

Pécsi Tudományegyetem
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Dr. Thomka Beáta, DSc.

TÉZISFÜZET

Amerikai tragédiák

Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban
című Phd-értekezéshez

SERESS ÁKOS ATTILA

TÉMAVEZETŐ:

Dr. P. Müller Péter, CSc. tanszékvezető egyetemi tanár
(PTE, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék)

OPPONENSEK:

Dr. habil. Kurdi Mária, CSc. tanszékvezető egyetemi tanár
(PTE, Anglisztika Intézet)

Dr. Kékesi Kun Árpád, PhD
tanszékvezető egyetemi docens
(Pannon Egyetem, Színháztudományi Tanszék)

2009, Pécs

A dolgozat tézisei

Doktori értekezésemben Tennessee Williams életművének újraértelmezésére tettem kísérletet, felülvizsgálva azt az álláspontot, mely szerint ma ezen drámák a társadalmi változások következtében nem megszólíthatók. Kérdésfeltevéseim elsősorban az identitás Tennessee Williams-i ábrázolására vonatkoztak, mely alapján az amerikai író véleményem szerint leválasztható a modernség horizontjáról.

Értekezésem bevezetőjében hivatkozom Dr. Kékesi Kun Árpád *A modern és posztmodern dráma horizontváltása* című tanulmányában javasolt szempontokra, melyek alapján – a szerző szerint – bizonyos művek a modernség irodalmi hagyományával szemben már horizontváltónak, posztmodernnek minősülhetnek. E három szempont a nyelvhasználat, a világhoz és a szubjektivitáshoz való viszony megváltozása, valamint a reprezentáció felnyitására való törekvés. Leszögezhetőnek tartottam, hogy a nyelviség és a reprezentáció nézőpontjából vizsgálva releváns az a vélemény, mely szerint Tennessee Williams drámái sokkal inkább ismétlik, semmint megújítják a Strindberg, Csehov és Shaw hatására kialakult dramaturgiai hagyományt. A dolgozat célja ugyanakkor az volt, hogy bebizonyítsa: a szubjektivitás formáinak tekintetében kettősség jellemzi Tennessee Williams drámáit. Az amerikai író karakterábrázolása jóllehet még a modernség hagyományainak megfelelően történik (mely szerint a szereplő valós, önálló pszichológiai világgal rendelkező entitás), az individuumból alkotott elképzelése már lényegesen meghaladja e korszakküszöböt. Tennessee Williams a szerepjátszás, illetve a szerep és a személyiség viszonyának egyedi ábrázolásával lényeges módon kérdőjelezi meg a modern dráma egyéniségről, vagy jellemről alkotott felfogását.

Mindenekelőtt fontosnak tartottam tisztázni, hogy mi jellemzi a modern dráma szubjektumfelfogását, s miben ragadható meg a posztmodern dramatikusság szövegek horizontváltó attitűdje. Ennek fényében vizsgáltam meg Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* című munkáját, mely szerint e korszak – vagyis a modernség – drámáiban megszűnik a hős autonómiája, így döntéseiben nem elsősorban az individuális akarat, hanem a szituáció kényszerítő ereje nyilvánul meg. Ennek következtében a konfliktus egyre inkább a karakter pszichikailag komplex világán belülre kerül; miként azt Lukács György írja: „minél inkább kifelé tolódik a motiváció centruma (azaz minél nagyobb a meghatározó ereje a külső dolgoknak), annál beljebb kerül a tragikus küzdelem centruma, annál belsőbb, annál kizárólagosabban lelki lesz a küzdelem. Mert a lélekből kiváltható belső ellenálló erő (egy bizonyos határig) annál nagyobb és intenzívebb, minél nagyobb a vele szemben álló külső erő”. Lukács szerint a modern dráma hagyományában kulcsfontosságúvá válnak olyan fogalmak, mint a lélek, illetve a „karakter belső centruma”, hiszen a modern dráma az „individualizmus drámája”. A régi drámát – mint mondja – az a tapasztalat jellemezte, hogy nem jelent problémát az egyéniség érvényre juttatása, azonban a modern korszakban az egyénnek szembe kell néznie az őt akadályozni, determinálni vágyó erőkkal. A küzdelem tehát a modern drámában az individuumból folyik, s a legfőbb kérdés az, hogy „mennyiben létezik a közösséggel szemben egyéni akarat. A modern drámában Lukács szerint a hős egyénisége egyáltalán nem nyilvánulhat meg olyan egyértelmű módon, mint ahogy az előtte történt. Az egyénnek szembe kell néznie azzal, hogy a társadalom erői őt objektivizálják, azaz egy meghatározott szerepbe kényszerítik, s akarata ennek következtében elveszít mindent, ami „egyénivé tenné”. Kétségessé válik tehát, hogy az ember ilyen erők hatása alatt teret tud-e nyerni identitása számára, vagyis, hogy a szerep kategóriájából kilépve meg tudja-e mutatni valódi arcát, s tetteit a társadalomtól függetlenül „sajátként” tudja-e definiálni. Nem a személyiség szűnik meg a modern drámában, hanem megmutatásának a *lehetősége*. Az „én” rejtve marad a szerep mögött, így a karakterek szereptől független belső világát az a konfliktus határozza meg, amely az egyéni akarat, illetve a társadalom által felállított mozgáskoordináták között fennáll.

Igyekeztem rámutatni arra is, hogy Lukács modern drámáról alkotott elképzeléseit alátámasztja Benjamin Bennett drámatörténeti munkája, mely bár teljesen más szemszögből vizsgálja a korszak színpadi műveit (Bennett elsősorban a német filozófia hatásaira, illetve a dramaturgiában bekövetkezett

változásokra fókuszál), a modern dráma individualitásról alkotott elképzeléseivel kapcsolatban hasonló következtetéseket von le. Bennett mellett érvel, hogy – elsősorban Hegel és Nietzsche hatására – az egyén és társadalom, vagyis a belső én és a világ oppozíciója a modern dráma jellemzőjévé válik, s így a drámák karaktereinek ábrázolásában a legfőbb probléma, hogy a szereplő nem tud saját „önmagaságának” megfelelően cselekedni. Bennett tehát hasonló következtetésre jut a modern drámával kapcsolatban, mint Lukács, hiszen szerinte is e színpadi művek főszereplői „belső világgal rendelkező hősök” (*inward hero*), ám kiemeli a karakter autonómításának elvesztését, valamint az egyén, illetve az őt determináló erők közötti feszültség lényeges szerepét. Vagyis a modern dráma nem kérdőjelezi meg az individuum létét (mint ahogy azt a posztmodern dramaturgia teszi), hanem a személyiséget azon dehumanizáló mechanizmusok között ábrázolja, melyeknek az végül kénytelen alávetni magát. Az elgépiesedő társadalom objektíválja az Ént, miközben szerepekbe kényszeríti, s ez a folyamat az egyéniségnek az arctalan tömegben való kényszerű feloldódásával fenyeget.

Bennett és Lukács elméletei alapján levonhatónak ítélem azt a megállapítást, miszerint a modern dráma hagyománya feltételezi a szerepen kívül álló belső Ént, ám megkérdőjelezi annak autonómiáját és szabadságát: a szerepjátszás folyamatában eszerint elválik a játszó személyiség és a szerep. Továbbiakban azt kívántam bizonyítani, hogy Tennessee Williams drámái a szerepjátszás folyamatában az individuum, azaz a szerepen kívül létező személyiség megszűnését mutatják be. E drámákban az önazonosság képzetét szerepek láncolata váltja föl, és megkérdőjeleződik a maszkok mögött rejlő autentikus valóság. Egyes figurák beszédaktusaik során megkísérlik, hogy saját magukat bizonyos szerepben reprezentálják, vagyis, hogy mások számára meghatározzák önnön létezésük interpretációs lehetőségeit, ám e folyamatban egy újabb maszk jön létre, melynek funkciója, hogy eltakarja az elsőt; a drámák végső tragikumaként a reprezentált kép lelepleződik, s kudarcba fullad a szereplő minden kísérlete, mely saját individuumának megteremtésére szolgált.

A leleplezés ebben az esetben talán nem is jó szó, hiszen ez egy olyan eseményt jelöl, mely fenntartja a szerep-személyiség oppozícióját; a leleplezés például Tartuffe esetére igaz, hiszen ott a hazugságok végső cáfolata a *valódi* személyiség megismeréséhez vezet. Ezzel szemben Tennessee Williams drámáinak paradoxona, hogy a valóságos arcot *maga a szerepjátszás hozná létre*. Tennessee Williams figurái csak bizonyos szerepek eljátszásával válhatnak egyéniséggé, mivel az őket körülvevő kulturális rendszer normái nem biztosítanak számukra lehetőséget önmaguk legitim szubjektumként történő reprezentációjára.

A disszertáció annak a meglátásnak a bizonyítását tűzte ki célul, mely szerint Williams műveit erősen meghatározza a modernség korszakküszöbét meghaladó elgondolás, miszerint „nem létezik kultúrától független emberi természet, s kultúra alatt itt nem elsősorban konkrét viselkedési minták – szokások, hagyományok – értendők, sokkal inkább a viselkedést kormányzó ellenőrző rendszerek: tervek, előírások, szabályok, instrukciók...”. Tennessee Williams drámái arról tanúskodnak, hogy a személyiség a társadalmi hatalom konstrukciójaként kezelendő; vagyis a Foucault-i hatalomfelfogáshoz hasonló elképzelést láthatjuk kibontakozni ezekben a szövegekben. E hatalom ugyanis – mint azt Foucault írja – „arra a közvetlen mindennapi életre gyakorolja a hatását, amely kategorizálja az egyént, megjelöli saját individualitásával, hozzáragasztja saját identitásához, rákényszeríti az igazság törvényét, amelyet az egyénnek fel kell ismernie és el kell fogadnia, és amelyet őbenne másoknak fel kell ismerniük és el kell fogadniuk.”

Tennessee Williams műveinek elemzésekor azt kívántam bemutatni, hogy az egyes szereplők olyan társadalmi elvárás, illetve hatalmi diskurzus felől reprezentálódnak, mely a homoszexualitás, nemi betegség, szegénység miatt identitásuk, egyéniségük kontúrjainak feloldására törekszik. A figurák szerepjátszásának oka tehát az, hogy elrejtse őket a kirekesztő, elnémitő mechanizmusok elől, s a közösség által elfogadott pozíciót biztosítsa számukra. A Tennessee Williams drámáit átható szociális diskurzusok elsősorban az életkor, az anyagi helyzet, a szexuális vonzás és vonzódás alapján pozicionálják a figurákat: a szépség, fiatalság, gazdagság és heteroszexualitás trópusai lehetőséget adnak az egyéniség illetve a szubjektum retorikájának megteremtésére. Az e mintáknak való meg nem felelés azonban (mint ahogy arra fentebb is utaltam) egy olyan mechanizmust implikál, mely az

egyént arctalan figuraként reprezentálja; az amerikai író szereplőinek tehát nem marad más lehetősége, mint a megtévesztés, mikor is egy olyan jelrendszer használatára tesznek kísérletet, melyhez az őket körülvevő közösség szemiotikai rendszere az egyéniség képzetét kapcsolja.

Tennessee Williams drámáinak elemzése elé ékelt, „*A világ egy nagy színpad*” című fejezet a személyiséggel kapcsolatos problémák szempontjából interpretálja Eugene O’Neill: *Amerikai Élektra*, Luigi Pirandello: *Hat szerep szerzőt keres*, Bertolt Brecht: *Szecsuanai jólélek* és Arthur Miller: *Salemi boszorkányok* című műveit. A fejezet célja elsősorban annak a hagyománynak a kirajzolása, melyben az amerikai író drámái elhelyezhetők. Ezek a darabok bár a nyelviség, a reprezentáció, illetve a művészetről alkotott elképzelés szempontjából a modernség horizontjában gondolhatók el, az individualitásról alkotott elképzelésük lényegesen túllép ezen korszak küszöbén. O’Neill az identitás apollóni és dionüszoszi tapasztalatra történő felosztásával, Pirandello a személyiség állandó változásának bemutatásával, Brecht és Miller pedig a társadalmi instrukciók individuumformáló erejének ábrázolásával kérdőjelezi meg a modern dráma autentikus belső Én létezésébe vetett hitét.

A „*Nem lenne furcsa, ha igaz lenne*” fejezet elsősorban a homoszexuális szereplők pozícióinak elemzését végzi el azon szövegekben, ahol ez a probléma igazolhatóan felvetésre kerül. Szükségesnek tartottam megvizsgálni a művek korabeli társadalmi kontextusát is, vagyis, hogy a másság miként jelenik meg a hatvanas, hetvenes évek politikai diskurzusában az Egyesült Államokban. A homoszexualitásról, illetve más nemi „perverzitásról” való beszéd korlátozása, sőt tiltása, ugyanis az oka elsősorban annak, hogy Tennessee Williams drámái nem explicit módon, hanem inkább háttérszövegekként, bújtatva fogalmazzák meg a homoszexualitás problémájával kapcsolatos gondolatokat. Az interpretáció során tehát, az adott szereplő pozícióját meghatározó erővonalak vizsgálata mellett, fontossá vált annak a dramaturgiai technikának a bemutatása is, amellyel a mű egy olyan személy reprezentálását végzi el, kinek jelenléte tiltott volt a korabeli színpadokon.

E fejezet részei röviden bemutatnak néhány nagy sikerrel játszott darabot, melyek szóba hozzák a homoszexualitás problémáját. Az elemzések kimutatják, hogy ezek a szövegek a hatalmi retorikának megfelelően démoni karakterként mutatják be a homoszexuális figurát, a *happy end* valójában a szereplő pusztulásának következtében valósulhat meg. A fejezet Tennessee Williams korai szövegeinek vizsgálatával zárul; a *Not About Nightingales*, a *Comino Real*, az *Auto-Da-Fé*, illetve egyes novellák elemzése arra keresik a választ, hogy az amerikai drámaíró művei mennyiben térnek el a kortárs szövegektől a homoszexualitás reprezentációjának tekintetében, illetve az interpretációk igyekeznek rámutatni azon jellegzetességekre is, melyek a korpusz későbbi műveiben kapnak főszerepet.

A következő fejezet Williams egyik legismertebb művének, a *Macska* a forró bádogtetőnnek elemzését kísérli meg. Az interpretáció célja annak bemutatása, hogy a homoszexualitással kapcsolatos probléma a darab szubtextusában jelenik meg, éppen ezért a drámának könnyen adódhat olyan olvasata, mely figyelmen kívül hagyja ezt a kérdést. E háttérszöveg figyelembevételével ugyanakkor láthatóvá válnak az identitás konstrukciójával kapcsolatban fellépő mechanizmusok. A kirekesztés e dramatikus műben olyan bonyolult folyamatként kerül bemutatásra, mely nem csupán a homoszexuális szereplőre fejt ki hatását, hanem magával ragadja a kirekesztő aktust végrehajtó személyt is. Vagyis Williams nem a homoszexuális szereplő szenvedéstörténetét írja meg; e drámában az a hatalmi mechanizmus, mely a kirekesztés artikulálására épül, illetve instrukcióiban ezen aktus gyakorlását írja elő, végül a heteroszexuális szubjektumra fejt ki destruktív hatását. A *Macska* férfi főszereplője barátjának megtagadásával elveszíti „az egyetlen igaz dolgot”, mely számára egy megtévesztésen és hazugságokon alapuló környezetben a legfőbb értéket képviselte. E veszteség pedig kiábrándulásához, s alkoholizmusához vezet.

Mint azt a „*Tavaszi kertek, téli fák*” című fejezet bizonyítani kívánja, hasonló tapasztalat figyelhető meg Tennessee Williams másik ismertebb művében, a *Vágy villamosában* is. A homoszexuális karakter itt sem jelenik meg a színpadon, s tragédiája a darab szubtextusaként, háttérszövegekként elemezhető. Allan – Blanche férjének – tragédiájáról (a férfi öngyilkos lesz miután felesége undorral taszítja el magától, mivel felfedezi homoszexualitását) a főszereplő rövid elbeszéléséből szerezhet tudomást a befogadó, éppen ezért egy felületesebb olvasat könnyen figyelmen kívül hagyhatja azt.

A kapcsolatot, illetve Allan tragédiáját szignifikáns tényezőnek tekintve azonban az interpretáció a kirekesztés mechanizmusának tekintetében hasonló belátásokra juthat, mint amilyeneket a *Macska* esetében levonhattunk: a homoszexuális karakter irányában kifejezett elutasítás visszahat az azt artikuláló heteroszexuális szereplőre, ezáltal őt is a kirekesztés áldozatává téve. Az interpretáció másik téje azon szerepek vizsgálata, melyek segítségével Blanche megpróbálja elrejteni kirekesztettségét, illetve kísérletet tesz pozíciójának visszaszerzésére. A főszereplő a vágy felől kénytelen meghatározni identitását, így ambivalens pozícióba kerül: egyrészt olyan szerepet kell felvennie, mely a vágy megtagadását reprezentálja (elleplezendő ezzel prostituált múltját), másrészt viszont fel is kell keltenie a férfiak vágyát, hiszen a társadalomban csak egy házasság biztosíthatna számára ismét legitim státuszt. A mű vége Blanche leleplezésével zárul, mely a szereplő elmeorvosi kezelés által történő elzárásához vezet. A vágy természete tehát az, ami miatt a karakter eltaszította magától férjét (ezáltal önmagát is a prostitúció felé sodorva), s később ez a vágy teszi őt is kirekesztetté – ennek a mechanizmusnak tehát homo- és heteroszexuális szubjektum egyaránt áldozatává válik.

E két drámában tapasztaltak szempontjából válik érdekessé a *Múlt nyárom hirtelen* című, négy jelenetből álló színpadi mű. Williams mintha e rövid darabjában foglalta volna össze mindazt, amit *A macska a forró bádogtetőnben* és a *Vágy villamosában* bemutatott: itt is központi téma a homoszexualitás elhallgatása, illetve a meleg karakter kirekesztése, majd az e mechanizmus által bekövetkező elzárása. A történetben fontos szerepet játszik egy Skipperhez hasonló arctalan, és a színpadon meg nem jelenő homoszexuális szereplő, akihez való viszony destruktív hatása figyelhető meg Catharine, a főszereplő alakjában.

Az interpretáció nem Sebastian alakját és a kannibalizmust tekinti a darab leglényegesebb elemének, hanem a mű szerkezetét alapvetően meghatározó ellentmondásokat elemzi. A legfőbb ellentét Mrs. Vanable és Catharine elbeszélései között feszül: az előbbi, azaz Sebastian anyjának visszaemlékezése aszkéta, szent költőként láttatja fiát, aki a Teremtő elleni lázadás kifejezéséért cölibátusban él; ezzel azonban élesen szembehelyezkedik a Catharine vallomásának homoszexuális, rejtőzködő férfialakja. A dráma Catherine kihallgatására fókuszál, melynek téje a női szereplő számára az, hogy képes lesz e megőrizni személyiségét; amennyiben az általa elmondottakat dr. Cukor (a vallató orvos) igaznak, vagy igazolhatónak ítéli, a lány „dühöngő örültből” újra „normális emberré” válhatna. Ellenben ha a vizsgálat arról tesz bizonyosságot, hogy Catharine története hamis, akkor ez azonnal a lobotómiai kezelést vonja maga után, mely a lány identitásának tökéletes megsemmisítését, jelentené.

A legfőbb kérdés természetesen, hogy mi az a történet, vagy esemény, melyet Mrs. Vanable mindenestül el kíván törölni, s melynek vállalása Catharine-t elmeorvosintézetbe juttatta. A válasz látszólag könnyen megadható: Sebastian halálának körülményéről van szó, arról az esetről, mely Cabeza de Lobóban történt. Catharine elbeszélése szerint egy kikötői étteremben voltak Sebastiannal, mikor egy csapat meztelen koldusgyermek vette őket körül, kéregetve és rögtönzött hangszereiken zenélve. Sebastiant a lány szerint megrémítette a látvány, ám ennek ellenére próbált tudomást sem venni a kellemetlen kísérőkről. A férfi azonban egyre zavartabban kezdett viselkedni, majd miután a pincérek elkergették a hívatlan vendégeket, hirtelen felállt és „kiosont” a vendéglőből, a kis koldusok csapata pedig a nyomába eredt, majd utolérte és szó szerint darabokra szaggatta.

Elemzésem szerint azonban nem a történet borzalmassága implikálta Catharine elhallgatását, s nem is Sebastian halálának részletei juttatják elmeorvosintézetbe. Sokkal inkább azokról az információkról van szó, melyek más megvilágításba helyezik Sebastian aszketizmusát; a lány ugyanis rámutat arra, hogy az unokabátyjának női kísérőkre azért volt szüksége külföldi útjain, mert az ő segítségükkel tudott férfiakkal kapcsolatot teremteni. Catharine lerombolja Sebastian aszketizmusának és mártíromságának mítoszát, és Mrs. Vanable fiával való kapcsolatát is átdefiniálja. Nem a szent életre való törekvés miatt élt Sebastian cölibátusban, ennek valódi oka a homoszexualitás volt. Identitása így eleve csak egy olyan világtapasztalatot tehet lehetővé, mely a kegyetlenségre fókuszál: Sebastian magában hordozza azt a démonizált jelenséget, melynek megnyilvánulása a kirekesztést, illetve az agressziót vonja maga után. A férfinek nem marad más választása, minthogy az aszkéta életmóddal

álcázza homoszexualitását, máskülönben a másságot kirekesztő közeg kegyetlenségének áldozatává válik. Sebastian tehát nem válik hagyományos értelemben vett „hőssé”, hiszen tragédiája nem egy kegyetlen isten elleni lázadás, s nem a másság nyílt vállalása miatt következik be. A költő sokkal inkább a kirekesztő mechanizmusok passzív áldozata: homoszexuális vonzalmát és valódi identitását legális viszonyok mögé kell rejtenie, így nem tehet mást, mint hogy a megtévesztés eszközét használja. Homoszexuális szereplőként arra determinált, hogy hamis identitást kialakítva rejtőzzön el, létrehozva önmagáról egy mítoszt, mely alkalmas valódi motivációinak bújtatására. A kirekesztés elől menekül, ám e folyamatban épp e diskurzust termeli újra: kémként álcázza magát, hamis viszonyokat alakít ki, s a heteroszexuális vonzalmat felhasználva „fertőzi meg” partnereit. Életmódját tehát a másság ellen fellépő hatalmi mechanizmusok határozzák meg úgy, hogy végül az a homoszexualitást démonizáló kampány tételeit igazolja.

A „Szomorú történetek” című fejezet három kései dráma (*And Tell Sad Stories of the Death of Queens, a Now the Cats with Jewelled Claws, Small Craft Warnings*) vizsgálatát kíséri meg. Feltevésem szerint a hatvanas évek után írt drámákban kevesebb meleg karakter bukkan fel, s ez nemcsak a színpadi művekre, hanem a novellákra is igaz. Megfigyelhető az is, hogy az író megkísérli e probléma eltérő aspektusból történő vizsgálatát: míg az eddigi művekben a meleg karakterek csak bújtatva, azaz a mű előtörténetében jelenhettek meg, addig a hatvanas évek közepe után készült szövegek homoszexuális szereplői nyíltan kerülnek bemutatásra. Reprezentációjuk egyértelműen tragikus: a meleg karakterek a társadalomból történő kirekesztettségük miatt párkapcsolataikban, illetve az alapján próbálják meghatározni és kialakítani identitásukat, mindez azonban további elszigetelődésükhöz vezet. A kirekesztett szereplők tulajdonképpen lemondanak a társadalomba történő visszakерülés lehetőségéről, s így nem próbálják nemiségüket különböző álarcok segítségével elrejteni.

A homoszexualitás problémája kétségtelenül a leggyakrabban felmerülő téma Williams életművében, ám nem az egyetlen. A „*bőrünk magánzárkájára ítélték – életfogytiglan..*” című fejezet olyan drámákkal foglalkozik, melyek főszereplői nem nemi identitásuk, sokkal inkább a rasszizmus, a vagyoni helyzet, illetve a prostitúció miatt válnak a kirekesztés áldozatává. Az itt elemzésre kerülő szövegekben, különösen az *Iffjúság édes madarában* megfigyelhető jelenség már felbukkant a *Vágy villamosában* is; mint arról már ott volt szó, Blanche esetében a prostitúció és a szerepjátszás vált identitásképző eszközzé, ám ott ennél fontosabb problémát jelentett a homoszexualitáshoz való viszony, mely lényeges módon meghatározta a mű alapszituációját. Ebben a fejezetben nem, vagy csak részben van szó a saját nemükhöz vonzó szereplőkről, ám a figurák identitásával kapcsolatban eddig elmondottak itt is érvényesek lesznek, mint ahogy az a jelenség is megfigyelhető, hogy nemcsak a másság jegyeit magán viselő figura válik áldozattá, hanem mindenki más is, aki vele szorosabb kapcsolatba kerül.

Az *iffjúság édes madara* cím arra utal, hogy e mű esetében elsősorban az idő múlása lesz az alakok fő traumája. A szerzői instrukció a darab első jelenetében érzékletesen írja le a főszereplő Chance Wayne alakját. Megtudjuk, hogy „ritkuló, szőke haja” van, mégis kivételesen jóképű. Chance Wayne első pillanatban szép, gazdag fiatalelként tűnik fel, ám ezek a motívumok olyan ellenpontként jelennek meg a szövegben, melyek szép lassan felfejtik a főszereplőről első olvasatra megfogalmazódó képet. A főszereplő elbeszéléséből később egy olyan karakter története bontakozik ki, aki szegénysége miatt nem lehet egy szinten társaival. Chance minden vágya ugyanakkor, hogy egy olyan szerepben lássák, amely kiemeli a névtelen, szürke, általa „unalmasnak” tartott közezből. Két lehetősége nyílik erre: az énekesi karrier, a „sztárság”, és a prostitúció. Partnerével, a Hercegnővel folytatott párbeszédben Chance azt állítja, hogy mindkettő úton elindult, ám pénztelensége, alacsony pozíciója miatt, számára csak a második volt járható. Jobban mondva inkább arról van szó, hogy csak ez az eszköz állt rendelkezésére ahhoz, hogy elérje célját. Chance megbecsült, preferált „főhősként” reprezentálná önmagát, azonban közben olyan eszközökhöz nyúl, melyek a kulturális diskurzusok által meghatározott világtapasztalatban undorítóknak, büntetendőnek minősülnek. Minden beszédaktusa, cselekedete az individualizációt szolgálja, különbözni akar másoktól, ám végül szembe kell néznie a ténnyel, hogy csak egy újra és újra reprodukálható szerep által implikált lehetőséget hajtott végre. *Az iffjúság édes*

madarának főszereplője nem egyéniség, és sorsa sem egyéni: ahogy a Hercegnő megfogalmazza, ő is csak egy Franz Albertzart, akinek szubjektuma nem rejt mást, mint „rég, zátonyra futott ambíciókat, kisebb családokat, talán néhány kisebb zsarolási kísérletet is, amik nem egészen jöttek be, és valamit, az igazi nagy vonzeróból és bájból, ha ugyan maradt belőle. Chance, Franz Albertzart az Chance Wayne.”.

Az ifjúság édes madarában a kirekesztés oka a szereplőt mint prostituáltat megjelölő bélyeg, a nemi betegség, mely a figurát az örültekhez hasonlóan ítéli elzárásra. A rasszizmus problémája e drámában még csak utalásszerűen merül fel azzal, hogy Boss Finley a dél „tisza fehér véréről” szónokol. Ez a fajvédő diskurzus, mely az afroamerikaiak és a külföldiek ellen lép fel kirekesztve őket a fehérek által uralt társadalomból Williams, egy későbbi művében, az *Orfeusz alászállban* kap fontos szerepet. E dráma analízisét végzi el az „*Orfeusz*” és a „*Ku-Klux-Klán*” című fejezet.

Az eddigi művekhez hasonlóan itt is egy többrétegű dramaturgiát figyelhetünk meg: létezhet a dráma egy könnyen érthető, felszínes olvasata, mely mögött mélyebb, bonyolultabb kérdések rejtőznek. A darab cselekményét igen könnyű úgy összefoglalni, hogy abban ne essen szó kirekesztésről vagy rasszizmusról; jól példázza ezt Bigsby tanulmánya, mely szerint *Orfeusz* „egyike az impotens, de brutális materializmus, spirituális érzékenység és szexuális vitalitás felett aratott győzelméről szóló történeteknek”. Valóban, a rasszizmus és a színes bőrűek üldözése látszólag egyáltalán nem játszik szerepet Val és Lady tragédiájában, hiszen az elsősorban a házasságtörés következménye. A „jelenbeli interperszonális történés” tehát, melynek a néző/befogadó a tanúja lesz, elsősorban egy illegális kapcsolatról, az erkölcsi és morális szempontból alvilági közegből való menekülés lehetetlenségéről szól. Val brutális kivégzése annak a hatásnak a következménye, melyet a környezetében lévő nőkre gyakorol, s fehér bőrű férfiként látszólag nem kerül kapcsolatba az afroamerikaiak iránti gyűlölettel.

A művet igen könnyen lehet az orfikus mitológia modern változataként, tragikus szerelmi történetként értelmezni; eszerint Val Xavier, a fiatal és rendkívül vonzó zenész Ofreusz, Lady Euridiké, míg Jabe Torrence az alvilág urának feleltethető meg. A fejezet további részeiben azonban bemutatásra kerül, hogy a főszereplőt éppen azok a rekvizitumok (tehát a gitár, a kígyóbőr kabát), sodorják a kirekesztés felé, melyek eredendően a figyelem középpontjába állítva különleges individuumként jelölték volna meg, s melyek a figura Orfeuszként történő értelmezését segítik. Val gitárja, mely, mint mondja, segítette megőrizni erkölcsi tisztaságát, a színes bőrű zenészek iránti csodálatáról árulkodik, s a kígyóbőr kabát, mely ritkasága miatt azonnal felhívja a szereplőre a figyelmet, ebben a közegben a fehér és fekete bőrszín egyenrangúságának jelképévé válik. Mindezek hatására Val a fajgyűlölő hatalom által megteremtett szemiotikai rendszerben illegitim szubjektumként definiálódik, akihez való viszony csakis az elutasításban nyilvánulhat meg. Azonban nem csak Val az egyetlen „színes bőrűként értelmezett” szereplő, hiszen hozzá fűződő viszonyában Lady (akár annak idején apja) magával egyenrangú szintre emel egy kirekesztésre ítélt személyt, így a várost uraló rasszista mechanizmus logikája alapján neki is el kell nyernie büntetését.

Az Orfeusz alászáll az eddig látottaktól eltérően, és a főhősök tragédiájának ellenére is pozitív momentummal zárul, hiszen az utolsó jelenetben a rasszista hatalom meghasonlásának, illetve felszámolódásának lehetünk tanúi. A kígyóbőr kabátot, a fehér és fekete bőrszín egyenrangúságának jelképét Carol, egy újabb fehér bőrű szereplő örökli. Jabe-nak nem sikerül megsemmisítenie a fajgyűlölő ideológia cáfolatát hordozó, s így eme ideológia felbomlását elindító struktúrát. A jelenet a kirekesztés legmélyebb pontján álló, félig afroamerikai, félig indián származású szereplő mosolyával zárul. Érdekes momentum ez, hiszen teret ad egy olyan interpretációnak, mely a cselekmény szálainak mozgatójaként értelmezi ezt a figurát. Val, mint ahogy arra az instrukció is utal, közvetlenül a sámán csatakiáltása után lép színre, mintha ez a kiáltás idézte volna meg, s a mű végén is ő viszi oda Carolnak a kígyóbőr kabátot. A Néger tehát az alfája és omegája a kirekesztő mechanizmust csapdába ejtő folyamatnak, így a dráma, a Tennessee Williams életműben szokatlanul, a gyűlölt és elutasított, legitim identitással nem rendelkező szubjektum szimbolikus győzelmével zárul.

Tennessee Williams ritkán hivatkozott, s színpadon is csak nagyon kevésszer játszott *Kingdom of Earth* című drámája azért válhatott érdekessé e dolgozat szempontjából, mert e mű mindhárom szereplője

kirekesztett: egyszerre van jelen a homoszexuális, a színes bőrű és a szegénysége miatt prostitúcióra kényszerülő figura, akik végül e kitzasztított helyzetben is egymás pozíciójának destabilizálására törekszenek. A darab főszereplője egy félvér, házasságon kívül született férfi, akinek nincs törvényes neve, de mivel egy árvizet a háza tetején vészelt át csirkéivel együtt, a környékbbeliek Chickenként kezdték szólítani. A szereplő anyja afroamerikai volt, ám apja később egy fehér nőt vett feleségül. Tőle született Lot, a darab másik szereplője. Mikor férje meghalt, Chickent mostohaanyja elüldözte a háztól, mivel – a szereplő szavait használva – nem akarta, hogy fiát „egy nigger féltestvéreként ismerjék”. A szereplőnek tehát nem volt se neve, se vagyona, a közösség nem volt hajlandó befogadni, mint mondja, még a legolcsóbb prostituáltak is lenézték és elutasították származása miatt. Helyzetét Lot betegsége változtatta meg: mikor a szereplő tébécés lett, nem tudta ellátni a ház körüli teendőket, így vissza kellett hívnia féltestvérét. Egyezséget kötöttek, hogy Lot haláláig Chicken tartja rendben a birtokot, ennek fejében ő lesz az örökös is. Lot azonban – mint a mű elején kiderül – megnősül, ami azt jelenti, hogy Chickennek Lot utódai javára le kellene mondania a ház tulajdonjogáról.

A birtokért folytatott harc áll tehát a dráma középpontjában, mindez azonban nemhogy kiemeli a figurákat helyzetükből, hanem tovább sodorja őket a kirekesztés felé. Chicken lerántja a leplet Lot eddig titkolt homoszexualitásáról, s ezzel, valamint fenyegetéseivel érvényteleníti féltestvére házasságát. A férfi emellett el is csábítja Myrtle-t (Lot feleségét), hiszen, mint mondja, mindig is szeretett volna gyereket egy fehér nőtől, mintegy „tisztára mosva” ezzel vérét. A nő, miután érvénytelennek mondja házasságát, belekényszerül az újabb kapcsolatba, ám ezzel – miként azt Lot meg is fogalmazza – ismét prostituálja magát. A mű iróniája azonban, hogy az épület, mely meghatározta a szereplők egymáshoz való viszonyát, s amely jelentős szerepet töltött be identifikációjukban maga is pusztulásra ítélt: kiderül ugyanis, hogy az egyik birtokos fel akarja robbantani a birtokának déli részén lévő gátat, így óvva meg az északi területeket, ezért a házat több mint két méter magasan önti el a víz, teljesen tönkretéve az épületet. Chicken „királysága” a mű végén tehát elpusztul; nem tudjuk meg, hogy a két életben maradt szereplő átvészeli-e az árvizet, ám annyi bizonyos, hogy otthonuk elsüllyedésével minden addig tett kísérletük hibaválóvá vált, így végül a társadalmon kívüli pozícióba hullnak vissza.

A „*Színház és arcrongálás*” című zárófejezet Williams dramatikus önéletírásait helyezi górcső alá. Az *Üvegfiguráról* szóló elemzések a művet dramatikus önéletírásként kezelik, így az olvasatok tág körét az amerikai író életrajzára szűkítik le. Ezek szerint a befogadó, egyfajta pszichoanalitikus terapeutaként, gyakorlatilag annak lenne tanúja, ahogy az írás folyamatában a szerző saját múltjának fájó valóságával néz szembe. Tom Wingfield, a mű főszereplője, aki azonosítható Thomas Leiner Williamszel is, újra és újra megkísérli, hogy családtagjainak emléket állítson, ez a próbálkozás azonban az arcrongálás következtében nem sikerülhet, Laura és Amanda nem válhatnak valaha élt személyek valós reprezentációivá, hiszen előadástól és értelmezőtől függően változik karakterük. Hiába gyónja meg bűnét a közönségnek, a szimbólumok, amikben kifejezi magát, más és más értelmezéshez vezetnek, a visszacsatolás pedig, ami leszűkítené az olvasatok körét, itt nem jöhet létre, így a szöveg nem a gyógyítás, sokkal inkább az önkínzás színtere lesz.

Az Üvegfigurák mellett érdemesnek tartottam röviden megemlíteni Williams 1976-ban írt *Vieux Carré* című drámáját, mely hasonlóképp „sikertelen önreprezentációnak” nevezhető. A sikertelenség oka azonban itt másban keresendő: a darab elején a szerző kijelenti instrukciójában, hogy a mű Író nevű főszereplője ő maga sok évvel ezelőtt, így a darab nem más, mint a pályakezdő évekre történő visszaemlékezés. Mindez azért fontos, mert a dráma szereplői tulajdonképpen a Williams-korpusz legalapvetőbb karaktertípusai: jelen van a haldokló homoszexuális festőművész, az idősödő és magányos nő, illetve férfi és női prostituáltak, Blanche, Stella, Chance, Val stb. alakjának gyökerei. Vagyis a mű cselekménye, melyet az Író visszaemlékezése indít el, tulajdonképpen Williams életművének magja, az a központi struktúra, melyből a későbbi alkotások kihajtanak. Hasonlóan az Üvegfigurákhoz, ez a dráma is vallomás, melyben a szerző az őt drámaíróvá avató élményeket mutatja be, mintegy emléket állítva ezzel az életét meghatározó személyeknek.

Az igazi problémát ebben a drámában az jelenti, hogy a mű nyíltan tárgyalja a főszereplő Író homoszexuális élményeit. Vagyis ennek értelmében Williams önmagát, mint homoszexuális

karaktert mutatja be. A kirekesztettség tapasztalatáról a szereplő többször is beszél, s ezekben a monológokban leginkább a homoszexualitással kapcsolatos bűntudat kerül kifejezésre (álmában például a szereplő halott nagymamáját látja, akit súlyosan megbántott életmódjával), a szerző így egyikévé válik a többi kirekesztett szereplőnek. Mindez lényegesen aláaknázza pozícióját, hiszen az Író, annak értelmében, amit az eddigiek folyamán Williams kirekesztett karaktereivel kapcsolatban láttunk, hasonlóan a többi szereplőhöz arctalan, identitás nélküli figurává válik. A szerző tehát, aki hangsúlyozni próbálja jelenétét a szövegeiben, végül önmaga kirekesztettségét bemutatván saját pozíciójának dekonstrukcióját viszi véghez; így az „emlék-játék” nem egy író születésének pillanatáról, hanem éppen ellenkezőleg, eltűnéséről tanúskodik. Megfigyelhető, hogy a főszereplő egyre inkább elveszíti szerzői pozícióját, hisz míg Tom végig megtartja kapcsolatát a közönséggel, kommentálja és alakítja művét, addig a *Vioux Carré* Írója fokozatosan a negyedik fal mögé szorul. A cselekményhez fűződő megjegyzései inkább belső monológoknak tűnnek, így a szereplő nem szerzője, hanem része a fikcionális világnak.

Bibliográfia a tézisekhez

- ADLER, Thomas P.: *Critical Reception* in: *The Critical Response to Tennessee Williams*, ed.: George W. Crandell, Greenwood Press, London, 1996.
- ADLER, Thomas P.: *Conscience and community in An Enemy of The People and The Crucible*. In. *The Cambridge companion to Arthur Miller* (ed.: C. W. E. Bigsby) Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 1997.
- ADLER, Thomas P.: *Monologues and Mirrors in Sweet Bird of Youth*. In. *Critical Essays on Tennessee Williams* ed.: Robert A. Martin New York, G.K. Hall and Co., 1997.
- ADLER, Thomas P.: *A Streetcar Named Desire. The Moth and the Lantern*. Boston, Twayne Publishers, 1990.
- ASSMAN, Jan: *A kulturális emlékezet - Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.
- BARKER, Francis: *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. New York, Methuen, 1986.
- BARTHES, Roland: *A Szerző halála*. In. (Uő) *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.
- BAUER-BRISKI, Senata Karolina: *The Role of Sexuality in the Major Plays of Tennessee Williams*, New York, 2002.
- BENJAMIN, Bennett: *Modern Drama. Renaissance from Lessing to Brecht*. Cornell University Press, 1979.
- BENJAMIN, Walter: *Understanding Brecht Verso*, New York, 1998, bevezető: Stanley Mitchell.
- BERKMAN, Leonard: *The Tragic Downfall of Blanche Dubois*. In. *Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire* ed.: Harold Bloom, New York, Philadelphia, 1988.
- BIGSBY, C. W. E.: *Modern American drama*. Cambridge University Press, 2000.
- BIGSBY, C. W. E.: *Entering The Glass Menagerie*. In. Matthew C Roudané. *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge. Cambridge University Press, 2004.
- BLOOM, Clive (ed): *American Drama*. London, Macmillan, 1995.
- BLOOM, Harold: *Introduction*. In. Harold Bloom (szerk): *Arthur Miller* Chelsea House Publishers, New York, 1987.
- BLOOM, Harold (ed): *Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire*, New York, Philadelphia, 1988.
- BOGARD, Travis: *The Plays of Eugene O'Neill*. Oxford University Press, 1988.
- BOXHILL, Roger: *Tennessee Williams*. New York, Macmillan, 1988.
- BRUHM, Steven: *Blackmailed by Sex: Tennessee Williams and the Economics of Desire*. In. *Modern Drama*, 1991. 528-537.
- BRUSTEIN, Robert: *America's new Culture Hero: Feelings without Words*. In. *Tennessee Williams: Streetcar named desire* ed.: Harold Bloom, New York, Philadelphia, 1988.
- BÜCHNER, Georg: *Georg Büchner összes művei*. Osiris, Budapest, 2003.
- CAFAGNA, Danielle: *Blanche Dubois and Maggie the Cat: Illusion and Reality*. In. *Tennessee Williams in: Critical Essays on Tennessee Williams* ed.: Robert A. Martin New York, G.K. Hall and Co. 1997.
- CANBY, Vincent: „*Decadence, Ferns and Facades*”. *New York Times*, 1994/11.
- CARLSON, Neil: *Arthur Miller*. The Macmillan Press Ltd, 1982.
- CARLSON, Neil: *A View from the Bridge and the Expansion of Vision*. In. Harold Bloom (ed): *Arthur Miller* Chelsea House Publishers, New York, 1987.
- COHN, Ruby: *Currents in Contemporary Drama Indiana*. University Press, Bloomington, 1971.
- CORRIGAN, Mary N.: *Realism and Theatricalism in A Streetcar Named Desire*. In. *Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire* ed.: Harold Bloom, New York, Philadelphia, 1988. és Dorothy Parker (ed): *Essays on Modern American Drama*. University of Toronto, 1987.

- CSAPÓ Csaba: *A vágyak, hazugságok és nemi szerepek többértelműsége Tennessee Williams Macska a forró bádogtetőn című drámájában*. In. Kalligram, 2003, 7-8. 115-123.
- de MAN, Paul: *Az önéletrajz, mint arcrongálás*. In. Pompeji, Szeged, 1997.
- D'EMILIO, John: *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-70* Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- DEVLIN, Albert J.: *Witting in "A place of stone": Cat on a Hot Tin Roof*. In. Matthew C Roudané,.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams* Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- DRIVER, Tom F.: *Strength and Weakness in Arthur Miller*. In. Harold Bloom (szerk): *Arthur Miller* Chelsa House Publishers, New York, 1987.
- EMBERLY, Glenn Thomas: *Sexual Confusion in the Major Plays of Tennessee Willliams*. University of California, Los Angeles, 1975.
- EGAN, Rorty B.: *Orpheus Christiuss Mississippiensis: Tennessee Williams's Val Xavier in Hell in Classical Modern Literature*. 1993: 14. 61-98.
- FALK, Signi L.: *Tennessee Williams*, Boston, Twayne/G.K Hall, 1978.
- FOUCAULT, Michael: *A bolondság története*. Budapest, Atlantisz, 2004.
- FOUCAULT, Michael: *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 2000.
- FOUCAULT, Michael: *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- FOUCAULT, Michael: *A szubjektum és hatalom*. In. POMPEJI 1994: 1-2, 177-187.
- FUCHS, Elinor: *A jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán*. In. Színház, Budapest, 1998/3.
- FUCHS, Elinor: *The Death of Character. Perspectives on Theater of Modernism Bloomington and Indianapolis*, Indiana University Press, 1996.
- GANZ, Arthur: *Tennessee Williams: A Desperate Morality of the Plays of Tennessee Williams*. In. *American Drama and Its Critics. A Collection of Critical Essays* (ed: Alan S. Dower) Chicago University Press, 1967.
- GASSEL, Sylvia: *Sex, Sin, and Brimstone in Tennessee Williams*. *The Willage Voice* June 24, 1959: 8-9.
- GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Századvég Kiadó, Budapest, 1994.
- GILMAN, Richard: *The Making of Modern Drama*. Yale University Press, New Haven, 1999.
- GOFFMANN, Erwing: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1981.
- GRAUERHOLZ, James: *Orpheus Holds His Own: William Burroughs Talks with Tennessee Williams*. In. (DEVLIN, Albert J. ed) *Conversations with Tennessee Williams* Jackson: University Press of Mississippi, 1986.
- KÉKESI Kun Árpád: *A dráma és a posztmodern*. In. *Thália árnyék(á)ban; posztmodern dráma – színházelmélet*. Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2001.
- KÉKESI Kun Árpád: *Drámaelmélet és történetiség. Hamlet-olvasat*. In. *Tükörképek lázadása*, Kijárat Kiadó, 1998.
- KOCZTUR Gizella (ed): *Kritikai szöveggyűjtemény a modern angol és amerikai dáma történetéhez – Az amerikai dráma a huszadik században*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.
- LILLY, Mark: *Tennessee Williams*. In. *American Drama* ed. Clive Bloom London: Macmillan, 1995.
- LUNN, Eugene: *Marxism and modernism; an historical of Lukács, Brecht, Benjamim and Adorno*. University of California Press, 1982.
- MILLER, Jordan Y: *The Three Halves of Tennessee Williams's World*. In. *Critical Essays on Tennessee Williams* ed.; Robert A. Martin New York, G.K. Hall and Co. 1997.
- SAVRAN, David: *Communists, cowboys, and queers : the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1992.
- SIEVERS, W. David: *Freud on Broadway. A History of Psychoanalysis and the American Drama*. New York, Cooper Square Publishers. 1970.
- SIMHANDL, Peter: *Színháztörténet*. Budapest, Helikon Kiadó, 1998.

- SIMON, John: *Cat of Many Colors*. New York, August 1974: 48-49.
- SMITH-HOWARD, Alycia és HEINTZELMAN, Greta: *Critical Companion to Tennessee Williams*. Checkmark Books, New York, 2005.
- SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*. Gondolat, Budapest, 1979.
- SPOTO, Donald: *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*. Boston, Little, Brown and Company, 1985.
- WILLIAMS, Tennessee: *Drámák*. Európa Kiadó, 1964.
- WILLIAMS, Tennessee: *Drámák*. Európa Kiadó, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee: *Plays 1937-1955*. The Library of America, New York, 2000 (ed. Mel Gussow, and Kenneth Holdich)
- WILLIAMS, Tennessee: *Plays 1957-1980*. The Library of America, New York 2000 (ed. Mel Gussow, and Kenneth Holdich)
- WINDHAM, Donald (ed): *Tennessee Williams letters to Donald Windham, 1940-60*. Verona, 1976.
- WEIMANN, Robert: *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge, University Press, 2000.
- ZIZEK, Slavoj: *Az ideológia fenségese tárgya*. In. POMPEJI 1994: 1-2.

Hivatalos bírálói értékelés

Seress Ákos Attila

Amerikai tragédiák: Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámaiban

című PhD-értekezéséről

Seress Ákos Attila disszertációja a modern drámairodalom és az amerikai kánon egyik igen jelentős, a magyarországi kutatásban azonban elég kevésbé feldolgozott alkotójával foglalkozik. Tennessee Williams-ről az utóbbi években néhány amerikanisztikai doktori programot végzett, vagy éppen végző fiatal kolléga publikált dolgozatot, de monográfia nem született róla nálunk. Igaz, ha a *Modern Drama* című, a szakterületen igen fontos periodika éves tartalomjegyzékeit nézzük, úgy tűnik, a nemzetközi kutatásban sincs a szerző számottevően jelen, főként a posztmodern, posztkoloniális, avagy etnikai háttérük miatt érdekes drámaírókkal összevetve. Így módon Seress dolgozata hiánypótló munkának tekinthető. Ugyanakkor azért is figyelemre méltó munka, mert a tárgyalás kitüntetett szempontja, nevezetesen a szerep és személyiség közötti kapcsolat, méginkább feszültség vagy diszkrépancia a modern dráma határainak izgalmas kérdéskörét is feszegeti. A vállalkozásban tehát bőven rejlik kihívás és kínálkozik lehetőség. Egyrészt a drámai karakter elméletének bizonyos aspektusait gondolja szükségszerűen tovább a szerző, amikor identitás és szerep viszonyáról értekezik általában, majd hoz példákat Williams kortársaitól, Pirandello, O'Neill, Brecht és Miller egy-egy prominens művének a disszertáció témájához kapcsolódó elemzésével. Másrészt pedig, a Williams-életmű releváns darabjait és azok főszereplőit görcső alá véve, Seress a későmodern drámaíró esetében az „egyedi kettős dramaturgia” (5. o.) meghatározását és működésének értelmezését kísérli meg. A disszertáció címe, *Amerikai tragédiák*, benne O'Neill - valamint Dreiser-visszhangokkal találóan jelzi, hogy a szerző a szerepjátszás előtérbe kerülését Williams-nél követve hangsúlyt helyez a művek társadalmi közegére is.

A szerző kellő alaposággal ismeri Williams teljes munkásságát, a kanonizált és gyakran játszott, idézett drámák mellett az életmű perifériáján elhelyezkedő, sőt nehezen hozzáférhető műveket is szemügyre veszi a minél teljesebb kép érdekében: a *Kingdom of Earth* című drámáról például aligha lehet másutt ilyen részletes elemzést olvasni. Ugyanakkor Seress az író novelláiban szintén haszonnal kutatja a drámai szerepformálás és ábrázolási módok előzményeit és párhuzamait. Szakirodalmi olvasottsága hasonlóan imponáló: tanulmányozta és felhasználta, koronként a kritikai szövegekkel vitatkozva az Amerikában és Nagy Britanniában megjelent legújabb Williams-irodalmat is, közöttük például a *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* című kötetet. Megállapítható továbbá, hogy a kiindulópontjait vázoló bevezetőjében, amikor a szerep és személyiség/identitás kettősségének, és az utóbbi reprezentálhatóságának későmodern problematizálásáról értekezik, a szerző biztos kézzel nyúl a legfontosabb filozófiai és drámaelméleti források idevágó belátásaihoz -- Foucault úgyszintén kettősséget implikáló szubjektum-elméletétől Elinor Fuchs-nak a modernkori drámai szereplő jelképes halálát a középpontba állító könyvéig.

Leginkább a felöltött maszk mögül beszélve mondja ki az ember az igazságot, írta le a meglepő tételt egyik esszéjében Oscar Wilde még a 19. század végén, a késő-viktóriánus Angliában. Érdemes átgondolni, mire is utalhatott ezzel, és később az ír dekolonizáció kontextusában a költő-drámaíró Yeats miért vitte tovább ezt az elméletet és tette filozófiája, esztétikája részévé. Williams közelebbi vizsgálata előtt a szerepek, maszkok 20. századi színpadi eluralkodásának számba vételekor Seress Ákos Attila jó okkal választ ki két amerikai drámát, nevezetesen O'Neill *Amerikai Elektráját* és Miller *Salemi boszorkányokját*, ugyanis a szereplők mindkettőben az amerikai puritanizmus ideológiájának és potenciálisan destruktív gyakorlatának nyomása alatt vesztik el annak lehetőségét, hogy az adott diskurzuson kívül, attól függetlenül konstruálják meg identitásukat. „A hatalmon kívüliség lehetetlenségének tapasztalata” (59. o.), amivel Seress szerint a főhősök szembesülnek,

egyébként érdekes párhuzamot mutat egyes teoretikusoknak a nőábrázolás lehetőségeivel kapcsolatos megállapításaival. Williams főszereplői a 20. század közepének amerikai világában élnek, de a két drámaíró-előd által meglevenített patriarchális közeg örökségének még meglehetősen erős maradványaival találkoznak, környezetükben a másság elutasítása nem ritkán felszínre törő, a viselkedésmódokat meghatározó elem.

A disszertáció gerincét alkotó Williams-értelmezések egészének újdonságait a következőkben látom. 1. A szexuális másságon alapuló kirekesztés mellett a privilégiumokat nem élvező társadalmi osztályhoz tartozás, továbbá a faj, bőrszín alapján történő megbélyegzés és következményei különböző reprezentációiban a szerző az én-vesztés szempontjából lényegi hasonlóságokat látat. Így elkerüli azt a csapdát, hogy Williams-szel leszűkítő megközelítéssel, azaz jobbra csak egyfajta tapasztalati világ (a meleg élményvilága, vagy az ellentmondásoktól terhes amerikai Dél) megszólaltatójaként kezelje. 2. Meggyőzően mutat rá arra, hogy a társadalomnak a mássággal szemben tanúsított, tettekben is megnyilvánuló elutasítása a legtöbb Williams-műben nem csak, vagy nem elsősorban a másságot képviselő egyént sújtja, hanem az elutasításban nem mindig szándékosan vagy tudatosan részt vevő fehérbőrű, a domináns többséghez tartozó középosztálybeli szereplőt vagy szereplőket. Vagyis hangsúlyozza a drámák szubverzív jellegét, melynek révén a stigmatizálás következményei túlmutatnak egy-egy stigmatizált individuumban, és a társadalom értékrendszerének adott esetben romboló avultságaira irányítják a figyelmet. 3. A szerző a tragikus ábrázolás együttes lehetőségét és lehetetlenségét húzza alá és tárgyalja a Williams által teremtett későmodern drámai világban, s ezzel a 20. századi dráma szempontjából egy igen lényeges, általánosabb kérdéskört érint.

Az elemzések néhány pontja kapcsán azonban vitatkoznom kell a dolgozat szerzőjével. Elsőként a Miller-drámáról írottakban a főhősre, Proctorra vonatkozó megállapításaival. Úgy gondolom, hogy Proctor nem a legjobb példa az identitásvesztésre, ugyanis ő éppen visszatér önmagához, erkölcsi integritásához a dráma végén és kimondja, hogy a lelkiismeret kell legyen a végső autoritás. Bár az elnyomó gépezet ezt az embert is eltápossa, a dolgok mégis fordulatot vesznek, a boszorkányüldözés nem folytatódik tovább. A 13. oldalon Seress idézi Foucault-t, mint aki Williams-szel ellentétben lehetőséget lát arra, hogy a szubjektum a hatalomtól függetlenül újradefiniálja magát. Proctor inkább a Foucault-tól idézettek felé mutat szerintem. A Williams-féle elrejtéshez közelebb álló Miller-karakter a *Pillantás a hídról* című drámában van, nevezetesen az apafigura, Eddie. Azzal is vitatkozom, hogy miután a disszertáns részletesen elemezte Blanche és Maggie szerepjátékát *A vágy villamosa* és a *Macska a forró bádogtetőn* című drámákban, az utóbbi szereplőt túlságosan hasonlónak veszi az előbbivel: „Az anyaság szerep tehát, ami megóvja Maggie-t attól, hogy Blanche sorsára jusson” (94) írja a szerző. Blanche kirekesztődése viszont szemlátomást összetettebb, mint ennek veszélye Maggie esetében. A példák sorát az *Üvegfigurák* főszereplőjének tárgyalására vonatkozó reflexióval zárom. Seress elutasítja a homoerotikus motívum rejtett jelenlétét, amit egyes kritikusok feltételeznek, de cáfolata nem eléggé megalapozott, más szempontokat is figyelembe lehet itt venni. Például azt, hogy a drámabeli narrátor főszereplő, Tom gyakori mozibajárása Williams novelláiban (például a „The Mysteries of the Joy Rio” címűben) szintén felbukkanó motívum, mégpedig mint a homoszexuális szubkultúrára jellemző találkozási hely. A homoszexualitás indirekt ábrázolási módjainak és kódoltságának elemzésekor egyébként a szerző haszonnal támaszkodhatott volna a „queer theory” bizonyos, drámai szövegekre is jól alkalmazható elgondolásaira, például Eve Kosovsky Sedgwick egyes műveiben.

A dolgozat felépítésével, arányaival kapcsolatban szintén van néhány észrevételem. A bevezető fejezetek szükségtelenül hosszúvá nyúlnak, aminek következtében csak a munka kétharmada szól szorosán véve Williams-ról. A 169. oldalon kezdődő, „Színház és arcrongálás” című fejezet, illetve a Williams drámabeli önreprezentációjáról írott alfejezetek a korábbiakhoz képest kicsit más irányba mutatnak, és bár igen izgalmas, továbbgondolandó kérdéseket feszegetnek (például a *Vieux Carré* című szöveg kapcsán a szerzői pozíció dekonstrukciójáról a 183. oldalon), nem illeszkednek teljesen a dolgozat testébe. Továbbá, a munka fejezetekre, alfejezetekre történő bontását, egyes részek kiemelését jobban át kellett volna gondolnia a szerzőnek, hogy a részletek egymáshoz kapcsolódását áttekinthetőbbé tegye. Az „Utószó” című, néhány oldalas összegzés illetve lezárás szintén mutat

heterogenitást, és itt még újonnan tárgyalt mű is szerepel, nevezetesen az *Out Cry*. Ahogyan a szerző legutolsó mondata szól, a posztmodern korszak kérdésfelvetései alapján (189. o.) lehet ma dialógust teremteni Williams műveivel. Miközben Seress láthatóan és sok tekintetben eredményesen törekedett erre, az olvasóban felmerül a kérdés, vajon a performativitás elmélete miért nem jutott nagyobb szerephez az elemzésekben. A gender és gender-reprezentáció performatív természetét kifejtő Judith Butler-szövegek ide vonatkoztatható szempontjait és tanulságait bizonyára érdemes megfontolni.

A lényegét, vagyis a dolgozatnak a fentiekben említett számos értékét alapjában nem érinti néhány formai probléma, de úgy gondolom, érdemes ezeket is megemlíteni, a disszertáns figyelmébe ajánlani. Viszonylag sok elütés, helyesírási- és egyéb hiba maradt javítatlanul a dolgozatban. Emellett az is előfordul, hogy a szerző hivatkozik bizonyos kritikusokra, de nevük és releváns műveik nem jelennek meg a bibliográfiai tételek között, például Erika Fischer-Lichte, Michael Paller, vagy Christián Réka Mónika esetében.

Összegzésképpen elmondható, hogy Seress Ákos Attila a Williams-életmű beható ismeretének birtokában, indokoltan exponált drámaelméleti kérdések mentén, valamint kellő figyelemmel felvázolt színházi és kulturális kontextusban vizsgálja témáját. Munkájának kisebb szerkezeti egyenetlenségei, aránytalanságai elsősorban a felvetett problémák sokrétűségéből, illetve ezek egymással nem teljesen harmóniába hozott tárgyalásából származnak. Az adott szempontú elemzések és kérdésfelvetések a Williams-ről alkotott képet azonban kétségkívül tovább árnyalják és a hazai kutatásban újabb perspektívákat nyújtanak, így a munka monográfiává fejlesztését, anglista-amerikanistaként is, határozottan javaslom.

Mindent egybevetve, a disszertáció nyilvános vitára bocsátását támogatom.

Dr. habil. Kurdi Mária
Az irodalomtudomány kandidátusa
PTE, Anglisztika Intézet
Pécs, 2009. március 21.

Opponensi vélemény

Seress Ákos Attila

Amerikai tragédiák: Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban

című PhD-értekezéséről

A magyarországi színháztudomány legmarkánsabb vizsgálódásainak érdeklődési területe az elmúlt jó egy évtizedben a dramatikus szövegről áthelyeződött a színházi előadásra, részben mint esztétikai jelkomplexumra, részben mint többféle perspektívából megközelíthető eseményre. Ezzel párhuzamosan zajlott le az irodalomtudományban az a fordulat, amely a szövegszerűség már-már hagyományosnak tetsző posztstrukturalista értelmezéseit a *cultural studies*, illetve a *Kulturwissenschaft* jóval tágabb horizontjában gondolta újra, jóllehet a lírával és az epikával szemben éppoly csekély figyelmet fordított a drámára, az irodalom legmostoháiban kezelt beszédmódjára, mint a diskurzus korábbi nagy rendje. E tudományos kontextus(ok)ból igencsak kitűnik Seress Ákos doktori értekezése, amely egy amerikai drámaíró alkotásait elemzi, és szexuál-politikai olvasataiban a kirekesztés problémakörére fókuszál. Felületes bírálat volna emiatt a disszertációt „maradisággal” (még ha oly üdítővel is, de meg)vádolni, hiszen sokkal inkább egyfajta lemaradást kompenzál a maga szűkebb szakterületén. Ez, emellett pedig az analízis kérlelhetlensége garantálja főként a „kitűnés” kifejezetten pozitív karakterét, és teszi az értekezést számottevővé.

Bevezetőjében a jelölt idézi Peter Simhandl megállapítását, mely szerint Tennessee Williams művei „már csak ritkán szerepelnek a színházak műsorán” (4.), hiszen elvesztették vonzerejüket a szexualitás liberalizálódásának széleskörű elterjedésével. Mivel Seress Ákos a Simhandl által felhozott érvet kérdőjelezi meg, a vélelmezett színházi alulreprezentáltságot azonban nem, mindenképpen fontos kiemelni, hogy Williams Európában és az Egyesült Államokban egyaránt, Magyarországon pedig különösen a gyakran játszott színpadi szerzők közé tartozik, azaz darabjai maximálisan benne vannak a játékkánonban. (Az OSZMI foghíjas internetes színházi adattára 60 hazai bemutatót regisztrál az elmúlt bő négy évtizedből.) A közelmúlt irodalomtörténeti kánonjaiban valóban meggyöngült Williams darabjainak a helye, főként persze olyanokban, amelyek európai perspektívából (és mércék szerint) tekintenek az észak-amerikai irodalomra, hiszen az USA-ban mindmáig megingathatatlan történeti értékkel bírnak a 20. század közepének realista drámabéli kezdeményezései, így Williams pozíciója is sokkal biztosabbnak látszik, mint Európában. Ugyanakkor a magyar színházkultúrában a polgári illúziószínház erős tradíciója miatt (és többnyire annak konvenciói mentén színre vitt módon) lehetnek folyamatosan jelen, miközben tőlünk nyugatabbra egyes rendezések becsatlakoztatják őket a posztdramatikus vagy posztmodern játékkultúrába is. (Gondoljunk Frank Castorf több helyütt vendégszereplő berlini rendezéseire: *A vágy villamosa* és *Az ifjúság édes madara* alapján készült *Endstation Amerika*, illetve *Forever Young* című, a Volksbühnén bemutatott előadásokra.) Williams paradoxonja éppen az, hogy miközben korántsem elhanyagolható színházi kultusznak örvend, dramatikus szövegei az Egyesült Államokon kívül alig ösztönöznek komoly kutatásokra. Olyanra például, mint Seress Ákos disszertációja, amely nem csupán azzal az erénnyel büszkélkedhet, hogy csekély figyelemben részesített területre fókuszál, hanem azzal is, hogy képes új fényt vetni rá. Mégpedig azáltal, hogy „az individuum egységességével és autonómiájával kapcsolatban megfogalmazott kételyek felől” (186.) olvassa újra Williams drámáit, és „egy tágabb elméleti háttérrel rendelkező, és szorosabb elemzési stratégiát alkalmazó interpretáció” révén, „a posztmodern korszak kérdésfeltevései alapján” (189.) teremt dialógust az amerikai szerző (nem csak dramatikus) szövegeivel. Célját pedig sikerül is véghezvinnie, és kétszáz oldalon valóban kirajzolódik az az előszóban említett „egyedi kettős dramaturgia, melynek segítségével e dramatikus szövegekben valami olyasminek a reprezentációja történik meg, ami a művek létrejöttkor tiltott volt” (5.).

A disszertáció igényességét emellett több dolog növeli. Így például az a tény, hogy minden jó érzékkel megfogalmazott tézise mögött részletes elemzés és alapos megfigyelés áll, amely távol tartja az elméleti túláltalánosítás veszélyétől. Az interpretáció következetessége a doktriner irodalomteoretikusságtól is megóvjá a dolgozatot, amit jól mutat, hogy olyan irodalomkritikusok észrevételeit is be tudja építeni, mint C. W. E. Bigsby, aki a szerző bűnösségét véli kiolvasni az *Üvegfigurák* cselekményéből. Seress Ákos reakciója erre: „természetesen helyesnek tartom, hogy a mű írója helyett ma már a befogadó került a középpontba, mégsem gondolom, hogy el kéne vetni a Bigsbyéhoz hasonló olvasatokat, hiszen például ebben az esetben érdekes következtetésekre vezethet, ha továbbgondoljuk” (177.), s ez mindjárt meg is történik. Szimpla elutasítás helyett a reflektált beemelésnek ez a gesztusa határozza meg az értekezés viszonyát a drámaelmélet bevett fogalmaihoz is. Mert miközben Seress Ákos tanulmánya alig mutatja nyomát a drámáról szóló hagyományos diskurzusnak, és kerüli a jellemkonstrukciót és -leírásokat, illetve a dramatikus világ rekonstruálását, felhasználja például Peter Szondi vagy Bécsy Tamás egyes kategóriáit és téziseit. Am még az olyan fogalmakat is képes új fénytörésben láttatni az applikáció sajátossága révén, mint az „analitikus dramaturgia” (88.) vagy a „középpontos dráma” (166.). E termékeny felhasználás szemléletessé teszi a nem kirekesztő teoretikus hozzáállást, amelynek alapossága megragadható abban is, ahogyan neves, sokat idézett drámatörténészek nézeteit felülvizsgálja – gondolhatunk itt Erika Fischer-Lichte egyik, az Amerikai Elektra szereplőinek egyedisége kapcsán tett megfigyelésének pontosítására (18.). Mindennek alapja a jelölt nagyfokú jártassága a kortárs irodalomelméletekben és különféle (kulturális, művészeti stb.) diskurzusokban, ami mind a problémafelvetéseit, mind az elemzésekben konkretizált kérdésekre adott válaszait meghatározza. Az pedig a külön méltányolandó habitus kérdésének látszik, hogy Seress Ákos sohasem valami vagy valaki ellenében, hanem mindig valami érdekében érvel, azaz vitázó, bíráló megjegyzései szigorúan argumentációja érdekeit szolgálják. E rigorózusságra pedig szükség is van, hiszen az értekezés igen átfogó jellegű: nem csupán a legismertebb, sőt nem is az egyáltalán ismertnek tekinthető művekre koncentrálnak, hanem a Williams-korpusznak ha nem is a teljes, de szokatlanul nagy spektrumát felöleli.

A gondosság és körültekintés ellenére persze a disszertáció felvet olyan kérdéseket, amelyek kiszorultak az analízis látóköréből. Így például azt, hogy a *Hat szereplő szerzőt keres* kapcsán (pontosabban a megidézett Benjamin Bennett hegeli minták nyomán folytatott elemzésében) említett, a színész-szerep viszonyra ráíródó úr-szolga viszony (34-35.) milyen összefüggésbe hozható az alkotó-mű viszonyának a modernitás által alkotott felfogásával, például az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál” Ady-féle (*Hunn, új legenda*) elgondolásával? Vagy azt, hogy a homoszexualitásnak és szerepnek/diskurzusnak (a „Nem lenne furcsa, ha igaz lenne?”, illetve a *Színház és arcrongálás* című fejezetekben implikált) kérdésköre hogyan árnyalható olyan Williams-szel kortárs szerzők műveinek tükrében, mint például Jean Genet *Journal du voleur* című írása és *Un Chant d'Amour* című filmje? Tolnay Klári, Almási Éva, Csoma Judit és mások alakformálásának fényében nem túlzás-e azt állítani, hogy „mind hazánkban, mind az Egyesült Államokban megszilárdulni látszik az az olvasat, mely szerint Blanche a darab [A vágy villamosa] negatív karaktere, hiszen »feslett múltú« személy, aki ezt palástolandó hazudik, majd ennek következtében tébolydába kerül” (99.)? A *Múlt nyáron hirtelen* Sebastianjának halála mögött milyen mértékben sejlik föl a jelölt által jelzett Szent Sebestyén mellett Dionüszosz mítosza? S mennyire válik/válhat Sebastian nem pusztán és nem is elsősorban „a másságot kirekesztő közeg”, hanem magának a homoszexuális közeg „kegyetlenségének áldozatává” (123.)?

A dolgozatban olvashatókon túli termékeny belátásokhoz vezethetett volna a *Now the Cats with Jewelled Claws* című darabnak – amelyről a jelölt tévesen állítja, hogy „máig színpadra nem állított mű” (137.) –, az összevetése a *La Cage aux Folles* című népszerű zenés vígjátékkal, ha egyszer Williams darabja „a musical-műfajjal történő hibás kísérletként kezelhető” (uo.). Hasonlóképp, további fontos felismeréseket eredményezhetett volna a *queer studies* bevonása is, elvégre ahhoz képest, hogy a dolgozat a kirekesztést és a meleg karaktereket veti vizsgálat alá, alig mozgósítja ennek szakirodalmát a Williamsról szóló bibliográfia egyes tételeinek ilyen típusú vonatkozásain túl. Ráadásul nem minden fejezetében érvényesíti egyforma súllyal a drámák cselekményfordulatainak

(egyres szereplők kirekesztődésének) a nyelv viszonylatában történő elemzését, pedig épp az egyik idézett darab szereplője világít rá a *language* és a *gay scene* szoros összefüggésére, amikor kijelenti: „Tudom, milyen melegnek lenni, ismerem ezt a nyelvet” (134.). Az értekezés tehát néhol túllentül a cselekményvezetésre koncentráll – amikor Williams novelláit idézi, akkor is csupán a történet bonyolítására kérdez rá –, s megbomlik azon vizsgálati szempontok egysége, amelyet az első oldalakon összegez, s amely némely részben (például *Az ifjúság édes madaráról* szólóban) kiválóan működik.

Mindennek ellenére Seress Ákosnak valóban sikerül átírnia a Williams-olvasatok fő irányát, és árnyalnia bizonyos – például Brechtrel és Pirandellóval kapcsolatban kialakított – véleményeket, ami a dolgozat jelentős eredményének tekinthető. Főleg annak tudatában, hogy mindezt a jelölt külföldi (konkrétan amerikai) kutatási lehetőség nélkül, pusztán Magyarországon valósította meg. Ez persze annyiban hátránynak is tekinthető, hogy e disszertációnak nincs meg a hazai irodalomtudományi és színháztudományi kontextusa, s a színházi közegre hathatna leginkább, ám abban érdektelennek bizonyulnának a kérdésfeltevései, s nem is vezetnének sehova pontos és lényeges meglátásai. Így máris kínálja magát az újabb feladat: a dolgozat angol nyelvre történő lefordítása, és az angolszász színházi és színháztudományi nyilvánosság előtti megmérettetése. S noha a jelölt ezen munkájának Magyarországon minden bizonnyal csekélyebb lesz a hatása, ez semmit sem von le vitathatatlan tudományos értékeiből, amelyeknek tudatában javaslom, hogy a bíráló bizottság Seress Ákosnak a doktori címet ítélje oda.

Veszprém, 2009. március 14.

Kékesi Kun Árpád PhD

tanszékvezető egyetemi docens
Pannon Egyetem Színháztudományi Tanszék

Seress Ákos Attila: Válasz a bírálatokra

Opponenseim alapossgal és odafigyeléssel vizsgálták meg doktori értekezésemet, így bírálatok nem csak a hibákra és erényekre hívták fel a figyelmet, hanem hasznos meglátásokkal bővítették Tennessee Williams műveiről kialakított koncepciómat. Igyekeztem hát hasonló alapossgal megválaszolni az elhangzott kérdéseket és észrevételeket.

Bírálóim rámutattak arra, hogy az általam elemzett szövegek több nézőpontból is megközelíthetőek, s ez mindig alkalmat ad egy-egy ítélet vagy interpretáció továbbgondolására, illetve finomítására. Vitathatatlan Dr. Kékesi Kun Árpád azon észrevétele, miszerint a *Múlt nyáron hirtelen* című mű főhősének, Sebastiannak a halála kapcsolatba hozható Dionüszosz tragédiájával. Szent Sebestyén történetének megemléését elsősorban a figura neve (Sebastian) indokolta, s azt is hangsúlyozni kívántam, hogy elsősorban a költő anyja (Mrs. Vanable) az, aki fiát mártírként próbálja láttatni. Vagyis a Sebastian-Szent Sebestyén párhuzamot Mrs. Vanable által maga a szöveg kínálja fel, ám ezzel rögtön ellenpontozza Catharine történetét, mely e párhuzamot, vagyis a költő mártírként történő reprezentációját cáfolja meg. Van létjogosultsága azon kijelentésnek, miszerint Catharine egy dionüszoszi Sebastian tragédiáját beszéli el, aki a cölibátus és aszkézis helyett épp a fékezhetetlen vágy és hedonizmus képviselője. (Ám nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Dionüszosz, mivel sikerül szívét megmenteni, újjászületik. Emellett fontosak még a Dionüszosz-történet heteroszexuális vonatkozásai, a dráma szereplőjével kapcsolatban pedig épp a homoszexuális vágy válik kitüntetetté.) A továbbiakban is fenntartom azonban véleményemet, miszerint a figura a „kirekesztő mechanizmusok áldozatának tekinthető”, hiszen homoszexualitása miatt hamis identitást kialakítva kell elrejtőznie, létrehozva önmagáról egy mítoszt, mely alkalmas valódi motivációinak bűjtatására.

Indokoltnak vélem Dr. Kurdi Mária megállapítását is, miszerint talán túlzás Proctor gesztusait a teljes identitásvesztés aktusaként értelmezni. Mégsem gondolom, hogy a szereplő a foucaulti felfogáshoz kerülne közel, hiszen nem tud függetlenné válni a hatalomtól, nem tudja újradefiniálni magát, bár kétségtelen, morális értelemben bírái fölé magasodik (meg kell azonban jegyezni, hogy egy hozzám hasonló rosszindulatú értelmező Hale utolsó mondatait e morális felsőbbrendűség cinikus lerombolásaként értelmezhetik: „Mit ér azzal, ha elvérzik? Talán a föld pora majd a dicsőségét zengi? Talán a férgek majd világgá kürtölik az igazságát?”). Úgy vélem ez a teologikus hatalom sem a szereplő halála következtében torpan meg, sokkal inkább önmagát számolja föl, már ha egyáltalán beszélhetünk fölszámolásról a dráma esetében. Bírálóm rámutatott arra is, hogy a Maggie-vel kapcsolatos kijelentésemet nem fejtettem ki eléggé: véleményem szerint a szereplőt azért védi meg az anyaság attól, hogy „Blanche sorsára jusson”, mert ennek segítségével tudja megtartani pozícióját, azt a pozíciót, amelynek elvesztése a *Vágy villamosa* főszereplőjének tragédiáját indukálta. Itt jegyezném meg, hogy igaza van Dr. Kékesi Kun Árpádnak abban, hogy egyes előadások és alakítások pozitívabb fényben tüntetik fel a figurát, ám kijelentésemet színikritikákban, illetve irodalomtörténeti tanulmányokban megfogalmazott véleményekre alapoztam. Nem reagáltam Simhandl véleményére sem, hiszen a színházi megjelenítést inkább a szöveg használatának, s kevésbé interpretációjának tekintem; egy dramatikus figura számtalan „szellemi arculattal” rendelkezhet az előadások során, a rendezéstől függően, így akár egy „elavult” szöveg is válhat egy posztmodern előadás nyersanyagává.

A *Hat szerep szerzőt keresről* szóló értelmezésem bővítését eredményezi Dr. Kékesi Kun Árpád kérdése, melyet jogosnak tartok idézni: „színész-szerep viszonyra ráíródó úr-szolga viszony (34-35.) milyen összefüggésbe hozható az alkotó-mű viszonyának a modernitás által alkotott felfogásával, például az „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga” Ady-féle (*Hunn, új legenda*) elgondolásával? Ha elfogadjuk Bennett tanulmányának kiindulópontját (vagyis, hogy Pirandello műve az úr-szolga viszonyt feltételezi a színész és a szerep között), akkor le kell vonnunk azt a következtetést, hogy a dráma egy, a modernség színházfelfogását lényegesen meghaladó koncepciót képvisel. Ezen elgondolás szerint ugyanis a színház *hatalommal bír* az előadás nyersanyagát jelentő szöveg felett, hiszen a színész saját, illetve a rendező koncepciójának megfelelően testesítheti meg a karaktert, és nem

kell (szolgaian) alárendelnie magát a drámaíró instrukcióinak, vagyis annak az elképzelésnek, mely alapján az író szereplőjét meg kívánta formálni. Sztanyiszlavszkij színházfelfogásában a színésznek úgy kellett képeznie magát, hogy az előadás alkalmával pszichikai állapota tökéletesen megfeleljen az adott szerep szövegben feltételezett tudattartamának – ez esetben tehát a szerep az úr, a színésznek kell magát alárendelnie és átformálnia ahhoz, hogy eljátszhassa azt. Pirandello drámájának színpada ugyanakkor egyáltalán nem teologikus: itt a színház használja a szöveget, így a drámaíró többé már nem úr, és a színház sem szolgál.

Fel kell hívni azonban a figyelmet arra, hogy Pirandello drámájának ezen részletét értelmezhetjük a színház kritikájaként is: a színészek ugyanis alkalmatlanok a szerepek megtestesítésére, hiszen bárhogy próbálkoznak is, nem tudják a szerep *lényegiségét*, létmódját színpadra vinni. Mindebből kiolvasható az üzenet, miszerint a színház fogyatékos médium, mivel nem tudja megjeleníteni a mű valódi – s a Szerző által elrejtett – tartalmát, jelentését. Ezt támaszthatja alá az Igazgató kijelentése a mű elején miszerint: „kénytelenek vagyunk folyton ezt a Pirandellót nyaggatni, akit ha valaki megért, csak gratulálhatok neki. Mert ez úgy ír, hogy se a színészeknek, se a kritikusoknak, se pedig a közönségnek ne tessenek soha!”. E néhány mondat nem egyértelműen önironikus, tekinthetjük Pirandello üzeneteként, miszerint korának színháza nem elég képzett az ő műveihez, így nem is képes azokat hitelesen közvetíteni.

Mindkét bírálat egyaránt kifogásolta a queer-elmélet disszertációmban tapasztalható alulreprezentáltságát. Mindez a bizonyos szemszögből talán merevnek nevezhető interpretációs alapelveim következménye: fontosnak tartom ugyanis, hogy az elemzés kijelentései szoros dialógusban álljanak a vizsgált szövegekkel, vagyis, hogy megállapításaim a mű részleteivel igazolhatóak legyenek. Például a moziba járás természetesen értelmezhető a homoszexuális szubkultúrában való részvétel jeleként is Tom esetében, ám a filmszínházat tekinthetjük a szereplő életében – Bécsy Tamás kifejezésével élve – „vágykielégítő” funkciót betöltő struktúrának. (Például Woody Allen 30-as évekről szóló, *Kairó bíbor rózsája* című filmjének főhősnője is minden szabadidejét a moziban tölti, így menekülve a nyomasztó valóság elől.) Vagyis az Üvegfigurákról szóló interpretációk említett részeit azért vettem el, mert nem találtam olyan szöveghelyet, melyekkel az állítások egyértelműen igazolhatóak lettek volna. Kétségtelenül elismerem Sedgwick munkásságának érdemeit – különösen az *Epistemology of the Closet* című művének interpretációit tartom fontosnak – de úgy vélem követői gyakran elvétik a célt a Williams-korpusz vizsgálatokor, mikor eltávolodnak a szoros olvasás stratégiájától (disszertációmban példaként erre Paller és Csapó elemzését említettem).

Továbbá a queer-elmélet bevallott célja, hogy a homoszexualitás és heteroszexualitás kategóriáinak dekonstrukcióját kanonikusnak, klasszikusnak számító művek szubverzív, a homoszexuális vágy nyomait kimutató olvasatokkal végezze el. A homoszexualitás szubtextusokban történő megjelenése ugyanakkor Williams műveinek esetében nem azt jelenti, hogy egy adott szimbólummal vagy karakterrel kapcsolatban fölmerülhet a homoszexuális olvasat lehetősége, hanem, hogy mivel a minden kétséget kizáróan meleg karakter tragédiája a művek előtörténetében bontakozik ki, ez akár irrelevánsnak is tekinthető. Ugyanakkor – mint azt bizonyítani kívántam – ezeket a történeteket a fókuszpontba állítva lényegesen új következtetésekre juthatunk.

Fontos belátásokhoz vezethet Tennessee Williams homoszexualitás élményének európai kortársaiéval történő összehasonlítása, véleményem szerint azonban eme párhuzam messzire vezetett volna, mivel egy ilyen diskurzusba kívánatos Genet-en kívül más szerzőket is beemlíteni, ez pedig eltávolított volna a disszertáció fő irányától. Azonban fontosnak tartom megjegyezni, hogy a hatalom merően eltérő, sokkal kevésbé kirekesztő diskurzust alakított ki a homoszexualitással kapcsolatban Nyugat-Európában, mint az Egyesült Államokban (érdekes ebből a szempontból megjegyezni, hogy a közelmúltban George W. Bush egyedüli nyugati vezetőként nem írta alá a homoszexualitás büntetése elleni ENSZ-nyilatkozatot.). Kétségtelen, hogy *A tolvaj naplójában* Genet beszél a meleg szerelem nyílt felvállalásának akadályairól, ám nem túlzás kijelenteni, hogy a homoszexuális élmény felmagasztalása – melyet e műben időnként tapasztalhatunk – elképzelhetetlen lett volna az Egyesült Államok társadalmi közegében (még akkor is, ha a hetvenes években a francia író három hónapot töltött itt előadásokat tartva). Genet filmjének börtönjelenetei olyan autoerotikus és homoszexuális

élményeket visznek vászonra, melyekért érzésem szerint az ötvenes évek Amerikájában súlyos retorzió érhetne volna a szerzőt. Az amerikai és a francia szerző esetében tehát a homoszexualitáshoz való viszony eltérő tapasztalatait figyelhetjük meg, s eme eltérésre való hivatkozás bővítheti disszertációm *Vieux Carré* elemzését (amire később – mivel reflektálni szeretnék Dr. Kurdi Mária észrevételeire – kitérek.)

Jean Poiret művéről hasonló véleményem alakult ki, hiszen az *Őrültk nők ketrece* egyáltalán nem tragikus tapasztalatként mutatja be a homoszexualitást. Sőt, elmondható, hogy ebben a darabban végül épp az a konzervatív szemlélet nevettedődik ki és fordul visszájára, amely szükségesnek tartja a meleg bárók bezárását. Valóban tévesen állítottam, hogy Tennessee Williams *Now the Cats with Jewelled Claws* című művét nem állították színpadra, hiszen 2003-ban ez megtörtént a Hartford Stage jóvoltából. Mentségemre szóljon, hogy ezen kijelentésemkor Alycia Smith-Howard és Greta Heintzelman: *Critical Companion to Tennessee Williams* sokat hivatkozott könyvére támaszkodtam, amelyik figyelmen kívül hagyta ezt a produkciót.

Tennessee Williams életművét vizsgálva gyakran kellett szembenéznem azzal a problémával, hogy az elemzett szövegek kapcsán olyan kérdések is felmerültek, melyek eltávolítottak a munka bevezetőjében vázolt problémaköröktől. Három dolgot mindenképpen fontosnak tartottam beemlíteni a disszertációba – ennek „köszönhető” a dolgozat bírálóim által észlelt aránytalansága. Az interpretációk megkezdése előtt fontosnak tartottam körvonalazni a dramaturgiai hagyományt, melybe Williams életműve behelyezhető; ez azonban egyes szövegek hosszabb újraértelmezésével járt (nagy öröm számomra, hogy Dr. Kékesi Kun Árpád a munka jelentős hozamának tekinti ezeket az interpretációkat). A bevezető fejezetek célja tehát a kapcsolódási pontok felkutatása volt, melyek segítségével a drámaíró életművét nem izolált szövegtörzsként vizsgálhattam.

Ugyanígy elengedhetetlennek tartottam a *Vieux Carré* című mű rövid elemzését, hiszen ennek segítségével kitérhettem a szerzői pozícióval kapcsolatos problémák analizálására anélkül, hogy szembementem volna irodalomelméleti tanulmányaimmal. A kirekesztettség Tennessee Williams műveiben egyet jelent azzal, hogy az egyén számára nem biztosítottak az identitás megalkotásának feltételei, ám mindezzel az író önmagáról is ítéletet mond, hiszen homoszexualitása miatt Allanhez vagy Skipperhez hasonló arctalan figurának tekinthető. Éppen ezért – mint azt a disszertációmban bizonyítani kívántam – a szerző Blanche-hoz hasonlóan váltogatja szerepeit önéletrajzinak tekinthető írásaiban, jegyzeteiben, illetve instrukcióiban, s az is elmondható, hogy a kirekesztés mechanizmusával kapcsolatban a későbbi korok számára is komoly problémákat megfogalmazó Tennessee Williams a nagyközönség számára mindmáig sikeresen rejtőzik a déli államok szexuális túlfűtöttségét, romlását, devianciáját „pszichologizálva” bemutató szerző mögött. Ezen a ponton válhat érdekessé a Dr. Kékesi Kun Árpád által javasolt párhuzam Jean Genet-vel: bár korán sem nevezném magam a francia író szakértőjének, számomra úgy tűnik, Genet műveiben a homoszexualitás titkos, a többség által nem hozzáférhető, emiatt értékteli élmény, olyan struktúra, mely segítségével létrehozható a konzisztens és egyedi személyiség mítosza (még akkor is, ha drámái épp az autentikus én megszűnését mutatják be). Tennessee Williams esetében ugyanakkor a másság a személyiséget folyamatos disszeminációra, széthullásra és elmozdulásra készítő erő mozgásba lendülését jelenti.

Az *Out Cry* megemlézésére azért volt szükségem, hogy bemutassam a Williams-életmű azon oldalát is, mely más nézőpontokból elemezhető. A korpusz egységes vizsgálatára valóban csak a monográfia nyújt lehetőséget, ám ez esetben szembe kell néznem a műfajjal (mármint a monográfia műfajával) kapcsolatos problémákkal, valamint azzal is, hogy a disszertációmban végzett analízist meghatározó elméleti kérdéscsoportok elveszítik központi funkciójukat, s így végleg megtörik az interpretációk egységessége.

Szeretném megköszönni bírálóimnak, hogy konstruktív és figyelmes hozzáállásukkal nemcsak a dolgozat hibáira mutattak rá, hanem tanácsaikkal, kérdéseikkel és észrevételeikkel segítséget nyújtottak a további munkához is. Javasolataikat – különösen a szakirodalom bővítésének irányára vonatkozóakat – mindenképpen megfogadom.

Szakmai önéletrajz

Születési hely, idő: Pécs, 1980. július 4.

Tanulmányok:

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola (ösztöndíjas státusz)	2005-2008
Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar Magyar nyelv és Irodalom szak	1999-2005
Pannon Egyetem, Veszprém Színháztudomány szak	2000-2006

Munkahelyi tapasztalatok:

PTE BTK óraadó (demonstrátorként, majd Phd hallgatóként)	2003-
Szemináriumok az angol irodalom és a színháztudomány tárgyköréből	
Fordítások, tudományos publikációk	2002-

Nyelvismeret:

Angol nyelv: felső szintű nyelvtudás
Német nyelv: társalgási szintű nyelvtudás

Publikációk:

Tanulmányok

A Bánk bán árnyékában – Az ismeretlen Katona József. In. Iskolakultúra, 2002/10.
Identitás és brutalitás – A személyiség problémája az Amerikai Psychó-ban. In. Iskolakultúra, 2003/4
A líra árnyékában – Csokonai drámái. In. Iskolakultúra, 2004/12.
A Keresztény Fejedelem és a Gazember – Az uralkodás kérdése Shakespeare VI. Henrik és III. Richárd című műveiben. In. Iskolakultúra, 2004/9.
A többi néma csend- Figuralitás és a horizontok dekonstrukciója a Hamletben. In. Új Filológiai Közlöny, 2005/ 3-4.
„Miért, kik vagyunk” (Tom Stoppard műveiről). In. Prae 2006/2.
Emlékjáték és játék-émlék- Sikertelen önreprezentáció az Üvegfigurákban. In. Prae 2006/3.
A hasonlóságok rendszere Shakespeare drámáiban. In. Iskolakultúra, 2006/7-8.
Ál/Arc. Szerep, mint személyiség Tennessee Williams drámáiban. In. Theatron 2007/ Tavasz-Nyár.
„Mennek már az ég felé” – Harry Kupfer Wagner-rendezései. In. Szörös Kö 2008. február.
Boszorkányság és kulturális el-különböződés- Törvény és identitás viszonya Arthur Millernél. In. Új Filológiai Közlöny, 2007 1-2.
Színház két világ között- A népi és udvari kultúra viszonya Shakespeare Ahogy tetszik című drámájában. In. Alföld 2008. október.

Előkészületben:

A személyiség maszk(jai)- Szerep és személyiség viszonya Pirandello, Brecht művében. In. Alföld 2009. augusztus.
Dionüszosz és Apollón Amerikában- Eugene O’Neill: Amerikai Élektra. In. Alföld 2009. december.
A kirekesztés színterei - A homoszexualitás problémája Tennessee Williams drámáiban. In. Partitúra 2009.

Kritikák, recenziók

- Ki tolja helyre a kizökent időt- Megjegyzések Heller Ágnes Shakespeare- elemzéseinek kapcsán.* In. Az Irodalom Visszavág 2001/10.
- Az értelmezés rejtett terei.* In. Új Filológiai Közlöny 2004/ 1-2.
- Thália árnyéka (Kékesi Kun Árpád: Thália árnyék(á)ban).* In: Iskolakultúra, 2005/1.
- Az eltérített tekintet (Shuller Gabriella: Tükörképrombolók- A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban).* In. Új Filológiai Közlöny 2006/ 3-4.
- Kékesi Kun Árpád: A rendezés színháza.* In. BUKSZ 2007. tél.
- John Osborn: Dühöngő ifjúság (Pécsi Kamaraszínház, 2008. február 19.).* In. Echo 2008/1.
- Will a világban (Stephen Greenblatt: A géniusz földi pályán – Shakespeare módszere).* In. Partitúra 2007/ 2-3.
- A zabigyerekek sorsa (Rácz I. Péter könyvéről).* In. Bárka 2007/3.
- Magyarázva Godot-t (John Calder könyvéről).* In. Irodalmi Jelen 2007. július.
- A homár és a világegyetem (Arthur Koestler: Alvajárók).* In. Irodalmi Jelen, 2007. augusztus.
- Avantgárd és színház (Jákfalvi Magdolna könyvéről).* In. Jelenkor 2007. október.
- Ellenszegülés a démonnak (Antoine Compagnon: Az elmélet démona).* In. Jelenkor 2008. március.
- Színházi történetek (Lengyel György könyvéről).* In. Színház, 2008.

Előkészületben:

Színház- és iskolatörténet - Nagy Imre: Iskola és színház. Szörös Kő 2009/2.

Fordítások

- N. Katherine Hayles: *A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége.* In. Új Filológiai Közlöny 2004/ 3-4. (Gyuris Norberttel)
- Söke Dinkla: *Az elbeszélés művészete- A „nyitott mű” felé.* In. Narratívák (előkészületben, Fenyvesi Kristóffal)
- Daniel C. Dennett: *A mémek és a képzelet kizsákmányolása.* In. Prae (előkészületben)