

Kiss Attila

Retrológiai fordulatok.
 Memóriakatasztrófák és anatómia
 a protomodern és a posztmodern drámában

Eszembe juss?
 Igen, szegény szellem, míg e zavart
 Golyóban székel az emlékezet.
 Eszembe juss?
 Igen, letörlok emlékezetem
 Lapjáról minden léha jegyzetet...
 (*Hamlet* 1.5)¹

"Az élet nem az, amit az ember megélt, hanem amire emlékszik,
 és ahogyan emlékszik rá, amikor elmeséli." (Marquez)

A retrológia terminusként az utóbbi néhány évben honosodott meg a nemzetközi tudományos beszédmódokban. Eredetileg főként a zenetörténetben alkalmazott kifejezésként használták, és a retro-trendekben, a kulturális emlékezet populáris regiszterében csoportosítható zenei irányzatok és alkotók tanulmányozását, illetve a zenetörténeti csoportosítás egységeit jelentette. A kifejezést etnográfiai és társadalomtörténeti kutatók kiterjesztették a múlttal való foglalkozás szélesebb területeire, így ma már jelentheti a múlt töredékeinek különféle szempontok alapján történő csoportosítását, illetve újrarendezését. Ez a jelentése kitűnően használhatóvá teszi a terminust olyan kultúra-szemiotikai kutatások számára, melyek a kora modern és a posztmodern kulturális gyakorlatok között megfigyelhető párhuzamok értelmezésére törekednek. Pontosan a retrológiai tevékenységben érhető ugyanis tetten vélekedésem szerint az egyik fő ismertetőjegye annak a színházmodellnek és az egész

¹ Arany János fordítása (Shakespeare 1988, 354). Az angol eredetiben:

“Remember thee!

Ay, thou poor Ghost, while memory holds a seat

In this distracted globe. Remember thee!

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records...” (1.5.95-99)

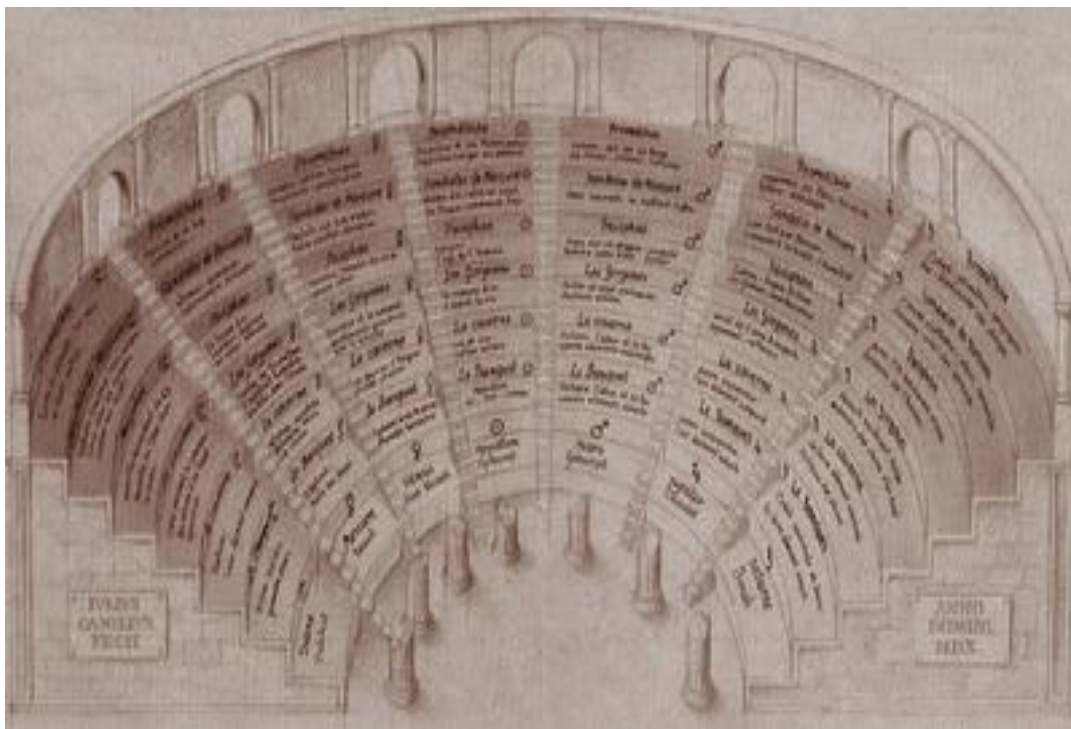
Az angol idézetek forrása: *The Riverside Shakespeare* 1972.

társadalmat átítató színháziasságnak, amely a legfőbb hasonlatosságot képezi a két ismeretelméletileg átmeneti történelmi periódus között.

Retro: hátra, visszafelé, az elmúltra irányuló tekintet, emlékezés, felidézés – a jelen fejtegetésben ezekre a folyamatokra irányul figyelmem. Amennyiben identitásunk, szubjektív önazonosságunk legfőképpen azokból a történetekből áll össze, amelyeket önmagunkról folytonosságra törekedve mesélünk, úgy könnyen belátható, hogy a szubjektivitás megépülése kollektív és egyéni retrológiai folyamat eredménye. Ezt a folyamatot különös érzékenységgel modellálja a színház, ugyanis ez az a társadalmi gyakorlat, amelyik a leggyorsabban reagál a társadalom identitás-meghatározó szemiotikai-reprezentációs folyamatainak változásaira. A jelenlétre, a cselekvés jelenidejűségére koncentrálnó dráma, valamint a dráma szerepjátszáson keresztül történő színházi megvalósítása óhatatlanul is tematizálja a reprezentáció kérdéseit a valóság – illúzió, színész – szerep, jelenlét – helyettesítés, felszín – mélység ellentéteken keresztül. Ha a valóság reprezentálhatóságának, jelölhetőségének és megismerhetőségének garanciái megrendülnek, ha a valóságot és az önmagát megismerni igyekvő ember önazonosságának biztosítékai megkérdőjeleződnek valamely történelmileg sajátságos korban, akkor ezek a dilemmák fokozottan jelentkeznek a társadalom színházi működéseiben. Ez történik a modernitás előtti és a modernitás utáni korban is. Az alábbiakban az emlékezés különféle retrológiai működéseinek hasonlóságait kívánom összehasonlítani a kora modern és a posztmodern kor dráma- és színházmodelljében.

Régóta ismeretes, hogy Shakespeare színházát számos moralizáló, homiletikus és ikonográfiai hagyomány kapcsolta össze az emlékezés feladatával, technikáival. Az emlékezés művészetének, amely már a klasszikus retorikában középponti helyet foglalt el, az úgynevezett memóriaszínház volt az egyik leggyakrabban alkalmazott „segédeszköze”, és az angol reneszánsz színház rokonságát a memóriaszínházzal, sőt, memóriaszínházként való működésének valószínűségét többek között Francis Yates tárgyalta *The Art of Memory* című alapmunkájában (YATES 1966). A memóriaszínházak és az angol reneszánsz nyilvános színházak összehasonlító elemzésének egyik leginkább érdekfeszítő meglátása az, hogy Shakespeare Globe színháza, ugyanúgy, mint a klasszikus Vitruvius-féle színház vagy a híres reneszánsz okkult filozófus, Robert Fludd memóriaszínháza, az egész univerzum harmóniáját, a *fabrica mundi* rendezőelvét kívánta megjeleníteni.²

² “The classical stage was thus planned in accordance with the *fabrica mundi*, to reflect the proportions of the world. May we not assume that the Globe theatre, with its ‘heavens’ over part of the stage, would also have been planned in accordance with the *fabrica mundi*, as was the classical stage, and that the four triangles inscribed within a circle would have played a part in determining its *frons scaenae* and gangways?” (YATES 1966, 356).



1. ábra

A legismertebb reneszánsz kísérlet az összetett memóriaszínház megteremtésére az itáliai Giulio Camillo nevéhez fűződik (*L'Idaea del Theatro*, 1550), aki az antik mitológia és a szimbolika segítségével népesítette be Velencében megépített emlékezetszínházát. 1532-ben Erasmushoz írott levelében levelezőtársa, Viglius Zuichemus azt hangsúlyozza, hogy a testi szem által nem látható dolgokat korporális jeleken keresztül teszi megragadhatóvá a konstrukció.³

Ezzel a mikrokozmosz-makrokozmosz filozófiával és szerkezettel a háttérükben a memóriaszínházak voltaképpen azt kutatták, hogyan lehet az egész világot egy modellen belül megtanulni és megbízhatóan kezelni. Kevesebb szó esik ugyanakkor Yates és kortársai munkáiban arról, hogy az emlékezés működése nem csupán az *ars memoriae*-n, a memória emlékezőtechnikai és retorikai művészetén és filozófiáján keresztül jelenik meg a reneszánsz színházban. Retrológiai folyamatok szövik át szinte az összes angol reneszánsz tragédiát, és az emlékezés olyan dramaturgia elemként szerepel bennük, amely a protomodern színházat nemcsak a memóriaszínházzal, hanem az *anatómiai színházzal* is szorosan összekapcsolja.

Az emlékezés munkája egyszerre nehezedik felvállalt feladatként és kikerülhetetlen késztetésként a protomodern tragikus karakterek elméjére, és közöttük minden bizonnyal „a

³ „[...] all things that the human mind can conceive and which we cannot see with the corporeal eye... may be expressed by certain corporeal signs... and it is because of this corporeal looking that he calls it a theatre.” Idézi YATES 1966, 132.

fegyveres filozófus”⁴ a legismertebb. Hamlet folyamatosan emlékezik: legelőször is apjára, aztán az apa szellemének tételezett természetfeletti jelenség parancsára, majd saját esendőségére és az egész emberlét múlandóságára, Yorickra, a fiatalságra – drámája folyamatos retrológiai esemény. Nem véletlen, hogy az emlékezés ikonográfiai hagyományának emblematikus alakjaként kanonizálódott a vizuális művészetekben is, az elmaradhatatlan koponyával a kezében. Hamlet a középkorból megörökölt, közhelyszámba menő *memento mori* filozófusává, majd pedig az ehhez kapcsolódó *contemptus mundi* szüntelen kántálójává válik Shakespeare tragédiájában, ezzel azonban csak a moralitás-hagyományt folytatja, mint általában a reneszánsz dráma. Az említett két hagyományhoz hozzá kell még vennünk a *Danse Macabre* ikonográfiáját, amely hamar átkerült a kontinentális templomfestészetből, és tizenhatodik századra el is terjedt Angliában.⁵ Gazdag vizuális és egyben retrológiai tradíciókra támaszkodik tehát a tragédia, ugyanakkor nemcsak a halál, a romlás, a korrupció képeit forgatja megállás nélkül Hamlet elméje, hanem bosszúállóként a feladatra, a jövőben kijelölt időpont beteljesülésére, a küldetés végrehajtására is újból és újból emlékeztetnie kell magát. Ahogy a kora modern tudatdrámák értelmezői már az újkritika idején és a strukturalista elemzésekben rámutattak, az időszerkezet rendkívül fontos szervező erővel bír az angol reneszánsz drámában.⁶ Az angol reneszánszban is továbbélő középkori tipológiai gondolkodás egyszerre rendelkezett határozottan ciklikus és ugyanakkor teleologikus szemlélettel, és ezek az idővektorok nemcsak a tipológiai szimbolizmusban, hanem a dramaturgiai szerkezetben is megmutatkoznak. Egyes kritikusok szerint a bosszúra törekvő Hamletben egyesül múlt és jövő, és a jelenre koncentrálna tudatának egységessé válását segíti elő az idő tulajdonképpeni kiküszöbölése a darabban.⁷ Értelmezésemben pontosan az ellenkező véleményen vagyok. Meglátásom szerint a “tragikus hős” tudatának felbomlását a jelen és a jövő között folyó állandó ingázás, *mentális oszcilláció* váltja ki, és ennek a dezintegrációs folyamatnak egyik legfontosabb cselekedete az emlékezés, illetve az emlékezés nehézségeivel való küzdelem.

⁴ Bódy Gábor rendkívül találó kifejezése Hamletre, a jellegzetesen protomodern szubjektumra, aki a megörökölt, feudális, fegyveres világ és a feltörekvőben lévő, humanista, filozófus világ között kellene, hogy válaszson. Lásd CSAPLÁR 1986: „Nem attól fontos számunkra, hogy a feladatot elvégzi, hanem hogy ki az, aki ezt a feladatot kapja, ezt a bosszúfeladatot. Az, hogy ezt egy értelmiségi kapja. Egy filozófus. Én azt az alcímet adtam a darabnak, amit a televízióban ki is fogok írni, hogy a *fegyveres filozófus*. Ilyen értelemben gondoltam végig a cselekményt. És azt, hogy mindaz, amit az ember gondol, az a cselekvés, a fegyverek nyelvén elkezd megszólalni...”

⁵ Az említett hagyományok és „kellékek” felhasználásához a kora modern angol drámában és színházban lásd: BRUSTER 2002, HOLDERNESS 2007.

⁶ A tudatdráma kifejezést John Bayleytől kölcsönözöm, aki rámutat, hogy a „nagytragédiák” az események fordultatos bonyolítása helyett sokkal inkább a protagonista mentális folyamatira, tudati átalakulásaira helyezik a hangsúlyt (vö. BAYLEY 1981).

⁷ Vö. pl. HAMMERSMITH 1978.

Az idő és a memória szervezőszerepének egyik okát abban kell keresnünk, hogy különös súlyt kapott az emlékezet abban a *thanatológiai válságban*, amellyel a kora modern kor a reformáció hatására szembenézett. A Purgatórium és a közbenjárás intézményének eltörlésével újabb stratégiákat kellett kidolgozni a halottakra irányuló emlékezés, valamint a halálhoz való viszonyulás céljából. A protestáns etika, az új teológia újfajta jelentőséggel ruházta fel az egyént, és mindazt, ami az egyén halálával lezárul. A kora modern szubjektumfelfogás jelentős eleme, hogy önmagában értelmezhető, jelentőségteljes egész, egyfajta műalkotás képződik meg a halál pillanatával. Ebben az értelemben az *ars moriendi* immár nemcsak a halál, hanem főképpen a halálra való készülődés művészete: *finis coronat opus*, életünk munkáját nem lerombolja, hanem megkoronázza a vég. A halál azonban nemcsak megépíti az egyént mint szuverén történetet, hanem súlyos kérdést is támaszt. Mi marad a névből, ha nem emlékeznek rá, ha nem képződik történetté, ha nem folyik róla diskurzus? Hamlet utolsó szavaival arról igyekszik gondoskodni, hogy Horatio elindítsa majd történetének elbeszélő folyamát, amely mozgásban és életben tartja majd a Hamlet-nevet. „Szídd még e rossz világ kinos lehet, / Hogy elmondd esetem.”⁸ Michael Neill vélekedése szerint az egész angol reneszánsz bosszútragédia hagyomány valójában arra reagál, ahogy a kora modern kor újragondolta a halált. A halottak azért jelennek meg újból és újból az élők világában, mert az élők leszakadtak róluk, már nem tudnak rajtuk segíteni – a múlt küldöttei nem remélhetnek közbenjárást, már csak kísérteni tudnak.⁹ Hamlet tudatában, emlékezetében kitörölhetetlen nyomot hagy a Szellem parancsa, de a halott apa jelenésével való találkozás után gondolatai mintha kényszeresen, megszállottan köröznének a halál és a testi lét elmúlása körül. Thanatológiai töprengései a sírásó jelenet dramaturgiaiailag szinte indokolhatatlanul elnyújtott jelenetében csúcsosodnak ki, egyfajta morbid anatómialeckében, amikor Yorick koponyáját szemlélve és az udvari bolondról őrzött emlékeiben elmerülve képzeletben újraöltözteti a csontot:

„A gyomrom is émelyedik rá. Itt függött az ajk, melyet én összecsókoltam, azt se tudom, hányszor. Hová lettek gúnyjaid, bakugrásid, dalaid?”¹⁰

⁸ „...in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my story.” (5.2.348-49)

⁹ „...revenge narratives [are] a response to particularly painful aspect of the early modern reimagining of death - the wholesale displacement of the dead from their familiar place in the order of things by the Protestant abolition of purgatory and ritual intercession. Revenge tragedy exhibits a world in which the dead, precisely because they are now beyond the help of their survivors, have become practically insatiable in their demands upon the living” (Neill 1998, 46).

¹⁰ “my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not hoe oft. – Where be your gibes now? your gambols? your songs?” (5.1.176-179)

A középkor egésze a teológiai parancsként értelmezett *memento mori* hatása alatt telt, és ez a vezérelv egyfajta tudathasadásos helyzetbe, ellentmondásos idővektorok közé helyezte a szubjektumot. A *memento mori* úgy is fordítható, hogy emlékezz folyamatosan a múltra, a halandó születésre, és a jövőre – egy pillanatra se feledkezz meg arról a végről, ami felé haladsz, ami majd a visszafelé irányuló emlékezés szempontjából tulajdonképpen jelentéktelenné, a siralomvölgyben megtett szükségszerű zarándoklattá alakítja életedet. A középkor után a kora modern tragédiákat is átszővi az emlékezés munkája, ugyanígy a múlttal és a jövővel kapcsolatban egyszerre, de a múltra és a jövőre való szüntelen emlékezés már egy szűkebb időintervallumban is modellálja a *memento mori* hagyományt. A múlt a feladat, a parancs, tipikusan a bosszú eredete, a felvállalt küldetés sürgető üzenete, a jövő pedig a küldetés beteljesítésének időpontja. A két idősík, múlt és jövő között kifeszülve és oszcillálva küzd a kora modern protagonista azért, hogy tökéletesítse a feladat végrehajtásához elengedhetetlen szerepjátszás művészetét, memória-folyamataiba pedig, melyek felcsigázzák érdeklődésünket, nem mindig kapunk kielégítő betekintést.¹¹

A retrológiai működés sajátosan egyesíti magában a kora modern memóriaszínházat és az anatómiai színházat, és a két modell egyesülésében fedezhetjük fel a protomodern tragédiában uralkodó *kettős anatómiát*. A mélyre hatoló, a dolgok felszíne mögé irányuló, boncoló tekintet általános jellemzője a kora modern ismeretelméleti kíváncsiságnak, és folyamatosan megjelenik az angol reneszánsz drámák anatómiai képvilágában – ezt a korporális fordulat¹² hatásának köszönhetően az utóbbi két évtized szakirodalma növekvő részletességgel tárgyalja.¹³

¹¹ John Kerrigan szerint pontosan ez az egyik magyarázat Hamlet titokzatosságára, kimeríthetetlen érdekességére. „Receding into the privacy of memory, Hamlet excludes the audience from knowledge of 'that within which passes show'; and, in the process, he wins for himself a depth and secrecy of character utterly unlike anything to be found in Greek tragedy” (KERRIGAN 1981, 106).

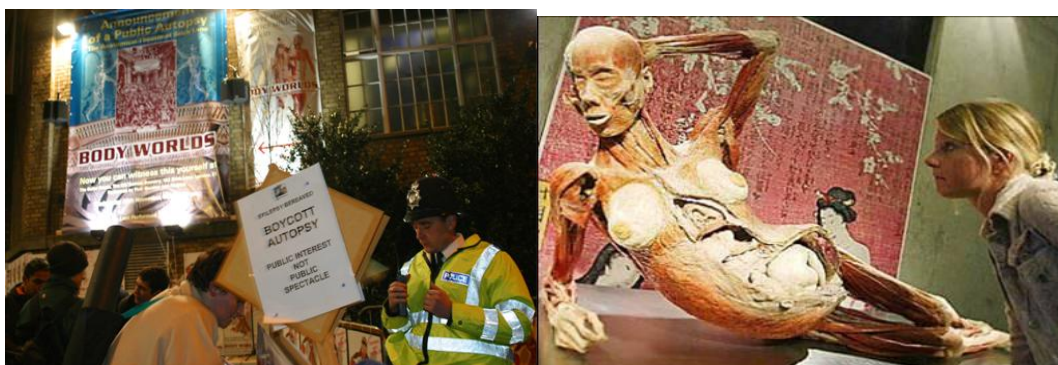
¹² A testi vagy korporális fordulat a kulturális reprezentációk elméleteiben legalább akkora hatással bírt a hetvenes-nyolcvanas évektől, mint a nyelvi vagy a képi fordulat. A terminust itt a következő munka alapján használom: Ruthrof 1997.

¹³ A legfontosabb munkák ezen a területen: HILLMAN & MAZZIO 1997, SCHOENFELDT 1999, SAWDAY 1995, MARSHALL 2002, NUNN 2005.



2. ábra

Andreas Vesalius, a flamand anatómus forradalmi áttörést hajtott végre a testről kialakított tudás területén *De Humani Corporis Fabrica* (1543) című munkájával. A felboncolt hullával való közeli, testi kapcsolata emblematikusan kifejezi a kora modern kor anatomizáló igényét, mélyre hatoló figyelmét. Nyilvános boncolásain megkomponált performansia keretei között helyezte új megvilágításba az emberi eredetre és végre való emlékezés, a *memento mori* hagyományát.¹⁴



3. ábra

A testi fordulat nemcsak a kritikai elméletekben, hanem a mindennapok reprezentációiban, a fogyasztói kultúra anatomizáló képrendszereiben is egyre fokozottabban van jelen. Ezt bizonyítja az is, hogy a 21. század elején a földkerekség legnépszerűbb kiállítása Gunther von Hagens német professzor egész világot beutazó anatómiai kiállítása. A néző tekintetét újabb, posztmodern *anatómiai memento mori* tartja fogva.

¹⁴ “Thus it was arguably the science of anatomy, tied as it still was to remnants of the *memento mori* and *vanitas* traditions, which did more than anything to produce that characteristically early modern conception of death...” (NEILL 1998, 44).

A valóság és az ember bőre mögé ásó, a testeket felboncoló tekintet és kísérletezés általános Shakespeare és kortársai tragédiáiban, az anatómia ugyanakkor nemcsak a fizikai és testi szinteken ölt egyre kiterjedtebb méreteket, hanem ezzel egyidejűleg tudati, mentális felboncolást is jelent. A kora modern tragikus karakterek testrészeket küldenek levélként, testeket csonkítanak meg és válogatott kínzásoknak vetik alá vetélytársaikat, mindeközben pedig saját elméjüket, tudati folyamataikat tárják fel és szedik ízekre, és agyuk rétegeibe igyekeznek alászállni. Ez a mentális disszekció a test és az identitás kölcsönviszonyát vizsgáló jellegzetes protomodern ismeretelméleti tétet és kérdésfelvetést hordozza. Emberi tulajdonságaink, szenvedélyeink és önazonosságunk elemei vajon tetten érhetőek-e a test szerkezetében, a felszín mögött? Ez a kérdésfelvetés az oka annak, hogy Lear híres felkiáltása nem metaforizálás, hanem brutálisan direkt és komoly kérdés:

Azután boncoljátok fel Regant; nézzétek meg, mi forog a szíve körül. A természetben van-e az ok, mely szíveiket ily keménnyé teszi.¹⁵

A testről és a benne rejlő determinációkról szóló diszkurzusoknak természetesen része volt a középkori retrológia, a *memento mori* és az *ars moriendi* hagyományok folytatása, ezek azonban újabb anatomizáló jelentéseket kaptak. A test eredetére és végzetére, a halálra és a halál utáni életre való emlékezés keveredett a tragédia dramaturgiáján belül feszülő időstruktúra emlékezetmunkáival, mindez pedig a jellegzetesen kora modern, testet és tudatot egyszerre anatomizáló képvilágban nyer kifejeződést. Így jön létre az angol reneszánsz *anatómiai memóriaszínház*, amit talán a korabeli emblematikus színházra tervezett bosszútragédiákban érhetünk leginkább tetten.

Abból a feltevésből indultam ki dolgozatom elején, hogy a kora modern és a posztmodern reprezentációs és színházi technikák a két kort egyaránt jellemző episztemológiai válság bizonytalanságainak következtében ismeretelméleti kérdéseket és határokat feszegetnek, és hasonlóságokat mutatnak az emlékezetmunka megjelenítésében és felhasználásában.¹⁶

¹⁵ Vörösmarty Mihály fordítása (Shakespeare 1988, 687). Nádasdy Ádám új fordítása nagyobb hangsúlyt helyez az anatómiára azzal, hogy a „góc” növekedését is megjeleníti: „Tessék, boncoljátok fel Regant: nézzétek meg, mi nőtt a szíve köré. Van valami természetes oka, hogy egy szív így meg tud keményedni?” (Shakespeare 2010, 15). Az angol eredetiben: “Then let them anatomize Regan; see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes these hard hearts?” 3.6.74-76.

¹⁶ A feltevést részletesen tárgyalom korábbi munkámban: Kiss 2008.

A posztmodern dráma újabb teoretikusai, hasonlóan a kora modern dráma elemzőihez, egyebek között szintén az emlékezés mentális folyamatait tekintik meghatározó jegynek. Jeanette Malkin szerint a posztmodern drámát mindennél jobban jellemzi az emlékezéstről szóló diszkurzusok problematizálása: mozaikos, megtört, egymásra rakódó, átfedésbe kerülő, inkonzisztens idősíkok és memóriatechnikák jelennek meg az eltagadott múlt, az elfojtott trauma, a bevallatlan örökség feldolgozása, illetve a feldolgozás lehetetlensége miatt (MALKIN 1999). Az emlékezés nehézségéből, a múlt koherens elbeszéléssé alakításának kivitelezhetetlenségéből fakad a súlyosabb probléma: a jövő lehetetlensége, a szubjektum identitászerkezetének széttöredezése. A traumatikus, megismerhetetlen, bevallatlan vagy elfogadhatatlan múlt kísértetté válik, amely úgy szólal meg időről időre társadalmi színpadaink függönyei mögül, ahogy Hamlet apjának szelleme szólal meg alkalmanként Hamlet tudatában, máskor magában a cselekményben. „Hamlet voltam” – mondja a prototipikus posztmodern szubjektum Heiner Müller drámájában, a Hamlet-léttel mint kísértő identásmintával és megkerülhetetlen társadalmi paranccsal küzdve. A modernista kánon betetőződését és megkérdőjeleződését is jelző *Édes fiaimtól* (Arthur Miller) vagy a jellegzetesen brit abszurd *Születésnapról* (Harold Pinter) kezdve a keserű amerikai társadalomkritikát nyújtó *Temetett gyermekek* (Sam Shepard) át Adrienne Kennedy tematikusan posztmodern drámáikig az emlékezés terhe és feladata nehezül a posztmodern szubjektumok tudatára.

A protomodern és a posztmodern drámák és színházi megvalósulásaik közötti hasonlatosság talán akkor ragadható meg a legjobban, ha a retrológiai és anatomizáló eljárások tekintetében összehasonlítjuk őket a protomodert követő, illetve a posztmodern megelőző modern kánon kitüntetett darabjaival. Malkin egyebek között Erika Fishcer-Lichte és David Harvey munkáira támaszkodva úgy érvel, hogy a modern vagy avantgárd drámák a mozaikosság, a széttöredezés, a befogadót kikökkentő technikák alkalmazásának ellenére nem mondanak le a koherenciáról, az egységes üzenet lehetőségéről, a szétdarabolt és problematizált felszínek alatt felfedezhető mélyebb, megragadható valóságról. A késő-modernista darabok tulajdonképpen a Felvilágosodás utáni nagy lelkesültségekre és narratívákra támaszkodó modernitás mítoszait, célkitűzéseit kezdik kritizálni, és a modernitás projektjének befejezhetetlenségét sejtetik, de programszerűek maradnak, és nem adják fel a valóság megragadhatóságát, az egységessé összeálló reprezentációba vetett hitet. Másképp kifejezve, folyamatos anatomizálást végeznek, de nem mondanak le a valóság vagy a szubjektum felboncolt társadalmi felszínei alatt meghúzódó mélyebb, valószínűbb test felfedezésének lehetőségéről. Ezzel szemben a posztmodern dráma és színház olyan

rögzítetlen, folyamatosan mozgásban lévő, disszemináló reprezentációkkal dolgozik, amelyek nem állapodnak meg végül valamiféle koherens jelentésnél vagy önazonos szubjektumfogalomnál, és nem építenek egy szilárd objektum – szubjektum ellentétpárban gondolkodó, előfeltételezett néző-szubjektumra sem.¹⁷ Az anatomizált részek, a felszín darabokra boncolt részei, a társadalmi test összetevői nem állnak össze egy újabb, valószínűbb, mélyebb igazságot sugalló egésszé, hanem széttartanak, végképp relativizáltak maradnak. Ehhez hasonlatos módon a protomodern darabok és hipotetikusán rekonstruált színházi működések ugyancsak a felszín anatomizálásába kezdenek, de a heterogén és kontrollálhatatlan test felbontása, a korporalitás boncolása után nem érkeznek el a jelentések forrásához, a jelentések rögzíthetőségét garantáló mélyebb valósághoz, hanem a játékba hozott és korábbi metafizikus garanciáitól megfosztott reprezentációnak, a társadalmi jelentésnek mint valóság-verzióknak a viszonylagosságát tematizálják.

Ezekben a folyamatokban kulcsfontosságú szerep jut az emlékezésnek, a múlthoz való viszonyulásnak, a szubjektum retrológiai működéseinak. A protomodern szubjektumot anatomizáló reneszánsz drámák olyan karaktereket jelenítenek meg, melyek tudata az emlékezés távoli horgonypontjai között való ingázás során felbomlik, és a dezintegráció újabb viszonyítási keretek közé helyezi a közhelyként még mindig általános, de ikonográfiai-moralizáló erejéből fokozatosan vesztő *memento mori* hagyományt. Hamlet filozofáló elméje újból és újból a vég, a meghalás, a felbomlás, a széthrohadás anatomizáló, testi képeinél köt ki, de a *memento mori*-nál már sokkal jobban foglalkoztatja az *ars moriendi*, a nyomhagyás, önmagának a jövőbe való beírása. Cselekedeteiben a Szellem parancsának megjegyzése, így tehát a jövőre irányuló idővektor, a „jövőre való emlékezés” vezérli. Olyan programot hajt végre, amelyen keresztül a jelen földi életben kívánja létrehozni önmagát mint műalkotást, és ehhez kutatja elméjében, testében, a könyvek és a világ szövetében – szövegében a felszín alatti alapzatot, az önazonos kiindulópontot, hogy aztán önmaga mélyén ne találjon mást, mint nagy űrt, hiányt – a belátást, hogy az aktuális társadalmi beszédmódok pillanatnyi kereszteződésén kívül semmi más nem ad identitást a szubjektumnak.¹⁸ Ezt az űrt szövi aztán be a felemelkedő polgári társadalom racionális – kartézianus ideológiája.

A kulturális emlékezet kulcsjelölői, emblematikus alakjai és uralkodó, kánonformáló beszédmódjai között igyekeznek megépíteni önmagukat a posztmodern dráma karakterei is, így például Adrienne Kennedy darabjainak decentralált, kiüresített szubjektumai. Adrienne

¹⁷ “The tendency to splinter in order to form a better whole characterizes modernism. On the other hand, the idea of the splinter as a reflection of the available reality is found in postmodernism” (MALKIN 1999, 18).

¹⁸ “At the centre of Hamlet, in the interior of his mystery, there is, in short, nothing” (BARKER 1984, 33).

Kennedy fekete bőrű amerikai drámaíró. A különböző kultúrák, fajok, szimbolizációs rendszerek keveredéséből származó identitásproblémákat megjelenítő drámáival a 60-as évek közepén vált elismertté. Drámaírói tevékenysége mellett számos neves egyetemen tanított, kísérleti színházak munkájában vett részt. Kennedy drámái bemutatják azt a *retrológiai fordulatot*, amely a posztmodernben bekövetkezett, és átírta a múlthoz való viszonyulás logikáját.¹⁹ A posztmodern darabok memóriaszínházában a kulturális emlékezet és a személyes sorskönyvek elemeire való emlékezés nem hoz már létre teleologikus, a jelent előrelendítő narratívát, hanem töredezett, nem-lineáris, feldolgozhatatlan mozaikokat produkál csupán.

Kennedy karakterei olyan plurális, nem-folytonos terekben léteznek, ahol az emlékezés állandó kísértésként veszi őket körül, ahol nem-lineáris emlékek, a múlt töredékes maradványai és a hagyományok erőszakos nyomai rohamozzák meg folyamatosan elméjüket.²⁰ Az emlékezés foglyaiként képtelenné válnak arra, hogy megkülönböztessék a fantáziát a valóságtól, a fantazmagóriát a történelemtől, az identitást a változtatott társadalmi maszktól, a memóriát az emlékezés katasztrófájától. Még pontosabban, a darabok azt tematizálják, hogy ezeknek az ellentétpároknak a hagyományos értelemben vett “pozitív” része valójában nem létezik – nem hagyatkozhatunk többé a valóság, a történelem, az önazonosság kategóriáira.

Kennedy darabjai a hatvanas – hetvenes években az új, erőteljes amerikai posztmodern dráma felemelkedését jelezték, és határozott feminista igénnyel kritizálták a társadalmi hegemonia, a fajgyűlölet, a szegregáció, a gyarmatosítás és a szubjektivitás társadalmi jelenségeit. Kennedy figurái egymásnak ellentmondó történelmi-társadalmi hagyományok ütközéspontjaiban kutatják saját szuverén identitásuk lehetőségeit. Fekete afro-amerikai főszereplőnői olyan, folyamatban lévő szubjektumok, akik a nagyvárosi fehér fogyasztói társadalom és a fekete-afrikai törzsi hagyományok egymást kizáró alternatívái között őrlődnek, ingadozva a genetikus memória és a kulturális emlékezés, a kulturálisan meghatározott jelentéseket indukáló biológiai markerek és a szuverén önmeghatározásra való törekvés között. Kennedy drámáit a kritika a posztmodern szubjektum heterogenitásának emblemikus megjelenítéseiként értelmezte, olyan szövegekként, melyek a szubjektivitás

¹⁹ “Within postmodernism, I contend, there has occurred a shift in *the way we remember*, and hence the way culture, and for our purposes, the theater, represents and reenacts remembering. Where once memory called up coherent, progressing narratives of experienced life, or at least unlocked the significance of hidden memory *for* the progressions of the present, this kind of enlightenment organization has broken down in postmodernism and given way to the nonnarrative reproduction of conflated, disrupted, repetitive, and moreover collectively retained and articulated fragments” (MALKIN 1999, 4).

²⁰ “[Kennedy] resorts to form that is fluid, one that blurs and shifts the distinctions among history, memory, space and time” (BOUCHER 2006, 85).

kulturális reprezentációkon, kulturális képrendszereken, hatalmi technológiákon keresztül történő ideológiai rögzítését tematizálják.

Kennedy drámáiban a fekete nő a gyarmatosítás és a kulturális imperializmus többszörös elnyomása alatt álló szubjektumot jeleníti meg. Első jelentős szövegeiben, *A néger diliháza* (*Funnyhouse of a Negro*, 1964) és *A bagoly válaszol* (*The Owl Answers*, 1965) című drámáiban a protagonista pluralizálása és tudati felbomlása a posztmodern szövegeknek azt a jellegzetes meglátását szemlélteti, hogy a korábbi esztétikákból és ideológiákból ránk hagyományozódott karakter, a drámai jellem vagy figura fogalma már nem alkalmas arra, hogy az embert mint társadalmilag pozicionált szubjektumot megragadja. Ezek a darabok kétségtelenül értelmezhetőek ugyanúgy tudatdrámaként, mint Shakespeare “nagy” tragédiái vagy a reneszánsz angol bosszútragédiák, hiszen olyan, magukba záródó emberek mentális dezintegrációját viszik színre, akik egymást keresztező társadalmi, történelmi, hatalmi diszkurzusok és reprezentációk pillanatnyi találkozási pontjaiban igyekeznek meghatározni saját identitásukat.²¹ Elinor Fuchs misztériumoknak vagy passió-daraboknak nevezi Kennedy korai drámáit, melyekben domináns szerepet kapnak a rituális, sötét, áldozati események.²² Már a szereplők listája érzékelteti azt a pluralizációs technikát, amely mindkét darab meghatározó jegye.

A néger diliházában a központi figura Néger-Sarah, de négy másik karakter szintén úgy van megjelölve a szereplők között, mint “egyike az ő énjeinek”. Habsburg Hercegnő, Viktória Regina Királynő, Jézus és Patrice Lumumba mind egyike a megtöbbszöröződött Néger-Sarah énjeinek, és mind olyan emblematikus alakok, akik (gyakran ellentétes) kulturális értékek, faji és társadalmi nemi markerek és történelmi hagyományok egész láncolatát hordozzák magukon. Néger-Sarah arra törekszik, hogy ezekkel azonosulhasson, és ezekhez képest próbálkozik egy önidentitás összeállításával.²³ Kennedy szerzői utasításai olyan klausztrófób, önmagába zárt teret írnak elő, ahol Sarah pszichéjét az afrikai ősök kísértő emlékképei és a fehér fogyasztói társadalom áhított árucikkei és emblémái gyarmatosítják.²⁴ A szoba mint a protagonista tudatának metaforája visszatérő motívum a Második Világháború

²¹ “The plays, set in the central character’s mind, portray the elusive, almost timeless moment just before death, when horrifying images and past events replete with monotonous conversations kaleidoscopically flash through the memory and imagination of the protagonist” (CURB 1980, 180).

²² FUCHS 1992. “The early Kennedy plays of the 1960s, *Funnyhouse of a Negro*, *The Owl Answers*, and *A Rat’s Mass* are mystery or passion plays. They take the form of ritual reenactments, encluse ceremonies and processions, and culminate in dark sacrificial events” (76).

²³ Claudia Barnett olyan paranoid-szkizoid, meghasadt szubjektumként értelmezi Kennedy figuráit, akik megrekednek a tárgykapcsolatok szintjén, és nem képesek az integrációra (BARNETT 1997).

²⁴ “The center of the stage works well as her room, allowing the rest of the stage as the place for herself. [...] When she is placed in her room with her belongings, then the director is free to let the rest of the play happen around her” (KENNEDY 1994, 11).

utáni angol-amerikai drámában, itt azonban a szoba magába foglalja Sarah tudatának projekcióit is, azokat az alakokat, akikkel azonosulni próbál, illetve akiktől el akar különbözni. A törzsi eredet mint elfojtott és kísértő emlékezet, és a fehér kulturális emlékezet mint áhított identitásforrás között bomlik darabokra, pontosabban marad mindvégig darabokban Néger-Sarah személyisége. Ebben a tekintetben az egész drámát értelmezhetjük úgy, mint Sarah tudatának folyamatos projekcióját egy olyan küzdelemben, amely az emlékezés elfojtásáról és egy másik memóriából való építkezésről szól.



4. ábra

Jelenet *A néger diliháza* két különböző előadásából.

A bagoly válaszol főszereplője “Ő, aki CLARA PASSMORE aki a SZŰZ MÁRIA aki a FATTYÚ aki A BAGOLY”.²⁵ Nem Kennedy az első posztmodern szerző, aki az emberi szubjektivitás összetett, heterogén természetét jeleníti meg, de talán ő az első posztmodern drámaíró, aki tudatosan plurálissá teszi a főszereplőt már a *dramatis personae* szintjén. A szerzői utasítás szerint a szereplők lassan változnak át egyik énjükből a másikba, és a lassú átmenet egyszerre hivatott érzékeltetni a kompozit személyiség világát.²⁶ Valamennyi szereplő több, párhuzamosan tevékeny összetevő-énre bomlik, mindehhez pedig társul a narratív idősíkok egymásra torlódása és a történelmi horizontok, helyszínek, emlékek egymásba olvadása. Akárcsak Néger-Sarah, Clara is (akire meghatározott identitásstruktúra híján a darab rendszerint csak úgy utal, hogy „Ő, aki”) a törzsi emlékezetek és parancsolatok kísérteteivel küzd, és mindkét darab az emlékezés folyamatos munkájában találja meg gravitációs pontját. „Ő, aki” folyton jegyzetfüzetet cipel, melyben mintha identitásának, múltjának dokumentumai, bizonyítékai lennének, de a füzetet minduntalan leejti, lapjai szétszóródnak. A múlt rekonstruálhatatlanná, elsajátíthatatlanná válik, pedig Clara legfőbb

²⁵ “SHE who is CLARA PASSMORE who is the VIRGIN MARY who is the BASTARD who is the OWL.” *The Owl Answers*. In KENNEDY 1994a, 29. Magyarul: *A bagoly válaszol*, KENNEDY 1994b, 21.

²⁶ “The characters change slowly back and forth into and out of themselves, leaving some garment from their previous selves upon them always to remind us of the nature of She who is Clara Passmore who is the Virgin Mary who is the Bastard who is the Owl’s World.” KENNEDY 1994a, 29.

törekvése arra irányul, hogy a fekete hagyomány és ősök helyett a fehér, európai, angol történelemmel és annak emblematikus alakjaival azonosuljon.²⁷ Ezeket az értékeket hordozza Shakespeare, Boleyn Anna, Chaucer, Mária alakja, de Clarának nem sikerül ebbe a kulturális emlékezetbe beleilleszkednie.²⁸ Az alábbi részletben „Ő, aki” amerikai létezésének színterét az angliai történelem kanonikus alakjai közé fantáziálja:

A TISZTELETES FELESÉGE (Térdel. A TISZTELETES állva nézi őt. A TISZTELETES FELESÉGE egy fiolát vesz elő a ruhájából és feltartja.) Ez a szüzességem gyümölcse, bagolyvérű Clara, aki a Fattyú Clara Passmore, akinek a nevünket adtuk; nézd a Bagolyvért, ezért sírok, amikor Máriákat látok, sírok a halálukért, Bagoly Mary Passmore.

(Feláll, és kimegy az egyik oldalsó kapun keresztül. A METRÓ MEGÁLL, a kapuk kinyílnak, emberek jönnek be, a kapuk becsukódnak. A METRÓ ELINDUL. Ő, AKI odamegy a TISZTELETESHEZ, mintha kérlelni akarná. A Tiszteletes erre átalakul a HALOTT APÁVÁ, és újra felölti koszos fehér haját. A TÖBBIEK körülöttük állnak.)

Ő Édesapa, Istenverte Apám aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban, aki a Halott Apa te tudod, hogy Anglia a kedves Chaucer, Dickens és a legdrágább Shakespeare hazája. A teleket itt töltöttük a Towerban, a Királynő Házában laktunk, nyaranta pedig a legdrágább Shakespeare-nél voltunk Stradfordban. Olyan csodás volt az egész. Beszéltem Boleyn Annával, Halott Apa. Oly sokat tud a szeretetről és a szenvedésről, és azt hiszem, segíteni fog nekem. (Kivesz egy köteg papírt a jegyzetfüzeteiből; a földre hullnak.) Kérelmek, kérelmek, hogy tisztességes temetést kapjal, olyat, ami megillet a Szent Pál Kápolnában, hagyják, hogy megrohadj, Istenverte Apám aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban hagyják, hogy megrohadj abban a georgiai városban. Nem sikerült találkoznom a királlyal. Beszélék megint Anne Boleynnel. Olyan sokat tud a szeretetről.

(Megmutatja a papírokat a HALOTT APÁNAK, aki lelógó hajjal, holtan ül; ekkor a szín egy fél fordulatot tesz az óramutató irányában. Iszonyú SIKOLYOK hallatszanak, a madár csapkod a szárnyával. A TISZTELETES FELESÉGE belép, és a kapunál imádkozik.)

„Ő, aki” ugyanúgy a múlt örökségéhez és a jövő képzetéhez képest határozza meg magát, mint Shakespeare Hamletje vagy a *Hamletgép* Hamlet-figurája, de ellenkező

²⁷ Ez a “fehér” múlt természetesen egyáltalán nem annyira makulátlan, hiszen a gyarmatosítás és a kulturális imperializmus igazságtalanságainak elfojtása révén jön létre. Carla J. McDonough szerint a darab, akárcsak *A néger diliháza*, arra a belátásra épül, hogy a múlt soha nem tűnik el, a történelmet vég nélkül újraéljük és szüntelenül ismétljük, így a hozzá kapcsolódó elfojtásokat is. „References to and images of cultural and familial inheritance abound in this play but are complicated by the taint of disgrace or sin that is also part of this inheritance and that melds these issues with spiritual or religious issues. Clara is the disgrace that the English culture and her father’s white culture would deny, but their acceptance is the one thing that would wipe clean that sense of disgrace” (MCDONOUGH 1997).

²⁸ “In no other Kennedy play is a heroine more obsessed with finding her father and claiming her heritage as her own. She’s identity is bound to her father’s. Sarah, on the other hand, flees from her father, a Negro who haunts her” (KOLIN 2005, 58).

előjellel.²⁹ Nem megtagadni vagy megkérdőjelezni akarja a kulturális emlékezet emblémáit (fehér ember, keresztény vallás, nyugati kánon, egyenes haj, nemi ideológia), ahogy Hamlet a feudális militarista társadalmi és családi örökséget, hanem elsajátítani igyekszik őket, a fekete bőrű szubjektum fehér markerekre való törekvése azonban fantáziákba torkollik, hiába veszik körül a kulturális – ideológiai relikviák és szimbólumok úgy, mint a kora modern szubjektumot a memóriaszínházban az emlékezést segítő rekeszek. Clara körkörös narratívájának visszatérő eleme, hogy Amerikából Angliába látogat, az Ősök, a fehér kultúra földjére, ahol fantáziájának egyszerre fenyegető és hívogató alakjai veszik körül. A cselekmény ugyanúgy visszautasítja azonban a lineáris, homogenizáló értelmezést, mint a szereplők, ugyanis nemcsak a karakterek és Clara személyisége és tudata, hanem a helyszín maga is plurális, és a darab elején így szól a szerzői utasítás:

A helyszín egy new york-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Katedrális. A szín úgy van kialakítva, mint egy metrókocsi.

Kennedy olyan posztmodern memóriaszínházat hoz létre, melyben a központi figura fantáziamunkája fokozatosan *retrológiai katasztrófába* torkollik: a tudatot felbomlasztó, testi képekben, a korporalitás vizuális megjelenítésében tobzódó önboncoláson mennek keresztül Kennedy meghasadt, „deszubsztancializált”³⁰ figurái.

Adrienne Kennedy, akárcsak a protomodern tragédiák, olyan *retrológiai anatómiaszínház* számára írja darabjait, ahol sem az emlékezetmunka, sem a test és a tudat mélységeibe egyszerre hatoló anatómia nem érkezik el szilárd fogódzóhoz vagy biztos, önmagában álló, a szubjektum önazonosságát nyújtó jelentéshez. A korporális fordulat, a szubjektumot boncoló anatómia mellett a retrológiai fordulat is közös jellemzőnek tűnik tehát mind a protomodern, mind pedig a posztmodern drámában: a középkor nagy narratíváinak megrendülése ugyanúgy általános emlékezet-katasztrófába juttatja a társadalmat a kora modern korban, mint a Felvilágosodás örökségére építő modernitás nagy elbeszéléseinek és mitológiáinak megkérdőjeleződése a posztmodernben.

²⁹ Elinor Fuchs is rámutat arra, ahogy a múlt kísértetei rátelepednek ezekre a drámákra. „For all their intensity, Kennedy’s plays are in this tradition of a static theatre. Something has happened in the past – one is not sure what – that hangs like a shroud over the fraught, yet actionless, stage” (FUCHS 1992, 78).

³⁰ A kifejezést Elinor Fuchs vezeti be a belső mag nélküli, üres szubjektumot megjelenítő karakterre, amit problémaként már a modern dráma bevezet, de az üres szubjektumot mint nem-karaktert a posztmodern dráma kezdi *természetes* jelenséggént kezelni (FUCHS 1996, 35). Ebből a megfontolásból alkalmazom a *figura* kifejezést a drámai jellem, karakter, főhős stb. helyett.

Bibliográfia

Francis BARKER (1984), *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*, London and New York, Methuen.

Claudia BARNETT (1997), "A Prison of Object Relations: Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*", *Modern Drama*, Vol. XL, No. 3 (Fall 1997), 374-384.

Georgie BOUCHER (2006), "Fractured Identity and Agency and the Plays of Adrienne Kennedy", *Feminist Review* 84 (2006), 84-103.

John BAYLEY (1981), „Tragedy and Consciousness”, in *Shakespeare and Tragedy*, London, Routledge and Kegan Paul, 164-220.

Douglas BRUSTER (2002), „The Dramatic Life of Objects”, in Gil HARRIS and Natasha KORDA (szerk.) *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge.

Rosemary K. CURB (1980), Fragmented Selves in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro* and *The Owl Answers*", *Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2 (May, 1980), 180-195.

CSAPLÁR Vilmos (1986), „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégezetlen”. Magnóbeszélgetés a Hamlet tévéfelvételei közben; Győr, 1981”, *Filmvilág*, 1986 február.

Elinor FUCHS (1992), "Adrienne Kennedy and the First Avant-Garde", in *Intersecting Boundaries. The Theatre of Adrienne Kennedy*, szerk. Paul K. Bryant-Jackson – Lois More Overbeck, University of Minnesota Press, 76-84.

Elinor FUCHS (1996), *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism* Bloomington, Indiana UP.

James P. HAMMERSMITH (1978), „Hamlet and the Myth of Memory”, *English Literary History*, Vol. 45, No. 4 (Winter 1978), 597-605.

David HILLMAN & Carla MAZZIO (szerk.) (1997), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, London and New York, Routledge.

Graham HOLDERNESS (2007), „'I covet your skull': Death and Desire in *Hamlet*”, *Shakespeare Survey* Vol. 60, Cambridge UP.

Adrienne KENNEDY (1994a), *Funnyhouse of a Negro*, in *In One Act*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Adrienne KENNEDY (1994b), *A bagoly válaszol. Gondolat-Jel*, 1994/1-2. 21. <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/bagoly.html> (2011. január 7.)

Philip C. KOLIN (2005), *Understanding Adrienne Kennedy*, University of South Carolina Press.

John KERRIGAN (1981), *Essays in Criticism* XXXI (2), 105-126.

KISS Attila (2008), *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*, Szeged, JATEPress.

Jeanette MALKIN (1999), *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Cynthia MARSHALL (2002), *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP.

Carla J. MCDONOUGH (1997), „God and the Owls: The Sacred and the Profane in Adrienne Kennedy's *The Owl Answers*”, *Modern Drama*, Vol. XL, No. 3 (Fall 1997), 384-402.

Michael NEILL (1998), *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* Oxford UP.

Hillary M. NUNN (2005), *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Ashgate.

Horst RUTHROF (1997), *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Postmodern* Toronto, University of Toronto Press.

Jonathan SAWDAY (1995), *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York, Routledge.

Michael C. SCHOENFELDT (1999), *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*, Cambridge UP

William SHAKESPEARE (1988), *Hamlet*, ford. Arany János, in *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Budapest, Európa.

William SHAKESPEARE (1988), *Lear király*, ford. Vörösmarty Mihály, in *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Budapest, Európa.

William SHAKESPEARE (2010), *Lear király*, ford. Nádasdy Ádám, *Színház* [drámamelléklet], 2010. július.

The Riverside Shakespeare (1972), szerk. Blakemore EVANS, Boston, Houghton Mifflin Company.

Frances A. YATES (1966), *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press.