

**Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Irodalomtudományi Doktoriskola  
Amerikanisztika program**

**Doktori értekezés tézisei**

**Csapó Csaba**

**Tennessee Williams dramaturgiai újításai kései színműveiben**

**Dramaturgical Innovations in the Late Plays of Tennessee Williams**

**Budapest**

**2010**

## A disszertáció tézisei

Doktori értekezésemben Tennessee Williams kései drámáinak, *Az iguána éjszakája* (1961) után íródottak dramaturgiai újításait mutatom be. Először felülvizsgálom, majd elvetem azt a régi és elterjedt kritikai álláspontot, amely Williams drámáit a szerző életrajza alapján értelmezi, illetve a drámákból a szerzői életrajzot olvassa ki. Nem tartom Williamst déli drámaírónak, inkább a XX. századi világszínház olyan alakjának, akinek teljesítménye az ismeretlenebb, kései műveiben is igen jelentős. Kései darabjait nem valamely tematika mentén értelmezem, nem keresek bennük sem erkölcsi, sem megváltó struktúrákat. A régi kritikai állásponttal ellentétben azt állítom, hogy Williams sikeres dramaturgiája nem a „költői realizmust” képviseli; ehelyett azt mutatom be, hogy a sikeres színművek hogyan ábrázolják a szubjektumot expresszionista módon, valamint azt, miszerint a kései drámák olyan expresszionista és metateátrális elemeket fejlesztenek tovább, amelyek már jelen voltak a drámaíró korai és sikeres darabjaiban is. Célom a kései darabok újraértékelése, rámutatván arra, hogy azok a korai sikeres darabokhoz képest nem jelentenek radikális törést Williams dramaturgiájában, hanem fokozatos átmenetet képeznek a reprezentációtól a metamimetikus színház felé.

David Savran, Williams egyik kritikusa Michel Foucault-nak a deszubjektifikációról szóló elméletét idézi, s úgy látom, hogy éppen a deszubjektifikáció az, ami különféle módokon Williams korai, sikeres, és kései dramaturgiájának alapjául szolgál. Se Foucault, se Savran nem definiálja a „deszubjektifikáció” fogalmát, s mivel úgy találtam, a deszubjektifikáció Williams minden darabjában jelen van, definícióját adom annak, milyen értelemben használom a fogalmat. Foucault mellett más posztstrukturalista gondolkodók, mint például Jacques Derrida, Louis Althusser, Judith Butler, Teresa de Lauretis és Julia Kristeva szubjektumelméleteit is sorra veszem, akik kimutatják, hogy a szubjektum a nyelv, az ideológia, a hatalom, a nemek társadalmi technológiája, az abjekció, valamint a Másik által konstruált. A fenti elméleteket Foucault-éval egybevetve arra a következtetésre jutok, miszerint a deszubjektifikáció olyan folyamat, amelynek során a szubjektum többszörös lehetőségeikig juthat el, megszabdulván az őt létrehozó tényezők általi leigázottságtól. A deszubjektifikáció olyan folyamat, amelynek során a szubjektumok határsértőkké válnak, hogy felszabaduljanak az őket létrehozó normalizációs folyamatok igái alól, tehát Williams karakterei azért deszubjektifikálódnak, mert határátlépéseik során többféle normát sértenek meg. A deszubjektifikáció a karakterek kitörlésében, eltorzulásában és feldarabolásában válik nyilvánvalóvá.

A korai és a sikeres darabokban egyes karakterek végletes módon deszobjektifikálódnak, azaz haláluk szubjektumuk kitörlését jelenti. Allen *A vágy villamosában*, Skipper a *Macska a forró bádogtetőn*ben szexuális normaszegők, s esetükben a deszobjektifikáció karakterüknek a drámából való kitörlésében követhető nyomon, azaz már addigra halottak, amikor a dráma elkezdődik. Eloi Duvenet az *Auto-da-Fé* című darabban a drama végén hal meg, mert felfedezi szubverzív szexuális vágyát. Más karakterek szubjektuma, mint Blanche-é *A vágy villamosában*, vagy Alma Winmilleré a *Nyár és füst*ben eltorzul a deszobjektifikációs folyamat során. Blanche megőrül a darab végén, ami szubjektumának a téboly általi eltorzulása, s egyben karakterének „mentális halála”. Alma elveszíti erkölcsi tisztaságát és félvilági nő lesz belőle, ami szubjektuma metaforikus torzulását jelenti. Az előző példákából látható, hogy a deszobjektifikáció a korai és sikeres darabokban a karakterek szubjektivitására mind szó szerinti, mind metaforikus kitörléssel, vagy eltorzítással van hatással.

A kései művekben a deszobjektifikáció még egy másik szinten is működik: nemcsak a karakterek szubjektivitását érinti, hanem magát a reprezentációt is. A határsértők már nem törlődnek ki a színpadról, hanem megjelennek, azaz láthatók. Szubjektumuk vagy szétesik, vagy más, darabokra hullott szubjektumok látomásai jelennek meg nekik. Az ő deszobjektifikációjuk a dráma antimiméziseként szolgál, a reprezentációt eltorzítva és/vagy szilánkokra zúzva. A kései darabokban a deszobjektifikáció posztmodern metateátrális poétikába fordul, ami szétfeszíti a realista jelentésrendszerek hoherenciáját, s a karakterek határsértése a szubjektumra éppoly hatással van, mint a drámai térre és nyelvre – ezek csonkulását hozza létre.

Williams korai és sikeres darabjainak szereplői látókok, akik igen fontos funkciót töltenek be, mivel a kettészakadt világról szóló látomásaik során szubjektivitásuk töredezetté válik, s ez alakítja a drámaíró formai és tematikus dramaturgiáját. Ezeknek a drámáknak a szerkezete olyan látomások mentén épül fel, amelyek eltárgyasítják a szubjektumot és eltorzítják a karakter realista ábrázolásának konvencióit. Ez a *Hirtelen, múlt nyáron* (1958) című drámával kezd elmozdulni a kései dramaturgia felé. A *Hirtelen, múlt nyáron* című darab Catharine visszaemlékezései alapján próbálja rekonstruálni a színpadon meg nem jelenő költő, Sebastian történetét, s ezzel megkérdőjelezi a drámai narratíva lehetőségét, valamint elveti Sebanstiánnak költőként történő metaforikus ábrázolását a deszobjektifikációs színházművészet javára. A deszobjektifikáció folyamata a kései színművekben azt a szerepet tölti be, amely szétfeszíti a reprezentáció határait. Williams kései darabjai egyre inkább a teljesen szétesett, elidegenedett terület felé tartanak, amelyet a drámaíró „sárkányföldnek” nevez: „Sárkányföld, a fájdalom földje, egy lakhatatlan ország, ahol azért mégis laknak”

(*Vajon mit hoz a holnap*). Amint Sebastian karaktere a *Hirtelen, múlt nyáron* című darabban, úgy a kései darabok látókai is már megtörttek, deszobjektifikálódtak addigra, amikor a darab elkezdődik. Látomásaik párhuzamba állíthatók Hart Crane költészetében fellelhető folytonossági hiánnyal, valamint az Rimbaud-i „érzések összezavarásával,” s így a kései darabok eltávolodnak az amerikai realizmustól, s egyben közelebb kerülnek Samuel Beckett sivár vidékéhez és Harold Pinter elidegenített szó-tájképeihez.

Kitűzött feladataim során tizennyolc kései színmű különböző mélységű olvasatát végeztem el. Azokat a műveket választottam ki, amelyek leginkább jellemzik Williams kései műveinek jellemző vonásait, és amelyeket 2009. év végéig könyv formájában kiadtak. Egyes darabokat részletesebben tárgyalok, míg másokat csak nagy vonalakban. Azokra nem támaszkodhatom, amelyeket teljes terjedelmében magam nem olvastam, amelyekről csak színházi recenziók találhatók, illetve egyes tudósok tanulmányai, akik a kiadatlan kéziratokhoz archívumok mélyén hozzáférhettek. Értekezésemben néha letérek az irodalomkritika ösvényéről a színháztudomány irányába; az utóbbi években a dráma műnével foglalkozó kritikai apparátusa kezd elmozdulni egy új tudományág, a színháztudomány felé, amikor drámaolvasatokat adunk. Időnként recenziókra és színikritikákra is kell támaszkodnom, mert ezek tükrözik a darabok közvetlen fogadtatását. Miután végigolvastam az összes kései Williams darabot, olyan önkényes, általam felállított kategóriákba soroltam őket, amelyek a legjobban segítenek betekintést nyerni a drámaíró kései dramaturgiájába és drámaírói újításaiba. Disszertációm teoretikus alapjára akképpen találtam rá, hogy elolvastam a témámba vágó legrégebbi és legújabb szakirodalmat, valamint a színház-szemiotika tárgykörében íródott tudományos műveket, s vizsgálódásaim során úgy találtam, Williams kései dramaturgiájának kibontakozását a legjobban azzal írhatom le, ha kimutatom, hogy karaktereinél különböző mértékű deszobjektifikáció megy végbe.

Drámaolvasataim módszere színházzemiotikai, poszt-szemiotikai, retorikai, valamint queer-elméleteken alapul, melyeket minden fejezet különböző mértékben alkalmaz. Munkám során az említett elgondolások, illetve a következő főbb teoretikusok határolta elméleti térben dolgozom: Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, David Savran, Paul de Man, Lee Edelman, Thomas E. Yingling, Eve Kosofsky Sedgwick, Elam Keir, és Linda Hutcheon nevét emelném ki. A kései színművek olvasatához olyan módszert alakítottam ki, amely mind intra-, mind intertextuális. Intratextuális, mivel a korai, sikeres, nyelvét, retorikai alakzatait, metaforáit, és metonímiáit, valamint a karakterek deszobjektifikációját állandóan egybevetem a kései drámákban fellelhetőkkel. Mindezen felül még a drámaíró novelláira is támaszkodom ott, ahol szükséges, mivel több drámája is novelláiban gyökerezik. Williams költészetét nem

veszem figyelembe, mert ez egyrésztől szétfeszítené eme értekezés kereteit, másrészt Williams verseit nem tartom elég relevánsnak a kései drámák értelmezéséhez. Vállalkozásom intertextuális is, mivel utalok az amerikai expresszionista hatásokra, pl. Eugene O'Neill és Elmer Rice drámaírói művészetére, amikor Williams expresszionizmusát veszem górcső alá. Az amerikai színház mellett az európai színházi tendenciákat is szemmel tartom, hogy vizsgálódásaimat tágabb kontextusba helyezhessem. Ennélfogva nem hagyom figyelmen kívül Williams Shakespeare, Calderón de la Barca, Johann Wolfgang Goethe, Anton Chekhov, Luigi Pirandello, Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Williams Butler Yeats, Samuel Beckett, Harold Pinter, Molnár Ferenc, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Johan Smuul, Heiner Müller, és Yukio Mishima, dramaturgiáját, valamint néhány zeneszerző, úgymint Richard Wagner, Bartók Béla és Richard Strauss operáit sem. Nemcsak a színházra és operára, hanem költészetre is hagyatkozom, nevezetesen Hart Crane, Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud, és a modernista, újjörög nyelven alkotó, Konsztantin Kavafisz költészetére. A kontextust alkotó szerzők némelyike terjedelmi okokból az értekezés lábjegyzeteiben kerül említésre.

Az újjörög Kavafisz mellett az ókori görög vallást, kultúrát, és drámát is vizsgálom, különösen akkor, amikor a *Hirtelen, múlt nyáron* olvasatát végzem, azét a drámáét, amely kulcsfontosságú Williams kései dramaturgiája fejlődésének megértéséhez. A későbbiekben szintén hozok példákat az ógörög és latin nyelvű irodalomból, amikor bizonyos metaforák is kulturális jelenségek gyökeréig nyúlok vissza. Keresztény mítoszokra és bibliai utalásokra szintén támaszkodom mind a *Hirtelen, múlt nyáron*, mind a *Tokió hotel bárjában* című darabok olvasata során, mivel ezek releváns keresztény utalásokat is tartalmaznak. Williams drámai művészetét a nyugati világnál tágabb kontextusban értelmezendő, a japán nő-drámát és kabuki színházi technikákat is bevonom vizsgálódásaimba, illetve azt, hogy ezek a japán színházi formák hogyan vezethetők vissza a zen buddhizmus filozófiájára – nem annak eredeti tanításaira, sokkal inkább a zen popularizált változatára. A zen buddhizmus filozófiai alapjainak megértése fontos annak tisztázására, mennyiben más a japán nő az európai drámához képest.

A disszertáció két részre oszlik, és az első részt a bevezetés előzi meg. Az első rész a korai és sikeres darabok mögött meghúzódó, eddig más kritikusok által észre nem vett deszobjektifikációs folyamatot mutatja be, majd a második rész a kései színművek dramaturgiai újításait taglalja a deszobjektifikáció mentén.

A bevezetésben számot adok a Williams-kutatásokról, annak 1961-es megjelenésétől a mai napig tartó kritikai paradigmákról, miközben kritikailag áttekintem és feldolgozom a legfontosabb és a témába vágó szakirodalmat. Először azt mutatom meg, hogy a kritika

hogyan kategorizálta Williamst “déli drámaírónak”, dramaturgiai technikáját pedig „költői realizmusnak”. Mivel drámaírói munkássága majdnem a fél XX. századot átölelte, érthető, hogy Williams színháza számos periódust foglalt magába, melyeket más-más dramaturgiai megközelítés jellemez. Ám mindegyik periódus azt a fejlődésvonalat viszi tovább, amely a kezdetektől a vég felé haladva teljesül ki. Williams kései műveit, amelyek magáról a színházról szólnak, leginkább Picasso egyes kései (1930-1937) rajzaihoz hasonlíthatók, melyeket a *Vollard Suite* néven ismertté vált több száz versét és két saját színdarabját is tartalmazó művét illusztrálták. Ezek a rajzok szatírokat és nőket ábrázolnak erotikus pózokban, minimalista tollvonásokkal. A továbbiakban azt is bemutatom, hogy Williams kései műveinek meg nem értettségéhez vagy félreértettségéhez nagyban hozzájárultak a kritikusok és a közönség elvárásai. Annak az elképzelésnek köszönhetően, hogy milyenek kell lennie egy „igazi” Tennessee Williams darabnak, a kései színműveket is azon prekoncepciók szerint akarták befogadni, melyeket a régi kritikai klisék – Dél, szex, és erőszak – alapoztak meg.

Ezután – még a Bevezetésben – Williams expresszionizmusát vizsgálom annak amerikai gyökereivel egybevetve. Miután bemutatom, hogy a kritikusok hogyan értelmezték az *Üvegfigurák* elé írt manifesztumszerű „Jegyzetek az előadáshoz” című szöveget, amelyben a drámaíró kifejti koncepcióját az „új, plasztikus színházról”, összehasonlítom új színpadi technikáját az amerikai és európai elődjeivel. Felvázolom a német Georg Kaiser és az amerikai Elmer Rice színházi expresszionista technikáit, majd Williamsét. Erwin Piscator és Bertolt Brecht epikus formája, valamint ez utóbbi színpadi táblahasználata olyan jelentős elemek, amelyeket Williams beemelt saját expresszionizmusába. Az expresszionizmus más európai képviselőjét is megemlítem, a svéd August Strindberget, az európai expresszionista dráma előfutárát. Jelzem a párhuzamot Williams „Jegyzetek az előadáshoz”, és Strindberg *Julie kisasszony* (1888) című drámája elé írt „Előszó” között. A drámához írott „előszavában” Strindberg *expressis verbis* a naturalizmusról beszél, és azt védelmezi, holott valójában olyan kiáltványt indít útjára, amelyben az expresszionista drámát teoretizálja. Strindberghez hasonlóan Williams is „plasztikus színházának” alapjait rakja le a „Jegyzetekben”, ami igazából a saját egyedi expresszionista stílusa kiáltványának tűnik.

Ezt követően vázolom, hogy az életrajzi kritikai megközelítés Williams darabjait a szerző állítólagos énje mimetikus tükörképeinek tekintette. A pszichologizáló megközelítések előtérbe kerülésével a drámaíró életének eseményeit művei motivációjának tartotta, morális tanulságot és megváltó erőket keresvén bennük. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a klisévé merevedett régi kritika álláspontok a kései darabok félreértésének hogyan szolgáltak

táptalajul. Végül, mielőtt számot adnék értekezésem kitűzött céljairól, módszereiről, és felépítéséről, bemutatom a korábbiakhoz képest eltérő kritikákat, amelyek pozitív módon értékelik Williams kései darabjait, és nem hanyatlásnak ítélik meg azokat. Arra is rávilágítok, hogy a posztstrukturalista elméletek (Philip C. Kolin, Nicholas O. Pagan) valamint a queer-alapú megközelítések (David Savran, Lee Edelman, Eve Kosofsky Sedgwick, Thomas E. Yingling) hogyan járultak hozzá nemcsak a kései, de a korai és sikeres darabok újraértékeléséhez is.

Az Első fejezet a realista színház és a realiztikus színházas európai gyökereivel kezdődik, majd továbblépek az amerikai színtérre, és azt vizsgálom, hogy a Sztanyiszlavszkij-módszert hogyan fejlesztették tovább az Egyesült Államokban a pszichoanalízis eredményeivel. Williams első Broadway-sikerét, az *Üvegfigurákat* (1945) vizsgálva arra mutatok rá, hogy a drámaíró nem követte a szigorúan vett realizmust korai sikereitől kezdve sem, hanem sok nem realiztikus elemet – expresszionista, szürrealista, brechti elidegenítő technikákat – felhasználva formálta sajátos egyéni dramaturgiáját. A *Camino Real* (1953) című darabját még a sikeres korszakában írta, és akkor mutatták be, amely darab már akkor megingatta a realiztikus színház konvencióit.

A nem realiztikus elemekre fókuszálva amellet érvelek, miszerint Williams modernista metaforákat alkalmaz korai és sikeres darabjaiban. A betegség, a bódulat, és a tűz általi megtisztulás metaforáit modernista bináris oppozíciók mentén alkotja meg, amelyek a deszobjektifikációs folyamat kifejeződései. Míg a drámaíró korai darabjaiban ezeket a metaforákat expresszionista módon használja, a *Hirtelen múlt nyáron* című darabjától kezdődően eltolódás megy végbe, melynek során a deszobjektifikáció során létrehozott metaforikus struktúrák felbomlanak, és fokozatosan kiterjeszti a kései drámák témájává, valamint dramaturgiai formájává, miközben ezzel jelentősen felülbírálja a korábbi darabokban megalapozott szubjektumalkotás konstrukcióit. Azok a darabok, amelyek a *Hirtelen, múlt nyáron* után keletkeztek, a deszobjektifikáción lévő új hangsúly a metateátrális poétika felé bontakozik ki, amely Williams dramaturgiájának minden aspektusát áthatja. A koraitól a kései művekig ívelő időszakban a karakterek látomásaiban történő elmozdulás nyomon követése segít megérteni, hogy ez az elmozdulás nem más, mint a deszobjektifikáció változó módokon történő kifejeződése. A korai és a sikeres darabokban a deszobjektifikáció olyan metaforákban mutatkozik meg, amelyek az identitást testi fragmentációként konstruálják, valamint kitörlik a realista drámai narratívát, ami alapvetően a modernista dramaturgia módszere. Ezzel szemben a kései drámák szembeszállnak az olyan modernista metaforákkal, mint a reveláció és megváltás, s a deszobjektifikációt posztmodern metamimetikus poétikává

tágítják, ami destabilizálja és megszakítja a realista jelentésrendszerek koherenciáját, ami a deszobjektifikáció a karakterológia, a drámai tér és a nyelv megcsonkítását jelenti.

Míg a korai drámák metaforáit vizsgálom, kimutatom, hogy ezek a metaforák a realizmus stabil tárgyának részleges vagy teljes kitörlését eredményezik. Paul de Man diszfigurációról, *prosopopeiáról*, és arcrongálásról (defacement) szóló elméletére támaszkodva azt mutatom meg, hogy a fentebb említett metaforák a *Camino Real*ban megváltó hatással bírnak. Ezután a *Nyár és füst* (1948) című darabot taglalom annak kései, átírt változatával, az *Egy csalogány különcségeivel* (1977) együtt, majd a *Tetovált rózsát* (1951). Miközben a *Nyár és füstöt* együtt olvasom az *Egy csalogány különcségeivel*, azt állítom, hogy a dráma kései változatban a deszobjektifikált karakter konstrukciója átalakuláson megy keresztül, ahol a látnok már töredezetté, vagy határsértővé válik, mielőtt a darab elkezdődne. Darabokra hullott látomásaik új kontextust nyújtanak Williams számára annak érdekében, hogy revízió alá vonhassa a deszobjektifikációt, amelyben már nincsen megtisztulás, csupán állandó fragmentáció. Arra a következtetésre jutok, hogy Williams korai és sikeres darabjainak többségében a szerelem és a szexualitás látomása a látnokok halálához, vagy pszichikai széteséséhez vezet.

A második fejezet a feldarabolt és a hiányzó költőfigurát, a *Hirtelen, múlt nyáron* Sebastianját a kései színművek szubjektum-modelljeként azonosítja. Mint a korai darabok karakterei, Sebastian is kitörlődés által deszobjektifikálódik, viszont ebben a drámában a deszobjektifikáció újabb funkciót kap, azaz kulturális szerephez jut, mint a Másik jele, amely a megcsonkítás során a testbe íródik, ezzel megváltoztatván Sebastian identitást és a látomását. Ez a folyamat átfőmálja Williams kései színpadát, új, a deszobjektifikáció dekonstruktív logikáját hozva létre, s egyben felülvizsgálja a *prosopopeia* retorikai alakzatát, és felváltja azt azzal, amit Paul de Man „arcrongálásként” (defacement) ír le.

A harmadik fejezet, melynek címe „Sebastiantól a kései drámák felé”, még mindig a sikeres drámákat tárgyalja, viszont csak azokat, amelyek a *Hirtelen, múlt nyáron* után íródtak. Ez a fejezet azt mutatja be, hogy Sebastian deszobjektifikációja válik a szubjektum színpadi újraalkotásának eszközévé, körvonalazván egy újfajta esztétikát, nevezetesen a feldarabolását. Arról is szó esik itt, hogy Sebastian deszobjektifikációja során hogyan artikulálódik Williams színpadján Rimbaud esztétikája, az „érzések összezavarása”, azokra a közvetítő eszközökre összpontosítva, amelyekkel a kései szubjektumok azáltal torzulnak el, hogy a látnoki állapotukat betegség, bódulat és örület hozza létre.

A második részben a kései drámák részletes olvasatát végzem el a fent említett teoretikusok főbb gondolatmenetei alapján. A fejezetek elrendezése nem a drámák



keletkezésének kronológiai sorrendjét követi; ehelyett olyan kategóriákba soroltam azokat, amelyek Williams dramaturgiai újításainak a legjellemzőbb csomópontjait képviselik. Ezen közben tudatában vagyok annak, hogy minden kategorizálás önkényes, így ezek a kategóriák sem állandók, nincs ontológiai jelentőségük. Ebből kifolyólag értekezésemben előfordulnak átfedések, mivel alkalmanként egy drámát több fejezetben is taglalok, különböző részletességgel. Látszólagos következetlenségnek tűnik, hogy egy kései darabot, az *Egy csalogány különcségeit* az első részben tárgyalom; teszem ezt azért, mert helyesebbnek láttam a darabot a korai verziójával, a *Nyár és füsttel* párhuzamba állítva olvasni.

Az első fejezetben azt szándékozom megmutatni, hogy a keleti filozófia és a japán dráma hagyományos formái, azaz a *nō* és a kabuki felismerhető hatást tett Williams drámáira. A zen, valamint a japán színház terminusainak és legfőbb jellegzetességeinek vázlatos áttekintését végzem el. Míg *A tejesvonat nem áll meg itt többé* (1963) című darab olvasatát adom, összevetem azt azzal a novellával, amely a darab alapjául szolgált, valamint Jukio Misima *Aoi* című modern *nō*-drámájával. A fejezet végén rámutatok arra, hogy Chris karaktere a *Tejesvonatban nem* megváltófigura, csakúgy, mint Hannah sem *Az iguána éjszakájában*, hanem sokkal inkább mindketten bódhiszattva-figurák. Továbbá azt indítványozom, hogy a darab vége egy zen-koán.

Ezután végigkísérem az *Egy tokiói hotel bárjában* (1969) című színdarab fejlődését annak egy korábbi változatából, az *Egy nap, amikor egy ember meghal* (1959) címűből. Miután kimutatom a darabok zen-inspirálta *nō*- és kabuki elemeit, három olvasatát adom a *Tokió hotelnek*, felfedvén azt az oximoront, miszerint a darab egy „nyugati *nō*-dráma”, ahogy az alcím mondja. Először egy keleti olvasatot, majd egy bibliai interpretációt adok, s végül Csehov színpadjával vetem egybe, miközben rámutatok a williamsi és a csehovi dramaturgia hasonlóságaira és különbségeire, valamint a két drámaírónál látható művészetproblémákra.

A második fejezet feltárja a kései drámákban fellelhető deszubjektifikációnak a színpadi terébe történő szemiotikai beszűrődését. Amint a színpadi tér „sárkányfölddé” válik, amely „egy lakhatatlan ország, ahol azért mégis laknak”, ez az ellentmondás kétségbe vonja a reprezentáció hagyományos formáit, ahol az egy darabon belüli a két lehetséges tér, – a valódi (teátrális, színpadi tér) és a virtuális (fikcionális, drámai hely) – egységként tételeződik és reprezentálódik. A korai és a sikeres darabokban a színpadi tér mimetikusan reprezentálja azt a házat, ahová a látók karakter be van zárva, s Williams ehhez a döntő pillanatokban színpadi transzparenciát alkalmaz, hogy a befogadók figyelmét a karakter belső utazására terelje. Az *Üvegfigurákban* és *A vágy villamosában* az átlátszó falak vizuális eszközökként szolgálnak a családi otthonok belső színhelyeinek keretbe foglalására, amelyek

expresszionista módon átvilágítják a díszletet, ezzel a nézők számára lehetővé téve, hogy átlásson a korábban nem áttetsző falakon, melyek mintegy belső negyedik falként azt a teret határolják, ahol a rejtett dolgok feltáruznak. A kései karakterek a családi otthonból elúzóttan bárók, átmeneti szállások, szállodák, és menhelyek marginális terébe kerülnek. Ez az új drámai tartomány, a „sárkányföld” képezi a Máság terét. A korábbi darabok képi eszközei, amelyekben a transzparencia szerepe az, hogy a néző számára világossá válják a külső/belső dichotómiája, a kései drámákban már nem így jelennek meg. Ahogy a színtér a családi otthontól az átmeneti terek felé tolódik, a transzparencia *feloldódik* a színpadi térben, ahol a drámai hely és jelöltje *eltűnik*. Amikor a tér „sárkányfölddé” lesz, a megtisztulás már lehetetlenné válik, mivel a színpadi tér és a drámai hely közötti metonimikus kapcsolat feloldódik, megbontva a mimetikus kontinuitást a színházi jelölő (ami látható, hallható a színpadon) és a drámai jelölt (amit a hely fikcionális értelemben jelent) között.

A harmadik fejezet alaposabban megvizsgálja a teátralitást, a metadráma és a metateátralitás problémakörét. A metateátralitás teoretizálása után a fejezet a *Kétszereplős darab* (1979) számos aspektusát vizsgálja, miközben utal a Pirandello és Genet színházában fellelhető hasonló metateátrális struktúrákra. Az olvasat nemcsak a pirandellói és genet-i *hasonlóságokra* összpontosít, hanem a más drámaíróknál – pl. Shakespeare-től Molnár Ferencig – található metateátrális *különbségekre* is felhívja a figyelmet. A vizsgálódás taglalja a Williams darabban a befejezetlenség, az örület, a feloldódó határok, sőt a színház felbomlásának a jelentőségét is. A dráma olvasata után rámutat arra, hogy a kései színművek anti-mimetikussá válnak, amelyek a reprezentációt *reprezentációként* mutatják fel, mivel nincs kiút a reprezentáció fogságából a drámai műnemben.

Az ötödik fejezet Williams homoszexualitás-konstrukcióit mutatja be a deszubjektifikáció módozatain keresztül mind a sikeres, mind a kései drámákban, sőt a novellákban is. Míg a sikeres drámákban a homoszexualitás „maszkok és paravánok” mögött mutatkozik (Savran 83), amikor is a meleg karakterek kitörölődnek a színpadról, számos kései darabban viszont megjelennek a színpadon, akikre a csonkultság különféle jegyei íródtak. Miközben a sikeres darabokat a késeihez hasonlítom, azt a következtetést vonom le, hogy míg a sikeres darabokban a meleg szubjektum a heteroszexuális identitástól való különbözőség alapján konstruált, addig a kései darabokban Williams újfajta meleg szubjektumokat jelenít meg, akiknél a meleg identitások egymás közötti különbözőségét hangsúlyozza.

Az ötödik fejezet, az „Emlékezet, jelenések, és szellemek” című azt világítja meg, hogy az emlékezet hogyan *nem* hozza felszínre az igazságot, mint ahogy azt a modern

analitikus drámák teszik, hanem ehelyett az emlékezet konstruálja azt. Ez a fejezet Williams „szellemjátékait” veszi szemügyre, amelyek deszobjektifikálják a karaktereket és a színpadi teret, valamint a szellemek és jelenések színpadra kerülése eltorzítja a nyelvet. A szellem a deszobjektifikált szubjektum legvégső formáját jeleníti meg, expresszionista módon láthatóvá téve a szétesettség állapotát, és a színpadot a túlvilág felidézésére használja. A fejezet különbséget tesz a „jelenések” és a „szellemek” között. A jelenések azokban a darabokban kerülnek színre, amelyeket a „szeánsz-játék” címkével látok el, míg a „szellemek” totális szimulákrumokként jelennek meg a „szellemjátékokban”.

Disszertációm konklúzióval zárul, amely összefoglalja a korábban tárgyaltak legfőbb állításait és annak eredményét, hogy vállalkozásomban a kései drámákat a korábbiakra történő reflexióval olvastam, amelynek során a kései színművek re-vízió alá kerültek, egy teljesebb Williams kánon forradalmi és evolúciós kiegészítéseként.

## Publikációk az értekezés témakörében

### (1) tanulmányok, cikkek, fejezetek

A szépség utáni vágy Tennessee Williams legcsehovibb színművében. *Kalligram* XIX/2.

(2010. február)

Létezik-e abszolútum a buddhizmusban? *Kalligram* XVIII/6 (2009. június)

Diszfiguráció és a meleg szubjektum terei Tennessee Williams sikeres és kései drámáiban.

Kultúra és Közösség: Művelődéstudományi folyóirat. XI/2007. 69-80

Aki túlélte a halhatatlanságot: Konsztandinosz Petrosz Kavafisz. *Kalligram* XV./11–12.

(2006. november-december)

“Race, Religion and Sexuality in Go Tell It on the Mountain.” *James Baldwin’s Go Tell It on the Mountain: Historical and Critical Essays*. Ed. Carol E. Henderson. New York: Peter Lang, 2006. 57-75.

“The Ideas of Zen Buddhism in ‘Teddy’ by J. D. Salinger” *The 1950s: Proceedings of the Biennial Conference of the Hungarian Association of American Studies*. Ed. Enikő Bollobás and Szilvia Nagy. Budapest: ELTE, 2006.

A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegrevíziók a Hamletgépben. *Kalligram* XIV/ 9–10.

(2005. szeptember–október) 67–86.

“Ideology behind the Aesthetic: The Relationship between Language Use, Political Correctness and Sexual Harassment in *Oleanna* by David Mamet.” *Ideology and Aesthetics in American Literature and Arts*. Ed. Jaroslav Kusnir Stuttgart: Ibidem Verlag, 2005. 171–185.

A vágy alanya és tárgya Tennessee Williams *Macska a forró bádogtetőn* című drámájában.

*Kritika* XXXII/7-8 (2003). (július-augusztus) 12-14.

Vágyak és hazugságok. A nemi szerepek többértelmősége Tennessee Williams Macska a forró bádogtetőn című drámájában. *Kalligram*, XI/7-8 (2003. július-augusztus)

Giovanni, a fehér néger – James Baldwin: *Giovanni szobája*. *Kalligram*, X/1-2 (2002. január-február) 125-143.

Görög homoszexualitás – demitologizálva. *Kalligram* XI/12 (Dec 2003.)

Gejská identita, literatúra a literárna kritika. (“Gay Identity, Literature, and Literary Criticism”). *Forum Os. Občianskej Spoločnosti*, Bratislava, Slovakia, Sept 2002.

Mi a meleg irodalom és irodalomkritika? *Élet és Irodalom* XLV/13. (2001. március 30.)

Defiance against God. A gay reading of *Go Tell It on the Mountain* by James Baldwin. *The Anachronist*. Budapest: ELTE, 2000. 315–326.

## **(2) Előadások**

The Tennessee Williams Literary and Theatre Criticism in Hungary. Bratislava, Szlovák Köztársaság. Univerzita Komenského. (Comenius Egyetem) 2009. nov. 13.

Az amerikai dráma queer olvasatai Magyarországon. Magyar Athenas előadássorozat. Nitra, Szlovák Köztársaság. Nitra Univerzita. 2009. nov. 12.

A posztmodern drámaesztétika egyik lehetséges kutatási útja egy „modern” amerikai szerzőnél: A szubjektumalkotás mint az identitás laboratóriuma Tennessee Williams kései drámáiban. Szubjektumelméleti szekció. Az angol helyzete Magyarországon. ELTE, Budapest, 2007. nov. 17.

Anti-Mimetic Metaplays: Dramaturgical Change in Tennessee Williams’s Later Plays.

Insights into the Dynamics of the English Language, Literature, and Culture. Prešov, Slovak Republic, Prešov University. 2005. Szept. 12.

The Use of Poetry in Tennessee Williams' Dramatic Art. HUSSE 7, Veszprém, Veszprémi Egyetem. 2005. január 28.

West Meets East: Parallels in Chekhov's and Tennessee Williams' Dramaturgy Concerning 'Otherness.' HAAS Conference, Budapest, Eötvös Lóránt Tudományegyetem. 2004. nov. 25.

The Limits of the Chekhovian Ideal in Tennessee Williams' Contradictory World. A Comparative Analysis of *The Sea Gull* and *The Notebook of Trigorin*. Conference of HUSSDE/2: Now You See It, Now You Don't: Hiding and Revealing in Text and Performance. Piliscsaba, 2004. május 28.

Szexuális zaklatás, nyelvhasználat és a politikai korrektség összefüggései David Mamet *Oleana* című drámájában. Erőszak és társadalmi nem. Budapesti Közgazdaságtudományi és Államigazgatási Egyetem, Budapest, 2003. okt. 28.

Ideas of Zen Buddhism in the Works of J. D. Salinger. HAAS Conference, Budapest, Eötvös Lóránt Tudományegyetem. 2003. márc. 6.

A vágy ökonómiája: A társadalmi nemek és szexualitások konstrukciói Tennessee Williams *Macska a forró bádogtetőn* című drámájában. Nő és férfi – férfi és nő. Budapesti Közgazdaságtudományi és Államigazgatási Egyetem, Budapest, 2002. nov. 22.