

SERESS ÁKOS

Ál / arc

Szerep mint személyiség Tennessee Williams drámáiban

A huszonegyedik század elején mind a hazai, mind a külföldi irodalommal foglalkozó történetész számára problémát jelentenek a múlt század kánonjával kapcsolatos kérdések. Különösen igaz ez akkor, ha e kor termékeny drámaterméséből próbálnánk kiválasztani azokat a műveket, amelyek később is a színházi és az irodalmi recepció fókuszát képeznék. Természetesen bizonyos írók, például Csehov, Pirandello, Brecht, Beckett, Genet, ma már megkerülhetetlenek, hiszen életművük az újabb és újabb kérdésfeltevések számára nyitottak, nyitnak horizontot. Az ő esetükben talán nem feltételez nagy jóstehetséget az a kijelentés, hogy alkotásaik később is kötelező olvasmányként, az általános műveltség részét képezik majd. Azonban rendkívül sok olyan drámaíró tudnánk felsorolni, kiknek „sorsa” egyelőre kétséges, s ezek közé tartozik Tennessee Williams is.

„...ameddig a dráma él”

Peter Shaffer szerint az amerikai író neve csak abban az esetben nem marad fenn, ha maga a dráma műfaja tűnik el (Williams, 2000). Az író-társ megjegyzése első olvasatra hízelgő, ám közelebbről megvizsgálva pontosan az ellenkezőjét is jelentheti. Kérdéses ugyanis az, hogy létezik-e dráma ontológiai értelemben, illetve meg lehet-e határozni azokat a tulajdonságokat, melyek miatt a szöveg drámának minősül. Ma sokkal inkább elfogadott az a nézet, hogy ez a műfajiság, a műhöz való viszonyban teremtődik meg, vagyis a dráma nem ontológiai, sokkal inkább funkcionális fogalom: „a használat (...) az a jelenség, amely a dramatikus szövegeket megkülönbözteti más szövegektől, pontosabban a használat során bármilyen szövegből (...) dramatikus szöveg jöhet létre” (Kékesi Kun, 2000, 94). Arról van szó tehát, Birch fogalmiságát használva, hogy „ha egy szöveget az olvasás, az írás

az elemzés, a próba, az előadás és a befogadás aktusa során dramatikus szöveggé használnak, akkor az dramatikus szöveggé válik” (idézi Kékesi Kun, 2000, 94).

Shaffer mondatát tehát úgy is értelmezhetjük, hogy Tennessee Williams életműve az általa képviselt dramaturgiával egyenértékben lehet/maradhat releváns. Azonban egyes színháztörténészek, ilyen Peter Simhandl is, pontosan ezt a poetikát kérdőjelezzik meg: „a szexuális liberalizálódás elterjedésével ezek a drámák később elvesztették vonzerejüket lényeges hányadát, és ezért már csak ritkán szerepelnek a színházak műsorain” (Simhandl, 1996, 298). Ez az ítélet persze igencsak szűklátókörű, hiszen az amerikai drámaíró műveit kizárólag csak politikai referencialitás mentén hajlandó olvasni, ami az irodalmi szövegek számára igencsak rövid szavatossági időt biztosít (érdekes, hogy például Brecht esetében fel sem merül az a kérdés, hogy a társadalmi diskurzus megváltozása miatt esetleg drámái érvénytelenné váltak). Ezen kívül az sem igaz, hogy ritkán játsszák Tennessee Williams drámáit, hiszen az erről szóló adatok könnyen cáfolják a kijelentést. Simhandl tehát, bár helytelenül fogalmazza meg a problémát, mégis egy lényeges kérdésre tapint rá: arra ugyanis, hogy mennyire provokálják ezek a művek a jelenkor olvasójának horizontját. A színháztörténet szempontjából persze lényeges *A vágy villamosának*, a *Macska a forró bádogtetőnnek* vagy az *Orpheusz alászállnak* az ismerete, hiszen olyan színészek, rendezők kapcsolódnak ezekhez a szövegekhez, mint Marlon Brando, Laurence Olivier, Wivian Leigh stb. Mindez azonban nem biztosítja e drámák pozícióját a világirodalom kanonikus művei között, „csupán” az adott kor színházának, vagy színházi emberének történetében vállnak lényeges adattá. Az irodalomtudós számára tehát az az igazi kérdés, hogy mennyiben megszólítható ma Tennessee Williams életműve.

Kékesi Kun Árpád szerint a nyelvhasználat, a világhoz, s a szubjektivitáshoz való viszony megváltozása, valamint a reprezentáció felnyitása jellemzi azokat a műveket, melyek a modernség irodalmi hagyományával szemben már horizontváltónak, posztmodernnek minősülnek (Kékesi Kun, 1998, 105–147). Persze lehetnek még viták arról, mit is értünk posztmodern kor, illetve posztmodern dráma alatt, hiszen például Elinor Fuchs véleménye is az, hogy a posztmodernizmusról „a fél színházi világ azt gondolja, hogy már vége, a másik fele pedig még el sem jutott oda” (Fuchs, 1996, 186). Ennek ellenére úgy gondolom, elmondható, hogy a Kékesi Kun által felsorolt szempontok, különösen a nyelviséggel, s a szubjektivitással kapcsolatos kérdések napjainkban meghatározzák mind a művekkel, mind a művekről folytatott diskurzust.

Kétségtelen, hogy Ionescóhoz vagy Becketthez viszonyítva úgy tűnik, Tennessee Williams drámái sokkal inkább ismétlik, semmint megújítják a Strindberg, Csehov, Shaw hatására kialakult dramaturgiai hagyományt. Az amerikai író nyelvhasználatát még nem határozza meg az a dilemma, mely megkérdőjelezi a nyelv mindenhatóságába vetett hitet, s figurái sem jutnak el a felismerésig, hogy a kommunikáció csődje egyet jelent a belső világ, az inhereus igazság kibeszélésének, leírásának lehetetlenségével. Néhány kivételtől eltekintve (mint például az *Üvegfigurák*), nem találunk példát a reprezentáció felnyitására, ezek a drámák inkább a polgári illúziószínház keretei között képzelhetők el; hermetikusan zárt fikcionális világuk szimulálja a valóságot, s hiányzik minden olyan dekonstruktív mozzanat, vagy aktus, mely leleplezné ezt az illúziót. Ami miatt mégsem jelenthetjük ki egyértelműen, hogy Tennessee Williams életműve marginálisnak tekinthető a huszadik század drámatörténetében (s éppen ezért érdektelenné vált a mai olvasók számára), az a személyiség különböző szerepek közti széthullásának, eltűnésének ábrázolása.

A romantika drámatörténetét még nagyban befolyásolta Hegel koncepciója, mely az arisztotelészi hagyományal szemben nem a cselekvést, hanem a jel-

lemet tartja a dráma legfőbb alkotóelemének, ám a huszadik század irodalmi és filozófiai diskurzusában egyre erőteljesebben érzékelhető az Én, mint a világ jeleinek értelmet adó központ megkérdőjelezésének tapasztalata. A német filozófus szerint, a beszéd és cselekvés forrása az „átható egyéniség, amelyből minden különös szó, az érzületnek, tettnek és viselkedési módnak minden egyes vonása fakad”. Ez az „átható egyéniségről” szóló, a személyiséget komplex, konzisztens struktúráként leíró diskurzus már egyre inkább elhalkul a múlt század elején. Jól példázza ezt Pirandello 1921-ben megjelent drámája, a *Hat szerep szerzőt keres*, mely egyrészt relativizálja és megkérdőjelezi a hús-vér ember személyiségének valóságát a fiktívnek tekintett szerepével szemben, másrészt dekonstruálja az e személyiség egységességéről alkotott képet (vö.: Pirandello, 1983, 325–326).¹

Pirandello számára tehát már nem koherens karaktert jelent a személyiség, sokkal inkább egy molekulához hasonló komplexumként képzelem el, melynek van ugyan megismerhető, valódi centruma, ám azt számtalan szerep veszi körül. A posztmodern kor diskurzusa már ennél is radikálisabban dekonstruálja az egyéniségbe vetett hitet. Foucault az Ember haláláról beszél, szerinte „az ember valaha egy alakzat volt a nyelv két létmódja között; vagy inkább csak akkor jött létre, amikor a nyelv, miután a reprezentáció belsejében gyökeret vert és mintegy feloldódott benne, csak a saját szétforgácsolódása árán szabadult meg tőle: az ember saját alakzatát egy töredékes nyelv réseiben alkotta meg” (Foucault, 2000, 431). Paul De Man pedig később Nietzsche idézve mutat rá arra, hogy az interioritásról alkotott kép milyen csúsztatások mentén jött létre.² Felvetődik tehát a kérdés, hogy e mögött a számtalan szerep-részecske mögött léteznek-e valamilyen végső valóság?

Tennessee Williams műveinek egyik lehetséges interpretációja tehát a személyiséggel kapcsolatos dilemmák mentén jöhet létre. Mint látni fogjuk, ezek a drámák is osztják azt a pirandellói nézetet, mely szerint az önazonosság képzetét a szerepek láncolata váltja föl, ám közel kerülnek Paul de Manhoz annyiban, hogy megkérdőjelezzik a maszkok mögött rejlő végső valóságot. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a williams-i drámák az ál-arcok egy-

¹ Williams műveit elemezve Jackson is hivatkozik Pirandello drámájára (Jackson, 1966, 80)

² „Az emberi individualizáció és az emberi szubjektum mint privilegizált látópont gondolata metafora csupán, amellyel az ember megvédi magát saját jelentőség nélküliségétől azzal, hogy saját világitelődését az egész univerzumra rákényszeríti és a hiúságát kielégítő ember-központú jelentés-halmazt behelyettesíti azok helyébe, amelyek őt a kozmikus rend átmeneti véletlenjébe redukálják” (de Man, 1979, 111).

másban tükröződő sorozatát hozzák létre. Először a szerzői beszédaktus, tehát az instrukció az, mely a dráma egyfajta keretnyelveként vezérli a „proso-popeia” (de Man, 1997) folyamatát, vagyis hogy a befogadás folyamatában a dramatikus figura „arcot kapjon”, tehát egyfajta személyiséggé álljon össze (szerzőn itt egy olyan funkciót értek, mely megteremti a dramatikus szöveg koherenciáját, tehát tájékoztat azokról a motívumokról, melyek a dialógus során nem mutatkoznak meg). Gyakorlatilag ez a beszédaktus mondja ki a figura nevét, tájékoztat cselekedeteiről, s a legtöbb esetben bemutatja külső megjelenését is, utalva bizonyos jellegbeli sajátosságokra. Ekkor alakul ki az első maszk, ami az újraolvasás folyamatában, az interpretációs horizonttól függően más és más lesz. Tennessee Williams esetében azért válik bonyolultabbá ez a probléma, mert itt nem csak a szerzői beszédaktus törekszik arra, hogy egyfajta külső nézőpontból jellemezze a szereplőket; egyes figurákkal kapcsolatban megfigyelhető, amint beszédaktusai során megkísérlik, hogy saját magukat bizonyos szerepben reprezentálják, vagyis, hogy mások számára meghatározzák önnön létezésük interpretációs lehetőségeit. Ebben a folyamatban egy újabb maszk jön létre, melynek funkciója, hogy eltakarja az elsőt; a drámák végső tragikumaként azonban ez a reprezentált kép lelepleződik, s kudarcba fullad a szereplő minden kísérlete, mely saját individuumának megteremtésére szolgált.

A leleplezés ebben az esetben talán nem is jó szó, hiszen ez egy olyan esemény jelöl, mely Tartuffe esetére igaz: a hazugságok végső cáfolata ott a *valódi* személyiség megismeréséhez vezet. Ezzel szemben Tennessee Williams drámáinak paradoxona az, hogy a valóságos arcot *maga a szerepjátszás hozná létre*. Mivel „nem létezik kultúrától független emberi természet, s kultúra alatt itt nem elsősorban konkrét viselkedési minták – szokások, hagyományok – értendők, sokkal inkább a viselkedést kormányzó ellenőrző rendszerek: tervek, előírások, szabályok, instrukciók...” (Geertz, 1973, 49), az egyén számára hatalmi és társadalmi diskurzusok szabják meg az identitásképzés feltételeit és lehetőségeit. Az Én-azonosság tehát „társadalmi konstrukció lévén” valójában „kulturális identitás” (Assman, 2004, 131), így

a személyes identitás is a mások részéről az egyénnel szemben támasztott „elvárások és az ebből fakadó felelősség tudata” (134). Ugyanakkor a művek főhősei, Blanche, Brick, Chance stb. eredetileg olyan társadalmi elvárás, illetve hatalmi diskurzus felől reprezentálódnak, mely a homoszexualitás, nemi betegség, szegénység miatt identitásuk, egyéniségük kontúrjainak feloldására törekszik. A figurák szerepjátszásának oka egyrészt tehát az, hogy elrejtse őket a kirekesztő, elnémitő mechanizmusok elől.

A Tennessee Williams drámáit átható szociális diskurzusok elsősorban az életkor, az anyagi helyzet, a szexuális vonzás és vonzódás alapján pozicionálják a figurákat. A szépség, fiatalság, gazdagság és heteroszexualitás trópusai lehetőséget adnak egy kiemelt helyzetben lévő, egyéniséggel rendelkező szubjektum retorikájának megteremtésére. E mintáknak történő meg nem felelés azonban (mint ahogy arra fentebb is utaltam), egy olyan mechanizmust implikál, mely az egyént arctalan figuraként reprezentálja; az amerikai író szereplőinek tehát nem marad más lehetősége, mint a megtevés, mikor is egy olyan jelrendszer használatára tesznek kísérletet, melyhez az őket körülvevő közösség szemiotikai rendszere az egyéniség képzetét kapcsolja. Ahogy Bigsby megfogalmazta, „visszautasítják a számukra felkínált szerepeket – Blanche az erkölcstelen nő, Xavier, a csavargó, Brick, a homoszexuális – s megpróbálják hatástalanítani azt a narratívát, mely feldolgozza és elzárja őket” (Bigsby, 1992, 42). A küzdelem azonban hiábavaló, hiszen végül is fény derül a csúsztatásra, s a jelentés (vagy jelentőség), mely a szereplő testét az azt birtokló belső tartalommal ruházta volna fel, eltűnik a jel-jelölt közti ürességben.

Tavaszi gyümölcskertek, téli fák, Blanche Dubois a Vágy villamosán

Avagy *villamosa* kétségtelenül egyike maradt a legnépszerűbb, legtöbb kritikai reflexiót kiváltó Tennessee Williams műveknek. Persze nagy szerepet játszott ebben Elia Kazan, akinek többek között Marlon Brandót is felvonultató rendezése egyes kritikusok szerint „minden idők leghíresebb amerikai előadása” (Adler, 1996, 66).³

³ Brando alakja szellemként kísért a későbbi előadásokban, nagyban megnehezítve annak a színésznek a dolgát, aki Stanley megformálását kapta feladatául: a kritikák visszatérő momentumai az, mikor az ítéző összehasonlítja a két alakítást (mármint Brandót és a jelenlegit), megemlítve, hogy az általa látott játék ugyan felhasználta azokat a kliséket, melyeket

A színházi siker tehát itt is garantált volt, bár e mű témája az előző drámához képest „jóval zordabb és patológikusabb” (Krutch, 1947, 687). Míg Lauránál csak halványan körvonalazódott az a probléma, melyet az idő elmúlása és a szegénység jelent, itt már nagyobb hangsúly esik a szereplő identitását meghatározó mechanizmusokra.

Később is utalni fogok arra, hogy Tennessee Williams instrukciói nemcsak leírják a szereplő külső megjelenését, de halványan jelzik is azokat a motívumokat, melyek a történetek során lényegessé válnak. Ugyanakkor persze érdekes, hogy mennyire lehet az ilyen szerzői beszédaktusokat instrukciónak nevezni, hiszen ezeket a jelzéseket kizárólag csak egy olvasó-befogadó tudja dekódolni, a színházi reprezentáció szempontjából megvalósíthatatlanok. Itt is, a főszereplő leírásakor részletes képet kapunk kinézetéről, az általa viselt elegáns ruhákról, egy utolsó, szinte odavetettnek tűnő megjegyzés válik igazán fontossá: „Bizonytalan magatartása, fehér ruhája valahogy molylepkére emlékeztet”. Ebben az esetben talán ismét érdemes összevetni az angol eredeti szöveget a fordítással, hiszen az előbbi inkább úgy fogalmaz, hogy „*van valami bizonytalan viselkedésében, ugyanígy fehér ruhájában, ami egy molylepkére emlékeztet*” (I.). Nyilvánvaló, hogy ez a hasonlat egy előadás során nem jut igazán érvényre, hiszen nem lehet egyértelműen behatárolni a néző asszociációs lehetőségeit, ám egy olvasó számára felhívja a figyelmet arra a diszkrepanciára, mely Blanche megjelenését jellemzi. Fellépése, finom öltözképe el-különbözteti attól a környezettől, ahova érkezett, mintha a New Orleans-ban élők közönségességével szemben ő már egy magasabb szint felé nyíló horizontot képviselne. Mégis, lénye épp egy közönséges kis rovarra emlékeztet, valami tehát megzavarja ezt a reprezentációt, valami jelzi a figura és az általa eljátszani kívánt szerep közti disszonanciát. Blanche nem illik bele az úrinő ruháiba, pontosabban nem úgy illik bele, mintha annak jogos tulajdonosa volna; nem tudja viselni ezt a jelmezt, hanem akár egy kártevőnek tekintett, könnyen elpusztítható molylepké bújik el bennük. Ugyanakkor az instrukció utal arra is, hogy „Blanche meg fog semmisülni a mű végén” így „kosztümje a későbbi eseményeket jelzi előre” (Corrigan, 1988, 51).

Miként így a „habos, fehér ruha” motívumához egyszerre rendelhető egy szép és gazdag nő, valamint egy kártékony rovar képze, tehát (viselőjétől függően), jelenthet eleganciát, de válhat nevetségessé is, Blanche nevének metaforikája is egymással ellentétes asszociációkat implikálhat. Maga a nemesi hangzás is megtévesztő, hiszen gazdagságra, előkelő származásra utal, azonban már a mű elején kiderül, hogy a családi vagyon elveszett és ennek hiányában a francia származás sem ér többet a lengyelnél (mint azt később Stanley hangsúlyozza is). Érdekesebb azonban a név jelentése, melyet a főszereplő a következőképp interpretál: „[f]rancia név. Azt jelenti erdő, liget, Blanche pedig azt jelenti, fehér, a kettő együtt: fehér liget. Mint egy tavaszi gyümölcsöskert. Erről megjegyezheti.” (III.)

A fehér szín tehát a szereplő interpretációjában a virágzást, a tavaszt, vagyis a fiatalságot idézi fel. Beszélgetőpartnere, Mitch számára mindenképp hangsúlyozni akarja ez utóbbit, ennek érdekében hazudik is: annak ellenére, hogy, miként azt az instrukcióból tudjuk „mintegy öt évvel idősebb Stellánál”, állítása szerint ő, mármint Blanche a fiatalabb közel egy évvel. Ez a hazugság ad okot arra, hogy a „fehér liget” metaforájának, vagy inkább allegóriájának egy másik magyarázatát vegyük figyelembe: a fehérség ugyanis nem csak a virágzó gyümölcsfák képzetét keltheti fel, hanem a hóval fedett tájat is. Ez pedig már összekapcsolható a halál illetve az öregedés fogalmával, így a Blanche Dubois név jelölhet egy, a szereplő által reprezentálni akart szubjektummal ellentétes pozícióban lévő figurát. Ugyanakkor a szereplő nevének hangzása bizonyos angol szavakat is játékba hoz: Blanche hasonlít a *to blanche* szóra, melynek jelentése *fehérít*, utalva arra, hogy a figura megpróbálja életének bizonyos foltjait eltüntetni (Pagan, 1993, 64–65). Ezen a ponton összekapcsolható az angol illetve a francia kifejezések jelentése, hiszen a hó is értelmezhető egyben az eltakarás, elfedés motívumaként, amely egy olyan megtévesztő aktusra utal, ami nem engedi mélyebbre hatolni a vizsgálódó tekintetet. Ezt az utóbbi olvasatot erősíti meg az, hogy a szereplő következő beszédaktusával a lámpa elfedésére kéri partnerét, mivel állítása szerint nem bírja a csupasz vil-

elődje hagyományozott rá, jóval elmaradt attól (például: Gibbs, 1956, 92). Nagy feladatnak számít tehát elszakadni ettől a hagyománytól, mely nem mellesleg Stanleyt, mint „szenvédő lelkületű”, s nem pedig „brutális” figuraként fogja fel (Bentley például emiatt vádolja Kazant azzal, hogy átírta a szöveg jelentését – Bentley, 1953, 87)

lanykörteket, ahogy semmilyen nyers durvaságot sem. Olyan attitűdöt próbál hangsúlyozni ezzel, mely a művészet, a kultúra segítségével próbál felülemelkedni a primitívizmuson. Később azonban látni fogjuk, hogy a Blanche vallomásában a lámpaelfedés már egy másik kontextusban szerepel, a színlelés, szerepjátszás szinonimája lesz.

Ahogy tehát *Az ifjúság szép madarában*, itt is a gazdagságot, fiatalságot és a szépséget hangsúlyozza a szereplő külső megjelenése, ugyanakkor már a mű elején vannak utalások arra, hogy ez a fajta ön-reprezentáció sikertelen lesz. Ugyanarra a szerepjátszásra látunk példát, lényeges különbség Blanche esetében azonban, hogy a szerepjátszás már nem a környezetből való kiemelkedést szolgálja, az általa viselt maszk funkciója sokkal inkább az, hogy elrejtse a mögötte lévő. Az ál-arc itt nem elsősorban láttat, hanem felfogja és eltereli a viselőjére irányuló tekintetet. Ezért, míg Chance Wayne csak a mű végén ismeri fel, hogy minden cselekedete és beszédaktusa tulajdonképpen csak egy hazugság alátámasztására irányult, *A vágy villamosának* szereplője végig tudja ezt, és meg is fogalmazza:

BLANCHE: (...) Pedig valakinek csak észre kell venni, hogy a világon vagy, ha menedéket kell találnod. Így aztán az embernek...ragyognia kell, villognia...színes papírelnyőt tenni a lámpára. De most félek...nagyon félek. Nem tudom, meddig bírom még a színlelést. Nem elég a látvány. Lágynak kell lenni és vonzó. És én...én már hervadok! (V.)

A figura nem azért akarja, hogy észrevegyék, mert ezzel egy olyan társadalmi narratívába tudna helyezkedni, mely kitüntetett pozícióba juttatná, hanem mert menedéket keres az őt körülvevőkkel kialakított interszjektív viszonyban. Ismét tehát a szépség válik a leghangsúlyosabbá, ám itt már egy teljesen más viszonyrendszert implikál a szereplő külső megjelenése. Látni fogjuk, hogy a szépség Chance Wayne, tehát egy férfi esetében csodálatot kelt és lehetőséget ad a kiemelkedésre, valamint a többiekkel szemben egyfajta hatalmat biztosít. Ezért van az, hogy *Az ifjúság szép madarának* főhőse megpróbálhatja a hozzá vonzó nőket használni. Blanche számára a szépség már sokkal inkább egyfajta kötelesség; a szexuális vonzás hiányában egy nő arctalan, észrevétlen marad („Az emberek meg se látnak...férfiak legalábbis...észre sem veszik, hogy a világon vagy, ha le nem feketnek veled”). Fo-

lyamatosan vonzóknak és fiatalnak kell mutatkoznia, ki kell kényszerítenie a bókot másokból, hiszen számára létkérdés, hogy elfogadják abban a szerepben, amiben látszani akar. Blanche-nak nincs más lehetősége, minthogy megfeleljen egy olyan hatalomnak, mely szexuálisan méri fel és osztályozza őt; azonban pontosan ez a folyamat vezet el a prostitúcióhoz is. Arról a problémáról van szó, mely a további művekben is visszatér majd: az a folyamat, mely eredetileg előnyösebb pozícióba juttatná a figurát, végül a kirekesztéshez vezet. Fontos azonban ismét hangsúlyozni a különbséget, hogy Wayne nem kényszerült arra az útra, amit választott, voltak más alternatívái is. Blanche saját identitását csak a szexualitás felől tudja meghatározni, hiszen a fallocentrikus társadalmi diskurzus csak erre ad lehetőséget; a prostitúció itt tehát nem a pénzszerzés, hanem egyfajta paradox identitásképzés eszköze.

A fehér, habos ruha és a lámpaernyő mellett a villamos az a motívum, mely ellentétes értelmezések játékát indíthatja el. A főszereplő úgy jut el hűgához az Elysiumi mezők utcába, hogy felszáll a Vágy, később pedig a Temető nevű villamosra. Erre az utazásra Blanche később utal is a Stellával folytatott vitában:

BLANCHE: Amiről te beszélsz, az a brutális vágy...Egy szerűen csak...vágy!...Annak a villamosnak, annak a csőrömpölő tragacsnak a neve, amelyik ezen a negyeden zakatol végig, az egyik szűk utcán fel, a másikon le...

Blanche a szexualitás tárgyaként jut el az Elysiumi mezőkre, így bizonyos értelemben már valóban halott, mikor felszáll a Temető nevű villamosra. Ugyanakkor Stella lakása nem idézi azt az értékteli állapotot, melyet a görög mitológiára tett utalás feltételez: az ott élő nők mind, a „brutális vágy” felől értelmeződnek, tulajdonképpen mind ennek a vágnak a tárgyai. Stanley, ahogy mondja, kirángatja felesége alól az oszlopokat, s életüket a vegetatív örömök szintjére redukálta. Blanche a prostitúciótól menekülve érkezik ide, kirekesztésre ítélt szubjektumként, aki mégis kísérletet tesz arra, hogy az új környezetben más alapokon határozza meg saját identitását. Szerepjátéka során ambivalens pozícióba kerül: egyfelől harcolni próbál a közönségesség, tehát a vágy ellen, mely testét kizsákmányolta, ugyanakkor mégis olyan maszkot visel, mely pontosan a vágyakozó tekintetet hivatott felkelteni. Mint arról

már volt szó, Blanche a férfiak szexualitásától függ, szüksége van az őt bámuló tekintetekre, hiszen identitása csak e felől értelmeződhet. Szubjektuma a szexuális érdeklődés fényében jöhet létre, ugyanakkor pont ez a szexualitás pusztítja el; ebből a körből csak egy házasság menthetné ki, mely egyrészt a vágy legális tárgyává tenné, másrészt az anyaság állapota megváltoztatná a hozzá fűződő nemi viszonyt. Luce Irigaray megállapítása igaz erre az esetre is, miszerint „a nő, a maga elzártságában otthon, már régóta semmi más nem lehet, mint anya” (Irigaray, 1985, 83). A „bezárt nő” szerepe mellett csak egy alternatíva létezik, ez pedig az „utcai nő” (uo. 117), azonban a nem bezártság ebben az esetben nem szabadságot jelent, hanem kirekesztő és megbélyegző mechanizmusok sorozatát. Ez utóbbi típusba tartozna Blanche is, aki már nem rendelkezik sem otthonnal, sem lehetőségekkel arra, hogy betöltse a „tisztességes nő” szerepét; az a fallocentrikus hatalom, mely Blanche számára csak a szexualitást, tehát a vágyat kínálja fel az identitásképzés alapjaként, most pontosan emiatt rekeszti ki, s ezáltal teszi arctalaná a figurát.

Tovább bonyolítja a kérdést, hogy nem csupán ő az egyetlen megbélyegzett szereplő a drámában. Azt a folyamatot, mely a főszereplő elzárásával ér véget, szintén egy kirekesztő aktus hozza létre; a probléma az, hogy ezt a kirekesztést maga Blanche hajtja végre. Pontosabban szólva, mikor elítéli férje homoszexualitását, ugyanannak a hatalomnak a retorikája artikulálódik rajta keresztül, mely utána már övele teszi meg ezt. A más nemi identitással rendelkező szubjektum „degenerálnak” minősül (az angol eredeti szövegben Stella pontosan ezt a jelzőt használja), így a hozzá való viszony az undorban nyilvánul / nyilvánulhat meg. A társadalmi instrukciók előírják Blanche számára a férfitől való elhatárolódást,⁴ ugyanakkor ez később olyan pozícióba juttatja, ahol már tőle határolódnak el; úgy fest, a figurát mozgató erővonalak visszavonhatatlanul csak az elzárást jelölik ki végcélként. Blanche ál-arca, mint arról már volt szó, a megbélyegzett személyt hivatott eltakarni, ám ez újabb megbélyegzéshez vezet: Stanley nem leplezi feleségének testvérét, hanem *újra prostitúálja*, majd az ily módon kihasználta, a vágy szempontjából értéktelené lett testet elzárásra ítéli. Ebben a „nagy játszma-

ban” Blanche Dubois arca az eldobható, kicserélhető pókerlapok dámáihoz lesz hasonló; értékét kizárólag a használat szabja meg, s mikor a nőt szexuálisan osztályozó tekintet, a vágy számára érdektelenné válik, eltűnik, miközben Stanley ujjai már „megkeresik Stella blúzának nyílását”.

Az ifjúság maszkjai

Chance Wayne, a Hercegnő és a Vágy villamosa

Az ifjúság szép madara szintén egyike azon műveknek, melyek színrevitele színész- és rendezői riások közreműködésével történt. Az 1959-es előadást szintén Elia Kazan rendezte, a főszereplőt pedig ezúttal Paul Newman testesítette meg, s később is olyan sztárok nevei tűntek fel a bemutatók plakátján, mint Christopher Walken, Al Pacino, Dustin Hoffman stb. Ennek ellenére a kritikusok nem fogadták szívesen a művet; volt, aki egyenesen „puritánnak” bélyegezte az amerikai író, mondván, hogy nem tesz mást, mint a világ erkölcs-telenségét bírálja (Gassel, 1959. 8–9). Jóval felkészültebb elemzők inkább azt a pesszimizmust kifogásolják, mely szerintük Williams világát jellemzi: „[h]a Tennessee Williams egy a domboldalon álló fáról ír, akkor az biztos, hogy öreg és korhadt. A környék pedig teljesen elhagyatott” – írja Oscar Hammerstein 1960-ban (id. Roulet, 1996, 177). Nehéz lenne vitatkozni ezzel az utolsó állítással, ugyanakkor az esztétikai értéket nem az határozza meg, hogy a mű témája mennyire borúlátó; éppen ezért e megjegyzések teljesen irrelevánsnak tekinthetők az irodalomtörténet szempontjából.

A dráma címe arra utal, hogy itt elsősorban az idő és annak elmúlásához való viszony lesz az alakok fő traumája. A szerzői instrukció nagyon érzékletesen írja le a főszereplő Chance Wayne alakját: megtudjuk, hogy „kissé már ritkuló, szőke haja” van, valamint „még nem lehet harmincéves de ennél többet mutat. Arca ugyan már bomlásnak induló, de azért még szívszorítóan szép. Alakját még nem kezdte ki az idő, ez a test fehér pizsamák viselésére termett.” Az amerikai íróra jellemzőek ezek az érzékletes leírások, melyek gyakorlatilag előre megfogalmazzák a dráma főbb irányvonalait. Chance haja bár szőke még, de ritkul, arca pedig egyszerre szép, és már bomlásnak indult. Ezek az uta-

⁴ A homoszexualitás ebben a műben még nem kap kifejezetten hangsúlyos szerepet. Később a *Macska a forró bádogtetőn* című dráma elemzésekor újra visszatér egy ilyen házasság motívuma. Ott azonban már nem az undor és a kirekesztés, hanem az elhallgatás lesz a főbb reakció.

lások gyakorlatilag két állapot közti határon helyezik el a figurát, a fiatalság, s annak elmúlása határán. Feltűnő, hogy az instrukció nagy hangsúlyt fektet a szereplő arcának elemzésére; az eredeti angol szöveg utal arra, hogy igazából Wayne arcán látjuk, az öregedés jeleit, hiszen teste még tökéletes. Ez a bomló arc érzékelteti igazán, hogy itt miről is van szó: Chance mindenáron fiatalságát, szépségét akarja mutatni a kívüllátnak, ám a maszk lassan lehámlik, felbomlik. Ugyanakkor a fehér selyempizsama is utal a jelmez, a szerepjátszás problematikájára; feltételezi a gazdagságot, a luxust a szereplő pozíciójában, ám valahol mégis érezhető a szövegben, hogy ez a test, hiába illik tökéletesen hozzá, idegen ebben a ruhában. Chance Wayne első pillanatban szép, gazdag fiatalként tűnik fel, ám ezek a motívumok olyan ellenpontként jelennek meg a szövegben, melyek szép lassan felfejtik a főszereplőről első olvasatra megfogalmazódó képet.

Ugyanígy érdekes a szereplő neve is, amit, mint azt az első jelentben hamar megtudjuk, a főszereplő titkolni kíván, hiszen öt dollárt fizet Flynnak a hallgatásért. A név jelentése Esély, ami olyan figurára utal, aki mások számára és maga számára is rendelkezik lehetőségekkel. Ezt a hercegnővel folytatott első párbeszédében hangsúlyozza is:

HERCEGNŐ: Ó... Jaj nekem...rémeset álmodtam
CHANCE: De nincs semmi baj. Chance itt van veled.
(I. 1)

A figura hasonlóképp indokolja azt is, hogy az oxigénmaszkot rossz helyre tette:

CHANCE: Én azt hittem hercegnő, hogy nem lesz több ilyen rohamod. Azt hittem, ha veled vagyok...(I. 1)

Látható tehát, hogy a figura saját magát megpróbálja egy olyan szerepben reprezentálni, mely kiemeli mások közül, fontosabbá, nélkülözhetlenné teszi őt. Ezzel szemben a Hercegnő fel sem ismeri („kicsoda?” kérdez vissza a fentebb idézett mondat után), neve semmit sem jelent a számára, illetve Chance jelenléte nem, hogy megnyugtató, de tulajdonképpen ő idézi elő a krízishelyzetet, mivel figyelmetlensége miatt nem tudja időben odaadni az oxigénmaszkot.

A női szereplő megszólalása dramaturgiai szempontból is érdekes, hiszen egyfajta töréspontként jelenik meg a szövegben. Bár a jelenet elején a fi-

gyelem fókuszpontjába kerül, Scudder és Chance párbeszéde alatt néma marad, első beszédaktusa akkor következik be, mikor ez a párbeszéd egyre feszültebbé válik, felmerül Haevenly neve, majd a kasztráció. A feszültség csúcspontján Chance felhívja Nonnie nénit, aki viszont leteszi a kagylót. Rögtön, itt az első jelenetben több, egymást keresztező történetre kapunk utalást; amikor azonban az egyik kibontakozni látszik, hirtelen félbe is szakad. Chance és a Hercegnő viszonyrendszere még ki sem bontakozhat, mikor megtudjuk, hogy a figurának valami miatt nem szabadott volna visszatérnie szülővárosába, s folyamatosan utalásokat kapunk egy olyan történetre, mely mozaik-szerűen, az általunk látott / olvasott történet repedései közt bújik meg. A befogadó egyszerre több drámával találkozik, melyek egyfajta szupplementáris és intertextuális folyamatban kiegészítik, de időnként meg is szakítják egymást. Az egyik szöveget Chance, Haevenly és a város lakói, a másikat Chance és a Hercegnő viszonyrendszere határozza meg. Az első jelenet ez utóbbival indul, mielőtt azonban választ kaphatnánk kérdéseinkre, mely a figurák kilétével kapcsolatos, Scudder belépésével kezdetét veszi egy újabb elbeszélés, mely újabb kérdéseket implikál. A Hercegnő beszédaktusával ugyanakkor ismét az első viszonyrendszer, az első dráma horizontja tűnik fel, mely elfedni látszik a másodikat. Ez, a több drámát sűrítő, egymásra rétegző dramaturgia kérdések sorozatát hozza létre. Úgy tűnik, mintha külön történetekkel, s válaszokkal lenne dolgunk, melyeknek nincs közük egymáshoz, ám, mint látni fogjuk, pontosan a válaszok elbizonytalanítása, a figurák által játszott szerepek leleplezése a célja ennek a dráma-konceptciónak.

Chance élettörténetéről először a Hercegnővel folytatott párbeszédéből szerzünk tudomást:

CHANCE: Ebben a városban, St. Cloudban jöttem a világra, itt éltem, amíg el nem mentem, tíz évvel ezelőtt...(…). Az a kis banda, amelynek tagja voltam, jobban mondvá vezére, kizárólag vagyonos és előkelő kölykökből verődött össze – kivéve engem. Nekem nem volt egyebem csak...
HERCEGNŐ: Csak a szépséged... Mondd ki! Mondd ki egész bátran! SZÉP Voltál! (...)(I. 2)

Ebből az elbeszéléséből egy olyan szereplő története bontakozik ki, aki szegénysége miatt nem le-

het egy szinten társaival, társadalmilag alulpozícionált helyzetben van. Egyetlen használható értékkel rendelkezik csak, ez pedig a szépsége, mely kiemeli a hozzá hasonlók közül. Chance minden vágya az, hogy egy olyan szerepben lássák, mely kiemeli a névtelen, szürke, általa „unalmasnak” tartott közezből. Két lehetősége nyílik erre: az énekesi karrier, a „sztárság” és a prostitúció. Partnerével folytatott párbeszédben Chance azt állítja, hogy mindkettő úton elindult, ám pénztelensége, alacsony pozíciója miatt, számára csak a második volt járható. Jobban mondva inkább arról van szó, hogy csak ez az eszköz áll rendelkezésére ahhoz, hogy elérje célját. Chance megbecsült, preferált „főhősként” reprezentálná önmagát, azonban közben olyan eszközökhöz nyúl, melyek a kulturális diskurzusok által meghatározott világtapasztalatban undorítóknak, büntetendőnek minősülnek. Minden beszédaktusa, cselekedete az individualizációt szolgálja, különbözni akar másoktól, ám végül szembe kell néznie a ténnyel, hogy csak egy újra és újra reprodukálható szerep által implikált lehetőségeket hajtotta végre. *Az ifjúság szép madarának* főszereplője nem egyéniség, és sorsa sem egyéni: ahogy a Hercegnő megfogalmazza, ő is csak egy Franz Albertzart, akinek szubjektuma nem rejt mást, mint „rég füstbe ment ambíciókat, kis piszkos ügyeket, talán néhány zsarolási kísérletet is, amelyek azonban mindig félresikerültek, és valamit, nagyon keveset, ami az ifjúkor szépségéből és varázsából megmaradt” (III.)

Chance tulajdonképpen azzal menti fel saját magát, hogy nem volt más út számára, mint amit választott. Állítása szerint minden tehetsége megvolt a színészi karrierhez, így a cél az ő esetében szentesíthette az eszközt. Sőt, Boss Finley is kizárólag a pénz miatt üldözte el lánya mellől, így a prostitúciót is a szerelem miatt vállalta. Ugyancsak Haevenly miatt próbálja megszarolni a Hercegnőt, majd amikor ez nem sikerül, kitartottjává válik. Amikor azonban Chance a bárban találkozik múltjának szereplőivel, fény derül az általa elmondott történet vakfoltjaira. Ironikus példáját látjuk annak a ténynek, melyet Hans Blumenberg úgy fogalmazott meg: „az emlékezésnek nincsenek tisztá tényei”. A városlakók ugyanis egy teljesen más emlékezetet rendelkeznek, mint Chance Wayne; Nonnie néni leleplezi a szereplő színészi álmait, hiszen mikor a férfi az általuk elnyert díjjal dicsekszik, kiderül, hogy csak dicséretben részesültek, ami gyakorlatilag a negyedik helyet jelenti. Megtudjuk azt is,

hogy pontosan Chance volt az, aki belesült a szerepbe, mégis első, illetve második helyezettnek tekintti saját magát. Nonnie szerint tehát nem igaz az, hogy a főszereplő arra az útra kényszerült, melyen most van:

NONNIE: Jaj, Chance! Még most sincs késő! Még most is jöhetnél, mondhatnád: „Nézzétek, belesültem a szövegbe, lemaradtam a versenyen, megbuktam...” De te megint úgy jöttél vissza, ezzel a... (II. 2)

Jan Assman szerint, „egy meghatározott személy egyéni emlékezete kommunikációs folyamatokban való részvétele révén épül ki. A különféle társadalmi csoportokba való beleszövődés az (...) ami az egyéni emlékezet kiépülését működteti. Az emlékezet a kommunikációban él és marad fenn; ha ez utóbbi megszakad, illetve ha a kommunikációban közvetített valóság vonatkozási keretei változást szenvednek, vagy akár elenyésznek, a következők: felejtés” (Assman, 2004, 37). Chance kiszakadt abból a közezből, amely múltjának tanúja volt, s amely ugyanazokkal a tapasztalatokkal rendelkezik, mint ő, ennélfogva emlékeit olyan csoportok számára kommunikálta, melyek nem rendelkeztek elég információval ahhoz, hogy megkérdőjelezzék, vagy pontosítsák a szereplő elbeszéléseit. Adott volt számára a lehetőség, hogy egyes tényeket meghamisítson, illetve elhallgasson. Amikor azonban visszatér St. Cloudba ez a „mülthamisítás” lelepleződik, szembesülnie kell azzal a ténnyel, hogy a közösség kommunikációs aktausaiban már egy olyan narratíva jött létre, mely a főszereplőt egyrészt kirekeszti emlékeikből, másrészt meg is bélyegzi. Nem hajlandóak a bárban vele énekelni (ahogy ezt régen tették), kerülik a társaságát, sőt, fel sem ismerik. Chance hiába próbálja önmagát a többiekénél előnyösebb szerepben reprezentálni, mozisztárként feltűnni, az általa elhagyott közösség diskurzusában már csak olyan arccal rendelkezhet, melyhez való viszonyt a gyűlölet, gúny, vagy megvetés jellemzi. Jól mutatja ezt Scotty és Bud párbeszéde:

BUD: Szerinted hány imádója van Chance Wayne-nek?
SCOTTY: Rengeteg. És milyen türelmesek! Évekig képesek várni, hogy végre viszontlássák a mozivásznon, egy öt másodpercig tartó tömegjelenetben.

Nem csupán arról van szó azonban, hogy Chance Wayne szerepjátszása nevéssé válik az őt kö-

rülvevők körében. Tom Junior a jelenet végén ki-
mondja azt a titkot, mely a főszereplő kirekeszté-
sének valódi oka: Chance életmódja következté-
ben olyan betegséget kapott, mely miatt szerelmét
később meg kellett operálni. Mivel „a nemi bete-
gek százötven évig az elmebajosokkal közös térben
élnek, (...) ez az együttlét az utóbbiakra olyan
tartós bélyeget sűt, amely a modern tudat számára
valamilyen homályos rokonságról árulkodik”
(Foucault, 2004, 127). A szexuális úton terjedő kór
tehát, az örülethez hasonlóan, vagy azzal összefo-
nódva, az elhallgatást illetve az elzárást vonta ma-
ga után. Itt is láthatjuk, hogy a szereplő az egyik
történetben elhallgatja ezt a tényt, a másikban pe-
dig az hallgattatja el, illetve ítéletti kirekesztésre őt.
Chance Wayne egyrészt végképp szembesül azzal,
hogy az általa preferált szerepnek nem tud megfele-
lni, ám sorsa nem emiatt válik igazán tragikussá;
tulajdonképpen pontosan azok az eszközök, illet-
ve az a folyamat, mely a szereplő kiemelkedését
szolgáltatta juttatja abba a pozícióba, ahol már „való-
jában nem más ő, mint egymásra halmozott kire-
kesztések sémája” (Foucault, 2004, 119).

A két történetet valójában a betegség motívuma
köti össze: Chance és Haevenly drámájában a fő-
szereplő emiatt válik kirekesztetté, a Hercegnővel
pedig már, mint névtelen, arctalan figura találko-
zik, aki bárkivel behelyettesíthető, hiszen egyedi-
ségét felemészttette az őt üldöző mechanizmus. Azt
az elsődleges olvasatot, melyet maguk a szereplők
fogalmaznak meg a mű végén, szintén a nemi be-
tegség kérdőjelezhetjük meg. Chance ugyanis sa-
ját tragédiáját a következőképp fogalmazza meg:

CHANCE: Hát akkor az idő, elragott, ahogy a patkány
lerágja a csapdába szorult lábát, és aztán, ami-
kor a lábát lerágta, és újra szabad, már nem
tud futni, már nem tud jární, elfolyik a vére,
megdöglök. (III.)

Az ifjúság szép madara cím is ezt a végkövetkezte-
tést támasztja alá, jelezve, hogy a szereplők tragé-
diáját az idő elmúlása okozza. Ez azonban csak
részben igaz; a Hercegnő történetében valóban azt
látjuk, hogy a fiatalság és a szépség elvesztése egyet
jelenthet a bukással és a felejtéssel, ám mégis ma-
radtak számára lehetőségek. Bár St. Claudban csak
„vén mozisztárként” aposztrofálják, a dráma vé-
gén felcsillan számára a remény, hogy visszatér-
hessen, vagy legalábbis abban a kitüntetett pozí-
cióban maradhasson, melybe szépsége és fiatalsa-

ga révén jutott. A tükörbe nézve ő még láthatja
Alessandra Del Lago, a sztár arcát, Wayne-é azon-
ban már elmosódik mellette; éppen ezért nem jö-
het létre az az azonosulás, melyre a főszereplő fel-
kéri a nézőket a mű végén. Az a bélyeg, melynek
viselésére a nemi betegség miatt kényszerült, olyan
társadalmi pozícióba sodorta a figurát, ahol már
nem lehetséges semmifajta közösségvállalás vagy
azonosulás. A mű vége egyszerre felnyitja és lezár-
ja a reprezentációt: a főszereplő kapcsolatot próbál
teremteni a nézőkkel, ám ezzel Chance Wayne
pont azt a társadalmat szólítja meg, mely kire-
kesztette őt, s így, mint idegen, fertőzött test ma-
rad egyedül a színpadon, akinek hangja nem képes
áttörni a negyedik falat.

A reprezentáció felnyitása illetve annak sikerte-
lensége más szempontból is megközelíthető;
Thomas P. Adler vette észre, hogy a *mise en abym*
folyamatában e mű megkettőzi a *mise en scène* színházi
szituációját Boss Finley tévészereplésekor.
Chance ugyanis ekkor a nézőközönség része lesz,
Tomhoz hasonlóan kerül át a platea terébe, ezzel
mintegy át is lépve a negyedik falat (Adler, 1997,
145). Ez alapján azt mondhatnánk, hogy *Az ifjúság
szép madara* egyben leválasztható a polgári illúzió-
színház hagyományáról, s az Ingardeni értelemben
vett nyitott színpadot képzelel el a reprezentáció te-
reként. A befogadóval való kapcsolatot akadályozza
meg ugyanakkor a szöveg intermedialitása, mely
egy olyan olvasatot implikálhat, ami nem színházi,
hanem filmes szituációban képzelel el Chance tör-
ténetének reprezentációját. Ezt a megközelítést tá-
maszthatja alá, hogy a Hercegnő mozisztár, aki szer-
int karrierjét egy a filmben közkedvelté vált tech-
nika, a premier plán tette tönkre, hiszen ez látha-
tóvá tette öregségét. A szerzői instrukciók időnként
értelmezhetők a „close up” használataként, például
amikor Chance élettörténetének elmondásakor a
„rivaldához lép”, így mintegy felnyitva kerül a fi-
gyelem fókuszába. A mű ekkor mintha a premier
plánt használva emelné ki a szereplőt, éppen ezért
mondhatja Albert E. Kalson, hogy *Az ifjúság szép
madara* tekinthető egy „film színpadra történő pro-
jekciójának”. Az amerikai kritikus részletesen elem-
zi és mutatja ki a film technikáinak Williams dra-
maturgiájára gyakorolt hatását, mely szerinte össze-
függésben van Piscator workshopjaival (melyeken
az amerikai író is részt vett), illetve a Hollywood-
ban eltöltött éveivel (Kalson, 1977, 774–94). Bár
az intermedialitás itt nem határozza meg olyan mar-
kánsan a szöveget, mint mondjuk később a mini-

malista próza esetében, Kalson érvelése mindenképp elfogadhatóvá tesz egy ilyen értelmezést. Sőt, Örkény István fordítása is mintha ezt erősítené: a szerzői instrukció Chance Wayne bemutatásakor a magyar szövegben mintha egy kamera mozgását írná le. Az „amit eddig nem láttunk” bevezetés arra utal, hogy a befogadó figyelmének orientációját egy filmkészítéskor használt eszköz vezérli, vagyis ez határozza meg a néző által tapasztalható látványt. Az angol szöveg ugyanakkor kifejti, hogy Chance arca az ablakon beszűrődő fény miatt válik láthatóvá („[a]s the shutters are opened we see him clearly for the first time”). Az, hogy a szöveg időnként filmes eszközök használatát hozza játékba, lezárja tehát a reprezentációt, hiszen ebben az esetben nem jöhet létre kapcsolat a fikcionális és a reális tér között.

Az elhallgatás, elzárás mechanizmusa működik Haevenly esetében is, akinek megcsonkított, kismimizett teste az apja akarata által mozgatott bábuként tűnik fel. Mind Chance-hez, mind Boss Finley-hez fűződő viszonyrendszerében a lány gyakorlatilag egyfajta tárgyként, eszközként szerepel, ám végeredményben le is leplezi szerepjátásukat. Wayne esetében kétséges, hogy Haevenly a karriert, vagy a szerelmet jelenti számára, mintha csak ő lenne a megfelelő partner ahhoz, hogy a férfi megvalósítsa nagyra törő álmait. A Hercegnő és Sally telefonbeszélgetése során, mely eredetileg a főszereplő karrierjének érdekében jött létre, Chance egyre inkább elfeledkezik a lányról, kizárólag önmagára válik hangsúlyossá:

CHANCE: Eleget fecsegtél! Beszélj már rólam és Haevenlyről!
(...)
Hé! Rólam miért nem beszélsz?
(...)
Rólam, rólam te bestia! (III.)

A két megbélyegzett figura találkozása nem jöhetett létre, ugyanígy nyilvánvaló képtelenség az, hogy esetleg mozisztárként tűnjének fel. A különbség kettejük között, hogy Haevenly felismeri, ő már csak eszköz lehet, míg Chance számára csak a dráma végén derül ki, hogy valójában csak egy mozi sztár poggyásza volt.

A tanulmány bevezetőjében megfogalmazott elmélet és a fenti elemzések módszere azt implikálná, hogy a *Macska a forró bádogtetőn* című mű főszereplőjének esetében is a maszkviselésre tett kísérleteket mutassam ki. Egy ilyen eljárás valószínűleg hiteltelenítené magát a teoretikus alapot, amelyből az elemzés kiindult, s a szöveg „megeőrszokolása” közben a koncepció preconcepcióként lepleződne le. E mű ugyanis kiasztikusan fordítja meg az eddigi drámákban többé-kevésbé hasonló alapszituációt: nem a központi figura szerepjátásáról lesz szó, hanem épp ellenkezőleg, ő az, aki megpróbálja leleplezni környezetét. Maggie, a macska alakja valóban felfogható Blanche Dubois ellentétéként annyiban,⁵ hogy az igazság elfedése vagy megszépítése helyett ő már „szembenéz a krízissel és megpróbál a való világban élni” (McGlenn, 1977, 511). Persze kétséges, hogy a Pollitt család részeként mennyire válhat Margaret az igazság megfogalmazójává; erre utal Brick utolsó mondata is, amelyet (a mű végét mintegy előre jelezve) a címben idéztem.⁶ Nemcsak felesége érzelmeinek kigúnyolása ez, hanem egy olyan ironiával megfogalmazott kérdés, amely végül aláássa és megkérdőjelezi a női szereplő pozícióját. Mint látni fogjuk, a zárlat kétértelmű: egyrészt a főszereplő győzelmet arat ellenfelei fölött, ugyanakkor ezt egy valószínű állítással éri el; Maggie tehát valójában részesévé válik annak a hazugságokon alapuló retorikának, mely ellen fellép.

A *Macska a forró bádogtetőn* című művel kapcsolatban tehát könnyen felvetődik egy olyan interpretáció, mely szerint Margaret „maga a kíméletlen igazság, vagyis a rák, mellyel a Pollitt családnak meg kell tanulnia élni” (Cafagna, 1997, 122). Több példával is alátámaszthatnánk azt az értelmezést, hogy Maggie megpróbál szembefordulni az igazsággal, míg a családtagok inkább menekülnek tőle (például Margaret: Ez az igazság! Mi olyan szörnyű ebben? Nekem nem az... / Brick: A hazugság szövevényében élünk. Az egyik kiút belőle az ital, a másik a halál...). Bármily egyértelműnek is tűnik ez, egy tüzetesebb olvasási stratégia felfedezhet olyan vakfoltokat, melyek akár alááshatják és elbi-

⁵ Dianne Cafagna tanulmánya (melyre később is hivatkozni fogok), részletesen elemzi azokat a motívumokat, melyekből jól kibontható e két szereplő ellentétes pozíciója (Cafagna, 1997)

⁶ Ismét a saját fordításomat használtam, az eredeti szövegben így hangzik a kérdés: Wouldn't it be funny if that was true?

zonytalaníthatják a Maggie pozíciójával kapcsolatos meglátásokat. Kiderül például az, hogy a szereplő életét a Pollit családba való bekerülése előtt ugyancsak a hazugság határozta meg:

MARGARET: Mindig olyanoknak kellett hízelegnem, akiket utáltam, csak azért mert ők gazdagok voltak, én pedig szegény, mint a tempom egere. Neked fogalmad sincs róla, mi az. (...) Ezt érzi az ember, ha koldusszegény, és hízelegnie kell a rokonainak, pedig gyűlöli őket, csak mert azoké a pénz (...) Hát ezért vagyok olyan, mint a macska a forró bádogtetőn. (I.)

A Tennessee Williams drámák egyik alapmotívuma tér vissza ismét, nevezetesen a pénz, melyhez való viszony pozícionálja, illetve utasítja kényszerpályára a szereplőket. Maggie is ugyanúgy szerepjátszásra kényszerül, mint Blanche vagy Chance, bár az ő maszkjának funkciója itt nem elsősorban az, hogy viselőjét egy társadalmilag preferáltabb pozícióban láttassa, hanem, hogy egy olyan viszonyrendszert alakítson ki, mely később ebbe a pozícióba juttathatja. Esetében a hazugság olyannyira összefonódott a vagyonnal, hogy tulajdonképpen megkérdőjelezheti Brick iránt érzett szerelmét. Az, hogy Maggie, férjét végül megpróbálja újra bevonni egy heteroszexuális kapcsolatba, jelenthet pénzszerzési szándékot is (Bigsby, 1992, 56). Lehet, hogy Margaret valójában párja és nem ellenpárja Gooper feleségének, aki az örökség megszerzése érdekében gyerekeit és anyaságát, mint egyfajta „tőkét” használja fel. Erre a hasonlóságra Big Daddy is utal: „ez a te párod formásabb, mint Gooperé, de valahogy mégis hasonlítanak egymásra.” (II)

E tanulmány nem tekinti feladatának, hogy állást foglaljon a különböző olvasatok mellett vagy ellen. Csupán azt szeretném bemutatni, hogy mennyire nem lehet egyértelműen meghatározni egy szereplő jellemét, vagy pozícióját. Ugyanakkor valójában mindegy, hogy Maggie a saját és környezete ál-arcának leleplezéséért harcoló hős, vagy maga is az illúzió újratermelésében vesz részt. A nincstelenségből valójában a hazugság révén került ki, s a mű végén ugyanezt kell tennie, hogy megmaradhasson ebben a pozícióban. A Pollit család tagjai egy olyan rendszer (system) részei,⁷ mely a vi-

lágtapasztalatot a pénzen keresztül biztosítja számukra; ez határozza meg a dolgok értékét, a viszonyokat, ez ad értelmet és jelentést létezésüknek. Big Daddy és feleségének európai körútja valójában haszontalan tárgyak megvásárlására szolgált, míg Gooper apja haldoklását vagyonszerzési lehetőségként fogja fel (Bigsby, 1992, 56). Ebben a „merkantilista tapasztalatban” a pénz válik azzá a jellé, mely a világ dolgait (a javakat) reprezentálja (vö.: Foucault, 2000, 200–240). Ez a pénz-jel talán még önkényesebben működik, mint a nyelv, hiszen a gazdasági változások hatására gyorsabban változnak az értékek, és a dolgok, anyagi vonzatuk függvényében, felcserélhetővé válnak (Mae gyerekei például egyáltalán nem emberi lényként, hanem egy „cirkuszi állatszelditőszám (sic)” fellépőiként jelennek meg, mint arra Margaret fel is hívja a figyelmet az első felvonásban). A szereplők számára tehát az jelenti a valóságot, aminek van materiálisan kifejezhető értéke; ez a viszonylagosság ugyanúgy lehetetlenné teszi számukra az igazság megtapasztalását, mint (és ezzel a rosszul sikerült hasonlattal egyben visszautalnék Williams levelére) ahogy egy hal sem maradhat a vízfelszín fölött. Hogy e gondolatsort ismét Bricket idézve zárjam: „Lehet, hogy ők talán csak azért kénytelenek hazudni, mert élnek... lehet, hogy én véletlenül csak attól leszek őszinte, hogy már nem is élek...”.

Margaret tehát olyan rendszer részese, melyben a hazugság eliminálhatatlan tényező, része és egyben feltétele a szereplők létének. Azonban, ahogy *Az ifjúság szép madarában* és *A vágy villamosában* láthattuk, a maszkviselésen kívül egy másfajta hazugság is működik Williams világában, ez pedig az elhallgatás. A *Macska a forró bádogtetőn*-ben ez utóbbi válik igazán súlyossá, mintha a valóság elkendőzésének következménye egyenértékű lenne a Big Daddy testét felemészítő halálos betegséggel:

MARGARET: (...) Ha az ember képzeletében vagy emlékezetében gennyed valami nem segít a hallgatás. (...) A hallgatástól csak növekszik a baj. Csöndben terjed, gennyed, és rosszindulatúvá lesz... (I.)

Egy dekonstruktív (és egyben rosszindulatú) értelmezés könnyen elbizonytalaníthatja Cafagna azon – általam már idézett – megállapítását, hogy Maggie

⁷ Bricknek, a 29. oldal tetején idézett mondata az eredeti szövegben így hangzik: „[m]endacity is a system that we live in.”(kiemelés tőlem – S. Á)

mint a rák emésztí fel a Pollit család hazugságainak szövetét. Mint arról már volt szó, e dráma főszereplője sem mentes teljesen attól a szerepjátszástól és azoktól a csúsztatásoktól, mely környezetét (és általában a Williams-művek alakjait) jellemzi. Ugyanakkor Bigsby kijelentése (melyre a fejezet elején hivatkoztam) helytálló: Margaret valóban elkülönül a többi figurától (elsősorban Blanche-tól) annyiban, hogy nem elfedni próbálja a valóságot, hanem megkísérlí felszínre hozni azt. A szereplő éppen ezért nem a betegséghez, hanem az azt gyógyító sebészhez hasonlít, aki képes rálátni a nem tudatosult, vagy elkendőzött igazságokra.

A címben már jeleztem, hogy mi is lehet az az elkendőzött tény, az a nem tudatosult igazság, amellyel a Pollit családnak szembe kellene néznie. Könnyen felvetődhet egy olyan olvasat, mely szerint Brick homoszexualitása az oka Margaret gyermektelenségének, az alkoholizmusnak, és ez ad lehetőséget, vagy inkább ez implikálja Gooper és Mae manipulációit és hazugságait. Érdekes, hogy a *Macska a forró bádogtetőn* dramaturgiáját itt ugyanaz az elfojtás és elhallgatás jellemzi, mellyel Brick saját nemi identitását kezeli. Csak Skipper másságát tárgyalják ugyanis egyértelműen, s még Margaret is csak halványan utal arra, hogy férje esetleg viszonozta barátja érzelmeit. Sőt: az utolsó felvonás módosított változatában, mely alapján Elia Kazan megrendezte a művet, a férfi újra kapcsolatot teremt feleségével, sőt csodálni, bámolni kezdi őt. Felvethető és igazolható egy olyan olvasat, mely szerint itt csupán a férfiak közötti kapcsolatok egy másik aspektusát mutatja be a szerző, egy „tiszta” és „igaz” barátságot, mely nem a pókerezésen és egyéb sporttevékenységeken alapszik, s mely ennél fogva a Stanley-i maszkulin diskurzus szemszögéből gyanús, „kasztrálnak”, degenerálnak tűnhet⁸ (Lilly, 1996, 70). Nem találunk a drámában olyan szöveghelyet, mely expliciten kimondaná Brick homoszexualitását. Mark Lilly szerint ennek oka ismét Williams életrajzában keresendő, vagyis, színteremt arról van szó, hogy maga a szerző is nemi identitásának elhallgatására kényszerült, éppen ezért a melegség problémája rejtett ködként van jelen szövegeiben (uo.). Az író egy vele készült interjúban beszél arról is, hogy „veszélyes a nyílt homoszexualitás”, s amikor órála is kiderült nemi identitása, középiskolások randalíroztak a háza kö-

rül, különböző sértéseket kiabálva (id. Pagan, 1997, 70). Ugyanakkor az is tény, mint arra George Michelle Sarotte is rámutat, hogy a darab megjelenésének időszakában, tehát 1947-ben, homoszexuális karakterek nem jelenhettek meg a színpadon (id. Pagan, 1997, 65). Ez a probléma persze nem csak az ötvenes évekre igaz, hiszen Peggy Phelan például a 1989-es évek Angliájának politikai diskurzusában mutatta ki a tiltást (Phelan, 1999). Saját neműekhez vonzó hősök tehát egyedül novellákban vagy regényekben, úgymond csak egy fikcionális térben tűnhetnek fel (persze ez felveti azt a kérdést, hogy mennyire válik valóssá az a homoszexualitás, melyet egy színész testesít meg). Pontosán ezért Williams inkább prózai írásaiban szerepeltet meleg figurákat, mint például a *The Mysteries of the Joy Rio* (A Joy Rio rejtéje 1941), *The Angel in the Alcove* (Az angyal és az alkóv 1943), *The Resemblance between a Violin Case and a Coffin* (A hasonlóság egy hegedűtok és egy bőrönd között 1949) és *One Arm* (Egy kar 1942–1945) (uo.). Maga a mű tehát ugyanúgy nem kezelheti nyíltan a homoszexualitást, mint ahogy Brick, hiszen annak bevallása egyben az elhallgatást vonja maga után. Éppen ezért válik nehezen elemezhetővé a szöveg, hiszen a szereplőkről kimondott állítások folyamatosan megkérdőjelezhetővé válnak: ahogy Margaretet sem lehet egyértelműen az igazság képviselőjeként kezelni, úgy tulajdonképpen Brick homoszexualitására sem találunk egyértelmű bizonyítékot.

Adódik tehát két olvasat, melyek között egyik sem lehet „valódiabb” vagy „helyesebb” a másiknál. Az egyik értelmezésben Brick nem meleg, így valójában Margaret manipulációjának áldozata, s a Skipperrel való barátság az „egyetlen igaz dolog” abban az értelemben, hogy mentes minden anyagi érdektől. A tragédia valójában akkor következik be, mikor kiderül, hogy a barátság egyik része valójában „perverz” és megengedhetetlen vonzalom. A másik olvasatban Brick látens homoszexuális, aki sem magának, sem apjának, sem Margaretnek nem vallja ezt be, az alkohol (csakúgy, mint a halál) egy olyan dimenzióba juttatja, ahol mind az igazság, mind a hazugság érvényét veszti. „Vajon Brick homoszexuális?” – teszi fel a kérdést a legtöbb korabeli kritika, ám meg is egyeznek abban, hogy hiába „próbáljuk megkeresni a kulcsot a jelentéshez. Ez a kulcs elveszett, vagy szándékosan elrejtették”

⁸ Stella is ezt a kifejezést használja az angol szövegben, mikor Blanche férjéről beszél.

(Kerr, 1955). A „zárat” húsz év múlva sem sikerül feltörni, ez látszik John Simon kritikájából: „Bricket egy bűn gyöttri – de melyik? A homoszexualitás? Vagy annak elhallgatása? Vagy egyszerűen csak az, hogy felelős Skipper haláláért?” (Simon, 1974)

Jellemző Tennessee Williams-re az a megoldás, hogy a szerzői instrukciót időnként az önreflexivitás tereként kezeli, ahol hangsúlyozhatja saját jelenlétét a szövegben, illetve egyfajta narrátorként kommentálhatja a történéseket. Ezeket a kommentárokat ugyanakkor a színház médiuma nem tudja közvetíteni, így csak az olvasáskor nyerik el értelmüket. Itt viszont feltűnhet, hogy a szöveg időnként játékba hozza a homoszexualitást úgy, hogy nem gondoskodik annak értelmezéséről. Jó példa erre a díszlettervezőnek írt jegyzet: a látvány részletes leírása közben a következő megjegyzést olvashatjuk: „[v]alaha ebben a szobában élt két agglégénypár – Jack Straw és Peter Ochello –, és azóta nem sok változott”. Nyilvánvaló, hogy ez az információ teljesen lényegtelen a színrevitel szempontjából, ugyanakkor az olvasáskor rögtön felmerül a kérdés, hogy a szöveg miért közli ezt a tényt. Az, hogy a hálósoba, mely jelenleg egy házaspár tulajdona, egykor két nőtlen férfi lakhelye volt, már a történések megkezdése előtt fókuszpontba helyezi a homoszexualitást, bár a két tulajdonos másságát Brick, nem pedig a narrátor mondja ki a mű vége felé. Később a szerzői instrukció, vagy inkább a narrátor, utal férfi szereplőjének nemi identitásával kapcsolatos kérdésekre úgy, hogy felveti mindkét olvasat lehetőségét, ám nem próbál meg egyik mellett sem állást foglalni: „[a]miről Big Daddy félen és kínosan, Brick pedig vadul, dühödten vitatkozik, megengedhetetlen dolog; s Skipper a halálával akarta bizonyítani, hogy nem is létezik. Ezt a körülményt, ha igaz volna, a „látszat” megőrzése végett akkor is el kellene tagadni a világ előtt, és talán ez a magva annak a „hazugság”-nak, amelytől undorát Brick italba igyekszik fojtani. Lehet, hogy ezért roppant össze. De lehet az is, hogy ez csak az egyetlen ok a sok egyéb között, és talán nem is a legfontosabb. (...)” (II.)

Az instrukció beszélője szerint a „drámai figurában megismerése után is mindig kell, hogy maradjon némi titokzatosság” éppen ezért bizonytalanítja el a szereplőről kialakítható lehetséges olvasatokat. Ezen a ponton némi önellentmondás fi-

gyelhető meg a szerzői beszédaktusban: egyfelől a „lehet” (*maybe*) szó bizonytalanságot fejez ki, mint ha a szerző maga sem lenne képes uralni saját szövegét, s autentikus választ adni azokra a kérdésekre, melyek Brickel kapcsolatban felmerülnek. A szerző pozícióját a szöveggép veszi át (de Man), melynek működését, vagyis a jelek irányíthatatlan játékát, az írás fizikai aktusát elvégző emberi szubjektum képtelen átlátni. Ugyanakkor a darabot egy hálóhoz is hasonlítja, mellyel akár egy „madarat” tudja befogni és megmutatni „emberi lények zavaros, múltó, villódzó-de vad feszültséggel töltött-egymásra hatását egy közös krízis viharfelhőjében”. Az ornitológussal való hasonlat már egy olyan szerzőt feltételez, aki számára a szöveg egy eszköz arra, hogy a világ nehezen megragadható dolgait „bekeiritse” és ábrázolja. Az előbbivel szemben itt már egy olyan szerzővel találkozunk, aki a mimetikus paradigma mentén fogja fel az irodalmat, és hisz a nyelv jelentéshordozó erejében: vagyis a darab arról szól, amiről ő akarja, hogy szóljon, éppen ezért ő rendelkezik az autentikus olvasattal is. Talán ez az ellentmondás is a homoszexualitás vállalásának, illetve elhallgatásának függvénye: mintha a szerző jelezni akarná azt a másságot, mely szereplőjének pozícióját elkülönböteti a többiekétől, ugyanakkor abban a pillanatban el is távolítja magától a szöveget, tudván, hogy egy ilyen karakter feltűnése egyben a mű megszólíthatóságát akadályozná.

Bármelyik olvasat mellett döntünk is, egy dolog egyértelműnek látszik: ez pedig a homoszexualitás agresszív elutasítása. Brick a melegség különböző negatív előjelű szinonimáit sorolja fel, mint például „kacsázó buzeráns”, „bajuszos néne”, „homokos” stb. Sőt, beszámol arról is, hogy amikor egy klubtársukkal kapcsolatban felmerült a gyanú, hogy saját neméhez vonzódik, kirekesztették maguk közül és elüldözték az egyetem környékéről. Ahogy Blanche undorodott férje másságától, s ennek következtében elindította azt a folyamatot, amely végül saját kirekesztéséhez vezetett, Brick úgy válik felelőssé barátja halálában, s a kirekesztés ebben az esetben is a szereplő ellen fordul. Mindegy tehát, hogy Brick a tragédia miatt lett alkoholiista, vagy, mert felismerte önmagában is azt a bélyeget, mely undort és megvetést váltott ki belőle; későbbi pozícióját itt is annak a társadalmi diskurzusnak az artikulációja idézi elő, mely a homoszexualitáshoz

⁹ Érdekes megfigyelni, hogy a homoszexualitást bűnnek tekinti a kritikus, melyhez képest az öngyilkosságban való részvételt a *csak* szóval említi.

való viszonyt az elutasításban határozza meg. A szerzői instrukció szerint, mikor Brick a „ferdehajlamú” szót kimondja, „fölmérhetjük, milyen nagy erővel és mélyen plántálta bele konvencionális erkölcsi felfogását az a világ, mely annak idején korai babért font a homlokára.” Mint ahogy arról már az eddigi drámák esetében is szó volt, a szereplők pozíciója, identitása a társadalmi elvárások függvényében jön létre. Brick az egyéniség, a sztár szerepében tűnik fel, ám, hogy meg tudja tartani ezt a reprezentációt, távol kell magát helyeznie mindentől, ami pozícióját alááshatná. El kell tehát fogadnia, sőt, újra kell termelnie azt az értékrendet, amely őt a hierarchia csúcsára helyezi. A homoszexualitás elutasítása során tehát folyamatosan saját pozícióját erősíti meg, ugyanakkor paradox módon pontosan ez vezet ahhoz, hogy kiessen a társadalmilag preferált szerepből.

A homoszexualitás olyan szellem Brick esetében, mint amilyennel Hamlet találkozik: ez a megfoghatatlan, körülírhatatlan jelenség, melynek létezését a társadalom tiltja, vagy tagadja, döntéskényszerbe hozza a szereplőt. Ugyanakkor bármelyik alternatívát választja is, végül mindegyik bukásához vezet. Miként a dán királyfi, Williams figurája is a kiutat keresi, ami ez esetben az alkohol, mely segít (a mottónak választott Dylan Thomas – idé-

zettel szólva) „átlépni az éjszakába”. Big Daddy világában a heteroszexualitás értékképző tényező:

BIG DADDY: Haha! (...) Cicázok egy kicsit a nőekkel! (...) Te Brick, bennem csak úgy forr valami! Bizony fiam. Furcsát mondok, el se hinnéd másnak. Még mindig kívánom a nőt, pedig ma vagyok hatvanöt éves. (II.)

A homoszexualitással való találkozás után ugyanakkor Brick számára a vágy, bármilyen is legyen az, undorító hazugsággá válik. Míg Big Daddy üvölt, „mikor megszakad a napvilág”, fia várja azt a kattanást, amely átvezeti egy másik dimenzióba; a más-ság gyanúja egy olyan folyamatot idéz elő, mely átértékeli a figura világát, s megkérdőjelezi az őt körülvevőkkel kialakított viszonyrendszert (csakúgy, ahogy azt Hamlet esetében látjuk). Homoszexuálisként a vágy illegálitása rekeszti ki Bricket, míg a másik esetben az emberi kapcsolatok tisztaságába vetett hit kérdőjeleződik meg. Akárhogy is, az Elia Kazan által javasolt befejezés semmiképpen sem helytálló: a férfi nem térhet vissza feleségéhez az alkohol mámorából, hiszen, mint mondja, csak ez illetve a halál mentheti ki őt abból a világból, mely a kirekesztés mechanizmusának következményeként átláthatatlanná vált.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz, 2004. ford. Hidas Zoltán.
- BENTLEY, Eric: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor, 1998. ford. Földényi F. László.
- BIGSBY, C. W. E.: *Modern American Drama*. Cambridge, University Press, 1992.
- FALK, Signi L.: *Tennessee Williams*. Boston, Twayne/G. K Hall, 1978.
- FOUCAULT, Michael: *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Budapest, Atlantisz 2004. ford. Sujtó László.
- FOUCAULT, Michael: *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen,: Latin betűk, 2000. ford. Sutyák Tibor.
- FOUCAULT, Michael: *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. ford. Romhányi Török Gábor.
- FUCHS, Elinor: *A jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán*. In: *Színház*, 1998/3. ford. Kékesi Kun Árpád.
- GASSEL, Sylvia: *Sex, Sin, and Brimstone in Tennessee Williams*. The Willage Voice june 24 1959. 8–9.
- GEERTZ, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Századvég Kiadó, Budapest, 1994. ford. Berényi Gábor.
- HÁRS Endre: *Én-túl a nyelven*. Gondolat-Pompei, Budapest, 2004.
- HIRSCH, Foster: *A Portrait of the Artis: The Plays of Tennessee Williams*. Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1979.
- IRIGARAY, Luce: *Sexe qui n'est pas un*. Paris, Editions de Minuit, 1977.
- JACKSON, Esther M.: *The Broken World of Tennessee Williams*. University of Wisconsin, 1966.

- JACKSON, Esther M.: *Tennessee Williams: The Idea of a „Plastic Form”* in: *Critical Essays on Tennessee Williams*. ed.; Robert A. Martin, New York, G. K. Hall and Co, 1997.
- KALSON, Albert E.: *Tennessee Williams at the Delta Brilliant* in.: *Tennessee Williams. A Tribute*. ed. Jac Tharpe Jackson, Univ. Press of Mississippi, 1977.
- KARDOS László–SÜKÖSD Mihály: *Az amerikai irodalom a huszadik században*. Budapest, Gondolat, 1965.
- KERR, Walter. F: *A Secret Is Half-Told In Fountains of Words*. New York, Herald Tribune, April 3, 1955, sec. 4: 1.
- KÉKESI Kun Árpád: *A dráma és a posztmodern* In.: *Thália árnyék(á)ban; posztmodern dráma – színház – elmélet*. Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2001.
- KÉKESI Kun Árpád: *Drámaelmélet és történetiség. Hamlet-olvasat* In: *Tükörképek lázadása*. Kijarat Kiadó, 1998.
- KOCZTUR Gizella (ed): *Kritikai szöveggyűjtemény a modern angol és amerikai dáma történetéhez – Az amerikai dráma a huszadik században*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.
- KRUTCH, Joseph Wood: *Drama* in. *Nation*, April 14, 1945: 424–25.
- KRUTCH, Joseph Wood: *Drama* in. *Nation*, April 14, 1947: 312–313.
- LILLY, Mark: *Tennessee Williams* in. *American Drama*. ed. Clive Bloom, London, Macmillan, 1995.
- MARTIN, Robert A. (ed): *Critical Essays on Tennessee Williams*. New York, G. K. Hall and Co, 1997.
- MILLER, Jordan Y: *The Three Halves of Tennessee Williams’s World* in: *Critical Essays on Tennessee Williams*. ed.; Robert A. Martin, New York, G. K. Hall and Co, 1997.
- PAGAN, Nicholas: *Rethinking Literary Biography – Postmodern Approach to Tennessee Williams*. London and Toronto, Associated Univ. Press, 1993.
- PARKER, R. B: *The Circle Closed: A Psychological Reading of Glass and Two Character Play* in: *Critical Essays on Tennessee Williams*. ed.; Robert A. Martin New York, G. K. Hall and Co, 1997.
- PHELAN, Peggy: *Holtan játszani a kőben* in *Theatron* 1.3. ford. Kékesi Kun Árpád.
- PIRANDELLO, Luigi: *Hat szerep szerzót keres in.: Színművek*. Budapest, Európa, 1983. ford. Füsti József.
- ROUDANÉ, Matthew C.: *The Cambridge companion to Tennessee Williams*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- ROULET, William: *Sweet Bird of Youth: Tennessee Williams’s Redemptive Ethic* in: *The Critical Response to Tennessee Williams*. ed.: George W. Crandell, Greenwood Press-London, 1996.
- SIMHANDL, Peter: *Színháztörténet*. Budapest, Helikon Kiadó 1998.
- SIMON, John: *Cat of Many Colors*. New York, August 1974. 48–49.
- SZONDI, Peter: *A modern dráma elmélete*. Budapest, Gondolat, 1979.
- VADON Lehel: *Masterpieces of American Drama: An Anthology and Introduction* Tankönyvkiadó, Budapest, 1990.
- WEIMANN, Robert: *Author’s Pen and Actor’s Voice. Playing and Writing in Shakespeare’s Theatre*. Cambridge, University Press, 2000.
- WILLIAMS, Tennessee: *Az ifjúság szép madara*. Budapest, Szukits Könyvkiadó, 1995. ford. Örkény István.
- WILLIAMS, Tennessee: *A Streetcar Named Desire an Other Plays*. London, Penguin Books, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee: *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*. London, Penguin Books, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee: *Drámák*. Budapest, Európa Kiadó, 1964.
- WILLIAMS, Tennessee: *Drámák*. Budapest, Európa Kiadó, 2001.
- WINDHAM, Donald (ed): *Tennessee Williams letters to Donald Windham 1940–60*. Verona 1976.