

Kiss Attila

Szó vagy kép _ Reprezentációs technikák szemiógráfiája a koramodern és posztmodern drámában

Szemiógráfia

A szegedi "Szó és kép" konferencián bejelentette megalakulását a Szemiógráfiai Kutatócsoport. Interdiszciplináris programjának célja, hogy egyesítse a szegedi bölcsészet szemiotikai és ikonográfiai - ikonológiai műhelyeinek hagyományait és irányultságait egy olyan posztstrukturalista szemiotika jegyében, amely a beszélő szubjektum szerepét vizsgálja a társadalmi jelentésalkotásban, szimbolizációban. A vonatkozó korábbi kutatásokat a szegedi *Studia Poetica*, az *Ikonológia és Műértelmezés*, a *Papers in English and American Studies* és a *deKON* könyvek sorozatok fémjelzik.

Dolgozatom első része számvetés a szemiógráfiáról mint kutatási, értelmezési módszerről. Célom, hogy a szemiógráfia interpretációs eljárásait alkalmazva megvilágítsam, hogyan változnak történetileg azok az eszközök, amelyekkel a drámai szövegek és a színházi előadások tematizálják a társadalom kulturális képvilágát, világmodelljét, az uralkodó ideológia által áramoltatott identitásképz mintákat. A szemiógráfia az ikonográfiának és a szubjektum posztsemiotikájának megfontolásait egyesítve vizsgálja a különféle társadalmi gyakorlatokban működő szimbolizációs rendszereket, különös tekintettel azok ideológiai meghatározottságára.

"A szemiógráfia a posztsemiotika új elméleti kereteiben rekontextualizálja az ikonográfiai és ikonológiai kutatások eddigi meglátásait, és elhelyezi őket a történelmileg sajátságos társadalmi berendezkedés szemiotikai világmodelljében, a jel és a beszélő szubjektum státusához való viszonyukban. Ugyanakkor rávilágít a képi ábrázolás, a szimbolizáció trópusainak, módszereinek átalakulásaira, továbbélésükre a posztmodernben. Feltérképezi, hogy a posztmodern társadalom kulturális képrendszereiben [*cultural imagery*] milyen ideológia és szemiotikai logika irányítja a szimbólumok, identitásminták, képi megjelenítések áramoltatását."¹

Írásom második részében azt elemzem, milyen párhuzamokat fedezhetünk fel az angol kora-modern tragédiák és a posztmodern drámák megjelenítési eljárásaiban, ha a szemiógráfiai megközelítést alkalmazva a drámai szövegeket egy olyan *reprezentációs logika*² alapján

¹ Kiss Attila "A szemiógráfiáról." In Ármeán Otília, Fried István, Odorics Ferenc (szerk.) *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest, Szeged: Gondolat Kiadói Közalapítvány -Pompeji, 2002. (nyomdában, megjelenés előtt)

² A drámaszöveg úgy teljeseedik ki és akkor aktiválódik, amikor belekerül abba a befogadói színházi közegbe (legyen az valódi színház vagy az olvasó képzeletében megképzett színpadi tér), amely a társadalom alapvető *szemiotikai diszpozíciója* által meghatározott reprezentációs logika (ikonikus, emblematikus, fotografikus, stb.) alapján működik. A reneszánsz színház reprezentációs logikájának lehetséges rekonstruálásához lásd: Alan C. Dessen *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

értelmezzük, amely a történelmi kor *szemiotikai alapállására* épül.³

A szemioográfiai eljárás bevezetése a drámaelemzés területén azokra a multimédiális kutatásokra támaszkodik, amelyek a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékén folynak, és előadás-központú szemiotikai megközelítésben dolgozzák fel a drámai szöveg és a performancia-szöveg dialektikáját, tényleges vagy hipotetikusan rekonstruált színpadi előadásokba helyezve a drámai szövegek aktualizációit. A multimédiális projektek célja, hogy interaktív CD ROM-on, többféle jelcsatornát (írás, hang, mozgás, kép, embléma, stb.) alkalmazva, hipertextuál rendszerben értelmezzék és mutassák be a színház poliszém, ugyancsak több jelcsatornára épülő reprezentációs logikáját. A szemioográfiai műhely egyik vonala a kora-modern és a posztmodern drámák között felfedezhető analógiákat kutatja színházszemioográfiai nézőpontból, annak a meglátásnak az alapján, amely szerint szemiotikai párhuzamokat találunk a két korszak világmodelljében. Mindkettőt a korábbi fogalmi keretek megkérdőjelezéséből és az új, stabil modell hiányából fakadó ismeretelméleti válság határozza meg. A középkort meghatározó, az egész univerzumot összekapcsolt jelentésekkel átszövő magas fokú szemioticitás megkérdőjeleződik a kora-újkorban, mint ahogy a modernizmusnak a felvilágosodás racionalizmusára épülő, befejezetlen projektuma válságba kerül a posztmodernben. Ha a drámai szövegeket beleállítjuk az adott kor világmodellje vagy modellválsága szerint működő színház reprezentációs logikájába, azt találjuk, hogy hasonló reprezentációs stratégiák alkalmazásával tematizálják a valóság megismerhetőségével, a szubjektum identitásával kapcsolatos dilemmákat. A jelentések garanciáinak válságát, a szemiózis metafizikájának megrendülését a reneszánsz és késő-reneszánsz tragédiák hasonlóképpen dolgozzák fel, mint a késő-modern és posztmodern darabok. Kyd *Spanyol tragédiája*, Shakespeare *Titus Andronicus*-a vagy *Hamletje*, Middleton (?) *A bosszúálló tragédiája*, Heiner Müller *Hamletgépje*, Caryl Churchill *Cloud 9*-ja vagy Adrienne Kennedy *Funnyhouse of a Negro* című darabja az ismeretelméleti válság jellegzetes következményeként egyaránt olyan heterogén, belsőleg megosztott szerkezetként kezeli a karaktert, amely külső tényezők és diszkurzusok metszéspontjában, időlegesen konstituálódik. A fent említett drámákat azért választottam ki dolgozatom tárgyául, mert különösen szemléletes bennük bizonyos megjelenítési eljárások alkalmazása. Mivel a válságperiódusban a szubjektum valóságmegismerő képessége és a valóság megjeleníthetősége bizonytalanná válik, a színház mint totális hatáskeltő közeg arra tesz kísérletet, hogy meghatározott színpadi megjelenítési módszerekkel olyan hatásokat gyakoroljon a befogadóra, amelyek felülemelkednek a társadalmilag megképezhető jelentések bizonytalanságán, és a teljesebb *bennefoglaltatottság, tanúskodás* élményét képzik meg. A jelen írásban a tragédia-hagyományra jellemző erőszak és abjekció szemioográfiáját tárgyalom, amely főként a posztmodern kísérleti színházban, a performanszban és a mozifilmek bizonyos műfajaiban él tovább. A másfajta totalizálásra törekvő románc hagyomány továbbélését is megfigyelhetjük ugyanakkor a posztmodern multiplexekben, valamint a fogyasztói kultúrában a mágikus, varázslatos sziget szerepét betöltő üzletközpont, a mall, a plaza sajátosságos képvilágában.

A szemioográfia kiindulópontja szerint a szubjektum pszichoanalitikusan megalapozott

³ A *szemiotikai diszpozíció* fogalmát Jurij Lotman írásainak alapján használom. Azokat az alapvető meggyőződéseket, hiteket értem alatta, amelyek meghatározzák egy adott társadalmi berendezkedés elképzeléseit a jelölésről és a dolgok jelölő képességeiről, azok garanciáiról. Bővebben lásd: Jurij M. Lotman "Problems in the Typology of Cultures." In Daniel P. Lucid (ed.) *Soviet Semiotics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977. 214-220.

posztsemiotikájának alkalmazásával érthetjük meg azt a *hatást*, amelyet az erőszak és az abjektált szubjektumok ábrázolása gyakorol a befogadóra, válságba, folyamatba lendítve a néző-szubjektumot.⁴ A karakter-integritás és a test abjektálása, a testiség tematizálása megfosztja a befogadót az elvárt, rögzült, stabil identitáspozíciótól. Megállapításom szerint az ilyesfajta teljes hatásra törekvő, megsokszorozó [*pluralization*] és kiüresítő [*desubstantiation*], kibillentő reprezentációs technikák mögött a kora-modern és a posztmodern periódus bizonytalansága, ismeretelméleti válsága húzódik meg. A válság során a jelelméleti kérdésekre műfaji sajátosságainál fogva rendkívül érzékeny színház egyfelől tematizálja a szemiotikai problémákat, másfelől a rendelkezésre álló hagyományok által kínált jelölési technikáknál totálisabb, a valósághoz való közelebb kerülés lehetőségét kínáló megjelenítéseket működtet.⁵

A jelen írásban a szemiotikai kutatások keretén belül működő Titus Andronicus projekt meglátásaiból kívánom összegezni azokat a részeket, amelyek rávilágítanak a kora-modern és a posztmodern párhuzamokra. Ahhoz, hogy megértsük, miért fordul a posztmodern különféle adaptációkon keresztül egyre nagyobb affinitással a reneszánsz emblematikus-anatomikus drámáihoz és színházához, a *szubjektum posztsemiotikájára* kell támaszkodnunk.

A szubjektum posztsemiotikája

Szemiotikai megfontolások alapján a szubjektum elméleteit két kategóriába sorolhatjuk: ezek a kimondott (enunciált) és a kimondás (enunciáció) elméletei.⁶ Az előbbi irányzat a jelölők és a jelöltek között lévő mechanikus kapcsolatokat tanulmányozza, és a szubjektumot a jelentésalkotás irányítójának tekinti. A szubjektum nyelvi szabályok birtokosa, olyan zárt egység, amely a jelentés és az identitás eredetként, garanciájaként hierarchikusan mindig a jelentéstermelés elemei fölött áll.

Az enunciáció elméletei a szemiózis fenti elemeinek megképződését kutatják, amelyeket többé nem egységként, monádként, hanem a heterogén jelölő folyamat nem-stabil termékeiként fognak fel. A "freudi forradalom" döntő fordulatot, inverziót hozott létre a jelölő és a szubjektum kölcsönviszonyában. A szubjektum olyan heterogén rendszer, amelyben több, nem feltétlenül racionálisan irányított modalitás működik egyszerre, ezért nem lehet többé a jelentés kizárólagos irányítója.

Michel Foucault többször rámutat archeológiai és genealógiai munkáiban, hogy az individuum fogalma meglehetősen újkeletű a nyugati civilizációban, és a 17. század elején alakul ki a felvilágosodás típusú világmodell első jegyeinek megjelenésével együtt. Ha ezt a

⁴ Az abjekt fogalmát Julia Kristeva elmélete alapján használom. V.ö.: Julia Kristeva *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

⁵ "A színház és a színhái előadásra írt dráma természetéből fakadóan mindig reprezentációs problémákat szólít meg és tematizál, ugyanis a színház maga egy megoldhatatlan reprezentációs dilemmával, a jelenlét lehetetlenségével szemben folytatott játék. A színház annak a jelenvalóságát próbálja felkelteni, ami nincs jelen: az ilyesfajta kísérlet lehetőségébe vagy lehetetlenségébe vetett hit erősen jellemzi az adott kultúra szemiotikai diszpozícióját." Kiss, *ibid.*

⁶ Julia Kristeva "The Speaking Subject" In Marshall Blonsky (ed.) *On Signs*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985. 210-220. 213.

megállapítást együtt alkalmazzuk Lotman szemiotikai kultúrtypológiájával és Kristevának azzal a javaslatával, amely szerint lehetséges felállítani a szubjektivitásfajták typológiáját történelmi specifikusságuk alapján, akkor arra az észrevételre jutunk, hogy a szemiotikailag stabil világmodellek az embert olyan kompakt, önazonos entitásként kezelik, amelynek belsőleg garantált jelölési képessége van, mint amilyen például a középkori magas erős szemioticitás szubjektuma, vagy a modernitás kartézianus individuuma. A nem-stabil szemiotikai diszpozícióra épülő kultúrák ismeretelméleti válsága ugyanakkor a szubjektum jelentésének, önazonosságának, homogenitásának megkérdőjelezését eredményezi. Így azt találjuk, hogy a kora-modern és a posztmodern periódus egyaránt az önreflexív *genoszínház* használja olyan társadalmi kifejezőmódként, laboratóriumként, amelyben ennek a heterogén szubjektumnak a képződése vizsgálható.

"...a színház szemioográfiai megközelítésében lehetségesnek gondolom egy olyan színháztypológia felállítását, amely a metaperspektíva jelenlétét és a reprezentációs technikák szemiotikai jellegét értelmezve különítene el egymástól két alapvető színháztypust. Julia Kristeva szövegtypológiája alapján az első, metaelemekkel működő színház *genoszínháznak*, míg a második, fotografikus megjelenítésre törekvő színház *fenoszínháznak* nevezem. A genoszínház, akárcsak a genoszöveg, megtöri a jelölés bezáródásának, a mimetikus ábrázolás sikerének látszatát, és önreflexív elemek működtetésével folyamatosan kizökkenti a befogadót a reprezentálható valóságot birtokló kényelmes, passzív, "fogyasztói" befogadó-pozícióból. A fenoszínház ugyanakkor pontosan ezt a reflektálatlan, problémamentes pozíciót kínálja a befogadó számára a valóság teljes megjeleníthetőségének, kezelhetőségének ideológiáját közvetítve. A színház történetében megfigyelhetjük, hogy a reprezentáció ismeretelméleti, ideológiai vonatkozásaira reflektáló genoszínház azokban a periódusokban nyer teret, melyeket Lotman világmodellek ütközésekor kialakuló, felfokozott szemiotikai aktivitású átmenetekként ír le." (Kiss *ibid.*)

A szubjektum önismeretének, önrendelkezésének, szuverenitásának megkérdőjelezése jellemzi ezeket a színhámodelleket. Az önépítés [*self-fashioning*] tematizálása a reneszánsz drámában, valamint a karakter-kiüresítés technikája [*character desubstantiation*] a posztmodern kísérleti színházban egyaránt a heterogén szubjektum posztsemiotikájának nézőpontjából válik érthetővé.⁷

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

A kora-modern emblematikus színház

Az angol reneszánsz dráma protagonistái két, egymásnak ütköző világmodell között

⁷ V.ö.: Elinor Fuchs *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996. Ch.4: "Signaling through the Signs."

helyezkednek el, ahol a név korábbi metafizikája már nem garantálja identitásukat, hiszen megkérdőjeleződik az ember mint jelölő és az isteni lényegiség mint végső jelölt között lévő transzcendentális motiváció. A racionalizmus és az empirizmus új megfontolásai még csak csírájukban jelentkeznek, ezért új típusú társadalmi identitások tételeződnek és kérdőjeleződnek meg párhuzamosan a kettős ellentétpárok által alkotott képvilágokban, a valóság és látszat, felszín és mélység, identitás és felbomlás, jelentés és káosz ellentétei között.

Az emblematikus színház, amely az angol reneszánsz drámák szövegeit aktiválta, nem törekedett az aktuális világ mimetikus másának létrehozására. Ehelyett megpróbálta *bevonni* a közönséget a jelentésszintek összetett, többszintű rendszerébe, amelyben különféle ikonográfiai és emblematikai hagyományok aktiválódtak, minél totálisabb jelentéseggyüttesre törekedve.

"Az emblematikus színház mindezek alapján úgy határozhatjuk meg, mint a színházi kommunikáció olyan speciális módját, melyben az előadás-szöveg erősen konnotatív jelek által alkotott részszövegekből áll. Ezek különféle (verbális, vizuális, zenei) csatornákon át közvetítődnek, és a kifejezés *minél totálisabb intenzitását* kívánják létrehozni, nem csupán a több jelcsatorna alkalmazásával, hanem a többszintű jelentésekkel is.

Ez a kommunikáció színháztörténetileg és kultúrtörténetileg kétféle világmodell kicserélődésének tanúja. A művészethez való kétféle alapállás közül még az elsőt képviseli, melyben a valóság jelentésének emblematikus, "kivonatolt", jelképek és összefüggések rendszerére épülő kommentálása uralkodik. Ezt váltja fel a 17-18. század fordulójára a későbbi, fotografikus irányultság, amely a valóság teljes illúziójának, empirikus másolatának megteremtésére irányul."⁸

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

Az emblematikus színház a karaktereket eredendő identitás nélküli, többszintű működésként állítja színpadra, és olyan szemiotikai hatást próbál gyakorolni a befogadóra, amelynek eredményeként a néző-szubjektum kizökken identitásából, "folyamatba lendül", újabb és újabb pozíciókat foglalva el olyan metaperspektívára tesz szert, amelyből rálátást nyerhet saját heterogenitására is.

Ezzel egyidejűleg ez a színház mint *genoszínház* olyan reprezentációs technikákat is működtet, amelyek a néző tudatosan nem irányított pszichikai-testi (Kristeva által *a szemiotikusnak* nevezett) modalitásait célozzák meg, hogy még közvetlenebbül hathassanak a szubjektum pszichoszomatikus szerkezetére.

"[...]a színház szemiógráfiai megközelítésében lehetségesnek gondolom egy olyan színháztipológia felállítását, amely a metaperspektíva jelenlétét és a reprezentációs technikák szemiotikai jellegét értelmezve különítene el egymástól két alapvető

⁸ Kiss Attila "A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban." In Demesák Katalin -Kiss Attila (szerk.) *Színházzemiógráfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája.* (Ikonológia és műértelmezés 8.) Szeged: JatePress, 1999. 269.

színháztypust. Julia Kristeva szövegtipológiája alapján az első, metaelemekkel működő színházat *genoszínháznak*, míg a második, fotografikus megjelenítésre törekvő színházat *fenoszínháznak* nevezem.⁹ A genoszínház, akár csak a genoszöveg, megtöri a jelölés bezáródásának, a mimetikus ábrázolás sikerének látszatát, és önreflexív elemek működtetésével folyamatosan kizökkenti a befogadót a reprezentálható valóságot birtokló kényelmes, passzív, "fogyasztói" befogadó-pozícióból. A fenoszínház ugyanakkor pontosan ezt a reflektálatlan, problémamentes pozíciót kínálja a befogadó számára a valóság teljes megjeleníthetőségének, kezelhetőségének ideológiáját közvetítve. Az erőszak és az abjekció megjelenítése olyan eljárás, amely képes a szubjektum teljes egészét, totalitását belefoglalni a szemiózis folyamatába, ugyanis az abjekt megtapasztalása visszacsatolja a szubjektumot a test elfojtott élményeinek dimenziójába, az ösztönkésztetések áramlásába, ahol a színpadi megjelenítés közvetlenebbül gyakorol hatást a szubjektum materiális jelenlétére."¹⁰

A következőkben néhány példával igyekszem szemléltetni eddigi állításaimat. A *spanyol tragédia*, az angol reneszánsz bosszútragédiák prototípusa, olyan univerzumba vezet be bennünket, ahol a szerepjátszó és irányító szerepre törekvő szubjektumok nem tudnak végső metapozícióra szert tenni. Az abszolút metapozíciót már elfoglalta a Bosszú allegóriája, a tudattalan, a szemiotikus ösztönkésztetések, a szenvedély metaforája, amely a megosztott szubjektum racionalitása felett győzedelmeskedő ösztönkésztetéseket testesíti meg. A bosszúálló tehát újabb és újabb szerepekbe állva igyekszik irányítása alá vonni a körülötte lévő diszkurzív teret, mégpedig úgy, hogy hullákat termel a színpadon, ugyanis ezeknek a produktumoknak a jelentése a legkevésbé megkérdőjelezhető.

A szerepjátszásnak és az identitásválságnak hasonló labirintusait hozza létre Shakespeare is, ő azonban fokozatosan elmozdul a vizuális és emblematikus horror alkalmazásától a szubjektum felett uralkodó diszkurzus, a társadalmi szimbolikus rend, a szó tematizálása felé. Legkorábbi tragédiájában, a *Titus Andronicus*-ban az emblematikus képek halmozása és az erőszak, az abjekció vizuális megjelenítése egyszerre célozza meg a néző racionális, ikonológiai dekódoló képességét, és tudattalan, pszichoszomatikus reakcióit. Shakespeare ezek után fokozatosan lemond a vizuális és emblematikus sűrűségről mint a totális szemiotikus hatás ígéretéről, és a "nagy tragédiákban" a szimbólum, a betű már letakar mindent. Bármennyire is bizonytalan és megkérdőjelezhető a metafizikus garanciáit vesztő szó, a valóság és a szubjektum közé feszülő szimbolikus háló áttörhetetlennek bizonyul. A későbbiekben, a Jakab-kori tragédiákban a szerepek és metaperspektívák halmozása már szinte a bosszú-hagyomány macabre paródiájába fordul át. Vindice, a mester-bosszúálló Middleton (?) *A bosszúálló tragédiája* című darabjában maradéktalanul eltöröl minden eredendő identitást azzal, hogy a bosszú szerző - rendező - színészévé formálja át magát, miközben az erőszak anatómiai megjelenítésének elnyújtása a tűréshatárra taszítja a nézőt. Amikor a Herceg szája szétrohad, a szemei kitüremkednek a helyükről, a nyelvét pedig tör szegezi a földhöz, miközben lelke a felszarvazottság kínjait szenved, a néző az eldönthetlenség, a biztos jelentéshiány szakadékába

⁹ V.ö.: Julia Kristeva *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. "Genotext and phenotext." 86-89.

¹⁰ Kiss Attila "A szemiógráfiáról." In Ármeán Otília, Fried István, Odorics Ferenc (szerk.) *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest, Szeged: Gondolat Kiadói Közalapítvány -Pompeji, 2002. (nyomdában, megjelenés előtt)

zuhan, amely az emblematikus burjánzás, a pszichikai szenvedés és az abszurditás között nyílik meg.

Posztmodern kísérletek

A szubjektivitás feltördelése és kiüresítése, valamint az abjekt megjelenítése egyaránt fontos néző-bevonó színházi technikaként működik a posztmodern kísérleti színházban is. A posztmodern társadalmak szemiotikai diszpozíciója olyan dilemmákkal szembesül, amelyek jelentős analógiákat mutatnak a kora-modern kor kérdéseivel. A rendezett és teleologikus világmodell kizökkenése után a kora-modern és a posztmodern periódus egyaránt a garantált ismeretelmélet hiányával küszködik. A modernizmus befejezetlen projektuma olyan posztmodern kételyekhez vezet, amelyek megingatják a Felvilágosodás örökségének lelkesedtségét, miközben a megismerő, gondolkodó szubjektum státusa és valóságához való viszonya kérdésszé válik. A posztmodern dráma és színház reprezentációs technikái, akárcsak a kora-modern drámákban, a karakter-pozíciók febonlasztásával, a rögzült jelentés- és identitás-elvárások megtagadásával igyekeznek a verbálisnál súlyosabb hatást gyakorolni a nézőre.

A fentiek összetett, rendkívül sűrített szemléltetését találjuk Adrienne Kennedy egyfelvonásosaiban, amelyek szinte összegezni látszanak a posztmodern dilemmákat. A *Funnyhouse of a Negro* hőse, Negro-Sarah négy másik alakkal van körülvéve (Hapsburg hercegnő, Victoria Regina királynő, Jézus és Patrice Lumumba), akik a színpadi utasítások szerint mind az ő egyik énjét ("one of herself") képezik.¹¹ *A bagoly válaszol* (*The Owl Answers*) című drámában az összes karakter pluralizálódik, több emblematikus identitás-típusból tevődve össze, így például a főszereplő "Ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly."¹² Ebben a darabban nem csak a szereplők, hanem a helyszínek is több részből állnak össze. A darab elején "A helyszín egy New York-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Bazilika. Kennedy drámáiban a szereplők úgy jelennek meg, mint diszkurzív identitás-nyomok pillanatnyi találkozási pontjai, olyan összerakott szubjektumok, amelyek különféle hagyományokból és emblematikus erővel rendelkező kulturális képvilágokból táplálkoznak, a faj, a kultúra, a vallás és a pozíció markereiből. Néger Sarah és Clara Passmore kétségbeesetten próbálják megképezni saját identitásukat, amelyről folyton kiderül, hogy csupán intertextek törékeny metszéspontja. Ez az intertextuális identitás előtérbe állítja azt a posztstrukturalista felimerést, hogy a szubjektivitás nem a beszélő szubjektum valamilyen belső, eredendő, transzhistorikus központjából fakad. Hatalmi technológiák termelik ezeket az identitásokat, és ezek társadalmi pozíciókba helyeznek bennünket, ahol azokhoz az identitásnyomokhoz férünk hozzá, amelyek létrehozzák az általunk viselt maszkokat. Így válnak folyamatban lévő szubjektummá (subject-in-process) a posztmodern drámának ezek a kiüresített szubjektumai, és olyan hatást érnek el a színpadon, amely a nézőt is próbára teszi, válságba sodorja. Jelentésképző tevékenységünk, ami ego-pozíciónk alapja, destabilizálódik a kétértelműségek, bizonytalanságok, pluralitások által a nevek, referenciák, allúziók, cselekményszintek szövevényében. Elutasítva azt az illúziót, hogy a szuverén szubjektum képes lenne a valóságot kényelmesen feldolgozni és kezelni a (drámai) reprezentáción és lezáráson keresztül, ezek a drámák a szubjektum heterogenitását tematizálják, és megtagadnak minden olyan lezárást, amely teleologikus kielégülést nyújthatna a befogadónak. Az automatizálódott jelentésképzés ellen dolgoznak, ugyanúgy, mint a prototipikus posztmodern darab, Heiner Müller *Hamletgépje*, amelyben a főszereplő támadást intéz nemcsak saját neve ellen, amely a nyugati

¹¹ V.ö.: Adrienne Kennedy *In One Act*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

¹² Adrienne Kennedy *A bagoly válaszol*. *Gondolatjel* 1994/1-2. 21.

kánon és az identitás-termelés kulturális gyakorlatainak emblémája, hanem a dráma, a szöveg ellen is, amelybe be van ágyazva. Ez a metaperspektíva azt az iróniát világítja meg ugyanakkor, hogy egyetlen szubjektum sem rázhatja le magáról a szimbolikus rend törvényeit és meghatározottságát, ahogy a szereplő sem törhet ki a darab keretei közül, még akkor sem, ha éppen maga ellen lázad. "Nem vagyok Hamlet...A drámám nem játszódik többé le."¹³ Hasonló iróniát találunk Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájában, amelyben a karakterek a társadalmi nemek és az abjekció technológiáin keresztül szerkesztődnek. A fekete szubjektumokat arra ösztökéli a berendezkedés, hogy fehérek próbáljanak lenni, a nőket arra, hogy férfiként gondolkodjanak, és mindez azt eredményezi, hogy teljesen vakká válnak szubjektivitásuk feltételeinek meglátására.¹⁴ Nincsenek tudatában annak, hogy átestek már a teljes metamorfózison: a színpadon ugyanakkor ezt fejezi ki az az elrendezés, hogy a feketét fehér színész, a nőt pedig férfi színész alakítja. Ahogy Slavoj Žižek rámutat, mindenfajta ideológiának az az előfeltétele, hogy a szubjektumok teljesen vakok az ideológia természetére és mindent átítató jelenléte iránt.¹⁵

A posztsemiotikai nézőpont megmutatja, és ezt kívántam a fenti néhány példával szemléltetni, hogy a szubjektum heterogenitása az általános ismeretelméleti válságból fakadó legtematizáltabb probléma a kora-modern és a posztmodern drámában egyaránt. A posztmodern színház, a kora-modernhez hasonlóan, ugyanúgy alkalmazza az identitásszerepek megsokszorozásának technikáját, mint az erőszak és az abjekció megjelenítését. Elég, ha arra a vonulatra gondolunk, ami a jelentés- és identitásvesztésnek az abszurd dráma által elindított problematizálásától a korai Artaud könyörtelen színházán és Kantor halálszínházán keresztül a posztmodern performanszok rituális csonkolásaihoz, a francia Orlan művészetté tett önplasztikai látványműtéteihez, vagy a német Hagens professzor 21. századi újabb anatómiai színházához és kiállításaihoz vezet.¹⁶ A látvány és a reprezentációs eljárások logikáját feltáró szemiotikai megközelítés arra is rálátást kínál számunkra, hogy a posztmodern nem pusztán szenzációkeltésből vagy rossz ízlésből fordul ismét egyre nagyobb érdeklődéssel a modern kánonban oly sokáig marginalizált kora-modern tragédiák, a bosszútragédiák és a manierista "dekadens" melodramák felé. Ha a két korszak bizonytalan, kétségekkel teli szemiotikai diszpozícióját tekintjük, pontosabb képet kapunk arról, miért válik ismét kedvelt darabbá a posztmodern kritika, a színház és a film számára a *Titus Andronicus*, amelyről évszázadokig próbálták azt hinni, hogy nem is Shakespeare írta?

Abjekt testek

Shakespeare legelső tragédiája az erőszak, a horror, a csonkolás, az abjekció képeinek és

¹³ Heiner Müller *Hamletgép. délután p.m.* 1991/2.

¹⁴ V.ö.: Kiss Attila „Dráma és posztsemiotika. A *Cloud 9* és a posztkolonializmus szemiotikája.” *Theatron* 2000/2. 141-148.

¹⁵ Slavoj Žižek *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso, 1989. 20-21.

¹⁶ Gunther von Hagens professzor a hivatalos tiltás elenére 2002. november 19-én Londonban elvégezte első nyilvános boncolását, felelevenítve ezzel a kora-újkorai anatómiai színház hagyományát a posztmodernben. Az anatómiai színházhoz lásd: Kiss Attila "Az anatómia színháza és a színház anatómiája. Adalékok Tulp doktor diagnózisához." *Szép Literaturai Ajándék. Diagnózis.* (különszám) Pécs, Szeged, 1998. 16-21.

emblemikus rendszereinek felvonultatásával a látvány, a kép reprezentációja iránt kötelezi el magát. Dramaturgiai középpontjában az az emblemikus színpadkép áll, amelyben a háromszorosan megcsönkített Lavinia, a patriarchális rend kítaszítottja a szájában viszi le a színpadról az apa kezét, a fallikus rend szimbólumát, a végsőkig nagyítva a darabban uralkodó káosz képrendszerét. Shakespeare itt még abban a hagyományban áll, amelyet a késő-reneszánsz és manierista tragédiák jelentős része képvisel: a látvány, a közvetlen, totális vizuális effektus, a megjelenített és elbeszélte abjekció együttesen képezi meg az emblemikus színpad szemiotikai sűrűségét. Hieronimo karjában fiának többnapos hullájával jelenik meg *A spanyol tragédia* színpadán, mielőtt saját nyelvét kiharapná, végképp magába fojtva a megbízhatatlanná lett nyelvet. Marlowe Faustus-át ördögök tépik szét, Tamerlán tobzódik az erőszakban, Webster testrészeket utaztat, Middleton bosszúállójának az egész darabon végigvonuló fétise egy koponya. Nem véletlen, hogy a polgári ízlés kiszolgálására a 18. században később kialakított kánonban nem ezek a darabok és szerzők foglalták el a fő helyet, hanem az a Shakespeare, aki drámáiban fokozatosan elmozdult a látvány, a kép hatalmának alkalmazásától a szó, a diszkurzus hatalmának bemutatása felé.

Ha a *Titus Andronicus*-t összehasonlítjuk a *Hamlet*tel, azt látjuk, hogy az utóbbi drámában már nem nyújtja a közvetlenebb megtapasztalás, a szemiozis bizonytalanságain való túljutás, áttörés ígérte a test, az erőszak látványa. Hamlet számára a szó, a szimbólum már mindent áthatolhatatlanul letakar. Az abjekció hatása itt is működik, hiszen maga Hamlet mint karakter válik az abjekció fő működésévé. Apjának feudális, hadviselő öröksége és a wittenbergi humanista világ új valóság-ígéretei között ingadozva Hamlet a kétértelműség, a bizonytalan köztesség kiterjesztett emblémájává válik, olyan köztes abjekt szubjektummá, amely egyúttal a modernitás üres szubjektumának prototípusa is. Ennek az új szubjektumnak az eredendő heterogenitását, korábban még *látványos testiségét* igyekeznek legfőképpen majd folyamatosan elfojtani és irányításuk alá vonni a racionalizmus kartézianus diszkurzusai.¹⁷ A polgári ideológiának az önrendelkező, önazonos individuumról szóló beszédmódjai uralkodó áramlatot képeznek egészen a posztmodernig, amikor aztán az ideológiákon, a szimbolikus renden, a *szón* való áttörés kísérleti terepévé ismét a test és annak látványa, felbomlásának *képe* válik.

A Shakespeare-drámák színpadtörténete és adaptáció-története is szemlélteti azt a vonulatot, ahogy a kánonképző folyamatok először marginalizálják az olyan, polgári ízlésnek nem megfelelő drámákat, mint például a Shakespeare kortársai által írt bosszútragédiák, majd a kiszemelt Shakespeare kánonon belül szorítják a peremre az idealizált "Erzsébet-kori bárd"-ról kialakított sztereotípiáknak nem engedelmességek darabokat, mint amilyen például a *Titus Andronicus*. A posztmodernben ugyanakkor a szemiotikai diszpozíció hasonlósága miatt ismét affinitás keletkezik az ismeretelméleti, szubjektumelméleti kérdéseket a látvány, a kép hatásán keresztül problematizáló kora-modern drámák iránt, olyannyira, hogy Julie Taymor monumentális mozifilmet rendez *Titus* címmel, az új rendezésekben színpadra állított darab bemutatói előtt sorban állnak a mentők a londoni színházaknál, és a magyar színházakban is lefűjják a port a darabról.

Ha a *Titus Andronicus* színpadi történetét és filmadaptációit tekintjük, ugyanilyen folyamatot figyelhetünk meg. Három feldolgozást választottam ki ennek a szemléltetésére, és ezeken belül két, dramaturgiailag kulcsfontosságú jelenetet. (Lásd az 1-6. sz. képeket.) Az elsőben a barbár módon megcsönkített Lavinia jelenik meg a fájdalom és a megaláztatás rettentő,

¹⁷ V.ö.: Francis Barker *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 28-37.

emblematikussá nagyított állóképeként, megfosztva a nyelvtől, az írástól és a nőiségtől, tehát voltaképpen minden jelölő értékétől. A második jelenetben a darab végén Titus által leölt Tamorát látjuk, amint Laviniához hasonlóan vér csordul a szájából, mintegy rímelve arra a vérre, amit fiai ontottak Lavinia meggyalázásával. Az inverzió macabre ironiája, hogy a fiúk vérének ebben a jelenetben Tamora nyelte le pástétom formájában, mintegy visszafogadva ősméhként azokat a bosszúálló fiúkat, melyeket ő szült és küldött ki a világba.

Az első képpár a BBC 1975-ös filmváltozatából való, ahol az előadásmódban még feltétlenül a shakespeare-i nyelvezet, a szó, az elokvencia a lényegi elem. A film rendkívül éleslátóan dolgozza fel a lehetséges ritualisztikus elemeket, a körbenjárást, a véráldozatot, de nem fordít kellő figyelmet a képre mint hatáskeltő mechanizmusra, az abjekció, a horror látványára és lehetséges emblémáira. A megcsónkított Lavinia visszafogott panaszkodó a későbbi változatokhoz képest.

A Kaposvári Csiky Gergely színház színpadi változata sokkal tudatosabban alkalmazza az abjekció látványát. Lavinia Lucius tenyerébe köpi nyelvtelen szájából a vért, és erre a képre rímeli a darab végén a Tamora szájából sugárban előszökő vér.

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

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