

**Kiss Attila Atilla**  
**Protomodern – posztmodern**  
**Szemiográfiai vizsgálatok**

**Tartalom**

I. A posztszemiotikából a szemiográfia felé

1. Bevezetés. Posztszemiotika és szemiográfia
2. A szemiográfiról - munkaterv -
  1. Szemiográfia
  2. A dráma és a színház szemiográfiája
  3. Színháztipológia
  4. A fantasztikum szemiográfiája
  5. A fantasztikum ikonográfiája és szemiográfiája *A Romban*
3. Reprezentációs logika, irónia,  
és az abjekció szemiográfiája a *Spanyol tragédiában*
4. Jago, a velencei kalmár.  
Színházi liminalitás, mediterrán egzotikum, és Othello szemiográfiája

II. Protomodern / posztmodern

1. Az anatómia színháza és a színház anatómiája:  
protomodern és posztmodern boncszínházak
  1. Kora modern (protomodern) és posztmodern
  2. A *Titus Andronicus* szemiográfiája
  3. Posztmodern anatómiák
  4. Posztmodern Titus Andronicusok
2. Dráma és posztszemiotika. A *Cloud 9* szemiográfiája
  1. Drámaoktatás és posztszemiotika
  2. A szubjektum posztszemiotikája
  3. A gyarmatosított Másik
  4. Gyarmatosított szubjektivitások
  5. Drámaértelmezés, posztszemiotika, posztkolonializmus

### III. Szemiográfiai fantáziák a magyar irodalom és film területéről

1. Mikszáth bestiáriuma
2. „Legyen tanúja.” Jelentéslebegtetés és a tanúság hermeneutikája a *Megbocsátás*ban
3. Varratszedés. Az *Aranysárkány* két filmadaptációja
4. Felületkezelés. A *Crash* szemiográfiája

### IV. Összegzés

### V. Hivatkozott és felhasznált művek jegyzéke

## Bevezetés

### Posztszemiotika és szemiógráfia

„Semiotics dissects what is supposed to be  
spontaneous and living,  
and shows it to be contrived.”<sup>1</sup>

A szemiotika egyfajta anatómiai munkát végez, ahogy az a mottóul választott Marshall Blonsky idézetben is áll. Az itt következő elemzések, módszertani tézisek, interpretációs gyakorlatok a szemiotikának ezt a feltáró igényét kamatoztatják, amikor az anatómiának mint társadalmi gyakorlatnak, mint befelé forduló ismeretelméleti figyelemnek olyan megnyilvánulásait és történeti sajátosságait igyekeznek feltárni, amelyek összefüggéseket teremtenek az európai történelem kora modern és posztmodern periódusa között.

A kritikai gondolkodás különféle irányzatai az 1970-es évek után számot vetettek a „nyelvi fordulat” általános következményeivel, és az interpretációs eljárások kikerülhetetlen meglátásává vált a jelelmélet egyik központi, episztemológiai vonatkozású tézise: világunkat nem közvetlenül tapasztaljuk, és nem közvetlenül éljük meg. A valóságról rendelkezésünkre álló tudás mindig társadalmi jelrendszerek által közvetített, társadalmilag megképzett, történelmileg sajátos változata a valóságnak. Ezeket a megalkotott változatokat ugyanakkor a társadalom hatalmi viszonyain alapuló erőtechnológiák, azaz a különféle ideológiai működések természetes elrendeződésként kínálják fel a szubjektumok számára. A tudásnak, az igazságnak és az önazonosságnak a diszkurzív közvetítettség és a hatalmi erőviszonyok által való meghatározottsága általános belátássá vált az 1980-as évek elejére, és a legtöbb társadalomtudományi és

---

<sup>1</sup> Marshall Blonsky „Introduction.” In M. Blonsky (szerk.) *On Signs* (Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P., 1985), L.

bölcseleti beszédmód, kimondva vagy kimondatlanul, a szemiotikának és az ideológiakritikának ezekre az alapvető téziseire rakta további fejlődésének alapjait.

A szemiotika a strukturalista antropológián, az irodalomelméleti strukturalizmuson, a mítoszkritikán, a formális narratológián keresztül természetesen korábban is jelentős hatást gyakorolt az irodalomtudományra. A nyolcvanas évekre ugyanakkor a három legjelentősebb kritikai diszkurzus, a dekonstrukció, a pszichoanalízis és a posztmarxizmus konvergenciája nemcsak azt tette nyilvánvalóvá, hogy az irodalom elméleteinek nyitniuk kell az extratextuális vonatkozások vizsgálata felé, hanem azt is, hogy az értelmezői gyakorlatban szétválaszthatatlanok a különféle posztstrukturalista elméletek, következésképpen a társadalmi jelölő gyakorlatok elemzéséhez interdiszciplináris megközelítésre van szükség. Továbbra is elmondható ugyanakkor, hogy a megközelítések interdiszciplináris alapzatát a szemiotika adja, hiszen a jelelmélet nem elsősorban a jelentésekre, a jelölő gyakorlatok tartalmára összpontosítja figyelmét, hanem azokra a szabályszerűségekre, társadalmi beidegződésekre, arra az általános logikára, amely a jelek használatát lehetővé teszi. A szemiotikának is túl kellett ugyanakkor lépnie a formális, strukturalista jelelmélet zártságán, hogy megteremtse a jelhasználó szubjektum összetett elméletének posztsemiotikai alapjait.

*A Helikon irodalomtudományi szemle* 1995-ös dupla számát szerkesztve igyekeztem bevezetni a magyar kritikai közgondolkodásba a posztsemiotika fogalmát és kikerülhetetlen fontosságát. A posztstrukturalista elméleti keret egyben lehetővé teszi, hogy a hagyományosabb értelmezési módszereket újrakontextualizáljuk, és a jelelmélet történelmi, társadalmi meghatározottságaira érzékenyebb interpretációs stratégiákká fejlesszük őket.

A jelen kötet írásai az utóbbi hat év során végzett kutatói tevékenységeimről adnak számot, melyeket főként a Szegedi Tudományegyetemen 2000-ben megalapított *Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport* keretein belül végeztem. A szövegek tükrözik azt a kettős célkitűzést, amely a szemiógráfiai kutatásokban (szegedi kollégáimmal együtt) kezdettől fogva vezérelt. A kutatási terv középpontjában az ikonográfiai –

ikonológiai módszertan megújítása áll, a hagyományos szimbólumkutatósi értelmezői eljárások posztstrukturalista, posztsemiotikai megfontolásokkal való összekapcsolásán keresztül. Igyekeztem másfelől arra irányul, hogy a magyarországi szemiotikai, kultúraelméleti, irodalomtörténeti iskolák eredményeit a nemzetközi elméleti és értelmezői gyakorlatokkal együttesen alkalmazzam.

A kötetben az elméleti felvezetést a szemiógráfia elméleti alapjait, módszertanát, valamint a fantasztikum tipológiáját tárgyaló fejezet végzi el, azt a posztsemiotikai nézőpontot alkalmazva, amely a strukturalista szemiotika korlátain túllépve igyekszik számot vetni a jelentésképzés összetett folyamatában a heterogén szubjektum szerepével, valamint azzal, ahogy ezt a heterogenitást, a szubjektum belső megosztottságát a társadalmi ideológiák „kizsákmányolják”, a maguk hasznára fordítják. Rövid elemzésben egy magyar romantikus szövegen, Vörösmarty *Rom* című epikus költeményének értelmezésével szemléltetem, hogyan nyerhetünk a szemiógráfiai nézőponton keresztül mélyebb betekintést azokba a szövegműködésekbe, amelyek az ikonográfiai és eszmetörténeti megközelítés gépies vagy felületese alkalmazásával rejtve maradnak előlünk. A szöveget első lépésben kiemelem a hagyományos nemzeti allegorézis és romantikus ikonográfia automatikusan hozzárendelt elemei közül, és gótikus rémtörténetként közelítem meg, majd az interpretáció második lépésében a posztsemiotika perspektívájából a szubjektum összetettségének és decentralálásának megjelenítéseként értelmezem. A szemiógráfiai módszer felvezetése után Thomas Kyd *Spanyol tragédia*, valamint William Shakespeare *Othello, a velencei mór* című tragédiáiban igyekszem a hagyományos színházzemiotikai és ikonográfiai meglátásokat kiegészíteni a posztsemiotika elméleti alapvetéseivel, összetett szemiógráfiai értelmezésre törekedve.

A bevezető részek után figyelmemet a kora modern és a posztmodern színházi és szimbolizációs gyakorlatok hasonlóságaira irányítom, a drámaszöveg és színházi előadás dialektikájának szemiotikai értelmezéséből, valamint a kultúrtörténeti színháztipológia szemiógráfiai vizsgálatából kiindulva. Részletes elemzést nyújtok Shakespeare *Titus Andronicus* című tragédiájáról, egy olyan

jelentőségteljes darabról, amely sokáig nem foglalta el a neki megillető helyet a nemzetközi szakirodalomban, és még kevésbé a magyar kritikában. Párhuzamot vonok a kora modern színház ismeretelméletileg kísérletező, anatomizáló irányultsága és a posztmodernben újjáéledő anatómiai tendenciák között. Ezek a posztmodern gyakorlatok hasonlóképpen reflektálnak a modernizmus válsága után kialakuló episztemológiai válságra, mint ahogy a protomodern darabok boncolták azokat a bizonytalanságokat, melyek a középkorból megörökölt, kozmikus összefüggésekre és hamróniára épülő, analógiás világvég megkérdőjeleződése miatt alakultak ki. A kora modern és a posztmodern kulturális reprezentációk hasonlóságai alapján úgy érvelek, hogy a kora modern ismeretelméleti átalakulást a modern kor előkészületeként, protomodernként lehet értelmezni. Ezt a részt egy posztmodern darab, Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájának interpretációja zárja. A plurális szubjektum, az ideológiai identitásképző technológiák és a dramaturgiailag kulcsfontosságú metaperspektíva ugyanúgy megjelenik ebben a drámában, mint a protomodern, reneszánsz angol darabokban.

A kötet harmadik része olyan értelmezéseket tartalmaz, amelyekben a szigorú elméleti alapokra támaszkodó szemioográfiai eljárás mellett az interpretációs fantázia is teret kap, és amelyekben a vizsgált kulturális reprezentációk területét kiterjesztem a filmekre, valamint hipotetikus színpadraállításokra és filmadaptációkra is.

A posztszemiotikai és ikonográfiai, ikonológiai megfontolások együttes alkalmazására épülő szemioográfiai vizsgálódásokat célszerűnek találom bevezetni a szemiográfianak mint terminusnak és módszernek a szemléltetésével.

Mind a szemiotika, mind az ikonográfia fontos helyet foglal el a társadalomtudományok rendszerében, olyan interdiszciplináris módszertant adnak, melyekkel összetett módon tanulmányozhatók irodalmi és képzőművészeti alkotások, nemkülönben a társadalmi viselkedésben megnyilvánuló kulturális jelenségek, mint például az öltözködés, a mindennapi szokások, a divatok, az élet ünnepei, a különféle identitásminták áramoltatása, stb.

A szemioográfiai kutatóprogram célja, hogy megszilárdítsa a magyar

kutatásban a fent említett irányzatokat, amelyek a világ jelentős kutatóműhelyeiben és a modern társadalomtudományi elméletekben fontos szerepet játszanak. A szemiotika, az ikonográfia és az ikonológia elemző, interpretációs igényű összekapcsolása olyan kritikai apparátust eredményez, amely hatékonyan alkalmazható a kultúra legáltalánosabb jelentéstermelő tevékenységeinek vizsgálatában ugyanúgy, mint a szemiotikai és ikonográfiai értelemben hagyományosan a kutatások homlokterében lévő területek elemzésében, mint amilyen például a reneszánsz színház vagy a társadalmi rítusok. Kutatásaimban a szegedi iskola régi, hagyományos részét képező reneszánszkutatás mellé egy jeleméleti és szimbolizációs szempontból párhuzamos korszakot és világmodellt állítok, nevezetesen a posztmodern. Az összehasonlító módszer alkalmazásával meggyőződésem szerint nagyobb kritikai rálátás nyerhető mindkét civilizációtörténeti periódus reprezentációs logikájára, így például a reneszánsz protomodernként értelmezhető aspektusaira.

A Szegedi Tudományegyetemen működő nagy múltú szemiotikai, ikonográfiai és színháztudományi iskolák és kutatási hagyományok összefogása, fenntartása és interdiszciplináris kiszélesítése adja tehát törekvéseim intézményes hátterét. A szemiotikai kutatások egyik alapját képező posztsemiotikai elméletet az említett *Helikon irodalomtudományi szemle* 1995-ös dupla számának szerkesztésével mutattam be a hazai kritikai közéletben. A posztsemiotikának, az ikonográfának és az ikonológiának az összekapcsolását, tehát a szemiotikai módszer bevezetését először az *Ikonológia és műértelmezés* sorozat nyolcadik kötetében végeztem el szerkesztőtársammal, Demcsák Katalinnal. Az 1999-ben megjelent *Színház-szemiotika. Az angol és az olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája* (Szeged: JATEPress) című egyetemi tankönyv már fémjelzte a kritikai irányultságot. Reprezentálta azokat a szövegeket is, amelyeket az egyetemen már létező, a témához kapcsolódó kurzusokon oktattunk: a színházelmélet és az irodalomelmélet speciális képzésen, az angol, a magyar és az összehasonlító irodalomtudomány tanszéken. (A dráma és a színház szemiotikája, Szöveg és performansia, A kora újkor ikonográfiája, Reneszánsz szimbolizmus és teátralitás, Kultúraszemiotika,

stb.). A szemiotikai nézőpont újabb körvonalazást kapott a III. szegedi nemzetközi ikonológiai konferencia anyagából Szőnyi György Endre kollégámmal szerkesztett *The Iconography of the Fantastic* (Szeged: JATEPress, 2001) című kötetben.

A szemiotikai elemzést első lépésben tehát a színháztörténet és a drámaértelmezés területén alkalmaztam. A jel fogalmának és a jelelméleti irányultságnak ezen a kutatási területen kitüntetett szerepe van, hiszen a színház, és így a színházi környezetbe szándékolt drámai szöveg is, magának a jelnek és a jelölésnek a természetét állítja a figyelem középpontjába.

Umberto Eco meghatározásával élve: jel az, amivel hazudni lehet.<sup>2</sup> Ez a definíció különösen releváns a színházi folyamatok vizsgálatánál, hiszen a színházi reprezentációs közegben találjuk a kultúrtörténet „legnagyobb hazugságaira” tett kísérleteket. Évszázadokon keresztül színészek és színházi emberek különféle csoportjai igyekeztek elhitetni a közönséggel, hogy jelenvaló az, ami nincs jelen; hogy a színpadon látható szereplő nem az a polgár, akivel nemrégiben a kocsmában, az utcán vagy a hivatalban találkoztak, hanem igenis Hamlet, dán királyfi; hogy a háttérben lengedező néhány zöld gallyacska egyszerre áll az erdő, az emberi termékenység, valamint a társadalom önmagát megújító ereje helyett. A jelenvalóság felkeltésére tett kísérlet soha nem lehet tökéletes, a színpadi jel soha nem takarja le teljesen a hiányt, mégis: a kultúrának ez talán a legősibb tevékenysége, amellyel igyekszik megőrizni a civilizáció gépezetében a rítus jelenlétét, amelyben még nem vált kérdésessé játékos és szerep, valóság és cselekedet különbsége. Minden társadalmi berendezkedés rendelkezik egy történelmileg sajátos elképzeléssel az ilyen színházi próbálkozások fontosságáról és lehetőségességéről, hiszen a színházi szemiotika elsősorban mindig az adott kultúra szemiotikai alapállását állítja színpadra, és arról szól, hogy mire képes a jel, milyen garanciái vannak a jelentésalkotásnak. A szemiotikai kultúratipológiában értelmezett világmodellek tehát rendelkeznek egy sajátos színházmodellel is, és ez az összefüggés teszi többek között kikerülhetlenné és szükségessé a kultúra színházi jelenségeinek szemiotikai

---

<sup>2</sup> Umberto Eco *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), 6ff.

vizsgálatát.

A dráma- és színházzemiotika értelmezési keretei között új jelentőségre és megvilágításra tesznek szert a korábbi kérdésfelvetések. Szükséges-e a színházi kontextusok vizsgálata, a hipotetikus történelmi rekonstrukció, a színházi közegre jellemző szemiotikai irányultság elemzése a drámai szövegek megértéséhez? És viszont: mennyire lehet teljesebb a színházi élmény, ha tisztában vagyunk a drámaszöveg és a színházi megjelenítés jelelméleti vonatkozásaival? Művészetelméleti, esztétikai, interpretációs stratégiáinkban az írott drámaszöveg, vagy az egyszeri, konkrét megvalósulás, az úgynevezett előadásszöveg legyen-e a kiindulópontunk? Hogyan járjunk el, amikor régebbi korok drámaszövegeinek működését igyekszünk elképzelni? Milyen fontosságot tulajdonítsunk a korabeli kódrendszerek és szimbolizációs hagyományok feltérképezésének, például az ikonográfia és ikonológia segítségével?

Az előadásszövegnek, amely az újabb színházzemiotikai megközelítések középpontjában áll, csak az egyik eleme a drámai (verbális) szöveg. Az előadásokban fontos szerepet játszanak az olyan nem-verbális elemek, mint például a tér (és annak szerveződése), a kosztümök, tárgyak, fények, tehát a különféle jelcsatornákon közvetített jelölők, sőt, az úgynevezett „extrateátrális” összetevők is.<sup>3</sup> Ezek a jelölők sokszor csak úgy válhatnak jelentéssé, ha működésbe lép az a kódrendszer, például a darab képvilágát szervező ikonográfiai hagyomány, amely alapján a jelölőlánc elemeihez konnotációk rendelhetők hozzá, és amely alapján a korabeli befogadók dekódolták az adott kulturális reprezentációt. A reprezentációs logikának és az ikonográfiai kódrendszereknek feltárása során természetesen a rekonstrukció problémájával szembesül a posztstrukturalista horizontból működő szimbólumkutatás, és joggal merül fel a kérdés, hogyan egyeztethető össze egymással szemiotika és történelem. Amennyiben a múltbéli kódok megismerésének teljességébe és

---

<sup>3</sup> Marco de Marinis „Történelem és történetírás.” In Demcsák Katalin – Kiss Attila Atilla (szerk.) *Színházzemiotográfia. Az angol és az olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: JATEPress, 1999), 45-87. De Marinis a szemiotika és a színháztörténet egyesítésére tesz indítványt, amikor bevezeti „a színházi események kontextuális analízisének” módszerét (50).

objektivitásába vetett pozitivista hit kritikája után a totális rekonstrukció illúziójával leszámolunk is, egyúttal azt is beláthatjuk, hogy a történetiségről és a kódok feltárásáról való teljes lemondás ugyanolyan hiba lenne, mint megfélekedni arról, hogy a múltat a saját horizontunk alapján konstruáljuk. Azt remélem, elemzéseimből kiolvasható: a formalista kritika csábító koherenciáját és a hagyományos historista kritika teleológiáját egyaránt alkalmatlannak tartom arra, hogy a szövegműködések összetett társadalmi – ideológiai – szemiotikai vetületeit leképezzék. Ugyanakkor mégsem gondolom, hogy a múlt megismeréséről egyszer és mindenkorra le kell mondanunk. Stephen Greenblatt kifejezésével élve, igenis dialogizálhatunk a holtakkal, ha nem feledkezünk meg arról, hogy ebben a párbeszédben a holtak nyomai, a szövegek is a mi hangunkon, mindig egyfajta polifóniában szólalnak meg. A drámai szövegek és általában a kulturális reprezentációk vizsgálatához szükséges színházi – társadalmi környezet, a reprezentációs logika helyreállítása mindig hipotetikus, és az eljárás szemlélteti az értelmező bennefoglaltatottságát a problémában. Ezzel együtt a szubjektum szemiotikájának kitüntetett szerepet adva változatlanul úgy találom, hogy a szövegek általam alkalmazott megközelítése a korábbi, történelmileg sajátos társadalmi berendezkedés ismeretelméleti és ideológiai vonatkozásaihoz visz közelebb bennünket. Nem pusztán arról van szó, hogy abjekciót és szubjektumpozíciókat mindenhol, unos-untalan kimutathatunk szövegekben, hanem arról, hogy pontosan ezek a működések hordozzák talán legérzékenyebben a diszkurzusok történelmileg specifikus jegyeit.<sup>4</sup>

A fenti meglátásokra épülő, történeti igényű dráma- és színházértelmezési eljárást nevezem *színház-szemiográfiának*: a szemiotika, az ikonográfia és az ikonológia együttes alkalmazásáról van tehát szó, amely igyekszik feltárni azokat az elemeket is korábbi korok drámaszövegeiben, melyek csak egy színházi

---

<sup>4</sup> Stephen Greenblatt „A társadalmi energia áramlása.” In Kiss Attila Attila – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (szerk.) *Testes könyv I.* (Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 355-372. A kulturális reprezentációk elméletének, valamint a szemiotikai és ikonográfiai-ikonológiai módszerek együttes tárgyalásának és alkalmazásának területén legújabbán Szőnyi György Endre tett jelentős, összegző igényű előrelépést: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei.* (Szeged: JATEPress, 2004). A történetiség problémájának megvilágításáért Bernáth Árpádnak és Füzi Izabellának tartozom köszönettel.

*reprezentációs logika* keretein belül aktiválódnak. Shakespeare *Macbeth* című tragédiájáról csonka maradhat az értelmezésünk, ha nem tudjuk, milyen szerepe lehetett a reneszánsz színpadon a közepen elhelyezkedő csapóajtónak, amely egyszerre szolgálhatott az alvilág kapujául és a Vészbanyák üstjéül is. Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című darabjában sem fedezzük fel a metaperspektívát és a folyamatos iróniát megképező elemeket, ha nem vesszük számításba, hogy a Bosszú allegóriája a térbeli elhelyezkedés szempontjából is felettes metapozícióból, valamelyik erkélyről szemléli folyamatosan a szereplők bosszúállással kapcsolatos erőfeszítéseit.<sup>5</sup> Ugyanígy tudnunk kell, hogy Hamlet az alvilággal teremt kapcsolatot, amikor a *memento mori* hagyomány ikonográfiai elemeitől zsúfolt jelenetben a sírgödörbe ugrik.<sup>6</sup>

Az Erzsébet- és Jakab-kori színház és a kora modern, azaz protomodern angol dráma reprezentációs logikáját a kor pánmetaforikus szemiotikai alapállásának<sup>7</sup> és világmodelljének tükrében vizsgálva arra a meglátásra jutottam, hogy a szemiotikát, az ikonográfiát és az ikonológiát összekapcsoló szemiotográfiai

<sup>5</sup> Természetesen minden metapozíció felettes pozíció, és a felettes helyzetet bújkálással, cselvetéssel, rendezői leleménnyel, szócsavarással, szerepjátszással, tehát metaszínházi elemekkel is el lehet érni az összes drámai karakter viszonyrendszerén belül. A reneszánsz emblematikus színház azonban gyakran a színházi tér elemeit kihasználva is jelzi, ha egy szereplő a többiek felé kerekedik. A metaperspektívát a későbbiekben részletesebben vizsgálom. A meta kérdéséhez lásd még: Matuska Ágnes *The Vice Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis* (Doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2005), vonatkozó fejezetek.

<sup>6</sup> Az ikonográfiai hagyományoknak és az emblematikus színház reprezentációs logikájának vizsgálata több évtizedes múltra támaszkodik a szegedi iskolában. Egyebek között lásd: Fabiny Tibor (szerk.) *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology* (Szeged: JATE English Department, 1984); Fabiny Tibor – Pál József – Szőnyi György Endre (szerk.) *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonológia és Műértelmezés 2.* (Szeged: JATEPress, 1998), különösen: Szőnyi György Endre „Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A „képavadászattól” az ikonológiáig).”, 67-90, és Dieter Mehl „Emblémák az angol reneszánsz drámában.” 117-134.

<sup>7</sup> A valóság minden elemének több szinten való, garantált jelentésségébe és kölcsönös összefüggésébe vetett hitet nevezi a metaforaelmélet pánmetaforikus hozzáállásnak. Vö. Miriam Taverniers, *Metaphor and Metaphorology. A selective genealogy of philosophical and linguistic conceptions of metaphor from Aristotle to the 1990s* (Ghent: Academia Press, 2002). Michel Foucault ezt a pánmetaforikus alapállást írja le az analógiákra és szimpátiákra épülő középkori episztemé tárgyalásában: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája* (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 35-64.

értelmezési eljárás nem csupán a színházi megjelenítési eljárások hatáskeltő mechanizmusainak megértéséhez vihet közelebb bennünket, hanem általában véve a kulturális reprezentációk jelentésalkotó és szubjektumformáló működéseinek feltérképezéséhez is. Következésképpen a szemiógráfiai eljárást írásaimban igyekeztem más társadalmi jelölő gyakorlatok és egyéb irodalmi alkotások értelmezésére is kiterjeszteni. Így keletkeztek a jelen kötetben szereplő szemiógráfiai vizsgálatok, amelyek egy része a társadalmi képrendszerek szubjektumszemiotikai<sup>8</sup> elemzésével rámutat a kora modern és a posztmodern kor szemiotikai kultúrtypológián keresztül tetten érhető párhuzamaira. Ezekből a párhuzamokból kiindulva helyezhetők új kritikai, elméleti megvilágításba azok a kora modern szövegek, amelyek szemiógráfiai nézőpontból *protomodernnek* tekinthetők, és amelyek számos jelentésképző stratégiája, reprezentációs technikája, ismeretelméleti kérdésfeltevése az alkalmas elméleti interpretációs alap hiányában mindezidáig elkerülte a kritikus elemzők figyelmét.

---

<sup>8</sup> „Túl vagyunk [...] azon a strukturalista szemiotikán, amely mechanikus módon próbálja leírni a jelentésalkotásnak a szubjektum és a nyelvi elemek mint zárt, önálló egységek közötti folyamatát. [...] A szubjektum keletkezési rendszerének összetett elmélete [...] magába foglalja a szubjektum mikrodinamikájának főként szemiotikai-pszichoanalitikai megközelítéseit, valamint a szubjektum makrodinamikájának szociológiai-ideológiai leírásait.” Kiss Attila Atilla „Ki olvas? Posztszemiotika.” *Helikon irodalomtudományi szemle*. 1995/1-2. 5-13. 6.

## Tézisek a szemiógráfiáról

„A mi céljaink szempontjából egyetlen út ígérkezett járhatónak:  
a drámai szövegek *újraolvasása*,  
*illetve a korszak teátrális viszonyainak*  
*messzemenő figyelembevételéle.*”<sup>9</sup>

### 1. Szemiográfia

Írásomban arra teszek kísérletet, hogy felvázoljam annak a kutatási-értelmezési eljárásnak néhány összetevőjét, amely egyesíti magában a posztszemiotikai és az ikonográfiai vizsgálódásokat. Ez a két irányultság a Szegedi Tudományegyetemen több évtizedes hagyományokra támaszkodik. Az ikonográfiai területén elsősorban a már említett *Ikonológia és műértelmezés* sorozat, míg a szemiotika és az irodalomtudomány kapcsolatának területén a *Studia Poetica*, a *deKON-KÖNYVEK* sorozat és az Angol Tanszéken megalakult *Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport* fémjelzi a szegedi kutatásokat. Meglátásom szerint a szemiógráfia alkalmas arra, hogy ezeknek a kutatási és értelmezői hagyományoknak a talaján állva történelmi folyamatba helyezve interpretálja a társadalmi képalkotás különféle gyakorlatait, ugyanakkor képes működtetni azt a jelelméleti metaperspektívát is, amelyet a szemiotika interdiszciplináris, a jelentésalkotás logikáját feltáró jellege biztosít.

A szemiógráfia a posztszemiotika új elméleti kereteiben rekontextualizálja

---

<sup>9</sup> Székely György *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai* (Budapest: Európa, 2003), 11. Kiemelés az eredetiben.

az ikonográfiai és ikonológiai kutatások eddigi meglátásait, és elhelyezi őket a történelmileg sajátos társadalmi berendezkedés szemiotikai világmodelljében, a jel és a beszélő szubjektum státusához való viszonyukban.<sup>10</sup> A posztstrukturalista szubjektumszemiotika megfontolásait szem előtt tartva igyekszik a társadalmi képzalkotás és az ideológia kölcsönviszonyát feltérképezni, a beszélő szubjektum mikro- és makrodinamikája alapján elhelyezve a befogadót a jelölés heterogén folyamatában. Ugyanakkor rávilágít a képi ábrázolás, a szimbolizáció trópusainak, módszereinek átalakulásaira, továbbélésükre a posztmodernben. Feltérképezi, hogy a posztmodern társadalom kulturális képrendszereiben [*cultural imagery*] milyen ideológia és szemiotikai logika irányítja a szimbólumok, identitásminták, képi megjelenítések áramoltatását.

## 2. A dráma és a színház szemiotikája

### 2.i. Alapvetés

A szemiotikai eljárást először a dráma és a színház, a későbbiekben pedig a fantasztikum vizsgálatára alkalmazom. Ez a terület az ikonográfiai hagyományok vizsgálatának igen frekvenciált területe (különösen a reneszánsz-kutatásban), ugyanakkor a dráma és a színház kapcsolata, dinamikája mindig is alapvető jelelméleti és interpretációs dilemmákat helyezett előtérbe. Elsőként a módszertant és az elméleti kereteket kívánom tisztázni. A színházzemiotika a drámai szöveg előadás-központú és a színházi előadás alkotás-központú szemiotikai megközelítésére alapul.

### 2.ii. Drámai szöveg és előadás-szöveg

A dráma- és színháztudományt hagyományosan két vélekedés ellentéte osztja meg még napjainkban is. Az egyik meggyőződés szerint lehetséges drámákat

---

<sup>10</sup> A beszélő szubjektum és a posztsemiotika bemutatását és részletes tárgyalását korábbi írásaimban végeztem el. Lásd: Kiss Attila Attila *Betűrés. Posztsemiotikai írások* (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999), valamint *Helikon irodalomtudományi szemle*.

értelmezni úgy, hogy csak az írott drámai szöveget vizsgáljuk, függetlenül egy esetleges színházi kontextustól. A másik megközelítés azt vallja, hogy a dráma műfaji jellegzetességeinél fogva az a típusú szöveg, amely a leginkább tele van kitöltetlen lyukakkal, információhiánnyal, jelentés-bizonytalansággal. Ezért értelmezése csak úgy lehetséges, ha a drámai szövegeket belehelyezzük egy megképzett vagy hipotetikusan rekonstruált színházi térbe. Ez a színházi tér működési ugyanis azt a *reprezentációs logikát*, amelyre a dráma íródott, vagy amelybe beágyazódva a dráma jelentés-lebegtetéseit, üres helyeit ki tudjuk tölteni. A reprezentációs logika olyan kódrendszerekre támaszkodik, amelyeket történelmileg lehetetlen tökéletesen rekonstruálni: soha nem lehetünk birtokában a középkori moralitásjáték vagy a reneszánsz emblematikus színház jelentéseit és befogadói élményét meghatározó kódoknak. A rekonstrukció jelelméleti és hermeneutikai problémáit belátva a szemiográfia mégis törekszik arra, hogy (hipotetikusán) megképezze a történelmileg specifikus befogadói teret a dráma számára, a drámai szöveg bizonyos képrendszerei, jelentései ugyanis csak így aktiválódnak.

Ahogy a bevezetőben már említettem, a *Macbeth* szövegébe például nincsen beleírva, hogy a Vészbanyák üstjét a reneszánsz emblematikus színpadon a csapóajtó helyettesíthette, holott ez a valószínűsíthető színpadi megjelenítés jelentősen kitágítja a jelenet szimbolikus jelentéshálóját, hiszen így Macbeth az alvilág bejáratán, Lucifer kastélyának kapuján pillant be, mikor a fortyogó lébe néz. Ugyanígy tudnunk kell a szöveg aktiválásához, milyen reprezentációs térben és konnotációs hálóban működik Gloucester megvakítása a *Lear királyban* (a pátriárka szemét itt kitapossák, ez a korabeli emblematikus hagyományra alapul), vagy milyen vásárlói univerzumban, miféle szponzorok plakátjai között játszódnak a posztmodern kísérleti „bevásárlói színház” vagy vacsoraszínház számára írt posztmodern darabok. A kulturális reprezentációként felfogott drámai szövegek értelmezése során színház-szemiográfiai szempontból feladatunk tehát az, hogy a történelmileg sajátos színházi közeg számára tervezett dráma alapján létrehozzuk értelmezői képzeletünkben az előadás-szöveget, vagy a dráma

működését egy aktuális színházi térben értelmezzük.<sup>11</sup>

Ennek a térnek a reprezentációs logikája egyfelől a színházi alkotási folyamat teljességére, a reprezentációs tér berendezkedésére és a színházi kódrendszerekre épül. Legfontosabb összetevői a több-jelcsatornás ábrázolás, a színpad minden elemének jelentésként való szemiotizációja, az alkotói közösség és a színházi intézmény dinamikája, a konvenciókra alapuló színpad-közönség viszony, a bevonás és az elidegenítés hagyományai. Másfelől meghatározza ezt a logikát az illető társadalmi berendezkedés alapvető *szemiotikai diszpozíciója*, a kor, a kultúra szemiotikai világmodellje és hozzáállása a jelölés természetéhez. A színházszemiográfia egyik alapvető meglátása, hogy a kultúra szemiotikai tipológiája alapján felállíthatunk egy *történeti színháztipológiát* is, ugyanis a társadalom uralkodó színházmodellje leképezi a kor legmélyebb jeleméleti és ismeretelméleti kérdéseit. Ennek okait vizsgálom a továbbiakban.

1. kép: Az angol reneszánsz dráma fénykorának egyik legismertebb színháza, a londoni Swan, korabeli rajzon. Világosan kivehető a megemelt színpad, és a játékteret karéjban körülölelő erkélyes elrendezés, ahol a tehetősebb polgárok foglaltak helyet. Az olcsóbb jegyeket váltók az „arénában”, a nézőtérén álltak, és közjük mélyen benyúlt a színpad, mintegy élő, interaktív kapcsolatot tartva fenn a közönséggel. A csapóajtót középen ezúttal feltehetőleg az ülőalkalmatosság fedi.

### 2.iii. A kultúra és a színház szemiotikai tipológiája

---

<sup>11</sup> „A „színház” itt az előadó – közönség tranzakcióhoz kapcsolódó komplex jelenségekre vonatkozik: azaz magában az előadásban és a mögöttes rendszerekben termelődő és kommunikálódó jelentésekre. „Drámán” viszont a fikciónak azt a típusát értjük, amely színpadi megjelenítésre van szánva és az adott („drámai”) konvenciók szerint van elkészítve.” Keir Elam „A színház és a dráma szemiotikája. (részlet)” In: Demcsák Katalin - Kiss Attila Atilla (szerk.) *Színházszemiográfia. Az angol és az olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: JATEPress, 1999), 13-34. 14.

A színház és a színházi előadásra írt dráma természetéből fakadóan mindig reprezentációs problémákat szólít meg és tematizál, ugyanis a színház maga egy megoldhatatlan reprezentációs dilemmával, a jelenlét lehetetlenségével szemben folytatott játék. A színház annak a jelenvalóságát próbálja felkelteni, ami nincs jelen: az ilyesfajta kísérlet lehetőségébe vagy lehetetlenségébe vetett hit, a jel jelölő képességéről és valóságfelkeltő erejéről alkotott meggyőződés meghatározó jellemzője az adott kultúra szemiotikai diszpozíciójának. Ebben a vonatkozásban a színház történetét jól jellemezhetjük a hazugság történeteként is, különösen, ha szem előtt tartjuk Umberto Econak a bevezetőben idézett jelmeghatározását, amely szerint jel az, amivel hazudni lehet. A színházi jel, a színpadi reprezentáció tematizálja a jelnek ezt a természetét, és a színházi kísérletek mélyén ennek a „hazugságnak” a vizsgálatát, próbára tételét találjuk.<sup>12</sup>

A jel, a jelölés természetéről alkotott vélekedések, a valóság jelentésségéhez való alapvető hozzáállás határozza meg Lotman szerint a kultúra szemiotikai irányultságát, diszpozícióját, és ismeretelméleti világmodelljét.<sup>13</sup> A fentiekben erről a hozzáállásról állítottuk, hogy irányítja a kultúra színházmodelljének reprezentációs logikáját, hiszen a színház pontosan a jelölés természetére és korlátaira kínál rálátást.

Lotman kultúratipológiájában két, alapvetően eltérő világmodellt különböztet meg. A középkori világmodell a magas fokú szemioticitásra épül, a világhoz mint szöveghez viszonyul, és a világ elemeit az Abszolútum írott és közvetlenül motivált jeleiként értelmezi. Ebben a világmodellben az univerzum szimbolikus összefüggések rendezett hierarchiája, és a valóság ikonikus

---

<sup>12</sup> Pontosan ez a reprezentációs dilemma vagy elégtelenség választja el a színházat annak rituális gyökereitől. A rítusban még nem válik külön játékos és szerep, jelenlét és reprezentáció, és a jelenlét, a tanúskodás, a bennefoglaltottság érzetének felkeltésére tett kísérletek őrzik leginkább a színház rituális és kommunális elemeit. Történetileg természetesen szinte lehetetlen meghatározni, mikor válik el egymástól rítus és színházi reprezentáció, és a különválás soha nem teljes a nézőbevonás és elidegenítés folyamatosan kialakuló technikái miatt. Megállapíthatjuk ugyanakkor, hogy a protomodern reneszánsz színházban gyakran még a kettő különleges keveredését találjuk, a posztmodernben pedig több színházi és performansz-kísérlet is a rituális jelenlét megteremtéséről, illetve az ilyesfajta jelenlét lehetetlenségének a belátásáról szól.

<sup>13</sup> J. M. Lotman „Problems in the Typology of Cultures.” In: D. P. Lucid (szerk.) *Soviet Semiotics* (Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1977), 214-220.

természete eredményezi az erős szemioticitást: a valóság valamennyi eleme belülről fakadó módon, több szinten is jelentéssel telített. A valóság poliszémiája interpretációs hozzáállást, alapvető szemiotikai késztetettséget alakít ki az emberben.

A másik, felvilágosodás-típusú világmodell *deszemiotizálja* ezt a világot, és a valósággal szemben korábban fennálló pánmetaforikus és interpretációs attitűdöt olyan empirikus vizsgálódásokkal cseréli fel, amelyek nem többértelmű, hanem tényszerű, egyértelmű adatokat eredményeznek. Az új világmodell szintagmatikus, mechanikus, és nem tolerálja már a jelentések halmozását a metaforák, szimbólumok, allegóriák és emblémák rendszerein keresztül, ahogy az a középkorban gyakorlat volt. A racionalizmus korában a Létezők Nagy Láncolata vasúti sínre kerül, a Természet Könyvét pedig a Mechanikus Univerzum képzete váltja fel kulcsmetaforaként.

2. kép: „Homo microcosmus”: a középkorból megörökölt analógiás világkép, a „Létezők Nagy Láncolatának” központi tézise a kicsi és a nagy, a lokális és a kozmikus, a mikrokozmosz és a makrokozmosz összefüggése. Ennek egyik legelterjedtebb megjelenítése az ember, mint mikrokozmosz.

Az empirikus, mechanikus, természettudományos modell torpan meg aztán a „modernizmus projektumának” válságával a huszadik században, amikor megkérdőjeleződik a valóság teljes megismerésébe, a világ bekebelezésébe, az „alapvető igazságok” feltárásába vetett hit. Kultúraszemiotikai szempontból feltehetjük, hogy a posztmodern jelenlegi, sokat vitatott korszaka olyan átmeneti periódus, amely a modernből egy harmadik világmodellbe vezet át bennünket, ahol a jel új státusát a szimulákrum és a virtualizáció határozza meg. Baudrillard állítása szerint ettől kezdve a valóság úgy definiálódik, mint az, aminek végtelen számú reprodukcióját lehet létrehozni. A reneszánsz és a posztmodern között alapvető analógiák és párhuzamok mutatkoznak, ha a két korszakot szemiotikai szempontból ellentétes világmodellek között lévő átmenetként értelmezzük. Az ilyesfajta, ismeretelméleti bizonytalanságokkal küszködő periódusokban felfokozott szemiotikai tevékenységet figyelhetünk meg, ahogy az adott kultúra

igyekszik új módszereket feltérképezni a valóság megismeréséhez, és ezt a tevékenységet különféle kulturális reprezentációkban folyamatosan tematizálja is.<sup>14</sup>

A világmodellek és a kultúra szemiotikai diszpozícióinak ütközése és átalakulása hatással van a történelmi kor uralkodó színházmodelljére, a színházi reprezentáció dekódolását lehetővé tevő kódrendszerekre<sup>15</sup>, köztük természetesen az ikonográfiai-emblematikai hagyományokra is. Ha a kultúra szemiotikai tipológiája felől vizsgáljuk a színház történetét, felállíthatunk egy színháztipológiát, amely magyarázatot ad arra, miként határozzák meg a jelentés és a jel természetéről alkotott vélekedések a valóság reprezentálhatóságáról és a színpadi reprezentációról vallott nézeteket. Hogy ezt a folyamatot szemléltessem, egy általános ikonográfiai hagyománynak, a test megjelenítésének a változásaira fogok utalni.

#### 2.iv. A test szemiográfiája

A színháztörténetet szemiotikai alapállásból vizsgálva azt találjuk, hogy a középkori fél-drámai, liturgikus színpadi megjelenítés az *ikonicitás* logikájára épül. A középkori világmodell erős szemioticitásában a valóság belülről fakadó módon ikonikus, mivel a valóság valamennyi eleme közvetlenül részesedik az isteni princípiumban. A valóságelemek belső jelölő képességgel bírnak, amelynek garanciája Isten, a végső (transzcendentális) jelölt, aki szétszórta a kozmoszban saját képének ikonjait.

Ugyanakkor ez az ikonikus kapcsolat, amely minden jelentés forrásával és garanciájával áll fenn, nem maradéktalanul átlátszó, hiszen saját világunk bukott,

---

<sup>14</sup> J. M. Lotman - B. A. Uspensky „On the Semiotic Mechanism of Culture.” In: Hazard Adams & Leroy Searle (szerk.), *Critical Theory Since 1965* (Tallahassee: Florida State U. P., 1986), 410-422.

<sup>15</sup> A későbbiekben a szubjektumelméleti – posztsemiotikai nézőpont fogja megmutatni, hogy természetesen nem csupán mechanikus dekódolás történik a színházi befogadásban, hanem olyan összetett folyamat, amelyben a színházi hatások létrejötte nem áll feltétlenül a néző-szubjektum tudatos irányítása vagy észlelete alatt.

elhomályosult képe csak a mennyei rendnek. Az aktuális és az isteni világ között lévő kapcsolat sajátos *tipológiai inverzió*n megy át a liturgikus színházban. A színpadon eljátszott bibliai igazság és az üdvtörténet még nem „reprezentáció”, hanem maga a Valóság, a típus: egyesülése az allegorikus színjátszónak mint ikonnak, és az igazságnak, az isteni jelentésnek, amely közvetlenül motiválja az ikont. Saját világunk ebben a modellben a színpadon felmutatott Valóság korrump, deformálódott másolatává degradálódik, és mint antitípus a mennyei rend típusában fog beteljesedni, valóra válni. A rituális színpadi játékban a Szó és a Test egysége újból megvalósul, ahogy azt Krisztus, a tiszta jelölő ígérte, aki közvetlenül testesítette meg a jelentést, amelyet jelölt. Következésképpen a középkori liturgikus dráma nem küszködik a minden reprezentációra jellemző szemiotikai problémával, a reprezentációs elégtelenséggel [*representational insufficiency*], mivel a játszó testének és a színpadi tárgyakkal az ikonikus működését létük forrása, Isten garantálja.

Az irodalmi értelemben vett dráma kialakulásához a felszínre kell kerülnie annak a reprezentációs elégtelenségnek, dilemmának, amely elválasztja a valóságot a megjelenítéstől, és amely a színházi univerzum meghatározó jegye. Ahogy Knapp állítja, meg kell nyílnia egy résnek, egy bizonytalanságnak az allegorikus test és az általa jelölt dolog között, hogy a nézőt igazi *interpretációs kihívás*, feladat érje.<sup>16</sup> Ez a reprezentációs elégtelenség minden színház és minden reprezentáció belső szemiotikai meghatározó jegye, de egyúttal jellemzi a kora modern ismeretelméleti válság egész filozófiai hangulatát is. A felvilágosodás kialakuló mechanikus, horizontális világmodellje deszemiotizálja a valóság korábban ikonikus természetét, és fokozatosan kérdéssé teszi az univerzum elemeinek belső, poliszém, garantált jelölő képességét. Az új, természettudományos és empirikus módszerek ugyanakkor még nincsenek biztosan a helyükön. A reneszánsz színház a dolgok és a feltételezett jelentéseik között lévő egyre táguló szakadék vizsgálatának laboratóriumaként tematizálja ezt a deszemiotizációs folyamatot, amely egyúttal a valóság deikonizációjának

---

<sup>16</sup> R. S. Knapp *Shakespeare - The Theater and the Book* (Princeton: Princeton U. P.,

története is.

Az Erzsébet- és Jakab-kori dráma protagonistái már nem a hús és a lélek, a test és az eredendő jelentés egységét játszik el, ahogy korábban a liturgikus dráma. Sokkal inkább azt a belső szakadékot kezdik tematizálni, amelyre az ember és a kultúra szerkezete alapul. A reneszánsz színpadon a színész nem akarja becsapni a nézőt, hogy azt higgye, a színpadi személy nem színész, hanem valóban Hamlet, dán királyfi; hogy a falomb nem az erdő és a termékenység emblémája, hanem valóban egy erdő; hogy a csapóajtó nem csak emblematikusan, hanem ténylegesen Lucifer kastélyának kapuja. A színpad itt a kultúra alapvető szemiotikai kérdését problematizálja. Miféle jel az ember, vagy a valóság bármely eleme? A reneszánsz színész megjelenítésében az ember arra döbben rá, hogy sohasem azonos igazán önmagával, nem lehet maradéktalanul jelen önmagának, és nem hordozza már magában saját jelentésének garanciáját. Ennyiben a nagy reneszánsz tragikus hősök a deszubsztancializált posztmodern szubjektumok prototípusai. A valóság az ikonikus szakaszból az indexikus szakaszba kezd átlépni, amelyben csak sejtethetjük, vagy remélhetjük a teremtés és a teremtő között lévő okozati kapcsolatot, de a közvetlen motivációs bizonyítékok bizonytalan lábakon állnak, az egyetemes rend megkérdőjeleződik. Ahogy a kor episztemológiai bizonytalansága növekszik, úgy támad fel egyre inkább a gyanú, hogy a valóság és az ember jelentése pusztán szimbolikus, társadalmi és ideológiai konvenciók függvénye. Jellegzetes eleme ennek a folyamatnak az uralkodó, a felkent király metafizikus pozíciójának kimozdítása, a hatalom emblémáinak (korona, ünnepi ruha, a pátriárka feje, kard, szakáll, stb.) folyamatosan tematizálása és megkérdőjelezése.<sup>17</sup>

---

1989), 47.

<sup>17</sup> Vö. Clifford Davidson „A bölcsesség és a bolondság ikonográfiája a *Lear királyban*.” In: Fabiny T. - Pál J. – Szőnyi GY. E. (szerk.) *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare. Ikonológia és műértelmezés 2.* (Szeged: József Attila Tudományegyetem, 1987). 35-55., valamint Szőnyi György Endre „Történelem, ikonográfia és a királydrámák.” In: Demcsák Katalin - Kiss Attila Atilla (szerk.) 1999. *Színházzemiográfia. Az angol és az olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája.* Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: JATEPress, 1999), 299-316.

Ebben a színházban a test már nem a test és a lélek ikonikus egységének helyeként működik, ahogy azt korábban a tipológiai inverzió lehetővé tette. Olyan reprezentációs technikává alakul át, amely arra biztosít lehetőséget a hősnek, hogy az allegorikus-liturgikus jelentések megkérdőjeleződése után másképpen produkáljon megkérdőjelezhetetlen jeleket. A test *szemiotikai kísérletezés* helyszíne lesz, olyan színpadi reprezentáció, amely a befogadó szubjektumra gyakorolt *hatásán* keresztül igyekszik áthidalni a jelölő és a jelölt között szélesedő szakadékot a „legsűrűbb” jelnek, a halálnak, a hullának a megjelenítésével. A reneszánsz és a barokk színpad nem csupán azért van hullákkal borítva, hogy izgalmas látvánnyal elégtételt adjon a korabeli nézők ízlését, hanem azért is, mert a protagonistának hullákat kell kitermelnie, hogy a körülötte lévő diszkurzív teret uralja. A hulla az, amelynek jelentése a jelentésbizonytalanságok, a látszat-valóság dichotómiák közepette a legegységesebb, amelynek szerzője valódi szerző, amelynek alkotója a jelentések feltétlen birtokosa és létrehozója. Ezért kedveli ez a színpad a különféle testrészeknek, a test metonimiáinak mozgatását. Ujjak, fejek, kezek, tetemek jelennek meg, cserélődnek és utaznak, a deszemiotizált test részei az egyébként is szemiotikailag egyébként is sűrű színházi tér „erős jelölőiként” szerepelnek. A valós közvetlen, mélyebb megtapasztalását, amit a liturgikus drámában korábban a transzcendentális motiváció biztosított, most a test, a halál, az abjekció jelölő ereje próbálja lehetővé tenni.

A felvilágosodás típusú világmodell kartézianus filozófiája elfojtja a test jelenlétét a társadalmi diszkurzusokban, ennek eredményeként elhálnak vagy átalakulnak a test megjelenítésének ikonográfiai-emblematikai hagyományai is. A középkorból a felvilágosodás felé haladva egyre inkább letisztulnak az abjekt, visszataszító, kibelezett hulla- és szörnyábrázolások. Az emblematikus színpadon a tizenhetedik század elejétől a szó, a diszkurzus fokozatosan átveszi az uralmat a vizuális hatásra épülő ábrázolástól: a memento mori, a danse macabre, az ars moriendi hagyomány emblematikusból narratívává változik át. A polgári realista színház fotografikus reprezentációs logikája már nem használja az emblematikus megjelenítést, a konnotatív jelentések halmozását, és nem problematizálja a testet: a testet lefedti a szó, a manír, a társadalmi szerződés.

## 2.v. A metaperspektíva

A középkorban és a reneszánszban a több szinten szimbolikus, azaz emblematikus színházat a valóság egységes és garantált jelentése tette lehetővé, amely a létezés több szinten való értelmezését eredményezte. Így lehetett az emblematikus színpadon a kard nem csupán kard, hanem kereszt, az igazság szimbóluma, Isten és a Király és az Idő attribútuma, amely igazságot szolgáltat (a *veritas filia temporis* hagyomány alapján), a király és a nemzet tüköre, és így tovább.<sup>18</sup> Amint a valóság a vízszintes világmodellben elveszti belső, garantált jelölő képességét, a jel maga gyanússá, szükséges rosszává válik, többértelműsége feltétlenül kerülendő, és a valóságot utánozni, kopírozni kell a színpadon. Ez a másolás soha nem tökéletes, nem teljes, a jelenlétet nem kelti fel, mint ahogy általában reprezentációs eszközeink sem tudják tökéletesen megragadni, leképezni a valóságot. Ez válik egyre világossabbá a kora modern kor ismeretelméleti válságában, és ezért töri meg a reneszánsz emblematikus színházban folyamatosan alkalmazott *metaszínházi perspektíva* módszeresen a különálló, megjelenített színpadi világ valóságosságának illúzióját. A színpadi megjelenítés itt folyamatosan tematizálja önmagát, reprezentációként és nem prezenciaként mutatkozik meg, rákérdez a „világ” birtoklásának, uralásának, reprezentálhatóságának lehetőségére.<sup>19</sup> A protomodern színház a nézőket

<sup>18</sup> Vö. Fabiny Tibor „Veritas Filia Temporis. The Iconography of Time and Truth in Shakespeare.” In: Fabiny T. (szerk.) *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology* (Szeged: Attila József University, 1984), 215-273.

<sup>19</sup> A metaszínházról, a metadramáról és a metaperspektíváról alkotott elképzelésem Judd D. Hubert elméletéhez áll a legközelebb. Hubert a performatív elemeket vizsgálja a drámaszövegben, és megállapítja, hogy a metaperspektíva a színházi működés alkotóeleme, amennyiben ez a működés a végső, hasonlóságon, mimézisen alapuló megfelelés elhalasztásának módszeres technikája. „...the triumph of theatricality ... depends on the firm control exerted by rhetorical byplay, including of course metaphor, over all forms of verisimilitude and mimesis, whether in plot or in characterization.” *Metatheater: The Example of Shakespeare* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991), 138. Judd meglátása szerint a meta nem merül ki a színház önreflexiójában, hanem tulajdonképpen a jelölés „beteljesülésének” ígéretét, az illúzió, a mimézi lehetőségét problematizálja: „...we can define or interpret it [metatheater] from three quite

tulajdonképpen azzal idegeníti el az illúzió látszatától, hogy folyamatosan bevonja őket a játékba, megtörve így a mimézis lehetőségét, és a jelenlét élményét, a szemiózis erejét a mimetikus illúzió helyett azzal próbálja fokozni, hogy jelölési, ikonográfiai-emblematikai hagyományokat halmoz, illetve a befogadó pszichikai szekezetére speciális hatást gyakorló jelölőket alkalmaz.<sup>20</sup> Ez a metaszínházi működés azonban csak ismeretelméletileg bizonytalan, átmeneti kultúrtörténeti periódusokban jelenkezik intenzíven, társulva a Lotman által leírt felfokozott szemiotikai aktivitáshoz. A protomodern előtti, stabil világmodellre épülő, középkori liturgikus színház a motivált jelentésre alapult, míg a protomodern utáni, polgári realista, fotografikus színház a test heterogenitása mellett a metaszínházi reflexiót is háttérbe szorítja. A valóságot és a nyelvet áttetszőségükben uraló kartézianus szubjektum számára ekkor már a valóság megismerhetőségét és megjeleníthetőségét kell felmutatni a színpadon.

A test és a metaszínház jelensége a posztmodernben, az újabb ismeretelméleti válságperiódusban erősödik fel ismét. A test tematizálása és ritualizációja a posztmodern kísérleti színházban, a performanszban, a happeningekben és az installációkban ugyanazt az ismeretelméleti kísérletet takarják, mint a reneszánsz színpadon. A test felbontása, kitakarása, felbomlasztása ígéri a lehetőségét a tapasztalat közvetlenségének, a módszernek ahhoz, hogy kikerüljük a jelölés, az ideológia közvetítettségét. A metaszínházi

---

different perspectives insofar as the term “metatheater” or “metadrama” may simply refer to discourse concerning stage production embodied in the play, or, in a somewhat more complex manner, it may indicate that the play in question overtly or covertly shows awareness of itself as theater, or finally that the play as medium tends to substitute its own characteristic operations for, and sometimes at the expense of, whatever ‘reality’ it claims to represent.” Ibid. 139.

<sup>20</sup> A protomodern emblematikus színház tehát különös helyzetben, átmeneti periódusban helyezkedik el: a középkori analógiás világképből megörökölt régi, szimbolikus-emblematikus megjelenítési módokat alkalmazza, de ezek segítségével újfajta filozófiai-ismeretelméleti kérdéseket tematizál, amelyek a kialakuló és feltörekvőben lévő mechanikus világmodell elemeit előlegzik meg, valamint rákérdez azokra a reprezentációs-jelentelméleti dilemmákra, amelyeknek megszólítását a későbbi, fotografikus-polgári színház nem teszi lehetővé. Az emblematikus színház támaszkodik tehát a szemiotikai értelemben vett „ikonográfiai sűrűségre”, egyfajta színpadi erős szemioticitásra, az ikonográfiai hagyományok halmozását azonban *nem* a mimetikus illúzióknak, hanem a jelentés sűrűségének megteremtésére használja.

perspektíva ugyanakkor itt is reflektál erre a kísérletre, és jellegzetes iróniával szemlélteti, hogy a testet, a húst is letakarja az ideológia, a kulturális képvilág. Hiába akar a prototipikus posztmodern szubjektum, a Hamlet-színész saját húsában, ürülékében, csontjában menedéket venni Heiner Müller *A Hamletgép* című darabjában: a reprezentáció, a jelölés mechanizmusa, tehát saját kísérlete, maga a darab változatlanul fogva tartja. Adrienne Kennedy, a feketebőrű feminista amerikai író posztmodern drámáinak szereplői többféle testtel és többféle identitással rendelkező, plurális, deszubsztancializált szubjektumok, akik különféle társadalmi képrendszerek, identitásminták csomópontjaiban kialakuló szerepjátékosok. Caryl Churchill immár klasszikus drámájában, a *Cloud 9*-ban a szereplők autonómiára irányuló erőfeszítéseit a színházi metaperspektíván keresztül folyamatosan ironikus keretbe helyezi az a tény, hogy nincsen rálátásuk saját, külső megjelenésükre, valódi társadalmi szubjektivitásukra: nem látják, hogy már réges rég azzá lettek, amivé kétségbeesetten szeretnének válni.

### 3. Színháztipológia

A fenti vizsgálódások alapján a színház szemiográfiai megközelítésében lehetségesnek gondolom egy olyan színháztipológia felállítását, amely a metaperspektíva jelenlétét és a reprezentációs technikák (ikonográfia, szimbólumrendszerek, közhelyek, társadalmi emblémák) szemiotikai jellegét és felhasználását értelmezve különítene el egymástól két alapvető színháztypust. A legújabb szakirodalom többféle szempontból járja körül a metaszházi perspektíva kialakulását, de kevés kivételtől eltekintve nem köti a jelenséget tudatosan egy általános szemiotikai vagy kultúrtypológiai kerethez, holott feltevésem szerint az a metadrámai és metaszházi perspektíva, amelynek működése reprezentációs és jelelméleti kérdéseket tematizál, szoros kapcsolatban áll az adott kor vagy társadalmi berendezkedés ismeretelméletével.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> A metaperspektívához jó összefoglalóként lásd Marie Lovrod „The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer.” *Modern Drama*. Vol. XXXVII, no.3. (Fall,

Julia Kristeva szövegtipológiája alapján az első, metaelemekkel működő színházat *genoszínháznak*, míg a második, fotografikus megjelenítésre törekvő színházat *fenoszínháznak* nevezem.<sup>22</sup> A genoszínház, akár csak a genoszöveg, megtöri a jelölés bezáródásának, a mimetikus ábrázolás sikerének látszatát, és önreflexív elemek működtetésével folyamatosan kizökkenti a befogadót a reprezentálható valóságot birtokló kényelmes, passzív, „fogyasztói” befogadópozícióból. A fenoszínház ugyanakkor pontosan a reflektálatlan, problémamentes pozíciót kínálja a befogadó számára a valóság teljes megjeleníthetőségének, kezelhetőségének ideológiáját közvetítve. A színház történetében megfigyelhetjük, hogy a reprezentáció ismeretelméleti, ideológiai vonatkozásaira reflektáló genoszínház azokban a periódusokban nyer teret, melyeket Lotman világmodellek ütközésekor kialakuló, felfokozott szemiotikai aktivitású átmenetekként ír le. Meglátásom szerint ilyen a reneszánsz és a posztmodern, melyekben a genoszínház metatechnikai előtérbe állítják a jelölés, a valóság szimbolizációjának, az identitás ideológiai vetületeinek kérdéseit. Az ehhez képest stabilabb ismeretelméleti berendezkedésekben (középkor, felvilágosodás-modernitás) az ideológia nem teszi lehetővé, hogy a színház folyamatosan rákérdessen a szemiózis, a valóságmegismerés és az identitásalkotás viszonyrendszerére: a fenoszínház nem az ismeretelmélet anatómiája, hanem a valóság bekebelezésének laboratóriuma.<sup>23</sup> A huszadik század alternatív színházi kísérletei a jelenlét, a szövegszerűség, a szerepjátszás és a totális jelölés problematizálásával hasonlóképpen vizsgálják felül a polgári realista színház

---

1994), 497-508. A metaszínház és a szemiotika kapcsolatához lásd még Kiss Attila Attila *Betűrés. Poszt szemiotikai írások* (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999), 31-86. „A tanúság poszt szemiotikája az emblematikus színházban.”

<sup>22</sup> Vö. Julia Kristeva *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia U. P., 1984), I/12: „Genotext and phenotext.” 86-89. Timothy Reiss hasonló megfontolások alapján tesz különbséget dialektikus és analitikus színház között. Lásd: *Tragedy and Truth: Studies in the Development of a Renaissance and Neoclassical Discourse* (Yale U.P., 1980).

<sup>23</sup> Külön szemiógráfiai vizsgálódás feladata lesz feltárni azt, hogy a tanúság hermeneutikájának elmélete hogyan alkalmazható a színháztipológiára és a színházi szemiózis folyamataira. A szubjektum poszt szemiotikájának elméleti megfontolásain keresztül vizsgálva a színházi befogadói élmény a tanúskodás összetett élményeként értelmezhető, ahol a jelenlét metafizikája, illetve annak problematizálása központi szerepet kap. Az élmény kialakításának folyamatában természetesen különbségek mutatkoznak a genoszínház és a fenoszínház által működtetett technikák között. Vö. Kiss, i.m., 67-71. „A

reprezentációs logikáját, mint ahogy a reneszánsz színház is felhasználta és megkérdőjelezte a középkori allegorikus-embematikus hagyományt.

#### 4. A fantasztikum szemioográfiája

A színház mint a liminalitás, a köztesség, a társadalmi heterogenitás területe, mint a társadalom „interaktív mezsgyéje”, mindig is az egyéni és kollektív fantázia egyik legfontosabb intézményesített területe volt, és a benne, illetve általa mozgásba hozott fantáziák hol jobban, hol kevésbé tematizálták az adott történelmi környezet ismeretelméleti és ideológiai kérdéseit, az episztemé aktuális állapotát. A genoszínházi és a fenoszínházi működés természetesen nem választható szét mereven egy rugalmatlan történelmi korszakolás és kultúraszemiotikai tipológia alapján, mint ahogy a színház által termelt vagy közvetített fantáziák is hol szubverzívek, hol inkább az ideológiai bekebelezés technológiáit erősítik. A társadalmi reprezentációk és különösen a színházi reprezentáció szemioográfiájának feltérképezéséhez mindenképpen szükségünk van a fantasztikumnak mint működésnek az elméletére, hiszen a társadalmi fantázia és a fantasztikum, többek között a fantasztikussá alakított identitások és testek, a protomodern és a posztmodern drámának és színháznak egyaránt szerves alkotóelemei.

A következőkben a szemioográfiai módszert a fantasztikum újabb megközelítésének kidolgozására használom. A kulturális képrendszerek ikonológiájára és a fantasztikum tipológiáira támaszkodva újrakontextualizálom a fantasztikum fogalmát az újabb posztstrukturalista kritikai gondolkodás horizontjából. Világossá kívánom tenni, hogy az ikonográfia és az ikonológia területét meg kell nyitni azoknak a kritikai megközelítéseknek a számára, amelyek a pszichoanalízis és a szemiotika elméleti talaján állnak, és amelyek a jelentésalkotásról kialakított elképzelésükbe befoglalják a befogadó szubjektum komplexitását, legyen bár szó verbális, vizuális, digitális vagy multimédiális jelölésről. A szemioográfiát, ahogy az eddigiekben is, olyan elemző módszerként határozom meg, amely a hagyományos ikonográfiai és ikonológiai kutatás meglátásait újraértékeli a multimédiális kommunikáció szemiotikájának szempontjából, emellett pedig a szubjektum posztsemiotikájának fogalmait használja, hogy számot vessen a szemiózis mikro- és makrodinamikájában

működő heterogén folyamatokkal. A szemiotográfiai megközelítés a fantáziát hatásként, a fantasztikumot pedig a társadalmi-kulturális kifejezés módozataként értelmezi, beleillesztve őket a kritikai kultúrakutatás rendszerébe.

Csak így alkalmazhatjuk sikeresen az ikonográfiai elemzés és az ikonológia, valamint a szemiotika metanyelveit annak érdekében, hogy a különféle történelmi —társadalmi periódusok összetett kulturális képrendszereiben feltárjuk a fantasztikumnak mint működésnek a szerepét és logikáját, a fantasztikum fogyasztói kommodifikációjától kezdve a kora modern emblematikus színház szemiotikáján át az anatómiai színház posztmodern újraéledéséig.

A fantasztikum meghatározására tett legújabb posztstrukturalista kísérletek mind megegyeztek abban, hogy igyekeztek meghaladni a műfaji besorolás korlátait, hogy feltárhassák a fantasztikum logikáját, amely egyfelől a szubjektumban kialakuló hatás, másfelől pedig olyan általános működés, amely mindig mozgásban van a kultúra szimbolizációs társadalmi gyakorlataiban. Felismerve, hogy a fantasztikumot belső *hibriditása*<sup>24</sup> minden merev tipológiával szemben ellenállóvá teszi, azt is beláthatjuk, hogy a szemiotikai elméletnek ezt a hibriditást kapcsolatba kell hoznia azzal a gyakran megfigyelt működéssel, amelynek alapján a fantasztikum állandóan megkísérti és megsérti a kulturális rendnek azokat a határvonalait, amelyek a szimbolizációt ideológiailag meghatározott keretek között tartják. A fantasztikum arra törekszik, hogy feltérképezze és próbára tegye a kulturális imagináció határait, hogy a szimbolikus rögzítettség, megmerevítésen túlra<sup>25</sup> jusson, és ez rokonává teszi azoknak a *marginális diszkurzusoknak*, amelyek általában az uralkodó ideológia kategóriái és normái ellenében dolgoznak. Rosemary Jackson megfogalmazásában: „Az irodalmi fantasztikum jellemző mutatója a domináns kulturális rend határainak.”<sup>26</sup> A szemiotográfiai nézőpont természetesen tisztában

---

<sup>24</sup> Luce Armitt *Theorising the Fantastic* (London: Arnold, 1996), 7.

<sup>25</sup> Armitt, i.m. 4.

<sup>26</sup> „The literary fantastic is a telling index of the limits of the dominant cultural order.” Rosemary Jackson *Fantasy. The Literature of Subversion* (London: Blackwell, 1984), 4. Fordítás tőlem.

van azzal, hogy ez nemcsak az irodalmi, hanem mindenféle fantasztikumra igaz, de arra is felhívja a figyelmünket, hogy veszélyes túlságosan általánosítani a fantasztikumnak ezt a szubverzív erejét. Ezzel együtt belátjuk, hogy a fantasztikum régóta úgy van jelen a társadalomban, mint a produktivitás és a *praxis* egyik legfontosabb forrása.

Azzal együtt azonban, hogy a fantasztikum általában véve a kulturális képzelet határait célozza meg, ezt a logikát a kultúra szemiotikai tipológiájának és az ideológia posztstrukturalista kritikájának tágabb keretei között kell megértenünk. Ennek alapján válik világossá, hogy ez a szubverzív erő nemcsak a marginalizált diszkurzusokra lehet jellemző, hanem az uralkodó reprezentációs módozatokra is. Az ikonográfia és az ikonológia hasznos eszköznek bizonyulhat ahhoz, hogy megvilágítsuk, a hagyományos jelölés határainak meghaladására tett kísérlet a kulturálisan rögzített, kanonizált szimbolizáció domináns áramlatainak is jellemzőjévé válhat. Erre számtalan példát találunk: ilyen a kora modern kor ismeretelméleti válsága során a tökéletes nyelv keresése vagy a tökéletes jelenlét kutatása a posztmodern kísérleti előadóművészetben. A szubjektum posztsemiotikája ehhez a belátáshoz újabb perspektívával járul hozzá, amely behatol a szubjektum szerkezetébe, ahol a fantasztikum hatásként megjelenik, és erről a hatásról megmutatja, hogy gyakran a domináns és a marginalizált diszkurzusokra egyaránt jellemző. Mindebből következik, hogy a fantasztikum működéseit a kultúra általános szemiotikai mechanizmusára kell vonatkoztatnunk, fel kell térképeznünk az ideológiához fűződő nem mechanikus kapcsolatát, és számot kell adnunk arról a hatásról, amelyet a fantasztikum megjelenítései hoznak létre a szubjektum pszichoszomatikus heterogenitásában.

A fantasztikum újabb, pszichoanalitikusan megalapozott megközelítései nemcsak abban egyeznek, hogy a fantasztikumot valamilyen szubverzív működéssel hozzák kapcsolatba, hanem abban is, hogy egyfajta keresésként értelmezik, olyan kísérletként, amely egy elvesztett vagy soha el nem érhető teljesség, totalitás elérésére irányul. A keresésnek ez az eleme beleírja a fantasztikumot abba az általános folyamatba, amellyel a kultúra szemiotikai gépezete folyamatosan

próbálja elsajátítani, bekebelezni a körülöttünk lévő univerzumot, és így létrehozni a jelölésen keresztül megképződő társadalmi valóságot. Ebben a mechanizmusban vannak olyan időszakok, amelyek szilárd ismeretelmélettel rendelkező, stabil szemiotikai alapállásra épülnek, és olyan időszakok is, amelyek reprezentációs és episztemológiai válsággal küzdenek, amelyekben általános a bizonytalanság a valóság megismerhetőségét és jelölhetőségét illetően. A valóság közvetlen megtapasztalására és az ilyesfajta közvetlenséget nyújtó nyelvre irányuló keresés intenzitása mindig attól a kulturális alapállástól, szemiotikai diszpozíciótól függ, amely a kultúra alapvető meggyőződéseit, hiteit tartalmazza. Az alapállás a valóság közvetlen megtapasztalásának lehetőségét vagy elveszettnek, visszaszerezhetetlennek tekinti, vagy éppen ellenkezőleg, abban hisz, hogy a társadalmi jelölő gyakorlatokon keresztül a valóságnak ez a közvetlen megragadhatósága igenis létezik. A társadalomra jellemző ilyesfajta keresés párhuzamban van a szubjektum belső szerkezetében működő kereséssel, amely arra törekszik, hogy kompenzálja azokat a veszteségeket és azt a hasadást, amelynek árán a pszichoanalitikus értelemben véve meghasadt, heterogén szubjektum létrejött. Ebben az értelemben a fantasztikum annak a kompenzációs mechanizmusnak a felfokozása, amely mindenfajta jelölő folyamat alkotóeleme.

Mindezek alapján lehetséges úgy felfognunk a fantasztikumot, mint a kultúrában mindig jelen lévő általános erőfeszítés részét, amely arra irányul, hogy a jelölés olyan új módozatait találja meg, amelyek túlmennek a konvencionális határokon. A fantasztikum ebben a tekintetben szemiotikai vállalkozás, amely alternatívát kínál a valóság elérhetőségét megteremtő jelölő gyakorlatokra, és *totális szemiózisra* törekszik.

Ez a szemiotikai perspektíva segíthet megszüntetni azokat a bizonytalanságokat, amelyek a fantasztikum szubverzív, extra-kanonikus, illetve befogadott, kanonikus természetét veszik körül. A rögzített szimbolizáció hagyományos módozatait új formákba és kombinációkba lehet rendezni, és ezek részt vehetnek az általános kulturális próbálkozásban, amely a fantasztikumot arra használja fel, hogy megteremtse a teljes szemiózist és a valóság közvetlen megtapasztalását, mint ahogy ez a reneszánszban történt a többszintű vizuális

reprezentációkon, a neoplatonikus diagrammokon, a több-jelcsatornás emblémákon és az emblematikus színház ikonográfiai „sűrűségén” keresztül. Ugyanezt a kísérletet elnyomja és a kánonon kívülre szorítja az új, felvilágosodás típusú filozófia kartéziánus hagyománya, amely legfőképpen arra törekszik, hogy a legegységesebb, allegorikus és szimbolikus jelentéseiktől lecsupaszított jeleken keresztül hirdesse megismerhetőnek a valóságot, mégpedig az önmagát teljes mértékben uraló, szuverén szubjektum számára.

Mindezekkel együtt egészen a modernitás projektumának válságáig a fantasztikum mindig a kísérletezés kanonizált vagy marginalizált terepének számított, olyan dimenzióknak, ahol a jelölés totális hatást gyakorolhat a szubjektumra. Amikor a szemiotikában a fantasztikumnak erről a hatásáról kívánok számot adni, a kultúraszemiotika tipológiáján és a kánonalkotás elméletein túl a posztsemiotikára támaszkodom, amely a szubjektum heterogenitását, mélységét vizsgálja, ahol ez a hatás felbukkan. Ugyancsak az ideológiakritikához kötődő szubjektumsemiotikán keresztül értjük meg a fantasztikum új státusát a posztmodernben, ahol gyakran úgy tűnik, elveszíti a közkeletűen neki tulajdonított szubverzív erőt.

A fantasztikum vizsgálatában a posztsemiotika ott folytatja a munkát, ahol Todorov megáll saját tipologizálásában, amikor hangsúlyozza a hezitálás pillanatát, azt a pontot, ahol a befogadó a fantasztikummal szembesülve úgy érzi, elveszett.

„...bekövetkezik egy esemény, amelyet saját, ismerős világunk törvényeivel nem lehet megmagyarázni. A személynek, aki megtapasztalja ezt az eseményt, két lehetséges megoldás között kell választania. A fantasztikum *ennek a bizonytalanságnak az időtartamát* foglalja el.”<sup>27</sup>

Bár Todorov nem kommentálja részletesen ennek az időtartamnak a *temporális*

---

<sup>27</sup> „...there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who *experiences* the event must opt for one of two possible solutions...The fantastic occupies the *duration* of this *uncertainty*.” Tzvetan Todorov *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. (Ithaca: Cornell U.P., 1975), 25-26. Kiemelés tőlem.

természetét az olvasás aktusa során, elvisz bennünket addig a döntő fontosságú pontig, amikor fel kell ismernünk, a fantasztikum úgy működik, hogy egy speciális hatást hoz létre az *olvasás időbeliségében*, az olvasás aktusában mint az időben lejátszódó folyamatban: abban a dinamikus temporalitásban, amelyre az olvasó-központú kritika [*reader-response criticism*] világított rá, amikor túllépett a formalista olvasatok statikus jelentés-felfogásán. A fantasztikum logikáját a szubjektum szerkezetén belül működő folyamatokban kell keresnünk, és ennek érdekében a szubjektumot mint a fantasztikum befogadját fel kell nyitnunk saját pszichoszomatikus heterogenitásában, ahol a jelentés kialakulását, felbukkanását kutatja a posztszemiotika.

A fantasztikummal foglalkozó minden elméleti számvetés megemlíti a poliszémiát, a kétértelműséget, a hibriditást és a hezitációt mint jellemvonásokat, és a fantasztikumot a groteszkkal, a Gótikussal, a természetfeletttel és a műfaji kategóriák határvonaláival hozzák összefüggésbe. Todorov elméletének kritikai fogadtatását összegezve Neil Cornwell a hezitálást, a kétértelműséget, és a természetfelettit jelöli meg alapvető összetevőkként.<sup>28</sup> Wolfgang Kayser szerint a groteszk képes nevetést, undort és megrökönyödést kelteni, és „a műnek álomszerű jelleget kölcsönöz, valamint megteremti a saját világát kialakító, szabályokat nem ismerő fantáziát.”<sup>29</sup> A köztességnek ezek a kategóriái megnehezítik a fantasztikum jelenségének egyértelmű definícióját, és megteremtik az alapot Todorov számára ahhoz, hogy a fantasztikumnak mint általános módozatnak a műfaj-ellenes természete mellett szálljon síkra, megkülönböztetve a fantázia-irodalmat az általánosabb értelmű és értékű fantasztikumtól.<sup>30</sup> Ezek a kategóriák ugyanakkor még érthetőbbé teszik a fantasztikumot, ha a jelentés-alkotás általános logikájához kapcsoljuk őket,

---

<sup>28</sup> „Hesitation, ambiguity and the supernatural are therefore the key elements.” Neil Cornwell, *The literary fantastic: from gothic to postmodernism* (Harvester Wheatsheaf, 1990), 14.

<sup>29</sup> „the dreamlike quality of a work and the unruly fantasy which creates its own world.” Wolfgang Kayser *The Grottesque in Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1981), 30, 40. Idézi Cornwell, i.m. 7.

<sup>30</sup> „...Todorov ultimately moves beyond this. In my view it is only through his crucial differentiation between fantasy as genre fiction and the fantastic as a far more resistant, anti-generic mode that the real potential of this field has been fully opened up for the challenge of critical theory.” Armitt, i.m. 6.

melynek alapján a nyelv szimbolikus összefüggésrendszerei létrehozzák azt a felszínt, ahol rögzíthetők az identitás létrejöttéhez szükséges bináris kategóriák. Amikor ezek a bináris kategóriák és a nyelv szabályai megsérülnek, amikor nem jön létre egyértelmű rendszerben a jelentés, a szubjektum ön-azonosságként kialakuló rögzítettsége válságba kerül, kizökken. Ezen a ponton kapcsolódik a (kulturális) köztes állapotként, köztes-létként értelmezett *abjekció* általános logikája a fantasztikum által kifejezett ambiguitásokhoz. Ahogy Julia Kristeva állítja legtömörebb definícióként az abjekcióról írt nagyhatású munkájában: „Az abjekt legfőképpen ambiguitás.”<sup>31</sup> A fantasztikum, akárcsak az abjekt, próbára teszi, válságba sodorja a szubjektumot, mivel a fantasztikummal szemben nem képződik egyértelmű, kategorikus jelentés. Amikor a szubjektum ego-identitását megalapozni hivatott kategóriákat a jelölő folyamat áthágja vagy elmosódottá teszi, a szubjektum másik, nem-szimbolikus modalitása felerősödik, előtérbe kerül: ez olyan dimenzió a szubjektum heterogén rendszerében, amely a strukturálatlan ösztönkésztetésekkel és a pszichoszomatikus test anyagságával, korporalitásával van kapcsolatban. Ez a modalitás, amit Kristeva *szemiotikusnak* nevez, energiáját a szubjektumot megképző traumából és az elsődleges veszteségekből nyeri: az anyának, a valósággal való szimbiotikus egységnek az elvesztéséből, s az ilyen módon képződő hiány traumájából. Ez pontosan a keresésnek az az energiája, amelyet a fantasztikum mélystruktúrájában is felfedeztünk. Kísérlet arra, hogy a társadalmi imagináció kategóriáinak határait átlépve a szubjektumban olyan hatás jöjjön létre, amely a konvencionálisnál, az automatikusnál totálisabb megtapasztalást nyújtó energiákat lendít be. A köztesség, a heterogenitás, az ambiguitás azok a kulcsfontosságú működések, amelyek lehetővé teszik, hogy a fantasztikum ezt a hatást létrehozza, lehetővé téve a pszichikusan és testileg motivált, mindig jelen lévő, de általában lefojtott *genotext*-nek, a „szöveg örömeinek,” hogy a reprezentáció működésén belül a felszínre törjön.

Azt sem szabad ugyanakkor elfelejtenünk, hogy pontosan ez az az effektus, amelyet az ideológia képes alkalmazni és kihasználni, és a fantasztikum

---

<sup>31</sup> „The abject is, above all, ambiguity.” Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on*

posztsemiotikáján keresztül érthetjük meg, hogyan történik a *fantasztikum árucikké alakítása*, kommodifikációja a posztmodernben. A fantasztikumot mint hatást megtapasztaló szubjektum mikrodinamikájának elmélete nélkül nem tudjuk megmagyarázni a fantasztikum *mindent átható jelenlétét* a posztindusztriális fogyasztói társadalomban. Ahelyett, hogy marginalizálva vagy dekanonizálva lenne, a fantasztikum halmozott jelenlétét találjuk a fogyasztói berendezkedésben. Kifinomult társadalmi gyakorlatok áramoltatják szét a fantasztikum összetett képrendszereit, amelyek a szubjektumot az újabb és újabb fantasztikum felé tartó végeláthatatlan zarándoklatba vonják be.

A fantasztikum szubverzív erejét régóta úgy magyarázzák, mint egyfajta „vágást, sebet, amely a Valós testébe vág bele.”<sup>32</sup> Amikor azonban a mértéktelen, tékozló pazarlás [*expenditure*] Bataille által kidolgozott fogalmával hozzuk összefüggésbe a fantasztikumot, egyúttal a kihágás és a bekebelezés [*appropriation*] vagy kordában tartás [*containment*] finomabb dialektikájába is bele kell illesztenünk. Ahogy a posztmarxizmus és az újhistorizmus érvrendszerei feltárták, minden ideológiai berendezkedés saját szubverzív erejének egyidejű kitermelésén és bekebelezésén alapul. A fogyasztói társadalom fantasztikus képvilágaiban azt érthetjük tetten, ahogy az ideológia megfosztja a fantasztikumot szubverzív képességétől azáltal, hogy a vágy elsődleges tárgyaként áramoltatja a társadalomban. Ezt a disszeminációt Slavoj Žižek a *represszív deszublímáció* fogalmán keresztül magyarázza. A szubjektum heterogén rendszerén belül az ego hagyományosan felfogott szerepe az, hogy közvetítsen a tudattalanban lévő ösztönkésztetések és a szuperego által képviselt társadalmi törvények között. Abban a kultúrában ugyanakkor, amelyben az élvezet kényszeressé válik, és a *kíváncsiság kötelessége* által ránk szabott társadalmi kötelemként működik, a fantasztikum olyan hiperrealitássá alakul át, amelyben vég nélkül igyekszünk felfedezni a szórakozás új lehetőségeit.<sup>33</sup>

„A polgári liberális szubjektum internalizált tilalmak segítségével fojtja el

---

*Abjection*. (New York: Columbia University Press, 1982), 14.

<sup>32</sup> „A tear, or wound, laid open in the side of the real.” George Bataille, idézi Jackson, i.m. 22.

tudattalan készítéseit, míg a posztliberális társadalmakban a szociális elfojtás többé már nem a lemondást követelő, internalizált törvény vagy a tilalom képében hat, hanem olyan hipnotikus működés szerepét ölti magára, amely a „csábításnak való behódolás” magatartását ruházza a fogyasztóra, a közvetített parancs tehát nem más, mint az „Érezd jól magad!” parancsa. A környezetből az idiotikus élvezet parancsa árad.”<sup>34</sup>

A *Mátrix* (film)világában a (hiper)realitás és a fantasztikum olyan mértékben kerül átfedésbe, hogy a szubverzió logikája inverzióon megy keresztül: akkor marginalizálódik a szubjektum, ha elhatárolódik a fantasztikum után folytatott végeláthatatlan hajszától.<sup>35</sup>

Amikor a felesleg uralmára épülő társadalom rövidzárlatot teremt a fantasztikum és az árucikk-fétisizmus között, a szemioográfia feladatává az válik, hogy leleplezze azokat az ideológiai technológiákat, amelyek a kereskedelmivé és árucikké alakító folyamatok szövetében kulturális képrendszereket alakítanak ki. Az ikonográfia és az ikonológia elemző eszközeit itt összekapcsolhatjuk a posztszemiotika által kínált metaperspektívákkal, és így feltárhatjuk, miként írja át a fantasztikum piaci bevezetése a hagyományos és az újfajta kulturális szimbolizmus jelentését, használatát és hatását. Ez a hatalmas terület immár

---

<sup>33</sup> Jean Baudrillard, *Selected Writings* (szerk. Mark Poster, Polity Press, 1992), 48.

<sup>34</sup> „The bourgeois liberal subject represses his unconscious urges by means of internalized prohibitions, while in post-liberal societies the agency of social repression no longer acts in the guise of an internalized law or prohibition which requires renunciation; instead, it assumes the role of a hypnotic agency which imposes the attitude of 'yielding to temptation', that is, its injunction amounts to a command: 'Enjoy yourself!' An idiotic enjoyment is dictated by the environs.” Slavoj Žižek „Is There a Cause of the Subject?” In Joan Copjec (szerk.) *Supposing the Subject* (London and New York: Verso, 1994), 94. Az árucikk-fétisizmushoz és az élvezet átpolitizálásához lásd még: *For they know not what they do: enjoyment as a political factor* (London - New York: Verso, 1991). A politikai összetevőként értelmezett fantasztikumhoz: Uő. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Massachusetts - London: The MIT Press, 1991).

<sup>35</sup> Baudrillard a fantasztikumnak mindenhol jelenlévő erőt tulajdonít a fogyasztói posztmodern társadalom hiperrealitásában: „Surrealism remained within the purview of the realism it contested - but also redoubled - through its rupture with the Imaginary. The hyperreal represents a much more advanced stage insofar as it manages to *efface even this contradiction* [emphasis mine] between the real and the imaginary. Unreality no longer resides in the dream or unreality, or in the beyond, but in the *real's hallucinatory resemblance of itself* [kiem. az eredetiben].” Baudrillard, i.m. 145.

nyilván magába foglalja a szexualitás hirdetésekben való árucikké alakítását ugyanúgy, mint a patriarchális tekintet alkalmazását a filmi megjelenítésekben, a fantasztikum piacosítását az utazási magazinokban, és a mindennapi élet átpolitizálását olyan területté, amely menedékül szolgál a szubjektum számára a tudattalan fenyegető tartalmai elől. Ha a társadalmi képvilág elemzését sikeresen egyesítjük a posztsemiotika kritikai elméletével, a szemioográfia olyan stratégiákat kínál számunkra, amelyek segítségével a kortárs és a korábbi kulturális reprezentációk rendszerében egyaránt feltérképezhetjük a fantasztikum rejtettebb, látens logikáját.

## 5. A fantasztikum ikonográfiája és szemiógráfiája *A Romban*

A fantasztikum ikonográfiáját, a test megjelenítését mint reprezentációs technikát, az ismeretelméleti kérdésfeltevéseket tematizáló metaperspektívát írásom következő fejezeteiben részletesen tárgyalom, összevetve a protomodern és a posztmodern színházi kísérletek anatomizáló tendenciáit. A szemiógráfiai módszer bevezetését azonban szemléltetéssel kívánom zárni, és az itt következő rövid elemzésben a magyar romantika irodalmából vett, ikonográfiailag és szubjektumelméletileg egyaránt gazdag példán mutatom be a szemiógráfiai módszert. Vörösmarty szövegének értelmezésében úgy alkalmazom a szemiógráfia elméleti paradigmáját, hogy segítségével rávilágítok a szövegnek azokra a rejtett működéseire, amelyek feltáratlanul maradnak az értelmező számára, ha, az eddig divatozó olvasatokhoz hasonlóan, az automatikus jelentéstulajdonító eljárások és ikonográfiai közhelyek, a nemzeti allegorézis és a konvencionális romantikus ikonográfia foglya marad. *A Rom* olyan csapdákat tartalmaz, amelyek hívogató alkalmat nyújtanak arra, hogy leegyszerűsítő interpretációk szintjén váljunk elégedetté, figyelmen kívül hagyva azokat az ellentmondásokat, amelyeket ezek a leegyszerűsítések rejtnek. Az epikus mű alaposabb értelmezéséhez érdemes a szöveget szervező gótikus képrendszer ikonográfiájából kiindulnunk, ez a megközelítés azonban a következő lépésben posztszemiotikai kiegészítésre szorul, annak érdekében, hogy pontosan láthassuk a szövegnek a befogadóra gyakorolt hatását.

Az európai romantika különféle irányzatait szemügyre véve azt találjuk, hogy a nagy vonalakban közös alapvető gondolati, esztétikai és stílusbeli jegyek mellett legalább ugyanennyi bennük a megkülönböztető sajátosság. A nemzetirodalmakon belül sem találunk egyöntetű megfogalmazásokat, még akkor sem, ha pusztán a romantikus esztétika és gondolkodás egyik kulcsfogalmát, a *képzeloerőt* tekintjük. Az angol romantikában a két egymást követő generációt jelentős különbségek választják el egymástól, de az egyes kulcsfigurák írásait összevetve is lényeges eltérések mutatkoznak a képzeloerő, az „imagination” elnevezésű tudati (és nem tudati?) fakultánsról vallott meggyőződésekben.

Wordsworth, Coleridge, Keats vagy Shelley különféleképpen vélekedtek az imagináció és a racionális értelem hierarchiájának erősségéről, a képzelőerő integráló vagy alapvetően megismerő, feltáró jellegéről, a képzelőerőt és a fantáziáló képzeletet elkülönítő határvonalról. Még egyazon szerző írásain belül sem egyértelmű vagy egyjelentésű a képzelőerő koncepciójának használata. Ahogy René Wellek rámutat, maga Wordsworth is legalább háromféle értelemben működtette a terminust.<sup>36</sup> Nála az imagináció néha teljesen szubjektív kategória, az emberi tudat működése, máskor olyan megvilágosodás-szerű élmény, amely meghaladja az egyéni tudat vagy lélek határait, legtöbbször azonban valahol a kettő között, valamiféle közreműködő aktusként szerepel („An ennobling interchange / Of action from within and from without.” *Prelude* XIII 375-76).

Ha kilépünk a földrajzi határok keretei közül, még szembetűnőbbek lesznek a különbségek. Az angol romantikusok általában véve mély kapcsolatot tételtek fel az imagináció és az igazság, a valóság-megismerés aktusa között, míg a német romantika néhány alakja kevésbé rendelkezett ilyesfajta ismeretelméleti irányultsággal. Novalis például így ír Caroline Schlegelnek 1799. február 27-én:

„Tudom, hogy a képzelőerőt leginkább az vonzza, ami erkölcstelen, ami állatias...azt is tudom azonban, mennyire álomszerű minden képzelet, mennyire szereti az éjszakát, a jelentéstelenséget és a magányt.”<sup>37</sup>

Ami azonban a Novalis idézet *képrendszerét* illeti, megegyezhetünk abban, hogy a fent felsorolt képek általában véve jelen vannak a legtöbb romantikusnak elkönyvelt írásban, sőt, olyan irányzatot is találunk, ahol a két iskola, a németes(ebb) és az angolos(abb) rendszer összekapcsolódik. A novalisi oldalon felsorakozik a képzelőerő, az álom, az állatias (azaz a természetes), az éjszaka, a jelentéstelenség (irracionalitás), a magány. Ha másfelől vesszük például Shelley

---

<sup>36</sup> René Wellek „Varieties of Imagination in Wordsworth.” In John Spencer Hill (szerk.) *The Romantic Imagination* (London and Basingstone: MacMillan, 1977), 159-165.

gyűjteményét, ott megtaláljuk a megismerést, a misztikus betekintést, a feltárulkozást, valamint az ész szubverzióját. A hagyomány pedig, amely egyaránt tartalmazza mindkét képrendszer összetett ikonográfiáját, nem más, mint az angolszász kritikában *Gothic*nak nevezett irányzat, a gótikus irodalma. A terminus a magyar romantika kritikájában nem honosodott meg, mégis azt gondolom, hogy *A Rom* című szöveg értelmezéséhez különösen jó fogódzópontokat kapunk a gótikus hagyománnyal való összevetésen keresztül. *A Rom* olvasataiból eddig megítélésem szerint számos kérdésfeltevés kimaradt. Végére is kicsoda Romisten? Milyen a kommunikációs viszony Rom és az ifjú között? Mi vagy ki a szöveg hőse? Mi az olvasóra gyakorolt hatásmechanizmus lényege? A kérdések elhanyagolásának okát abban látom, hogy az értelmezések sokáig igyekeztek egy olyan, általános jelentésszervező elv irányítása alá vonni a szöveg egészét, amely az alternatív történetírásnak, az őshaza és a nemzethalál víziójának vagy az univerzális történelmi idő látomásának a gondolatából táplálkozott.<sup>38</sup> Általános feltételezésük tehát ezeknek a megközelítéseknek, hogy *A Rom* mint epikus és romantikus szövegkísérlet válik koherenssé és sikeressé. Jelen olvasatom megkérdőjelezi ezt a feltevést. A fő szervezőelv nem lehet az epikus történetmondás, mert a romantikus elemek szintjén lehetetlenség feloldani a szöveg ellentmondásait. Előrébb jutunk, ha *A Romot* olyan gótikus rémtörténetként értelmezzük, amely a fenti ellentmondásokon, jelentéslebegtetéseken keresztül fejti ki hatását.

*A Gothic*, a gótikus az angol irodalomban a 18. század klasszicizmusával

<sup>37</sup> Idézi C. M. Bowra „The Romantic Imagination.” In J. S. Hill (szerk.) i.m. 87-110; 90.

<sup>38</sup> Ezeket a kérdésfeltevéseket és törekvéseket összegzi és gondolja újra írásában Gere Zsolt: „’Hat gím jöve sebtén elébe’ (Vörösmarty eposzterve és őstörténelmi felfogása a *Zalán futását* követően).” *ITK* 2000/3-4. 454-496. A hagyományos értelmezések újragondolását már jóval korábban elkezdte Zentai Mária, rámutatva, hogy a szöveget nem lehet egyszerűen a boldogságkeresés vagy a vágyteljesítő mechanizmus toposza alapján értelmezni: „Vörösmarty Mihály: *A Rom* (elemzés).” *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum*. Tomus XVIII. (Szeged, 1981), 107-115. A *Rom* újabb értelmezéseire tett kísérleteket gyűjti össze a nyolcadik deKONferencia alapján megszületett kötet: Füzi Izabella – Odorics Ferenc (szerk.) *A Rom* (Budapest – Szeged: Gondolat Kiadói Kör – Pompeji, 2003). Lásd különösen a *Rom*, az ifjú, az olvasás és az olvasó függőségi kölcsönviszonyát taglaló dolgozatokat: Füzi Izabella „A képzelet romjai.” 61-71. Szilágyi Márton: „Többé semmit azontúl.” 147-156. Zentai Mária „Ösvények és romok.” 184-195. Gere Zsolt „Örökké *romok*ban kell hevernie mindennek.” 196-203.

és racionalizmusával szemben való korai, módszeres ellenszegülésként jelent meg az 1760-as években.<sup>39</sup> David Punter rövid, ugyanakkor mértékadó meghatározása szerint a következők a gótikus fő jegyei:

„a borzalom megjelenítésére helyezett hangsúly, az archaikus környezet általános preferálása, a természetfeletti elem szembeszökő használata, erősen sztereotipizált karakterek jelenléte és a várakozáskeltés, a késleltetés magas szintű technikái.”<sup>40</sup>

A *Rom* elején sok minden együtt van, ami egy romantikus szöveggel szemben tematikus és ikonográfiai szempontból az elváráshorizont része lehet: távoli, titokzatos, elhagyatott táj, archetipikus, természetfeletti őserők küzdelme, bús palota, düledék. Követi ezeket a többi bevett romantikus elem is, előkerülnek az álom, a szerelem, a szabadság képei, ezek azonban nem elvárásainknak megfelelően szerepelnek, a sorozatban több kényelmetlen mozzanat, feloldatlan ellentmondás is felmerül. A romantikával kapcsolatba hozott klisék értelmében az álom, a vízió a teremtés, a termékeny világlátás eszköze kellene, hogy legyen; a természetfelettivel létesített kapcsolatnak pozitív tartalmat kellene hordoznia; a környezetnek és a látomásoknak az individuum imaginatív vagy szellemi produktivitását kellene elősegíteniük. Ezek az elvárások nem igazolódnak be, így a szövegműködés inkább a gótikushoz, mint általában a romantikushoz közelíti a szöveget. Ezt az észrevételt talán *A Romot* jegyző szerző gondolati költészetének nagy részére is alkalmazni lehetne, hiszen, ahogy erre a korábban hivatkozott értelmezések is rámutatnak, Vörösmarty soha nem talált pozitív választ a létezés, az emberi küldetés végső értelmét feszegető nagy horderejű, univerzális kérdéseire. Az ilyesfajta világszintézis helyett a Vörösmarty szövegekben sokkal inkább a meghasadt, nem szuverén, a történetiséget elszenvedő szubjektum megjelenítése a gyakori.

A szöveg elején megtudjuk, hogy Romisten győzedelmeskedik Véd felett.

<sup>39</sup> Vö. Rosemary Jackson *Fantasy. The Literature of Subversion* (London: Blackwell, 1984).

<sup>40</sup> David Punter *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the*

Nem ismeretes ugyanakkor, hogy ki Véd, „a házőrző”, és hogy kit vagy mit is „véd” tulajdonképpen. Azt olvassuk, hogy a menny felé száll el, „égi hazája” felé, az ő ellentétéként tehát Rom minden bizonnyal valami alvilági, pokolbéli, mélységi, tudatalatti elem. Pokol és Menny, Föld és Ég, Pusztító és Építő, racionális és irracionális ellentétei közé feszülne ki a történet, de ezek a kategóriák sincsenek pontosan kijelölve. Véd például nem épít, csak őriz; egy idő után Rom sem pusztít, egyszerűen beleül a készbe: építeni, rombolni talán csak egy hiányzó harmadik, a rejtőzködő Abszolútum tud.

Romisten tehát elfoglalja birodalmát, aztán: nem történik semmi. A dúlás istene úgy marad. A mítoszkritikát segítségül hívva gondolhatnánk apollóni és dionüszoszi erők archetipikus harcára, amelyből ezúttal az utóbbi, a föld, a strukturálatlan erő princípiuma kerül ki győztesen. Ismét csalódnunk kell azonban, ugyanis Rom maga lesz a puszta negativitás, az üresség, az állapotváltozás nélküli időtlenség. ROM: látszólag *read only mechanism*, nem hoz létre semmit, nem írható, csak olvasható, passzívan befogadható, fogyasztható. Romisten és a Rom ugyanakkor enigmává alakul, és a szöveg pontosan rajtuk keresztül válik barthes-i értelemben vett *írható, írói szöveggé*. A *Rom* Romisten alakján keresztül megfosztja az olvasót a romantikus klisékre alapozott elvárások beteljesülésétől, és játékba hozza a szöveget, többet bízva az olvasóra, mint a hagyományos, könnyen dekódolható elemek befogadását.

Rom tehát nem teremt, nem alkot, de nem is rombol tovább. Később ugyanakkor rájön, hogy ez az állapot számára elfogadhatatlan. Magányoskodik az öreg isten. Meglepetésünkben azonban joggal fogalmazhatjuk meg a kérdést: vajon mire számított? Amikor úgy döntött, hogy itt „kíván tanyázni”, mire rendezkedett be? Vagy nem is döntött, hiszen ő egyszerűen fogoly? Raboskodik Romisten? Egy idő után mindenképpen úgy tűnik, hogy Rom kényszerűségből tanyázik itt, bár azt sem tudjuk meg, mi tartja vissza attól, hogy kereket oldjon. Akárhonnan közelítünk is, megválaszolatlan marad a leglényegesebb, de mindezidáig az értelmezésekben rendszeresen kikerült, megfogalmazatlan kérdés: miért hiányzik neki a látogató?

A főszereplő, hiszen Romistent minden bizonnyal nevezhetjük így, elejétől fogva furcsán viselkedik. Amennyiben Romistent úgy tekintjük, mint magának a pusztulásnak, a leromlásnak a tiszta emblémáját, létére, működésére nem kell külön magyarázat, cselekedetei azonban így is zavarba ejtőek.<sup>41</sup> A szöveg második sora azt mondja, hogy a palota környezetében „csendes Araltónak zaj nélkül nyugszanak árszél...”, ezzel szemben győzelme után Rom kibámul a sivatagba, „Messze Araltónak látszván hallgatni zugását.” Az egyik lehetőség az, hogy itt tényleges állapotváltozás történik, és Véd távozta után a környezet is gyászolja a palota elestét - ezt azonban a szöveg semmi más utalással nem támasztja alá. Valószínűbb, hogy Romisten már itt meg van zavarodva, elméje kibillen egyensúlyából, vagy legalábbis hiányzik neki valami, valami zaj, valami kis zavar. Csönd van azonban, kietlenség. Kéne egy látogató. Elhatározza tehát Rom, hogy az első arra tévedő járókelőt megjutalmazza, mégpedig úgy, hogy három álmát, pontosabban háromszoros (tehát egy nagyon-nagyon bonyolult és fontos, de mégiscsak talán egyetlen egy) álmát valóra váltja. Itt kezdődik maga a történet, ami rémtörténétté válik, ugyanis ha alaposabban szemügyre vesszük a látszólag sematikus, népmesei építőelemet, világossá válik, hogy nem kívánságról, hanem álomról van szó.

„...s az isten

Nagy fogadást gondolt, így szólván végre magában:

’Ki legelőbb düledékeimet leborulva köszönti,

Teljesedésbe hozom háromszoros álmait annak.’” (821)<sup>42</sup>

Gondoljunk csak bele. Nehéz lenne félelmetesebb kalandot elképzelni, mint azt, hogy „megengedjük” a jó tündérnek vagy bármiféle természetfeletti jelenségnek, teljesítse három álmunkat, hiszen az álmok nem állnak irányításunk alatt. Soha nem tudjuk, mit fogunk álmodni: az álommunka pontosan a szubjektum racionális, szimbolikus modalitásán túlcsapó, kontrollálhatatlan heterogenitás

<sup>41</sup> Köszönet Kállay Gézának a meglátásért.

<sup>42</sup> Az idézetek forrása: Vörösmarty Mihály *A Rom*. In *V. M. költeményei*. (Budapest:

leglényegesebb példája. Ha álmunk valóra váltását engedélyezzük, felébredve esetleg kétségbeesetten nyugtázhatjuk, hogy tényleg zuhanunk a körtefáról a végtelenségig, esetleg üldözhetnek bennünket rémséges szörnyetegek, megelevenedhetnek mindennapi félelmeink kivetülései, menekülhetünk lebénult tagokkal gyerekkorunk legfélelmetesebb vadállatai elől. És ne gondoljuk, hogy az álmot itt amolyan „átvitt értelemben” kellene gondolnunk, ugyanis nem vágyakról, hanem tényleg az ébrenlét hiányáról, alvás közben végrehajtott fantáziálásról van szó. Nem sokat szépít a dolgon, sőt, inkább rontja Romisten hitelét, hogy az ifjú ráadásul nem is álmodik, hanem víziókat bocsát rá Rom. *Nem* a kívánságait teljesíti tehát (igaz ugyan, hogy azt mondja, boldoggá teszi), hanem belehelyezi egy előre meghatározott dramaturgiába, a hármasszerkezetbe.

Ezzel egyidejűleg azt is látnunk kell, hogy Rom nem ingyenben méri az álmot, hanem feltételeket szab. Azt akarja „jutalmazni”, aki leborulva először köszönti düledékeit. Az ifjúnak azonban esze ágában sincs leborulva köszönteni Rom düledékeit. Nyilvánvaló, hogy nem is látja Romot: kimerültségében, csüggedésében rogy le a romok előtt. A szöveg semmivel sem jelzi, hogy az ifjú felismerné őseinek dicső palotáját a romokban, az isten viszont lecsap rá, és már dolgozik is rajta, „tüstént” meglágyítva fekhelyét. Látni való, hogy Romnak terve van, és ezt most végre véghez viheti valakivel.

„Lankadtan s lelke szakadva

Lép vala lassan elé s lerogyott a barna köveknél.

Tüstént fekete helyét meglágyította Romisten,

S ő, nemes Országok feledett ivadéka, lakatlan

Földön erőtellenül feküdt...

...Szelleme tükrében feltűntek az álmok azonban...” (822)

Az álmok annyira megszakítás, átmenet nélkül, hirtelen követik egymást, mintha csak ugyanannak a drámának egymást követő felvonásai lennének, ahol

Rom felgyorsítja az előadást. Ifjú be balról, leborulás, és már kezdődhet is a következő álom. A következő álom pedig mindig a folytatásos sorozat következő része, az ifjú nem irányít, inkább csak elszenvedti a víziókat. Szinte automatikusan peregnek az események egészen a negyedik álomig, amikor az ifjú először áll elő konkrét kéréssel, és ennek először van köze a történet világán belüli igazi, aktuális valóságához.

Ha elfogadjuk azt a vélekedést, hogy a három álom és a belőlük fakadó történések olyan víziók, melyeket az ifjúra a tudatát irányító Rom bocsát; ha elfogadjuk tehát, hogy Rom ismerni véli az ember vágyműködéseit és álmait, akkor azt is be kell látnunk, hogy Romnak tudnia kell előre: az ifjú ki fog lépni az álomból, és negyedszerre is kérni fog, mert a vágyműködés nem áll le az ideálisnak képzelt keretek között.

„Kétszer az álom után már láta világi szerencsét:

De boldog vala most s gyönyöreinek kútfeje háza...

Jaj neki! hogy küszöbén túl hagyta csapongani vágyát!” (827)

Úgy tűnik, Romnak az okozza a legnagyobb bosszúságot, hogy az ifjú odahagyja az álmot a valóságért, ezért aztán fel is ébreszti, előtte azonban az álom idilljét rémálommá változtatja.

A természetfelettil teremtett kapcsolat (az irracionálisba való bepillantás) és a képzelőerő szokványos metaforájaként álló álom ígéretes klisék, itt ugyanakkor a romantikus hagyománnyal ellentétes működésbe kezdenek. Blake elgondolása szerint az imagináció maga Isten, ahogy bennünk működik.<sup>43</sup> A *Romban* azt találjuk, hogy az ifjúban tényleg egy isten működik, hiszen Rom megszállja az ifjú tudatát, ennek azonban kiszolgáltatottság, leigázottság lesz az eredménye, és nem olyan imaginatív működés, amely, mondjuk, „hidat teremthetne a valóság és a tudat” között.

Térjünk vissza eredeti kérdésünkhöz: mi készíteti Romot arra, hogy a

---

<sup>43</sup> Vö. Bowra, i.m. 89. „For Blake the imagination is nothing less than God as He operates in the human soul.”

„gyönyörlakot” romba döntse, és ott a végtelenségig, végtelen unalomban tanyázzon? A szöveg alapján számomra az egyetlen lehetséges válasz, hogy Romnak nincs más választása, ugyanis ide számúzték, ide húzódik vissza, mert csak itt teljesítheti ki teljes mértékben saját természetét: a rombolást, majd pedig a romlás végét követő kényszerű, teljes passzivitást. Feltételezhetjük, hogy ha valóban képes lenne álmokat valóra váltani, akkor saját helyzetén is változtathatna. Sem álmodni, sem álmot valóra váltani nem tud azonban. A szöveg motivikus rendszerében látjuk, hogy ő maga teremteni, álmodni nem képes, de hatalma van arra, hogy az ember tudatán uralkodjon, és álmot láttasson vele. Szüksége van tehát valakire, akinek a tudatát felhasználhatja ahhoz, hogy ezt a képességét gyakorolja. Ez szolgálhat válasszal arra a kérdésre, hogy miért kívánja megtörni a jelenlegi állapotot, miért óhajtja, hogy látogatója érkezzen. Az ifjú, aki a halált keresi mint utolsó kalandot, Romistenben és dűledékein *az imagináció halálára talál*. Kiüresedett, csalódott, mindent maga mögött hagyó vándorként pontosan olyan rokonlélek, akiben Romisten hozzájut ahhoz az alkalmas *protézishez*, ahhoz a tudathoz, amely képes a vágyműködések diktálta képzelőerőre. A háromszoros álom és a negyedik rémálom készen állnak tehát Romisten dramaturgiájában, amikor az ifjú megérkezik, és a *kedves idegen* tudata a passzivitás istenének játszóteréül szolgál: ezt veszi kölcsön Romisten, hogy végre valamihez kezdeni tudjon. Romisten történetfordulóponthoz érkezik. Innentől zord akarata behatolhat egy lankatag lovag agyába.

Ha meghagyjuk a jelentésalkotáshoz könnyen kínálkozó történetfilozófiai vagy nemzeti mítoszteremtő allegorézist, akkor nem kapunk választ a szövegben felmerülő kérdésekre, amelyek Romisten kilétére, cselekedeteinek okára, az enigmatikus ellentmondásokra, jelentésbizonytalanságokra vonatkoznak. Ha azonban elhagyjuk ezt az ösvényt, akkor egy *gótikus történetet*, egyfajta *negatív romantikus utópiát* kapunk, amelyben a hagyományos romantikus ikonográfiába ágyazott működések *visszajukra fordulnak*. Nem az egyén teremt kapcsolatot a természetfelettel, hanem az irracionális uralkodik az egyén tudatán; nem az individuum álmodik, hanem Romisten víziói telepednek a tudatra, mint önnön terméketlenségének protézisére; nem megvilágosítóvá, hanem terméketlenné, fenyegetővé válik az álom, az imagináció.

Érdemes alaposabban szemügyre vennünk az álmokat, azaz a víziókat is, valamint azok környezetét és kapcsolatrendszerét. A szöveg címe meglepő módon nem az ágensre, Romistenre helyezi a hangsúlyt, hanem a helyre, a romra. A rom következésképpen egy hely, olyan dimenzió, vagy inkább olyan állapot, amelyben Romisten egyfajta *működés*ként van jelen, és ez a működés az égi, tehát a felettes védőőrizet kiütése után válhatik uralkodóvá. A rend, a felépítmény, az irányítottság, a felső rend küldötte kiszáll, és helyét elfoglalja az irracionális, a kaotikus. Itt legalább olyan automatikusan kínálja magát a pszichoanalitikus értelmezés, mint a történeti allegória, de csak abban az esetben, ha az automatikusan elvárt ikonográfia romantikus képrendszeréből kilépve szubjektumelméleti horizontból értelmezzük a szöveget. A rom egy állapot, *Romisten pedig egy működési elv*, amely az emberi tudatban képes munkába lépni, amennyiben az eljutott a megfelelő „rom-állapotba.” Ebben az állapotban van az ifjú, a kiüresedett, halált vágyó kalandor, az ő érkezésére kell Romistennek várnia, hogy dolgozni kezdessen: addig jószerivel nem csinál semmit.

Romisten ugyanakkor nem hamarkodja el az adakozást, adagonként mozdítja elő a víziók sorozatát, amelyek gótikus elemekkel vannak telezsúfolva. Figyelemre méltó, hogy elsőre azt adja az ifjúnak, ami ő magának lényege, tehát a tökéletes magányt. Az ifjú többször is megpróbál felébredni, kilépni a vízióból, Romisten azonban minduntalan visszanyomja egy következő szakaszba. Nem elég a magány? Következik a társaság, vad tivornyák vad tájakon, a vadászat és a haláltusájukat vívó vadak 25 soros leírása. Nem elég a vadászat? Szeress bele egy sírhant felett gyászoló nőbe, és leselkedj utána. Nem elég a nő, és a vágyak birodalmának küszöbén kilépve önállóan akarsz cselekedni és a valóság, a történelmi aktualitás felé kacsintgatsz? Akkor ébredj fel.

Romisten végigrángatja a stációkon az ifjút, és a negyedik kérést bizonyára nem azért fogadja haraggal, mert az ifjúnak van pofája negyedszer is kérni. Még több várral és még több nővel szolgálni valószínűleg nem lett volna megoldhatatlan gond Romisten számára. Azért önti el a harag, mert a negyedik kérésnek már a valósághoz, az éber tudatállapothoz, az ébredéshez van köze, és

be kell látnia, hogy nincs teljes hatalma a tudat felett. Kanyarít tehát a víziókon, és visszalöki az ifjút a valóságba, aztán újból kiül düledékeire, nagy pók a háló közepén, és várja a következő áldozatot.

A gótikus szöveg azzal teszi tehát a befogadó számára nem pusztán olvasandóvá, de írhatóvá is az első pillantásra romantikus klisékből építkező történetet, hogy az imagináció erőterét nem a szöveg transzcendens alakjába, hanem éppenséggel az olvasó tudatába helyezi, és az olvasóra rója azt a feladatot, hogy a szöveg ellentmondásait, kitöltetlenségeit, bizonytalanságait felfejtse és megfejtse Romisten természetének megértésén keresztül. Ez a megértési folyamat ugyanakkor az olvasásnak és általában véve *a szubjektum önmegértésének allegóriájává* alakul át, mivel Romisten természete nem, vagy nem csak a nemzet vagy a civilizáció sorsát, hanem legfőképpen az emberi tudat folyamatait szemlélteti. A romantikus szubjektumfelfogás pátoszát az imagináció és a Keats-féle „negative capability” átértelmezése problematizálja: ha ugyanolyan kiüresedett tudattal viszonyulunk is szöveghez és olvasáshoz, mint ahogy az Ifjú viszonyul Romistenhez, erőfeszítésünk hozadékaként nem biztos, hogy a képzelőerő megvilágosító ereje tölt majd el bennünket. Ellenkezőleg, számítanuk kell arra, hogy ismeretlen és irányításunk alá nem vonható tudatműködések írják majd belénk vízióinkat. A romantikus klisének induló, és fenyegető hangulatú, gótikus rémmesévé átalakuló történet így válik a nem szuverén szubjektumnak, azaz az olvasói tudat összetettségének példázatává.

Reprezentációs logika, irónia, és az abjekció szemiógráfija  
a *Spanyol tragédiában*

„To know the author were some ease of grief.”<sup>44</sup>

A *Spanyol tragédia* jelentőségét és az angol reneszánsz kánonra gyakorolt hatását nem lehet eléggé hangsúlyozni. Ebben az úttörő munkában a reneszánsz tragédia szinte valamennyi alapvető fontosságú szerkezeti és tematikus elemét megtaláljuk. Thomas Kyd az Erzsébet-kori drámaírók első generációjához tartozott, és valószínűleg kiterjedt szerzői tevékenységet folytatott, de mára csak ez az egy tragédiája kötődik bizonyíthatóan a nevéhez. Nem élt hosszú életet, 1558-ban született, csupán hat évvel William Shakespeare előtt, és 1594-ben halt meg, mindössze egy évvel Cristopher Marlowe után, akit bizonyos feltételezések szerint ő árult be istentelen és lázongást szító irományok miatt az udvarnál. Ahogy Marlowe sem érthette meg igazán darabjainak tartós sikerét, úgy Kyd sem láthatta az ő maradandó hatását viselő nagy Erzsébet-kori tragédiákat a színpadon, kivéve a sajátját. A *Spanyol tragédia* népszerűségével alig vetekedhet bármely más angol reneszánsz dráma. Szinte az összes jelentős Erzsébet-kori társulat játszotta, csaknem

---

<sup>44</sup> “Ha tudnám, szünnék tán a gyötrelém.” Hieronimo, II.v.40. A magyar szöveget Szabó Magda fordításában az alábbi kiadás alapján idézem: *Spanyol tragédia. In: Angol reneszánsz drámák.* szerk. Szenczi Miklós. (Budapest: Európa könyvkiadó, 1961), I. kötet, 385-495. Sajnos a magyar fordítás nem adja vissza minden esetben a dráma ikonográfiai és tematikus szerkezetének szempontjából kulcsfontosságú motívumokat, a szövegbelső ismétlődéseket kiépítő szavakat. Hieronimónak itt idézett felkiáltásában rendkívül fontos terminus a szerző, mert ez a fogalom illeszti a megnyilatkozást a szerzőségről, az autoritásról, a jelentés uralásáról szóló hálózatba. A pontos tájékozódás végett a magyar mellett mindig megadom az angol eredeti szöveget is.

az összes nyilvános színházban színpadra állították, 1633 előtt legalább kilencszer újranyomták, és minden valószínűség szerint egészen 1642-ig, a színházak bezárásáig folyamatosan és nagy sikerrel játszották. Datálása körül hosszú ideje folynak a feltételezhetően soha el nem dönthető viták. Bizonyos szempontból tekinthetjük az első reneszánsz drámának, amely az úgynevezett Machiavellista gazembert viszi színre; mondhatjuk rá, hogy az első bosszútragédia ebből a korból, és úgy is számon tarthatjuk, mint az első igazi reneszánsz metadramát, amely tudatosan alkalmazza a „dráma a drámában” technikát. Mindenképpen megérdemli, hogy a legelső modern tragédiák közé soroljuk.<sup>45</sup>

A Senecától kölcsönzött dramaturgiai és retorikai eszközök alkalmankénti monotonitását és kiforratlanságát leszámítva kivételesen összetett és több jelentésrétegen keresztül működő drámáról van szó, melynek tragikus univerzuma már több interpretációs szinten ábrázolja vagy előrevetíti a kora modern kultúra társadalmi antagonizmusait és jelelméleti bizonytalanságait. Ahogy számos más reneszánsz drámára, úgy erre a tragédiára is igaz, hogy ezek a kora modern szemiotikai dilemmák és a kérdéseket tematizáló megjelenítési eljárások igazán a posztmodern, posztstrukturalista elméletek értelmezői horizontjából váltak izgalmassá és érthetővé. Ez magyarázattal szolgál arra, ahogy a dekanonizációs vagy kánonátalakító folyamatok során a nemzetközi kánonban is egyre nagyobb jelentőségre tesznek szert azok a kora modern, és így immár protomodernnek értelmezett szerzők, amelyek korábban a masszív (és mesterségesen megképzett) Shakespeare-kánon kultusza mellett a perifériára szorultak.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> „If the play precedes *The Jew of Malta* and *The Massacre at Paris* it contains the first Machiavellian villain; if it precedes *John a Kent and John a Cumber* it contains the earliest modern play-within-play; and if it precedes *Titus Andronicus* it may also be styled the first modern revenge tragedy. Given a date before 1587 and *Tamburlaine*, one might incontrovertibly call Kyd's play the first extant modern tragedy, without qualification.” Arthur Freeman *Thomas Kyd: Facts and Problems* (Oxford, 1967), 70-71. Idézi J. R. Mulryne szerkesztő a *New Mermaids* sorozat kritikai kiadásának bevezetőjében (London: A & C Black, 1989, xiii). A darab bemutatásánál Mulryne bevezetőjére támaszkodom, és az angol szöveghelyeket e kiadás alapján adom meg.

<sup>46</sup> A posztstrukturalista dekanonizáló megközelítések feltárták az angol reneszánsz kánon ideológiai meghatározottságait, legfőképpen az évszázadokon át középpontba állított Shakespeare-kánon ideológiáját, a szövegek, a kiadások, a filológiai döntések, a Shakespeare-kultusz mesterséges előállításának körülményeit, a kánon kialakításában tükröződő új, polgári ízlérendszer és fogalomvilág társadalmi meghatározottságait. Lásd

A *Spanyol tragédia* hagyományosan számontartott fő tematikus elemeit az igazság, a jogszerűség, a (gondviselésszerű) igazságszolgáltatás és a bosszú alkotják. A nagy népszerűségnek örvendő morális-teológiai témákon kívül a spanyol udvarral és a spanyol-angol ellentétekkel kapcsolatos politikai aktualitás is elősegítette a darab gyors sikerét, hiszen pontosan az Armada felett aratott 1588-as győzelem körüli években született. A darab közkeletű értelmezései a *Spanyol tragédiát* tulajdonképpen a kiterjedt ikonográfiával rendelkező *Veritas filia temporis* szentencia drámai feldolgozásának tekintik, olyan műnek, amely a belső politikai, vallási vitáktól és ellentmondásoktól terhes időben az angliai közönség számára az isteni gondviselés, az egyetemes igazságosság biztonságát sugallta. Az itt következő fejtegetésben azt igyekszem megmutatni, hogyan támaszkodhatunk a kora modern dráma értelmezése során az ikonográfiai és posztsemiotikai megfontolásokat egyesítő szemioográfiai nézőpontra, és hogyan teszi lehetővé ez a megközelítés, hogy az interpretáció felfigyeljen olyan összefüggésekre, amelyek ezidáig elkerülték a kritikusok figyelmét.

A szemioográfiai értelmezés az adott kor színházi intézményének és színházi berendezkedésének reprezentációs logikájához, szimbolikus kódjaihoz rendeli hozzá a drámaszöveget. Ebből kiindulva az értelmezés második lépésében a posztsemiotika pszichoanalitikus, szubjektumsemiotikai tézisei alapján megvizsgáljuk a színpadi megjelenítésnek a színpad-néző dinamikában a befogadóra gyakorolt hatását, valamint a társadalmi erőviszonyokban betöltött szerepét. A posztstrukturalista interpretációs horizontból fog világossá válni, hogyan valósulhatott meg az adott színházi befogadói közegben valódi genoszínházként Thomas Kyd senecai mintákat továbbfejlesztő bosszútragédiája. A szemioográfiai értelmezés során figyelmemet az ikonográfiai hagyományok különleges alkalmazására, a reprezentáció szemiotikai, ismeretelméleti kérdéseire, valamint az abjekcióra mint reprezentációs

---

például: Robert Weimann, "Shakespeare (De) Canonized: Conflicting Uses of 'Authority' and 'Representation'." *New Literary History*. 20.1.1988. 65-81., valamint Dávidházi Péter nagyszabású tanulmányának első két fejezetét, ahol részletesen tárgyalja a reneszánsz kánon kultusztörténeti jellegzetességeit: Dávidházi Péter "Isten másodszülöttje." *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat, 1989), 1-70. "A kultikus beállítódás példáitól hemzseg mind az angol, mind a magyar Shakespeare-szakirodalom, s jócskán akadtak ellenzői is: a kétféle attitűd feszültsége máig érezhető." 5.

tehcnikára összpontosítom.

Már a darab legelső sorai látszólag összebékíthetetlen ellentétek által uralt világba vezetnek be bennünket. A lélek és a hús-vér test, az értelem és a szenvedély, a jogszerűség és a titkolózás ellentétpárai az ellentétesség szervezőelvén (*logic of contrariety*) keresztül jönnek mozgásba. Szerepüket ugyanakkor még fontosabbá teszi az, hogy a lentre és a fentre, a magasra és az alacsonyra tett folyamatos utalásokkal együtt elkezdik kiépíteni a tragédia *függőleges dimenzionalitását és többszintűségét*, melyek alapvető szerepet játszanak majd a dráma jelentésszerkezetében.

Ahogy Thomas McAlindon rámutat, az ellentétek világának szervező elemként való alkalmazása nem véletlen a drámában, ugyanis a *discordia concors* elve, a világegyetemnek ellentétes princípiumok együttéléseként és kiegyensúlyozott harcaként való elképzelése legalább olyan fontos volt az Erzsébet-kori világképben, mint az *analogia mundi*, a megfelelések és analógiák hierarchikus rendszere. A reneszánsz a görögöktől és a középkorból örökölte meg a polaritás elméletét, és a kor világmodelljének nemcsak a létezők nagy láncolataként felfogott korrespondancia rendszer volt szerves eleme, hanem az emberi lélek és a kozmosz öselemei között meglévő szüntelen feszültség és harc is. Az ellentétességből születik a változás, a haladás, ugyanakkor az ellentétek egyensúlyának megsértése vagy valamelyik princípium túlsúlya erőszakos, hirtelen változást, zűrzavart, káoszt eredményezhet.<sup>47</sup>

Az emberi szubjektumban lévő legalapvetőbb ellentét természetesen az értelem és a szenvedély között feszül. Az Istentől származó veleszületett képesség, a Természetes Törvény lehetővé teszi az ember számára, hogy megkülönböztesse a jót a rossztól, a törvényest a törvénytelenről. Az értelem a lelkiismeretet szolgálja, míg a szenvedély minden esetben az akarat, a bírvágy kiszolgálója, és ennek legtisztább megnyilvánulása az Erzsébet-kori színpadon az ambíció, a legtöbb színpadi gazember mozgatórugója.<sup>48</sup> Az Erzsébet-kori tragédiák főszereplőiben az ellentétek egyensúlya

---

<sup>47</sup> Thomas McAlindon *English Renaissance Tragedy* (London: Macmillan, 1986), II. fejezet. Az ellentétességhez: Robert Grudin *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety* (University of California Press, 1979).

<sup>48</sup> A szabad akaratról és az emberi természetről alkotott korabeli reneszánsz elképzelésekhez máig időtálló áttekintésként lásd: Walter Clyde Curry *Shakespeare's*

felborul, és a szenvedély túlsúlya *meghasadt szubjektummá* teszi őket. Ellentétes alternatívák között ingadoznak, tudatuk radikálisan különböző pólusok között oszcillál, amelyek között nem tudnak választani, ugyanis az időközben felvett szerep, az önmegvalósítást szolgáló stratégiák által szükségessé vált szerepjáték idegen eredeti természetüktől.<sup>49</sup>

Ezen a ponton világosan kell látnunk az angol reneszánsz tragédiák, különösen pedig a bosszútragédiák és a *Spanyol tragédia* dramaturgiáját, és hangsúlyoznunk kell, hogy a romboló elemmé váló főszereplő szinte minden esetben szerepjátékosává válik, ez ugyanis része annak a *metaszínházi perspektívának*, ami talán a legfontosabb vívmánya, újítása és szervezőelve a reneszánsz drámának. A folyamatos önreflexión, a saját működéseire való utalásokon és a színházi elemek tematizálásán keresztül a reneszánsz dráma nem csupán a társadalmi lény színészi jellemvonásaira (lásd *self-fashioning*) és a világ színháziasságára utal. A valóság – látszat, felszín – mélység ellentétpárok szüntelen tematizálásával a protomodern dráma ismeretelméleti belátásként tulajdonképpen a valóság színházi jellegét mutatja fel, egyfajta *episztemológiai teátralitásra* irányítja a figyelmet. Ez a szervezőelv már a *Spanyol tragédia* esetében is központi jelentőségre tesz szert, és a szubjektumképződésnek, valamint az azt irányító diszkurzív társadalmi gyakorlatoknak a szemiotikai problémájához kapcsolódik. A jelen vizsgálatban azért koncentrálok a bosszútragédiákra, mert a bosszú feladata és végrehajtásának teátrális megkomponálása az a tematikus szerkezet, amelyet a tragédiák a leggyakrabban alkalmaznak az ellentétekből megépült szubjektum kérdéseinek megjelenítéséhez. A *bosszumotívum* rendkívüli népszerűségére nem találhatunk magyarázatot pusztán abban, hogy a korabeli közönség igényt támasztott a szenzációs, horrorszerű jelenetekre, mint ahogy az erőszakos, morbid, felkavaró jelenetekben való tobzódásra

---

*Philosophical Patterns* (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1968), Ch. III: „The Demonic Metaphysics of *Macbeth*.” 53-93. Az ambíció által hajtott reneszánsz karakterekről gyakran úgy tűnik, hogy látszólag az ész, a hideg számítás emberei (pl. Jago, Edmund), a korabeli elképzelések alapján azonban a lelkiismeret szolgálatában álló belátás, *reason* és az akarat, a bírvágy szolgálatában álló szenvedély, *passion* között feszülő ellentét keretei között működnek.

<sup>49</sup> A kora modern tragédiák végső belátása tulajdonképpen az lesz, hogy ilyen eredendő, legbelső identitás az emberben nem is létezik: a szerepjátékok végével, a szerepek felszámolódásával a karakternek nincs hova visszatérnie.

sem lehet egyedüli magyarázat, hogy a nézők vért kívántak látni a színpadon. A bosszút mint dramaturgiai elvet és az erőszakot mint reprezentációs technikát arra használja az angol reneszánsz tragédia, hogy olyan laboratóriumot, olyan speciális helyzeteket állítson fel, amelyekben jól vizsgálhatók az önazonosságnak, az önfelejtésnek és az énformálásnak különféle, az adott kor társadalmi dinamikájában és antagonizmusában is tetten érhető jelenségei és problémái.<sup>50</sup>

Magának a bosszúnak a megítélése – mint oly sok más társadalmi jelenségé is - ellentmondásos volt a kora modern Angliában. Arisztokratikus, nemesi körökben egyfajta elvárás, bizonyítási kényszer is körüllegte a jelenséget, és korabeli moralisták is síkra szálltak a megtorlás nélkül maradt egyéni sérelem eseteiben a személyes bosszú mellett, ráadásul a több évszázados családi hagyományok a központi hatalom hiányában csak az egyéni úton megvalósított jogorvoslatban, azaz elégtételben, „önbíráskodásban” bízhattak. A legáltalánosabb mégis az a vélekedés volt, hogy a bosszú az isteni törvény és az idő elvének megsértése. A bosszú, az igazságszolgáltatás ugyanis kizárólag az idő, a gondviselés idejének természetes sodrásában megvalósuló isteni terv kiváltsága, jogi tekintetben pedig az Erzsébet-kori jog is egyértelműen tiltotta és szigorúan büntette a törvény „saját kezekbe vételét”, amit a központosított hatalommal, az isteni felhatalmazással bíró korona tekintélyével való szembeszegülésnek kiáltottak ki. Mindez jogi, intellektuális, szociológiai és militáris szempontból is igen feszült és összetett helyzetet eredményezett; a bosszú mint társadalmi jelenség kényes helyzete jól jellemzi tehát a kora modern kor egész bizonytalanságát. Stevie Simkin hangsúlyozza ezt

---

<sup>50</sup> Az énformálásnak mint a reneszánsz dráma által tematizált új társadalmi jelenségnek az amerikai újhistorizmus dolgozta ki először az elméletét. Legelsőként Stephen Greenblatt vezette be a terminust, feltárva az újfajta szubjektivitás, a kora modern identitás társadalmi-ideológiai formáló erőit, a szubjektivitásnak mint társadalmilag meghatározott szerepegyüttesnek kora újkori elgondolását. „Perhaps the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process.” *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare* (Chicago and London: Chicago U.P., 1980), 2. Az újhistorizmus szerint a marginalizált, konvencióellenes identitások rendelkezhetnek szubverzív erővel, ez a szubverzió ugyanakkor rendszerint bele van már kalkulálva az ideológiai technológiák működési rendjébe. Az újhistorizmushoz lásd: *Helikon irodalomtudományi szemle* 1998/1-2., különösen Szőnyi György Endre cikkét: „Az újhistorizmus és a mai amerikai Shakespeare-kutatás.” 11-33., valamint saját bevezetőmet: „Hatalom, szubjektum, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban.”

a feszültséget, és a bosszúdrámák szubverzív, „biztonsági szelepként” is működő tulajdonságát. Értelmezésemben azt igyekszem feltárni, hogy a *Spanyol tragédia* szubverzív potenciálja ennél jóval többféle forrásból táplálkozik.<sup>51</sup>

A bosszúállót előnti a visszavágás rögeszméje és az önazonosság kinyilvánításának kényszere, és megsérti az isteni stratégiát. A bosszú az idővel szemben való lázadás, olyan hirtelenkedés, amely a szenvedélyek uralta személyiségből fakad. A bosszúálló személyiségének kérdését, összetettségét ugyanakkor nagy mértékben túlegyszerűsítette a kritikai szakirodalom. Az értelmezők gyakran figyelmen kívül hagyják a bosszúálló különleges státusát egy olyan társadalomban, amelynek központi szervezőelve az a szemiotikai tevékenység, amely a metafizikus értékeket hordozó különbségek közötti szembenállást fenntartja, és elválasztja a természetest a természetellenestől, az istenit az ördögötől, a tisztát a tisztátalantól, a józanságot az örültségtől. Ezeknek a bináris ellentétpároknak a jelentésértékét természetesen történelmileg sajtósági társadalmi diszkurzusok szabályozták, számunkra azonban szemiotikai nézőpontból itt az az igazán fontos, hogy a Másik, a fenyegetően abnormális, rendszeridegen elem sikeres bekebelezése [*containment*] a társadalmi rendszer sikeres működésének egyik előfeltételeként azonosítható. Ez a működés nem is legfőképpen a Másik elfojtására törekszik, hanem sokkal inkább az idegen, a deviáns elem meghatározására, különállóként való kategorizálására és az ellentétek rendszerébe való beillesztésére. Ebből az újhistorista szemszögből tekintve, a bosszú színpadraállítása azért rendelkezik valódi szubverzív erővel, mert a bosszúálló a legtöbb esetben maga a *kategorizálhatatlan*, a társadalmi diszkurzus kategóriáin kívül álló szubjektum, aki meghaladja a társadalmi és a nem-társadalmi ellentétpár logikáját. A pszichoanalízis és a szubjektumszemiotika nyelvén megfogalmazva: a bosszúálló az abjekt szubjektum.

---

1-10.

<sup>51</sup> „Many who had inherited a tradition in which families settled scores for themselves at the local level were no doubt frustrated by the introduction of a centralized legal bureaucracy and, under these conditions, revenge tragedies may have provided some kind of pressure valve release.” „Introduction.” In Stevie Simkin (szerk.) *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays* (Palgrave, 2001), 2.

Ahogy Julia Kristeva abjekcióról szóló elméletében is áll, a véres tömeggyilkost, az erőszakoskodót, a mániákust viszonylag könnyű elhatárolni és semlegesíteni, hiszen annak a halmaznak a tagja, amellyel szemben a kultúra és a szocializált szubjektum meghatározzák magukat, és amellyel a szubjektum semmiféle közösséget nem vállal. Ezzel szemben a bosszúálló, ahogyan a reneszánsz színpadon megjelenik, mindig egy köztes, meghasadt szubjektum, aki alternatívák között hullámzik egy olyan birodalomban, ahol a jelentés összeomlik az objektum és a nem-objektum, az értelem és az értelmetlenség közötti rövidzárlatban. Olyan szereplő, aki egyszerre kelt szimpátiát és undort, egyszerre csábít és taszít. A bosszúállónak látszólag alapos indoka van a cselekvésre, az isteni Törvény szerint azonban nem lenne szabad beteljesítenie küldetését. Tervének megvalósítása közben uralkodnia kellene önmagán, mégis láthatóan egyre mélyebbre süllyed a tudati felbomlás folyamatában. A cselekmény során identitását kellene megerősítenie és kinyilvánítania, mégis elvész, eltéved a szerep, a maszk és eredeti személyiségének összeolvadásában. A bosszúálló ugyanis fortélyos: nem lázad nyíltan, csak tettét; nem tagad, csak megerősökölja a nyelv törvényeit; nem öl, hanem megtervezi a halál látványát. Magába sűrít mindent, ami heterogén, kétértelmű és határeset: magán viseli az abjekció minden jegyét.<sup>52</sup>

Abjekt szubjektumként a bosszúálló az abjekció előadója. Előadja, azaz színpadra állítja az abjekciót: a bosszúálló az abjekt metaszínházi ágense az angol

---

<sup>52</sup> „It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.” Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982), 4. Az abjekció elméletéhez magyarul: Gyimesi Timea „Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában.” *Helikon irodalomtudományi szemle*.1995/1-2. 140-142. Az abjekció a szubjektum egyik legprimérebbe élménye, az a dimenzió, ahol már megszűnik az anyával és a Valóssal való szimbiotikus egység, az azonosulás, de még nem jön létre a szubjektum-objektum bináris rendszere. Még nem működik a vágy gépezete, de már megképződik egyfajta elkülönülés, egy dimenzió, ahova „a szubjektum kiköpi saját magát.” Így az abjekt a jelöléshez elengedhetetlenül szükséges differenciák rendszerének ősképe, és egyben a szigorú szabályok szerint végzett, grammatikus-szimbolikus jelölő folyamatok ellentéte, veszélyeztetője, feloszlatója. Az abjekt szemben nem képződik meg jelentés. A szimbolikus az abjektből nyílik tehát meg, de mindig szemben áll vele. A szubjektum mikrodinamikájában működő abjekciónak megvan a párhuzama a szubjektum (többek között Foucault által tárgyalt) makrodinamikájában is, ahol az diszkurzív hatalom-technológiák megbélyegzik, kirekesztik, tabuk alá vonják az abjektnek tekintett Másikat, vagy, az újhistorizmus logikája szerint, gyakran maguk az ideológiai működések termelik ki az abjekciót, hogy azonnal be is kebelezhessék, kordában tarthassák.

reneszánsz tragédiában.

Az itt következő fejtegetésben arra vállalkozom, hogy felvázoljam ennek az abjekciónak és az abjekció összetett képrendszerének logikáját a *Spanyol tragédiában*. Állításom szerint azért jelenik meg ez a logika olyan kitartóan az Erzsébet- és Jakab-kori tragédiákban, mert része annak az általános színpadi törekvésnek, amely a totális színházi hatás megteremtésére, a befogadó jelentésképző tevékenységének és identitásának kizökentésére irányul. Ebben a darabban nincs még jelen teljességében az abjekt bosszú emblemikus használata és ironikus problematizálása, de maga a téma már olyan metaszínházi keretben és dramaturgiában jelenik meg, amely előkészíti a terepet a későbbi Erzsébet- és Jakab-kori tragédiák számára.

3. kép: Az Erzsébet-kori nyilvános színház rekonstrukciója korabeli rajzok alapján. A mikrokozmosz – makrokozmosz filozófia alapján maga a kör-alakú szerkezet az egész világmindenség kicsinyített másaként volt hivatott működni, ezt fejezi ki a *The Globe*, Shakespeare színházának a neve is. A színházi térben helyet foglaló néző kozmikus térbe került.

Ahogy korábban már láttuk, a dráma első dialógusaiban bevezetett ellentétek nem csak az ellentétesség világát képzik meg, hanem egy olyan dimenzionalitást is kialakítanak, amely természetesen teljes egészében csak a színpadon működik. Ismét szükségessé válik a tragédia értelmezéséhez, hogy a drámaszövegből előadásszöveget kíséreljünk meg előállítani, értelmezői képzeletünkben hipotetikus színpadra állítsuk a drámát. Ehhez ismernünk kell azt a reprezentációs logikát, amelyre a darabot tervezték.

A reneszánsz darabok persze mindig abban a függőleges elrendeződésben működnek, amely a szereplőket az ég és a pokol, a mennyei és az alvilági között feszülő vertikumban helyezi el. A *Spanyol tragédia* ugyanakkor kihasználja ezt az elrendezést, és olyan színpadi világot alakít ki, amelyben a karakterek a vertikum

különböző szintjeit elfoglalva igyekeznek kifigyelni, meglesni, kijátszani egymást, a bosszú szövevényes hálózatát hozva létre nemcsak a tematikus, hanem a vizuális térben is.

„Most leülünk,  
S nézzük, a színpad mit mutat nekünk;  
E darabban a kórus mi leszünk.”

„Here sit we down to see the mystery,  
And serve for Chorus in this tragedy.”  
(I.i.90-91)

Az egész színpadi cselekményt állandó külső, bizonyos értelemben általánosan ironikus perspektívába állítja az a tény, hogy a Bosszú és Don Andrea szelleme folyamatosan jelen vannak egy felettes pozícióban, egész pontosan egy olyan metapozícióban, melyet a bosszúk szövevényes hálózatában az összes szereplő igyekszik birtokolni, a többiek elől megkaparintani. A két karakter minden bizonnyal a színpadot kétoldalt valamennyire körbevevő erkélyek valamelyikén foglalt helyet a korabeli színházi térben, innen szemlélve az eseményeket. Az alvilág képviselőiként érkeznek, „a halál nagyköveteiként:” rájuk is áll az a megfogalmazás, mellyel G. Wilson Knight Hamletet jellemezte nagyhatású esszéjében.<sup>53</sup> A Szellem „misztérium”-nak nevezi a földi halandók erőfeszítéseinek arénáját.

Ez a bevezető beszéd mintegy invitálásként olyan drámába avatja be a nézőt, amelyben nem a bizonytalanságban lebegtetett végkifejleten van a hangsúly, hanem sokkal inkább azon, hogy a karakterek milyen cselekedeteken keresztül érik el a véget. Ezt Székely György is kitűnően észrevételezi írásában, ugyanakkor szem elől téveszti a két „keret-játékos” nagyon is aktív szerepét:

„[A *Spanyol tragédiának*] külön érdekessége a *keretjáték*, amelyben „Andrea szelleme”, illetve a megszemélyesített Bosszú lép fel. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a

---

<sup>53</sup> G. Wilson Knight *The Wheel of Fire* (London and New York: Routledge, 1991 [1930]).

két szereplő teljesen passzív, nem kapcsolódik be az eseményekbe. Az „élők” nem tudnak róluk. [...] Ezáltal egy különleges színi „önreflexió” jön létre, hiszen a néző állandó tudatában van és marad a „keretnek”, és figyelheti a fő cselekmény menetét.”<sup>54</sup>

Már a darab legelején megtudjuk a Bosszútól, hogy Bellimperia megöli majd a cselekmény során Baltazárt, Andrea „halálának okozóját (the author of thy death)” (I.i.87), olyasfajta detektívtörténettel van tehát dolgunk, amelyben az olvasó a bonyodalmak és fordulatok egymásutánjára és a szereplők megnyilvánulásaira tud koncentrálni, ahelyett, hogy a végkifejlet miatt kellene izgulnia. Megjelenik a szerzőség motívuma, ami az önazonosságnak, a jelentés birtoklásának, az identitás uralásának metaforája lesz itt és számos egyéb reneszánsz darabban is. Természetesen egyfajta meglepetés lehet, és bizonyos izgalmat válthat ki az is, hogy Hieronimo miféle fortélyos bosszút agyal ki, de a kezdet mindenképpen arra prekondicionál bennünket, hogy a cselekedetek módozataira és iróniájára fordítsunk nagyobb figyelmet.

Az összes esemény felett elhelyezkedő Szellem és Bosszú állandó jelenléte azért eredményez iróniát, mert a darab jelentős része pontosan arról szól, ahogy a szereplők igyekeznek a többiek feletti helyzetbe kerülni, ahonnan elképzelésük szerint irányíthatják a többieket, és mások sorsának „szerzőivé” válhatnak. Ez nem mindig függőleges elrendezésben történik, de a darabban határozott utalások vannak több helyen is a többszintű színpadra állításra, így például akkor, amikor Lorenzo és Balthazar fentről kilesik a szerelmeseket a második felvonás második jelenetében. Amikor a karakterek azt hiszik, hogy végre felettes pozícióba kerültek, a nézők tudatában vannak, hogy látja és irányítja őket a Bosszú működése, tudásuk korlátozott, változatlanul a megfigyelés általános rendjébe írónak bele. Nem tudják „Mit tartogat gyilkosnak a végzet. (What 't is to be subject to destiny.)” (III.xiv.195).

A címben szereplő idézet metaforikus olvasata megvilágítja, milyen szemiotikai értelemben kerül elő újból és újból a tragédia függőleges, hierarchikus

---

„The Embassy of Death: an Essay on *Hamlet*.” 17-49.

<sup>54</sup> Székely György, i.m. 108.

elrendezettségében a szerző, a szerzőség kérdése. A szerző fogalmával kiterjedt szakirodalom foglalkozott a posztstrukturalista elméletekben.<sup>55</sup> A hetvenes évek után általánosan elfogadott vélekedéssé vált, hogy a szövegek, és általában a jelölő gyakorlatok jelentéstermelő potenciálja nem áll a szerző irányítása alatt, a jelölők halmazaként működő, nyitott rendszerként felfogott szöveg az olvasás dinamikájában a jelölőlánc kiszámíthatatlan útvonalaira ad lehetőséget. Következésképpen a jelölő gyakorlatok univerzumában soha nem lehetünk teljesen biztosak abban, ki a szerző, és szerzőnek csak a teljesen önazonos, a hozzá kapcsolódó jelentéseket teljesen uraló szubjektum mondhatja magát. A szövegek, a jelölő eljárások mindenkor bennük rejlő szubverzív képességét az adja, hogy semmiféle autoritás nem ellenőrizheti, korlátozhatja a jelentésekre lehetőséget adó képességét a szövegnek. Amikor azt gondoljuk, hogy rögzíthető jelentéseket írunk, kiderül, hogy a szöveg ír bennünket. Ugyanígy, amikor úgy véljük, felülről látunk és irányítunk másokat egy játszmában, bizonyos metaperspektíván keresztül kiderülhet, hogy a játék, a jelölő játéka ural bennünket. Kyd drámájában a Szellem és a Bosszú metapozíciója tartja fenn ezt a perspektívát. A színpadon megjelenő szereplők soha nem tudnak olyan tökéletes metaszoveget létrehozni, amivel irányíthatnák a cselekmény valamennyi elemét. Még Hieronimo végső darabjának előadása közben is kiderül majd, hogy hiba csúszott a számításába, és a szöveg „önállósítja magát,” hiszen Bellimperia szerepébe egyáltalán nem tartozott bele, hogy öngyilkos legyen. Valóban, úgy tűnik, hogy könnyíthetné fájdalmunkat, ha ismernénk a szerzőt, vagy ha szerzővé válhatnánk, állítja a darab szinte posztmodern tudatossággal, de ez csak a látszat. A tragédia dimenzionalitása pontosan azt tematizálja, hogy nem létezik a tökéletes szerzői pozíció, mint ahogy tökéletes nézői pozícióra sem tehetünk szert.

Kivétel természetesen az Abszolút Princípium. A bosszú metaágensei felett ugyanis van még egy szint az Erzsébet-kori színházban, ez pedig Isten helye, aki a

---

<sup>55</sup> Felmerülhet a kérdés, milyen alapon alkalmazhatjuk a posztstrukturalista szerzőfogalmat a kora modern korra. Természetesen nem mechanikus és önkényes visszavetítésről van szó, hanem arról, hogy a szerzőség, a szerzőiség, az autoritás kérdése pontosan egyik eleme azoknak a fő kérdéseknek, amelyeket ismeretelméleti alapról tematizál a protomodern dráma, itt tehát a protomodern – posztmodern párhuzam egyik példájával találkozunk. A posztmodernben a szerző ideológiailag megképzett státusa meginog, a kora modern korban pedig éppen csak kialakulóban van. Ben Jonson az első angol író, aki tudatosan foglalkozik szövegeinek szerkesztésével, és szerzőként jogot

helyes jelentés, az igazság, a rend és az igazságosság garanciája. Az eddigi vizsgálataink alapján ugyanakkor a szemiográfiai nézőpont pontosan azt mutatja meg nekünk, hogyan jön létre a *Spanyol tragédiában* valódi szubverzív erő a metafizikai központot aláásásával. Szemmel láthatóan a Bosszú foglalja el a darab univerzumában a hagyományosan Istennek fenntartott abszolút hatalom pozícióját, és a darab egészében nehéz lenne bárhol is kitapintani az isteni gondviselés megnyugtató jelenlétét. Feltűnően hiányzik a darabban a Gondviselő és általában véve a mennyei, isteni világ, és a verbális utalások is sokkal inkább az alvilágra, a pokolra, a természetfeletti erőkre vonatkoznak, mint Istenre. Ebben a tekintetben a *Spanyol tragédia* egy újabb témát vonultat fel, amely szintén rendkívül fontos elem lesz a reneszánsz tragédia szubverzív erejében. Ez a sokat tematizált elem általában véve mindenfajta metafizikus középpont kimozdítása és megkérdőjelezése, legyen az az uralkodó, Isten vagy a világ harmóniáját szervező elv. Ez a megkérdőjelezés kétségbe vonja a metafizikus, transzcendentálisan motivált hatalom létezését, és tetőpontját a Jakab-kori tragédiában éri el, ahol a társadalmi élet káosza és korrupciója gyakran mindenféle transzcendenciát radikálisan megtagad. Az ideológia természetesen még az ilyen szövegeket is kihasználhatja, és a szubverzív, az erőszak „megszelídített” megjelenítéseként engedheti őket piacra annak érdekében, hogy a szubjektumban meglévő veszélyesebb ösztönkésztetések kitörését megakadályozza, eltompítsa, az ilyesfajta látványosságra való igényt előre meghatározott keretek között tartsa. Ahogy Stephen Greenblatt is állítja az újhistorista elmélet egyik alaptéziseként: a szubverzív szemmel látható kitermelése és egyidejű bekebelezése a hatalom fennmaradásának alapvető feltétele.<sup>56</sup>

A *Spanyol tragédiában* a bosszú allegóriája még az „abszolút szerző” pozícióját foglalja el, a szubjektumok igazgatójának és a sorsok végső előírójának helyzetét. A darab nem szakít végérvényesen az irányító középpont gondolatával.

---

formál darabjainak „helyes jelentésére.”

<sup>56</sup> Így például az „ideális uralkodó” ideológiai reprezentációinak igazi működtetője az ellentét kitermelése és egyidejű kontrollálása. „...such an ideal image involves as its positive condition the constant production of its own radical subversion and the powerful containment of that subversion.” Stephen Greenblatt „Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, *Henry IV* and *Henry V*.” In Jonathan Dollimore & Alan Sinfield (szerk.) *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Ithaca: Cornell

Ugyanakkor ez a tény maga meglehetősen pesszimista válasszal szolgál azokra a korabeli kérdésekre, amelyek a világegyetem rendjére, az ember önrendelkezésre, sorsalakításra való képességére irányultak. Nem Isten keze vagy egy uralkodó teljhatalma igazgatja az eseményeket a tragédiában, hanem a Bosszú, az emberben lévő egyik legerősebb szevedély metaforikus megjelenítése. A darab felett az alvilág képviselője uralkodik, akinek még csak nem is kell igazán beleavatkoznia a cselekménybe, ugyanis már eleve benne van a szereplők bensőjében. Több értelmezés is kitér a szakirodalomban arra, hogy az irányító isteni gondviselésnek ez a feltűnő hiánya radikálisan pesszimistává, a kora modern kor bizonytalanságainak általános megjelenítésévé, az Istentől magára hagyott protestáns szubjektum frusztrációjának első nagy kifejeződésévé teszi a *Spanyol tragédiát*.<sup>57</sup> Mindehhez azonban hozzá kell még számítanunk a darab színpadi reprezentációs logikája által megképzett pszichologizáló keretet, hiszen ez még fokozza a darabot átható bizonytalanságot és iróniát. A karakterek ugyanis mind azzal vannak elfoglalva, hogy tökéletes bosszúállókká válva a többiek felé kerekedjenek, tehát arra a pozícióra áhítoznak, amelyet rég elfoglalt már az az energia, az az ösztönkésztetés, amely ugyanakkor bennük is kezdettől fogva megvan és belülről irányítja őket. Azzá akarnak tehát válni, ami irányító gépezetként már rég bennük van, de erre nem lehet rálátásuk, és ez a darabot átható iróniát tragikus iróniává fokozza.

Mikor a darab közepe felé Don Andrea szelleme látja, hogy a cselekmény nem az eltervezettek szerint alakul, és a bosszú kétségessé válik, felrázza az erkélyen bóbiskoló Bosszút, és számon kéri rajta a színpadon látottakat. A Bosszú egyáltalán

---

University Press, 1985).

<sup>57</sup> „As W. R. Elton and others have convincingly argued, the role of divine providence in human affairs was coming to be questioned (if discretely) even among the community of Christian believers. [...] explanations could encourage victimized individuals to take justice into their own hands rather than to wait for providence to manifest on their behalf.” Harry Keyishian *The Shapes of Revenge. Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare* (New Jersey: Humanities Press, 1995), 11. Alan Sinfield a darab protestáns jellegére mutat rá: „But the most immediate interpretation for the spectator who is not a theologian is that the characters live vicious lives in submission to the will of vindictive powers which hover disconcertingly (for the Elizabethan protestant) between pagan fate and the calvinist God. [...] Is the Reformation God to all intents identifiable with Revenge? The question occurred to Erasmus; it may well have occurred to Kyd.” Alan Sinfield *Literature in Protestant England, 1500-1700* (Totowa, New Jersey: Barnes and Noble, 1983), 116.

nem bosszúsan és aggodalmasan, inkább nyugodtan közli vele, hogy ő belülről irányítja a szereplők lelkét akkor is, ha látszólag tétlenül szunyókál. A Bosszú szenvedélyként, ösztönkésztetésként, irányíthatatlan belső parancsként működik a bosszútragédiában, nem csupán allegorikus megjelenítésként.

„Békélj meg, Andrea! Ha alszom is,  
Nem csökken ám hatásom lelkeikre.”

„Content thyself, Andrea: though I sleep,  
Yet my mood is soliciting their souls.”

(III.xv.19-20)

A Bosszú az alvilág képviselője, a színpadra a Szellemmel együtt minden bizonynal alulról érkezik, áthalad tehát a csapóajtón, amelyet az alvilág és a Sátán kapujának emblematikus megjelenítéseként értelmeztek az emblematikus színpadon. Minden, ami a csapóajtó alatt helyezkedett el, vagy ott történt, az alvilággal, az ördöggel, a gonosszal van metaforikusan kapcsolatban. Az alvilág, a csapóajtó alatti világ sötét képei uralják a darab vizuális képrendszerét. Pszichoanalitikus értelemben a reneszánsz emblematikus színház függőleges hármas tagolódása megfeleltethető a szubjektum szerkezetét képező id – ego – szuperego hármasságnak, és ebben a szerkezetben a Bosszú viszonylag egyértelműen megrajzolt képviselője a tudattalannak, melynek tartalmi és energiái feltartóztathatatlan erővel törnek a felszínre, válságba sodorva, kimozdítva a főszereplő identitását.

A sátán birodalmának egész kiterjedt ikonográfiáját tárja elénk a *Spanyol tragédia*. A bosszú végrehajtásához szükséges stratégia kidolgozása során Hieronimo legfőbb célkitűzése az lesz, hogy tökéletesen eggyé váljon a feladattal, hogy azonosuljon a bosszú elvével, és az erre való törekvés során folyamatosan az alvilágot, a poklot idézi meg, hívja segítségül. Az alvilág „látogatásai” Hieronimo tudatában rögtön fiának halála után elkezdődnek:

„A pokol rút démonai kitörtek,  
Nem járt utakra vonják léptemet.”

„The ugly fiends do sally forth of hell,  
And frame my steps to unfrequented paths...”  
(III.ii.16-17)

Később a föld belét szántja fel, mintha létezésének anyagi alapjait akarná felnyitni, hogy magáévá tegye, internalizálja a poklot, amelynek valódi ágense, megintcsak ironikusan, valószínűleg valahonnan fentről követi éppen szemmel Hieronimo próbálkozásait.

„El innen! Felvágom a föld hasát...  
A marsallságról lemondok: ezentúl  
A pokol rémein marsallkodom,  
Hogy bosszút állhassak mindötökön.”

„Away! I'll rip the bowels of the earth..  
And here surrender up my marshalship:  
For I'll go marshal up the fiends in hell,  
To be avenged on you all for this.”  
(III.xii.71-78)

A kitűzött feladattal azonosulni ugyanakkor nem mindig könnyű feladat, és nem csupán azért, mert az áhított bizonyítékok nem állnak feltétlenül rendelkezésre, hanem azért sem, mert az Értelem arra figyelmezteti a bosszúállót, hogy ne bitorolja Isten kiváltságos szerepét. Ez a helyzet indítja el azt a vibrálást, oszcillációt az alternatívák között a főhős tudatában, amely olyannyira jellemző lesz a későbbi kora modern reneszánsz tragédiákra, és amelynek a karakter mentális felbomlása lesz a végpontja. Ezt a sémát, ezt a dramaturgiai mintát alkalmazzák Kyd után a bosszútragédiák írói Shakespeare-től Middletonon át Rowley-ig.

Érdeemes megjegyeznünk, hogy Hieronimo meggyötört tudatának legaprólékosabb, kiterjedt részleteit akkor tárja elénk a dráma, méghozzá

reprezentációs problémaként tárgyalva, amikor az úgynevezett „hozzáadott részek” leghosszabbikához érünk el, egy olyan párbeszédhez, amelyet később adott hozzá a rendkívül sikeresen és hosszú ideig futó darabhoz egy későbbi felkért drámaíró, a feltételezések szerint maga Ben Jonson. Az úgynevezett „képfestő jelenetben” Hieronimo egy alapvető reprezentációs, ikonográfiai és szemiotikai kérdés elé állítja a festőt: lehetséges-e megfesteni, azaz tökéletesen megjeleníteni az elgyötört tudat abjekt állapotát? Lehetséges-e áthidalni a szakadékot a valóság és a reprezentáció, az esemény és interpretációja, a dolog és megjelenítése között? Ráadásul Hieronimo beszédének a retorikája maga már egyfajta tökéletes, tüzetes reprezentációra törekszik, mégpedig az antik művészetelméletekben is ismert ekphrasis segítségével, és a sorok kétségbeesett nyelvi deiktikus felfokozottsága is növeli a teljes reprezentációra tett erőfeszítés dimenzióit.

„Itt fessen az arcomra valami nagy indulatot, de valami nagyon nagy indulatot ám!...Aztán fesse le, hogy átkozódom, üvöltök, őrzöngök, fesse meg, hogy utóbb megint magamhoz térek egy kicsit, fesse meg, hogy megátkozom a poklot, az Éghez folyamodom, a végén meg magamon kívül eltámolygok...és így tovább.”

„There you may show a passion, there you may show a passion!...Make me curse, make me rave, make me cry, make me mad, make me well again, make me curse hell, invoke heaven, and in the end leave me in a trance — and so forth.”

(III.xii/a (4. betoldás), 151-157)

Azt is látnunk kell ugyanakkor, hogy a jelenet igazi lehetőségei akkor bontakoznak csak ki, ha megpróbáljuk egy aktuális előadásban működtetni a látványt. A cselekmény ereje itt attól függ, hogy Hieronimo valójában mit csinál, amikor szavakkal igyekszik „lefesteni” saját örületét, dühöngését, ugyanis a jelenetben neki magának is dühöngenie kell a teljes hatás kedvéért. Nem egyszerűen elbeszéli az esetet, amikor megtalálja halott fiának tetemét. Nem csak beszél, hanem tulajdonképpen újra el akarja játszani, ismét végig akarja élni az eseményeket, és hipotetikus rekonstrukciónkban legalább két okból szükséges így színpadra állítani

Hieronimót. Először is, ebben a jelenetben lehetősége nyílik, hogy az összes eddigi felhalmozódott feszültségét levezesse, hogy végre igazán elszántként és örültként viselkedjen, és a bosszúra ösztökélje magát, ugyanis a feladat végrehajtásához még mindig túlon túl óvatos. Másfelől, a jelenet szervesen illeszkedik a darab metasínházi és szemiotikai problematikájába. Hieronimo tudja, hogy a teljes reprezentáció lehetetlen, így aztán saját magát alakítja képpé, transzformálja magát a fájdalom, az örület élő emblémájává, és el is játsza az így megkomponált képet, annak érdekében, hogy csökkentse a megszületendő reprezentáció, a majdani festmény természetéből fakadó, eredendő reprezentációs elégtelenségét. Amikor azonban így jár el, akkor szerepet vesz magára, amellyel a lehető legjobban igyekszik azonosulni, és ez ismét iróniával ruházza fel a jelenetet, ugyanis a bosszúálló sorozatosan ebbe a hibába esik. Feladja identitását a szerep kedvéért, elveszti önmagát, és ez odáig vezet, hogy a nagy bosszútragédiák híres, látványos önkijelentései éppenséggel az önazonosság, az én teljes felbomlását, a tudat dezintegrációját jelzik.

4. kép: A *Spanyol tragédia* kvartó kiadásának illusztrációja a fedőlapon. A kiadó és az illusztrátor is a darab egyik kulcsjelentét tartotta a legalkalmasabbnak a darab reklámozására. A lugas-jelenetet látjuk, ahol a hagyományos emblematisz környezetbe helyezett szerelmi játék ironikus és halálos inverzió esik át.

A legtöbb tragédiában elkövetkezik a pillanat, amikor a főszereplő színpadias kiállással megpróbálja megerősíteni, kinyilvánítani saját identitását. Hieronimo a *Spanyol tragédiában*, Hamlet Shakespeare nagytragédiájában, Vindice *A bosszúálló tragédiájában*, Amalfi hercegnő Webster macabre tragédiájában, az *Amalfi hercegnőben*, mind a többi szereplő elé állnak, hogy saját nevük hirdetésével végérvényesen megszilárdítsák és felvállalják identitásukat. Nincsenek tudatában ugyanakkor annak, hogy a név nem garantál már metafizikus identitást, értéket, jelentést, a név transzcendens motivációja megszűnt, Isten vagy a társadalmi rend már nem áll a Név mint kulcsjelölő mögött.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Számos protomodern tragédiában, és szinte mindegyik bosszútragédiában megtalálható az a pillanat, amikor a tragédia főalakja vagy a bosszúálló a legnagyobb erővel jelenti ki, mitegy kihirdeti önnön identitását. Ezek a pillanatok ugyanakkor mindig a tragikus irónia

Az sem véletlen, hogy ez a szemiotikai szempontból kulcsfontosságú jelenet későbbi betoldásként került a *Spanyol tragédiába*, pontosan akkor, amikor a reprezentáció, a jelölés, a szerepjátszás ismeretelméleti kérdései még nagyobb erővel jelentkeznek a társadalomban. A filológiai kommentárok általában véve úgy vélekednek, hogy ezt a jelenetet akár figyelmen kívül is hagyhatják a színházi előadások, hiszen megtöri az eredeti szöveg folyamatosságát és ritmusát. Meggyőződésem szerint ennek pontosan az ellenkezője történik: a későbbi szerző olyan betétet írt a darabhoz, amely érzékenyen reagál a tragédia tematikus kulcsmotívumaira, és szervesen kapcsolódik a dráma által feszegetett kérdésekhez.

Ahogy már megjegyeztük, a bosszúálló a kora modern szubjektum identitáskérdéseit tematizáló karakterré válik ezekben a tragédiákban, köztes szubjektummá, és ezt a köztes állapotot fejezi ki Hieronimo is, amikor kifejti, hogy a valódi gyötrelem nem az örületben és nem a józanságban van, hanem a kettő között történő ingadozásban, két állapot váltakozásában.

„Tudja, mi lesz a vége? Halál és örület. Mert sosem érzem olyan kitűnően magam, mint mikor rám jön a téboly: akkor azt hiszem, derék ember vagyok, meg azt hiszem, még tán csodák is kitelnek tőlem, de *ha eszemen vagyok, az megvisel, az kínoz, az maga a pokol.*”

„As I am never better than when I am mad; then methinks I am a brave fellow, then I do wonders; but *reason abuseth me, and there's the torment, there's the hell.*”

(III.xii/a (4. betoldás), 159-162. *kiem. tőlem*)

---

csúcspontjai is, ugyanis ez az a pont, amikor a bosszúálló, a tragikus karakter eredeti identitása végképp eltűnik, átalakul a szereppé, amelyet a bosszú feladata tesz szükségessé, és amellyel a bosszúálló maradéktalanul azonosulni próbál. Éppen ezért a nagy ön-kinyilatkoztatások (*Spanyol tragédia*: „Know I am Hieronimo”; *Hamlet*: „Tis I, Hamlet, the Dane”; *A bosszúálló tragédiája*: „Tis I, 'tis Vindice, 'tis I.”; Amalfi hercegnő: „I am Duchess of Malfi still.”) mindig egyúttal az identitásvesztés jelenetei is.

A pokol a szubektum tudatában van, de nem mint az alvilág, hanem mint a köztes állapot, az értelem és az örület, a világ és az alvilág között lévő megsebzett, világos identitás és határok nélküli, oszcilláló állapot, az abjekt szubjektum állapota.

Ahogy korábban már bevezettük, a jelenet a darab metaszínházi keretébe is bekapcsolódik, Hieronimo ugyanis szerepet játszik, és a bosszútragédiák az eredeti identitás és a feladat által megkövetelt szerep között lévő feszültség működtetésével képezik le a kora modern identitás kérdéseit. Mindezek felett Hieronimo abban a meggyőződésben van, hogy ő a jelenetnek és saját szerepének a szerzője és irányítója, hiszen a saját kezdeményezéséről és ötletéről van szó. Ismét téved azonban, hiszen a szerep már fölébe kerekedett, túlcsapva a bosszúállón, ugyanis a szerep metaforikus megjelenítése, a Bosszú maga felülről szemléli és belülről irányítja a bosszúállót.

A szemiotikai kérdéseket feszegető ekfrázi-jelenet után Hieronimo Senecát olvasva jelenik meg a harmadik felvonás tizenkettedik jelenetében, és szavai újból metaszínházi jelleget kölcsönöznek a cselekménynek, ugyanis itt azonosul végleg, látványosan a bosszú feladatával, és önkinyilatkoztatásával egyben blaszfémiát követ el. „Vindicta mihi!” – áll elének Hieronimo, mintha saját elszántságát hirdetné ki, csakhogy ezek a Mindenható szavai, akinek kiváltságos és egyedüli joga a bosszúállítás. Hieronimo ebben a monológban azt gondolja tehát, hogy beléphet Istennek, a Nagy Forгатókönyvírónak a helyébe. Mindezt teátrálisan, színházi eszközökkel végzi: egy előadásnak a szerzőjeként lép színre, amelyben a karakterek túlságosan tudatlanok ahhoz, hogy észrevegyék a rájuk ruházott szerepek valódi mibenlétét. „Ki szerző, és szereplő is a tragédiában. (Author and actor in this tragedy.)” (IV.iv.15) – Hieronimo lesz a rendező is, aki az események láncolatát irányítja, és aki megpróbál mások halálának szerzőjévé válni. Ekkor éri el azonban a tetőfokát a tragikus irónia, ugyanis az események egésze változatlanul a szerző-Hieronimo felett van, ő maga csak egy szerepet játszik el abban a darabban, melynek szerzője nem ő, hanem a Bosszú, és amelyben elképzelt szerzőisége nem megerősíti, hanem radikálisan felbontja az identitását.

Hieronimo már az első felvonás ötödik jelenetében bemutatta színházi képességeit, amikor „a király szeméit gyönyörködtető” maskajáték rendezőjeként lépett színre. Ekkor nemcsak rendezője, de értelmezője, magyarázója is a jelenetnek,

közvetíti a jelentéseket a maszkjáték és a tragédia világa között. Akárcsak általában a reneszánsz drámában, itt is azért alkalmazza a drámaíró a darab-a-darabban technikát, hogy az egész drámai cselekmény többszintűségét helyezze különféle perspektívákba. Ebben a jelenetben világok közötti tolmácsként, értelmezőként Hieronimo a jelentéshez képest olyan helyet foglal el, amely hierarchikusan felette áll a többi karakternek. A szintek, tekintetek, perspektívák rendszereként kiépülő darab metateátrális szerkezetében ez az a pozíció, amelyet minden szereplő igyekszik elfoglalni. A bosszúálló szintje a legmagasabb szereplői szint, ugyanis ő a legagyafúrtaabb színész és cselvető, az ő stratégiái kerekednek végül a többiek fölé. Közönségbevonó karakterként is ő a legaktívabb, monológjai folyamatosan bekapcsolják a nézőket a darab cselekményébe, ugyanis olyan ismeretekbe avatja be őket, amelyek a többieknek nincsenek birtokában. A *Spanyol tragédia* nem alkalmazza a közönségbevonó szereplők hagyományát olyan aktívan, mint a későbbi darabok, de már Kyd is tudatosan támaszkodik a középkori moralitásokban, piaci játékokban, vásári komédiákban állandó figuraként működő karakterre, aki aktív kapcsolatot tart fenn a nézőkkel.<sup>59</sup>

Az összes többi szereplő mindent elkövet azért, hogy olyan felettes szintre kerüljön, ahonnan mások halálának szerzőjévé válhat, így aztán a darab természetesen nem merül ki egyetlen bosszú történetében. Így vagy úgy, de szinte mindenki valamilyen bosszútervet forral, stratégiákat kovácsol, cseleltet. Hieronimo fiának gyilkosai ellen, Baltazár Horatio ellen, Bellimperia Baltazár ellen, Villuppo Alexandro ellen. A folyamatos tragikus iróniát az tartja fenn a darabban, hogy a

---

<sup>59</sup> A középkori moralitások gonosztevő-bajkeverő és egyben tréfacsináló alakja, a *Vice* már maga a megtestesült heterogenitás volt, hiszen negatív és pozitív, elítélendő és irigyelt tulajdonságokat, komikumot és tragikumot egyaránt hordozott. Az előadás motorjaként, a közönséget folyamatosan bevonva gondoskodott a színházi reprezentációs tér és a közönség aktuális élettéré közötti közvetítésről, megteremtve az interaktív színházat. Robert Weimann a színházi előadói teret két részre osztja: az illúziókeltő, szigorúan reprezentációs *locus*, és az interaktív, a nézők terébe belenyúló *platea* dimenziókra, és a *Vice* karakterét a *platea* térhez sorolja. Erre a figurára támaszkodnak később Shakespeare nagy közönségbevonó alakjai, III. Richárd, Iago, Puck. Lásd: Robert Weimann *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* (Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P., 1978). A *Vice* hagyomány újabb, összetett értelmezéséhez: Matuska Ágnes *The Vice Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis* (Doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2005).

bosszúk szövevényes hálójában egyik karakter sem képes soha olyan felettes helyzetet biztosító metaperspektívára szert tenni, amelyből az összes többi manipulálhatná, és amilyenből a Bosszú egyfajta végső nézőként és rendezőként végig szemléli szerepjátszós, rendezési, szövegírói színházadójukat. Ne felejtsük azonban egy pillanatig sem el, hogy mindez akkor válik igazán érzékletessé és látványossá, ha a perspektívák, szintek, tekintetek bonyolult hálózata a színpadi térben, a háromszatú színházi vertikumban és az emblematikus színház kozmikus dimenzionalitásában aktiválódik szemünk vagy értelmezői képzeletünk előtt.

A színházi tér általános elrendezésén kívül a dramaturgiai fordulópontokban is rendre megnyilvánul az iróniának mint központi szervezőelvnek a fontossága. Ilyen fordulópont például Horatio meggyilkolása a második felvonás negyedik jelenetében. A „csók a lugasban” jelenet a reneszánszban igen gyakori, neoplatonikus „csókhalál” konvenciójának bonyolult, emblematikus és ironikus átdolgozása. Ismét a színpadraállításon, a színpadi képen múlik minden. Az már a puszta szövegből is világos lehet számunkra, hogy Horatio és Bellimperia a szerelmeskedést és a szerelmi csúcspont együttes elérését kifejező metaforikus retorikát alkalmazza. Először az udvarlás ikonográfiai konvencióját, a háborúskodás képeit alkalmazzák, majd a késleltetett és szinkronizált csúcspontot metaforizálják.

Bellimperia

„Ó, hagyj! Zavart szememben meg ne lesd

Létem kioltó szenvedélyemet!”

Horatio

„Ó, el ne hagyj, s én is veled halok:

Úgy verlek le, hogy a rabod vagyok.”

Bel.

„O, let me go; for in my troubled eyes

Now may'st thou read that life in passion dies.”

Hor.

„O, stay a while, and I will die with thee;

So shalt thou yield, and yet have conquered me.”

(II.iv.46-49)

A szerelmi halál metaforájaként álló csók itt átalakul az orgazmus metaforájaként álló halállá, a szerelmesek úgy közelednek a csúcsponthoz, egymás karjaiba fonódva, mint ahogy a lugas ágai ölelik körbe egymást. A jelenet kettős hatást hoz létre.

Ha valódi vagy majdnem nyílt szerelmeskedésként állítják színpadra, akkor a lugas jelenet és a tiszta szerelem emblémájaként működő csók a vad, buja szexuális szenvedély megnyilvánulásává válik, és ez valóban megfelelne az egész darab reprezentációs logikájának, mely jelentős teret szán az erőszak és a perverzió képeinek. A tiszta értékek ilyesfajta problematizálását és dekonstrukcióját már bevezette a darab elején Bellimperia morálisan igen megkérdőjelezhető döntése, amellyel elhatározta, hogy Horatiót fogja szeretni, hiszen ezzel bosszút állhat „Don Andrea halálának szerzőjén” is.

„Megvan! Bosszút majd új szerelmem áll!

Legyen szerelmem tiéd, hű barát,

Ez gyötri majd a gyilkos Baltazárt...”

„Yes, second love shall further my revenge!

I'll love Horatio, my Andrea's friend,

The more to spite the prince that wrought his end.”

(I.iv.66-68)

Ennél is fontosabb azonban a darab ironikus rendszerének szövetében, hogy az orgazmus-mint-halál metaforája rögtön átfordul a halál igazi színpadraállításába. Hirtelen fordulattal valóban maga a halál érkezik el Horatióhoz: nem sokkal azután, hogy ő akart behatolni kedvese testébe, hogy ott a szerelem tökéletességébe metaforikus értelemben belehaljon, most az ő testébe hatolnak bele, és fizikailag hal tökéletesen halált. A szöveg alapján kibontakozó vizuális színpadkép a konvencionális lugasjelenet ikonográfiájának fordítottjává, cinikus kigúnyolásává

válík. Balthazar és cinkosai nem pusztán elteszik láb alól Horatiót, hanem módszeresen, tökéletesen és szinte rituálisan megölik. Felakasztják a lugasban, bár a helyszín hagyományosan a szerelmi találka színpadi emblémája, és sorozatosan beledöfnek.<sup>60</sup> Horatiót, aki „emelkedett” akart lenni, most felemelik az akasztókötéllel a fára, szinte rituálisan agyondöfködik, és így a szerelmeskedés kegyetlen gúnyképét alkotják meg, egyfajta negatív szerelmi emblémát.

„Meg, meg. Szerelmed szép gyümölcse ez.”

„Ay, thus, and thus: these are the fruits of love.”

(Lorenzo, II.iv.55)

A kétfajta halál hasonlít egymáshoz, amennyiben mindkét esetben az identitás megszűntéről és a valósággal, a szemtől szemben megtapasztalhatatlannal való kapcsolatteremtésről van szó. A „szerelemi halál” esetében az eggyé válással, az orgazmussal, a szerelmi eksztázissal két ember identitása függesztődik fel egy olyan élményben, ahol a test közvetlensége lép működésbe. A valódi, fizikai halál esetében ugyancsak az ismeretlent tapasztalja meg a szubjektum, és a feltétel ismét az identitás elhagyása. A lényeges különbség abban áll, hogy ebben az esetben a szubjektum nem tér vissza az „ismeretlen országból.” A szerelmi halálnak a fizikai halállal való ironikus felváltásával, a kétféle és mégis sok mindenben hasonló tapasztalat együttes tematizálásával Kyd megint egy olyan motívumot indít el, amely a későbbi Erzsébet- és Jakab-kori tragédia kedvencei közé tartozik majd. A halál elnyújtott folyamatának tanulmányozása a reneszánsz színpadon abba az általános anatomizáló tendenciába illeszkedik, amely az élet és a halál között lévő határvonalat próbálja tetten érni, az ismert és az ismeretlen közötti választóvonalat nyomozza, az identitást és az

---

<sup>60</sup> Molly Easo Smith rámutat, hogy a jelenet értelmezéséhez tudatában kell lennünk a korabeli bosszútragédiák és a nyilvános kivégzések, a színház és a bitófa emelvénye között lévő szoros kapcsolatnak. „No other play of the Renaissance satge dwells on the spectacle of hanging as Kyd’s does, and the Senecan influence will not in itself account for the spectacular on-stage hangings and near-hangings in the play.” „The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*.” In Stevie Simkin (szerk.) *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays* (Palgrave, 2001), 71-87. 71.

identitásvesztéstől elválasztó átmenetet igyekeznek feltérképezni. Ismeretelméleti határmezsgyék ezek, a teljesebb, közvetlenebb megtapasztalás ígérését ugyanúgy hordozzák, mint a régi módszereken túlmutató, új episztemológiai területekben rejlő lehetőségeket.

A halál látványosságának legösszetettebb, legtotálisabb megjelenítése Hieronimo végső darabjában tárul elénk, ahol a bosszúálló tökélyre viszi a bosszút, és ez egyben a szerzőiség tökéletes megvalósítása is Hieronimo számára, mivel a tragédiának nem csak teljhatalmú szerzője és rendezője ő, hanem a szöveg és az előadás mellett a halál szerzőjévé is válik, hiszen hullákat termel saját színpadán.

Ahhoz, hogy ennek a tevékenységnek a szemiotikai és szemioográfiai jelentőségét felfoghassuk a *Spainol tragédiában*, és általában az angol reneszánsz drámában, meg kell értenünk a hulla pszicho-szemiotikai jelentését. Amint az előző fejezetben is utaltam rá, a hulla nem más, mint a tiszta, a jelölést a legtökéletesebben végrehajtó jelölő. Lacan szerint a jel mindig a hiány szimbóluma, annak a dolognak a hiányát jelöli, amelyik helyett áll. A hiányt jelölő legtökéletesebb, „legsűrűbb” jelölő éppen ezért a holttest, hiszen a hulla az élet hiányának legerőteljesebb megnyilvánulása. Kristeva terminológiájával leképezve mindezt ugyanígy állíthatjuk, hogy a holttest a legerősebb jelölő, hiszen nem megjeleníti, hanem mintegy megmutatja, prezentálja a halált a maga közvetlenségében, hatását pedig azzal éri el, hogy abjekt látványként visszacsatol bennünket a szimbolikus jelölés előtti, strukturálatlan, anyagi létezés érzetébe, a szemiotikus modalitásba. A holttest tehát olyan látványként működik az angol reneszánsz tragédiában, amelyik arra hivatott, hogy áthidalja a szakadékot a jelölés és a valóság között, a tökéletes reprezentáció elérésének érdekében.<sup>61</sup>

A tökéletesebb, közvetlenebb tapasztalatra, a teljesebb megismerésre való törekvés indítéka természetesen a kor ismeretelméleti válságában található, és a hullák színpadi kitermelésének kétféle episztemológiai okát láthatjuk így. A tökéletes reprezentációra való törekvés a totális színház létrehozására tett kora modern kísérlet része, a hullákat kitermelő, a halált szerző szubjektum pedig olyan pozícióra tesz

---

<sup>61</sup> A holttest, a *kadaver* látványának összetett hatását elemzi Julia Kristeva az abjekcióról szóló idézett művében, valamint: Uő. „Holbein Halott Krisztusa.” In *Narratívák I.*

szert, ahol az általa létrehozott jelentések a legegységesebbek, a legkevésbé kétségbe vonhatóak, a halál szerzője tehát az igazi szerző, aki a körülötte lévő diszkurzív teret a legbiztonságosabban uralja.

A *Spanyol tragédiában* részletes utalásokat találunk arra, hogy Hieronimo a végső, udvari maszkjátékot nagy gonddal tervezi meg, és többféle szándék vezérli. Elsődleges szándéka természetesen a bosszúállás, ezt azonban bonyolult, drámai és metaszínházi köntösbe öltözteti, mintha tudatában lenne, hogy a szerepjátszó, színlelő, taktikázó udvari világban csak az boldogulhat, aki rendezőként és szerzőként a többiek felé emelkedik. Darabjával az őt körülvevő környezet metaforáját állítja elő. Ragaszkodik ahhoz, hogy szerzeményét, a tragédiát többféle nyelven adják elő, így az előadás egyszerre válik ellenfeleinek vesztőhelyévé és az egész világ zűrzavarának, korrupciójának metaforikus megjelenítésévé. Amikor Hieronimo „Babylon bukására” és a nyelvek zűrzavarára utal, saját környezetének állapotát kozmikus méretűvé nagyítja, és az egész világ rendjével hozza kapcsolatba.

„Most majd meglátom Babylon bukását,  
Mit földig rombol le a föld keze,  
S ha darabodnak nem lesz sikere,  
Úgy üldöz a sors, vén Hieronimo.”

„Now shall I see the fall of Babylon,  
Wrought by the heavens in this confusion.  
And if the world like not this tragedy,  
Hard is the hap of old Hieronimo.”  
(IV.i.195-196)

Mindezek ellenére Hieronimo csak a halál szerzőjévé tud válni, a darabnak és az eseményeknek nem tud egyedüli irányítója lenni. Tragikus vaksága miatt nem láthatja, hogy nem az egeknek, hanem a pokolnak, az alvilágnak a képviselőjeként végzi

dolgait. A darab előadása túl is csap az ő szerzői, reprezentációs felügyeletén, ahogy ezt ő maga is belátja, amikor az előadás után ismét az értelmező szerepét ölti magára, és elmagyarázza Bellimperia halálának okát.<sup>62</sup>

„Szegény, túl is játszotta szerepét,  
Igaz, hogy meghal a darab szerint is,  
De kedveltem, sajnáltam őt, tehát  
Más véget szántam neki a darabban.  
Ám ő szerette, kit azok utáltak,  
S ily gyászos végre sarkallta a bánat.”

„Poor Bel-imperia missed her part in this:  
For though the story saith she should have died,  
Yet I of kindness and of care to her,  
Did otherwise determine of her end;  
But love of him whom they did hate too much  
Did urge her resolution to be such.”  
(IV.iv.141-145)

Fény derül arra, hogy még Hieronimo szerzői hatalma is korlátozott, és nem szabhatja meg mindenkinek a sorsát.

Amikor a tragikusan végződő, darabbeli előadás után az uralkodó magyarázatot követel tőle, és Hieronimo értelmezésében előtárja a tragédia jelentését és kiváltó okát, az interpretációval úgy áll elő, hogy közben elmegy az abjekció

---

<sup>62</sup> A *Spanyol tragédia*, mint ahogy a későbbi bosszútragédiák is, radikálisan tagadják tehát mindenfajta központi, teljhatalmú szerzőfunkció lehetőségét, a jelentések és diszkurzusok felett gyakorolt tökéletes irányítás esélyét, és ezáltal közvetett módon az Uralkodó, a korábbi világmodellben Isten által felkent földi helytartónak tekintett Király pozícióját mondják lehetetlennek. Vö. Eilen Allmann *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue* (London - Toronto: Associated University Presses, 1999), Ch. 3: „The Revenger as Rival Author.” 57-85. „The revenger and the tyrant, the subject and the king, and the players who are the point of convergence between the worlds inside and outside the theater – all are merely creatures posturing as creators, and the authority they erroneously took to be their natural right is rescinded in their exposure.” 60.

látványának végső fokáig, és halott fiának hullájával áll ellenfelei elé. Figyelembe kell vennünk, amikor értelmezésünkben a jelenet előadás-szövegét létrehozzuk, hogy a fiú holtteste immár több napos: Hieronimo egy oszladozó hullával az ölében lép színre, természetesen a középkori Mária-ábrázolásokra is rímelve, és ismét a végletekig fokozva a színpadi nyelv jelen-teremtő deixisét.

*(Megmutatja fia holttestét)*

„Nézzék e képet, bámulják e látványt:

Ez itt reményem, itt meg pusztulása,

Ez itt szívem, itt fűrt belé a tőr,

Ez itt kincsem, itt lopták kincsem el,

Ez itt üdvöm, ez meg, hol elrabolták:

Szív, kincs, öröm, üdv és reménykedés

Mind odalett, ott pusztult a fiammal.”

„See here my show, look on this spectacle!

Here lay my hope, and here my hope hath end;

Here lay my heart, and here my heart was slain;

Here lay my treasure, and here my treasure lost;

Here lay my pleasure, and here my pleasure bereft:

But hope, heart, treasure, joy and bliss,

All fled, fail'd, died, yea, all decay'd with this.”

(IV.iv.89-95)

Kiderül, hogy valóban Horatio teste volt az oka, az előidézője az összes többi hullának a történetben. Horatio halálával a világ valamennyi jelentése elenyészett Hieronimo számára, mint ahogy minden jelentés összeomlik most, a pillanatban, melyre a mondatok felfokozott deixise koncentrálnak az abjekt látványától körülveve. A remény- és jelentés-vesztettség kozmikus érvényűvé válik: a metaforikus jelentésszinten a hullák halmozása és a központi, rémisztő, abjekt holttest színpadra állítása azt fejezi ki, hogy ebben a világban (és áttételesen a darab világába bevont

közönség aktuális világában) a tekintélyt, az autoritást mint metafizikus középpontot lecserélte a halál és az alvilág működése.

Mikor a színpadot elborítják a hullák, a bosszúálló belátja, hogy a játéknak vége, szerepének végére ért, a színpadot el kell hagynia. Hieronimo elrohan, hogy felakassza magát, és ebben megátolják ugyan, ő azonban mindent megtesz, hogy szerzői szerepét fenntartsa, az általa „előállított” jelentéseket és reprezentációkat kontrollálja. Azt gondolhatnánk, erre már nincs lehetőség, de a színpadi abjekció tovább fokozódik. Hieronimo kiharapja saját nyelvét, és néma testté redukálja magát, amelyből nem lehet már titkokat kiszedni. A nyelv kiharapásával és földre köpésével Hieronimo emblematikusan a nyelvet, a jelölést tagadja meg, megpróbálja leállítani a jelölés folyamatát, a jelölőláncot. Ismét a későbbi, megtoldott változatban találunk kifejezetten metaszínházi utalást a bosszúálló szerepjátékának végére.<sup>63</sup>

„A két gaz meghalt, bosszúmat megálltam.

Ne, vedd a nyelvem, s később majd szívem!”

„Now to express *the rupture of my part*,

First take my tongue, and afterward my heart.”

(5. betoldás, 47-48)

A főszereplőnek ez az utolsó, kétségbeesett cselekedete a korábbiakhoz hasonlóan része a reprezentáció és a hatalom kérdéseire irányuló tematikus hálónak. Hieronimo szinte megállás nélkül arról beszél a *Spanyol tragédiában*, hogy neki tulajdonképpen valahol máshol kellene lennie; nem itt, a korrupció és fájdalmas veszteség világában, hanem odalenn a pokolban. A darab elején bejelentett „misztérium” valójában pokollá változik számára, és mindent megtesz, hogy a többi, általa ellenségnek

---

<sup>63</sup> Az úgynevezett “betoldásokat” gyakran a darab végére helyezik a kritikai kiadások. Bizonyítékunk van arra, hogy ezeket a részeket az 1602-ben megjelent kiadásba toldották be, hogy lecseréljék Kyd szövegének azokat a részeit, amelyeket már korszerűtlennek éreztek. Mindenképpen szeretném felhívni a figyelmet ezeknek a későbbi részeknek a fontosságára, és a “végső változatban”, a betoldásokkal teljes darabban betöltött organikus szereptükre, ugyanis pontosan témájuknál fogva kitűnően bemutatják és szinte jelképezik azokat a reprezentációs, szemiotikai, ismeretelméleti problémákat, amelyek Kyd után, a századfordulón váltak

tekintett szereplő számára is azzá változtassa. Hieronimo az áthelyezés, az átalakítás megszállottja: mivel ő maga kizökkent, folyamattá alakult szubjektum (*subjet-in-process*), igyekszik mindent kizökkenteni, ami őt magát körülveszi. Az identitás, a pozíció, az integritás fogalmai számára radikálisan átminősülnek. Mindaddig, amíg ebben a világban időzik, Hieronimo meghasadt, kettévált szubjektum. Nyelvének kiharapásával, a társadalmi jelentéscsere és kódolás emblémájának megtagadásával végleg, végérvényesen nemet mond arra a társadalmi rendre, amely fogva tartja őt. Ez a világ a szó és a dolog, a diszkurzus és a valóság közötti ellentétre, összeegyeztethetlenségre épül: egymásnak feszülnek a szerelem és a szerelem helyetti halál, az udvari multság és a véres gyilkosság, a jelentésmagyarázat és a nyelvek zűrzavarának emblematisz színpadl látványá nagyított képei. Ebben a rendben a szubjektum beszélő szubjektumként nyeri el identitását és pozicionalitását, és végezetül ezt a szimbolikus, társadalmi kódot hágja át Hieronimo azzal, hogy néma testté alakítja magát. A beszéddel már korábban szembeállított írás most halálössá válik kezei között. A megismerés lehetőségeit, illetve lehetetlenségét, a jel és a dolog, a ferdítő, manipulált reprezentáció és az autentikus valóság között lévő szakadékot tematizáló darabban Hieronimo saját szubjektivitása árán próbálja elérni a tökéletes reprezentációt: teste a transzgresszió anyagivá vált megjelenítése. A kora modern kor általános episztmológiai válságára reflektál a szöveg, amikor a *Spanyol tragédia* a látszat és a valóság ellentétét tematizálja emblematisz jelenetekben: a lugas, az *ut pictura poesis*, az ekphrázis, a maszkjáték konvenciói és azok ironikus kifordításai szemiotikai jelentéssel telítődnek. Ezt követően alakítja át magát Hieronimo saját lázadásának élő, tiszta emblémájává, olyan látványá, amely megpróbálja meghaladni a diszkurzust.

Mindezekkel együtt, bármennyire is sikerül Hieronimónak a többiekkel szemben mindvégig megőriznie szerzői pozícióját, a bosszú végrehajtása a bosszútragédiák dramaturgiáját irányító elv következtében identitásának elvesztésével jár, és ezt ismét olyan motívummal jeleníti meg a *Spanyol tragédia*, amely általában véve jellemző lesz a reneszánsz drámákra. A szerepjátszás során a színész-főszereplő olyan mértékben azonosul a szereppel, hogy végül képtelen lesz a játék befejezésére:

---

általánössá és a kora modern korra jellemzővé.

a szerep felemészti az eredeti identitást, lehetetlenné válik a visszatérés. Miután grandiózus tervét véghezvitte, a bosszú feladatát végrehajtotta és kiharapta saját nyelvét, Hieronimónak vajmi kevés oka marad arra, hogy az eseményeken viszonylag kívül álló Herceget a rafinált módon megszerzett késsel leszúrja. Ez a cselekedet már annak a kényszernek az eredménye, amely arra sarkallja a bosszúállót, hogy továbbvigye szerepét, még több hullát állítson elő, még inkább tobzódjon a többiek felett megszerzett látszólagos hatalmában. Ahogy azonban kezdettől fogva tanúi voltunk, a valódi ágens, a mindenképp felett álló szerző nem Hieronimo volt, hanem a Bosszú, az alvilágnak, azaz a tudattalan ösztönkésztetéseknek, az értelem felé kerekedő szenvedélynek metaforikus megjelenítése. „A többi néma csend.” – ahogy Hamlet mondja majd; a történet folytatása az alvilágra tartozik, ahol a Bosszú átveszi már az aktív rendezői pozíciót.

„Bár a halálban megszűnt szenvedésük,  
Itt megkezdődik örök büntetésük.”

„For here though death hath end their misery,  
Ill there begin their endless tragedy.”

(IV.v. Kórus, Bosszú, 47-48)

A *Spanyol tragédia* arra használja fel metaszínházi keretben a bosszú motívumát, hogy tragikus iróniával nyilvánítsa ki azt a belátást, amelynek sejtése belengte a kora modern kor egész ismeretelméletét, kimondása mégis szubverzív erővel hatott a társadalmi rendre, az uralkodó metafizikájára és a vallásos berendezkedésre épülő ideológiára. A bosszútragédia dramaturgiai és tematikus szerkezete azt fejezi ki, hogy a tökéletes reprezentációs felügyelet soha nem lehetséges, a feltétel nélküli szerzőiség végül mindig viszonylagosnak bizonyul, és a jelentés (a reprezentáció, a játék, a sors, a végzet) meghaladja a szubjektum irányító képességét. Az összetett iróniát ebben a keretben alkalmazva a *Spanyol tragédia* azokat a témákat vezeti be, amelyeket a későbbi Erzsébet- és Jakab-kori bosszútragédiák még radikálisabb felhanggal vizsgálnak majd. A darab decentrált főszereplője prototípus, aki visszaköszön

azokban a Tudor és Stuart bosszútragédiákban, amelyek megkérdőjelezik a keresztény esszencializmus önazonos, metafizikusan emberi szubjektumát.<sup>64</sup> Catherine Belsey meglátását a *Spanyol tragédiára* is alkalmazhatjuk: a kimondás szubjektuma (Hieronimo mint karakter) és a kimondott megnyilatkozás szubjektuma (a szubjektum, amelyet Hieronimo diszkurzusa denotál) között oly lényegi a különbség, hogy a bevonó technikákkal megvalósuló színházi reprezentáció, a darab kozmosza által felkínált szubjektumpozíció a kimozdított, kizökkentett, válságba sodort identitás instabil pozíciója.<sup>65</sup> Így válik a *Spanyol tragédiából* a kényelmes identitáspozíció elfoglalását lehetlenné tevő kérdő szöveg, nyitott mű: genoszínház.

---

<sup>64</sup> Vö. Jonathan Dollimore *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Chicago: University of Chicago Press, 1984). Ch.10/1. „Tragedy, Humanism and the Transcendent Subject.”, Ch.10/2. „The Jacobean Displacement of the Subject.”

<sup>65</sup> Catherine Belsey részletesen tárgyalja, hogyan alakít ki a szöveg meghatározott szubjektum-pozíciókat a befogadó számára. Vö. Catherine Belsey *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama* (London and New York: Methuen, 1985), 1-12: Ch. I. „Introduction: Reading the Past.”

Jágó, a velencei kalmár.  
 Színházi liminalitás, mediterrán egzotikum,  
 és az *Othello* szemiográfiája

Az angol protomodern dráma jellegzetes eljárása, hogy a korabeli társadalmi viszonyokat modelláló darabok helyszínéül távoli, egzotikus vidéket választanak, és így, a felismerhető aktuális valóságot mintegy „kihelyezve” kikerülhetik a cenzúra szigorát. Shakespeare-nél és kortársainál az egyik leggyakoribb távoli helyszín a szinte külön ikonográfiával rendelkező mediterráneum. Amikor a mediterrán világ megjelenítéseit vizsgáljuk a kora modern drámában, különösen Shakespeare darabjaiban, nem elégedhetünk meg a machiavellista itáliai gazember, illetve a kereskedő állandóan visszatérő kliséivel, vagy az Ottomán birodalomtól Európát védő határmezsgye és az egzotikus kereskedővárosok bevett képeivel. Számításba kell vennünk egy olyan elemet is, amely minden bizonnyal hozzákapcsolódott a kora modern tudatokban ezekhez a mediterrán képekhez, és ez az elem a versengés által szított szenvedélyes irigység érzülete.

Egészen a tizenhatodik század közepéig Cadíz, Sevilla, Velence, Nápoly, Firenze és a hasonló kereskedővárosok minden olyanban vezettek, aminek megteremtéséről London még csak álmodott.<sup>66</sup> Azok a még távolabbi mediterrán városállamok, melyeket Shakespeare egzotikus helyszíneként néhány drámája számára kiválaszt, a tizenhatodik századra már túl is jutnak legvirágzóbb korszakukon. Ilyen például az Illíria partjainál fekvő Ragusa (a mai Dubrovnik), mely a magyar korona fennhatósága alatt élte fénykorát, az 1358-as Zárai Béke után szakadva el Velencétől. Hajósai egészen Peruiig jutottak, kereskedői olyan

---

<sup>66</sup> A korabeli Európa átrendeződéséhez lásd: Fernand Braudel Anyagi kultúra, gazdaság és kapitalizmus XV – XVIII. Század. A mindennapi élet struktúrái (Budapest: Gondolat,

luxuscikkeket importáltak a városállam megerősített falai között meghúzódozó palotákba, amilyenekről a nyugat európaiak még csak nem is álmodtak, és az arisztokrácia egzotikus kertjei botanikai ritkaságoktól illatoztak. A keleti mediterráneum mindenekelőtt a kereskedelmet, a nemzetközi fuvarozást és az árucikkek kockázatos, de pezsgő cseréjét jelentette a kora modern korban. Nem csupán az európai civilizáció egyik bölcsője volt ez a régió, hanem az ezeröttszázados évek végéig a legkiterjedtebb és legfejlettebb kereskedelmi rendszer is. Ennek a mediterrán világnak a képébe látjuk projektálva a kora modern Anglia minden izgatottságát, elragadtatottságát, megvetését, irigységét. Azok a mediterrán városok korraptak, gondolták Shakespeare kortársai, árulás és gaztett tenyészik azokon a kereskedő szigeteken, mindez azonban abból fakad, hogy ott tanyázik a gazdagság is. Ebből a szempontból Shakespeare úgynevezett „sziget darabjai” sokkal inkább ebből az adriai vagy mediterrán elvarázsoltságból táplálkoznak, mint az Újvilággal kapcsolatos izgatottságból.

Nem érhet bennünket tehát meglepetésként, ha azt tapasztaljuk, hogy a kereskedelmi közvetítésnek, a bevételek és kiadások arányosságának, a kockázatelemzésnek a fogalmi hatják át az angol reneszánsz dráma által ábrázolt mediterrán helyszíneket. Azt is rögtön észre kell ugyanakkor vennünk, hogy a cserével, a kapcsolatteremtéssel, az együttműködéssel és a likviditással kapcsolatos ilyesfajta fogalmak olyan jellemvonások, kulturális markerek, amelyek általában véve a kora modern színházi intézmény természetére és működési logikájára is vonatkoztathatóak. Margareta de Grazia például egyszerre írja le az identitások és az árucikkek fluiditásának piaci helyszíneként a kora modernként értelmezett reneszánsz színházat, hiszen itt a színészek szereplőkké, a megfizetett belépődíj pedig látványos szórakozássá alakult át.<sup>67</sup> A liminalitás fogalma lesz segítségünkre abban, hogy pontosabban érzékeljük az analógiákat a tenger és a színház természete között. Két elgondolást szeretnék ennek

---

1985); Jean Delumeau *Reneszánsz* (Budapest: Osiris, 1997).

<sup>67</sup> „The London theater, then, emerges as a locus of double convertibility: where actors change into characters (who often change into other characters) and where money converts into spectacle. The theater thus seems the perfect site for observing the Renaissance as Early Modern: the fluidity of both identities and commodities.” Margreta de Grazia „The Ideology of Superfluous Things: King Lear as Period Piece.” In de Grazia - Quilligan - Stallybrass (szerk.) *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge: Cambridge U.P., 1996), 17-42. 19.

érdekében összekapcsolni: egyfelől a kereskedelmi központok topográfiai és kulturális liminalitását, másfelől pedig a színház és a színházi élmény liminalitását. Mindebből természetesen fakad, hogy a tenger olyan, határon álló vagy „határeset” személyiségei, mint amilyen például Othello, sűrített formában fognak leképezni szinte mindent, amivel a kora modern színház kísérletezett. Othello áll a középpontjában az itt következő vizsgálatnak, amelyben arra vállalkozom, hogy annak a liminalitásnak és kereskedői diszkurzusnak az ikonográfiáját elemezzem, amely meghatározza az *Othello* univerzumát, és jellegzetesen mediterrán darabbá teszi. Azt is be kell ugyanakkor látnunk rögtön az értelmezés elején, hogy Othello mint az egyik leginkább elemzett és vitatott shakespeare-i alak és mint a színházi működés emblémája, különleges kihívást jelent az értelmező számára. A kihívás szemléltetéséül egy korai szemiotikai élményemet kívánom felidézni.

A színházi szimbolika és a kulturális különbözőségek szemiotikájának területén az egyik korai leckét akkor kaptam, mikor a szegedi egyetem angol tanszékére meghívtam egy kínai színházi szakembert, hogy előadást tartson azokról a nehézségekről, melyeket a keleti színpadon Shakespeare drámáinak adaptációja okoz. „Világos, hogy Othello a tenger embere, és ez támaszthat bizonyos problémákat a kínai rendező számára.” – mondta barátom, a Shanghai Opera munkatársa, és a következőképpen folytatta. „Az igazi probléma ugyanakkor a szimbolikus kódok horizontjainak találkozásából fakad. Othello közismert és elismert tábornok, ezt a kínai színpadon a vörös színnel kell jelezni. Ugyanakkor fekete is, a fekete szín ellenben határozottan a gonoszsgot és az ártó szellemeket jelöli a kínai szimbolikában. Tovább bonyolítja a dolgot, hogy amennyiben megkockáztatjuk mindkét szín alkalmazását, tehát a fekete és a vörös markert is megjelenítjük Othellón, egyértelműen és minden kétséget kizáróan csakis egy eunuchot kaphatunk.”

Kínai kollégám mindkét észrevételét szeretném továbbvinni, a következőkben abból indulva ki, hogy Othello a tengerek embere, összekapcsolva ezt azzal a tézissel, hogy egy színház reprezentációs logikája mindig meghatározza a színpadi ábrázolások jelentésteremtő lehetőségeit, hiszen

ez a logika a közönség dekódoló alapállásaitól és szimbolikus elváráshorizontjától függ. Ez a szemiotikai tulajdonság mindenféle színházban közös, és a protomodern emblematikus színházra ugyanúgy vonatkoztatható, mint a kínai színpadra vagy a posztkommunista kelet-középeurópai magyar kísérleti színházra. A tenger és a színház gondolata között lévő kapcsolatra koncentrálna Othellót olyan karakterként értelmezem, mint amely a színház tengerszerűségének jellegzetesen shakespeare-i tematizálását nyújtja.

A dolog annyira magától értetődőnek tűnik, hogy hajlamosak lehetünk elfeledkezni róla, de mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy az angolok mint szigetországban élő nép számára a partvonalak, belső utak, szigetek és egymással láncolatot képző kikötők labirintusát alkotó mediterrán térség már topográfiai természetéből fakadóan is maga volt a távoli, egzotikus, kulturális Máság. Angliát tenger veszi körül; a mediterrán terület tulajdonképpen egy hatalmas tengeri kereskedelmi térség, amelyet szárazföld vesz körül. Ezt sugallja a mediterrán szó etimológiája is, ami eredetileg a földek között lévő helyet jelentett, de utal konnotációjában a földrészek, területek között lévő összeköttetésre is, és ez különösen megmutatkozik a magyar "Földközi tenger" elnevezésben is. A mediterrán térséget mindig ez a közvetítés jellemezte: már a kora modern földrajzi munkákban és útleírásokban úgy jelenítik meg, mint a Nyugat és az egzotikus, gazdag, de máságában fenyegető Kelet között kapcsolatot teremtő hidat. Ideális esetben katalizátorként működik a különféle kultúrák és birodalmak között. Kevésbé idealizált megközelítésben olyan pajzs, amely védelmezi a keresztény világ értékeit a civilizálatlan Kelet barbár hordái ellen.<sup>68</sup>

Ez a speciális közvetítői szerep és kulturális köztesség kétszeresen is jellemzi azokat az olasz városokat, kelet-mediterrán partvidékeket és szigeteket, amelyek oly sokszor megjelennek az angol reneszánsz drámában. Egyfelől két különféle világ között egyfajta csatornaként helyezkednek el ezek a területek, kulturális, intellektuális és kereskedelmi értelemben összekötve a két civilizációt.

---

<sup>68</sup> A kelet és nyugat között kialakuló kapcsolatok és feszültségek, valamint a kulturális hatások és identitástípusok újabb olvasatához egyebek között lásd: Lisa Jardin – Jerry Brotton *Global Interests. Renaissance Art between East and West* (Ithaca, New York:

Ugyanakkor egyben érték kategóriák közé ékelődött területek is, egyszerre testesítve meg a varázst, az egzotikust, a csodást és az idegent, a korrump vetélytársat, az ellenséges betolakodót.<sup>69</sup> Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a mediterrán térség a színháznak a természetét jeleníti meg, és a kora modern színház liminális, köztes társadalmi pozíciójának metaforájaként is működik. Ez a protomodern színház a társadalom úgynevezett interaktív határmezsgyéin helyezkedett el, és közben szüntelenül a bizonytalan, heterogén, köztes emberi identitások jelenségével kísérletezett. Az identitás laboratóriumaként működő kora modern dráma újból és újból tematizálja azt az ismeretelméleti problémaként felfogott feszültséget, amely az eredeti identitás és a felvett szerep, az őszinteség és a társadalmi játszmaként működő énfőmálás között húzódik, és ezt a feszültséget a korszak tágabb episztemológiai bizonytalanságainak általános metaforájaként alkalmazza.

Amikor a protomodern színház a mediterrán térséget az utazás, közvetítés, átmenet és katalizáció képzeletével együtt sorozatosan színpadra állítja, akkor egyben azonnal önreflexív is válik, és olyan témára tesz szert, amelyet arra használ, hogy saját társadalmi katalitikus szerepét is megjelenítse. A közönség kultúrszemiotikailag meghatározott elváráshorizontjából szemlélve Othello alakja magába sűríti a fenti tulajdonságok mindegyikét, és különleges keveredését adja azoknak a komplexitásoknak, melyeket a mediterrán térségben, a színházban, valamint a szerepjátszás és az identitás, a külső jel és a belső jelentés között fedezünk fel.<sup>70</sup> Nem kívánok a jelenlegi elemzésben elmerülni azokban a kritikai közhelyekben, melyek a tragédiában tematizált binaritásokkal,

---

Cornell U.P., 2005).

<sup>69</sup> Alexander Leggatt véleménye szerint az olyan darabok, mint például a *Szentivánéji álom* vagy az *Athéni Timon*, azt a falat tematizálják, amely elválasztja egymástól a várost és a vadont, a civilizációt és a barbár hordákat. Erről a falról sorozatosan kiderül, hogy átjárható, porózus, és így kapcsolatot teremt a két világ között. Az ilyesfajta porózusság ugyanakkor veszélyes is lehet, és meglátásom szerint Othello ilyesfajta veszélyt testesít meg Velencében. Vö.: Alexander Leggatt "The Disappearing Wall: A Midsummer Night's Dream and Timon of Athens." In Tom Clayton, Susan Brock, 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), 194-205.

<sup>70</sup> Jonathan Bates elemzésében kimutatja, hogy a közönség tagjai jól fel voltak készülve, hogy a mór alakját az angol reneszánsz színpadon előre meghatározott kódrendszer szerint értelmezzék: „The Jew of Malta fulfills the expectations set up by its title. [...] An audience member going along to a new play called The Moor of Venice would therefore have had a similar expectation.” (291). Bates Velencét a globális kapitalizmushoz hasonlítja: „Shakespeare's Venice [...] will serve as a paradigm of global capitalism.” (305) Vö.: Jonathan Bates "Shakespeare's Islands." *Shakespeare and the Mediterranean*, 289-305.

a felszín és a mélység, a látszat és a valóság közti ellentéttel kapcsolatosak, de szeretném úgy megközelíteni Othello alakját, mint ami megjeleníti azokat a liminalitással kapcsolatos képzeteket, amelyek kapcsolatot teremtenek a protomodern dráma és a mediterráneum, általában véve a színházi jelenség és a tenger között.<sup>71</sup>

A liminalitás Helmuth Plessner szerint maga a *conditio humana*<sup>72</sup>, és ezt az elképzelést többen is alkalmazták már a színház megértésében, hiszen a színház is magát az átmenetiséget tematizálja az emberi állapot meghatározó jegyeként. Mint erről szó volt, a színház, amely rendszerint a társadalom interaktív határmezsgyéin helyezkedik el, az ismeretelméletileg bizonytalan, instabil periódusokban egyszerre működik a heterogén emberi szubjektivitás megképződésének laboratóriumaként, és a társadalom identitását a Másikkal szemben megképző folyamatok laboratóriumaként. A kora modern korban a színház a liminalitás különféle formáinak és szituációinak anatomizálását végzi, és ezek a formák gyakran szélsőségesek: az emberek, az állapotok, az államok, az országok, birodalmak között lehetséges átjárásokat boncolgatják a színházi reprezentációk. Ennek a liminalitásnak a tematikus metaforái a tengerek és a tengeri emberek, amelyek felkeltik vagy kielégítik a kora modern színházi néző kíváncsiságát. A jelen értelmezésben a szemioográfia módszereivel igyekszem feltérképezni Othello liminális alakját, mint olyan átmeneti alakot, aki a fekete és a fehér, a keresztény és a pogány, a megfélemezett és a veszélyes, a civilizált és a barbár között helyezkedik el, és aki egyben a földrészeket és birodalmakat összekötő tenger figurája is. Othello így válik a kulturális Másik, a köztes, az átmeneti sűrített megjelenítésévé.<sup>73</sup>

A fent említett protomodern darabokat domináló kiterjedt kereskedelmi diszkurzus fényében igen meglepő, hogy Shakespeare maga csapnivaló

71 Bates a szigetek és a Shakespeare drámák között lévő analógiákra is felfigyel: „[Shakespeare] was interested in islands because they constitute a special enclosed space within the larger environment of politics, perhaps a little like the enclosed space of the theater within the larger environment of the city.” (290) Amennyiben a színházat szigetnek tekintjük, akkor ez a sziget egyben kapcsolatot is teremt földrészek, birodalmak, nemzetek, kereskedelmi, intellektuális és politikai cserefolyamatok között.

72 Helmuth Plessner *Gesammelte Schriften 8. Conditio humana* (Suhrkamp, 2003)

73 Megjegyezhetjük, hogy a darabban természetesen Jago és Desdemona is egyfajta Másikként, a rendszer potenciális veszélyforrásként szerepel, itt azonban Othello meghatározó jegyeire koncentrálok.

kereskedőnek bizonyul az *Othello* elején. Úgy tűnik, az az elhatározás vezeti, hogy eladjon a kora modern közönségnek egy szinte eladhatatlan portékát. Nem szükséges a Mór szimbolikusan determinált ikonográfiájáról szóló könyvtárnyi szakirodalmat idéznem ahhoz, hogy lássuk, Othello fekete figuráját a korabeli angol reneszánsz közönség ugyanolyan determinált módon dekódolta, mint amennyire meghatározott a kínai színház kódrendszere, ahol az óvatlan meghívott rendező könnyen kasztrálttá változtathatja a hős Othellót.<sup>74</sup> Shakespeare olyan karakterrel áll elő, akit a közönség nem fog megvenni, hiszen szöges ellentétben áll mindazzal, amire elváráshorizontjuk alapján támaszkodhatnak. Shakespeare minden bizonnyal tudta, hogy a becsületes fekete, a heroikus etiópai, a szorgalmas és odaadóan keresztény mór nem lesz könnyen kelendő árucikk a londoni színpadon a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján. Mégis elkísérletezik a paradoxonnal, ugyanis, mint látni fogjuk, igazi montaigne-i leckét ad nekünk a társadalmi és a színházi identitások piacán, ahol Othello fantasztikus és többértelmű, kétséges árucikként jelenik meg

A szubjektivitás és a test fantasztikussá tétele gyakori megjelenítési eljárás Shakespeare drámáiban, és megítélésem szerint Othello karaktere feltétlenül ebbe a kategóriába esik. Ahogy a fantasztikumról szóló korábbi elméleti fejtegetésben rámutattam, a legújabb posztstrukturalista elméletek a fantasztikum hibriditására<sup>75</sup>, műfaji kategóriákat áthágó kevertségére koncentrálnak, és felhívják a figyelmet arra, hogy a fantasztikum reprezentációs technikái sokat elárulnak az adott kultúra kereteiről, határvonalairól. A fantasztikumnak ez a heterogenitása különösen nyilvánvaló Othello fantasztikus alakjában. A Mór úgy jelenik meg előttünk, mint a velencei társadalom potenciálisan szubverzív eleme, és mint a megtestesülése mindazoknak a

<sup>74</sup> A fekete szín és a feketebőrű karakterek színpadi ikonográfiájához lásd például: Anthony Gerard Barthelemy *Black Face Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne* (Baton Rouge-London: Louisiana State University Press, 1987).

Géher István így ír az összetett jelenségként színpadra lépő Othellóról: „Shakespeare Othelloja úgy sötét bőrű, ahogy érett korú, legendás híru, nemes jellemű. Külső és belső adottságai elválaszthatatlanok tőle, együtt alkotják egyéniségét. Ő a Mór. Haladó szellemű modernségünk próbája, hogy képzeletben meg tudunk-e állapodni ott, ahol Othello elénk lép: a középkor és az újkor határán.” *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépünk 37 darabban* (Budapest: Cserépfalvi, Szépirodalmi, 1991), 209.

<sup>75</sup> Luce Armitt *Theorising the Fantastic* (London: Arnold, 1996), 7.

veszélyeknek és fenyegetéseknek, amelyekkel Angliának szembe kellett néznie a gyarmatosítás és a világméretű kereskedelem fellendülésének korában. Ezt a szubverzív elemet ugyanakkor beolvasztja a darab univerzuma, és a közönség aktuális valóságára nem válik közvetlenül fenyegetővé vagy félelmetessé. Ha csak magát a karaktert nézzük, a fekete bőrű, abjekt idegen fantasztikus alakjának hibriditása és liminalitása már magában is kitűnő példa a kora modern színház reprezentációs erejére.

Arnold van Gennepől Victor Turneren és Helmuth Plessneren át Erika Fisher-Lichtéig az elméletalkotók a köztesség, a határátlépés állapotaként írták le a liminalitást, olyan beavatási rítusként és képességként, amely elengedhetetlen feltétele az emberi állapotnak, az emberi önreflexivitás kialakulásának.<sup>76</sup> Mivel az identitás-kategóriák, szerepek és szubjektivitás-minták áthágása vagy megsértése a színházi működésnek is alapvető eleme, Erika Fisher-Lichte nem véletlenül állítja, hogy Plessner az ember antropológiai állapotát színházi alaphelyzetként írja le. A színház a *conditio humana* szimbolizálása és tematizálása, ugyanis a színházban minden az identitásváltozás és az átmenet körül forog. Mindezek alapján azt állítom, hogy a kulturális képzeletvilág árutőzsdéjeként, a fantasztikus szórakozási módok és identitásminták piacaként működő kora modern színház hasonlatos volt magához a tengerhez, amely a kultúrák, földrészek, identitások és izgalmi energiák között összeköttetést biztosító, bonyolult rendszert alkotott. A szigetek és partvidékek, egymással ellentétes kontinensek és birodalmak között lévő átjárás és közvetítés párhuzamot mutat az identitások és szerepek között történő színházi mozgásokkal, amelyekben az adott kultúra saját arculatát látja megjelenítve és problematizálva a színházi határátlépések tükrében.

A kulturálisan Másik színházi reprezentációi talán éppen ikonográfiájukon keresztül működnek a legnagyobb hatással mint olyan ágensek, melyek ezeket az átmeneteket és liminalitásokat tematizálják. Othello esete azért

---

<sup>76</sup> Erika Fischer-Lichte *History of European Drama and Theatre* (London and New York: Routledge, 2002); Arnold van Gennep *The Rites of Passage* (Chicago: University of Chicago Press, 1961); Victor Turner *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Aldine Transaction, 1995); Helmuth Plessner *Gesammelte Schriften 8. Conditio humana* (Suhrkamp, 2003). Magyarul: Erika Fischer-Lichte *A dráma története* (Pécs: Jelenkor, 2001), „Színház és identitás. A színház mint a 'határátlépés' tere?” 7-18; Victor Turner *A rituális folyamat* (Budapest: Osiris, 2002), „Liminalitás és communitas.” 107-144.

olyan különleges, mert ő a beolvasztott Másik kategóriájába tartozik, akit asszimilált a rendszer, de mégis a társadalom szerkezetében lappangó folytonos veszélyforrás, potenciális fenyegetés marad. A velencei társadalomban Othello a kultúra kollektív tudatának sötét, elfojtott gyarmatának emblémájaként van jelen, olyan dimenziót képvisel, mint amelyet a tudattalan a szubjektum szerkezetében. Alakja különféle átmeneteket képvisel és sűrít magába, és így mindenképpen alkalmazható rá Julia Kristeva korábban is idézett abjekció-meghatározása: „Az abjekció mindenekelőtt ambiguitás.”<sup>77</sup> A legkevesebb, amit Othello kapcsán elmondhatunk, hogy többértelmű, megragadhatatlan, bizonytalan.

Ez a többértelműség abból a feszültségből fakad, amely a nem-keresztény, másfajta, veszélyes és barbár Mór rendkívül erősen determinált negatív ikonográfiája, és darab elején Othellonak tulajdonított pozitív morális-kulturális értékek között feszül.<sup>78</sup> Megtudjuk, hogy Velence hűséges szolgájaként Othellót magába fogadja és sajátjaként kezeli a helyi társadalom, ugyanakkor azonnal szembesülünk mindazokkal a negatív meghatározó jegyekkel is, melyeket szinte automatikusan rendeltek hozzá a mór alakjához a kora modern Anglia szimbolikus kódrendszerében.<sup>79</sup> Jago és Brabantio negatív jelzők özönét zúdítja Othellóra, és ezek öszefoglalják mindazokat az előítéleteket és általános előfeltevéseket, melyek a közönség reakcióit irányították. Tudjuk, hogy az *Othello* színpadi sikereinek idejére a londoni színházjáró közönségnek már volt alkalma találkozni a „megtért” és „házasított” mór pozitív képeivel is, de abban is biztosak lehetünk, hogy a keresztény vallásos ikonográfia automatizmusa erősebb hatást gyakorolt a befogadó tudatokra, mint a néhány pozitív példa emlékezete. Jonathan Bate állítása szerint Othello megtért feketebőrű bennszülött, és a darab nem más, mint az ő „kikeresztelkedésének”, eredetéhez

77 „Abjection is, above all, ambiguity.” Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982). 17.

78 Stephen Orgel szerint az olyan karakterek, mint például Shylock, az eredendően bennünk lévő ambiguitást hozzák mozgásba: „Shylock touches upon profoundly ambivalent attitudes in all of us.” Úgy vélem, ugyanilyen ambivalencia jellemzi a közönségnek Othelloval kapcsolatos első reakcióit. Vö.: Stephen Orgel „Shylock’s Tribe.” In *Shakespeare and the Mediterranean*, 38-53. 53.

79 Michael Neill kifejezésével élve Othello egy anomália, és sokkal inkább tartozik a háborúk dúlta mediterrán területekhez, mint az újonnan felfedezett atlanti térséghez vagy az Újvilághoz, ahogy azt néhányan bizonyítani próbálták. „Othello is ‘anomalous,’ and his story of capture [...] belongs not to the industrialized human marketplace of the Atlantic triangle, but to the same Mediterranean theater of war as the Turkish invasion of Cyprus.” Michel Neill „His master’s ass’: Slavery, Service and Subordination in Othello.” In *Shakespeare and the Mediterranean*, 215-229. 217.

való visszatérésének történet.<sup>80</sup> A megtért, befogadott Másik ugyanakkor nem altatja el az emberek gyanakvását, és ezt tapasztaljuk Velencében is. Othellót csak addig veszi körül elismerés, tisztelet és elfogadás, amíg maradéktalanul megbízhatónak bizonyul. Amint valami zavar vagy kétség támad körülötte, máris megint csak állatias barbárnak tartják, „fekete baknak,” amely feldúlja Isten fehér, keresztény civilizációjának oly szépen rendezett karámjait.<sup>81</sup>

Éppen ezek miatt lepi meg minden bizonnal a közönséget a befogadott, megbecsült és hősies Másik képében megjelenő Othello, hiszen ez az ábrázolás megfosztja a nézőket attól a kényelmes lehetőségtől, hogy a színpadi reprezentációhoz kulturális repertoárjuk, elváráshorizontjuk alapján viszonyuljanak. Shakespeare ugyanakkor, bármilyen rossz kufárnak tűnjék is a darab elején, megalkotja inasát, kereskedőlegényét, aki segítségére lesz a kifehérített Mórnak mint meglehetősen kétséges portékának az eladásában. A felszíni dramaturgiai szinten a tragédia arról a kifinomult folyamatról szól, melynek során Jago olyan kereskedelmi árucikké alakítja át Othellót, amely megfelel az elvárásaiknak, amely könnyen elkél. Az Othellóval való ilyesfajta kufárkodás jellegzetesen kereskedői tevékenység, és szervesen illeszkedik abba a velencei, mediterrán környezetbe, ahol minden az arányok, csereértékek és tranzakciók gondos felügyeletéről szól.

R. Chris Hassel kifejti, hogyan alakítja az *Othello* tragikus kozmoszát a reformáció központi érdem / kegyelem kérdésköre a *psychostasis* képrendszerén keresztül.<sup>82</sup> A *psychostasis* a lelkek megmértetése, elbírálása, az igazságszolgáltatás és az Utolsó ítélet ikonográfiájának kulcsfontosságú eleme. Úgy vélem, a keresztény teológiának és ikonográfiának ez az eleme gyökeres változáson megy keresztül, és kereskedelmivé válik, a folyamat vége pedig egy olyan *merkantilista psychostasis*, amelyben Jago profanizálja az eredeti morális-etikai gondolatot.

<sup>80</sup> Jonathan Bate „Shakespeare’s Islands.” 305.

<sup>81</sup> Charles Marowitz rámutat, hogy ha Othello éppen nem győzedelmes katona, akkor nem rendelkezik identitással, és párhuzamot von Othello és a másik velencei ‘idegen’, Shylock között. „If not a victorious warrior, then Othello is nothing. [...] If Shylock is the black sheep of the Venetian community, what are we to call Othello, that other great misfit from the same city?” Charles Marowitz „Shakespeare’s Outsiders.” In *Shakespeare and the Mediterranean*, 206-214. 210.

<sup>82</sup> R. Chris Hassel Jr. „Intercession, Detraction and Just Judgment in Othello.” *Comparative Drama*, Vol. 35, 2001.

A kereskedői folyamat két szinten játszódik: Jago hosszadalmas taktikázás során igyekszik eladni Othellonak saját portékáját, a valóságról gyártott saját változatát, és ennek a változatnak a középpontjában éppenséggel egy nő áll, egy olyan cserekereskedelmi cikk, amely a korabeli patriarchális társadalom rendjének egyik legerősebb kifejezőeszköze volt. A házassági szerződések felügyelete biztosította és merevítette meg a feudális, patriarchális berendezkedést.<sup>83</sup> Ezzel egyidejűleg Jago fokozatosan átalakítja Othellót olyan változattá, amelyet készségesebben vesznek meg a kora modern angol színházi nézők. Úgy tűnik, mintha Jago Shakespeare-től, ennek a képzeletbeli árutőzsdének az igazgatójától kapta volna a megbízását. Látszólag a darab egy olyan Othellónak az előállításáról szól, aki majd végre kielégíti és igazolja a közönség előítéletekre épülő várakozásait. Jago sikeresen alkalmazza a ráhatás és a meggyőzés technikáit, olyan jellegzetes retorikai fogásokat vonultat tehát fel, amelyeket az alkudozás során a piacon szokás használni. Már a darab legelején is speciális alkufolyamattal találkozunk, Jago „érdemszámításával,” amely bevezet bennünket a méricskélés, arányszámítás, aprólékos kalkuláció képvilágába. Mindez az igazságosságról szól, jelenthetnénk ki eltökélten, ugyakkor Velence világában és az erősen merkantilizált mediterrán térségben az igazság gondolata a csereérték, a piaci érték és a mértékegység fogalmaira fordítódik le. „Tömd meg az erszényedet!” – szól Jago parancsolata, melyet tizenegyszer ismétel meg az első felvonás harmadik jelenetének végén, és ezt a felszólítást, melyet Roderigóhoz intéz, az egész velencei világ mottójának is tekinthetjük.

Az *Othello* kereskedelmi képrendszere és diszkurzusa már a darab legelső sorában megjelenik, és erre a tragédiára is áll az az általános interpretációs meglátás, hogy a Shakespeare drámák első mondatai magukba foglalják az egész darab lényegét. A legelső objektum, ami az *Othello*ban megjelenik, nem más, mint egy erszény:

„Jago, egy szót se szólj; zokon veszem, hogy

---

<sup>83</sup> “What matters is less the issue of Othello’s blackness in itself than the undoing of patriarchal authority and succession threatened by his unlicensed liaison.” Neill, op.cit., 218.

Te, akinek erszényem nyitva állt,  
Akár a magadé, te tudtad ezt.” (477)<sup>84</sup>

„[Tush,] never tell me! I take it much unkindly  
That thou, Iago, who hast had my purse  
As if the strings were thine, shoudst know of this.”  
(Roderigo, 1.i.1)

Ez az erszény soha többé nem tűnik el az *Othello* színpadáról, mondaná valószínűleg Jan Kott. A dráma kezdő párbeszédeit a kereskedés, az elszámolás, a pénzügyi számvetés diszkurzusa uralja. Jago igazságtalan piaci magatartással, a szektor szabályainak megszegésével vádolja Othellót. Csak néhány példát sorolok Jago panaszáradataiból:

„Tudom, mit érek, megillet e rang.” (477)  
„I know my price, I am worth no worse a place.” (I.i.11)

„...engem félretolhat  
Egy tintanyaló: ez a számkukac.”  
„I...must be belee'd and calm'd  
By debtor and creditor...” (I.i.31)

Hogy az erszények hogyan nyitódnak és csukódnak, hogy a bukszák (beleértve ebbe itt a durva magyar szójátékot is) kik számára állnak nyitva vagy zárva, az kulcskérdés Velence világában. A nyitódásnak és a csukódásnak az egész darabon végigvonuló képrendszerét ugyanakkor ennél bonyolultabb, metaforikus módon is bevezeti a drámában legelsőként felbukkanó tárgy. A merkantilista pénzsámlálás és haszonkalkuláció mellett az erszény nyitogatása bevezeti az elme, a lelkismeret, a tudat felnyitásának és zárva tartásának bonyolult folyamatát és dialektikáját is, és éppen ez áll majd a tragédia és különösen Jago figyelmének

---

<sup>84</sup> *Othello, a velencei mór. Shakespeare összes drámái III. Tragédiák* (Budapest: Európa, 1988), Kardos László ford.

középpontjában. Hogyan lehet felnyitni Othello tudatát, hogyan sikerül belehatolni és elültetni benne a gyanú, a kételkedés csíráját, amely szárba szökken, és elterebélyesedik egész énjében, méreg módjára járva át teljes valóját. Ha Othello tudatába belenyúlunk, akárha vagyonának erszényébe, milyen haszonra tehetünk szert? Kiemelhetőek-e onnan a féltett kincsek, a szerelem és a boldogulás záloga, az egyéni integritás biztosítója? Pszichológiai kifinomultsággal megépített machinációi nemcsak bosszúállóvá, hanem tolvajjá is teszik Jagót; olyan üzletemberré, aki Othello állítólagos számítási vétségeiért aránytalanul magas kamatot igyekszik beszedni a Móron. Jago undok iróniájának legsúlyosabb példája, hogy voltaképpen részletesen fel is tárja Othello előtt azokat az üzelmeket, amelyeket éppen elkövet. Ráadásul ismét az erszény képe bukkan fel: Jago nyilván azt szeretné, ha Othello tudata ugyanúgy nyitva állna előtte, mint Roderigo pénzeszacskója:

„Egy férfi és egy asszony tiszta híre  
Lelkünknek belső kincse, jó uram;  
Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,  
Enyém – övé, s ezrek cselédje volt már.  
De aki tiszta hírem lopja el,  
Olyat rabol, mi őt nem gazdagítja  
És koldubotra juttat engemet.” (535)

„Good name in man and woman, dear my lord,  
Is the immediate jewel of their souls.  
Who steals my *purse* steals trash; 'tis something,  
Nothing;  
'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands;  
But he thta filches from me my good name  
Robs me of that which not enriches him,  
And makes me poor indeed.” (III.iii.155-161)

Patricia Parker felhívja a figyelmet arra, ahogy az elzártág és titkolózás képei folyamatosan kapcsolatot teremtenek az árukereskedelem és a tudat között, az erszény és az elme „szájának” nyitódása és csukódása között.<sup>85</sup> Az erszény, *purse* szó Othello szájából ugyanebben az alakban fordul elő összepréselni, összezárni jelentéssel a tudatra vonatkozóan:

„S arra, hogy minden titkomról tudott,  
Te fölszisszentél, Jago! „Igazán?”  
S homlokod úgy ráncoltad össze, mintha  
Iszonyu eszme fogant volna meg  
Agyadban.” (534)

„And when I told thee he was of my counsel  
In my whole course of wooing, thou criest, „Indeed!”  
And didst contract and *purse* thy brow together,  
As if thou then hadst shut up in thy brain  
Some horrible conceit.” (III. iii. 111-115)

Desdemona eltűntét is kereskedelmi kifejezésekkel, a rablás, tolvajlás, készletcsökkenés, veszteség képeivel hozzák Brabantio tudomására.

A darab *ironikus metaszínházi perspektíván* keresztül teremt kapcsolatot Jago és Othello között. Az önző, színlelő, tettető, öntelt színész, Jago híres ön-meghatározása tulajdonképpen Othellóra is vonatkoztatható. „Nem az vagyok, ami.” (479); „I am not what I am.” (I.i.65) – mondja Jago, és ugyanezt kijelenthetné Othello is, abban az értelemben, hogy nem egyenlő azzal, amit kinézete, külsője sugall. Othello folyton hangsúlyozza, hogy el akar kerülni mindenféle szerepjátszást, színlelést, ön-formálást: egyszerű, egyenes és nyílt

---

<sup>85</sup> Patricia Parker *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1996), 7: „Othello and Hamlet: Spying, Discovery, Secret Faults.” 229-272. 232.

katonának vallja magát, és mégis, sorsában keserű iróniát teremt az a tény, hogy nemcsak a katonai támadások ellen kell állandóan hadakoznia, hanem a szerep, a kategória, a szimbolikus öltözék ellen is, melybe környezete a társadalmi kontextus öltözteti. Mindezzel szemben Jago saját sötét szándékainak semmilyen szemmel látható jegyét nem viseli, a hűség és ragaszkodás külső jegyeit aggatja magára, ezek azonban nem adnak mást, csak a dolgok „Jelét csupán.” (482); „Indeed but signs.” (I.i.157), és a szerepek, álarcok összetett hálózatának kellékei. Othello ugyanakkor a társadalmi stigma maszkját viseli, függetlenül attól, mennyire szeretné a szerepjátszást távol tartani magától.<sup>86</sup> Jago látszólag fehér és színleléstől mentes, míg valójában identitása az álarcok tömkelegéből áll.

Othello átalakításával, a pszichológiai ráhatás és transzformáció levezénylésével a merkantilista velencei környezetben Jago úgy érezheti, sikeresen bemutatta, hogy sohasem lehetünk biztosak abban, milyen veszélyeket rejteget a befogadott és asszimilált abjekt. Elhitette velünk, hogy a kultúra Másikjából áradó fenyegetés mindig jelen lesz, a liminális karakterek mindig is liminálisak maradnak, függetlenül attól milyen sikeresen olvad be, tagozódik be az idegen. Olyan xenofób lecke ez, amelyet sajnálatos módon manapság is nagyon könnyű lenne eladni és sikerre vinni szinte egész Európában. Ugyanakkor pontosan ez az a pont, ahol az *Othello* mint tragédia túllép Jago nyereszkesedésén és merkantilizmusán; a xenofób álláspont az, amit Shakespeare meghalad és dekonstruál pontosan azzal, hogy Jagót saját kereskedőjeként alkamazza. Lehet, hogy kalmárnak jól beválk Jago, elképzelhető, hogy kifogástalan pletykafészek és színész, de az is bizonyos, hogy Montaigne nem tartozik mindennapos olvasmányai közé, így aztán végső soron kudarcot vall, mesterkedése visszájára fordul. Bonyolult, mesterien kifundált, pszichológiailag felépített machinációival Jago nem Othello eredeti, legbelső, természetéből fakadó bestialitását és negativitását bizonyítja végül be, bármennyire élvez is a

---

<sup>86</sup> Figyelemre méltó, ahogy Orson Welles filmváltozatának végén Othellót teljesen fekete háttér előtt úgy mutatja a kamera, mintha saját tudattalanjának feneketlen kútjába hullana, miközben arca fokozatosan kifehéredik, ezzel együtt azonban a fehérség mindinkább maszkszerűvé válik.

felszínen a közönség, hogy bizonyítékot és igazolást kap saját előítéleteihez. A darab egésze által okozott elsődleges meglepetés és önelégült beigazolódás után, Othello utolsó monológját és a történet lecsendesedését követően a néző másfajta tanulságra döbben rá. A tragédia tulajdonképpen azt a Montaigne által kidolgozott elképzelést mutatja be, hogy az önazonosság, az identitás, a self, szubjektivitásunk nem más, mint állandó mozgásban, változásban lévő összetett, megképzett mozaik, és senkihez nem tartozik legbelső, determinált, megváltoztathatatlan identitás. Következésképpen Othello sem lehet eredendően, veleszületett és legbelülről fakadó módon gonosz.

„Végeredményben semmi állandó nincsen, sem bennünk, sem a dolgokban; s mi és ítéleteink és minden halandó dolog folyik és hullámzik szakadatlanul; így azután semmi bizonyosat nem tudunk, lévén hogy ítélő és megítélt állandó változásban és forgandóságban van.”<sup>87</sup>

Robert Ellrodt elemzésében úgy véli, Montaigne szkepszise, és kezdeti írásaiban az én, az identitás feltárására irányuló elemzései látszólag az önazonosság felszámolásához vezetnek, mintha az én nem lenne más, mint egy nagy vákuum, üresség.<sup>88</sup> Ezt a vákumot látja például Francis Barker a prototipikus koramodern szubjektum, Hamlet meghatározó jegyének.<sup>89</sup> Ellrodt ugyanakkor arra is rámutat, hogy későbbi írásaiban Montaigne hangsúlyozza a lehetőségét egyfajta belső középpontnak, és ez nem más lenne, mint az a növekvő ön-konzisztencia, amelyre úgy tehetünk szert, hogy folyamatosan reflektálunk saját különféle társadalmi énjeinkre, szerepeinkre: tulajdonképpen az én-főmálás, a *self-fashioning* folyamatára. Úgy gondolom, a mediterrán Másik drámai és színházi

<sup>87</sup> Michel de Montaigne *Esszék*. Válogatta, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Oláh Tibor. (Kairosz Kiadó, 1996), „Nézeteinkről.” (II.12.) 166.

<sup>88</sup> Robert Ellrodt „Self-Consistency in Montaigne and Shakespeare.” In *Shakespeare and the Mediterranean*, 135-155. Lásd még: Uő. „Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare.” *Shakespeare Survey*, 28, 1975. 37-50. Montaigne Shakespeare-re gyakorolt hatásával Kállay Géza is foglalkozik, de Jago „csúfos kudarcának” másképpen adja érdekfeszítő magyarázatát. Ld.: *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok*. (Budapest: Liget, 2004), „'E végső csókban múljak el veled': szerelem és halál az *Othellóban*.” 163-234. 169.

<sup>89</sup> Francis Barker *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. (London and New York: Methuen, 1984).

reprezentációján keresztül Shakespeare az *Othelló*ban megteremt egy köztes, liminális világot, és belecsalogat bennünket egy kényelmes, megerősített, xenofób vélekedésbe, majd pedig kimozdítja és dekonstruálja ezt a pozíciót annak érdekében, hogy a Montaigne-féle ön-reflexivitáshoz nyújtson számunkra tapasztalatot. A tragédia nemcsak leckét nyújt, meg is leckéztet.

**protomodern / posztmodern**

Az anatómia színháza és a színház anatómiája:  
protomodern és posztmodern boncszínházak

„Mit tegyünk? Kiknek nyelve megmaradt,  
Törjük fejünk új szörnyüségeken,  
Hogy csodálkozzék rajtunk a jövő?”  
(Shakespeare, *Titus Andronicus*, Titus)

„Mi az emberben a tok, s mi van a tokba zárva?”  
(Norbert Elias, *A civilizáció folyamata*)

## I. Kora modern (protomodern) és posztmodern

A fenti mottó beszélője, Titus Andronicus olyan világban szólal meg, amelyben a beszéd és a jelölés hagyományos eljárásai és garanciái megkérdőjeleződnek, elértéktelenednek, és a korábban használatos jelrendszereket újak cserélik le. A természetes nyelv helyére kitépelt nyelvek kerülnek, a testbeszéd eszközeinek helyére szörnyűségükben beszédes, levágott 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, ezeket az emblematikus jelentéshálókat ugyanakkor hosszú ideig nem méltatta kellő figyelemre a kritika, a *Titus Andronicus* pedig kifejezetten a

reneszánsz kánon legvégén kullogott. A test köré szerveződő posztstrukturalista diszkurzusok és a posztmodern kulturális jelenségek emelik ismét a figyelem és a gyakorlat középpontjába a testet, és kezdik újabb értelmezéseknek alávetni az anatómiát tematizáló kora modern irodalmat. Meglátásom szerint ennek a jelenségnek egyik magyarázata a kora modern és a posztmodern ismeretelméleti válság között megfigyelhető hasonlatosság.

A test megjelenítésével, feltárásával, kiterjesztésével kapcsolatos eljárások területén olyan eseményeknek vagyunk tanúi az 1990-es évek közepe óta, amelyek nem csupán az elméletben és az alkotói tevékenységben, hanem a mindennapi életben is a figyelem középpontjába helyezték az ember anyagosságának, 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 tíz évben ugyanakkor meglátásom szerint lezajlott egy *heterológiai fordulat*,<sup>90</sup> amelynek során a test és a szubjektum anatomizálása a mindennapok jelenségeit is átítatta.

Néhány évvel világutazó kiállításának megalkotása után a német orvossebész Günter von Hagens beváltotta ígéretét, és 2002-ben Londonban felelevenítette a nyilvános boncolások kora modern hagyományát, beüzemelve az első posztmodern anatómia-színházat. Ennél érdekesebb, és csak látszólag eltérő jellegű adat számunkra, hogy a több évszázados elutasító kritikai hozzáállás után az elmúlt néhány évben három magyar színházban is színpadra állították Shakespeare valószínűleg legelső, legvéresebb és egyik legvitatottabb tragédiáját, a *Titus Andronicust*. A Kaposvári Csiky Gergely Színház, a Budapesti Kamaraszínház Shure Studió és a Gyulai Várszínház produkciója egyaránt tematizálta a megkínzott, megcsonkított, feltárt test színpadi és multimédiális megjelenítési lehetőségeit. A korábbiakban kifejtett kultúra- és

---

<sup>90</sup> A heterológia kifejezést de Certeau terminusa és munkái alapján vélem használni, és a mindennapi élet gyakorlataira utalok vele. Vö. Michel de Certeau; Steven Rendall (ford.) *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, 2002); Michel de Certeau

szubjektumszemiotikai, színháztörténeti megfontolásokra támaszkodva a jelen fejezetben arra keresem a választ, vajon miből fakad a posztmodernnek a testre vonatkozó megszállottsága, és hogyan hozható mindez kapcsolatba a drámai szövegek, a színház és a színháziasság hagyományaival.

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 újralfedezéséről 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.”<sup>91</sup>

Felmerül a kérdés: mikor volt ugyancsak apokaliptikus ez a test? Milyen gyökerekből táplálkozik, és hogyan válhat végletesen fenyegetővé? Ennek a testnek az elfojtása és démonizálása árán képezték meg a modernizmus ideológiai eljárásai a polgári kartéziánus 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 ideológiakritika egyik kulcsterminálásává 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, amelyen keresztül az interpelláció elér, kinyúl a szubjektumhoz.<sup>92</sup> Az előregyártott identitás- és testsémák végeláthatatlan

---

*Heterologies. Discourse on the Other* (University of Minnesota Press, 1986).

<sup>91</sup> Bryan S. Turner „Recent Developments in the Theory of the Body.” In M. Featherstone; M. Hepworth; B. Turner, (szerk.) *The Body: Social Process and Cultural Theory* (Sage Publications, 1991), 1-36. Magyarul: „A test elméletének újabb fejlődése.” In *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória* (Budapest: Józsefvárosi Műhely Kiadó, 1997), 7-52. 37.

<sup>92</sup> Vö. Michel Foucault „Sexuality and Solitude.” In Marshall Blonsky (szerk.) *On Signs*

áramoltatása folyik a posztindusztriális társadalomban. A posztmodern kezdeti szakaszában ugyanakkor a kirekesztett, marginalizált jelölő gyakorlatok (performanszok, installációk, alternatív színházak, filmek, irodalmi szövegek, stb.) a szubverzió lehetséges terepeként is felhasználták a testet, olyan területet látva a szubjektum materialitásában, ahol a tapasztalat közvetlensége az ideológiai meghatározottságon túlra juttathatna bennünket. Később, és eleinte jobbra 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 fejtette ki Artaud színházával kapcsolatos írásában még a hatvanas évek végén. Derrida írása azóta alapvető számvetéssé vált abban a posztstrukturalista diszkurzusban, amely elveti a színpadi jelenlét közvetlen élményének gondolatára épülő, úgynevezett „ontológiai én-színházak” programját.<sup>93</sup>

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 érdeklődésének középpontját az 1970-es évek végétől kezdve, akkor a testet és a testtel kapcsolatos jelölő gyakorlatokat kétségtelenül az elsők között kellene szerepeltetnünk. A posztmodern igyekszik feltárni az ember felépítésének anyagi alapjait, és általában véve elutasít és problematizál minden totalitást és totalizáló 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

---

(Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1985), 365-372. Magyarul: „Szexualitás és egyedüllét.” ford. Barát Erzsébet. *Helikon* 1995/1-2. (Posztszemiotika), 42-49.

<sup>93</sup> Vö. Jacques Derrida „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.” ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes. *Gondolat-jel.* 1994/1-2., valamint Elenor Fuchs *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 48.

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 tudások 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.<sup>94</sup> A kora modern szubjektum korábban ismeretlen intenzitással tapasztalja meg a test határainak, felbontásának, szétszedésének és összerakásának izgalmát, a posztmodern kezdeti szubjektum-elm gondolásai 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 kitértetett terepévé teszi. Jurij Lotman kultúraszemiotikájában a felvilágosodás típusú világmodellbe való átmenet eredményét a valóság deszemiotizálódásaként írja le, 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 ennek a tevékenységnek kitértetett kísérleti terepe a test. Meglátásom szerint ugyanilyen ismeretelméleti kísérletezésnek vagyunk tanúi a posztmodernben is.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> D. Hillman; C. Mazzio “Introduction: Individual Parts.” In David Hillman & Carla Mazzio (szerk.) *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe* (London and New York: Routledge, 1997), xii.

<sup>95</sup> Lásd Jurij Lotman „Problems in the Typology of Cultures.” In D. P. Lucid (szerk.) *Soviet Semiotics* (Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1972), 214-220.

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 kartéziánus humanizmussal veszi kezdetét. Az absztrahált individuum, a szuverén szubjektum képzetének kialakulásáért az új episztemében tulajdonképpen „Descartes hibája” felelős.<sup>96</sup> A test és a tudat radikális szétválasztásának eredményeképpen a modern nyugati filozófia a tizenhetedik század után hús és vér valóság nélküli, testtelen absztrakciókban horgonyozta le a jelentés és a megismerés metafizikus elméleteit.<sup>97</sup>

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.<sup>98</sup> A testről vallott különféle elgondolásokat el kell helyoznünk a kulturális-történelmi periódusok összehasonlító szemiotikai tipológiájában, és így megvilágíthatjuk a testre

---

<sup>96</sup> “This is Descartes’ error: the abyssal separation between body and mind, between the sizable, dimensioned, mechanically operated, infinitely divisible body stuff, on the one hand, and the unsizable, undimensioned, un-pushpullable, nondivisible mind stuff; the suggestion that reasoning, and moral judgement, and the suffering that comes from physical pain or emotional upheaval might exist separately from the body.” Antonio Damasio *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (Putnam’s, 1994), 249. Idézi Michael C. Schoenfeldt *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton* (Cambridge: Cambridge U.P., 1999), 10.

<sup>97</sup> “Our philosophies of language, embodiments of the Idea, are [...] static thoughts, products of a leisurely cogitation removed from historical turmoil, persist in seeking the truths of language by formalizing utterances that hang in midair, and the truth of the subject by listening to the narrative of a sleeping body – a body in repose, withdrawn from its socio-historical imbrication, removed from direct experience. [...] the kind of activity encouraged and privileged by (capitalist) society represses the process pervading the body and the subject.” Julia Kristeva *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia U. P., 1984), 15.

<sup>98</sup> A testet kiterjedt vallásos-ideológiai olvasattal és ikonográfiával ellátó kora modern „Ars Moriendi” hagyomány újjáéledését fedezhetjük fel a posztmodernben egyre elterjedtebbé váló hospice szolgálatok gyakorlatában és az erről kialakult bőséges szakirodalomban. A meglátásért Matuska Ágnesnek tartozom köszönettel.

irányuló figyelem és a kultúra általános szemiotikai hozzáállása között lévő kapcsolatot. Ahogy a szemioográfiai munkatervben korábban megállapítottam, a színház reprezentációs logikája mindig az egész társadalom szemiotikai diszpozíciójában gyökerezik, és természeténél fogva mindig tematizálja, megszólítja a reprezentáció, a jelölés alapkérdéseit, és így a kor ismeretelméleti kérdéseinek szócsovénévé válik. Meglátásom szerint a test posztmodern vizsgálata és feltárása hasonlóságot mutat az emberi test belső szerkezete felé forduló kora modern anatómiai fordulattal, és mind a két anatomizáló hajlammal a színházban, illetve a teátralitásban találjuk legerősebb kifejeződéseit.<sup>99</sup> A posztmodern anatómia olyan ismeretelméleti válságra adott reakció, amely összevethető a kora újkor átmeneti és bizonytalanságokkal teli periódusával, amikor a középkori „természetes rend” magas fokú szemioticitása megrendült, és a jelentés metafizikus garanciái kizökkentek helyükről. Természetesen minden periódus magában hordozza az átmenetiség és a válság jegyeit, de meggyőződésem szerint a kora modern és a posztmodern episztemológiai bizonytalanságai határozott és jelentős mértékben csengenek össze. Elég arra emlékeznünk, Montaigne hogyan vezeti be az emberi tudás természetéről folyó kora modern diszkurzusba a szkepticizmust és a relativizmust, és álláspontja milyen nagy hasonlóságot mutat Lyotard meglátásaival a nagy nyugati elbeszélések válságáról és delegitimációjáról, és nem áll távol Feyerabendnek a módszer ellen felállított érvrendszerétől sem. Kultúraszemiotikai tipológia alapján természetesen nem meglepő, hogy Montaigne emberről és önazonosságról alkotott felfogása, melyre az *Othello* kapcsán már tettem utalást, nagy hasonlóságot mutat a decentralált posztmodern szubjektum elméleteivel. Hangsúlyozza, hogy nincs bennünk semmi állandó, és tudásunk minden formája szubjektív, relatív, állandótlan. Nem véletlen, hogy Hauser Arnold a manierizmus én-felfogását szemléltető könyvfejezetéhez Montaigne-től kölcsönzi a címet.<sup>100</sup>

A kora modern mint protomodern és a posztmodern között feltárható

<sup>99</sup> “[...]early moderns, no less than postmoderns, were deeply interested in the corporeal ‘topic’.” David Hillman & Carla Mazzio, i.m. xii.

<sup>100</sup> Vö. Hauser Arnold *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta* (Budapest: Gondolat, 1980), 69-72: „A hullámzó-változó Én.”

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.<sup>101</sup>

Bryan S. Turner fentebb hivatkozott cikkében azt állítja, hogy az instrumentális racionalitás posztmodern válsága, amely a nagy nyugati kulcs-narratívák 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.<sup>102</sup> 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 kísérletezés kitüntetett terepévé. A továbbiakban először a kora modern színházi hagyományokban, majd ezek posztmodern feléledésében értelmezem a test tematizálásának, megjelenítésének összefüggéseit.

Vizsgálódásomhoz a szubjektumnak a pszichoanalízis és a

---

<sup>101</sup> „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 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.” Stephen Greenblatt *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare* (Chicago and London: Chicago U.P., 1980), 174-175.

<sup>102</sup> Christine Buci-Glucksmann *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (Sage

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 hatvanas-hetvenes 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.

„A szubjektumot szimbolikusan rögzítő nyelvi állítás, a jelölés a Kristeva által szemiotikusnak nevezett, heterogén, nem tudatos modalitásból táplálkozik: energiáját, késztettségét 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.”<sup>103</sup>

A szubjektum megképződése során, az elfojtások eredményeként a testnek ez a heterogenitása kerül elfojtás alá a szubjektum tudatos modalitásának, az ego-pozíciónak a kialakulásával. A test összetettsége ugyanakkor a társadalmi berendezkedés szintjén is ellenáll a rendszerbe foglalásnak, a szimbolikus rögzítettségnek, ezért meg kell feledkezni róla, ki kell iktatni a társadalmi beszédmódokból és a szubjektum önazonosságának érzetét megteremtő fenomenológiai absztrakcióból, a transzcendentális ego működéséből, amely nem más, mint a *cogito* működése, és amelynek filozófiai uralma a kartézianus humanizmussal veszi kezdetét.

A beszélő szubjektum poszt szemiotikája következésképpen a felületek

---

Publications, 1994); Nigel Llewellyn *The Art of Death* (London: Reaktion Books, 1992).

<sup>103</sup> Kiss Attila Atilla „Ki olvas? Poszt szemiotika.” *Helikon. Irodalomtudományi szemle*.

karbantartásának szemiotikája: azt vizsgálja, hogyan áramoltatják az ideológia működései azokat a jelölő gyakorlatokat a társadalomban, amelyek megképzik a modern társadalom kialakulásával megszülető szubjektumban azt a téves felismerést, hogy önmagával azonos, transzparens, szuverén entitás. Ez történelmi folyamatnak, a nyugati episztémé átalakulásának az eredménye, amely a 17-18. század fordulójára megteremti a polgári individuum 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 bőron 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.<sup>104</sup>

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.”<sup>105</sup>

A kora újkori kultúra felhíguló, pontosabban rétegződő rendszerfogalmaira a likviditás dinamikája jellemzőbb, mint a szilárd elemek stabilitása. A korábbi, középkori „nagy narratíva” megingásának kezdetével, átmenet, a kulturális kizökkenség, az általános ismeretelméleti bizonytalanság közepette az önismeret, az önmegismerés problematikája a középpontba kerül. Ennek ugyanakkor nem pusztán az a magyarázata, hogy általában nagyobb hangsúly helyeződik a polgári

---

*Poszt szemiotika.* 1995/1-2. 11.

<sup>104</sup> „Valami kiesik, megmarad. Áthelyezés, amit valami homályosságnak érzékelünk.” Julia Kristeva „A beszélő szubjektum.” *Pompeji* 1994/1-2. 192. (Bocsor Péter ford.)

szubjektum prototípusaként kialakuló reneszánsz egyénre (amely még nem a modern értelemben vett individuum), 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 tizenhatodik 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.

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.<sup>106</sup> 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 anatómia-színház anatómiáját, a test felett örökődő orvosok polgári rendjét igyekezett vászonra vinni.

5. kép: 2002. november 19. Günter von Hagens Londonban a hatóságok és a közvélemény egy részének tiltakozása ellenére nagy sikerű nyilvános boncolást végez. A háttérben hatalmas képen Rembrandt *Tulp doktor anatómiája* című képe látható. Megjegyezhetjük, hogy Mondino vagy Vesalius valamelyik metszete jobban illett volna Hagens professzor posztmodern anatómiaszínházához, hiszen, akárcsak a reneszánsz anatómusok, ő sem bánik „kesztyűs kézzel” a korpuszokkal.

<sup>105</sup> Jean Delumeau *Reneszánsz* (Budapest: Osiris, 1997), 10.

<sup>106</sup> Jonathan Sawday *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in*

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 kifejezésmódokban.

A testbe való be- és lehatolás története a tizennegyedik századtól a tizenhetedik századig 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 kivégzések és a színházi előadások mellett csaknem azonos fontossággal bír a harmadik nagy látványosság, az *anatómia-színház*.

A test és különösen a hulla, a kadaver 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-újkorai 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 egyre problematikusabbá váló rendjét jelképezi.<sup>107</sup> Az embernek a teremtésben, a kozmoszban és az önmagához való viszonyában elfoglalt helyével és szerepével kapcsolatban kialakuló kételyek a korábban egyetemesnek tekintett rend megingását visszhangozzák. A reformáció, a protestantizmus, nem utolsósorban pedig a járványok terjedése átírta a halálról és a haldoklásról alkotott vallásos meggyőződéseket.

---

*Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 148.

<sup>107</sup> „[...] 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, i.m.

6. kép: A *memento mori* hagyomány emblematikus megjelenítése.

Általában véve is fontos szem előtt tartanunk a kora modern reprezentációs eljárások vizsgálatánál, hogy a tizenhatodik század végétől kezdve egyfajta „thanatológiai 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.<sup>108</sup>

Az ikonográfiai ábrázolások hagyományainak legösszetettebb alkalmazását a reneszánsz emblematikus színházban találjuk.

„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.”<sup>109</sup>

A test tematizálása, a hullák kitermelése a reneszánsz színházban olyan

---

146.

<sup>108</sup> “The ending of Purgatory thus caused grievous psychological damage: from that point forward the living were, in effect, distanced from the dead. [...] To balance the traumatic effect of the loss of Purgatory the Protestant churches gradually developed the theory of memoria, which stressed the didactic potential of the lives and deaths of the virtuous.” Llewellyn, i.m. 27-28.

<sup>109</sup> Kiss Attila Atilla „A tanúság posztsemiotikája az emblematikus színházban.” In Uő. *Betűrés. Posztsemiotikai írások.* (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999), 31-86. 64.

megjelenítési eszköz, amely az ismeretelméleti válságra igyekszik egyfajta választ adni. 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.<sup>110</sup> A színház a jelölés kísérleti laboratóriumává válik. A test és a vér, a vad erőszak, a perverz sexualitás, a brutális csonkítás képrendszere később eltűnik az egységes szubjektum képzetére épülő polgári színházból. A *színházi anatómia* jelenléte választja el többek között a reneszánsz *emblemikus színházat* a későbbi polgári *fotografikus-realista színháztól*. A test jelenlétének elfojtása az, ami megteremti a modernitás üres, absztrakt szubjektivitását.<sup>111</sup> 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 *anatómia-színházban* tapasztalhatták meg a nézők, melynek története az első nyilvános boncolásokig, a tizennegyedik századig megy vissza. A nyilvános anatómialecke a reneszánszban olyan intézményesített társadalmi látványossággá vált, amelynek népszerűsége Londonban például a nyilvános színházéval vetekedett. Az anatómia-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 anatómia-színházat az 1580-as években alakították ki Leidenben, egy templom belsejében. A helyszín már csak azért sem

<sup>110</sup> Az erőszak és az abjekt test szemiotikájához az emblemikus színházban lásd: Kiss, i.m. 71-86. "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." Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982), 4.

<sup>111</sup> Francis Barker kifejezésével: „the deadly subjectivity of modernity.” Vö. Francis Barker *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London: Methuen, 1984), 114. A színháztörténet posztsemiotikai megközelítéséhez lásd: Kiss Attila Atilla „Szó vagy kép? Reprezentációs technikák szemiotikája a kora modern és posztmodern drámában.” in: Kiss Attila Atilla & Szőnyi György Endre (szerk.) *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*. Ikonológia és műértelmezés 9. (Szeged: JATEPress, 2003), 11-

lehet meglepő, mivel a felboncolt testet a maga összetett harmóniájában az isteni teremtést szemléltető templomnak tekintették.<sup>112</sup>

7. kép: A leideni anatómiaszínház szerkezete.

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 tizenhatodik század első felére azonban a nyilvános boncolás intézményesült előadássá alakult, és az 1530-as években Padovában és Bolognában már több száz ember töltötte meg az állandó anatómia-színházakat. Az anatómia bemutatta, hogy a test ugyanolyan Isten által írt könyv, „*liber corporum*”, mint a Természet Könyve. Ezzel ugyanakkor megtörtént az alapvető episztemológiai áttörés: megismerszik a test, a belsőség, amely eddig az ismeretek küszöbét jelentette, hiszen a test belsejére csak erőszakon keresztül (baleset, harci seb, kivégzés) lehetett pillantást vetni.

Az anatómia-színház igazi célja nem is a test feltárása és darabokra szedése, hanem pontosan az, ami ez után következik. Az anatómia maga 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.<sup>113</sup> A pápa ugyan már Mondino anatómiáját is szentesítette, az esemény mégis alapvetően rendellenes, erőszakot tesz Isten teremtményén, magyarázatra, jóvátételre szorul. Az anatómia-lecke tehát valójában egy olyan ritualizált drámai előadás, olyan „*szent anatómia*”, amely a test megnyitásának jóvátételéről szól: ismeretelméleti kíváncsiság, melyet nyilvános *megebánás* követ.<sup>114</sup>

---

19.

<sup>112</sup> Vö. Sawday, i.m. 75.

<sup>113</sup> Vö. Luke Wilson “William Harvey’s Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy.” *Representations* 17, Winter 1987. 62-95.

<sup>114</sup> “...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

8. kép: Hogarth meglehetősen groteszk képe nyilvános boncolásról. A kép ironikus szerkezetét akkor érthetjük meg igazán, ha összevetjük a következő, 9. képen látható univerzum-ábrázolással.

A reneszánszra átalakult az anatómia-színház vertikálitása és térbeli elrendeződése, és ez az átalakulás párhuzamos a tudásformák átalakulásával. Ellentétben a korai anatómiai bemutatókkal, a tizenhatodik században a boncolást már maga a professzor végzi, mintegy azonosulva a tetemmel, és a test, a hulla a tudás forrásává válik. 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 vertikálitásba helyezkedik. Az ismereteket előre rögzítő szöveg, a könyv egyre inkább elveszti középponti szerepét, a szöveg és a test, valamint a test és a boncoló közötti különbség egyre csökken, *elmosódik*.<sup>115</sup>

9. kép: Az összefüggésekre, analógiákra, korrespondanciákra épülő világmindenség ábrázolása, az „Integra Naturae” Robert Fludd könyvéből. A Létezők Nagy Láncolata ezúttal konkrét láncsal is ábrázolva van. A lánc áthalad a Természet allegorikus, női emblémáján, és egyik vége Istennél van, a másik pedig a durva, szellemtelen anyagot, a matériát megjelenítő fekete majomnál. Hogarth előbbi képe tulajdonképpen ezt a kozmikus ábrázolást profanizálja, amikor a láncolat vertikumában a láncot az anatómia- professzor pálcájával és a hulla beleivel cseréli fel.

Az anatómia-színház előadása így valódi dráma, amelyben a test, az anatómus és a néző egyaránt szereplővé válik, hiszen potenciálisan mindannyian ilyen felboncolható szerkezetek vagyunk, megszerkesztettségünkben ugyanakkor az egész világ rendjét visszhangozzuk. Nem véletlen, hogy az „irodalmi” értelemben

---

which heralded the entrance of the anatomists.” Sawday, i.m. 75.

vett drámákat alkalmazó színház is rendszeresen tematizálta a testet, az anatómiai színházat színházi anatómiává téve. Angliában például az első igazi anatómia-színház megépítésére Inigo Jones, a híres színházi építész kapott megbízatást 1636-ban. Ha ugyanis belegondolunk, pontosan ilyen 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 olyan anatómia-színházként működött, amelyben a katarzis problematikájával pontosan akkor tudunk számot vetni, ha olyan élményként közelítjük meg, amely a szubjektum kérdéssé vált önazonosságának és mibenvalóságának darabokra szedése és újra összerakása során alakul ki.

10. kép: A leideni anatómiaszínház 1610 körül.

Ha a boncszínházak történetét tekintjük, a vizsgálódó szubjektumnak és a holttestnek, a testiségnek ez a közvetlensége, egysége eltűnik a tizenhetedik századra a hulla és az anatómia ábrázolásain. A test immár radikálisan Másikként határozódik meg, olyan abjektálódott objektumként, amelyről csak mint szükséges rosszról veszünk tudomást, és csak annyi időre, amíg bemutatjuk, hogy teljes egészében uralmunk alatt áll.

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.<sup>115</sup> 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 bőrét teríti. Az áttetszőnek vett nyelv ugyanis az a

---

<sup>115</sup> Sawday, i.m. 65.

<sup>116</sup> “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.”

működés, amit a kartéziánus intellektus uralni hivatott és használni képes, nem pedig a heterogén test. Vesalius még szinte átöleli anatómiakönyvének egyik képén a felboncolt és felfüggesztett hullát, bátorítón és szinte derűsen tekintve ki az olvasóra. Ezzel szemben Rembrandt festményén, a *Tulp doktor anatómialeckéjén* inkább döbbenet, aggodalom, szigor uralkodik. Nem a felfedezés izgalma ül ki a polgárok arcára, hanem az igyekezet, hogy ezen az egészen túltegyék magukat, és erre a szemlélőt is figyelmeztessék. 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 anatómia-színháznak, mivel magának a megismerő szubjektumnak, az anatómusnak az identitását hozza létre.<sup>117</sup>

Dolgozatom 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 nyolcvanas 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 újrankanonizáló folyamatba, amely megkérdőjelezi az eddigi

---

Sawday, i.m. 146.

<sup>117</sup> “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.” in David Hillman & Carla Mazzio, i.m. 200.

olvasási eljárások és kitüntetett szövegek 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 hatalmas szakirodalom kitüntetett témája, az emberi test központi szerepet foglalt el a „szubjektivitás felfedezésében” a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján.<sup>118</sup> A test faggatásának kora újkori kérdésfeltevései és ábrázolási hagyományai ugyanakkor nem csupán a posztstrukturalista szakirodalomban, hanem az általános posztmodern kulturális gyakorlatokban is visszaköszönnek, hiszen a testbe való behatolás egyre tematizáltabb a vizuális és narratív megjelenítésekben. Ha áttekintjük a bevásárlóközpontok, plazak, 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, látványosságaiba..

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, megcsonkított Lavinia látványától elájuló nézőket minél

---

<sup>118</sup> A legfontosabb munkák közül a jelen írás a fentebb idézettek mellett a következőkre támaszkodik: P.S. Spinrad *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage* (Ohio State U. P., 1987); Valerie Wayne (szerk.) *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare* (Ithaca: Cornell U. P., 1991); Derek Cohen *Shakespeare's Culture of Violence* (New York: St. Martin's, 1993); Cynthia Marshall *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts* (Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P., 2002); Michael Neill *Issues of Death. Mortality*

hamarabb ellátásban részesíteni.

11. kép: Günter von Hagens utazó anatómiai kiállításának egyik elhíresült korpusza, a „Kosárlabdás”, Leonardo da Vinci híres Vitruvius tanulmánya fölé helyezve, mintegy megtestesítve a reneszánsz és a posztmodern anatomizáló-episztemológiai törekvései közötti párhuzamot. A korpuszokat és Hagens egész tevékenységét sokan a dolog „morbiditya”, az emberi test kicsúfolása, különösen pedig a korpuszok groteszk beállításai miatt kritizálják, míg mások a test, az emberi valóság feltárása, minél szélesebb körben való megismertetése miatt méltatják.

Nem sokkal ezt követően megtekintettem a csodált és gyűlölt Günther 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. Mindehhez természetesen hozzá kell még vennünk, hogy a kilencvenes évek végére 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 a hetvenes 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.<sup>119</sup> 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 hagyta, vagy tudatosan ignorálta ezeket.

Ami az újabb értelmezési kísérleteket illeti, megítélésem szerint a drámáknak ezzel az ellenállásával legjobban azok az előadás-központú szemiotikai megközelítések boldogultak, amelyek igyekeztek ismét ahhoz a feltételezés-szerűen helyreállított színpadi megjelenítési elvhez hozzárendelni a drámát, amelynek alapján eredetileg íródott.<sup>120</sup> Azok a híres vagy elhíresült részek, amelyek hagyományosan felháborodást, undort vagy akár röhejt keltettek a modern közönségben, egymáshoz kapcsolódó képek rendszereit keltik életre, amennyiben a reneszánsz emblematisz színház reprezentációs logikájának megfelelően értelmezzük őket. Az angol reneszánsz bosszútragédiák színpadra állításai során például a rendezők természetesen a túlradó erőszak megjelenítését tartották a legnagyobb kihívásnak. A szimbólumok bonyolult sorozatával végzett stilizálás és a több vödörnyi színpadi vérrel felkeltett naturalista látvány egyformán alkalmatlannak tűnik a drámák színpadi természetének felfedésére.

Kérdéses, mit tud kezdeni a valóságosság reprezentációs logikájára épülő polgári realista hagyomány az angol reneszánsz tragédiák látszólag irracionális, már-már abszurd jeleneteivel. A közismert és szilárdan kanonizált darabok is tobzódhatnak a szélsőséges borzalomkeltésben, legfeljebb megpróbálunk tudomást nem venni róluk. Korábban már tárgyaltam, hogy a *Spanyol tragédiában* (Thomas Kyd) Hieronimo, lássuk be, fiának többnapos hullájával jelenik meg a színpadon, mielőtt még a zárójelenetben ellenfelei szemébe köpné saját kiharapott nyelvét. Hogy *A máltai zsidó* (Christopher Marlowe) Barabása mit tervez ellenségeinek,

<sup>119</sup> „[...] it is an interesting sociological point that the Elizabethans had, like us, a penchant for gory entertainment.” Marshall, i.m. 107.

<sup>120</sup> A kultúra általános szemiotikai diszpozíciójára épülő színházi reprezentációs logika fontosságára a kora újkori drámák olvasásában Alan Dessen hívta fel több munkájában is a figyelmet. Lásd például: *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge U. P., 1984), *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary* (Cambridge: Cambridge U.P., 1995).

abba jobb bele sem gondolni. Shakespeare *Hamletjének* elején az apa feltételezett szelleme hosszasan és részletekbe menően ecseteli a mérgező gyilkosság egyik legagyafúrta változatát és annak szövetroncsoló hatásait, a *Lear királyban* pedig a jó öreg Gloszternek egyszerűen kitapossák mindkét szemét. Ha a kevésbé kanonizálódott darabokat vesszük szemügyre, még nehezebbé válik elképzelnünk, hogyan lehetne megjeleníteni bizonyos részeket.

*A bosszúálló tragédiájában* (Thomas Middleton) Vindice rég halott jegyesének kiásott és feltehetőleg letisztogatott 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 őt feleségével. *Az ateista tragédiájában* (Cyril Tourneur) a bosszúálló kezében valahogy megfordul a fejsze, és saját magát fejezi le hirtelenjében. *Az Amalfi hercegnő* című tragédiában (John Webster) testrészeket küldenek levélként, ahogy a *Titus Andronicusban* is. A tizenhetedik század végétől egészen a legújabb kritikai törekvésekig dekadens, perverz sületlenségnek tartották az ilyesfajta drámákat. A következőkben ez utóbbi, talán legtöbbet vitatott bosszútragédiára koncentrálok.

Ha saját reprezentációs elvárásainkkal olvassuk az újabban kétségtelenül reneszánszát élő *Titus Andronicust*, a szöveg helyenként már-már idegesítővé válik.<sup>121</sup> A kritikusokat és a rendezőket leginkább foglalkoztató, nehezen magyarázható részek egyike Titus testvérének monológja (2.iv). A darab egyik dramaturgiai fordulópontján, Lavinia „megtalálásánál” Marcus, mielőtt bármi ténylegeset is cselekedne, negyvenhét soron keresztül ecseteli, milyen elborzasztó látványt nyújt unokahúga, akit Tamora fiai megerőszakoltak, majd kezeit levágták

---

<sup>121</sup> A protomodern emblemikus darab és a modern elváráshorizont összeférhetlensége okolható azért, hogy a darab oly sokáig a Shakespeare-kanon fekete báránya volt. A koherencia-alkotásra törekvő értelmezők pedig gyakran a tragédiában megjelenő végtagok helyett legszívesebben Shakespeare-nek vágták volna le azt a kezét, amelyikkel a drámát írta. James Calderwoodot idézi: Phil C. Kolin „*Titus Andronicus and the Critical Legacy.*” In: Uő. (szerk.) *Titus Andronicus. Critical Essays* (New York and London: Larland Publishing, 1995), 3-58, 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 érdekfeszítőnek és jelentősnek, jelentésesnek tűnik

és nyelvét kitejték. Marcus túlradó 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.<sup>122</sup> Más hozzáállás alakulhat ki azonban bennünk a színpadi megjelenítéssel szemben, ha a *Titus Andronicus* emblematisz színpadának képrendszerében elhelyezve a fájdalom és a megismerés felnagyított emblémájaként, *tableau miserabilis*-ként értelmezzük Lavinia vérző, megcsönkített 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 horizontunknak részét képezik azok az ikonográfiai hagyományok, amelyek az emblematisz 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,<sup>123</sup> 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 előadás-központú megközelítései feltárták, hogy az emblematisz színház, amelyben ezek a szövegek aktiválódtak, nem törekedett az aktuális valóság mimetikus másának létrehozására. Ehelyett olyan összetett, többszintű jelentésrendszerbe igyekezett belevonni a nézőt, amelyben különféle ikonográfiai hagyományok egyidejűleg működtek, hogy megképezzék a jelentés totális hatását. Az emblematisz színház természetesen nem azt jelenti, hogy az angol reneszánsz színpad lépten-nyomon emblémákat állított színpadra,

---

számunkra.

<sup>122</sup> Alan Dessen *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance* (Manchester and New York: Manchester U.P., 1989), 54.

<sup>123</sup> A szemiotikai diszpozíció a társadalomnak a jelölés alapvető természetére, a valóság és az ember jelentésségének garanciáira irányuló legalapvetőbb meggyőződéseit jelenti. A szemiotikai diszpozíció határozza meg azt is, hogyan vélekedik a kultúra a valóság megjeleníthetőségéről, a reprezentáció korlátairól, következésképpen alapjaiban van

bár konkrét emblémák is kimutathatóak 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 kis számú színpadi objektumhoz.<sup>124</sup>

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 jelentés totális hatását 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 a befogadót. Meglátásom szerint a reneszánsz emblematikus színház egyszerre alkalmazta a befogadó szubjektum pszichoszomatikus mélyrétegeire ható látvány (abjekció, erőszak, szexualitás), és az asszociációs mezőket halmozó, többszintű szimbolikus megjelenítés („emblematikus sűrűség”) technikáját. A „pre-realista” jelző nem jelenti tehát azt, hogy kevésbé borzasztó lenne a színpadkép.

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

---

hatással az adott társadalom színházmodelljére. Lásd: Lotman, i.m. 216.

<sup>124</sup> Az emblematikus színházhoz és az embléma szemiotikájához lásd: Glynne Wickham *Early English Stages. 1300 to 1600. Volume Two: 1576 to 1660, Part One* (New York: Columbia U. P., 1963), pp. 153-8, 206-9. Peter M. Daly *Literature in the Light of the Emblem* (Toronto: University of Toronto Press, 1979), Demcsák Katalin - Kiss Attila (szerk.) *Színházzemográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és*

lehet egyszerűen a horror ábrázolásával magyarázni. Sokkal inkább arról van szó, hogy a színpadi reprezentációs technikák az amúgy is rituális térnek számító színpadon eltörölni látszanak a valóság és a megjelenítés közötti különbséget. (Csak látszanak: a tökéletes megjelenítés, a reprezentáció bezárulása természetesen nem lehetséges, ettől függetlenül azonban az erőfeszítés fennáll.) Cynthia Marshall a Titus Andronicus-t például az ilyesfajta reprezentációs technika alapján a pornográfiához hasonlítja.<sup>125</sup>

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, koramodern típusú zárt identitásnak, a kialakulófélben lévő, Norbert Elias által *homo clausus*-nak nevezett újkori szubjektivitásnak a területe.

„[...] a tokba bújt énre 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, voltaképpen önmaga beljében 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 bensejében tartja elzárva voltaképpen önmagunkat? Vajon a bőr a határ a „belső” és a „külső” között?”<sup>126</sup>

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

---

*szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: JatePress, 1999), 247-290.

<sup>125</sup> „Because of its troubling of the phenomenological border between the real and the representational, *Titus Andronicus* bears comparison to hard-core pornography.” Marshall. i.m. 112.

<sup>126</sup> Norbert Elias *A civilizáció folyamata* (Budapest: Gondolat, 2004 [1968]), 41-42. Elias vizsgálatait a heterogenitást hangsúlyozó posztstrukturalista szubjektumelméletek 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.

kartézianus diszkurzussal megszilárduló „cogito” szubjektivitásának felbukkanását jelzi. A belsővé tételnek ez a folyamata olyan kihívás, amelyben az angol reneszánsz dráma számos karaktere elbukik: a szubjektivitásnak két lehetséges típusa között ingadoznak, és végül köztes, abjekt szubjektumokká válnak a korábbi, Isten által garantált, metafizikus önazonosság, és az újabb, önrendelkező szubjektumtípus alternatívái között. Michael Neill ezt a jelenséget az emberi belsőről szóló új diszkurzusnak nevezi („the new discourse of interiority”), amelyben kitüntetett szerep jut a testnek, hiszen falai (látszólag) az ember identitását, szubjektivitását zárják közre. A test felnyitásának különféle ábrázolásai és metaforái ennek az újfajta szubjektivitásnak a keresését tematizálják.<sup>127</sup> Ezek a reneszánsz, abjektálódott szubjektumok nagy hasonlatosságot mutatnak a poszmodern 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 háttérében ott van tehát az a kulturális készlet is, amely a felszínnek alá, a kulcsíny mögé akar hatolni, amely azokba a sebekbe kíván belevájni, amelyek vizsgálata (főképp vallásos kódok miatt) korábban tiltva volt. A kora újkori kultúrának két populáris intézménye elégítette ki elsősorban ezt a kíváncsiságot. Valódi sebek, vágások és sebészi beavatkozások fedték fel a közönség számára a test titkait az anatómia színházban, míg a drámai színházakban metaforikus testeken ejtett emblematikus sebek tematizálták ezt a kulturális érdeklődést. A szemiotikának és az ikonográfiának az együttes, szemio-gráfiai alkalmazása annak meglátására tesz képessé bennünket, hogy az angol reneszánsz bosszútragédiák vonulatában ennek a két társadalmi gyakorlatnak a különleges együttesét találjuk.

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

---

<sup>127</sup> Vö. Michael Neill, i.m. 159.

alkalmazott tragédia „a legnagyobb sebeket nyitja meg”, és feltárulkoznak általa azok a fekélyek, amelyeket egyébként szövetek takarnak.<sup>128</sup> Ezek a fekélyek természetesen a társadalom testében és a kora-újkori egyén identitásában lévő sebeknek a metaforájaként is olvashatók. *A bosszúálló tragédiájában* Vindice arra tesz ígéretet, hogy a buja herceg lelkét kínokkal megtűzdelje, ezt azonban a reneszánsz színház általános törekvésének metaforájaként is értelmezhetjük. Az anatomizálás, ahogy a színház „vérszemet kap”, 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.

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 elrettentő preszimbolikus emléktől, 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 ön-boncoló, anatomizáló hajlamában ugyanígy kereshetjük.

## II. A *Titus Andronicus* szemiográfiája

Szemiográfiai (azaz szemiotikai és ikonográfiai) nézőpontból tekintve a fentiek alapján a *Titus Andronicus* olyan emblematiszató anatómia-színháznak tekintem, amelyben az egyik legkidolgozottabb képrendszer a nemi szerepek emblematiszató

---

<sup>128</sup> “So that the right use of Comedy will, I think, by nobody be blamed, and much less of the high and excellent Tragedy, that *openeth the greatest wounds*, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue...” Sir Philip Sidney *Selected Writings*. szerk. Richard Dutton (Manchester – New York: Fyfield Books, 1987), 124.

megjelenítéseken keresztül végzett problematizálása vagy abjekciója.<sup>129</sup> A szemiotikai és az ikonográfiai nézőpontokat egyesítő szemioográfiai értelmezés azt kutatja, hogy milyen társadalmi gyakorlatok és ideológiai kódok működnek az emblematikus megjelenítések színpadi alkalmazása mögött, illetve hogy a nézőnek milyen hatásokon és technikákon keresztül kínál a színpad rálátást, egyfajta metaperspektívát ezekre a kódokra.

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 emblémájává. Ezt találjuk az angol reneszánsz színpadra szánt drámákban is. A női test azokat a nemi szerepeket játssza el, amelyeket a patriarchális rend beléves, és ezeknek a daraboknak a szubverzív potenciálja gyakran abban áll, ahogy női karakterek megkísérlik áthágni ezeket a nemi határvonalakat és kategóriákat. A *Titus Andronicus*-ban 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 hipotetikusán rekonstruált színpadán hozzuk működésbe.

A darab elején Rómát verbális leírása alapján úgy látjuk, mint hatalmas megcsonkított női testet. Róma „dicső teste” (1.i.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 Andronicus-ok családi sírboltjának képében felnyitja teremtő és elnyelő méhét: a csatából győztesen megtérő, megöregedett Titus készülődik, hogy elesett fiainak holttestét a családi kriptá szent falai között helyezze el.

---

<sup>129</sup> Ahogy James Cunningham is rámutat, a nemi abjekciójának a feltárására nem feltétlenül a feminista kritikai a legalkalmasabb, ugyanis a Titus Andronicus nem a nő szubverzív erejét vagy önrendelkezését állítja helyre, hanem általában véve a nemi kategóriáit problematizálja. Vö. James Cunningham *Shakespeare's Tragedies and Modern Critical Theory* (London – Toronto: Associated University Presses, 1997), 176-177.

Az anyaméh és a sír<sup>130</sup> között rendszerszerű kapcsolat képződik a darabban, és így összetett emblémáját hozzák létre annak a vágyott és egyszersmind fenyegető anyai *chorá*-nak, amelyet az „elnyelő méh” (*swallowing womb*) képe fejez ki. Julia Kristeva elméletében a chora a pre-szimbolikus ösztönkésztetések és pszichikus, testi energiák gyűjtőhelye. Nem rendelkezik még határozott nemmel, de tartalmazza azokat az archaikus tapasztalatokat, amelyek lenyomatait az anya testével való szimbiotikus egység emlékeként hordozunk.<sup>131</sup> 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 némileg 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 (II.iii). Az Áron által állított üreg mint beszippanó anyaméh, csapda és sírbolt, mint *vagina dentata* a második helyet foglalja el abban a négy emblematikus 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. A szemioográfiai 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.<sup>132</sup> A jelenetek között lévő

<sup>130</sup> „Womb” és „tomb”: a két angol szó csak egyetlen betűben különbözik.

<sup>131</sup> Vö. Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982), Ch.I. „Approaching Abjection.”

<sup>132</sup> A vér képvilágában ezt a fontos párhuzamot több színpadraállítás, illetve filmfeldolgozás is észrevette és alkalmazta (BBC 1975, Kaposváry Csiky Gergely Színház 1996, Julie Taymor 2000). A womb/tomb/pit párhuzamokhoz lásd: Karen Tatum „Lavinia and the Powers of Horror in Titus Andronicus.” *Egotistics*, Vol. 1.1, 2000. (<http://www.bama.ua.edu/~ego/vol11/11tatum.html>, 2003.07.03.), Marion Wynne-Davies „The Swallowing Womb’: Consumed and Consuming Women in Titus Andronicus.” In Wayne (szerk.) 1991, 129-151. 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 előadás-központú megközelítés

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 anyaméhéként áll; a második jelenetben a csapóajtó az az üreg, amelyet Áron készít elő, hogy Titus fiait törbe csalja. A szöveg aktiválásakor, az előadás-szöveg képződésekor ismét a rendezőn, illetve a drámaszövegből előadás-szöveget létrehozó képzeletünkön múlik, hogy az üreggel valamilyen módon rímeltetjük-e a darab végén Tamora 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”<sup>133</sup> leírásaiban felfedezhetőek. A következőkben erre a jelenetre koncentrálok.

A több, mint félszáz soron végighúzódo képek által alkotott rendszerben 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 szimbóluma<sup>134</sup>:

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

„What subtle hole is this,

---

híján, nem mindig hozzáférhetőek 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 link sas originally scripted when the original signals are not heeded.” Alan Dessen *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance* (Manchester and New York: Manchester U.P., 1989), 82.

<sup>133</sup> *Titus Andronicus. Shakespeare összes drámái III. Tragédiák* (Budapest: Európa, 1988), 41. Vajda Endre ford. (A továbbiakban a magyar idézetknél ennek a szövegnek az oldalszámát adom meg, a pontos sorszámozást pedig az angol kritikai kiadás alapján.) „I may be plucked into the swallowing womb / Of this deep pit...” (Quintus, 2.ii.239). Az angol idézetek forrásai: William Shakespeare *Titus Andronicus*, ed. Jonathan Bate. *The Arden Shakespeare, 3<sup>rd</sup> series* (London and New York: Routledge, 1995).

<sup>134</sup> Vö. a „barlang” címszavakkal az alábbi helyeken: Jean Chevalier – Alain Cheerbrant (szerk.) *Dictionnaire des Symboles* (Paris: Laffont & Jupiter, 1982), 180. *Mitológiai enciklopédia* (Budapest: Gondolat, 1988), I. 43. *Jelképtár* (Budapest: Helikon, 1990), 33.

Whose mouth is covered with rude-growing briers,  
Upon whose leaves are drops of new-shed blood...”

(Quintus, 2.iii.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)

„[...] 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.i.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.iii.92)

Az emblemikus színpad háromrészes függőleges térbeli elrendezése mikrokosmoszként az egész univerzumot mint makrokosmoszt 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, és 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 üreg mint *vagina dentata* összetett emblémájában. Ez az embléma egyúttal jelöli azokat a mássággal, az anyáival, 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 fejetlen, és már Saturninus és Bassianus rivalizálásával megkérdőjeleződik az élőknek és holtaknak a szokásrend szerint kijáró tisztelet. A „fejetlen 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 felenni szülötteit.<sup>135</sup>

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 Áronnal, a szeretőjével találkozik, a terepet a szerelmi játékok ideális helyszínékként írja le. Alig várja már a szexuális együttlétet 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, a környezetet szörnyű, pokoli helyszíneként festi le hosszas leírásában, közepén a borzasztó veremmel. Tudjuk, hogy Tamora retorikai értelemben két toposzt alkalmaz itt, a *locus amoenus* és a *locus horribulus* 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 retorikai teljesítményén keresztül, 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 emblematikus 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

---

<sup>135</sup> A „fejtelten Róma” képe és Alarbus áldozatban csonkolt testrészei, Tamora könyörgő kezei és Titus saját fia ellen forduló, hirtelenkedő keze már a darab legelején bevezetik a test kiterjedt színpadi képrendszerét. Ebben a képrendszerben bomlik ki a tragédia emblematikus jelentésszerkezete, amelynek megértéséhez, az emblematikus jelenetek, értékek felfedezéséhez a darab eredeti reprezentációs logikájának feltárására kell kísérletet tennünk. Ennek a színpadi logikának a fontosságát hangsúlyozza monográfiájában Alan C. Dessen is, de a realiztikus és stilizáló színpadraállítások problémáit fejtegetve nem jut el az emblematikus kódolás, az emblematikus színház problematikájához. V.ö. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance* (London and New York: Routledge, 1989), 86. „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).”

római) császárnő azt a képességét gyakorolja itt, amely a bosszúk és cselszövevények hálózatában a legveszélyesebb játékosná teszi: képes áthágni a kategóriákat, képes kibújni a skatulyákból, beleértve a társadalmi nemek sztereotípiáit is. Tamora és protézise, Áron az abjekciónak olyan működését jelenítik meg, amely átjárja Róma beteg testét, egyre nagyobb sebeket hagyva hátra. A nemek sztereotípiái alapján nehéz besorolni őket. Tamora helyenként kedveskedően, hízelgően vagy akár tigrisként védelmező módon is tudja az anyát játszani, ugyanakkor a hideg, józan, racionális és hagyományosan férfiasnak tekintett érvelésben is gyakran jeleskedik. Áron sok helyen hasonlít a harcos férfi katonára, 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 elvesztik nemi jellemvonásaikat.

Titus kétségbeesetten próbálja biztosítani, megtartani pátriárka-szerepét, miután elutasította a császári jelvényt, és ebben az igyekezetében hibát hibára halmoz, míg a folyamat végén már sem nem vezér, sem nem férfi, csak egy végletesen szenvedő emberi lény. Laviniának a társadalmi nemek kódjai által meghatározott jelölő értéke szinte a nullára csökken, amikor női áru-értékét 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,<sup>136</sup> ezzel a metaforikus képpel újjólalávetve magát azoknak a szimbolikus kódoknak, melyek a jelölést igazgatják a férfi-jogú társadalomban. Ezek a karakterek

---

<sup>136</sup> TA 61. Színpadi utasítás: *Lavinia szájába veszi a botot, és csonkjaival vezetve ír.*

fokozatosan elvesztik társadalmi nemként adott potenciáljukat, és szenvedő, felnyitott testekké, járkáló sebekké válnak Róma fekélyes testén.

Hiába képes azonban a nemek kategóriáinak áthágására, a bosszútragédia általános logikája alól Tamora sem mentes. Elköveti azt a hibát, amely azokat a bosszúállókat jellemzi, akik elkezdnek hinni abban, hogy elfoglaltak egy olyan metapozíciót, amely a bosszútörténetek bonyolult hálózatában törekvő többi karakter felett biztosít számukra helyet. Az allegorikus Bosszú jelenete, amikor Tamora két fiával együtt beöltözve meglátogatja Titust, azt a felismerést közvetíti a nézőknek, hogy bárki is próbálná 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 – mint láttuk - a prototipikus angol bosszútragédia, Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című darabja korábban már tematizálja.<sup>137</sup> Hibát követ el Tamora, a *Titus Andronicus* legleleményesebb manipulátora és nemi szerepváltója, amikor abban a hitben tetszeleg, hogy teljesen azonosult már 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 a lakomára való meghívást elfogadva, Saturninus oldalán Titus csapdjába sétál Tamora. 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 felenni saját fiait, akiket ő maga bocsátott ki bosszút érlelő méhéből Róma „fejetlen testére,” abba a térbe, ahol a bosszúk szövvényes hálózatában egyik bosszúállónak sem sikerül a többiek feletti metapozíciót kisajátítania.

A vér képvilága végigvonul a tragédián, koncentrálódva, „besűrűsödve” Lavinia és Tamora vaginalizálódott, vérző szájában. A huszadik századi színpadra állítások és adaptációk közül jónéhány észreveszi a lehetséges és fontos

<sup>137</sup> Bosszú: „Békélj meg, Andrea! Ha alszom is,/ Nem csökken ám hatásom lelkeikre.” Kyd *Spanyol tragédia*. Ford. Szabó Magda. *Angol reneszánsz drámák I.* (Budapest: Európa,

párhuzamot a nyelve vesztett Lavinia és a leszúrt Tamora minden bizonnyal vérző szája között.<sup>138</sup> A képrendszer által teremtett párhuzam a két, egyébként ellentétes karakter között azt sugallja, hogy létezik egy általános, minden felett álló hatalom, egy nemileg nem specifikus pre-szimbolikus energia, amely elkezd feltörni az elfojtott mélységekből, a kultúra sírjaiból és méhüregéből, ha valamilyen rend nem határol el bennünket az ösztönkésztetések sodrától, ha a szenvedélyeink alkalmat adnak halottaink sírkamráinak arra, hogy a strukturálatlan, libidinális természet rombolást fogadó méhévé alakuljanak át.

Ahogy Luke Wilson rámutat az anatómia-színházról írt cikkében,<sup>139</sup> a tizenhatodik 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*-t mint emblematikus anatómia-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 akaratkön kívül is bármikor mozgásba lendülhet, hogy elkezdje felemészteni az általa szült világ részeit.

A *Titus Andronicus* emblematikus képrendszerének vizsgálatával igyekeztem feltárni azt a reprezentációs logikát, amely megalapozza a jelenetek színpadra állítását és hatásmechanizmusát. Láttuk ugyanakkor azt az anatomizáló igényt is,

---

1961), 474.

<sup>138</sup> A párhuzam tematizált megjelenítéseit a fejezet későbbi részében elemzem részletesen.

<sup>139</sup> Wilson, i.m. 72.

amely a kora modern ismeretelméleti kérdésfeltevések horizontjában helyezi el a testet és tudatot boncoló színpadi megjelenítéseket. A következőkben visszatérek dolgozatom eredeti téziséhez, és azt vizsgálom, hogyan illeszkedik hasonló kulturális horizontba az anatómiai érdeklődés posztmodern újraéledése és ehhez kapcsolódóan a *Titus Andronicus* „reneszánsza.”

### III. Posztmodern anatómiák

A színház anatómiai hagyományait és a testre irányuló beható figyelmet azok a törekvések elevenítik fel a posztmodernben, amelyek a 20. század második felétől a művészeti formák és az elméleti erőfeszítések területén egyaránt módszeresen kísérleteznek azzal, hogy ismét számot vessenek a test materiális valóságával. A performanszokban felnyitott, át- és átformált test, a kísérleti színházak megjelenítési technikái, a filmekben tudatosan tematizált testiség és erőszak ugyanúgy ide tartoznak, mint a német Günter von Hagens professzor által legújabban felelevenített anatómia-színházi gyakorlat, és a test szemiotikájáról az utóbbi két évtizedben megszületett könyvtárnyi szakirodalom. Ismét a társadalmi anatómia tárgyává válik a szubjektum teste, Hagens professzor kiállítását Japánban több mint egymillió ember tekintette meg, Londonban anatómia-színház mutatkozott be, de a posztmodern kultúra ismeretelméleti válságára még nem születtek meg azok a válaszok, amelyek alapján megjósolhatnánk, pontosan milyen színházi anatómiákban látjuk viszont az elkövetkezendő évtizedekben ezt a testet.

12. kép: Londoniak tiltakoznak von Hagens doktor nyilvános anatómiája ellen. Az előadást és a kiállításokat természetesen a Vatikán is hivatalosan elítélte; mintha még mindig egyfajta titokzatos szentség és tilalom határolná el a titokzatos testet a megismerő szubjektumtól.

Ami a posztmodern dráma és színház identitással és szubjektivitással kapcsolatos kérdésfeltevéseit illeti, úgy tűnik, hogy a posztmodern karakter, ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről,<sup>140</sup> 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

---

<sup>140</sup> Vö. Fuchs, i.m. 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”

ideológia felkínál számukra, és anatomizáló figyelmük saját belsejükre, plurálissá vált identitásukra, megkérdőjeleződött, mozaikszerű önazonosságukra 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 jelölés, a reprezentáció mindenkori kísérleti terepe, a színház. A jelenségek belsejének feltárására irányuló, és gyakran a testre összpontosított kísérlet sokszor a felnyitás, az erőszak, a csonkolás eszközeit használja megjelenítési eljárásként, 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 sebeibe 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 anyagiságát.<sup>141</sup>

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 kizökkenése után a kora modern és a posztmodern periódus egyaránt a garantált ismeretelmélet hiányával küszködik. A modernizmus befejezetlen projektuma

---

fogalma, az önrendelkező, szuverén individuuum elgondolása épült.

<sup>141</sup> 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.” In Steve Simkin (szerk.) *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays* (Palgrave, 2001), 5. A párhuzam kultúraszemiotikai vagy ismeretelméleti alapokon való vizsgálata azonban ezekből a megfigyelésekből sajnos kimarad.

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 karakterpozíciók felbomlasztásával, a rögzült jelentés- és identitás-elvárások megtagadásával igyekeznek a verbálisnál súlyosabb hatást gyakorolni a nézőre. Három jellegzetesen posztmodernnek tekinthető szerzőre utalva szeretném a továbbiakban szemléltetni ezeket a technikákat.

A fentiek összetett, rendkívül sűrített működtetését találjuk az afro-amerikai feminista író, Adrienne Kennedy egyfelvonásosaiban, amelyek szinte összegezni látszanak a posztmodern dilemmákat. A *Funnyhouse of a Negro* hőse, Negro-Sarah négy másik alakkal van körülvéve (Hapsburg hercegnő, Victoria Regina királynő, Jézus és Patrice Lumumba), akik a színpadi utasítások szerint mind az ő egyik énjét („one of herself”) képezik.<sup>142</sup> *A bagoly válaszol (The Owl Answers)* című drámában az összes karakter pluralizálódik, több emblemikus identitás-típusból állva össze, így például a főszereplő „Ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly.”<sup>143</sup> 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 identitás-nyomok pillanatnyi találkozási pontjaiként jelennek meg, olyan összerakott szubjektumokként, amelyek különféle hagyományokból és emblemikus erővel rendelkező kulturális képvilágokból, a faj, a kultúra, a vallás és a pozíció markereiből táplálkoznak. 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 identításokat, és ezek társadalmi pozíciókba helyeznek bennünket, ahol azokhoz az identitásnyomokhoz férünk

---

<sup>142</sup> Adrienne Kennedy *In One Act* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

hozzá, amelyek kitermelik az általunk viselt maszkokat is. Így válnak folyamatban lévő szubjektummá (*subject-in-process*) a posztmodern drámának ezek a 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 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 *Hamletgépje*. 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...A drámám nem játszódik többé le.”<sup>143</sup> A Hamlet-karakter önboncoló, kétségbeesett anatómiája is eredménytelen marad: hiába akar saját véreben, 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 metadrámai és metasínházi elemekről derül ki egyedül, hogy működtetésük valódi bonc-erővel bír, és megteremtik a rendszert belülről kimozdító dekonstruktív hatás alapját. A szöveg és a szerző-funkció autoritására reflektáló, és azt folyamatosan roncsoló szövegtechnikákkal képes elérni Müller eredeti célját, amelyet a következőképpen

---

<sup>143</sup> A. Kennedy *A bagoly válaszol.* ford. Kiss Attila Atilla. *Gondolat-jel* 1994/1-2. 21.

<sup>144</sup> Heiner Müller *Hamletgép. délután p.m.* 1991/2.

foglalt össze: „A szerző eltűnésére irányuló mű(ködés) az emberiség eltűnése ellen irányuló mű(ködés).”<sup>145</sup>

Hasonló iróniát találunk Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájában, amelyben a karakterek a társadalmi nemek és az abjekció technológiáin keresztül nyerik 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.<sup>146</sup> 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 természetére és mindent átítató jelenléte iránt.<sup>147</sup> A drámát a későbbiekben elemzem részletesen, különös tekintettel a dramaturgiáját szervező kulturális ikonográfiára és iróniára.

A posztsemiotikai nézőpont megmutatja, és ezt kívántam a fenti néhány példával szemléltetni, hogy a szubjektum heterogenitása és anyagi felépítettsége az általános ismeretelméleti válságból fakadó legtematizáltabb probléma a kora modern és a posztmodern drámában egyaránt. A posztmodern színház, a kora modernhez hasonlóan, ugyanúgy alkalmazza az identitásszerepek megsokszorozásának technikáját, mint az erőszak és az abjekció megjelenítését, a szubjektum és a test anatomizálását. Elég, ha arra a vonulatra gondolunk, amely a jelentés- és identitásvesztésnek az abszurd dráma által elindított problematizálásától a korai Artaud könyörtelen színházán és Kantor halálszínházán keresztül a posztmodern performanszok rituális csonkolásaihoz

---

<sup>145</sup> “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 garantáltnak és eleve adottnak fogadja el azt a pozíciót, amelyet a jelölő gyakorlat, a szimbolikus rend felkínál számára.

<sup>146</sup> A *Cloud 9* szemioográfiáját később külön fejezetben fogom elemezni.

<sup>147</sup> Slavoj Žižek *The Sublime Object of Ideology* (London and New York: Verso, 1989), 20-21.

vezet, onnan pedig a francia Orlan művészetté tett önplasztikai látványműtéteihez, Karen Finley testszínpadához, David Cronenberg és Peter Greenaway filmjeihez vagy a német Hagens professzor huszonegyedik századi újabb anatómiai színházához és kiállításaihoz.

13. kép: Snitt Cronenberg *Crash* című filmjéből, amelyben a test és az automobil eggyé forr össze, a kocsis a szubjektum testének egyfajta protézisévé válik, és az esztétikum forrása a test anatomizálásaként is működő balesetekben szerzett sebek felmutatása lesz.

14. kép: Betűkkel teleírt test Peter Greenaway *The PillowBook* című filmjéből, melyben a tökéletes jelölés, a teljes jelentés megképzésének ígérete az írás és a test egyesítése.

A látvány és a reprezentációs eljárások logikáját és ideológiai hátterét feltáró szemiográfiai megközelítés arra is rálátást kínál számunkra, hogy a poszmodern nem egyszerűen szenzációkeltésből vagy rossz ízlésből fordul ismét egyre nagyobb érdeklődéssel a modern kánonban oly sokáig marginalizált kora modern tragédiák, a bosszútragédiák és a manierista, „dekadens” melodramák felé.<sup>148</sup> 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 poszmodern 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.

15. kép: A francia alternatív test-előadóművész, Orlan produkciója, melyben az esztétikai árucikké tett női test ideológiáját dekonstruálja. Az apáca-szerű pátosz és a pornográf felhang keverékén át jutunk el az utolsó előtti beállításig, ahol

---

<sup>148</sup> A színház és a dráma szemiográfiai megközelítéséhez lásd: Demcsák Katalin - Kiss Attila Atilla (szerk.), i.m.

Botticelli emblematikus Vénuszának ironikus parafrázisát látjuk, majd a női test egyszerűen eltűnik a térből.

#### IV. Posztmodern Titus Andronicusok

Akárcsak a nemzetközi színházi életben, a *Titus Andronicus* magyarországi színházi recepciójában is fordulat állt be az utóbbi tíz évben. A jelenség meglátásom szerint fokmérője annak, ahogy a hazai rendezői gyakorlat fogékonyra válik a posztmodern újrakanonizáló irányzatokra ugyanúgy, mint azoknak a megjelenítési technikáknak a felelevenítésére, amelyek a test és a szubjektum együttes anatomizálására épülnek.

Jelen dolgozatnak az előadászsövegek teljes elemzése természetesen nem képezheti részét. A továbbiakban csupán néhány olyan dramaturgiai kulcsjelenettel kívánok foglalkozni, amelyek színpadra állítása kihívást jelent a fotografikus, realista polgári színház uralkodó hagyományának. Okfejtésem szempontjából különösen az bír jelentőséggel, hogy sikerül-e a kortárs színpadi produkcióknak megbirkózniuk az anatomizáló erőszaknak reprezentációs technikaként való alkalmazásával. Színházzsziográfiai szempontból ugyanilyen fontos, hogy felfigyelnek-e azokra a párhuzamokra a darab emblemikus képrendszerében, amelyek tematikus kapcsolatokat teremtenek a dráma kulcsjelenetei között.

Ahogy korábban már utaltam rá, a szegedi zsziográfiai műhely egyik vonala a kora-modern és a posztmodern drámák között felfedezhető analógiákat kutatja színházzsziográfiai nézőpontból, annak a meglátásnak az alapján, amely szerint szemiotikai párhuzamokat találunk a két korszak világmodelljében. Mindkettőt a korábbi fogalmi keretek megkérdőjelezéséből és az új, stabil modell hiányából fakadó ismeretelméleti válság határozza meg. A középkort meghatározó, az egész univerzumot összekapcsolt jelentésekkel átszövő magas fokú szemioticitás megkérdőjeleződik a kora-újkorban, mint ahogy a modernizmusnak a felvilágosodás racionalizmusára épülő, befejezetlen projektuma válságba kerül a posztmodernben. Ha a drámai zsövegeket beleállítjuk az adott kor világmodellje vagy modellválsága szerint működő színház reprezentációs logikájába, azt találjuk, hogy hasonló reprezentációs stratégiák alkalmazásával tematizálják a valóság megismerhetőségével, a szubjektum identitásával kapcsolatos dilemmákat. A

jelentések garanciáinak válságát, a szemiózis metafizikájának megrendülését a reneszánsz és késő-reneszánsz tragédiák hasonlóképpen dolgozzák fel, mint a késő modern és posztmodern darabok

Mivel a kora modern és posztmodern ismeretelméleti válságperiódusban a szubjektum valóságmegismerő képessége és a valóság megjeleníthetősége bizonytalanná válik, a színház mint totális hatáskeltő közeg arra tesz kísérletet, hogy meghatározott színpadi megjelenítési módszerekkel olyan hatásokat gyakoroljon a befogadóra, amelyek a teljesebb *bennefoglaltatottság*, *tanúskodás* élményét képzik meg. A jelen fejezetben a *Titus Andronicus* kapcsán a tragédia-hagyományra jellemző erőszak és abjekció szemiógráfiáját tárgyalom, amely főként a posztmodern kísérleti színházban, a performanszban és a mozifilmek bizonyos műfajaiban él tovább.<sup>149</sup>

Ahogy a szemiógráfiai bevezető fejezetben már tárgyaltam, a szemiógráfia kiindulópontja szerint a szubjektum pszichoanalitikusan megalapozott posztsemiotikájának alkalmazásával érthetjük meg azt a *hatást*, amelyet az erőszak és az abjektált szubjektumok ábrázolása gyakorol a befogadóra, válságba, folyamatba lendítve a néző-szubjektumot.<sup>150</sup> A karakter-integritás és a test abjektálása, a testiség tematizálása megfosztja a befogadót az elvárt, rögzült, stabil identitáspozíciótól. Az anatómiaszínház története kapcsán láttuk, hogy az ilyesfajta teljes hatásra törekvő, megsokszorozó [*pluralization*] és kiüresítő [*desubstantiation*], kibillentő reprezentációs technikák mögött a kora modern és a posztmodern periódus bizonytalansága, ismeretelméleti válsága húzódik meg. A válság során a jelelméleti kérdésekre műfaji sajátosságainál fogva rendkívül érzékeny színház egyfelől tematizálja a szemiotikai problémákat, másfelől a rendelkezésre álló hagyományok által kínált jelölési technikáknál totálisabb, a valósághoz való közelebb kerülés

<sup>149</sup> Ami a többi műfajt illeti, meg kell jegyeznünk, hogy a másfajta totalizálásra törekvő románc hagyomány továbbélését is megfigyelhetjük a posztmodern multiplexekben, valamint a fogyasztói kultúrában a mágikus, varázslatos sziget szerepét betöltő üzletközpont, a mall, a plaza sajtóságot képviselő képében. Az észrevételért Szőnyi György Endrének tartozom köszönettel.

<sup>150</sup> Az abjekt fogalmát, ahogy a korábbi fejezetekben is, Julia Kristeva elmélete alapján használom. V.ö.: Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982).

lehetőségét kínáló megjelenítéseket működtet.

A következőkben a *Titus Andronicus* színpad- és adaptációtörténete alapján kívánok összegezni olyan meglátásokat, amelyek rávilágítanak a kora modern és a posztmodern párhumazokra. Ahhoz, hogy megértsük, miért fordul a posztmodern különféle adaptációkon keresztül egyre nagyobb affinitással a reneszánsz emblemikus-anatomikus drámáihoz és színházához, a *szubjektum posztsemiotikájára* kell támaszkodnunk. Feleleveníték tehát néhány olyan elméleti belátást, amelyeket a szemioográfiai tézisekben megelőlegeztem.

Szemiotikai megfontolások alapján a szubjektum elméleteit két kategóriába sorolhatjuk: ezek a kimondott (enunciált) és a kimondás (enunciáció) elméletei.<sup>151</sup> 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 eredetként, garanciájaként hierarchikusan mindig a jelentéstermelés elemei fölött áll.

Az enunciáció elméletei a szemiózis 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 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 kultúrtypológiájával és Kristevának azzal a javaslatával, amely szerint lehetséges felállítani a szubjektivitásfajták tipológiáját történelmi specifikusságuk alapján, akkor arra az észrevételre jutunk, hogy a szemiotikailag stabil világmodellek

---

<sup>151</sup> Julia Kristeva “The Speaking Subject.” In Marshall Blonsky (szerk.) *On Signs* (Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1985), 210-220. 213.

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 kartéziánus 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 periódus egyaránt az önreflexív *genoszínház* használja olyan társadalmi kifejezésmódként, laboratóriumként, amelyben ennek a heterogén szubjektumnak a képződése vizsgálható.

A szubjektum önismeretének, önrendelkezésének, szuverenitásának megkérdőjelezése jellemzi ezeket a színhámodelleket. Az önépítés [*self-fashioning*] tematizálása a reneszánsz drámában, valamint a karakter-kiüresítés technikája [*character desubstantiation*] a posztmodern kísérleti színházban egyaránt a heterogén szubjektum posztszemiotikájának nézőpontjából válik érthetővé.

A genoszínház számára írt drámák két, egymás ellen feszülő világmodell ütközésénél jönnek létre, anélkül, hogy bármelyik világmodellre biztonságosan támaszkodhatnának. A genoszínház által megteremtett jelenlét-élményt nem a színpad deiktikus és fotografikus, illúziókeltő technikái hozzák létre, hanem sokkal inkább azok a hatások, amelyeket a színpadi képvilág gyakorol a befogadóra, többek között az abjektált, megkínzott, felbontott test és a pluralizált szubjektum színpadi megjelenítéseivel.

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 lényesség mint végső jelölt között lévő transzcendentális motiváció. A racionalizmus és az empirizmus új megfontolásai még csak csírájukban jelentkeznek, ezért új típusú társadalmi identitások tételeződnek és kérdőjeleződnek meg párhuzamosan a kettős ellentétpárok által alkotott képvilágokban, a valóság és látszat, felszín és mélység, identitás és felbomlás, jelentés és káosz ellentétei között.

Az emblematikus színház, amely az angol reneszánsz drámák szövegeit

---

aktiválta, nem törekedett az aktuális világ mimetikus másának létrehozására. Ehelyett megpróbálta *bevonni* a közönséget a jelentésszintek összetett, többszintű rendszerébe, amelyben különféle ikonográfiai és emblematikai hagyományok aktiválódtak, minél totálisabb jelentésgyűttesre törekedve.

"Az emblematikus színházat mindezek alapján úgy határozhatjuk meg, mint a színházi kommunikáció olyan speciális módját, melyben az előadás-szöveg erősen konnotatív jelek által alkotott részszövegekből áll. Ezek különféle (verbális, vizuális, zenei) csatornákon át közvetítődnek, és a kifejezés *minél totálisabb intenzitását* kívánják létrehozni, nem csupán a több jelcsatorna alkalmazásával, hanem a többszintű jelentésekkel is. Ez a kommunikáció színháztörténetileg és kultúrtörténetileg kétféle világmodell kicserélődésének tanúja. A művészethez való kétféle alapállás közül még az elsőt képviseli, melyben a valóság jelentésének emblematikus, "kivonatolt", jelképek és összefüggések rendszerére épülő kommentálása uralkodik. Ezt váltja fel a 17-18. század fordulójára a későbbi, fotografikus irányultság, amely a valóság teljes illúziójának, empirikus másolatának megteremtésére irányul."<sup>152</sup>

A totális színházi hatás elérésére tett kísérletet értelmezhetjük úgy, mint a kor ismeretelméleti bizonytalanságaira adott választ. A világegyetem rendjéről és a valóság megismerhetőségéről születő spekulációk és filozófiai, teológiai kérdések közepette a színház olyan közeget kínál, amelyben az emblematikus szemiotikai sűrűség és a közönség-bevonás technikái a néző számára a hitelesebb, *közvetlenebb megtapasztalás* lehetőségét nyújtják. A színházi befogadót összetett beszélő szubjektumként kell felfognunk ahhoz, hogy ennek a totalizáló szemiózisnak a logikáját megértsük.

Az emblematikus színház a karaktereket eredendő identitás nélküli, többszintű működésként állítja színpadra, és olyan szemiotikai hatást próbál gyakorolni a befogadóra, amelynek eredményeként a néző-szubjektum kizökken

---

<sup>152</sup> Kiss Attila "A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban." In Demcsák Katalin - Kiss Attila (szerk.) *Színházzemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház*

identitásából, "folyamatba lendül", újabb és újabb pozíciókat foglalva el olyan metaperspektívára tesz szert, amelyből rálátást nyerhet saját heterogenitására is. Ezzel egyidejűleg ez a színház mint *genoszínház* olyan reprezentációs technikákat is 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 korábbi fejezetekben láttuk, ahogy a *Spanyol tragédia*, 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 emblematikus horror alkalmazásától a szubjektum felett uralkodó diszkurzus, a társadalmi szimbolikus rend, a szó tematizálása felé.<sup>153</sup> Mint fentebb értelmezett tragédiájában, a *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

---

*ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: JatePress, 1999), 269.

<sup>153</sup> 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. V.ö.: 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 Andronicusban 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.

szemiotikus hatás ígéretéről, és a "nagy tragédiákban" a szimbólum, a betű már-már mindent letakar. Bármennyire is bizonytalan és megkérdőjelezhető 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 bosszú-hagyomány 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 nyelvét pedig tör szegezi a földhöz, miközben lelke a felszarvazottság kínjait szenved, a néző az eldönthetetlenség, a biztos jelentéshiány szakadékába zuhan, amely az emblematikus burjánzás, a pszichikai szenvedés és az abszurditás között nyílik meg.

Mint említettem, 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.<sup>154</sup> Dramaturgiai középpontjában az az emblematikus színpadkép áll, amelyben a háromszorosan megcsonkított Lavinia, a patriarchális rend kítaszítottja 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-renaisszansz és manierista tragédiák jelentős része képvisel: a látvány, a közvetlen, totális vizuális effektus, a megjelenített és elbeszélte 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

---

<sup>154</sup> 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.

magába fojtva a megbízhatatanná lett nyelvet. Marlowe Faustusát ördögök tépik szét, Tamerlán tobzódik az erőszakban, Webster testrészeket utaztat, Middleton bosszúállójának az egész darabon végigvonuló fétise egy koponya. Nem véletlen, hogy a polgári ízlés kiszolgálására a 18. században később 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*t összehasonlítjuk a *Hamlet*tel, azt látjuk, hogy az utóbbi drámában már nem nyújtja a közvetlenebb megtapasztalás, a szemiozisz bizonytalanságain való túljutás, áttörés 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-szobjektummá, amely egyúttal a modernitás üres szobjektumának prototípusa is. Ennek az új szobjektumnak az eredendő heterogenitását, korábban még *látványos testiségét* igyekeznek legfőképpen majd folyamatosan elfojtani és irányításuk alá vonni a racionalizmus kartézianus diszkurzusai.<sup>155</sup> A polgári ideológiának az önrendelkező, önazonos individuumról szóló beszédmódjai uralkodó áramlatot képeznek egészen a posztmodernig, amikor aztán az ideológiákon, a szimbolikus renden, a *szón* való áttörés 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 bárd"-ról kialakított sztereotípiáknak nem engedelmessé váló darabokat, mint amilyen például a *Titus Andronicus*. A posztmodernben ugyanakkor a szemiotikai diszpozíció hasonlósága miatt ismét affinitás keletkezik az ismeretelméleti, szobjektumelméleti kérdéseket a látvány, a

---

<sup>155</sup> V.ö.: Francis Barker *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. Cambridge:

kép hatásán keresztül problematizáló kora-modern drámák iránt, olyannyira, hogy Julie Taymor monumentális mozifilmét rendez *Titus* címmel, az új rendezésekben színpadra állított darab bemutatói előtt sorban állnak a mentők a londoni színházaknál, és a magyar színházakban is lefűjják a port a darabról.

Ha a *Titus Andronicus* színpadi történetét és filmadaptációit tekintjük, ugyanilyen folyamatot figyelhetünk meg. Öt feldolgozást választottam ki ennek a szemléltetésére, és ezeken belül két, dramaturgiailag kulcsfontosságú jelenetet. (Lásd az 16-25. sz. képeket.) Az első jelenetben a barbár módon megcsonkított Lavinia jelenik meg a fájdalom és a megaláztatás rettentő, emblematikussá nagyított állóképeként, megfosztva a nyelvtől, az írástól és a nőiségtől, tehát voltaképpen minden jelölő értékétől. A második kulcsjelenetben a darab végén Titus által leölt Tamorát látjuk, amint Laviniához hasonlóan vér csordul a szájából, mintegy rímelve arra a vére, amit fiai ontottak Lavinia meggyalázásával. Az inverzió macabre iróniája, hogy a fiúk vérét ebben a jelenetben Tamora nyelte le pástétom formájában, mintegy visszafogadva ősméhként azokat a bosszúálló fiúkat, melyeket ő szült és küldött ki a világba.

Az első képpár a BBC 1985-ös filmváltozatából való (16-17. kép), ahol az előadásmódban még feltétlenül a shakespeare-i nyelvezet, a szó, az elokvencia a lényegi elem. A film rendkívül éleslátóan dolgozza fel a lehetséges ritualisztikus elemeket, a körbenjárást, a véráldozatot, de nem fordít kellő figyelmet a képre mint hatáskeltő mechanizmusra, az abjekció, a horror látványára és lehetséges emblémáira. A megcsonkított Lavinia visszafogott panaszolkodó a későbbi változatokhoz képest.

Az emblematikus rendszert a legtudatosabban a Kaposvári Csiky Gergely Színház előadása (1997, rendező Keszég László) működteti (18-19. kép). A darab középponti jelenetében a megcsonkított, megerőszakolt Lavinia vonagló, néma agóniája különleges, kúsó, vízszintesre redukált tánccá áll össze a vérvörös háttérkép előtt, amely úgy izzik, mint egy átvilágított, felnagyított

szülőcsatorna.<sup>156</sup> A szájában felgyülemlett vért, amely kitépott 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.<sup>157</sup> 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 produkciója (2001, rendező Soós Péter) kisebb térben kénytelen berendezkedni, és talán ez az oka

---

<sup>156</sup> A jelenet borzalma szinte meghiúsítani látszik minden lehetséges színpadraállítást. 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. Lsd. Joel G. Fink „The Conceptualization and Realization of Violence in *Titus Andronicus* [1988].” In Colin, Philip C. Colin *Titus Andronicus. Critical Essays* (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. Lsd. Alan Dessen *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance* (Manchester and New York: Manchester U.P., 1989), 111.

<sup>157</sup> Ahogy a darab szemiográfiájának kapcsán korábban már kifejtettem, 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.

annak, hogy inkább a sűrítés és a stilizálás eszközeit választja (20-21. kép). Ennek az előadásnak is sikerül megteremtenie a darab jellegzetesen *macabre*, haláltáncszerű hangulatát, de nem a testek felbontásával, hanem azok bábszerű szerepeltetésével, olyan színpadi térben, amelyet a sötétség, a tapogatózás, a homály hangulata ural. A színpadi tér berendezése ebben az esetben a kora-újkori angol emblemikus színház vertikális ábrázolási logikájának kihasználására mutatkozik különösen fogékonyan. Ez a függőleges rend a darabok kozmoszát három részre osztja: a csapóajtó alatti rész az alvilág, a gonosz birodalma, a színpad a halandó ember világa, míg a színpad feletti, esetleg erkélyes, trapézos tér a természetfeletti, az istenek világa. A nyitóképben az előadás motorja, Áron 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 töltött léggömbök lepik el, amelyek véredényekként lógnak a szereplők feje felett, és kipukkasztásuk hivatott stilizáltan megjeleníteni az egyes karakterek kivégzését, megkínzását, Áron 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.<sup>158</sup>

Julie Taymor mozifilmjében (1999) valósul meg igazán az abjekt és a *macabre* hagyományok teljes felelevenítése, amikor Lavinia a fájdalom kimerevített emblémájaként sikoltja a vért a néző arca felé, a nyakon szúrt Tamora szájából pedig ugyanilyen totálképben csorog a darab képvilágát amúgy is erősen strukturáló vér (22-23. kép).

A Gyulai Várszínház előadása (2003, rendező Bocsárdi László) szintén

---

<sup>158</sup> Ahogy korábban tárgyaltam, ezt találjuk a “prototipikus” angol reneszánsz bosszútragédiában, Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című darabjában, amelyben az alvilágból, a tudatlan dimenziójából érkező allegorikus Bosszú a dráma kozmoszának legmagasabb pontjáról szemléli az általa igazgatott eseményeket.

olyan felépítményt alkalmaz, amely megjeleníti az előadás vertikumát: a karakterek fölé magasodó tornyok teteje és a holtak hangjától visszhangzó, csapóajtó alatti mélység között feszül ki az előadás, bár a rendezés nem gondoskodik az átjárhatóság tematizálásáról (24-25. kép). Kétségtelenül ez az előadás koncentrálna azonban a leginkább a horror, az abjekció, a test anatomizálásán keresztül elérhető hatásokra, szinte a végsőkig 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 tragédia utolsó jeleneteit, amelyeket videókivetítőn láthatunk, egy húsfeldolgozó üzemből vették fel, ahol Titus a kicsempézett, hideg termeken át- és áttaszítja az áldozatait szállító hentescsillét, egyfajta groteszk, posztmodern pokoljárásba kalauzolva 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.<sup>159</sup> Akárcsak a londoni színházakban a kilencvenes évek közepén, a Gyulai Várszínház nézőterén is ajultak el a nézők.

16. kép: Lavinia megtalálása - BBC Shakespeare.

17. kép: Tamora halála - BBC Shakespeare.

18. kép: Lavinia megtalálása - Kaposvári Csiky Gergely Színház.

19. kép: Tamora halála – Kaposvári Csiky Gergely Színház.

20. kép: Lavinia megtalálása - Shure Stúdió.

---

<sup>159</sup> Vö. Julia Kristeva *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia U. P., 1984),

21. kép: Tamora halála - Shure Stúdió.
22. kép: Lavinia megtalálása - Julie Taymor filmje.
23. kép: Tamora halála - Julie Taymor filmje.
24. kép: Lavinia megtalálása - Gyulai Várszínház.
25. kép: Tamora halála - Gyulai Várszínház.

Meggyőződésem, hogy az abjekció, a látvány rendszeres alkalmazása a posztmodern kísérletezésekben és feldolgozásokban nem tulajdonítható egyszerűen egyfajta elborult ízlésnek, amelyet az Erzsébet- és Jakab-kori nézők részéről is feltételeztek korábban a kritikusok. Azzal is számot kell vetnünk, hogy ezek a reprezentációs technikák az ismeretelméleti bizonytalanságok, a szubjektumelméleti dilemmák horizontjában működnek, és céljuk, hogy a kimerült verbális, narratív hagyományokon áttörve olyan totális hatást hozzanak létre, mint amilyenre az ikonográfiai hagyományokat sűrítő, és azokat az abjekció alkalmazásával kiegészítő emblematikus színház.

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 a test mélységeiben kutasson a teremtés titkai, a végső jelentések után. A felvilágosodás diszkurzusainak fedőrétegei alól a posztmodern ássa elő és nyitja fel ismét ezt a testet, nem szabad azonban elfeledkeznünk arról sem, hogy ekkorra a test már a

fogyasztói társadalom „idióta szubjektumának” kiapadhatatlan örömforrásává is vált.<sup>160</sup> 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 látszólagos terepeit ugyanakkor mindig az ideológiai berendezkedés termeli ki, hogy egyidejűleg rögtön be is kebelezze saját szubverzióját. Ezért is válik 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.<sup>161</sup>

A posztmodern performansz-színház nem arra vállalkozik tehát, hogy a jelenlét közvetlenségét teremtsen meg a test anatómiája által, hanem arra, hogy emlékeztessen a szubjektumot saját test-képeinek, az „én” társadalmi „bőreinek” konstruált természetére.<sup>162</sup> Mivel a hirdetésekben, társadalmi képvilágokon, előre gyártott sémákon keresztül a test a posztindusztriális társadalom hatalmas anatómia-színházában ismét semlegessé válik, a radikális posztmodern anatómiának az lesz a feladata, hogy alternatív reprezentációkon, performansz-színházi hatásokon keresztül lecsupasztítsa ezt a mediatizált testet. Ez a radikális színházi anatómia, legyen az Julie Taymor mozifilmje, a Gyulai Várszínház előadása, vagy Günter von Hagens boncszínháza, meglátásom szerint ugyanúgy új státust kölcsönöz a testnek, mint ahogyan a kora modern ismeretelméleti kíváncsiság mutatta azt fel, még mielőtt rákerült volna az a bizonyos kartéziánus tok.

26. kép: A test és a korporalitás posztmodern újra-felfedezésének egyik,

<sup>160</sup> 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.” In Uő. *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. 121-129.

<sup>161</sup> Lásd erről Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Schuller Gabriella írásait a *Theatron* színháztudományi periodika számaiban.

<sup>162</sup> A társadalmi reprezentációs hagyományok “bőrébe” kötött emberről készített nagyszabású projektum és kiállításorozat anyagához lásd <http://www.emberborbektotve.hu/>, illetve Tóth G. Péter (szerk.) *Corpus / Body. A test teátruma / 1. felvonás. Női testek* (Veszprém: Agenda Natura, 2005).

esztétikailag talán szélsőségesnek nevezhető példája: szoborra alakított állatkorpuszok. Piaci jelentések szerint nagy divatjuk van a gazdag műkedvelők bizonyos köreibben.

Dráma és posztszemiotika

A *Cloud 9* szemiotikája

„Hogyan tolerálhatna valaki egy külföldit, ha nincs tisztában azzal,  
 hogy ő maga is külföldi önmaga számára?”<sup>163</sup>

### 1. Drámaoktatás és posztszemiotika

A következőkben a korábban már többször hivatkozott posztmodern dráma, Caryl Churchill *Cloud 9* című darabjának értelmezésében alkalmazom a társadalmi-kulturális képrendszerek és szubjektumpozíciók interpretációjának szemiotikai módszerét. Az első részt rövid kitérővel kezdem, hogy számot adhassak azokról a tapasztalatokról, melyekre az irodalom- és drámaelmélet egyetemi oktatása során tettem szert az utóbbi tizenöt év során. A kilencvenes évek közepén a University of Sussex angol tanszékén kellemes meglepetésként tapasztaltam, hogy az elsőéves hallgatók *Introduction to English Studies* című kurzusa több előadást is tartalmazott a szubjektum elméleteiről és a szubjektum szemiotikájának fontosságáról a kulturális tanulmányokban. Magyarországon abban az időben a Szegedi Egyetem angol tanszékén éppen azon dolgoztunk, hogy kialakítsuk a *Brit kulturális tanulmányok* programunkat és a kapcsolódó kurzusleírásokat. Ezekben az első évtől kezdődően szerepelnek azok a kritikai terminusok, amelyekkel a magyar egyetemen tanuló anglista korábban csak graduális vagy posztgraduális képzéseken szembesült: multikulturalizmus, posztkolonialitás, kánonformálás, dekanonizáció, interdiszciplinaritás, szubjektivitás. A szegedi deKON Csoport nagyjából ugyanebben az időben beindította a deKON-Könyvek sorozatot és kiszélesítette azoknak a kurzusoknak a spektrumát, amelyek hasonlóképpen az irodalom és a tágabb értelemben vett kulturális gyakorlatok és formációk fenti

---

<sup>163</sup> „How could one tolerate a foreigner if one did not know one was a foreigner to oneself?”

kulcsszavaira és megfontolására összpontosítottak. A csoport kísérletet tett arra, hogy a posztstrukturalista kritikai gondolkodás, a dekonstrukció, a feminizmus, a posztzsemiotika eljárásait a magyar kritikai közéletben meghonosítsa.

Mára az értelmezői és az általános egyetemi oktatói eljárásokban egyaránt általános belátássá vált, hogy nem lehetséges a kulturális képződmények és gyakorlatok tanulmányozásába belekezdeni úgy, hogy ne tisztáztuk volna a beszélő szubjektum státusát a társadalom szemiotikai folyamatában. A szubjektumelméletek posztzsemiotikai meglátásai beépültek az irodalom oktatásának és értelmezésének újabb gyakorlataiba. Sem a bevezető kurzusok, sem a speciális szemináriumok nem kerülhetik ki annak belátását, hogy az irodalom és az irodalom oktatása mint diszkurzív társadalmi gyakorlat részt vesz azoknak az identitásmintáknak az egyidejű áramoltatásában és szubverziójában, amelyeket a társadalom szubjektumai ideológiai működések hatására internalizálnak.<sup>164</sup>

A szubjektum posztzsemiotikájának alkalmazása az irodalmi műfajok oktatásában rávilágít arra, hogy a szubjektum kialakulásának és a történelmileg sajátos berendezkedések kulturális képrendszereinek kérdései a legnagyobb intenzitással a drámai irodalomban és a színházi hagyományok vizsgálatában kerülnek felszínre. Ha a drámai szövegeket előadás-központú szemiotikai megközelítésben értelmezzük, ahhoz a meglátáshoz jutunk, hogy a dráma a maga műfaji sajátosságai és célkitűzései miatt elsődlegesen a szubjektivitás és reprezentáció alapvető problémáit szólítja meg. A színházi befogadás aktuális kontextusában, vagy az olvasó által létrehozott hipotetikus térben színpadra állítva, a dráma egy feloldhatatlan reprezentációs dilemmát szólít meg, amelyet típusától függően az adott szöveg és a színpadi működés vagy tematizál, vagy megpróbál elkendőzni. A színpad elsődleges erőfeszítése arra irányul, hogy jelenvalóvá tegyen nem jelenvaló dolgokat. Ez jelelméleti szempontból természetesen lehetetlen, a reprezentáció soha nem hoz létre teljes lezáródást, nem oldja fel az ábrázoló és az ábrázolt között lévő távolságot, amely a jelölő és a jelölt között lévő szakadékra rímel. Mégis, a jelenlétnek ez az igénye és

---

Julia Kristeva *Strangers to Ourselves* (New York: Columbia U. P., 1992), 182.

<sup>164</sup> A szubjektum posztzsemiotikájához lásd: Kiss Attila Atilla „Ki olvas? Posztzsemiotika.”

problémája áll a drámai és a színházi figyelem középpontjában, függetlenül attól, hogy mimetikus valóságábrázoló, vagy a jelenlét metafizikáját dekonstruáló kísérleti előadásról van szó. A szerep és a színész, a valóság és az ábrázolás között feszülő áthidalhatatlan szakadékot a kísérleti vagy metadráma felszínre hozza, tematizálja vagy kicselezi, míg a polgári színház fotografikus hagyománya igyekszik elfojtani. Ahogy a szemiográfiai bevezető fejezetben kifejtettem, lehetségesnek gondolom egy olyan színháztipológia felállítását, amely a metaperspektíva jelenlétét és a reprezentációs technikák szemiotikai jellegét értelmezve különít el egymástól két alapvető színháztypust: a metaelemekkel működő *genoszínházat*, és a fotografikus megjelenítésre törekvő *fenoszínházat*. Ennek megfelelően a drámai szöveg felépülhet úgy, hogy a színházi kontextusban a befogadót a valóság „autentikus ábrázolásának” passzív fogyasztójává változtatja: ez lenne a fenoszínházi működés. Ezzel ellenkezőleg ugyankor úgy is aktiválódhat a drámaszöveg az előadásszövegben, hogy megfosztja a nézőt az elvárt, hagyományos és kényelmes identitás-pozíciótól, annak érdekében, hogy a befogadó metaperspektívára tegyen szert a kulturális képrendszerben elfoglalt saját helyére. Ez jellemző a genoszínházi működésre. Következésképpen minden kulturális periódus aktuális színháza vagy drámamodellje szoros kapcsolatban van a kor szemiotikai „világmodelljével”, mivel a reprezentációs tudatosság, a színházi tér magas fokú szemioticitása olyan laboratóriumként szolgál, amelyben az illető kultúra legégetőbb ismeretelméleti dilemmái állnak a színházi tér és megjelenítés középpontjában.

## 2. A szubjektum posztsemiotikája

Az itt következő fejezetben azt kívánom szemléltetni Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájának szemiográfiai elemzésével, hogy a dráma miképpen szólítja meg metadramai technikákon keresztül a kortárs kultúra és a kulturális identitások középponti kérdéseit. Vizsgálódásomban a beszélő szubjektum posztsemiotikáját

és a kulturális képrendszerek ikonográfiáját egyesítő szemioográfia kritikai apparátusát fogom alkalmazni.

A posztstrukturalista kritikai gondolkodás egyik lényeges belátása, hogy az identitás és a szubjektivitás elméleteinek a beszélő szubjektum megképződéséről kialakított összetett képre kell épülnie. A beszélő szubjektum létrejöttét történelmileg sajátos hatalmi technológiák határozzák meg, melyek kijelölik a diszkurzusok intézményesített helyeit, ahol a lehetséges társadalmi jelentések áramlása irányítás alá kerül. A diszkurzív gyakorlatok ideológiailag meghatározott pozíciókat hoznak létre, melyeket a szubjektumnak el kell foglalnia ahhoz, hogy önmaga identitását és annak kontextusát kijelenthesse. A szubjektivitás következképpen a diszkurzus funkciója és terméke: a szubjektumok jelölő gyakorlatokban jelentik ki identitásukat, de mindig már az ideológiai igazságrezsimek által szétosztott szabályok keretein belül.

Az ideológiakritikának ebből az elméleti meglátásából következik, hogy a szubjektumnak az elméletben elfoglalt státusa legfőképpen a jelölés és a beszélő szubjektum közötti hierarchia kérdése. A kritikai elméletben az utóbbi húsz év során elért eredmények hasonlóságot mutatnak abban, hogy mind igyekeznek alapul venni a szubjektum elméletét, és törekednek a társadalmi-történelmi kontextusban elhelyezett beszélő szubjektum materiális és pszichológiai kialakulásának összetett elméletét lefektetni. A beszélő szubjektum *posztsemiotikája* arra törekszik, hogy decentralizálja a liberális humanizmus egységes, önazonos szubjektumát, azaz a nyugati metafizika kartéziánus ego-fogalmát. Az egységes, homogén szubjektumnak ez a koncepciója szolgáltatta az alapot a modernizmus projektumához, és a modernizmusnak az egyetemes, intézményesített semleges tudásba, igazságba vetett hitéhez. Ez a vélekedés vezetett ugyanakkor a gyarmatosító politikának a *Cloud 9*-ban tematizált *kulturális imperializmusához*.

A szubjektum posztsemiotikájának elméletében az önazonos, transzhistorikusan emberi szubjektum kartéziánus gondolatát felváltja a diszkurzív gyakorlatok funkciójaként felfogott szubjektum. Ez az elméleti projektum egyszerre teszi szükségessé a szubjektum társadalmi-történelmi

*makrodinamikájának* összetett vizsgálatát, valamint a szubjektum pszichoanalitikai értelemben vett *mikrodinamikáját*, amely megkísérli végigkövetni, hogyan alakul ki az emberi szubjektivitás a szimbólumnak, a jelnek a tudatban történő felbukkanásán és működésén keresztül.

A szubjektum társadalmi-történelmi elméletei feltérképezik a társadalomban azokat a hatalmi technológiákat, melyek az egyéneket a kirekesztés rendszerének vetik alá, meghatározva, hogy a valóság bizonyos területei hogyan válhatnak strukturálttá és a kultúra részeként jelöltté. A szubjektumokat a jelentésalkotás meghatározott helyein rögzítik, így a hatalom és a tudás elválaszthatatlanná válik, és az információáramlás módozatai a személyiség kialakulásának irányítói lesznek. Minden társadalom a hatalom egyfajta ökonómiájára épül, amelynek *kulturális képrendszere* áramoltatja azokat az identitásmintákat, melyeket a szubjektumok internalizálnak.

A szubjektum makrodinamikájának történeti megközelítése megvilágítja a diszkurzív társadalmi gyakorlatok logikáját, de nem képes a szubjektum szerkezetébe hatolni, annak a mechanizmusnak a belsejébe, amely a nyelvet használja arra, hogy ideológiailag meghatározott módozatokon keresztül önazonosságát predikálja. Az elméletben ugyanakkor azzal is el kell számolnunk, ahogy a szubjektum képessé válik a nyelvhasználatra, és fel kell tárnunk, hogyan hoz létre sajátos szubjektivitásokat a szimbolikus társadalmi rend behatolása az egyén tudatába.

Az előző alfejezetben már tárgyaltam, hogy a szubjektum mikrodinamikájának nyelvészeti és szemiotikai elméletei kétféleképpen, a kimondottnak [*enunciated*] és a kimondás aktusának [*enunciation*] az elméleteiként osztályozhatók. A korábbi orientáció, amely még a kartézianus hagyományban gyökerezik, a jelölő és a jelölt között működő kapcsolatokat tanulmányozza, és a szubjektumot a jelentésalkotás felett álló irányítónak tekinti. A szubjektum ebben az elméletben nyelvi szabályok és kompetenciák birtokosa, olyan zárt egység, amely hierarchikusan a jelentésalkotás elemei (jelölő, jelölt, grammatika, stb.) felett áll: a szubjektum a jelentés és az identitás origója, garanciája.

A kimondás folyamatának elméletei túllépnek a strukturalista szemiotika mechanikus modelljein. A szubjektum posztszemiotikája a szemiózis fenti

elemeinek keletkezési folyamatát vizsgálja, melyeket már nem felbontatlan egységekként, monádokként kezel, hanem a heterogén jelöl(őd)ési *folyamat* instabil képződményeiként. A freudi forradalom döntő inverziót hajtott végre a jelölő és a szubjektum között lévő hierarchiában. Világossá vált, hogy a beszélő szubjektum nem homogén egység, hanem olyan rendszer, amelyben különböző, tudatos és tudattalan modalitások egyszerre működnek. A szubjektivitás a külvilágtól való különbség érzetének élménye, és ezt az élményt a jelölő tudati felbukkanása alakítja ki, amely közvetítővé válik a szubjektum és a vágy elvesztett tárgyai (anyaméh, az anya teste, az étel közvetlensége) között. A veszteség élményét elsődleges és másodlagos pszichés folyamatok fojtják el a tudattalanba, és ebből fakad, hogy a szubjektum legprimérből élménye: a hiány. Az elvesztett valóság, a vágytárgyak helyén felbukkanó jelölő lesz az egyetlen garancia a valóság visszaszerzésére, és a hiány kompenzálására készítő vágy válik a jelölés motorjává. A jelölés rendjébe beillesztődött szubjektum számára a visszaszerzhetetlen valóság, a szimbolizálatlan Másik válik a tudattalan modalitás meghajtó energiatelepévé, amellyel a tudatos modalitás soha nem tud végérvényesen számot vetni. Ez szubjektivitásunk sötét, soha le nem igazható kolóniája.

### 3. A gyarmatosított Másik

A szubjektum szemiotikájának fent előszámlált megfontolásait a kultúrák és a kulturális identitások tipológiájára is lehetséges alkalmazni. Amikor Julia Kristeva 1973-ban meghirdette a szemanalízis programját, írásában emellett érvelt, hogy lehetséges megalkotni a civilizáció tipológiáját és a történelem új szakaszolását azon az alapon, hogy milyen helyet foglal el a szubjektum a kultúra szemiotikai mechanizmusában.<sup>165</sup> Ha ezt az érvelést összekapcsoljuk a világmodellek

---

<sup>165</sup> Julia Kristeva „The System and the Speaking Subject.” *Times Literary Supplement*. 1973. október 12. 1249-52. [Magyarul „A rendszer és a beszélő szubjektum.” Ford. Kiss Attila Atilla. In Kiss A. A. - Kovács S. s.k. - Odorics F. (szerk.) *Testes könyv II.* (Szeged: Ictus & JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 255-265.]

korábban tárgyalt lotmani szemiotikai tipológiájával, arra a meglátásra jutunk, hogy a szubjektum megképződésének szempontjából a nyugati civilizáció a középkori szimbolikus világmodelltől a modernizmus felvilágosodás típusú, szintagmatikus világmodelljén keresztül halad a posztmodern berendezkedésig, amelynek kezdetei sok szempontból egybeesnek a posztkolonializmus kezdeteivel.<sup>166</sup> Megítélésem szerint a posztmodern szubjektum körül kialakult elméleti viták erős párhuzamot mutatnak a posztkoloniális szubjektum kérdéseivel: annak a szubjektumnak a problémáival, aki nem határozhatja már meg magát a kirekesztett, abjektált Másikkal, a kolóniával szemben.

Idézzük most fel a korábban bevezetett metaforát: a tudattalan a szubjektum pszichikai apparátusának titokzatos, feltérképezhetetlen gyarmata. Hogyan fordíthatjuk le ezt a pszichoanalitikus formulát a posztkolonializmus és a posztmodernizmus szemiotikájára, amelynek szubjektuma egyedül találja magát, a Másik nélkül, amely mindig kényelmes alapot szolgáltatott arra, hogy vele szemben a nyugati identitást meghatározzuk? Ha a kultúrát olyan szemiotikai mechanizmusként értelmezzük, amely a nem-kultúrával, a jelöletlennel vagy a jelölhetetlennel szemben határozza meg magát, azt találjuk, hogy a Szimbolikus Rend logikája mindig kijelöl egy területet, amelyet tabuk kódolnak le, és amelyet érinthetetlennek, áthatolhatatlannak, abjektnek tekint a társadalom. Az *abjekt* a radikálisan másik, az ellentettje annak a szimbolizációnak, amelynek szerkezeti keretei között a szubjektum látszólagosan szilárd és homogén, rögzült identitást predikál magának.<sup>167</sup> Ugyanakkor az abjekt az, aminek nagyon is köze van a szubjektum és a jelölés tudattalan modalitásához, hiszen a szubjektum tudattalan rétege, diszpozíciója tartalmazza azokat az energiaáramlásokat, motilitásokat, ösztönkésztetéseket, amelyek a jelölésre irányuló vágy pszichoszomatikus ener-

---

<sup>166</sup> Lotman alkalmazásának szemléltetéséhez: Alessandro Serpieri & Keir Elam „A jelek olvasása: A Shakespeare-szöveg szemiotikája.” In: *Színház-szemioográfia. Az angol és az olasz reneszánsz dráma és a színház szemiotikája és ikonográfiája* (Ikonológia és műértelmezés 8.) szerk. Demcsák Katalin & Kiss Attila Atilla (Szeged: JATEPress, 1999), 246-290.

<sup>167</sup> Az abjekthez lásd: Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia U. P., 1982). Első fejezete magyarul: „Bevezető a megalázottsághoz.” *Café Babel* 1996. II. 169-191.

giáját szolgáltatják. A szubjektum elhatárolja magát az abjektótól, ugyanakkor titokban, tudattalanul táplálkozik is belőle. A strukturális antropológia jó ideje feltérképezte már, miként használja fel a kultúra az abjektet (legyen az szent vagy megvetett) saját határainak kijelölésére. A politikai berendezkedéseket vizsgálva ez a totalitáriánus rendszerekben, például a fasizmusban vagy a kommunizmusban válik a legnyilvánvalóbbá, hiszen ezek a rendszerek igen erősen az abjektel szembeni önmeghatározásra alapulnak, függetlenül attól, hogy ez az abjektált, uniformizált Másik a nő, a homoszexuális, a zsidó vagy a kapitalista.

Ahogy a posztmodern szubjektum szembesül azzal, hogy ő maga olyan heterogén rendszer, amelynek nincsen önazonos belső magja, talán megtanulja tisztelni a másságot, hiszen maga a szubjektum is más, nem-azonos magával, és nem képes identitásra szert tenni, csak interperszonális és interkulturális, történelmileg sajátos társadalmi viszonyrendszerekben. Ugyanígy a posztkoloniális társadalomnak is új önmeghatározásra van szüksége, amely már nem támaszkodik az abjektált kolóniára, amellyel szemben a Birodalom bátor misszionárius munkát végzett, hogy az egyetlen helyes, homogén nyugati kultúra határait kiterjessze. Mindez természetesen nem ilyen egyszerű. Mi történik a társadalommal, ha elveszti tudattalanját, misztikus kolóniáját? Hol lesznek azok a határok, melyeken belül kijelöli majd saját identitását? Ezek a kérdések egyelőre válasz nélkül állnak, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a posztkolonializmus távolról sem jelenti a gyarmatosító tevékenységet végét. Elég csak a multinacionális médiumok tudatmanipuláló hatására, vagy az új piacok kapitalista gyarmatosítására gondolnunk.

#### 4. Gyarmatosított szubjektivitások

A továbbiakban Caryl Churchill *Cloud 9* című drámáján kívánom szemiográfiai megközelítéssel szemléltetni, hogyan vonultatja fel a posztmodern dráma a kulturális képrendszerek genoszínházi tematizálásával és dekonstruálásával a szubjektivitás, a posztkolonializmus és a posztmodern fent vizsgált kérdéseit.

Churchill az angol posztmodern dráma egyik legfontosabb képviselője, számos írásában dolgozta fel a szubjektum és a hatalom dialektikájának és a nemek antagonizmusának kérdéseit. *Cloud 9* című drámáját különleges technikával, a Joint Stock Company nevű társulat workshopjában folytatott közös munka és tréning során, a színészekkel kiépített közvetlen kapcsolatot felhasználva írta.

A felszínen a dráma első része csaknem didaktikus szemléltetése annak a folyamatnak, ahogy az identitás a gyarmatosító misszió logikájának megfelelően alakul ki. Egy viktoriánus családot találunk a 19. század utolsó éveiben az afrikai gyarmaton, ahol a kulturális binaritások szabályainak megfelelően élnek. Ezek a szabályok a bennszülött afrikaiakat abjekt Másikként, a nagy fehér Apa ellentettjeként kódolják, amelyekhez képest a binaritás privilegizált pólusa, a fehér gyarmatosító elnyeri hősies, civilizált minőségét. „Apja vagyok az itteni bennszülötteknek.” (I am father to the natives here.) - mondja Clive, a viktoriánus pátriárka, aki a brit lobogót elhozza a dzsungelbe, hogy a bennszülötteket megmentse a pogány tudatlanság sötétjétől (4).<sup>168</sup> Ugyanakkor, ahogy Churchill is figyelmeztet a bevezetőben, nem csupán a kirekesztés imperialista politikája működik itt. A kolonizáló / kolonizált szubjektum makrodinamikájának szocio-politikai összetevői mellett működésben van egy talán még fontosabb hatalmi technológia, a *szexualitás politikája*. Ez a stratégia a gyarmatosító berendezkedést olyan patriarchális rendszerként alakítja ki, amelyben a fallikus hatalmi pozíció a férfié, aki az értelem, az őszinteség és az egészség megtestesítője. A férfinak ez a kulturális képe definíciós alapját, abjektált Másikját a nő alakjában találja meg, aki a betegség, a kéjvágy, a korrupció és a fenyegetés megjelenítője. Churchill a sötétség, a fluiditás, a misztérium aprólékosan megépített képrendszerén keresztül gondoskodik arról, hogy összekapcsolódjon a kolónia és a nőiség képzete. Ebben a berendezkedésben a bennszülöttek, a gyarmatok úgy viszonyulnak a fehér civilizációhoz, mint a nő a férfihoz. A szubjektum mikrodinamikájának szintjén mindennek az a következménye, hogy a modernista, gyarmatosító küldetés kulturális képrendszere arra készíti a

---

<sup>168</sup> A hivatkozások a következő kiadásra vonatkoznak: Caryl Churchill, *Cloud 9*. Revised American edition (New York: Routledge, 1988). A dráma magyar fordítása a kézirat lezárása után jelent meg Upor László fordításában (*Hetedik mennyország* In: Caryl Churchill *Drámák*

szubjektumot, hogy a feminin, a heterogén Másik gyarmatosítása, elfojtása árán határozza meg önmagát. „Sötét vagy, mint ez a kontinens. Titokzatos. Álnok.” (You are dark like this continent. Mysterious. Treacherous.) - mondja Clive Mrs. Saunders-nek (23). „Álnokok és gonoszak tudnak lenni a nők. Sötétebbek és veszélyesebbek a férfiaknál. A család megvédelmez bennünket ettől...ellen kell állnunk ennek a sötét női bujavágnak, Betty, mert különben felfal bennünket.” (Women can be treacherous and evil...They are darker and more dangerous than men. The family protects us from that...we must resist this dark female lust, Betty, or it will swallow us up.) - mondja feleségének, Betty-nek (45). A család megóvja a szubjektumot a feminintől, ahogyan a Birodalom védelmezi a nemzetet a kolóniával szemben. Vagy ami még ennél is jobb, a fehér nemzet arra törekszik, hogy felfalja, bekebelezze a sötét területet, hogy ezáltal vegye elejét bármiféle veszélyes támadásnak.

Azt gondolom ugyanakkor, hogy a dráma első felének igazi lényegét egy még finomabb, nyelvi szinten tapinthatjuk ki. A *Cloud 9* megmutatja, ahogy ennek a kulturális paradigmának az identitásmentái diszkurzív gyakorlatokban, nyelvi normákban és klisékben áramolnak és szilárdulnak meg. Az első felvonás nyelve teljes egészében patriarchális. „Jertek, Anglia fiai!” (Come gather, sons of England!) - éneklí az egész család a darab legelső jelenetében, bevezetve bennünket a nemiség diszkurzív technológiájába, amely arra törekszik, hogy deszexualizálja az egyént, és a férfi szubjektum nemiségét ruházza rá. Minden kulturális érték a férfihoz képest nyer meghatározást: „Soha nem szabad, hogy a fiúk az iskolában megtudják, hogy szereted a babákat. Soha de soha. Senki nem fog szóba állni veled, nem vesznek be a cricket csapatba, és ha megnősz, nem lesz belőled férfi, mint amilyen az apád.” (You must never let the boys at school know you like dolls. Never, never. No one will talk to you, you won't be on the cricket team, you won't grow up to be a man like your papa.) -oktatja fiát Betty (40).

Egyedül a homoszexualitást tekinti ez a rendszer még a nőiességnél vagy a kislányoskodásnál is nagyobb perverzióknak. „Úgy érzem magam, mint akit megfertőztek! A diftériánál is veszélyesebb betegség ez.” (I feel contaminated! A disease more dangerous than diphtheria.)-mondja Clive, mikor egy félreértett

szituációban Harry közeledése után tudomást szerez arról, hogy Harry homoszexuális. A megnevezhetetlen, kimondhatatlan szörnyűséget a betegség, a deviáció képvilágába burkolja. Harry eltér a normálistól, a heteroszexuális férfi kötelező szerepe által előírt normától, és Clive-nak nincsen megfelelő szókészlete ahhoz, hogy ezt leírja. Hasonló esetet találunk abban a jelenetben, amelyben Clive arra kéri Betty-t, mesélje el, hogyan viccelődött vele durva szavakkal a fekete szolga, Joshua. Az asszony képtelen verbalizálni az eseményt, mert akkor újra kellene mondania a történetet, és ezzel megsértené azokat a nyelvi normákat, amelyeknek alá van rendelve. Joshua jól tudja ezt, ezért lehet biztos abban, hogy parancsolója nem fog részletesen értesülni a történetéről.<sup>169</sup> A dráma világában, akárcsak a modernizmus kulturális berendezkedésében, a szexualitás olyasvalami, amiről gondoskodni kell, figyelni kell rá, és a legfontosabb elemét alkotja annak a folyamatos önhermeneutikának, amely Foucault szerint a „gyónás hagyományának nyugati társadalmait” jellemzi.<sup>170</sup>

Az identitások itt a felügyelet és az ön-felügyelet szüntelen környezetében konstituálódnak, és ez különösen az első jelenet bábszínházát idéző hangulatában válik szembetűnővé, ha megpróbáljuk nem csupán olvasni, hanem képzeletünkben színpadra is állítani a drámát. Clive, a pátriárka úgy „számlálja elő” a szereplőket, mintha egy színházi előadás rendezője vagy prologusa lenne. A darab metadrámái, metaszínházi elemei ugyanakkor még ennél is erőteljesebben irányítják figyelmünket a kulturális, ideológiai produktumként értelmezett szubjektivitás kérdéseire. Betty-t és Edwardot a szerzői utasítás értelmében ellenkező nemű színésznek kell játszania: a meghunyászkodó feleséget férfi színész jeleníti meg, a babázó fiúgyermeket pedig nő

---

<sup>169</sup> Betty sérelmezi Clive-nál, hogy Joshua durván beszél vele, a feketebőrű szolga ugyanis nem teljesítette az úrnő kérését, amikor az valamiért szalasztotta, és csak annyit vetett oda: „Magának is lábak vannak a szoknyája alatt, nem?” (You've got legs under that skirt.) (45)

<sup>170</sup> Vö. Jane Thomas „The Plays of Caryl Churchill: Essays in Refusal.” In: Adrian Page (szerk.) *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. London: MacMillan, 1992, 160-185. „Seen from a Foucauldian point of view, Act I becomes a series of confessions couched in both monologic and duologic form which interweave to form the network of power relations which constitute Victorian colonial society.” (172) A gyónás társadalmának fogalmához és a szubjektum/hatalom reciprocitáshoz lásd: Michel Foucault „A szubjektum és a hatalom.” Ford. Kiss Attila Atilla. In Kiss A. A. - Kovács S. s.k. - Odorics F. (szerk.) *Testes könyv II.* (Szeged: Ictus & JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 255-265.

játssza.<sup>171</sup>

A nemek cseréjénél talán még látványosabban működik a fajok cseréje: a feketebőrű szolga, Joshua szerepe fehérbőrű színészé.<sup>172</sup> Ez az inverzió megtöri a drámai illúziót a színpadon, és a néző egyértelműen tudatába kerül annak, hogy a színházi reprezentáció nem pusztán a jelen nem lévő valóság másolata, duplikátuma akar lenni. A dráma figyelme kezdettől fogva az identitás kérdéseire koncentrálódik, és a *Cloud 9* annak szemléltetésévé válik, ahogy a szubjektumok alárendelik magukat az uralkodó kulturális képvilág szabályainak és identitásmintáinak. Betty, Edward, Joshua nincsenek tudatában annak, hogy már rég átalakultak olyan szubjektummá, amilyenek lenni szeretnének, ugyanis önazonosságuk a felkínált (vagy eltiltott) mintáktól függ. Churchill darabja így drámaszemiográfiai nézőpontból olyan genoszínházként működik, amely kizökkenti a befogadót a konvencionális szubjektumpozíciókból, hogy nagyobb rálátást szerezhessen saját ideológiai beágyazottságára.

A második felvonás a 70-es évek végének posztmodern Angliájában játszódik, a szereplők ugyanakkor csak 25 évvel idősebbek. Ennek a felvonásnak a világát, az elsőével éles ellentétben, már a szexuális szabadság, az identitások pluralitása, a választási lehetőségek nagyobb tere jellemzi, és a felszínen úgy tűnhet, a dráma a posztkoloniális, posztmodern berendezkedés szubjektumainak nagyobb szabadságát ünnepli. Szorosabb olvasat, illetve a felvonás színpadra képzelése után azonban azt találjuk, hogy a társadalomban áramoltatott identitásminták ugyanúgy

---

<sup>171</sup> Vö. Frances Gray „Mirrors of Utopia: Caryl Churchill and Joint Stock.” In: James Acheson (szerk.) *British and Irish Drama since 1960*. (New York: St. Martin's Press, 1993), 47-59. „Churchill refuses to permit the 'male gaze' which renders man the subject and woman the (sexual) object. Betty is played by a man. He makes no attempt to disguise his maleness, nor does he make any parodic gestures of femininity; rather he incarnates the idea that „Betty” does not exist in her own right. She is a male construct defined by male need.” (53)

<sup>172</sup> Vö. Joseph Marohl „De-realized Women: Performance and Identity in Churchill's *Top Girls*.” In Hersh Zeifman & Cythia Zimmerman (szerk.) *Contemporary British Drama, 1970-90*. (London: MacMillan, 1993), 307-322. Multiple casting and transvestite role-playing...reflect the many possibilities inherent in the real world and conventional ideas about the individuality or integrity of character. The theatrical inventiveness of Churchill's comedies suggests, in particular, that the individual self, as the audience recognizes it, is an ideological construct.” (308)

felügyelet alá vonják az egyéneket, mint a századfordulón.<sup>173</sup>

A metadramai perspektíva végigvonul az egész drámán. A második felvonásban csak Cathy-t játssza férfi színész, a mimetikus illúziót azonban más eszközökkel is folyamatosan megtöri a dráma. Lin így reagál, amikor Cathy felpróbálja a gyöngysorát: „Ez a nyaklánc az első felvonásból.” (This is the necklace from Act I.) (72) Később belép az első felvonás Edwardja. (Edward from Act I comes on.) (99) Ezek a technikák arra ösztönzik a nézőt, hogy a darabot metaperspektívából szemlélje, és ne elégedjen meg azzal a konvencionális látszattal, hogy az előtte játszódó események a valóság lenyomatai. Természetesen a dráma olvasásakor folyamatos erőfeszítést kell tennünk arra, hogy a potenciális színpadraállítás reprezentációs logikáját létrehozzuk képzeletünkben, hiszen csak a színpadi megjelenítés tölti ki azokat a jelentésbizonytalanságokat illetve kifejtetlen jelentéseket, amelyekben műfaji sajátosságai folytán a dráma bővelkedik a legjobban.<sup>174</sup>

A *Cloud 9* korai feminista recepciója a női szexualitás felszabadításának allegóriájaként ünnepelte a darabot. A második felvonás azonban csak látszólag számol le az elfojtott szexualitás tabuival és kódjaival.<sup>175</sup> A homoszexualitás és a biszexualitás elfogadott vagy tolerált gyakorlattá válik a 70-es évek végére Angliában, de csak a felszínen. A homoszexuálisok még mindig attól félnek, hogy elvesztik állásukat, a biszexuálisok politikai programként gyakorolják szexualitásukat, és a dráma vége felé Betty monológiájában a maszturbáció tételeződik az önfelfedezés és az

---

<sup>173</sup> „These characters do not function as manifestos for the liberation of the individual through the articulation of his or her sexual truth as much as reminders of the ubiquitous nature of power.” Thomas, i.m. 176.

<sup>174</sup> A metaperspektívához lásd még: Kiss Attila Atilla „A tanúság posztsemiotikája az emblematikus színházban.” In Uő. *Betűrés. Posztsemiotikai írások* (Szeged: Ictus - JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999), 31-86, különösen 67-70, valamint Marie Lovrod „The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer.” *Modern Drama* 37.3. (1994) 497-508. Az előadásközpontú drámaértelmezéshez: Allan Dessen *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye* (University of North Carolina Press, 1977); Uő.: *Elizabethan stage Conventions and Modern Interpreters* (University of North Carolina Press, 1982), illetve: Demcsák Katalin & Kiss Attila Atilla *Az angol és az olasz reneszánsz dráma és a színház szemiotikája és ikonográfiája* (Ikonológia és műértelmezés VIII. Szeged: JATE, 1999).

<sup>175</sup> „Churchill's stage practice strongly resists the reading 'one woman triumphs', and she rejected alterations in the first American production which put Betty's monologue at the end precisely because it encouraged this.” Gray, i.m. 52.

önállóvá válás egyetlen autentikus stratégiájaként. „...és ott nőtt bennem ez a hatalmas érzés és teljesen beborított és nem állíthattak meg és senki sem állíthatott meg és ott voltam a csúcson és újból és újból. Utána azt hittem, most megcsaltam Clive-ot. Az anyám megölné. De győztesnek is éreztem magam, mert tőlük független emberré váltam. Aztán meg sírtam, mert nem akartam az lenni.” (...and there was this vast feeling growing in me and all round me and they could not stop me and no one could stop me and I was there and coming and coming. Afterwards I thought I had betrayed Clive. My mother would kill me. But I felt triumphant because I was a separate person from them. And I cried because I did not want to be.) (105) Ezeket a módszereket azonban a liberalizálódás álcája alatt továbbra is letakarja az az általános diszkurzív hatalmi technológia, amely a szexualitást szubjektivitásunk legfontosabb elemeként, képzeteként definiálja, és így a a szubjektivitást a szexualitás kulturálisan kialakított mintáihoz köti. Úgy tűnik, a metafizikus binaritások eltűnnek, változatos szexuális szerepek és identitástípusok váltják fel a fehér kultúra és a koloniális Másik korábban ábrázolt antagonizmusát. Ugyanakkor arra is rálátást kínál a dráma, hogy ezek az új identitások inkább instabilak, mint autentikusak, inkább töredékesek, mint önmaguk által meghatározottak. A Gyarmat, az abjekt Másik képe már nincs jelen, hogy ahhoz képest működhessen az önmeghatározás mechanizmusa, viszont a Másik ellenpólusa nélkül a posztmodern identitások üressé válnak, vagy félnek valóban önállóvá válni. A szereplők abban a hiszemben vannak, hogy szabadabbak, mint az első felvonásban, de egy finomabb kulturális képrendszer még a korábbinál is jobban átítatja őket. „Fessél autóbalesetet, legyen minden tiszta vér.” (Paint a car crash and blood everywhere.) - mondja Lin a kislánynak, Cathy-nak. (64) Az erőszak, a mozgásképtelenség, a mentális megrekedtség képei uralkodnak a második felvonásban. A darab nem ajándékoz meg bennünket a boldog, felszabadult posztkoloniális szubjektum víziójával. A dráma végén, a zárójelenetben belép az első felvonásban szereplő Cathy, és összeölelkezik a második felvonás Cathy-jével, metadramatikus allegóriát alkotva így a szubjektumról, aki már nem pusztán a férfi Másikja, de nem válik ön-azonossá sem.

## 5. Drámaértelmezés, posztsemiotika, posztkolonializmus

A fenti elemzéssel a posztmodern dráma szemiotikai és szubjektumelméleti megfontolásainak tanítása során szerzett tapasztalataim tanulságát igyekeztem szemléltetni és kontextualizálni. Az interpretáció során azokra a posztsemiotikai, szemiográfiai meglátásokra támaszkodtam, amelyek meggyőződésem szerint elengedhetetlenek ahhoz, hogy a posztmodern drámában és színházban központi szerepet játszó identitásproblémákat, kulturális képrendszereket és metatechnikákat értelmezhesünk. Ha a szubjektum posztsemiotikájának elméleteivel együttesen alkalmazzuk a drámák előadás-központú szemiotikai megközelítését, amely a konkrét vagy az olvasói képzeletben történő színpadraállításra koncentrál, akkor nem csupán a szubjektivitás dilemmáját, hanem a metadráma és a metaszínház jellegzetesen posztmodern technikáit is az értelmezés figyelmének középpontjába állíthatjuk.

Szemiográfiai fantáziák  
a magyar irodalom  
és a film területéről

## Mikszáth bestiáriuma

### 1. Felvetés

Nem állíthatjuk, hogy a szegedi deKON csoport működéséhez közvetlen köze lenne a dolognak, mégis mindenképpen figyelemre méltó esemény, hogy a X. deKONferenciát megelőző hónapokban egymástól függetlenül két magyarországi színházi társulat is színpadra állította Mikszáth *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* című regényét. A Kaposvári Csiky Gergely Színház Babarczy László rendezésében alkalmazta színpadra a regényt, míg a Keszthelyi Hirtelen Helikon Színházban Apró Béla vállalkozott egyszerre a rendezői, a dramaturgi és a színpadi látványtervezői koncepció kidolgozására. Számos tanulsággal szolgál a két előadás összehasonlítása. Babarczy szemmel láthatóan nem törekedett semmiféle kísérletező újraértelmezésre, rendezésében a regény olvasatainak mimetikus-realista, hagyományos vonalához csatlakozott, és igyekezett szigorú, fotografikus polgári színházat csinálni a magyarországi korai polgárosodás alapvető problémáit feszegető írásból. Ezzel szemben Apró rendezését több vonatkozásban is a neo-avantgard és a posztmodern kísérleti színház eljárásaival lehet kapcsolatba hozni, ez pedig azért vezet érdekes eredményekre, mert a keszthelyi előadás átfogó, kompozíciós metanyelvét egy régi *ikonográfiai hagyomány* képezi, amely érdekesen fűzi össze a kísérletező technikák kereteit. A következőkben a szemioográfiai eljárás eszközeit működtetve az Apró Béla által rendezett előadást vizsgálom. Olyan elemeket veszek szemügyre, amelyeken keresztül az előadás-szöveg [*performance-text*] mint aktualizáció kiemeli és játékba hozza azokat a jelentés-szervező stratégiákat a Mikszáth-szövegben, amelyek mindezidáig nem kerültek a narratológiai, műfajttörténeti elemzések

figyelmének középpontjába. A keszthelyi színházi produkcióról nem áll rendelkezésemre videófelvétel, fényképanyag vagy szöveggönyv, ráadásul nem is kifejezetten a primér Mikszáth-szöveget vizsgálom, szeretnék azonban emlékeztetni arra, hogy a regény legfontosabb motívumai közé tartozik a színháziasság, a szerepjáték és az álcákat váltogató önformálás [az újhistorizmus terminusával: *self-fashioning*]. A maszkokat cserélgető karakterek „mozaikossá” váló identitásai olyan szubjektumelméleti problémákat tematizálnak, amelyek a polgárosodással nagyjából egy időben válnak akuttá, ezeket a problémákat pedig műfaji sajátosságánál fogva erősíti fel a kísérleti színház előadasmódja, amely folyamatosan játékba hozza a felszín és a mélység, a látszat és a valóság dinamikáját. A rendező olyan elemekre támaszkodhat tehát, amelyek a narratívában szinte meghívják, felkínálják a színpadi megvalósítást. Hogy ennél is többről van szó, azt a regény Utóhangjának olyan újraolvasása mutatja meg, amely a riportszerűség kérdését nem a riportregény, hanem a dráma és a színházi megjelenítés kérdéskörével hozza kapcsolatba.

A részletes vizsgálat előtt a Helikon Színház előadásának számomra legfontosabb vonatkozásait az alábbiakban foglalom össze:

1. Apró Béla a Mikszáth szöveget olyan *bestiárium*ként olvassa, amely ikonográfiai ábrázolásokat vonultat fel, de ezzel nem az egyszerű allegorézist szolgálja, hanem éppen ellenkezőleg: a jelentés-lebegtetést, az eldönthetlenségek játékát erősíti.

2. A regény értelmezéséhez és színpadi aktualizációjához átfogó metanyelvet nyújt az *ut pictura poesis* hagyomány. Ez az ikonológiai-poétikai vélekedés, illetve vita, amely egészen az antik retorikáig vezethető vissza, reprezentációs dilemmaként tetten érhető a Mikszáth regényben is.

3. A narratív reprezentáció (esetleges) elégtelenségére reflektáló regény másik alapproblémája a szubjektum identitásának inflációja, valamint a hitelesség hiányát elleplező, versengő szerepjátszás. Ezt a problémakört olyan színpadkép segítségével jeleníti meg a rendezés, amely a regényen is végigvonuló *metaperspektívát* pontosan az *ikonográfiai-bestiáriumi képrendszeren* keresztül hozza működésbe.

4. A bestiárium és a vadászat összefüggései a regényben folytonos *iróniát* teremtenek, amelyet az előadásban a *színpadtechnika* és a díszletezés eszközei fokoznak fel.

A keszthelyi színház több jelcsatornán keresztül megvalósuló előadás-szövegének előbb megnevezett működéseit kívánom a fenti sorrendben vizsgálni az ikonográfia és a színházzemiotika meglátásait együttesen alkalmazó szemioográfia módszerét támaszkodva.

2. „Nagy állatok, bölények, medvék.”

Mikszáth bestiáriuma a színpadon

Az olvasó számára a vadászat, a becserkészás, a „kézrekerítés” motívumai miatt ez talán fel sem tűnik igazán, mégis tény, hogy *A Noszty fiú esete Tóth Marival* zsúfolásig tele van állatokkal. Pontosabban olyan állatképekkel, amelyek mind a különböző karakterek megjelenítését hivatottak érzékletesebbé tenni. Az állásait éppen hogy csak tartó, lecsúszott nemesség, a dzscentri szinte valamennyi alakja megfeleltethető egy-egy állatnak, mintha valóban a vármegye erdejéből rontanának, vagy éppenséggel sompolyognának elő. Nem véletlenül áll a regényt záró Utóhang legelején a nagy állatokra tett utalás. A teljességre való bármiféle igény nélkül a következő állatneveket számlálom elő: szamar, ló, nyúl, fajdkakas, kakas, róka, fenyvesmadár, turul, fecske, fűrj, császármadár, sárgarigó, kos, ökör, birka, darázs, pók, galamb illetve galambocska, sárkány, griff, rák, gólya, nyúl, kutya, medve, bölény, sas, sólyom, macska, egér, disznó, oroszán, beretvált tigris, dühödt bika, farkas, kígyó, pelikán, pulyka, szarvas, muslinca, légy, méh (méhecske), valamint az ördög. Szemléltetésül álljon még csak annyi itt, hogy az első leírás, amit Kopereczkyről kapunk, így szól: „Az asztalfőn ült, szürke kabátban, nyúl színű fajdkakastollas vadászkalap a fején.” (19)<sup>176</sup>

<sup>176</sup> Az idézetek forrása: Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (Akkord

A Helikon Színház színpadán a kosztümök szimbolikája erősíti fel elsősorban a bestiáriumi hatást: a túlméretezett, lötyögő és dúsan prémes bundakabátok, szőrök, gallérok, az ember nagyságú, legyezőszerű tolldíszek, bőrlebernyegek alatt egyensúlyozó karakterek úgy viselik a ruhákat, mintha azok egy rajtuk túlnövő, általuk már nem uralható világtér tartozékai lennének. A színpadi kellékek túlnyomó többsége csontból, trófeákból, körmökből, állati prémekből áll, és több olyan színpadi beállítás, kimerevített emblematikus *tableau* is szerepel az előadásban, és az első pillanatokban nem lehet eldönteni, hogy a jelenet nyitóképének perspektivikus gyújtópontjában egy szereplőt vagy egy színpadi kelléket, kitömött trófeát látunk-e.

Ez az ikonográfiai rendszer kényelmesen megfeleltethető egy egyszerű történelmi allegorézisnek, amely szerint az idejétmúlt, végóráját élő nemesi réteg felett mondana kissé vonakodó ítéletet a szerző. A regény mint bestiárium ugyanakkor ennél többre használja fel az ikonográfiai képrendszert. Az ikonológia elméletéből ismeretes, hogy majdnem minden szimbólumot lehetséges kétféleképpen értelmezni, *in malam partem* és *in bonam partem*, tehát a jó, illetve a rossz konnotációkat szem előtt tartva. Az állatok kétértelműsége (pl. a kos mint a tudatlanságnak, illetve mint a szorgalmas állhatatosságnak a szimbóluma) nem pusztán azt fejezi ki, hogy Mikszáth vonakodva búcsúztatja el a dzsentrí réteget, amelyhez romantikával vegyes illúziók kötik még. Sokkal inkább arról van szó, hogy a bestiáriumi megjelenítések a szubjektumok belső megosztottságát és összerakottságát érzékeltetik, és olyan karakterszerkezeteket ábrázolnak, amelyekben a különféle, esetleg ellentétes értékű identitásmintákat néha „csupán egy finom hártya választja el egymástól”, ahogy a regényben is áll (116). A kérdés ezért nem az, hogy egyrétegű típusokként kell-e felfognunk ezeket az alakokat (hiszen világos, hogy ez elhamarkodott dolog volna, allegória ide vagy oda), hanem inkább az, hogy hogyan lehetséges az összetett és több-identitású szubjektumokat hitelesen ábrázolni. A típusosságról a reprezentáció módszertanára helyeződik tehát a hangsúly.

### 3. *Ut Pictura Poesis?*

#### A nagy történelmi arcképcsarnok mint színpadkép

A klasszikusok óta foglalkoztatja az elméletalkotókat és kritikusokat, hogy vajon a vizuális, vagy a verbális megjelenítés képes-e nagyobb művészi hatást létrehozni. (Itt nem kívánok foglalkozni azzal a szemiotikai problémával, hogy létezik-e nem verbális jelentésképzésen keresztül befogadott vizuális reprezentáció.) Az *ut pictura poesis* hagyomány szerint a költészet valójában olyan képes beszéd, amely a vizuális ábrázolással egyenértékű hatásokat tud a verbális reprezentáción keresztül elérni, a két kifejezőmód egyenértékűségéről azonban nem minden korban voltak meggyőződve a véleményformálók. A *Nosztty-fiú esete Tóth Marival* szövege alapján nemegyszer úgy tűnik, mintha Mikszáth maga is alkalmasabbnak tartotta volna a festészetet, az élőképet, a képi reprezentáció különféle formáit a magyar kis- és középnemesség állatseregletének megjelenítésére; mintha ezért kíváncskodna olyan gyakran a karakterek mellé szinte epikus jelzőként egy-egy szimbolikus értékű állatfigura. Apró Béla rendezése úgy tematizálja ezt a problémát, hogy a bestiáriumi-ikonográfiai keretben történelmi arcképcsarnoknak rendezi be a színpadi háttérrel, ahol a falakon az ősi arisztokratákat (Erdély Miklós szavait kölcsön véve) „nagy prémes állatokként” ábrázoló, óriási méretű, és igen megkopott festmények helyezkednek el. Ahogy a Rágányos-kastély leírásában is áll, „hajporozott ősanyák, grófnők, udvari dámák és történelmi nevű asszonyok képei alatt” (121) játszódik az előadás. A festmények közötti helyeket trófeák, agancsok, bőrök töltik ki. A regényben megjelenített „vadászatokhoz,” a módos leány és a hozomány becserkészéséhez mint fő cselekményszálhoz természetesen illeszkedik ez a színpadkép. Társul ugyanakkor ehhez egy olyan színpadtechnika, amely fokozza a bestiárium és a vadászat kölcsönviszonyából fakadó, általános jelentésszervező erejű *iróniát*. Hiábavaló ugyanis a vadászat tökéletességére törekedni ott, ahol a vadász maga is vad, de legalábbis állat. Az interperszonális viszonyrendszer allegóriájaként a vadászat a regényben is olyan folyamatos, az egész társadalmat átszövő játszomaként tétéleződik, ahol a legjobb vadász azzal

tűnik ki, hogy agyafűrt stratégiái, eszközei által a vadak és a többi vadász fölé emelkedik. Apró Béla dramaturgiája a szerepjátszós vadászatban a vadásznak az eredendő beágyazottsága által kialakított iróniáját úgy erősíti fel, hogy megjeleníti az elérni kívánt metaperspektívák színpadi rendszerét. A metapozíciót, a fővadász felettes pozícióját ugyanis a keszthelyi előadás színpadán nem lehetséges elérni, hiszen a karakterek maguk is vadak abban a térben, amelynek két fő színpadi kelléke két, egymással szemben álló vadászles. A vadászlesekre különböző szintekig lehet felkapaszkodni, az előadás a fászerkezetet magát és annak szintjeit használja fel a metapozíciók eléréséért folytatott küzdelemben ábrázolt különféle cselekvésekhez: a szónoklathoz, a leskelődéshez, a kioktatáshoz. A vadászlesek tetejére ugyanakkor nem vezet lépcső: a lomha, leselkedő, páváskodó vagy éppen csordába verődő karakterek között nem akad olyan bestia, amelyik végérvényesen a többiek feletti metapozícióba tudna helyezkedni, és vadászként ne lenne egyszerre megfigyelt vad is. A tökéletes vadász helye látványosan üres marad a színpadon, és ennek az ürességnek az árnyékában erőlködnek derék vadászaink.

#### 4. „Vérből és húsból?”

A műfaj deszkája, amelyen (ki?)evezünk

A Hirtelen Helikon Színház színpadán a vármegye ősanyáit és ősapáit, az ősi vadakat megjelenítő kopott, megfolyt festmények maguk is olyan elérhetetlen, hozzá nem férhető múltba és térbe vetülnek, amellyel nincs közvetlen kapcsolata a szereplőknek. Az egész előadást áthatja az a folytonos kényelmetlenség-érzet, amelyet az Apró Béla által alkalmazott színpadtechnika, a megdöntve ívelt színpad mint járástér okoz. Apró olyan döntött színpadot épít, amelynek a nézők felé eső, elülső ferde síkja az emelkedés után a színpadi tér háttérében, a háttérbe futó perspektívába vesző festmények felé hirtelen megemelkedik, mint a sprintpályák lassítófala. A színpad ezzel kétféle hatást ér el. Lehetetlen biztosan állni, kényelmetlenség nélkül közlekedni, egyenesen járnunk az előadás fő teréül szolgáló színpadi közepén. Mivel a szereplők egyik lába mindig lejjebb van, mint

a másik, ferde tartással, behúzott nyakkal kénytelenek mozogni, hacsak nem fordulnak egyenesen előre a nézők felé, vagy egyenesen hátra az ősök festményei felé. A hátra, visszafelé vezető útról csak legurulni lehet: a múlttal nincs organikus, folyamatos, birtokolható kapcsolat. A nézők felé vezető út áll csak egyedül nyitva, de a nézőtéren ülő polgárok felé mintha a lejtő lenne túl meredek. Apró Béla nem totális metaszínháznak rendezi be az előadást, a karakterek, a színpadi világ nem teremt kapcsolatot a befogadó világával, nincs kibeszélés, bevonás. Nyilván ennek a metaforikus jelentéssel bíró folytonosságnak a megtagadása sem véletlen. A színpad által megjelenített világ még nem gurul bele a nézők, a polgári tér világába. Folyamatos egyensúlyozás állapotában van, mint ahogy Mikszáth is, aki a dzsenti iránt érzett nosztalgia és a polgárosodott berendezkedés Tóth Mihály-féle, egyelőre még *merőben utópisztikus* víziója között lavírozik.

Ebben az egyensúlymentes, egyensúlyozási, mutatványos világban különleges helyet kap Tóth Mihály nemes érzületű polgár karaktere. Ő ugyanis az egyetlen, aki szert tesz a nézők irányába mutató kitörési pontra, mégpedig a színpadról a közönség felé kinyúló, vízszintes platón, a genoszínházként működő emblematiszínház hagyományos bevonási eszközén, amely az egyetlen vízszintes terep a színpadon, és amelyre valamennyi szereplő közül egyedül ő teszi be a lábát.

Ez a plató az előadás kezdetétől fogva folyamatosan jelen van a színpadképben, ezért is különleges a szerepe. A színházi, úgynevezett sűrű szemiotikai tér jellegzetessége, hogy a színpad minden elemét szemiotizálja, jelentéssel ruházza fel, illetve jelentésképzésre ösztökéli a befogadót, akkor is, ha a lehetséges jelentésekhez nem állnak még rendelkezésre biztos kódok. A plató jelen van, de funkció nélküli, üresen áll, és csak a nézők várakozását, esetleges dekódoló tevékenységét csigázza, hiszen egészen Tóth Mihály viszonylag kései megjelenéséig kell várnunk, hogy igazi funkciót kapjon. A várakozást azonban nem követi maradéktalan kielégülés, az előadás mindvégig megtagadja a biztos kódot a nézőtől, Apró Béla ugyanis úgy rendezi meg Tóth Mihály alakját, színpadi mozgását, hogy Tóth egyetlen egyszer sem fordul a nézőtér felé, nem fed fel az

arcát: ugyanis még nincs neki. Az egyszerű fehér öltözet, amelyet végig visel, részben pékmesterségére, de sokkal inkább illuzórikus, utópisztikus jellegére utal, és hát, gondoljunk csak bele, kezdve az utolsó morzsáját, forintját a cimborával megosztó, áldozatos pipafaragótól a kék kötényben szőlészkedő hegyi bölcsig, nem Tóth Mihály alakja-e az, ami a leghihetlenebb Mikszáth regényében?

Mikszáth az Utóhangban felpanaszolja, hogy az elbeszélő irodalmat még mindig sok sablon köti, az író keze és ízlése rányomja bélyegét az írásművekre, holott olyasfajta „riportosság” felé kellene fejlődnie, amely „a maga eredeti természetességében folyik”, és „legközvetlenebb rajzolata a valóságnak”. (461) A riport ugyanis „valóságos 'vadon gyermeke'.” A vadon, az erdőség (tudniillik az állatok lakhelye) még az utolsó gondolatmenetbe is belopja magát, abba a gondolatmenetbe, amelyben meglátásom szerint műfajelméleti szempontból *Mikszáth tulajdonképpen azon sajnálkozik, hogy nem lett belőle drámaíró*, és reprezentációs eszköze nem a színpad. A riorthoz, a közvetlen megmutatás *illúziójához* a színpadra állított dráma áll a legközelebb, ahol a hús és vér karakterek a narrátori szűrő nélkül jelennek meg. Mikszáth nagyon jól tudja, hogy ezt a fajta riportosságot ő a narratívában elérni nem tudja, szövegében pedig folyamatosan érezhető az az erőfeszítés, amit az élő látványban való megmutatás lehetőségéről való lemondás szül. A szavakkal való festés egyik kompozíciós technikája *A Noszty fiú esete Tóth Marival* szövegében a bestiárium ikonográfiája. Apró Béla rendezése kárpótolta volna a lemondásokért Mikszáthot, ha jegyet válthatott volna Keszthelyen.

„Legyen tanúja.”

Jelentéslebegtetés és

a tanúság hermeneutikája a *Megbocsátás*ban

## I.

A *Megbocsátás* értelmezői fogadtatásának egyik általános kérdésfeltevése, vajon létrejön-e a szövegben egy összefüggő, lineáris történet, vagy valamiféle szervezőelv, amely a cselekményszöveget mögött felfejthető.<sup>177</sup> Meglátásom szerint a szövegvilágot mozaikossága, kihívó összerakhatatlansága ellenére szervezni látszik egyfajta irányultság. A vélt vagy valós összefüggésekkel, utalásokkal burjánzó epizódoknak van egy pályája, amely elvisz bennünket a csúcspontig, ahol a Karácsony rítusának és a cirkusz inverzióinak uralkodó képvilága egyszerre teremt szertartásos, illetve orgiasztikus, karneváli hangulatot. Ezután, mintegy lezárásként kerül elő a tanúskodás fogalma. „Maradj Névtelen, legyen tanúja a nyomorúság szépségének.”<sup>178</sup> A narratív lezárás katartikus helyén, a cselekményből való kivezetés pontján ez a mondat, az írnok álmában elgondolt, de el nem hangzó kérés az olvasót is megszólítja. Mi az, kérdezzük magunktól, aminek tanúivá váltunk, és miből fakad a súlya a történeteknek, hogy tanúskodásról lehessen beszélni?

---

<sup>177</sup> Szilasi László a következőképpen foglalja össze a *Megbocsátás* valamilyen egységes szervezőelv feltárásának igényével történő olvasásának nehézségeit: „A különböző elbeszélésmódok az idő, a megszakítottság, a szereplő, a túl-, illetve aluldetermináltság, a kicsiny szegmens, a cím, az értelmezés, a hozzáférhetőség, a megmagyarázhatatlan végkifejlet, a rejtély és az azonosíthatóság problémái mentén módszeresen lehetetlenné teszik a felkínált történetek organikus, önazonos egészként való olvasását.” Szilasi László „Diszkréció, avagy mikor egy csomó arab ledobja a burnuszát.” In: Müllner András – Odorics Ferenc *Megbocsátás* (Budapest – Szeged: Osiris - Pompeji, 2001), 7-25. (16)

<sup>178</sup> Mészöly Miklós *Megbocsátás*. 542. Az idézetek forrása: Mészöly Miklós *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* (Budapest: Magvető, 1989), 503-

Paul Ricoeur egy 1974-es írásában azt állítja, hogy a tanúság problematikáját csak az a filozófia vállalhatja fel, amelyik számára az abszolútumról szóló kérdés értelmes kérdés.<sup>179</sup> A soron következő értelmezésben ezt a kijelentést kiindulásképpen elfogadom: ebből következik, hogy a *Megbocsátás* című szöveg utolsó, számomra kitüntetett sorainak interpretációjához a tanúságnak olyan hermeneutikájára lesz szükség, amely az abszolútum fogalmához kapcsolódik. Annál is inkább, mert a szöveg kijelentései és az értelmezések is egyre-másra valamiféle titkot, talányt feszegetnek: van-e esetleg valamiféle *rend* a mélyben, a felszín és a történet, pontosabban az egész univerzum „mögött”? Azt is látni fogjuk, hogy a titok akkor sejlik fel igazán, ha a szöveg összefüggésrendszerének megfelelően értelmezzük azt az ikonográfiai értékű képet, a párhuzamba állított két nő helyzetét, amely szintén egyfajta titokként, rejtvényként működik a szövegben. Csodaszerű elemek szövik át a *Megbocsátást*, nem járunk el tehát helytelenül, ha a csodát magát központi kérdésként értelmezzük, amelynek szerepe van a szöveg metaforikus jelentésszintjén.

Az írnok álombéli gondolataiban a mondat, melyet nem tud kimondani, olyan „megbocsátó kérés”, amely a nyomorúság szépségéhez hív valakit tanúnak. A tanúság, ahogy Ricoeur rámutat, minden alkalommal értelmez és értelmezésért kiált, a történetek tanújává tehát értelmezőként válik az olvasó. A szöveg ugyanakkor oximoron-szerű fogalompárokkal folyamatos feszültséget teremt, megnehezítve az interpretációt. *Az ellentétpárok ütköztetésének* technikája végigvonul a szövegen, és egyfajta határvonalra helyezi, illetve határvonalak mentén rendezi el a *Megbocsátás* világait. Ezekre a határookra állítva tanúskodunk, mikor olvasunk, és feltehetjük, hogy a szöveg olyan értelmezői viszonyulást invitál, amelyben az interpretáció, a megértés aktusa egyben a tanúskodás élményéhez kötődik. Egy általános vizsgálódás későbbi kérdése lehet, vajon nem ez áll-e általában véve a befogadói élmények középpontjában.<sup>180</sup>

---

542.

<sup>179</sup> Paul Ricoeur „A tanúság hermeneutikája.” Ford. Szabó István. In *A hermeneutika elmélete*. Ikonológia és műértelmezés 3. Szerk. Fabiny Tibor (Szeged: JATEPress, 1987), 273-313.

<sup>180</sup> A befogadói élmény újfajta teoretizálását teszi lehetővé annak vizsgálata, ahogy a

## II.

A *Megbocsátás*ról megjelent értelmezések, kritikák száma nem nagy, mégis meglepő, hogy az értelmezők mindezidáig kérdésfeltevés nélkül hagytak számos jelenséget, ismétlődést, utalást, melyek meglátásom szerint provokálják és fontos perspektívákba állítják be az értelmezést. Mi a hagyományosan mágikus vagy szimbolikus számok szerepe a szövegben? Vajon háton vagy hason fekszik a halott nő és a napozó Mária? Miért hasonlít úgy a megtermékenyítésre váró petesejtre a halott nő leírása, vagy Gergely „érzelmes” álma? Olvasatomban azokat a szövegbelső ismétlődéseket és alakzatokat igyekszem feltárni a *Megbocsátás*ban, melyek folyamatosan két világ határán billegtetik, lebegtetik a történetet, anélkül, hogy a híd, az átmenet végül is létrejönne. A macska mindig csak készülődik, de soha nem ugrik át a patakon. A végső rítus ugyanakkor mintha újabb kísérlet lenne az áthatolásra, amelyhez a szöveg tanúnak állítja az olvasót.

Létezik mégis két fogalom, két jelenség a szöveg képrendszerében, amely összekötni látszik, ha csak időlegesen is, a ráció és a fantázia világát, a szakrális és a szekuláris létmódot, a büszkeség és a megbocsátás, az élet és a halál dimenzióit. Ráadásul ez a két dolog egybeold olyan ellentétet sugalló fogalompárokat, mint a nyomorúság és a szépség, megbocsátás és kérés, gyónás és röhögés, pornográfia és mise, törvény és áthágás. A termékenység kérdésköréhez igazodó *fogantatás* az egyik ilyen fogalom, az *álm* a másik. A két fogalom által vezérelt motívumrendszerek közös, állandó eleme a *füst*: az az áldozati füst, amely nemcsak jelzi, hanem lehetővé teszi, biztosítja a szakrális időt, amelyben a szöveg által bemutatott rítus lejátszódhat. Amíg a füst tart, az alatta lévő világ inverziókon eshet át, átléphet határokat, vagy éppenséggel kapcsolatot teremthet azokkal a dimenziókkal, melyek elzárva maradnak a mindennapok racionalitása előtt.

## III.

A jelen olvasatban a *Megbocsátás* egy áldozathozatali rítus előkészületeinek

---

jelentések hálójába a bevonás eszközei, a reprezentációs kérdéseket tematizáló metatechnikák bekapcsolják az olvasót vagy a színházi nézőt, így képezve meg azt a sűrű szemiotikai teret, amelyben a jelelméletileg lehetetlen teljes jelenlét helyett a *tanúság intenzív élménye* válik

története. Ez az áldozat nem merül ki a szöveg által is tematizált keresztény, karácsonyi szertartás körében - jelentéseiben sokkal tágabb, egy transzcendens rendre általánosságban rákérdező rítussal van dolgunk, és a tanúskodásra való felszólítás egyaránt szólhat bármelyik szereplőnek, de az olvasónak is, akit a szöveg olvasása tanúvá emel.

Térképezzük fel, milyen ellentéteket tematizál és próbál átjárhatóvá tenni a *Megbocsátás*.

Van egy városunk, amely magában tartja, mintegy saját testébe beleszüli a halottait. A városban lévő sírvárosba *kilenc* rekeszből álló tömegsírt ástak, a város kilenc negyedének megfelelően, és kilenc hónapon keresztül vették számba „a napi szaporulatot”, tudniillik a halottakat, mintha élet és halál egy és ugyanaz volna. Erre játszik rá rögtön a pestismajális fő eleme, a Szörny. Ezt hétszer *hetes* talapzatra állították, és magába olvasztja a valóság ellentéteit: eksztázist és retteget, gyónást és röhögést. A mágikus számok hagyományos konnotációjukon keresztül metaforikus szintre emelik a történetet, ahol a létezés paradox ellentétei olvadnak egybe, előrevetítve, hogy talán ez az egybeoldás, az álom és az ébrenlét, a valóság és a képzelet, a böjt és a karnevál határán való lebegés lenne *a rendbe való bepillantás módja*, itt mutatkozna meg a létezés nyomorúságának szépsége.

A szövegben hétszer fordul elő az *álom* motívuma, amely átjárást teremt a racionális és az irracionális között, mégpedig olyan térben vagy világban, amelyet a szöveg néhány kulcsmotívuma *templomként* alkot meg. Ugyanakkor megint olyan templomként, amely az álomhoz és a valósághoz egyformán tartozik, hiszen a motívumok úgy ismétlődnek, hogy egyszer az egyik, egyszer a másik világban szerepelnek. A karzat<sup>181</sup>, a kereszt<sup>182</sup> és a mécses<sup>183</sup> motívumai hozzák létre ezt a templomot, amely egybefogja a álom és a valóság világát.

---

lehetővé.

<sup>181</sup> „...ő azonban mindezt fölülről látta, a karzattá magasodó lombsűrűből.” (521) „Gergely összekuprodva ült a manzárd előterében, mint egy karzaton.” (523)

<sup>182</sup> „[Mária]...mindennap egy órát meztelenül napozott a nagy mogyoróbokrok mögött, keresztformán széttárt karokkal...” (505) „[Anita]...olyan volt, mint egy hirtelen napvilágra került T idom.” (530)

<sup>183</sup> „...farkasszemét nézett az alagútmély homállyal, a macskaszem örökmécsessel.” (505) „...a lámpa kicsinyített mása a kert mélyén világított, mint egy mindig szolgálatra kész alagútban.” (526)

Ebben a templomvilágban egy másik kulcsmotívum a *kör*, a spirál<sup>184</sup>, a tekervény, amely többször is úgy van megjelenítve, mint a spermiumok hada által körülvevett *petesejt*. Példaként idézhetjük a halott nő leírását<sup>185</sup>, vagy Gergely álmát<sup>186</sup>, de ide tartozik Mária álma is, amelyben a szivárvány alatt szintén a behatolás képét találjuk (512), és ennek inverze a szennyvízcsatornából előbújó, szivárványszínű fekete kutya (516). A halott nő (akit esetleg *álmában* fojtottak meg, gyengéden), Mária álma és Gergely álma motivikusan előkészítik a Karácsony estéjén lejátszódó rítust, amely a korábbi motivikus ismétlődések alapján egyfajta termékenységritusként értelmezhető. Ebben az írnok felfeszül a Mária teste által megformált keresztre, a szeplőtelen, „bugyborékoló ártatlanságú”<sup>187</sup> Mária pedig elveszti ártatlanságát.

A két nő rituális szerepének értelmezéséhez fel kell tennünk egy olyan kérdést, amely mindeztidáig hiányzott az interpretációs kérdésfeltevések közül. Milyen helyzetben van pontosan a többször is visszatérő megjelenítésben a napozó Mária és a halott nő? A kérdés megválaszolását a szegedi deKONferencia helyszínén, élő beszélgetésben teszteltem huszonhat résztvevőn. Az automatikus olvasat természetesen a háton fekvő nő kereszt formájú képét alkotja meg, kielégítve az olvasó leselkedő kíváncsiságát, holott erre a pozícióra egyáltalán semmiféle utalás nincs a szövegben. Mégis, mind a huszonhat válaszadó arról számolt be, hogy a szöveg olvasásakor háton fekvő, arccal, mellel, hassal maguk felé képzelték el a gabonatóblában fekvő nőt, és a napozó Máriát.

A szöveg játszik az olvasói fantáziával, kelepcébe csalja, holott elképzelnénk a nőalakokat olyan helyzetben is, amely jobban illeszkedne a

<sup>184</sup> „A spirálkarikákat még nyár elején rakta ki a fa körül...” (521)

<sup>185</sup> „S maga a tény, a minden logikának ellentmondó nőalak! [...] mint egy óriási virág csapzott virágkelyhe, középpütt a karját kétféle kitaró, antropomorfizált bibével! Kép a rejtelem határán. Különösen ha figyelembe vesszük azt a páratlan átmenethiányt - a primitív festészet egyik jellemzőjét -, ahogy a csapzott térséget sudáran körbekeríti a búzaföld masszívuma, tömörebb falként, mint milliárd kalászos közkatona, a bevetés előtt.” [kiemelés tőlem] (512)

<sup>186</sup> „Az érzelmes álom színhelye egy sűrű lombosított erdő volt [...] A fák között számtalan ösvény vezetett egy tisztás felé [...] keskeny szekerek jelentek meg...és nem húzta őket semmi. Mind a tisztás felé haladtak [...] a katonák szeme lassan megéledt [...] s mint a srapel a csöböl, kilőtték magukat az üregükből, miközben követte őket a fénycsík, amelyet maguk mögött hagytak.” (522)

motivikus összefüggések képrendszerében a rituális referenciákhoz. Elképzelhetjük ugyanis a motivikusan egymáshoz kapcsolódó halott nőt és Máriát hason fekve is, ebben az esetben ugyanakkor a kereszt alakú földre borulás az ősi imádkozó tartást, a szertartásosságot konnotálja, a két nőt mintegy *rituális felajánlásnak, áldozati ajándéknak* téve meg. A Máriával folyton párhuzamba állított halott nőről ráadásul azt tudjuk meg, hogy bármennyire csodaszerű is, ő áll a legközelebb a valósághoz, ugyanis nem lehet fikció. „Állították, hogy ilyet kitalálni nem lehet, ilyen csak lenni tud.” (512) Mária és a halott nő tehát egyfajta Valósággal, a felszín mögött létező valódi, erősen transzcendensként leírt tartalommal állnak kapcsolatban, amelyhez biblikus, krisztusi motívumok is csatlakoznak.<sup>188</sup>

A Karácsony esti aktusnak Mária szobájában nem csupán a megtermékenyülés, a templom, a mágia motívumai teremtik meg rituális jelentésmezejét, hanem a „szertartásra” való felkészülés képei is. A fehér hó mint „meggyóntatott guanó” (527), Mária körbetáncolása (530), a zuhany alatti „megállíthatatlan vedlés” (531) mind a megtisztulás, a készülődés világát teremtik meg, amelyben az írnok és a „szeplőtelen” Mária egyesülése átjárhatóvá teszi a két világot. Erre rímelt aztán az írnok álmában a történet végén a nagy menetelés. A dombok gerincén Hangos-puszta, a paradicsomi mezők felé vonuló társaság búcsújárásokat, zarándoklatot juttat eszünkbe.

Kérdéses azonban, hogy megváltást nyert-e a történet Mária feláldozásával, a racionális és az irracionális világ találkozásával, cirkusz és templom egymásba fordulásával. Megfogható-e bármiféle megváltás az írkok, anyák, szeretők és cselédek világában? Biztosítja-e a jövőt, az idő termékenységét ez a rítus? A *Megbocsátás* történeteinek motívumrendszere ehhez a kérdéshez, a transzcendenciára irányuló kérdéshez viszi el az olvasót, a válasz azonban nem teremt megnyugvást, felszabadító megoldást. A nyomorúság szépségének, esendő emberek cselekedeteinek és a bennük lévő megbocsátás lehetőségének vagyunk csak tanúi: ez a tanúskodás ugyanakkor állásfoglalásra, értelmezésre kényszerít

<sup>187</sup> „Szinte bugyborékkolt az ártatlanságtól.” (505)

<sup>188</sup> Mária neve, ártatlansága, imapóza eleve biblikus, Karácsonykor, a Megváltó születésének

bennünket.<sup>189</sup> Ha úgy érezzük, a szöveg megszólított bennünket, a tanúskodás aktusa értelmezni valót ad. Határoznunk kell, milyen áldozat mellett tanúskodunk, és miféle perben foglalunk állást, hiszen a tanúság vállalása mindig elkötelezettséget jelent egyfajta pereskedésben.<sup>190</sup> A nyugati eszmetörténet nagy, archetipikus pere természetesen a *kozmos per*, az ember felmutatása, a sors tragikumáról szóló tanúskodás a néma transzcendencia előtt. Nyilván a legegyszerűbb lenne azt mondanunk, hogy a *Megbocsátás* is ebbe a kozmos perbe kívánja bekapcsolni az olvasót:<sup>191</sup> az emberi tragikumról, a létezés nyomorúságáról szóló tanúskodás jelenvalóságának az élményébe von be bennünket a tanúskodás.<sup>192</sup> Olyasfajta *bennefoglaltatottságot* igyekszik tehát ebben az olvasatban elérni a szöveg, amelyre az irodalminak nevezett kifejezésmódok közül különösképpen a dráma törekszik.<sup>193</sup>

---

napiján pedig a halott nő az, akire Mária kérése után emlékeznek.

<sup>189</sup> Az ambiguitások, remény és kétségbeesés, rend és káosz feszültségét fejezi ki az 1989-es gyűjteményes kötet alcíme is: *Változatok a szép reménytelenségre*.

<sup>190</sup> Lásd ehhez: Bogárdi Szabó István „Igazságnak palástos embere.' A tanúság hermeneutikája és a *Lear király*.” In: *Új magyar Shakespeare-tár*. Szerk. Fabiny Tibor és Géher István (Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988), 139-146.

<sup>191</sup> Mivel a jelen értelmezés a bibliai hermeneutikára épülő ricoeuri gondolatmenetre támaszkodik, és annak metafizikájából szemléli a tanúskodás kérdését, ezen a helyen nem kívánom taglalni, hogy dekonstruktív nézőpontból milyen problémákat vet fel az ilyesfajta emberi minőség tételezése, illetve a mártír hiten alapuló tanúskodása.

<sup>192</sup> Medgyes Tamás ugyancsak Ricoeurre támaszkodva alkalmazza a tanúság hermeneutikájának meglátásait a narratológiai értelmezésben. A közvetítéssel kapcsolatos meglátása a *Megbocsátás* jelentéselbizonytalanító stratégiáira is vonatkoztathatóak, mégpedig abban az értelemben, hogy Mészöly írása sem valami késznek, valami értelmezettnek és összerakottnak a felajánlása, hanem az értelmezés és a tanúskodásba való belevonódás lehetőségének felajánlása, közvetítése. Vö.: Medgyes Tamás „A Tanúság Hermeneutikája.” In Fried István (szerk.) *Szövegek között II. Irodalomelméleti és történeti tanulmányok Szegedről* (Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszék, 1997), 73-106. „Tekintettel arra a tényre, hogy a tanú által felidézett események csak a reflexióban adóttak, és csak a tanúságban válnak hozzáférhetővé, a tanú feladata (ideálisan és illuzórikusan) kifejezetten *nem* az interpretáció, hanem a közvetítés.” (79)

<sup>193</sup> „A tanúskodás, a tanúságtétel problémája nyilvánvalóan a *jelenlét metafizikájának* problémájához kapcsolódik. Amikor a színház a deixisen, a többjelcsatornás szemiozison, az emblémák poliszemiáján keresztül a tanúság, az *itt és most*, a *valaminek való jelenlét* élményét kívánja minél totálisabban létrehozni a befogadóban, akkor a reprezentáció feloldhatatlan szemiotikai elégtelenségét próbálja kiküszöbölni, meghaladni. Jelelméleti szempontból természetesen minden reprezentáció célja a prezencia tökéletes illúziójának a megteremtése, és a különféle szövegeket tipologizálhatjuk abból a szempontból is, hogy a reprezentáció metafizikáját, a prezencia lehetetlenségét önreflexív módon kezdettől fogva belátják-e, vagy megpróbálják azt az illúziókeltés eszközeivel elleplezni, letakarni, áthidalni.” Kiss Attila Atilla „A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban.” In *Színházszemiográfia. A angol és*

Csakhogy a *Megbocsátás* sokkal óvatosabban, lebegtetve ábrázolja, éppen csak beemeli a transzcendencia jelenlétét, és amellet, hogy a világok között való átjárás lehetőségét lebegteti, még az olvasó körültekintő figyelmét is próbára teszi a rituális pózba helyezkedő nőalakokkal. Ha itt is a gondosan kiépített rituális képrendszernek megfelelően aktiváljuk a szöveget, és felfedezzük a hason fekvő leboruló nőalakok motivikus jelentését, kiteljesedik a szöveg emblematiszus összefüggésrendszere. Láthatjuk, hogy a nagy, biblikus mesternarratíva végig jelen van a történetben, de folyton meg is kérdőjeleződik, profanizálódik, és csak annyira futja belőle, hogy az olvasó belássa: létezésünk, „nyomorúságunk” szépsége annyi lehet, hogy a létezés irracionálisával együtt hiszünk egyfajta rendnek, valami szépségnek és a megbocsátásnak a lehetőségében.<sup>194</sup> Ez a rend soha nem nyer igazolást, a tanúskodás végső soron azonban pontosan így nyer értelmet Ricoeur prófétikus jelentésében:<sup>195</sup> olyan önkéntes elkötelezettséget kíván, amelynek végső alapja nem valamiféle empirikus megtapasztalás, hanem csak a saját, szubjektív bizonyosság lehet.

---

*olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. Szerk. Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla. (Szeged: JATEPress, 1999), 270.

<sup>194</sup> A megbocsátás maga is elvarratlan, általános fogalom a szövegben, hiszen nem lehet egyértelmően levezetni, milyen és melyik megbocsátásról van szó: Mária, vagy Anita bocsát meg az írónak, az írónak bocsátja meg Anitának apjával való „kapcsolatát”, és vesz elégtételt, a jelen bocsát meg elfogadóan a múltnak, stb.

<sup>195</sup> Ricoeur a mártírsággal kapcsolatosan fejti ki a tanúságnak ezt az interpretációját. Ebben a végső, prófétikus vagy kérügmatiszus értelemben természetesen nem idegen a tanúskodástól a névtelenség, amely a *Megbocsátás* vizsgált mondatában szerepel.

Varratszedés.

*Az Aranysárkány* két filmadaptációja

Victor Wildnak a *Timex Literary Supplement*-ben megjelent 1998-as cikke óta nem teljesen ismeretlen a magyar film történetével foglalkozók előtt, hogy Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* című regényének két filmváltozata létezik. Az első változatot Ranódy László készítette 1966-ban, Mensáros László főszereplésével, míg a másodikat a magyar származású Nicholas Kiteshvara rendezte 1994-ben Los Angeles-ben. Dolgozatomban összehasonlító elemzésre törekszem, amelynek célja, hogy a szubjektum posztszemiotikájának elméleti keretein belül nyomon kövessem a kameramozgások fő kompozíciós logikáját, a beállítások által megképzett uralkodó motivikus ismétlődések szerkezetét, a perspektíva dramaturgiáját a két filmváltozatban. Az adaptációk összevetésével igyekszem feltárni, Kiteshvara milyen megfontolásokból támaszkodott Ranódy 1966-os verziójára, és milyen fő változtatásokat végzett. Tézisem a következő: Kiteshvara felbontja a Ranódy film kompozíciós szerkezetében a szubjektum- illetve néző-azonosulást artikuláló *kameravarratot*, és a Ranódy filmre folyamatosan reflektálva olyan metaperspektívát képez, amely kimozdítja, és sajátos snitt-ellensnitt technikával áthelyezi az első filmadaptáció bázis-nézőpontjait.

Mivel Kiteshvara sem a hazai, sem pedig a nemzetközi szintéren nem tartozik az ismert filmrendezők közé, talán érdemes néhány rövid mondatban felvázolnom, amit egyáltalán tudni lehet róla. Amit tudunk ugyanis, az vajmi kevés, ugyanakkor rejtelmekkel teli. Magyar szülők gyerekeként valamikor a 70-es évek elején vándorolt ki Amerikába, előtte régészeti és filmelméleti tanulmányokat folytatott Budapesten, Poznanban, majd Angliában. Amerikában látványtervezőként dolgozott több neves filmrendezővel. Többek között Coppola, Kubrick,

Kantorewski és Barban filmjeiben találkozhatunk azokkal az erőszakkal kapcsolatos látványmegoldásokkal, kamerabeállításokkal, díszletezésekkel, amelyek jellegzetesen Kiteshvara filmi gondolkodásmódját tükrözik. Eredeti nevét nem ismerjük, és azt sem, mi vezette arra, hogy felvegye az irokéz indián nyelvben „kicsi, apró, töpörödött” jelentéssel bíró Kiteshvara nevet (a név egyébként egészen pontosan azt az állapotot jelöli, amikor az irokéz hitrendszer szerint a sámán lelke egész kicsire összezsugorodik, miután tanítványainak megtanította a felső világokba való közlekedés módozatait).

Kiteshvara *Aranysárkány* adaptációja, melyet 1994-ben egy Los Angeles-i szobaszínház udvarán forgatott le, dobozban maradt, soha nem került forgalomba, és jelenleg egyetlen példánya sem ismeretes. Birtokunkban vannak ugyanakkor feljegyzései, melyeket a regény és a Ranódy film tanulmányozásakor vetett papírra, valamint sikerült hozzájutnom ahhoz a videofelvételhez, amelyet minden bizonnyal a saját maga számára készített a Ranódy film lényeges részleteiről. A felvétel igen tanulságos, ugyanis kitűnik belőle, melyek a Ranódy film azon részei, amelyeket Kiteshvara relevánsnak gondolt az adaptáció adaptációjához.

Világos ugyanis, hogy Kiteshvara célkitűzése nem igazán a Kosztolányi szöveg adaptációja, hanem a Ranódy-féle filmadaptáció problematizálása, az adaptáció adaptációja, és egyik tematikus eleme az eredet és a másolat, az originális és a kópia, az autentikus és a változat között lévő kapcsolat, hierarchia dekonstrukciója, ami természetesen a posztstrukturalista kritikai gondolkodást és a posztmodern filmelméletet általában véve is jó pár évtizede foglalkoztatja. Következtetéseimet csak a vázlatok és a rendező videofelvétele alapján tudom levonni, de rendkívül tanulságos és meglátásom szerint produktum-értékkel bíró az is, hogy milyen technikai-anyagi formában foglalkozott Kiteshvara a Ranódy filmmel.

A 8-9 perces felvétel, amelyet a feljegyzések tanúsága szerint Kiteshvarának szándékában állt beépíteni a saját filmjébe, már maga is az áttételek láncolatát, az eredet és másolat dialektikájának felülvizsgálatát jelképezi. Az anyag a Ranódy-féle mozifilm videó változatának TV képernyőn megjelenő látványáról készített videokamera-felvétel digitalizált változata. Kiteshvara nyilván nem rendelkezett

éppen alkalmas felszereléssel, mikor a Ranódy filmre bukkant (talán valamilyen utazgatás vagy hirtelen magyarországi látogatás során), és camcorderre vette a TV-adást vagy az arról kiadott videó-változat részleteit. A University of Indiana bloomingdowni könyvtára a digitális változatot rendelkezésemre bocsátani nem volt hajlandó, ezért erről videó másolatot készítettem, amelyet előadásomban felhasználni szándékozom.<sup>196</sup>

Meglátásom szerint Kiteshvara abból indul ki, hogy a Ranódy-film kompozíciós rendszerét egy háromszögelési struktúra szervezi, és ennek az elgondolásnak az emblemikus jelölője a sárkány, amelyben két háromszög feszül egymásnak. Kétféle háromszög rendezi a szereplők alkotta beállítási kompozíciókat: az egyik háromszög csúcsán Novák tanár helyezkedik el, míg a másik háromszögnek az alján, immár bukott, lecsúszott pozícióban találjuk a főszereplőt. A Ranódy film dramaturgiája arra épül, ahogy az első háromszög dominanciája átvált a második típusú háromszögelés dominanciájába, ezzel érzékeltetve, illetve láttatva a tanár kálváriáját, elbukását. Ebben a háromszögelési logikában különös szerepet kap a snitt-ellensnitt klasszikus technikája, amelyet a varrat pszichoanalitikus filmelméletén keresztül érthetünk meg.

A varrat az a kameramozgásra- és beállításra épülő technika, amely beleállítja, „belevarrja” a film világába a nézőt, és a kamera perspektívájának megfelelő „tekintettel” való azonosulásra készíti. Ez az identifikáció mindig ideologikus, hiszen a tekintet, a „gaze”, ahogy ezt az újabb feminista filmelméletek már régóta taglalják, mindig legfőképpen férfi-alapú, patriarchális, és a nőt mint objektumot tematizálja. Ahogy Kaja Silverman írja *A látható világ küszöbe* című könyvében, a kamera nem annyira használati eszköz, mint inkább egy olyan szerszám, ami a néző-szobjektumot használja.<sup>197</sup> A varrat elméletalkotói arra is rámutatnak, hogy a látásra vágyakozó, szkopofilikus ösztönkésztetés által

<sup>196</sup> A dolgozat első fogalmazványa elhangzott a XI. deKONFERENCIÁN 2004-ben Szegeden, a Mojo Klubban.

<sup>197</sup> “The camera is often less an instrument to be used than one which uses the human subject.” Kaja Silverman *The Threshold of the Visible World* (London and New York: Routledge, 1996), 130. Magyarul: “A tekintet.” *Metropolis* 1999 nyár. “A kamera gyakran sokkal kevésbé használati tárgy, mint inkább egy eszköz, amely felhasználja az emberi

hajtott nézőhöz képest a kamera perspektívája mindig több, mint amit el lehet érni, mindig túlmutat a szubjektumon, és a Másik, az elérhetetlen Hiányzó Dolog helyét foglalja el.

A varrathoz képest értelmezett kameramozgás ilyesfajta működési logikájára megítélésem szerint érzékeny és figyelmes Ranódy. Különleges varratot készít, amelynek egyik fő működése, hogy soha nem emelkedik el a kamera által felkínált tekintet a szereplők szűkebb tekintet-horizontjától. Nincs felülről képzett nagyotál, nincs kiúsztatás, nincs olyan kamera-fokalizáció, ami mondjuk egy külső mindentudó elbeszélő pozíciója lehetne a filmi narratívában. Nem azonosul a kamera, mert a snitt-ellensnitt mindig több szereplő pozíciójába áll be, de nem is emelkedünk el soha a háromszögelés világától, nincs felettes pozíció. Beleragadtunk ebbe a síkba, amelybe a kamera belevarr bennünket: együtt bukunk Novákkal, akinek szarkasztikus módon már csak az iskola folyosóján végigsétáló szellemét jelképezheti az a kameratekintet, amelyet a film legvégül felkínál.

Mindösszesen két szabadulási ígéret, két valódi kiemelkedés mutatkozik a filmben. Az egyik ilyen lehetséges metaperspektíva a film legelején felemelt pisztoly, amelyet azonban csak alulról látunk, és amely a film végén megjelenő pisztollyal rímelve motivikus ismétlés-keretet teremt a filmnek. A másik felettes pozíció a sárkány maga, ez sincs azonban soha felülről ábrázolva, illetve soha nem foglaljuk el sem a pisztoly, sem a sárkány felettes pozícióját. Ígéret, lehetőségek maradnak. A kamerásík horizontális dominanciája azt jelképezi, hogy a kiemelkedés lehetetlen: végérvényesen beleragadtunk Sárszeg világába.

Kiteshvara ezt a varratot szedi ki Ranódy filmjéből, meghagyva az alapvető kettős háromszögelésre épülő dramaturgiát, de kiegészítve azt a felettes sárkány- illetve pisztoly-perspektíva megjelenítésével, mégpedig úgy, hogy a negatív, fenyegető pisztoly-tekintet és a pozitív sárkány-tekintet alkalmazva, váltogatva belevarrja a nézőt ezekbe a perspektívákba is, és nem csupán a Novák-világ síkjába. Ahogy a mellékelt ábrák is igyekeznek szemléltetni, Kiteshvara abból a

---

szubjektumot.”

feltételezésből indul ki, hogy a Ranódy film fő emblémája, a sárkány olyan vizuális kulcsként is működik, amely a felettes Novák és az elbukott Novák perspektíva-rendszert leképező két háromszög összeillesztéséből képződik meg. A Ranódy filmben ez az összeillesztés eredményezi a sárkányt, amely a világ felett lebegő elérhetetlen csoda képében kompakt, szép egészként emlemezálja a szerencse úgynevezett forgandóságát.

Kiteshvara ziláltabbá teszi ezt a szerkezetet, feldúlja a Ranódy film szokványos sors-narratívákkal dolgozó, az „egyszer fent, egyszer lent” közhelyes, de biztonságot, kiszámíthatóságot sugalló logikáját. Az ő filmváltozatában a kamera egymás után foglalja el a horizontális, „realista” perspektívákon kívül a felülről és az alulról képzett nézőpontokat is. Nála a sárkány két fele nem illeszkedik tökéletesen, nem alakul ki a szerencsekerék hagyományos ikonográfiáját, *A mágiszterek tüköre* hagyományból ismeretes középkori és reneszánsz moralizáló történetek sémáját utánzó minta.

27. kép: A szerencse kerekének középkori ikonográfiai ábrázolása.

A torz, amorf sárkány többször is megjelenik képileg a szereplők feje fölött, és különleges technikával a kamera többször is elfoglalja ezt a pozíciót: Kiteshvara léggömbre, pontosabban sárkánynak álcázott repülő alkalmatosságra szerelte a filmfelvevőt, és hagyta a történet világa fölött lebegni. Ugyanígy többször kerülünk a „háromszögelés aljára” is, hiszen a kamera a karakterek által elfoglalt pozíciók „talajszintjén”, a földön is többször közlekedik, alulról láttatva a történet szereplőit és a fejük felett lebegő sárkányt.

Kérdés, vajon mi készítette Kiteshvarát arra, hogy a kamera által kijelölt nézőpontokból radikális polifóniát teremtve dekonstruálja a Ranódy film, és általában a realista fényképezés varratműködését. Ennek a kérdésnek a megválaszolásához rövid áttekintést szükséges végeznünk a varrat fogalmának filmelméleti alkalmazásáról.

Ahogy a strukturalista szemiotika nagy horderejű meglátásai az 1970-es évektől kezdve lassanként a jelhasználó szubjektum szerkezetére és heterogenitására koncentráló posztzsemiotikává alakultak,<sup>198</sup> nagyjából ugyanúgy estek át felülvizsgálaton és pontosításon a filmelméletbe kissé mechanikusan és sietősen importált pszichoanalitikus meglátások, többek között (és talán legfőképpen) a varrat, a mozgófilmen belüli *suture* fogalma, amit Jacques Lacantól vett kölcsön a korai, már feminista kritikai élel működő filmszemiotika. A *Tel Quel* csoport és általában a „francia iskola” szemiotikai, ideológiakritikai elméletei, valamint az angolszász kritikai kultúrakutatás értelmező eljárásai egyaránt éreztették hatásukat az első posztstrukturalistának mondható filmelméletekben, elegendő talán itt csak Mulvey klasszikus írását említenünk.<sup>199</sup> Mulvey két ellentétes energiaműködés együttes jelenlétére vezeti vissza a nézői tevékenység logikáját: a szkopofilikus készítés a kukucskáló látványszerzésből nyer élvezetet, de elkülönülést tételez a látvány objektumától, míg a narcisztikus, ego-ideálra épülő készítés azonosul a látvánnyal, beleolvastva a nézőt a film diegetikus világába. Mindkét működés esetében érvényesül ugyanakkor a fallocentrikus társadalmi berendezkedésnek az a törvényszerűsége, hogy a kameramozgás és az általa „felkínált” tekintet, a film világát megképző *gaze* mindig a domináns férfi nézőpontjával való azonosulásra készíti a befogadót, és a nézőpontok láncolatán keresztül olyan világba „varrja bele” a nézőt, amely replikája és megerősítése az aktuális társadalom férfiközpontú ideológiájának.

28. kép: A tréfának szánt képen a perspektívák játéka a fényképezőgép által közvetített patriarchális tekintet megerősítését végzi el.

---

<sup>198</sup> Vö. Francesco Casetti *Filmelméletek 1945-1990*. (Budapest: Osiris, 1998), 9.9. „Posztzsemiotika.” 148-149.

<sup>199</sup> Laura Mulvey „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16:3 (Autumn 1975), 6-18.

Ebben az értelemben a varrat terminusa természetesen még nem is különbözik túlságosan a narratológia varrat fogalmától, amelyet már korai és hagyományos narratológiák is használnak, arra a nézőpontrendszerre utalva, amely az olvasás során a szövegműködés által felkínált szubjektumpozíciók önkéntelen, tudattalan internalizálására készítetik a szöveget aktualizáló olvasót.<sup>200</sup> A dekonstrukció és az ideológiakritika hamarosan rávilágított persze, hogy ezek a fokalizációs pozíciók mindig ideologikusak, manipuláltak, és működésük a kimondásnak, azaz az enunciaciónak már Emile Benveniste által teoretizált logikájára épül, azaz olyan viszonyrendszert artikulálnak, amelyen belül a szubjektum identitáshoz szükséges pozíciója islétrejöhethet.<sup>201</sup> Ezért mondhatjuk, hogy a kameramozgás rendszere is külön nyelvet, enunciaciót alkot a filmen belül.

29. kép: A kamera a néző szkopofilikus és libidinális, kukucskáló késztetéseit ígéri beteljesíteni, de soha nem mutat meg mindent, és kielégítés helyett birtokába veszi a szubjektumot.

A varratnak a filmelméletben való alkalmazása ugyanakkor elnagyolt és figyelemmel kívül hagyott néhány alapvető pszichoanalitikus meglátást, és ezekre a hiányosságokra később hívta fel a figyelmet többek között Jean Copjec és Slavoj Žižek.<sup>202</sup> Baudry, Metz és kortársaik úgy tételezik a vászon előtt ülő befogadót, mint a látványt felismerő, azaz birtokló szubjektumot, ezzel önkéntelenül is egy homogén, kompakt, a vászonnal mint tükörrel szemben felettes ágensként tevékenykedő nézőt posztulálnak. Žižek és a posztszemiotikai filmelmélet arra hívja fel a figyelmet, hogy a lacani pszichoanalízis mindig is egy meghasadt, nem-

<sup>200</sup> A varrat egyszerűbb narratológiai fogalma azt az instanciát jelöli, amikor két széttartó, össze nem tartozó jelentés vagy asszociáció sor összekapcsolódik.

<sup>201</sup> Vö. Catherine Belsey *Critical Practice* (London – New York: Routledge, 1991), 56-90. „Addressing the Subject. The interrogative text.” Magyarul: „A szubjektum megszólítása – A kérdő szöveg.” *Helikon* 1995. 1-2. 14-41.

<sup>202</sup> Vö. pl. Slavoj Žižek *The Fright of Real Tears: Krystof Kieslowski between Theory and Post Theory* (London: BFI Publishing, 2001). Meg kell persze jegyeznünk, hogy Lacan maga csak egyszer használta egyik szemináriumában a varrat kifejezést, de a későbbiekben

szuverén szubjektumfogalommal dolgozott, ezért nem lehet identifikációs folyamatokra és mechanikus ösztönkésztetésekre visszavezetni a filmi befogadás dinamikáját. Helyesebb, ha a nézőt úgy képzeljük el, mint ami/aki inkább elszenvedi a film látványát, kiteszi magát annak a heterogenitásnak, amelybe belefoglaltatik a mozgóképen keresztül: erre utal a korábban alkalmazott Silverman idézet is. Így könnyebben megérthetjük - többek között a narratológia mintájára is - azt a folyamatot, ahogy a kamera-tekintetek összevisszasága dekonstruálja a néző által elvárt szubjektumpozíciót, hasonlóképpen ahhoz, ahogy a polifonikus regény is kérdésessé teszi az azonosulás automatizmusát. Žižek hangsúlyozza, hogy a kamera-nézőpontok által létrehozott varratot nem lehet olyan működésként leírni, ami egyszerűen a „reprezentáció lezáródását eredményezi,” lekerekített, koherens diegetikus világot, tehát egy ideológiailag teljes kozmoszt, „rendet” teremtve a látványból. El lehetne így képzelni a varratot a Lacan által alkalmazott „le point de capiton” analógiájára: a bútorhuzatgomb a lacani pszichoanalízis metaforája arra a jelenségre, ahogy a jelölőláncokat megmerevítő kulcsjelölő „lefogja”, renddé, azaz szimbolikus rendszerré merevíti a jelölők halmazát. Ez az olvasat azonban nem vet számot azzal, hogy a kulcsjelölő által kialakított varrat igazából azért működik, mert egyben kizökkenti, „kivarrja” a szubjektumot, megfosztja biztosnak vélt talapzataitól.<sup>203</sup>

Ranódy és Kiteshvara rendezését összehasonlítva arra a meglátásra juthatunk, hogy az utóbbi változat pontosan az ideologikus néző-azonosulás dekonstrukciójára tesz kísérletet, és ezzel nemcsak a Ranódy film nagy-hollywoodi filmként működő, „realista” részeinek varratát tépi fel, hanem kísérleti filmként működik: így beválthatja Mulvey 1975-ben megfogalmazott reményeit, és kizökkentheti a nézőt a kritikátlan, ideologikus befogadás vágányairól. A tekintetnek a fent és a lent állandó, váltakozó helyzeteibe való beillesztődése megakadályozza a szubjektumot a megbízható, szilárd identitás-pozíció

---

ő maga is tiltakozott az ellen, ahogy a terminust a filmelméletekben felhasználták.

<sup>203</sup> „Therein consists the accent of the Lacanian notion of „suture”, passed over in silence in Anglo-Saxon „deconstructivism” (in „deconstructivist” cinema theory, for example): to put it succinctly, *the only thing that actually de-sutures is suture itself.*” Slavoj Žižek *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor.* (London: Verso, 1991), 20.

elfoglalásában, és egyben arra kínál kritikai rálátást a befogadó számára, hogy bármilyen tekintettel való azonosulás egyben saját „tudatalattink kizsákmányolásának,” ideológia bennefoglaltatottságunknak eseménye (inkorporációnk instanciája) is. A varratszedés tehát torzított deltoidot eredményez Kiteshvara kompozíciójában.

30. kép: Kiteshvara dekonstruálja Ranódy sárkányának szimmetriára épülő ikonográfiáját.

Visszatekintve, valószínűleg nem arról van szó, hogy Kiteshvara mértéktelenül ideologikusnak találta Ranódy rendezését, és ellenállhatatlan késztetést érzett arra, hogy a nézőpont-kompozíció felbontásával leleplezze a tekintet, a *gaze* problematizálatlan ideologikumát: azt a működést, ami ellenőrizetlen, kényelmes azonosulásra ösztökéli a passzív, fogyasztói szubjektumot, és így a „realitások” felett biztonságosan uralkodó társadalmi jelölőgyakorlatok passzív befogadjává merevíti a nézőt. Sokkal inkább az történhetett, hogy a fantasztikus Ranódy-film kamera-beállításait annyira plasztikusnak és megragadónak találta Kiteshvara, hogy a klasszikussá vált magyar film felhasználásával és dekonstrukciójával vélte lehetségesnek a leglátványosabban bemutatni a varrat különféle működéseit.

---

Felületkezelés

A *Crash* szemiográfiája

„The image cannot be destroyed.”

W. T. J. Mitchell<sup>204</sup>

### 1. Kiborgok: testgépek és géptestek

Egy kor művészete a legtöbbet talán akkor árulja el önmagáról,  
amikor a *test*hez való viszonyát „közszemlére” teszi.

Bacsó Béla<sup>205</sup>

A posztstrukturalista kritikai gondolkodás egyik leggyakrabban tematizált kérdésköre, a test problematikája kitüntetett helyet foglal el a jelhasználó szubjektum elméleteinek meghatározó diszkurzusaiban. A posztszemiotika legfontosabb meglátásává vált, hogy a jelentés ontológiájáról és keletkezési rendjéről végzett számvetéseink nem elégedhetnek meg a fenomenológia transzcendentális egójának absztrakciójával, amelyről többek között Julia Kristeva mutatta meg kitartó munkával azt, hogy semmivel nem több, mint a nyugati metafizika kartézianus szubjektuma.<sup>206</sup> Emellett azért is megkerülhetlenné vált a szubjektum korporalitásának elméletbe foglalása, mert

<sup>204</sup> Mitchell, W. T. J. (2002): The Surplus Value of Images. *Mosaic* (Winnipeg), Vol. 35.

<sup>205</sup> Bacsó Béla (2004): *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest: Kijárat. 181.

<sup>206</sup> Kristeva így ír a kartézianus szubjektum absztrakciójánál és a transzcendentális ego fenomenológiájánál megrekedő, posztszemiotika előtti nyelvfilozófiákról: „...static thoughts, products of a leisurely cogitation removed from historical turmoil, persist in seeking the truth of language by formalizing utterances that hang in midair, and the truth of the subject by listening to the narrative of a sleeping body - a body in repose, withdrawn from its socio-historical imbrication, removed from direct experience.” Kristeva, Julia (1984): *Revolution in Poetic Language*. (trans. Margaret Waller) New York: Columbia U.P. „Prolegomenon.” 13. Ezzel szemben Kristeva a szemanalízis programjával tulajdonképpen meghirdette a posztszemiotika projektumát, amely a heterogén szubjektum elméletében a jelhasználó ember testi, pszicho-szomatikus valóságával is igyekszik számot

a test a legkitapinthatóbb találkozási pontja a hetvenes évek közepére bekövetkező két nagy elméleti újrendeződésnek, az úgynevezett „nyelvi fordulatnak” és az úgynevezett „képi fordulatnak.” Mára már nem szükséges azt feltételeznünk, hogy a két fordulat kritikai recepciójának nem teljesen szinkron lefolyása fontossági sorrendet takarhatna. Mindkét fordulat egyaránt hatalmas erővel dekanonizálta az addig uralkodó elméleti, kritikai előfeltevéseket, és ezek az erők jelenleg együttesen fejtik ki hatásukat a szubjektumnak és a jelentésalkotásnak a hierarchiájáról, függőségi rendjéről kialakított elképzeléseinkben.

A test elméleti homloktérbe állítása ráadásul kifejlesztette és fokozta az érzékenységet olyan kultúrszemiotikai, kultúrtypológiai párhuzamok iránt is, amelyeket lehetséges immár a strukturalista vagy organicista modelláló hevületektől függetlenül is értelmezni. A szubjektum összetett, pszichoszomatikus, testi-idegrendszeri felépítésének episztemológiája vált például az egyik legfontosabb kapcsolódási ponttá azokban az erőfeszítésekben, amelyek a kora modern és a posztmodern kor között felfedezhető párhuzamok feltérképezésére irányulnak. A középkori testfogalom megrendülése, kora modern heterogénné válása, majd felvilágosodás kori elfojtása és filozófiai száműzetése elvezet bennünket a modernitás befejezetlen projektumában az egyik fő traumatikus pontnak, az elvarrhatatlan szálnak: a testnek az előtüremkedéséhez. A kora modern ismeretelméleti és teológiai-tanatológiai válság testfogalmának ismeretében érkezünk el a posztmodern test pontosabb megértéséhez. A test olyan erővel világlik ismét előttünk, mint annak idején az első reneszánsz anatómusok márványasztalán, pontosabban boncolóállványán, avagy a képalkotó raszter mögött.<sup>207</sup>

---

vetni.

<sup>207</sup> Vö. Rényi András (1999): *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest: Kijárat. 113. „A festészet ’varázstól való megfosztásának’ hosszú folyamata ezzel kritikus pontjához érkezett. A ’hideg szem’-re (Gert Mattenklott kifejezése) alapozó modern képalkotás fejlődési folyamatának kezdetét Dürer híres fametszetével jelölhetjük, amelyen egy tágas atelierben a művész perspektográf – mechanikus leképezést elősegítő rajzháló – közbeiktatásával egy meztelen nőt rajzolva jelenik meg. A képet akár a szubjektum és objektum kartézianus megkülönböztetésének és egymástól való eltávolításának – az újkori

A posztmodern film a testet mint a befogadónak, a néző, szkopofilikus szubjektumnak a testét értelmezi az élettér és a kameraperspektíva viszonyrendszerébe állítva, majd ezt a viszonyrendszert mint hierarchikus, függőségi rendszert értelmezi. Az *Apertúra* oldalain nemrégiben Matuska Ágnes érvelt érdekesítő módon amellet, hogy Tarantino test-tematizáló *Kill Bill* filmjeinek értelmezésében segítségünkre lehet a posztmodern film és a kora modern bosszútragédia reprezentációs logikájának, és hasonlóságokat mutató ismeretelméleti problematikájának összevetése.<sup>208</sup> Írásában összefüggéseket mutat ki az ismeretelméleti határvonalak összemósódását tematizáló reneszánsz bosszú-dramaturgia, valamint a valóság-fikció-metafikció határvonalak szétválaszthatóságát elbizonytalanító *Kill Bill* filmek között. Jelen írásomban egy olyan rendező filmjével kívánok foglalkozni, aki eddigi munkássága során megítélésem szerint szintén az ilyesfajta határvonalak vizsgálatának szentelte a legnagyobb figyelmet.

Nehéz lenne olyan filmet felidézni emlékezetünkben a kilencvenes évek közepéből, amely ugyanakkora hatást hozott létre, mint amekkora megosztottságot a kanadai David Cronenberg *Crash* (1996) című alkotása okozott a kritikusok és a nézők körében egyaránt.<sup>209</sup> Bemutatását hónapokon keresztül halogatták a konzervatív észak-amerikai ízlésformálók ellenállása miatt, az első vetítésekről tömegek vonultak ki, és ugyanígy tömegek nézték végig, hogy aztán hangos ovációval ünnepelejk azt a kísérletező, tapintatlan, merész,

---

tudomány ismeretelméleti alapképletének – metaforájaként is felfoghatjuk.”

<sup>208</sup> Matuska Ágnes (2006): A fikció szentsége: a *Kill Bill* és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány. *Apertúra* 2. „A legnagyobb probléma nem az, hogy a fiktív szintek, valamint a valóság és a fikció közötti határvonalak elmosódnak. Nem a reneszánsz közhely okozza a gondot, miszerint „színház az egész világ”, hanem ennek ismeretelméleti következményei: az a tény, hogy ebben a konstellációban magát a valóságot is a fikció derengése veszi körül.”

<sup>209</sup> Claude Lalumière például így ír a *January Magazine* 2000 februári számában: „I find nothing to admire in Cronenberg's posturing, safe, elegant, depoliticized, de-intellectualized and coldly humorless reading of *Crash*.” (<http://www.janmag.com/artcult/crash.html>; 2006. 10. 16.)

éleslátó, perverz filmi nyelvet, amely Cronenberg-től egyébként addigra egyáltalán nem volt szokatlan. A film James Ballard angol író azonos című kísérleti-pornográf-borderline-sci-fi regényének (1973) adaptációja, melyben a regény szerzőjével azonos nevű főszereplő, James Ballard (James Spader) feleségével, Catherine-nel (Beborah Unger) együtt fedezi fel az összefüggéseket a gépek teste és a testek gépezetei, az autós baleset és az erotikus izgalom, a karambol okozta roncsolás és a szexuális vágy energiái között. A felfedezésekhez a karambolokat fényképező és híres baleseteket újrendező megszállott, Vaughan nyújt számukra irányítást, egyre mélyebbre vezetve őket az először riasztóan bizarr, később ellenállhatatlan erővel vonzó test-felfedezésekbe. Az eredeti Ballard regényhez képest Cronenberg nagyon visszafogott, szinte hideg és lecsupaszított képi változatot kínál, bírálói mégis erkölcstelenséggel és perverzióval vádolták. Mindenféle ellentmondásos kritikai visszhang ellenére annyit feltétlenül leszögezhetünk, hogy Elias Koteas (Vaughan) igen figyelemre méltó alakítása miatt emlékezetes alkotássá vált a film.

A málladozó amerikai művészmoziban, ahol a filmet először volt alkalmam végignézni, mindösszesen nyolcan ragadtunk a piros ülések mumifikálódott ráógumi-szerelvényekkel megerősített műbőréhez, de a végén egyikőnknek sem volt sürgős az indulás, miközben a stáblista futott. A film ember és gép, test és autó, vágműködés és kielégíthetlenség kapcsolatrendszerét tematizálja, és a látottakról való merengésem még tartott, mikor néhány nappal később egy autósélmény hatására került végleg helyre bennem az a vízió, amelyet a *Crash* élménye ember és autómobil, test és jelentés, közvetlenség és távolság kapcsolatáról létrehozott bennem.

A városból barátaim társaságában kiauózva a karavánnal megálltunk egy piros lámpánál, és várakozás közben megdöbbenve érzékeltem, hogy az autó megremeg alattam, majd apró döccenésekkel előreleendül. Hátrafordultam, a mögöttem lévő kocsiiban spanyol barátom vigyorgott szélesen, ami csak tetézte a bennem fellobbanó kelet-közép-európai reflexeket. Alapos gyanúm volt arra, hogy irdatlan Volvójával hátulról megnyomogatta karcsú Datsunomat. Már

pattantam volna kifele a karosszériából, hogy aggódó tekintetekkel felmérjem, milyen kár érte a drága berendezést (\$950), hol csúfoskodnak rajta förtelmes karcolások, amikor a kelet-közép-európai reflex helyett hirtelen egy másik horizontból voltam képes átélni a durva inzultust, és a Cronenberg filmmel együtt világossá vált bennem mindaz, amit az autó Amerika és a posztmodern számára jelent. Az egyik kulturális repertoár szerint begőzölt cimborám meghúzta a kocsimat. A másik, később aktiválódó repertoár szerint ugyanakkor egyszerűen az történt, hogy megölelgetett az autójával, az autóján keresztül: a ő kocsija, ami az ő teste köré vont test, megcirógatta az én kocsimat, ami az én testem köré vont test. Ezek a géptestek ugyanúgy kopnak, nyúzódnak, törődnek, mint saját hús-vér testünk, értékcsökkenést bennük a karcolások nem okoznak. A használati értéken és a csereértéken túlmutató társadalmi szimbolikus értéküket már nem attól nyerik, hogy státuszszimbólumként szerepelnek (arra ott vannak a négyszáz lóerős négykerék-meghajtásúak), hanem attól, hogy a testünk helyett is állhatnak. Rajtuk keresztül érintjük meg a teret és a sebességet, ahogy az evőeszközökön keresztül érintjük meg a főtlentől elkülönbötetett ételt, ahogy ruhán keresztül érzékeljük a bennünket körülvevő levegőt, növényzetet, talajt. Mégsem a géptest és a testté lett gépezet összefüggésében vált világossá számomra a *Crash* jelentésszerkezete, hanem a felületek, a határvonalak, a struktúra és a roncs közötti átmenet összefüggésében. Már éppen hátramenetet kacsoltam, hogy a kuplungra nehezedő lábamon és a sebességváltót markoló tenyeremen jobban érzem a Volvo és a Datsun felületeinek érintkezését, amikor a lámpa zöldre váltott, a karaván továbbindult, a testté lett gépekben zötykölődő géptestekkel együtt.

A géptest a *Crash* 1996-os bemutatójának idejére természetesen már a kritikai gondolkodás és a filmes – kritikai kultúrakutatásos – szemiotikai elméletek bőségesen feldolgozott témájává vált, hiszen addigra Donna Haraway már megírta a Kiborg-kiáltványt,<sup>210</sup> a gép és az organizmus ismeretelméleti

---

<sup>210</sup> Haraway, Donna (2002): Kiborg-kiáltvány – Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években. (ford. Bocsor Péter) In Bókay Antal et. al. (szerk.): A

határvonalainak feszegetésével pedig nemcsak a sci-fi elméletek, hanem a társadalomtudományok újabb elméletei is behatóan foglalkoztak, a kérdést a testről szóló kiterjedt szemiotikai-filozófiai diszkurzusba ágyazva.<sup>211</sup> A *Crash* bemutatására vagy elemzésére irányuló kezdeti szakirodalom bővelkedik feldúlt és elméletileg nem nagyon igényes megfogalmazásokban. Egy magyar recenzens így elmélkedik alátottakon:

„A kínzó, minden korlátot semmibe vevő szexuális vágy, amely az autókarambolok láttán, átélésekor, vagy elszenvedése után eluralkodik férfiakon és nőkön egyaránt, a nemiség kergekórja ördögi automatizmus, férfiak nőkkel, férfiak férfakkal, nők nőkkel, kétlábúak kétlábúakkal, kétlábúak féllábúakkal szerelmeskednek. [...]drága fémdobozokba zárva, a földi életet pusztító mérgegáz eregetve, összezúzott testek iszonyát maguk előtt tolva, száguldoznak keresztül-kasul földrészeket behálózó utakon. Csakhogy ezt nem erkölcstelenségnek, hanem civilizációs haladásnak nevezzük.”<sup>212</sup>

A drága fémdobozok, a mérgegáz, a kergekór és hasonló kifejezések segítségül hívása csak akkor lesz eredményes, ha abban hiszünk, hogy Cronenberg alkotását valami egyszerű képlettel lehetséges leírni. Ettől egyébként a film alkotói is tartottak.<sup>213</sup> A vonatkozó szakirodalom legérdekesebb részei ugyanakkor a filmet

---

*posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény.* Budapest: Osiris Kiadó. 503-519.

<sup>211</sup> A test kérdésköréhez szakirodalmi áttekintésként lásd Lafferton Emese kitűnő összefoglalóját: „Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében.” *Replika* 28 (1997 december): 39-58., valamint a „Nemek a moziban” című tematikus blokkot a *Replika* ugyanezen számában (131-172). Lásd még: Turner, Bryan S. (1991): *Recent Developments in the Theory of the Body.* In M. Featherstone - M. Hepworth - B. Turner (eds.): *The Body: Social Process and Cultural Theory.* Sage Publications. 1-36. Magyarul: A test elméletének újabb fejlődése. In M. Featherstone - M. Hepworth - B. Turner (szerk.) (1997): *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória.* Budapest: József Műhely Kiadó. 7-52., valamint: Csabai Márta – Erős Ferenc (2000): *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei.* Budapest: József Műhely Kiadó.

<sup>212</sup> Létay Vera (1996): A démon papucs (Cannes). *Filmvilág* 1996/8.

<sup>213</sup> In a recent interview to an Italian magazine, the director has explicitly said that his American producer „is afraid.” Afraid of what? Of the fact that the movie develops the theorem: car crash = death = mutilation = sexual excitement; surely a singular theory, but it seems to me that anybody has a right to his own tastes, or not? Vittorio Curtoni: The Cronenberg Syndrome. ([http://www.agonet.it/cafe/dada/dada8/ar1\\_8.htm](http://www.agonet.it/cafe/dada/dada8/ar1_8.htm);

Cronenberg korábbi alkotásainak tükrében a virtuális- vagy hiperrealitás, a kiborg és az abjekció jelenségein keresztül igyekeztek magyarázni. A kései kapitalizmus fölöslegre épülő fogyasztói társadalmának mélység nélkülivé váló felszíni működése vélekedésük szerint úgy ölt testet a filmben, hogy az emberi test és a valóság közé ékelődő automobil még jobban eltávolítja tőlünk a valóság közvetlen megtapasztalásának lehetőségét. Az autón keresztül tapasztalt valóság olyan virtuális valóságként uralkodik, amelynek áttörésére, kimozdítására irányul a roncsolás, az elgépiesedett testek csonkolása, a seb esztétikája, az abjekció által a szubjektumra mért pszichoszomatikus hatás.

### 31. kép: A géptestté vált testgép

Mégis, azt tapasztalhatjuk, hogy az abjekció elméletét segítségül hívó elemzések túlságosan hamar megelégednek a testnedvek, szexuális áthágások, csonkolt testrészek látványa által okozott hatások felemlegetésével, anélkül, hogy az abjekciót igazán annak fényében tárgyalják, ahogyan Cronenberg szinte valamennyi filmjében tudatosan tematizálja a struktúrákat alkotó határvonalak áthágását, az elválasztó biztonság megszegését.

### 32. kép: Ember és gép teste egyszerre roncsolódik: hol a határvonal?

Tagadhatatlan, hogy a határok paradigmaticus megkérdőjelezésére a magyar recepció is felfigyelt Cronenberg munkásságában. Beregi Tamás például kimondatlanul is Haraway megfontolásait alkalmazza, amikor az *eXistenZ* és a korábbi filmek kapcsán kitűnően veszi észre a határvonal problematizálását Cronenbergnél:

„Cronenberg *eXistenZ*-e még az előző filmeknél is merészebb: elveti a valóság és a virtualitás bárminemű szétválaszthatóságát, tagadja a határvonalak létét, így a

végletekig fokozza a terek közti átjárhatóság lehetőségeit. A film digitális terei maguk is többrétegűek, mitokondriális vagy rhizómaszerű héjakként borulnak egymásra. A főszereplők állandóan újabb és újabb virtuális burkokba, szédítő útvesztőkbe lépnek, mi több, a történet legvégén sem derül ki, valójában mi is a realitás, létezik-e ilyen egyáltalán.”<sup>214</sup>

Schubert Gusztáv fejtegetéseit legjobban talán Virilionak a sebességről és a gyorsaság posztmodern eksztázisáról, valamint Baudrillard-nak a történelem végéről és a hiperrealitásról szóló elméleteinek tükrében lehet értelmezni:

„A társadalom és a kultúra hagyományos szerkezete nem bírja el a tudás osztódásának hatalmas terhét. Nemcsak arról van szó, hogy a gépek fölfalták a teret, semmissé tették az időt. (És egyszersmind komikussá tették a történelmet, minden korábbi vívmányt leértékeltek, a maratoni futó teljesítménye a mobiltelefonok korában értelmezhetetlen: nincs többé aurája.) Nagyobb veszedelem, hogy a megismerés sebessége felülmúlja a praxis, az alkalmazás (és alkalmazkodás) ütemét. A jövő-sokk, amit Alvin Toffler már a hatvanas évek végén pontosan diagnosztizált, mára abszurdá fokozódott.”<sup>215</sup>

Varró Attila az abjekció és a kiborg képvilágát kapcsolja össze a *Crash*-ben tematizált szexualitás és vágyakozás elemzésében. A testhorror rendkívül találó kifejezés, bár Varró meglátásai olyan horrorszerű elemekre koncentrálnak, amelyek nézeteim szerint éppen távol tartanak bennünket az abjekció finomabb megértésétől:

„Míg a horrorfilm alapja a műfaj teoretikusai és alkotói szerint végső soron a haláltól való rettegés, a *temor mortis* Cronenberg esetében kezdettől fogva második helyre szorul a vágyhoz kötődő félelem mögött (érdemes összeszámolni, a műfajhoz képest milyen kevés haláleset fordul elő

<sup>214</sup> Beregi Tamás (2000): Testgubó és szuperegő. *Filmvilág* 2000/5.

<sup>215</sup> Schubert Gusztáv (2001): A selejt bosszúja (Alphavilletől Gattacáig). *Filmvilág* 2001/8.

rémfilmjeiben). Ez a jellegzetesség biztosítja a rendezői életmű egységét, akkor is, amikor az messze maga mögött hagyja az elején választott zsáner kereteit: a *Két test, egy lélek*, a *Pillangó úrfi* vagy a *Karambol* bizarr szerelmi drámáit nem annyira a színhúshoz kötődő erőteljes vonzalom köti a vérbeli Cronenberg-rémfilmekhez, mint inkább az elsődleges veszélyforrást jelentő Vágyakozás, a feltartóztathatatlan törekvés egy tökéletes beteljesülés felé. A szexualitás nem élményszerző/termékenyítő kreatív tevékenység, sokkal inkább pusztító hatalmi harc élet és halál, szimbiózis és parazitizmus határsávjában: szemben a Paraziták akaratvesztett áldozataival a *Veszétség* vámpírhősnője már átérzi fertőzöttsége végzettségét, a záróképben szemeteskocsiba dobott hullájával az első igazi Cronenberg-hős, Max Renn és Seth Brundle elődje születik meg. A szex egy halálos kór eszköze, amely két élőlény egymás iránti vágyából születik: Cronenberg testhorrorjaiban nem a szex halálos, hanem a halál válik szexuális élménnyé, amely egyszeri és tökéletes, legyen bár előjátéka hosszú leépülés vagy néhány pillanatig tartó karambol. Művei egy fokozatosan fejlődő vírus munkái, amely egyre kevésbé roncsolja szét gazdatestét, miközben változatlanul gyönyörű, eksztatikus halálra ítéli azt.<sup>216</sup>

A fentiek fényében és részben a fenti meglátásokkal ellentétben az a meggyőződésem, hogy Cronenberg a szexualitás, a testhorror, a géptest és a testgép motívumait arra használja fel, hogy a struktúrák közötti határvonalak áthágásával, elhomályosításával, illetve egészen pontosan a határátlépés pillanatának aprólékos vizsgálatával mozdítsa ki a befogadó identitáspozícióját, és így képezte le igazán az abjekció hatásmechanizmusát. Visszatérve a kora modern és posztmodern párhuzamra, valamint Matuska Ágnesnek a Tarantino filmekkel kapcsolatos meglátásaira, megfigyelhetjük, hogy a határvonalak ilyesfajta „próbára tételében” is kifejezett hasonlóságot fedezhetünk fel a posztmodern film és a kora modern drámai-színházi reprezentációk között. Az abjekciót a reneszánsz bosszútragédia sem „csak úgy” viszi színre: a megcsonkított testek, levágott és levélként elküldött testrészek, lassú bomlásnak

<sup>216</sup> Varró Attila (2004): A testabló támadása (Cronenberg parazitái). *Filmvilág* 2004/3.

indult áldozatok azért kerülnek újból és újból a kora újkori figyelem középpontjába, mert az életből a halálba, a jelentésemből a jelentéstelenbe, a strukturáltból a strukturálatlanba való átmenet pillanatát, illetve a pillanat elnyújtott faggatását igyekeznek ábrázolni. A középkorból megörökölt *ars moriendi* a szubjektivitás új típusainak kialakulása és a reformáció új teológiája miatt megkérdőjeleződik, a halálhoz való viszonyulás ismeretelméleti problémává, tanatológiai válsággá válik. Hieronimo várakozásaink szerint már rég a tudati felbomlás legmélyéről kiáltozik felénk, Hamletnek már rég hullamerevnek kellene lennie, Othello már rég elveszítette összes létező vértartalékát, és Lavinia emberi számítás szerint már rég nem lehetne a létezők között, de még hosszú monológban vagy leleményes jelölési módokkal, az élet és a halál határmezsgyéjén billegve fejtegetik a sors nagy titkait. Ezt a billegést, a különféle struktúrák között megképzett határok áttörésének pillanatait tematizálják a *posztmodern ars moriendi* emblémáival Cronenberg filmjei. Ebbe a tematikába illeszkedik a *Crash* is, ahol az automobil nem beékelődik a test és a természet közé, hanem magán viseli a testet, és testhatárrá válik, hogy fémes, üveges felületeinek történeteinek keresztül tapasztalja meg a szubjektum saját, kielégíthetetlen vágyának történetét.

## 2. Az abjektum

„...ama homályban lakozó, testi lélek,  
amely mindnyájunkban ott munkál...”

Rakovszky Zsuzsa<sup>217</sup>

Az abjekció könyvtárnyi szakirodalmát áttekinteni itt nem lehet feladatunk, mindenképpen érdemes azonban észben tartanunk azt, hogy Julia Kristeva abjekció-fogalmával óvatosan kell bánnunk, ugyanis az abjekció elbeszélése Kristevánál mindig két nézőpontból történik, de nem válik mindig világossá, éppen melyik nézőpont kerül működésbe.

<sup>217</sup> Rakovszky Zsuzsa (2002): *A kígyó árnyéka*. Budapest: Magvető. 210.

A szubjektum heterogén pszichoszomatikus rendszerének elméletében Kristeva két modalitást különböztet meg. A szemiotikus modalitás a strukturálatlan ösztönkésztetések, vágyenergiák, elfojtások, fiziológiai működések, lüktetések és áramlások kaotikus összessége, ebből a dimenzióból nyeri a jelölés folyamatában a szubjektum az energiát. Ezzel szemben a szimbolikus modalitás a nyelvi bináris rendszer logikai-predikációs műveletekre épülő szintje, amely folyamatos identitáspozíciót artikulál a szubjektum számára, és ennek a pozíciónak az eléréséhez nyújt „táplálékot” a szemiotikus, ugyanakkor kaotikusságával állandóan veszélyezteti is a szimbolikus rögzüléseket.

A két modalitás viszonyrendszerében értelmezve az abjekt a szubjektum első, legarchaikusabb élménye, az elkülönöződések rendszerének első instanciája: még nem szubjektum-objektum szembenállásra épülő bináris rendszer, de már nem is az anyával való szimbiotikus egység állapota. Az abjekt a kilökődésnek, a rendszer elutasításának, az elveszettségnek az őselménye, de ebből az élményből nyílik meg a szimbolikus bináris dimenzója. Ez tehát az abjekt szerepe a szubjektum megképződésének történetében.

Van azonban egy másik nézőpont, ahonnan az abjekt működését szintén vizsgálat tárgyává tehetjük, ez pedig az a hatás, amit az abjektal való szembesülés élménye gyakorol a már megképződött szubjektumra, az ego-pozícióra. Az abjekt az az élmény, amellyel szemben nem képződik meg jelentés, következésképpen nem alakul ki a szubjektum identitás-pozíciója, a szubjektivitás bástyái meginognak, a szubjektum „beájul.” Ebből a nézőpontból tekintve az abjekt mindenekelőtt olyan kétértelműség, hibriditás vagy heterogenitás, amely lehetlenné teszi a szerkezet, a biztos határvonalak által kijelölt struktúra felállítását. Ebből következik, hogy a szubjektum identitásrendszerére az abjekt leginkább a felületeknek, azaz a struktúrákat elválasztó határvonalaknak, a belső és a külső érintkezési pontjának megsértésével tud hatást gyakorolni, mégpedig olyan hatást, amelynek eredményeképpen a szubjektum „visszacsatolódik” a szimbolikus előtti

szemiotikus motilitásba.

Érdemes átgondolnunk Kristeva kedvenc példáját az abjekció élményére. Szemléletesen taglalja az a pillanatot, amikor a tej föle megakad az ember torkán, a „kint és a bent között”, amit a szubjektum egyszerre behatolásként és kilökődésként él meg. Egy felület, ami a felületek közé ékelődik, teljes összeomlásba taszítva a nyelvbe kapaszkodó egót. Ez tehát egy olyan működés, olyasfajta élmény, amikor a már megképződött szubjektum látszólagos homogenitását sodorja válságba az abjekció élménye. Az eddigiek alapján mindenképpen levonhatjuk a tanulságot, hogy az abjekció élménye „a felületeken utazik.” Meglátásom szerint ezeket a felületeket és az ilyesfajta felületeknek az áthágásait tematizálja Cronenberg a *Crash* című filmben. A film megértéséhez tehát olyan *heteroszemiotikus elmélet* nyújthat interpretációs módszertant, amely képes számot vetni a nyelvi és a képi fordulat után bekövetkező „testi fordulattal” is.<sup>218</sup>

### 3. Totem és protézis

„Újra azt mondtam: a nyomtatott a tényleges,  
és a tényleges már csak vélhetően tényleges.”

Thomas Bernhard<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup>Vö. Ruthrof, Horst (1997): *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern*. Toronto: University of Toronto Press. Ruthrof kifejezése a „corporeal turn” (255), amelynek alapján a különféle területek elméletein áthatoló „heteroszemiotikus” elmélet mellett száll síkra. „All natural languages are parasitic on non-linguistic sign systems. This is a deviation from an orthodoxy in semantics which says that meaning is a relation either between language and world or between linguistic expressions and the dictionar. Both views are rejected here. Furthermore, I advocate a position that opposes the stipulation of a neutral kind of sentence meaning. From the broad corporeal perspective chose, linguistic meaning is regarded as the activation of language by way of non-linguistic sign systems which constitute the world the way we see it. In this general picture, metaphor is a construction which highlights the intersemiotic and heterosemiotic nature of all discourse.” (144)

<sup>219</sup> Bernhard, Thomas (2005): *Kioltás*. (ford. Hajós Gabriella) Pozsony: Kalligram. 313.

A fentiek alapján akkor érthetjük meg igazán pontosan emberi test és automobil roncsolásos, szexualizált képrendszerét, ha a szubjektum testisége és az erre irányuló abjekció logikája felől tekintjük a testgépek és a géptestek határsértéseinek tematizálását Cronenberg filmjében.<sup>220</sup> Ez a nézőpont azt is lehetővé teszi számunkra, hogy a gépkocsi és a test dialektikájában az automobilt ne az automatikusan kínálkozó árucikk-fétisizmus jegyében értsük meg, hanem olyan protézisként értelmezzük, amely mindenkor jelen- és kéznél lévő totemként szolgál a posztmodern szubjektum kulturális képvilágában. A *Crash*-ben a gépkocsi nem a valóság megtapasztalásának akadálya, hanem a test meghosszabbítása, olyan *testnyúlvánnyá vált protézis*, amelyet ugyanakkor egyfajta ritualizált, vallásos tisztelet és áhitat vesz körül. Ez a *totemizálódott protézis* válik a posztmodern szubjektum igazi testhatárává, ez az a felszín, amelyen keresztül a valóság megérinthehetővé válik, és az automobil lesz az a kultikus tárgy, amelynek különféle testet-öltései az egyes gépkocsik, de amelynek képét, az *imago*-t elpusztítani, eltörölni nem lehet.<sup>221</sup> Következésképpen, amikor Cronenberg sorozatosan az ember köré nőtt automobil vagy gépezet felületeit, illetve azok sérülését tematizálja, akkor tulajdonképpen az identitáspozíciók új határait, a szubjektum új bőrére koncentrál. A filmben az esztétikum újfajta forrása a test sérülése, roncsolódása, a csonkolás erotikája lesz, a kísérletező szexualitással azonban úgy kapcsolja össze Cronenberg az emberi felületek

---

<sup>220</sup> A legújabb, posztdekonstruktív elméletek pontosan a korporális elemet hiányolják a dekonstrukció eljárásaiból. Vö. Raschke, Carl A. (1996): *Fire and Roses. Postmodernity and the Thought of the Body*. New York: SUNY. „If the deconstructive imagination has not imagined the body, it has not imagined its own genealogy. It has neither felt the warmth of the fire nor smelled the fragrance of the rose. It has become the dead letter.” (102)

<sup>221</sup> Mitchell javaslatot tesz a kép (image) és a totem kapcsolatának felülvizsgálatára a posztmodern kulturális képrendszerek értelmezésében. „I propose that we reconsider the role of totemism alongside fetishism and idolatry as a distinct form of the surplus value of images. My aim in doing this is to flesh out the historical record of the overestimated image, and to offer a model that starts not with suspicious iconoclasm but with a certain curiosity about the way in which „primitive” forms of valuation might still speak to us „moderns.” The introduction of totemism as a third term may also help to disrupt the binary model of art history that opposes an „age of images” to an „era of art” or (even worse) opposes „Western” art to „the rest.” Totemism, in fact, is the historical successor to idolatry and fetishism as a way of naming the hypervalued image of the other.” Mitchell, *ibid.*

roncsolódásainak témáját, hogy az emberi felületek mindig a gép felületeivel érintkeznek, a gép felületein keresztül roncsolódnak. A felületek tudatos szerepeltetését veszi észre és tárgyalja cikkében Christine Cornea is, amikor a posztmodern szubjektumpozíciók által kialakított „terminális identitás” különféle végleteiként értelmezi a *Crash* emberi és gépi szereplőit. Meglátása szerint a filmben szereplő emberi testek felületei úgy jelennek meg, hogy azokat sorozatosan a gépi környezet meghosszabbításaiként lehet érzékelni.<sup>222</sup> Ember és technika összenő, Cornea észrevételét ugyanakkor fontos annyival kiegészítenünk, hogy ez a kapcsolatrendszer fordított irányban is igaz: a filmben megjelenített gépek felszíneit pedig az emberi testek meghosszabbításaiként, nyúlányaiként lehet értelmezni. A szubjektumok materialitásának és a gépek lehetséges szubjektíválódásának témája ismét Haraway Kiborg-kiáltványának egyik legfontosabb mozzanatához kapcsolható, amikor is Haraway megkérdőjelezi a pusztán konstruktivista test-felfogásokat, melyek kizárólag a diszkurzusok teremtő erejének rendelik alá a szubjektum korporalitását, és ehelyett a diszkurzív és a materiális, a metaforikus és a korporális együttes működésére, elválaszthatatlanságára mutat rá. A filmben többször visszatér az a kép, amely a többsávós gyorsforgalmi utakat mint a civilizációs élettér verőereit mutatja, rajtuk azokkal az autókkal, melyekkel eggyé forrva az emberek sejtekként száguldanak a lüktető gyorsaság tereiben.

### 33. kép: A sztráda mint érrendszer

Ennek az elválaszthatatlanságnak lesz metaforája a *Crash*-ben az autó mint az ember bőre, mint az igazi, jelentőségteljes érintkezések felülete, és ennek a felületnek a sérülése képes a legmélyebb hatást gyakorolni a film szereplőire és nézőire egyaránt.

A téma megjelentésének csúcspontja az a jelenet, amikor Ballard azt a repedést

---

<sup>222</sup> Cornea, Christine (2003): David Cronenberg's *Crash* and Performing Cyborgs. *The Velvet Light Trap* 52: 4-14. „...the way in which the scene is set up encourages a viewing of the surfaces of their bodies and clothing as though these people were simply an

mustrálja, amelyet felesége autójának oldalán Vaughan kocsija ejtett. A Ballard kezét követő kameramozgás során a repedés fokozatosan vaginalizálódik, és a férfi keze olyan odaadó figyelemmel simogatja az autó sérült felszínét, mint amilyen figyelemmel szemrevételezi felesége testét, amely Vaughan állatias és egyben kétségbeesett szexuális vágyának véraláfutásos nyomait viseli. Ebben a jelenetben már-már azt váránk, hogy Ballard keze az autón támadt vulva-szerű részbe hatol, ezt a várakozást ugyanis Cronenberg kellőképpen előkészíti.

34. kép: Ballard keze az autó sebén

A jelenet sorozatként megkomponált képrendszerbe illeszkedik, és három másik képsor vezet be. Az elsőben Vaughan irdatlan autója a kocsimosón halad át, Ballard pedig a visszapillantóba kukucskálva szemléli felesége és Vaughan vad szeretkezését. Az autó ablakain bőséges hab csorog, Catherine szinte rituális áhitattal vizsgálja és csókolja Vaughan mellsebeit, majd a két test vad találkozásának eredményéből már csak annyit látunk, ahogy Catherine kivágódó keze, amely Vaughan ondójától lucskos és ragadós, a gépkocsi ülésének bőrét simogatja.<sup>223</sup>

35. kép: Az automosó ejakulátuma kívül, Vaughané belül.

36. kép: A seb erotikája és esztétikája 1.

---

extension of the surrounding mise-en-scène.”

<sup>223</sup> A felületek tematizálására figyel fel cikkében Terry Harpold is, ő azonban a kristevai abjekt alapján értelmezett ondófolyadékot tekinti a film alapjául szolgáló Ballard regényben a szisztematikus abjekció középponti ágensének. Vö. Harpold, Terry (1997): *Dry Leatherette: Cronenberg's Crash*. *PMC* 7:3. „The novel is a catalogue of crisis fluids: blood, vomit, urine, rectal and vaginal mucus, gasoline, oil, engine coolant. And most of all: semen; in dried, caked signatures on car seats, dashboards, stiffening the crotch of Vaughan's fouled jeans; drooling across the gradients of seat covers, streaking instrument binnacles, hanging from steering columns and mirrors. [...] Semen is, I would contend, the patently abject trace of phallic desire: a nugatory leftover of erotic satisfaction, obscene in its counter-utility, messy, smelly and sticky, unrecuperable in its organic extremity.” Ehhez képest Cronenberg filmváltozatában a folyadékok helyett a felületek hordozzák az abjekciót, mégpedig megítélésem szerint sokkal nagyobb megjelenítő erővel.

37. kép: Catherine keze Vaughan bőre után a kocsni bőrén.

A második képsorban Ballard a sokadik autós szeretkezés hevében széttépi a mozgássérült Gabrielle lábán a harisnyát, hogy alatta előtűnjön a szintén vulvaként feltárulkozó elképesztő seb, amelyre Ballard hódoló és izgatott, behatoló szájjal ráborul.

38. kép: A seb erotikája és esztétikája 2.

Gabrielle sebének látványát a sebek esztétikájának újabb megtestesülése követi a harmadik képsorban, ekkor Ballard azokat a sérüléseket csodálja, melyek Vaughan nyakát és arcát borítják, mielőtt a két férfi teste is egymásra és egymásba találna a gépkocsi testének belső redői között.

39. kép: A seb erotikája és esztétikája 3.

Így érkezünk el a vaginalizálódott autósérülés látványához, amely végképp metaforizálja gép és emberi test egymásba olvadását.<sup>224</sup>

Állításom szerint tehát minden konnotált vadság, szado-mazochisztikus erotika és csonkolásos baleset ellenére a *Crash* nem a horror és a bizarr szexualitás képein keresztül kíván hatást elérni, hanem a felületek sérüléseinek, az átszakadás, a behatolás eseményének tematizálásán keresztül. A felületek roncsolódásának abjekt élményéhez szemléltetésül egy magyar performansz-

---

<sup>224</sup> Az életre kelt géptest problematikáját kapcsolja össze fent idézett cikkében Mitchell a képek erejével: a kiborg az életre keltett kép archetipikus ígétét látszik valóra váltani. „We live in the age of the cyborgs, cloning, and biogenetic engineering when the ancient dream of creating a „living image” is becoming commonplace. Benjamin’s era of ’mechanical reproduction,’ when the image was drained of its aura, magic, and cult value by mechanized rationality has been displaced by an era of ’biocybernetic reproduction,’ in which the assembly line is managed by computers, and the commodities coming off the line are living organisms.” Mitchell, *ibid.*

művész alkotásait, illetve a neki emléket állító filmet hívom segítségül. A magyar alternatív, kísérleti performansz-művészet történetében kétségkívül Hajas Tibor volt az, aki a legpontosabb és legkifinomultabb elgondolással rendelkezett az abjekcióról. Akcióiban saját testét tette kísérletezés, roncsolás tárgyává, tudatosan tematizálva a testfelületek és az élettér felületeinek találkozását. Nem véletlen, hogy számos cselekménye a felületkínzás vagy felületroncsolás címet viseli. 1985-ben Beke László és társai a hatrészes *Experanima* egyik darabjában, amely *A szobáról* címet viseli, Hajas Tibornak állítottak emléket.<sup>225</sup> A néhány perces film Hajas Tibor egykori szobájában, az ő tárgyainak animálásával készült, központi motívuma pedig az a beállítás, melyben egy emberi bőrhöz hasonlatos pergamenszerű lapot látunk alulról, amelybe felülről, az átderengő túloldalról zsilettpengék vágnak bele, majd a pengék a hersegő metszés után rezegve megállnak a bőrben.<sup>226</sup> A néző-szubjektum, aki „bőrbe van kötve,”<sup>227</sup> az ájulás szélére kerül.

A *Crash*-ben ez a testhatár áthelyeződik, a szubjektum bőre az autó, a szubjektum legmélyebb élményei az automobil vagy a gép „élményeiből” fakadnak. Ezt vezeti be a film legelején a női szereplő repülőgéplemeznek feszülő merev mellbimbója, ez az élménysorozat húzódik végig a fentebb tárgyalt kompozíción, és ez csúcsosodik ki az erotizálódott sérülésben, amelyet végül Catherine autójának felületén látunk. Cronenberg filmje lemond a Ballard-regény által alkalmazott módszerekről, az abjekt váladékok, szado-mazochisztikus szexuális végletek, elgyötört belső és külső nemi szervek nagy katalógusáról. Figyelmünket inkább arra a kapcsolatra irányítja, amely az ember és a gépek teste

<sup>225</sup> Vö. Báron György (1985): Kor-körképek. *Filmvilág* 1985:5. „Felfedezhető némi kusza ötletszerűség a Kisfaludy–Beke szerkesztette hatrészes *Experanima* egyes darabjaiban is; de ebben az egyenetlen sorozatban látható az experimentális filmezés egyik legszebb, legkomolyabb darabja, *A szobáról*, mely Hajas Tibornak állít emléket. Hajas egy akciójának elmozduló, összefirkált képeit látjuk, vékony papírba – bőrbe? – zsilett hasít, magnézium lobban, rohamsisak ég a hideg, szürkés fényű képeken. Nincs itt semmifajta ötlet, csak látomás és képzelet, mely az élet kilobbanását, a távozást, a hiányt érzékelteti, komoly és mély fájdalommal.”

<sup>226</sup> Köszönet Beke Lászlónak a felvétellel kapcsolatos információkért.

<sup>227</sup> Vö. <http://www.emberborbekotve.hu> (2006. 10. 23.)

között alakul egyre szorosabban, egyre bensőségesebben, egyre inkább elválaszthatatlanná téve, a felületek abjekcióján keresztül megkérdőjelezve azokat a határvonalakat, a melyek a posztmodern előtt kijelölték a szubjektum életterének biztonságosnak tűnő mezsgyéit.

Igazságtalan lenne végül, ha nem jegyeznénk meg, hogy Máriaassy Félixnek is van egy *Karambol* című filmje 1964-ből, amelynek nyitóképe egy oszcilloszkóp képernyője, rámeredő tekintetekkel. Az oszcilloszkóp a tudomány előrehaladásának, a gyorsaság kérdésének témakörét vezeti be, és erre rímel a filmnek az a visszatérő motívuma, amely tulajdonképpen arra a meglátásra irányítja a figyelmet, hogy egy nagy sebességgel haladó autót utol lehet érni motorkerékpárral, és be lehet kukucskálni az egyik robogó járműből a másikba. (A későbbi amerikai gengszterfilmek alaphelyzete.) A tekintet, amellyel ebben a *Karambolban* a motorozó Bujtor István rámered az autó volánja mögött ülő Latinovits Zoltánra, megítélésem szerint már bőven megelőlegezi a géptest és a testgép kapcsolatában később kialakuló posztmodern izgatottságot.

## Összegzés

A fenti szemiográfiai vizsgálódásokkal arra tettem kísérletet, hogy bevezessem az ikonográfiai, ikonológiai és posztsemiotikai módszereket együttesen alkalmazó szemiográfiai interpretációs módszert. Az eljárás kidolgozásában arra a posztstrukturalista meglátásra támaszkodtam, amely szerint az ideológiailag meghatározott kulturális képrendszerek, szimbolizációs hagyományok, diszkurzív gyakorlatok megértéséhez szükség van a heterogén szubjektum jelölési folyamatokban elfoglalt pozíciójának feltérképezéséhez, és a társadalmi reprezentációk logikáját a szubjektumban zajló hatások tanulmányozásán keresztül érthetjük meg. Figyelmem középpontjában drámaszövegek és a drámákat működtető színházi modellek álltak, mivel a társadalom ismeretelméleti, reprezentációs, szubjektumelméleti kérdéseinek legérzékenyebb leképezője műfaji sajátosságainál fogva a dráma és a színházi gépezet.

A szemiográfiai munkaterv a genoszínház és a fenoszínház történeti tipológiájának felállításával modellálja a reprezentáció ideológiájára rákérdező, metaperspektívákat működtető protomodern és posztmodern színház, valamint a kényelmes fogyasztói-befogadói identitáspozíciót felkínáló polgári, fotografikus színház közötti különbségeket. Az ideológiai beágyazottság összetettségét az ikonográfia egyik leggazdagabb területének számító fantasztikum szemiográfiájának vizsgálatával világítottam meg, majd a fantasztikum működésének mélyebb, pszichoanalitikus rétegeit tártam fel a szemiográfiai megközelítéssel Vörösmarty epikus költeményében.

A szemiográfiai módszer bemutatását szolgáló első részt a kora modern angol reneszánsz kánon egyik kulcsfontosságú darabjának, Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című bosszútragédiájának, valamint Shakespeare *Othello, a velencei*

*mór* című tragédiájának elemzésével zártam. A darabok színházzemiográfiai megközelítésével azt igyekeztem a figyelem középpontjába állítani, hogy a kora modern drámák értelmezéséhez elengedhetetlenül szükséges, hogy a szöveget megpróbáljuk hozzárendelni a kor ismeretelméleti világmodelljének függvényében működő színházi reprezentációs logikához, ekkor válnak ugyanis világossá azok a szimbolikus, ikonográfiai vagy szemiotikai kódok, amelyek a drámát aktiválták. Kyd bosszútragédiájában a színházi tér dimenzionalitását, az abjekciót mint a totális színházi szemiózis megteremtésére törekvő reprezentációs technikát, valamint a színházi vertikumon és az abjekción keresztül kibontakozó tragikus iróniát elemeztem. A szemiógráfiai módszer lehetővé tette, hogy feltárjam a dráma olyan elemeit, amelyek a drámaszöveg genoszínházi előadászövegként való működését megalapozzák, és amelyek igazán a posztstrukturalista kritikai gondolkodás horizontjából válnak láthatóvá és érdekesítővé. Ezáltal közelebb kerültem annak a párhuzamnak a taglalásához is, amelyet a kora modern és a posztmodern kor között tételeztem a szemiógráfiai bevezető fejezetben. Ez a párhuzam a szemiotikai kultúrtypológia alapján a két korszakban mutatkozó ismeretelméleti válság hasonló jegyein keresztül érhető tetten. A megfigyelés alapján a protomodernként értékelhető kora modern drámák, valamint a posztmodern drámák és kulturális reprezentációk megjelenítési technikái az ismeretelméleti kétségekre adott válaszként értelmezhetőek. A szemiógráfiai módszer azt is lehetővé tette, hogy új megvilágításba helyezzem Jágó és Othello kölcsönviszonyát, és feltárjam, Shakespeare tragédiája hogyan dekonstruálja a közönség automatikus elváráshorizontját.

A második részben a szemiógráfiai nézőpontot kitágítva nem csupán drámaszövegeket, hanem általánosabb, de ikonográfiai, szimbolizációs eljárásokban szintén gazdag kulturális reprezentációkat vizsgáltam. Az anatomizáló, feltáró, mélyre hatoló, a jelölés alapjait megkérdőjelező ismeretelméleti kíváncsiságot a kora modern és a posztmodern korra egyaránt jellemzőnek találtam, és az anatómiai színház, a drámai színház, a nyilvános társadalmi látványosságok és szimbólumok működésén keresztül szemléltettem, hogyan éled újra a nyilvános anatómia, a test vallatása, az identitás

megszerkesztődésének problematizálása a posztmodernben. Részletes szemiográfiai elemzést nyújtottam Shakespeare egyik legvitatottabb, híres bosszútragédiájának, a *Titus Andronicus*nak ikonográfiai, színpadi kulcsmotívumairól, majd a darab posztmodern reneszánszát a posztmodern és a kora modern között tételezhető affinitásként értelmeztem. Öt posztmodern produkcióban elemeztem a tragédia két kulcsjelenetét, és kimutattam, hogyan növekszik folyamatosan a fogékonyság a darab anatomizáló, abjekcióra épülő, a befogadói pozíciót kizökkentő reprezentációs technikáira a hetvenes évektől a 2003-as gyulai előadásig.

A protomodern-posztmodern párhuzamokkal foglalkozó rész utolsó darabja egy jellegzetesen posztmodern szöveget, Caryl Churchill *Cloud 9* [*Hetedik mennyország*] című drámáját elemzi, különös tekintettel azokra az ironizáló, metaszínházi technikákra, amelyek rákérdéznek a szubjektum identitásának ideológiai meghatározottságaira, a szubjektumnak az ideológiával szemben mutatott vakságára, és amelyek lehetővé teszik a dráma genoszínházi működését. Igyekeztem bemutatni, hogyan alkalmazható a szemiográfiai elemző-értelmező módszer a konkrét oktatói gyakorlatban, hogyan segíthet abban, hogy szert tegyünk a saját társadalmi pozicionáltságunkat megvilágító kritikusabb rálátásra.

A kötet harmadik blokkjában az interpretációs eljárás nem csupán a szemiográfiai módszertanra, hanem az értelmezői fantáziára, a drámaértelmezésben kulcsfontosságú befogadói imaginációra is támaszkodik. Mészöly Miklós *Megbocsátás* című kisregénye értelmezésében az ellentmondásos képek és jelenségek rendszerén belül egy talányos ikonográfiai beállításon keresztül fogja össze a szöveg képvilágát és motivikus építményét. Mikszáth Kálmán regényét és Kosztolányi *Aranysárkányának* filmes változatát már kifejezetten egy hipotetikus, elképzelt változattal ütköztetve értelmezem, és a szemiográfiai módszert tulajdonképpen rendezői változatok megképzésével teszem próbára, ezzel is szemléltetve az ikonográfiai és posztszemiotikai eljárások egyesítésének produktivitását. A harmadik részt David Cronenberg hosszas kritikai vitákat kirobbantó filmjének, a *Crash*nek elemzésével zártam,

bemutatva azt a hatásmechanizmust, amellyel az abjekció mint reprezentációs technika megsérti a struktúrákat létrehozó határvonalakat és felszíneket, és így gyakorol hatást a befogadóra, egyben pedig tematizálja az emberi és gépi testek között lévő kapcsolat jellegzetesen posztmodern problémáját.

A fenti írások tehát különféle protomodern és a posztmodern kulturális reprezentációk értelmezésében igyekeztek alkalmazni az interdiszciplináris szemiográfiai eljárást, és bemutatni annak interpretációs jelentőségét. A tartalomjegyzék alapján meglepetést okozhat az olvasóban, ha egy kötetben látja szerepelni William Shakespeare és David Cronenberg nevét, a *Spanyol tragédiát* és az *Aranysárkányt*, *A Romot* és a *Hetedik mennyországot*. Az olvasatokkal, a protomodern – posztmodern párhuzam felállításával és vizsgálatával arra törekedtem, hogy a szemiográfia mint értelmezői keret a kezdeti meglepetést felváltva meggyőző képet nyújtson az ikonográfiai-ikonológiai és posztszemiotikai eljárások együttes alkalmazásának lehetőségéről.

Végezetül visszatérek Judd D. Hubert korábban idézett megfigyeléséhez, ugyanis meggyőződésem szerint a szemiográfiai szempontok alapján felfogott metaperspektíva az a megjelenítési eljárás, amely a legerőteljesebb hasonlóságot teremti a protomodern és posztmodern társadalmi reprezentációk között. Ezek a reprezentációk, köztük is legfőképpen a dráma és a színház, nemcsak állandó műfaji önreflexiót hajtanak végre, hanem a mimézisnek, a világ leképezésének, birtokba vételének a lehetőségét problematizálva tulajdonképpen magának a valóságnak a drámai természetét, azaz szemiotikai szempontból színházias jellegét mutatják fel. Hubert rámutat, hogy ebben a tekintetben Shakespeare ugyanazt a technikát alkalmazza, mint a posztmodern színház, csak kevésbé magamutogató módon.<sup>228</sup> A fenti szemiográfiai vizsgálatok alapján úgy vélem, a kijelentés megfordítva is helytálló: a posztmodern színház gyakran ugyanazokat az eljárásokat követi, mint Shakespeare és kortársai, csak nem mindig van ennek tudatában.

---

<sup>228</sup> “Shakespeare’s theater can stand as exemplary insofar as he has, perhaps more than any playwright before or since, let the stage speak for itself, but without unduly flaunting its self-consciousness in the manner of postmodern drama.” Judd D. Hubert *Metatheater: The Example of Shakespeare* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991), 139.

## Hivatkozott és felhasznált művek jegyzéke

Adams, Hazard - Searle, Leroy (eds.), 1986. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: Florida State U. P.

Allmann, Eilen, 1999. *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*. London - Toronto: Associated University Presses.

Armitt, Luce, 1996. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold.

Acheson, James (szerk.) 1993. *British and Irish Drama since 1960*. New York: St. Martinés Press.

Bacsó Béla, 2004. *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest: Kijárat.

Barker, Francis, 1984. *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. London and New York: Methuen.

Báron György, 1985. „Kor-körképek.” *Filmvilág* 1985:5.

Barthelemy, Anthony Gerard, 1987. *Black Face Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*. Baton Rouge - London: Louisiana State University Press.

Bates, Jonathan, 2003. „Shakespeare’s Islands.” In Clayton, T. - Brock, S. – Forés, V. (szerk.) 2003. 289-305.

Baudrillard, Jean, 1983. *Simulations*. New York: Semiotext(e).

Baudrillard, Jean, 1992. *Selected Writings* (szerk. Mark Poster) Polity Press.

Belsey, Catherine, 1985. *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York: Methuen.

-----1991. *Critical Practice*. London – New York: Routledge.

Beregi Tamás, 2000. „Testgubó és szuperegó.” *Filmvilág* 2000/5.

Bergeron, David M. (szerk.) 1985. *Pageantry in the Shakespearean Theater*. University of Georgia Press.

- Bernhard, Thomas, 2005. *Kioltás*. (ford. Hajós Gabriella) Pozsony: Kalligram.
- Blau, Herbert, 1990. *The Audience*. Baltimore - London: The Johns Hopkins U. P.
- Blonsky, Marshall (szerk.) 1985. *On Signs*. Baltimore - London: The Johns Hopkins U. P.
- Bogárdi Szabó László, 1988. „Igazságnak palástos embere.' A tanúság hermeneutikája és a *Lear király*.” In: Fabiny - Géher (eds.) 1988. 13-46.
- Bradbrook, M.C. 1969. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Bradbrook, M. 1969. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Braudel, Fernand, 1985. *Anyagi kultúra, gazdaság és kapitalizmus XV – XVIII. Század. A mindennapi élet struktúrái*. Budapest: Gondolat.
- C. M. Bowra „The Romantic Imagination.” In Hill (szerk.) 1977. 87-110; 90.
- Buci-Glucksmann, Christine, 1994. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. Sage Publications.
- Calderwood, J. L. 1976. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Camoin, F. A. 1972. *The Revenge Convention in Tourneur, Webster and Middleton*. Salzburg.
- Carlino, Andrea, 1999. *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Casetti, Francesco, 1998. *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest: Osiris.
- Certeau, Michel de, 2002. *The Practice of Eeveryday Life*. LA: University of California Press.
- Certeau, Michel de, 1986. *Heterologies. Discourse on the Other*. University of Minnesota Press.
- Chevalier, Jean - Cheerbrant, Alain (szerk.), 1982. *Dictionnaire des Symboles* Paris: Laffont & Jupiter.
- Churchill, Caryl, 1988. *Cloud 9*. Revised American edition. New York: Routledge.
- Clayton, T. - Brock, S. – Forés, V. (szerk.) 2003. *Shakespeare and the Mediterranean*. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001. Newark: University of Delaware

Press.

Colin, Philip C. 1995. *Titus Andronicus. Critical Essays*. New York and London: Garland Publishing.

Cohen, Derek, 1993. *Shakespeare's Culture of Violence*. New York: St. Martin's.

Cope, Jackson I. 1973. *The Theater and the Dream. From Metaphor to Dream in Renaissance Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U.P.

Copjec, Joan (szerk.) 1994. *Supposing the Subject*. London and New York: Verso.

Cornea, Christine, 2003. „David Cronenberg's *Crash* and Peforming Cyborgs.” *The Velvet Light Trap* 52: 4-14.

Coward, R. - Ellis, J. 1977. *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. New York and London: Routledge and Kegan Paul.

Cunningham, James, 1997. *Shakespeare's Tragedies and Modern Critical Theory*. London – Toronto: Associated University Presses.

Cornwell, Neil, 1990. *The literary fantastic: from gothic to postmodernism*. Harvester Wheatsheaf.

Curry, Walter Clyde, 1968. *Shakespeare's Philosophical Patterns*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.

Daly, P. M. 1979. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: University of Toronto Press.

-----1984. *The English Emblem Tradition. Vol.I. (Index Emblematicus. Jan van der Noot, Paolo Giovio, Lodovico Domenichi, Geoffrey Whitney.)* University of Toronto Press.

Davidson, Clifford, 1987. “A bölcsesség és a bolondság ikonográfiája a *Lear királyban*.” In Fabiny - Pál - Szőnyi (szerk.) 1987.

-----1986. “Iconography and Some Problems of Terminology in the Study of the Drama and Theater of the Renaissance.” *Research Opportunities in Renaissance Drama*. XXIX. 1986-87. 7-14.

Dávidházi Péter, 1989. “*Isten másodszülöttje*.” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat.

Dees, J.S. 1988. "Recent Studies in the English Emblem." In: *English Literary Renaissance*. 1988. 391-419.

de Grazia, M. - Quilligan, M. – Stallybrass, P. (szerk.) 1996. *Subject and Object in Renaissance Culture*. Cambridge: Cambridge U.P.

de Grazia, Margreta, 1996. „The Ideology of Superfluous Things: *King Lear* as Period Piece.” In de Grazia - Quilligan - Stallybrass (szerk.) 1996. 17-42.

Delumeau, Jean, 1997. *Reneszánsz*. Budapest: Osiris, 1997.

Demcsák Katalin - Kiss Attila Atilla (szerk.) 1999. *Színházzsziemiográfia. Az angol és az olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. (Ikonológia és műértelmezés 8.) Szeged: JATEPress.

Derrida, Jacques, 1994. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.” ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes. *Gondolat-jel*. 1994/1-2.

Dessen, Allan C., 1977. *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

-----1978. „The Logic of Elizabethan Stage Violence: Some Alarms and Excursions for Modern Critics, Editors, and Directors.” *Renaissance Drama*. IX. 1978. 39-70.

-----1982. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

-----1989. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*. Manchester and New York: Manchester U.P.

Diehl, Huston, 1980. “The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy.” In: *Renaissance Drama*. IX. 1980. 27-44.

Doebler, John, 1974. *Shakespeare's Speaking Pictures: Studies in Iconic Imagery*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

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

----- - Sinfield, Alan, (szerk.) 1985. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca: Cornell University Press.

Drakakis, John (szerk.) 1992. *Shakespearean Tragedy*. London: Longman Limited.

----- (szerk.) 1985. *Alternative Shakespeares*. London and New York: Methuen.

Driscoll, James P. 1983. *Identity in Shakespearean Drama*. London-Toronto: Associated University Presses.

- Eco, Umberto, 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana U. P.
- Elam, Keir, 1980. *The Semiotics of Theater and Drama*. London and New York: Methuen.
- 1999. „A színház és a dráma szemiotikája.” In Demcsák - Kiss (szerk.) 1999. 13-34.
- Elias, Norbert, 2004. [1968] *A civilizáció folyamata*. Budapest: Gondolat.
- Ellrodt, Robert, 2003. „Self-Consistency in Montaigne and Shakespeare.” In Clayton, T. - Brock, S. – Forés, V. (szerk.) 2003. 135-155.
- 1975. „Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare.” *Shakespeare Survey*, 28, 1975. 37-50.
- Fabiny, Tibor (szerk.) 1984. *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. Szeged: Attila József University.
- (szerk.) 1987. *A hermeneutika elmélete I-II*. Szeged: József Attila Tudományegyetem.
- - Pál, J. - Szőnyi, GY. E. (szerk.) 1987. *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Szeged: József Attila Tudományegyetem.
- - Géher, I. (szerk.) 1988. *Új magyar Shakespeare-tár*. Budapest: Modern Filológiai Társaság.
- Featherstone, M. - Hepworth, M. - Turner, B. (szerk.) 1991. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage Publications.
- Foucault, Michel, 1997. „A szubjektum és a hatalom.” Ford. Kiss Attila Atilla. In Kiss - Kovács - Odorics (szerk.) 1997. 255-265.
- 1985. „Sexuality and Solitude.” In Blonsky (szerk.) 1985. 365-372. (Magyarul: „Szexualitás és egyedüllét.” ford. Barát Erzsébet. *Helikon* 1995/1-2. (Posztsemiotika), 42-49.)
- 1973. *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. Vintage Books.
- 1978a. *Discipline and Punish. A History of the Prison*. Vintage Books.
- 1978b. *The History of Sexuality. Vol. I. An Introduction*. New York: Pantheon Books.
- Freeman, Arthur, 1967. *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford.

Fried, István (szerk.) 1997. *Szövegek között II. Irodalomelméleti és történeti tanulmányok Szegedről*. Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszék.

Fuchs, Elenor, 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington: Indiana U. P.

Géher István, 1991. *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Budapest: Cserépfalvi, Szépirodalmi.

Gray, Frances, 1993. „Mirrors of Utopia: Caryl Churchill and Joint Stock.” In Acheson (szerk.) 1993. 47-59.

Greenblatt, Stephen, 1991. *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*. London and New York: Routledge.

-----1989. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. London and New York: Routledge.

-----1980. *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*. Chicago and London: Chicago U.P.

Grudin, Robert, 1979. *Mighty Opposites. Shakespeare and Renaissance Contrariety*. University of California Press.

Gurr, Andrew, 1980. *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: Cambridge U. P.

Hallett, Ch. A. - Hallett, E. S. 1980. *The Revenger's Madness. A Study of Revenge Motifs*. University of Nebraska Press.

Haraway, Donna, 2002. „Kiborg-kiáltvány – Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években.” (ford. Bocsor Péter) In Bókay Antal et. al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*. Budapest: Osiris Kiadó. 503-519.

Harpold, Terry, 1997. „Dry Leatherette: Cronenberg's *Crash*.” *PMC* 7:3.

Hassel, R. Chris Jr. 2001. „Intercession, Detraction and Just Judgment in Othello.” *Comparative Drama*, Vol. 35, 2001.

Hauser, Arnold, 1980. *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Budapest: Gondolat.

*Helikon irodalomtudományi szemle*. 1995/1-2: Posztszemiotika. A szubjektumelméletek és a mai irodalomtudomány.

- Hill, John Spencer (szerk.) 1997. *The Romantic Imagination*. London and Basingstone: MacMillan.
- Hillman, David - Mazzio, Carla (szerk.) 1997. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London and New York: Routledge.
- Homan, Sidney (szerk.) 1980. *Shakespeare's More Than Words Can Witness: Essays on Visual and Nonverbal Enactment in the Plays*. London – Toronto: Associated University Presses.
- Hubert, Judd D., 1991. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Jackson, Rosemary, 1984. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Blackwell.
- Jardin, Lisa – Brotton, Jerry, 2005. *Global Interests. Renaissance Art between East and West*. Ithaca, New York: Cornell U.P.
- Kállay Géza, 2004. *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok*. Budapest: Liget.
- Kastan, D. S - Stallybrass, P. (szerk.), 1991. *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. London and New York: Routledge.
- Kayser, Wolfgang, 1981. *The Grottesque in Art and Literature*. New York: Columbia U. P.
- Kennedy, Adrienne, 1984. *In One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1994. A bagoly válaszol. ford. Kiss Attila Atilla. Gondolat-jel 1994/1-2. 21.
- Keyishian, Harry, 1995. *The Shapes of Revenge. Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare*. New Jersey: Humanities Press.
- Kiss A. A. - Kovács S. s.k. - Odorics F. (szerk.) 1997. *Testes könyv II*. Szeged: Ictus & JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kiss Attila Atilla, 1999. *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kiss Attila Atilla 2003. „Szó vagy kép? Reprezentációs technikák szemiógráfija a kora modern és posztmodern drámában.” In: Kiss - Szőnyi (szerk.) 2003. 11-19.
- Kiss A. A. - Szőnyi Gy. E. (szerk.) 2003. *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája*

és ikonográfiája. (Ikonológia és műértelmezés 9.) Szeged: JATEPress.

Knapp, Robert S. 1989. *Shakespeare - The Theater and the Book*. Princeton: Princeton U. P.

Knight, G. Wilson, 1991 [1930]. *The Wheel of Fire*. London and New York: Routledge.

Kolin, Philip C. (szerk.) 1995. *Titus Andronicus. Critical Essays*. New York - London: Garland Publishing, Inc.

Kristeva, Julia, 1973. „The System and the Speaking Subject.” *Times Literary Supplement*. 1973. 10. 12. 1249-52. (Magyarul: „A rendszer és a beszélő szubjektum.” Ford. Kiss Attila Atilla. In Kiss - Kovács - Odorics (szerk.) 1997. 255-265.)

-----1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia U. P.

-----1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia U. P.

-----1992. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia U. P.

-----1998. „Holbein Halott Krisztusa.” In *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. szerk. Thomka Beáta. Budapest: Kijárat, 1998. 37-58.

Kyd, Thomas, 1989. *The Spanish Tragedy*. szerk. J. R. Mulryne (New Mermaids), London: A & C Black.

Leggatt, Alexander, 2003. „The Disappearing Wall: A Midsummer Night's Dream and Timon of Athens.” In Clayton - Brock - Forés (szerk.) 2003. 194-205.

Létay Vera, 1996. „A démon papucs (Cannes).” *Filmvilág* 1996/8.

Llewellyn, Nigel, 1992. *The Art of Death*. London: Reaktion Books.

Lobanov-Rostovsky, Sergei, 1997. „Taming the Basilisk.” In Hillman - Mazzió (szerk.) 1997. 200.

Lotman, J. M. 1977. „Problems in the Typology of Cultures.” In Lucid (szerk.) 1977. 214-220.

----- - Uspensky, B. A. 1986. „On the Semiotic Mechanism of Culture.” In Adams - Searle (szerk.) 1986. 410-422.

Lovrod, Marie, 1994. „The Rise of Metadrama and the Fall of the Omniscient Observer.” *Modern Drama*. Vol. XXXVII, no.3. (Fall, 1994) 497-508.

Lucid, D. P. (szerk.) 1977. *Soviet Semiotics*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P.

Marohl, Joseph, 1993. „De-realized Women: Performance and Identity in Churchill's

- Top Girls.*” In Zeifman - Zimmerman (szerk.) 1993. 307-322.
- Marowitz, Charles, 2003. „Shakespeare’s Outsiders.” In Clayton, T. - Brock, S. – Forés, V. (szerk.) 2003. 206-214.
- Marshall, Cynthia, 2002. *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts.* Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P.
- Matuska Ágnes, 2005. *The Vice-Device. Iago and Lear’s Fool as Agents of Reörepresentational Crisis.* Doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem.
- 2006. „A fikció szentsége: a Kill Bill és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány.” *Apertúra* 2. ([www.apertura.hu](http://www.apertura.hu))
- Medgyes Tamás, 1997. „A Tanúság Hermeneutikája.” In Fried, István (szerk.) 1997. 73-106.
- Mehl, Dieter, 1977. “Emblematic Theater.” *Anglia* 95. 130-138.
- Mészöly Miklós, 1989. *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre.* Budapest: Magvető.
- Mikszáth Kálmán, *A Noszty fiú esete Tóth Marival.* Akkord Kiadó, é.n.
- Mitchell, W. T. J., 2002. „The Surplus Value of Images.” *Mosaic* (Winnipeg), Vol. 35.
- Montaigne, Michel de, 1996. *Esszék.* Válogatta, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Oláh Tibor. Kairosz Kiadó.
- Montrose, L.A. “A Poetics of Renaissance Culture.” *Criticism* 23 (1981) 349-59.
- 1986. “Renaissance Literary Studies and the Subject of History.” *English Literary Renaissance.* 16 (1986) 5-12.
- Moretti, Franco, 1992. “The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty.” In Drakakis 1992. 45-83.
- Mulvey, Laura, 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16:3 (Autumn 1975), 6-18.
- Müller, Heiner, 1991. *Hamletgép. délután p.m.* 1991/2.
- Müllner András – Odorics Ferenc (szerk.) 2001. *Megbocsátás.* Budapest – Szeged: Osiris – Pompeji.
- Neill, Michael, 1998. *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy.* Oxford: Oxford U. P.

- 2003. „His master's ass': Slavery, Service and Subordination in *Othello*.” In Clayton, T. - Brock, S. – Forés, V. (szerk.) 2003. 215-229
- Orgel, Stephen, 1985. “Making Greatness Familiar.” In: Bergeron (szerk.) 1985. 19-25.
- 2003. “Shylock's Tribe.” In Clayton, T. - Brock, S. – Forés, V. (szerk.) 2003. 38-53.
- Ornstein, Robert, 1965. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. University of Wisconsin Press.
- Page, Adrian (szerk.) 1992 *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. London: MacMillan.
- Pál, József (szerk.) *Az ikonológia elmélete I-II. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. (Ikonológia és műértelmezés 1.) Szeged: József Attila Tudományegyetem.
- Parker, Patricia - Hartman, Geoffrey (szerk.), 1985. *Shakespeare and the Question of Theory*. London: Methuen.
- Parker, Patricia - Quint, D. (szerk.), 1986. *Literary Theory - Renaissance Texts*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P.
- Punter, David, 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London.
- Raschke, Carl A. 1996. *Fire and Roses. Postmodernity and the Thought of the Body*. New York: SUNY.
- Rényi András, 1999. *A testek világlása. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest: Kijárat.
- Ricoeur, Paul, 1987. „A tanúság hermeneutikája.” In Fabiny (szerk.) 1987. 273-312.
- Ruthrof, Horst, 1997. *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern*. Toronto: University of Toronto Press.
- Salingar, L. G. 1938. “*The Revenger's Tragedy* and the Morality Tradition.” *Scrutiny* 6. 402-424.
- Saphiro, James, 1991. “Tragedies Naturally Performed': Kyd's Representation of Violence.” In: Kastan - Stallybrass (szerk.) 1991. 99-113.
- Sawday, Jonathan, 1995. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body*

- in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge.
- Schoenfeldt, Michael C. 1999. *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Schubert Gusztáv, 2001. „A selejt bosszúja (Alphavilletől Gattacáig).” *Filmvilág* 2001/8.
- Sebeok, T. A. (gen.ed.) 1986. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. The Hague: Mouton de Gruyter.
- Serpieri, Alessandro - Elam, Keir, 1985. “Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama.” In: Drakakis (szerk.) 1985. 118-143. (Magyarul: „A jelek olvasása: A Shakespeare-szöveg szemiotikája.” In Demcsák - Kiss (szerk.) 1999. 246-290.
- Shakespeare, William. 1972. *The Riverside Shakespeare*. szerk. B. Evans. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Shakespeare, William, 1998. *Összes drámái III. Tragédiák*. Budapest: Európa.
- Shakespeare, William, 1995. *Titus Andronicus*. szerk. Jonathan Bate (The Arden Shakespeare, 3<sup>rd</sup> series), London and New York: Routledge.
- Sidney, Philip, 1987. *Selected Writings*. szerk. Richard Dutton. Manchester – New York: Fyfield Books.
- Silverman, Kaja, 1983. *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford U.P
- 1996. *The Threshold of the Visible World*. London and New York: Routledge.
- Simkin, Stevie (szerk.) 2001. *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*. Palgrave.
- Alan Sinfield, Alan, 1983. *Literature in Protestant England , 1500-1700*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble.
- Smith, Molly Easo, 2001. „The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*.” In Simkin (szerk.) 2001, 71-87.
- Spinrad, P. S. 1987. *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Ohio State U. P.
- Steadman, J. M. 1970. “Iconography and Renaissance Drama: Ethical and

- Mythological Themes.” *Research Opportunities in Renaissance Drama XIII-XVI*. (1970-71) 73-122.
- Székely György, 2003. *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*. Budapest: Európa.
- Szenczi Miklós (szerk.) 1961. *Angol reneszánsz drámák*. Budapest: Európa.
- Szilasi László, 2001. „Diszkréció, avagy mikor egy csomó arab ledobja a burnuszát.” In: Müllner András – Odorics Ferenc 2001, 7-25.
- Szőnyi György Endre, 1998. „Az újhistorizmus és a mai amerikai Shakespeare-kutatás.” *Helikon irodalomtudományi szemle*. 1998/1-2. 11-33.
- 2004. *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged: JATEPress.
- Tempera, Mariangela, 1999. *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from Stage to Text*. Bologna: CLUEB.
- Thomas, Jane, 1992. „The Plays of Caryl Churchill: Essays in Refusal.” In Page (szerk.) 1992. 160-185.
- Todorov, Tzvetan, 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell U.P.
- Tóth G. Péter (szerk.) 2005. *Corpus / Body. A test teátruma / 1. felvonás. Női testek* Veszprém: Agenda Natura.
- Turner, Bryan S. 1991. „Recent Developments in the Theory of the Body.” In Featherstone - Hepworth - Turner (szerk.) 1991. 1-36. (Magyarul: „A test elméletének újabb fejlődése.” In *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória* (Budapest: József Műhely Kiadó, 1997), 7-52. 37.)
- Tillyard, E. M. W. 1946. *The Elizabethan World Picture*. London: Macmillan.
- Varró Attila, 2004. „A testrabló támadása (Cronenberg parazitái).” *Filmvilág* 2004/3.
- Vörösmarty Mihály, 1983. *A Rom*. In *Vörösmarty Mihály költeményei*. Budapest: Helikon, 1983, 821-828.
- Wayne, Valerie (szerk.) 1991. *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Ithaca: Cornell U. P.
- Weimann, Robert, 1978. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P.

- 1977. "Shakespeare (De) Canonized: Conflicting Uses of 'Authority' and 'Representation'." *New Literary History*. 20.1.1988. 65-81.
- Wellek, René, 1977. „Varieties of Imagination in Wordsworth.” In Hill (szerk.) 1977. 159-165.
- Wells, Stanley (szerk.), 1986. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Wickham, Glynne, 1963. *Early English Stages. 1300 to 1600. Volume Two 1576 to 1660, Part One*. New York: Columbia U. P.
- Wilson, Luke, 1987. "William Harvey's Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy." *Representations* 17, Winter 1987. 62-95.
- Wynne-Davies, Marion, 1991. „'The Swallowing Womb': Consumed and Consuming Women in Titus Andronicus." In Wayne (szerk.) 1991, 129-151.
- Zeifman, Hersh - Zimmerman, Cynthia (szerk.) 1993. *Contemporary British Drama, 1970-90*. London: MacMillan.
- Žižek, Slavoj, 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London - New York: Verso.
- 1994. „Is There a Cause of the Subject?" In Copjec (szerk.) 1994. 94.
- 1991a. *For they know not what they do: enjoyment as a political factor*. London - New York: Verso.
- 1991b. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts - London: The MIT Press.
- 2001. *The Fright of Real Tears: Krystof Kieslowski between Theory and Post Theory*. London: BFI Publishing.