

Kiss Attila Atilla

Róma testére gyógyszer: a sebek szemiográfija a *Titus Andronicus*ban

A kultúra szemiotikájával foglalkozó posztstrukturalista kutatásokban a nyolcvanas évek elejétől kezdve egyre több figyelem irányul arra a növekvő érdeklődésre és affinitásra, amellyel a posztmodern fordul a kora újkori kultúrának olyan szövegei és társadalmi gyakorlatai felé, amelyek a maguk korában úttörőnek vagy akár felforgatónak számítottak abban, ahogy az identitás technológiáit és a test belső tereit feltérképezték és tematizálták. A kulturális regiszterek keveredésével a posztmodern és a kora modern kultúra között lévő párhuzam még inkább szembeötlővé válik, ugyanis a sokáig magas kultúraként kanonizált reneszánsz szövegek most a populáris kultúra árucikkeiként bukkannak fel, egyúttal beleilleszkedve abba az általános dekanonizáló és újrankanonizáló folyamatba, amely megkérdőjelezi az eddigi olvasási eljárások és kitüntetett szövegek szilárdnak vélt pontjait, áthelyez kultikussá vált vagy démonizált szerzőket, és beemel eddig kiszorított, előítéletekkel kezelt szövegeket. A szubjektum- és diszkurzuselméletekre, valamint az ideológia-kritikára támaszkodó újabb diszkurzusok, az új historizmus, a kulturális materializmus, a feminizmus a kezdetekben leginkább a kora újkori angol kánon átformálásában éreztették hatásukat, rávilágítva egyebek között azokra az analógiákra, amelyeket a kora-modern szubjektum kialakulását és a posztmodern szubjektum válságba kerülését körülvevő társadalmi gyakorlatokban találunk.¹ A kilencvenes évekre a kora újkori szubjektivitással és én-formálással kapcsolatosan kitermelődő hatalmas szakirodalom egyik kitüntetett témája az emberi test lett, amely központi szerepet foglalt el a „szubjektivitás felfedezésében” a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján.² A test faggatásának kora újkori kérdésfeltevései és ábrázolási hagyományai ugyanakkor nem csupán a szakirodalomban, hanem az általános posztmodern kulturális gyakorlatokban is visszaköszönek. Ha áttekintjük a bevásárlóközpontok, plazak, multiplex mozik, alternatív kiállítóközpontok képvilágát, szinte biztosra vehető, hogy találkozunk azokkal az elemekkel, amelyek fokozott jelenléte kapcsolatot teremt a koramodern és a posztmodern reprezentációs hagyományok között.

A University of Oregon központi könyvtárának épületében a nyolcvanas évek végén nagy poszterrel találtam szembe magam, amely a *Coriolanus* színpadi előadását hirdette a következő felirattal: „A natural born killer, too.” A Shakespeare dráma főszereplője is

¹ Vö. Robert Weimann „Shakespeare (De)Canonized: Conflicting Uses of 'Authority' and 'Representation'.” *New Literary History*, 20. 1. (1988) 65-81.

² A legfontosabb munkák közül a jelen írás főképp a következőkre támaszkodik: Francis Barker *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London: Methuen, 1984), P.S. Spinrad *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage* (Ohio State University Press, 1987), Valerie Wayne (szerk.) *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), Derek Cohen *Shakespeare's Culture of Violence* (New York: St. Martin's, 1993), David Hillman & Carla Mazzió (szerk.) *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe* (London and New York: Routledge, 1997), Michael C. Schoenfeldt *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton.* (Cambridge University Press, 1999), Jonathan Sawday *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), Nigel Llewellyn *The Art of Death* (London: Reaktion Books, 1992), Cynthia Marshall *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002).

született gyilkos, hirdette a plakát, és Oliver Stone filmjének címe máris a reneszánsz dráma piaci bevezetésének eszközévé vált. Öt évvel később a University of Hull könyvtárában arról olvastam újságcikkeket, hogy Londonban mentőautók álltak készenlétben a *Titus Andronicus*-t játszó színház bejáratánál, a szervezők ugyanis igyekeztek a véres sárban vergődő, megcsonkított Lavinia látványától elájuló nézőket minél hamarabb ellátásban részesíteni. Néhány évvel ezelőtt megtekintettem a csodált és gyűlölt Günther von Hagens professzor változatos korpuszokat felvonultató kiállítását Bécsben, és alighogy értesültem az anatómiai színház felállítására és a nyilvános boncolás hagyományának újjáélesztésére irányuló programjáról, egy moziban a plakátokról máris Hannibál a Kannibál nézett farkasszemet velem óriási TITUS feliratok alól. Julie Taymor egy angol lord főszereplésével nagyjátékfilmet szentelt a Shakespeare kánon évszázadokon keresztül legproblematikusabbnak tekintett darabjának. Dolgozatomban Shakespeare-nek ezzel a legelső, sokat vitatott tragédiájával kívánok foglalkozni, amely a testre irányuló erőszak képeiben tobzódó, végletesen brutális drámaként híresült el.

A kánonalkotó ideológiák több évszázados kirekesztő hozzáállása, a kritikusok folyamatos megbotránkozása és megbélyegző elutasítása után a hetvenes évek óta a színpadi kísérletekben, az értelmezői közösségekben és az általános kulturális piacon egyaránt megújult az érdeklődés Shakespeare legelső tragédiája iránt. Ennek okát nem pusztán abban kell keresnünk, hogy a posztmodern közízlés ugyanolyan előszeretettel fordul az erőszak és a horror megjelenítéséhez, mint a kora újkori közönség.³ A *Titus Andronicus* és egyéb bosszútragédiák iránt kialakuló újabb affinitást azoknak a kritikai diszkurzusoknak a tevékenységével is magyarázhatjuk, amelyek hosszú hallgatás után olyan kérdéseket tesznek fel, amelyeket az angol reneszánsz dráma is tematizál, de a korábbi kritikai közízlés figyelmen kívül hagyta, vagy tudatosan ignorálta ezeket. Feministák és kultúrtörténészek, retorikai és ikonográfiai hagyományok kutatói számos vonatkozását térképezték fel a drámának, amely így az újabb szoros olvasatok eredményeként a shakespeare-i korpusz szégyenfoltjából átalakult a posztmodern színpad és a kora újkor kultúrtörténetének egyik legérdekesebb kihívásává. T. S. Eliot még úgy vélekedett, hogy ez a dráma „az egyik legostobább és legkevésbé ihletett darab, amit valaha is írtak.” Ezzel szemben Ann Haaker már a dráma „képalkotásának nagy erejű eredetiségéről” beszél, Michael Hattaway nem zárja ki, hogy ez lenne „az első angol nyelven írt ‘Gothic’ mű”, Alan Dessen pedig roppant szabatosan a következő leírást adja a *Titus Andronicus*-ról: „pre-realista, Ovidius és Spenser stílusában írt, színpadra érdemes bosszútragédia, amely sokféle szempontból ellenáll színházi, kritikai és szerkesztői gondolkodásmódjainknak.”⁴

Ami az újabb kritikai diszkurzusokat illeti, megítélésem szerint a drámának ezzel az ellenállásával legjobban azok az előadás-központú szemiotikai megközelítések boldogultak, amelyek igyekeztek ismét ahhoz a hipotetikusan rekonstruált színpadi reprezentációs logikához hozzárendelni a drámát, amelynek alapján eredetileg íródott.⁵ Azok a híres vagy

³ „[...]it is an interesting sociological point that the Elizabethans had, like us, a penchant for gory entertainment.” Marshall, i.m. 107. „[...]early moderns, no less than postmoderns, were deeply interested in the corporeal 'topic'.” David Hillman & Carla Mazzio, i.m. xii.

⁴ „[...]this pre-realist, Ovidian-Spenserian, stageworthy revenge tragedy, that, in a variety of ways, resists 'our' theatrical, critical, and editorial ways of thinking.” Alan C. Dessen *Titus Andronicus. Shakespeare in Performance* (Manchester, New York: Manchester University Press, 1989), 4.

⁵ A kultúra általános szemiotikai diszpozíciójára épülő színházi reprezentációs logika fontosságára a kora újkori drámák olvasásában Alan Dessen hívta fel több munkájában is a figyelmet. Lásd például: Alan C. Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary* (Cambridge: Cambridge UP, 1995).

elhíresült részek, amelyek hagyományosan felháborodást, undort vagy akár röhejt keltettek a modern közönségben, egymáshoz kapcsolódó képek rendszereit keltik életre, amennyiben a reneszánsz emblematikus színház reprezentációs logikájának megfelelően értelmezzük őket. A *Titus Andronicus* színpadra állításai során a rendezők természetesen a túlradó erőszak megjelenítését tartották a legnagyobb kihívásnak. A szimbólumok bonyolult sorozatával végzett stilizálás és a több vödörnyi színpadi vérrel felkeltett naturalista látvány egyformán alkalmatlannak tűnik a dráma igazi természetének felfedésére. A realista, fotografikus polgári színház kódjai a szimbolizmus szűrőin keresztül sem tudnak a modern nézőnek fogódzót nyújtani ahhoz, hogy a megcsonkított Lavinia látványát és az ehhez hasonló jeleneteket megértsék.⁶

Ha saját reprezentációs elvárásainkkal olvassuk a drámát, a szöveg helyenként már-már idegesítővé válik. A kritikusokat és a rendezőket leginkább foglalkoztató nehezen magyarázható részek egyike Titus testvérenek monológja (2.iv). A darab egyik dramaturgiai fordulópontján, Lavinia „megtalálásánál” Marcus, mielőtt bármi ténylegeset is cselekedne, negyvenhét soron keresztül ecseteli, milyen elborzasztó látványt nyújt unokahúga, akit Tamora fiai megerősakoltak, majd kezeit levágták és nyelvét kitepték. Marcus túlradó retorikája teljességgel idegennek és alkalmatlannak tűnik egy olyan helyzetben, amikor az ember mindenekelőtt ösztönösen és kétségbeesetten segítségért kiáltana vagy elsősegélyt nyújtana, ahogyan erről a színész Terry Kraft is beszámol, mikor a próbák során kialakuló szituációkat írja le.⁷ Más hozzáállás alakulhat ki azonban bennünk a színpadi megjelenítéssel szemben, ha a *Titus Andronicus* emblematikus színpadának képrendszerében elhelyezve a fájdalom felnagyított emblémájaként, *tableau miserabilis*-ként értelmezzük Lavinia megcsonkított testét. Ezt az emblematikus képet egyidejűleg hozza létre a vizuális megjelenítés és a részletekbe menő retorikai leírás az angol reneszánsz színház „üres színpadán”, ahol a sokszor csak utalásszerű, szimbolikus reprezentáció hiányosságait a néző képzelete volt hivatott „kipótolni”. A képzelőerőnek ezt a mindenkori erőfeszítését az emblematikus kép és a retorikai kommentár egymás mellé helyezése segítette, olyan szemiotikai munka elvégzésére ösztökélve a nézőt, mint amelyet a klasszikus háromrészes embléma kontemplatív befogadása is megkövetel.⁸ Ezt az értelmezést már nem zavarják meg olyasfajta aggályok, hogy miképpen élhette túl Lavinia a szörnyű vérvesztést, és miért nem látta el sebeit késlekedés nélkül a nagybátyja.

Ha értelmezői horizontunknak részét képezik azok az ikonográfiai hagyományok, amelyek az emblematikus színházban megteremtették az alapját ennek a nem-realista színpadi logikának, és ha a megjelenítés hagyományai mellett számításba vesszük a színház társadalmi-történelmi kontextusának általános szemiotikai diszpozícióját is,⁹ teljesebb

⁶ Ez természetesen nem csak a *Titus Andronicus*-ra, hanem általában az angol reneszánsz dráma történetének első szakaszára is igaz. „[...]the modern interpreter must confront a different *pre-realistic sense of style*, an alternative approach to dramatic speech or rhetoric (typical of early Shakespeare and the drama of the late 1580s and early 1590s, including *The Spanish Tragedy*.” Dessen 1989, 54. (kiem. tőlem)

⁷ Dessen 1989, 54.

⁸ A közönség együttműködésére, dekódoló tevékenységére számító bevonó emblematikus színház egyfajta működési leírását adja a Prológus az *V. Henrik* legelején: „Minket is a nagy számadásban így / Növeljen a ti képzelőerőtök [...] Gondolat pótolja hiányainkat / Egy embert osszatok ezer darabra / Képzeltetek hadsereget.” *Shakespeare összes drámái I. Színművek* (Budapest: Európa, 1988), 485. Vas István ford.

⁹ A szemiotikai diszpozíció a társadalomnak a jelölés alapvető természetére, a valóság és az ember jelentésségének garanciáira irányuló legalapvetőbb meggyőződéseit jelenti. A szemiotikai diszpozíció határozza meg azt is, hogyan vélekedik a kultúra a valóság megjeleníthetőségéről, a reprezentáció korlátairól, következésképpen alapjaiban van hatással az adott társadalom színházmodelljére. Lásd: Jurij M. Lotman

értelmezést nyerhetünk azokról a reprezentációs technikákról, amelyek az erőszak, az abjekció, az „irreális” cselekmény miatt oly sokáig részesültek a kritikusok elmarasztalásában vagy megvetésében.

Az angol reneszánsz dráma újabb, előadás-központú szemiotikai megközelítései feltárták, hogy az emblematikus színház, amelyben ezek a szövegek aktiválódtak, nem törekedett az aktuális valóság mimetikus másának létrehozására.¹⁰ Ehelyett olyan összetett, többszintű jelentésrendszerbe igyekezett belevonni a nézőt, amelyben különféle ikonográfiai hagyományok egyidejűleg működtek, hogy megképezzék a jelentés totális hatását. A színházi hatás ilyesfajta totalitására tett kísérletet válaszként értelmezhetjük a kornak azokra az ismeretelméleti bizonytalanságaira, amelyek a kora újkori kultúra alapvetően ingatag szemiotikai diszpozícióját eredményezték.¹¹ Az univerzum rendjére, a valóság megismerhetőségére irányuló spekulációk és filozófiai kérdésfeltevések, a világ jelentésségének általános megkérdőjeleződése közepette a színház olyan terepet kínált, ahol az emblematikus sűrűség, a látvány által megképzett hatás és a közönségbevonás technikai a néző számára olyan összetett élményt nyújtottak, amely a valósághoz való közvetlenebb hozzáférésnek, a tapasztalat másképp elérhetetlen közvetlenségének ígértét hordozta.¹²

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

„Problems in the Typology of Cultures” in Daniel P. Lucid (szerk.) *Soviet Semiotics* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 214-220.

¹⁰ Az emblematikus színház természetesen nem azt jelenti, hogy az angol reneszánsz színpad lépten-nyomon emblémákat állított színpadra, bár konkrét emblémák is kimutathatóak a drámai szövegekben. Sokkal inkább arról van szó, hogy a nézők az ikonográfiai hagyományok alapján készek voltak olyan szimbolikus kódok alkalmazására, amelyek több szinten asszociációk jelentéshálózatát rendelték hozzá az egyébként kis számú színpadi objektumhoz. Az emblematikus színházhoz és az embléma szemiotikájához lásd: Glynne Wickham *Early English Stages. 1300 to 1600. Volume Two: 1576 to 1660, Part One* (New York: Columbia University Press, 1963), pp. 153-8, 206-9. Peter M. Daly *Literature in the Light of the Emblem* (Toronto: University of Toronto Press, 1979), Kiss Attila „A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban.” In Demcsák Katalin - Kiss Attila (szerk.) *Színházzemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: JatePress, 1999), 247-290.

¹¹ A jelentés totális hatását a színház a jelen pillanatra való koncentrációval és több jelcsatorna (hang, látvány, beszéd, fény, szagok, tapintás) egyidejű használatával igyekszik elérni. Természetesen a színházban kialakuló *bennefoglaltatottságnak* ezt az élményét, a színházi hatást nem mindig lehetséges pusztán jelentésképzésként leírni, hiszen a színház célja sokszor pontosan az, hogy a jelentésen, a szimbolikus rögzülésen túllendítse a befogadót. Meglátásom szerint a reneszánsz emblematikus színház egyszerre alkalmazta a befogadó szubjektum pszichoszomatikus mélyrétegeire ható látvány (abjekció, erőszak, szexualitás) és az asszociációs mezőket halmozó, többszintű szimbolikus megjelenítés („emblematikus sűrűség”) technikáját. A „pre-realista” jelző nem jelenti tehát azt, hogy kevésbé borzasztó lenne a színpadkép.

¹² Az angol reneszánsz tragédiák hatását nem lehet egyszerűen a horror ábrázolásával magyarázni. Sokkal inkább arról van szó, hogy a színpadi reprezentációs technikák az amúgy is rituális térnek számító színpadon eltörölni látszanak a valóság és a megjelenítés közötti különbséget. (Csak látszanak: a tökéletes megjelenítés, a reprezentáció bezárulása természetesen nem lehetséges, ettől függetlenül azonban az erőfeszítés fennáll.) Cynthia Marshall a *Titus Andronicus*-t például az ilyesfajta reprezentációs technika alapján a pornográfiához hasonlítja. „Because of its troubling of the phenomenological border between the real and the representational, *Titus Andronicus* bears comparison to hard-core pornography.” Marshall 112.

emberben belsőleg elhelyezkedő és belülről fakadó dolognak a gondolata új elképzelés a kora újkori kultúrában, amely a későbbi racionalizmussal és a kartéziánus diszkurzussal megszilárduló „cogito” szubjektivitásának felbukkanását jelzi. A belsővé tételnek ez a folyamata olyan kihívás, amelyben az angol reneszánsz dráma számos karaktere elbukik: a szubjektivitásnak két lehetséges típusa között ingadoznak, és végül köztes, abjekt szubjektumokká válnak a korábbi, Isten által garantált, metafizikus önazonosság, és az újabb, önrendelkező szubjektumtípus alternatívái között.¹³ Ezek a reneszánsz, abjektálódott szubjektumok nagy hasonlatosságot mutatnak a poszmodern dráma plurális szubjektumaival, akik a modernizmus nagy elbeszélései által garantált szubjektummodellek válságát jelenítik meg.

A kor episztemológiai válságára adott reakcióként értelmezett, erőszakot és abjekciót megjelenítő technikák háttérben ott van tehát az a kulturális készlet is, amely a felszín alá, a külsőny mögé akar hatolni, amely azokba a sebekbe kíván belevájni, amelyek vizsgálata (főképp vallásos kódok miatt) korábban tiltva volt. A kora újkori kultúrának két populáris intézménye elégitette ki elsősorban ezt a kíváncsiságot. Valódi sebek, vágások és sebészi beavatkozások fedték fel a közönség számára a test titkait az anatómia színházban, míg az drámai színházakban metaforikus testeken ejtett emblematikus sebek tematizálták ezt a kulturális érdeklődést. A szemiotikának és az ikonográfiának az együttes alkalmazása annak meglátására tesz képessé bennünket, hogy az angol reneszánsz bosszútragédiák vonulatában ennek a két társadalmi gyakorlatnak a különleges együttesét találjuk.¹⁴

Az identitás titkainak terepeként elképzelt emberi belső iránt kialakuló kora újkori érdeklődés beszédes példáját olvassuk Philip Sidney *Defense of Poesy* című művének a komédiát és a tragédiát tárgyaló részében. Sidney úgy vélekedik, hogy a dráma alkalmazásának megvannak a megfelelő módjai, és a helyesen alkalmazott tragédia „a legnagyobb sebeket nyitja meg”, és feltárulkoznak általa azok a fekélyek, amelyeket egyébként szövetek takarnak. Mivel a korai polgári berendezkedés ideológiáiban a nyelvi okfejtés válik az egót takaró bőrré, a kora-modern szubjektum szubjektivitásában és a társadalom testében varasodó fekélyeket részben a diszkurzív én-formálás (*disursive self-fashioning*) szövete takarja el, részben pedig az általános civilizációs rend, amely elválaszt bennünket az anyai és libidinális testiségtől, az anyaméhnek egyszerre hívogató és elrettentő preszimbolikus emléktől, amelyet megőrzünk saját belső tereinkben. Így tehát azt találjuk, hogy amikor a kora újkori dráma állhatatosan ismétli a befelé irányuló figyelem (*inwardness*) képeit, ennek nem csak a társadalom politikai testének gyógyítása, a *body politic* fekélyeinek közös, rituális bevarrása a célja; a befelé irányuló figyelem színpadra állításának okát a kora-modern szubjektum ön-boncoló, anatomizáló hajlamában ugyanígy kereshetjük.

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

¹³ Michale Neill ezt a jelenséget az emberi belsőről szóló új diszkurzusnak nevezi („the new discourse of interiority”), amelyben kitüntetett szerep jut a testnek, hiszen falai (látszólag) az ember identitását, szubjektivitását zárják közre. A test felnyitásának különféle ábrázolásai és metaforái ennek az újfajta szubjektivitásnak a keresését tematizálják. Vö. Michael Neill *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 159.

¹⁴ A szemiográfia módszerének elméleti alapvetéséhez lásd: Kiss Attila Atilla „A szemiográfiáról.” in: *Irodalomelmélet az ezredvégen*. szerk. Ármeán Otília, Fried István, Odorics Ferenc (Budapest – Szeged: Gondolat Kiadói Kör – Pompeji, 2002), 148-158.

keresztül végzett problematizálása vagy abjekciója.¹⁵ A szemiotikai és az ikonográfiai nézőpontokat egyesítő szemiotográfiai értelmezés azt kutatja, hogy milyen társadalmi gyakorlatok és ideológiai kódok működnek az emblematikus megjelenítések színpadi alkalmazása mögött, illetve milyen hatásokon és technikákon keresztül kínál a színpad rálátást, egyfajta metaperspektívát a nézőnek ezekre a kódokra.

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

A darab elején Rómát verbális leírása alapján úgy látjuk, mint hatalmas megcsönkített női testet. Róma „dicső teste” (I.i.190) megsebesült. A fejetlen Rómát folyton úgy emlegetik, mint olyan nőnemű valakit („she”), akinek a rend visszaállítására van szüksége a jelenlegi szituációban, amelyet versengés, bizonytalanság és veszteség jellemez. Ez a női test, amelyet a civilizációs rend férfi hatalmasságainak kellene karbantartania, hirtelen mostoha sorsra jut, nem funkcionál, és az Andronicus-ok családi sírboltjának képében felnyitja teremtő és elnyelő méhét: a csatából győztesen megtérő, megöregedett Titus készülődik, hogy elesett fiainak holttestét a családi kriptá szent falai között helyezze el.

Az anyaméh és a sír („womb” és „tomb”: a két angol szó csak egyetlen betűben különbözik) között rendszerszerű kapcsolat képződik meg a darabban, és így összetett emblémáját hozzák létre annak a vágyott és egyszersmind fenyegető anyai *chorá*-nak, amelyet az „elnyelő méh” (*swallowing womb*) képe fejez ki. Julia Kristeva elméletében a chora a pre-szimbolikus ösztönkésztetések és pszichikus, testi energiák gyűjtőhelye. Nem rendelkezik még határozott nemmel, de tartalmazza azokat az archaikus tapasztalatokat, amelyek lenyomatait az anya testével való szimbiotikus egység emlékeként hordozunk.¹⁶ Ahogy a vérfertőzés tabuja és a kasztrációs félelem elszakít bennünket létezésünk eredetétől, az anya teste és képzete megjelölődik, és Másikként, a társadalmi nem által kódolt (*engendered*) abjekt elemként íródik bele a szimbolikus rendbe.

A teremtő és romboló feminitás nemileg kódolt szimbolikus megjelenítései közül az egyik hagyományos ikonográfiai ábrázolás a *vagina dentata*, amelyet a *Titus Andronicus* több dramaturgiailag fontos jelenete állít színpadra, ezek közül is a leglátványosabban az erdei verem képében (II.iii). Az Áron által állított üreg mint beszippantó anyaméh, csapda és sírbolt, mint *vagina dentata* a második helyet foglalja el abban a négy emblematikus jelenetből álló sorozatban, amely a dráma dramaturgiai ritmusát adja. A családi sírbolt, a csapdának szánt üreg, Lavinia vérrel teli szája és Tamora habzsoló, majd vérző szája alkotják

¹⁵ Ahogy James Cunningham is rámutat, a nemek abjekciójának a feltárására nem feltétlenül a feminista kritikai a legalkalmasabb, ugyanis a *Titus Andronicus* nem a nő szubverzív erejét vagy önrendelkezését állítja helyre, hanem általában véve a nemek kategóriáit problematizálja. Vö. James Cunningham *Shakespeare's Tragedies and Modern Critical Theory* (Associated University Presses, 1997), 176-177.

¹⁶ Vö. Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), Ch.I. „Approaching Abjection.”

ezt a sorozatot.¹⁷ A jelenetek között lévő kapcsolatot a vér végigvonuló képrendszerén kívül megerősíti az a tény is, hogy megjelenítésükben minden valószínűség szerint az emblematikus színház színpadának közepén található *csapóajtót* alkalmazták. A sorozat első jelenetében a csapóajtó az Andronicus-ok családi sírboltjaként és Róma anyaméheként áll; a második jelenetben a csapóajtó az az üreg, amelyet Áron készít elő, hogy Titus fiait törbe csalja.¹⁸ A sornak ezzel a második elemével kapcsolatban számos kritikus tárgyalta már azokat a szexuális és nemileg kódolt aspektusokat, melyek a sűrű erdő által rejtett „mély üreg méhének”¹⁹ leírásaiban felfedezhetőek. A következőkben erre a jelenetre koncentrálok.

A több, mint félszáz soron végighúzódo képek által alkotott rendszerben itt a *vagina dentata* emblémája olvasztja egybe az anyaméhnek, a világot felfaló száznak és annak a barlangnak képeit, amely hagyományosan a kezdetnek és a végnek, születésnek és halálnak, anyaméhnek és sírnak egyaránt szimbóluma²⁰:

„Milyen álnok lyuk ez,
Melynek száját vadon-nőtt gaz fedi,
Behintve frissen hullt vér permetével...”²¹

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

„Pihenjetekek békében...
Itt nem les árulás, nem nő irígység,
Nem tép átkos viszály, nem zúz vihar...”²²

¹⁷ A párhuzamok felfedezéséhez nem kapunk mindig kódokat magában a drámaszövegben, ezért kell a tragédiát egy színpadi logikához hozzárendelve olvasnunk. Mindenképpen feltehető, és képzeletünk színpadán berendezhető, hogy Tamora szája vérzik, mikor Titus leszúrja. A vér képvilágában ezt a fontos párhuzamot több színpadraállítás, illetve filmfeldolgozás is észrevette és alkalmazta (BBC 1975, Kaposváry Csiky Gergely Színház 1996, Julie Taymor 2000). A womb/tomb/pit párhuzamokhoz lásd: Karen Tatum „Lavinia and the Powers of Horror in *Titus Andronicus*.” *Egotistics*, Vol. 1.1, 2000. (<http://www.bama.ua.edu/~ego/vol11/11tatum.html>, 2003.07.03.), Marion Wynne-Davies „The Swallowing Womb’: Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*.” In Wayne (szerk.) 1991, 129-151.

¹⁸ Ismét a rendezőn, illetve a drámaszövegből előadás-szöveget létrehozó képzeletünkön múlik, hogy az üreggel valamilyen módon rímeltetjük-e a darab végén Tamora vérző száját.

¹⁹ *Titus Andronicus. Shakespeare összes drámái III. Tragédiák* (Budapest: Európa, 1988), 41. Vajda Endre ford. (A továbbiakban: TA) „I may be plucked into the swallowing womb / Of this deep pit...” (Quintus, 2.ii.239). Az angol idézetek forrásai: William Shakespeare *Titus Andronicus*, ed. Jonathan Bate. The Arden Shakespeare, 3rd series (London and New York: Routledge, 1995).

²⁰ Vö. a „barlang” címszavakkal az alábbi helyeken: Jean Chevalier – Alain Cheerbrant (szerk.) *Dictionnaire des Symboles* (Paris: Laffont & Jupiter, 1982), 180. *Mitológiai enciklopédia* (Budapest: Gondolat, 1988), I. 43. *Jelképtár* (Budapest: Helikon, 1990), 33. *Szimbólumtár* (Budapest: Balassi, 1997), 71.

²¹ TA 39. “What subtle hole is this, / Whose mouth is covered with rude-growing briars, / Upon whose leaves are drops of new-shed blood...” (Quintus, 2.iii.198)

²² TA 14. “ [...] repose you here in rest. / [...] *Here* lurks no treason, here no envy swells, / *Here* grow no damned drugs, *here* are no storms, [...] rest you *here*.” (Titus, 1.i.153, kiem. tőlem)

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

„Ez a kettő ide csalogatott:
Látjátok, átok ül e völgyön itt;
Nap nem süt ide...
...itt e holt éjidőn
Ezer kobold, ezer mérges kígyó,
Tízezer varangy, ugyanannyi sún
Oly rémes hangon és zagyván zajong...”²³

Az emblemikus színpad háromrészes függőleges térbeli elrendezése mikrokozmoszként az egész univerzumot mint makrokozmoszt ábrázolta. A színpad tehát mindig a háttérben megjelenített égi szférák és a színpad alatt rejtőző alvilág között kifeszülve modellálta a földi világot. Ebben a térben a csapóajtó az alvilág kapujának a szimbóluma volt, és következésképpen, mai pszichoanalitikus olvasatban, a tudattalan dimenzióit is jelöli. Ha figyelembe vesszük, hogy a középkori és kora újkori néphiedelem szimbolikája a női nemi szervet összefüggésbe hozta a pokol szájával, arra a meglátásra jutunk, hogy az alvilág, az anyai *chora*, a védelmező és potenciálisan megsemmisítő anyaméh és a női szexualitás asszociációs mezői mind összesűrűsödnek az üreg mint *vagina dentata* összetett emblémájában. Ez az embléma egyúttal jelöli azokat a mássággal, az anyáival, a testivel, a halállal kapcsolatos tudattartalmakat is, amelyek a tudattalanban, azaz a földi színpad, a csapóajtó alatt vannak elfojtva. A darab elején felborul a rend, mert a birodalom fejtelten, és már Saturninus és Bassianus rivalizálásával megkérdőjeleződik az élőknek és holtaknak a szokásrend szerint kijáró tisztelet. A „fejtelten Róma” káoszát az első színben a szenilis és impotens pátriárka vak és rosszul kiszámított döntése elmélyíti, és a sír, amelynek segítenie kellene bennünket a holtakkal való viszonyunk megteremtésében és ápolásában, átalakul Róma fenyegető, magába szippantó anyaméhévé, amely elkezd felenni szülőit.

Arra is érdemes ugyanakkor felfigyelnünk, ahogy Tamora a második felvonásban nyelvileg megteremti a színpadon ennek a szörnyű helynek a képét. A jelenetben előadott két beszéde látszólag teljesen kizárja egymást. Először, mikor Áronnal, a szeretőjével találkozik, a terepet a szerelmi játékok ideális helyszíneként írja le. Alig várja már a szexuális együttlétet a mórral az erdőben, ami valóban konvencionális emblémája a termékenységnek és a szexualitásnak. Nem sokkal ezután, mikor bosszúra tüzei fiait és igyekszik elérni, hogy azok végezzenek Bassianus-szal és Laviniával, a környezetet szörnyű, pokoli helyszíneként festi le hosszas leírásában,²⁴ középen a borzasztó veremmel. Tudjuk, hogy Tamora retorikai értelemben két toposzt alkalmaz itt, a *locus amoenus* és a *locus horribulus* bevett

²³ TA 36. “These two have ‘ticed me *hither to this* place. [...] *Here* never shines the sun, *here* nothing breeds, / [...] *here* at dead time of the night / A thousand fiends, a thousand hissing snakes, / Ten thousand swelling toads, as many urchins / [...] make [...] fearful and confused cries [...] they would bind me *here*.” (Tamora, 2.iii.92, kiem. tőlem)

²⁴ A nyelv sokszor már a holt metaforák rétegeiben hordozza magában az *ut pictura poesis* elvét: „lefesti a leírásban”.

ábrázolásait, mégis furcsa, hogy ugyanannak a helynek két ennyire különböző, ellentétes megjelenítése ilyen hirtelen, alig 70 sornyi különbséggel követi egymást. Tamora képes ugyanazt a környezetet két különböző és ellentétes értelmű helyszínné alakítani retorikai teljesítményén keresztül, az *ut pictura poesis* hagyományát egyesítve azzal az ikonográfiai módszerrel, amely *in bonam partem* és *in malam partem*, azaz jó és rossz jelentésben értelmezi ugyanazt a jelet. Ez a retorika általában véve lehetséges és szükséges is a csaknem üres emblematikus színpadon, az a tény azonban, hogy Tamora ilyen látványosan mutatja be a retorika potenciális erejét, egyfajta művésszé, csaknem mágussá alakítja őt, aki képes befolyásolni érzelmeinket és érzéleteinket. A gót (és immár római) császárnő azt a képességét gyakorolja itt, amely a bosszúk és cselszövevények hálózatában a legveszélyesebb játékosá teszi: képes áthágni a kategóriákat, képes kibújni a skatulyákból, beleértve a társadalmi nemek sztereotípiáit is. Tamora és protézise, Áron az abjekciónak olyan működését jelenítik meg, amely átjárja Róma beteg testét, egyre nagyobb sebeket hagyva hátra. A nemek sztereotípiái alapján nehéz besorolni őket. Tamora helyenként kedveskedőn, hízelgőn vagy akár tigrisként védelmező módon is tudja az anyát játszani, ugyanakkor a hideg, józan, racionális és hagyományosan férfiasnak tekintett érvelésben is gyakran jeleskedik. Áron sok helyen hasonlít a harcos férfi katonára, máskor azonban olyan jegyeit viseli az erotikának és az anyai gyengédségnek, amelyeket a patriarchális rend a dráma értékvilágában nővel társít. Túlélő képességük a római környezetben ennek a tehetségüknek köszönhető, amellyel áthatolnak a kategóriák határvonalain. Kristeva terminológiájával élve: kétértelműek, struktúra-ellenesek, köztesek, abjekt elemek. Áthágják a nemi kategóriákat, ellentétben a rómaiakkal, akiket kezdetben mereven kötnek társadalmi szokásaik által rögzített identitásmintáik, később pedig nem áthágják, hanem fokozatosan elvesztik nemi jellemvonásaikat.

Titus kétségbeesetten próbálja bebiztosítani pátriárka-szerepét, miután elutasította a császári jelvényt, és ebben az igyekezetében hibát hibára halmoz, míg a folyamat végén már sem nem vezér, sem nem férfi, csak egy végletesen szenvedő emberi lény. Laviniának a társadalmi nemek kódjai által meghatározott jelölő értéke szinte nullára csökken, amikor női áru-értékét eltörli a rajta esett erőszak; második lépésben még tovább redukálódik, amikor apja levágott kezét a szájában viszi le a színpadról, a csúcspontra juttatva ezzel a patriarkális rend szétesésének és a káosznak a képrendszerét; és harmadszorra is tovább csorbul női identitása abban a jelenetben, ahol Ovidius Philomelájáról olvasva a szájába veszi az íráshoz segítségként használt fallikus botot,²⁵ ezzel a metaforikus képpel újjólag alávetve magát azoknak a szimbolikus kódoknak, melyek a jelölést igazgatják a férfi-jogú társadalomban. Ezek a karakterek fokozatosan elvesztik társadalmi nemként adott potenciáljukat, és szenvedő, felnyitott testekké, járkáló sebekké válnak Róma fekélyes testén.

Hiába képes azonban a nemek kategóriáinak áthágására, a bosszútragédia általános logikája alól Tamora sem mentes. Elköveti azt a hibát, amely azokat a bosszúállókat jellemzi, akik elkezdenek hinni abban, hogy elfoglaltak egy olyan metapozíciót, amely a bosszútörténetek bonyolult hálózatában törekvő többi karakter felett biztosít számukra helyet. Az allegorikus Bosszú jelenete, amikor Tamora két fiával együtt beöltözve meglátogatja Titus-t, azt a felismerést közvetíti a nézőknek, hogy bárki is próbálná a Bosszúnak, a tudatalatti ösztönkésztetések szimbólumának a szerepét bitorolni, ezt a metapozíciót egyetlen ember sem sajátíthatja ki, nem foglalhatja el. A bosszú szelleme, a szenvedély, amely a bosszútragédiákban elindítja a romboló erők lavináját, mindig benne lakik az emberekben,

²⁵ TA 61. Színpadi utasítás: *Lavinia szájába veszi a botot, és csonkjaival vezetve ír.*

általuk uralhatatlan módon „lelkükre hatva”, ahogy azt a prototipikus angol bosszútragédia, Thomas Kyd *A spanyol tragédia* című darabja korábban már tematizálja.²⁶ Hibát követ el Tamora, a *Titus Andronicus* legleleményesebb manipulátora és nemi szerepváltója, amikor abban a hitben tetszeleg, hogy teljesen azonosult már a bosszúval mint működéssel. Látnunk kell, hogy ez a hiba juttatja Tamora fiait Titus bosszújának hálójába, és nem valamiféle ötletesség vagy ügyes terv Titus részéről. A dráma végén a lakomára való meghívást elfogadva, Saturninus oldalán Titus csapdájába sétál Tamora. Titus pástétomot készít Tamora fiainak, a gót bosszúállóknak testéből, és ezt szolgálja fel a lakomán, ahol Tamora már nem irányítja az eseményeket. Az anya szája elkezd *vagina dentata* módjára felenni saját fiait, akiket ő maga bocsátott ki bosszút érlelő méhéből Róma „fejetlen testére,” abba a térbe, ahol a bosszúk szövevényes hálózatában egyik bosszúállónak sem sikerül a többiek feletti metapozíciót kisajátítania.

A vér képvilága végigvonul a tragédián, koncentrálódva, „besűrűsödve” Lavinia és Tamora vaginalizálódott, vérző szájában. A huszadik századi színpadra állítások és adaptációk közül jónéhány észreveszi a lehetséges és fontos párhuzamot a nyelve vesztett Lavinia és a leszúrt Tamora minden bizonnal vérző szája között. A képrendszer által teremtett párhuzam a két, egyébként ellentétes karakter között azt sugallja, hogy létezik egy általános, minden felett álló hatalom, egy nemileg nem specifikus pre-szimbolikus energia, amely elkezd feltörni az elfojtott mélységekből, a kultúra sírjaiból és méhüregeiből, ha valamilyen rend nem határol el bennünket az ösztönkésztetések sodrától, ha a szenvedélyeink alkalmat adnak halottaink sírkamráinak arra, hogy a strukturálatlan, libidinális természet rombolást fogadó méhévé alakuljanak át.

Ahogy Luke Wilson rámutat az anatómia-színházról írt cikkében,²⁷ a tizenhatodik század végére általános divattá váló boncszínházban a boncolás valódi célja annak a testnek a rekonstruálása, helyreállítása volt, amelynek belsejében valahol ott lakozott az élet titka. Ebből a nézőpontból a *Titus Andronicus*-t mint emblematikus anatómia-színházat olyan folyamatként értelmezhetjük, amelynek a célja az, hogy a civilizált kultúra emblémájaként álló Róma testét felboncolják, és aztán meggyógyítsák, helyreállítsák, ismét rendes működésbe hozzák. Róma itt az Erzsébet-kori nézők számára természetesen a nemzet, az egység szimbóluma, a dráma pedig archetipikus, rituális feladatát látja el azzal, hogy a közösség reintegrációs képességébe vetett hitet megerősíti. A kora újkori tragédiáknak ugyanakkor az is visszatérő motívuma, hogy az ilyesfajta tisztulási folyamatok nem a szereplők, nem az ember irányítása alatt mennek végbe, hiszen a szubjektum alárendelődik annak a magasabb erőnek, amelyet a Bosszú Allegóriája, a szenvedély mint működési logika reprezentál, ez pedig akarattunkon kívül is bármikor mozgásba lendülhet, hogy elkezdje felemészteni az általa szült világ részeit.

²⁶ Bosszú: „Békéj meg, Andrea! Ha alszom is,/ Nem csökken ám hatásom lelkeikre.” Thoma Kyd *Spanyol tragédia*. Ford. Szabó Magda. *Angol reneszánsz drámák I.* (Budapest: Európa, 1961), 474.

²⁷ Luke WILSON: "William Harvey's *Prelectiones*: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy." *Representations* 17, Winter 1987. 62-95.