindig a szubjektum irányító képességén túlcsapva működik. Ami a nyelven keresztül elhangzik, az a későbbiekben gyakran performatívan és ellenőrizhetetlenül aktívává válik, és csak egy apró lépésre van szükség, hogy a figuratív metaforikából hirtelen a testi cselekvésbe kerüljünk át, hogy a fantáziált bomlás retorikai képei után egyszer csak a rothasztó halál nagyon is valóságos látványával találja szembe magát a főszereplő. A párhuzamok felfedezéséhez ismét tisztában kell lennünk a színházi tétellel, mivel a tényleges színpadi előadásban történő megvalósulás módszere előtérbe helyezheti a kapcsolatot a fenti monológ és Hamlet későbbi meditációja között Yorick maradványai felett, amikor is „Hamlet a koponya törvényszéki rekonstrukciójára vállalkozik”.⁴³⁹ Ez a kapcsolat egy lehetőség a szövegben, és akkor valósulhat meg, ha a színész például ugyanazokat a kézmozdulatokat használja, amikor szavaival és testmozdulataival egyszerre ábrázolja anyja arcát, és amikor megérinti az udvari mókamester koponyáját. Hamlet fantáziadús koponya-anatómiája a hús, az arc és a nyelv korábbi meditációjának antitípusaként működik, és a tipológiai

439 „Hamlet undertakes a forensic reconstruction of the skull”. Graham Holderness. „I covet your skull’: Death and Desire in *Hamlet*”. *Shakespeare Survey* 60 (2007), 226.

kapcsolat retrospektív módon jön létre, ha a színész hasonló gesztusokat és mozdulatokat tesz a két jelenetben.

Jaj, szegény Yorick!

[...] Itt csüngtek az ajkai, amiket ki tudja, hányszor összepusztítottam... Hova lettek a vicceid? A bakugrásaid? A dalok, a rögtönzések, amiken az egész asztal gurult a röhögéstől? Egy se maradt, hogy azzal kigúnyold a saját vigyorodat? Leesett az állad? Na menj be most bármelyik nagyságos asszonyhoz, és mondd meg neki, hogy ujjnyi vastagon is festheti magát, akkor is így fog kinézni.

Alas, poor Yorick!

[...] Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come.

(5.1.184–194)

Visszatérve Middleton darabjához: a vándorszínészeket instruáló Hamlethez hasonlóképpen, de végletesebb változatban Vindice a bábokká változtatott, majd később életre keltett testek képében megjelenő karakterek ceremóniamestere, a legfelsőbb rendező, aki előkészíti a színpadot saját műsorának kibontakozásához. Megjelenése és a színpadi utasítások egyértelműen a középkori moralitásokra és misztériumjátékokra emlékeztetnek, amelyek elején a különféle emberi „típusokat” vonultatták fel. Az első néhány sor atmoszférája arra ösztönöz bennünket, hogy a jelenetet társítsuk a *danse macabre* hagyománnyal is, és ez a *macabre* hangulat kitart az egész drámában.⁴⁴⁰ Az anatómia már ebben a nyitányban elural-

440 „Vindice will use the imperative mood again and again in staging his productions, assuming in turn the roles of prompting devil, sender of death, tempting Vice, and Dance of Death choreographer; until at last he will look up to Heaven and order his own applause”. Spinrad, *Summons of Death*, 230. A koponyának mint színpadi kelléknek a használatához vö. Douglas Bruster. „The Dramatic Life of Objects”. *Staged Properties in Early Modern English Drama*. Szerk. Gil Harris et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 67–96.

codik, több mint tíz képet találunk a felbontott testről Vindice monológjában, a koponya pedig tragikus ágensként szinte önálló életre kel, amint Vindice útjára indítja, hogy mozgásával, a darab dramaturgiai sodrásának fenntartásával lemez-telenítse, „lenyúzza” az udvar korrupt, élvhajász lakóit.

A korszak számos tragédiájára oly jellemző „groteszkül felháborító humorról” írva Susan Zimmerman kifejti, hogy az élő és élettelen között elhelyezkedő holttest kétértelmű státusza fontos eleme volt az angol reneszánsz közhiedelmeknek – ezzel a határvonallal és a hullával mint egyfajta zombi-jelenséggel már foglalkoztam a korábbi fejezetben. A holttest látensen káros vagy akár fertőző erejéről szóló korabeli elképzelések adják többek között a kulturális kontextust Gloriana koponyájának bemutatásához, amit még tetéz az, hangsúlyozza Zimmerman, hogy a kora újkorban kiváltképpen a női holttesteket ruházta fel a közhiedelem különös szexuális vonzerővel, sőt, reprodukív képességgel is.⁴⁴¹ Hillary M. Nunn is felhívja a figyelmet Vindice koponya iránti rögeszméjére, hiszen úgy viszonyul Gloriana koponyájához, mintha az még mindig élő ember, működőképes szerv lenne. Ráadásul a volt menyasszonyának maradványával folytatott beszélgetés minden bizonnyal állandó szokása a bosszúállónak, legalábbis erről tanúskodik testvére, Hippolito epés megjegyzése, amit akkor tesz, amikor a színre lépve a koponyával kettesben találja Vindicét: „Még mindig a halál maszkján sóhajtasz?” „Still sighing o'er death's vizard?” (1.1.49).⁴⁴² A koponya színpadi megjelenésének hatásához hozzá kell számítanunk a protestantizmussal ismét megjelenő, a mortalizmusba vagy „lélekaluvásba” vetett kora újkori hitet is, amely szoros egységet képzel el test és lélek között, és amely szerint a test halálával a lélek öntudatlan, álomszerű állapotba jut, ami az utolsó ítélet során a test feltámadásával ér véget. Ahogy Ács Pál rámutat, a keleti keresztényeknél mindig is létezett ez a nézet, a protestantizmuson belül azonban erős megosztottságot szült, akárcsak az úrvacsorában megtapasztalható krisztusi jelenlét kérdése: Luther megszorításokkal, de elfogadta, míg Kálvin határozottan elutasította a tant. Annyi bizonyos, hogy Gloriana koponyájának megjelenése, mint megannyi más koponyának és halál utáni testrésznek a szerepeltetése a kora újkori angol színpadon, játékba hozza

441 „In Middleton's play the shifting symbolic values of Gloriana's skull serve to activate, as it were, the latent power of her original corpse; and the newly dead and eroticized body of Antonio's wife evokes the preoccupation in Renaissance iconography with the sexual/reproductive power of the female corpse, seen in phenomena as disparate as the *danse macabre* and the illustrations of anatomical treatises”. Susan Zimmerman. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 129.

442 Nunn. *Staging Anatomies*, 142.

a gondolatot, hogy a testrészt jelenléte miatt óhatatlanul számot kell vetnünk a lélek jelenlétével is.⁴⁴³

Teljesen egyetértek ezekkel a megfigyelésekkel, ugyanakkor azt is gondolom, hogy fontos észrevennünk a nyitójelenetnek azt a nem elhanyagolható aspektusát, hogy Vindice, a műsorvezető-bosszúálló szó szerint boncolásnak veti alá Gloriana fejének és arcának verbálisan felépített és vizualizált képét, míg végül megérkezik a csupasz koponyához, hogy aztán halálos mozgásba lendítse azt. Ennek a koponyának a működése fogja előidézni a herceg és hozzátartozói anatómiáját és halálát a korrupst udvarban. Valójában Vindice Gloriana nyilvános és visszamenőleges boncolását mutatja be, amely tipológiai mozgást hoz létre a tragédiában, mivel előrevetíti azt a felbomlást, amely a hercegre és szövetségeseire vár. Így Vindice prólogusa a darab típusaként működik, ennek az anatómiai képvilágnak az ismétléseiből áll Vindice drámája mint antitípus.⁴⁴⁴ Vindice „szerzőként és színészként működik ebben a tragédiában”, ugyanúgy, ahogyan Hieronimo a *Spanyol tragédia* metaszínházi keretein belül, és a koponya disszekatív munkáját úgy indítja el, hogy belevonja a cselekmény világába, amelyet rendezni szándékozik. A jelenet minden bizonnyal emlékeztette a korabeli nézőket arra a jelenetre, amelyben Hamlet vizsgálja a sírásó által felszínre hozott koponyát, és egyben számos korabeli didaktikus moralizáló hagyomány ikonográfiailag gazdag olvasztótégelye is. A jelenet hatását tovább fokozza a didaktikus koponyát demetaforizáló megdöbbenő kinyilatkoztatás, mely szerint a bosszúálló kezében lévő földi maradvány egykori szeretőjéhez tartozik. Ez a megrázó pillanat aztán mindenképpen kínos nevetésben oldódik fel, amikor a néző megérti a helyzet összetettségét: Vindice bizonyára szakszerű lépéseket tett annak érdekében, hogy úgy preparálja a régóta halott Gloriana koponyáját, hogy azt először „szobájának

443 Ács Pál. „A szentek aluvása. Dévai Mátyás és a Patrona Hungariae-eszme protestáns bírálata”. *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*. Szerk. Bitskey István – Oláh Szabolcs (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2004), 102. 99–111. Lásd még Stevens. *Inventions of the Skin*, 133: „Middleton’s evocation of the doctrine of mortalism, however, accounts for what some readers have taken to be inexplicable: the soul’s concern for the corpse. Investing the corpse with dignity rather than deriding it as ‘wormes meat’, mortalism maintains that the ‘person’, defined as the union of body and soul, lives, dies, and is reborn without ever having endured a separation. In other words, the popular heresy maintains the self’s continuity of identity against what Calvin called ‘that violent separation, which nature shunneth.’”

444 A tipológiai szimbolizmushoz lásd *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*. Ikonológia és műértelmezés 4. Szerk. Fabiny Tibor (Szeged: JATEPress, 1998).

díszévé” („my study’s ornament”, 1.1.15) alakítsa, most pedig az anatómiai működés emblémájává tegye saját színjátékában.

Mi az tehát, ami mégis megmenti *A bosszúálló tragédiáját* attól, hogy azoknak a hagyományoknak és reprezentációs technikáknak olcsó paródiájává vagy burleszkévé váljon, amelyek a 17. század elejére már közhelyszámba mentek, és kezdték elveszíteni didaktikus, moralizáló erejüket? Állításom szerint a darab reprezentációs hatékonysága annak a transzgressziónak, áthágásnak a színpadra állításából származik, amely a kora újkori boncolások megjelenésével a közfigyelm homlokterébe került. Middleton darabjának testi áthágásai szisztematikusan anatómiai jellegűek, és a kora újkori néző elé saját létezésének és megszerkesztettségének kérdéseit tárták, azokat a kérdéseket, amelyek a korszak ismeretelméleti válságában egyre inkább kiéleződtek. Ezek az anatómiai transzgressziók új dimenziót, új mélységet adnak a *memento mori* hagyománynak ebben a bosszútragédiában. Az emberi lény esendőségének és testiségének előtérbe helyezése nemcsak a halandóságára és a halál közeledő idejére emlékezteti a szubjektumot, hanem a romlandó, anyagi eredetére is, a benne lévő Másikra, a másik szubjektum belső szerkezetével azonos testi valóságára. Huston Diehl azt állítja, hogy a kora újkori drámának, éppúgy, mint középkori eredetének, a moralitásnak, az volt a feladata, hogy „az emlékezés állapotába hozzon bennünket”,⁴⁴⁵ de az emlékezés rendkívül problémássá vált a reneszánsz Anglia új, megreformált teológiájának idején. Michael Neill szerint a bosszú narratívái megkísérlik feldolgozni a tisztítóhely és a közbenjárás eltörlésének traumatikus hatását, és úgy gondolom, hogy ennek a tanatológiai válságnak egy másik fontos eleme a téma újonnan felfedezett testisége volt, amelyet a reneszánsz emblematisz színház állandóan tudatosított, és a közönség „emlékezetébe idézett”. Ez a testiség már sokkal több, mint a középkori moralizálás a porról, amelyből mindannyian vétettünk. Felszaggatva azokat a varratokat, amelyek a szubjektumot egy korábbi, de immár kikököntetett középkori világmodell ideológiájába rögzítették, azt a hatást hozza létre, amelyre maga Vindice is utal *A bosszúálló tragédiáját* nyitó monológ végén: a terrort. Gloriana koponyáját szemlélve a színházi néző saját koponyájának ébred tudatára, sokkal inkább, mint ahogy arra ikonográfiai reprezentációk tömkelegét nézve képes lenne.

Ahogy korábban már láttuk, Vindice azzal fokozza a boncolás képvilágát, hogy a harmadik felvonásban, a darab dramaturgiai középpontjában a gondosan megtervezett bosszú során kettős anatómiát alkalmaz. A herceget nem

445 Diehl. „To Put Us in Remembrance: The Protestant Transformation of Images of Judgment”, 190.

egyszerűen megkínozza és legyilkolja. A jelenetet úgy tervezi meg, hogy az emberi lény egésze testestől-lelkestől szó szerint megsemmisüljön, feloldódjon. A mérgezés a leggyakrabban visszatérő elem a darab képeiben. Méreg kerül most Gloriana koponyájára, hogy elindítsa azt a folyamatot, amely a herceg arcát ugyanolyan rothadó koponyává változtatja, mint amilyenné ő tette Glorianát kilenc évvel korábban, szintén mérge segítségével. Amint a herceg fogait megeszi a mérge, a nyelvét a földhöz szegezik, és a szemeit kitolni készülnek a bosszúállók. A folyamatnak azonban be kell hatolnia az ellenség lelkébe is, ezért a herceg kénytelen tanújává válni annak, ahoggy felesége felszarvazza őt fattyú fiával a szomszéd szobában. Vindice mértéktelen testi és lelki gyötoremnek teszi ki a herceget, és közben folyamatosan figyel, mintha csak azt a pillanatot akarná tetten érni, amikor az ember átbillen az életet és a halált elválasztó határon. Nem löki át a herceget ezen a határvonalon, inkább hosszasan billegtetni rajta, mintha egy kísérlet tanúi lennének, amelynek az a célja, hogy felfedje a test és a lélek elválasztódásának rejteljét, ami a reneszánsz anatómiai színházak és nyilvános boncolások célja is volt. Még jobban megérthetjük a jelenet által keltett hatást és szorongást, ha figyelembe vesszük, hogy a hóhér és az anatómus szerepei a korban nem váltak olyan egyértelműen szét, mint ahoggy azt ma talán feltételeznénk.⁴⁴⁶

Vindice mint fő-fő bosszúálló felülmúlja a többieket, mégpedig azért, mert képes teljes mértékben azonosulni azokkal a szerepekkel, amelyeket el akar sajátítani. Ezt mutatja Gloriana kezdeti metaforikus felboncolása, kitartó erőfeszítése a korrupt udvar tagjainak megnyűzására, és könyörtelen önvizsgálata abban a folyamatban, hogy minél messzebb kerüljön eredeti önmagától. Hóhér-anatómusként és a mulatságok metasínházi mestereként felnyitja az őt körülvevő társadalom testében, valamint a saját lelkében és elméjében fekvő fekélyeket, de ez a folyamat elkerülhetetlenül teljes önfelboncolásához vezet. Az emberi lényben rejlő végtelen átváltozási lehetőségekről, az önátalakítás képességéről szóló neoplatonikus tanítás élő, bár inverz, negatív előjelű emblémájává válik. A kora újkor ellentmondásosságára, és különösen a bosszútragédiákra jellemző, hogy a metamorfózisnak ez a művészete végül nem a végső reneszánsz önmegvalósításba torkollik, ugyanis azok a szerepek, amelyeket a bosszúálló felvállal, teljesen

446 „In the past, however, such a finely drawn distinction between the art of the healer and the skills of the executioner did not exist. On the contrary, early-modern understanding of the human body is firmly anchored in the willingness of the body’s investigators to participate in the execution process in claiming for the anatomy table the bodies of the executed. [...]here was very little distance between the ritual of execution and the opening of the body to knowledge.” Sawday. *The Body Emblazoned*, 79–80.

felemésszik eredeti személyiségét – már amennyiben volt egyáltalán ilyen eredeti identitás a szerepjátékot megelőzően: ahogy korábban láttuk, a protestantizmus teológiájának több irányzatában is pontosan ez a legbelső, mindig is romlatlan identitás, belső mag válik kérdésessé. Vindice bosszústratégiái együtt járnak önanatómiájával, amely egy végső anatómiai fordulatot keresztül saját szétdarabolásával végződik, és így válik a dráma „színházi önfeladás és önfelejtés szemléltetésévé”.⁴⁴⁷ Annak ellenére, hogy a vesztőhelyre viszik, a bosszúálló elégedetten távozik a darab világából, mert rájön, hogy a bosszú feladatának teljesítésével, további szerepek és eredeti identitás nélkül nincs visszatérés egy olyan pontra, ami továbbra is legitimálhatná saját létezését.⁴⁴⁸

VI.2. „MIK VAGYUNK MI? CSAK BOLTHAJTÁSOS SÍROK, HOLT FALAK.” *AMALFI HERCEGNŐ*

A másik híres-hírhedt Jakab-kori tragédia, John Webster *Amalfi hercegnő* (*The Duchess of Malfi*, 1612–13) című darabja szintén a bosszúdráma hagyományából táplálkozik, de egyben el is távolodik attól.⁴⁴⁹ Bár főbb szereplői néhány kivétellel egy hercegi család tagjai, fontos elmozdulást képvisel az úgynevezett családi tragédia (*domestic tragedy*)⁴⁵⁰ felé, amely egyrészt a karakterek belső, családi mikrokozmoszába enged bepillantást a korábbi történelmi, udvari, politikai színterek

447 McMillin. „Acting and Violence: *The Revenger’s Tragedy* and Its Departures from *Hamlet*”, 275.

448 „In *The Revenger’s Tragedy*, the tragedy of the revenger is revenge. For as Vindice declares at the end of the play in a final expression of iconoclastic immolation: ‘Tis time to die when we are ourselves our foes’ (5.3.110). When there is no longer a distinction between subject and object, death is perhaps the only state that makes ideological sense”. Streete. *Protestantism and Drama in Early Modern England*, 217.

449 A tragédia a magyar színpadon is a kevés számú, de ismert Shakespeare-kortárs drámák közé tartozik, bár csak 1995-ben volt az ősbemutatója Telihay Péter rendezésében a Miskolci Nemzeti Színházban. Ezt követően rendezte Tim Carroll a Bárka színházban 2000-ben, Koltai M. Gábor 2006-ban a nyíregyházi MórícZs Zsigmond Színházban, és Balázs Zoltán 2009-ben a Nemzeti Színházban. A másik híres Webster-tragédiát, *A fehér ördögöt* már jóval az *Amalfi hercegnő* első bemutatója előtt, 1984-ben rendezte Zalaegerszegen Ruszt József, aki Marlowe két darabjával, a *II. Edwarddal* (Szolnok, 1968) és a *Doktor Faustusszal* (Budapest, Várszínház, 1978) elkezdte a „rekanonizálás” folyamatát, és elsőként bolygatta meg a makacsul ellenálló, kizárólag Shakespeare és Ben Jonson által uralt magyarországi reneszánsz színházi kánont.

450 A *domestic tragedy* alműfaj kiemelkedő darabja a William Rowley – Thomas Dekker – John Ford szerző-hármas *The Witch of Edmonton* (‘Az edmontoni boszorkány’, 1621) című drámája.

helyett, másrészt a főrangú vagy arisztokratikus szereplőkön, előkelőségeken túl kiterjeszti a figyelmét a köznépi és köznapi emberekre, az alsóbb néprétegek sorára. Webster drámáinak további fontos jellemzője, hogy elődjeivel szemben és kortársaihoz képest is nagy függetlenséget, erős jellemet kölcsönöz a női szereplőinek. Akárcsak másik fontos tragédiájának, *A fehér ördögnek* (*The White Devil*, 1611–2) Vittoriája, Amalfi hercegnő is önálló akaratú rendelkező, szuverén személyiség, megelőlegezve azt, ahogy a későbbi, Károly-kori dráma általában véve egyre nagyobb önállósággal ruházza fel a női szereplőket.

Az *Amalfi hercegnő* kapcsán rögtön a címben megjelölt főszereplő nevének ellentmondást tapasztalunk. A fiatalon megözvegyült női főszereplő arra törekszik, hogy a patriarchális társadalom és a feudális szokásrend szabályainak és elvárásainak kötelékéből kibújva önálló akaratú rendelkező nőként vegye saját kezébe sorsának irányítását. Szerelmes lesz, és maga választja új férjét, a közrendű, társadalmi rangban hozzá nem illő Antoniót, birtokainak intézőjét, és a frigyből gyermekeik is születnek. Párvalasztása és az életét meghatározó döntései mellett a fenyegetések ellenére töretlenül kitart, mindeközben azonban soha nem tudjuk meg igazi nevét – mindvégig csak Amalfi hercegnőként szerepel. Ez fokozatosan még nagyobb ellentmondássá nő, mert magában hordozza a dráma legsúlyosabb kérdését, a hercegnő igazi tragédiáját. Bármennyire törekszik is, nem bújhat végképp ki azokból a társadalmi kötelékeiből, amelyeket neve jelképez; akárhogy akar is függetlenedni két fivérértől, a hatalommániás bíborostól és a vérfertőző gondolatokkal viaskodó, eszelőssé váló Ferdinándtól, a férfiak nem engedhetik, hogy felboruljon a férfiközpontú politikai status quo. Az ellentmondás, vagyis a darab filozófiai paradoxona a következő: ahogy az a hercegnő halála órájában kiderül, ez a név önmagában mégsem jelent semmit, nem garancia sem az önazonosságra, sem a boldogulásra: csupán társadalmi közmegegyezésen alapuló, metafizikus tartalommal feltöltött címke. Mielőtt a fivérek által felbérelt hóhérok megfojtanák, megjelenik nála öregembernek álcázva a darab látszólagos főgonosza, Bosola, aki tragikus iróniát teremtve bejelenti, azért érkezett, hogy megfaragja a hercegnő síremlékét. Az úrnő nem érti, kérdéseivel felelősségre vonja, igyekszik saját identitását kinyilatkoztatni, ebben a helyzetben azonban a név már semmit nem jelent, ahogy ezt Bosola a *vanitas* hagyomány retorikájából táplálkozva részletesen feltárja:

- HERCEGNŐ Ki vagyok?
 BOSOLA Féreglárvákkal teli szelence; a legjobb esetben is csak egy félig kiszáradt múmia kenőcsös tégelye. Mi ez a hús? [...] A testünk gyarlóbb anyag annál a papírbörtönnél is, amibe a kisfiúk zárják a legyeket. [...]
- HERCEGNŐ A hercegnőd vagyok, nem?
 BOSOLA Nagy dáma lehetsz, annyi biztos, mert a ribillió kiült a homlokodra: nem ok nélkül kezd őszielni a hajad hús évvel előbb, mint egy vidám fejlőlanýé. [...]
- HERCEGNŐ Én még Amalfi hercegnő vagyok.
 BOSOLA Ettől nem tudsz aludni: a dicsőség Ragyog távolból, mint jánosbogár, Közelről nem hevít: fakó, sivár.
 (358, ford. Vas István)⁴⁵¹
- DUCHESS Who am I?
 BOSOLA Thou art a box of worm-seed, at best but a salvatory of green mummy. What's this flesh? A little cruded milk, fantastical puff-paste. Our bodies are weaker than those paper prisons boys use to keep flies in. [...]
- DUCHESS Am not I thy Duchess?
 BOSOLA Thou art some great woman, sure, for riot begins to sit on thy forehead (clad in gray hairs) twenty years sooner than on a merry milkmaid's. [...]
- DUCHESS I am Duchess of Malfi still.
 BOSOLA That makes thy sleep so broken.
 Glories, like glowworms afar off shine bright,
 But look'd to near, have neither heat nor light.
 (4.2.125–47)

⁴⁵¹ A magyar fordítás forrása: *Angol reneszánsz drámák II.* Szerk. Szenczi Miklós (Budapest: Európa, 1961), 283–394. Az angol szöveget a következő forrásból idézem: *English Drama 1580–1642.* Szerk. C. F. T. Brooke és N. B. Paradise (Lexington: D.C. Heath and Company, 1933), 645–86.

Webster tragédiája a kora újkori szubjektivitás kialakulása körül feltorlódozó művészi, politikai, filozófiai kérdésekre reflektáló, nagy drámák sorába illeszkedik: mi az ember a ráarakódott társadalmi szerepek, címek, rangok, hagyományok nélkül? Mennyi igaz abból, amikor a halál küszöbén valaki azt mondja: „Én még Amalfi hercegnő vagyok”? A „hercegnő” szó olyan társadalmi jelölőnek bizonyul, ami addig van csak érvényben, amíg a hatalmi viszonyrendszer ezt megengedi: ha az egyén kikerül a metafizikai erőteréből, címkéitől megfosztva már csak esendő, póre ember, hús és vér elegye, ahogy azt a megbomlott elméjű Lear is kijelenti Shakespeare tragédiájában:

LEAR Neked jobb volna a sírban, mint itt, csupasz testtel állni a tomboló ég alatt. Ennyi volna csak az ember? Nézzétek meg jól. Te nem veszed el a hernyótól a selymet, a marhától a bőrt, a birkától a gyapjút, a pézsmától az illatszert. Ugye? Mi hárman már meg vagyunk rontva: te vagy az igazi. Körítés nélkül az ember csak ez a szegény, póre, kétlábú állat, amilyen te vagy. (ford. Nádasy Ádám)

Why, thou wert better in thy grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. – Is man no more than this? Consider him well. – Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! Here's three on 's are sophisticated. Thou art the thing itself. Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art.

(3.4.99–104)

Akárcsak Shakespeare, Webster is mindent relativizál, ezért Bosola is csak látszólag a leggonoszabb szereplő. A darab elején a reneszánsz tragédia három típuskarakterének elegyeként jelenik meg: a folyton zúgóldó, elégedetlen kritikus (*the malcontent*), a machiavellista gazember (*the tool villain*) és a bosszúálló hagyománya keverik benne.⁴⁵² Vice karakterként lép a színre, de első mondata rögtön a

452 Jane Marie Luecke. „The Duchess of Malfi: Comic and Satiric Confusion in a Tragedy”. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 4.2. Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1964), 280.

bosszútragédiák szellemalakját is felidézi: „Még egyre zaklatlak” (286). Az angol eredetiben „I do haunt you still” (1.1.30), azaz: még mindig kísértelek, mondja a Bíborosnak, akinek évekkal korábban bérgyilkosként tett szolgálatokat, és most gályarabként letöltött büntetése után visszatér, hogy méltó jutalmát kérje, vagy legalábbis némi figyelmet követeljen.

Érdeemes elidőznünk Bosolának ennél a nyitó, „kísérteties” mondatánál, amivel bemutatja magát, ugyanis a kifejezés magába sűríti a reneszánsz bosszútragédiák dramaturgiájának azt a kulcsfontosságú elemét is, amelyre a Derrida által ihletett újabb kritikai irányzat, a *hantológia* mutatott rá.⁴⁵³ Amikor Bosola „kísértetként” lép színpadra, nemcsak azt fejezi ki, hogy a Bíboros múltja lezáratlan és lezárhatatlan, mert az eltussolt, elfojtott történetek maradványai, képviselői vagy következményei bármikor visszaköszönhetnek, traumává alakulva az egyéni és a kollektív emlékezetben. Azt is megjeleníti a kísértő Bosola, hogy a múlt maga mindig körülöttünk lebeg, és kísértetként befolyásolja, meghatározza a jelenünket: hiába akarjuk a jelenhez képest meghatározni magunkat, a jelen mindig csak a múlthoz képest válik jelentéssé, ahogy a jelölő folyamat elemei mindig csak nyomként, mindig egyfajta megelőzöttségben, korábbi jelölőkhöz viszonyulva válnak működőképesé a jelenlét metafizikáját dekonstruáló derridai olvasatban. Ez a hantológiai meghatározottság különösen erősen jelent meg a kora újkori tanatológiai és ismeretelméleti válság idején. Episztemológiai értelemben kifejezte azt a hatást, amelyet a kibillent, megkérdőjelezett, de még mindig erősen jelen lévő középkori, magas szemioticitású világmodell gyakorolt a megjelenőben lévő új típusú, mechanikus világmodell elemeire. A reformáció által bevezetett nagy horderejű teológiai, szertartásrendi változtatások miatt kialakuló tanatológiai válsággal kapcsolatban pedig azoknak a halottaknak a jelenlétét tematizálja a szellem és a kísértés metaforikája, amelyekre már nem irányultak a közbenjárás rítusai, amelyekkel elvesztette a protestáns szubjektum a korábban közvetlenebbnek megélt kapcsolatot, de ennek a traumatikus veszteségnek a szelleme ott kísért a reneszánsz tragédia hulláiban, szellemeiben, élet és halál között lebegő, liminális karaktereiben. Lukás Szrot érvelése szerint a kora modern tragédiák

453 „A hantológia vagy fantomológia fogalma Jacques Derrida neologizmusa, amelyet *Marx kísértetei* című esszéjében dolgozott ki részletesen. A hantológia a 'kísértet' és 'ontológia' szavak összeolvadásából származó spektropoétikai fogalom, amely a nyugati gondolkodás azon sajátos történeti időérzékét kívánja megnevezni, amely folyamatosan újratermeli a 'rosszul időzítetttség', a 'kizökkent idő' tapasztalatának fantomszerű alakzatait.” Miklósvölgyi Zsolt. „Mint aki múltat és jelent összenyit, áramoljanak egymásba.” *A Párhuzamos történetek* kísérteties térpoétikájáról.” *Alföld* 70 (2019/8), 89.

kísértetjárásainak hatása alatt lévő karakterek azt a bizonytalanságot, ambivalenciát testesítik meg, amely később „az igazság utáni társadalom episztemikus alkotóeleme lesz”. Két kor között egy átmeneti állapotban, a múlt kísértete és az elérni remélt, másfajta jövő közé vetve, hit és kételkedés között örlődve, a metafizikus bizonyosság helyett a vágyott empirikus bizonyosság nyomában, a bizonyítékkeresés, a végtelenségig folytatható kutatás, a dolgok lezárásának elodázása közepette Hamlet habozása előrevetíti a „modern ember kettős természetét”.⁴⁵⁴

Hiába „kísért” Bosola, a hatalmasságok ugyanúgy kihasználják, mint korábban, így a valójában kétszintű drámában a hercegnő mellett ő is főszerephez jut a középpontba helyezett tanulási folyamata révén. Melvin Seiden a darab „intellektuális gondolkodójának” tartja Bosolát, aki a kora modern társadalom hirtelen átalakulásai miatt bekövetkező elidegenedéstől szenved.⁴⁵⁵ Fokozatosan kiábrándul az ármánykodó bíborosból és a megháborodott, féltékeny Ferdinándból, utasításukra még elteszi láb alól a hercegnőt, de utána már annak maga választotta férje, Antonio pártjára áll. Nem lenne azonban Websterhez méltó a tragédia, ha hiányozna belőle a tragikus véletlen. Amikor a végérvényesen csalódott Bosola már kész arra, hogy a rajta élősködő felbujtói ellen forduljon, abban a hiszemben, hogy a sötétben Ferdinánd áll előtte, tévedésből halálra sebzi Antoniót, akit immár akár saját élete árán is igyekezett volna megvédeni. Felkiáltásába belesűrűsödik a Stuart-kor politikai légkörének, a predesztináció tana miatt örlődő protestáns szubjektumnak, az egész késő reneszánsznak minden bizonytalansága: „Antonio! / Kit megmentettem volna életemmel! / A csillagok teniszlabdái vagyunk csak, / S arra szállunk, amerre ők ütöttek” (388, „Antonio! / The man I would have sav'd 'bove mine own life! / We are merely the stars' tennis-balls, struck and banded / Which way please them. [5.4.53–5]). Amikor az utolsó jelenetben végre leszúrja a bíboros és Ferdinándot, ő maga is halálos sebet kap, és a következőképpen búcsúzik az élettől:

⁴⁵⁴ Lukas Szrot. „Hamlet's Father: Hauntology and the Roots of the Modern Self”. *Fast Capitalism* 16.2 (2019), 91. A hantológiához lásd még: Edyta Lorek-Jezińska. „Shakespeare, Authority and Hauntology”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 17: 32 (2018). 21–34; *Derrida Marx-szellemé*. Szerk. Karikó Sándor (Budapest – Szeged: Gondolat – Szegei Lukács Kör, 1997). A hantológia és a szemiózis kapcsolatához lásd Azcaraté. „Introductory Chapter: Semiotic Hauntologies of Ghosts and Machines”, 4–5.

⁴⁵⁵ „We should note that Bosola's behaviour is characteristically that of 'the intellectual' in a double sense: he is insistently articulate and analytical; but at the same time he suffers from the intellectual's disease of alienation; [...] a man without class [...] socially and morally anomalous”. Seiden. *The Revenge Motif in Websterian Tragedy*, 51.

BOSOLA Ó, végem van! Mik vagyunk mi?
Csak bolthajtásos sírok, holt falak,
Visszhangtalan romok. Jó éjszakát! (393)

O, I am gone! –
We are only like dead walls, or vaulted graves,
That ruin'd, yields no echo. (5.5.96–8)

Szavai az egész tragédiát keserű iróniába burkolják. Nemrégiben még Bosola állt a hercegnő elé azzal, hogy síremlékét jött kifaragni, most pedig ő maga azonosítja kozmikus metaforában önmagát és az egész emberi fajt a dráma képviselőjének központi elemeként működő hideg síremléssel. Ez a kapcsolat is igazolni látszik a fenti megállapítást, hogy a családi tragédiába hajló darabnak két főszereplője van. Az egyik Amalfi hercegnő, aki egy idő után, ha kimondatlanul is, már saját vesztére készül, fokozatosan saját síremlékévé alakítja át önmagát az *ars moriendi* hagyományt visszhangozva, és sztoikus nyugalommal, büszkén és hallatlan egyedi tartással néz szembe saját halálával akkor is, amikor a gyilkosok már a nyakára tekerik a kötelet. A másik főszereplő a durva, gyakran póriás, erőszakban edződött, de legbelül a jóra mégis képes Bosola, aki túl későn ábrándul ki a magas körök, a hatóságok, az egyházi méltóságok és világi hatalmasságok romlottságából. A tragédiának így erős politikaellenes, aktuális társadalomkritikai felhangja volt, de a sorozatosan visszatérő végletes, bizarr színpadi megoldásokat az utókor sokáig nem értette. Ferdinánd táncoló örülteket szabadít hűgára, hogy akaratosságáért megbüntesse és a kétségbeesésbe kergesse, előtte azonban vak-sötét szobába vezeti, és Antonio keze helyett egy hulla levágott, jéghideg kezét adja a kezébe, majd ezek után felfed egy kivilágított jelenetet, ahol a hercegnő saját férjének, Antoniónak és gyermekeinek a hulláit pillantja meg. A közönség számára az „élőképről” később kiderül, hogy csak viaszfigurákból áll, de a jelenet megdöbbentő hatása rátelepszik a cselekmény hátralévő részére.

Koltai M. Gábor, aki rendezte is a tragédiát, a darabról írt elemzésében utal T. S. Eliotra, aki szerint „Webster a halál megszállottja volt”, és felhívja a figyelmet arra, hogy a dráma olyan korban született, „amelynek fogalma sem volt, hogyan reagáljon a körülötte zajló változásokra, s ahol a színházcsinálók egyik legfőbb gondja az volt, hogy ha a pestis áldozatainak száma eléri a törvényben előírt heti

harmincat, akkor bezár a színház.”⁴⁵⁶ Cseicsner Otilia rámutat, hogy „szokás őt kárhozhatni azért, hogy Forddal együtt jelentős mértékben hozzájárult a Jakabkori dráma, különösen a tragédia hanyatlásához, miközben elfeledkeznek arról, hogy drámai kísérletezése során korántsem öncélúan vitte végletekig a Shakespeare kései probléma-színműveiben, románcaiban ez idő tájt ábrázolt értékválságot. Talán épp a széteső drámai szerkezetben formailag is tükröződő értékválság indította színházainkat a nyolcvanas évektől a szóban forgó művek bemutatására.”⁴⁵⁷ Az irodalomtörténet sokáig nem tudott mit kezdeni ezekkel az extrém színpadi tablókkal, ahogy az olyan hosszadalmas, elnyújtott haldoklási jelenetekkel sem, mint amilyen Amalfi hercegnő készülődése a halálra Bosola kezei között.⁴⁵⁸

A mai befogadó számára bizarrnak, túlfűtöttnek vagy szélsőségesnek tűnő jelenetekre csak a darabokat átható általános tanatológiai érdeklődés, a haldoklással, a halállal és a gyászolással kapcsolatos kora újkori gondolati válság vizsgálata ad magyarázatot. Webster tragédiájának viaszfigurái is koherens értelmezésbe illeszthetők, ha felfedezzük, hogy Antonio és gyermekei pontosan úgy lehettek elrendezve ebben a jelenetben, mint egy síremlék szobrai vagy faragványai. Ez a színpadi kép pedig kapcsolatban van a Hercegnő halálra készülődésével és Bosola végső szavaival: a halottakról való megemlékezés motívumaként a tragédia egészét szervező gondolatrítmusból és egységes tanatológiai képvilágba illeszkedik, amely az angol reneszánsz kultúrában a reformáció hatására állandó változásban volt⁴⁵⁹, és amelynek hátterében az áll, amit Michael Neill „a halál kora újkori válságának” nevezett.⁴⁶⁰

Nemcsak a halálról való gondolkodás, a síremlékek státusza és a társadalmi emlékezetmunka mintázata változott meg a reneszánszban: minden mozgásba lendült, ahogy azt a II. fejezetben érzékeltetni igyekeztem. A modern, empirikus megfigyelésre és kísérletezésre támaszkodó természettudományos gondolkodás kialakulásának első lépései keveredtek az érvényben lévő analogikus

456 Koltai. „A bomlás geometriája”, 48–49. Websterhez lásd még uő „Nárcisszusz tükre. Az incesztus rétegei Webster *Amalfi hercegnőjében*”. *Theatron* 15. 2 (2021), 127–137.

457 Cseicsner. „Az iszonyat krónikái”, 24.

458 Nem csupán Shakespeare hősei, Hamlet, Othello vagy Desdemona haldokolnak hosszasan és jó néhány drámai soron keresztül, hanem a kora újkori tragédia számtalan karaktere is. Ahogy az V.5. alfejezetben kifejtettem, az élet és halál közötti lebegés, az átmenet a kor központi témája, hiszen a reformáció által előidézett egyik fő változás a halálhoz való újfajta viszonyulás. A kérdésre még visszatérek a következtetésekben.

459 David M. Bergeron. „The Wax Figures in The Duchess of Malfi”. *Studies in English Literature 1500–1900*. 18. 2. (1978), 338.

460 Neill. *Issues of Death*, 15, 202.

világsszemlélet spirituális töltésű jellegzetességeivel, a szimpatikus mágiával, az alkímiával, valamint a korábbi populáris hagyományokkal, babonákkal, népi hiedelmekkel. Ebben az átmeneti korban a drámákban mind gyakrabban megjelenő „tudományos” kísérletezéseket legalább annyira lehet az új kor tudományainak, az empirikus érdeklődésnek az előszeleként értelmezni, mint a letűnőben lévő világkép maradványaiként, de semmiképpen nem intézhetjük el őket egyszerűen mint babonás „áltudományokat”, ahogy azt Németh László tette a fejezet bevezetőjében idézett véleményében.

VI.3. „MOST POKOLRA SZÁLLUNK.” *ÁTVÁLTOZÁSOK*

A jelenet kulturális beágyazottságát figyelmen kívül hagyó mai befogadó megmosolyoghatja, vagy Németh Lászlóhoz hasonlóan áltudományosnak tekintheti, a korabeli néző ellenben titokzatos, újfajta tudás letéteményesének tarthatta azt a könyvet, amelyet a szorult helyzetben lévő Beatrice fedez fel a nászéjszakára készülődve férje, Alsemero szobájában a Thomas Middleton – William Rowley szerzőpáros *Átváltozások* (*The Changeling*, 1622) című tragédiájában.

BEATRICE Nagy Ég! Igazi orvosi szobácska,
Körül üvegcsék, rajt minden a név;
Maga javára orvosol bizonynal,
Mi nagy emberre s bölcsességre vall.
Mily kézirat ez itt? *Kísérlet könyve*,
Titkok a természetben. (445, ford. Németh László)⁴⁶¹

Bless me! A right physician's closet 'tis,
Set round with vials, every one her mark too.
Sure he does practice physic for his own use,

⁴⁶¹ A magyar fordítás forrása: *Angol reneszánsz drámák II.* Szerk. Szenczi Miklós (Budapest: Európa, 1961), 395–480. Az angol szöveget a következő forrásból idézem: *English Drama 1580–1642.* Szerk. C. F. T. Brooke és N. B. Paradise (Lexington: D.C. Heath and Company, 1933), 911–42. Online forrás: https://emed.folger.edu/sites/default/files/folger_encodings/pdf/EMED-Change-reg-3.pdf

Which may be safely call'd your great man's wisdom.
What manuscript lies here? *The Book of Experiment*,
Call'd Secrets in Nature. (4.1.20–25)

Beatrice, Alicante kormányzójának lánya szeszélyes, szenvedélyes, felelőtlen, csapongó teremtés. Alonso de Piraquo udvarol neki, ő azonban Alsemerót kedveli, ezért leküzdí minden iszonyát, amit szolgálja, a kelésekkel borított, csúf Deflores iránt érez, és megkéri, tegye el láb alól a kérőt. Deflores, aki reménytelenül szerelmes úrnőjébe és mérhetetlenül kívánja, rögvest elfogadja a megbízást, de kijelenti, hogy megkéri majd az árát. Beatrice meggondolatlanul rááll az alkura, nem törődve azzal, milyen drága lesz is az az ár, Deflores pedig, miután megölte Alonsót, és bizonyítékként bemutatja a megdöbönt Beatricének a kérő levágott ujját a rajta lévő gyűrűvel együtt, magát Beatricét, szenvedélyének legfőbb tárgyát kéri fizetségül. Hiába esdekel Beatrice, hiába kínál pénzt, Deflores visszautasítja az ilyesfajta fizetséget, és azzal zsarolja, hogy elárulja, ha nem lesz az övé. Deflores elveszi jutalmát, és beszélő nevének megfelelően deflorálja a kelepcébe került Beatricét, aki az ágyasává alacsonyodik, és innentől a dráma kettejük folyamatos menekülése a lelepleződés elől. Beatrice Alsemero felesége lesz, de a nászéjszákán kiderülhetne, hogy már nem érintetlen, ezért cselhez kell folyamodnia: még szűz szolgálólányát, Diaphantát beszéli rá arra, hogy a sötétben elfoglalja a helyét a mit sem sejtő férj mellett az ágyban. A szeszélyes Beatrice, akinek kedve és akaratát folyton változik,⁴⁶² időközben rájön, hogy Diaphanta, aki immár túl sokat tud (és ráadásul Alsemero ágyában is túl sokáig időzik), később esetleg ellene tanúskodhat, ezért őt is megöleti Defloresszel.

Beatrice szép, Deflores csúnya; a főcselekmény szereplői épeszűek, míg a másik fő helyszínen, a bolondokházában párhuzamosan játszódó mellékcselekmény szereplői örültek, legalábbis ez a látszat. Kiderül azonban, hogy Beatrice belülről egyáltalán nem mondható szebbnek, mint Deflores, és az „épelméjű világ” sokkal több örületet és örületes dolgot tartalmaz, mint a megháborodottak intézménye.

⁴⁶² A darab angol címének számos lehetséges jelentése közül ez az egyik: a *changeling* szeszélyes, kiszámíthatatlan személyt is jelenthet. A *hyppalage* retorikai alakzataként is felfoghatjuk ugyanakkor a címet, olyan nyelvi működésként, amikor egy bizonyos tárgynak vagy jelenségnek tulajdonítható cselekvést, történést egy másik tárgyhoz kapcsolunk, amellyel nincs logikai kapcsolatban. Ebben az értelemben azt látjuk, hogy a cím mint *hyppalage* összekapcsolja Beatricét és Deflorest, amennyiben a Beatricében uralkodó utálat és a megvetés átalakul szerelmi szenvedéllyé, míg Deflores taszító külseje leírja Beatrice romlott belsejét. Lásd Michelle O'Callaghan. *Thomas Middleton, Renaissance Dramatist* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009) 138.

A tragédia a többszintű cselekmény bevett, korabeli technikáját alkalmazza, ahol a mellékszál (vagy akár mellékszálak, mint például Shakespeare *Szentivánéji álomjában*) kommentálja, újabb és újabb perspektívába helyezi a főcselekményt. A bolondokháza egyáltalán nem ferde tükre a nemesi társadalom világának: nagyon is hűen tükrözi az Alicante várában eluralkodó mentális és morális káoszt – a tragédia uralkodó perspektívája „az örület optikáján” keresztül működik.⁴⁶³ A darab azt feszegeti, hogy milyen csalóka a felszín, és mégis milyen nehéz mögéje hatolni – ebben az ismeretelméleti érdeklődésben osztozik a korábban említett tragédiákkal. A szexualitástól, testábrázolásoktól, betegségképektől túlfűtött *Átváltozások* különleges vonása, hogy a legelső sortól kezdve („Templomban láttam meg először őt...”) nemcsak az érzékiségre, hanem az érzékszervekre és az érzékelésre koncentrál, újból és újból visszatérve a szem, a látás, a vizuális tapasztalás megbízhatatlanságához, a látvány mögött rejlő valóság megragadásának nehézségéhez. A főszereplők színlelnek, csejt vetnek, félrevezetik környezetüket, szerepet játszanak, folyamatosan színészként lépnek tehát fel: a tragédia ugyanúgy magán hordozza a jellegzetes kora újkori metaszínházi jegyeket, mint a többi korabeli dráma. A látáson kívül már az első jelenetben sorozatosan felbukkan a szaglás, az ízlelés, a tapintás, és a hallás is, a szubjektumot az affektív tapasztalatok által meghatározott entitásként állítva élénk. A világ emberi megtapasztalásának összes médiumát felsorakoztatva alkot a tragédia egyedi képvilágot, ugyanakkor kezdettől fogva hangsúlyozza azt is, mennyire félrevezetőek, csalókák, torzítóak lehetnek ezek a látszólag közvetlen tapasztalatok: a világ és az ember között feszülő mediális közvetítettséget nem hidalja át semmi, még a test sem. Az egész darabon végigvonul az az irónia, amit Beatrice rövid „példabeszéde” hordoz: ő oktatja a látás megbízhatatlanságáról Alsemerót, holott ő lesz később a dráma fő szemfényvesztője, a látszat, a tettetés, a megtévesztés álcája mögött rejtőző szerepjátékos:

Légy megfontoltabb, jó uram,
Itéletünknek őrszeme a látás,
Arról, mit lát, jól kell itélnie;
De néha túl gyors, s köznapi dologról

463 J. M. Duffy, „Madhouse Optics: *The Changeling*”. *Comparative Drama* Vol. 8, No. 2 (Summer 1974), 194. A többszintű cselekmény hagyományához, valamint a karakterek, a motívumok és a képvilág párhuzamainak, tükrörendszerének értelmezéséhez lásd Richard Levin. *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Chicago – London: University of Chicago Press, 1971), 34–48.

Csodát mesél, amit ha ellenőriz,
Itéletünk vaknak mondhatja majd. (400)

Be better advised, sir:
Our eyes are Sentinels unto our judgements,
And should give certain judgement what they see;
But they are rash sometimes, and tell us wonders
Of common things, which when our judgements find,
They can then check the eyes, and call them blind. (1.1.74–79)

A nyitójelenet vége a korabeli anatómiakönyvek jellegzetes ábrázolását, az önmagát nyúzó ember képét idézi fel, és így anatómiai képvilággal keretezi az önismeret, az önvizsgálat problematikáját (a motívummal részletesen foglalkozom a VII.7. alfejezetben). Miután „a kígyó” készségesen felemeli a földről úrnője elejtett kesztyűjét, a csúf szolga látványától utálkozó Beatrice Deflores elé dobja a másik kesztyűjét is, és azt mondja: „Fogd s húzd le saját bőröd is vele” (405).⁴⁶⁴ Erre mintegy ríposztként, az első jelenet utolsó mondataival, amikor már egymaga van csak a színpadon, Deflores a kora modern tragédiák jellegzetes Vice szerepébe lépve már a közönséghez beszél, kétértelmű, buján erotikus szavaival bevonva a nézőket a darab érzékszerveken keresztül túlfűtött, egyszerre érzéki és anatomizáló világába. Ebben minden bizonnyal részt vett testbeszéde, kézmozdulata is, hiszen nem mindegy, hogy az „itt”-nél csak a kesztyűre mutat-e, vagy egyben a távozó Beatricére is:

Kegy, mely pokollal érkezik. Kicszerzett
Bőröm, tudom, inkább viselné egy pár
Táncos topánban, mint hogy ujjamat
E héjba dugjam itt. (405)

Here's a favor come; with a mischief: Now
I know she had rather wear my pelt tanned
In a pair of dancing pumps, than I should thrust my fingers
Into her sockets here. (1.1.241–44)

464 „Take 'em and draw thy own skin off with 'em”. (1.1.240)

Az elme betegségeinél, amelyekkel a bolondokházában találkozunk, sokkal veszélyesebbek és súlyosabbak a lélek bajai: a lelkiismeret, az erkölcs romlottsága, a belülről elhatalmasodó betegség kiömlik a világra, és a ragály, a méreg, az elterjedő fertőzöttség képeiben csúcsosodik ki. Ahogy a várúr, Vermadero mondja az első jelenetben a jövevényeket üdvözölve, Alicante vára „szembeötlő helyre, hegyfokra” épült, de belül titkokat őriz. Alsemero és kísérelője, Jasperino fokozatosan betekintést nyer a citadella rejtelseibe, a kör alakú erődítményt ugyanakkor női szimbólumként is felfoghatjuk, ahogy a petrarkista szerelmi költészetben is hagyományosan bevehetetlen várként vagy kastélyként jeleníti meg az elérhetetlen hölgyet a költő. Vermadero mint családi és politikai pátriárka a várhoz és a lányához való hozzáférést egyaránt uralja. A citadellába való belépés azonban nemcsak az áhított nőhöz való hozzáférést jelenti, hanem Beatrice lelkének, és általában az emberi természet megismerésének metaforájává válik. Amikor Alsemero gyanakodni kezd, és barátjával arról beszélnek, hogy Beatrice tisztessége nagyon is kétségbe vonható, ismét előkerül a Sidney-féle fekély képe mint a felszín alatt megbújó romlottságot elfedő, a megismerést akadályozó felszín kifejezése:

JASPERINO Tapintsd ki jól most; holmi könnyű próba
Nem tár fel ily fekélyt, mely attól tartok,
Gennyel teli. (472)

Touch it home then, 'tis not a shallow probe
Can search this ulcer soundly, I fear you'll find it
Full of corruption. (5.3.7–9)

„Ne jöjj közel, uram; ragályt viszek rád” (477; „Oh, come not near me, sir; I shall defile you. [5.3.181]) – mondja apjának Beatrice, miután Alsemero őt is, Deflorest is szembesíti eddigi üzelmeikkel, és lelepleződnék. Hogy saját maga vessen véget a játszmának, Deflores először Beatricét, majd saját magát is leszúrja. „Most pokolra szállunk” (478; „now we are left in hell.” [5.3.196]) – mondja Deflores haldoklási jelenetük csúcspontján, Beatrice apja azonban az egész darab univerzumát summázza válaszában: „Mind ott vagyunk; kört írt körénk keze” (478; „We are all there; it circumscribes [us] here.” [5.3.197]).

A darab számos értelmezési lehetőséget nyitva hagy. Azzal, hogy a reneszánsz drámák jellegzetes jelentéslebegtető technikáját alkalmazza, és nem kötelezi

el magát egyértelműen súlyos morális ítéletek kinyilatkoztatása mellett, a saját korában merésznek, akár lázítóknak is tűnhetett. Vajon Beatricét saját, túlságosan is önálló és akaratos személyisége hajtja, és önnön szervedélyeinek martaléka lesz, vagy a körülmények szerencsétlen összejátékának lesz menthetetlen áldozata, mintha a sorsa eleve predesztinált lenne? Megkedveli-e a viszolyogtató, de szolgálatkész Deflorest, vagy a hányinger kerülgeti, valahányszor ágyba bújnak? „Nem tudjuk eldönteni, hogy egy szálni való, kétségbeesett, a szégyenbe belepusztuló áldozatot látunk-e, vagy egy a bűnben igazi önmagát megtaláló, velejéig romlott gonosztevőt” – foglalja össze Szemerédi Fanni a darab eldönthetetlenlenségét a tragédia legutóbbi hazai színpadra állításáról, a Budaörsi Latinovits Színház 2017-es *Maskarák*⁴⁶⁵ címmel futó előadásáról írt kritikájában.⁴⁶⁶ Maga a színpadi tér is a darab fent elemzett ambiguitásának, az örült és a normális világ közötti határok folyamatos egymásba mosódásának és inverziójának a kifejezése. A rendezésnek ezt a térkezelési bravúrját Almási Zsolt kritikája látja meg kitűnően, érdemes hosszabban idéznünk:

Az előadásban mindennek pontosan meghatározott helye és ideje van, a játék koherens és félelmetesen egy irányba mutat, egyetlen kérdést tesz fel: az örült világ a színpadot kettéválasztó fémkeret melyik oldalán helyezkedik is el, hátul, ahonnan előjönnek a színészek, vagy előtte, ahol ugyanúgy játszanak az örülteket ellátó intézmény lakói és az intézményen kívül őrzöngő normális emberek. A díszlet (Soki) minimalitása szépen megteremti a színmű fojtogató, kellemetlen világát, ahol a plafonig érő, itt-ott nyitható, megmászható, de egyúttal megkerülhetetlen többfunkciós fémkeret egyszerre tagolja állandóan változó kül-és belvilággá a játéktér, ahol ugyanott van a templom szent tere és a hálószoza, ahol az egyesülés különböző formái jönnek létre, de ugyanitt található az elmeegógyintézet, a kastély, a várfal, a magánlak is. A színpad

465 Budaörsi Latinovits Színház, 2016.11.19. Rendező: Berzsenyi Bellaagh Ádám; koreográfus: Jaross-Giorgi Viktória; fordította: Hamvai Kornél; dramaturg: Kovács Kristóf; díszlettervező: Sokorai Attila; jelmeztervező: Pető Kata; De Flores: Ilyés Róbert; Beatrice-Joanna, Vermandero lánya: Bohoczki Sára; Alsemero: Ódor Kristóf. A darabot rendezte korábban Ács János a Kaposvári Csiky Gergely Színházban (1980), Simon Balázs a Vígszínházban (1996), és Rusznyák Gábor a kecskeméti Katona József Színházban (2011).

466 Szemerédi Fanni. „A szépség (és) a szörnyeteg” *Revizor – a kritikai portál*. 2017. 03. 05. <https://revizoronline.com/thomas-middleton-william-rowley-maskarak-budaorsi-latinovits-szin-haz/>

multifunkcionális fala azonban nemcsak elválaszt, hanem össze is köt, hiszen mivel egyszerre több teret jelöl, elhomályosítja az éles határvonalat az intézményben kezelték örülete és az intézményen kívül élők látszólagos normalitása között.⁴⁶⁷

A darab nemcsak az értékítéleteket és értelmezési lehetőségeket lebegteti, hanem folyamatosan egymásba folyó, liminális tereket hoz létre, feloldva a szilárd választóvonalat a normalitás és az örület, a közösség regeneratív képességét megőrző termékenység és a perverz, buja vágy társadalmilag létrehozott, ám gyakran kontrollálhatatlan kategóriái között.

VI.4. „MI EZ A REJTVÉNY?” *KÁR, HOGY KURVA*

Nem holmi szeszély vagy meggondolatlanság miatt, de Beatricéhez hasonlóan ugyanígy érzelmi és társadalmi csapdába kerül Annabella, a Károly-kor kiemelkedő és szintén nagyon ellentmondásos tragédiájának, John Ford *Kár, hogy kurva* (*'Tis Pity She's a Whore*; Vas Istvánnak a korabeli cenzúra hatására tompított fordításában: *Kár, hogy ká*) című drámájának női főszereplője. A darabot valamikor az 1620-as évek második felében írhatta a szerző, 1633-ban jelent meg először kvartó kiadásban, témája a testvérszerelem. A vérfertőzés nyílt ábrázolása, az elképesztő szerelmi erőszakba torkolló szenvedély borzadályt keltő színpadi megjelenítése miatt sokáig igyekezett tudomást sem venni róla a 17. század utáni irodalmi kánon, kihagyták a szerző drámáinak 1831-es összkiadásából, és a szerkesztők sokszor a címet megváltoztatva igyekeztek legalább annak radikalitását tompítani. A 20. század második felében születtek csak meg azok a megközelítések, amelyek a korabeli vallásos és politikai feszültségek és ellentmondások tükrében az individuális szenvedély és a társadalmi parancs összeütközésének nagyszabású tragédiájaként tudták értelmezni a darabot. „Mintha Tarantino írta volna újra a *Romeo és Júliát*” – hirdette a Magyar Színház a 2010-es előadását⁴⁶⁸, és a

⁴⁶⁷ Almási Zsolt. „Örjítő, halálos szerelm: Middleton–Rowley: *Maskarák* a Budaörsi Latinovits Színházban”. *Prae irodalmi és kultúratudományos folyóirat*. 2017. 01. 20. <https://www.prae.hu/article/9539-orjito-halalos-szerelem/>

⁴⁶⁸ Pesti Magyar Színház, Budapest, 2010. 09. 30. Rendező: Koltai M. Gábor; fordította: Vas István; dramaturg: Sediánszky Nóra; díszlettervező: Vereckei Rita; jelmeztervező: Tihanyi Ildikó;

kamaraterem szűk terében felépített díszlet központi elemét, a nagy plexiasztalt egy boncterem kellékének és a reneszánsz lakomák színterének elegyeként írta le a darab egyik kritikusa.⁴⁶⁹

A páрмаi polgár, Florio házában vagyunk, ahol a bolognai egyetemről hazatérő Giovanni beleszeret hűgába, Annabellába. Bonaventura atya hiába próbálja lebeszélni, a fiatalember a vallásos tanítás és a társadalmi morál helyett a szenvedély parancsára hallgat, megvallja szerelmét Annabellának, akinek nevelőnője, Putana segít megszervezni találkáikat és eltitkolni viszonyukat. Előbb-utóbb sor kerül azonban Annabella és kérője, Soranzo főnemes esküvőjére, és amikor kiderül, hogy Annabella már terhes, dühtől tajtékozó férje szobafogságra ítéli. A cselekmény bosszúdrámába illő fordulatot vesz. Soranzo mindenáron igyekszik kinyomozni, hogy ki szarvazta fel, és hű szolgája, Vasques ki is szedi a titkot Putanából, akit a fiatal szeretőkkal való cinkosságáért megvakítanak. Annabella saját vérével ír levelet Giovanninak, hogy figyelmeztesse az őt fenyegető veszélyre, Giovanni azonban szenvedélyétől elvakítva semmibe veszi az üzenetet, és elmegy Soranzo születésnapjára. Belátva, hogy a körülmények összeesküdtek ellenük, és soha nem lehetnek boldogok egymás mellett, Giovanni belopózik Annabella szobájába, és egy csók közben leszúrja, majd kitépett szívét törére tűzve beront a mulatozók közé, hogy fennhangon kihirdesse szerelmét a nő iránt, aki immár halott, és akinek szívét a szörnyülködő vendégsereg előtt felmutatja. Mielőtt Vasques pribékjei rárontanak, és megölik, még leszúrja Soranzót is, de előbb megvallja, hogy közös gyermeküket, az Annabella méhében lévő magzatot is megölte:

GIOVANNI Tettem fénye e napot
Megvakította, délből éjszakává.
Uraim, ínyenclakomára jöttek,
De lakmározni jöttem én is, dúsabb
Lelőhelyen, mintsem ékkő, arany Felérhetné;
egy szív ez, uraim,
Egy szív, mely az én szívem sírja lett:
Nézzék meg jól, ráismernek talán?

Giovanni: Pál András; Annabella: Darabont Mikold m.v.; Soranzo, főnemes: Horváth Illés; Vasquez: Gula Péter. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta. 469 Kovács Dezső. „Rémségek asztala”. *Revizor – a kritikai portál*. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2703/john-ford-kar-hogy-kurva-magyar-szinhaz/> A bosszútragédia és a kortárs film kapcsolatához lásd Matuska. „A fikció szentsége”.

VASQUES Mi ez a rejtvény?
 GIOVANNI Annabella szíve.
 Miért riadoznak? Esküszöm, övé:
 E tör szántotta fel gyümölcsöshöz
 Méhét, e tör szerezte meg nekem
 A dicsőséges hóhér hírnevét.

(115, ford. Vas István)⁴⁷⁰

GIOVANNI The Glory of my Deed
 Darkened the midday Sun, made Noon as Night.
 You came to feast My Lords with dainty fare,
 I came to feast too, but I digged for food
 In a much richer Mine then Gold or Stone
 Of any value balanced; 'tis a Heart,
 A Heart my Lords, in which is mine entombed,
 Look well upon 't; d'ee know 't?

VASQUES What strange riddle's this?
 GIOVANNI 'Tis Annabella's Heart, 'tis; why d'ee startle?
 I vow 'tis hers, this Dagger's point plowed up
 Her fruitful womb, and left to me the fame
 Of a most glorious executioner. (5.6.22–33)

A szerelmese vértől gőzölgő, kivágott szívét a bosszú emblematikus fegyverére tűző, magából kivetkezett férfi őrvölgő alakjáról, a tragédia zárójelenetéről sokáig azt tartotta az irodalomtörténészek többsége, hogy túlmegy minden határon, túrheterlen végletekig viszi az egyébként is egyre „dekadensebb” Stuart-dráma felfokozott szenvedély- és erőszakábrázolását. A tragédia képvilágát, rendszert alkotó motívumkészletét alaposabban szemügyre véve viszont láthatjuk, hogy ugyanaz a kétértelműség, eldönthetetlenség szervezi, mint az *Átváltozásokat* és általában a kora újkori drámát. Ennek az ambivalenciának a totális színházi hatást nyújtó felmutatására tesz nagyszabású kísérletet Ford. A zárójelenet nagy tablóját lehetséges a reneszánsz emblémahagyomány jól ismert szimbolikus ábrázolásaira épülő etikai kinyilatkoztatásként értelmezni, amelyben összegződnek

470 A magyar fordítás forrása: John Ford. *Kár, hogy ká.* Ford. Vas István (Budapest: Európa, 1984). Az angol szöveget az alábbi forrásból idézem: John Ford. *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays.* Szerk. Marion Lomax (Oxford, New York: Oxford University Press, 1995), 165–239.

a „szív nyelvtanáról”, az őszinte és végső áldozatra is kész szerelmi odaadásról, a megbánásról és lelki megújulásról szóló moralizáló utalások.⁴⁷¹ Sokkal ironikusabb vagy cinikusabb, illetve a kora újkori ismeretelméleti és teológiai bizonytalanságok fényében sokkal elkeseredettebb olvasata (és színpadra állítása) is lehetséges azonban a jelenetnek, amelyben végül is annak vagyunk tanúi, hogy a leghevesebb szenvedélyek, a legőszintébb érzések és a legtisztább morális szándékok ellenére a szív csak egy darab hús, a bosszúálló törére tűzött belsőség, amelyben nem lakozik semmi fennköltebb dolog.⁴⁷²

Magyarországon a tragédiát Bodolay Géza rendezésében 1984-ben a Szegedi Nemzeti Színház, Zsámbéki Gábor rendezésében szintén 1984-ben a budapesti Katona József Színház állította színpadra, legújabb produkciója pedig a Magyar Színházban volt 2010-ben Koltai M. Gábor rendezésében. A klausztrófóbiás érzetet keltő, kisebb hentesüzem belső, csempézett helyiségére hasonlító szűk térben a színpad középponti eleme egy hosszan elnyúló plexiasztal, amelyen, mint egyfajta boncasztalon, „terítékre kerülnek” a szereplők szenvedélyei, frusztrációi, elfojtott tudattartalmai. A rendezés, ahogy erre az előadást megfejteni igyekvő és jórészt pozitív kritikák rámutattak, nem takarékoskodik a vérrel. Fáy Miklós egy sor kortárs filmrendezővel és a filmes technikával hozza kapcsolatba az előadást: „Kétségtelen, hogy Tarantino a legkönnyebben kimutatható filmes hatás, de jelen van még Oliver Stone, Peter Greenaway és David Lynch, a filmes ízléssel nincsen semmi baj, komikus szörnyűséggel ömlik, fröcsköl, tocsog a vér”.⁴⁷³ Koltai Tamás Tarantino mellett a modern, kísérletező magyar színházi hagyományokon belül a Ruszt József által elindított vonallal rokonítja a produkciót, és találóan anatómiai képpel írja le a tragédia alapproblémáját: „A reneszánsz világa már régen levált a sötét középkorról, annyira viszont mégsem, hogy a tragédia góciát, a tiltott testvérszerelmet ne akarná kioperálni magából”.⁴⁷⁴ Kovács Dezső még a darab korabeli, jellegzetesen késő reneszánsz anatómiai kulturális hátterét is megemlíti: „[...] nagy nyomatótkot kap az előadásban a kései reneszánsz korának testkultusza, az emberi működés anatómiai vizsgálata is: a csinos bőrönddel, mozgó

471 Manuel J. Gómez Lara. „The Grammar of the Heart: Emblems and Theatrical Strategies in John Ford’s Tragedies”. *Parergon* 33. 3 (2016), 171.

472 Vö. Neill. *Issues of Death*, 36. A test és a szenvedélyek szerepéhez a Stuart-drámában lásd Zenón Luis Martínez. *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2002), 169–212.

473 Fáy Miklós. „Játék a szívvel”. *Mozgó Világ* 36. 14 (2010. november) http://epa.oszk.hu/01300/01326/00121/MV_EPA01326_2010_11_08_8.htm

474 Tarján Tamás. „Micsoda kor!” *kultura.hu* 2010. 10. 01. <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/OSZMI412274>

laboratóriumával közlekedő tudós doktor (Végh Péter), ha teheti, mintát, kenetet vesz az elébe kerülő testekből, s élvezettel és elmélyülten vizsgálhatja a megszerzett leleteket”.⁴⁷⁵ Jászay Tamás teszi a legfontosabb kijelentést a rendezés jelentőségéről: arra hívja fel a figyelmet, mennyire fontos a kánon felett uralkodó, kisszámú és kultikusan kezelt klasszikuson kívül más szerzőket is elővenni: „Shakespeare-en túl is van élet (vagy esetünkben inkább: halál) – ha Koltai M. Gábor magyar színházbeli rendezésének mindössze ennyi volna a tanulsága, már örülhetnénk, de a premier túlmutat önmagán. [...] a hazai színházi kánont és éltetőit is figyelmezteti az előadás, hogy a Shakespeare – Molière – Csehov triumvirátus mellett bizony mások is éltek és írtak”.⁴⁷⁶

Giovanni a feje búbjától a derekáig Annabella vérétől iszamos, amikor vállal a lemészárolt szerelmének megcsonkított hullájával áll előttünk. Takarásban történik, de mozdulatai alapján nem nagyon lehet kétségünk afelől, hogy súlyos hentesmunkát végzett Annabella testén, és erről meg is bizonyosodunk kicsit később, mikor egy kis ajándékdobozt lóbálva megjelenik Soranzo ünnepségén. A dobozka titokzatos tartalma feszültséget kelt, így még nagyobb lesz a megdöbbenés, mikor Annabella véres szíve kerül elő belőle. A tragédia nagyjelentében nézetem szerint valóban az a nagyszabású késő reneszánsz–manierista kérdésfeltevés kap megdöbbenő kifejezést, amely mindig ott lappang a kora újkori angol tragédiákban, és amit a darab kritikusainak nem sikerült felismerniük: lehetséges, hogy a szív nem más, mint izomszövet, és minden egyéb használata, jelentése csak a saját kitalációnk, nyelvjátékunk, ami ugyanakkor olyan játék, amely felett mégsem uralkodhatunk teljességgel, hiszen a játék túlcsap rajtunk? Egyedül Fáy Miklós említi, bár nem dicsérő szándékkal, hogy a rendező Koltai M. Gábor talán legfőképpen *tényleg* a szívvel, a vérrel, a szemmel kapcsolatos kora modern kíváncsiságot és izgatottságot akarta a posztmodern közönség elé tárni. Kritikája végén azt mondja: „[...] ha az előadásból képeket kell fölidézni, mégis ezek maradnak: vér, vér, vér, víz, test, szem, csak amíg ezek járnak a fejekben, elfelejtem, hogy miről is akart szólni a darab”. Nem lehetetlen, hogy a darab erről akart szólni, pontosabban arról, hogy mi a kapcsolat hagyományos megnevezések és anyagi valóság, örökölt tudás és újító tapasztalati megismerés, hitbéli bizonyosság

475 Kovács Dezső. „Rémségek asztala”. *Revizoronline.hu* 2010. 10. 04. <https://revizoronline.com/john-ford-kar-hogy-kurva-magyar-szinhaz/>

476 Jászay Tamás. „Vérbő tragédia”. *Színház* 2010.12. <http://szinhaz.net/2010/12/28/jaszay-tamas-verbo-tragedia/>

és retorikai kiszámíthatatlanság között. Ki gondolta volna, hogy végül véres való-
sággá válhat az a nagyszerű mondat, hogy „add nekem a szíved”?



Giovanni (Pál András) Annabella szívével a Magyar Színház produkciójában

Margaret Owens szerint a dráma zárójelenete a „metaforátlanításnak”, azaz az általam korábban bevezetett terminus értelmében a demetaforizációnak a legbotrányosabb példája a reneszánsz színpadon.⁴⁷⁷ Valóban, mintha folyamatosan azzal fenyegetőzne a test a kora újkori tragédiákban, hogy a szerelem retorikájának, a szív diszkurzusának, a megismerés útjába álló felszíneknek a bőrét felhasítva előbújik. A feltárulkozó test, a várandós szerető testéből kivágott szív azonban nem fed fel semmilyen titkot, kiderül róla, hogy csak egy darab belsőség. „Miféle furcsa rejtvény ez?” (What strange riddle is this?) – Vasques kérdése az összes kora újkori, testre és tudatra irányuló, a lélek útjait fürkésző anatomizáló kísérletet, boncoló próbálkozást magába sűríti, valódi válasz azonban egyelőre nem érkezik. Hiába keressük a szenvedélyt a klasszikus humorelmélet alapján a test uralkodó nedveiben, hiába nyitjuk fel Sidney „kelevényeit”, hiába igyekszünk Lear király módjára boncolással utánajárni, mi csontosodhatott meg Regan szíve körül,⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Owens. *Stages of Dismemberment*, 219.

⁴⁷⁸ Lásd a 330. jegyzetet.

és hiába nyitná fel Annabella Giovanni mellkasát az általa felajánlott tőrrel (1.2.216). Nem a test gépezete fog ezekről a titkokról árulkodni. Bármekkora is a korabeli érdeklődés a boncolások, nyilvános anatómiák, a test korábban szentnek és sérthetetlennek hitt templomát felnyitó próbálkozások iránt, kiderül, hogy az anatómia itt hasztalan, a törekvésnek másra, az elmére, a lélekre vagy éppenséggel a rációra kell irányulnia, amely a felemelkedőben lévő modern, karteziánus világmodellben egyre inkább leválasztódik a testről. A kora újkori dráma anatomizáló kísérletei után a Stuart-dráma nem is annyira dekadens, inkább szenvedélyes, a szenvedélyeket és testeket egyszerre boncoló nagy és végletes kísérletei után a restauráció és a 18. század klasszicizmusa lemond erről a boncszínházról, és a polgári társadalom politikai és spirituális folyamatainak a modern szubjektumra tett hatását más felfogásban jeleníti meg.

VII. Kettős anatómia: a tudat boncolásától a test anatómiájáig a *Macbeth*ben

A budapesti járókelőkkel előfordulhatott 2013 közepén, hogy a város nyilvános hirdetési felületein egymástól nem messze három különleges anatómiai reprezentációt is láthattak, és mindhárom megjelenítésnek köze volt a színházhoz. A legfrissebb plakát a Maladype Színház új produkcióját, a *Macbeth/Anatómia* című előadást reklámozta, melynek bemutatója 2013. szeptember 6-án volt a Trafóban. A másik kettő az előző évből maradt kint, és mindkettő a kora modern anatómiai színház posztmodern örökösét, a plasztinált testeket felvonultató anatómiai kiállítást hirdette. Az első, 2008-as budapesti kiállítás után ugyanis 2012-ben már két anatómiai látványosság is vetélkedett egymással a fővárosban. A „The Human Body” és a „Bodies 02” kiállítás anyagai sok mindenben szinte megegyeztek egymással, az alkalmazott technológia is a Gunther von Hagens által szabadalmaztatott eljárásra épült, és a 2008-as, háromezerezer embert vonzó kiállítás után ezek az újabb események még népszerűbbnek bizonyultak.⁴⁷⁹ Nem csoda, és a mindent átható posztmodern anatómiai érdeklődést jól szemlélteti, hogy a kortárs magyar színpadon is megjelent ez a perspektíva, amely a kora modern anatomizáló szokásokkal való összecsengése miatt egyedi megvilágításba helyezte Shakespeare tragédiáját.

Az anatomizálás nem először jelent meg valamely Shakespeare-dráma kapcsán hazai színpadon: bizonyára volt olyan dráma- és színházkedvelő, akinek a tudatában Bódy Gábor 1981-es, Szikora Jánossal együtt megvalósuló, győri

479 „2008-ban az utcán állt a sor a Vam Design Center előtt, mert az emberek igazi holttestekből készített preparátumokat akartak nézni. Kiderült, hogy több mint 300 ezer magyar érdeklődik fokozottan az anatómia iránt, vagy legalábbis ennyien szeretnek borzongani egy kiállítóteremmel átalakított patológián. Négy év múltán most egyszerre két kiállításon is láthatók újra a bizarr testek: a Váci utcában [The Human Body](#), a Király utcai Vam Design Centerben pedig [Bodies 2](#) címen”. Joób Sándor. „Test test ellen Budapesten”. *Index* 2012. 03. 03.

Hamlet-rendezését, vagy 1982-es televíziós produkcióját idézte fel a Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* plakátja, bár Bódy úttörő rendezése még nem a test, sokkal inkább a tudat anatomizálására helyezte a hangsúlyt. A tudat boncolása folyamatosan jelenlévő eleme volt a *Macbeth* magyarországi színpadra állításainak, és a jelen fejezetben azt tekintem át, hogyan alakult át ez a korporális figyelem fokozatosan a tudat és a test együttes feltárására, anatomizálására tett kísérletté, és milyen főbb állomásokon keresztül jutunk el a Maladype Színház 2013-as kettős anatómiájáig. A *Macbeth* hazai színpadtörténetére fogok koncentrálni, de az anatómiai perspektíva miatt megkerülhetetlennek tekintek két filmes produkciót, ezért az elemzéseket ezekkel fogom kezdeni: az első Bódy imént említett *Hamlet* filmje, a másik pedig Tarr Béla 1981-es *Macbeth* rendezése.

Úgy gondolom, a két film arra is jó alapot szolgáltat, hogy előtérbe állítsam a produkciók által tematizált mediális kérdéseket. A mozgókép és a színház közötti átjárás soha nem tapasztalt jelentőségre tett szert napjainkra, amikor a medialitás területén folytatott vizsgálódások új lendületet adnak az adaptáció és a reprezentációs logikák posztszemiotikai elméleteinek. A színházi és a filmes reprezentációs technikák közötti egyezéseket és eltéréseket vizsgáló összehasonlító elemzések ösztönző hatással voltak a filmelméletekre, és új megvilágításba helyeztek egy sor kérdésfeltevést. Vajon a színházi bevonás rituális gyökerekből táplálkozó, közösségépítő folyamatai, vagy a tekintet működése van nagyobb kihatással a néző-szobjektum pszichoszomatikus heterogenitására? Miben van nagyobb szerepe a jelölőfolyamat multimedialitásának: a tapasztalat közvetlenségének létrehozására tett erőfeszítésben, annak megkérdőjelezésében metaperspektívákon keresztül vagy a közvetlenség lehetőségének tagadásában? Bár az elmúlt harminc év során gyakran előkerültek ezek a kérdések a színház, a film és az újmédia kapcsolatának vizsgálatakor, e kritikai perspektíva létrejöttét egy, a színháztudományon belül végbement jelentőségteljes fordulat előzte meg. A jelen vizsgálódásban a Shakespeare-kritikára és a kora modern színház újraértelmezéseire kerül a hangsúly, illetve arra, hogy milyen hatással lehetnek a filmes reprezentációra az utóbbiak által levont következtetések. Kiindulásként Bódy Gábornak, a magyar kísérleti színház és film úttörőjének a produkcióját megvizsgálva szeretnék kapcsolatot teremteni a két tudományos terület között. Érvelésemben az anatómia mint kulturális gyakorlat és közösségi látványosság fog a kora modern és a posztmodern kor áthidalásának példájául szolgálni, egyben pedig a színház és a film összekapcsolásának eszközeként működni. Szeretnék rávilágítani arra,

hogyan lehetséges Bódy munkásságát azon kritikai vonulatok különleges előzeteseként értelmezni, melyek csak rendezései után születtek meg.

Ahogy ezt a korábbi fejezetekben már tárgyaltam, a Shakespeare-kritikában az 1970-es éveket követően közkeletűvé váltak és megsokszorozódtak az előadasközpontú szemiotikai megközelítések. A kora modern színházzal kapcsolatos „szó kontra kép” és „verbális kontra vizuális” vita mérföldkőhöz jutott azon megközelítések kanonizációjával, amelyek az emblematikus színház materiális feltételeit és reprezentációs logikáját vizsgálják: annak a szemiotikai térnek a logikáját, amelybe az angol reneszánsz drámákat írták és szánták. Csak a legfontosabb, fentebb már hivatkozott korai kutatási eredményekre utalok ismét. Glynne Wickham vizsgálatai úttörő szerepet játszottak az emblematikus színpad tulajdonságainak feltárásában. Robert Weimann a szerepjátás populáris hagyományait nyomozva a *platea* és a *locus* különbségéről dolgozott ki azóta is megkerülhetetlen meglátásokat. Alan Dessen a modern néző számára igyekezett hozzáférhetővé tenni Shakespeare színházi szókészletét és a korabeli színház befogadói szerkezetét. Mindegyik irányultság kétségtelenné teszi, hogy újra kell alkotnunk e darabok eredeti reprezentációs logikáját. *Csak* e logika ismeretében lehetséges aktiválni a cselekményt, a képzettársítások szimbolikus-ikonográfiai hálózatát és az emblematikus kódokat. A színpad reprezentációs logikája döntő fontosságú minden dráma értelmezésében, mivel a műfaj jellemző tulajdonságaként a drámai szöveg jelentős mennyiségű információt felfedtetlenül, potenciálisan rejt magában, ezek a fehér foltok pedig akkor töltődnek csak fel jelentéssel, amikor a szöveget megrendezik és aktualizálják a színházi előadásban. Ez az aktualizáció még jelentőségtejtesebb a kora modern emblematikus színház esetében, ahol a színpad tulajdonságai, a tárgyak helyzete és a tér különféle irányai mind részesei voltak a szimbolikus képzettársítások rendszerének. Az emblematikus többértelműség nagy része el fogja kerülni figyelmünket, ha a megértés kortárs ikonográfiai, színházi, vagy vallási hagyományai nem dekódolódnak olvasatunkban. Ez a dekódolás elkerülhetetlenül szükségessé teszi a szöveg által meghatározott színházi tér figyelembevételét.

A kora modern dráma újabb előadás-orientált megközelítései általában csak az emblematikus színház színpadának horizontális kiterjedését vették figyelembe, ami a *locus* reprezentációs logikáját és a *platea* interaktív, liminális terét foglalja magába; ez utóbbi volt az a dimenzió, amelyben a színházi illúzió és a valóság egymásba olvadt, egyesült, megkérdőjelezve mindkét világ önállóságát

és önmagától való adottságát.⁴⁸⁰ A vízszintes dimenzió összetett megnyilvánulásainak egyik példája az, amikor Puck a *Szentivánéji álom* végén, végső álomhozó monológjában szertefosztatja mind a darab, mint a közönség világát. Mindmáig kevesebb figyelmet szenteltek viszont a játéktér legalább ugyanilyen jelentős alkotóelemének, a vertikális dimenzióknak, amelyen keresztül minden egyes kora modern darab beékelődött egy kozmikus, egyetemes rendszerbe. Ebben a kiterjedésben a dráma cselekménye és szemioticitása az alvilág és a mennyek között húzódó rendszerbe került bele, ami a reneszánsz színház középkori gyökereitől örökölt függőleges, analóg világrendet képviselte. Magát a kora modern színházat, amelynek alapjául az analóg gondolkodásmód és a mikrokozmosz-makrokozmosz filozófiája szolgáltak, a kozmikus rend és az egyetemes harmónia hatalmas emblémájának tartották. A Globe Színház nézői úgy érezhették, a világ mikrokozmosz laboratóriumában vannak, melyben kozmikus kérdések kerültek boncaszitalra. Ugyanakkor pontosan azért tudta megjeleníteni az angol reneszánsz színház a káoszt, diszharmoniót és zűrzavart, mert elsődlegesen a rend emblémájaként működött. A kozmikus és a társadalmi zavarok előtérbe helyezésének gyakran visszatérő technikájaként működött a színházi tér vertikálisának megfordítása. Ez az inverzió a karneváli elem egyik jellemző vonása, de gyakran többet jelentett, mint csupán „feje tetejére állítást” vagy zűrzavart. A szexuális energiák felszabadulása májusnapkor, vagy a „Szép a rút és rút a szép” pusztító zűrzavara a *Macbeth* legelején valóban a káosz víziói voltak, de véleményem szerint ennél sokkal látványosabbak és hatékonyabbak azok az esetek, amikor a vertikális belüli pozíciók cserélődnek meg, és a legfelső metapozíciót elfoglalják és elbitorolják a talapzat, az alvilág képviselői. A színház vertikálisítása igen erőteljesen tudta megjeleníteni az effajta inverziót, amely gyakran mindent átfogó tragikus iróniához vezetett. A függőleges irányultság megfordításának egyik legjobb korai példája a prototipikus angol reneszánsz bosszútragédiában, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájában* található, ahol a mennyek metapozícióját, melyből valamilyen isteni terv kibontakozása lenne várható, a Bosszú allegóriája és Don Andrea Szelleme foglalja el. Az alvilág e két ügynöke valószínűleg alulról felfelé haladva érkezett a helyére a kortárs színpadképben, keresztülhaladva a csapóajtón, feltehetőleg valamelyik színpad feletti erkélyre jutva. Így az alvilág képviselői itt a legmagasabb metapozícióba kerülnek – Isten transzcendentális pozíciója kizökken, de a darab szereplőiben ez nem tudatosul. A bosszúk szövevényes hálójában a szereplőknek egymást kell felülmúlniuk a cselszövében és az ármánykodásban.

480 Weimann. *Shakespeare and the Popular Tradition*, 212.

Igyekeznek magasabb pozícióba jutni, mint a többiek, de nincsenek tudatában annak, hogy a legkiválóbb bosszúálló helye, amelyért mindnyájan küzdenek, már visszavonhatatlanul foglalt.

Számos más tragédia világának építőeleme az ehhez hasonlatos vertikális inverzió. A *Hamlet*ben a Szellem olyan ágens, aki alul és felül is aktív, megtagadva így egy isteni, transzcendentális referenciapont lehetőségét – a Szellem mindenütt jelenlévősége gyakran megjelenik a posztmodern adaptációkban is, így például Bódy Gábor rendezésében, amit lentebb fogok elemezni. A *Titus Andronicus*ban Aaron alulról emelkedik fel, és később gyakran a legmagasabb metapozíciót foglalja el, amit erőteljesen hangsúlyoz Julie Taymor filmadaptációja is, ahol Aaron kapja meg az egyetlen, a film egészét átfogó metaperspektívát nyújtó pozíciót. A *bosszúálló tragédiája* elején Vindice az alvilág képviselőjeként mutatja be Gloriana koponyáját, aki a túlvilágról visszatérve kísért a korrupció királyi udvarban; később, miután Vindice jól láthatóan minden más fölé emeli, a koponya a tragédia mozgatórugójává válik. Bármikor olvassuk is ezeket a kora modern darabokat, értelmezésük során meg kell próbálnunk képzeletben színpadra állítani őket, annak érdekében, hogy elhelyezzük a cselekményt a színház szemiotikai terében, mégpedig vízszintes és függőleges értelemben egyaránt. Gloucester első monológja a *III. Richárd*ban el fogja veszíteni legfontosabb utalásait, ha nem a *Vice* pozíciójában képzeljük el őt, olyan *platea*-orientált karakterként, aki a bevonás mozgatórugójaként működik a színpad interaktív határain, és folyamatos, élénk kapcsolatot tart fenn a nézőkkel. Vindicét szintén úgy képzelhetjük el legjobban a darab elején – ismételten a korabeli emblemikus kódok és színpadi hagyományok alapján – mint a *memento mori* hagyomány képviselőjét, aki ugyanakkor nemcsak a szokásos moralizáló diszkurzust adja elő, hanem az ikonografikus koponyát is minden más fölé helyezi, ami az inverzió újabb példájához vezet. A sírból, azaz az alvilágból kiemelt halálfej a világ legmagasabb pontjára kerül – hogy aztán egy szempillantás alatt demetaforizálódjon is, ahogy a fenti fejezetben bemutattam.

Az inverzió és az azt követő zűrzavar gyakran anatómiai precizitással és anatómiai képvilágon keresztül jelenik meg az angol reneszánsz tragédiákban. Az anatómiai figyelem arra koncentrál, hogy a felnyitott emberi test hogyan fedheti fel valamiféle, addig ismeretlen valóság titkait. Az anatómiai színházak és a drámákat színpadra állító színházak kapcsolatban álltak egymással, és fejlődéstörténetük is párhuzamos.⁴⁸¹ Az anatomizálásnak a korban átfogó ismeretelméleti

481 Nunn. *Staging Anatomies*, 4.

tétjei voltak. Az egész kora modern kultúrát egy táguló befelé fordulás jellemzi: talán paradoxnak hat a kifejezés, de a paradoxon olyan fogalom, ami az egész korszakot jól jellemzi. Új találmányok, felfedezések, kinyíló ismeretelméleti horizontok jellemzik ezt az időszakot, melynek mélyén ott rejtőzik a szándék, hogy az ember áthatoljon a dolgok felszínén, hogy betekintést nyerjen abba a mélységbe, ami a világ homlokzata mögött terül el, hogy megvalósítsa a tapasztalat valamiféle közvetlenségét, valamiféle bizonyosságot a bizonytalanság idején. Ez a folyamatosan táguló befelé fordulás az egyik építőköve a Shakespeare és kortársai által a kor színpadára tervezett drámák képvilágának és dramaturgiájának. A harmónia és a rend megbomlását olyan világban vizsgálják, ahol a fizikai és mentális egység csonkolódik, felnyílik, átszakad és felboncolódik. Vándorútra kelnek a végtagok és más testrészek, de a mindent felölelő befelé fordulás nemcsak a test szintjére korlátozódik. Mintha a tudat laboratóriumában lennénk, újra meg újra betekintheünk a mentális folyamatok anatómiájába is. A kora modern dráma *kettős, testi és mentális anatómiát* folytat, próbára téve a jelentés, a tudás és az identitás határait.⁴⁸²

E kettős anatómia két rendkívüli példája Shakespeare *Hamletje* és *Macbethje*. Mindkettő tudatdráma, amelyben a boncolás képvilága tulajdonképpen a főszereplő folyamatos élveboncolásává alakítja a darabot. A kora modern szubjektum tudatán keresztül átszűrt, feldolgozott és felnagyított önboncolásnak vagyunk tanúi, melyet a testről, a húsról, a bomlásról, a beszennyeződésről és a betegségről alkotott képek kísérnek. Jonathan Sawday rámutat arra, hogy a reneszánsz anatómia történetében egyfajta eltolódás volt megfigyelhető a nyilvános boncolástól a drámai előadásként működő közösségi látványosság, azaz az anatómus képletes önboncolása felé.⁴⁸³ Az anatómiai színházban színre vitt önbemutató és önboncolás párhuzamra lel a kora modern tragédia főszereplőjének kétirányú, tudati és testi ön-anatómiájában.

A politikai szerepet vállaló vagy politikai hatalomra törő tragikus karakter megjelenítésének értelmezésekor szem előtt kell tartanunk, hogy a két produkció, amit a jelen fejezet bevezetéseként vizsgálni kívánok, még a kilencvenes évek elején bekövetkező változások előtt egy totalitáriánus rendszer társadalmi

482 Ahogy Richard Sugg rámutat, a kora újkori anatómia ismeretelméleti tétje és presztízse párhuzamos a lélek anatómiájára irányuló igénnyel, amely később az anatómia szó analízissé alakulásával a pszichoanalízisben köszön vissza. Sugg. *Murder after Death*, 210.

483 „The science of the body was to become not something to be performed only on dead corpses removed from the execution scaffold, but on the anatomist’s own body”. Sawday. *The Body Embazoned*, 110.

környezetében jött létre. Shakespeare drámáinak egyik központi témája a politika és a közösség, a hatalom és az egyén viszonya. Nehéz lenne a *III. Richárd*-nál, a *Hamlet*nél vagy a *Macbeth*nél alkalmasabb darabot találni arra, hogy egy totalitárius rendszerben a politikai helyzetet tematizáljuk. A darabok kelet-közép-európai recepciótörténetében ugyanakkor jelentékeny változások álltak be a vasfüggöny felszámolása után. Kritikai közhellyé vált, hogy a korábbi szovjet blokk országaiban a politikai rendszerváltozás után a társadalmi és művészeti kifejezőmódok új önmeghatározásra kényszerültek. 1989 előtt a térségben a színházak szolgáltatták azt a terepet, ahol talán a legintenzívebb művészeti kísérletezés folyt, ami ugyanakkor egyfajta „kettős kódoláson” keresztül mindig összekapcsolódott a bűjtatott intellektuális üzenetek közvetítésével, a politikai éberség és a szubverzív ideológiakritika gyakorlatával. A színház fokozatosan kifejlesztette azt a képességét, hogy a szemiotikai túlkódolás mechanizmusát két szinten egyszerre működtesse. A szemiotizáció alapvetően minden színpadon lévő tárgyat jelölő funkcióval ruház fel. Ez a túlkódolás ugyanakkor egyidejűleg egy másik szinten jelentésszervező elemmé vált, mivel a politikai cenzúra idején a közönség jelentős része állandóan résen volt, és olyan értelemszintek után kutatott, melyek a színpadi reprezentációt politikai allegóriává, a rendszer bírálataivá alakították. Az 1990-es évektől kezdődően a színház, ahogy általában az irodalom és a film is, fokozatosan veszített abból a politikai potenciálból, amely egyfajta sikert mindig garantálni tudott, ha az előadás eléggé radikális és eléggé „kettősen túlkódolt” volt. Ez ugyanakkor nemcsak a politikai szerepvállalás és küldetés meggyengülését jelentette, hanem együtt járt vele bizonyos felszabadulás is, hiszen a színházi kifejezésnek immár nem kellett feltétlenül megfelelnie egy politikai-társadalomkritikai horizont elvárásainak. A színházra nemcsak az hatott felszabadító erővel, hogy kikerült a pártpolitikai cenzúra elnyomása alól, hanem legalább ekkora mértékben az is, hogy nem kellett már mindenáron megfelelnie a politizáló kettős kódolás kényszerének.

Ez a folyamat természetesen fokozatosan zajlott le, és ahogy az a rendszerváltozás után nagyon hamar világossá vált, a politikai allegorizálás korántsem vált népszerűtlenné vagy szükségtelenné – a politikai változások olyan ideológiai struktúrákat hoztak létre, amelyek továbbra is kiprovokálták a szatirikus társadalombírálatot és az adott politikai elitre irányuló kritikát a színpadon. A mindent átható és az elváráshorizont lényegi elemeként működő politikai kettős beszéd ideje nyilvánvalóan lejárt, de a magyarországi színházak nagy produkciói 1989 után is magukon viselték az előző korszak jegyeit, és a korábbi mesterek örökségét

hordozva igyekeztek megújítani a színház reprezentációs eljárásait és tematikáját. Amikor a jelen áttekintésben a *Macbeth* színpadra állításainak legfőbb vonásait elemzem a magyar színházakban az 1989-es politikai átrendeződés után, hogy végül eljussak a Maladype Színház 2013-as anatomizáló előadásáig, kiindulópontként vissza kell kanyarodnom egészen a korai 1980-as évekig, amikor olyan filmnyelvi kísérletezések indultak el, melyek hosszú ideig éreztették hatásukat a vizuális és teátrális ábrázolás újabb törekvéseiben. Meggyőződésem szerint a két filmadaptáció, amelyeket elemzek, egy nagy jelentőségű értelmezési perspektívát teremtett meg Magyarországon azzal, hogy Shakespeare két nagy tragédiáját, a *Hamletet* és a *Macbethet* tudatdrámaként mutatta be. Ezt az értelmezői szemléletet többek között John Bayley dolgozta ki, aki amellet érvel, hogy az *Othello*val együtt ez a három tragédia a szubjektum belső, tudati folyamataira koncentrál, a mentális események nyomon követése háttérbe szorítja a cselekményességet, és folyamatosan behatolást enged a tragikus egyén tudatvilágába.⁴⁸⁴

A pszichológiai behatolás és a mentális koncentráció különösen alkalmassá teszi ezeket a darabokat arra, hogy áttételesen megjelenítsék azt a klausztrófób környezetet és hangulatot, amely az elnyomó államszocialista társadalmi berendezkedést jellemezte. A Shakespeare-drámák Jan Kott-féle történelmi-politikai olvasata erőteljes fogadtatásra talált Magyarországon is, és semmi sem volt természetesebb, mint az, hogy a politikai allegória értelmében Dániát börtönként, Skóciát a zsarnokság melegágyaként ábrázolják, miközben mindez képletesen a hazai politikai helyzet megjelenítéseként állt. Kott „Nagy Mechanizmusa” gyakran vált ezeknek a bemutatóknak a központi dramaturgiai elemvé, de az említett két, akkor még fiatal, pályakezdő rendező kísérletet tett arra, hogy ezt a politikai

484 John Bayley vezeti be a kifejezést, és alkalmazza Shakespeare három nagy tragédiájára. „[...] *Hamlet*, *Othello* and *Macbeth* [...] all enter and possess the mind and instantly become a part of it. Indeed, immensely realistic as they are, they seem to take place in an area of thinking, feeling and suffering that has taken over from life, in the same way that the area of the play has taken over, while it is in progress, from the lives of the audience. This sense of entrance into mental being, rather than into a world of action and suffering, distinguishes these plays”. Bayley. *Shakespeare and Tragedy*, 164. Gellért Marcell is olyan tudatdrámaként értelmezi a *Hamletet*, amelyben „a reflexió átveszi a cselekvés helyét”. „Suiting 'the action to the word, the word to the action': Staging the Mind in Shakespeare's *Hamlet* and *The Tempest*”. *Our wonder and astonishment* – Shakespeare – „Varázslatod örök csodánk”. Szerk. Kiss Zsuzsánna (Nyíregyháza: Nyíregyházi Egyetem, 2016), 70. Egybecseng ezzel Nyusztay Iván megállapítása is, aki a *Hamlet*ben megfigyelhető tértlenséggel kapcsolatosan megállapítja, hogy „...az persze nem jelent verbális passzivitást, sőt. A hős reflexiója ott a legaktívabb, ahol a cselekvés lehetősége a legcsekélyebb. Gondoljunk a *Hamletre*, amely talán azért is Shakespeare leghosszabb műve, mert benne oly kevés a cselekmény”. „Téltlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámákban”. *Jelenkor* 48. 6 (2005), 603.

jelentésmezőt összekapcsolja a tudatragédia még kifejezőbb látomásával. Bódy Gábor *Hamlet* rendezése és Tarr Béla *Macbeth* adaptációja rendkívül erőteljes képi világon keresztül vezet be ezt az interpretációt Shakespeare magyarországi recepciójába.

VII.1. BÓDY GÁBOR TUDATSZÍNPADA ÉS TARR BÉLA ARCPÓÉTIKÁJA

Bódy Gábor jellegzetesen posztmodern transzmediációs próbálkozása, a színpadi rendezést követő tv-filmes *Hamlet*-adaptáció úttörő jelentőségű kísérlet volt a rendező részéről, aki a szemiotikai elméletek, a videotechnológiák, illetve a szerialitásról és a filmi jelentéstulajdonításról szóló saját elméletei alkalmazásával megújította a magyar és a kelet-közép-európai filmművészetet. Bódy a filmművészet területén számított szakértőnek és nagy újítónak, de egy színházi esemény is kötődik a nevéhez:⁴⁸⁵ a Győri Kisfaludy Színházban megrendezte a *Hamletet* 1981-ben⁴⁸⁶, és nem sokkal később a színpadi előadást egy videófilm alapjaként használta fel a magyar köztvévé számára készített 1982-es produkciójában. A jelen elemzésnek a tárgya a filmverzió, ami egy sor transzmediációs átalakítás eredménye: az eredetileg az emblematisz színházi térbe tervezett drámai szövegtől indul el, és a kísérleti színpadra állításon keresztül eljut a videotechnikáig, ahol a *reprezentációk multimedialitása* eléri az összetettség legmagasabb fokát. Az 1982-es produkcióban Bódy, később kialakuló kritikai trendek előhírnökeként, számos interpretációs meglátást alkalmaz, melyek a 80-as évek közepe után születnek csak majd meg. Schuller Gabriella elemzésében rámutat, hogy Bódy színpadi rendezésének kritikai visszhangja rendkívül kedvezőtlen volt, a kritikusok és a színházi nézők is úgy látták, a bonyolult színpadi tér részletei rejtve maradtak a nézői perspektíva elől. Ezeket a hibákat később részben kiküszöbölte a tévéfilmes változat, ahol a kamera követni tudta a szereplőket a színpad rejtett

485 Minden elemzője, így Kovács András Bálint is különös figyelmet szentel Bódy technológiai és elméleti újításainak, és kiemeli, hogy „egyike volt a legelső nemzetközi jelentőségű filmrendezőknél, akik felismerték a modernizmus végével beköszönő technológiai újítások és az újmédia fontosságát”. Kovács András Bálint. „Gábor Bódy: A precursor of the Digital Age”. *East European Cinemas*. Szerk. Imre Anikó (New York, London: Routledge, 2005), 151–164.

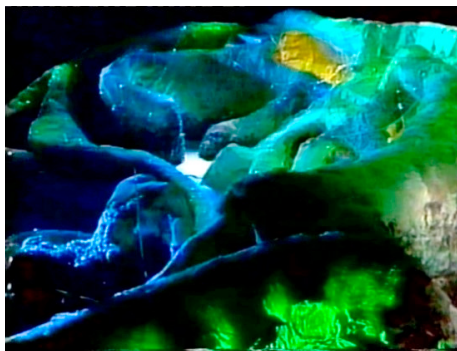
486 1981. 10. 02. Győri Kisfaludy Színház. Rendező: Bódy Gábor, a színpadi változat társrendezője: Szikora János. <https://theatron.hu/philther/hamlet/>

zugaiba, és sokkal erőteljesebben jelent meg a tér mint ismeretelméleti probléma. Elemzésemben arra szeretnék rávilágítani, hogy Bódy rendezése ennél tovább ment: a kora újkori szubjektivitás kialakulásának egyik szimptomáját igyekezett megjeleníteni, és az önboncoló, belülré irányuló figyelemnek mint ismeretelméleti kísérletnek a színpadra állítására vállalkozott.⁴⁸⁷ Bódynál megjelenik a *tudatdráma*⁴⁸⁸, az anatómia és az önboncolás kulturális és színházi hagyománya, és ezeket egy kísérleti rendezésbe ötvözi. A darab színpadra állításának központi reprezentációs technikájaként a hatalmas felboncolt emberi aggyá alakított színházi tér látványa szolgál. A tragédia cselekménye az agyvelő tekervényes labirintusaiban és kamráiban bontakozik ki, nyálkás rostok, idegsejtek és véredények között. Bódy előtérbe helyezi azt az elgondolást, mely szerint a darabot úgy is lehetséges olvasni és színpadra állítani, mint egy hosszú belső monológot, amely valójában Hamlet megbomlott elméjében hangzik el – ugyanakkor rendezésében ez a megközelítés gazdagodik az anatómia, a befelé fordulás, a materialitás és a heterogenitás képeivel, amelyeknek elméletei a késő 80-as években kerültek előtérbe a reneszánszkutatásban. Egyszerre jelennek meg a *tudatdráma* és az *anatómia* motívumai, és a produkció hangsúlyt fektet a függőleges irányultság inverziójára is, gondosan elhelyezve a színészeket és a szimbolikus elemeket Hamlet tudatszínpadán, mégpedig úgy, hogy mindeközben a kora modern emblematiszuszínház reprezentációs logikája is érvényre jut.

487 „A fényviszonyoknak és a forgatásnak köszönhetően ez a díszlet nagyon sokféle arcát volt képes mutatni: hol kopár, kapaszkodót nem nyújtó szikla, máskor titkos átjárókkal tagolt, zegzugos tér, olykor visszataszító, kocsonyás organizmus. A léptékváltás miatt elveszítette közvetlen jelentését, nem is mindenki agyat látott benne, hanem fület és medencecsontot. Az egyenetlenségek, szűkítések miatt a színészek nehezen mozogtak a térben, ráadásul a dobozszínházi elrendezés miatt a befogadók olykor keveset láttak és hallottak az itt játszódó jelenetekből. (A tévénézők – mint azt röbben megjegyzik – jobban jártak, hiszen a kamera követte a szereplőket a járatokba.) A díszlet kapcsán nem egyszerűen az volt szokatlan, hogy nem jelenítette meg mimetikusan vagy jelzésszerűen a történet fiktív helyszínét, hanem inkább az, hogy nem egy érzékileg megjelenített és befogadható metaforát artikulált, hanem egy konceptuális jellegűt. A díszlet materiális adottságait a rendezés a fény színező hatásával egészítette ki, egyes jelenetek erős narancssárgában, illetve kékbén úsztak – ez a szokatlan látványelem több kritikus számára szintén élcelődésre adott alkalmat (diszkohangulatot róva fel az előadásnak). Csak kevesen vették észre, hogy a díszlet adottságai egyben leképezik a történet és helyzet értelmezését: a szereplők nem egyszerűen bejönnek és kimennek, hanem felbukkannak és eltűnnek a kiismerhetetlen térben; a tér ismeretelméleti problémaként jelenik meg”. Schuller Gabriella. „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”. *Apertúra*, 2008. tél. <https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerbody-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/>

488 Ezzel természetesen nem azt kívánom állítani, hogy Bódy olvasta és alkalmazta Bayley munkáját, de kétségtelen, hogy értelmezése egybecseng azokkal az interpretációs megfontolásokkal, amelyeket Bayley elővezet a tudatdrámákkal kapcsolatban.

Vájatok labirintusa: a színhpad mint agyvelő



Az esendő emberi testre és a szenvedő, megbomlott emberi tudatra irányuló, többrétű utalások alapozzák meg e színházi látomást, amelyet Bódy kiegészít még egy vizuális, értelmező elemmel. Hamlet tudatszínhada nemcsak agyként, hanem egyúttal hatalmas fül keresztmetszeteként jelenik meg egy olyan világban, ahol árulók és kémek lepik el az államot, és mindenki kihallgatja a másikat. Ez a mindent körülvevő fül képviseli a mindent átható bizonytalanságérzetet és felügyeletet, de ugyanakkor előtérbe is helyezi az információ haladását a fülön keresztül a karakter tudata felé, azt például, ahogy Hamlet tudomást szerez apja halálának körülményeiről. Ez a tudás a fülön keresztül hatol be tudatába, hasonlóan ahhoz, ahogy a mérgeg hatolt be apja testébe, szintén a fülön keresztül. Ugyanakkor Hamlet mozgása és cselekedetei ebben a térben olyan benyomást keltenek, mintha különféle tudatkamrákon és fülkéken haladna át, „agya [különféle] könyvein” keresztül, mintha saját emlékeztetszínházában lenne, melyet magának épített, hogy ne veszítse szem elől feladatait és emlékeit. Ez az anatómiai színhpadra állítás szorosan összefüggésbe hozza a tragédiát és az új, posztstrukturalista, tropológiai érdeklődést a jelölőfolyamat materiális alapjai, a betű, a jelölő, a szimbólum materialitásának uralhatatlansága iránt. Az ismeretelméleti vizsgálódás a darab egyik vezérmotívuma: Hamlet, aki „látszik-ot nem ismer”, akinek gyásza „belül van, és nem látja szem”, igyekszik áthatolni a dolgok felszínén, hogy elérkezzen identitása és az őt körülvevő világ valódi jelentéséhez. Nemcsak a Szellem jelentése tűnik számára bizonytalanoknak, hanem minden más is, ami az emberi lény állítólagos isteni és sorsszerű természetét illeti. Végül az emberi lény és a nyelv materialitása válik az episztemológiai határvonalak próbára tételének célpontjává. „Hogy mért nem olvad szét a mocskos húsom, / és bomlik cseppjeire, mint a gőz?”⁴⁸⁹ – ez a sor kapcsolódik legszerveesebben Hamlet híres „szavak, szavak, szavak” sorához: a test és a nyelv materialitása elrejtja a

489 Nádasy Ádám fordítása. „Oh, that this too, too sallied flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew!” 1.2.129–30.

tudás közvetlenségét az emberi lény szemei elől. Hamlet anatómiai vállalkozása, hogy beássa magát mindkét anyagiság mélyébe, végül önboncolásba torkollik, amelyeken a nagy monológok kalauzolnak végig bennünket. A materialításra fektetett hangsúlyt erősíti az is, amikor Hamlet (Cserhalmi György) nézegeti, tapogatja és simogatja azoknak a könyveknek a lapjait és tulajdonképpeni materialitását, amelyeket Poloniusszal folytatott dialógusa során a kezében tart – ugyanakkor a színpadkép is az emberi tudat materialítására tereli figyelmünket, mintha maga a színpad lenne „agyának könyve”.

Bódy a filmváltozatban odafigyeléssel alkalmazza a függőleges térelrendezést, amely olyan nagy fontossággal bírt az emblematikus színházban. A Szellem mindenütt jelenlévősége vertikális keretet biztosít a darab számára. Bár az alvilágban lenne a helye, mégis megjelenik úgy is, hogy felülről ereszkedik a színpadra, azaz abból a pozícióból, amelyik az isteni gondviselés számára van fenntartva az emberi képzeletben.

A mennyország – föld – alvilág függőleges megfordításának folyamányaként bizonytalanságérzet és felfordulás hatja át az egész darabot, csakúgy, mint sok más kora modern tragédiát. Amikor a Szellem története behatol Hamlet fülébe, Bódy a videómontázs technikájával, egymásra fényképezett, egymásba úsztatott képekkel mutatja be, hogyan hullik darabjaira és távolodik el önmagától a karakter identitása a vizuális és auditív tapasztalata által. Az előadás folyamatában több mozdulat és cselekedet úgy jelenik meg, mintha a főszereplő tudatának különböző darabjai aktiválódnának és lennének próbára téve. Azok a karakterek, akik elbuknak, végül belegabalyodnak Hamlet idegszálaiba és csapdába esnek.

A sírásók jelenetének tetőpontján Hamlet olyan korláthoz érkezik, amelyet nem mer áthágni. A koponyának mint hagyományos *memento mori* kelléknek a demetaforizációját bravúrosan oldja meg Bódy. Eddig a pontig a halálról mint általános morális, vallásos, didaktikus fogalomról volt szó, bár ezt a gondolati keretet már feszegetik Hamlet kérdései a hulla felbomlásának anyagi vonatkozásairól. Azon a ponton azonban, amikor Hamlet megtudja, hogy a koponya Yorick testéhez tartozott, a csont materialitása áttör a *memento mori* toponógiáján, és a koponya kibújik a metafora bőréből. A sírásó átnyújtja neki a koponyát, hogy közelebbről megvizsgálhassa, Hamlet azonban immár nem meri megérinteni a halálnak ezt az emblémáját – helyett felemeli az ásót, a sírásó pedig ráhelyezi Yorick fejének maradványát, és Hamlet biztonságos távolságról kezdi el szemlélni a borzalmas tárgyat.

A koponya jelképezi Hamlet önboncoló útjának végállomását. Mérgezett és zétésoében levő tudata, megvetéssel szemlélt teste, illetve heterogén és önmagától eltávolodott identitása mind új megvilágításba kerülnek a végső felismerésben, mely során Hamlet szembesül a test és a halál kézzelfogható, materiális jelenlétével. Ezen a ponton szakad fel végképp az identitását megképező ideológiák, emblematikus jelentések, didaktikus tanítások varrata, ekkor tudja Hamlet úgy szemlélni a koponyát, mint a saját magában lévő Másikat. Ez az a felismerés, ez az a korporális jelenlét, amit aztán a modernitás szubjektivitása elfojt.⁴⁹⁰

A *memento mori* demetaforizálva

Miután Hamlet megvizsgálja a jelentés határait és korlátait, fel kell ismernie, hogy egy olyan világban, ahol nincsen transzcendentális garancia és gondviselés, saját szubjektivitása mélyén nincsen más, csak a nagy üresség. Ez a felismerés segíti őt abban, hogy felülkerekedjen cselekvőképtelenségén, és áttörje a pszichés gátakat, amik addig tétlenné, bizonytalankodóvá tették. A pszichoanalízis fogalmaival élve hajlandó megbékélni tudattalanjával, amit a darab vertikálításának alsóbb tartományába történő belépése jelképez. Amikor felkiált: „Én vagyok, Hamlet, a dán”, amikor hajlandó azonosulni halott apja királyi címével, éppen egy vájat szájánál áll, amely Ophelia sírját, az alvilág kapuját, tudattalanja bejáratát jelképezi.



Bódy Gábor rendezése úttörő munka volt, amennyiben megelőzte a poszt-strukturalista kritikai gondolkodásban lezajlott „testi fordulatot,” amely valamivel később a kora modern korral foglalkozó szakirodalomban is megtörtént. Bódy Gábor az elmúlt harminc év több kritikai és értelmező hozzáállását és kutatási eredményét is mintha előre megjette volna. A *Hamlet* megrendezését követő, nagy hatású filmprodukcióiban sem mellőzte a testet; többek között a *Psyché*ben, talán legbonyolultabb és legmonumentálisabb rendezésében is találkozhatunk a test ismételt felboncolásával.

490 Barker. *The Tremulous Private Body*, 114.

A *Hamlet* filmváltozatában a montázstechnika, a fémes, mesterséges hangeffektek, a világosítás és a kameraszögek mind hozzátesznek a tragédia eredeti színházi értelmezéséhez. Ez az interpretáció figyelembe veszi az emblematikus színpad függőleges reprezentációs logikáját és az anatómia, a befelé fordulás és az ismeretelméleti kísérletezés kora modern hagyományait. Visszautalva a kora modern színpad logikájával kapcsolatos megállapításaimra, Bódy leleményességét abban is felfedezhetjük, ahogyan ezt a reprezentációs technikát használja és továbbfejleszti. A függőleges irányultságokat tudatosan alkalmazza produkciójában: az alvilágot kifeszíti a darab teljes vertikálisára a Szellem tevékenységén, azaz a „pokol követén”⁴⁹¹ keresztül, ami felülről lép be a színházi térbe, de az alvilág követeként. Ugyanakkor Bódy felerősíti adaptációjában a darab anatómiai természetét azzal, hogy még egy „inverziót” alkalmaz. Azáltal, hogy Hamlet felboncolt, felnyitott agyába helyezi az egész darabot, *kifordítja a tudatdrámát*: minden mentális folyamat, minden egyes tudati réteg és tartalom lecsupaszítva és jól láthatóan kerül színpadra – mint saját heterogén materialitásunknak, mint a saját Másikunkként bennünk lévő anyagságnak a reprezentációja, emlékeztetője, posztmodern *memento morija*.⁴⁹² Bódy rendezése egyesítette a politikai allegóriát a tudatdráma fogalmának látványos színpadi megvalósításával. A darab a „fel-fegyverzett filozófus” önboncolásává vált egy olyan térszerkezetben, amelyben mindenkit kihallgatnak, és a szó legszorosabb értelmében a falnak is füle van. A bizonytalanság és kiszolgáltatottság ilyesfajta totális és mindent magába záró rendszere zseniálisan képezte le a kor politikai hangulatát és elnyomó logikáját, így Bódy egyszerre alkotta meg a posztmodern szubjektum és a pártállam anatómiáját.

491 „The ambassador of death”: G. Wilson Knight kifejezése a megmérgezett tudatú és mérgezettséget terjesztő Hamletre. Knight a klasszikus cikkében sokkal negatívabb karakterként kezeli Hamletet, mint általában a kritika: „But, remembering only the Ghost’s command to remember, he is paralysed, he lives in death, in pity of hideous death, in loathing of the life that breeds it. His acts, like Macbeth’s, are a commentary on his negative consciousness: he murders all the wrong people, exults in cruelty, grows more and more dangerous”. „The Embassy of Death: An Essay on *Hamlet*”. Uő *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy* (London and New York: Routledge, 2001), 49; magyarul: „A halál követsége: esszé a Hamletről”. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. *Strukturalizmus II.* Szerk. Hankiss Elemér (Budapest: Európa, 1971).

492 Pieldner Judit a *Nárcisz és Psyche* elemzésében a „haptikus vizualitás” technikáját vizsgálva mutat rá, milyen tudatosan hatnak Bódy képei a néző testiségére, érzékszervi tapasztalatainak összességére, egyesítve a kora újkori anatomizáló testmegjelenítéseket, a történelmi avantgárd restképeit és az új fenomenológiai elméleteket. „Remediated Bodies, Corporeal Images in Gábor Bódy’s *Narcissus and Psyche*”. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media.* 12.2 (2014). 45–59.

Tarr Béla vizsgafilmként készítette el *Macbeth* adaptációját, amely számos párhuzamot mutat Bódy *Hamlet*-rendezésével.⁴⁹³ Tarr médiuma is a film és nem a színház, de a kettőt ötvözte, amikor egy dráma adaptációjával mutatkozott be 1981-ben. Már ebben a legelső rendezésében támaszkodik a *hosszú vágás*nak arra a technikájára, ami később a Tarr-filmek védjegyévé vált. *Macbeth*-verziója, amit később tévéfilmként forgalmaztak, a hatvankét perces folyamatos kameramozgás során egyetlen vágást tartalmaz csak, közvetlenül a főcím után. A filmet egy katonai erődítmény belsejében, a budai vár föld alatti járataiban vették fel. A helyszín ugyanazt a klausztofóbiás érzetet kelti, mint Bódy tudatszínpada, és a fogvartottság nyomasztó hangulatát árasztó térben a folyamatos kameramozgás kitűnő technika arra, hogy egyetlen tudat működéseként, látomásaként vagy kivetüléseként jelenítse meg az eseményeket. Ha egy új szereplő lép színre valamelyik melléküregből vagy folyosóból, az adott színész fokozatosan kerül bele a kamera perspektívájába, vagy maga a kamera követi a színészek mozgását a magába zárt föld alatti világ járataiban, ahol egy pillanatra sem dereng fel természetes fény.



Tarr filmjeinek egyik *ars poetica*-értvényű eleme az emberi arc hangsúlyozása: a tragédia értelmezését is sajátos filmnyelvi arcpoetikájára építi fel. Rendezésében a darab arc-nagyközelik folyamatos láncolatává válik, ahol az arcbrázolások fokozatosan gyorsuló ritmusa sodor bennünket addig a pillanatig, amikor Macbeth már

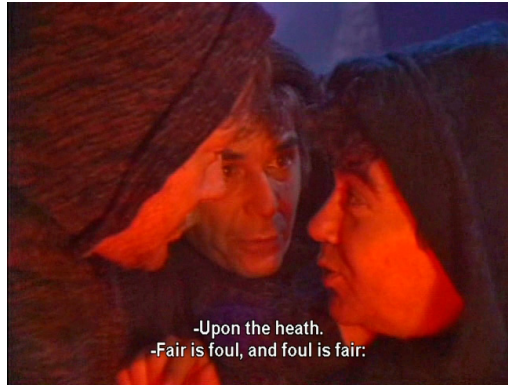
493 <https://port.hu/adatlap/film/tv/macbeth-macbeth/movie-1543>

jóval a film közepén túl, első alkalommal néz ki a film diegetikus struktúrájából, bele a kamerába, mintha végül a nézővel akarna szemkontaktust teremteni. Ebben a jelenetben mutatják be a Vészbanyák víziókon keresztül Macbeth számára a jövőt, melyben Banquo leszármazottai uralkodnak. A pillanat különlegességét az adja, hogy mind ez idáig soha nem látjuk közvetlenül Macbeth pillantását – bár a vizuális hangsúly folyamatosan az arcokra helyeződik, a kamera mindig elkerüli a karakterek szemtől-szembe látható tekintetét. A magába zárult világban a rendezőnek nem kell a snitt-ellensnitt technikára épülő varratot alkalmaznia ahhoz, hogy a néző behelyezkedjen az események világába és perspektíva-rendszerébe – a kamera nézőpontja végig rögzített és kívülálló marad, de csak annyira, amennyire kívül lehetünk bármin is ebben a börtönrendszerben. Ezért is hat megrendítő erővel, amikor Macbeth váratlanul ránk bámul, belehatolva a nézőpontba, amely mögött ez idáig rejtőzködtünk.

Miközben a jövő szörnyű látomását szemléli, úgy szegezi ránk elszörnyedt tekintetét, mintha az elborzasztó jövő, melybe bepillantást nyer, a mi jelenünk, a nézők valósága lenne. Tarr leleményességére vall, hogy ezen a ponton úgy állítja be a Vészbanyákat, hogy azok hátulról fogják közre Macbethet, kezük közé szorítva a látványtól visszahökölő fejét, és mindeközben Macbeth arca úgy jelenik meg, mintha a természetfeletti erők egyfajta keretet erőltettek volna rá. Macbeth arca a filmen belüli mozivászonná válik, mely a mi arcunknak tart tükröt. Ahogy Bódy a tudat anatómiáját megtestesítő rendezéssel vezette be a tudatdráma koncepcióját a magyar színpadon, úgy Tarr filmje a különleges helyszínnel és a lévinasi és deleuze-i arcfilozófiára emlékeztető ábrázolási technikával végezte el ugyanezt.⁴⁹⁴

494 Nem azt állítom, hogy Tarr feltétlenül Lévinast vagy Deleuze-t olvasott. Azt kívánom feltárni, hogy a két itt tárgyalt magyar filmrendező olyan elméleti és interpretációs meglátásokat vezetett be, amelyek csak jóval később honosodtak meg nálunk. Lévinas arc-filozófiája alapján a későbbiekben elemzett előadások fő koncepciói is értelmezhetőek. Lévinas írja az arc etikájáról: „A kifejeződés, amelyet az arc hoz a világba, nem egyszerűen hatalmam gyengeségét, hanem a hatalomra való képességemet teszi próbára. Bár maga is a dolgok egyike, az arc áttöri a formát, amely mindazonáltal határolja. Ez konkrétan azt jelenti, hogy az arc beszél hozzám, s ezáltal bármilyen gyakorlati képességgel – az élvezettel vagy a megismeréssel – összemérhetetlen viszonyra szólít fel”. *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarnay László (Pécs, Jelenkor, 1999), 164. Úgy tűnik, Tarr már ebben a korai munkájában arra az arc-felfogásra hagyatkozott, melynek elméleti kifejtését Deleuze híres tézisében találjuk: „Nem létezik arcnagyközele, az arc maga a nagyközele, a nagyközele eleve arc, és mind a kettő affektus, affekció-kép”. Gilles Deleuze. *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. Kovács András Bálint (Palatinus, 2008), 114.

A film másik speciális eleme a Vészbanyák megjelenítése. Tarr azzal hangsúlyozza ezeknek a manipulatív természetfeletti jelenségeknek a pszichikai befolyásoló erejét, hogy nagyon is emberinek ábrázolja őket, és három ismert kortárs férfi rendezőt választ a szerepekre. Ács János, Maár Gyula és Ruszt József arcát a színházba és moziba járó közönség könnyen felismeri, és a megoldás általános metaszínházi kerettel látja el a koncepciót, melyben a Macbeth szándékait igazgató, belőle bábót teremtő, emberként megjelenített démonok Macbeth tudatának kivetüléseként, rejtett szándékainak megtestesüléseként is értelmezhetők. A rendező-Vészbanyák elültetik a tragikus hős tudatában azt az információ-csírát, amely a tudattalanban már meglévő szenvedélyek talaján növekszik, rövid időn belül behálózza és uralja egész tudatát, és cselekedetek olyan láncolatába vezet, mely felszámolja eredeti identitását és elméjének integritását.



A filmben mindenhol beszűkült terek vesznek körül bennünket, mintha Macbeth tudatának belsejében lennénk fogva tartva, ahogy Bódy *Hamlet*jében is. A film hosszan elnyújtott bevezető részében Macbeth és Banquo belép ebbe a föld alatti világba, míg a lovaskatonák véget nem érő sorban elléptetnek mellettük, visszhangzó, furcsa, monotoníájában idegborzoló hangot produkálva a patkócsattogással. A néző bizonyos idő után önkéntelenül is az ördög patáira gondol, miközben feltárul a pokolkastély bejárata. Az alászállás után, a belső terek beszűkültségében az egyetlen igazi vertikális kamera-perspektívával akkor találkozunk, amikor Macbeth, mintegy még mélyebbre szállva a pokolban, az erődítmény egyik hálókamrájában megöli Duncant. Lady Macbeth felülről, a kamrába vezető lépcsősor tetejéről szemléli, ahogy Macbeth fehér lepedőbe tekeri a király holttestét, majd felemeli a fejét, és a tragédia legmélyebb pontjáról feltekintve rémülten rámered feleségére.

Bódy és Tarr egyaránt nagy hangsúlyt fektetett a főszereplő mentális folyamatainak megjelenítésére és tüzetes nyomon követésére a tudat és az arc

feltérképezésén keresztül. A kritika és a közönség mindkét rendezői koncepciót a zsarnokság kényszerítő erői alatt megbénult emberi elme allegóriájaként értelmezte. Fontos azonban megjegyezni azt is, hogy a fiatal generációhoz tartozó két rendező megelőzte a korát azzal, hogy olyan elméleti kérdéseket tematizált és foglalt egységes rendezői keretbe, amelyek már jelen voltak a nemzetközi Shakespeare szakirodalomban és kritikai gondolkodásban, de nem voltak még egyértelműen kanonizálva, a magyarországi recepciójuk pedig még távolabb volt. John Bayley 1981-ben írta meg a tudattragédiákról szóló fejezetet tartalmazó könyvét, Lévinas akkor már jelentős filozófusnak számított Franciaországban, lefordították angolra, de Magyarországon még nem ismerték széles körben. A tudat poétikája és az arc poétikája tehát, ahogy ezt a két rendezést aposztrofálhatjuk, eredeti és előremutató megközelítést nyújtottak, és olyan interpretációs iskolák térhódítását előlegezték meg, amelyek csak később honosodtak meg a magyar kritikai gyakorlatban.

A nemzetközi filozófiai, irodalom- és filmelméleti irányzatok importálása mellett Bódy és Tarr rendezéseiben az az interpretációs hozzáállás jelentkezik, amely az általános szemiotikai fordulat egyik eredményeként éppen kialakulóban volt a kortárs dráma- és színháztudományban. A hetvenes évek végére fordulatot vett egy évtizedek óta folyó kritikai vita a dráma és a színház kölcsönviszonyáról, és elismerést nyert a drámai szövegek előadásközpontú szemiotikai megközelítése. Ez az irányultság a később előtérbe kerülő performancia-kutatás egyik előfutára volt, és amellett érvelt, hogy a drámai szöveg összetett megértése csak akkor lehetséges, ha a drámát egy aktuális vagy egy elképzelt színházi térben színpadra állítjuk.⁴⁹⁵

A drámaszövegeket rendszerint a konkrét történelmi kor társadalmának uralkodó színházmodelljének reprezentációs logikájára tervezik, ez a reprezentációs logika pedig az adott kor általános jelelméleti hozzáállásán, a szemiotikai

495 Ahogy a bevezetésben és az emblematikus színház kapcsán már tárgyaltam, a drámai szöveg műfaji sajátosságaiból fakad ez a kényszer, ugyanis ennek a szövegtípusnak az eldönthetetlenségei, jelentésbizonytalanságai, információhiányai és kitöltetlenségei meggátolják a koherens értelmezést, és szükségessé teszik, hogy a drámai szövegből performanszöveget képezzünk, hogy a színházi térben dőljön el, hogyan és milyen körülmények között bonyolódjon le a cselekmény. A lehetőségként, csontvázként funkcionáló drámaszöveg a performanszövegen keresztül aktualizálódik élő eseményként, ez pedig mindig az adott színházi tér reprezentációs logikájának alapján történik. Allan Dessen, az előadásközpontú megközelítés egyik első teoretikusa felhívja a figyelmet arra, hogy az emblematikus színház korabeli pragmatikájának megismerése elengedhetetlen ahhoz, hogy a kora modern drámák jelentésszintjeit és koherenciáját megértsük. Dessen. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*, 39.

diszpozíció alapul. Glynne Wickham az elsők között írta le és foglalta elméletbe azt a nagyszabású átmenetet, amely a kora modern kor szimbolikus jelentéshálózatokra épülő, emblematikus színházából a polgári színház fotografikus realizmusába vezetett át, és amelynek okai a 16. és a 17. század fordulóján a jelölés természetéről és a reprezentáció ismeretelméleti vonatkozásairól vallott elképzelések átalakulásában gyökereztek. Ez a fokozatos átmenet párhuzamos azzal, ahogy a modernitás episztéméje új szemiotikai hozzáállásra cseréli a középkori és reneszánsz pánmetaforikus gondolkodásmódot. A 18. századra később beálló új, felvilágosodás típusú, horizontális és szintagmatikus világmodell a kora modernnel ellentétben már nem kedveli majd a poliszémiát, a jelentések emblematikus hálózatát, és olyan fotografikus színházmodellt alakít ki, amelyben a környezet mimetikus megjelenítése az empirikus, objektív megismerésbe vetett új ismeretelméleti hozzáállást tükrözi. Shakespeare korában és színházában ez a két színházi reprezentációs logika egyszerre van jelen és verseng egymással, megjelenítve azt, ahogy a korábbi, de még mindig erősen jelen lévő középkori, magas szemioticitású világmodell megkérdőjeleződik, mivel kibillenti a kialakulófélben lévő modern világmodell.⁴⁹⁶

Az előadásközpontú szemiotikai megközelítések elkezdték a kora modern drámaszövegeket a hipotetikus helyreállított korabeli színházi kontextusban értelmezni, és rávilágítottak arra, hogy számos dramaturgiai bizonytalanság csak a rekonstruált reprezentációs logika alapján dönthető el, és a drámák jelentésrétegei az adott színházi térben való működésük alapján tárhatók fel. Ahogy a bevezető részekben kifejtettem, ezek az új elméleti és interpretációs megközelítések arra is fényt derítettek, hogy a kora modern ismeretelméleti válság számos hasonlóságot mutat a posztmodern korrallal, és talán ennek köszönhetően a 80-as években jelentős affinitás alakult ki színházi és filmes producerekben, rendezőkben, előadásközpontú értelmezőkben a kora modern színház reprezentációs logikája iránt. Az elmúlt harminc év reprezentatív magyarországi *Macbeth* előadásainak áttekintése során interpretációs perspektívám arra irányul, hogy ezt az affinitást azonosítsam. Arra igyekszem rámutatni, hogy a tudattragédia Bódy és Tarr által bemutatott koncepcióját követően a magyar rendezők miként bánnak Shakespeare tragédiájának azon részeivel, amelyek csak akkor lendülnek működésbe, ha

496 „What we are really confronted with is a conflict between an emblematic theatre – literally, a theatre which aimed at achieving dramatic illusion by figurative representation - and a theatre of realistic illusion – literally, a theatre seeking to simulate actuality in terms of images”. Wickham. *Early English Stages*, 155.

a kora modern emblematikus színházat irányító szemiotikai alapállás és térbeli, színházi reprezentációs logika alapján értelmezzük őket. Nem célom a kritikai fogadtatás átfogó szemlézése, de utalni fogok olyan recenziókra, kritikákra, amelyek meglátásom szerint szem elől tévesztenek fontos jelentésrétegeket, mivel nem ismerik fel, figyelmen kívül hagyják vagy túl jelentéktelennek tekintik az emblematikus kódokat.

Mind a nemzetközi, mind a hazai *Macbeth* produkciók magukon viselték az elmúlt harminc évben a fent körvonalazott előadásközpontú szemiotikai megközelítés hatását. A továbbiakban a drámának azokra az elemekre koncentrálok, amelyeket a leggyakrabban alkalmaztak a rendezők, mivel igyekeztek számításba venni annak az emblematikus színháznak a jellemzőit, amelynek logikájára a darabot eredetileg tervezték. A színpadra állításokat elemezve a tudattragédia, az anatomizáló tudati és testi behatolás és a tematizált arc technikáira, a Bódy és Tarr által alkalmazott perspektívákra helyezem a hangsúlyt, de három másik aspektust is figyelembe veszek. Állításom szerint a shakespeare-i színház háromosztatú, függőleges térbeli elrendezése központi elemként rendszeresen megjelenik a vizsgált időszak előadásaiban, és ez arra utal, hogy a kortárs rendezők egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak azoknak a tudattartalmaknak és energiáknak, amelyek az emblematikus színház térbeli szintjeihez kapcsolódnak. Ez a függőleges tengely szervezi a kora modern emblematikus színház terét a menny, a föld és a csapóajtó alatti alvilág három dimenziójába, meghatározott szimbolikus tulajdonságokat rendelve azokhoz a szereplőkhöz vagy eseményekhez, amelyek jellemzően a három tér valamelyikét foglalják el. Ez a vertikálitás a színpadi tragikus irónia szervezőelemévé is válik, hiszen ennek a tengelynek a feje tetejére állítása egyetemes zavart és diszharmóniát sugall, erre azonban a karaktereknek nincs mindig rálátása. Ha például a csapóajtón az alvilágból érkező Vészbannyák, vagy az eredetileg az emberi életteret megjelenítő szinthez tartozó karakterek hirtelen magasabb pozíciót foglalnak el ennek a színházi térnek az univerzumában, akkor istennek és a gondviselésnek, a mennyi harmóniának a szintjét bitorolják.

Az alvilág képzetével szorosan összekapcsolódik a testiség és az *abjekció* képvilága. Ezek uralkodó témák a posztstrukturalista szubjektumelméletekben, de központi reprezentációs technikaként működtek az angol reneszánsz színházban is mint a közönségbevonás, a totális hatáskeltés és a groteszk szatíra eszközei.

Végül azt is igyekszem nyomon követni, hogy a posztmodern rendezések mennyire veszik figyelembe azt, hogy a kora modern színház rendkívül heterogén közönség szórakoztatására törekedett, és ennek érdekében nemcsak a középkori

drámai játékok hagyományából továbbélő interaktív közönségbevonás és a szimbolikus többjelentésűség módszereit alkalmazta, hanem különböző műfajok, nyelvi regiszterek és stílusok keverését is. A *Macbeth* különösen alkalmas teret kínál arra, hogy megfigyeljük, hogyan lehetséges ezt a műfaji heterogenitást alkalmazni a tragédia komikus és groteszk potenciáljainak felhasználásával. Ezeknek az összetevőknek, színpadra állítási technikáknak és megoldásoknak a vizsgálata szemléltetni fogja azt is, ahogy a darabokban működő kettős, tudati és testi anatómia megjelenik a kortás színpadon, és ahogy a tudat anatómiája mellett egyre nagyobb hangsúlyt kap a test anatómiája, míg elérkezünk végül a 2013-as Maladype produkcióig, amelynek már a címében is szerepel az anatómia.

Három évtized alatt, 1990 és 2020 között mintegy harminc *Macbeth* előadást mutattak be Magyarországon hazai színházak. Az adatokból kiderül, hogy Shakespeare tragédiája folyamatosan szerepelt a hazai színházak kínálatában a rendszerváltozás után is, és szinte valamennyi jelentős állandó társulat műsorára tűzte.⁴⁹⁷ Ez a szám még inkább figyelemre méltó, ha megnézzük, hogy a Színházi Adattár szerint 1945 és 2024 között összesen 47 *Macbeth* produkció jött létre, az első 1950-ben, és ezt tízéves szünet követte 1960-ig.⁴⁹⁸ A legtöbb előadás 1989 utánra esik, a darab tehát továbbra is népszerű volt, sőt, még népszerűbbé vált a rendszerváltozás után, míg korábban a *Hamlet* és a *III. Richárd* valamelyest háttérbe szorította.⁴⁹⁹ Ebben a fejezetben hat rendezéssel foglalkozom részletesen, hármát a rendszerváltozáshoz közelebbi időből, hármát pedig későbből választottam, hogy azt is megvizsgálhassam, mutatkozik-e jelentős koncepcióbeli különbség a három évtizedes periódus két végén lévő produkciók között. A fentebb leírt témák és technikák jelenlétét értelmezem a következő bemutatókban: Szegedi Nemzeti Színház 1994, Vígszínház 1995, Győri Nemzeti Színház 1996, valamint Katona József Színház 2008, Vörösmarty Mihály Színház 2011, Maladype Színház 2013.⁵⁰⁰

497 Rendezte a darabot többet között Alföldi Róbert, Bagossy László, Balázs Zoltán, Balkay Géza, Csiszár Imre, Fésős András, Galgóczy Judit, Gáspár Ildikó, Horgas Ádám, Kálloy Molnár Péter, Kiss Csaba, Kormos Tibor, Kovács Lehel, Major Tamás, Marton László, Sík Ferenc, Soós Péter, Szendrő József, Szikszai Rémusz, Tiwald György, Zsámbéki Gábor.

498 Az opera- és táncelőadásokat nem számoltam.

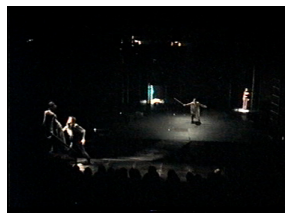
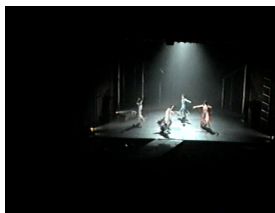
499 Köszönettel tartozom Imre Zoltánnak ezért az észrevételért.

500 A produkciók természetesen az elemzéseknél később feltüntetett rendezőkhöz kötődnek, itt azért sorolom a színházi helyszíneket, hogy érzékeltessem, az előadások nem csak a fővárosra korlátozódtak. A 2013-as Maladype előadás óta több mint tíz hazai rendező vitte színre a tragédiát,

Az 1989-es politikai átrendeződés idejéhez legközelebb eső három előadást különféle értelemben ugyan, de a tömörség, a zártság, a berekesztettség érzete jellemzi. Ez a bezártságérzet erősen építkezik a tudattragédia mentális koncentrációjának erejéből, a pszichikus energiának és a mentális fogvatartottságnak az érzetét sugározva. A három rendezésből kettőt (Szeged 1994, Győr 1996) kisebb színpadra, stúdiószínházba terveztek, míg a Vígszínház 1995-ös produkciója a patinás fővárosi színház nagyszínpadát használja, de ezen a színpadon is megjelenik az előadásban egy természeti, zöld világot ábrázoló elkülönített, víziószerű emelt színpad, amely a tragédia bizonyos részeinek külön világát jelképezi. A komédiákra jellemző „zöld világ” különíti el és jelöli a tragédia cselekményének helyszínét az előadás kezdetén, megelőlegezve, hogy a műfajok közötti szigorú különbségtétel elvét nem fogja figyelembe venni a rendezés, és a vígjátékok zöld világa összekeveredik a tragédia sötét kozmoszával.

VII.2. LADY MACBETH MEGHÁROMSZOROZVA: SZEGED

A szegedi produkció⁵⁰¹ a hagyományos Szerencse Kereke ikonográfia modern adaptációját alkalmazza, amely egyúttal a Jan Kott-féle „Nagy Mechanizmus” mindenén átívelő nagy dramaturgiáját is szolgálja. A színpad közepét alkotó kerek térből fém rámpa fut fel a bal első oldalra, a nézőközönség feletti szintre, ami emblematikusan jelképezi a Kerék felfelé tartó mozgását, Macbeth felemelkedését.



ezeknek a produkcióknak a vizsgálata azonban már nem fért a jelen kutatás keretei közé, későbbi tanulmányban fogok velük foglalkozni.

501 Szegedi Nemzeti Színház, Kamaraszínház, 1994. 09. 30. Rendező: Kormos Tibor; zenei szerkesztő: Móczán Péter; díszlet- és jelmeztervező: Dienes Erika; Macbeth: Bicskey Lukács; Lady Macbeth: Müller Júlia, Nagy Enikő, Dobó Alexandra. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

Macbeth újból és újból fülsértő csattogás közepette szalad fel ezen a „felfutópályán”, hogy aztán hamarosan le is jöjjön vagy szaladjon onnan, mivel végérvényesen soha nem tudja biztosítani helyét a metapozícióban. Az emblematiszusz színház háromrészes vertikálisának itt csak két szintjét kapjuk, de Macbeth folyamatos fülsüketítő járkálása kitűnő ironikus ábrázolását adja a természetfeletti jelenségek által jósolt jövőendő bizonytalanságának és a hatalom törékenységeinek.

Kormos Tibor, ahogy szinte valamennyi rendező, különleges hangsúlyt fektet a boszorkányok és a Királynő viszonyára. Lady Macbeth megháromszorozódik, szereposztásában eggyé válik a három Vészbanyával, a három nő felváltva mondja a Királynő és a boszorkányok sorait. Az előadás központi témája a hatalom akarása és a démonok által manipulált egyén vergődése. A három nőalak látomászerű körtáncot lejtve, fátylakba burkolva jelenik meg, és táncuk beszippantja Macbethet, aki egyfajta transzba esve egyik boszorkánytól a másikig tántorog. Ez a hallucináció-szerű hangulat telepszik az egész előadásra, és tovább fokozódik, amikor a királygyilkolás elnyújtott, meghökkentő, bestiális öldökléssé fajul.⁵⁰² Duncan fehérbe pólyált óriáscsecsemőként jelenik meg, akit Macbeth szinte eksztatikus, hatalmas mozdulatokkal, óriási tördőfések sorozatával lemészárol, hogy aztán bizarr birkózásba kezdjen a király hullájával. A királygyilkos tolja, görgeti, vonszolja Duncan testét, hogy sikerüljön eltüntetnie a színről, de szó szerint képtelen megszabadulni tette súlyától: a test nem akar eltűnni a színpadról. A keretes előadás Macbeth bukásával kezdődik és azzal végződik, a történelem körfogásának logikája alól az új politikai elit sem mentes – kezdődik minden megint előlről.

502 Gyenge Zoltán szerint a rendezés fő koncepciója „*a dráma eruptívan barbár megjelenítésében*” áll (kiemelés az eredetiben), és Kormos előadása a maga primitív, barbár mivoltában próbálja megmutatni azt a világot, „amelyben az emberélet pusztá esetlegesség, amelyben boszorkányok, véres kezű orgyilkosok, megölt emberek szellemei grasszálnak, s mindent a látszólagos emberi szabadságtól független vészterhes szükségyszerűség, a sors határoz meg”. „*Patthelyzetben*”. *Színház* 1995/1. 25.

VII.3. MACBETH „A SŰRŰ LÖTTYBEN”: VÍGSZÍNHÁZ, BUDAPEST



Marton László szintén középpontba állítja a Vészbanyák természetét a Vígszínház 1995-ös előadásában.⁵⁰³ A levegőben cikázva, trapézokon forogva jelennek meg a darab egész univerzumát uraló lények, így nemcsak a nem e világi természetükre kerül hangsúly, hanem arra is, hogy felülről érkeznek, abból a dimenzióból, ahonnan az isteni gondviselésnek kellene felettünk örködni.

Semmiféle gondviselés nem avatkozik természetesen közbe a tragédiában, Isten helyét a démonok bitorolják, akikhez emblematikusan csatlakozik Lady Macbeth, a csapóajtón keresztül, alulról felemelkedő ágyán heverve.⁵⁰⁴ Az alvilág küldötteként jelenik meg a színen, ugyanolyan „szellemként”, mint a démonok, akiket később monológjában megidézni igyekeznek.

Ahogy már korábban említettem, elkülönített „zöld világ” jelöli ki egy magasított platformon a Vészbanyák színterét, ami szöges ellentétben áll azzal a sötét, rozsdaszínű, nyomasztó teremmel Macbeth várában, ahol a cselekmény többi része játszódik. A zöld platform a vígjátékok emblematikus természeti

503 Vígszínház, Budapest, 1995. 11. 25. Rendező: Marton László; koreográfus: Gyöngyösi Tamás (mozgás); dramaturg: Upor László; díszlettervező: Krisztiáni István (szcenika); díszlet: Kentaur; jelmeztervező: Bartha Andrea; Lady Macbeth: Eszenyi Enikő; Macbeth: Kaszás Attila. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

504 Kritikájában Tegyi Enikő is kiemeli a Vészbanyák szerepét: „Egy pillanatra a drótkötelpályán mozgatott, foszforeszkáló koponyájú trapézművészek, azaz a vészbanyák valóban a tudat-alatti sötét erőivé lényegülnek át”, később azonban elítéli a rendezés látványközpontúságát, posztmodern ötleteit, és vélekedése szerint „egy ilyen lazára vett előadásban nehéz eljátszani, miért és hogyan jut el a címszereplő és felesége a bűnös tettekig, miért s hogyan omlanak aztán össze”. „Kis gyilkosok nagy palástban. Shakespeare: Macbeth”. *Színház* 1996/2. 21, 22. Koltai Tamás elismeréssel nyugtázza a színpadi látványt és az aktualizálást: „Marton László, aki korábban Ricsivé degradálta III. Richárdot, most Mekit csinál Macbethből. Ez tehát a koncepció. Jogos. Térségünk közeljelenje kisszerű brigantik vérfürdőtől izamos”. A látvány mögötti lehetséges szimbolikus jelentésháló azonban elkerüli a figyelmét, és elbagatellizálja Kentaur „bekocsizó zöldövezeti ligeteinek” jelentőségét. „Rettentő párok”. *Élet és Irodalom*, 2006. 01. 12.

attribútumaival olyan hatást kelt, mintha a boszorkányok csak egy komédia megrendezésébe kezdenének bele, a maguk mulattatására. Macbeth otthonában a hátteret különféle lépcsősorok uralják, valamint egy híd, amely a színpad jobb és bal oldalán álló tornyokat köti össze az erődítményben. Ez a híd vagy emelvény a darab vége felé Macbeth felívelő „karrierjének”,



felemelkedésének emblémájává lesz, de egyidejűleg egyre ingatagabbá is válik. A démonok szinte mulattató beavatkozása az emberek földi világába nemcsak azzal nyer kifejezést, hogy külön zöld világ tartozik hozzájuk, hanem azzal is, ahogy Malcolm megtervezi a „pokolvár” elleni katonai ostromot. A Vészbanyák fenti dimenziójából egy zöld gally hullik hirtelen Malcolm lába elé egyfajta sugallatként, innen kapja az ötletet a sereget álcázó faágak taktikájához. A zöld gally, a zöld világ és a Macbethtel groteszk, komikus játékot űző Vészbanyák tematikusan összekapcsolódnak az előadásban, olyan vizionárius dimenziót jelenít meg, ahol a rossz szándékú természetfeletti erők úgy igazgatják az embereket, mint holmi bábukat. A tragikus és a komikus műfaji elemek keverése végigvonul az egész produkción. A hátul legombolt alsónadrágban támolygó, csupaszs hátsójú kapus jelenete vad nevetést vált ki a közönségből. Macbeth egyszerre súrolja az infantilizmus, a szánalmasság és a megrendítő személyes tragikum határait, ahogy az örület felé masírozik, majd a nézők ismét nevetésben törnek ki, amikor a Vészbanyák nemcsak képletesen, de szó szerint is „megfőzik” Macbethet. A zöld világban állnak, sötétben, villámlások közepette, és egyszer csak előhúzzák Macbethet az üstjükből, mintha az alvilágból rántanák elő, tüzet csíholnak a roppant fazék alatt, amely egyidejűleg formájában is, funkciójában is fürdőkádként szolgál a benne elterülő főszereplő számára. Macbeth fő az üstben, együtt a mágikus kotyvalékhoz egyenként, gondosan hozzáadott fantasztikus és borzongatóan abjekt összetevőkkel. A főzetet a kopasz, egyszer férfinak, egyszer nőnek tűnő boszorkányok mulatságos öltözékben készítik kis fehér felszolgáló-köténykében, és a köténnyel legyezik a tüzet. A közönség derültsége hirtelen hányingerre vált, mikor az egyik banya nagy főzőkanállal megkínálja Macbethet a szörnyűséges fürdőlevesből, aztán megint általános derű következik, ahogy a

Vészbanyák kéz- és lábmasszázst adnak Macbethnek, miközben a jövőről szóló „megnyugtató” jóslatot kántálják neki.



A zöld világ még egyszer visszatér, amikor a végső jelenetben Macduff az örület közönyébe lassan belesüppedő zsarnokkal vív. Macbeth a hátsó színpadrészből előgördülő zöld platformon, a zöld világban keres menedéket, de a nagy színpadon belüli színpadnak, a természetfeletti porondjának a hátsó széle felemelkedik, ferde lejtővé válik, és „kiköpi” a királygyilkost. Macbeth, elvesztve egyensúlyát, legurul a zöld világról, és Macduff lábai előtt köt ki – a Vészbanyák utolsó vicces húzása ez.

VII.4. MACBETHBE ZÁRVA: GYŐR

A tragédia leginkább bezártságérzetet keltő és talán legkísérletibb adaptációjára a Győri Kisfaludy Színház vállalkozott 1996-ban, az úgynevezett padlásszínházban.⁵⁰⁵ A rendkívül szűk, mintegy 5x5 méteres játéktérben Kiss Csaba a legsűrítettebb és legrövidebb Shakespeare-darab még koncentráltabb változatát rendezte meg, a szereplők számát négyre csökkentve.⁵⁰⁶ Macbeth és Lady Macbeth mellett csak Banquo és Macduff jelenik meg a színpadon, így a szereposztás és a

505 Győri Nemzeti Színház, Padlásszínház, Győr, 1996. 02. 09. Rendező: Kiss Csaba; díszlettervező: Csanádi Judit; jelmeztervező: Zeke Edit; Macbeth: Horváth Lajos Ottó; Lady Macbeth: Nyakó Júlia. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

506 A koncentrációra Haynal Ákos kritikája is felhívja a figyelmet: „A tér, amelyben az előadás folyik, rendkívül kicsi, a nézők két oldalról kísérhetik figyelemmel a produkciót. Ez fokozott koncentrációt, pontos, fegyelmezett alakítást követel minden színésztől, mert a publikum a legkisebb hibát is észreveszi. A színészi alakításban viszont nagyobb szerep juthat az arcjátnak”. „Boszorkányok pedig nincsenek. Shakespeare: *Macbeth*”. *Színház*, 1996/4. 29.

szövegek kiosztása is jelentős módosulásokon megy át. Az eredeti dráma különféle karaktereinek szövegei más drámákból átvett és a rendező által megkomponált szövegekkel együtt a négy szereplő között oszlanak meg, a cselekményt pedig egy olyan dramaturgia szabja át, amely a főszereplő tudatában növekvő káoszra, az egyre dagadó tudati vívódásra koncentrálnak.⁵⁰⁷

Az univerzum rendjének felfordulását jelzi az előadás elején, hogy a csata zűrzavarában Banquo és Macduff nem ismerik fel egymást, és halálos párviadalba bonyolódnak. Ezt a feje tetejére állított, kikölkent világ leírása követi, ami eredetileg a véres százados szövege. A színre lépve Macbeth azzal vicceli meg bajtársait, hogy látszólag nem ismeri meg őket, és úgy beszél hozzájuk, mintha természetfeletti lények lennének, a Vészbannyák szerepébe helyezve így Banquót és Macduffot. Ezen a ponton világossá válik, hogy ez a rendezés mindent az emberi tudat és lélek belső világába sűrít: nincsenek boszorkányok, nincsen természetfeletti jövődölés, és a kezdeti konfliktust a csata felfokozott idegállapotából kizuhánó három katona pszichológiai erőtere produkálja. A Vészbannyák szövegét mondván Banquo és Macduff Macbeth felemelkedését jósolják. Ezt ugyan viccnek szánják csak, amolyan katonás élcelődésnek, de a „jóslat” szavai, a tett csírái dús termőtalajra hullnak Macbeth tudatában, hogy aztán a mardosó bizonytalanság, a csillapíthatatlan becsvágy és az őrlő lelkiismeret-furdalás tudatbomlasztó elegy-évé dagadjanak.

A rendező olyan pszichológiai felépítményt hoz létre ebben az előadásban, amelyben nincs szükség természetfeletti jelenségekre a cselekmény kibontakozásához, hiszen ezeknek a cselekedeteknek, feszültségeknek, konfliktusoknak a valódi helyszíne, központja az emberi tudat, ahogy a többi tudatdráma esetében is. Kiss Csaba a tudatragédia különleges, egyedi interpretációját alakítja ki. Dolgozatában rámutat arra, hogy Shakespeare mesterien alkalmazza a lelki és a mentális konfliktust azokon a dramaturgiai pontokon, amikor a néző a szörnyűség felmutatását vagy a cselekményekre irányuló figyelem fokozódását várna.⁵⁰⁸ Kiss először azt a tényt boncolja, hogy a királygyilkolási jelenet részleteinek bemutatása helyett Shakespeare a Macbeth tudatában keletkező mentális borzadályt részletezi, azt az érzetet, hogy a királygyilkosság következménye az álom meggyilkolása, az álom jótéteményeitől való megfosztottság. Az egész előadás alatt

507 Ahogy Stubner Andrea megjegyzi: „Épp elegen vannak ők négyen e meghitt borzadályhoz”. „Meghitt borzadály”. *Népszava* 1996. 04. 01.

508 Kiss Csaba: *‘Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt?’ A Macbeth házaspár belső útjai* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Színházművészeti Doktori Iskola, 2006), 2.

végsőkig fokozott tudatállapotban és végsőkig szűkített térben mozognak a szereplők, mintha mind a négyen Macbeth tudatába lennének bezárva. Kiss Csaba ugyanakkor azt állítja, hogy Macbeth monológjai különbséget is mutatnak a többi tudatragédiához képest, azokban ugyanis a tudati ösvényeket bejáró főszereplő a dilemmából kiindulva hosszas meditáció után valamilyen döntéshez vagy megoldáshoz jut el, míg Macbeth tudattalanjából a jóslat hatására hirtelen emelkedik elő egy régóta lappangó tartalom, és tudatát azonnal eltölti a királyság gondolata. A tudattalannak ez a megnyitása is létrehoz egy vertikális tengelyt az előadásban, hiszen le-föl mozgunk Macbeth mentális univerzumában, de a színpadra állítás nem tágítja ki ezt a tudati dimenziót a konkrét színházi térbe. A Jakab-kori színház különleges hármas függőleges felosztása helyett a vertikálitás Macbeth tudatára korlátozódik, de ezen az interpretáción keresztül a tudatragédia még nagyobb erőt és koncentrációt nyer.



Bár Kiss Csaba nem alkalmazza az emblemikus színház eredeti függőleges logikáját, a színpadi elemek emblemikus poliszémiájára nagyon is hagyatkozik, és néhány olyan tárgyat használ, amelyek mindvégig szem előtt vannak, és erőteljes szimbolikus konnotációkat hordoznak. A színpad közepén, a tér gyújtópontjában egy kard helyezkedik el, olyan pozícióban,

hogy feltétlenül keresszünk is látjuk, amikor éppen nem fegyverként használják. A kard katonai és vallásos–spirituális kulturális szemantikájának vegyítése előtérbe helyezi a dráma bizonytalanságait és eldönthetetlenségeit, és így a középonti tárgy központi metaforává válik, az egész dráma kozmoszának és az emberi tudatnak a természetére reflektálva.



A kisszámú színpadi kellék arra is ösztönzi a rendezőt, hogy az emblematicus színpadnak egy másik jellegzetes technikáját, az emberi test jelölő szerepét is használja. Az előadás egyik legeredetibb módon színre vitt jelenetében Lady Macbeth a Vészbanyák mágikus inkantációhoz hasonló „üst-énekét” és a megnyugtató szolgáló jövendölést egyfajta altatóként suttogja a kimerült és magába roskadt Macbeth fülébe. Amikor a boszorkányok kétértelmű jóslatához érkezik, és Macbeth legyőzhetetlenségéről beszél, két kezét férje feje köré teszi és ágaszkodó ujjával koronát formál. Az erőteljes jelenet rögtön a két szereplő lelki egységének emblémájává válik, de ezzel egyidejűleg sorsuk ironikus kifejezése is ez, hiszen Lady Macbeth segítette férjét a „királytéma” megvalósításában, nemcsak jelképesen, hanem gyakorlatilag is ő koronázta meg, és együtt kell koronástól elbukniuk.

VII.5. AZ ALVILÁG TÜSKÉI: KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ, BUDAPEST

Áttekintésem második részében a kilencvenes évekből a közelebbi múltba lépek, és bemutatom három produkciónak azokat az elemeit, amelyek dolgozatom interpretációs nézőpontjából relevánsak. Az első a Katona József Színház 2008-as rendezése, amely az általam felvázolt előadásközpontú szemiotikai megközelítés szinte valamennyi emblematicus elemét alkalmazza.⁵⁰⁹ A rendező, Zsámbéki Gábor a nagyszínpad teljes terét felhasználja ahhoz, hogy megteremtse a dráma függőleges dimenzionalitását.

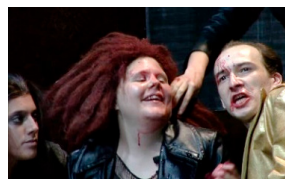
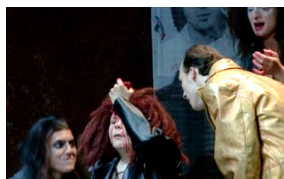


A kezdő jelenet azt a hatást kelti, mintha a három Vészbanya megvilágított, kontúrozott feje a levegőben függene a vaksötét térben, később pedig többször is úgy tűnik, hogy a föld alatt laknak, és

⁵⁰⁹ Katona József Színház, Budapest, 2008. 03. 14. Rendező: Zsámbéki Gábor; dramaturg: Fodor Géza; díszlettervező: Khell Csörsz; jelmeztervező: Szakács Györgyi; Macbeth: Hajduk Károly; Lady Macbeth: Fullajtár Andrea. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

időnként a színpad különféle részein elhelyezkedő csapóajtókon keresztül tűnnek el félig-meddig. Ezek a csapóajtók az egész előadás során átjáróként funkcionálnak, folyamatos összeköttetést teremtenek az alvilággal: magukba fogadnak, vagy félig elnyelnek hullákat, elrejtik, majd kiöklendezik a boszorkányokat, és tematizálják az ember földi színpada alatt meghúzódó, kifürkészhetetlen mélységeket, a tudatalatti metaforáit. A csapóajtók által sugallt vertikális jelenlétét egy másik színpadi eszköz is hangsúlyozza, mégpedig egy hatalmas kristálydarab, ami valamiféle roppant inga függőjeként drótszárlól lóg le egy fémállványzatban. Fokozatosan ereszkedik lefelé az előadás ideje alatt, azt az érzetet keltve, hogy a tragédia szereplőinek élete és pályája előre ki lett szabva.⁵¹⁰

A Vészbanyák az incselkedő erotika és a kihívó testiség, a bajkeverő pajkosság és az idegborzoló abjekció zavarba ejtő keverékét mutatják. Félreérthetetlenül nőies jelenségek a darab elején, ahogy áttetsző fehérneműben megjelennek, és egyértelműen Macbeth szexuális fantáziáját veszik célba, mikor megkörnyékezik.⁵¹¹ Banquo kitépi bajtársát az egyáltalán nem természetfelettinek tűnő jelenségek öleléséből, ekkorra azonban az információ elvetett magja csírázni kezd a főszereplő tudatában, életre híva a mindent háttérbe szorító ambíciót, majd pedig a tudatot kikezdő őrlődést.



A középponti jövendölés üst-jelenetében a démonok fémvödörben és pléhsajtárban keverik a „szörnyű lötytyöt”, amely véres moslékszerű valóságában nem pusztá stilizáció, hanem maga az abjekció. A színpadi tabló jelentős hatást képes

510 Az előadás vertikális berendezésének Tarján Tamás is fontosságot tulajdonít, és érzékletesen írja le a színpad alatt meghúzódó alvilág által sugárzott bizonytalanságot: „Hatalmas temetőn inog az ország. A jobb felől álló harangláb (nem különösebben sikerült építmény) csak erősíti a képzetet, hogy cinteremben: határtalan temetőkert hullákra éhes televényén játszódik a darab”. „Cinterem: William Shakespeare: *Macbeth*”. *Színház*, 2008/6. 17.

511 Koltai Tamás így írja le a Vészbanyákat Zsámbéki rendezésében: „A vészbanyák - Jordán Adél, Mészáros Piroska, Pálmai Anna - nem természetfölötti ködképek, hanem hol a szexuális fantázia fölajzott némberei, hol kültelki kurvák, akik a házfalra ragasztott plakát rétegeit lehántva mutogatják jóslatként a jövő képeit, és vörös festéket csurgatnak a fejükre”. „Értelmiségi nagyravágó”. *Élet és Irodalom*, 2008/12.

gyakorolni a befogadó tudatára az abjekció színrevitelével, de a leghatásosabb pillanat akkor következik, amikor Macbeth maga is összekeni arcát a Vészbanyák szörnyűséges kocktéljával, és még akkor is a kezében szorongat egy maroknyi véres, csöpögő cafatot, amikor a kétértelműséget jövendőelő boszorkányok már eltűntek a színről.

A produkció erősen támaszkodik a látványra, a vizuális szimbolikára, a cselekményességre. A csillogó vér vörös színe Macbeth tőrén rímél az arcán többször is megjelenő verre, majd a darab végén a Lady Macbeth fehér hálóruháján rikító vérfoltokra, vizuális keretet és ritmust kölcsönözve az előadásnak. A hatalom megszerzése után a király és a királynő aranszínű ruhadarabokba öltözik, de az arany fehérre változik az alvajáró jelenetben az örült Lady Macbeth ruháján, Macbeth arany színe pedig feketére vált a végső csatához érkezve, majd ismét fehérre változik a Macduffal vívott utolsó párharc alatt.



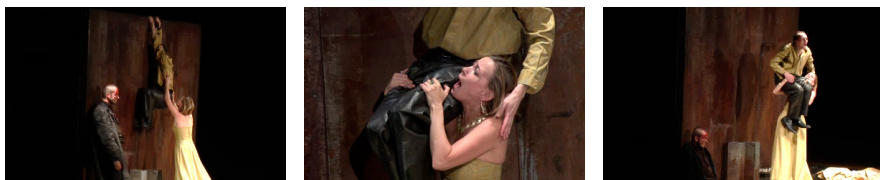
Zsámbéki ötletes megoldással élőképként, a *tableau vivant* ikonográfiai hagyományát alkalmazva rendezte meg a zsarnok bukását. Macduff megragadja Macbeth tehetetlen, dermedt testét, és a halott Lady Macbeth fehér hálóruháshullájára fekteti. Az öngyilkos

királynő holttestén mint valami tőkén fejezi le Macduff Macbethet, akinek arcáról meghatározhatatlan, torz vigyor mered ránk, amelyről szinte eldönthetetlen, hogy cinikusan gúnyos, lemondóan elégedett vagy visszataszítóan halálszerű. Mindkettejükön fehér ing van, ez a színszimbolika végleg egyesíti kettejüket a halálban, de áldozati, rituális konnotációjával a mentális szétesés, a szenvedés és a megtisztulás zárandokútjának végét is jelzi.



A rendező visszatérő szimbolikus tablók, élőképek tipologikus ritmusát alkalmazza az előadásban, melynek egy korábbi példája az, ahogy Lady Macbeth a megőrülésének jelenetében alvajáróként, kezét dörgölve egy kőoszlopra hajtja a fejét, mintha kivégzésre, lefejezésre ajánlaná fel magát. Ez a jelenet tipologikus ismétlődéssé válik, ugyanis a kőszlop rímel azokra az oszlopokra, melyeken a Vészbanyák állnak, amikor Macbethre és Banquóra várnak a darab elején. Úgy tűnik, ezek az oszlopok a föld mélyéből, az alvilág tüskéiként merednek elő, és a szimbolikus beállítás újra megismétlődik, amikor Macbeth feje halott feleségének holttestére kerül.

A zárójelenet Lady Macbeth testét átalakítja ugyanolyan oszloppá, mint amilyenek a darab elején tűntek föl, hogy az alvilág lenti dimenziójából kinöve megtartsák a Vészbanyákat, és a tipológiai ismétlődések köre így zárul be: a végső *tableau* visszavisz bennünket a kezdethez, a történesek elindítóihoz. A tragikus irónia és a groteszk cinizmus keveréke is csúcspontjára ér ebben a jelenetben.⁵¹² Lady Macbeth végig támaszként szolgál Macbeth számára a királyi úton – ezt tematizálja a Szellem-jelenet is, amelyben Macbeth rémületében a lakomaterem falának ablakmélyedéséig kapaszkodva menekül Banquo szelleme elől, és annyira megretten, hogy igyekszik a lakomaterem falán felkapaszkodni egy ablakhoz, hogy elmeneküljön. Lady Macbeth szó szerint lehámozza a falról.



512 Az iróniának Molnár Gál Péter is fontos szerepet tulajdonít a darabban és a rendezésben egyaránt: „A bitorolt trón bizonytalansága egyrészt további gazzettekhez, másrészt Macbeth lelkiállapotának széttzilálódásához vezet. A tragédia komorságát fokozza, hogy mindvégig tragikus irónia érvényesül benne”. „A kimondhatatlan skót tragédia - Shakespeare: Macbeth, Katona József Színház”. *Mozgó Világ*, 2008/4. 113. Pethő Tibor ugyanakkor érezhetően nem tud mit kezdeni a műfajkeveredésekkel a rendezésben: „Az első felvonás kezdete, a lebegő boszorkányfejek megjelenése ígéretes bevezető, de utána ritmusát veszti a játék. A zárójelenetben mintha egy könnyűzenei koncert után estek volna egymásnak eltérő divatfelfogásuk miatt, úgy püföli egymást Macduff (Lengyel Ferenc) és Macbeth, míg az utóbbi jobblétre nem szenderül. A jelenet kissé komikusra sikeredett, még ha képzettársításunk nyomán egyszerre is idézi a jelent és a jövő lehetőségét”. „Az elhadart mondandó”. *Magyar Nemzet*, 2008. március 17. <http://katonajozsefszinhaz.hu/38679>

A jelenet aprólékosan kidolgozott: Macbeth csimpaszkodik, térdét felhúzza mellkasához, hogy védje magát a látomástól, Banquo véres fejű szellemétől. A királygyilkos zavarba ejtő próbálkozása az előadás felvételének tanúsága szerint már-már röhejt vált ki a közönségből, amikor Lady Macbethnek végre sikerül lerángatnia Macbethet a falról. Ám ahogy a vállára veszi a férfit, fájdalomában élesen felkiált, hiszen alig bírja az egyszerre valóságos és szimbolikus súlyt. A beállítás összetett példáját adja annak, hogyan képes a színre vitt Shakespeare-tragédia egyszerre összegyúrní a komikust a tragikussal, a groteszket az ironikussal és megdöbentővel.

A gondosan megkomponált emblematikus képrendszerek alkotta, visszaterésekre épülő ritmusnak azonban ára is van. A gazdag vizuális látvány elvesz valamennyit a darab mentális koncentrátságából. A tudattragédia aspektusa leginkább a színészek képzett és rendkívül kifejező arcjátékában jelenik meg, de összességében kellőképpen középpontba kerül az emberi tudat és önrendelkezés aktuális formált kulcskérdése.⁵¹³

513 Almási Miklós találoán foglalja össze az előadás aktualitását és komplexitását: „Örület - posztmodern, reneszánsz, Heidegger. All in one: Shakespeare”. „Shakespeare: Macbeth”. *Kritika* 2002/3. 33. Dömötör Adrienne nagyszerűen ragadja meg a tudattragédia lényegét kritikájának legelején: „Shakespeare sokak által legjobbnak tartott művében a tragédia a személyiségen belül zajlik, mégpedig abszurd gyorsasággal”. Együttal a politikai, aktualizáló, „kettős kódolás” mentén való olvasatnak is ő adja az egyik legsommasabb példáját: „Az előadás befejezése: lehangoló rendszerváltás. [...] A zsarnok elpusztult, ám a rendszerváltás jellegéről még nem tudni semmit”. „Tragédia a személyiségen belül: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház”. *Critikai Lapok*, 2008/5. 8-9. Sz. Deme László hasonlóképpen politikai konnotációkon keresztül olvassa az előadást: „A hatalmasok csak váltják egymást, szinte esetlegesen, míg a hatalom átvételét rezignáltan fogadják az alattvalók. [...] Találó megfigyelések, ismerős reakciók és kommentárok a négyévenkénti, vagy tán immár népszavazástól népszavazásig tartó hatalmi rotáció időszakában”. Sz. Deme László: „Politikus csendek: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház”. *Critikai Lapok*, 2008/5. 10.

VII.6. VÍZSZINTES EMELKEDÉS: SZÉKESFEHÉRVÁR

A Vörösmarty Színház produkcióját 2011-ben mutatták be Székesfehérváron.⁵¹⁴ Kálloy Molnár Péter rendezése kitűnően ragadja meg a dráma műfaji eldönthetlenségeinek összetettségét. Sikerül a tragikus elemek mellett megjelenítenie a groteszk, tragikusan ironikus, vagy egyenesen komikus és karneváli jelentésrétegeket is. Konceptiójának talán leginkább figyelemre méltó eleme a tragikus ironia, amelynek a felépítésében támaszkodik az emblematikus színház függőleges térelrendezésére is.

Kálloy Molnár interpretációjában a tragikus mindvégig keveredik a komikusal. Úgy tűnik, a rendező szem előtt tartotta és ki is használta az angol reneszánsz tragédia és általában a dráma legfontosabb célkitűzését, nevezetesen azt, hogy társadalmilag rendkívül heterogén nézőközönség számára nyújtson szórakozást heterogén előadói technikákkal egy szinte csupasz színpadon.



A boszorkányok játékos vagy megátalkodott, földi vagy természetfeletti identitását illető, visszatérő interpretációs dilemmákra már az előadás kezdetén választ kapunk, amikor Lady Macbeth rendezői szerepben jelenik meg, és a Vészbanyákat instruálja. Azokat a színészi,

előadói készségeket, eszközöket tanítja be nekik, amelyek segítségével majd a csata után megkörnyékezhetik Macbethet. A három boszorkány nem tűnik túlságosan tehetségesnek, ám Lady Macbeth iránymutatására támaszkodva később botcsinálta, de igen lelkes színjátszóként teljesítik a rájuk bízott feladatot. Ez a rendezés kezdettől fogva nagy manipulátornak állítja be Lady Macbethet, aki arra használja fel a három, sem nem ijesztő, sem nem igazán természetfelettinék látszó nőt, hogy behatoljon Macbeth tudatába, és a hatalmában tartsa. Nemcsak

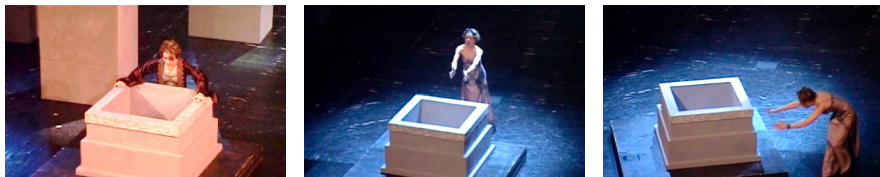
⁵¹⁴ Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, 2011. 03. 04. Rendező: Kálloy Molnár Péter; koreográfus: Atlasz Gábor (mozgás), fordította: Szabó Stein Imre; díszlettervező: Székely László; jelmeztervező: Győri Gabi; Lady Macbeth: Tóth Augusztá; Macbeth: Csizmadia Gergely. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

segíti és tette sarkallja a boszorkányokat, hanem a felettesükké, irányítójukká válik, bábozik velük. Arra, hogy a három, szexuálisan provokatív nő valójában gonosz szellem, csak az utal, hogy később a zenekari árokból libbennek elő és emelkednek a színpadra, füstbe és ködbe burkolózva táncot lejtenek, és így találkoznak Macbethtel.⁵¹⁵ Bár a színpad nem alkalmaz klasszikus értelemben vett csapóajtót, a zenekari árok mindenképpen azt sejteti, hogy a csábítók eredeti lakhelye az alvilág, és végig fenntartja az előadás az alvilággal való kommunikációt, bár nem a boszorkányok, hanem éppen Lady Macbeth által. Színpadtechnikai szempontból figyelemre méltó megoldásként széles peremű kút helyezkedik el a színpad közepén az első felvonás ötödik jelenetében, amikor a Lady a férje levelét olvassa. Először csak szimbolikusan próbálgatja az alvilággal való kapcsolatot azzal, hogy kavicsokat dobál a kútba, később azonban egyenesen a kútba beszél és kiabál, belehajolva a kút torkába, mintha Belzebub várának kapuján próbálna bekukuskálni, miközben nagymonológiában a pokol és a sötétség szellemeit idézi meg segítőnek. Amikor a fekete mágia szertartására emlékeztető beszéde végén beleejti a kútba Macbeth levelét, látjuk, hogy voltaképpen az alvilágnak nyilvánította ki az akaratát, mintha csak azt üzenné: én leszek, én vagyok az irányító!

Az előadás legalább annyira szól arról, hogy milyen tragikusan téved ebben Lady Macbeth, mint arról, hogy miként bukik el a manipulált Macbeth. A feleség csak addig képes befolyásolni és irányítani a megrémült és aggodalmaskodó hadvezért, amíg rá nem veszi a gyilkos terv végrehajtására, utána azonban a vérontás lavinája feltartóztathatatlanul elindul a királyságban. Amikor Macbeth rádöbben, hogy egyetlen túlélési technikája az lehet, ha minden gyanús elemet és minden potenciális ellenfelet eltípor, és elhatározza, hogy Banquót is kiiktatja, Lady Macbeth hirtelen megérzi, hogy az irányítás kicsúszik a kezéből. Megpróbál ellenszegülni férjének, de hiába. Magasba szökő lépcsősor aljában veszekednek, és a lépcsők íve ironikus folytatását, függőleges meghosszabbítását képezi a kút mélységének, amit a Lady kezdetben az alvilággal való kapcsolatteremtésre használt. A lépcsők dominálnak az előadás képvilágában, és egyszerre jelenítik

515 Véleményem szerint csak akkor lehet egyszerűen udvarhölgyeknek nevezni a boszorkányokat, ha elkerüli a figyelmünket az, amikor a darab vertikumának mélyéből, a zenekari árokból jönnek elő, ahogy elkerülte ez Szabó Zoltán figyelmét is: „A boszorkányokból vészlénnyek lettek, ám ők tulajdonképpen udvarhölgyek, akiket a Lady bíz meg azzal, hogy izzítsák be férjurát: ugyan, tegye már meg, hogy ő lesz a király!” „Becsvágytól fejvesztve – *Macbeth* a Vörösmarty Színházban”. *Fejér Megyei Hírlap*, 2011. 05. 05. Ugrai István sem tulajdonít bonyolultabb jelentést a három nőnek: „Itt a függöny, amikor fölfoghatjuk, hogy Macbethné lefizette udvarhölgyeit, hogy játsszák el amúgy racionálisnak tűnő férjének az erdőben való bolyongás közepette a vészlénnyek szerepét, előre betanult szöveget elmondva neki”. „Lépcsődodszem”. *7óra7.hu* <https://7ora7.hu/2011/09/10/lepcsododszem>

meg Macbeth becsúgyát és növekvő irányíthatatlanságát. Amikor befejezik a civódást a Banquo-terv felett, együtt hágnak fel a lépcsők tetejére trónusaikhoz, ahol azonban Macbeth azzal demonstrálja felettes pozícióját, hogy minden teke-tória nélkül meghágya feleségét. Együtt jutottak fel a hatalom, a politikai karrier csúcsára, de Lady Macbeth vesztett a manipulációs csatában, a Macbeth-gépezet önálló életre kel. A szerep, amelyet Macbeth az ambíció és a Lady bábsegédjei által vezérelve magára vállalt, elhatalmasodik felette, felszámolja eredeti identitá-sát, és felbomlasztja tudatát.



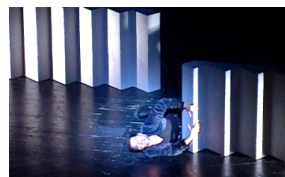
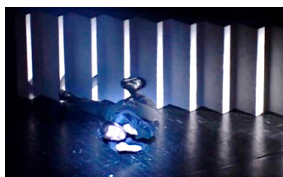
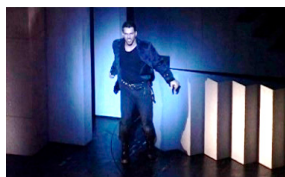
Lady Macbeth bukása a rendezői szerepben akkor is nyilvánvalóvá válik, amikor ismét megjelenik az előadás elején már szerephez jutott kút. Az örület felé haladó királyné újabb és újabb kísérletet tesz arra, hogy elérje a kutat, az alvilággal való összeköttetést, és megtámaszkodjon a peremén, a kút maga azonban cinikusan odébb mozdul, kitér a Lady kezei elől, és így tragikusan nevetségessé teszi a kétségbeesett erőfeszítést.⁵¹⁶ Úgy tűnik, a rendezés önállóságot tulajdonít a természetfeletti erőknél, és hiábavalónak mutatja be azt a kísérletet, hogy halandó ember szövetkezzen a szellemekkel, és irányításra tegyen szert felettük. A darab elejétől kezdve azonban úgy is értelmezhetjük a Lady Macbeth bábjaiként megjelenített Vészbanyákat, hogy azok a tudattalan megtestesült ösztönenergiái. Időlegesen látszólag irányítani tudjuk ezeket, de ha szabadjára engedjük őket, ha túl sokat játszadozunk velük, annak óhatatlanul az lesz a vége, hogy olyan szerepekbe csábítanak bennünket, amelyek aztán uralkodni kezdenek rajtunk, és felőrlik eredeti identitásunkat. Ez a dramaturgiai keret fontos része Shakespeare tudatragédiáinak, és meglátásom szerint a székesfehérvári produkció erőssége abban rejlik, hogy tudatosan tematizálja ezt a jellegzetesen kora modern, reneszánsz

⁵¹⁶ A jelenet tragikus ironiájának megértéséhez elengedhetetlen, hogy a színpadi szimbólumot az alvilággal összeköttetést biztosító kútnak értelmezzük, és ne vízmedencének, ahogy azt Zappe László teszi kritikájában, amelyben éppen az ironizálást hiányolja: „Önálló életre kel az a vízmedence is, amelyben a Lady örületesi jelenetében mosná kezeiről a képzelt vért – minduntalan megszökik a holtápadtan közeledő asszony elől”. „Mozgékony lépcsők. Shakespeare: *Macbeth*”. *Critikai Lapok Online*, 2012/05-06.

problematikát, amelynek megvannak a rezonanciái posztmodern világunk ismerelméleti és etikai válságában is.

A kora modern tragédiák tipikusan olyan helyzeteket teremtenek, melyek az ember önmegismerő és önirányító, saját sorsa felett rendelkező képességét teszik próbára. A természetfeletti jelenség (az idős Hamletre hasonlító Szellem, a kvázi-természetfeletti Iago, a Vészbanyák) a főszereplő tudatában valamilyen manipulatív információt ültet el. Ez az információ meghatároz egy végrehajtásra váró feladatot (bosszú, a hűtlenségről való megbizonyosodás, a királyi trón), és a feladat szükségessé teszi egy olyan szerep felvállalását, amely eredetileg nem vágy egybe a karakter identitásával, amely eluralkodik rajta, és tudata széteséséhez vezet. Valamennyi fent elemzett magyarországi előadás számol ezzel a modellel, de megítélésem szerint az itt elemzett székesfehérvári előadás a legsikeresebb és a legeredetibb abban, ahogy kiépíti azt a tragikusan ironikus keretet, amely egyszerre kérdőjelezi meg Macbeth és Lady Macbeth önrendelkező szuverenitását. Ez a modell természetesen pesszimista válasz volt Shakespeare korában a kora modern kor episztemológiai bizonytalanságaira, és úgy vélem, azért vált ki fogékonyságot a mai közönségben, mert a posztmodern szubjektum is olyan eldöntetlenségekkel és bizonytalanságokkal néz szembe az ember önmegismerését és önazonosságát illetően, melyek hasonlatosak a késő reneszánsz kor dilemmáihoz.

A tragikus ironia akkor éri el a tetőfokát, amikor a végső ostrom előtt az előadás megmutatja: bármilyen magasra tört is Lady Macbeth azzal, hogy az alvilággal vagy tudattalanjának démonaival szövetkezett, és bármilyen magasra igyekezett is feljutni Macbeth azzal, hogy egész népéből épült hullahegyen mászik át, mindez hiába. Időközben ugyanis fordult a Szerencse Kereke, melyet a magasba szökő királyi lépcsősor jelképez. A „királytéma” nagy létrája eldőlt, a függőleges immár vízszintes, és nincs hová mászni. A nagy tragédia, és egyben a nagy komédia az, hogy Macbethnek erre nincs rálátása.



Macbeth álopszerűen lelassított és különlegesen akrobatikus mozdulatokkal megmássza az egész lépcsősort, melynek a trónusokhoz vezető meredek íve

ez idáig uralta a színpadképet, de a lépcsőzet már vízszintes, nem felfelé vezet. Macbeth csak a földön mászik, csak látszólag halad felfelé a lépcsőkön, nem tud kitörni vízszintes, emberi kötelékeiből. Innen már csak lefelé vezet majd az útja, de vakságában nincs rálátása a helyzetére. Ahogy az előzőleg vizsgált előadások rendezői, úgy Kálloy Molnár is központi szervezőelemmé teszi a tragikus iróniát, és a többi produkcióval való összehasonlításban véleményem szerint a legkimmunkáltabb és legintenzívebb megjelenítését adja.

VII.7. A KORA MODERN BŐR SZEMIOTIKÁJA ÉS A MALADYPE SZÍNHÁZ ELŐADÁSA

Az áttekintéshez választott utolsó előadással elérkezünk egy olyan kortárs produkcióhoz, amelyben kiteljesedik a kora modern tragédiák egyik fő szervezőelve, a kettős anatómia, és a mentális folyamatokat középpontba állító tudatboncolás elkezd együttesen működni a test radikális anatomizálásával. A kora újkori anatómiai érdeklődés és reprezentáció iránti posztmodern affinitás egyik legújabb példája a budapesti Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* című kísérleti produkciója.⁵¹⁷ Az előadás egyik dramaturgiai fordulópontján Lendváczy Zoltán, aki a szerepösszevonások miatt lehet akár Banquo, akár Macduff vagy Malcolm is, belép a színre, és ledobja a földre Macbeth mellé annak lenyúzott bőrét. A zsarnok testének kültakarója arcának pontosan felismerhető másával a saját ölébe kerül, és egy hosszú percig Macbeth farkasszemét néz a saját arcbőrével.



⁵¹⁷ Maladype Színház, 2013. 09. 06. Trafó. Rendező és díszlet: Balázs Zoltán; jelmez: Benedek Mari; zene: Szűcs Péter Pál. Szereplők: Lendváczy Zoltán, Orosz Ákos, Petrik Andrea, Szűcs Péter Pál, Tankó Erika. Köszönöm a színház vezetésének, hogy az előadás felvételét rendelkezésemre bocsátotta.

Úgy tűnik, saját bőr-képmását szemlélve valamilyen végső felismeréshez, anagnorízis-ponthez érkezik. Ezt az ábrázolást figyelemre méltó megoldásnak tartom a tragédiának ebben a merész adaptációjában, és meggyőződésem szerint a kora újkori anatómiai ábrázolásokkal és a posztmodern anatómiai kiállítások reprezentációival együttesen értelmezve a színpadra állítás egésze értelmes és érdekfeszítő produkcióvá áll össze, legalább részben megcáfolva a bemutató utáni, szinte egyöntetűen negatív kritikát.

Saját bőrét felmutató korpusz
a *Bodies* kiállításról



A Maladype Színház produkciója a Trafóban zsúfolásig megtelt nézőtér előtt zajlott, de nem aratott sikert a kritikusok között, és a nézőket is alaposan kifárasztotta. Ahogy a kritikusok egyhangúlag megjegyezték,

a túlhajszolt szimbolika, az eredeti, de a nagy színpadon működésképtelennek és beágyazatlannak bizonyuló technikai megoldások kioltották a lehetséges jelentéseket, öncélúvá, hatásvadásszá vált az előadás – úgy vélem azonban, a kritikusok nem voltak érzékenyek arra a „dermatológiai” perspektívára, amelyre a produkció épült. Zsedényi Balázs megfogalmazásában „az idő nagy részében a forma felülírja a tartalmat, majd a forma is elfárad, és a végeláthatatlanul hömpölygő, gyakran monoton, lassú és kimért szövegfolyam sehogy nem akar becsordogálni a közönség soraiba”.⁵¹⁸ Tarján Tamás véleménye: „A *Macbeth/Anatómia* címmel bemutatott Maladype-előadás ’végső jellege’ nem mentes a kiagyalt műviségtől”, és a produkció a rosszul értelmezett posztmodern csapdájába esik, a magamutogató alternativitás hajszolásába fullad.⁵¹⁹ Tompa Andrea azon a véleményen volt,

518 Zsedényi Balázs. „Egy elsurranó patkány”. *7ora7.hu* 2013. 09. 13.
<http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI438465>

519 „A posztmodernitás és alternativitás egyik, rosszul értelmezett ismérve, hogy a cselekményt nem kell elmesélni, tessék keresztretjvényt fejteni, vagy azt se, mert abban a mélységben, ahol járunk, és ahová magunkkal visszük a nézőt, nincs mese, csak érzület”. Tarján Tamás. „Lúdvérc”. *Élet és irodalom* 57. 37 (2013. 09. 13.). <https://www.es.hu/cikk/2013-09-13/koltai-tamas/lud-verc.html> Ady Mária szintén a túlzásfolttságot, a vizuális túlterheltséget kifogásolja: „Balázs Zoltán

hogy „az öt szereplőre csupaszított darab – vélhetően Balázs Zoltán dramaturgi munkája nyomán – sem olyan szellemi, sem olyan érzéki tartalmat nem tudott közvetíteni, ami bármit közölt volna az emberről, ami ezt az inkább kiagyalt, mint egy gondolatból, érzetből született formát feltöltötte volna”⁵²⁰. Pethő Tibor azt róta fel az előadás fő hibájául, hogy a színház beharangozó, meglehetősen bombasztikus ígéreteivel ellentétben „nem látni a rontás megígért anatómiáját.”⁵²¹ A X. Gyulai Shakespeare Fesztiválon bizonyára valamivel jobban sikerült az előadás, Nagy András kritikája legalábbis nem annyira lesújtó, mint a Trafóban tartott premierről született írások, sőt, ő még azt is észreveszi, hogy „a főszereplő lényének anatómiájával kezdődő” előadás alapjául szolgáló tragédia olyan tudatdráma, amely a korporális anatómiához is kínálja magát: „éppen azért bizonyult a skót darab efféle felbontásra és újrakomponálásra alkalmasnak, mert Shakespeare egyik »tudatdrámájának« tekinthető, mintha csakugyan a kétségeivel, alkatával és persze ellenfeivel vívódó főhős lelkén-elméjén belül volnánk”⁵²²

Tagadhatatlan, hogy igen megosztó, de rendkívül hatásos előadást hozott létre a Maladype Színház, amelyben leleményesen tálalták a testet egy korporálisan oly érzékeny posztmodern közönség számára. Fel kell ugyanakkor figyelni arra, hogy a „börtelenítés”, a test megnyúzása, amely a kora újkori és a posztmodern anatómiai ábrázolásokban egyaránt előtérbe került, általános metaforája annak a kísérletnek, amellyel a szubjektum megpróbálja elérni a láthatón túli anyagot, a felszín alatti mélységet, a dolgok megjelenése, bőre alatti valóságát. Jelképezi azt a befelé irányuló kíváncsiságot és anatómiai attitűdöt, amely közös a kora újkori és a posztmodern ismeretelméleti válságban. Az előadás központi szimbolikus színpadi eleme, az óriási patkánycsontváz kezdettől fogva többféle értelemben is anatómiai hangulatot kelt, folyamatosan elénk vetítve a tudat és a test együttes felboncolására irányuló kettős anatómia gondolatát. A patkánycsontváz ugyanakkor előrevetíti az a folyamatot is, amelynek során *Macbeth*ben az animalisztikus, bestiális ösztönenergiák győzedelmeskednek: azok a szenvedélyek,

rendezése a későbbiekben nemhogy visszafogná ezt a vizuális ötletelést, de gegek és további különleges, látványos kellékek sorával teszi lehetetlenné, hogy a színészek között létrejöhesse az az energia, amely képes lenne a túlhajtottan jelentéset teret jelentékké tenni”. „A díszlet anatómiája”. *Színházonline* 2019. 09. 09. <https://szinhaz.net/2013/09/09/ady-maria-a-diszlet-anatomiaja/>

520 Tompa Andrea. „Csupán szkeleton”. *Magyar Narancs* 2013. 09. 12. 37.

<http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI437339>

521 Pethő Tibor. „Macbeth és a Pálcaember”. *Magyar Nemzet* 76. 254 (2013. 09. 17.). 14.

<http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI443846>

522 Nagy András. „Macspere”. *Színház.net* 2014. szeptember <http://szinhaz.net/2014/09/15/nagy-andras-macspere/>

amelyekről a kora modern kor azt tartotta, hogy ugyanúgy jelen vannak az állatokban is, mint az emberekben.⁵²³ A Vészbanyák jövendőlése mint méreg terjed szét Macbeth tudatában, identitásváltásra, szerepjátszásra, identitásának megkérdőjelezésére készíti, míg nem a kétségek, a gyanakvás, az önmarcangolás végül tudatának fokozatos felbomlásához vezet. Nemcsak az ambíció, a szexuális ösztönök, a vágy emelkedik a felszínre Macbethben és Lady Macbethben, akik üzekedő vadállatokként lovagolják meg, majd szedik fokozatosan darabjaira a rágszáló csontvázát: a lelkiismeret szava, a rokonság kötelékének parancsa, a hitszegők árulása, a jövő bizonytalansága ugyanúgy patkány módjára rágják belülről agyukat. „Ó, skorpiók nyüzögnek az agyamban!” (Szabó Lőrinc fordítása. „Oh, full of scorpions is my mind, dear wife!” 3.2.38–39) – mondja Macbeth, és az előadás ezt a skorpióhadat helyettesíti a patkány felnagyított csontvázával. A bőr, a máz, a maszk azonban előbb-utóbb lekerül Macbethről, és meg kell látnia, hogy a tok, ami eddig a különféle szerepeken végighordozta, valójában üres, felemész-tette a fekély elterjedése, szétrágta belülről az egyéniség korrumpálódása, ahogy az előadás színpadi berendezése során alkalmazott, folyamatosan jelen lévő, élő patkányok végül szétrágnak Macbeth levágott, kettrecbe zárt fejét. Az előadás nem elégszik meg a tudat felboncolásával, végrehajtja azt a testi anatómiát is, amely metaforaként szerepel Sidney korábban idézett poétikai értekezésében. Mindezt egy olyan transzmediális térben hajtja végre, ahol a hagyományos színészi munka keveredik a mozgásszínházzal, a pantomimmal, a varietével, a cirkuszi show-val és a bábjátékkal, és ahol a kísérleti, kultikus rock-számokat is feldolgozó zene folyamatosan kizökkenti, rálátásra készíti a nézőket.

A bőr mint felszíni takaró, amelyet el kell távolítani az igazság felfedése érdekében, nemcsak a boncolások ábrázolásában, hanem az angol reneszánsz tragédiákban is kitüntetett szerepet kap, és erre a *Hamlet* is, a *Macbeth* is figyelemre méltó példa. A Maladye előadásának értelemzéséhez jobban el kell mélyednünk a bőr kora modern szemiotikájában.

523 Gail Kern Paster. *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 136. Paster felhívja a figyelmet arra, hogy a reneszánsz tragédiák karakterein még nem lehet azt a pszichológiai konzisztenciát számonkérni, amit a felvilágosodás után a szuverén önazonosság és a testetlenné vált tudat koncepciói alapján a nyugati gondolkodás összeköt az egyén és következőképpen a drámai karakter kategóriájával. A kora modern drámák karakterei anyagi beágyazottságú, a testnedvek egyensúlyáról alkotott korabeli elképzelések alapján megalkotott lények, akikben a szenvedélyek túlsordulása, kibillenése könnyen a létezés állati pólusá felé billenthet. Vö. „The Tragic Subject and Its Passions”. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Szerk. Claire McEachern (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 142–59.

A királynő hálószobájában zajló jelenet során, anyját szinte kioktatva, Hamlet a spirituális korrupció vizuális metaforáját alkalmazza, amely érdekes módon a kora újkori tragédia egyik legkedveltebb testképét tartalmazza: a fekélyt.

Anyám,
az Isten szerelmére kérlek, ne kend a
lelked ilyen álkenőccsel, hogy
tébolyom beszél és nem a bűnöd. Ez
lefedti a fekély felszínét,
de közben bent a bűzös rothadás
mérgez látatlanul. (ford. Nádasdy Ádám)

Mother, for love of grace,
Lay not that flattering unction to your soul
That not your trespass but my madness speaks.
It will but skin and film the ulcerous place,
Whiles rank corruption, mining all within,
Infects unseen.

(3.4.141–46)

A kora újkori kulturális képvilágban a fekély a legbensőbb fertőzés, a mélységben tapasztalható korrupció metaforájává válik, amelyet az én-formálás és a színlelés társadalmi álarca takar – ez az álarc a „bőr és hártya” (*skin and film*), amit Hamlet az angol eredetiben említ. Emlékezzünk ugyanakkor a tragédiának arra a gyógyító eljárására, amely Philip Sidney szerint éppen abban a műveletben van, hogy eltávolítja ezt a hártyát, megtöri, felnyitja a felületet, hogy feltárja a fertőzést, és leleplezze az egyénben a belső hazugságokat, a társadalom testében pedig a besűrűsödött morális vagy politikai romlást.⁵²⁴ Sidney a tragédia szerepét taglalva szintén a fekély (*ulcer*) szót használja: a maszkok társadalmi bőrének megsértése arra irányul, hogy a fekély lecsupaszkodjon mind a kollektív, mind az egyéni testen. Az „Élet és halál között” fejezetben részletesen foglalkoztam már a fekély jelenségével Sidney poétikájában és az angol reneszánszban – itt most a fekélyt eltakaró szövetekre és a bőrre koncentrálok.

Ebből az anatómiai és reprezentációs szempontból nézve Hamlet az egyén szintjén azzal próbálkozik, ami a tragédia célja a közösségi szinten is: a lélek

524 Lásd a 259. jegyzetet.

gyógyítása, a sebek kinyitása, a rejtőzködést biztosító szövet eltávolítása. Ha azonban a bőr az a testi boríték, amely elfedi a testet fizikai megbetegedéseivel együtt, akkor elgondolkodhatunk rajta, vajon mi lehet a lélek fedőrétege? Mi borítja be szellemi lényegünket, ha van ilyen? Mi a lélek bőre, miből alakul ki a felszíni réteg, „a film” a szellemen? A formálódó kora újkori szubjektivitás megjelenésének időszakában az emberi lény belső lelki lényegének elérhetőségéről vagy esetleges hiányáról folytatott protestáns viták közepette a kérdés növekvő intenzitással merült fel. Úgy gondolom, hogy ha a testi és a lelki „tartály”, a testi és a mentális bőr közötti összefüggések történetét Didier Anzieu bőr-énről szóló elméletének tükrében értelmezzük, akkor világossá válik, hogy ez a bőrből kialakuló ego vagy én, ahogy azt a kora újkori és a posztmodern anatómiai szokások összehasonlítása megmutatja, mindig rendelkezik történelmileg sajátosság reprezentációkkal, vizuális kifejezésekkel is. Ezeknek a reprezentációknak a száma megszorodik azokban az ismeretelméleti válsággal szembenező korokban, amikor az én, a szubjektivitás mibenléte kérdésessé válik.⁵²⁵ A bőriket lobogtató kora újkori anatómiai korpuszok és a tragédiák felnyitott bőrű karakterei ugyanazt a felismerést tematizálják, ami miatt a posztmodern anatómiai kiállítások korpuszai izgalmassá válnak a mai befogadó számára: a bőr olyan határ a külső és a belső, a nem-én és az én között, amelynek felnyitása feltárhatja számunkra az emberi identitás rejtőzködő titkait.

Az angol reneszánsz tragédia ugyanolyan rögeszmésen foglalkozik a bőr jelenségével, amely lefedi a dolgok mélységét és elrejtje a legbelső valóság felépítését a nyilvánosság előtt, mint az én, a szubjektivitás, az önazonosság kérdésével. Már Caroline Spurgeon is megjegyezte a Shakespeare-drámák képrendszereivel foglalkozó, úttörő jelentőségű könyvében, hogy „Shakespeare különös figyelmet fordít a bőr textúrájára”.⁵²⁶ A kora újkori tragédiában a transzgresszió gyakran nem pusztán a társadalmi vagy politikai normák és törvények megsértését jelenti, vagy a testek megcsonkítását és boncolgatását, hanem elsősorban olyan cselekményt,

525 Didier Anzieu. *The Skin-Ego*. Ford. Naomi Segal (New York: Routledge, 2016). A bőr-én metaforáját Erdélyi Ildikó a következőképpen magyarázza: „A bőr-én tehát az anya-csecsemő kapcsolatából származik, amelyben anya és gyermeke mintegy közös bőrrel rendelkeztek, és közvetlenül kommunikáltak egymással. Amennyiben sikerül a szétválás okozta szorongáson túljutniuk, a gyermek szert tesz a bőr-énre. [...] A bőr-én pszichikus apparátust védelmező funkciója hasonlatos ahhoz, ahogy a bőr a testbelsőt védi”. „Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek”. *Thalassa* 19.4 (2008), 75. Lásd még Csabai-Erős. *Testhatárok és énbátárok*, 119.

526 Caroline Spurgeon. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), 82.

amely a dolgok felszíne mögé hatol, és ismeretelméleti próbálkozásként keresi a felszín alatti mélységet, igyekezve tesztelni, próbára tenni a határvonalakat, amelyek elválasztják az olyan hagyományos ellentétpárokat, mint az élő és a halott, a halandó világ és a túlvilág, a külső és a belső.

Az emberi test, a teremtés isteni titkainak temploma és az egyetemes harmónia mintája kétségtelenül az egyik legérdekesebb területe volt ennek a kísérletezésnek. Az emberi test bőre a megismerés új határainak általános metaforájaként kezdett szerepelni abban a folyamatban, amelyet a kora újkor kiterjedő belső irányultságának nevezek: az emberi test és az emberi elme belső dimenzióinak egyre behatóbb vizsgálata volt ez. A nyilvános boncolás és az anatómiai színház népszerűségét a 17. század elejére csak a nagy közszínházak népszerűsége haladta meg: mindkettőben a bőrrel takart test volt a főszereplő.

A kora újkori tragédiának a bőr és az annak sorozatos megnyitása iránti érdeklődését számos újabb kritika vizsgálta. Maik Goth hosszasan elemzi a „testi boríték performatív kinyitásának” gyakorlatát, és a reneszánsz tragédiában a bőrbe történő behatolás egyik formájaként felsorolja a gyilkolás, a csonkolás, a szúrás, a törvágás, a verekedés és a mészárlás számos példáját. Valóban, a kora újkori kultúra módszeresen színpadra állítja „azt, ahogy a külvilág erőszakosan, de módszeresen behatol a test sérülékeny belsejébe”⁵²⁷, hogy kiderüljön, Norbert Elias megfogalmazásával élve, hogy mi a burok az emberi lényen, és mi van ebben bezárva – mi a tok, amiben a *homo clausus* elhelyezkedik.⁵²⁸ Szeretném azonban hozzáfűzni, hogy ez a bőrbe való behatolás mindig az új látási és megfigyelési szokások és a befelé forduló figyelem metaforája.⁵²⁹ Ismeretelméleti és szemiotikai tétet hordoz egy olyan korban, amikor a *homo clausus*t egyidejűleg képzik meg egy kizökkenett középkori világmodell és egy feltörekvő, modernitást megelőlegező világmodell diszkurzusai. A bosszútragédiák tipikusan anatómiai képeibe ágyazva a bőr megsértése, felnyitása előtérbe hozza a valóság kiszámíthatatlan természetét, valamint azt a szorongást, amellyel a kora újkori szubjektum arra törekszik, hogy felismerje, mi van a bőr másik oldalán. Andrea Ria Stevens a kora újkori kozmetikai eljárásokkal kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy Shakespeare korában még nem volt igazi különbség az „ipari” festékek és a kozmetikai anyagok között. A kora modern emblematikus színházban tehát a színpadi vásznakon és

527 Maik Goth. „Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery’: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”. *Comparative Drama*, 46 (2012), 144.

528 Lásd a 95. és a 256. jegyzetet.

529 Neill. *Issues of Death*, 159–161.

kellékeken ugyanazokat az anyagokat látták a korabeli nézők, mint az emberi testeken, éppen ezért a színpadi festés nem kelthetett „természetes” hatást, sokkal inkább kitakarta saját mesterséges, színpadi jellegét, és a felszínnek jelenlétére, szerepére irányította a figyelmet.⁵³⁰ A felszínnek vizualítására irányuló általános kora modern figyelem megértéséhez azt is figyelembe kell vennünk, amit Eric Mercer a színek alkalmazásának és a festékhasználatnak erőteljes elterjedéseként ír le: az Erzsébet-korban soha nem tapasztalt mértékben fellendült a belső terek festésének divatja, és szinte minden négyzetcentimétert festék takart, néha még az ablakokat is beleértve.⁵³¹

A *Macbeth*től kicsit elkanyarodva érdemes feleleveníteni még néhány előfordulását a fekélynek és a bőr felnyitásának a kora újkori tragédiában. Sidney és Hamlet fekélyeit különös módon visszhangozzák Vindice szavai *A bosszúálló tragédiájában*, amikor azt ígéri, hogy növeli a herceg szenvedéseit a testi és a szellemi kínzás kettős anatómiájával:

Ugyan! Korán van még; megkezdem itt
Lelked fekélyekkel megtüzdelni. Lelked
Fölsebzem, többé meg nem nyughatik,
Mint dögvész hánykolódik kebeledben.

(239. Ford. Weöres Sándor)

Puh, 'tis but early yet; now I'll begin
To stick thy soul with ulcers, I will make
Thy spirit grievous sore: it shall not rest,
But like some pestilent man toss in thy breast.

(3.5.170–173)

A nyelv nélküli Hieronimo borzasztó látványa, az ördögök által darabokra szakított Faustus gondolata, a szisztematikusan megcsonkított Lavinia, a *Lear királyban* élve felboncolandó Regan mind a test szüntelen anatomizálását jelzi

530 Andrea Ria Stevens. *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400-1642* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 3.

531 Eric Mercer. „The Decoration of the Royal Palaces from 1553-1625”. *The Archeological Journal* 110. 1 (1953), 153. 150–163. „Throughout the greater part of the period the only reason for leaving anything unpainted seems to have been the physical impossibility of reaching it with a brush.” Idézi Frederick Kiefer. *Shakespeare's Visual Theatre: Staging the Personified Characters* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 7.

az angol reneszánsz tragédiában. Ezzel a látvánnyal kapcsolatosan ugyanakkor a felszín átörö ígény, „a kelevény” mögé hatoló, anatomizáló kísérlet mellett különös figyelmet érdemel a bőr, pontosabban a bőr elvesztése, a felület eltávolítása. Megfigyelhetjük, hogy a kettős anatómia is kétféle értelemben működik: egyrészt arról van szó, hogy a tragédia mindig egyszerre boncolja a szubjektum testi és lelki, korporális és pszichés felépítettségét, előrevetítve azt a meglátást, hogy az ember mint társadalmi lény mindig egy heterogén pszichoszomatikus szerkezetként létezik. Ezzel egyidejűleg egy másik síkon is kettős anatómia folyik, hiszen a bosszúálló egyrészt anatomizálja, felboncolja ellenségeit, másrészt a folyamat óhatatlanul saját önboncolásához, végül önfelszámolásához vezet. Az ellenfelek anatómiáját rendezi meg a bosszúálló, de a megtorló anatómialecke egyúttal fokozatosan saját önfelboncolásává válik, melynek során saját személyiségét pőrére vetközteti, egészen önmaga elvesztéséig, ugyanis ebben az önvészítésben lehetséges a legjobban elsajátítani azokat a szerepeket, amelyeket a bosszú feladatának felvállalása tett szükségessé. „Legboldogabb az ember önfeledten” (263. „Man’s happiest when he forgets himself”, 4.4.85) – mondja Vindice, és ennek a látszólag paradox *ars poeticának* az a magyarázata, ahogy ezt korábban, a darab tárgyalásának végén kifejtettem, hogy Vindice tulajdonképpen a neoplatonista, jellegzetesen reneszánsz önmegvalósítás programját hajtja végre, de ellenkező előjellel: önmaga megsemmisítését viszi tőkélyre. Az emberi lény végtelen metamorfózisokon átívelő átváltozási képességének kiteljesítéséhez szükség van az önvészítés művészetére, arra az önanatómiára, amely aztán lehetővé teszi a bosszúálló számára, hogy ellenségeinek anatómiáját végezze. Más szóval, a bosszú művészetének elsajátítása érdekében a bosszúállónak ki kell lépnie a saját identitásából, szó szerint ki kell bújni a bőréből.

Visszatérve a *Macbeth*hez: ezt a darabot hagyományosan nem tekintik bosszútragédiának, bár ugyanarra a metaszínházi dramaturgiai keretre épül, mint a bosszútragédiák.⁵³² Ebben a szerkezetben a főszereplő olyan célt tűz ki maga

532 Michael Neill amellett érvel, hogy nemcsak a *Hamlet*, de a *Macbeth* és *A vihar* is olvasható bosszútragédiaként, pontosabban különféle változataiként annak a drámai szerkezetnek, amelynek nem is a bosszú a fő összetevője, hanem az időhöz és az emlékezéshez való viszonyulás. Egyetértek ezzel a megállapítással, és magam is úgy gondolom, hogy ez az oka annak, hogy mai értelmezői horizontunkból oly sok kora modern drámát vagyunk képesek bosszútragédiaként vagy legalábbis bosszúdrámaként is olvasni, én azonban ebben a dramaturgiában sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonítok a metadramái – metaszínházi perspektívának, amely szintén következetesen végigvonul az angol reneszánsz drámák hosszú során, melybe beletartozik a *Spanyol tragédia*, a *Hamlet* és a *Szeget szeggel* ugyanúgy, mint a *Macbeth*, *A bosszúálló tragédiája*, *A vihar*, a *Kár, hogy kurva*, az *Amalfi hercegnő* vagy a *Hoffman*. Vö. Michael Neill. „Remembrance and Revenge: *Hamlet*, *Macbeth* and

elé (az igazságszolgáltatás, bosszú, a trón, a hercegség visszanyerése), amelynek elérése két nagy kihívás elé állítja. Az első az, hogy meg kell küzdenie az idővel, mégpedig kétféleképpen: egyrészt időt kell nyernie, hogy tervét kidolgozza és végrehajtsa, másrészt pedig a tudatában meg kell birkóznia a múlt állandó kísértésével, az emlékezés folyamatos feladatával, vagy egyenesen parancsával („csak a te parancsod, az fog élni elmém könyvében” [„And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain” 1.5.103–4] – mondja Hamlet), mert a célt nem szabad szem elől téveszteni. Ez olyan szüntelen oszcillációt eredményez a karakter tudatában a múlt és a feladat végrehajtásának jövőbeli ideje között, amely azzal a veszéllyel jár, hogy elméje felbomlik. A másik kihívás az, hogy a feladat totális szerepjátszást igényel: a karakternek olyan identitásokat, olyan szerepeket kell magára öltetnie, amelyek idegenek eredeti személyiségétől: Hieronimo nem az ördögök élén masírozó gyilkológép, Hamlet nem egy feudális, militarista állam erős embere, Macbeth nem királygyilkos. A szerepjátszás metaszínházi keretei között, amikor a főszereplő valójában azt játssza el, hogy mennyire alkalmas a színészi mesterségre, és milyen elmés stratégiákkal tudja megtéveszteni a körülötte lévőket, a maszkok, a szerepek egy idő után felőrölik az eredeti identitást: a veszély megint az, hogy a főszereplő elméje megbomlik, és nem lesz visszatérés az eredeti önazonosságához.

Hogy Macbeth milyen tökéletesen azonosult a felvállalt szereppel, és mennyire sikerült megsemmisítenie eredeti identitását, azt megrázó erővel jelképezi a Maladype Színház előadásában az, ahogy Macduff a lába elé dobja a zsarnok üres, semmit nem tartalmazó bőrét. A jelenet megértéséhez bővebben tárgyalom a bőr kora modern kulturális szemantikáját.

A felszín legfontosabbikáról, a bőrről alkotott képzetek jelentős változásokon mentek keresztül a Tudor- és a Stuart-korban, így a 17. század elejére a bőr, amit addig az ókori Galenus tanításai alapján porózusnak és védtelennek gondoltak, erős védőpajzsá változott, olyan erődítménnyé, amely körülzárja az értékes szerveket és az ember lelkét.⁵³³ Stephen Connor a bőr történetéről szóló

The Tempest. Jonson and Shakespeare. Szerk. Ian Donaldson (London – Basingstoke: Macmillan, 1983), 36: „Typically, it seems to me, revenge tragedy involves a struggle to control and dispose of time: the opponents in this struggle are the politician (tyrant or usurper) and the revenger. The first is a new man whose drive to possess the future requires that he annihilate or rewrite the past: the second is a representative of the old order, whose duty is to recuperate history from the infective oblivion into which his antagonist has cast it. He is a ‘remembrancer’ in a double sense - both an agent of memory and one whose task it is to exact payment for the debts of the past.”

⁵³³ Tanya Pollard. „Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin”. *A Companion to Tudor Literature*. Szerk. Kent Cartwright (Wiley – Blackwell, 2010), 111–122.

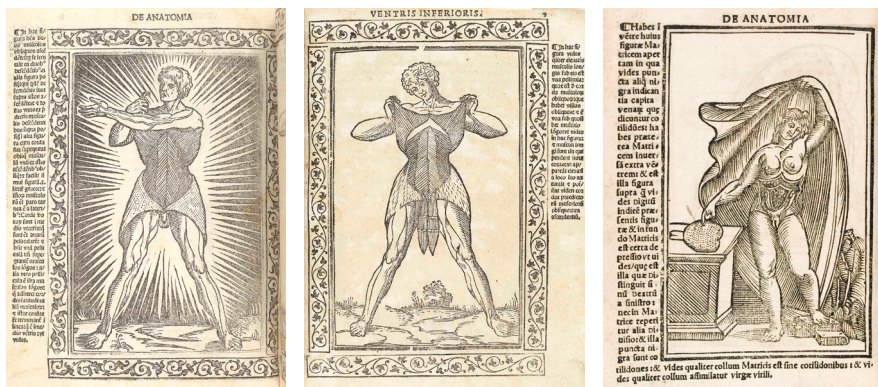
monográfiájában ugyanakkor azt állítja, hogy az anatómia növekvő népszerűségének és a társadalmi, színházi boncoló gyakorlatok elterjedésének idején a bőr nem kapott nagyobb figyelmet, mint korábban a galenikus orvosi diszkurzusokban. Az anatómus számára ez csak egy eldobható külső réteg volt, olyan függelék, amelyre a boncolás nem is fordított figyelmet. Az angol reneszánsz drámairodalom és a kor anatómiai képeinek fényében vitatom ezt az álláspontot. Connor azt állítja, hogy az önmagát megnyúzó ember visszatérő képei az anatómiai könyvekben csak példák arra, hogy az anatómus számára a bőr eldobható felesleg volt. Meglátásom szerint azonban a lefejtett bőr tartós jelenléte és az az ismeretelméleti tekintet, amely a test feltárulkozásának aktusába fonódik, a bőrnek mint feltáró, megmutató, leleplező elemnek a növekvő jelentőségét jelzi.⁵³⁴



Önmagát nyúzó korpusz stációi Juan Valverde de Amusco munkájából⁵³⁵

534 A hulla lenyúzott bőre már korábbi, a valódi anatómiakönyvek elődjének számító sebészi kézikönyvekben is megjelenik. Ezeket az útmutatókat először főként harctéri sebészeknek, felcsereknak készítették, de ismert például a francia Henri de Mondeville *Chirurgia* című műve 1306-ból, amelyben a bőrről szóló részt egy kültakarójától megfosztott emberi alak vezeti be, aki a vállán átvetett rúdon zászlóként viszi saját, hajkoronájával teljes bőrét. Vö. J. Hartnell. *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages* (London: Profile Books, 2018), Fig. 22.

535 Juan Valverde de Amusco. *Historia de la Composicion del Cuerpo Humano* (Róma, 1556), 169, 177, 179.



Önmagát nyüzgő korpusz stációi Berengarius *Commentaria* című művéből⁵³⁶

Később a modernitás új kulturális képvilágában az anatómiai test ezen jelenlétét és kulturális képzetét elnyomja és felváltja az ego absztrakciója és nyelv identitást konstruáló működése. Az anatómiai diszkurzusok után, amelyek a reneszánszban szüntelen erőfeszítéssel hatoltak az emberi test felszíne mögé, az emberi korpuszt a modernitás kezdeteinek korában egy új ideológiai bőrrel, vagyis a racionalizmus és a karteziánus ego újonnan kialakult diszkurzusaival kellett teljesen letakarni. Ez a folyamat azonban csak a 18. századra hódít tért, a Descartes által bevezetett „tévedés”, a radikálisan szétszakított test és elme szabályainak elterjedésével.⁵³⁷

Történelmi szempontból tehát talán annak a kora újkori folyamatnak vagyunk a tanúi, amikor az ember anatómiai, testi valósága feltárul a bőr alatt, és ez az átmeneti, ismeretelméletileg kísérletező időszak átvezet egy új korba, amikor az elvont, karteziánus ego működése, azaz a beszéd, a szuverén szubjektumról szóló diszkurzus lesz a szubjektumot takaró új bőr, a korporális valóságot elfedő kultakaró. A kora újkori anatómia után a modernitás szubjektuma új, nem

⁵³⁶ Giacomo Berengario da Carpi (Berengarius). *Commentaria cu[m] amplissimis additionibus super anatomia Mu[n]dini* (Bologna, 1521). Az olasz Berengario volt az első anatómus, aki saját boncolásai alapján adott ki illusztrált anatómiakönyvet. Ebben a munkájában Mondino 14. századi anatómiáját kommentálja, megelőzve Vesalius gazdagabban és precízebben illusztrált, de későbbi, 1543-as munkáját. A harmadik képen egy terhes nőt látunk nyitott uterusszal, és igaz, hogy a feltáruló bőr itt nincs látványosan bemutatva, de helyettesítéseként ott van a megnyilatkozást, a felmutatás vagy feltárás aktusát hangsúlyozó lepel, amely alól előbukkan az anatómiai megismerés eredménye.

⁵³⁷ Damasio. *Descartes' Error*, 249.

átlátszó, diszkurzív bőrbe, vagy Norbert Elias kifejezését használva „új tokba” öltözik, ami nem teszi lehetővé a heterogén test áttűnését.

A *Macbeth* ennek a történelmi folyamatnak a disszekatív, feltáró szakaszában született, és ekkor került a kora modern színpadra. Amit Macbethnek a tragédia vége felé fel kell ismernie, és amit a Maladype Színház ilyen brutális vizualitással megjelenít, az az, hogy a felszínen lévő bőr, a szerepjátszás, a maszkok mögött feltehetőleg ott rejlő eredeti identitása teljesen felbomlott. Sem önazonosság, sem valamilyen legbelső lényeg, emberi mag nem maradt benne, ő maga lett az egyre növekvő fekély, amelyet végül a tragédia anatómiai munkája tárt fel.

Ahogy a színpadkép központi elemét alkotó, óriási patkánycsontvázat, úgy Macbethet is darabokra szedi a tragédia. Az ösztönök, a szenvedélyek, a tudati és tudatalatti késztetések feltárásával, a Macbeth személyiségét felépítő hagymarétegek lehántásával a tragédia a bőr mögé hatol, és a zsarnok énjét metaforikusan jelképező bőr lufiként, felfújt és leeresztett bőrtömlőként roskad össze, de közben az előadás a saját bőrével és arcával szembenező Macbethet szemlélő közönségnek is a bőre alá hatol. Nemcsak Macbeth bőrén hasad fel a varrat, hanem a nézők szubjektivitását egyben tartó ideológiai varrat, a szuverén, homogén, önazonos néző-identitás illúziója is felszakad a jelenet erejétől, hiszen a saját bőr-képmásával szembenező Macbeth látványa bennünket, nézőket is arra késztet, hogy számot vessünk azzal, ami a saját bőr-énünkön keresztül a külvilág felé kommunikált kép mögött van.

Ennek az anatomizáló tragédiának a legsúlyosabb, a posztmodern kérdésfeltevésekhez hasonló ismeretelméleti, filozófiai, teológiai kérdésévé válik, hogy létezett-e egyáltalán valaha ilyen legbelső identitás Macbethben: van-e az emberben középponti, elidegeníthetetlen emberi lényeg, vagy mindig csak a társadalmi szerepjátszás konstituálja szubjektivitásunkat? Másképp fogalmazva, ismét visszatérve Elias metaforájához: a kora modern kort az anatómiai kísérletezések és azok színházi megjelenítései közepette annak a felismerésnek az izgalmas és egyben rendkívül riasztó lehetősége tartotta lázban, amely felismerés miatt a mai nézők számára is izgalmassá válnak az anatómiai kiállítások: a felnyitott bőr mögött lévő test valójában nem tokként, nem a lélek vagy valamiféle esszencia vagy az identitás tartályaként működik, hanem az maga az emberi alapzat, amelyből a társadalmi környezet formál embert, és ez az alapzat elválaszthatatlan attól az éntől, aminek a társadalmi cselekvések résztvevőjeként gondoljuk magunkat.

A Maladype Színház produkciójával zárul a jelen fejezetben kiválogatott hazai *Macbeth* előadások sora. Az áttekintéssel nem törekedhettem arra, hogy

átfogó színpadtörténetet nyújtsak a tragédiáról. Az előadásközpontú szemiotikai megközelítésből kiindulva a vizsgált produkcióknak azokat az elemeit igyekeztem megvilágítani, melyek arról tanúskodnak, hogy a mai színházi rendezések fogékonyságot mutatnak a kora modern emblematikus színház reprezentációs eljárásai iránt. A színpadi vertikálitás, az abjekció, a műfaji keverés, a tudati és testi anatómia eszközein keresztül ezek az előadások eredeti megoldásokkal és példákkal szolgáltak arra, ahogy a shakespeare-i tudattragédia problematikáját érdekessé és aktuálissá lehet tenni a posztmodern közönség számára. A történeti áttekintés során megvilágítottam, hogy Bódy és Tarr korai filmadaptációinak pszichológizáló aspektusai nyomokban felfedezhetők a későbbi színházi rendezésekben. Az előadások kivétel nélkül a tudati folyamatokra, a pszichikai koncentrációra, a térre mint az elme kivetülésére, az arca és a tekintetre mint a tudat és a felelősség kifejezőeszközére koncentráltak. Tapasztalunk azonban egy fokozatos elmozdulást is, és a kilencvenes évek elejétől a közelmúlt felé haladva a rendezésekben egyre nagyobb hangsúly kerül a tragikus iróniára, ami az emberi önazonosság, önrendelkezés problematikáját faggatja. Akár mélyen tragikus, akár ironikusan patetikus Macbeth arca, úgy néz ránk, mint az esendő Másik arca, amelyben a sajátunkat fedezhetjük fel, és amely arra szólít fel bennünket, hogy minden hibája ellenére érezzünk felelősséget a Másik iránt.

VIII. Következtetések

Magyarországon 2008 és 2018 után 2020-ban új *Bodies* kiállítás nyílt Budapesten a Bálna első emeletén, amely a világméretű COVID járvány kitörése miatt bezárt, de 2021 májusában ismét megnyitotta kapuit. Érdeemes közelebbről megnéznünk azokat a kulcsfogalmakat, amelyekeken keresztül a tárlat hirdeti magát:

[...] nem hiába kapta meg a 2.0. alcímet, mivel eddig nem látott új, egyedi, speciális, kivételes testek kerülnek bemutatásra. [...] A kiállítás segítségével betekintést nyerünk a bőrünk alá, feltárva saját testünk felépítését és összetettségét. Ahelyett, hogy utáztatokat sorakoztatnánk fel, a Bodies 2.0 kiállítás valódi, gyakor élő emberi testeket és szerveket mutat be, ezáltal a látogatók elsőkézből tekinthetik meg azt, ami általában csak doktorok és tudósok „kiváltsága”. Rengeteg titkot, fel nem tárt információt, adatot tudhatunk meg a testünkről.⁵³⁸

A hirdetés nemcsak azt ígéri, hogy igazi különlegességeket, „kivételes testeket” láthatunk ott, hanem azt is, hogy a látványon keresztül „kiváltságokba” tekinthetünk bele, „titkok” tudójává válhatunk, más szóval: a kiállítás azt a vágyát teljesíti a nézőnek, hogy hozzáférjen valamilyen kiváltságos dologhoz, és ezáltal ő maga váljon különlegessé. Ugyanez a vágy hajthatta azokat a nézőket is, akik a kora újkori Londonban a borbély-sebészek céhének épülete körül tolongtak, hogy megpillanthassák az ablakon keresztül a nyilvános boncolás egy-egy részletét, és ugyanez volt a motivációja a késő reneszánsz utazóknak, amikor európai nagyvárosokba látogatva ki nem hagyták volna úticéljaik közül a híres anatómiai színházakat. Kérdés, mi is pontosan az a kép, ami az anatómia során a szemünk elé tárul, és aminek „birtokba vételével” úgy érezhetjük, hogy különlegessé váltunk?

Hans Belting képtantropológiai tanulmányaiban rámutat, hogy a nyugati kultúra és művészet történetében a testről keletkező képek mindig az emberről

538 <https://www.jegy.hu/program/bodies-20-a-bennunk-rejlo-univerzum-114448>

alkotott, társadalmilag meghatározott képet közvetítették, hiszen a test, ahogy ismerjük és megéljük, kulturális találmány. „A világban másokkal együtt olyan pantomimikus testekként élünk, amelyek vagyunk, nem pedig olyan anatómiai testekként, amelyek birtokában vagyunk.”⁵³⁹ Ez az oka annak, hogy a test európai képtörténete

éppen a test képének válságával veszi kezdetét, amelyet az váltott ki, hogy a kereszténység ellentmondott az antik kultúra antropocentrikusságának és a régi testkultuszt tabunak tekintette. [...] A keresztény ikonban a test új képének értelme a testtől való megfosztás volt. [...] A képek középkori művészete csak lassanként kezdte felkarolni a szentek ábrázolásának ügyét, hogy aztán ideáltipikusan jelenítse meg bennük az embert. Az ikonok absztrakt és az ereklyék fragmentált teste azonban egy olyan válságra utal, amely az emberkép és a test képének viszonyában következett be. [...] A teológiában szerepet kapó egyetlen test az a test volt, amelyben Isten öltött testet.⁵⁴⁰

A nyilvános anatómia és az anatómiai könyvek, atlaszok divatja tulajdonképpen a reneszánsz antropomorfizáló folyamatainak betetőzése, amikor már nemcsak a képzőművészetek új típusú emberképeivel találkozunk, hanem az anatómiai testábrázolások is belépnek a lehetséges emberképek arzenáljába, és ezzel a korábbi képeken túlmutató reprezentációkkal jelenítik meg az embert. Ugyanezt teszik a posztmodern anatómiai kiállítások korpuszai is, hiszen azt az igényét elégítik ki a közönségnek, hogy a testkép olyan különleges megjelenítés legyen, amely átlép egy határt.

Az ember testben való megjelenítése és az anatómiai (ma már inkább neurobiológiai) test megjelenítése teljesen ellentétes természetű képekkel szolgál, amennyiben az utóbbi esetben egyáltalán képekről beszélhetünk. Így került el a kép fogalmát a *Testvilágok* című, botrányt kavaráó kiállítás, amikor valódi holttesteket

539 R. D. Romanishyn. *Technology as Symptom and Dream* (London, 1989), 105. Idézi Hans Belting. *Képanropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál (Budapest: Kijárat, 2007), 103.

540 Belting. i. m. 109–10.

mutatott be, amelyek a kiállításon a képen túlmutató képek iránti szenzációéhséget elégítették ki.⁵⁴¹

Annyiban vitatom Belting állítását, hogy megítélésem szerint a „képen túlmutató kép” nem pusztán a közönség szenzációéhsége miatt működik, mint ahogy a kora újkori boncszínházaknak és az angol reneszánsz tragédiák anatomizáló megjelenítéseinek egyre nagyobb számát sem lehet egyszerűen a szenzációéhséggel magyarázni. Belting helyesen mutat rá egy bekezdéssel később, hogy „Az a kutatás, ami a felszín alatt keresi a valódi testet, pusztán annak a régi kezdeményezésnek egy újabb változata, ami a jelenség mögött akarja megragadni a létet”, de ezt a kutatást, ezt az ismeretelméleti igényt és kíváncsiságot nem lehet lebecsülni, különösen olyan átmeneti, episztemológiai válsággal küszködő korokban, mint a kora modern és a poszthumánba áthajló posztmodern. Ahhoz, hogy az anatómiának a közönségre gyakorolt hatóerejét jobban megértsük, még közelebbről szemügyre kell vennünk a színházzal való kapcsolátát.

Amikor Helmuth Plessner a *conditio humanát* az embernek abban az önreflexív képességében ragadja meg, hogy távolságot tud tartani önmagától, mások cselekedeteiben tudja szemlélni saját létét, azaz Erika Fisher-Lichte megfogalmazásában az ember antropológiai helyzetét színházi alaphelyzetként írja le, akkor rámutat arra, hogy a színházi performansia pontosan ebben a reflexióban, önmagunknak különféle tükörképekben való felismerésében segít bennünket.⁵⁴² Észre kell vennünk ezzel kapcsolatban, hogy a színházi élmény során, amennyiben az előadás erre törekszik, mindenekelőtt saját testi létünk és jelenlétünk tudatosul bennünk: az a testi valóság, amelyről a színész teste olyan testképet közvetít számunkra, hogy azon keresztül rálátást kapunk a kultúra által felénk közvetített emberképre, mégpedig olyan rálátást, amely önmagunk tudatosabb, kritikus szemlélőjévé tehet bennünket. Ebből a színházelméleti nézőpontból tekintve az anatómiai kiállítás olyan radikális színházi performanciaként értelmezhető, amelynek a predramatikus és a posztdramatikus színházzal való összehasonlítása segíthet megérteni mindhárom reprezentáció működési logikáját.

Az anatómiai kiállítás korpuszai látszólag múzeumi kiállítási tárgyként viselkednek, de már így is megfelelnek a színházi esemény egyik legfontosabb kritériumának, az itt-és-most élmény létrehozásának, hiszen ezeket a korpuszokat „élőben”, pontosabban egy élő esemény résztvevőjeként szemléljük, és az esemény

541 Belting, i. m. 102.

542 Fischer-Lichte. *A dráma története*, 9. Lásd még az 55. jegyzetet.

élő jellegét pontosan az erősíti fel, hogy tudatunkban talán az motoszkál a legelevenebben, hogy ezek a kiállított testek valaha élő testek voltak. Nem élnek már, de most olyat tehetünk velük, amire éltükben soha nem lehetett volna lehetőségünk: addig nézhetjük őket, ameddig kedvünk tartja, és a tekintetünk a bőrük alá, a szerveik közé hatolhat. A nézőt nem csak, vagy nem igazán az tartja izgalomban, hogy megvizsgálhatja, hogyan helyezkedik el a hasnyálmirigy a mellüreg és a hasüreg között, hanem az, hogy ez a szerv valamikor működő, feladatot beteljesítő része volt annak az embernek, akinek teste most előttünk van. A testek nem élnek, de az egész kiállítás azt az érzetet kelti, mintha nem is lennének teljesen halottak. Különösen igaz ez az anatómiai kiállítások újabb változataira, ahol a korpuszok különféle tevékenységek meghatározott, jól felismerhető pozícióiba merevedve tárulkoznak fel előttünk. Élet és halál között lebegve⁵⁴³ egy határra, egy átmeneti, liminális dimenzióba vonnak bennünket, ahol az esemény itt-és-mostjában kilépünk létünk kereteiből, és a bennünk lévő Másikat szemlélve önmagunkra is rálátásunk támad.

Ez történik a színházi előadás során is, legalábbis a predramatikus és a posztdramatikus színházban, ahol az előadás nem arra törekszik, hogy létrehozza egy nem jelenlévő valóságnak a nézőktől elidegenített, fotografikus illúzióját, és nem is arra, hogy ebbe az illúzióba belefeledkezve passzív fogyasztóként megfeledkezzünk saját identitásunkról, hanem arra, hogy a színházi itt-és-mostba bevonódva, egy határra kerülve rálássunk saját létünkre. Hans-Thies Lehmann pontosan ezért tartja a posztdramatikus színház lényeges vonásának a monologikusságot:

Mind a színházi monológ, mind pedig a filmes közelkép a szereplő belső világába enged bepillantást, ám a film azáltal, hogy kiemeli az arcot, lebontja a térélményt is. [...] A közelkép megtöri a tér-kontinuum valóságosságát. Míg a nagyközelet „valamilyen tere kiszakít a valóságból és a *fantazma* mélyére vezet, addig a színházi monológ megerősíti a drámai történéssel kapcsolatos észlelésünk bizonyosságát, mégpedig a közönség közvetlen bevonódása által hitelesített itt és most *valóságában*. A *képzeletbeli drámai univerzum és a valós színházi szituáció közötti határ átlépése* generálja tehát a monológ szövegformája iránti érdeklődést és a monológgal párosuló különleges színházszerűséget. Nem hiába vált a posztdramatikus színház lényeges vonásává a monologikusság, mely a legkülönfélébb

543 Lásd a 380. jegyzetet.

monológoktól, drámaszövegek monologizálásán át a nem színházba szánt irodalmi szövegek monologikus előadásáig terjed.⁵⁴⁴

Ne feledkezzünk meg ugyanakkor arról sem, hogy ugyanez a monologikusság jellemezte a kora modern angol drámákat is, különösen a tudatdrámaként működő tragédiákat, amelyek bevezették a nagymonológ műfaját mint olyan technikát, amely a kora modern angol színházban a leginkább alkalmas volt a karakter tudati működéseinek feltárására.⁵⁴⁵ A monologikusság mellett az emblemikus színház intermediális jellegzetességei, a drámaszöveget nyersanyagként kezelő színházi társulati együttműködés, a közönségbevonás interaktív technikái, az illúziókeltés helyett a metaperspektívák működtetése mind olyan eljárások, amelyek alapján a kora újkori emblemikus színházat predramatikus színházként határozhatjuk meg. A színházi tér nemcsak a posztdramatikus színházban, hanem már a kora modern színházban is egyfajta „mediális gyűjtőhelyként” funkcionált,⁵⁴⁶ és nemcsak abban az értelemben, hogy jelcsatornák sokaságán keresztül gyakorolt hatást a befogadóra, hanem azért is, mert az emberlét és a színház legfontosabb médiumának, az emberi testnek a mibenlétét, értelmezési hagyományait, vizsgálati módszereit állította színpadra. Ez a mediális gyűjtőhely a posztmodern után, napjainkban a korábbiaknál is erősebben mediatizálja a test lehetséges reprezentációit, ezek a kérdések azonban nem fértek jelen vizsgálódásaim keretei közé: ahogy korábban megjegyeztem, a posztumán vagy a poszt-posztmodern jelenségeivel a jelen kötetben nem foglalkozom részletesen.⁵⁴⁷ Következő kutatásaim tárgyát fogja képezni, ahogy a test és a virtualizáció, a korporeális és a digitális, a reprezentálható és a már mindig is tovatűnő, csak a kód szintjén létező jelenség közötti kapcsolat érdekesítő és egyre gyakrabban tematizált kérdéssé vált nemcsak a posztmodern utáni kritikái elméletben, hanem a kortárs

544 Lehmann. *Posztdramatikus színház*, 149. Kiemelések az eredetiben.

545 Edward J. Russel már 1951-ben rámutatott erre Shakespeare monológjaival kapcsolatban: „His platform stage, without artificial lighting or drop-curtain, afloat in a sea of spectators, without scenery or other means of visual illusion, with boys acting the part of women, with great vagueness as to time and place, with an intimate contact between the troupe and the audience, almost at arm's length – such a stage bred an environment exceedingly friendly to the soliloquy”. *The Shakespearean Soliloquy* (Pittsfield, 1951), 62. Az, hogy a kora modern dráma karaktereinek tudati működéseibe a monológokon keresztül látunk bele, a színpadi tér adottságai mellett a retorikai hagyományokból is következett. Lásd még: Womack. *English Renaissance Drama*, 81; *Shakespeare and the Soliloquy in Early Modern English Drama*. Szerk. A. D. Cousins – Daniel Derrin (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

546 Deres. *Képkalapács*, 10.

547 Lásd a 81. jegyzetet.

Shakespeare-kritikában és a rendezői gyakorlatban is. A posztszemiotikában és a színházelméletben kulcsfontosságú jelenlét kérdését a derridai elhalasztódás és nyom, valamint a kristevai intertextualitás után már a baudrillard-i szimuláció és hiperrealitás is problematizálta, a kétezres évek után pedig végképp problémássá vált a „jelenlét-specifikus definíciós kényszer”, és a „kortárs színházművészet [...] éppen a jelenlét mint kizárólag emberhez kötődő jelenség problémáira, illetve a virtuális és a testi jelenlét elmosódására kérdez rá.”⁵⁴⁸ A színház mediális keretei kitágulnak, a mediális közvetítettség egyre gyakrabban fordul elő központi színházi jelenségként, immár nem csupán az előadásba illesztett mediális megjelenítéseken, képek vagy filmek vetítésén keresztül. A modernitás utáni, majd különösen a posztmodern utáni újabb médiatechnológiai robbanás hatására a kortárs színházi eljárások nemcsak a társadalmi valóság mediális szerkesztettségére kérdeznek rá, hanem a mediatisált társadalmi térben újradefiniálódó szubjektum laboratóriumaként működtetik a színházat, egyúttal új közönségbevonó, immerzív technikákat fejlesztenek ki a médiumköziségben. A médiumokon keresztül történő folyamatos közvetítettség egyik, számomra emlékezetes példája a magyar színpadra állítások közül Horváth Péter 2007-es *Hamlet*-rendezése Szegeden, amelyben Hamlet, miközben Ophéliával szeretkezik, a nő egyik válla mögött a laptopja képernyőjét nézi, talán éppen a „lenni vagy nem lenni” monológ korábban bepötyögött szövegét és az udvarról készült képeket. Már a színházi produkció során alkalmazott vizuális technológia viszonylag egyszerű példája, a kép- vagy filmvetítés is virtuális, nem valóságosan jelenlévő elemekkel tűzdeli az előadást, egyben kitágítva a közönség számára az észlelés határait. Csak két példát szeretnék említeni. Amikor a Gyulai Várszínházban Bocskári László a korábban elemzett, 2003-as *Titus Andronicus*-rendezésében folyamatosan alkalmazta az előre felvett jelenetek nagyvászonra vetítését és a színpadra helyezett kézikamera által felvett jelenet szinkron kivetítését, egyszerre több értelemben is átkeretezte mediálisan a színpadon történeteket: hol nem jelenlévő valóságot emelt be az előadás világába, hol pedig az éppen folyó játékot mutatta meg olyan perspektívákból, kameraállásokból, ráközelítésből, amelyekből a nézőtérben ülő közönség alapesetben soha nem láthatná a történéseket. Az utolsó jelenetek szinte teljes egészében vetítésen keresztül futnak: a filmen Tamora fiait a gyulai húsipari vállalat nagy teljesítményű darálógépein dolgozza fel Titus, mindez eltávolítja valamelyest az itt-és-most élményétől a nézőket, ugyanakkor olyan vizuális, pszichoszomatikus hatásokkal „ajándékozza” meg őket, amelyeket nem lehetne létrehozni a

⁵⁴⁸ Deres. *Képkalapács*, 44–45.

színpadon. Még összetettebb intermediális eredményt szült a Wooster Group 2012-es kísérlete, amelyben újramediálták Richard Burton és John Gielgud híres, 1964-es „Electronovision” *Hamlet*-jét. A tragédia Broadway-előadásának filmfelvételét annak idején 9 napon keresztül a világ kétezer mozijában játszották, ezt a filmet és a produkcióról készült felvételeket használta fel egyfajta „szellemszerű jelenlétként” a Wooster Group a maga remediációjában, többszörösen is játékbá hozva a „valódi” és virtuális jelenlét kölcsönviszonyának kérdését. A példákat nem sorolom itt tovább, szeretném azonban hangsúlyozni, hogy az egyre szaporodó szimulációs, virtualizációs, mediatizációs kísérletek, amelyekben „a figyelem az élő testek helyett egyre inkább a testtelen tapasztalatra helyeződik át,”⁵⁴⁹ egyúttal létrehozta azt az ellentétes vektorú igényt is, hogy a korábbinál is nagyobb erővel jelenjen meg a testi, anyagi jelenlét a színpadon, gondoljunk például Thomas Ostermeier 2008-as *Hamlet*-rendezésére, amelyben a testek folyamatosan a földdel, az étellel, az ürülékkel, a vérral keverednek. Az újmédia persze nemcsak a színházi gyakorlatot írja újra, hanem a drámai szövegek befogadásának módja is átalakult a „hiperolvasás” újabb és újabb eszközein, alkalmazásain keresztül.⁵⁵⁰

A fenti elemzésekben bemutattam, hogy angol reneszánsz tragédiákon belül különösen a legnépszerűbb és legkitartóbb műfaj, a bosszútragédia⁵⁵¹ működteti azt a kettős anatómiát, amely az emberi elmébe, a tudati folyamatokba való behatolás mellett magát az emberi testet is boncolásnak veti alá, az élet és a halál közötti átmeneti zónába vonva be a nézőt. Ennek a színházi gyakorlatnak pontosan abban van a különlegesen nagy hatást keltő ereje, hogy a kultúra egyik legalapvetőbb határvonalát, az élők és a holtak között lévő határt hágja át, teszi átjárhatóvá.

549 Thomas Cartelli. *Reenacting Shakespeare in the Shakespeare Aftermath. The Intermedial Turn and Turn to Embodiment* (London – New York: Palgrave – Macmillan, 2019), 296: „the gradual movement of experimental stage production from a focus on living bodies to increasingly disembodied performance experiences.”

550 *The Shakespeare User: Critical and Creative Appropriations in a Networked Culture*. Szerk. Valerie M. Fazel – Louise Geddes. (London – New York: Palgrave – Macmillan, 2017), 2.

551 Wendy Griswold a legnépszerűbb darabok áttekintésében 16 bosszútragédiát vizsgál 1587 és 1632 között, és rámutat arra, hogy az ismert előadások alapján 1592–97 között a két legnépszerűbb, ma is ismert tragédia Marlowe *A máltai zsidó* és Kyd *Spanyol tragédia* című darabja volt, 36, illetve 29 előadással. *Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1986), 57, 215. Linda Woodbridge, aki jobban kiterjeszti a bosszúdráma kategóriáját, és ide sorolja például a *Romeo és Júliát*, az *Othellót* és a *IV. Henriket*, 46 darabot sorol fel 1567 és 1651 között. Woodbridge. *English Revenge Drama*, xi–xiii.

Az angol reneszánsz tragédiák több karaktere az élet és a halál között lebegve, egyfajta köztes állapotban jelenik meg, és itt nemcsak a híres jelenetekre, Hamlet haláltusájára vagy Desdemona „visszatérésére” gondolhatunk, aki harminc sorral azután, hogy Othello megfojtja, hirtelen feleszmél, és még beszél Emíliával. Lavinia túléli azt az erőszakot, amit gyakorlatilag lehetetlen túlélni, és továbbra is központi szereplő marad; Amalfi hercegnőt hóhérai már megfojtották, de száztíz sorral később hirtelen mégis életre kel, és egyfajta túlvilági követként azt a reményt kelti Bosolában, hogy képes kivezetni őt a darab poklából („Drága lélek, / Térj vissza a sötétből, és vezess ki / E pokolból”; „Return, fair soul, from darkness, and lead mine / Out of this sensible hell!” Bosola, 4.2.353–4); a Herceg a haldoklás elnyújtott jelenetében, már alig élőként, de még nem is halottként vergődik Vindice töre alatt (Middleton, *A bosszúálló tragédiája*), és így jár Piero is, akinek a bosszúállók kitépik a nyelvét, és addig kívánják kínozni, míg ezer halált nem hal (Marston, *Antonio's Revenge*). Ugyanebbe a liminális tartományba vonják be a nézőket a posztmodern hallatlan népszerűségnek örvendő anatómiai kiállításai, ahol a gondosan preparált szemekkel ellátott korpuszok tekintete szinte meglevenedik, a testek visszanéznek ránk, és „belengi őket egyfajta élettelség”⁵⁵²

Az elmúlt három évtizedben az előadásközpontú szemiotikai megközelítések alkalmazó szakirodalom mellett nemcsak a nemzetközi, de a hazai színházi gyakorlat is rehabilitálta Shakespeare első tragédiáját, és áttekintésemben rámutattam, melyek azok a jelentéshálózatok, amelyek az emblemikus színház reprezentációs logikája alapján bomlanak ki a *Titus Andronicus*ban. A középkori szimbolikus megjelenítési hagyományoknak és az új, mechanikus világképet megelőlegező kérdésfeltevéseknek, reprezentációs és ismeretelméleti kételyeknek az ütközése olyan jelentéslebegtetést hoz létre, amely nemcsak a *Titus Andronicus*ra jellemző, hanem általában véve az angol reneszánsz tragédiákra. Ennek fényében vizsgáltam a demetaforizáció technikáját, amely végigvonul a műfajon egészen a végletes szenvedélyeket anatomizáló kései Stuart tragédiáig. A jelentéslebegtetés, a demetaforizáció, a titkokat hordozó test felnyitása a bőr alá hatoló kíséreltetéssel mind olyan reprezentációs technikák, amelyek azáltal gyakorolnak erőteljes hatást a befogadóra, hogy kibontják az ideológiailag rögzült identitáspozíciók varratából. Ennek az eljárásnak a megértéséhez a nézői azonosulást problematizáló varratelméletet hívtam segítségül. Füzi Izabella a filmelmélet keretein belül teszi fel a kérdést: „Lehetséges-e egy olyan metaperspektíva, mely kivarrja a nézőt

552 Nunn. *Staging Anatomies*, 204.

a klasszikus-realista ábrázolás által létrehozott identitáspozíciók hálójából?”⁵⁵³ A kora újkori emblematisz színház és a korabeli anatómiai gyakorlatok összehasonlító vizsgálata megmutatta, hogy a kérdés releváns a színházi néző esetében is, és bemutattam, hogyan jöhet létre a néző szubjektumot kivarró metaperspektíva az angol reneszánsz tragédiák testmegjelenítéseinek színházi befogadásán keresztül és a posztmodern anatómiai kiállítások által nyújtott élmény során.

A *Macbeth* filmes és színpadi változataiban megjelenő kettős anatómia mellett megvizsgáltam a szenvedélyek anatómiáját négy Stuart tragédiában, ezek közül háromnak több színpadra állítása is volt az elmúlt három évtizedben. Ez alátámasztja azt a kijelentést, amelyet Szemerédi Fanni tett a *Maskarákról* írt kritikájában:

Shakespeare persze mindenkit vert, és a legtöbb, az angol reneszánsz színházban mindennap használatos cselekmény-panel, a szereplők közti kapcsolat-rendszerek és fordulatok, de még az akkoriban divatos vagy hatásos szófordulatok is ma az ő szövegeiből ismertek, de ezek alapjaival, variációival, feldolgozásaival kortársai műveiben is rendre találkozhatunk. Ha műsorra tűzik őket. Szerencsére ritkán előfordul, hogy igen.⁵⁵⁴

Meggyőződésem, hogy a magyar színpadokon a közeljövőben egyre gyakrabban láthatunk a *Maskarákhoz* vagy a *Kár, hogy kurvához* hasonló előadásokat, és bízom benne, hogy hamarosan megszületik Thomas Kyd *Spanyol tragédia* vagy Thomas Middleton *A bosszúálló tragédiája* című darabjának hazai nagyszínpadi produkciója. A kísérletező, a korabeli kulturális szemantika tanulmányozására alapuló, intermediális rendezések azt mutatják, hogy bizvást mondhatjuk: immár nemcsak Shakespeare-t érezhetjük kortársunkat, hanem egyre inkább az ő kortársait is.

⁵⁵³ Füzi Izabella. „Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – Kortárs filmelmélet magyarul”. *Szabadbolcseszlet. Filmelméleti szöveggyűjtemény az Apertúra írásából*. https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0

⁵⁵⁴ Szemerédi. „A szépség (és) a szörnyeteg”.

Felhasznált irodalom

- Ács Pál. „A szentek aluvása. Dévai Máttyás és a Patrona Hungariae-eszme protestáns bírálata”. *Religió, retorika, nemzettudat régi irodalmunkban*. Szerk. Bitskey István és Oláh Szabolcs. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2004, 99–111.
- Ady Mária. „A díszlet anatómiája”. *Színházonline* 2019. 09. 09. <https://szinhaz.net/2013/09/09/ady-maria-a-diszlet-anatomiaja/>
- „Az én homokváram a jobb.” *7óra7* https://7ora7.hu/2010/10/03/az_en_homokvaram_a_jobb
- Acheson, James, szerk. *British and Irish Drama since 1960*. London és New York: Palgrave Macmillan, 1993. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-22762-4>
- Adams, Hazard és Leroy Searle, szerk. 1986. *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: Florida State UP.
- Adamson, Sylvia. „Questions of Identity in Renaissance Drama: New Historicism Meets Old Philology”. *Shakespeare Quarterly* 61.1 (2010), 56–77. <https://doi.org/10.1353/shq.0.0125>
- Agnew, J-Ch. *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. <https://doi.org/10.2307/2870746>
- Alexander, Jeffrey C. és Neil Smelser, szerk. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press, 2004. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.001.0001>
- Allmann, Aileen. *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*. London – Toronto: Associated UP, 1999.
- Almási Miklós. „Multimédiás világvége: *Macbeth* a Katona József Színházban”. *Kritika* 2008. 6: 23.
- „Shakespeare: *Macbeth*”. *Kritika* 2002. 3, 32–33.
- Almás Zsolt. „Örjítő, halálos szerelem: Middleton–Rowley: Maskarák a Budaörsi Latinovits Színházban”. *Prae irodalmi és kultúratudományos folyóirat*. 2017. 01. 20. <https://www.prae.hu/article/9539-orjito-halalos-szerelem/>

- Althusser, Louis. „Ideológia és ideologikus államapparátusok.” *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc deKON-könyvek 08. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 373–412.
- Andrews, M. C. *This Action of Our Death*. London – Toronto: Associated UP, 1989.
- Angus, Bill. *Intelligence and Metadrama in the Early Modern Theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474432917.001.0001>
- Anzieu, Didier. *The Skin-Ego*. Ford. Naomi Segal. New York: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9780429483202>
- Archer, William. *The Old Drama and the New*. London, 1923.
- Ariès, Philip. *The Hour of Our Death*. Ford. Helen Weaver. New York: Alfred Knopf, 1981.
- Armitt, Luce. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Grove Press, 1994.
A könyörtelen színház. Ford. Betlen János. Budapest: Gondolat: 1985.
- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Aston, Elaine és George Savona. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. London – New York: Routledge, 1992. <https://doi.org/10.4324/9781315002576>
- Azcaráte, Asunción López-Varela. „Introductory Chapter: Semiotic Hauntologies of Ghosts and Machines”. *Interdisciplinary Approaches to Semiotics*. Szerk. Asunción López-Varela Azcaráte. Rijeka: InTech, 2017, 3–14. <https://doi.org/10.5772/intechopen.69858>
- Bacon, Francis. *The Advancement of Learning*. Szerk. Michael Kiernan. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- Bacsó Béla. *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2004.
- Badiou, Alain. „A színház dicsérete.” Ford. Porogi Dorka. *Theatron* 16. 3 (2022), 21–46.
- Balibar, Étienne. „The Infinite Contradiction.” *Depositions: Althusser, Balibar, Macherey, and the Labor of Reading*. *Yale French Studies* 88 (1995), 142–164. <https://doi.org/10.2307/2930105>

- „Citizen Subject”. *Who Comes after the Subject?* Szerk. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy. New York – London: Routledge, 1991, 33–57.
- Georges Bataille. *Visions of Excess: Selected Writings*. Szerk. Allan Stoekl. University of Minnesota Press, 1985.
- Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press, 1985.
- Barker, Francis. *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. London – New York: Methuen, 1984. <https://doi.org/10.3998/mpub.9516>
- „Hamlet’s Unfulfilled Interiority”. *New Historicism and Renaissance Drama*. Szerk. Richard Wilson és Richard Dutton. London – New York: Longman, 1992, 157–166.
- Barthelemy, Anthony Gerard. *Black Face Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*. Baton Rouge és London: Louisiana State UP, 1987.
- Barthes, Roland. *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Budapest: Európa, 1983.
- „The Death of the Author”. *Uő Image – Music – Text*. Fontana Press, 1993, 142–148.
- Bate, Jonathan. „Shakespeare’s Islands.” *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. Szerk. Tom Clayton, Susan Brock és Vicente Forés. Newark: University of Delaware Press, 2003, 289–305.
- Bath, Michael. 1994. *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture*. London – New York: Longman.
- Bath, Michael – Daniel S. Russell. *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and Its Contexts*. AMS Press, 1996.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.
- Selected Writings*. Szerk. Mark Poster. Polity Press, 1992. <https://doi.org/10.1515/9781503619630>
- The Intelligence of Evil or The Lucidity Pact*. London: Berg, 2005.
- „The Finest Consumer Object: The Body.” *The Body: A Reader*. Szerk. Mariam Fraser és Monica Greco. London and New York: Routledge, 2005, 277–282. <https://doi.org/10.4324/9781003060338-46>
- Bayer Zsolt. *Shakespeare drámái hazánkban II*. Budapest: Franklin-társulat, 1909.
- Bayley, John. *Shakespeare and Tragedy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981. <https://doi.org/10.4324/9781003148159>

- Bécsy Tamás. *A dráma lételeméletéről*. Budapest: Akadémiai, 1984.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York: Methuen, 1985 <https://doi.org/10.4324/9781315794419>
1991. *Critical Practice*. London – New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203427491>
- „A szubjektum megszólítása.” *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 1995/1–2, 14–41.
- Belting, Hans. *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest: Kijárat, 2007.
- A hitelés kép. Képviták mint hitviták*. Budapest: Atlantisz, 2009.
- Benveniste, Émile. *Problems in General Linguistics*. Miami UP, 1971.
- Bényei Tamás. *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003.
- „Akhilleusz és a teknősbéka.” Fodor Péter beszélgetése Bényei Tamással. *Alföld* 57.5 (2006), 36–49.
- Berengario da Carpi, Giacomo (Berengarius), *Commentaria cu[m] amplissimis additionibus super anatomia Mu[n]dini*. Bologna, 1521.
- Bergeron, David M. „The Wax Figures in *The Duchess of Malfi*”. *Studies in English Literature 1500–1900*. 18. 2 (1978), 331–339. <https://doi.org/10.2307/450365>
- szerk. *Pageantry in the Shakespearean Theater*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1985.
- English Civic Pageantry, 1558–1642*. Revised Edition. Tempe, AZ: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2003.
- Binski, Paul. *Medieval Death: Ritual and Representation*. London: British Museum Press, 1996.
- Bishai, Nadia. „At the Signe of the Gunne’: *Titus Andronicus*, the London Book Trade and the Literature of Crime, 1590–1615”. *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus*. Szerk. Liberty Stanavage és Paxton Hehmeyer. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 7–48.
- Blau, Herbert. *The Audience*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- „A test, amely meghaladja önmagát”. Ford. Szabari Antónia. *Gondolat–Jel* 1994/I–II. <http://acta.bibl.u-szeged.hu/11516/1/>

- [gondolatjel_1994_1_2_030-043.pdf](#) Angolul: Herbert Balu. „The Surpassing Body.” *The Drama Review* (1988–), 35.2 (Summer, 1991), 74–98. <https://doi.org/10.2307/1146090>
- Blonsky, Marshall, szerk. *On Signs*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1985. <https://doi.org/10.56021/9780801830068>
- Bond, Edward. *Plays: 2*. London – New York: Bloomsbury, 1988.
- Bowers, Fredson Thayer. *Elizabethan Revenge Tragedy 1587–1642*. Gloucester: Peter Smith, 1959 [1940]. <https://doi.org/10.1515/9781400877300>
- Bradbrook, Muriel C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511620362>
- Brandes, George. *William Shakespeare. A Critical Study*. New York: Macmillan, 1899.
- Brooke, C. F. T. és N. B. Paradise, szerk. *English Drama 1580–1642*. Lexington: D.C. Heath and Company, 1933.
- Brucher, Richard T. „Fantasies of Violence: *Hamlet* and *The Revenger’s Tragedy*”. *Studies in English Literature, 1500–1900* 21. 2 (Spring, 1981), 257–270. <https://doi.org/10.2307/450148>
- Bruster, Douglas. „The Dramatic Life of Objects”. *Staged Properties in Early Modern English Drama*. Szerk. Gil Harris et al., Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 67–96. https://doi.org/10.1007/978-1-137-05156-1_4
- Buci–Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. Sage Publications, 1994.
- Burckhardt, Jacob. *A reneszánsz Itáliában*. Ford. Elek Artúr. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1978 [1860].
- Cadava, Eduardo, Peter Connor, Jean–Luc Nancy szerk. *Who Comes after the Subject?* New York and London: Routledge, 1991.
- Calderwood, James L. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.
- Callahan, John M. „The Ultimate in Theater of Violence.” *Themes in Drama*, 13. Szerk. James Redmond, New York: Cambridge University Press, 1991, 165–75.
- Camoin, F. A. *The Revenge Convention in Tourneur, Webster and Middleton*. Salzburg: Universität Salzburg, 1972.

- Carlino, Andrea. *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1999.
- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.
- „The State of the Subject Today”. *Thesis Eleven* 24 (1989), 5–43. <https://doi.org/10.1177/072551368902400102>
- Chadwick, Owen. *A reformáció*. Ford. Szabó István. Budapest: Osiris, 1997.
- Chevalier, Jean – Alain Gheerbrant, szerk. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont & Jupiter, 1982.
- Churchill, Caryl. *Cloud 9*. Revised American edition. New York: Routledge, 1988.
- Clare, Janet. *Revenge Tragedies of the Renaissance*. Tavistock: Northcote House Publishers, 2006.
- Clare, Robert. „Quarto and Folio: A Case for Conflation”. *Lear from Study to Stage: Essays in Criticism*. Szerk. James Ogden és Arthur H. Scouten. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP; London and Cranbury, NJ: Associated UP, 1997.
- Clayton, Tom, Susan Brock és Vicente Forés, szerk. *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. Newark: University of Delaware Press, 2003.
- Cohen, Derek. *Shakespeare's Culture of Violence*. New York: St. Martin's Press, 1993. <https://doi.org/10.1057/9780230379442>
- Cole, Emma. *Postdramatic Tragedies*. Oxford: Oxford University Press, 2020. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198817680.001.0001>
- Colie, Rosalie. *Shakespeare's Living Art*. Princeton: Princeton University Press, 1974. <https://doi.org/10.1515/9781400867875>
- Collinson, Patrick. „English Reformations”. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture, Vol. I*. Szerk. Michael Hattaway. Blackwell Publishing, 2010, 396–418. <https://doi.org/10.1002/9781444319019.ch27>
- Cope, Jackson I. *The Theater and the Dream. From Metaphor to Dream in Renaissance Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Copjec, Joan, szerk. *Supposing the Subject*. London and New York: Verso, 1994.
- Read My Desire: Lacan against the Historicists*. MIT Press, 1996.

- Cornea, Christine. „David Cronenberg’s *Crash* and Peforming Cyborgs”. *The Velvet Light Trap* 52 (2003), 4–14. <https://doi.org/10.1353/vlt.2003.0014>
- Cornwell, Neil. *Literary Fantastic from Gothic to Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Cousins, A. D. – Daniel Derrin, szerk. *Shakespeare and the Soliloquy in Early Modern English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. <https://doi.org/10.1017/9781316779118>
- Coward, Rosalind és John Ellis. 1977. *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. New York and London: Routledge and Kegan Paul. <https://doi.org/10.4324/9781315536798>
- Thomas Cranmer. *A Defense of the True and Catholic Doctrine of the Sacrament of the Body and Blood of Our Saviour Christ*. Lewes: Focus Christian Ministries Trust, 1987 [1533].
- Crosbie, Christopher. „The Longleat Manuscript Reconsidered: Shakespeare and the Sword of Lath”. *English Literary Renaissance* 44.2 (2014), 221–40. <https://doi.org/10.1111/1475-6757.12027>
- Cross, Richard. „Catholic, Calvinist, and Lutheran Doctrines of Eucharistic Presence: A Brief Note towards a Rapprochement”. *International Journal of Systematic Theology* 4. 3 (2002), 301–18. <https://doi.org/10.1111/1463-1652.00087>
- Csabai Márta – Erős Ferenc. *Testhatárok és énbátárok. Az identitás változó keretei*. Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 2000.
- Csabai Márta – Erős Ferenc, szerk. *Test–beszédék. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest: Új Mandátum, 2002.
- Csapó Csaba. „A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegrevíziók a *Hamlet* gépben”. *Kalligram* 2005 (14) szeptember–október. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV.-evf.-2005.-szep-tember-oktober/A-drama-feldarabolt-teste-kegyetlen-szoevgevizi-ok-a-Hamletgepben>
- Cunin, Muriel. „Chief Architect and Plotter of These Woes”: Body, Text and Architecture in *Titus Andronicus*”. 49–68 *Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus*. Szerk. Liberty Stanavage és Paxton Hehmeyer. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012).
- Cunningham, James. *Shakespeare’s Tragedies and Modern Critical Theory*. London – Toronto: Associated UP, 1997.

- Curry, Walter Clyde. *Shakespeare's Philosophical Patterns*. Gloucester, Massachusetts: Peter Smith, 1968.
- Cseicsner Otília. „Az iszonyat krónikái. Angol bosszúdrámák magyar színpadon”. *Színház* 40. 3 (2007 március), 22–25.
http://epa.oszk.hu/03000/03040/00478/pdf/EPA03040_szinhaz_2007_03_22-25.pdf
- d'Entrèves, Maurizio Paserrin és Seyla Benhabib, szerk. *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.
- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1979. <https://doi.org/10.3138/9781442676732>
Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre. Nendeln / Lichtenstein: KTO Press; Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1979.
The English Emblem Tradition. Vol. I (Index Emblematicus. Jan van der Noot, Paolo Giovio, Lodovico Domenichi, Geoffrey Whitney). Toronto: University of Toronto Press, 1984. <https://doi.org/10.3138/9781442674509>
- Damasio, Antonio. *Descartes tévedése: érzelem, értelem és az emberi agy*. Ford. Pléh Csaba. Budapest: AduPrint, 1996.
- Darida Veronika. *Színház-utópiák*. Budapest: Kijárat, 2010.
- Dávidházi Péter. „Isten másodszületője”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat, 1989.
The Romantic Cult of Shakespeare. Literary Reception in Anthropological Perspective. London: Macmillan, 1998. <https://doi.org/10.1057/9780230372122>
„Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya (Pozitivisták kötődéseink egy szakmai vita fényében)”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 108.1 (2004), 3–55.
Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés. Thienemann-előadások 4. Pécs: Pro Pannonia, 2009.
- Davidson, Clifford. „Iconography and Some Problems of Terminology in the Study of the Drama and Theater of the Renaissance.” *Research Opportunities in Renaissance Drama* 29 (1986–87), 7–14.
- Dayan, Daniel. „The Tutor-code of classical cinema”. *Film Quarterly*, 1974 ősz, 22–31. <https://doi.org/10.2307/1211439>
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. LA: University of California Press, 2002.
Heterologies. Discourse on the Other. University of Minnesota Press, 1986.

- De Grazia, Margreta. „The Ideology of Superfluous Things: *King Lear* as Period Piece”. *Subject and Object in Renaissance Culture*. Szerk. Margreta De Grazia, Maureen Quilligan és Peter Stallybrass. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 17–42.
- Dees, J. S. „Recent Studies in the English Emblem”. *English Literary Renaissance* 16.2 (1988), 391–419. <https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.1986.tb00915.x>
- Deleuze, Gilles. *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.
- Delumeau, Jean. *Reneszánsz*. Ford. Sujtó László. Budapest: Osiris, 1997.
- de Man, Paul „Ellenszegülés az elméletnek”. Ford. Huba Miklós. *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest: Cserépfalvi, é.n., 97–114.
- „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”. Ford. Katona Gábor. Uő *Esztétikai ideológia*. Budapest: Janus / Osiris, 2000, 54–79.
- DeMello, Margo, szerk. *Body Studies*. London and New York: Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9780203519608>
- Deres Kornélia. *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK + PRAE.HU, 2016.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Ford. Alan Bass. Chicago: Chicago University Press, 1978. <https://doi.org/10.4324/9780203991787>
- „Eating Well’, or the Calculation of the Subject: An interview with J.–L. Nancy”. *Who Comes after the Subject?* Szerk. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean–Luc Nancy. New York and London: Routledge, 1991, 96–120.
- „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”. Ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes. *Gondolat-jel*. 1994/1–2, 3–18. <https://acta.bibl.u-szeged.hu/11514/>
- „Jól enni márpedig muszáj’, avagy a szubjektumszámítás.” Ford. Gángó Gábor. *Testes könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (deKON-könyvek 10. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 293–326.
- Dessen, Alan. *Elizabethan Drama and the Viewer’s Eye*. University of North Carolina Press, 1977.
- Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511554179>

- „The Logic of Elizabethan Stage Violence: Some Alarms and Excursions for Modern Critics, Editors, and Directors.” *Renaissance Drama* 9 (1978), 39–70. <https://doi.org/10.1086/rd.9.41917151>
- Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511627460>
- Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1989.
- Diehl, Huston. „The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy”. *Renaissance Drama* 9 (1980), 27–44. <https://doi.org/10.1086/rd.11.41917177>
- „To Put Us in Remembrance: The Protestant Transformation of Images of Judgment”. *Homo, Memento Finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama*. Szerk. David Bevington. Kalamazoo: Western Michigan University, 1985, 179–209.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2429.001.0001>
- Doebler, John. *Shakespeare's Speaking Pictures: Studies in Iconic Imagery*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- „Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare”. *Shakespeare Survey* 28 (1975), 37–50. <https://doi.org/10.1017/ccol0521208378.004> és Alan Sinfield, szerk. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Dömötör Adrienne. „Tragédia a személyiségen belül: Shakespeare: Macbeth – Katona József Színház”. *Critikai Lapok* 2008/5, 8–9.
- Dömötör Edit. „A ‚Macbeth’ boszorkányai”. *Iskolakultúra* 2001/6–7, 54–61.
- Drakakis, John, szerk. *Shakespearean Tragedy*. London: Longman, 1992. <https://doi.org/10.4324/9781315846118>
- szerk. *Alternative Shakespeares*. London and New York: Methuen, 1985. <https://doi.org/10.4324/9780203425749>
- Dreyfus, Hubert L. és Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226154534.001.0001>

- Driscoll, James P. *Identity in Shakespearean Drama*. London – Toronto: Associated UP, 1983.
- Duffy, Joseph M. „Madhouse Optics: *The Changeling*”. *Comparative Drama* 8. 2 (Summer 1974), 184–198. <https://doi.org/10.1353/cdr.1974.0013>
- Eagleton, Terry. „Az irodalom szubjektuma”. Ford. Fogarasi György. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 41. 1–2 (1995), 55–61.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Einolf, Christopher J. „The Fall and Rise of Torture: A Comparative and Historical Analysis.” *Sociological Theory* 25:2 (2007 június), 101–121. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9558.2007.00300.x>
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theater and Drama*. London and New York: Methuen, 1980. <https://doi.org/10.4324/9780203426074>
„In What Chapter of His Bosom?’ Reading Shakespeare’s Bodies”. *Alternative Shakespeares, Vol. 2*. Szerk. Terence Hawkes. New York: Routledge, 1996, 141–165. <https://doi.org/10.4324/9780203427095-15>
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: Wiley–Blackwell, 2000 [1939].
A civilizáció folyamata. Ford. Berényi Gábor. Budapest: Gondolat, 2004.
- Eliot, T. S. *Selected Essays* (3rd edition). London: Faber, 1951.
- Elliott, Anthony. *Social Theory and Psychoanalysis in Transition. Self and Society from Freud to Kristeva*. Oxford UK – Cambridge USA: Blackwell, 1992. <https://doi.org/10.4324/9780429424380>
- Ellis–Fermor, Una. *The Jacobean Drama*. London: Methuen, 1936.
- Ellrodt, Robert. „Self-Consistency in Montaigne and Shakespeare”. *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. Szerk. Clayton, Tom, Susan Brock és Vicente Forés. Newark: University of Delaware Press, 2003, 135–155.
- Elsom, John, szerk. *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* London – New York: Routledge, 1989. <https://doi.org/10.4324/9780203359112>
- Elton, W. R. „Shakespeare and the Thought of His Age”. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Szerk. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 17–34.
King Lear and the Gods. Lexington: University of Kentucky Press, 1988.
- Engle, Lars és Eric Rasmussen. *Studying Shakespeare’s Contemporaries*. Wiley – Blackwell, 2014.

- Erdélyi Ildikó. „Tudomány és művészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. Metaforikus elméletek”. *Thalassa* 19.4 (2008), 63–86.
- Fabiny Tibor, szerk. *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. Szeged: Attila József University, 1984.
- szerk. *Literary Theory and Biblical Hermeneutics*. Szeged: JATE English Department, 1992.
- szerk. *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*. Ikonológia és műértelmezés 4. Szeged: JATEP-ress, 1998.
- „Literature and Emblems. New Aspects in Shakespeare Studies”. *Shakespeare and the Emblem*. Szerk. Fabiny Tibor. Szeged, Attila József University, 1984, 7–55.
- The Lion and the Lamb: Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art, and Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1992. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-22113-4>
- „Megjegyzések az embléma elméletéhez”. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre, szerk. *Az angol irodalom története 2*. Budapest: Kijárat, 2020, 101–108.
- „Luther paradox teológiája és Hamlet, a wittenbergi diák”. *Credo* 23.3–4 (2017), 25–46.
- „Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd’ (Shakespeare és a vallás)”. *Szcenárium* 2.6 (2014), 11–26.
- Farmasi Lilla. *Narrative, Perception, and the Embodied Mind. Towards a Neuro-narratology*. London – New York: Routledge, 2022. <https://doi.org/10.4324/9781003243410>
- Fawcett, Mary Laughlin. „Arms / words / tears: language and the body in *Titus Andronicus*”. *English Literary History* 50. 2 (1983), 261–77. <https://doi.org/10.2307/2872816>
- Fáy Miklós. „Játék a szívvel”. *Mozgó Világ* 36. 14 (2010. november) http://epa.oszk.hu/01300/01326/00121/MV_EPA01326_2010_11_08_8.htm
- Featherstone, Mike, Mike Hepworth és Bryan S. Turner, szerk. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage Publications, 1991. <https://doi.org/10.4135/9781446280546>
- Fineman, Joel. „Shakespeare füle”. Ford. Dudik Éva. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 64. 1–2 (1998), 140–148.

- Fink, Joel G. „The Conceptualization and Realization of Violence in *Titus Andronicus*”. *Titus Andronicus. Critical Essays*. Szerk. Philip C. Kolin. New York and London: Garland Publishing, 1995, 459–67. <https://doi.org/10.4324/9781315724911-48>
- Fischer–Lichte, Erika. *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
History of European Drama and Theatre. London and New York: Routledge, 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203450888>
A performativitás esztétikája. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Fleischer, M. H. „Stage Imagery”. *A Reader’s Encyclopedia of Shakespeare*. Szerk. Edward Quinn és Oscar James Campbell. New York, 1966, 819.
- Foucault, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. Ford. Török Gábor. Budapest: Osiris, 2000.
„About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth”. *Political Theory* 21. 2 (May, 1993), 198–227. <https://doi.org/10.1177/0090591793021002004>
és Colin Gordon. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 1980.
„Szexualitás és egyedüllét”. Ford. Barát Erzsébet. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 61. 1–2 (1995), 42–49.
„Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In: *Uő Nyelv a végtelekhez*. Debrecen: Latin Betűk, 1999, 119 – 147.
„A szubjektum és a hatalom”. Ford. Kiss Attila Atilla. *Testes könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 267–293.
- Földvály Kinga. *Cowboy Hamlets and zombie Romeos: Shakespeare in genre film*. Manchester: Manchester University Press, 2020. <https://doi.org/10.7765/9781526142108>
- Fraser, Mariam és Monica Greco, szerk. *The Body: A Reader*. Routledge Student Readers. London and New York: Routledge, 2005. <https://doi.org/10.4324/9781003060338>
- Freeman, Arthur. *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford, 1967.

- Fuchs, Elenor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana UP, 1996. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005s83>
- Fukuyama, Francis. *Poszthumán jövődönk. A biotechnológiai forradalom következményei*. Ford. Tomori Gábor. Budapest: Európa, 2003.
- Füzi, Izabella. „Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – Kortárs filmelmélet magyarul”. *Szabadbölcsészet. Filmelméleti szöveggyűjtemény az Apertúra írásából*. https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0
- „Image and Event in Recent Hungarian Film (The Man from London, Delta, Milky Way)”. *Orientation in the Occurance*. Szerk. Berszán István. Cluj-Napoca: KOMP-PRESS, 2009, 331–341.
- Gellért Marcell. „Rome Remembered Dismembered: The Anatomy of Space ‘Out of Joint’ in *Titus Andronicus*”. *Ritka művészet: írások Péter Ágnes tiszteletére*. Szerk. Ruttkay Veronika, Gárdos Bálint, Timár Andrea. Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2011, 371–86.
- „Suiting ’the action to the word, the word to the action’: Staging the Mind in Shakespeare’s *Hamlet* and *The Tempest*”. *“Our wonder and astonishment” – Shakespeare – „Varázslatod örök csodánk*”. Szerk. Kiss Zsuzsánna (Nyíregyháza: Nyíregyházi Egyetem, 2016), 67–76.
- Giannachi, Gabriella. *The Politics of New Media Theatre*. London: Routledge, 2007. <https://doi.org/10.4324/9780203695142>
- Goldring, Elizabeth. „The Funeral of Sir Philip Sidney and the Politics of Elizabethan Festival”. *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*. Szerk. J. R. Mulryne és Elizabeth Goldring. London: Routledge, 2017, 199–224. <https://doi.org/10.4324/9781315259086-11>
- Goth, Maik. „Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery’: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”. *Comparative Drama*, 46 (2012), 139–162. <https://doi.org/10.1353/cdr.2012.0016>
- Grady, Hugh. „Iago and the Dialectic of Enlightenment: Reason, Will and Desire in *Othello*”. *Criticism* 37. 4 (1995), 537–58.

- Green, Douglas E. „Interpreting ‘her martyr’d signs’: gender and tragedy in *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Quarterly* 40. 3 (1989), 317–26. <https://doi.org/10.2307/2870726>
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*. Chicago and London: Chicago University Press, 1980. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226027043.001.0001>
- Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. London and New York: Routledge, 1989. <https://doi.org/10.1525/9780520908529>
- Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*. London and New York: Routledge, 1991.
- „A társadalmi energia áramlása”. Ford. Bocsor Péter. *Testes könyv II.*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 355–372.
- „What Is the History of Literature?” *Critical Inquiry* 23 (Spring 1997), 460–481. <https://doi.org/10.1086/448838>
- Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press, 2001. <https://doi.org/10.1515/9781400848096>
- Griswold, Wendy. *Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1986.
- Grudin, Robert. *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety*. University of California Press, 1979.
- Gurr, Andrew és John Orrell. *Rebuilding Shakespeare’s Globe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574 – 1642*. 4. kiadás. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511819520>
- Gyenge Zoltán: „Patthelyzetben”. *Színház* 1995/1, 24–26.
- Gyimesi Tímea. „Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában”. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle. Posztsemiotika*. 1995/1-2, 140–143.
- Győri Zsolt és Kalmár György, szerk. *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.
- Habermann, Ina – Michelle Witen, szerk. *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm*. Palgrave Macmillan, 2016. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-51835-4>

- Habermas, Jürgen. „Modernity Versus Postmodernity”. *New German Critique* 22 (Winter 1981), 3–14. <https://doi.org/10.2307/487859>
- Habermas, Jürgen. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest: Századvég – Gondolat, 1993.
- Haigh, Christopher. *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudors*. Oxford: Oxford University Press, 1993. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198221630.001.0001>
- Halász Glória. „És a színház forog tovább”. *Színház.net* 2011. december <http://szinhaz.net/2011/12/30/halasz-gloria-es-a-szinhaz-forog-tovabb/>
- Hallett, Ch. A. és E. S. Hallett. *The Revenger’s Madness. A Study of Revenge Motifs*. University of Nebraska Press, 1980.
- Hamlin, William M. „Introduction. Shakespeare and Montaigne: A Critical History”. *Shakespeare and Montaigne*. Szerk. Lars Engle, Patrick Gray és William M. Hamlin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022), 1–28. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474458238.003.0001>
- Hand, Richard J. – Michael Wilson. *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*. University of Exeter Press, 2002.
- Happé, Peter „Printers of Interludes”. *A Companion to Tudor Literature*. Szerk. Kent Cartwright. London: Wiley – Blackwell, 2010, 192–210. <https://doi.org/10.1002/9781444317213.ch12>
- Haraway, Donna „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. In: Uő. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, 149–181. Magyarul: „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Ford. Kovács Ágnes. *Replika* 51–52 (2005 november), 107–139.
- Bird, Daniel. *Roman Polanski*. Harpenden: Pocket Essentials, 2002.
- Harris, Roy. *The Origin of Writing*. Chicago: Open Court Publishing Company, 1986.
- Hartnell, Jack. *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages*. London: Profile Books, 2018.
- Hassel, R. Chris Jr. „Intercession, Detraction and Just Judgment in *Othello*”. *Comparative Drama* 35 (2001), 43–68. <https://doi.org/10.1353/cdr.2001.0020>

- Hattaway, Michael. „*Titus Andronicus*: Strange Images of Death”. *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982, 186–207.
- Renaissance and Reformations. An Introduction to Early Modern English Literature*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2005. <https://doi.org/10.1002/9780470776131>
- „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Vol. 2. Szerk. Michael Hattaway. Oxford: Wiley–Blackwell, 2010, 42–59. <https://doi.org/10.1002/9781444319019.ch42>
- Hauser Arnold. *A modern művészet és irodalom eredete: A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Ford. Görög Lívia. Budapest: Gondolat, 1980 [1973].
- Havasi Renáta. „Machbeth: Fehérváron ráhívnak húszra”. *Magyar Teátrum Online*, <http://magyarteatrum.hu/machbeth-fehervaron-rahivnak-husza>, 2024. 04. 18.
- Havasi Renáta. „A sikeres férfi mögött sikeres nő áll”. *Színház.hu* 2012. 06. 29.
- Hawkes, Terence. *Meaning by Shakespeare*. London and New York: Routledge, 1992. <https://doi.org/10.4324/9780203359532>
- Haynal Ákos. „Boszorkányok pedig nincsenek. Shakespeare: Macbeth”. *Színház* 1996/4, 28–30.
- Herder, Johann Gottfried. *Shakespeare*. Ford. Gregory Moore. Princeton, Princeton University Press, 2008 [1773].
- Hill, John Spencer, szerk. *The Romantic Imagination*. London, Basingstone: MacMillan, 1997. <https://doi.org/10.5040/9781350363212>
- Hillman, David és Carla Mazzió, szerk. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London and New York: Routledge, 1997. <https://doi.org/10.4324/9780203379554>
- Hillman, David. *Shakespeare’s Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, 2007. <https://doi.org/10.1057/9780230285927>
- Hillman, Richard. *Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama: Subjectivity, Discourse and the Stage*. Macmillan – St. Martin’s Press, 1997. <https://doi.org/10.1057/9780230372894>
- „When Anamorphosis Meets Aphanisis: New Perspectives on (and from) the Case of Hamlet”. Pauline Blanc, szerk. *Selfhood on the Early Modern*

- English Stage* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 102–113.
- Holderness, Graham. „I covet your skull’: Death and Desire in Hamlet”. *Shakespeare Survey* 60 (2007), 223–36. <https://doi.org/10.1017/ccol052187839x.017>
- Holmes, Jonathan és Adrian Streete. „Introduction”. *Refiguring mimesis: representation in early modern literature*. Szerk. Jonathan Holmes és Adrian Streete. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2005, 1–15.
- Homan, Sidney, szerk. *Shakespeare’s More Than Words Can Witness: Essays on Visual and Nonverbal Enactment in the Plays*. London – Toronto: Associated University Presses, 1980.
- Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György, szerk. *Jelképtár*. Budapest: Helikon, 1990.
- Horváth Márta. „Megtestesült Olvasás’: A Kognitív Narratológia Empirikus Alapjai”. *Literatura* 37.1 (2011), 3–15.
- Houlbrooke, Ralph. „Death, Church, and Family in England between the Late Fifteenth and the Early Eighteenth Centuries”. *Death, Ritual, and Bereavement*. Szerk. Ralph Houlbrooke. London és New York: Routledge, 1989, 25–42. <https://doi.org/10.4324/9781003005209-2>
- Howard, J. E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London és New York: Routledge, 1994. <https://doi.org/10.4324/9780203359815>
- Howard, Toby. „Ghosts, computers, and Chinese Whispers”. *Personal Computer World* 18.11 (1996) <http://www.cs.man.ac.uk/~toby/writing/PCW/upload.htm>
- Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991.
- Impey, Oliver és Arthur MacGregor, szerk. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: The Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018.
- Imre Zoltán. *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003.
- „Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái.” *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 15–47.
- Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.

- Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Blackwell, 1984. <https://doi.org/10.4324/9780203328446>
- Jardin, Lisa és Jerry Brotton. *Global Interests. Renaissance Art between East and West*. Ithaca, New York: Cornell UP, 2005.
- Jákfalvi Magdolna. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- Jalobeanu, Dana – Charles T. Wolfe, szerk. *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*. Springer, 2022. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-31069-5>
- Jászay Tamás. „Amíg van élet, jobb ölni”. *Revizor Online*. <https://revizoronline.com/macbeth-katona-jozsef-szinhaz/>
„Vérbő tragédia”. *Színház* 2010. 12. <http://szinhaz.net/2010/12/28/jaszay-tamas-verbo-tragedia/>
- Jauss, Hans Robert. „Literary History as a Challenge to Literary Theory”. *New Literary History*, 2. 1 (1970), 7–37. <https://doi.org/10.2307/468585>
- Joób Sándor. „Test test ellen Budapesten”. *Index* 2012. 03. 03. https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test_ellen_budapesten/
- Jöns, Dietrich Walter. *Das „Sinnen-Bild”. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart, 1966.
- Kállay Géza. „To be or not to be’ and ‘Cogito ergo sum’: Shakespeare’s *Hamlet* against a Cartesian Background”. *The AnaChronisT* 2 (1996), 98–123. <https://doi.org/10.53720/mtro9990>
„A Shakespeare-gépezet. 'A nagyon sokféle olvasóhoz.'” *Az angol irodalom története 2*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre. Budapest: Kijárat, 2020, 436–445.
- Kalmár György. *Testek a vásznon. Test, film, szubjektivitás*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.
- Karikó Sándor, szerk. *Derrida Marx-szelleme*. Budapest – Szeged: Gondolat – Szegedi Lukács Kör, 1997.
- Kastan, David Scott és Peter Stallybrass, szerk. *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. London and New York: Routledge, 1991. <https://doi.org/10.4324/9780203821565>
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Kékesi Kun Árpád. *Színház, kultúra, emlékezet*. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.

- Kendall, Gillian Murray. „Lend me thy Hand’: Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Quarterly*, 40. 3 (1989), 299–316. <https://doi.org/10.2307/2870725>
- Kennedy, Adrienne. *In One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
A bagoly válaszol. Öt egyfelvonásos. Ford. Kiss Attila Atilla és Tóth Gabriella. Szeged: JATEPress, 2019.
- Kérchy, Anna. *Body Texts in the Novels of Angela Carter. Writing from a Corporeographic Point of View*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008.
 „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai”. *Apertúra* 2009. tél. <https://www.apertura.hu/2009/tel/kerchy-2/>
- Kerrigan, John. *Shakespeare’s Binding Language*. Oxford: Oxford University Press, 2016. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198757580.001.0001>
- Keyishian, Harry. *The Shapes of Revenge. Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare*. New Jersey: Humanities Press, 1995.
- Kiefer, Frederick. *Shakespeare’s Visual Theatre: Staging the Personified Characters*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Kiernan, Pauline. *Staging Shakespeare at the New Globe*. Basingstoke – New York: Macmillan – St. Martin’s Press, 1999. <https://doi.org/10.1057/9780230380158>
- Kiséry András. „Communities of Production and Consumption. Networks and Publics of a European Genre”. *A Cultural History of Tragedy in the Early Modern Age*. Szerk. Naomi Conn Liebler. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2021. 55–70. <https://doi.org/10.5040/9781474208215.ch-003>
- Kiss Attila Atilla. „Ki olvas? Posztsemiotika”. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*. 1995/1–2 [Posztsemiotika], 5–13.
 „A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban”. *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin és Kiss Attila. Szeged: JATEPress, 1999), 247–290.
 „Character as Subject-in-Process in the Semiology of Drama and Theater”. *Semiotische Berichte* 2003. 1–4, 187–196.
 „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színházai”. *Jelenkor*, XLVIII. 6 (2005 nyár), 619–638. <http://www.jelenkor.net/archivum/>

[cikk/796/verszemiotika-a-test-kora-modern-es-posztmodern-szin-haza](#)

„Cinematographical Anatomy: Gábor Bódy’s Stage of Consciousness”. *Apertúra* 4. 1 (2008 ősz)

Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok. Szeged: JATEP-ress, 2007.

Contrasting the early modern and the postmodern semiotics of telling stories: why we perform Shakespeare’s plays differently today. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press, 2011.

„Feloldhatatlan zavar.’ Adrienne Kennedy posztmodern memóriaszínháza”. Adrienne Kennedy. *A bagoly válaszol. Őt egyfelvonásos*. Ford. Kiss Attila Atilla és Tóth Gabriella. Szeged: JATEPress, 2019, 7–23.

Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre, szerk. *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Ikonológia és műértelmezés 9. Szeged: JATEP-ress, 2003.

Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre, szerk. *Az angol irodalom története 2*. Budapest: Kijárat, 2020.

Kiss Balázs. „Foucault hatalomfelfogásáról”. *Politikatudományi Szemle* 3.1 (1994), 43–67.

Kiss Csaba. *‘Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt?’ A Macbeth házaspár belső útja*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Színházművészeti Doktori Iskola, 2006. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/kiss_csaba_dolgozat.pdf

Kiss Gabriella. *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*. Budapest – Veszprém: Orpheusz – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.

Knapp, Robert S. *Shakespeare – The Theater and the Book*. Princeton UP, 1989. <https://doi.org/10.1515/9781400859962>

Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire*. London and New York: Routledge, 1991 [1930]. <https://doi.org/10.4324/9780203996058>

„The Embassy of Death: An Essay on *Hamlet*”. Uő. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*. London and New York: Routledge, 2001, 17–49; magyarul: „A halál követsége: esszé a Hamletről”. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. *Strukturalizmus II*. Szerk. Hankiss Elemér (Budapest: Európa, 1971). <https://doi.org/10.4324/9780203996058-5>

- Kocsis Marcell. „Trónok harca Shakespeare szerint”. *Art7 művészeti portál* 2018. 12. 10. <https://art7.hu/szinhaz/shakespeare-titus-andronicus-weores-sa-ndor-szinhaz-szombathely/>
- Kolin, Philip C., szerk. *Titus Andronicus. Critical Essays*. New York – London: Garland Publishing, Inc., 1995. <https://doi.org/10.4324/9781315724911>
- Koltai M. Gábor. „A bomlás geometriája. Jegyzetek az *Amalfi hercegnő*höz”. *Színház* 39. 6 (2006 június), 42–9. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/2006_06.pdf
- „A reneszánsz színpadi horror világgépe”. *Theatron* 14. 2 (2020), 56–69. <https://doi.org/10.55502/the.2020.2.56>
- „Nárcisszusz tükre. Az incesztus rétegei Webster *Amalfi hercegnő*ében”. *Theatron* 15. 2 (2021), 127–137. <https://doi.org/10.55502/the.2021.2.127>
- „Teológiai és rituális horror”. *Theatron* 17. 2 (2023), 44–56. <https://doi.org/10.55502/the.2023.2.44>
- Koltai Tamás. „Rettentő párok”. *Élet és Irodalom*, 50. 2 (2006. 01. 12.)
- „Értelmiségi nagyravág”. *Élet és Irodalom*, 52. 12 (2008)
- http://katonajozsefszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38678%3Aamacbethkritikaes&catid=9&Itemid=9
- Korpiola, Mia és Anu Lahtinen, szerk. *Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2015.
- Kosut, Mary és Lisa Jean Moore, szerk. *The Body Reader: Essential Social and Cultural Readings*. New York and London: NYU Press, 2010.
- Kott, Jan. *Kortársunk, Shakespeare*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1970.
- Kotte, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Ford. Edit Kotte. Budapest: Balassi, 2015.
- Kovács András Bálint. „Gábor Bódy: A precursor of the Digital Age”. *East European Cinemas*. Szerk. Imre Anikó. New York, London: Routledge, 2005, 151–164.
- Kovács Dezső. „Rémségek asztala”. *Revizoronline.hu* 2010. 10. 04. <https://revizoronline.com/hu/cikk/2703/john-ford-kar-hogy-kurva-magyar-szinhaz/>

- Kricsfalusi Beatrix „Testek ritmikus mozgása a térben. Töredékek a testiség és színház történetiségének kapcsolatához”. *Theatron* 6. 1–2 (2007 tavasz–nyár), 112–126.
- Kristeva, Julia. „The System and the Speaking Subject”. *Times Literary Supplement*. 1973. 10. 12. 1249–52.
Revolution in Poetic Language. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984. <https://doi.org/10.7312/kris21459>
Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. Trans. Thomas Gora, Alice Jardin and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
Powers of Horror. An Essay on Abjection. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. <https://doi.org/10.7312/kris21457>
The Kristeva Reader. Szerk. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.
 „A beszélő szubjektum”. Ford. Bocsor Péter. *Pompeji* 1994/1–2, 188–197.
Önmaga tükrében idegenként. Ford. Kun János Róbert. Budapest: Napkút Kiadó, 2010.
- Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Szerk. J. R. Mulryne. The New Mermaids. London: A & C Black, 1989.
Spanyol tragédia. Ford. Szabó Magda. *Angol reneszánsz drámák I*. Szerk. Szenczi Miklós. Budapest: Európa, 1961, 385–497.
- Lacan, Jacques. *Écrits. A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London and New York: Routledge, 1977. <https://doi.org/10.4324/9780203995839>
- Langbein, J. H. *Torture and the Law of Proof: Europe and England in the Ancien Régime* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), 71–140. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226922614.001.0001>
- Laqueur, Thomas. *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Ford. Szabó Valéria, Tóth László, Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2002.
- Lara, Manuel J. Gómez. „The Grammar of the Heart: Emblems and Theatrical Strategies in John Ford’s Tragedies”. *Parergon* 33. 3 (2016), 161–198. <https://doi.org/10.1353/pgn.2016.0135>
- Legouis, Emile és Louis Cazamian. *A History of English Literature. The Middle Ages and the Renaissance*. New York: Macmillan, 1935.

- Lehmann, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Ford. Erik Butler. London – New York: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315640198>
- Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Pittsburg: Duquesne UP, 1969. Magyarul: *Teljesség és végtelen. Tanulmány a külsőről*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor, 1999. <https://doi.org/10.1007/978-94-009-9342-6>
- Lin, Erika T. *Shakespeare and the materiality of performance*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2012. <https://doi.org/10.1057/9781137006509>
- Llewellyn, Nigel. *The Art of Death*. London: Reaktion Books, 1992.
- Lobanov-Rostovsky, Sergei. „Taming the Basilisk”. *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Szerk. David Hillman és Carla Mazzio. London and New York: Routledge, 1997, 195–219. <https://doi.org/10.4324/9780203379554-18>
- Lopez, Jeremy. „A Partial Theory of Original Practice”. *Shakespeare Survey* 61 (2008): 302–17. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521898881.023>
- Lorek-Jezińska, Edyta. „Shakespeare, Authority and Hauntology”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 17: 32 (2018), 21–34. <https://doi.org/10.18778/2083-8530.17.03>
- Lotman, Jurij M. „Problems in the Typology of Cultures”. *Soviet Semiotics*. Szerk. D. P. Lucid. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977, 214–220.
- Lotman, Jurij M. és Boris A. Uspensky. „On the Semiotic Mechanism of Culture”. *Critical Theory since 1965*. Szerk. Hazard Adams és Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP, 1986, 410–422.
- Lovrod, Marie. „The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer”. *Modern Drama*. 37. 3 (Fall, 1994): 497–508. <https://doi.org/10.1353/mdr.1994.0017>
- Lucid, D. P., szerk. *Soviet Semiotics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- Luecke, Jane Marie. „The Duchess of Malfi: Comic and Satiric Confusion in a Tragedy”. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 4.2. Elizabethan and Jacobean Drama (Spring, 1964), 275–90. <https://doi.org/10.2307/449627>

- Luis Martínez, Zenón. *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2002. <https://doi.org/10.1163/9789004489608>
 „Macbeth and the Passions’ Proper Stuff”. *SEDERI* 20 (2010), 71–101.
- Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Ford. Geoff Bennington és Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- MacCulloch, Diarmaid. *A reformáció története*. Ford. Varga Benjámin. Budapest: Európa, 2011.
- Manley, Lawrence. „Civic Drama”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney. Oxford: Blackwell, 2002, 294–313. <https://doi.org/10.1002/9780470998922.ch22>
- Márkus Zoltán. „Shakespeare Performance Studies”. „*úgyse hiába*” – Emlékezések és tanulmányok a műhelyalapító Géher István tiszteletére. Szerk. Szlukovényi Katalin, Gyuris Kata, Kállay G. Katalin, Sántháné Gedeon Mária. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2013, 260–69.
- Marshall, Cynthia. *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Martin, Emily. „A test vége?” *Replika* 28 (1997. december), 109–128.
- Martin, Raymond – John Barresi. *The Rise and Fall of Soul and Self: an Intellectual History of Personal Identity*. New York – Chichester: Columbia University Press, 2006.
- Matuska Ágnes. „Ontológiai határsértés: Iago mint puszta reprezentáció”. *Az értelmezés rejtett terei: Shakespeare-tanulmányok*. Szerk. Géher István és Kiss Attila Atilla. Budapest: Kijarat Kiadó, 2003, 77–92.
 „A fikció szentsége: a Kill Bill és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány”. *Apertúra* 2006 tél <http://www.apertura.hu/2006/tel/matuska>
 „A shakespeare-i közönségbevonás filmes vetületei”. *Apertúra*, 2007 nyár <https://www.apertura.hu/2007/nyar/matuska-a-shakespeare-i-kozonsegebevonas-filmes-vetuletei/>
The Vice Device: Iago and Lear’s Fool as Agents of Representational Crisis. Szeged: JATEPress, 2010.
 „Locus, platea, mundus: a társadalmi valóság eljátszásának módzatai”. *Apertúra* 12. 4 (2017) <http://uj.apertura.hu/2017/nyar/>

- [matuska-locus-platea-mundus-a-tarsadalmi-valosag-eljatszasanak-modozatai/](#) <https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.5>
- Maus, Katharine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- McAlindon, Thomas. *English Renaissance Tragedy*. Palgrave: Macmillan, 1986. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-10180-1>
- McEachern, Claire. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/cc09781139095747>
- McMillin, Scott. „Acting and Violence: *The Revenger’s Tragedy* and Its Departures from *Hamlet*”. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 24. 2 (Spring, 1984), 275–291. <https://doi.org/10.2307/450528>
- Mehl, Dieter. „Emblémák az angol reneszánsz drámában”. Ford. Gróf Szilvia. *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. (Ikonográfia és műértelmezés 2.) Szerk. Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre (Szeged: JATEPress, 1998 [1987]), 117–34. Angolul: „Emblems in English Renaissance Drama”. *Renaissance Drama, New Series*, Vol. 2 (1969), 39–57. <https://doi.org/10.1086/rd.2.41917036>
- Mercer, Eric. „The Decoration of the Royal Palaces from 1553-1625”. *The Archaeological Journal* 110. 1 (1953), 150–163. <https://doi.org/10.1080/00665983.1953.10854066>
- Mike Laura. *Collective Trauma in Early Modern English Revenge Tragedy*. PhD doktori disszertáció. Szeged: SZTE BTK, 2023. <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/11958/>
- Miklósvölgyi Zsolt. „Mint aki múltat és jelent összenyit, áramoljanak egymásba. A *Párbuzamos történetek* kísérteties térpoétikájáról.” *Alföld* 70 (2019/8), 81–90.
- Mirandola, Giovanni Pico della. „Az ember méltóságáról”. Ford. Kardos Tiborné. *Reneszánsz etikai antológia*. Szerk. Vajda Mihály. Budapest: Gondolat, 1984 [1485], 212–245.
- Mitchell, W. T. J. „The Surplus Value of Images”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 35. 3 (September 2002), 1–23. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226148052.001.0001> *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- Molnár Gál Péter. „A kimondhatatlan skót tragédia – Shakespeare: Macbeth, Katona József Színház”. *Mozgó Világ*, 2008/4, 112–115.
http://epa.oszk.hu/01300/01326/00098/MV_2008_04_14_3.htm,
- Montrose, Louis A. „A Poetics of Renaissance Culture”. *Criticism* 23 (1981), 349–59.
 „Renaissance Literary Studies and the Subject of History”. *English Literary Renaissance* 16 (1986), 5–12. <https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.1986.tb00895.x>
- John More. *A liuely anatomie of death wherein you may see from whence it came, what it is by nature, and what by Christ. Togeather with the power, strength, and sting thereof: as also a preparatiue against the same. Tending to teach men to lyue, and die well to the Lord*. London, 1596.
- Moretti, Franco. „The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty”. *Shakespearean Tragedy*. Szerk. John Drakakis. London: Longman, 1992, 45–83.
- Moss, Stephannie és Kaara L. Peterson, szerk. *Disease, Diagnosis, and Cure ont he Early Modern Stage*. Aldershot – Burlington: Ashgate, 2004. <https://doi.org/10.4324/9781315257662>
- Mulvey, Laura. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”. *Metropolis* 4. 4 (2000), 12–23.
- Müller, Heiner. *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1984.
Hamletgép. Ford. Csapó Csaba. *Hamletgép. Az év műfordításai*. Szerk. Turczy István. Budapest: Magyar Napló, 2006, 210–216.
- Nagy András. „Macspare”. *Színház.net* 2014. szeptember <http://szinhaz.net/2014/09/15/nagy-andras-macspare/>
- Nancy, Jean-Luc. *Expectation*. New York: Fordham University Press, 2018. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823277599.001.0001>
- Nayar, Pramod K. *Posthumanism*. Malden – Cambridge: Polity Press, 2014.
- Neill, Michael. „Remembrance and Revenge: Hamlet, Macbeth and The Tempest”. *Jonson and Shakespeare*. Szerk. Ian Donaldson. London – Basingstoke: Macmillan, 1983, 35–56. https://doi.org/10.1007/978-1-349-06183-9_3
Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1998. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198183860.001.0001>

- „His master’s ass’: Slavery, Service and Subordination in Othello”. *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. Szerk. Clayton, Tom, Susan Brock és Vicente Forés. Newark: University of Delaware Press, 2003, 215–229.
- Neumann, Manfred. „Társadalom – irodalom – olvasás. Az irodalmi recepció elméleti megközelítésben.” Ford. Bernáth Csilla. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 1980/1–2, 66–116.
- Nunn, Hillary M. *Staging Anatomies. Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. London: Ashgate, 2005. <https://doi.org/10.4324/9781315242521>
- Nyusztay Iván. „Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámákban”. *Jelenkor* 48. 6 (2005), 601–618.
- O’Callaghan, Michelle. *Thomas Middleton, Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. <https://doi.org/10.1515/9780748631698>
- Orgel, Stephen. „A nagyszerűség megszelídítése”. Ford. Bocsor Péter. *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 64. 1–2. (1998), 133–140.
- „Shylock’s Tribe”. *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. Szerk. Clayton, Tom, Susan Brock és Vicente Forés. Newark: University of Delaware Press, 2003, 38–53.
- Ornstein, Robert. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. University of Wisconsin Press, 1965.
- Owens, Margaret E. *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- Page, Adrian, szerk. *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. London: MacMillan, 1992.
- Pál József és Újvári Edit, szerk. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi, 1997.
- Parker, Patricia. „Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics”. *Renaissance Drama, New Series*, 33 (2004), 201–44. <https://doi.org/10.1086/rd.33.41917392>
- Parker, Patricia és David Quint, szerk. *Literary Theory – Renaissance Texts*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

- Parker, Patricia és Geoffrey Hartman, szerk. *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Methuen, 1985. <https://doi.org/10.4324/9780203414743>
- Parker-Starbuck, Jennifer. *Cyborg Theatre Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*. London, New York: Palgrave Macmillan, 2011. <https://doi.org/10.1057/9780230306523>
- Paster, Gail Kern. *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca: Cornell UP, 1993. <https://doi.org/10.7591/9781501724497>
Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage. Chicago: University of Chicago Press, 2004. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226648484.001.0001>
- Perkins, David. *Is Literary History Possible?* Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1992. <https://doi.org/10.56021/9780801842740>
- William Perkins. *A Golden Chain, or the Description of Theology*. University of Cambridge, 1600 [1592]. <https://www.monergism.com/thethreshold/sdg/perkins/A%20Golden%20Chain%20-%20William%20Perkins.pdf>
- Pethő Tibor. „Az elhadart mondandó”. *Magyar Nemzet* 2008. 03. 17. <http://katonajozsefszinhaz.hu/38679>
- „Macbeth és a Pálcikaember”. *Magyar Nemzet* 2013. 09. 17. <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI443846>
- Pieldner Judit. „Remediated Bodies, Corporeal Images in Gábor Bódy’s *Narcissus and Psyche*”. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*. 12.2 (2014), 45–59.
- Piesse, Amanda J. „Identity”. *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Szerk. Michael Hattaway. Oxford: Wiley – Blackwell, 2002, 634–643. <https://doi.org/10.1002/9780470998731.ch54>
- Pikli Natália. „The crossing point of tears and laughter. A tragic farce: Shakespeare’s *Titus Andronicus*”. *Shakespearean Criticism Vol. 85*. Szerk. Michelle Lee. New York: Thomson and Gale, 2005, 248–257. <https://doi.org/10.53720/hlqz9225>
The Prism of Laughter: Shakespeare’s “very tragical mirth”. Saarbrücken: VDM Verlag, 2009.
- Plessner, Helmuth. *Gesammelte Schriften 8. Conditio humana*. Suhrkamp, 2003.
- P. Müller Péter. *Hamlettől a Hamletgépig*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.
Test és teatralitás. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
Színház önmagán kívül. Pécs: Kronosz Kiadó, 2024.

- Pollard, Tanya. „No faith in physic’: Masquerades of Medicine Onstage and Off”. *Disease, Diagnosis, and Cure ont he Early Modern Stage*. Szerk. Stephanie Moss és Kaara L. Peterson Aldershot, Burlington: Ashgate, 2004, 29–42. <https://doi.org/10.4324/9781315257662>
- „Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin”. *A Companion to Tudor Literature*. Szerk. Kent Cartwright. London: Wiley – Blackwell, 2010, 111–122. <https://doi.org/10.1002/9781444317213.ch7>
- Poole, Kristen. *Supernatural Environments in Shakespeare’s England. Spaces of Demonism, Divinity, and Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511977299>
- Power, Andrew J. „What the Hell Is under the Stage? Trapdoor Use in the English Senecan Tradition”. *English*, 60 (2011/231), 276–296. <https://doi.org/10.1093/english/cfr037>
- Raschke, Carl A. *Fire and Roses. Postmodernity and the Thought of the Body*. New York: SUNY, 1996.
- Rényi András. *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest: Kijárát Kiadó, 1999.
- Ribner, Irving. *Jacobean Tragedy*. New York: Barnes & Noble, 1962. <https://doi.org/10.4324/9781315302157>
- Robertson, John Mackinnon. *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon: Proceeding on the Problem of „Titus Andronicus”*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1924.
- Robertson, Lauren. *Entertaining Uncertainty in the Early Modern Theater: Stage, Spectacle and Audience Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. <https://doi.org/10.1017/9781009225137>
- Rossi-Landi, Ferruccio. „Gondolatok a nyelvi elidegenedésről”. *Kultúra és szemiotika*. Szerk. Gráfik Imre – Voight Vilmos. Budapest: Akadémiai, 1981, 117–133.
- Language as work and trade. A semiotic homology for linguistics and economics*. South Hadley: Bergin & Garvey, 1983.
- Russel, Edward J. *The Shakespearean Soliloquy*. Pittsfield, 1951.
- Ruthrof, Horst. *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Post-modern*. Toronto: University of Toronto Press, 1977. <https://doi.org/10.3138/9781442679757>

- Sale, Carolyn. „Black Aeneas: Race, English Literary History, and the 'Barbarous' Poetics of *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Quarterly*, 62.1 (Spring 2011), 25–52. <https://doi.org/10.1353/shq.2011.0001>
- Salingar, L. G. „*The Revenger's Tragedy* and the Morality Tradition”. *Scrutiny* 6 (1938), 402–424.
- Sandberg, Anders. *Uploading*. <http://www.aleph.se/Trans/Global/Uploading/>
- Sampson, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- Sanders, Andrew. *Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198711575.001.0001>
- Saphiro, James. „'Tragedies Naturally Performed': Kyd's Representation of Violence”. *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. Szerk. David Scott Kastan és Peter Stallybrass. London and New York: Routledge, 1991, 99–113.
- Sári B. László. *Mi jön a posztmodernre? Válogatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*. Budapest: Balassi, 2024.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995. <https://doi.org/10.4324/9781315887753>
- Schoenbaum, S. „The Revenger's Tragedy: Jacobean Dance of Death”. *Modern Language Quarterly* 15 (1954), 201–07. <https://doi.org/10.1215/00267929-15-3-201>
- _____. *Middleton's Tragedies. A Critical Study*. New York: Columbia University Press, 1955. <https://doi.org/10.7312/scho92000>
- Schoenfeldt, Michael C. *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Scholz, Bernard F., Michael Bath és David Weston, szerk. *The European Emblem: Selected Papers from the Glasgow Conference 11–14 August 1987* (Symbola Et Emblemata Studies in Renaissance and Baroque Symbolism). Leiden, New York, Köln: Brill, 1997. <https://doi.org/10.1163/9789004451452>
- Schuller Gabriella. „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”. *Apertúra*, 2008. tél
- <https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerboddy-gabor-es-jeles-andras-szinha-zi-rendezesei/>

- Schuyf, Frans. *A catalogue of all the cheifest rarities in the publick theater and Anatomie-Hall of the University of Leyden which are so set in order that all may easily bee found in their places*. Leiden: Jacobus Voorn, 1687.
- Scott, Mark W., szerk. *Shakespearean Criticism, Vol. 4*. Detroit: Gale Research Company, 1987.
- Sebeok, Thomas A., szerk. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Vol. I*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1986.
- Seiden, Melvin. *The Revenge Motif in Websterian Tragedy*. Salzburg: Universität Salzburg, 1973.
- Seltzer, Mark. „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”. *October*, 80 (Spring, 1997), 3–26. <https://doi.org/10.2307/778805>
- Seneca, Lucius Annaeus. *Seneca his tenne tragedies, translated into Englysh*. Ford. Jasper Heywood, Alexander Neville, John Studley, Thomas Nuce, Thomas Newton. London, 1581.
- Serpieri, Alessandro – Keir Elam. „A jelek olvasása: Shakespeare drámáinak szemiotikája”. Ford. Bernáth András. *Színház–szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk. Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress (Ikonológia és műértelmezés 8.), 1999, 221–246. Angolul: „Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama.” In: *Shakespearean Tragedy*. Szerk. John Drakakis. London: Longman, 1985, 118–143.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Szerk. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin Company, 1972.
Összes drámái I–IV. Budapest: Európa, 1988.
Titus Andronicus. Szerk. Jonathan Bate (The Arden Shakespeare, 3rd series). London and New York: Routledge, 1995.
- Shapiro, Michael. „Boy Companies and Private Theaters”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney. Oxford: Blackwell, 2002, 314–324. <https://doi.org/10.1002/9780470998922.ch23>
- Shusterman, Richard. „A test mint háttér”. Ford. Krémer Sándor. *Uő A gondolkodó test. Szómaesztétikai esszék*. Szeged: JATEPress, 2015, 75–98.
- Sidney, Philip. *Selected Writings*. Szerk. Richard Dutton. Manchester – New York: Fyfield Books, 1987. <https://doi.org/10.4324/9781315088143>
 „A költészet védelme”. Ford. Molnár Katalin. *Francia és angol poétikák, 1392–1603*. Szerk. Horváth István. Szeged: JATE, 1975, 53–129. 89. Angolul: „The Defense of Poesie [1583]”. *Literary Criticism from Plato to*

- Dryden*. Szerk. Allan H. Gilbert. Detroit: Wayne State University, 1962, 406–62.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- The Threshold of the Visible World*. London, New York: Routledge, 1996. <https://doi.org/10.4324/9781315811581>
- Simkin, Stevie, szerk. *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*. Basingstoke – New York: Palgrave, 2001. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-21397-5>
- Sinfield, Alan. *Literature in Protestant England, 1500–1700*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, 1983. <https://doi.org/10.4324/9780203871348>
- Smith, Bruce S. „Introduction”. *Shakespeare Studies* 29 (2001), 19–26.
- Smith, Molly Easo. „Spectacles of torment in *Titus Andronicus*”. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 36. 2 (1996), 315–31. <https://doi.org/10.2307/450951>
- „The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*”. *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*. Szerk. Stevie Simkin. Basingstoke – New York: Palgrave, 2001, 71–87. https://doi.org/10.1007/978-0-230-21397-5_4
- Smuts, Malcolm R. „Progresses and Court Entertainments”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney. Oxford: Blackwell, 2002, 281–293. <https://doi.org/10.1002/9780470998922.ch21>
- Spinrad, Phoebe S. *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „The Politics of Interpretations”. *Critical Inquiry* 9. 1 (September, 1982), 259–278. <https://doi.org/10.1086/448199>
- Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511620393>
- Stannard, D. E. *The Puritan Way of Death*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Steadman, J. M. „Iconography and Renaissance Drama: Ethical and Mythological Themes”. *Research Opportunities in Renaissance Drama* 13–14 (1970–71), 73–122.

- Stern, Tiffany. *Making Shakespeare: the Pressures of Stage to Page*. London – New York, Routledge, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203625484>
- Stubner Andrea. „Meghitt borzadály”. *Népszava* 1996. 04. 01.
- Sugg, Richard. *Murder after Death: Literature and Anatomy in Early Modern England*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2007. <https://doi.org/10.7591/9781501729973>
- Sz. Deme László. „Politikus csendek: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház”. *Critikai Lapok*, 2008/5, 10.
- Szabó Erzsébet. szerk. *Új elméletek a narratológiában*. Szeged: Grimm Kiadó, 2010.
- Szabó Stein Imre. *Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák*. Budapest: Ulpius-ház, 2010.
- Szabó Zoltán: „Becsvágytól fejvesztve – Macbeth a Vörösmarty Színházban”. *Fejér Megyei Hírlap*, 2011. 05. 05. <https://www.feol.hu/cimlapon/becsvagytol-fejvesztve-macbeth-a-vorosmarty-szinhazban-1139983/>
- Szántó Judit. „Zuhog a rossz. John Webster *A fehér ördöge* Zalaegerszegen”. *Színház*, 1984/12, 18–22.
- Székely György. *Angol színházművészet a XVI – XVII. században*. Budapest: Gondolat, 1972.
- Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*. Budapest: Európa, 2003.
- Szemerédi Fanni. „A szépség (és) a szörnyeteg”. *Revizor – a kritikai portál* <https://revizoronline.com/thomas-middleton-william-rowley-maskarak-budaorsi-latinovits-szinhaz/>
- Szenczi Miklós. *English Drama during the Middle Ages and the Renaissance*. Bölcsészettudományi Karok, egységes jegyzet. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.
- Szenczi Miklós – Szobotka Tibor – Katona Anna. *Az angol irodalom története*. Budapest: Gondolat, 1972.
- Szigeti Balázs. „A Shakespeare-gépezet. A kánon kérdései.” *Az angol irodalom története 2*. Szerk. Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre. Budapest: Kijárat, 2020, 422–435.
- Szilasi László. „Nyakvers (Irodalmilag releváns kontextus-e az angol jog?)”. Szilasi László. *Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*. Budapest: JAK–Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994, 57–67.

- „Nem ma. Az irodalom külgügyeitől való ideiglenes tartózkodásom okáról (Válasz Takáts Józsefnek)”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 107. 6 (2003), 746–47.
- Szili József. „Vázlat az irodalomtörténet-elmélet helyzetéről”. *Az irodalomtörténet elmélete*. OPUS Irodalomelméleti tanulmányok 10. Szerk. Szili József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, 11–54.
- Szőnyi György Endre és Rowland Wymer, szerk. *The Iconography of Power. Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage* [Papers in English and American Studies VIII]. Szeged: JATEPress, 2000.
- Szőnyi György Endre. „Shakespeare *Toilus* és Cressidája mint a reneszánsz válságának kifejeződése”. *Helikon Világirodalmi Figyelő* 23. 4 (1977), 470–83. „*Exaltatio*’ és hatalom. Okkult szimbolizmus egy angol mágus műveiben. Ikonográfia és műértelmezés 7. Szeged: JATEPress, 1998.
- „The ‘Emblematic’ as a Way of Thinking and Seeing in Renaissance Culture”. *e-Colloquia*, 1.1 (2003) <https://ecolloquia.btk.ppke.hu/index.php/2003/leader>
- „The Politics of Literary Criticism: New Historicism and Shakespeare Scholarship”. *Geisteswissenschaftliche Dimensionen der Politik* (Festschrift für Alois Riklin zum 65. Geburtstag). Szerk. Roland Kley és Silvano Möckli. Bern–Stuttgart–Wien: Verlag Paul Haupt, 2000, 531–58.
- „From Image Hunting to Semiotics. Changing Attitudes toward Shakespeare’s Imagery”. *Modellierungen von Geschichte und Kultur / Modelling History and Culture*. (Angewandte Semiotik 16/17). Szerk. Jeff Bernard, Peter Grzybek, Gloria Withalm. Vienna: ÖGS, 2000, 799–808.
- „Semiotics and Hermeneutics of Iconographical Systems”. *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik* (Akten zweier internationaler Symposien 1). *Semiotische Berichte* 19. 1–4 (1995–1996), 283–313.
- szerk. *European Iconography East and West* [Selected Papers of the Szeged International Conference June 9–12, 1993]. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, 1996.
- Pictura & Scriptura. Hagymányalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei* (Ikonológia és műértelmezés 10). Szeged: JATEPress, 2004.
- „The Occult Sciences in Early Modern Hungary in a Central European Context”. *The Role of Magic in the Past*. Szerk. Blanka Szeghyova. Bratislava: Pro Historia, 2005.

- „The Hermetic Revival in Italy”. *The Occult World*. Szerk. Christopher Partridge. London: Routledge, 2015, 51–74. <https://doi.org/10.4324/9781315745916-10>
- Szrot, Lukas. „Hamlet’s Father: Hauntology and the Roots of the Modern Self”. *Fast Capitalism* 16.2 (2019), 87– 94. <https://doi.org/10.32855/fcapital.201902.008>
- Takáts József. *Módszertani berek. Írások az irodalomtörténet-írásról*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2006.
- Tarján Tamás. „Cinterem: William Shakespeare: Macbeth”. *Színház* 2008/6, 16–18.
- „Micsoda kor!” *kultúra.hu* 2010. 10. 01. <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI412274/4e5af5a5-6617-4d6f-ba93-109f8ba315e2/solr/0/24/5/23/score/DESC>
- „Lúdvérc”. *Élet és irodalom* 57. 37 (2013. 09. 13.) <https://www.es.hu/cikk/2013-09-13/koltai-tamas/ludverc.html>
- Tatum, Karen. „Lavinia and the Powers of Horror in *Titus Andronicus*”. *Egotistics: The Online Journal of EGO, the English Graduate Organization at The University of Alabama, Volume 1.1*.
- Taverniers, Miriam. *Metaphor and Metaphorology. A selective genealogy of philosophical and linguistic conceptions of metaphor from Aristotle to the 1990s*. Ghent: Academia Press, 2002.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Tegyi Enikő. „Kis gyilkosok nagy palástban. Shakespeare: Macbeth”. *Színház*, 1996/2, 21–24.
- Tempera, Mariangela. *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from Stage to Text*. Bologna: CLUEB, 1999.
- Threadgold, Terry. „Cultural Studies, Critical Theory and Critical Discourse Analysis: Histories, Remembering and Futures”. *Linguistik Online* 14/2 (2003) <https://doi.org/10.13092/lo.14.821>
- Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Macmillan, 1946. <https://doi.org/10.4324/9781351304320>
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Tokarev. Sz. A., szerk. *Mitológiai enciklopédia*. Budapest: Gondolat, 1988.

- Tompa Andrea. „Már csak az van, ami nincs.” http://katonajozsefszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38682%3Aamacbethkritikakulturahu&catid=9&Itemid=9
„Csupán szkeleton”. *Magyar Narancs* 2013. 09. 12. 37. <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI437339>
- Tóth G. Péter, szerk. *Corpus / Body. A test teátruma / 1. felvonás. Női testek*. Veszprém: Agenda Natura, 2005.
- Tóth Zsombor. „Protestáns biográfia és hosszú reformáció: Kálvin János latin nyelvű életrajzának 18. századi ismeretlen magyar fordításáról (előtanulmány)”. *A reformáció emlékezete: Protestáns és katolikus értelmezések a 16–18. században*. Szerk. Száraz Orsolya. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018, 136–55.
- Tourneur, Cyril [Thomas Middleton]. *The Revenger's Tragedy*. The New Mermaids. Szerk. Brian Gibbons. London: A & C Black, 1989.
- Tricoli, Albert H. „The aesthetics of mutilation in *Titus Andronicus*”. *Shakespeare Survey* 27 (1974), 11–19. <https://doi.org/10.1017/ccol0521204682.002>
- Turner, Bryan S. „A test elméletének újabb fejlődése”. Ford. Erdei Pálma. *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Szerk. Featherstone, Mike – Mike Hepworth – Bryan S. Turner. Budapest: Józsefvárosi Műhely Kiadó, 1997, 7–52.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Routledge, 1969. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>
- Ugrai István. „Lépcsődodzsem.” <https://7ora7.hu/2011/09/10/lepcsododzsem>
- Valverde de Amusco, Juan. *Historia de la Composicion del Cuerpo Humano*. Róma, 1556.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226027180.001.0001>
- Voinovich Géza. *Az angol irodalom története*. Budapest: Franklin-Társulat, 1926 [1907].
- Walker, Greg. „Postdramatic theatre and pre-theatrical drama, what’s in a name? An afterlife for early British drama.” *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 43 (2023), 131–149. <https://spell.winter-verlag.de/article/SPELL/2023/43/12> <https://doi.org/10.33675/spell/2023/43/12>
- Wayne, Valerie, szerk. *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Ithaca: Cornell UP, 1991.

- Weimann, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978. <https://doi.org/10.56021/9780801819858>
 „Shakespeare (De) Canonized: Conflicting Uses of ‘Authority’ and ‘Representation.’” *New Literary History*. 20. 1 (1988), 65–81. <https://doi.org/10.2307/469321>
- Weingust, Don. „Original Practices”. *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*. Szerk. Bruce R. Smith és Katherine Rowe (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 1474–82. <https://doi.org/10.1017/9781316137062.203>
- Wells, Stanley, szerk. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- West Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage from Shakespeare to Webster*. Houndmills – New York: Palgrave, 2002. <https://doi.org/10.1057/9781403913692>
- Westfall, Suzanne. „‘What Revels are in Hand?’ Performances in the Great Households”. *A Companion to Renaissance Drama*. Szerk. Arthur F. Kinney. Oxford: Blackwell, 2002, 266–280. <https://doi.org/10.1002/9780470998922.ch20>
- Wickham, Glynne. *Early English Stages, 1300 to 1600. Volume Two 1576 to 1660, Part I*. New York, Columbia University Press, 1963. <https://doi.org/10.4324/9781315008639> Magyarul: „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”. Ford. Farkas Zita. *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz drama és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és Műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999, 291–298.
- Willis, Deborah. „‘The gnawing vulture’: Revenge, Trauma Theory, and Titus Andronicus”. *Shakespeare Quarterly* 53 (2002), 21–52. <https://doi.org/10.1353/shq.2002.0017>
- Wilson, Luke. „William Harvey’s *Prelectiones*: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy”. *Representations* 17 (Winter 1987), 62–95.
<https://doi.org/10.2307/3043793>
- Womack, Peter. *English Renaissance Drama*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006. <https://doi.org/10.1002/9780470690093>

- Woodbridge, Linda. *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2010. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511781469>
- Worthen, William B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511583193>
- Wynne-Davies, Marion. „The Swallowing Womb’: Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*”. *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Szerk. Valerie Wayne. Ithaca: Cornell UP, 1991, 129–151.
- Zappe László. „Mozgékony lépcsők. Shakespeare: Macbeth”. *Critikai Lapok Online*, 2012/05–06. http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38146&catid=24&Itemid=2
- Yachnin, Paul. „Performing Publicity.” *Shakespeare Bulletin*, 28, No. 2 (Summer 2010), 201-219. <https://doi.org/10.1353/shb.0.0166>
- Zeifman, Hersh és Cynthia Zimmerman, szerk. *Contemporary British Drama, 1970–90*. London: MacMillan, 1993. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-10819-0>
- Zimmerman, Susan. *The Early Modern Corpse and Shakespeare’s Theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748621033.001.0001>
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London – New York: Verso, 1989. <https://doi.org/10.5040/9781350425682>
- For they know not what they do: enjoyment as a political factor*. London – New York: Verso, 1991.
- Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts – London: The MIT Press, 1991. <https://doi.org/10.5860/choice.29-2669>
- „Is There a Cause of the Subject?” *Supposing the Subject*. Szerk. Joan Copjec. London, New York: Verso, 1994, 84–106.
- Az ideológia fenséges tárgya*. „Bevezető”. „Hogyan találta fel Marx a tünetet?” Ford. Szabari Antónia. *Pompeji* 1994/1–2, 198–225
- Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London, New York: Routledge, 2007. <https://doi.org/10.4324/9780203950982>

Zsadányi Edit. „Vérző sebek és ’vérző sebek’: az abjekt mint testbeszéd Kertész Imre *Sorstalanság* és Polcz Alaine *Asszony a fronton* című művében”. *Literatura* 36. 4 (2010), 367–385.

Zsedényi Balázs. „Egy elsurranó patkány”. *7ora7.hu* 2013. 09. 13. <http://resolver.sinhaztortenet.hu/collection/OSZMI438465>

A könyv fókuszában az angol reneszánsz tragédiák állnak. A bemutatott kutatás célja annak a színházi reprezentációs gyakorlatnak a feltárása és értelmezése, melyben a kora újkor népszerű látványossága, az anatómia – más színháztörténeti korszakokhoz mérve mindenképpen feltűnően – jelentős szerepet játszik. Az anatómia ilyen markáns jelenléte a 16. és 17. század fordulójának angol színházában nem csupán izléstelen hatásvadászat, hanem az emblemátikus színház reprezentációs logikája alapján bevett társadalmi gyakorlat, mely a kor ismeretelméleti és vallási bizonytalanságainak kifejezésére szolgált. Az anatómiai szempontú ábrázolás a posztmodern korban újra komoly népszerűsége tett szert, ez pedig visszahatott a reneszánsz tragédiák mai színházi reprezentációjára is. Kiss Attila szóhasználatával élve kettős anatómiáról van szó: a test feltárásán túl a tudat, a szubjektum mélyére is hatolnak ezek a drámák.

Földvály Kinga

Kiss Attila kötete utazás az időben. Egyrészt Shakespeare és a 20. századvég interpretációs viszonya feltételez egy sajátos mozgást a 16. századig és vissza a jelenünkig. Másrészt a dolgozat ezt a távoli mintát az elmúlt fél évszázad teljes interpretációs palettájával színezve tárja elénk, így egyszerre követjük a gondolkodói hagyomány nagy iskoláinak metodikáját, és látunk rá a szerző saját tapasztalat-alakulásának ívére, melyen az 1990-es évektől a magyar tudományos gondolkodás nyelvét megteremtő műhelyek, a Szegeden éppen Kiss Attilának köszönhetően különösen erős színházzemiotika, a (de)konstrukció és az *Apertúra* folyóirat körüli filmelméletek hagynak nyomot.

Jákfalvi Magdolna

Kiss Attila anglista, az SZTE BTK tanszékvezető egyetemi tanára, a Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport társalapítója. Kutatásai elsősorban a kora modern és a posztmodern kor hasonlóságainak posztzemiotikai értelmezési lehetőségeire, Shakespeare és kortársainak tragédiáira, az angol reneszánsz színház sajátosságaira irányulnak.