

PEGGY PHELAN

# Holtat játszani a kőben

avagy mikor nem rózsá a Rózsa?<sup>1</sup>

1989-ben a reneszánsz színház egyik legdrámaibb cselekménye játszódott le Londonban. A Southwarkben folytatott hat hónapos ásátás során a régészek feltárták annak a Rózsa nevű színháznak a meglepően jó állapotban lévő maradványait, amelyben Christopher Marlowe drámái első otthonukra leltek.<sup>2</sup> Egyszerűen rendkívüli az a tény, hogy a Rózsa, amely „élő” épületként mindössze tizenhét éves földi pályafutást ért meg (1587-1605), majdnem négyszáz év után még elő lehetett ásni. A Rózsa szerkezeti maradványain túl pénzérméket, ékszereket, cipőket és dióhéjat („Erzsébet-kori pattogatott kukoricát”) találtak.<sup>3</sup> Az ásátás során világossá vált, hogy a terület igen nagy értékkel bír a történelemmel, régészettel, épülettörténettel, geológiával és más tudománnyal foglalkozó kutatók számára. Végre szívdobogatóan közel került a megválaszoláshoz az a sok utalás, amely a színházi térre vonatkozólag a reneszánsz drámákban található, s amelyek megfejtése eddig hírhedten nehéznek bizonyult. (Vagy legalábbis „valódi” és „jobb” bizonyítékokra lehetett alapozni az új feltevéseket.) Amint Andrew Gurr és John Orrell idejekorán megfogalmazták: „Az elmúlt három hónapban a színháztörténészek annál sokkal frissebb és teljesen megbízható információt szereztek a shakespeare-i

színpad felépítéséről, mint amit az elmúlt három évszázadban írásos forrásból sikerült összekaparniuk. Ha ezt elvesztenénk, az újabb fajta shakespeare-i tragédia lenne.” (Orrell and Gurr, 1989: 429)

Igencsak különös az a gondolat, hogy a régészet „teljesen megbízható információt” szolgáltat. Amint Christopher Tilley rámutat: „A régészet értelmező tevékenység. A régészeti kutatások hermeneutikai dimenziója teljességgel alapvető. [...] A régészetet úgy tekinthetjük, mint a múltra vonatkozó megállapítások nagyban öntudatlan, ugyanakkor szabályok által irányított létrehozását.” (Tilley, 1989: 277) E „nagyban öntudatlan” elgondolások legalább annyira szabályozták a Rózsa maradványainak recepcióját, mint amennyire áthattották az ásátás régészeti keretét. Mielőtt megvizsgáljuk a southwarki utcák gödreiben működő kulturális tudattalant, érdemes elidőzni Gurr és Orrell jellemzésénél, amely arra vonatkozik, amit a színháztörténészek a Rózsa feltárásától „kaptak”. A „teljesen megbízható információ” igen ritka, főleg ha rothadó fából és régi tárgyi leletekből származik. Az állítás merészsége, a kertelés vagy mentegetőzés hiánya valószínűleg abból fakad, hogy a szerzők tudatában voltak: a Rózsa feltárása fölötti rendelkezést politikai és gazdasági megfontolások ha-

<sup>1</sup> E dolgozat sokat profitált abból, hogy különböző fórumokon kellett felolvasnom: 1992 novemberében az American Society for Theater Research gyűlésén; 1993 márciusában a University of Exeter Színházi Tanszékén; 1993 márciusában a University of Bristol Színházi, Filmes és Televíziós Tanszékén; 1994 februárjában pedig a Cornell University-n. A felolvasást követő beszélgetésekben elhangzó megjegyzések befolyásolták a jelenlegi változat elkészítését, és ezért hálaomat szeretném kifejezni a beszélgetőpartnereimnek. Szintén hálával tartozom Christina Duffy, Carolyn Shapiro, Robert Sember, Lynda Hart, Timothy Murray és Elin Diamond személyének a korábbi változatok alapján tett segítőkézségs javaslatokért.

<sup>2</sup> A szövegben szereplő Erzsébet-kori színházak neveit a nyelvi játékok miatt helyesebbnek láttam lefordítani, így jött létre a Rózsa (The Rose), a Színház (The Theatre) és a Glóbusz (The Globe). – Southwark a Temze déli partján, a City-vel átellenben található londoni városrész neve. (A fordító megjegyzése.)

<sup>3</sup> A bulvársajtó felkapta azt a gondolatot, hogy a helyszínen talált dióhéj az Erzsébet-kori közönség eledelének maradványa. Annak teljes magyarázatához, hogy a héjak miként kerültek oda ld. Orrell, 1992. Valójában a szappanudvar részét alkották, amelyet a habarcs előállítására használtak. (A Glóbusz területén is találtak ilyet.)

tározzák meg. Ha valaki nem foglal egyértelmű állást a helyszín tudományos értékével kapcsolatban, megnehezítheti az ásatások folytatásának indoklását. Ám Gurr és Orrell jellemzésében nem is annyira a reálpolitika működik, mint inkább ama meggyőződés, ama hitbéli állítás, hogy a kihantolt tárgy megvált minket – vagy legalább a shakespeare-i színház sötét rejtélyeivel vesződő tudósokat megóvja a tragédiától. Az ásatásba mint a teljesen megbízható információ transzcendens forrásába vetett hit abból az elgondolásból fakad, hogy a fizikálisan megjelenő színház építészeti elrendezésének feltárása egyben azt is feltárja: mi az igazság a reneszánsz színház körül. Gurr és Orrell számára a fizikális tárgy hatalmas igazságértékkel bír. „Ha ezt elvesztenénk, az újabb fajta shakespeare-i tragédia lenne.”

Shakespeare tragédiái persze sokkal kevésbé voltak derűlátók a fizikális tárgyak igazságértékével kapcsolatban. Az *Othello*ban például Iago arra használja fel Desdemona zsebkendőjét, hogy meggyőzze Othellót a felesége hűtlenségéről. Iago értelmezési keretén belül a zsebkendő, „a szemmel látható bizonyíték” [the ocular proof] teljességgel félrevezető. Orrell és Gurr joggal utal arra, hogy a Rózsa kihantolása újabb fajta shakespeare-i tragédia jele, de nem abban az értelemben, ahogy ők gondolják.

Amint Orrell és Gurr megállapítja, a Rózsa felfedezését minden oldalról a veszteség távlati lehetősége övezte. A terület megóvása érdekében felerősítették annak Shakespeare-hez, és háttérbe szorították a Marlowe-hoz fűződő kapcsolatát, részben amiatt, hogy Shakespeare rendelkezik azzal a kulturális vagy turista fővárossal, amellyel Marlowe nem. Shakespeare-nek csak két darabját, a *Titus Andronicus* és a *VI. Henrik* első részét játszották a Rózsában, de van valamiféle bizonyíték arra, hogy eredetileg a Színházban mutatták be őket.<sup>4</sup> Mindenesetre a Rózsa 1989-ben ha nem is „Shakespeare színházává”, de „shakespeare-i színházzá”

vált. Ennek oka nem csak olyan tényezőkben keresendő, mint a tudomány vagy a turista főváros, jöllehet ez a kettő bizonyára kiemelkedő és döntő szerepet játszott a Rózsa körül kialakult vitában. A modern régészet ugyanis, a modern színházhoz hasonlóan, a politika, a pénz és az ideológia szerencséjéért.<sup>5</sup> Helyet kap a kulturális tudattalannak a történelemhez fűződő viszonyában, sőt annak a terméke: olyan viszonyról van szó, amelyet mindenhol áthat a kortárs szorongás, a vágy és a nacionalista-gazdasági politika.

Csak ennyiben meglepő, hogy a Rózsa ásatásai során folytatott tudományos munkának majdnem az egésze a régészeti leletek termelte „termékekre” koncentrált, és/vagy azokat az érdekkonfliktusokat elemezte, amelyeket a Rózsa „elvesztésétől” való félelem miatt szervezett nyilvános tüntetések hoztak a felszínre.<sup>6</sup> Ami mindebből érdekel, az közelebb áll az ásatás pszichoanalíziséhez: az izgat, hogy mit jelent kihantolni egy színházat, illetve ez milyen szorongást kelt, milyen látomásokat táplál. Az eltemetett testek visszatéréséhez (így az építészeti testekéhez is), csakúgy, mint az elfojtott visszatéréséhez fűződő viszonyunk sokat elárul arról, ahogyan az élő testekkel kapcsolatos gondolatainkat és képzelgéseinket szervezzük. Elemzésem gyakran nem annyira empirikus, mint inkább asszociáción és analógián alapuló, noha sok igaz tény található benne. Ami érdekel: az analógiák és az analízis analízis magja, mert, mint látni fogjuk, ez a fajta gondolkodás hatotta át a Rózsa körül kialakult vitát.

A Rózsa bizonyára speciális eset – nem minden színház maradványai váltanának ki olyan heves érzelmeket, mint amilyeneket a Rózsa visszatérése kiváltott. A sokszögű építményt 1587-ben emelték London harmadik állandó színházaként. Philip Henslowe tulajdonában volt, aki 1592-ben szerződtette Edward Alleynt és Strange Embereit, hogy lépjenek fel benne.<sup>7</sup> Nem sokkal később a Rózsa nekiveselkedett Christopher Marlowe színművei-

<sup>4</sup> A darabok előadásának történetét teljes egészében tárgyalja Gurr, 1991.

<sup>5</sup> A színház és a régészet kapcsolatának roppant érdekes elemzését ld. Tilley, 1989.

<sup>6</sup> Ld. Eccles, 1990; Biddle, 1989; Orrell and Gurr, 1989; Wainwright, 1989; Foakes, 1991; Kohler, 1989; valamint Tait, 1989 és 1991.

<sup>7</sup> Lord Strange (apja 1593-as halála után Derby grófja) működtette 1592-94 között azt a színtársulatot, amely kezdetben az 1588-ban kivégzett Leicester gróf pártfogása alatt állt. Alleynt 1592-től a Rózsában játszott, majd 1594-ben ott is maradt az újonnan alakult Lord Admirális Embereinek tagjaként (és Henslowe mostohalányának férjeként). 1597-ben ideiglenesen visszavonult, hogy Henslowe-val közösen létrehozott üzleti vállalkozásainak szentelje életét, majd 1600-ban a Szerencse (Fortune) nevű színház megnyitásakor visszatért a színpadra, és feltehetően 1604-ig játszott. Lord Strange társulatának tagjai (Richard Burbage, William Sly, Augustine Phillips és valószínűleg William Shakespeare is) 1594-ben a Színházba kerültek a Lord Kamarás, később a Király Embereiként. (A fordító megjegyzése.)

nek bemutatásához, úgymint a *Tamerlán* első és második része, a *Doktor Faustus*, *A máltai zsidó* – mindegyik Alleynnel a főszerepben.<sup>8</sup> 1594-ben a Lord Kamarás a Királyi Államtanács politikájának értelmében csak két társulatnak adott engedélyt arra, hogy színházi célra kijelölt londoni épületekben lépjenek fel. Alleyn a Lord Admirális Embereinek, az újonnan létrejött színtársulatnak lett a vezető színésze, állandó színházul pedig a Rózsát kapta. (A másik engedélyezett épület a James Burbage tulajdonában lévő Színház volt. Amikor 1598-ban a Színházat lebontották, régi faanyagából építették fel a Glóbuszt. A Glóbusz természetesen Shakespeare társulatának, a Király Embereinek adott otthont. Nem sokkal a Rózsa 1989-es ásatásai után kezdődtek meg a Glóbusz ásatásai, szó szerinti bizonyítékaul annak, hogy többek közt a politikai hatalom generálja a történelmi súlyt és folyamatosságot.)<sup>9</sup>

A Rózsa ásatásainak bonyolult története röviden összefoglalva: Az 1950-ben kiadott *Survey of London* (London tervjai áttekintése) című könyvben reprint jelent meg egy 1875-ös rendeletről készült tervjai térkép, amely tisztán mutatja a Rózsa helyét Southwarkben a Maiden Lane-en (a mai Park Roadon, szemben a Southwark Bridge Roadal). 1971-ben Richard Hughes, a helyszínre építési szándékozó befektetők által alkalmazott régész azt javasolta, hogy mondjanak le az építkezésről. Amint írja: „Mivel a talajvíz szintje viszonylag közel van a földfelszínhez, sőt a terület első birtokbavétele előtt mocsaras volt, valószínűleg megmaradtak benne a tartógerendák, csakúgy, mint a bőr, a fa és a textilből készült termékek. [...] Úgy kell tekintenünk tehát, mint egyikét azon területeknek, amelyek ásatását és megóvását a nyilvános fellépés nemzeti kérdéssé teheti.” (In: Eccles, 1990: 160)<sup>10</sup> 1987 novemberében vásárolta meg a területet a Heron Group, amely a southwarki önkormányzatnál kérvényezte az építési engedélyt egy kilenc emeletes irodaházra. Miután London város múzeumával tárgyalásokat folytatott, az önkormányzat feltételeesen megadta az engedélyt: attól tette függővé, hogy mit talál-

nak a terület építés előtti feltárásán, amelyet a befektetők finanszíroznak. Miután létrejött az egyezés, a Heron Group eladta a területet egy másik befektető cégnek, az Imry Merchantnek, amely belement abba, hogy fedezi egy tíz hetes régészeti kutatás költségeit, mielőtt elkezd építkezni. Amint az ásatások értéke világossá vált, a tíz hétből hat hónap lett (noha ezalatt az Imry Merchant tényleg elkezdett építkezni a telek másik sarkában), amelyet teljes egészében a befektetők finanszíroztak: a késlekedés több mint egymillió fontjukba került. (Wainwright, 1989: 430)

Miután véget vetettek a hat hónapja tartó ásatásnak, a befektetők törvényes határidő szerint hozzá akartak látni az építkezéshez 1989. május 15-én reggel. A régészeti kutatás egésze és a Rózsa megóvásának esélye azonnal veszendőbe ment volna, ha a befektetők traktorai a területre jutnak. A május 13-14-én rendezett hétfői tüntetéssorozat, amelyet Peggy Ashcroft és Ian McKellen vezetett, riasztotta Nicholas Ridley-t, akkori környezetvédelmi minisztert, hogy súlyos probléma elé néz, ha a befektetők engedélyt kapnak az építkezés hétfő reggeli folytatására. Május 15-én reggel Ridley és Virginia Bottomley, a környezetvédelmi államtitkár találkozott az Imry Merchant és az Emlékművédelmi Hivatal képviselőivel, valamint Simon Hughes-zal, Southwark parlamenti képviselőjével, hogy megoldást találjon a válságra. Ami ekkorra valóban válsággá vált: Peggy Ashcroft azzal fenyegetőzött, hogy egy traktor elé veti magát, a csoport meg azt javasolta, hogy hagyják hátra tüszként, a területet pedig őrítsék ki. (Eccles, 1990: 178) A tüntetők gyorsan hivatalos csoporttá szerveződtek, amelynek a Rózsa Színházi Örökségvédelem nevet adták.

Hamarosan petíciót fogalmaztak, hogy vegyék jegyzékbe a területet; ha ez sikerül, akkor nemzeti kinccsé nyilvánítják, megóvását pedig a kormány finanszírozza. Ridley – akit gyakran csak „az építészként” emlegettek, mert nagy szerepe volt Margaret Thatcher gazdaságpolitikájának megtervezésében, amelynek sarkköve a „privatizáció” volt –

<sup>8</sup> Fontos lehet ezen a ponton a Marlowe *Faustus*-áról szóló egyik leghíresebb történet. Amikor úgy tűnt, hogy az ötödik felvonásban Faustust elhurcolják a pokolba, a Rózsa függőnye széthasadt, a közönség pedig meg volt győződve arról, hogy igazi szellemet, valódi ördögöt látott, ezért sikoltozva kiszaladt a színházból. A Rózsa maradványairól, amelyek a mai Southwark hasadt földjéből tűnnek elénk, szintén elmondható, hogy hasonló pánikot keltettek a szellemestekkel kapcsolatban.

<sup>9</sup> A két ásatás összehasonlításához és a színháztörténetek számára tartogatott értékéhez ld. Gurr, 1991.

<sup>10</sup> Az idézet egyik részének forrása: Tait, 1989.

végül elutasította a petíciót.<sup>11</sup> Ha a területet jegyzékbe veszik, akkor a kormány kötelezhető lett volna arra, hogy kártalanítsa az Imry Merchantöt, mert a törvény úgy rendelkezik, hogy ha egyszer az építési engedélyt megadják, akkor azt kártalanítás nélkül nem vonhatják vissza.<sup>12</sup>

A május 15-én reggel tartott megbeszélésen Ridley-nek sikerült rávennie az Imry Merchantöt, hogy egy hónappal halassa el az építkezést, amivel kötelezte a kormányt arra, hogy egymillió fontot fizessen a késlekedés okozta károk megtérítésére. Ridley abban reménykedett, hogy harminc nap alatt testet ölt egy olyan új építészeti terv, amely azon túl, hogy megóvja a maradványokat és bejárást biztosít a nyilvánosságnak, lehetővé teszi a befektetők irodaházának felépítését is.

Aznap délután Ridley a Parlament előtt bejelentette a harmincnapos haladékot. Nagy erőfeszítésébe került megmagyarázni, hogy a kormány nem vállal kötelezettséget a Rózsa maradványainak megóvása és kiállítása okozta költségek finanszírozására, amint azt sokan, nem az ő pártjához tartozó képviselők sürgették. A ház előtt kijelentette: „A kormány pénzügyi kötelezettsége ezzel a határozattal véget is ér.”<sup>13</sup> Erre John Fraser, norwoodi munkáspárti képviselő azt válaszolta: „Remélem a Méltóságos Úr [Ridley] nem olyan, mint Oscar Wilde, aki meg volt győződve arról, hogy ahol az építészet kezdődik, ott a művészet véget is ér.”<sup>14</sup> Mire Ridley: „Követelem, hogy ne hasonlítson Oscar Wilde-hoz. Több ok miatt sem vállalom a hasonlóságot.” Amint az a *The Times* másnapi számában megjelent, az ülés jegyzőkönyvében „(ne-

vetés)” szerepel Ridley kijelentése után. Nehéz megállapítani, hogy ki nevetett és pontosan miért, de talán fontos lehet rámutatni arra, hogy Angliában Ridley volt a cenzúráról szóló hírhedt törvény egyik hangos támogatója: a Helyhatósági Törvény 28. paragrafusáról van szó, amely megtiltotta „a homoszexualitást propagáló” ábrázolást. A törvényt 1988 márciusában hozták, és később még visszatérünk rá.

Abbéli erőfeszítésében, hogy Ridley-t visszatelje a Rózsa központi finanszírozásának kérdéséhez, ekkor Eric Heffer (Liverpool, Munkáspárt) bevetette a standard megállapítást, miszerint az angol kultúra a reneszánsz színház miatt formálhat jogot a nagyságra. Heffer kioktatta Ridley-t: „a kormány-nak fontolóra kell venni, hogy milyen anyagi segítséget tud nyújtani ama színház megóvásához, amely elengedhetetlen volt az ország kulturális fejlődésében.” Ridley elengedte maga mellett a megjegyzést azzal, hogy biztosította Heffert, lehetőséget fog teremteni a számára, hogy adakozhasson bármely pénzalapba, amelyet majd a nyilvánosság hoz létre a Rózsa megóvása érdekében. Mire felkiáltott Anthony Beaumont-Dark (Konzervatív Párt, Birmingham), aki egyre türelmetlenebb volt a szövegtámasz irányával: „Ez *nem* is épület!” Aztán azzal folytatta, hogy még csak nem is rom, csupán „alapzat”. Ha a kormány minden esetben megpróbálná megóvni „azokat az alapzatokat, amelyekről holmi kutatók azt állítják, hogy színház vagy bordélyház maradványai, akkor London is csak római romokból állna.”<sup>15</sup> Azzal, hogy a történelmileg egyik leginkább fenntartott, a színház és a bordélyház hasonló „romjai” között látható kapcsolatra utalt, Beaumont-Dark

<sup>11</sup> Illik megjegyezni: Thatcher és Ridley egyaránt a Rózsa megóvása mellett foglaltak állást, egyszerűen csak azt próbálták megúszni, hogy fizetni kelljen érte. Ridley döntése, miszerint a Rózsa nem kerül jegyzékbe, a harminc napos „lélegzetvételnél szünet” után született. Kijelentette, hogy hisz abban, a terület „önkéntes alapon” is megóvható, és nincs szükség arra, hogy a kormány tiltsa meg a befektetőknek az építkezést. Azt is kijelentette, hogy valószínűleg egy későbbi időpontban válik szükségessé a Rózsa jegyzékbe vétele. Ld. *Antiquity*. 1989 szeptember (vezércikk) 1989. május 11-én Thatcher kijelentette: „mindent meg kell tenni annak érdekében, hogy megőrizzük azokat a maradványokat, és egy szép napon közszemlére tudjuk bocsátani őket.” (Eccles, 1990: 170) Ez a kijelentés valószínűleg hozzájárult Ridley egymillió fontos, harminc napig tartó „lélegzetvételnél szünetéhez”, amely négy nappal később kezdődött.

<sup>12</sup> A jogi kötelezettségeket nyíltan foglalja össze az *Antiquity* vezércikke. A kártalanítás becsült összege hatvanmillió font fölé volt.

<sup>13</sup> Ld. az Alsóház 1989 május 16-ai ülésének jegyzőkönyvét. A politikusoktól vett minden idézet ebből származik, a kiegészítés forrása pedig Parris, 1989.

<sup>14</sup> A „Méltóságos Úr” kifejezés helyén az angol szövegben a „Right Honourable Gentleman” (szó szerint: őszinte, becsületes úriember) szerepel, amely egyrészt a fenti megszólításnak feleltethető meg, másrészt viszont áthallással bír Antonius gyászbeszédére a *Julius Caesarból*, amelyben a szónok egymás után többször is (ironikusan) úgy hivatkozik Brutusra, mint aki minden kétséget kizáróan „honourable man”. (A fordító megjegyzése.)

<sup>15</sup> Beaumont-Darknak a városi régészettel szembeni elégedetlensége valószínűleg abból fakad, hogy a Rózsa volt a harmadik olyan régészeti válság, amely abban az évben a Parlamentet elérte. A londoni Huggin Hill és a yorki Queen’s Hotel szintén nyilvános felháborodást váltott ki. Ld. az *Antiquity* „vezércikkét”.

sejtetni engedte, hogy végső soron egyáltalán nincs különbség a két intézmény között. Philip Henslowe ezzel valószínűleg egyetértett volna, hiszen azon túl, hogy színháztulajdonos volt, számos bordélyházként üzemelő ingatlant is birtokolt.<sup>16</sup> Beaumont-Dark arra a következtetésre jutott, hogy ha a kormány rendelkezik tíz-húszmillió font felesleggel, akkor azt az „élő színházra” kell költeni, nem pedig arra, ami úgy néz ki, mint „egy kimerült bánya”. Válaszul erre a kifakadásra, Ridley visszatért a művészet és az építészet wilde-i megkülönböztetéséhez, és mindenkit megnyugtatóan, hogy a Rózsa ásatásai esetében egyikről sincs szó. Inkább a „régészet” kifejezést részesítette előnyben, mire Beaumont-Dark megjegyezte: „Törmelék!”<sup>17</sup>

Sötét dühöngése ellenére Beaumont-Dark álláspontja tulajdonképpen nagyon fontos. A Rózsa maradványai nem „épület” tárnak napvilágra: szó szerint az épület maradványairól, annak alapzatáról van szó. Beaumont-Dark szerint az ilyen alapzatok megóvása lealacsonyítja az építészet, közvetve pedig a kultúra törekvéseit. Azt jelenti, hogy a műalkotás szintjére emelünk holmi régi bordélyt vagy kimerült bányát. Tudattalan szinten az üres odvak, üreges kavernák és tátongó lyukak közötti asszociációk sok-sok „törmeléké” szilárdulnak – persze nem olyanná, amelyet a kormánynak pénzelni kellene. A konzervatív kormánynak a szénbányászathoz való viszonyából adódóan a kimerült bányák különösen erős szimbólummá váltak az ország gazdaságpolitikai kép(zelet)világában az 1980-as évek közepétől fogva.<sup>18</sup>

Beaumont-Dark érvelése az élő és a holt közötti különbségtétel alapul: e logika szerint az „élő színházzal” szembeni másik véglet a bordélyházak és „kimerült bányák” holt tere. A kultúra finanszírozásával kapcsolatos döntéseknek ezért az élő színház és élő építészeti reprodukálásán kell alapulniuk: nem szabad támogatni a mítosz vagy az emlékezet pusztá *maradványait*.<sup>19</sup> (Thatcher kormánya állandóan megnyirbálta az „élő” művészeteknek juttatott pénzt. Beaumont-Dark talán csak takargatta a kormány alapelvét: nem adunk pénzt színházra, se előre, se holtra.)

Beaumont-Dark számára nem volt világos, hogy vajon a Rózsa produktív szerepet tudott volna-e játszani a nemzeti mítosz és emlékezet konstrukciójában és rekonstrukciójában. Amint arra Christine Eccles rámutat, az emlékművédelemre épült ipar óriási üzlet. Egyedül Stratford-upon-Avonben évente két és félmillió turista ötvenmillió fontot költ el. (Eccles, 1990: 243) Ez a pénz igencsak arra csábít, hogy gyorsan és szabadon bánjanak a történelmi pontossággal. Eccles megfogalmazásában: „Ha a történelem nem igazolná azt a tényt, hogy William Shakespeare egy zsúpfedeles házban született egy Stratford-upon-Avon nevű piaci városkában, Anglia földrajzi szívében, akkor ezt a történelemnek ki kellett volna találni.” (1990: 243) De nem valamiféle semleges, noha gazdaságilag motivált „történelem” találja fel a kulturális védőszenetek földrajzi helyét. A történelem feltalálása egymással versengő és gyakran egymásnak ellentmondó morális, hazafias, gazdasági és tudattalan tényezők összetett kapcsolatának az eredménye. E tényezők idővel változnak, s így teszik magát a történelmi termelést is a jelen anyagi, morális, hazafias és fizikális szükségleteitől függővé – szükségletektől, ahogy azt a hatalom képviselői értik.<sup>20</sup> Az 1980-as évek második felének Angliájában az emlékművédelmi üzletet kizárólag a jobboldal tartotta a kezében: „Az Új Jobboldal kultúrája aktívan előmozdította [az emlékművédelemre épült ipar növekedését]. Az örökség mindenhol ott van, és körülvesz »bennünket«. Nem más, mint az egész nép vagy nemzet kollektív emlékezete. Az örökség ilyen fel fogása nem a múlt *különbségének* (f)elismerésére épül (ami lehetővé tenné, hogy a jelennel való összehasonlítás perspektívájába helyezzük), hanem a hasonlóság és az identitás bizonygatására, a nemzeti tudat képzeletbeli egységének megteremtésére.” (Tilley, 1989: 279)

E tudat megteremtése során a kulturális tudattalan kettős időben működik. A kulturális történelem feltalálása általában nem egy haladó, felszabadító vállalkozás terméke, egyrészt azért nem, mert azok elég hatalmasok, hogy kikényszerítsék: a „feltalálás” jórészt megreked az állami apparátusnál.

<sup>16</sup> A színház és a tiltott szex között fennálló történelmi kapcsolat részletes tárgyalásához ld. Sinfield, 1991.

<sup>17</sup> Az „It’s rubbish!” kifejezés természetesen úgy is fordítható, hogy „Ostobaság!” (A fordító megjegyzése)

<sup>18</sup> Az 1985-ös szénbányászatrájkot illetően ld. például Getler, 1985; az 1992-es örökséghez pedig ld. Robinson, 1992.

<sup>19</sup> Amint látni fogjuk, állításom szerint nem lehetett a Rózsa simán reprodukálni a heteroszexuális reprodukív gazdaságon belül, amelyen a nemzeti mítosz és emlékezet konstrukciója alapul.

<sup>20</sup> A történelem „feltalálásának” lebilincselően izgalmas poszt-Foucault-i tárgyalásához ld. Davis and Starn, 1989.

Másrészt pedig azért nem, mert amire Tilley úgy hivatkozik, mint „a múltra vonatkozó megállapítások nagyban öntudatlan, ugyanakkor szabályok által irányított létrehozására”, az a tudattalan mindenféle működéséhez hasonlóan alávettetik az elfojtásnak, a megtagadásnak és olyan látomásos szerkezeteknek, amelyek általában távol állnak attól, hogy „haladók” vagy „felvilágosultak” legyenek. A „történelem feltalálásának” szigorú határai és merev felülete kerültek felszínre a Rózsa maradványai körül kialakult nyilvános és politikai vitában.

E maradványok a „túlúlyt” reprezentálják, amely egyszerűen nem akar elfojtva maradni, bármily óvatosan is próbálja a fősodorban lévő kultúra megerősíteni a normatívát. Oscar Wilde azért jelenhetett meg a Parlamentben 1989. május 15-én, mert ő a tünete ama másik test, a „nem normatív” homoszexualitás (sikertelen) elfojtásának.<sup>21</sup> Amint Ridley példája mutatja, Wilde kontrasztként szolgál a heteroszexuális politikusok számára, hogy kinyilvánítsák, az övéké „más”, mint ez a „túlúlyos” és hivalkodóan színházias élet. Az olyan politikusok, mint Ridley és Beaumont-Dark arra használják fel Wilde-ot, hogy nyílt, szexuálpolitikailag megfontolt, színházellenes testek büszke tulajdonosaiként legitimálják saját nyilvános fellépésüket.

Sőt mi több, Wilde és Marlowe között felfedezhetünk egy a vitában is szerepet játszó öntudatlan kapcsolatot. A Rózsa Marlowe, és nem Shakespeare színháza volt. Marlowe színdarabot írt egy olyan emberről, aki ördögökkel érintkezett, egy homoszexuális királyról, egy zsidó üldözötteséről; továbbá állítólag azt is ő írta, hogy „bolond mindenki, aki a dohányt és a fiúkat nem szereti.”<sup>22</sup> Marlowe-t egy férfi gyilkolta meg egy fogadó udvarán. Huszonkilenc éves volt ekkor. A legenda úgy tartja, hogy ő és gyilkosa, Ingram Frazier a végelszámolás fölött veszték össze; akkor, csakúgy, mint most, a számla kiegyenlítése körüli egyet nem értés fatális következményekkel járhatott. Ha művészi hajlamú fiatalemberek halálára gondolunk, akik olyan férfiak kezétől halnak meg, akikkel szállodákban éjszakáztak együtt, akkor egy másik mai kulturális narratíva jut az eszünkbe: az AIDS követelte halálos számadás. Marlowe tehát sokkal inkább kétértelmű kul-

turális védőszent manapság, mint az avoni költő, s ez a kétértelműség minden bizonnyal a Rózsa maradványaihoz fűződő viszonyt is képes áthatni.

1592-ben Henslowe kibővítette és felújította a Rózsát – körülbelül négyszáz fővel növelte a nézőtér befogadóképességét. A Rózsa 1989-ben megtalált maradványai tehát valójában két színház maradványai: felfedezhetjük, hogy hol és miként fogja közre a második, nagyobb színház az elsőt. Tehát amit látunk, az átalakuló építészeti testek sorozata, amelyben a korábbi test határai mindenhol áthatják az új test növekedését és fejlődését. A Rózsa maradványainak megtalálása lényegében kettős építészeti test maradványainak megtalálását jelentette; a kérdésben pedig, amelyet az eredeti irodaház terveinek átalakítására szerződöttest építészeknek feltettek – Hogyan érhető el, hogy az új épület több különböző építészeti testet tegyen láthatóvá? –, már ott kísértett egy másik kérdés, nevezetesen: Hogyan tehet láthatóvá egyetlen épület több mint egy testet?

Szándékosan használom itt a „test” kifejezést; arra szeretnék utalni vele, hogy a Rózsa most is az, ami egykor volt: átalakuló, változó és „színházias” test. Amint Henslowe színháza iránt 1592-ben megnövekedtek az igények, átalakították és megtoldották az épületet; amint a régészek és a politikusok 1989-ben vitába szálltak a Rózsa maradványait illetően, új terveket készítettek, hogy ismét élővé tegyék a megmaradt alapzatot. Az átalakulások hatására a Rózsa 1989-ben a régészet helyszínéből az építészet területévé vált. E változás azt jelentette, hogy a Rózsa már nem volt annyira kövekkel, pénzérmékkel és leletekkel teli „tárgy”, mint inkább „alany”: élő, bonyolult, sőt ellentmondásos forma, amely nem akart holt maradni.

A Rózsa maradványai kapcsán felmerülő építészeti kérdés leginkább tisztán színházias kihívásként érthető meg: hogyan tehet láthatóvá egyetlen test két (vagy több) különböző, de szervesen összefüggő „ént”? E kettősség megnyilvánulása hogyan függ mindig a „megfelelő” (egyedi) test fogalmától? Hogyan járulnak hozzá az épületek, a maguk állandóságában és egyediségében a „megfelelő test” fogalmához?

Ezek a kérdések különös erővel vetődnek fel a Rózsa ásatásaival kapcsolatban. A Rózsa, London

<sup>21</sup> Lynda Hart amellettt érvel, hogy a homoszexualitás körül bonyolódó „dráma” nagy része kihívást intéz azzal szemben, ahogy a homoszexuálisokat szemléljük. Az érvelésnek a lesbizkusok vonatkozásában történő kibővítéséhez ld. Hart, 1994; rövidebb megfogalmazását ld. Hart, 1993. A láthatóság, a színház és a meleg férfiak tárgyalásához ld. Sinfield, 1991.

<sup>22</sup> Ez áll Thomas Baines feljegyzéseiben, amelyeket Marlowe halála után a hatóságoknak adtak át.

harmadik állandó színházaként azt a történelmi pillanatot re-prezentálja, amikor a színház épületté vált. *The Illusion of Power* (A hatalom illúziója) című írásában Stephen Orgel számol azzal a hatással, amelyet ez az építészeti változás a reneszánsz Angliára tett: „Ezen pillanat előtt a színház fogalma a helyet nem foglalta magában. A színház nem épület volt, hanem színészek egy csoportja és a közönség; az a hely volt, amelyet fellépés céljából épp kiválasztottak. [...] Amint a színház építészetileg megtestesült [...] azonnal intézmény, tulajdon, részvénytársaság lett belőle. Több mint ezer év után első alkalommal vált olyan valósággá, amely a legtöbbet jelentette a reneszánsz társadalom számára; valóságos volt, abban az értelemben, ahogy egy valós ingatlan valóságos; hely, épület és birtok lett – a társadalom elfogadott és látható része.” (Orgel, 1975: 2; kiemelés az eredetiben)

A Rózsa kihantolása magát a színházat tette térben és időben változóvá, állhatatlanná, szenvedélyes viták gyújtópontjává: megkérdőjelezte „a helyet, az épületet, a birtokot”. Ha a reneszánsz színházi építéstet ünnepélyesen biztos és meghatározott helyet kínált a színházi aktivitás számára (a színház történet nyájas olvasatának értelmében), vagy ha térbeli zártsággal és merev határokkal látta el a színházi aktivitást (a színház történet „hegemón” olvasatának értelmében), a Rózsa visszatérése mindenképp ezt a helyet tette radikálisan bizonytalanná. Kinek a birtokában vannak a Rózsa maradványai? Hogyan viszonyulhat(ott) az új épület a régihez? Hol helyezkedett el valójában a színház? A tulajdonjog kérdése további kérdéseket vetett fel a „nyilvános tulajdon” és a kereskedelmi fejlesztés, valamint a történelmi megóvás és a kortárs újjáélesztés viszonyát illetően. A „hely” kérdése hasonlóképpen vezetett azokhoz a bonyolult tárgyalásokhoz, amelyek akörül folytak, hogy hová helyezték el az új épülethez szükséges cölöpzetet. A befektetők az épület területét akarták maximalizálni, a történészek a Rózsa megóvását. Más szavakkal, épp arra szeretnék rávilágítani, hogy a Rózsa ásatásai során szó szerint felszínre kerültek „a színház helyével” szemben támasztott ismeretelméleti követelmények – olyanok, amelyeket épp a reneszánsz színházak konstrukciója tett lehetővé. E követelmények pedig különösen traumássá váltak a férfi testtel kapcsolatban.

Az a pillanat, amikor a színház egy épületben, épületként állandósul, és amely a Rózsa megtalálásakor visszatér, egyben azt a pillanatot is jelzi, amikor a férfi test bekapcsolódik a közszemlére tétel

szüntelen ismeretelméleti történelmébe. Amint felállítanak egy olyan helyet, ahol a férfi test felléphet, interpretációs keretek hatalmas rendje válik lehetségessé, amelyekeken keresztül ez a test befogadható. Az a tény teszi lehetővé a színjátszásról szóló könyveket, a gesztus szótárakat, az érzelmek kifejezésének kézikönyveit és mindazokat a diszkurzív „művészeteket és tudományokat”, amelyek a reneszánsz idején bukkannak fel, hogy létezik egy olyan építészeti hely, ahol közszemlére tétetik a férfi test színháza. Röviden, az építészet áthatja és megszabja a férfi test ismeretelméleti lehetőségeit, amint a színház „helyet foglal”.

Az építészetet persze már régóta színháziasnak tekintik. Az épületekről azt mondják, hogy a tér és az idő különböző felfogását „viszik színre” azért, hogy a formával kapcsolatos egy bizonyos érveket dramatizálják. Az építészet továbbá speciális viszonyt létesít az épületek lakóival (gondoljunk csak Foucault Bentham-féle börtöneire), sok esetben pedig ragaszkodik az emberi testhez való mimetikus kapcsolatához. E ragaszkodásban az építészet egyszerre cselekvő és színházias, hiszen aktívan formálja és alakítja is azokat a testeket, amelyek benépesítik. Denis Hollier briliáns Bataille-olvasata lehetőséget ad a számunkra, hogy felfigyeljünk az építészetben rejlő antropomorfizmus intenzitására: „Annak ellenére, hogy úgy tűnik, Bataille elutasítja azt az elnyomást, amelyet az építészet gyakorol az ember fölött, valójában azzal a képzavarral száll vitába, hogy az ember csak az építészettel együtt ölt formát, vagyis hogy az emberi forma mint olyan, az ember formálódása az építészetben rejlik. Ha a börtön az építészet generikus formája, akkor ez elsősorban azért van így, mert az ember saját formája az első börtöne.” (Hollier, 1989: xi-xii) Az épületek és a testek közötti mimetikus kapcsolat mindkettőt elszigeteli a forradalmi formák elképzelésétől. A színházi építészet tehát duplán mimetikus: azoknak a testeknek a képe alapján konstruálódik, amelyek színre kerülnek az épületben. E színházias testek pedig olyan építészeti törvényekkel összefüggésben teszik közszemlére magukat, amelyek irányítják is a színrevitelüket.

A reprezentációs formák és a „valóságos” viselkedés között zajló furcsa és összetett párbeszéd során a testnek a színházi építészet által teremtett lehetőségeit egyaránt felhasználják a testi praktikák bővítésére és elmélyítésére (ezért rokoníthatók a haladó kulturális munkások stratégiáival), illetve arra, hogy jelezzék a különbséget a „színházias” és

a „normatív” test között (ezért rokoníthatók a korlátozó kulturális munkások stratégiáival). A férfi testet rutinszerűen „normatívvá” teszik – egyedivé és egészsé, egyetlen olyan személy tulajdonává, aki egyetlen nemi szereppel, egyetlen saját névvel, egyetlen énnel rendelkezik – annak alapján, hogy *színházellenessé válik*. A „test létrehozásában” való iskolázottsághoz pedig egy pozitív és egy negatív másikra is szükség van.

A kortárs heteroszexualitás normatív szimbolikájában a pozitív másik a másik nem egyedi énje, akivel az ember monogám kapcsolatot létesít addig, „míg a halál el nem választ”. A negatív másik az a promiskuitásban élő homoszexuális, aki amellett, hogy ugyanazon nemen belül keresi a másikat, megkérdőjelezi a monogámiát és a hosszantartó kapcsolatot. E szimbolika szerint az a keresés, amelyet a heteroszexuális folytat az „igazi” egyedi test megtalálására, akivel (újra) egyesülésre vágyik, ellentétben áll a homoszexuális vándor kalandjaival és „álcázott testével”. A vándorszínészek, csakúgy, mint a vándorló homoszexuálisok azért veszélyesek, mert azzal fenyegetnek, hogy leleplezik a biztos otthon fikcióját. Hangsúlyozom, hogy ezek nem ontológiai megállapítások: csak vázolom, hogy a homoszexualitás és a heteroszexualitás szimbolikus oppozíciója – amely manapság nagyon különböző okokból, de igencsak nyugtalanítja mind a Jobb-, mind pedig a Baloldalt –, a test olyan elgondolását használja fel, amelyek a színházból származnak, mégpedig azért, hogy az oppozíciós gondolkodást fenntartsa. Ez a fajta gondolkodás nem korlátozódik csupán a színház mint olyan műfajára: a Jobboldali tébolyt, amelyet a meleg férfi test váltott ki, a homoszexuális „álcázott test” táplálja, túl a színház szilárd építészeti határain. Az Egyesült Államok hadseregében „szabadon garázdálkodó” homoszexuális ragadozó rémképétől kezdve, a homoszexuális férfiak gyerekekkel folytatott viszonyának megszokott gyanúján át egészen a fertőzött és fertőző, „AIDS-hordozó homoszexuálisokról” szóló, rémségekkel teletűzdelt történetekig, a homoszexuális férfi mint „álcázott [veszélyes] test” alakja átjárja a kulturális kép(zet)világot, és ezt csak táplálja a Jobboldali tébolyult őrjöngése. E kép(zet)világ szolgáltatta a keretet Londonban is a Rózsa maradványai körül kialakult vitához. Talán túl nyersen és igen gyorsan fogalmazva szeretnék rámutatni arra, hogy amint a reneszánsz színház segít koncentrálni a művészetek és a tudományok diszkurzív és pragmatikus lehetőségeit, valamint

hozzájárult az ember új felfogásához, úgy az AIDS mai „színháza” is segíthet koncentrálni az elfojtás és a halál körüli diszkurzív és pszichoanalitikus feszültségeket, valamint hozzájárulhat a férfi test új felfogásához. E testet megtagadásának agresszivitása jelöli és teszi olyan formává, amely semmi mással nincs tele, mint lyukakkal. Az 1989-es Rózsa, a lyuk, a „kimerült bánya”, a sok-sok „törmelék”, annak a testnek az ikonikus jele, amely újonnan feltárt lyukaiban és üregeiben a halált hordozza.

Egyfajta lázas bizonygatással írom le mindezt anélkül, hogy filozófiai bizonyítékot konstruálnék belőle. Az én tudattalanom, a saját elfojtásaim és a saját tudatos ragaszkodásom a tudományos „tárgy” szokásformáihoz, mind arra kényszerítenek, hogy az „empirikus” tények kedvéért lemondjak ezekről az asszociációkról. Üssünk meg tehát egy másik hangot: térjünk vissza a Rózsa történetéhez.

Ahelyett, hogy csak egy southwarki irodaház felépítésére kötöttek volna szerződést, ahogy az Imry Merchant korábban tervezte, a befektetők hirtelen olyan üzleti vállalkozás kellős közepén találták magukat, amelyben egy színház maradványainak színre viteléhez szükséges épületet kellett megtervezni. Röviden, az épületet többé nem lehetett kapcsolatba hozni csupán egyetlen – egyedi és egész – normatív testtel, hanem színháziassá tett, kettős testé kellett válnia. Új építészeti modellt igényelt az a kérdés, hogy miképpen vigyék színre a Rózsa maradványait. S az épületek és testek között érvényesülő reprodukció különös formájában több különböző terv is megfogant.

Ezek a tervek egyszerre építészeti és anatómiaiak, hiszen amint az anatómia láthatóvá teszi a test belső működését, úgy az új Rózsanak is építészetileg közszemlére kellett tennie a földet, a csontot, amelyen elhelyezkedve a test formát ölt. Az anatómia történetében, amely az anatómia színházaiban [in medical theatres – azaz bonctermekekben; a fordító megjegyzése] tartott nyilvános boncolásokon előadott történet, a rajz pontossága azon múlt, hogy vajon sikerül-e holttestet biztosítani: mindig arra volt szükség, hogy egy hulla szülessen az anatómiai reprezentáció céljaira. A Rózsa esetében a holt építészeti test, ha más nem is, de túlnyúlóan jelenvaló volt: az új építészeti alkotásnak mintha saját holttestével kellett volna versenyre kelnie.

Hollier rámutat arra, hogy az építészettelalálását a halál kicselezésének és elfelejtésének vágya motiválta. Ez a vágy a pszichoanalitikus vágy szabályai szerint működik, azaz áthelyeződik egy olyan



tárgyra, amely helyett, hogy kielégítené, inkább fenntartja magát a vágyat. Abból a célból, hogy kicselezze és elfelejtse a hálált, az építészet feltalálta a sírkövet, amely egyrészt elvonja a figyelmünket a holttest egységétől, másrészt kiemeli a halál tényét, amely hideg, mint a kő. Hollier megfogalmazásában: „Az emlékmű és a piramis ott áll, ahol valamilyen helyet kell elfedniük, űrt kell betölteniük, mégpedig azt, amelyet a halál hagyott hátra. A halál nem jelenhet meg és nem kaphat helyet: hadd fedje hát el, hadd foglalja el helyét a sír. [...] Van aki holtat játszik, hogy ne jöjjön el a halál. Hogy ne történjen semmi, ne történjen meg az idő.” (Hollier, 1989: 36) Más szavakkal, az építészet elrabolja a haláltól annak személyes bensőségét: sima felületként, külsőleg látható szilárd kőlapként teszi közzsémére a halált.<sup>23</sup> A sima kő vonzó, mégpedig azért, mert statikus és nyugodt, nem úgy, mint ama bomló test, amelyet elfed.<sup>24</sup> Ha a halál garantált nyugalom volna, talán kevésbé félnénk tőle. Az építészet épp ezt a hatalmas, emlékművi nyugalmat kínálja azáltal, hogy a temető területét horizontális és vertikális téglalapokra osztja. Az építészet osztozik abban a megnyugtató képzelgésben, hogy az időbeli szétesést túl lehet élni, ha a szivacsos, szivárgó, párologó és bomló test rémképét egy szilárd emlékműbe, egy épületbe helyezzük át.<sup>25</sup> (Kissé másképp fogalmazva: az építészet halállá változtatja a haldoklást.)<sup>26</sup> Hollier me-

gállapítása, miszerint „van aki holtat játszik, hogy ne jöjjön el a halál”, hallgatólagosan a színházzal, az álcázás művészetével hozza kapcsolatba az építészetet.<sup>27</sup> A színház olyan hely, ahol a halál is játékra kényszerül, játékká vagy színdarabbá válik. (Talán még Marlowe *Faustusa* a legjobb példája annak a dramatikusan egybeesésnek, amely a halál eltervezése és egy darab megtervezése között érzékelhető.) A színházi előadások megjelenésének és eltűnésének folyamatos újrarendezése rögzíti a nyugati kultúra azon törekvésének történetét, hogy magával a haldoklással játsszon *fort/da*. A Rózsa maradványai azzal fenyegettek, hogy a halál „itt-létét” túlon túl láthatóvá teszik egy mai városban.

A Rózsa építészeti struktúrájának kihantolása felvetett egy kérdést a játék helyével kapcsolatban, amelyet a kortárs kultúra a halálnak tulajdonít. A Rózsa által intézett építészeti kihívás szükségessé tette az építészet tengelyének elfordítását, s ez olyan fordulat, amelynek oka és implikációja sokrétűbb, mint maga a Rózsa által intézett lokális kihívás. A Rózsa maradványainak története igen fontos, mert drammatizálja, ahogy egy művészeti forma – az építészet – felfogatja saját ontológiai paradigmáit egy olyan múltra adott válaszként, amely folyamatosan betör a jelenbe. A Rózsa rákényszerítette az építészetet, hogy mondjon le arról a megszokott feltételezésről, miszerint ő maga térbeli művészet, és találja fel magát újra, mint időbeli

<sup>23</sup> Ezek a megjegyzések csak a modern nyugati temetkezési szokásokra vonatkoznak, semmiképpen sem a temetkezési szokások „antropológiájának” szánom őket.

<sup>24</sup> Az egyik legfondorlatosabb motivációs tényező, amely szerepet játszott a konzervatív kormányának a Rózsaival kapcsolatos politikai bizonytalanságában és pálfordulásában, abból a tényből fakad, hogy a Rózsa színházias „teste” nem bomlott szét, nem tűnt el, nem halt meg teljesen, amint azt egy 1587-ben emelt épülettől sokan elvárnák. Hatalmas sokként hatott, hogy a Rózsa feltámasztható, sőt egyáltalán látható, noha Hughes (és mások) megjósolták, hogy valószínűleg jó állapotban fennmaradt. George Dennis (London város múzeumából) nem riadt vissza e sokk lelki következményeinek meglovagolásától, és „úgy lebegtette meg azt a csontot, amelyről akkor már tudták, hogy egy európai barna medvétől származik, mint annak bizonyítékát, hogy a cölöpzet kínálta zsákmányt az Emlékművédelmi Hivatal nem vette jegyzékbe.” (Eccles, 1990: 230) A medve csontja ez esetben a történeti/tesztivalóság) mindig megdöbbentő és titokzatos erejének indexikus jeleként funkcionált.

<sup>25</sup> Más részről a szétbomlás rémképét merev határvonal és szabályozás uralja a tekintetben, hogy ki bomolhat szét és hol. Például az a római katolikus doktrína, hogy az öngyilkosok nem hantolhatók el katolikus temetőben, részben azért alakult ki, hogy az Isten ellen vétkező bűnösök szivárgó teste ne szennyezze azoknak a bűnösöknek a testét, akik (csupán) emberek ellen vétkeztek. A gyilkos kevésbé elítélendő, mint az öngyilkos, mert a teológia szerint Isten azt „akarta”, hogy akit meggyilkoltak, éppen úgy haljon meg, ahogy az történt. Az áldozat halála Isten kezében volt. Ezzel szemben aki öngyilkosságot követ el, saját maga dönt a halála felől, és így a lehető legmélyebben megsérti az Atya törvényét. Nem véletlen, hogy a katolikus Lacan szerint az öngyilkosság az egyetlen sikeres tett; ld. Zizek, 1992.

<sup>26</sup> Azt az érvet használom, amelyet Leo Bersani fogalmazott meg az irodalom, főleg Proust kapcsán *The Culture of Redemption* (A megváltás kultúrája) című könyvének első fejezetében. Lehetséges, hogy a „beírás/bevésés” mint olyan – a tetoválástól kezdve a belyegek tervezéséig – nem szolgál másra, minthogy lecsillapítsa a bomlás szörnyűségét, noha idővel maga is elenyészik.

<sup>27</sup> A színház és az építészet közötti ontológiai kapcsolatról megfogalmazott különféle mai elképzelésekhez ld. *Perspecta*, 1990.

művészet.<sup>28</sup> Ez az újra feltalálás párhuzamba állítható az AIDS sírjával szembenéző erotikus test új-fajta elképzelésével.

D. A. Miller szerint manapság „a morbiditás kultúrájában” élünk, ahol a társadalmi életet, a nyilvános diskurzust és a művészetet egyre jobban foglalkoztatja az egészség, a halál és a haldoklás kérdése. (Miller, 1990: 70-74)<sup>29</sup> Egyrészt a tornagyakorlatokra való rászokás, másrészt a nehezen érthető, betegségekhez kapcsolódó kifejezések, amelyek a mindennapi beszélgetést fűszerezik – attétet okoz, T-sejtszám, gyökérsejt eltávolítás –, mind a morbiditás kultúrájának tünetei. Jóllehet az egészségügy felépítésétől kezdve a rákos megbetegedések számának hihetetlen emelkedéséig több oka van a morbiditás új tudatának, az új kultúra formálódásának bizonyára az AIDS a legerősebb katalizátora.

Ahogy máshol már megfogalmaztam, a kulturális tudattalanban az AIDS-et „a promiszkuitásban élő meleg férfiakkal” társítják, és ez kitorólhatalennül így is fog maradni, noha a statisztikák szerint e csoporton belül a HIV fertőzés csökkenőben van. (Phelan, 1991) Amint Leo Bersani körültekintően kimutatta, a meleg férfiak szexuális praktikái, különösen a „passzív” anális szex keltette kulturális szorongás a férfi alávetettséggel szembeni sajátos lelki aggályokhoz kötődik. (Bersani, 1987) Ez vezeti el Bersanit tanulmánya központi kérdéséhez, amelyet Simon Watney *Policing Desire* (A vágy szabályozása) című dolgozata sugallt, nevezetesen „sír-bolt-e a végbél?”. Watney szerint az AIDS „új jelet kínál az elfojtás szimbolikus működése számára azáltal, hogy a végbélet sírbolttá változtatja.” (Watney, 1989: 126) Bersani azért veszi át Watney tézisét, miszerint a fősodorban elhelyezkedő média a meleg férfi szexualitás örült olvasatát nyújtja, hogy arra utaljon: a férfi alávetettség és a férfi mazochizmus erősen szubverzív egy olyan kultúrán belül, amely kitar a férfi dominancia mellett. Amíg Watney azon a logikán siránkozik, amely a végbélet sírboltként értelmezi, addig Bersani reméli, hogy ez annak a meggyőződésnek a kívánatos halálát vetíti előre, miszerint a férfi szexualitás kizárólag a behatolás aktusában nyilvánul meg. Bersani állítja, hogy a férfi alávetettség ténye kikezdi ezt a meggyő-

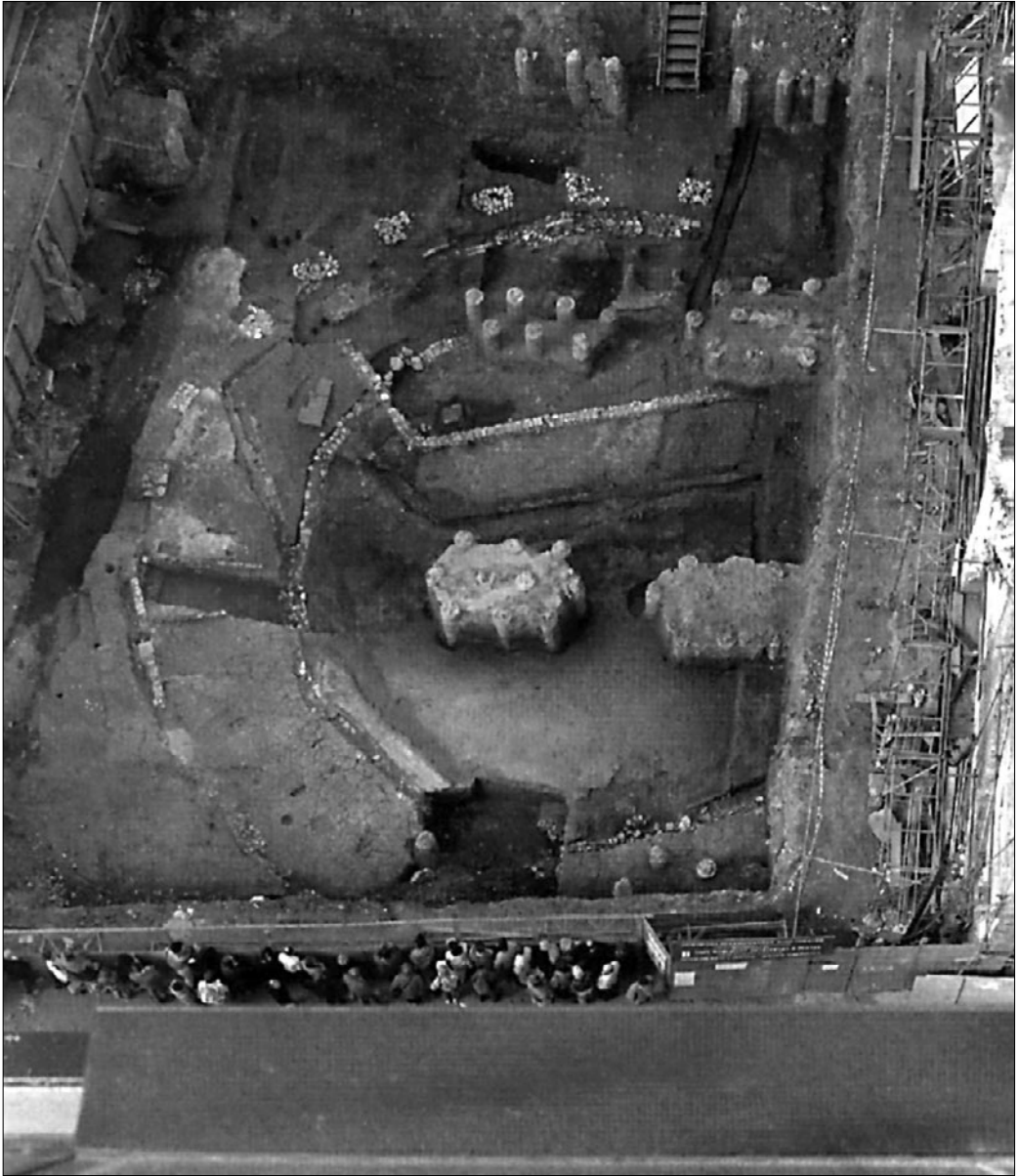
ződést, márpedig olyan tényről van szó, amelyet a meleg férfi „passzív” anális szex architektonikája emel ki igazán.

Hasonlítsuk össze a férfi végbélrőzsa anatómiai ábráját a Rőzsa maradványairól készült légi felvétellel. (1. és 2. kép) Tisztában vagyok vele, hogy eme összehasonlítás bizonyos értelemben komikus, de remélem, vissza tudom idézni azt a nevetést, amely az Alsóházban hallatszott, amikor Ridley kijelentette, hogy nem vállalja a hasonlóságot Wilde-dal. Amikor Ridley arra utalt, hogy a Rőzsa ásatásai nem tartoznak sem az építészet, sem a művészet, sokkal inkább a régészet hatáskörébe, akkor felidézte Freudnak a pszichoanalízissel kapcsolatos híres analógiáját: „A »konstrukció«, vagy ha jobban tetszik, a rekonstrukció »munkája«, amelyet az analitikus folytat, nagyban hasonlít a régészéhez, valamilyen ősi, elpusztult és betemetett építmény feltáráshoz.” (Freud, 1937: 259) A pszichoanalitikus, csakúgy mint a színháztörténész, számára a fel-tár-ás feladata mindig magában foglalja, hogy feltérképezendő az az üre(g/e)sség, amely nincs is ott, valamint az az üreg, amely ott van.

A Rőzsa földjében bőven (jelen) van (az) üre(g/e)sség, amely segít felidézni, mi is hiányzik, és képes megteremteni egy titokzatos új jelenlétet. Nem hiszem, hogy csak én gondolom egyedül, van valami ebben a régészetben. A Rőzsa maradványai épségben megőrizték a csatornát: a gödörben talált egyetlen olyan lelet, amely a lehető legjobb állapotban maradt ránk, az eredeti gerendákból álló, erdei fenyőből készült, öt és fél méter hosszú *csatornacső* volt. A rezensáns színház kutatóinak hasonlóképp nagy meglepetést okozott a Rőzsa saját kiásott maradványaiból megállapítható mérete. A színház ugyanis sokkal kisebb, mint bárki is gondolta volna. Látható, hogy a színpad elejétől végéig csak körülbelül öt-hat méter volt. Aztán úgy tűnik, a földszint lejtős kiképzésű volt, nem pedig lapos, amint korábban feltételezték, és ez teljesen új felfogását kínálja annak a tapasztalatnak, hogy milyen is lehetett földszinten álló nézőnek lenni. Az 1587-es színház 1400-1800 nézőt tudott befogadni – attól függően, hogy mit gondolunk, mennyire voltak hajlandók/kénytelenek összeszűföldődni az emberek –, majd durván 1800-2200 nézőt az

<sup>28</sup> Rachel Moore szerint „a tér határain nézünk át az élőknél, nem pedig az idő határain a holtaknál”. (Moore, 1992: 23) Meglehet, hogy a térbeli művészeti formák lényegében élő testek, míg az időbeli művészeti formák halott testek bölcselletei. Lehetséges, hogy a gyász működése igényli a mozgást, a helyváltoztatást, vagyis a tér idővé alakítását.

<sup>29</sup> A kortárs művészetnek mint a haldoklás művészetének a tárgyalását ld. Phelan, 1993 tél.

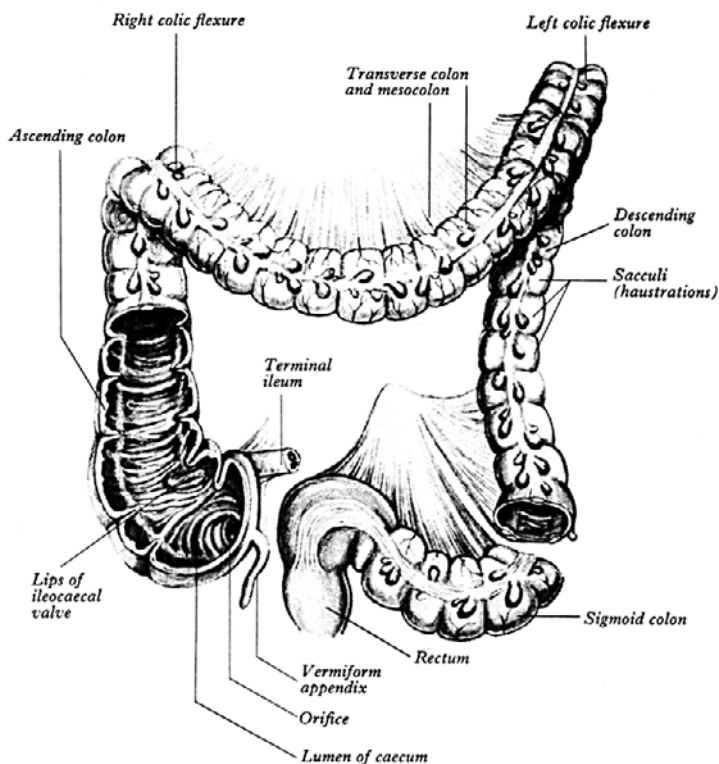


I. kép A Rózsa Színház, légifelvétel

1592-es bővítés után. (Orrell and Gurr, 1989) Ez a számítás azon a feltételezésen alapul, hogy az átlagos Erzsébet-kori néző 168 cm magas volt, sőt ez a szám is csupán egy biztos tényen alapul: a pestisben meghaltak temetési helyének méretén. (Eccles, 1990: 133)

A méretarány halálos számbavétele az irodaépület cölöpjeinek elhelyezése körül zajló perleke-

désbe torkollott. A befektetők közvetlenül az épületük alá akarták helyezni őket, hogy a szerkezet tartása függőleges vonalban érvényesüljön. Azt akarták, hogy az épület lába (a cölöpzet) közvetlenül az épület alatt álljon. Az Emlékművédelmi Hivatal azt akarta, hogy az épület tegye szét a lábát: a cölöpöket egymástól távol kívánták elhelyezni úgy, hogy mind egy magasan a maradványok fölött ál-



2. kép A férfi végbél anatómiai rajza (Frank Netter *Atlas of Human Anatomy*, 1989. című könyvéből)

ló központi gerendához fusson, amely majd tartja az irodaházat. Erre a tervre mondták aztán (helytelenül): „a falábakon álló irodaház”. Mivel nem tárták fel az adott terület egészét, találgatásokba kellett bocsátkozni a maradványok valódi méretét illetően. Ha a cölöpöket túl közel helyezik a terület széléhez, fennáll a veszély, hogy megsérül a Rózsa. A cölöpök elhelyezése aztán oly módon történt, ahogy a durvább rajzok a végbelet ábrázolják: körkörös vastag vonalban, amely egy lyukat takar.

Ahhoz, hogy még egyet tekerhessünk az interpretáció csavarján, ajánlatos egy kissé erősebb lencsét használni. Ian McKellen, Peggy Ashcroft és Laurence Olivier volt a Rózsa Színházi Örökségvédelem három prominens tagja. Amikor Olivier 1989 júliusában meghalt, az Örökségvédelem tagjai úgy akarták jelezni a halálát, hogy koszorút helyeztek a Rózsa építési területére. Az Imry Merchant úgy találta, hogy ez a gesztus „mélyen provokatív és rendkívül rossz ízlés[re vall]”. (In: Souster, 1989) Eccles megjegyzi, hogy a hosszú kampány során ez volt az első

alkalom, hogy az Imry Merchant „közvetlen konfrontációba keveredett” azokkal, akik a Rózsa megővését sürgették. (1990: 221) Annak tulajdonítható a befektetők „ingerlékenységét”, hogy már küszöbön állt az időpont, amikor egy nagy konglomerátum, a Marketchief átveszi a céget. Lehet, hogy igaza van, de én mégis azt gondolom, hogy a befektetők heves retorikája annak implikációjából fakad, hogy a koszorú, vagyis egy üres lyuk helyszínén történő elhelyezése által a kampányban résztvevők az Imry Merchant épületét közvetlenül sírhellyé alakítják át. Ha tápláljuk azt a gondolatot, hogy a befektetők színészek akarata ellenére és „holtteste fölé” szándékoztak épületet emelni, akkor a tüntetők ama kívánsága, hogy koszorút helyezzenek az építési területre, olyan kiszámított gesztus volt, amely az Imry Merchantöt felelőtlen kapitalistaként akarta beállítani. A befektetők agresszív válasza azt implikálja, hogy a tüntetők csak politikai állásfoglalásra használják fel Olivier halálát, ami kizsákmányoló és illetlen felhasználása egy idős ember halálának.

De a vágy, hogy koszorút helyezzenek el egy „holt színház” helyén egy kiváló színész halálának emlékére, egyben azt a vágyat is jelenti, hogy hagyományt teremtsenek, hogy kapcsolatot létesítsenek a reneszánsz-kori és a mai színészek között. Mélyebb értelemben azonban ez a gesztus azt a vágyat is kifejezi, hogy az „építési terület” által megtestesített (gazdasági, építészeti, jövőre irányuló) vállalkozást a visszatekintés, az emlékezet és a történelem helyszínévé alakítsák át. „Semmi sem határozza meg annál jobban egy terület különleges gyökereit – a hely helyszínévé történő átalakítását –, mint az, ha egy sír fölött helyezkedik el.” (Pellizzi, 1990: 84) A sikerelenség, hogy megőrizték a Rózsa területének határait, ahhoz a vágyhoz vezetett, hogy kitartsanak a múlt feltérképezése mellett a terület sírhelyé – sírboltja, mélyebb(ről fakadó) sír(ás)t érdemlő helyé – történő átalakítása révén.

Akiknek a homoszexuális közösségen belül át kellett gondolni a halál „hasznosságát”, azoknak általában elfoglaltságává vált a haldoklók emlékének megőrkítési módja után folytatott keresés. A 28. paragrafus elleni kampány során 1988-ban, ötvenévesen lépett színre McKellen először meleg férfiként. Ha a Rózsa férfi homoszociális körülményeire gondolunk, ahol Erzsébet királynő, aztán egy hírhedten homoszexuális király, I. Jakab védelmét élvezve csak férfiak játszottak minden szerepet, és ezt kapcsolatba hozzuk az 1989-es Parlament férfi homoszociális körülményeivel, akkor Oscar Wilde megidézése is mélyebb értelmet nyer. E két helyszín nemcsak átmeneti érdeklődést tanúsít a férfi test közszemlére tételének politikájá iránt. Amint a reneszánsz színház építészeti állandósága a színész testén alapuló „művészet és tudomány” ismeretelméleti megerősítésére szolgált, úgy a mai testek közszemlére tételének megtiltása és korlátozott engedélyezése is új anatómiát kapott, miután a Helyhatósági Törvényt kiegészítették a 28. paragrafussal, és az Alsóház 1988. március 28-án, néhány hónappal a Rózsa átadásainak megkezdése előtt elfogadta. A 28. paragrafus így szól:

A helyi hatóságoknak tilos

- a) szándékosan propagálni a homoszexualitást vagy a homoszexualitás propagálásának

szándékával megjelentetni bármilyen anyagot; b) bármelyik fenntartott iskolában a homoszexualitás mint álcázott családi kapcsolat elfogadásának tanítását propagálni.

Kiegészítés: Egyetlen alpont sem tiltja, hogy valaki a betegség kezelése vagy terjedésének megelőzése céljából bármit is tegyen.

(*Jegyzék a cenzúráról*, 1988 szeptember: 39)

Röviden, ha a betegséggel áll kapcsolatban, akkor a homoszexualitás reprezentációja elfogadható: minden „pozitív” reprezentáció engedélyezett. Az 1988-as Olivier-díjak kiosztásakor McKellen újra színre lépett, és felhívta a figyelmet arra a veszélyre, amelyet – különösen a színházzal szemben – a 28. paragrafus rejt. <sup>30</sup> E paragrafus értelmében Marlowe *II. Edward* című darabját, amelyet a törvény elfogadásáról tudósító sajtó megdöbbentő gyakorisággal idézett példaként, nem taníthatják és nem adhatják elő az iskolában. <sup>31</sup> Amikor McKellen kampányt kezdeményezett a Rózsa megmentése érdekében, már a homoszexuálisok jogaiért küzdő politikai harcoként volt ismert. S amikor Ridley nyilvánosan kijelentette, hogy nem vállalja a hasonlóságot Oscar Wilde-dal, már ismerték, mint e jogok ellenségét. Röviden, a McKellen és a Ridley közötti ellentétnek már azelőtt története volt, hogy a Rózsát kihantolták volna.

1990 végén McKellen lovagi rangot kapott, és el is fogadta. 1991. január 4-én Derek Jarman – aki önmagát „HIV-pozitív homoszexuális művészek” vallotta, és akinek a Marlowe *II. Edward*jából készült filmje tisztán látható párhuzamot von a mai homoszexuális közösség és Marlowe világa között –, levelet írt a *Guardian*nek, amelyben kifogásolta, hogy McKellen elfogadta a lovagi rangot egy olyan kormánytól, „amely megbélyegezte a homoszexualitást [a 28. paragrafusun] keresztül [...], és fontos lépésekre készül a homoszexualitás bünténnyé nyilvánítása érdekében.” Jarman így folytatja: „Azt hiszem itt tagfelvételtől van szó, amely alapján bárki mondhatja: »A Konzervatív Párt nem is olyan rossz, nem is igazán homoszexualitás ellenes. Előre Ian McKellennek is lovagi rangot adományozott.« „Jarman levele elindította a védelmi sor

<sup>30</sup> Hálával tartozom John McGrathnak a McKellen színre lépéséről folytatott igen inspiráló és sok segítséget nyújtó beszélgetésért.

<sup>31</sup> Egy jellegzetes cikk: Billen, 1988. Felhívom a figyelmet a „sőt még” szófordulatra: „Mivel a legtöbb vidéki színházat részben a helyi hatóságok finanszírozzák, a törvény, ha hatályba lép, megtilthatja olyan darabok, mint a *The Normal Heart*, a *Bent*, sőt még Christopher Marlowe *II. Edward*jának [tanítását, bemutatását] is.”



3. kép *De Formato Foetu*, Adrian Spigelius, 1626

felállítását, amelynek során egyre több színházi ember lépett színre lesbikusként vagy melegként.<sup>32</sup> A levelek jó része említést tett arról, hogy McKellen többször is nyilvánosan támadta a Konzervatív Párt homofóbiáját. Azért a törekvéséért is hangos dicséretben részesítették, hogy egyszemélyes Shakespeare-előadásaival az AIDS-kutatáshoz próbált anyagi támogatást szerezni.

A Rózsa körüli vita középpontjában egy másik vita áll, amely a vitális és fatális férfi testek megközelítése körül folyik – olyan vitáról van szó, amelyet minden fordulóponton áthat az AIDS-válság. Nem véletlen, hogy a vita egy színház – mégpedig Marlowe színházának – maradványairól folytatott politikai beszélgetésbe is begyűrűzik. A színjátszást nagyon régóta kapcsolatba szokták hozni a férfi homoszexualitással, részben azért, mert a fősodorban lévő modern nyugati színjátszás *kettős* test létrehozásában érdekelt. A színészek azt tanítják, hogy azokat a gesztusokat kell reprodukálnia, amelyek valamely más testtől, az „alaktól” származnak, sőt „azonosak” vele. E kultúrában a kettős test látható megnyilvánulását a várandós nő testének természethű ábrázolása jelenti – ami persze még e kép kelthet lelki szorongást.<sup>33</sup> Az Adrian Spigelius-féle *De formato foetuban* található az a Casserius készítette nyomat, amely először Padovában, Spigelius 1626-os szövegében jelent meg, és a magzatot egy női testen, egy virág belsejében ábrázolja. (3. kép)<sup>34</sup> Mielőtt az anatómia története biztosítani tudta volna a holttestet, a várandós nőt termékeny emberi virágként – kettős virágot bontó Rózsaként – jelenítették meg.

Ha férfiak próbálnak egyszerre két testet láthatóvá tenni, akkor nőiesnek bélyegzik őket. Ez része annak a régóta tartó gyanakvásnak, hogy a férfi színészek homoszexuálisok. (S a remény, hogy a homoszexuálisok talán csak játszanak, átmeneti.<sup>35</sup> E homofóbia szintén része annak az Egyesült Államokban régóta tartó gyanakvásnak, hogy a színház „magas” kulturális forma.)

A Rózsa ásatásai által intézett építészeti kihívás felvetette a kérdést, hogy vajon egy irodaház képes-e kettős testté válni. A kész terveket az épület implicit elnöiesedése és jelzett teatralitás jellemzi. John

Burrell terve duzzadt alapzatra állított magas oszlopként képzelet el az épületet. (4. kép) E kettős testet elutasították, mert a maga huszonhat emeletével „túl magasnak” tartották (Eccles, 1990: 227), s ama bizonyos „falábakon álló irodaház” tervét részesítették előnyben. A falábakon álló irodaház, ha tervében nem is, de nevében emlékeztet „egy férfit ábrázoló túrhetetlen képre: lábai magasan a levegőben, s a férfi képtelen elfojtani az öngyilkosságba hajszoló extázist, amely abból fakad, hogy ő nő.” (Bersani, 1987: 212) Az irodaház szétvetett lábakkal guggol a Southwark Bridge fölött, alatta pedig a Rózsa maradványai homokkal beborítva maradnak.

Alig ér meglepetésként a hír, hogy a varázslatos „falábakon álló irodaház”, amely (Ridley megfogalmazása szerint) „sértetlenül, mindenki számára láthatóan” megövné és közszemlére is tenné a Rózsa maradványait, és még az „irodai munka” végzését is lehetővé tenné, még nem öltött formát. 1989 júliusában a Marketchief megvette az Imry Merchantöt. Egy évvel később Ridley lemondott posztjáról, miután egy interjúban szkeptikusan ítélte meg Németország szerepét az új Európai Unióban, és ez nagy felháborodást váltott ki. Azzal, hogy „sértetlenül, mindenki számára láthatóan” közszemlére tette a „privát” véleményét, felfedte saját sebezhetőségét. A nemzeti mítosz és emlékezet konzervatív változatára hagyatkozva Ridley kijelentette: Angliára vár az a feladat, hogy az új Európában megőrizze az egyensúlyt a „rátartói” németekkel szemben. (Ridley, 1990) Míg ezt az elképzelést Thatcher anélkül próbálta megvalósítani, hogy bejelentette volna, addig Ridley sötét titkot ejtett ki a száján, amikor nyilvánosságra hozta meggyőződését, így aztán őt is ejtették Thatcher kormányából.

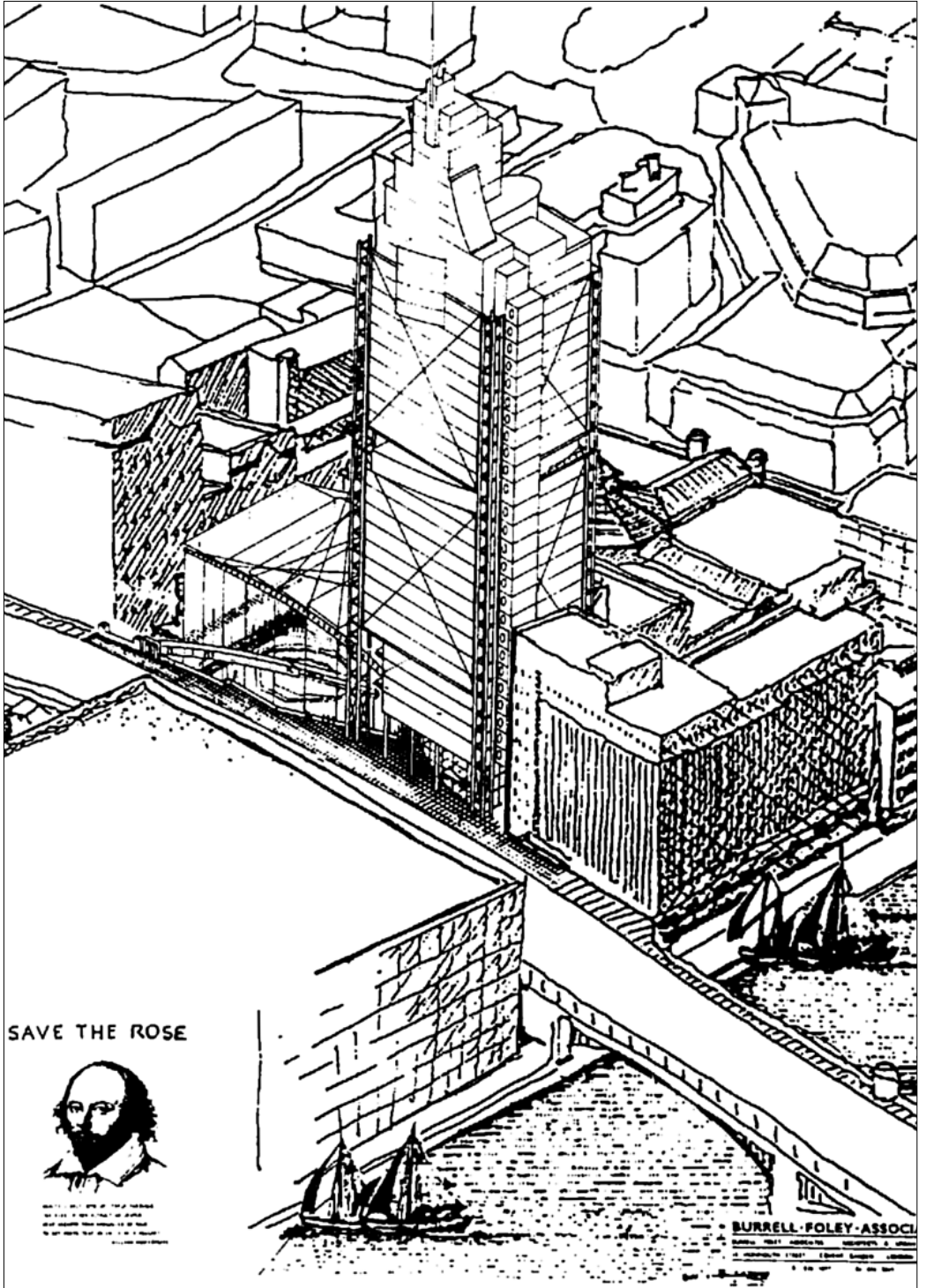
Miután az új épület elkészült, a kormány valóban napirendre tűzte a Rózsát. Így azonban megmenekült a befektetők kártalanításának költségétől, és a Rózsa közszemlére tételéhez szükséges pénz megszerzésének problémáját is John Majorre hagyta. Becslések szerint a közszemlére tétel minimális költsége 1,65 millió font. (Tait, 1991) Jelen írás születésekor (1993 szeptember) a Rózsa ma-

<sup>32</sup> Tizenkét férfi és két nő írta alá azt a csoportos levelet, amelyet a McKellent védő „meleg és lesbikus művészek” fogalmaztak. Az ilyen vitákban a nők általában csak a vizuális mező egy hatodát foglalják el.

<sup>33</sup> A férfiak körében a terhesség által keltett lelki szorongás részletesebb tárgyalásához ld. Phelan, 1993.

<sup>34</sup> Köszönettel tartozom Jane Malmonnak, aki felhívta erre a képre a figyelmem. A reneszánsz anatómiáról írt lebilincselő munkája megjelenés előtt áll.

<sup>35</sup> Ezen elgondolás alapos kritikájához ld. Sinfield, 1991.



4. kép A Rózsa Színház helye ma



radványai a nagyközönség számára láthatatlanul, homokkal betakarva hevernek egy mély gödörben. Fölöttük az irodaház, amelyet stílszerűen Rózsaudvarnak hívnak, teljesen üresen áll. Ugyan már hűs hónapja nyitva áll, de a Rózsaudvar eddig képtelen volt egyetlen bérlőt is találni. Ami eddig történt – közszemlére tétel és irodai munka hiányában –, az a Rózsa maradványainak megóvása (konzerválása). Az új épület sírkőszürke homlokzata, emlékművek ironikus emlékműveként, a *Financial Times* épp az utca túloldalán található, fekete és arany színű, barátságtalan épületével néz szembe.

A tárgy megóvására irányuló vágy, pszichoanalitikus fogalmakkal élve, az analízis ösztönnel hozható kapcsolatba. Ez az ösztön az elrejtés és a titoktartás képességnék az alapja. Részben az a tény is forrása annak a kényszeredett humornak, amelyet Ridley azon törekvése vált ki, hogy elhátárolja magát Oscar Wilde-től, hogy Wilde olyan életet kényszerült élni, amelyben nem maradt semmi rejtegetnivalója. A „bizonyítottan szodomita” életvitelű Wilde lyukai nyilvánosságra kerültek. A mai politikusok persze a rejtőzködést már szépművészetté alakították. A Marlowe halálos

számadásokkal és magasröptű retorikával teli világa és a Ridley saját világa közötti politikai hasonlóságokat még jobban kiemeli a számla kiegyenlítése körül zajló vita és Ridley deklarált ellenszenva a „rátartí” németekkel szemben. Ridley megjegyzése úgy hagyta el egyébként fegyelmezett és összeszorított ajkát, mint egy túl sokáig magában tartott titok. S emiatt a pillanatnyi lazaság miatt veszítette el az állását.

A test, amelyet a Rózsa ásatásai és a terület kiürítése napvilágra hoztak, valójában olyan test, amelynek nincs semmi rejtegetnivalója. (Mivel kiürítették, vagyis elvitték a csatornacsövet, a pénzérméket, a pattogatott kukoricát és a páratlan cipőket, „eltávolították” a Rózsa maradványait.) Botrányosan nem reprodukív lett: egy „kimerült bánya”. A történet hozadéka, hogy a nemzeti mítosz és emlékezet nem bírja elviselni (ne adj Isten, „propagálni”) a nem reprodukív maradványokat, ahogy nem bírja elviselni (vagy „propagálni”) a nem reprodukív homoszexuális szexet sem.<sup>36</sup> Mindkettőt el kell temetni, el kell fojtani, és/vagy (turista)fővárossá és reprodukív tudássá kell átalakítani.

## Bibliográfia

- Antiquity 63. 240 (Sept. 1989): „Editorial” 411-413.  
Appleyard, Bryan (26 Sept. 1984) „The Globe Cast as Political Football” *The Times*.  
Bersani, Leo (Winter 1987) „Is The Rectum a Grave?” *October* 43: 197-222.  
---- (1990) *The Culture of Redemption*. Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press.  
Biddle, Martin (Dec. 1989) „The Rose Reviewed: A Comedy (?) of Errors,” *Antiquity*. 63. 241: 753-760.  
Billen, Andrew (23 Jan. 1988): „Arts Council Criticizes ‘Gay’ Clause” *The Times*.  
Billington, Michael (9 July 1987) „An American in London Plans a Restored Globe Theater” *New York Times*. C17.  
Cerasano, S. P. (Winter 1989) „Raising a Playhouse from the Dust” *Shakespeare Quarterly*. 40. 4: 483-490.  
Davis, Natalie Zemon and Starn, Randolph (Spring 1989) „Memory and Counter-Memory” a special issue of *Representations*. 26.  
Drakakis, John (1988) „Theatre, Ideology, and Intuition: Shakespeare and the Roadsweepers” In: *The Shakespeare Myth*. (ed. Graham Holderness) Manchester, Manchester University Press, pp. 24-41.  
Eccles, Christine (1990) *The Rose Theatre*. London and New York, Nick Hern, Routledge  
Foakes, R. A. (1991) „The Discovery of the Rose: Some Implications” *Shakespeare Survey* 43: 141-148.  
Freud, Sigmund (1937) „Constructions in Analysis” *Standard Edition*. vol. 23. 259.

<sup>36</sup> A nem reprodukív szex „propagálásával” szembeni szorongás motiválja az Egyesült Államokban az abortusz elleni tüntetéseket. Más szavakkal, az az ellentét, amelyet ki szeretnék emelni, nem kizárólag a hetero/homo megosztottságra vonatkozik, sokkal inkább a reprodukív/nem reprodukív megosztottságára.

- Getler, Michael (6 March 1985) „Year-old British Coal Strike Ends in Confusion” *Washington Post*. A1.
- Group Letter (9 Jan. 1991) [defending McKellen] the *Guardian*.
- Gurr, Andrew (18 Oct. 1991) „The Glory of the Globe” *Times Literary Supplement*. 5-6.
- Hart, Lynda (1993) „Identity and Seduction: Lesbians in the Mainstream” In: *Acting Out: Feminist Performances*. (ed. by Lynda Hart and Peggy Phelan) Michigan, University of Michigan Press, 119-140.
- (1994) *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Agression*. Princeton, University of Princeton Press
- Hollier, Denis (1989) *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (trans. Betsy Wing) Cambridge, Mass. and London, MIT Press
- Index on Censorship*. Sept. 1988. London, Writers and Scholars International.
- Kohler, Richard (Winter 1989) „Excavating Henslowe’s Rose” *Shakespeare Quarterly*. 40, 4: 475-482.
- Miller, D. A. (Summer 1990) „The Late Jane Austen” *Raritan*. 55-79.
- Moore, Rachel (Fall 1992) „Marketing Alterity” *Visual Anthropology Review*. 8. 2: 16-6.
- Orgel, Stephen (1975) *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Orrell, John (Spring 1992) „Nutshells at the Rose” *Theatre Research International*. 17. 1: 8-15.
- and Gurr, Andrew (June 1989) „What the Rose Can Tell Us” *Antiquity*. 63. 239: 421-489.
- Parris, Matthew (16 May 1989) „Art of Stealing the Limelight” *The Times*. 17.
- Pellizzi, Francesco (Spring 1990) „Tombstone: Four Pieces and a Coda on the Idea Burial” *Terrazzo*. 4: 77-92.
- Perspecta* (1990) *The Yale Architecture Journal*. 26, a special issue on „Theater, Theatricality, and Architecture”
- Phelan, Peggy (Fall 1991) „Money Talks, Again” *Tulane Drama Review: a journal of performance studies*. 131-142.
- (1993) „White Men and Pregnancy: Discovering the Body to be Rescued” In: *Unmarked: the Politics of Performance*. New York and London, Routledge, 130-145.
- (Winter 1993) „Radical Democracy and the Woman Question” *American Literary History*. 750-764.
- Ridley, Nicholas (14 July 1990) „Interview” [on Germany] the *Spectator*.
- Robinson, Eugene (22 Dec. 1992) „British Court Rebuffs Move by Government to Shut Mines” *Washington Post*. A17.
- Sinfield, Alan (Fall 1991) „Private Lives/Public Theater: Noel Coward and the Politics of Homosexual Representation” *Representations*. 36: 43-61.
- Souster, Mark (14 July 1989) „Clash over Wreath for Lord Olivier at the Rose” *The Times*. 1.
- Tait, Simon (17 May 1989) „Value of the Rose Theatre Site Highlighted in 1971” *The Times*. 1.
- (5 June 1991) „Rose Theatre ‘could attract 150,000 visitors a year’” *The Times*.
- Tilley, Christopher (June 1989) „Excavation as Theatre” *Antiquity*. 63. 239: 275-280.
- Transcript from House of Parliament (16 May 1989) „Rose Theatre Site Wins a Breathing Space” *The Times*. 12-13.
- Wainwright, G. J. (Sept. 1989) „Saving the Rose” *Antiquity*. 63. 240: 430-435.
- Watney, Simon (1989) *Policing Desire*. Minneapolis: University of Minnesota Press (2<sup>nd</sup> edn).
- Zizek, Slavoj (1992) „Why Is Woman a Symptom of Man?” In: *Enjoy Your Symptom!* New York and London, Routledge, 31-67.
- (Playing Dead in Stone, Or, When Is a Rose Not a Rose? In: *Performance and Cultural Politics*. Szerkesztette Elin Diamond. London–New York, Routledge, 1996. 65–88.)

Fordította: Kékesi Kun Árpád