

Kiss Attila Atilla

Hiány és protézis

A jelölés határmezsgyéi a *Titus Andronicus*ban

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

Nehéz lenne olyan kritikai terminust találni, amely több szállal kötődne a színház és a teatralitás jelenségéhez és a hozzá kapcsolódó elméletekhez, mint a hiány. A jelelmélet felől közelítve a színházi működéshez azt találjuk, hogy a színpad a szemiotikai alapállást, magának a jelölésnek a logikáját képezi le, melynek középpontjában a *hiány* áll. A jel olyan entitás, melynek alapján számot vehetünk valamivel, ami nincs jelen, és ugyanezt a működést látjuk a színpadi térben: valami áll valami helyett, ami valójában nincs ott. A reprezentáció törekvése, a nem jelenlévőnek valamilyen módon jelenvalóvá tétele természetesen az egyik legrégebbi kérdés, amely a gondolkodókat a klasszikus filozófia óta foglalkoztatja. A kérdés meghatározó erővel bírt már a középkori liturgikus drámából a világi drámába és színházba való átmenet idején is, amikor a skolasztika régi és a humanizmus új gondolkodói azt fejtegették, vajon a mintákat követő másolás (*imitatio*) vagy az egyéni látásmódot önkéntelenül is magába foglaló megjelenítés, a reprezentáció (*mimesis*) tekinthető fontosabbnak és magasabb rendűnek.² A kérdés a jelentések feletti uralom lehetőségéről, a szemiózis garanciáiról, magáról az *autoritás*ról folytatott vita általános keretébe illeszkedett, abba a vitába, amely lassan kimozdította, aláásta a feltétlen, megkérdőjelezhetetlen jelentéseredetbe vetett hitet. Ahogy Robert Weimann rámutat, a hatalom, az autoritás egyre inkább a reprezentáció terméke lesz, semmint annak eredete. „Modern authority, rather than preceding its inscription, rather than being given as a prescribed premise of utterance, became a product of writing, speaking, and reading, a result rather than primarily a constituent of representation.”³

A különféle színházi vagy színházias társadalmi jelölő gyakorlatokat is lehetséges osztályozni aszerint, hogy miként viszonyulnak ehhez a szemiotikai alapálláshoz. Bizonyos színpadok (így például a klasszikus realizmus valóságosságáért támaszkodó polgári színház) a reprezentációs

¹ NÁDAS Péter, *Nézőtér*, Budapest, Magvető, 1983, 214.

² Az *imitatio* és a *mimesis* kölcsönviszonyához, különösen az *imitatio Christi* hagyományának a reformáció hatására való átalakulásával kapcsolatban, lásd: Adrian STREETE, *Protestantism and Drama in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge U. P., 2009, 15-26. „Though the distinction is not an absolute one, *imitatio* focuses on the authority of the model, *mimesis* on the authority of the copy.” 24.

³ Robert WEIMANN, *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, szerk. David Hillman, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2003, 3.

elégtelenséget, a jelenlét felkeltésének lehetetlenségét elkendőzve igyekeznek fotografikus illúziót kelteni. Másfajta színházmodellek (a protomodern emblematikus színház vagy a posztmodern színházi kísérletek) metaperspektívákon keresztül tudatosan reflektálnak saját reprezentációs természetükre, vagy (ahogy számos neo-avantgard törekvés) felhagynak minden újra-megjelenítési kísérlettel, és a performansz erején keresztül igyekeznek eseményé válni. Dolgozatomban nem ennek a színházzemiotikai alapkérdésnek a könyvtárnyi szakirodalmát szándékozom gyarapítani, de a színház reprezentációs logikájához kapcsolódva szeretnék kiindulásképpen magának a hiánynak mint jelölőnek a képességeinél elidőzni. A hiány gyakran erősebb jelölő értékkel bír, nagyobb hatást tud kifejteni a színpadon, mint az a dolog, ami valami más helyett állva megjelenik. A vakon botorkáló Gloucester kivájt, üres szemgödre a *Lear királyban*, a kezeitől és nyelvétől megfosztott Lavinia a *Titus Andronicusban*, Hieronimonak a kiharapott nyelve hiányától üresen-véresen tátongó szája *A spanyol tragédiában*, Yoricknak a hamleti anatomizáló retorika által lecsupasztott, arctalan és ajaktalan felmutatott koponyája azért gyakorol ránk erős hatást, mert a hiányon keresztül jelöl. Ez a hiány gyakran bőséges retorikai körítést is kap, és ez arra enged következtetni, hogy a koramodern színpad nagy jelentőséget tulajdonított a test „hiányosságain” keresztül történő reprezentációnak. A szubjektum lacani pszichoanalitikus elméletében a jel, a szimbólum mindig valaminek a hiányát jelöli, a kulcsjelölők egy végképp jóvátehetetlen veszteséget, a szubjektivitásunk alapját képező hiányt hivatottak jóvátenni, kitölteni. Ezért a legtökéletesebb, legsűrűbb jelölő a holttest, hiszen a legerőteljesebben képes jelölni valaminek a hiányát: egészen pontosan az élet nem-jelenlétét. A hulla többek között ezért lesz az egyik legfontosabb reprezentációs technika a koramodern emblematikus színpadon: bosszúállók és gyilkosok törekednek a megkérdőjelezhetetlen jelölő erővel bíró hullák termelésére, és az élet hiányától tátongó testek szerzőiként igyekeznek vetélytársaik feletti pozícióra szert tenni a jelentések, a diskurzusok feletti hatalomért folytatott küzdelemben. Nemcsak a kadáverek táplálkoznak azonban a hiány reprezentációs erejéből a reneszánsz színpadon: a *Spanyol tragédiától* a *Hamleten*, az *Amalfi hercegnőn* és a *Megtört szíven* keresztül a *Kár hogy kurva* vagy *A kardinális* című darabokig újra és újra azt találjuk, hogy a színpadi testek (tematikusan fogalmazva) egyszerűen *hiányosak*. Megcsonkolt emberek masíroznak, levágott testrészek kelnek önálló életre, végtagok utaznak levélként, így a szubjektum anyagi alapját jelentő test mintha egyfajta disszemináción esne át: sajátos jelentésszóródáson és konkrét anyagi szétszórattatáson keresztül a darabon belüli kommunikáció és jelentéstermelés katalizátora lesz. Bőséges szakirodalom foglalkozik a nyolcvanas évek óta azzal, ahogy ez a korporális képvilág a koramodern ismeretelméleti válság egyik jellegzetes kifejeződésének keretei között működik. A test koramodern tematizálása és felbontása az

anatomizáló, mélyre hatoló, belülre irányuló tekintetnek, az új ismeretelméleti érdeklődésnek a része abban a korban, amikor kialakulnak a nézés új habitusának és a koramodern szubjektivitás megjelenését jelző interioritásnak az új diskurzusai⁴. A felszín, a dolgok bőre mögé hatoló tekintet a tudás új formáinak megszerzésére való törekvést tükrözi, és része annak a folyamatnak, amelyet Gumbrecht a koramodern szubjektum önmagára és a világra való újfajta reflexiójaként ír le: „Az új típusú önreferencia számára ellenben, mely az embert a világon kívülre helyezi, a világ elsődlegesen – és talán azt is mondhatjuk: kizárólag – értelmezendő anyagi felszín. A világot értelmezni annyit tesz, mint túlmenni az anyagi felszínen vagy áthatolni azon, hogy jelentést (azaz valami szellemit) azonosítsunk, melynek a felszínen túl vagy az alatt kellene lennie. Egyre megszokottabbá vált mindeközben, hogy a tárgyak (és az emberi test) világát olyan felszínként képzelik el, mely mélyebb jelentéseket „fejez ki”.”⁵

A felszínnek által körbehatárolt test módszeres anatómiája a modern befogadó számára gyakran bizarr, groteszk vagy egyszerűen értelmetlen módon nyer kifejezést a koramodern drámákban. A kritika sokáig nem is tudott mit kezdeni ezekkel a darabokkal, és a kialakuló, majd a tizennyolcadik századra berendezkedő polgári ízlés által diktált kánonalkotó folyamatok eredményeként ezeket a drámákat a hiányuk jelölte egészen a huszadik század végéig – a nem angol anyanyelvű kultúrák nagy kánonjaiban legalábbis mindenképp. Ez a *kanonikus hiány*, a kihagyás okozta űr jellemezte három évszázadon keresztül Shakespeare első tragédiáját is, melyben a hiány egészen különös szemio-gráfiai működését találjuk. A *Titus Andronicus*ban tátongó és horrorisztikus méreteket ölt a hiány. „Megértem minden kínból kelt jelét.” (57)⁶ „I can interpret all her martyred signs.” (3.2.36)⁷ Titus, a világból kiköltöző értelem hiányától az örület határára sodródott pátriárka mondja ezt lányáról, Laviniáról, akit a római rendbe beférkőző gót királynő, Tamora fiai megerőszakoltak, és, hogy elhallgattassák, kezeit levágták és nyelvét kitepték. Shakespeare a klasszikus Philomela történetet adaptálja, de az ő változatában Laviniát és az ő szenvedése által elindított bosszúszorozatot a hiány témája köré szerveződő szemiotikai utalások hálózata szövi át. Titus az eredeti angol szövegben nem egyszerűen „bánat jelbeszédés tükörének” (56) nevezi lányát, ahogy a magyar fordításban találjuk, hanem egyenesen a fájdalom

⁴ Michael NEIL, *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford: Oxford U. P., 1998, 159. Ez az interioritás az, aminek megismerésével és működtetésével Hamlet küszködik, és amibe végül belebukik, emblematizálva a koramodern szubjektivitás létrejöttének viszontagságait. Vö.: Francis BARKER *Hamlet's Unfulfilled Interiority = The Tremulous Private Body*, London, Methuen, 1984, 29-40.

⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010, 28.

⁶ A magyar idézetek forrása: W. SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, ford. Vajda Endre = *Összes drámái*, III (Tragédiák), Budapest, Európa, 1988, 5–99. A magyar idézeteknél az oldalszámot adom meg, pontos sorszámot az angol idézetekhez rendelek.

⁷ Az angol idézetek forrása: SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, szerk. Eugene M. Waith, Oxford, Oxford U. P., 1984 (The Oxford Shakespeare).

térképének, aki „jeleken” keresztül beszél: „Thou map of woe, that thus dost talk in signs.”(3.2.12) A jelölés nullfokára redukált, megbecstelenített, háromszorosan megcsönkített Lavinia teste lesz az iránymutatás, a térkép, melynek segítségével a feje tetejére állt világban Titus egyfajta *tolmácsként* eligazodni igyekszik. Ennél is fontosabb, hogy Titus belátja, a térkép nem elegendő, mert a megváltozott világrendben, ahol immár Lavinia a jelölés eredete, új nyelvre van szükség. Elhatározza hát, hogy Lavinia jeleiből megreformálja a szemiózis alapjait, és új ábécét alkot – ehhez is érdemes a magyar fordítást az angollal párhuzamosan vizsgálnunk.

„Nem sóhajthatsz, nem mozdíthatod csonkod,
Nincs intés, bólintás, jel, térdelés,
Amiből ne alkotnék betűket,
Hogy elleshessem gondolataidat..” (57)

„Thous shalt not sigh, not hold thy stumps to heaven,
Now wink, not nod, nor kneel, nor make a sign,
But I of these will wrest an alphabet,
And by still practice learn to know thy meaning.” (3.2.42–45)

Dolgozatom középpontjába, a hiány színpadi szemiotikai erejét szemléltetendő, a tragédiának azt a részét állítom, amely közvetlenül megelőzi az új nyelvalkotás fenti jelenetét, talán a legsűrűbb emblematikus jelentéshálót hozva létre, és amely – a kirekesztő kánonalkotó folyamatok eredményeképpen – sokáig elkerülte még azoknak a kritikusoknak és rendezőknek a figyelmét is, akik hajlandóak voltak teljes értékűnek és érdemesnek találni a bosszútragédiát. Mikor Titus, két fia levágott fejének kíséretében, egyfajta groteszk eltévedt levélként visszakapja Tamorának küldött bal kezét, elhatározza, hogy a bosszú barlangját megleli, azaz, a bosszútragédia hagyományos dramaturgiájának megfelelően, egy szerepjátszást és időkezelést igénylő vállalkozásra szánja el magát. Ekkor veszi kezdetét Titus bosszúja, és elsőként feladatokat oszt ki. Luciust elküldi a gótokhoz hadat toborozni, maga Titus és Marcus egy-egy levágott fejjel a kezében vonul le a színpadról, és Lavinia-t is bevonja a szervezkedésbe. A magyar fordításban ezt olvassuk: „Lavinia, szükség van most rád is: / Hozd, kicsikém, fogad között kezem”, de az angol ismét kifejezőbb: „And, Lavinia, thou shalt be employed in this; / Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.” (3.1.280–81) Lavinia „bevonását” elképesztő színpadi kép tárja elénk, melynek értelmezéséhez szükségünk van az emblematikus színpad kódjaira. A lány az apa, a pátriárka levágott kezét veszi szájába, amely üres, hiszen nyelvét korábban kitepték

Tamora fiai. A darab feje tetejére fordult univerzumában a Szimbolikus Rend, a hatalom, az apai parancs jelképe így egy meghatározott hiányt tölt ki: a feminin diszkurzus, a női nyelv helyére kerül. A legújabb előadás-központú interpretációk a zűrzavar koncentrált *tableau vivant*-jának, a tragédiában uralkodó *topsy-turvy* világ felnagyított emblémájának, vagy Lavinia másodszeri megerőszkolásának látják a jelenetet. Hosszú időn keresztül azonban sem ezt a színt, sem pedig az egész darabot nem tudta megnyugtató és elfogadható értelmezési keretek közé helyezni a kritika. Shakespeare első tragédiája a polgári ízlés elfojtó stratégiáinak áldozatául esett, mint ahogy sok más angol reneszánsz bosszútragédia is, és huszadik századi sorsát hosszú időre megpecsételte T. S. Eliot sommás értékítélete. Eliot felülvizsgálta ugyan az Erzsébet- és Jakab-kori drámákról kialakult sztereotípiákat, főként William Archer lesújtó véleményét⁸, de a *Titus Andronicus*hoz ő sem talált kulcsot, és a világ „egyik legkevésbé eredeti és legbutább” drámájának tartotta.⁹ Mi vezetett hát ahhoz, hogy a tizenharmadik-tizenkilencedik századi általános elfordulás és az Eliot-féle lenéző polgári kritika után a darab általános reneszánszát kezdte el élni az ezerkilencszázhatvanas évek után?¹⁰ Minek kellett megváltoznia ahhoz, hogy a *Titus Andronicus*, amely soha nem került színpadra Magyarországon az ezerkilencszázhetvenes évekig, Sík Ferenc 1978-as első hazai rendezése és Zsótér Sándor 1991-es Dürrenmatt-átíratra épülő rendezése után az elmúlt szűk húsz évben négyszer is színpadra állítsák, legutóbb épp idén, Kéry Kitti rendezésében a Veszprémi Petőfi Színházban?¹¹ Annyi bizonyos, hogy a bosszútragédia uralkodó reprezentációs technikájára, a hiányt, csonkolást, hullákat termelő erőszak és anatómia megjelenítésére újfajta érzékenységnek kellett kialakulnia a nézőkben és a kritikusokban.

Pedig már Eliot kortársai között is akadtak, akik figyelemre méltó megjegyzéseket tettek a bosszúdráma hagyományába illeszkedő darabok testi, anatomizáló, erőszakot erőszakra halmozó megszállottságáról, de meglátásaik még nem illeszkedhettek egységes szemiotikai értelmezési mezőbe. „Két lábon járó anatómiák”¹² – Una Ellis-Fermor például így jellemezte Tourneur tragédiáinak alakjait. A posztstrukturalista, poszt szemiotikai elméleti megfontolásokból építkező irodalomtudóst meglepheti Ellis-Fermornak ez a kijelentése az angol reneszánsz tragédiák karaktereiről, két okból is. Meglepő a kijelentés, mert az anatómiai előadások megjelenítéseit

⁸ T. S. ELIOT, *Négy Erzsébet-kori drámairó* = T. S. E. *Káosz a rendben*, Budapest, Gondolat, 1981, 192-201.

⁹ Uő, *Seneca in Elizabethan Translation* [1927] = T. S. E. *Selected Essays*, London, Faber, 1962 [1932], 65-105.

¹⁰ Alan C. DESSEN monográfiájában tizenharc jelentős nemzetközi produkciót sorol fel 1923 és 1988 között, ezek közül öt született 1967 előtt. *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance*, Manchester – New York, Manchester U. P., 1989, 118. Mariangela TEMPERA 1955 és 1997 között tíz nagyhatású nemzetközi előadást elemez munkájában: *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from Stage to Text*, Bologna, CLUEB, 1999.

¹¹ További produkciók: Kaposvári Csiky Gergely Színház, Keszég László, 1997; Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió, Soós Péter, 2001, Gyulai Várszínház, Bocskári László, 2003.

¹² Una ELLIS-FERMOR, *The Jacobean Drama*, London, Methuen, 1936, 154.

alkalmazza a koramodern tragédiák képvilágának érzékeltetésére, annak a társadalmi látványosságnak a gyakorlatát, amely napjainkban, a posztmodern korban hallatlan népszerűségnek örvend.¹³ Meglepő ugyanakkor azért is, mert Ellis-Fermor írása még nem a posztsemiotikai korporális fordulat elméleteinek hatása alatt született, hanem a harmincas évek második felében. A könyvnek nem is képezik részét testelméleti vagy korposzemiotikai meglátások, de láthatjuk, hogy már a formalista és strukturalista megközelítések előtt sem maradt észrevétlenül a koramodern dráma anatómiai beállítottsága. Az ikonológiai és emblematikai elemzések rávilágítottak arra, hogy az erőszak színpadi jelenetei olyan szimbolikus jelentéshálóba illeszkedhetnek, amelyeknek a modern befogadók nincsenek birtokában. Ezért merő hatásvadászatnak vagy a valóságelvétől teljesen elrugaszkodott fantazmagóriának tekinthetjük az olyan jelenteket, mint Lavinia „felfedezése”, amikor Marcus hosszú monológban, egyfajta macabre ekphrasziszt előadva írja le a megcsonkított unokahúgának látványát, miközben Lavinia nem ájul el és nem hal bele a fájdalomba. Ahogy Huston Diehl kifejti, ezeken a jelenteken nem lehet a polgári színház reprezentációs logikáját meghatározó valóságelvét számon kérni, és nem is egyszerű szenzációhajhászás motiválja őket, hanem ikonográfiai hagyományok bonyolult egymásba játsása. „„Many (but not all) of the violent elements of Renaissance English tragedy are both emotionally charged and symbolic. Stage violence may in a given context allude to existing iconographic traditions of the renaissance, the same traditions manifested in the visual arts of the era. Such a view of violence regards the bloody instruments of murder, the grotesque limbs of dismembered bodies, and the cruel and inhuman devices of torture presented on the Tudor and Stuart stage not simply as sensationalist stage violence but as symbolic icons which express widely understood moral and ethical concepts.”¹⁴ A hetvenes – nyolcvanas évekig kellett azonban várnunk, míg a test szemiotikájáról megszülető interdiszciplináris elméletek a reneszánsz irodalom tanulmányozásában is éreztetni kezdték hatásukat, az utóbbi húsz év publikációi pedig már nemcsak irodalom- és motívumtörténeti, hanem jeleméleti és ismeretelméleti kérdésfeltevések alapján értelmezik, gyakran immár egymással párhuzamosan, a koramodern és a posztmodern kultúra anatómiai affinitásait.¹⁵ A

¹³ Napjainkban az emberi test belső szerkezetét, szervrendszerét, betegségeit, csont- és érhalózatát feltáró, nemzetközi szinten utazó anatómiai látványosságok a világ leglátogatottabb kiállításai, így például Günther von Hagens *Body Worlds* kiállítása, melyet több, mint 38 millió ember nézett meg eddig a világ 90 országában: http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/unparalleled_success.html (2014. június 14.)

¹⁴ HUSTON Diehl, *The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy, Renaissance Drama* 11 (1980), 27-44, 30.

¹⁵ A fentebbi Gumbrecht-idézetben is leírt, új testfelszínnek által határolt koramodern szubjektumot már Norbert Elias is problematizálta a *homo clausus* fogalmán keresztül. A koramodern kultúrában megjelenő anatómiai érdeklődés és belülré hatoló figyelem kialakulásának, és ennek a későbbi „homo clausus”-ban való elfojtásának történetéhez lásd: Michael C. SCHOENFELDT, *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*, Cambridge: Cambridge U. P., 1999; David HILLMAN

testtel kapcsolatos, korposzemiotikai tanulmányok különösen fontos szerepet kaptak a színház és a teatralitás újragondolásaiban, hiszen, ahogy Jim Casey rámutat, a drámaszöveg olvasásakor nem mindig vagyunk tudatában a testnek, de a színházban a test a szöveg, az előadás testisége [*the bodiliness of performance*] a legfontosabb működés.¹⁶

Az angol reneszánsz irodalmi kánont jelentős mértékben átrendező posztstrukturalista értelmezési eljárások mára árnyaltabb, a korabeli társadalmi energiák összefüggésrendszerébe helyezett képet alkottak a *Titus Andronicushoz* hasonló bosszútragédiák hagyományáról. A sokáig lenézett, marginalizált, a kánonból kiszorított Erzsébet- és Jakab-kori tragédiák mai újraértelmezéséhez, rekanonizálásához és színháztörténeti feltámadásához az előadás-központú dráma- és színházzemiotikai elméletek mellett a kritikai kultúrakutatás testi fordulata és a posztmodern tömegkultúra anatómiai érdeklődése képezte a háttérét. Az emberi test jelölő képességével és a jelölés garanciáival kapcsolatos kételyek párhuzamokat mutatnak a koramodern és a posztmodern korban, és a kilencvenes évek óta egyre több kutatás tér ki kifejezetten arra a hasonlóságra, amely megmutatkozik a testről szóló koramodern és posztmodern diskurzusok szemiotikai kérdésfeltevéseiben és abban a diagnosztikai szerepben, ahogy a szemiózisnak ezek a bizonytalanságai a kultúrában jelentkező traumatikus problémák tüneteiként értelmezhetőek. Ezeknek az elemzésnek nemcsak a koramodern drámaszöveg vagy a kiállított posztmodern műtárgy képezi a tárgyát, hanem a szemiotikai tér kapcsolódó diskurzusai, társadalmi gyakorlatai is, a tudást intézményesítő nagy diszciplínáktól (orvostudomány, jog, teológia) az ideológiai – felügyeleti rendszereket át (büntetés-végrehajtás, iskolarendszer, egyház) a tömeglátványosságokig és materiális kultúra mindennapi szokásrendjéig (színház, divat, étkezés, higiénia, temetkezés). Ez a kultúra-szemiotikai perspektíva képes összetettségében láttatni a jelentéseknek azt a bonyolult és történetileg sajátos hálózatát, amelyet Patricia Parker *kulturális szemantikának* nevez, és kamatoztatja

– Carla MAZZIO (szerk.), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, London and New York: Routledge, 1977; Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York: Routledge, 1995.

¹⁶ „On the stage, bodies cannot be exscribed or banished from the text. They are the text. [...] In fact, most readers notice the body in a playtext only when the plot itself draws attention to that body [...], whereas reading the body on stage occurs continually, even when the conscious focus is on the words. Thus, the body becomes not only the vehicle for the transmission of text, but the primary generator of meaning.” Jim CASEY, *Hew His Limbs and Sacrifice His Flesh: The Destruction of the Male Body in Titus Andronicus = Titus out of Joint: Reading the Fragmented Titus Andronicus*, szerk. Liberty STANAVAGE és Paxton HEHMEYER, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 87-112, 96. Ugyanebben a kötetben hívja fel a figyelmet Muriel CUNIN a retorika és a test kapcsolatára a klasszikus *ars memoriae* és a memóriaszínház kapcsán: „*Chief Architect and Plotter of These Woes*”: *Body, Text and Architecture in Titus Andronicus*, 49-68. A teatralitás testi fordulat utáni vizsgálatához a hazai szakirodalomban P. Müller Péter tett nagyszabású hozzájárulást: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009.

annak a posztszemiotikának a belátásait, amelyet Keir Elam sürgetett a nagyhatású *Alternative Shakespeares* második kötetében.¹⁷

Elam azokhoz a meglátásokhoz kapcsolódik, melyek már az *Alternative Shakespeares* első kötetében hangot kaptak: az angol reneszánsz drámaszövegeket nem lehet a korábbi, strukturalista dráma- és színházzemiotika keretei között értelmezni, hanem az *általános társadalmi, és a konkrét színpadi pragmatika* szabályai szerint kell megpróbálnunk működtetni őket, még akkor is, ha ez hipotetikus rekonstrukciót igényel. A jel posztstrukturalista kritikájának belátásai után, kellő óvatossággal már az újhistorizmus is visszaemelte szótárába a rekonstrukció fogalmát. Napjainkra számos szerző már csak az illendőség által diktált szabálynak tekinti leszögezni, hogy amikor a koramodern színész vagy az angol reneszánsz színház működését taglaljuk, vagy, Allan Dessen kifejezésével élve, amikor megpróbáljuk helyreállítani a reneszánsz drámák működését meghatározó színpadi *reprezentációs logikát*¹⁸, akkor nem abból a feltételezésből indulunk ki, hogy ezekhez közvetlen hozzáférésünk lenne. Ugyanígy kritikai közhelynek számít rámutatni arra, hogy a szubjektum teste a szinkron vizsgálatokban is csak a társadalmi diszkurzusok hálójában, a Szimbolikus Rend nyelvén keresztül hozzáférhető. Az *Alternative Shakespeares 2* óta egyre több munka foglalkozik a koramodern színház anyagi beágyazottságával és a koramodern színész testével, és ez azt mutatja, hogy az Elam által sürgetett posztszemiotika általános legitimációt nyert. Az is kritikai közhely, hogy a kölcsönviszony test és annak lakója között, a materiális, korporális anyag és az ön-reflexív tudattal rendelkező szubjektum között mindig is a társadalom érdeklődésének és aggodalmainak középpontjában állt, a felnyitott, megcsontolt, darabjaira hulló, anatomizált vagy éppen protézisekkel ellátott test megjelenítései azonban különös intenzitást és hasonlóságot mutatnak a koramodern és a posztmodern korban. Margaret E. Ownes szerint a törékeny, feldarabolt emberi test egyre nagyobb tömegben áramoltatott reprezentációi jellemzik a posztmodernt és a protomodernt is, csak annyiban különböznek, hogy a felszabdálás területe a posztmodern testben már belül van, ahol a hús a fémmel, a test a protézissel vagy a kiborg-vázzal találkozik, míg a koramodern testkép a felszínen, a szubjektum bőrén képzelet az anatómia, a behatolás, a

¹⁷ „A revised – which is to say historicized and materialized – post-semiotics of Shakespearean drama might offer an analogous space where social history, dramatic history and stage history interrogate each other. But in order to be fully historicized and fully materialized, such an enterprise can only set out from the one historical and material dramatic body we have, the actor's. Where lies your text? In the performer's bosom.” Keir ELAM *'In What Chapter of His Bosom?'* *Reading Shakespeare's Bodies = Alternative Shakespeares: Vol. 2*, szerk. John DRAKAKIS, Terence HAWKES, New York, Routledge, 1996, 163.

¹⁸ Alan C. DESSEN, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge, Cambridge U. P., 1984, 105-130.

felbontás vonalait.¹⁹ Owens fontos meglátását szükséges kiegészítenem, ugyanis nézetem szerint a posztmodern testképeknek is kifejezetten fontos elemei a bőrön, a felszínen történő határsértések, és a koramodern testábrázolások is határozottan protetikusan mutatják a kiborgizációnak. A test felbontása, a felszín mögé hatoló anatomizáló törekvés mindkét korban ismeretelméleti tétet hordoz, és az adott kor episztemológiai bizonytalanságainak metaforájává válik. Az angol reneszánsz bosszúálló által felnyitott testek és testrészek, és a posztmodern kiállítótermekben és performanszokban közszemlére tett kadáverek, preparátumok és szervek egyaránt a tudás megszerzésének lehetőségeire, a jelölés és a jelentés határait és az emberi szubjektivitás szerkezetére irányuló kérdésfeltevések, bizonytalanságok megjelenítői, a kulturális szemiotikában lejátszódó traumatikus átrendeződések metaforái.

Az előbbieken előszámlált szemiotikai – kultúraelméleti átrendeződések alakították ki azt a keretet, amelyben értelmezhetővé válik a korábban dekadensnek vagy mesterkéltnak, szenzációhajásznak tekintett bosszútragédiák hagyománya, és amelynek segítségével ismét érdeklődésre és sikerre tart számot Shakespeare első tragédiája, a benne tátongó hiányokkal együtt.

Térjünk most vissza a korábban bevezetett jelenethez, amelyben a megcsonkított Laviniát látjuk, szájában, kitépett nyelve helyén Titus levágott kezével. Az emblematikus jelenet „lefordítása” így is szólhatna: a hiány hiánnyal találkozik – Laviniának hiányzik a nyelve, Titusnak hiányzik a keze.²⁰ A fent előszámlált korposzemiotikai megfontolások fényében talán belátható már, nem elegendő csupán úgy értelmeznünk a jelenetet, hogy Lavinia új nyelvet kap, hiszen ebben az olvasatban mindössze arról lenne szó, hogy az önálló működést nyert patriarchális hatalmi jelvény a lánygyermek, a nő nyelvének helyét is elfoglalja, és helyette is ő beszél, másodszer is erőszakot téve Lavinián. Láttuk azonban, hogy a hiány

¹⁹ Margaret E. OWENS, *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*, Newark: University of Delaware Press, 2005, 13. „If the paradigmatic postmodern body is prosthetic or cyborgenic, the paradigmatic early modern body is dismembered or fragilized.” Owens az anatomizált test általános jelenlétéhez képest meglepő tézissel áll elő: szerinte a reneszánsz bosszútragédiák „testtudatossága” pontosan *a test hiányára*, mégpedig a reformáció által száműzött korábbi testfelfogás elvesztésére épül. „What is being mourned in revenge tragedy is mourning itself, namely, the system of consoling rituals that had been available up until the consolidation of Reformed piety. Moreover, this loss was irreducibly corporeal. Revenge tragedy mourns not only a faith but the body that served as the fulcrum of that faith, the real Presence in the Eucharist.” 212.

²⁰ A jelenet dekódolásához annak is tudatában kell lennünk, hogy a koramodern hiedelmek szerint a levágott testrészek vagy a hulla darabjai továbbra is rendelkeztek bizonyos önállósággal, továbbvitték a személyiség jegyeit, annak kiterjesztett vagy továbbterjedő működésévé válva. Vö. Carla MAZZIO *Sins of the Tongue* = David HILLMAN – Carla MAZZIO (szerk.), *i.m.*, 53-80. „The spectacle of the independent organ of speech, mobile even when dislodged from its bodily surround, in many ways perfectly embodies anxieties about reference itself, not only about the movement of speech *away* from the individual body but also about the movement of signs away from any singularly discernible, naturalized context.”

szemiotikáját bonyolultabb logikával képi meg Shakespeare, és ennek alapján egyfajta profemista interpretációt is nyerhet a szín. Lavinia a kozmikus káoszban szükségessé váló új nyelv forrásává válik, teste térképül szolgál Titus számára az eligazodáshoz, ahhoz, hogy „bosszújának barlangját”, motivációs energiáit megtalálja, és sikerre vigye haditervét. Ehhez meg kell változnia, új ábécét kell tanulnia, fel kell adnia addigi büszke atyai, tábornoki, politikusi gondolati kereteit, különben nem járhat túl Tamora eszén. Nem atyai erőszaktételről van tehát szó, sokkal inkább arról, hogy Lavinia, a nő kezd el beszélni az apai hatalom, a militáris kommunikáció emblémáján, eszközén keresztül, de új nyelvet beszél: a bosszú nyelvét. Ahogy Owens is rámutat, a nyelv magának a bosszútragédiának mint műfajnak az emblémája, megtestesítve a bosszú megragadhatatlan, fékezhetetlen energiáit, melyek kicsúsznak a bosszúállók kezei közül.²¹ Lavinia olyan nyelvet kell bevezetnie, amely felveheti a versenyt a betolakodó Tamorával, amely a testből táplálkozik, és amely az írásnak, a jelölésnek olyan rétegeit emeli a felszínre (akár a néző tudattalanjából), melyeket a közelmúltig folyamatosan elfojtott a kartézianus hagyomány testtelen egójának ideológiája és az azt kiszolgáló, uralkodó polgári színjátszás.²² Külön tanulmánynak kell foglalkoznia azzal, hogyan illeszthető ez a profemista olvasat a bosszútragédiák posztsemiotikájának és a bennük uralkodó anatómiának az elméletébe, de a jelenet különlegességét, fontosságát és nehézségét talán jól jelzi, hogy a tragédia „posztmodern reneszánszának” kezdete óta textuális, tematikus beágyazottsága ellenére szinte egyik produkció sem tulajdonított neki fontos szerepet. A BBC 1985-ös, szép kiejtésre koncentráló filmváltozatában megjelenik a levágott kéz Lavinia szájában, de idétlen gumidarabként himbálózik. A Csiky Gergely Színház, a Shure Stúdió és a Gyulai Várszínház produkciójában nem bukkan fel, viszont egyértelműen ott világít fehéren Lavinia szájában, igaz, csak egy pillanatra, Julie Taymor kultikussá vált 1999-es filmváltozatában, melynek címszerepét, roppant stílusosan, a Hannibál-karakterrel visszavonhatatlanul azonosult Anthony Hopkins játszotta. Ha csak rövid időre is, de Taymor (emblemikus képrendszerekben egyébként talán túlságosan is tobzódó) rendezése érzékenységet mutat a darabban tematizált, anatomizált hiánynak és Lavinia jelölő képességének az összetettségére, és ezzel bátran tekinthetjük a *Titus Andronicus* színpadtörténetében a posztsemiotikai fordulópontnak.

²¹ OWENS, i.m., 219.

²² Vö. P. MÜLLER, 13. jegyzetben i.m., 12. Carolyn SALE úgy érvel, hogy a *Titus Andronicus* a testfestés, a tetoválás, a testre írás reprezentációs technikáin, legfőképpen Aaron alakján keresztül egy másfajta íráshoz, a „latin ábécé uralma” előtti, a római megszállást megelőző brit ősidőkbe vezeti vissza a nézőt. Black Aeneas: *Race, English Literary History, and the „Barbarous” Poetics of Titus Andronicus*, *Shakespeare Quarterly*, 62/1 (Spring 2011), 25–52.

