

KISS ATTILA ATILLA

Minek a története az irodalom?
Egy irodalomtörténeti vállalkozás margójára

Éppen az idevágó viták olykori apokaliptikus hangvétele jelzi külföldön és idehaza egyaránt, hogy milyen szívós, mindent túlélő, az újnak keményen ellenálló hagyományt teremtett a 19. század irodalomtörténet-írása, minden belső ellentmondásával és megoldatlan problémájával együtt, köztük a tapasztalatilag ellenőrizhető okfejtés követelményének megvizsgálatlan hagyományozásával.
(DÁVIDHÁZI 2004, 41.)

Homo politicus

[...] úgy gondolom, jót tenne a hazai irodalomértésnek valamivel nagyobb adag ebből az importból, hiszen ez a gondolkodás [ti. a kritikai kultúrakutatás, K. A. A.], amely az irodalmat a társadalmi-politikai kontextushoz köti, már posztstrukturalizmus *utáni*.
(BÉNYEI 2006, 44.)

Mentegetőzésnek tűnhet, hogy előrebocsátom, de nem annak szánom: meglehet, fejtegetéseim során túl közel engedem majd a jelenkori közélet eseményeit a tárgyterülethez. Nem az a célom, hogy a politikumot becsempésszem az irodalomtörténet-írás elméletéről és gyakorlatáról folytatott eszmecseréinkbe. (Nem lehet becsempészni – már mindig is ott volt.) Hadd jegyezzem meg ugyanakkor itt a legelején, hogy az angol irodalom történetét magyarul megírni szándékozó szakembereknek nemcsak a vállalkozás nehézségeit, hanem az általa kínált lehetőségek nagyságát és fajtáit is számba kell venniük. Ez pedig csak annak a megfontolásnak a belátása révén történhet, amely legalábbis a Niccolò Machiavellitől Étienne Balibarig terjedő politikai filozófiából ismerős mindannyiunk számára: az ember azáltal válik csoportokban tevékenykedő és viszonyrendszerek között élő *szubjektum*má, hogy aláveti magát a város, a kommunális lét, a *polisz* szabályainak. A civilizációs folyamatba ágyazódott ember léte, így tehát az irodalomtudósé is, szükségképpen a *homo politicus* létmódja. Szeretném elkerülni a félreértéseket. Nem azt szorgalmazom, hogy politikai állásfoglalásaink jelenjenek meg az irodalom történetéről való gondolkodásunkban – ennek veszélyére már kitűnő hazai szerzők is többször felhívták a figyelmet.¹ Amellett szeretnék érvelni, hogy az irodalomról, annak történetéről szóló elméleti diskurzus – különösen akkor, ha elválaszthatatlanul összekapcsolódik az oktatás, a felsőfokú stúdiumok, a kritikai elemzők utánpótlásának és a tudományszervezésnek a kérdéseivel – semmiképpen nem keltheti azt a látszatot, hogy létezik az irodalom termelésének

¹ Takáts József, a jelen írásban is hivatkozott *Mi, filológusok* vita egyik legmarkánsabb megszólalója például így ír az újhistorizmus magyarországi recepciója kapcsán: „Bár azt hiszem, nálunk az újhistorizmus programja nem jelent akkora újdonságot, mint amelyet angolszász tudományos közegben jelentett, s e program némely vonásával egyáltalán nem rokonszenvezem (például a történész politikai elkötelezettségének érvényesítése vizsgálódásaiban), azon törekvéseivel azonban teljesen egyetértek, amelyekkel megkérdőjelezi az »irodalmi« és a másféle szövegek, kulturális gyakorlatok közti határokat” (TAKÁTS 2006, 83).

(írásának, közvetítésének, befogadásának, tanításának) politikától mentes modalitása. Amikor a harmadik évezred elején, Magyarországon az angol irodalom történetét magyar nyelven, magyar közönség számára kívánjuk bemutatni, az elmúlt évtizedek dekanonizáló és dekonstrukciós belátásai alapján megítélésem szerint mindennél fontosabb, hogy az irodalomnak mint társadalmi gyakorlatnak a történetét mutassuk be úgy, ahogy ez a gyakorlat erőviszonyokba ágyazódik, hatást fejt ki, láttat és eltakar, előnyhöz juttat és hátrányt okoz – ahogy sohasem ártatlan. Tanítványainkat, olvasóinkat veszélyes és hátrányos helyzetbe hozhatjuk, ha reflektálatlanul hagyjuk vagy folytatjuk az irodalomtörténet írásának azt a hagyományát, amely az irodalomban olyan menekülési útvonalakat kínál, amelyek a materiális és aktuális valóság fölé emelnek bennünket.²

Irodalomtörténeti vállalkozásunknak a fentiek miatt különös aktualitása van. Tevékenységünket javarészt vagy legalábbis jelentős részben az egyetem intézményes keretei között folytatjuk. A hazai felsőoktatás válságos állapotának kezelésére és jobbitására irányuló erőfeszítések közepette nem tudok nem felfedezni valamiféle összefüggést abban, hogy a felbolydult hazai oktatáspolitikai diskurzusokban szerepet vállaló hallgatók között kimagasló számban vannak olyanok, akik anglisztikával, irodalom- és kultúraelmélettel, vizuális- vagy kommunikációelmélettel foglalkoznak. Ezeket a hallgatókat mások mellett mi tanítottuk meg arra, hogy a hatalmi technológiaként működő nagy narratívákkal, intézményesült beszédmódokkal szemben kritikusak legyenek; hogy átlássanak az életüket átítató médiumokon; hogy értsék és használják a sajtót. Sokkal fontosabb ugyanakkor az, hogy azokat a hallgatókat, akik nem vesznek részt a társadalmi esélyegyenlőségről, az egyetemi autonómiáról, a szolidaritásról, a tudáspolitikáról folytatott vitákban és eszmecsereikben, mi *sem* tanítottuk meg a szerepvállalásra, az ilyesfajta érzékenységre. Személyes meggyőződésem, hogy ez aggasztó jelenség, amely feladatot ró ránk. Egyetértek Bényei Tamással, amikor azt mondja, hogy „Megmosolyogtató és torz túlzásokhoz is vezet, ha az irodalommal való foglalkozást átengedjük az identitáspolitikának” (BÉNYEI 2006, 44), de úgy gondolom, az egyetemnek fel kell vállalnia, hogy a középiskolai és egyetemi fiatalságot a *homo politicus* lét gyakorlására sarkallja, és ennek igenis köze van még az irodalomtörténet-íráshoz is. Dolgozatom címével azt kívánom érzékeltetni, hogy az irodalomtörténet terminus már hagyományyszerűen egy bizonyos (meglehetősen teleologikus) perspektívába helyezi az irodalom fogalmát, és ezzel rögtön el is takar, el is mismásol valamit. Az irodalom történetével való foglalatalkodás közben, mialatt óhatatlanul egyfajta folytonosságot tételezhetünk fel a történetben, hajlamossá válunk elfeledkezni arról, hogy a mindenkor irodalom maga is valaminek a története – az irodalom termelésének története leképezi azt az erőteret, amely az irodalmat kihasználja. Meglátásom szerint a kritikai gondolkodás elsajátításának elősegítéséhez használható, rendelkezésünkre álló módszerek közül az egyik leghatékonyabb az, ha az irodalomtörténet metaperspektívájából az irodalomnak mint történetnek a perspektívájába helyezzük vizsgálódásainkat.

Anekdotikus kitérő

Csak azt szeretném tudni, az olyasfajta szörnyeteg melodramákat, mint amilyen *A bosszúálló tragédiája*, förtelmes szexualitásával és őrzőngő vérszomjával, tényleg a civilizált irodalomhoz sorolhatjuk-e? Én azt

² Úgy látom, napjainkban igenis nagy tétet hordoz az, hogyan vélekedünk és cselekszünk az oktatási és kutatási tevékenységeket egyaránt meghatározó irodalomfelfogással kapcsolatosan, hiszen megvan a kockázata annak, hogy nem mozdulunk ki abból az alapfeltevésből, amelyet Bényei Tamás nagyon precízen és tömören így írt le: „Az irodalomtanítás alapfeltevése szerint az osztálykülönbségeken felülemelkedő, egyetemesnek nevezett esztétikai, morális és nemzeti értékek – és azok élvezeti módjainak – elsajátítása révén mindenki egy spirituális értelemben felfogott nagy nemzet tagjának érezheti magát.” (BÉNYEI 2003, 37.)

mondom, vagy merő barbarizmus, vagy valami szálnalmas pszichopata perverzió szülte ezt a drámát. (ARCHER 1923, 74.³)

Életem első szabályos nevetőgörcsét akkor kaptam, amikor az angliai University of Hull könyvtárában a kora modern tragédiákat leíró valamelyik fejtegetésben *Az ateista tragédiáját* elemző résznél ahhoz a ponthoz jutottam, ahol az egyik karakter véletlenül lefejezi saját magát. Ezt semmiképpen nem tudtam feldolgozni, a darab alaposabb megismerése után sem, pedig addigra már sokat olvastam az angol reneszánsz dráma fénykora után egyre fokozódó dekadenciáról és egyéb kritikai közhelyekről. Értetlenségemet csak fokozta, hogy Bowers klasszikus monográfiájában a vonatkozó rész szinte átsiklik az esemény felett, semmi különösebb érdekességet vagy jelentőséget nem tulajdonítva neki – az illető zavarodottá vált, ezért sikerült lenyakaznia magát, szól a leírás.⁴ Ekkor szántam el magam véglegesen a kora modern dráma és színház tanulmányozására, hogy megértsem, hogyan lehetséges olyan szövegekörnyezet és társadalmi kontextus, amely értelmes működési keretet kölcsönözhet egy ilyen jelenetnek, és hogy miért söpörte a szőnyeg alá a kritika évszázadokon keresztül ezeket a drámákat a számunkra megmagyarázhatatlan, néhol már kétségbeejtően értelmetlennek tűnő részek miatt.

Az angol reneszánsz irodalmi kánont jelentős mértékben átrendező újhistorista, posztstrukturalista értelmezési eljárások természetesen már sokkal árnyaltabb, és a korabeli társadalmi energiák összefüggésrendszerébe helyezett képet alkotnak a bosszútragédiák hagyományáról és a Tourneuréhez hasonló drámákról.⁵ Mit tudhat meg azonban ezekről a szövegekről a magyarországi érdeklődő, ha nem kíván megelégedni a manierista dráma dekadenciájáról szóló kritikai szólammal? Székely György *Lángözön* című kötetében ennyit olvashatunk:

Így D'Amville elveszti mindkét fiát. Sikerül azonban bíróság elé állítania Charlemontot, akit egy bíróság – a hősiezen szerelmese mellé álló Castabellával együtt – halálra ítél. Az ítéletet maga D'Amville kívánja végrehajtani. A hirtelen magasba emelt bárd azonban a saját fejére zuhan – bosszúja önmagát érte el. A szerelmespár végre boldog lehet. (SZÉKELY 2003, 592.)

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

Az ateista D'Amville egyetlen elismert világhatalma a Természet és annak törvényei. A dráma iróniája, hogy éppen a természeti törvények pusztítják el az anti-hőst: nem ismervén a hóhérbárd súlyát, nagy lendülettel emeli feje fölé, de az visszazuhan rá, és halálosan megsebesíti. (SZÉKELY 2003, 594.)

Feltételezhetjük, hogy Székely nem tekinti a kora modern angol drámai és színházi kánon kitüntetett részének Tourner darabját, mindenesetre nem kell feltétlenül megelégednünk azzal, hogy ebben az iróniában csak a természeti törvények szemléltetését lássuk. A kor bosszútragédiái között tájékozódva azonban nem jár jobban a magyar olvasó akkor sem, ha

³ Ford. K. A. A.

⁴ „D'Amville egyre nagyobb sikerrel ármánykodik, míg végül az Ég bosszúja utoléri: két fia meghal, ő zavarodottá válik, és véletlenül megöli saját magát, mikor éppen lesújtani készül, hogy kivégezze az ellenállást nem tanúsító bosszúállót.” (BOWERS 1959, 141. Ford. K. A. A.)

⁵ Ld. különösen CLARE 2006, 76–92; WOODBRIDGE 2010, 31–33; SIMKIN 2001.

például *A bosszúálló tragédiája* alaposabb megértésének igénye vezérli. A magyar nyelven elérhető ismertetések nemcsak a szerzőiség kérdésében nem érték egyelőre utol az angolszász szakirodalmat, amely immár egyértelműen Middletonnak tulajdonítja a tragédiát Tourner helyett. Székely sem ezzel, sem a többi vérpatakos bosszúdrámával kapcsolatban nem tesz jelentős előrelépést az 1972-es angol irodalomtörténethez képest, és ugyanúgy pusztán monstruózus melodramának állítja be az ilyesfajta tragédiákat, mint ahogy azt Szenczi Miklós tette harminc évvel korábban, vagy ahogy alfejezetem fenti mottójában William Archer fogalmazott ötven évvel Szenczi előtt.⁶ Jól érezhetően ugyanolyan ellenszenv fűti ezeket a szerzőket a reneszánsz bosszútragédia hagyománya iránt, mint amilyen ellenszenvvel és előítélettel igyekezett évszázadokon keresztül a tudósok közössége kirekeszteni a *Titus Andronicus* a Shakespeare-kanonból, hozzácsapva a „sátáni univerzumot” bemutató dekadens darabok özönéhez, azok korai előhírnökeként.

A *Titus Andronicus*ról Voinovich Géza is szükségesnek tartott egy külön megjegyzést 1926-ban megjelentetett (és 1907-es eredetű) rövid angol irodalomtörténetének a Shakespeare-fordításokról szóló lábjegyzetében: „1902-ben Shakespeare összes színművei (Titus Andronicussal).” A „borzalmakat halmozó” (SZENCZI 1972, 114) dráma szerepeltetése az angol reneszánsz bárd művei között az 1900-as évek elején még egyáltalán nem volt magától értetődő. Szenczi már egyértelműen Shakespeare-hez sorolja „a restaurációs kor finnyásabb ízlése” (uo.) által elfojtásra ítélt bosszútragédiát, de az angolszász modern filológusok még a 20. század első felében is több nagyszabású vállalkozásban igyekeztek cáfolni azt, hogy Shakespeare-nek bármi köze lehetett volna a darabhoz. John Mackinnon Robertson 1924-ben ezzel az ellentmondást nem tűrő összegzéssel zárja 494 oldalas heroikus vállalkozását:

Bizonyítást nyert tehát, hogy nem ő [ti. Shakespeare] a szerző, függetlenül attól az egyébként rendkívül meggyőző feltevéstől, hogy az egész Erzsébet-kori drámairodalom legdurvábban iszonyatos darabja nem lehetett a kor legnagyobb és legkifinomultabb szerzőjének műve. (ROBERTSON 1924, 480. Ford. K. A. A.)

Voltak ugyan már a 18. században is elemzők, akik Shakespeare szerzősége mellett szálltak síkra, és felfigyeltek a tragédia poétikai jelentőségére és az Erzsébet-kori drámai, színházi hagyományokkal való kapcsolatára (így például Benjamin Heath 1765-ben és Edward Capell 1768-ban), de a *Titus Andronicusszal* kapcsolatban sokáig az angolszász szakirodalomhoz is hiába fordulunk elfogulatlan eligazításért.⁷ George Brandes 1899-ben még azt írja:

Vegyük észre, nemcsak arról van itt szó, hogy térdig járunk a vérben, hanem kívül kerültünk mindenféle történelmi realitáson is. Shakespeare számos ponton megváltoztatta a régi darabokat, így például Vespasianus császár neve fel sem bukkan ebben a zagyva horrorparádében. [...] Igaz ugyan, hogy mindenféle magyarázkodás nélkül kihagyták ezt a drámát Shakespeare műveinek holland fordításából, mégsem helyes, ha a diák vagy a tudós átsiklik felette, hiszen ő leginkább azt igyekszik tetten érni, ahogy megszületik és kifejlődik a költő zsenije. Minél lejjebbről indul, annál csodásabb szárnyaló emelkedése. (BRANDES 1899, 31, 33. Ford. K. A. A.)

⁶ A pontosság és az érdekesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy Szenczi utal Archer elítélő véleményére, de azt is hozzáteszi, hogy Archer után tizenkét évvel „Muriel C. Bradrook, az angol reneszánsz dráma egyik legmélyrehatóbb elemzője, huszonkét ironikus sorsfordulatot számolt meg *A bosszúálló tragédiájában*, amelyet szerkezeti szempontból a kor legjellemzőbb, legbravúrosabb tragédiájának tart.” (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972, 151.) Éppen ezért is érdekes, hogy a darab mégsem kapott soha kitüntetettebb helyet az angol irodalom vagy dráma magyar nyelvű történeteiben, és Szenczi angol nyelvű egyetemi jegyzetében is csak jó fél oldalt érdemel ki, a Bradrook-idézettel együtt. Ld. SZENCZI 1982, 205.

⁷ A darab kritikai fogadtatásának történetéhez lásd SCOTT 1987, 609–684.

Brandes tehát nem veti ki a kánonból a darabot, de legfőképpen arra tartja érdemesnek, hogy szemléltesse számunkra, milyen mélységekből indult Shakespeare, mielőtt szárnyalni kezdett volna. E. K. Chambers is kételyeinek ad hangot az általa szerkesztett 1907-es kiadás előszavában Shakespeare szerzőségével kapcsolatban, T. S. Eliot pedig csaknem az egész 20. század számára eltemette a darabot, amikor azt állította, hogy a *Titus Andronicus* az egyik legbutább és legfantáziátlanabb darab, amit valaha is írtak.

Mindannyian tudatában vagyunk annak, hogy a hetvenes évek dekanonizáló kritikai irányultságai és az előadás-központú szemiotikai megközelítések térnyerése megváltoztatta az általános kritikai közvéleményt ezekről a darabokról. Mégis, szándékosan választottam ezeket a példákat, mert a hazai értelmezői és irodalomtörténeti diskurzusokban csak nagy késlekedéssel látszódik lejátszódni a – szűkebb értelemben véve kánonrevíziós, tágabb értelemben pedig reprezentációlogikai – elméleti fordulat. Ebből fakad az, hogy a magyar recepciótörténet látja, de talán nem tud még mit kezdeni azzal a jelenséggel, hogy a *Titus Andronicus* a korabeli Erzsébet-kori közönség számára *legalább* annyira népszerű volt, mint a *III. Richárd*; hogy a *Spanyol tragédia* összességében népszerűbb volt, mint a *Hamlet*; hogy az ezredfordulón Julie Taymor az ikonikus Anthony Hopkinsszal készített mozifilmet a darabból; legfőképpen pedig azzal, hogy néhány éven belül háromszor is előadták Shakespeare „horror drámáját” a magyarországi színházakban. Azért mutatok rá erre, mert fel kell tennünk a kérdést, vajon csak abban kereshetjük-e mindennek az okát, amit Székely György előrebozsát kötetének előszavában:

Egyre gyorsabb iramban bukkantak fel olyan javaslatok, sőt irányzatok – a freudizmustól a dekonstrukciós törekvéseken át, a „szocreál”-tól a feminista hadüzenetig –, amelyek lényegüket tekintve a jelenkor gondolkodásmódját, problematikáját vetítették vissza a négy évszázaddal korábban keletkezett művekre. Sok mindent belemagyaráznak a múltba, olyan ideológiai és pszichológiai tartalmakat fedezve fel a XVI–XVII. század drámairodalmában, amelyek akkor még fel sem merülhettek az alkotókban. (SZÉKELY 2003, 10.)

Lássuk be, nehezen boldogulhatunk a Titus-jelenséggel, ha abból a meggyőződésből indulunk ki, hogy Shakespeare-nek nem lehetett Ödipusz-komplexusa, hiszen Freud akkor még nem is élt.

Hatástörténet/befogadástörténet

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

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

megjósolhatatlan, s ekként az ahistorikus értelmezések legvadabb példáinak is mindig van esélyük. (BÉNYEI 2006, 43.)

Meggyőződésem azonban, hogy a kánon átformálásának, a darabok újraolvasásának természetesen nem merő belemagyarázás az oka, hanem sokkal inkább annak az elvnek az érvényesülése, amelyet Jauss hangsúlyoz abban a híres javaslatában (JAUSS 1970), amellyel megoldást kínál az irodalomtörténet-írással kapcsolatos dilemmákra. Vélekedése szerint az irodalomtörténetnek mindig valahol a diakrón és a szinkrón között kell elhelyezkednie, olyan speciális keresztmetszetben, amelyet számomra a legemlékezetesebb módon Dávidházi Péter jelölt ki nagyszabású hozzájárulásával a 2006-os filológusvitához:

[...] filológiai és elméleti munka viszonyáról előidejűség helyett sokkal inkább egyidejűségben, munkamegosztás helyett kölcsönhatásban tanácsos gondolkodnunk, hiszen a filológus már maga is valamilyen elméleti irányzat előfeltevéseivel és célképzeteivel lát a szöveg megállapításához, s feladatát, tudva vagy öntudatlanul, ezek szerint végzi. (DÁVIDHÁZI 2004, 5.)

A legérdekesebb új olvasatok az újabb elméletek előfeltevéseitől vezérelve igyekeztek alapos filológiai munkát végezni. A *Titus Andronicus* összetettebb, a sztereotípiákat felülvizsgáló megértéséhez természetesen szükség volt azokra a feminista, posztzemiótikai és posztkoloniális meglátásokra, amelyek kiemelték a tragédiát az évszázados leegyszerűsítésekből, de ezek a meglátások az esetek többségében alapos filológiai, történeti, etimológiai kutatásokra támaszkodnak. Végezetül ezt a széles körű kritikai együttműködést szeretném szemléltetni, annak érdekében, hogy alátámasszam következő vélekedésemet. Az angol irodalom magyarul írt történetének hatástörténeti alapokra kell helyezkednie, és ez a hatástörténet nem nélkülözheti az ideológiakritikát mint középponti vezérlőelvet: azt az ideológiakritikát, amely, ahogy a tervezett irodalomtörténettel kapcsolatos műhelybeszélgetéseink során már rámutattunk, a leginkább hiányzik Perkins irodalomtörténet-írást problematizáló tanulmányából (PERKINS 1992).

A *Titus Andronicus* elfojtástörténetének megvan a maga ideologikuma, és ennek olvasatomban az a legfőbb oka, hogy a darab az irodalomnak és az irodalomtörténetnek ahhoz a „nullfokához” csatol vissza bennünket, melyről Stephen Greenblatt ír a nyakversről (*neck verse*) szóló nevezetes tanulmányában.⁸ A középkori perrendtartás értelmében az elkövető életét menthette meg az irodalom, a betűk ismerete, amennyiben a vizsgálat során bizonyítani tudta, hogy olvasni tud, azaz képes felolvasni az ötvenegyedik zsoltár első versszakát – amelyet persze egy idő után minden valamirevaló bűnöző fejből tudott. Ebben az esetben írástudónak (*litteratus*) minősítették, és kijárt neki a klérus számára fenntartott kiváltság (*benefit of clergy*), csak egyházi bíróság ítélezhetett felette, ott pedig nem volt halálos ítélet. A „nyakvers” persze nem működött a végtelenségig. Bár egészen a 18. század elejéig hatályban volt, az idők során a hatóságok különféle módokon igyekeztek megfogni az ügyeskedőket. A 15. század vége felé bevezették például, hogy nem lehet „ismételni”: ha valaki egyszer sikeresen írástudónak minősítette magát a világi ítélőszék előtt, forró vassal bélyeget, egy betűt sütöttek a bőrébe, ezt aztán elég volt a hatóságoknak a következő fülön csípés során „elolvasniuk” ahhoz, hogy kizárják az egyház felé való menekülés újabb lehetőségét. Itt persze a betűk ismerete, a *litteratus* minősítés még egészen mást jelentett, mint amilyen jelentést a későbbi évszázadok során az irodalom a *belles-lettres* értelmében felvett. Itt találjuk azonban, ahogy Greenblatt állítja, az irodalomtörténet nullfokát, és innen válik világossá, hogy az „irodalmi ismeret”, a művelődéshez és az olvasottsághoz való hozzájutás milyen elválaszthatatlanul összefonódott a történelem során a társadalmi pozíciók és

⁸ „Ahol a *litteratus* státusát kitörölhetetlenül a húsba vésvé jelölik, megtaláltuk az irodalomtörténet nullfokát.” (GREENBLATT 1997, 465. Ford. K. A. A.) A nyakversről lásd még SZILASI 1994.

lehetőségek rendszerével. Nemcsak arról van szó, hogy az írástudás elterjedésének egyik fő oka az egyházi kiváltság elnyerésének lehetősége volt (GREENBLATT 1997, 465), hanem sokkal inkább arról, hogy a betű, pontosabban a *latin ábécé* ismerete jelentette a választóvonalat a barbár és a civilizált, a marginalizált és a fősodorbeli között – ebből fakadóan pedig a szöveghez, a betűhöz való hozzáférést hatalmi technológiák irányították már a középkorban, és irányítják azóta is.

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

A társadalmakat alkotó különféle „technológiák” közt van egy, amely, úgy tűnik, messze elkerülte mindenki figyelmét – ezt nevezhetnénk „erkölcsi technológiának”. Az erkölcsi technológiát olyan eljárások és tevékenységek meghatározott csoportja alkotja, amelyek segítik bizonyos értékek, jól nevelt viselkedésmódok és válaszreakciók betáplálását az emberi szubjektumokba: s az erkölcsi technológia egyik igen fontos válfaja napjainkban Irodalom néven fut. (EAGLETON 1995, 55.)

Az irodalom többek között annak a története, ahogy az irodalom nullfokát (és általában a *litteratus* társadalmi pozícióját legitimáló reprezentációs eljárásoktól különböző lehetőségeket) ignoráló és elfojtó ideológiai (erkölcsi) technológiák irányítják a szövegek termelését. Az irodalom az ábécé zsarnokságának a története.⁹ Az irodalomban „részesülő” társadalmi rétegek erkölcsi nevelésében azonban, Eagleton érvelése szerint, az irodalmi technológia szerepe legfőképpen az, hogy az oktatási rendszereken keresztül egyre radikálisabban passzívvá és a társadalmi változások iránt érzéketlenné tegye a szubjektumokat. A klasszikus irodalomtörténet esztétizáló kánonalkotásával természetesen szöges ellentétben áll minden olyan kísérlet, amely az irodalomtörténet ilyesfajta nullfokához vagy a latin ábécé európai zsarnoksága előtti időkhöz igyekezne visszakanyarodni. A *Titus Andronicus* egyik központi emblematikus alakja a megerőszakolt, nyelvétől és kezeitől megfosztott Lavinia; főszereplője, Titus levélként küldi el saját levágott bal kezét, melyet Lavinia a szájában, a fogai közé szorítva visz le később a színpadról; a végső jelenetben Tamora húspástétom alakjában falja fel két tulajdon fiát, akikből Titus készített fasírtot. A darab bővelkedik a horrordráma irracionálisan felfokozott elemeiben, jól ismert mitológiai témákat dolgoz fel újból, ugyanakkor az írásnak, a reprezentációnak olyan módozatait tematizálja, amelyek összeegyeztethetetlenek az ábécé kultúrájával, a római kultúra Európát meghatározó hagyományával. Csak a posztstrukturalista értelmezési módszerek tudtak igazán bármit is kezdeni azzal, amikor Titus a fájdalom ábécéjét szándékozik feltalálni, hogy a szenvedés térképévé vált leányát olvasni tudja, Aaron pedig római betűket vés emberi testekre, és így kommunikál. Mindez magyarázattal szolgál arra, miért vetette ki magából a nyugati kánon oly kitartóan ezt a darabot, és miért kellett a kritikai gondolkodás korporális fordulatáig, vagy a színháztudomány performatív fordulatáig várnunk ahhoz, hogy elkezdődhessen a tragédia rehabilitációja, és közelebb kerüljünk a testeken és a testekkel való írás reprezentációs logikájának megértéséhez. Az újabb olvasatok a korpo-szemiotikai elméletek talajáról indulva olyan történelmi és ikonográfiai jelentésrétegeit tárják fel a drámának, amelyek az irodalomtörténet nullfoka elé visznek vissza bennünket, és amelyeket nem vizsgált vagy elfojtott a másfajta érzékenységen nevelkedett kritika.

⁹ Vö. HARRIS 1986, II. fejezet: The Tyranny of the Alphabet.

Carolyn Sale 2011-ben megjelent tanulmányában többek között Greenblatt tévedésére mutat rá, és ezen keresztül tárja fel a *Titus Andronicus* komplexitását. Amikor Greenblatt a *litteratus* minőségét és társadalmi pozícióját jelző, az ember bőrébe sütött betűben jelöli ki az irodalomtörténet nullfokát, egyúttal kizárja a (római eredetű) kultúra köréből az ábécé uralma előtti reprezentációs hagyományokat és kultúrákat. Ugyanúgy jár el tehát, mint ahogy a *Titus Andronicus*-ban megjelenített római kultúra és civilizációs folyamat (SALE 2011, 26): Róma minden magával ellentétes népcsoportot, minden „latin ábécé előtti” kultúrát egységesen a „barbárok” halmazába sorol, és ezzel legitimálja erőszakos, hódító politikáját. Sale azonban egyúttal amellett érvel, hogy ebben jóval több van, mint amit eddig a darab újraolvasását végző posztkoloniális vagy politikai olvasatok észrevettek. Az irodalomtörténet ilyesfajta nullfokát nem szabad egy fejlődéstörténet egyenesen elképzelt, visszább haladást, korábbi történetet nem ismerő zéruspontként értelmeznünk. Lehet, hogy voltak a Róma által megszállt területeken bőven olyan testre rajzolt, bőrbe sütött, arcra vésett nyelvezetek, amelyek csak azért nem kerültek be az irodalom birodalmába, mert velük szemben, ezeket elfojtva határozta meg magát a latin ábécé később uralkodó kultúrája.

Aaron fekete bőrszíne és a testére tetovált, „ábécé előtti” jelek nyelve, a rómaiak által megvetett afrikai eredete és az őt jelölő népnevek etimológiája mind olyan mitológiai és történelmi jelentéseket hoz mozgásba, amelyek alapján a mór, akit korábban a bűn vagy a machiavellista gonosz közönséges allegóriájának tartottak, a britek őseivel, a Brit-szigeteken élő, rómaiak előtti első népcsoportokkal válik azonosíthatóvá. Ezen a konnotációs hálózaton keresztül a tetovált mór, az „éjszín néger”¹⁰ megátalkodott, buja idegen helyett olyan alakként olvasható, akit a korabeli Erzsébet-kori színpadon a nézők saját nemzettörténetükkel hozhattak összefüggésbe.¹¹ Ezeknek a jelentésrétegeknek a felfejtéséhez az Aaron megnevezésére használt jelzők mitológiai és történelmi, egészen az Aineiasz-mondakörig visszavezető árnyalatait ugyanúgy figyelembe kell vennünk, mint a darab lehetséges működését a korabeli emblematisztikus színpadon, ahol a mórt játszó, sötétre mázolt fehér színész testi jelenléte és megjelenése, a festék alól kitűnő fehér színe folyamatosan mozgásban tartotta a faji megkülönböztetés alapját képező bőrszín bizonytalanságát, többértelműségét, átalakíthatóságát. A korabeli „kulturális szemantikát”¹² vizsgáló filológiai munka, a testi megjelenítés reprezentációs logikájára figyelő előadás-szemiotika, a politikai, ideológiai antagonizmusokat kimutató posztkoloniális megközelítés és a darab egésze iránt affinitást kialakító posztstrukturalista szubjektumelméletek tehát együttesen képeznek olyan olvasatot a *Titus Andronicus*-ról, amely alapján vállalhatóan tartom azt a kijelentést, hogy amennyiben írnom kellene egy új, magyar nyelvű angol irodalomtörténetben, akkor legalább annyira szívesen írnék Shakespeare első tragédiájáról, mint a későbbi századok során kultikussá tett *Hamletről*.

Az angol irodalomtörténetek hagyományosan kevés figyelmet fordítottak arra, hogy az irodalom termelésének alakulása többek között annak a története, ahogy a kánonformálás

¹⁰ „swart Cimmerian” – azaz sötét árnyalatú kimmériai; Vajda Endre magyar fordítása nem adja vissza a földrajzi és történelmi jelentésárnyalatot.

¹¹ „A darab nemcsak azt sugallja, hogy a »szénfekete« árnyalat idővel eltűnhet, hanem azt is, hogy a fehérséget meg lehet szerezni, és ezen keresztül a »faj« és a »színárnyalat« közötti összefüggés olyan elméletét tárja eléünk, amely Aaron többjelentésű alakjának lényeges eleme. Aaron figurája és az elmélet egyaránt a 16. századi historiográfiára reflektál, amikor arra kéri az angolokat, hogy emlékezzenek saját fajuk történetére, melynek során a rómaiak »barbároknak« tekintették őket. »Éjszín néger«-ként [swart Cimmerian] Aaron a brit szigetek összetett faji történetét idézi fel, ahogy azt megírta William Harrison is, aki azt állította, hogy a britek valaha sötétebb árnyalatúak [hue] voltak, ugyanis »Kámtól eredeztethető a fajuk«, aki Noé fia volt, és akinek a történet szerint azért kellett feketévé változnia, mert ez volt a büntetése azért, hogy meztelenül pillantotta meg apját, vagy pedig azért, mert a bárkán nemi életet élt a feleségével az apai tilalom ellenére. A dráma tréfái, köztük Aaron kaján megjegyzései és színpadi színének folyamatos vicces felhangja, mind arra ösztönzik a közönséget, hogy elutasítsa a történelem »fehérre mosdatását.«” (SALE 2011, 30–31. Ford. K. A. A.)

¹² Patricia PARKER terminusa, vö. Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics, *Renaissance Drama* 33 (2004), 201–244.

marginalizálta a *Titus Andronicus*hoz hasonlóan gazdag, de az irodalomnak mint erkölcsi technológiának, vagy a „latin ábécé zsarnokságának” az elváráshorizontjához nem illeszkedő szövegeket. Talán felesleges hangsúlyoznom, nem a klasszikus műveltség ellen érvelek. Visszatérve a dolgozatom elején feltett kérdéshez, úgy gondolom, a felvállalt irodalomtörténeti projekt arra ad számunkra elszalaszthatatlan lehetőséget itt és most, hogy egy hegemoniára szert tett nyelv irodalmával kapcsolatban rámutassunk azokra a folyamatokra, diszkurzusokra, erőviszonyokra, amelyeknek belátásával nemcsak esztétikai élményhez, hanem fokozottabb társadalmi tudatossághoz, tágabb rálátáshoz, a kánonokhoz való kritikusabb hozzáálláshoz segíthetjük tanítványainkat és olvasóinkat. Azt sem kívánom állítani, hogy amikor a *Titus Andronicus* Sale-féle „barbár esztétikáját” az Erzsébet-kor kulturális szemantikáján és az irodalom történelmileg sajátos ideológiájának kritikáján keresztül olvassuk, akkor az „elsődleges kontextus” rekonstrukciójára törekednénk csupán. Ismét a filológusvitához folyamodva Szilasi László meglátását ajánlom megfontolásra:

Az interpretáló jelenének a megértésre gyakorolt befolyását kiküszöbölni szándékozó igyekezet talán tudományos ugyan, de bizonyosan történelmietlen. Meglehet, a hatástörténet az eljövendő értelmezők által vélhetőleg valóban elvégzi majd a mai történész történeti feltételezettsége számbavételének munkáját, de az a történész, aki saját történeti feltételezettségét nem veszi tudomásul a jelenben, az a megértés legfontosabb forrásától szakítja el magát. (SZILASI 2003, 750.)

Az emblemikus és előadás-központú értelmezések korpo-szemiotikai fordulata előtt senkit nem érdekelt igazán, milyen olvasási eljárások szükségesek ahhoz, hogy a pátriárka kezét fogai közé szorító, néma Lavinia térképpé vált testét értelmes szöveggé olvassuk. A kritikai kultúrakutatás fordulata előtt arra is kevés erőfeszítés irányult, hogy az allegorizáló-moralizáló, leegyszerűsítő interpretációkon túllépve kiemeljük a tragédiát az évszázadokon át rárakódott esztétizáló előítéletek alól. Az angol irodalom újonnan megírandó története akkor válhat hatást gyakorló irodalomtörténetté, ha folyamatosan reflektálunk arra, hogy saját „történeti feltételezettségünk” hatására, jelenlegi elváráshorizontunkhoz képest következtek be ezek a fordulatok. De bekövetkeztek, nem fordulhatunk hát el tőlük.

Bibliográfia

- ARCHER, William (1923), *The Old Drama and the New*, London.
- BÉNYEI Tamás (2003), *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- BÉNYEI Tamás (2006), Akhilleusz és a teknősbéka. Fodor Péter beszélgetése Béneyei Tamással, *Alföld*, 57 (2006) 5, 36–49.
- BOWERS, Fredson Thayer (1959 [1940]), *Elizabethan Revenge Tragedy 1587–1642*, Gloucester, Peter Smith.
- BRANDES, George (1899), *William Shakespeare. A Critical Study*, New York, Macmillan.
- CLARE, Janet (2006), *Revenge Tragedies of the Renaissance*, Northcote House Publishers.
- DÁVIDHÁZI Péter (2004), Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya (Pozitivisták kötődéseink egy szakmai vita fényében), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 108 (2004) 1, 3–55.
- EAGLETON, Terry (1995), Az irodalom szubjektuma, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 41 (1995) 1–2, 55–61.
- GREENBLATT, Stephen (1997), What Is the History of Literature?, *Critical Inquiry*, 23 (Spring 1997), 460–481.
- HARRIS, Roy (1986), *The Origin of Writing*, Open Court Publishing Company.

- JAUSS, Hans Robert (1970), *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, *New Literary History*, 2/1 (1970), 7–37.
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible?*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- ROBERTSON, John Mackinnon (1924), *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon: Proceeding on the Problem of „Titus Andronicus”*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- SALE, Carolyn (2011), Black Aeneas: Race, English Literary History, and the „Barbarous” Poetics of *Titus Andronicus*, *Shakespeare Quarterly*, 62/1 (Spring 2011), 25–52.
- SCOTT, Mark W. (1987) (ed.), *Shakespearean Criticism, Vol. 4.*, Detroit, Gale Research Company.
- SIMKIN, Stevie (2001) (ed.), *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*, Basingstoke–New York, Palgrave.
- SZÉKELY György (2003), *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*, Budapest, Európa.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- SZENCZI Miklós (1982), *English Drama during the Middle Ages and the Renaissance* (Bölcsészettudományi Karok, Egységes jegyzet, 10. változatlan utánnomás), Budapest, Tankönyvkiadó.
- SZILASI László (1994), Nyakvers (Irodalmilag releváns kontextus-e az angol jog?), in SZILASI László, *Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*, Budapest, JAK–Pesti Szalon Könyvkiadó, 57–67.
- SZILASI László (2003), „Nem ma”. Az irodalom külügyeitől való ideiglenes tartózkodásom okairól (Válasz Takáts Józsefnek), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 107 (2003) 6, 746–747.
- TAKÁTS József (2006), *Módszertani berek. Írások az irodalomtörténet-írásról*, Jyväskylä, Jyväskylä University Printing House.
- VOINOVICH Géza (1926 [1907]), *Az angol irodalom története*, Budapest, Franklin-Társulat.
- WOODBIDGE, Linda (2010), *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*, Cambridge–New York, Cambridge University Press.