Menyhért Anna, Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom
Budapest, Anonymus·Ráció, 2008.

Menyhért Anna

Regényes történelem
Stephen Greenblatt: *Shakespearean Negotiations*, *Hamlet in Purgatory*

„Amit mi ideológiának nevezünk, azt a reneszánszkori Anglia költészetnek nevezte" – így végződik Stephen Greenblatt 2001-ben megjelent, *Hamlet a Purgatóriumban* című könyvének első fejezete.[1] Ez a mondat felépítésében is emlékeztet Paul de Man ideológiadefiníciójára: „Amit ideológiának nevezünk, pontosan a nyelvi realitásnak a természetes realitással, vagy a referenciának a fenomenalizmussal való összetévesztése",[2] ezért ez az összefüggés kiindulópontul szolgálhat ahhoz, hogy azt firtassuk, a kultúra poétikájának, illetve újhistorizmusnak nevezett irányzat milyen tanulságokkal szolgálhat – annak a magyar olvasónak a számára, aki a kortárs magyar irodalomtudományban az 1990-es években külföldi minták mentén is zajlott irányzati tagolódást (hermeneutika, recepcióesztétika, dekonstrukció), a kialakult irányvonalak konfrontációját és dialógusba lépését tapasztalva, az irányzati paletta bővítési lehetőségeit keresve a tájékozódás igényével közelíti meg Greenblatt írásainak terepét.[3]

Noha az újhistorizmusra legnagyobb hatást gyakorló tudományos irányzatoknak leggyakrabban a Foucault-féle történeti archeológiát és a Geertz-féle kulturális antropológiát tartják, *Elbeszélés, poétika, történelem* című tanulmányában Mark Currie[4] az újhistorizmusnak a dekonstrukcióhoz fűződő kapcsolatát vizsgálja.[5] Currie feltevése szerint, bár az újhistorista szerzők erre nem reflektálnak, bizonyos értelemben a dekonstrukció belátásait terjesztik ki új területekre; értelmezésében a *The New Historicism* című tanulmánygyűjtemény előszavában Aram Veeser által az újhistoristák közös előfeltevéseiként öt pontban összefoglalt alapelvek („1. minden megnyilvánulás anyagi gyakorlatok hálózatába ágyazódik; 2. minden leleplezés, kritika és oppozíció használja azokat az eszközöket, amelyeket elítél, és azt kockáztatja, hogy a leleplezendő gyakorlatnak esik áldozatul; 3. az irodalmi és nem iro-

dalmi szövegek egymástól elválaszthatatlanul áramlanak; 4. egyetlen diskurzus – akár képzeletbeli, akár archiválisan – sem tesz hozzáférhetővé nem változó igazságokat, és nem fejez ki megváltoztathatatlan emberi természetet; 5. a kapitalista berendezkedés kultúrájának leírására alkalmas kritikai nyelv és módszer maga is része annak a gazdaságnak, amelyet leír"[6]) mindegyike nyilvánvalóan a dekonstrukció hatását mutatja, elsősorban a történeti narratívák, a narratív idő és a narratív kizárás dekonstrukciójában, valamint a történelem textualizálásának gyakorlatában.

Currie érvelése – miközben rávilágít arra, miképpen élnek tovább a dekonstrukció az 1980-as évek végére többször már-már folytathatatlannak ítélt eredményei más irodalomtudományi iskolák praxisában és az amerikai egyetemi-intézményi struktúrában – példaként szolgál a magyar olvasó számára arra nézve is, hogy a más irányba fordulás nem jelentheti az előző meghaladását, amennyiben az „újban" még akkor is megtalálhatók a „régi" nyomai, ha ez explicit módon vagy szándékként nem merül fel: a „régi" határozza meg a léptek irányát, azt, hogy az olvasó az új terepen merre halad(hat), s hogy mi az, amit akadálynak lát(hat).

Currie értelmezésében az újhistorizmus a Louis Montrose-féle frappáns szlogenben – „a történelem textualitása és a textualitás történetisége"[7] – megfogalmazott koncepcionális alapállásának megfelelően a dekonstrukciótól örökül kapott nyelvfelfogást is érvényre juttatja a történelmi szövegek olvasásakor, illetve a dekonstrukcióhoz hasonlóan, amely „kialakította ön-tudatosságát arra vonatkozóan, hogy mi a saját nyelvének a szerepe a tárgy-szövegek újraírásában", a történelmi szöveg értelmezésekor „az értelmező [Currie itt már konkrétan Greenblattről beszél] egyrészt saját preferenciáira is reflektál, másrészt szem előtt tartja a történelmi szövegek modern értelmezéseinek szövegszerűségét is"; „súlyt fektet önnön textualitására", „deklarálja szubjektivitását mint a történelem sajátos újraírását".[8] Ez a gyakorlatban azonban – és nem kifejezetten a dekonstrukció koncepcionális hátterével összhangban – úgy jelentkezik, hogy az újhistorista fontosnak tartja a megszólalás – a megszólaló – szerepét, jelzi, ha csak stilárisan is, hogy az a történelemtörténet, amelyet olvasója elé tár, verzió, nevezetesen az ő saját verziója, amelynek alakulását nagy mértékben befolyásolja a kiindulópontul választott szál. Az újhistorista saját értelmezői sze-

repének hangsúlyozásával voltaképpen arra hívja fel a figyelmet, hogy a történelem csak az egyén szubjektivitása által újraírva-megalkotva hozzáférhető. Vagy, ahogy Terry Eagleton fogalmaz: „az újhistorizmus megkérdőjelezi, hogy máshogy is ismerhetjük a múltat, mint a jelen viszonylatában."[9] Ha pedig ezzel összefüggésben, és részben Greenblatt nézeteivel megegyezően, a jelent nem gondoljuk a múlttól függetlenül adottnak, vagyis a sajátot a megelőzőtől leválaszthatónak, ezt az elképzelést továbbgondolhatjuk abban az irányban is, hogy a jelenbeli beszélő személyességének képzetét is újraértsük általa: hiszen abból, hogy a múlt a jelen szelekciós műveleteiben konstituálódik, az is következik, hogy a kiindulópont az értelmező számára is esetleges, nem a döntésein vagy a szándékán múlik, mit választ, hanem elsősorban azon, hogy mi adódik számára, vagyis hogy a történelem mely szeletébe botlik. A „saját" mint a választás alapja ebben az értelemben a múlt által meghatározott, vagyis a múlthoz való hozzáférés kölcsönhatáson alapul, a múlt által meghatározott jelen viszonylatában képzelhető el. A „saját" nyelv, a „saját" gesztus, a „saját" lét Greenblattnél azonban, úgy tűnik, nem mindig kerül a múlttal reflexív módon dialogikus viszonyba, esetenként a választási szabadság illúziójának foglya marad.

Greenblatt többször is hangsúlyozza, hogy az értelmező nagy szerepet játszik abban, miképpen alakul az általa felvázolt történelemkép. Ez az előfeltevés nemcsak a tanulmányok önreflexív-önmagyarázó pontjain érhető tetten, mint például a *Renaissance Self-Fashioning* című kötet előszavában, ahol a jelenbeli „egy bizonyos" értelmező és a múltbeli „egy bizonyos élet" közötti analógia és az ennek révén elképzelhetővé váló közvetlen kapcsolat a módszer magyarázatául is szolgál („…ebben a könyvben mindenhol nyilvánvaló, hogy az anyagomnak feltett kérdéseket, sőt magát az anyag természetét is a saját magamnak feltett kérdések formálják. Nem hátrálok vissza e tisztátlanságok miatt – ennek a megközelítésnek ez az ára és talán az egyik erénye is –, de az általuk okozott határozatlanságot és befejezetlenséget kompenzálandó megpróbáltam mindig konkrét életekhez és szituációkhoz fordulni…"[10]), hanem a szövegszervezés módjában is, különösen az írások sokat emlegetett tipikus felütésében-kezdetében.

A személyesség esetlegességéből származó szabadságról és ennek át nem látható diskurzusformáló hatalmáról szóló elképzelés

fogalmazódik meg abban a szövegrészben is, amely bizonyos szempontból az újhistorizmus „eredettörténeteként" is felfogható. *A kultúra poétikája* című írás első bekezdésében Greenblatt az újhistorista irányzat megszületését és elterjedését egy epizódhoz: saját „kétségbeesett" – vagyis nem megfontolásokra épülő – névadó gesztusához köti: „Saját munkámat mindig is az jellemezte, hogy egyszerűen érzem, mit kell tennem, és aztán megteszem, anélkül, hogy először pontosan meghatároznám az elméleti alapállásomat. Néhány évvel ezelőtt a *Genre* című lap felkért egy reneszánsz-szám szerkesztésére, amit elvállaltam. Összegyűjtöttem egy csokor tanulmányt, és a bevezetés írása közben kétségbeesésemben azt találtam írni, hogy az írások valami olyasmit képviselnek, amit én »újhistorizmusnak« nevezek. Sohasem jeleskedtem efféle kifejezések népszerűsítésében; a név mégis sokkal jobban megragadt, mint azok, amelyeket gondosan megpróbáltam kikísérletezni az évek során, és ennek okait egyszer magam is szívesen feltárnám."[11] (Érdekes megvilágításba kerül egyébként ez a vallomás az újhistorizmus a hagyományos tudományosság normáihoz jobban ragaszkodó képviselőinek egyes lábjegyzetei által, amelyekben az újhistorizmus elnevezést nem Greenblatthez kötik [bár megemlítik, hogy az elnevezés valóban az említett Genre-különszám megjelenését követően terjedt el], hanem Michael McCanles egy 1980-as tanulmányához.[12]) A személyesség fókuszba emelése, az „azt találtam mondani" esetlegessége azonban elvben nem zárná ki annak a kérdésnek a feltevését, hogy vajon miért éppen „az a bizonyos" elnevezés adódik, pontosabban, hogy az ötlet „adódását" milyen kulturális és történelmi tényezők – előfeltevések, kontextusok, kényszerek – befolyásolják. Az újhistorizmus Greenblatt-féle változata a jelenre vonatkoztatva ebben az értelemben és a gadameri hermeneutika nézőpontjából határozottan ahistorikusnak mondható. Ellenkező esetben ugyanis az értelmezőnek azt is meg kellene fontolnia, hogy a „saját" esetlegessége nem biztos hogy a „saját" elsődlegességét és adottságát jelenti az anyaghoz, a szöveghez, a történelemhez képest.

Greenblatt *Resonance and Wonder* című írásában fejti ki részletesebben az újhistorizmus történelemfelfogását. A „historizmus" terminus lexikondefiníciójából kiindulva („1. Az a meggyőződés, hogy a történelmi folyamatok működésének megváltoztatásáért az

ember nem sokat tehet; 2. Az az elmélet, amely szerint a történésznek múltbeli korszakok és korábbi kultúrák kutatásakor tartózkodnia kell az értékítéletektől; 3. A múlt és a hagyomány mélységes tisztelete"[13]) mindhárom ponttal kapcsolatban kifejti, hogy az újhistorizmus előfeltevései ezeknek éppen az ellenkezői. Az újhistorizmus 1. egyes esetekkel foglalkozik, az egyénekkel, akik az adott kultúra szabályai szerint formálódnak és cselekszenek, de akik ezenközben folyamatosan hatással vannak a történelem folyamatára;[14] 2. analógia vagy ok-okozati viszony révén kapcsolatot teremt múlt és jelen között, márpedig az az értelmezés, amely nem tartalmaz értékítéletet, erre nem képes;[15] 3. szakít a zseniális művész és az autonóm, egységes műalkotás formalista tiszteletével, a periféria, a részletek, a konfliktusok, a másság és az ellentmondások érdeklik.[16] Montrose szlogenjére utalva Greenblatt úgy fogalmaz, hogy az újhistorizmus feladata „szituálni a művet mind a mű történelmének, mind a mi történelmünknek egy adott pillanatában a kultúrában működő egyéb reprezentációs gyakorlatok viszonylatában".[17]

Greenblatt saját megközelítését – a tisztelettel szemben – két kulcskifejezéssel, a csodálattal *(wonder)* és a rezonanciával *(resonance)* tartja leginkább jellemezhetőnek, majd, azt taglalva, hogy ma a kultúra múzeumok – „a kultúra törékenységének emlékművei"[18] – révén állítja maga elé a múltat, konkrétan a fennmaradt vizuális nyomokat, a két fogalmat múzeumtípusok példájával magyarázza:[19] „A rezonancia a kiállított tárgy képessége arra, hogy formális határain túl, egy nagyobb világig elérjen, hogy felidézze a nézőben a komplex, dinamikus kulturális erőket, melyekből felbukkant, és amelyeknek ily módon metaforájaként vagy egyszerűen szinekdochéjaként értelmezhető. A csodálat a kiállított tárgy képessége arra, hogy a nézőt útjáról letérítse, hogy az unikalitás magával ragadó érzetét közvetítse, hogy izgatott figyelmet váltson ki."[20] A rezonanciát keltő múzeumi kiállítás a néző figyelmét a történelem visszhangjaira, a kapcsolódási pontokra hívja fel, az „emberi érintés nyomaira" a kiállított tárgyakon, vagyis nem feltétlenül azt teszi a legfontosabbá, ami a kiállított anyag centrumában áll, hanem azokat a részleteket (például „a régi szekrény fájának vájatait"[21]), amelyek elvben csak háttérként vagy díszletként szolgálnak; a csodálat alapja pedig az egyes műalkotás

„átszellemült nézése",[22] amely a „csodás kultuszában gyökeredzik".[23] Greenblatt a rezonanciakeltő múzeum legjobb példájának a zsinagógákban elhelyezett kiállításokból álló prágai Zsidó Múzeumot tartja, míg a legjobb csodálatra épülő múzeumnak a New York-i Modern Művészeti Múzeumot, s azt állítja, a két modell nemcsak a múzeumok, hanem a szövegolvasás esetében is működőképes, illetve, hogy létezik a kettő között átmenet, a csodálattól a rezonancia felé, s hogy „az újhistorizmus funkciója éppen az, hogy mindig megújítsa a csodálatosat a rezonáns mélyén".[24] Egy másik írásában Greenblatt az irodalmi szöveg rezonanciájáról beszél: „…a költeménynek abbéli képessége ez, hogy felkelti érdeklődésünket, hogy megérint, hogy lelkesít bennünket. Egy pillanatra mintha eltűnnének a köztes évszázadok, újjáéled a költő, és úgy szól hozzánk, mintha egy időn kívüli, kultúránk áthatolhatatlan sajátosságain kívüli valóságban élnénk"[25] – amely képessé teszi a művet arra, hogy olvasóját saját korába ragadja, vagyis ezáltal egy pillanatra éppen az adott mű történetiségétől tudunk (?) eltekinteni. Eszerint Greenblatt történetiségfelfogása abban az értelemben is ahistorikus, hogy a csodálat és a rezonancia egyaránt erőteljes időtlenségélményt nyújt: a csodálat a múltnak az a hatása lenne, amely egy pillanatra elfeledteti a jelent, a rezonancia pedig, azáltal, hogy hallhatóvá teszi a jelenben a múltat, az időbeli távolságot kikapcsolva a múlthoz visz közel.

♦

A *Shakespearean Negotiations* című kötet (1988) első fejezete, a *The Circulation of Social Energy* magyarul is megjelent *A társadalmi energia áramlása* címmel. A könyv híres első mondata: „Kezdetben arra vágytam, hogy a holtakkal beszéljek" – szintén a személyes felütéstípusba tartozik, és a tanulmány erre a vallomásra fűzi fel a kultúra poétikájának gazdasági-pénzügyi terminusokat alkalmazó elméleti alapvetését. Az írás szerint a holtakkal való beszéd vágya több szempontból is tünetértékű: „az irodalomtudomány jellemző, bár elhallgatott motívuma"; amely minden ellenkező érv ellenére megmarad, olyasmiről árulkodik, aminek belátásához

éppen a vágy konstatálása segít hozzá: „Valóban csak a saját hangomat hallottam, de ez a hang a holtak hangja volt, mivel a holtak igyekeznek nyomokat hagyni a szövegen, és ezek a nyomok az élők hangjain át szólalnak meg."[26] A vágy konstatálásából és elemzéséből az értelmező arra a következetésre jut, hogy mivel az egyén maga is komplex társadalmi energiaáramlások által meghatározott, a holtak által hagyott „szövegbeli nyomok (…) a lehetséges társadalmi gyakorlatok lenyomatai",[27] s hogy ezeket a nyomokat vizsgálva a kulturális tranzakciók természetét ismerhetjük meg; belátjuk, hogy az irodalom közösségek terméke, „kollektív tevékenység eredménye".[28] Az egész folyamat legjobb példájának Greenblatt a színházat tartja, lévén hogy azt „bevallottan kollektív szándékok hozzák létre", valamint mert „a színház közönségét nyíltan mint közösséget szólítja meg".[29] A kultúra poétikája, arra a felismerésre támaszkodva, hogy a fentiek értelmében létezik a jelen és a múlt között kapcsolat, a különböző „kulturális gyakorlatok kollektív kialakítását" és a közöttük lévő kapcsolatot elemzi, azt, hogy „a kollektív vélekedések és tapasztalatok miképpen formálódtak, hogyan tevődtek át egyik médiumról a másikra és sűrűsödtek érvényes esztétikai alakzatokba, fogyasztható formákba".[30] A múltbeli esztétikai hatóerő és hatás mint „társadalmi energia" ezen elképzelés szerint alkukon, kölcsönügyleteken és tranzakciókon (kisajátítás, vásárlás és szimbolikus elsajátítás[31]) keresztül jut el hozzánk.[32] Ezen folyamatok során különböző kulturális elemeket (a köznapi nyelvet, ceremóniákat, emblémákat, ruhadarabokat, ismert történeteket stb.) „egy kulturálisan kijelölt területről egy másikba helyeztek át".[33]

A *Shakespearean Negotiations* további, az első, elméleti-kifejtő részt követő elemző fejezetei anekdotákkal kezdődnek, mint a regények, vagy a mesék:

1. *(Invisible Bullets)* „1593-ból származó, Christopher Marlowe-ról szóló elhíresült rendőrségi jelentésében az Erzsébet-kori kém, Richard Baines arról informálja feletteseit, hogy Marlowe, egyéb szörnyűséges kijelentései mellett, a következőket mondta: »Mózes nem volt több, mint egy bűvész, az a Heriots meg, lévén Sir W Raleigh embere, nála is többre képes.«"[34]
2. *(Fiction and Friction)* „1580 szeptemberében, útban Svájcba és Itáliába, Montaigne áthaladt egy francia kisvároson, ahol egy

különös történetet hallott, amelyet annak rendje és módja szerint lejegyzett az útinaplójába."[35]

3. *(Shakespeare and the Exorcists)* „1585 tavasza és 1586 nyara között angol katolikus papok egy csoportja a jezsuita William Weston (alias Edmund atya) vezetésével egy sorozat látványos ördögűzést hajtott végre, főként egy rekuzáns nemes, Sir George Deckham házában, Buckinghamsire-ben."[36]
4. *(Martial Law in the Land of Cockaigne)* „Ezt a fejezetet egy prédikációval akarom kezdeni, amelyet Hugh Latimer, a Mary Tudor uralkodása alatt mártírhalált halt kiváló protestáns tartott Lady Catherine Bertie-nek, Suffolk hercegnőjének, 1552-ben."[37]

Az első három részlet anekdotikus-regényszerű felütése nyilvánvaló: a hely, az idő, a szereplők felsorolását-konferálását látjuk, a negyedikben a csekély szerkezeti eltérés („akarom kezdeni") explicitté teszi, amit a többi is sugall: nevezetesen, hogy a szerző elhatározásának döntő szerepe van abban, ahogyan a történelmet – annak egy szeletét – megközelíthetjük, valamint hogy ezek az anekdoták kiindulópontok, az egymás követő és értelmező epizódokból fűződő asszociációs láncok apropói. Ezekben a láncokban aztán az információk egymásra sorjázása azt a benyomást kelti, mintha az olvasó is a szerző által konstruált történeti közeg része lehetne, mintha azok a dolgok, amelyekről a tanulmányokból értesül, mindenki által ismertek lennének, vagy legalábbis hogy unikálisak ugyan, de az effajta kuriózumok is közös tudásunk részét képezik. A tanulmányok első mondatainak felépítése, a téma–réma szerkezettel való játék olyan hatást kelt, mintha nem is bevezetőt olvasnánk: a határozott névelők és az egyéb markerek használatával a szöveg a legtöbb információt témaként, azaz tudottként állítja elénk.[38]

A történelem olyan történetként, vagy inkább közegként jelenik itt meg, amely az olvasót magával ragadja, s amelybe kontinuitása és közelsége miatt lehetséges egy-egy ponton „belekapni", lehetséges „belépni" az adott időszakba, mintegy szereplőként vagy narrátorként. Frank Lentricchia negatív előjellel ugyan, de hasonló következtetésre jut: szerinte Greenblatt „tipikus szövegkezdetei" „bizarr és perifériális anyagokat hosszasan idézve megsértik a hagyományos irodalmi érzékenységet (…), ezzel a húzással

Menyhért Anna, Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom
Budapest, Anonymus·Ráció, 2008.

Greenblatt sokkolja a hagyományos olvasót, azonnal tudatosítja benne, hogy ez itt nem az az irodalomértés, amit ő megszokott. Felütései olyasmit ígérnek, amit az újhistorizmus (…) elméletileg nem ígérhetne: közvetlen hozzáférést a történelem göröngyös alapszövetéhez";[39] Joel Fineman viszont, az anekdotáról szóló tanulmányában, melynek apropójául Greenblatt *Fiction and Friction* című írása szolgál, úgy véli, hogy az anekdota „historéma", „a histográfiai tény legkisebb minimális egysége",[40] és az anekdotán mint kiindulóponton alapuló írásmód vitathatatlan érdemének tartja, hogy az „képes arra, hogy a történelmet történni engedje, azáltal, hogy rést nyit a kezdet, közép és vég teleologikus, vagyis időtlen narrációjában".[41]

Greenblatt elemző írásai a sokféle szöveg egymás mellé helyezéséből következően nagyon sok információt mozgatnak, deskriptívek, mesélnek, tartalmilag ismertetnek, élénkek, színesek, érdekes kapcsolatokat teremtenek, spekulatívak, de ritkán argumentálnak. Greenblatt ezzel kapcsolatban egy interjúban azt mondja, „Asszociációs technikákkal, analógiával, meglepő kapcsolódásokkal, dolgok érintkeztetésével, kollázzsal dolgozunk",[42] másutt pedig arról beszél, hogy a kultúra poétikája „sajátos hermeneutikai türelmet igényel, hajlandóságot arra, hogy az ember elhalassza a közvetlen irodalmi elemzést, annak érdekében, hogy azt vizsgálja alaposabban, amit korábban csak a kanonizált mű hátttereként kezeltek".[43] Sarkítva a problémát, talán elmondhatjuk, hogy a szövegelemzés tekintetében az újhistorizmusnak csak az az egy fogása valóban újdonság, hogy különböző eredetű szövegeket léptet kapcsolatba egymással, de az egyes szövegek értelmezésének-elemzésének módja nagyon is hagyományos. (Talán ez lehet az egyik oka annak, hogy például Terry Eagleton szerint Greenblatt *Hamlet and Purgatory*jának 2001. évi megjelenését megelőzően már „az a hír járta", hogy ez a tudományterület „tragikusan fiatalon, alig húszévesen elhunyt", míg a terület „úttörője" újra színre nem lépett,[44] illetve másfelől Greenblatt látványos sikereinek. Egy 1992-es magazinriport-életkép, amelynek szerzője, Mitchell Stephens többek között azon morfondírozik, el tudja-e vajon Greenblattet a Harvard Berkeleyből csábítani, az amerikai irodalomtudomány legnagyobb sztárjaként mutatja be. Szempillarezegtetésével, színészi kvalitásaival, provokatív kérdéseivel Greenblatt tömött előadótermeket

hoz lázba, legnagyobb erénye pedig az éles logika, a váratlan asszociációk létrehozására való képesség, az, hogy – miként a riportban megszólaltatott Mrs. Greenblatt, aki mellesleg a középiskolai oktatásban kamatoztatja férje módszereit és felfedezéseit, fogalmaz – kapcsolatok kiépítésére alkalmas típusú agya van; valamint az, hogy gondoskodik arról, hogy a tanítványai saját életüket a múlttal való reflexív viszonyban éljék.[45] Az írás ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Greenblatt ellentétes reakciókat vált ki, sokszor került a hagyományosabb irodalmárok támadásainak kereszttüzébe.)

„A történelem textualizációja" tehát a szövegelemzési gyakorlatban túlnyomórészt pusztán különböző eredetű és típusú szövegek egymásra vonatkoztatását és ismertetését jelenti, nem pedig szövegszerű – retorikai – elemzésüket, noha Greenblatt a *Shakespeare és az ördögűzők* című fejezetben éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy az újhistorizmus egyik legfontosabb problémája a különböző szövegek viszonya, ebből származó célkitűzése pedig a forráskutatás átértékelése.[46] Greenblatt hangsúlyozza, hogy például azt a tényt, hogy Samuel Harsnett káplánnak az 1585–1586-os ördögűzésekről szóló, 1603-ban írt beszámolóját Shakespeare a *Lear király* írásakor olvasta, nem elegendő a hagyományos forráskutatás („az irodalomtörténet elefánttemetője"[47]) előfeltevései alapján kezelni, amelyeknek értelmében az irodalmi szövegeket kísérő egyéb szövegek az előbbiekhez képest csupán „nyersanyagnak" minősülnek, amelyeket az autonómként és szinguláriskénti elgondolt mű hasznosít. Greenblatt szerint a történelmet nem lehet „dekoratív díszletté, kényelmesen elérhető, jól megvilágított fiókká redukálni", „az irodalmi szöveggel stabil háttérként vagy antitézisként szembeállítani",[48] illetve, ahogy más helyütt fogalmaz, „Az újhistorista értelmező a boszorkányperekhez, orvosi kézikönyvekhez és a ruházkodáshoz hasonló kulturális megnyilvánulásokkal nem mint nyers-, hanem mint »főtt« anyagokkal foglalkozik – mint az őket létrehozó társadalom képzeletbeli és ideológiai struktúráinak komplex, szimbolikus és anyagi artikulációival."[49]

Az írások fő szövegszervező eseménye tehát a közelség érzetének felkeltése, a logikai középponttól mentes, minden ténynek epizódszerepet juttató kontextualizálás révén. A *Shakespearean Negotiations* fejezetei a hatalom, ideológia, szexualitás, identitás, manipuláció, idegenség, gyarmatosítás kérdéseit járják ily módon

körül. Az anekdotikus felütést követően a témákhoz kapcsolódó különböző szövegek feldolgozása után a tanulmányok rendre eljutnak egy-egy, az éppen tárgyalt kérdéshez kapcsolható Shakespeare-drámához. *A vihar* esetében például a hajótörés és a lakatlan sziget a kapocsként szolgáló motívum. Greenblattet itt az érdekli, hogy milyen volt a korabeli Anglia elképzelése a gyarmatosításról, valamint hogy melyek a kolonizáló (és az egyéb) hatalom szorongáskeltésre alkalmas manipulatív eszközei *(Katonai jog Eldorádó földjén)*. A ruha-, nem- és identitáscserékben tobzódó *Vízkereszt* elemzéséhez a hermafroditáknak és a transzvesztitáknak a reneszánsz társadalomban betöltött szerepéről, a korabeli test-, szexualitás- és nem-értelmezésekről, az álöltözetekről és a Shakespeare-színpad női szerepeket játszó férfi színészeiről olvasva érkezünk *(Fikció és dörgölődzés)*.[50] A *Lear király*ban történik meg Greenblatt szerint a 16–17. századi Anglia a szentséghez, a gonoszhoz, az ördögűzéshez és az ítélkezéshez kapcsolódó nézeteinek és rítusainak demisztifikálása, színpadiassá, azaz fikcióvá válása, a korábban még hatékony társadalmi gyakorlat kiüresítése *(Shakespeare és az ördögűzők)*. A modern próza szövegszervező eljárásaira emlékeztető módon egymásnak apropót teremtő epizódok úgy teremtenek kontextust a tanulmányok végén a játéktérbe léptetett Shakespeare-mű számára, hogy arról általában az derül ki, a színház a reprezentáció egy másik szintjén fogalmazza újra a korabeli szövegekből kibontható problematikát, ezáltal realizálva annak társadalmi gyakorlatként való térvesztését, kiüresedését.

Az *Invisible Bullets (Láthatatlan lövedékek)* című fejezet[51] a következő logikai lépéseket hajtja végre: a fentebb idézett felütésben szereplő Heriotsról megtudjuk, hogy Thomas Harriot Erzsébet-kori matematikusról, térképészről van szó, aki elsőként írt könyvet egy angol kolóniáról, és aki többször is az istentagadás gyanújába keveredett. Az ateizmus vádja ebben az időben nagy veszélyekkel járt, és csak a másság jeleként volt elgondolható.[52] A másság és a hatalom korabeli felfogására és viszonyára deríthet fényt Harriot egyetlen még életében publikált műve (*A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia,* 1588), amelynek alapján, ha benne a szubverzió és a hatalom viszonyát elemezzük, olyan értelmező modellt állíthatunk fel, amely közelebb juttat bennünket Shakespeare királydrámáinak megértéséhez,[53] hiszen

ezekben az autoritás diskurzusának korabeli logikája nyilvánul meg. A kolonizálás mechanizmusairól azt állítja Greenblatt, hogy azzal összefüggésben, hogy a hatalom valójában a szubverzióra épül, érthetővé válik, miért az Harriot meggyőződése, hogy az indiánok áttéríthetők a keresztény hitre:[54] a nem keresztények léte nem gyöngíti, hanem erősíti a hatalommal bíró kereszténységet. Érdekes részleteket idéz fel az úti beszámolóból (innen származik a tanulmány címe is): például amikor a fehérek behurcolta betegségektől az őslakosok sorra halnak meg, azt hiszik, a fehérek istene pusztítja el őket, vagy hogy a láthatatlan gyarmatosítók seregeinek láthatatlan lövedékei.[55] Greenblatt Harriot szövegében a domináns ideológia működésének háromféle gyakorlatát mutatja ki: tesztelés („a domináns kultúra szubverzív interpretációjának tesztelése"), rögzítés („az idegen hangok és interpretációk rögzítése",[56] ami által a másik kultúra konstituálódik, értelmezhetővé, majd transzformálhatóvá válik) és magyarázás (a domináns kultúra erkölcsi alapelveinek magyarázata).[57] Mindhárom gyakorlatról azt állítja, létezik színházi megfelelőjük. Ez az értelmezési modell, amelynek értelmében Shakespeare királydrámáiról kiderül, azok a szubverzió és a zűrzavar létrejöttével és féken tartásával foglalkoznak; a *IV. Henrik* (és több korabeli más szöveg is) úgy értelmezi a hatalmat és a rendet, mint aminek velejárója és feltétele az árulás és az erőszak.[58]

A *Fiction and Friction (Fikció és dörgölődzés)* első bekezdésének Montaigne által lejegyzett története egy férfinak öltöző, majd férfivá váló nőről szól. Greenblatt szerint a nemcseréket színre vivő *Vízkereszt, vagy amit akartok* feltűnően hasonlít erre a történetre. Kérdésére, hogy mi számít a korszak szexualitásfelfogásában normálisnak és mi aberráltnak, a „shakespeare-i szexualitás természetének historizálása" „a testről szóló egyéb társadalmi diskurzusokkal kialakított alkuinak viszonyába való visszahelyezése" révén kíván válaszolni.[59] A historizálás „elkanyarodás"[60] során mehet végbe, nevezetesen más korabeli hermafroditatörténetek olvasása során. A tanulmány hosszasan elemzi a nőből férfivé váló Marie/Marin le Marcis 1600-as évek elején zajló történetét, illetve azt az eljárást, amelynek során a már halálra ítélt Marint Jacques Duval, egy híres szakértő felmenteti, mivel meggyőződik arról, hogy Marinnek férfi nemi szerve van.[61] Duval *A hermafroditákról,*

a gyermekszülésről és az anyák és gyermekek orvosi kezeléséről (1603) című könyvéből Greenblatt szerint kiderül, hogy a kor szexuális diskurzusa egyaránt magában foglalja a heteroszexuálisok és a hermafroditák problémáit, vagyis az identitás formálódását általában is meghatározó „szexuális különbség (…) a reneszánszban nem stabil".[62] Duval érdeklődése a hermafroditák iránt másfelől a kor csodák iránti érdeklődésének egy válfaja.[63] A nemi csoda kategóriájába sorolódik a hermafrodita, aki mint kivétel, erősíti a szabályt, és így, lévén hogy a biológia szempontjából a probléma magyarázható, a jelenség társadalmilag is a fennálló rendhez idomítható, szabályozható. Korabeli bírósági anyagokból kiderül, hogy általában azt a határozatot hozták, hogy a hermafrodita, azon az alapon, hogy melyik nem izgatja jobban szexuálisan, döntse el, melyik nemhez óhajt tartozni, ezután pedig – halálbüntetés terhe mellett – éljen ennek megfelelően.[64] Az emberi test, a nemi szervek korabeli értelmezése is oka annak, hogy a hermafroditizmus ebben az időben nem kerül kívül a normatív szexualitás diskurzusán, a 14. századtól kezdve ugyanis úgy gondolták, hogy egy egyedben mindkét nem szervei megtalálhatók, [65] illetve hogy a nő és a férfi nemi szervei egymás tükörképei,[66] a transzvesztitizmus tehát „a nő és a férfi strukturális identitását reprezentálja".[67] A nők nemi szervei gyengébbek, ezért a testen belül helyezkednek el – Greenblatt szerint ez a gyökere a női mint a gyengébb nem elképzelésének.[68] A kor szexualitásfelfogása is a biológiai ismeretek állása miatt szabadabb: azt feltételezték ugyanis, hogy a teherbeeséshez a nő részéről is szükség van az élvezetre.[69] Az orvosi és a színházi gyakorlat viszonyáról Greenblatt a Marin le Marcis-történetnek a Shakespeare-komédiákkal való rokonsága kapcsán beszél: mindkét esetben olyan szerelemábrázolással találkozunk, ahol „a szerelmet először titkolják, majd mikor végül napvilágra kerül, halálos veszélyt jelentő akadályokba ütközik, ahol álöltözetek keltenek szédítő identitászavart", ahol a szexuális vágy egyben a konvenciók nem konvencionális vágya, olyan „biológiai imperatívusz", amely „társadalmilag szentesített egyesülésben kíván kielégülni", ahol „a hatalom közbelépése először meggátolja az egyesülést, végül azonban megmenti a hőst a haláltól, és elhárítja az akadályt a házasság elől".[70] Greenblatt kifejti, hogy az individualitás színházi reprezentációjának modelljeként a reneszánsz kul-

túrának az előjátékról és a közösülésről vallott nézetei is szolgálnak, így a szereplők az erotikus érintkezésben realizálják identitásukat,[71] nem véletlen, hogy az Erzsébet-kori színházat sok vád érte amiatt, hogy erotikus izgatással él. Shakespeare ugyanis felismerte, hogy hogyan használhatja az erotikában rejlő energiát nyelvileg.[72] A színpadi erotikus szócsatákban, a sikamlós szellemességben a dörgölődzés (friction) fikcionalizálódik.[73] Mindezt tetézi, hogy az Erzsébet-kor színházában a női szerepeket is férfiak játszották, vagyis hogy hermafroditizmus és az álöltözetek a színpadon kétszeresen realizálódnak; ezáltal valójában például a *Vízkereszt* végén sem áll vissza a nemek biztonságos elhatárolhatósága.[74]

Az izgalmas gondolatmenetek végén belépő Shakespeare-értelmezések azonban hagynak megválaszolatlan kérdéseket. Elsősorban is azt, hogy vajon mi indokolja azt a feltételezést, hogy egy adott korszakban a társadalom és a kultúra különböző területein, a különböző diskurzusokban ugyanazok a mechanizmusok működnek, hogy léteznek olyan problémák, amelyek az adott kultúra összes diskurzusában fellelhetők, pontosabban, hogy vajon az analogikus-asszociatív gondolkodás nem hagyja-e figyelmen kívül azt, ami kívül esik az analógiásan felgombolyítható hatósugarán. Az, hogy a Shakespeare-drámák az identitás, a szexuális különbségek, a hatalom, a kolonizáció korabeli diskurzusait a színpadon valósítják meg, illetve hogy ez egyben azt is jelenti, hogy ezek – a fikciót területére átkerülve – társadalmi gyakorlatként már nem működőképesek, voltaképpen az irodalmat, az irodalmi művet zsákutcának láttatja, ahonnan továbbmenni nem lehet. Jürgen Pieters, azokra a kritikákra utalva, amelyek Greenblattet az önkényes kapcsolatok megteremtésének vádjával illették, kifejti, hogy ezekkel a lépésekkel Greenblatt tulajdonképpen azt viszi színre, amit a történelem természetéről, a kapcsolódások létrejöttének „önkényes, mert nem természetes" voltáról koncepcionálisan is előfeltételez.[75] Azonban ha úgy tartjuk, hogy a történelem is szövegként konstituálódik és válik hozzáférhetővé, s hogy ez éppen egy-egy irodalmi mű rezonanciájának köszönhetően következhet be,[76] akkor sem egyértelmű, egy korszak különböző típusú szövegeiből mindig és kizárólag ugyanazok az elemek köszönhetnek vissza, különösen akkor, ha Greenblatt az újhistorista történelemszemléletet a megelőző iskolák monologikus szemléletével

Menyhért Anna, Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom
Budapest, Anonymus·Ráció, 2008.

állítja szembe,[77] hiszen ez a dialogicitásnak egy olyan korlátozott koncepcióját jelenti, amelynek értelmében az, hogy többfélében látjuk meg a hasonlót, annyit árul el, hogy egy korszak különböző reprezentációs módjai valami közöset jelenítenek meg; az értelmező hozzáállása dialogikusként tételeződik, a vizsgált korszakról viszont végül az derül ki, hogy nem dialogikus.

♦

A fent körvonalazott probléma megoldódni látszik a 2001-ben megjelent *Hamlet a purgatóriumban* című könyvben, amely nagyobb terjedelemben alkalmazza a személyes kiindulópontú, asszociációs, kontextualizáló technikát. Itt nyilvánvaló, hogy a történelmi szövegekhez való kapcsolódás alkalmát egy a szerző saját életéből vett részlet, vallomás teremti meg. A *Prológus*ban Greenblatt kifejti ugyanis, hogy egyfelől „Ez a könyv a purgatórium utóéletéről szól, halott nevének visszhangjáról. Konkrétabban, a purgatórium nyomairól a *Hamlet*ben",[78] másfelől pedig személyes okok játszottak szerepet abban, hogy ehhez a témához nyúlt: elsősorban az apjához való viszonya, aki végrendeletében egy szervezetet bízott meg azzal, ami valójában fia feladata lett volna: hogy kaddist, a halottakért szóló imát mondjanak érte.[79] Ez a személyes kiindulópont azonban a könyv során funkcionálissá válik, s ez még ahhoz is hozzásegíti a szerzőt, hogy érzékletesebbé tegye a társadalmi energia cirkulációjáról szóló koncepcióját, noha itt már újabb elméleti fejtegetéssel e tárgyban nem találkozunk.

Az első fejezet *(A Poet's Fable)* Simon Fish 1529-es röpiratával *(A Supplication for the Beggars – Könyörgés a koldusokért)* indít, melynek korábbi száműzetésében protestáns hatásokkal találkozó szerzője az ország általános szegénységéért a purgatórium doktrínájából anyagi hasznot húzó egyházat kárhoztatja; majd feltérképezi a halottak lelki üdvéért való misézés gyakorlatát és ennek társadalmi vonatkozásait a korabeli Angliában, vizsgálja a purgatórium a 12. század óta létező képzetének történetét, azt, ahogyan a protestantizmus ezzel szakított, és ahogyan ennek az Angliában VIII. Henrik rendeleteinek hatására különleges kegyetlenséggel

és gyorsasággal végrehajtott szakításnak a következményeként a képzet átkerült a fikció területére: a Biblia-fordító William Tyndale úgy fogalmaz, hogy a purgatórium „költői mese".[80] A második fejezet *(Imagining Purgatory)* a purgatórium 13–15. századi képzőművészeti, irodalmi ábrázolásait tekinti át,[81] illetve azzal foglalkozik, hogyan ismerték fel egyes 16–17. századi protestáns gondolkodók, hogy a purgatóriumnak a kollektív tudatban létező képzetét – a narratívát – nehezebb felszámolni, mint a hozzá kapcsolódó intézményi, anyagi és szellemi gyakorlatokat, s hogy ezért a purgatórium fikcionalizálására, meseként értelmezésére van szükség.[82] A harmadik fejezet *(The Rights of Memory)* a purgatóriumképzet pszichológiai motiváltságát értelmezi: a purgatórium doktrínája „intézményesen kontrollálja a kitörölhetetlen népi hiedelmeket és intim, privát érzésekhez kötődik",[83] azaz a purgatórium – és a szellemek – a személyes veszteség és a túlvilág közötti kapcsolatot teremtik meg. A *The Gast of Gy*, egy 1323-as franciaországi kísértetjárást leíró beszámoló elemzéséből levont következtetés szerint ebben az időszakban „a purgatórium doktrínája volt azon intenzív, intim érzések kuszaságának szervezési, artikulálási és értelmezési módja, amelyek szeretteink halálakor keletkeznek bennünk: a vágyakozásé, a megbánásé, a bűntudaté, a félelemé, a dühé és a gyászé".[84]

Miután az első három fejezet kifejtette, mennyire fontos képzete volt a középkornak a purgatórium, és milyen mértékű kollektív traumát okozhatott az 1563-ban bekövetkezett hivatalos „eltörlése", a negyedikben világossá válik, hogy az adott irodalmi mű, amikor egy gondolkodásbeli változásra reagál, nem egyszerűen átvesz és kiteljesít egy már a társadalmi praxisban kiürült mechanizmust, hanem újra is értelmezi azt; az új értelmezések sora pedig, egyfajta spirális szerkezetben haladva a jelen felé, hat mind a kiinduló képzetre, mind pedig, a jelenhez visszacsatolva, az értelmező jelen- és önszemléletére. A kiinduló személyes kérdés tehát olyan perspektívát kap, amely már a kérdés keletkezésének miértjére, a kérdés előzetes történetére is reflektál, és ezáltal lehetőséget nyújt az értelmezőnek arra, hogy saját időbeliségét a múlthoz képest szituálja. A negyedik fejezetben *(Staging Ghosts)* ugyanis Greenblatt azt állítja, hogy a 16. század végére a fikcionalizálódási folyamat utolsó lépcsőfokaként a szellemek a színpadra

Menyhért Anna, Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom
Budapest, Anonymus·Ráció, 2008.

kerültek át.[85] Véleménye szerint Shakespeare drámáiban a holtak reprezentációjának három módját érhetjük tetten: a kísértet mint tévképzeteket, mint történelmi rémálmokat (a történelem szelleme) és mint mély pszichikai zavartságot megtestesítő figura, ezekhez csatlakozik a félig rejtett negyedik perspektíva, a szellem mint színházi szereplő.[86]

A fejezet konkrét példákon mutatja meg, hogy a szellemek a Shakespeare-komédiákban az identitással való játékot képviselik, hogy a *Macbeth*ből kiderül, hogy a bűntudattól gyötrődő egyén számára nem vigasz, ha a szellemeket nem tartja valóságosnak, ha azáltal, hogy saját félelmét hozzájuk hasonlítja, az emberi képzelet termékeként, hallucinációként lokalizálja-fikcionalizálja őket,[87] és hogy hogyan kerülnek a szellemek a *III. Richard*ban teljesen új megvilágításba: a halottak (Richard áldozatai) a rémálmokban, vagyis tulajdonképpen az emlékezetben és a tudatalatti szférájában bukkannak fel újra és újra, miközben a színpadi előadásban a szereplők és a közönség által is látható színészekben materializálódnak.[88] Annak értelmezéséhez, hogy mindez mit is jelent a modernség lélek- és túlvilágfelfogására nézve, Greenblatt, tipikusan újhistorista fogással élve,[89] a hitleri Németországban élő zsidók 1930-as évekbeli rémálmainak olvasásával teremt kontextust,[90] majd Koselleckre támaszkodva („az álmok maguk is a terror elemei"[91]) arra a következtetésre jut, hogy az extrém terror állapotában a rémálmoknak profetikus erejük van, bepillantást engednek a történelem struktúrájába, előre jeleznek valamely kulturális-társadalmi krízist.[92] Greenblatt szerint Shakespeare „az álom realitássá szilárdulását nevezi történelemnek".[93] Azt, hogy Shakespeare darabjai a ma által is újraértelmezhetők (hogy például a *III. Richard*ot a 20. század végén több alkalommal a Harmadik Birodalom példázataként rendezték meg[94]), Greenblatt értelmezésében az a shakespeare-i felismerés teszi lehetővé, mely szerint „a halottak nem egyszerűen elrothadnak és eltűnnek, és nem csak az élők álmaiban és félelmeiben élnek tovább: kiirthatatlan, testet öltött, objektív hatalmuk van. A meggyilkoltak emlékeként funkcionálnak, de nemcsak Richard zavart lelkében rögzülnek (…), hanem a királyság kollektív tudatában és Isten emlékezetében is."[95]

Mindebből, összefoglalva, az következik, hogy a gyászt, a holtakkal való kapcsolattartást szolgáló purgatórium képzete, meta-

forája az emberi lélekben, a tudatalatti metaforájában, a holtak emlékeként interiorizálódik. Így valósulhat meg egy képzetnek a társadalmi gyakorlatok közötti mozgása, folyamatos újraértelmeződése az évszázadok során. Az irodalom, az irodalmi mű ebben a folyamatban, amelynek során egy trópust felvált egy másik, nem végpont, hanem a folyamatos újraértelmeződés egy fázisa, egyenrangú a többi állomással, hiszen az, amire a trópusok utalnak, a trópusok cserélődésével maga is megváltozik, nem marad ugyanaz, nem marad a minden diskurzusban fellelhető közös alap. Talán azért teheti ez a könyv ezt a *Shakespearean Negotiations* tanulmányainál világosabbá, mert azok, voltaképpen kifejezetten hagyományos módon, a bevezető fejezet elméleti alapvetésének illusztrációi, illetve mert a *Hamlet a purgatóriumban* diakrón szempontból szélesebb spektrumot fog át; a jelenbeli kérdésből kiindulva a múlt fokozatos értelmezésén át jut vissza az így újraértett jelenhez, ezáltal pedig az irodalmi és a nem irodalmi közti határokat nem pusztán átjárhatóvá kívánja tenni, hanem arra is képes rávilágítani, miként képződnek és mosódnak el ezek a határok, miként kerül irodalmi és nem irodalmi egymással kölcsönhatásba.

A fentiekhez az ötödik fejezet *(Remember Me)*, a *Hamlet* elemzése, az emlékezet kérdésén keresztül kapcsolódik, azt firtatva, hogyan jeleníti meg a *Hamlet* az emlékezet modernitásbeli értelmezésének kialakulását, illetve az emlékezetnek az identitás alakulásában játszott szerepét. Ez a váltás tetten érhető például abban, hogy az *Ur-Hamlett*ől eltérően Shakespeare *Hamlet*jében a szellem legfontosabb parancsa nem a bosszúállás kötelezettsége, hanem az emlékezésé.[96] Hamlet tétovázásának oka Greenblatt szerint elsősorban az, hogy nem tudja megítélni, jó avagy rossz szellemmel, szenvedő lélekkel avagy démonnal áll-e szemben.[97] A tanult Horatio a szellemet a *discretio spirituum* hagyományos (és a könyvben már korábban a *The Gast of Gy* kapcsán is elemzett) keresztkérdéseivel (Quis? Quid? Quare? Cui? Qualiter? Unde?) vizsgáztatja,[98] de Hamletnek ez nem elég. A szellemnek ugyan sok purgatóriumi vonása van – Greenblatt rámutat azokra a szöveghelyekre, ahol erre a szellem virágnyelven (hiszen a darab megírásának idején az anglikán egyház a purgatóriumot már negyven éve, 1563 óta nem létezőnek tartotta) utal[99] –, de Hamlet azt is elképzelhetőnek tartja, hogy csak az ő vádjainak és féltékenységének kivetüléséről van szó, hiszen

bosszút csak pokolbéli szellem kérhet,[100] purgatóriumi nem. Greenblatt szerint a korabeli közönség érzékelte, hogy az emlékezés problematikája a purgatórium körüli 16. századi vitára utal, amelynek egyik sarkalatos pontja például Morusnál (1529-ben Simon Fish röpiratára válaszul írt *The Supplication of Souls – A lelkek könyörgése* című művében) az, hogy mi történik a lelkekkel, ha elfelejtik őket[101] – a számtalan közvetett utalás ezt világossá tette: Hamlet az első felvonás ötödik színében, miután már szóba került Szent Patrik, a purgatórium védőszentje („Yes, by Saint Patrick" – „Szent-Patrik-úgyse"), illetve azután, hogy Hamlet a „Hic et ubique" szófordulattal élt, amelyről Greenblatt elmondja, hogy idézet egy halottakért szóló angol katolikus imából, a Wittenberget megjárt Horatiónak címezi a híres mondatot:

> There are more things in heaven and earth, Horatio,
> Then are dreamt of in our philosophy.
>
> Több dolgok vannak földön és egen,
> Horatio, mintsem bölcselmetek
> Álmodni képes.[102]

Greenblatt fejtegetéseit azzal zárja, hogy hangsúlyozza, nem eldönteni kívánja a régi vitát arról, hogy a szellem „katolikus"-e avagy „protestáns", hanem felhívni a figyelmet arra, hogy a darab maga sem köteleződik el a purgatórium körüli vitában, mindkét szempontból mindkét oldalnak meglepően sok érvvel szolgál.[103]

♦

Brian Rosenberg egy tanulmányában Mark Currie-hoz hasonlóan azt kifogásolja, hogy az újhistorizmus nem foglalkozik saját történetével, „abban, ahogy elmulasztja felismerni saját gyökereit, (…) paradox módon ahistorikus",[104] de Currie-tól eltérően nem a dekonstrukciót, hanem a 19. századi történelmi regényt tartja az újhistorizmus elődjének.[105] Az újhistoristák írásaiban gyakran előfordul a múlttal (a holtakkal) való párbeszéd igénye; múlt és jelen viszonyát perszonalizálni igyekeznek, így áthidalva a múlt és a jelen közti távolságot.[106] Rosenberg szerint az újhistoristák at-

titűdje sokkal inkább szépirodalmi (regényírói), mint kritikai,[107] amennyiben a történelmet a történetíró szubjektív alkotásaként tételezik, és ebből kifolyólag az értelmezés (az olvasás) jelenbeli kontextusát ugyanolyan fontosnak tartják, mint a megírás múltbeli körülményeit.[108] Az „újhistoristák olyan történelmi fikciót írnak, amelynek szereplői nem emberek, hanem szövegek a történelemben",[109] és „abban (…), ahogy készségesen elismerik az alkotás és az elfogultság szerepét a történetírásban, ahogy eltökélten értelmet kívánnak adni a mindennapi élet legapróbb részleteinek is, ahogy megkísérlik újraalkotni azoknak a különböző előfeltevéseit és nézeteit, akiknek a számára a múlt volt a jelen",[110] a klasszikus történelmi regények íróira hasonlítanak.

Ez az értelmezési javaslat sok mindenre, ami a fentiekben kérdésként felmerült, megoldás lehet, ugyanakkor az, ahogyan Greenblatt a *Hamlet a purgatóriumban* végén, nem explicit módon ugyan, de visszatér a saját életéből vett kiinduló kérdéshez, a regényes történelmet az önreflexió regényes megvalósításává, önértelmező önéletrajzzá is teszi. A könyv utolsó anekdotája Shakespeare apjáról szól, aki 1601-ben, a *Hamlet* megírásának évében halt meg. Shakespeare házában 1757-ben találtak meg egy elrejtett iratot, amelyből kiderül, apja katolikus volt, és végrendeletében meghagyta, mondassanak lelkéért misét.[111] Greenblatt ebből a történetből azt a következtetést vonja le, hogy a *Hamlet* megírása mögött húzódó legfontosabb dilemma a megelőző generáció katolicizmusával való szembenézés – „a protestáns drámaírót apjának bűnbocsánatot kérő imákért esedező katolikus szelleme kísérti".[112] Ennek a kérdésnek azonban létezhet egy másik vetülete is, amelyet Greenblatt talán éppen azért nem észlel,[113] mert ahogy szerinte a *Hamlet* írója, úgy ő maga is saját személyes kérdésének újrafogalmazásában-megoldásában érdekelt: nevezetesen a személyes és a történelmi-társadalmi konfliktus, trauma viszonya, a személyes élet működési feltételei megváltozott történelmi viszonyok és szabályok közepette, a kulturális változás hatása a családtörténetre, a személyes és a társadalmi ilyetén konfliktusainak megjelenési módjai az irodalomban.

A *Hamlet a purgatóriumban Epilógus*a hasonlóképpen vonatkoztatható magára a szerzőre is: Greenblatt itt azt kérdi, komolyan vette volna-e Shakespeare azt az elgondolást, mely szerint szín-

háza „a halottak kultusza",[114] illetve hogy tudatában volt-e annak, hogy a színház nyelvileg tart meg és értelmez újra kiüresedett társadalmi gyakorlatokat. Greenblatt Prosperónak *A vihar Epilógus*ában mondott utolsó szavait Shakespeare gesztusaként értelmezi, amellyel az a purgatórium szókincsét a színpad kontextusába helyezi át – hirtelen a színészek és a közönség közös valóságává változtatva az elhangzottakat –; a bűnbocsánat kérése – „Let your indulgence set me free"[115] – pedig a színpadi sikerre, a közönségtől várt tapsra vonatkozik. Ha ezeket az utolsó szavakat – lévén hogy Greenblatt könyvének is ez a befejezése – úgy olvassuk, mint amelyek arra vonatkoznak, tudatában van-e Greenblatt annak, hogy könyve bizonyos szempontból a személyes kérdés történelmi perspektívában való újraértési lehetőségeiről szól – hirtelen a könyv és az olvasó közös valóságává változtatva az olvasottakat –; és annak, hogy további olvasatok létrehozását – vagyis a társadalmi energia további áramoltatását – ajánlhatjuk csak fel, azt mondhatjuk, az egyéni megnyilvánulás egyfelől nem saját, nem döntés következménye, a személyes nem személyes a szó hagyományos értelmében, a személyesség csak mint a történelem komplex folyamatai által létrehozott és meghatározott konstrukció és koncepció képzelhető el, ugyanakkor viszont ez az ilyen feltételek között megszülető személyesség szolgálhat kiindulópontul az így előzetesen meghatározott választáshoz, ahhoz, ahonnan megközelíthetjük a történelmet.

Greenblatt és Paul de Man hasonló felépítésű mondatai között („Amit mi ideológiának nevezünk, azt a reneszánszkori Anglia költészetnek nevezte" – „Amit ideológiának nevezünk, pontosan a nyelvi realitásnak a természetes realitással, vagy a referenciának a fenomenalizmussal való összetévesztése") egy lényeges ponton van eltérés: az elnevezés aktusának értelmezésében. Greenblatt két tagmondatának oly módon közös a referenciája, hogy a két tagmondat egymás nélkül értelmezhetetlen. Az, amire az elnevezések utalnak, a két tagmondat metszetében helyezkedik el, és a nevétől független, ez pedig valamiféle közös alapot feltételez, azt, hogy a dolgok neve változik, de ők maguk nem. A mondat felépítéséből azonban az is látszik, hogy az elnevezés nélkül a dolog maga hozzáférhetetlen, „az" érzékelhető, de csak a nevén keresztül lehet bármi mással viszonyba állítani. Paul de Man mondata pontosan erre hívja

fel a figyelmet, lévén hogy a dekonstrukció az újhistorizmusnál nagyobb figyelmet fordít a nyelv szerepére, a saját és a nem saját szöveg viszonyára, az elnevezés aktusára. Paul de Man mondata elbizonytalanítja a fogalmak, a nevek „mögött" létezőt, hangsúlyozza, hogy a dolog mint olyan a neve nélkül nem elképzelhető. Az első tagmondat elnevezési aktusát a második magyarázza, és ez elárulja, az elnevezésen kívül nincs más lehetőség a „dolgok" hozzáférhetővé tételére. Ebből következően azonban egyértelmű, hogy ha valaminek más a neve, az bizonyos értelemben maga is más lesz. A dekonstrukciós nyelvfelfogáshoz képest Greenblatt analógiás gondolkodása a nyelv szerepét redukálja, az elnevezőét pedig felnagyítja. Az újhistorizmus történelemfelfogásához képest Paul de Man mondata csak az idő egy adott pillanatára vonatkozik, ezen belül mutatja az elnevezés aktusát bizonytalannak, tévesztésnek, nem foglalkozik azzal, hogy a fogalmak története a fogalmakra is kihatással van, és arra is, aki a nevüket megalkotja.

Az ideológia és a költészet de Mannál a prosopopoeián keresztül kapcsolódik össze.[116] Greenblatt is beszél a prosopopoeiáról: Simon Fish pamfletjét újra kiadták 1563-ban, Foxe *Acts and Monuments* című művében. Itt Foxe Morus Fishnek válaszoló írásával is foglalkozik, pontosabban kigúnyolja azt. Foxe azt taglalja, hogy „Morus a halottak lelkét retorikai prosopopoeia révén szólaltatja meg",[117] s ez azt bizonyítja számára, hogy a purgatórium csak költészet, utópia. Greenblatt szerint „a prosopopoeia az a retorikai eszköz, amely a kísértetjárások mögött rejtőzik".[118] Míg de Mannál a nyelv, addig Greenblattnél a történelem perszonifikálódik. A prosopopoeia azonban de Mannál az autobiográfia trópusa is, vagyis a Greenblatt által elemzett, kísértetjárásokról – a személyes és a történelmi konfliktusok perszonifikációjáról, másikjairól – szóló beszámolók ennek fényében elképzelhetők az önéletírás válfajaként, ugyanúgy, ahogy a halottakkal való beszéd vágyán alapuló regényes történetírás, amelyben a szerző önmagát írja meg: a halottak megszólításán keresztül megszólított történelem a saját magához, saját magáról, saját történetiségéről való regényes beszéd alkalmát is megteremti.

JEGYZETEK

1 Stephen GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2001. 46. (Amennyiben máshogy nem jelzem, az idézetek magyar változatai saját fordításaim. M. A.)

2 Paul DE MAN: *The Resistance to Theory*. In: Uő: *The Resistance to Theory*. Manchester University Press, 1986. 3–26. Itt: 11.

3 A tájékozódáshoz magyar nyelven a következő írások nyújtottak segítséget: SZŐNYI György Endre: *Az „új historizmus" és a mai amerikai Shakespeare-kutatás*. In: *Új Magyar Shakespeare Tár I*. Szerk. FABINYI Tibor–GÉHER István, Bp.: Modern Filológiai Társaság, 1988. 55–71. Bővített változata: Helikon, 1998/1–2. 11–33.; KISS Attila Atilla: *Hatalom, szubjektivitás, genealógia: az irodalom kulturális poétikája az újhistorizmusban*. Helikon, 1998/1–2. 3–10.; KISS Gábor Zoltán: *Inspiratív metahistóriai elegy*. Aetas, 1999/1–2. 294–300.; DOBOS István: *A szöveg történetisége – a történelem textualitása. Az újhistorizmus*. In: Uő: *Az irodalomértés formái*. Debrecen: Csokonai, 2002. 48–103.; LÁBADI Zsombor: *Csodálkozás és rezonancia: Stephen Greenblatt*. Üzenet, 2002/tavasz. http://www. zetna.org.yu/zek/folyoiratok/65/labadi.html

4 Mark CURRIE: *Elbeszélés, politika, történelem*. Ford. KISS Gábor Zoltán. In: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. THOMKA Beáta, Bp.: Kijárat, 1999. 19–38.

5 Greenblatt maga is beszél a dekonstrukcióhoz fűződő viszonyáról: a kultúra poétikája és a dekonstrukció egyaránt érdekelt az irodalmi és nem irodalmi (szöveg) határainak újradefiniálásában, de a dekonstrukciós olvasatokkal ellentétben a kultúra poétikájának esetében ez nem az apória pillanatához, hanem intézményi érdekek, kulturális stratégiák – alkuk, cserék – értelmezésének lehetőségéhez vezet: „Mert az eldönthetetlenség, amelyet a dekonstrukció ismételten felfedez az irodalmi szignifikációban, kétségbe vonja az irodalmi és nem irodalmi közti határokat. (…) A történelem elválaszthatatlan a szövegszerűségtől (…) [A dekonstrukció] kénytelen figyelmen kívül hagyni a specifikus, intézményes érdekeket (…). A dekonstrukciós olvasatok túl könnyen és előreláthatóan vezetnek az ürességbe; (…) fontos feltárni a tények és a művek közti konvencionális határok teoretikus tarthatatlanságát, ám nem lehet eltekinteni ezen határvonal sajátságos terminusaitól egy specifi-

kus térben és időben. (…) ezek a tisztázatlan terminusok, melyek az irodalmi és nem irodalmi közti különbség jelzői, fizetőeszközként szolgálnak fontos intézményes alkuknál és cseréknél." Stephen GREENBLATT: *Shakespeare és az ördögűzők*. Ford. KISS Gábor Zoltán. Helikon, 1998/1–2. 85–109. Itt: 86–87. (Ez a szövegrész egyébként a tanulmánynak a *Shakespearean Negotiations* című kötetbeli változatából hiányzik.)

6 H. Aram VEESER: *Introduction*. In: *The New Historicism*. Szerk. H. Aram VEESER. New York–London: Routledge, 1989. ix–xvi. Itt: xi.

7 Louis A. MONTROSE: *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*. In: *The New Historicism*. 15–36. Itt: 23.

8 Mark CURRIE: *Elbeszélés, politika, történelem*. 32.

9 Terry EAGLETON: *Return of the Worthy Pioneer. Stephen Greenblatt*: Hamlet in Purgatory. The Guardian, June 9. 2001. http://books.guardian.co.uk/reviews/politicsphilosophyandsociety/0,,503774,00.html

10 Stephen GREENBLATT: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1984. (1980.) 5.

11 Stephen GREENBLATT: *A kultúra poétikája*. Ford. BERNÁTH András. Helikon, 1998/1–2. 44–57. itt: 44.

12 Lásd például: MONTROSE: *Professing the Renaissance*. In: *The New Historicism*. 32.; valamint Brian ROSENBERG: *Historicizing the New Historicism. Understanding the Past in Criticism and Fiction*. Modern Language Quarterly, December 1989. 375–392. Itt: 375.

13 Stephen GREENBLATT: *Resonance and Wonder*. In: *Literary Theory Today*. Szerk. Peter COLLIER–Helga GEYER-RYAN, Cambridge: Polity Press, 1992. 74–90. Itt: 74.

14 Uo.

15 Uo. 76

16 Uo. 78–79.

17 Uo. 80.

18 Uo.

19 Uo. 79.

20 Uo. 79–80.

21 Uo. 82.

22 Uo. 85.

23 Uo. 89.

24 Uo.

25 Stephen GREENBLATT: *A reneszánsz költészet rezonanciája*. Ford. MATUSKA Ágnes. Aetas, 1999/1–2. 301–305. Itt: 302.

26 Stephen GREENBLATT: *A társadalmi energia áramlása*. Ford. BOCSOR Péter. In: *Testes könyv I*. Szerk. KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc, Szeged: Ictus–JATE, 1996. 355–372. Itt: 355.

27 Uo. 358.

28 Uo.

29 Uo.

30 Uo. 359.

31 Uo. 362–364.

32 Uo. 359.
33 Uo. 361.
34 Stephen GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1988. 21.
35 Uo. 66.
36 Uo. 94.
37 Uo. 129.
38 „In his notorious police report…"; „In September 1580, as he passed through a small French town on his way to Switzerland and Italy, Montaigne…"
39 Frank LENTRICCHIA: *Foucault's Legacy–A New Historicism?* In: *The New Historicism*. 231–242. Itt: 234.
40 Joel FINEMAN: *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*. In: *The New Historicism*. 49–76. Itt: 57.
41 Uo. 61.
42 *Stephen Greenblatt: The Wicked Son*. Interview by Harvey BLUME. The Boston Book Review. http://www.bookwire.com/bookwire/bbr/reviews/june2001/GREENBLATT Interview.htm
43 Stephen GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. 5.
44 Terry EAGLETON: i. m.
45 Mitchell STEPHENS: *Profile of Stephen Greenblatt: The Professor of Disenchantment. Stephen Greenblatt and the New Historicism*. West Magazine (San Jose Mercury) March 1. 1992. http://www.nyu.edu/classes/stephens/Greenblatt%20page.htm
46 Stephen GREENBLATT: *Shakespeare és az ördögűzők*. 85–87.
47 Uo. 85
48 Stephen GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations*. 95.
49 Stephen GREENBLATT: *Resonance and Wonder*. 79.
50 Az első fejezet végén Greenblatt a következőképpen előlegezi meg a következő négy fejezet témáit: „Mindegyik fejezet Shakespeare műveinek egy adott műfajára koncentrál. Ahogy számos kutató bizonyította, nincs kizárólagos, meghatározó vonás az efféle műfaji megkülönböztetések mögött, de értékes jelzőbójái lehetnek az áramlás különböző területeinek és az alku különböző típusainak: a történelmi drámákban a karizma színházi elsajátítása jelenik meg annak felforgatásával; a vígjátékokban a szexuális izgalom elsajátítása a transzvesztita dörgölőzés színpadra állításával; a tragédiákban a vallásos hatalom elsajátítása a vallásos szertartás érvénytelenítésével; a románcokban pedig az értékes nyugtalanság elsajátítása az ijesztő bőség megtapasztalásával." Stephen GREENBLATT: *A társadalmi energia áramlása*. 372.
51 A tanulmány egyik fontos bírálatának, Tom McAlindon *Testing New Historicism: „Invisible bullets" Reconsidered*

(Studies in Philology 92. 1995/4. 411–438.) című írásának ismertetését lásd: BERNÁTH András: *Az újhistorizmus bírálata, avagy mi az etika mércéje Shakespeare-nél és mai kritikusainál?* Helikon, 1998/1–2. 183–193.

52 Stephen GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations*. 20–22.

53 Uo. 23.

54 Ez a téma központivá lép elő GREENBLATT *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World* (Chicago–Oxford: The University of Chicago Press–Oxford University Press, 1991.) című könyvében, amely azokat a reprezentációs gyakorlatokat kívánja vizsgálni, melyeket az európaiak vittek magukkal Amerikába. Greenblatt szerint az európaiak újvilág iránti attitűdjének központi eleme a csodálat volt, ami az őslakosokkal szembeni felsőbbrendűség érzettel párosult. Mivel a nyelvi különbség tartalmazza a csodálatos aspektusát is, Greenblatt Amerika gyarmatosítását a csodás gyarmatosításaként értelmezi. Kifejezetten érdekes például Kolumbusz Kristóf útinaplójának elemzése, illetve a naplóból származó idézetek, amelyekből kiderül, hogy azzal párhuzamosan, hogy Kolumbusz arról beszél, nem értik egymás nyelvét, meg van győződve arról, az őslakosok értik őt: amikor megmutatja nekik a királyi zászlót és a keresztet, feltételezi, hogy megértették e jelképek szignifikanciáját, és hajlandók behódolni. (13–14., 24., 68–70.)

55 Stephen GREENBLATT: *Shakespearean Negotiations*. 36.

56 Uo. 35.

57 Uo. 38.

58 Uo. 52.

59 Uo. 72.

60 Uo. 73.

61 Uo. 73–74.

62 Uo. 76.

63 Uo. 76.

64 Uo. 82.

65 Uo. 78.

66 Uo. 79.

67 Uo. 82.

68 Uo. 79.

69 Uo. 79., 83.

70 Uo. 86.

71 Uo. 88.

72 Uo. 87.

73 Uo. 89–90.

74 Uo. 72. A darab végén Viola még mindig Cesarióként szerepel, nem öltözik át lányruhába, de ha átöltözne is, valójában fiú lenne lányruhában.

75 „Végső soron Greenblatt azt szándékozik illusztrálni, hogy két szöveg vagy két kulturális jelenség kapcsolata *valóban* önkényes. Önkényes, mert nem természetes: a szövegek és a tárgyak azért kapcsolódnak egymáshoz, mert az artikuláció közös ideológiai mezején osztoznak, a narratív történetíró feladata pedig az, hogy jellemezze ezt a mezőt, annak ön-

kényes logikájával együtt." Jürgen PIETERS: *New Historicism: Postmodern Historiography Between Narrativism and Heterology*. History and Theory, 2000/1–2. 21–38. Itt: 32.

76 „…arra próbálom felhasználni ezt a rezonanciát, hogy az elveszett történelmi világhoz hozzon közelebb (…) meg kell próbálnunk a rezonanciát minél szélesebbre kiterjeszteni, egészen addig, amíg a kultúra, melybe a szöveg beágyazódik, maga is szövegszerűvé nem válik a szemünkben, amíg pontosabban és mélyebben meg nem értjük saját helyzetünket, és azokét, akik előttünk éltek." Stephen GREENBLATT: *A reneszánsz költészet rezonanciája*. 302.

77 „A korábbi historizmus monologikusságra hajlamos: egyetlen politikai vízió felfedezésében érdekelt, amely általában azonos azzal, amelyet az egész írástudó-osztályhoz, sőt a teljes népességhez tartozónak tartanak." Stephen GREENBLATT: *Introduction*. In: *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance*. Genre, 1982/1–2. 3–6. Itt: 5.

78 Stephen GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. 3.

79 Uo. 6–7.

80 Uo. 35.

81 Például elemzi az *Owayne Miles* című művet, a *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*, az 1180-as évekből származó latin nyelvű prózai szöveg középangol verzióját, amely Owen lovag purgatóriumi kalandjait meséli el.

82 Uo. 61.

83 Uo. 102.

84 Uo. 132.

85 Uo. 151.

86 Uo. 157., 195.

87 Uo. 190–194.

88 Uo. 176.

89 Vö.: Terry EAGLETON: i. m.

90 Stephen GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. 165.

91 Uo. 166.

92 Uo. 173.

93 Uo. 174.

94 Uo. 167.

95 Uo. 180.

96 Uo. 208. Peter Goldman azt írja erről a kérdésről, hogy Greenblatt argumentációját alapvetően aláaknázza az a tény, hogy a szellem a *Hamlet* utolsó részében egyáltalán nem jelenik meg. Hiába próbálja Goldman szerint Greenblatt ezt az ellentmondást azzal feloldani, hogy az emlékezet végig kulcsfontosságú a darabban, visszatér, amikor a haldokló Hamlet arra kéri Horatiót, mondja el történetét, hiszen hibás az érvelése ott is, ahol Hamlet protestáns szkepticizmusának rovására túlhangsúlyozza a purgatórium szerepét a darabban, ezzel is elárulva, hogy az újhistorizmusnak hiányzik a történetiségérzéke. Ez okozhatja, hogy Greenblatt nem veszi észre, Hamlet nem

csak a bosszúállástól zárkózik el, hanem ellenáll azoknak a rítusoknak és annak a hierarchikus rendszernek, amely legitimálja a bosszút. Peter GOLDMAN: *Hamlet's Ghost. Stephen Greenblatt:* Hamlet in Purgatory. Anthropoetics, 2001/Spring–Summer. http://www. anthropoetics.ucla.edu/ap0701hamlet.htm

97 Uo. 209.
98 Uo. 210.
99 Uo. 230. A következő részletben például a „for a certain term" és a „purged" kifejezések utalnak a purgatóriumra-tisztítótűzre: „I am thy father's spirit, / Doomed for a certain term to walk the night, / And for the day confined to fast in fires / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away." – „Én atyádnak szelleme vagyok; / Kárhozva, éjjel bolyongnom egy korig, / S nappal bezárva lenni láng között, / Míg földi létem undok bűne mind / Kiég s letisztul." (ARANY János fordítása)
100 Uo. 237.
101 Uo. 249.
102 Uo. 230–237.
103 Uo. 239.
104 Brian ROSENBERG: *Historicizing the New Historicism*. 375.
105 Uo. 378.
106 Uo. 385.
107 Uo. 390.
108 Uo. 377
109 Uo. 379
110 Uo. 390.
111 Stephen GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. 248.
112 Uo. 249.
113 Ebből a szempontból sokatmondónak tűnik Greenblatt azon elképzelése, amely mellesleg a korábban idézett Currie véleményének is ellentmond, hogy nem szükséges – más újhistorista szerzők gyakorlatától eltérően – saját pozíciójára explicite reflektálnia, hiszen saját preferenciái, értékítéletei enélkül is áthatják az értelmezéseit: megjelennek „azokban a szöveg- és vizuális nyomokban, amelyeket elemzésre kiválasztok, azokban a történetekben, amelyeket elmondásra érdemesnek ítélek, azokban a kulturális kapcsolatokban, amelyeket megkísérlek létrehozni, a szintaxisomban, jelzőimben, főneveimben." Stephen GREENBLATT: *Resonance and Wonder*. 77.
114 Uo. 203., 257., 258.
115 „…Now I want / Spirits to enforce, art to enchant; / And my ending is despair / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults. / As you from crimes would pardoned be, / Let your indulgence set me free." – „…S ha már / Oda a szellem, oda báj; / S kétségbe kéne esni ma, / Ha nem

Menyhért Anna, Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom
Budapest, Anonymus·Ráció, 2008.

könnyítene szent ima, / Mely a kegyelem kényszere, / S minden hibának gyógyszere. / Ha vártok hát bocsánatot, / Nekem is megbocsássatok." (BABITS Mihály fordítása)

116 Erről részletesen beszélek egy korábbi írásomban: *Dialógus, ideológia, perszonifikáció. Bahtyin/Volosinov és Paul de Man*. In: MENYHÉRT Anna: *Egy olvasó alibije*. Bp.: Kijárat, 2002. 179–277. Itt: 232–239.

117 Stephen GREENBLATT: *Hamlet in Purgatory*. 250.

118 Uo. 251.