

Tükör / Kép / Rombolók

I. A TÜKÖR

1. „tekinteted arcul csap”

Belépünk a nyelv szimbolikus rendjébe, mely már születésünk előtt várt ránk. Szeparáció, az anya testétől való megfosztottság. Az Ige és a Hús közötti szakadék. Ha a test, az anyai/női test elfojtása teszi lehetővé a jelhasználatot és nyitja meg a reprezentáció terét, és ez az, amit – mivel megelőzi azt, és rajta kívülálló marad – a jelölőfolyamat sohasem artikulál, akkor végtelenül szubverzív lehet, ha e test végre „beszél” kezd. Ezért a női írás és a női test tematikája összefonódik: az anyai/női testhez való megtérés látszik a saját nyelvre találás garanciájának. „*A nőnek a testével kell írnia, hogy megtalálja a bevezetetlen nyelvet...*”¹

A színház az a reprezentációs forma, melynek többnyire² a test az egyik tipikus médiuma, ezért is érte fennállásától fogva oly sok támadás. Gyanús és megvetendő hely volt az, ahol az ember – szembe-szegülve a isteni akarattal – más arcot és alakot öltött magára. Gyanús és megvetendő hely volt az, ahol férfiak nőnek öltözve férfiakat csábítottak el a színpadon. A színház ellen felhozott vádak másika az volt, hogy a nézőben bűnös és kétes vágyakat ébreszt a látvány és cselekmény – e röpiratok arra figyelmeztetnek, ne feledjük: a színpadon álló test pillantások kereszttüzében áll, testek vesznek körül. És mielőtt a

színház egy sötét terembe költözött volna, ezek a pillantások nem csupán a színpadra irányultak...

A színházban tehát az Ige test(t)é lesz. Belép a színpadra egy nő. Vajon képes lehet-e ez a közszemlére tett test a nőknek írni, „feltalálni a bevezetetlen nyelvet”? A kérdés megfontolásához célszerű Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című írásából kiindulnunk.³ Ez a szöveg, noha kifejezetten a film műfaji sajátosságai alapján dolgozza ki a *male gaze* koncepcióját, a többi vizuális művészet (így a színház) feminista gondolkodói is inspirálta. Ennek oka, hogy a tanulmány érvelésében kiemelt szerepet kap a mozi spektakuláris jellege.

Mulvey szerint a mozi, ezen belül kitüntetett módon a domináns mozi, alkotásai, kétféle – egymással bonyolult kapcsolatban álló – módon juttatják örömhöz a befogadót. A mozi részint azért örömteli, mert kielégítést nyújt a tekintet biztosította, Freud által szkopofilának (Schaulust) nevezett ösztönkésztetés számára. A tekintet kétféle módon szolgálhat erotikus örömforrásként: aktív változata a nézésből, passzív változata pedig a „nézettségből” nyer kielégülést. Freud az előbbi maszkulin, fallikus tevékenységként határozta meg, amely a másikat (a másik embert) tekintete *tárgyaként* konstruálja, és a vágy eme tárgy szadisztikus uralására irányul; a szkopofília passzív „párja” Freud feltevése szerint a mazochizmus és exhibicionizmus...⁴

¹ Hélène Cixous, A medúza nevetése, in Kiss Attila A. – Kovács S. s. k. – Odorics F. (szerk.) 1997, 370.

² Jelen írás szempontjából a színészi testről eleve lemondó műfajoknál (például marionett) sokkal fontosabbak azon irányzatok és törekvések, amelyek a test színpadról való „száműzésékor” vagy lehetőségeinek/szerepének redukálásakor az élő, hús-vér emberi testen alapuló színpadi hagyományból indultak ki, ennek hiányosságait és veszélyeit vették alapul, amikor más alternatívák után kutattak. Ezek az irányzatok egyébként – a színházellenes röpiratokhoz hasonlóan – a színpadon álló testtel kapcsolatban több olyan „problémát” is megfogalmaztak, amelyek fontosak a feminista kritika számára.

³ Laura Mulvey, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4. 12–23.

⁴ Vö. Freud, 1997a. Egyébként, a klinikai adatok bizonyossága szerint, csak nagyon kevés exhibicionista nő van, a betegek többsége férfi. Ez a személyiségstruktúra kleptománia formájában jelentkezik a nőknél. Vö. Elizabeth Wright (szerk.), *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, 448.

Mint arra Mulvey elemzése rámutat, a domináns mozi a freudi felosztást ismétli: a nő szereplő nem alanyként, hanem mint a férfi főhős (és a nézőközönség) vággyal átitatott tekintetének kitett, azt szolgáló *erotikus tárgy* jelenik meg; a kamera többnyire hosszú snitteken keresztül pásztázza arcát és testrészeit, teste szolgáltatja a legfőbb látványosságot. A mozi a voyeurisztikus ösztönkésztetés kielégítése mellett egy másik szempontból is örömforrásként üzemel. Mivel a filmek diegézisében a férfi főhőse az aktív szerep, a néző pedig a technikai manipulációnak (ügymint cselekménymenet, beállítások, kameramozgás, vágások) köszönhetően szó szerint a férfi hős perspektívájával való azonosulásra ítéltetett, a mozifilmek által implikált befogadói magatartás a tükörfázishoz hasonlatos: a néző egy *önmagánál tökéletesebb képpel azonosítja magát*. Eszerint a mozi egy (látszólag) mindenható (szintén maszkulin) „én” képzetével is megörvendezteti a nézőt.

Összegezve: képtelenek vagyunk a képek gyötrő, kettős csábításának ellenállni. A mozi (és színház) a befogadás fizikai körülményei miatt (egy sötét teremben ücsörgünk, mozdulatlanságra ítélve – Louis Baudry szerint ez egyenesen az anyaméhet idézi), illetve a történetbe/képekbe való belefeledkezés révén egyfajta „önfeledt”, pontosabban *én-feledt*⁵ állapotot vált ki a befogadóból, amit az elemzők az imaginárius szubjektum előtti állapottal azonosítanak. Paradox módon – a tükörfázishoz hasonlatos identifikáció eredményeként – a mozi egyúttal egy (maszkulin) „én” konstruálását és a látvány révén érvényesülő megerősítését is lehetővé teszi.

A tekintet ezen ökonomiája azonban nem csupán a mozifilmekre jellemző; a feminista szempontot alkalmazó elemzések sora bizonyítja, hogy a Nyugat története során alapvetően meghatározta (és minden fáradozás ellenére sok tekintetben meghatározza még ma is) a női test vizuális reprezentációjának összes formáját. A mozi és színház különösen közel áll egymáshoz a néző voyeurai szituá-

cióját illetően, hiszen mindkét helyen egy sötét teremben, passzivitásra ítélt nézősereg számára vonultatják fel a látványt, s a cél jobbára a történetbe való minél teljesebb belefeledkezés. Annyiban viszont eltér egymástól e két művészeti ág, hogy a színházban a jelprodukció és -recepció egy időben mennek végbe, míg a film esetében egy előzetesen elkészített „termék” látunk – éppen ezért néhány feminista teoretikus úgy ítéli meg, hogy a színház a filmnél erőteljesebben veheti fel a harcot a male gaze-zel (lásd a dolgozat későbbi, a brechti elmélet feminista kisajátításával foglalkozó részét). Más szempontból viszont éppen a mozi lehet alkalmas erre a szerepre a technikai trükköknek köszönhetően: a kép diszperzálása, nem antropomorfikus formák létrehozása stb.⁶

A feminista kritikus számára a male gaze kapcsán két probléma fogalmazódik meg: a „nő(i)” nek erotikus tárggyá való degradálása, illetve a *nézőnő* szituációja, aki számára nem marad más lehetőség, mint vagy a male gaze-zel, vagy a passzivitásra ítélt szereplőnővel azonosítania magát. Mulvey esszéje számos film- és színházteoretikust (köztük Mulvey-t magát is) inspirált annak továbbgondolására, hogy lehetséges-e egyáltalán a női test olyan reprezentációja, amely nem a male gaze sémája szerint épül fel, s ha igen, akkor milyen technikák segítségével valósulhat ez meg. Ez utóbbi próbálkozás azon vállalkozáshoz hasonlatos, amely a nő(i) helyét keresi a nyelvben, illetve egy/a női nyelv megteremtésén munkálkodik; a különbség „csupán” annyi, hogy a kritikai vizsgálódás közege/színtere, „megdolgozandó anyaga” ezúttal nem a nyelv, hanem a test. A hasonlóság persze nem véletlen, hiszen „a nyelv (...) a reprezentációk támasztéka”.⁷ E ponton válik világossá, hogy a női test és az *écriture féminine* tematikáját kettős kötődés fonja egybe; nem csupán arról van szó, hogy az anyai/női testhez való visszatérés az *écriture féminine* par excellence formája lehet, hanem arról a kritikai aktivitásról is, amelyet

⁵ „temporary loss of ego”, Mulvey, i. m.

⁶ Mulvey a mozinéző átkos identifikációs kényszerének egyik okaként az antropomorfizmust jelölte meg: „az arányok, a terek, a történetek mind antropomorfikusak” (Mulvey, i. m., 2000, 14). A színházban Artaud, Brecht, Craig és a Bauhaus tagjai szintén elsősorban a színész antropomorf létét okolták a naiv, önmagát a perszónázzsal azonosító nézői magatartásért, s próbáltak annak ellenszegülni a maguk módján. Kísérleteik éppen ezért csaknem egytől egyig a színészre (is) vonatkoztak e problémával kapcsolatban (például maszkot adni rá, géppel, bábbal, mértani formákkal helyettesíteni, megfosztani a természetes beszéd lehetőségétől stb.), míg a kortárs színház elsősorban a térbeli arányok megzavarásával vált ki hasonló hatást (vö. Elinor Fuchs, Another Version of Pastoral, in *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, 92–107.; valamint Helga Finter, A posztmodern színház kamera látása, *Ellenfény*, 1998. tavasz, szövegmelléklet.

⁷ Luce Irigaray, A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége, in Csabai-Erős (szerk.), 1997, 229–230.

a „nyelv” és a „test” kapcsán egyaránt ki kell fejteni. Ekként kapcsolódik össze például Cixous kiáltványában a női nyelvvél kapcsolatos követelés a saját test követelésével: „A nőnek kell a nőről írnia és a nőket kell beavatnia az írásba, *amelytől éppoly erőszakosan el lettek szakítva, mint saját testüktől*, ugyanazon oknál fogva, ugyanazon törvény szerint, ugyanazon végzetes cél érdekében.”⁸

Mielőtt a male gaze struktúrájának kimozdítását célzó eljárások taglalására térnék, röviden áttekintek néhány, a nézőnő számára a domináns moziban adódó szituációról megfogalmazott álláspontot.⁹ Mulvey idézett esszéje nem tér ki külön a nézőnő helyzetére, a szövegében megfogalmazottakból impliciten az a következtetés adódik, hogy a domináns sémában számára semmilyen élvezet és ellenállási lehetőség sem adódik. Egy későbbi szövegében¹⁰ – részint a korábbi cikkéhez kapcsolódó kritikai megjegyzésektől, részint King Vidor *Duel in the Sun* című filmjétől indítva – eltérő álláspontot fogalmaz meg. A nézőnőnek az aktív férfi főhőssel való azonosulása kapcsán Freud *A nőiség* című előadásának egy tételét használja fel. A preödipális fázis libidószerződésében az aktivitás és passzivitás váltakozása még nem kapcsolódik nemekhez, így az aktivitás a fiú- és lánygyermekre egyaránt jellemző, mi több, a későbbi életszakaszokban is megjelenhet: „*A nő ösztönéletével kapcsolatban itt csupán azt akarom hangsúlyozni, hogy a nőiesség kibontakozását a korai férfias szakaszból fennmaradó férfias jelenségek továbbra is megzavarhatják. Nagyon gyakran fordulnak elő regressziók a preödipális kor fiktációihoz: előfordul, hogy az élet folyamán többször váltakoznak olyan időszakok, amelyekben hol a férfiaság, hol a nőiesség kerekedik felül.*”¹¹ A né-

zőnőnek a női szereplővel és a férfi főhőssel való kvázi transzszexuális identifikálódása (Mulvey ezt maszkulinizációnak nevezi) egy sajátos, a női és férfi pozíció között oszcilláló helyzetet és örömet biztosít számára, melynek gyökere a preödipális fázis aktív szakaszában lelhető fel. Maga a jelenség azonban Mulvey szerint nem jelent közvetlen regressziót a preödipális fázishoz.

Mary Ann Doane a maszkulin pozícióval való identifikáció és a passzív nőalakkal való mazochisztikus azonosulás mellett egy további stratégiát dolgoz ki a nők számára. A női néző passzív helyzetét az indukálja, hogy „*számára a látvány bizonyos értelemben túlságosan is jelen van – ő maga a látvány.*”¹² Joane Riviere *Womanliness as a Masquerade* című írásának tézise alapján – miszerint a nőiség nem esszenciális sajátosság, hanem a férfi alany pozíciójának birtoklását a nőiség túlzó megjátszásával elfedő máz vagy maszk¹³ – a fent vázolt helyzet megkerülhetővé válik. „A maszkviselés hatékonysága pontosan abban rejlik, hogy lehetőséget ad a képtől való távolság megteremtésére, egy problémakör előállítására, amelyen belül a nő a képet manipulálhatja, megteremtheti és olvashatja.”¹⁴ A nőiséget jelmezként alkalmazva a női néző megjátszhatja, hogy nő, eljátszhatja a film felkínálta identifikációkkal, ezzel biztosítva saját örömét.

Teresa De Lauretis a narrativitás és narratíva felől közelíti meg a kérdést.¹⁵ Mulvey 1975-ös írásában a képiség és a cselekménymenet egyformán hangsúlyozódik a nők számára lehetetlen helyzet kapcsán: nem csupán a kamera tekintete, de a történetvezetés is a passzív, szexuális tárgy szerepét rója a nőkre. De Lauretis a filmek aktív-férfi/passzív-női megosztását az ödipális történetfonalra ve-

⁸ Cixous, i. m., 357.

⁹ Ezúttal csak azokat a gondolatokat próbálom összegezni, amelyek a színházi reprezentáció kapcsán is megfontolandók lehetnek a női nézők helyzete kapcsán. A két médium különbségéből adódó eltéréseket és lehetőségeket a hang és a nézővel egy térben helyet foglaló (performer) test felől bonthatjuk ki (vö. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988; Helga Finter, A posztmodern színház kamera látása, *Ellenfény*, 1998. tavasz, szöveg melléklet; Gerald Siegmund, A színház mint emlékezet, *Theatron*, 1999. tavasz, 36–39.

¹⁰ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 29–38.

¹¹ Sigmund Freud, A nőiség, in *Újabb előadások a lélekelemzésről*, Budapest, Filum, 1999, 147.

¹² Mary Ann Doane, Film és maszk. A női néző elmélete, *Metropolis*, 2000/4. 27.

¹³ „A nőiség felölthető és viselhető, mint egy maszk, egyrészt, hogy elrejtse a férfiaság birtoklásának tényét, másrészt, hogy elhárítsa a várható megtorlást, ha felfedezik e birtoklást – hasonlóan a tolvajhoz, aki kifordítja a zsebeit, és azt kéri, kussassák át, hogy bebizonyosodjon, nem nála vannak az ellopott dolgok. Az olvasó jogosan kérdezheti, hogyan határozom meg a nőiséget, hol húzom meg a vonalat az igazi nőiség és a »maszkviselés« között. Én azonban úgy gondolom, hogy nincs ilyen különbség: akár radikális, akár felület, a kettő egy és ugyanaz” (idézi Doane, i. m., 31).

¹⁴ Doane, i. m., 36.

¹⁵ Teresa De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

zeti vissza, mely a patriarchátusban a történeteket strukturáló és generáló elbeszélésmintává vált. Öidipusz, a férfi szereplő térbeli határvonalakat lép át, míg a női szereplők térbeli helyeket jelölnek, a rajtuk való áthatolás tette teszi a mitikus alanyt hőssé; a női szereplő viszont csak e passzív funkció révén íródik bele a történetbe. Doane-hez hasonlóan, De Lauretis úgy írja le a nézőnő pozícióját, hogy azt az aktív és passzív szerepekkel való kettős azonosulás irányítja; de az identifikációban (Freud nyomán) kitüntetett szerepet tulajdonít a narrativitásnak. A női tekintet/női történet konstituálását az ödipális narratíva női szemszögből való feldolgozása jelentheti, melyre néhány film (például Hitchcock *Szédülés* és *A Manderley-ház* asszonya című munkái) elemzésével példákat is felsorakoztat. Tanulmányára dolgozatom harmadik részében, a dramatikus szövegek kapcsán még visszatérek.

2. „a feladat elvégzésére alkalmas tükör”¹⁶

A cél a „nő(i)” olyan reprezentációjára találni, amely kitér a patriarchális tükörlogika elől, a „nő(i)t” nem írja vissza a fallikus reprezentáció narcisztikus struktúrájába. A választási kísérletek közül a továbbiakban a színházzal kapcsolatos megfontolásokra és megállapításokra koncentrálok.

A reprezentációt, mely adva van számunkra, egy erőszakos logika működteti, mely nem hagy teret annak számára, ami nem esik egybe törvényeivel – ez talán a reprezentáció „elé”, a reprezentáción kívülre lépés gondolatát vetné fel, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül Derrida megjegyzését: „A jelenlét ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt már hatolva”.¹⁷ Sőt, mint azt – egy tanulmány kapcsán, amely a feminista színház számára az artaud-i prezenciásházat jelöli meg követendő példaként – Randi S. Koppen megjegyzi, a feminizmus már csak politikai elkötelezettsége miatt sem elégedhetne meg egy olyan színházzal,

melynek aktusa egybeesik a színpadi előadással, de azon túl eltörlődne, nem hagyva „aktualitása mögött semmiféle nyomot, semmi maradandót”,¹⁸ és amelyet nem járna át a feminista „mesteri-beszéd” „már előre”.¹⁹ A paternális identifikáció és nyelv elutasítása kapcsán kifejtett kristevai dilemma pedig szintén kétséges teszi a reprezentáció visszatartásának hatékonyságát.²⁰ Nem marad tehát más lehetőség, mint a rendszer belülről történő megingatása, azaz a reprezentáció terén belül maradva hagyományos formáinak vallatása, kritikai felülvizsgálata, illetve a reprezentáció radikális stratégiáinak kidolgozása.

A feminista színházban ez a kritikai aktivitás három (egymással természetesen szoros összefüggésben álló) formában jelentkezik: (1) a dramatikus szöveggel való kísérletezés (így például a narratív struktúra megbontása); (2) olyan színjátszási/színpadi technikák kidolgozása, amelyek alkalmazása révén a női test ellenáll a „tárgyasítódásnak”; (3) előadások, amelyek elsődleges célja a női test és szexualitás reprezentációját átitató ideológiai dimenzió tudatosítása (azaz egy mítoszkritika, a nézői ártatlanság mítoszának lerombolása), és ezt gyakran a testiség és szexualitás „gátlástalan” tematizálása, és/vagy a női test provokatív színpadi akciói révén valósítják meg. A (2) és (3) pont közötti különbségtétel alapja, hogy míg az előbbi esetben elsősorban egy új játéktechnika kidolgozásán van a hangsúly, az utóbbi esetben a színházi keret szocializált formáinak megbontása is fontos szerepet kap.

Stratégiák: a brechti elmélet kisajátítása

Az elemzők többsége a male gaze kijátszásához a brechti teória alkalmazását látja legmegfelelőbb eszköznek, mivel ez az imaginárius identifikáció elleni támadáshoz a fegyverek egész arzenálját kínálja. A Brecht-írásokban kibontakozó színház megvilágított nézőterén szivarozva ülnek a nézők, akik számára egy sor technikai „trükk”

¹⁶ Donna J. Haraway, *Magzat Virtuális tükör az új világrendben*, Drozdik Orsolya (szerk.) 1998, 105.

¹⁷ Jacques Derrida, A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, *Gondolat–Jel*, 1994/1–2.

¹⁸ Derrida, i. m., 13.

¹⁹ Randi S. Koppen, *Scenes of Infidelity: Feminism in the Theatre*, Bergen, Universitetet i Bergen, 1995, 59

²⁰ Kristeva a *Des Chinoises* című művében foglalkozik azzal a problémával, hogy a nyelv szimbolikus rendjébe való belépés az Apával való azonosulás és a feminin minőségek (köztük az anyai test) elfojtásához kötött, ami a lánygyermek szocializációjában, illetve a nők szimbolikus mezőn belüli helyével/szerepével/lehetőségeivel kapcsolatban számos nehézséget okoz; a paternális identifikáció visszaautásítása viszont a beszéd, az írás elutasítását, pszichózist és öngyilkosságot eredményez.

(a cselekménymenetet megakasztó epikus betétek, maszkok használata stb.) lehetetlenné teszi, hogy a színpadi perszonázssal való naiv és kritikátlan azonosulás bűnébe essenek. Ezenkívül (s ez szempontunkból talán még fontosabb) az elidegenítő effektusok csapást mérnek „megrögzött” elveinkre is, amennyiben egy sor, „a természettől rendeltnek elgondolt/érzékelte tény” (így például a társadalmi nemet) ideológiai-történeti konstrukcióként lepleznek le. Noha a legtöbbször megelégednek a V-effekt egyszerű találmányának ünneplésével, az identifikációt és az ideológiamentesség naiv feltételezését ért támadás nyugtázásával, a brechti elmélet – mint arra Elin Diamond rámutat – ennél többet kínál(**hat**²¹) a feminista kritika számára. Intertextuális olvasata a brechti *Gestus*-elméletet a feminista kritika elveivel kombinálja, teret nyitva a női test olyan reprezentációjának, melyben az a kijelentésnek *alanya* és nem tárgya, valamint egy nézőnői perspektíva (sőt a női szerzőnek az előadásszövegbe való beíródása) számára (is). Azaz, míg az elidegenítő effektus „pusztán” a színpadi prezentáció reprezentáció voltára hívja fel figyelmünket, valamint ideológiai előfeltevéseink kritikai felülvizsgálatára késztet (csupa elbizonytalanítás és tagadás), a „*gesztikus feminista kritika*” (gestic feminist criticism) a női testet „szólaltatja meg”, teszi olvashatóvá (artikuláció, megszólalás). Brecht színpadán a színész kettős „funkcióval” bír, kettős feladata van, amelyek a *történetiesítés* kettős értelme/alkalmazása mentén fejthetők ki. A színész szerepe, feladata egyfelől az, hogy a színész-perszonázs „varratot” érzékeltesse, (többek között) a *perszonázs történetiesítése* révén: a színész a perszonázst egy elmúlt történelmi-társadalmi konfigurációhoz tartozóként idézi, akire/amire egyfajta többlettudással és kritikával tekint vissza (ezt a színész „esztétikai” funkciójának nevezhetjük). Másrészt viszont a *Gestus* révén maga a *színésznői test történetiesítődik/történetiesíthető*, mivel felnyitja az előadás határait azon társadalmi és diszkurzív ideológiák felé, amelyekbe az előadás beíródik/amelyek beíródnak az előadásba: „a *Gestus tisztán felismer-*

hetővé teszi az egyén mögött az osztályt, a naiv tárgy mögött a kritikát, a kijelentés mögött az értelmezést, a megmutatott dolog mögött a megmutatás magatartását. (...) Ugyanaz a jelölő (gesztus, színpadi jel, narratív epizód) »kettős megjelenést« kap, két jelöltre hasad szét: egy konkrét naíval ábrázolt tárgyra (Kis Organon 22. § és 76. §) és egy, a megismerés absztrakt, kritika alá vett és elidegenített tárgyára (Kis Organon 21–22. §).”²²

A színésznői test történetiesítése nem jelen és múlt elválasztását, különbségük érzékeltetését szolgálja, mint a perszonázs történetiesítésekor (amikor is a színész egyfajta [színpadi] jelen[beli]lélet és öntudatot képvisel a perszonázs viszonylatában), hanem a jelent történetiesíti, a színészt önmagától különbözteti el. A „gesztikus feminista kritika” alkalmazásával a közszemlére állított női test immáron „nem a »nézettséget« (to-be-looked-at-ness) – a tökéletes fétist – konnotálja, hanem »a nézettséggel való szembenézést« (looking-at-being-looked-at-ness), avagy röviden csak a (szembe)nézést (looking-ness)”²³.

A reprezentáció hasadozottsága²⁴ természetesen nem hagyja érintetlenül a befogadó pozícióját sem. A *Gestus* (mivel dialektikus viszonyt állít fel a perszonázs/színpadi színész/a színész mint történeti szubjektum viszonylatában) eltörli az egységes szubjektum képzetét; másrészt a nézőnő immár nem mazochisztikus identifikációra kényszerül, hanem önmaga is történetiesítődik – a saját testét átírató ideológiára reflektál.

Stratégiák: a leszbikus bár és a butch–femme duó

A leszbikus színház- és bárkultúra szintén fontos szerepet kaphat a male gaze struktúrájának szubverzálásában, valamint a társadalmi nem kategóriái mentén szerveződő testképek és viselkedésmódok (performatív aktusok) „elidegenítésében”, természettől való rendeltségük megkérdőjelezésében.

A leszbikus bárkultúra formálódása és az első leszbikus társulatok működése kapcsán kiemelt szerepet kapott a kollektivitás: részint az előadá-

²¹ Elin Diamond szerint a feminista kritika szempontjából határozottan külön kell választanunk a brechti elméletet Brecht drámáitól: míg az elmélet rendkívül hasznos stratégiákat kínálhat, addig „drámái tipikus marxista vakságot mutatnak a nemi szerepek és viszonyok tekintetében”. (Elin Diamond, *Brechtian Theory/Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism*, in Martin (szerk.), 1996, 122.

²² Patrice Pavis, *A Gestus körüljárása, Theatron*, 1998. tél, 60.

²³ Diamond, i. m., 129.

²⁴ Pavis, i. m., 1998a, 60.

sok próbafolyamatában, részint a nézőtér–performerek viszonylatában. Mivel a domináns kultúra dramatikus (és egyéb) szövegei semmilyen teret sem nyújtottak a leszbikusok örömeinek, problémáinak, vágyainak artikulálására, e csoportok tagjai saját élményeik felhasználásával együttesen hozták létre műveiket. A leszbikus előadások többsége az adott város vagy városrész leszbikus közössége számára, az általuk látogatott helyeken valósult meg. Ez az ideológiai és kulturális kontextus átalakítja a néző és a megnézett viszonyát: noha itt is van, aki néz, és van, akit megnéznek (még akkor is, ha a nézőnőket gyakran szereplőként az előadásokba vonták), a leszbikus előadásban mindkét pozíciót nők foglalják el. A male gaze más kontextusban való működtetése kiiktatja a tekintet tárgyiasító hatalmát „Sundahl maga is különbséget von előadásainak helyszínei között. Rámutat, hogy a heteroszexuális és leszbikus kontextus eltérő kulturális hatalmat ad, ami a performatív csere feltételeit nagyon eltérővé tesz; még akkor is, ha a bemutatott képek vagy eljátszott szerepek ugyanazok. (...) A kölcsönös szubjektivitás felismerése hozzájárul a tekinteten való közvetlen osztózáshoz.”²⁵

A leszbikus színház történetének kezdeti szakaszát jellemző kollektivitás elgondolása (amely implicit módon a fenti idézetben is megtalálható) a jelen horizontból némiképp paradoxonnak tűnik. A leszbikus hang megteremtésének/megszólalásának vágyát a heteroszexuális feminizmus célkitűzéseivel és megnyilvánulásaival való elégedetlenség hívta elő, mivel nem vették figyelembe a nők egymás közötti különbségét. A heteroszexuális feminizmustól való elkülönülés kezdeti szakaszában a leszbikus pozíción belüli különbségek azonban szintén nem vették figyelembe, a leszbikusok közötti osztály- és kulturális különbségek kifejezésének igénye csak a nyolcvanas évek második felétől fogalmazódott meg. Éppen ezért fontos rögzítenünk: a leszbikus nézőség fent vázolt elemei kimozdítják a male gaze szerkezetébe vésődött heteroszexuális „munkamegosztást”, de önmagában véve nem járulnak hozzá egy/a leszbikus szubjektivitás megszólaltatásához, nem tekinthetjük őket „a” leszbikus vágy reprezentációjának.²⁶

Azok a leszbikus színházak, illetve előadások, amelyek a butch–femme párost léptetik színpadra, a „férfi” és „női” szerepeket, viselkedésmódokat idegenszerűségükben mutatják fel. A butch esetben egy női testhez kapcsolódnak a hagyományosan a „férfi” társadalmi nemhez (*gender*) rendelt társadalmi markerek, míg a páros „femme” tagja által játszott „nő” szintén referencia nélküli szerep marad csupán, mivel azt nem egy „férfinak” „játssza el”, hanem a butchnak, azaz egy férfit játszó nőnek. A technika ismerős lehet számunkra az angol reneszánsz színházból, ám nem kerülheti el figyelmünket egy fontos különbség. A leszbikus színházban a perszonázs és színész viszonylatában többé-kevésbé meglévő ikonikus azonosság a butch esetében szubverzálódik: amennyiben továbbra is a hagyományos nemi kategóriákban gondolkodunk, csupán maga az antropomorfi lét alkotja. Mondhatnánk, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori színházban ugyanez állítható a női szereplőről, ám ezek a drámák többnyire patriarchális perspektívában születtek. Azaz éppen a Másikat (a női/kolonializált perszonázst) marginalizáló szubjektum esetében színész és perszonázs ikonikus azonossága adott volt, a fallikus hatalom összekötődik a „valódi” férfi nemi szervvel.

Sue-Ellen Case a *Split Britches* leszbikus színházi társulat egy előadását elemezve arra utal, hogy a butch–femme pár a (megteremtendő) feminista szubjektum par excellence példája lehet.²⁷ Mindekelőtt a butch–femme páros tagjai dinamikus szubjektumpozíciót képviselnek, melyek a kölcsönviszonylat miatt nem gondolhatók el egymástól elkülönült diszkrét entitásokként. A női néző kapcsán már idézett maszkelmélet az ő esetükben is alkalmazhatónak tűnik: „Riviere betegétől eltérően ezek a nők ahelyett, hogy a fallikus ökonómiának játszanának, inkább játszanak vele. (...) A bárkultúrában ezeket a szerepeket [a férfi és női pozíciót a fallosz strukturálta viszonylatban] mindig is szerepnek tekintették”.²⁸ Noha a hetvenes évek fehér burzsoá feministái (minthogy a férfit még „férfi”-ként sem túrték meg soraikban) a butchok minél teljesebb visszaszorítására törekedtek, s a butch–femme szereppár és -minta új erőre kapott a camp diskurzusának felerő-

²⁵ Jill Dolan, *Presence and Desire. Essays on Gender, Sexuality, Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, 127–128.

²⁶ Teresa De Lauretis, *Sexual Indifference and Lesbian Representation*, in Sue-Ellen Case (szerk.), 1990, 31

²⁷ Sue-Ellen Case, *Toward a Butch-Femme Aesthetic*, in Lynda Hart (szerk.), 1989.

²⁸ Case, i. m., 1989, 300.

sődésével.²⁹ A *campre* jellemző műviség és ironia az, ami a *Split Britches Beauty and the Beast* című előadását Case olvasatában példaértékűvé teszi.

A *Beauty and the Beast* a populáris kultúra elemeit felhasználó jelenetek töredékeiből áll; az egyikben a két főszereplő saját (a nézők többsége számára a színpadon kívüli világból is ismert³⁰) butch–femme viszonyáról kezd beszélni. A fikciós keretek között maga a (a férfit és nőit csak szerepjátszóként bemutató) butch–femme liaison hatványozott szerepjátszóvá válik. Olyan „női” szubjektumpozíció jön létre, amely a bináris oppozíciókon kívül helyezkedik, mivel nem a hagyományos férfi–nő viszonylatban határozódik meg, hanem a fallokrata rend által konstruált női szerep hiperszimulációjává (Baudrillard) válik. Olyan reprezentációvá, mely a reprezentáció terén belül áll, de kívül is marad annak rendszerén. A butch–femme duó ezért a társadalmi-politikai ágencia letéteményese lehet.

*Stratégiák: a tekintet biztonságának megzavarása
– a voyeur feminizálása*

A kísérletek egy része az érzékszervi és motorikus passzivitásra ítélt sötét nézőtér/világos színpad dichotómia, valamint a lineáris narratíva által biztosított meglesés helyzetét a néző (be)biztosított állapotának felszámolásával piszkálja.

Randi S. Koppen³¹ a feminista dramaturgiákban implicit működő elméleti feltevéseket veszi célba. Megállapítása szerint e drámák többsége és a színházi üzemmenetet feminista nézőpontból tanulmányozó teoretikusok nagy része úgy kívánja az imaginárius identifikáció effektusát kivédeni, hogy a tekintetet, a látás és az identifikáció folyamatát a tudattalanból a tudat zónájába helyezi át. Ez az erőfeszítés azonban naivnak és hiábavalónak bizonyulhat a tekintet és látás lacani elmélete felől.

Lacan a tekintetet (gaze) „objet a”-ként határozta meg; a látás tudatos megragadása („seeing oneself

seeing oneself”) az önmagát elgondoló gondolkodás karteziánus szubjektumának illúziója csupán, amely önmagát a látás forrásának és centrumának véli. Lacan több példán keresztül is bizonyítja, hogy a tekintet, mint a tudatalatti része, mindig a Másik felől strukturálódik. E példák egyike a voyeur tekinet sartré-i analízisének felülbírlása: a kulcslyuknál leselkedő kukkolót megzavarja a közeledő léptek zaja – nem a másik (személy) mint olyan okozza a megszegeyenülést, hanem az a tekintet, amelyet a szubjektum a Másik helyén képzel, a Másik felől gondol el. Ez a tekintet nem a centralizált szubjektum önmagára reflektálása, aki leleplezve érzi magát, hanem a szubjektum decentralizálódását eredményezi, megosztottsága önmagára mint tárgyra vonatkozik. Koppen javaslata szerint ennek megfelelően kell újragondolnunk a tekintet feminista politikáját is: a brechti kritikai tekintet, az önmagára reflektáló tekintet nem bizonyulhat megfelelő stratégiának, mivel a látás pszichikai folyamata nem ragadható meg a tudat talaján, csak ha továbbra is a karteziánus szubjektumot vesszük alapul, ami meglehetősen kétéssé vállalkozás. Megállapítása szerint a reprezentációt uralni vélő szubjektum (re)decentralizálása a fallikus tekintet Másikja révén valósulhat meg: az onirikus, a hallucinatív, az álom(szerű) révén, amelyek mindegyike a látvány (szubjektum általi) uralhatatlanságából eredeztethető.

Ez a felvetés a Wilson, Foreman, *Le Compte* nevével fémjelzett előadásokra irányítja figyelmünket. A színházi képek koherens, lineáris és kauzalisztikus történetmondást nélkülöző áradata kimozdítja a befogadót szimbolikus rögzítettségéből: „olyan »szemmuzsika« (*Augenmusik*) keletkezik, amely a nézőt (...) kiragadja saját, önmagát identifikáló magatartásából. Ez a »zene« a nézőt is kioldja megfagyott önmagából, miközben önmegértésének folyamata is hozzáférhetővé válik.”³² Az „attrakciók montázsa”³³ feloldja a szubjektum/objektum (homme-szexuális³⁴) dichotómiáját, de önmagában még semmilyen politikai cél elérését vagy megfogalmazását nem teszi lehetővé. Ezért a „víziók színháza” a feminin és

²⁹ A *camp* fogalmának a kortárs magyar diskurzusba áramoltatásához. Vö. Sűvecz Emese, Jegyzetek a Queer láthatóságáról, in *Balkon*, 2002/július-augusztus és Annamarie Jagose, *Bevezetés a queer-elméletbe*, Budapest, Új Mandátum, 2003.

³⁰ A megfogalmazásban impliciten tételeződik egy intra- és extrateátrális megkülönböztetés (söt oppozíció), ami kétesnek tűnhet. A *Split Britches* és néhány további leszbikus társulat esetében a heteroszexuális színházi normákhoz képest sokkal hangsúlyosabban jelenik meg a közéleti/magán, színház/élet oppozíció tarthatatlansága és kiiktatása.

³¹ Koppen, i. m., 1995, 51–56.

³² Finter, i. m., 7.

³³ Finter i. m.

³⁴ Luce Irigaray, *This Sex which Is Not One*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, 101–103.

feminista kategóriák fontos különbségének példája. Jellemző módon Koppen idézett munkája feminista drámák elemzése kapcsán veti fel és alkalmazza a lacani gondolatokat, Finter pedig (mivel a közismerten depolitikus³⁵ posztmodern színházzal foglalkozik) eleve lemond az általa tárgyalt szcenikai sajátosságok politikai dimenziójának vizsgálatáról.

Jill Dolan viszont Foreman korai rendezései kapcsán azt elemzi, hogy azokban a male gaze miként szó át bizonyos képeket és jeleneteket.³⁶ Nem egyszerűen arról van szó, hogy Foreman a fallogocentrizmushoz húz; maga a patriarchális kultúra kondicionálta (kondicionálja) látásunkat úgy, hogy a képek ideologikus volta fel sem tűnne – e ponton lép közbe a feminista kritika. Vajon a Nyugat tradíciójával a hátunk mögött deszemiotizálódhat-e egy meztelen női test, s ha igen, milyen feltételekkel?

Hasonló kérdéseket vethetünk fel a nézőket a kukucsaszínházról eltérő módon mozgósító színházi akciók kapcsán. A néző voyeurisztikus helyzetében fontos szerepet kap az érzékszervek (például az ízlelés, tapintás, szaglás) és a motorikus tevékenységek kikapcsolása – mindez a test materialitásának elfojtását célzó kulturális jelenségek színházra jellemző megjelenési formája. Persze a színháztörténetben akadnak korszakok, rendezők és csoportok, amelyek ezzel ellentétes testkoncepciót alkalmaztak a nézők (illetve a színház) szerepe kapcsán. Ezek az előadások (különösen a hatvanas évek performanszai és happeningjei), noha radikálisan szakítanak a test materialitásától megfosztott és kimerítet „én” képzetével, nem egyszer a nők számára kifejezetten káros ideológiai előfeltevések táptalajává lettek/válnak. Itt említhetjük meg a centrálperspektivikus látványszervezés szerepét is. Lacan a centrálperspektíva reneszánsz kori előre-

törését és alkalmazását a descartes-i egoképzethez köti. Az anamorfikus művek szemléletének élvezete viszont Lacan szerint azt bizonyítja, hogy a szubjektum szerveződése nem feleltethető meg az önmagát a látvány forrásának elgondoló ego imaginárius önbecsapásának. A nem centrálperspektivikus látvány³⁷ nem ad vizuális fogódzót a téries identifikációhoz, a látvány teljességének uralásához. A nézőnek tekintete kasztrált voltára kell reflektálnia, ami a spektakuláris megalapozottságú és rögzítettsgű nyugati kultúra fallogocentrizmusával való szakítás. (A spektakularitás és fallogocentrizmus összefüggéséhez vö. Irigaray.³⁸ A tekintet lacani analiziséhez vö. még Rose.³⁹)

A feminista kritika szempontjából úgy fogalmazhatunk, hogy a voyeur helyzetének optikus vagy motorikus és érzékszervi destabilizálása, vagyis a néző feminizálása csak a valamely feminista értelmezői keretet támogató előadásokban tekinthető politikailag is hasznosnak.

II. A test

1. A társadalmi nem performativitása

A társadalmi nem performativitásának Judith Butler írásában kifejtett elmélete a színházat a társadalmi nem vizsgálatának és alakításának különösen termékeny terepeként láttatja.

A társadalmi nem performativitásának tétele a „tisztán biológiai” és „társadalmi”, a „nem” (sex) és „társadalmi nem” (gender) bizonyos feminista diskurzusokban bevett szétválasztását⁴⁰ veszi célba, Michel Foucault nyomán. Foucault analízise szerint a szexualitás nem eleve adott, az emberi természetből fakadó dolog, amely a viktoriánus kor elfojtása után a szexuális forradalmat követően vég-

³⁵ Vö. Patrice Pavis, A posztmodern színház esete, *Színház*, 1998 /3. 21; Finter, i. m.

³⁶ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, 41–58.

³⁷ Példaként idézhetjük Zsótér Sándor két rendezését: a *Phaedra szerelme* című előadásban csak az utolsó jelenet játszódott centrálperspektivikusan; a *Szétbombázva* színpadán a történet színhelyül szolgáló hotelszoba két példányban (egymás fölött) lett berendezve a színpadon. Számos jelenetben a szereplők úgy viselkedtek, mintha közös térben lennének, de egyikük a felső, másikuk az alsó szobában volt. A nézők számára így lehetetlenné vált a történet egyetlen pozícióból való nyomon követése, a teljes színpadkép egyetlen tekintettel való át/befogása. (Sarah Kane: *Phaedra*, MU Színház, bem. 2003. február; Sarah Kane: *Szétbombázva*, Thália, bem. 2002. március)

³⁸ Irigaray, i. m., 1985, 47, 147–151, 191–203.

³⁹ Jacqueline Rose, *The Imaginary*, in *Sexuality in the Field of Vision*, London, Verso, 1991.

⁴⁰ A „nő(i)”-nek kulturális konstrukcióként való meghatározása nyomán válik lehetővé a „társadalmi” és „biológiai” szétválasztása: „A feminizátnál régóta kialakult gyakorlat, hogy a »feminin« (és a »maszkulin«) szón *társadalmi* konstrukciót (a szexualitást és viselkedésmódot meghatározó kulturális és társadalmi normákat) értenek, a »nő« és »férfi« szavakat pedig a *nemi különbségek tisztán biológiai aspektusainak* jelölésére használják. *Eszerint a »feminin« a nevelés, a »nőiség« pedig a természet körébe tartozik.*” Toril Moi, *Feminista irodalomkritika*, in Jefferson, Ann–Robey, David (szerk.), 1995, 239.

re szabad utat kapott, hanem bizonyos diszkurzív eljárások, a róla való (orvosi, bírósági, politikai) *hatalmi* beszéd hozta/hozza létre: „Csakis e stratégia folytán jelenhetett meg a nemiség és szexuális élvezet igazságaként a „szexualitás” nevű valami. (...) A szexualitás nem egyéb, mint a diskurzusok „ökonómiája” (...)”.⁴¹ Foucault „a leganyagibb fogalmat, a »nemiséget«” „regulációs és fiktív egységként”⁴² írja le: „A »nemiség« fogalma nemcsak azt tette lehetővé, hogy [a szexualitás] valamiféle mesterséges egységbe foglaljon anatómiai elemeket, biológiai funkciókat, különböző viselkedésmódokat, érzeteket és élvezeteket, de azt is, hogy ezt a képzeletbeli egységet okozati elvként, mindenütt jelenlévő jelentésként, mindenütt lappangó titokként működtesse... (...) [a biológia és szexualitás] szomszédságnak köszönhető, hogy a biológia meg a fiziológia egyik-másik tartalmi eleme a normalitás vezérelvül szolgálhatott az emberi szexualitás számára. (...) ...a nemiség olyan képzeletbeli pont, amelyet a szexualitás mechanizmusa jelöl ki...”⁴³

Egy megfordítás eredményeképpen tehát e fiktív konstrukciókat mint a személyiség identitásának titokzatos magját, eredőjét kezdték tekinteni, mintha az a mindenféle diskurzust megelőző „igazi emberi természetéről” szolgáltatna ismereteket számunkra; mint amely mindent átható erejénél fogva eredményezné mindazon jelenségeket, amelyek mesterséges összekapcsolása hozta létre a „szexualitás” nevű valamit. Foucault megállapítása szerint e megfordítás a heteroszexualitás mátrixának törvényerőre emelésével a hatalom azon törekvését szolgálja, hogy a szaporodást szolgáló szexualitást állítsa normál, és ennek megfelelően szabályozza a testek, vágyak, nemek diszkurzív elrendezését és érthetőségét; mindemellett egy koherens szubjektum és nemi identitás képzetét eredményezi az alanyok számára.

Foucault gondolatait továbbfűzve Butler a tár-

sadalmi nemet *performatív aktusok* ismétléseként határozza meg.⁴⁴ A performativitás részint arra utal, hogy ezeknek az aktusoknak nincsen referenciájuk (nincsen fakticitásuk, nem valamiféle „belső lényegből” fakadnak, semmit sem fejeznek ki), részint pedig arra, hogy ezek az aktusok csak cselekvések formájában léteznek, azaz úgy, hogy „kivitelezzük”, „végrehajtjuk” őket. A társadalmi nemet konstituáló aktusok kollektívek (az egész társadalomra vonatkoznak), temporális dimenzióval rendelkeznek (történetiek, egyfajta szedimentációként értelmezhetők), és diszkontinuusak (heterogén, egymással semmiféle összefüggésben sem álló aktusokat foglalunk össze társadalmi nemként). A társadalmi nem felfogható egyfajta forgatókönyvként, de csak *megvalósulásként*, folyamatában létezik: a test nem passzív, semleges recipiens, amelyhez hozzárendelődik a társadalmi nem, vagy amelytől elkülöníthető lenne. A test percepcióját a társadalmi nem konstituálja – ugyanakkor a test hajtja végre ezeket az aktusokat: *nincsen nem (sex) társadalmi nem nélkül, a test testesíti meg a társadalmi nemet*. A társadalmi nem nem eleve adott merev konstrukció, változtathatatlan szerep (hiszen ez azt jelentené, hogy nem az anatómia, hanem a kultúra a végzetünk⁴⁵), a test pedig nem gondolható el üres felületként, amelyre a kulturális kódok csupán ráíródnak; inkább átítatják, átjárvák, formálják azt.

Ez az (egyik) oka annak, hogy a társadalmi nem kategóriája politikai jelentőségűvé válik: „*létrehozza és szabályozza a testek érthetőségét és anyagiságát*.”⁴⁶ A nemiség kategóriája (...) kettősséget és egyformaságot kényszerít a testekre, hogy ezáltal a szaporodást szolgáló szexualitást tartsa fenn kötelező rendként. (...) ...a jel erőszakosságát, amely megállapítja, hogy mi bírhat és mi nem bírhat jelentéssel, hogy mi tartozik az érthető dolgok közé, politikai jelentőséggel ruházza fel az a körülmény, hogy

⁴¹ Michel Foucault, *A szexualitás története (I.) A tudás akarása*, Budapest, Atlantisz, 1996, 74–75.

⁴² Judith Butler megfogalmazása. Vö. Judith Butler, *Esetleges alapok: a feminizmus és a „posztmodern” kérdés*, in Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.), 1997, 270.

⁴³ (Foucault, i. m., 1996, 160–162.)

⁴⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990; Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in Sue-Ellen Case (szerk.), 1990.

⁴⁵ Butler, i. m., 1990a, 8.

⁴⁶ Ezen a ponton válhat világossá, hogy miért nem létezik olyan, hogy „tisztán biológiai”. A biológia nem a testek egzakt leírása, hiszen mindig is az adott kultúra nyomai (köztük a társadalmi nemre vonatkozó) strukturálják. E tétel történeti bemutatásához lásd Thomas Laqueur, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Budapest, Új Mandátum, 2002. Napjainkban a biológiát sok tekintetben a 'társadalmi nem' kategóriája irányítja; részt vállal a testek a társadalmi nem (tisztán lingvisztikai) kategóriája által szabályozott és irányított diszkurzív elrendezésében.

maga a betű egyenlő a nemiség törvényével vagy az ezt érintő mérvadó törvénykezéssel.⁴⁷ A testek, vágyak, nemek (sex) a társadalmi nem kategóriája által szabályozott, diszkurzív elrendezettségére való utalás nem a test anyagságának tagadását jelenti, hanem azt, hogy a test nem nyerhet jelentést a »nemiség« *heterogén elemeket egybefogó tisztán lingvisztikai kategóriája* által szervezett diskurzuson kívül.

Az a tény, hogy a színház a test reprezentációjának egyik legfontosabb fóruma, a feminista elmélet szempontjából rendkívüli jelentőséggel és lehetőséggel ruházza fel a feminista színházat. Amennyiben a társadalmi nem kategóriája nem a testhez hozzárendelt merev konstrukció, hanem performatív aktusok konstituálják, egy kellőképpen szubverzív korporális stílus felforgathatja a társadalmi nemek / testek/ vágyak diszkurzív rendjét – ez „a gyakorlatként mintsem tulajdonságként felfogott ágencia”⁴⁸ ereje.

Butler a *Gender Trouble* utolsó fejezetében a drag jelenséget az idézésben rejlő szubverzív erő példaként elemzi. Ám egy másik társadalmi nem jellemzőnek teátrális felöltése önmagában kevés a feminizmus politikai céljainak elérésére; éppen ezért maga Butler is jónak látta külön hangsúlyozni: a drag csupán a társadalmi nem kategóriájának destabilizálását példázza.⁴⁹ A drag és camp szociológiáját, esztétikáját vizsgáló szöveg is bizonyítja: a feminista elmélet szempontjából óvatosnak kell lennünk politikai hatékonyságát illetően. A gay közösségek és a jelenségről érkezők olykor a kifejezetten nőgyűlölő megnyilvánulásokról sem tartózkodnak; a drag queenek többsége élvezi, hogy drag queenként, a „nőiség” jegyeit parodisztikusan eltűzve lép a nyilvánosság elé, de elviselhetetlen lenne számára, hogy nőnek nézzék; továbbá sokkal inkább a fallikus anya, mintsem a kasztrált nő pozícióját reprezentálják maguk és a közösség számára.⁵⁰ Másrészt az átöltözés színháztörténeti hagyományban való alapos vizsgálata azt bizonyítja, hogy ez a

szcenikai eszköz a görögöktől napjainkig meglehetősen változatos formákban és műfajokban bukkan fel, de csak töredék része az, ami a feminista érdekeket támogatja.⁵¹ A színháztörténetben (beleértve a nem európai tradíciókat is) összehasonlíthatatlanul több példát találunk arra, hogy férfiak játsszák a nőket, mintsem fordítva; ez az aszimmetria a kutatásokban is megnyilvánul.⁵² A témával foglalkozók többsége különbséget tesz a másik társadalmi nem ruháiba való öltözés, és a megszemélyesítés (impersonation) között. Az előbbi esetben a műfaji tradíció vagy a parodisztikus célzat szavatolja, hogy a nézők számára nyilvánvaló legyen az átöltözés ténye. Az ebben az értelemben vett átöltözésre több példát találunk, és csupán a XIX. század néhány évtizedében akad példa a nők (és néhány esetben gyermekek) játszott férfi szerepekre. Ebben az aszimmetriában ismét a fallikus ökonomia működésére ismerhetünk.⁵³ A megszemélyesítésre (mindkét társadalmi nem esetében) a XIX. század második felétől találunk példákat. A nők átöltözése esetében a kontextus vizsgálata gyakran azt bizonyítja, hogy annak semmilyen felforgató vagy a társadalmi nem dichotómiáit kimozdító ereje nem volt. A XIX. században például a francia balettszínpadon megjelent a fiúszerepeket játszó balerina, de a lábak formáját kiemelő nadrág és a fűző formálta alak biztosította, hogy fiúszerepet játszó balerínát lássanak a nézők (és ne férfit); ráadásul gazdasági körülményeik a balerínák többségét gazdag szeretők tartására készítette, s így a mutatvány többnyire kifejezetten az ő felcsigázásukat célozta.⁵⁴

Gay Gibson Cima⁵⁵ Butler performativitás-elméletét a kuhni paradigmaváltás koncepciójával vegyíti, és felteszi a kérdést, vajon a dramatikus szöveg realista struktúráinak megtörése, illetve a realista játéktílust ellehetetlenítő drámaszövegek „gyártása” megfelelő módszer-e a feminista színház számára. A színházi előadás mindig egyúttal az illető korszak kulturális és társadalmi kontextusá-

⁴⁷ Butler, i. m., 1997b, 271.

⁴⁸ Haraway, i. m., 1998, 156.

⁴⁹ Judith Butler, *Bodies that matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, New York, Routledge, 1993, 230–233; Peter Osborne –Lynne Segal, *Gender as Performance: An Interview with Judith Butler*, *Radical Philosophy* 67 (1994).

⁵⁰ Carole-Anne Tyler, *Boys Will Be Girls: Drag and Transvestic Fetishism*, in Cleto (szerk.), 1999, 371–375.

⁵¹ Laurence Senelick, *The Changing Room. Sex, Drag, and Theatre*, London, Routledge, 2000.

⁵² Alisa Solomon, i. m., 1993, 144.

⁵³ Peggy Phelan, *Crisscrossing Cultures in Ferris* (szerk.), 1993, 155–170.

⁵⁴ Lynn Garafola, *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, in Ferris (szerk.), 1993, 96–106.

⁵⁵ Gay Gibson Cima, *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage.*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, 1–19.

nak része, a színházi előadás kölcsönös viszonyban áll az adott korszak kulturális és társadalmi kódjaival: egyfelől azokat működteti, illetve azok irányítják a befogadás folyamatát;⁵⁶ másrészt viszont a színház újraírhatja ezeket a kódokat oly módon, hogy például bizonyos viselkedésformákat pellengrére állít, és helyette másokat kínál.⁵⁷ Cima megállapítása szerint minden egyes új színpadi játéktípus megjelenése, azaz a színháztörténet paradigma-váltásai lehetővé tették/teszik, hogy elvitatódjának a (színész)(női)test percepcióját irányító kulturális beidegződések. A színpadon álló test ezen esetekben két kód (a bevett kulturális kód és az új játéktípus megteremtette kód) csatájának (szín)terévé válik, ez pedig azt tudatosítja a nézőben, hogy a test nem tagozódhat be egyetlen adott (korporális) stílusba sem, másrészt a „nő(i)”-ről és a nemiség-ről alkotott koncepciók revíziójára és újrafogalmazására készíti a befogadókat. Erre a feladatra a tanulmány szerint akár a női szereplőket áldozati pozícióban felléptető realista narratívák is alkalmasak lehetnek, illetve a realizmus visszautasítása önmagában véve még nem elegendő. Hogy állítását bizonyítsa, Cima néhány olyan dramatikus szöveget vizsgál, amelyek – elsősorban a színésznők esetében – új játéktípusok megjelenését, illetve a kulturális kódok elvitatását provokálták ki a modern színpadon. Noha tagadhatatlan, hogy könyve figyelmet érdemlően írja újra a színháztörténet néhány olyan fejezetét, ahol a korábbi feminista olvasatok „csupán” a női nem patriarchizmus általi elnyomását mutatták ki, kétélyeink lehetnek azt illetően, hogy a kortárs feminista színház és dráma mennyiben képes profitálni valamiképp is ebből a belátásból (bár Cima ennek a reménynek ad hangot bevezetőjében). A stílus szerepének megváltozása,⁵⁸ illetve a posztmodern stíluspluralizmusa ellehetetlení-

ti annak reményét, hogy a test percepcióját szabályozó diskurzusok felülvizsgálatát egy *radikálisan* új színpadi játéktípus megjelenésétől várjuk.

2. undOrground

A női test reprezentációs formáinak radikális felforgatására és újrafogalmaztatására tesznek kísérletet a meztelenség, pornográfia, obszcenitás eszközeivel manipuláló előadások. Ezen a ponton a megnevezés nehézségével kell szembenéznünk. A nehézség részint abból adódik, hogy definiálhatatlan, mit is ért(s)ünk pornográfián, mi az, ami túllépi kereteit. Másrészt az itt megemlítendő előadók és előadások meglehetősen heterogén módon használják ki a társadalmilag ezen célra *nem* legitimált terekben megjelenő szexualitással és meztelenséggel kapcsolatos gátlásainkat, ezért nem feltétlenül célravezető egyetlen, homogenizáló megnevezés használata. Mivel a következőkben részletesebben is szót ejtek néhány olyan előadóról, akik a (pornográfia)val is⁵⁹ asszociált) meztelenséget kifejezetten az undorkeltés esztétikájával kombinálják, és ennek kifejezésére kevésnek érzem a „pornográfia” szót, az alábbiakban azt olykor az *undorground* kifejezéssel fogom helyettesíteni. Ezen átnevezés ellen számos kritikai érv megfogalmazható és megfogalmazandó, annyiból azonban mindenképpen hasznos, hogy a feminista színház előbbieiben körvonalazott irányzatán belül a különbségeket érzékelhessük.

A modalitásbeli különbség alapján a feminista színház női testhez való viszonyulása szempontjából két korszak különíthető el, amelyek közül a második úgy a nyolcvanas évek elejétől datálható. Jól példázza ezt két tanulmány, Jeanie Forte és Elinor Fuchs írásainak⁶⁰ egymás mellé helyezése: Forte első sorban a hetvenes és nyolcvanas évek performan-

⁵⁶ Marvin Carlson éppen ezért cáfolja az olyan színházi előadás vagy performansz lehetőségét, amely teljes mértékben értelem nélküli marad a befogadó számára: saját kulturális kódjainkat nem adjuk le a ruhatárban, ennek köszönhetően mindig valamiféle értelemképző eljárás kíséri, amit a színházban tapasztalunk, legfeljebb nélkülözi az egységet, koherenciát, totalitást. Vö. Marvin Carlson, *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 3–10.

⁵⁷ Erika Fischer-Lichte, *Theatre and the Civilizing Process: An Approach to the History of Acting*, in Postlewait–McConachie (szerk.), 1989, 19–36.

⁵⁸ Luhmann megállapítása szerint korunkban a stílus egyre inkább a divat sajátosságaihoz közelít, és ez a veszéllyel fenyeget, hogy a művészet autopoietikus rendszerré válik, társadalmi funkciója pedig úgyszólván a nullához közelít. Vö. Niklas Luhmann, *A műalkotás és a művészet önreprodukciója*, in Kiss–Kovács–Odorics (szerk.), 1996, 113–158.

⁵⁹ (lásd még virággyvermekek)

⁶⁰ Jeanie Forte, *Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism*, in Sue-Ellen Case (szerk.), 1990, 251–269, illetve Elinor Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, 108–128.

szaít tárgyalja és sajnálkozik a nyolcvanas években bekövetkezett változásokon (így például a performansz helyett a performansz-színház és a film műfajához való fordulás). Fuchs viszont a nyolcvanas évek előadásával foglalkozik, és a cikk elején Carolee Schneeman egy korai performanszát mint „ellenpéldát” idézi, hogy a meztelen női test inszenírozásának megváltozott szerepét és jellegét érzékeltesse.

Az első hullám feminista művészeinél gyakran visszatérő motívum volt a művek autobiografikus jellege; éppen ezért tevékenységük műfaji keretétől szívesen választották a performanszt és happeninget, melynek deklarált alapelvei közé tartozik/tartozott az élet és művészet közötti határvonal eltörlése. Ezek a performanszok a consciousness raising jegyében gyakran a „női sors” tipikus helyzeteit mutatták fel, vagy éppen ironizálva idéztek fel olyan helyzeteket, amelyekben nők alávetettként jelennek meg. A korai feminizmus műveire (különösen a hetvenes évek „Nagy Istennő” mozgalmára) jellemző a rituális elemek használata, amely révén a nőiség újraértelmezését provokálták. Úgy gondolták, hogy „az igazi női tapasztalat” artikulálására elsősorban a test alkalmas, melyet a túlintellektualizált patriarchális társadalom mindaddig cenzúrázott, illetve saját céljaira használt. E test „szóra bírásának”, a testtel kapcsolatos élmények artikulálásának két legjellegzetesebb formája a szexualitás tematizálása, illetve a meztelen női test ünneplése, celebrálás (re)prezentálása volt.

A posztmodernben a szubjektummal és testtel kapcsolatos „tudás” alapvető változáson ment keresztül. Az önanonozás, önmagát birtokló és „teremtő” szubjektum megkérdőjeleződése, valamint a test hatalmi technikák által való meghatározottságának nyilvánvalóvá válását követően új stratégiák jelentek meg a művészetben: „Egy olyan korban, melyet a médiumok, a szimultaneitás és a szimulakrumok uralnak, az identitás megkonstruálása, a biopolitika segédelmével, a testmanipulációk, a szerepjátások, az új personák produkálása, valamint a sztereotípiák reprodukálása felé fordult.”⁶¹

Ez a változás nem hagyta érintetlenül a feminista művészetet (gondoljunk csak például Cindy Sher-

man biológiai manökenjeire), így a színház sem. A nyolcvanas évektől fogva a színpadi meztelenség és a szexualitás tematizálása immáron nem mint „az igazi női tapasztalat” megszólal(tat)ását garantáló tényező használtatik, hanem a mindenféle reprezentációt és érzékelésünket megelőző (éppen ezért eleve meghatározó) ideológiát tudatosító színpadi effektként. A testiség szerepének megváltozott volta jól érzékelhető az obszcenitás újraértelmezésének két legradikálisabb (és leghírhedtebb) képviselője, Annie Sprinkle és Karen Finley előadásai kapcsán.

Annie Sprinkle előadásában a pornófilmek, peepshow-k, sztriptízbárok műsorának koreográfiáját alkalmazza. Mindez nem csupán a vetkőzést, hiányos öltözetben való sürgölődést, nyíltan vállalt meztelenséget, színpadi maszturbálást foglal magába, de gyakran a nézőközönség aktivizálását is. Néhány eset (valószínűleg) egy átlag sztriptízbár látogató (ha van ilyen) kedélyét is felborzolná: például amikor Sprinkle önként jelentkezőket vár a színpadra, hogy partnerei legyenek egy-egy fellépő erejéig, vagy az érdeklődők nagyító és zseblámpa segítségével testközelből vizsgálhatják szeméremajkait (cserébe viszont mindeközben fennhangon beszámolót kell tartaniuk az általuk tapasztaltakról), illetve a vaginájában elhelyezett hüvelytűk⁶² biztosította látványt szemlélhetik (szintén hangos élménybeszámoló kötelezettségével egybekötve).

A színpadi pornó a Luce Irigaray propagálta mimikri stratégiáját idézi, amely „az alárendelt szerkezet kijelentő formulává alakítását, vagyis annak kijátszását jelenti. (...) ha egy nő mimikrit játszik, ezzel tulajdonképpen kísérletet tesz arra, hogy megfelelj az a helyet, ahol kizsákmányoltként van jelen a diskurzus működése által, és ezt anélkül teszi, hogy hagyná magát egyszerűen alávetettként értelmezni.”⁶³ Irigaray mimikri-elmélete kapcsán Toril Moi és Shoshana Felman arra a veszélyre hívják fel a figyelmet, hogy mivel Irigaray a *Speculum*-ban nem fogalmazza meg saját pozíciójának elméletét, eltűnni látszik annak lehetősége, hogy különbséget tegyünk a patriarchális diskurzust *imitáló* és a patriarchális diskurzust *beszélő* szövegek között.⁶⁴ A pornográfia és undOrground meghatároz(hat)atlan státusa ehhez

⁶¹ Bán Zsófia, Test és vágy – amerikai divatvilág a századvégen, *Nappali Ház*, 1996/4., 55.

⁶² A hüvelytűk a patriarchális medikális gaze technotudományos láncolatának egy eleme, konnotációinak részletesebb elemzéséhez vö. Haraway, i. m., 1998. Sprinkle ezen akciója értelmezhető arra való rámutatásként, hogy az „igazi” „belső” „női” lényeg csak szimulakrumként létezik.

⁶³ Irigaray, i. m., 230.

⁶⁴ Toril Moi, *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London and New York, Routledge, 1985, 143. és Felman, 1997: 385. és Shoshana Felman, A nők és az örültség: a kritika téveszméje, in Kiss-Kovács-Odorics (szerk.), 385. Moi

hasonló problémát vet fel. Amennyiben a pornográfiát úgy értelmezzük, hogy teljes mértékben a női test male gaze konstruálta reprezentációjára épül,⁶⁵ aggályaink lehetnek a pornósínház és underground (sokk)terápiáját illetően. De vajon a színházban megjelenő obszcenitás-pornográfia státusa nem változik-e meg az áthelyezés révén?

A válasz attól függ, hogy miként látjuk a sztriptíz-bárok/peepshow-k és a színház közötti viszonyt. Négyféle lehetőség adódik. Amennyiben semmiféle különbséget nem látunk az említett helyek között, akkor áthelyezés sem történik, és ezek az előadások továbbra is fennakadnak „a kanteinketek szociális hálóján”.⁶⁶ Elgondolható ez a viszony hasonlóságként is; ez esetben a meztelen test színházi normáktól elütő akcióinak és manipulációinak színházi keretek közé állítása metaforaként értelmeződik, amely a peep-show típusú műintézetek és a színház közötti hasonlóságra mutat rá: mindkettőt a male gaze irányítja; a közszemlére állított női testtel szemben a nézők itt is, ott is a voyeur pozícióját birtokolják. Vagyis a női test színházi reprezentációjával kapcsolatos kritika megfogalmazása történik. (A metafora alapja tulajdonképpen egy *anyagbeli* érintkezésen alapuló metonimikus viszony – ez az anyag nem más, mint a női test.) Amennyiben viszont két teljes mértékben idegen közegről van szó, akkor a más kontextusban idézés esetével találjuk szembe magunkat, amelynek szubverzív erejét Derrida iterabilitás-fogalma világítja meg. Butler az *Excitable Speech*-ben arra bátorít, hogy az antipornó aktivistáktól eltérően (akik a pornóipart a nőket a társadalomra és kultúrára kihatóan degradáló tevékenységnek tekintik, és a pornó betiltásáért harcolnak) ne tulajdo-

nítsunk az isteni szóhoz hasonló performatív erőt a pornográfiának, inkább Derrida Austin-kritikája felől közelítsük meg a kérdést.⁶⁷ Ebből következően nem adható végső válasz arra, hogy az iménti értelmezések közül melyik a helyes, s hogy a női test reprezentációjának eme társadalmilag elkülönített terei milyen viszonyban állnak egymással. Ez minden kétséget kizáróan nem csupán befogadónként,⁶⁸ de előadónként⁶⁹ is változik, s valószínűleg az sem elhanyagolható szempont, hogy mindez éppen *hol* történik. A kételyek és problémák ellenére az éjszakai lokálok és a színház világát hagyományosan elválasztó határvonal eltörlése számos tekintetben elmozdítja a színházzal és a szexualitás reprezentációjával kapcsolatos nézeteinket. Annie Sprinkle tevékenysége értelmezhető úgy, hogy aláássa a magas kultúrához tartozó színház és a tömegkultúra részét képező peep show-k, sztriptíz-bárok közötti bináris oppozíciót – a teátrumot saját Másikjával szembesíti.⁷⁰ A „színház” szocializált normáinak, határainak próbálgatása (transzgresszió révén történő tudatosítása) a magas kultúra színháza által „kiszolgált”/formált/fenntartott identitást teszi próbára, s talán ez a pornósínházi előadások legfőbb hozadéka. A nézőnő szituációja itt különösen fontos számunkra. A pornográfia megosztottságot jelöl, mivel a „nő(i)” (szexualitás) ikonikus reprezentációját két részre hasítja, és oppozíciós-párba (szocializált, „tisztességes” nő kontra „rosszlány”) rendezi. A pornográfiát és obszcenitást propagáló előadások a nézőnőt saját Másikjával szembesítik, illetve – például Sprinkle dia-akciója során⁷¹ – mivel az ikonikus reprezentáció két pólusa „ugyanazon” testben manifestálódik, erre a szembenállásra kérdeznek rá. Nem árt megjegyezni, hogy a

szerint talán a *Speculum* eme hiányosságának köszönhető, hogy Irigaray később a patriarkális diskurzus által elfojtott feminitás meghatározásával és körülírásával (lásd például a *Ce sexe qui n'en est pas un* kötet szövegeit) kezdett foglalkozni. (Moi, i. m., 250.)

⁶⁵ A pornográfiát néhány értelmező a női test szabadságának ünnepléseként értelmezi, mely szembeszegül a patriarchális társadalom álszemérmével. Jill Dolan a leszbikus pornográfia szubverzív erejét hangsúlyozza, mivel az nem a male gaze, hanem női tekintetek számára készül, illetve nem szorul a heteroszexualitás keretei közé. Dolan, i. m., 1991, 59.

⁶⁶ György Péter *Művészet és média találkozása a boncasztalon*, Budapest, Kulturtrade, 1995, 107.

⁶⁷ Judith Butler, *The Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, 65–69.

⁶⁸ Jeanie Forte Karen Finley kapcsán ír arról, hogy egy vendégszereplés alkalmával a nézőközönség olyan emberekből állt, akik Finley előadását hétköznapi pornómutatványnak tekintették. Vö. Forte, i. m., 1990, 269.

⁶⁹ Fuchs megállapítása szerint részint Sprinkle személyiségének (beleértve a színpadon kívüli tevékenységével kialakított imidzset) köszönhető, hogy előadásai megzavarják a male gaze logikája szerinti reprezentációt. Vö. Fuchs, i. m., 1996, 119.

⁷⁰ A színház deszexualizálása a polgári színházhoz kötődik.

⁷¹ Sprinkle diaakciója során néhány pornósztrárról (köztük magáról), valamint a pornóiparral nem foglalkozó nőkről készített felvétel-párokat: az egyik képen szolid, mindennapos öltözetben, a másikon viszont a pornómagazinok beállításainak megfelelően voltak láthatók, majd a diák egy előadás részeként bemutatásra kerültek.

kétpólusú reprezentáció ilyenén megkérdőjelezését nem az egységesítés, „összefogás” motívuma vezérli, mintha a cél a megosztottság eltüntetésevel egy univerzális, minden nőt lefedő reprezentáció megteremtése volna („*Világ női, egyesüljetek!*”). Sokkal inkább annak tudatosítása a cél, hogy ez a megosztottság nem egy önreprezentáció eredménye, mivel kereteit a patriarchális rend jelölte ki, és hogy ez a rend megzavarható.

Karen Finley előadásaiban visszatérő motívum lemeztelenített testének (étellel és egyéb anyagokkal történő) beszennyezése, miközben a testi akciókat kísérő „obszcén” monológokban a beszélő „Én” férfi, női, gyermek szereptörédekekre bomlik, incesztusról és nemi erőszakról beszámoló hangok szövedékévé válik. Az előadásairól író kritikusok mindegyike sokkról, megdöbbenésről beszél; és arról, hogy az előadásokról szóló legprecízebb beszámoló sem képes annyira felkavaró lenni mint „maga” az előadás.

Herbert Blau az obszcenitás sokterápiája kapcsán Finley előadásainak az artaud-i és brechti elmélettel való kapcsolódási pontjaira hívja fel a figyelmet. Megállapítása szerint testének étellel történő beszennyezésével Finley olyan metaforákat tesz explicitté, mint a „fogyasztás” (vagy, kihasználva a magyar nyelv adta lehetőséget, utalhatunk a „befogadás” művészeti, gasztronómiai és genitális konnotációira), a látottak „megemésztése”.⁷² Amennyiben az étel szennyező anyagként való megjelenését (Lynda Harttal⁷³) a kristevai abjektálás felől értelmezzük, akkor mindehhez még a „katarzist” is hozzá kell számítanunk. Az abjektól való megtisztulás, az abjektól minket elválasztó határvonal meghúzásának letéteményese évszázadokon keresztül a vallás volt; a XX. századtól több-kevesebb sikerrel a művészet vette át ezt a funkciót.

A változás a színházban és drámairodalomban is érzékelteti hatását: az artaud-i színházkonceptió és Genet drámái például értelmezhetők úgy, hogy az abjekt színpadi alkalmazására épülnek.⁷⁴ Az ab-

jektálás mint a testhatárok és/vagy a self saját testének felboml(aszt)ása a posztmodern irányába mutat, előestéjét pedig a reneszánsz drámában és színpadon találhatjuk meg. Karen Finley előadásaiban az étel szennyező anyagként való megjelenése az abjekt kultúrtörténeti és színháztörténeti hagyományába és aspektusaiba illeszkedik. Lynda Hart a *The Theory of Total Blame* című előadás kapcsán ezt az anyaság „intézményének” teatralizálásaként értelmezi, mivel a darab a tipikus „amerikai családi darabokkal” mutat (részleges) hasonlóságot, illetve a Finley játszott *anya*-szerep révén (az élelmiszerek undort keltő kutyavaszá keverése, valamint a gyermekei arcába és saját testére borítása) az étel szennyező anyagként megjelenése az anyaság diszkurzív rendjével kötődik össze. Hart megállapítása szerint az előadás erénye, hogy Finley nem egyszerűen felmutatja az undort keltő Másikat (amely csupán a bináris oppozíció megfordítása, s egyúttal megerősítése volna), hanem a mocsokká válást mint folyamatot, történelmi konstrukciót mutatja be. És mivel a self saját teste a maskulin, koherens identitással egyenértékűnek tekinthető, Finley előadása lebontja az „egységes humanista (maskulin) szubjektum és test képzetét”.⁷⁵

Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy ez a mozzanat Finley több előadásában, sőt már egészen korai performanszaiban⁷⁶ is megjelenik, és hogy maga az abjektálás, illetve ezzel összefüggésben a homogén, egységes szubjektum, és az áthatol(hat)atlan felszíniként megjelenő testkép nem csupán a szubjektum kialakulásának egy fázisára utal, de *társadalmi jelenségként* is értelmezendő. Kristeva az abjektálás elméletének kidolgozásakor Mary Douglas strukturalista antropológus kutatásaira támaszkodott, aki a test „kontúrozását”, a test lezárt határvonalát veszélyeztető testnyílásokat szabályozó ritusok kapcsán rámutatott, hogy ezek elsődleges szerepe és célja a kulturális koherencia kódjainak megalapozása; maga a test szünekdochészerűen modellálja a társadalmat és bármely más

⁷² Idézi: Deborah R. Geis, *Postmodern Theatrical(s): Monologue in Contemporary American Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, 162.

⁷³ Lynda Hart, *Motherhood according to Karen Finley*, in Carol, Martin (szerk.), 1996. 115.

⁷⁴ „Az összes modern drámaíró közül egyedül Genet agyában született meg annak a színháznak a képzete, amely a pusztulás érzetének idografikus ragyogása, az emberi fertőzés és annak lehetetlen büze, mocska, romlott hite, egyszóval az egész nyugati kultúra büze közepette, legmélyrehatóbban közelíti meg az Artaud-féle kegyetlenség színházának korlátlan abjectióját” (Herbert Blau, A test, amely meghaladja önmagát, *Gondolat–Jel*, 1994/1–2., 34.).

⁷⁵ Hart, i. m., 1996, 113., 115.

⁷⁶ Vö. Fuchs, i. m., 1996, 119.

határvonalakkal rendelkező rendszert, ahol a határ meghúzása egy bináris oppozíciót (Külső/Belső) alapoz meg. A határvonalakat átlépő, vagy azon kívül álló személyt, viselkedésmódot (stb.) a határvonalon belül állók úgy tekintik, mint aki/ami saját identitásukat veszélyezteti, illetve az egész társadalomra veszélyes.⁷⁷ Julia Kristeva, Iris Young, Simon Watney és Judith Butler az abjektálás kristevai modelljét olyan kulturális jelenségek megért(et)éséhez használják, mint a nacionalizmus, az AIDS-től való rettegés, a homofóbia, a rasszizmus, a szexizmus, az öregedők hátrányos megkülönböztetése, a test- és egészségkultusz...⁷⁸

Butler megállapítása szerint a társadalmon belül számos olyan „abjekt-zóna” létezik, amelyet a szubjektum saját integritására nézvést fenyegetőnek érez. Ez a társadalmi nem, szexualitás, és/vagy bőrszín tengelye mentén végrehajtott differenciálás mellett (amelyet a kilökés majd megbélyegzés követ, és amely a Másik konstruálásával, kizárásával, legyűrésével a kulturális hegemonia megalapozását célozza⁷⁹) akár bizonyos viselkedésmódoktól való idegenkedés formájában is jelentkezhet („*Inkább meghalnék, mintsem ilyet tegyek, vagy azzá legyek!*”⁸⁰). Ezenkívül az abjektálásnak gyakran téries jellege van, sőt ez az első megnyilvánulási formája a szubjektum fejlődése során – nem épp az abjektálás ezen aspektusait teszik-e próbára Annie Sprinkle pornoszínháza és Karen Finley előadásai?⁸¹

Az abjektálás társadalmi dimenzióit boncolgató írások mindegyike figyelmeztet arra, hogy az abjektálás folyamatának első láncszeme mindig egy *eredetileg hozzánk tartozó* kilökése, kiöklendése...⁸² Karen Finley előadásában a test határvonalainak

megzavarásával, „a szubjektum felbomlasztásával” nem csupán a male gaze-t zavarja meg, nem csupán az anyaság diskurzusát teátralizálja, de a társadalmunkban működő abjektálást is próbára teszi. Előadásában egy olyan színházi aktusra ismerhetünk, amely a „nő(i)” kategóriáját *politikai* tette képes alakítani.

III. Feminista dramaturgiák

A mennyiben a feminista drámák néhány jellemző dramaturgiai sajátosságát szeretnénk megragadni, ennek egyik lehetséges módja, hogy a „törés”, „vágás” metaforája mentén fejtjük ki azokat. A „törés”, „vágás” többnyire ott kísért a dramatikus szöveg egy, vagy akár több eleménél is: a perszonázs (ok), a lingvisztikai elemek, a dramatikus struktúra, a tér, az időviszonyok, a látható és hallható koherens egységének megbontásaként.

A törés dramaturgiai eszközként való használata többféle értelmezési módot is lehetővé tesz, az egyes drámák a feminista kritika más-más aspektusával összefüggésben fordulnak eme dramaturgiai fortélyhoz, különböző értelmezési kereteket jelölve ki a szövegek számára. Legyenek bár e „célok” egymástól különbözőek, abban mindenképpen megegyeznek, hogy a realista dramaturgia és szcenika konvencióinak megtörése közös kiindulási alap számukra.

A realista dramaturgia ellen megfogalmazott érvek egy része a befogadót érinti: a realista színház és dráma olyan értelmezői pozíciót kínál az olvasó/néző számára, amely az illúzió lakkjával fedi el azt az ideológiai apparátust, amely a (színházi és

⁷⁷ Vö. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980, 80–86, illetve Butler, i. m., 1990a, 131–134.

⁷⁸ Julia Kristeva, *Might Not Universality Be ... Our Own Foreignness?*, in Oliver (szerk.), 1997, 282–292; Simon Watney, *Policing Desire: AIDS, Pornography, and the Media* (Butler, i. m., 1990a, 132); Iris Marion Young, *Abjection and Oppression: Unconscious Dynamics of Racism, Sexism, and Homophobia* (Butler, i. m., 1990a, 133). Watney megállapítása szerint a meleg férfiakkal kapcsolatos társadalmi el nem fogadás egyik oka, hogy két olyan testnyílás jelenik meg velük kapcsolatban a behatolás helyeként és szexuális örömforrásként, amelyek mindeddig tabunak, áthatolhatatlannak számítottak.

⁷⁹ Butler, i. m., 1990a, 133.

⁸⁰ Butler, i. m., 1993, 243. 2skk.

⁸¹ „Van-e visszasztitobb és egyúttal baljósabb, iszonyúbb látvány, mint egy rendőrkordon? (...) A rendőri razzia előtti néhány perc szakasztott olyan, mint valami táncjáték. Egenruhások futkosnak fel-alá, időnként hátborzongató füttyszó hasítja át a levegőt. Minden mozdulatban fájdalommas ünnepélyesség. (...) Egy semmitmondó külsejű ház az. Egyszer csak feltárlul az ajtaja, s odabentről nők tódulnak ki, nyájban, mintha a vágóhídra vinnék őket. Komolyra fordul a dolog, a karhatalom nem holmi csöcselék ellen vonult fel, csupán néhány fehérszemély ellen. A torkunk elszorul, meghökkenésünk tetőfokára hág. Soha ilyen pazar rendezést, soha ilyen végkifejletet! Mi is vagyunk olyan bűnösök, mint ezek a nők, de oly kegyetlenek is, mint e rendőrök. Nincs ennél tökéletesebb látvány. És ez a látvány az eszményi színház.” (Artaud, 1985: 48.)

⁸² Julia Kristeva, *Interview with Elaine Hoffmann Baruch on Feminism in The United States and France*, in Oliver (szerk.), 1997, 372–373, illetve Butler, i. m., 1990a.

életvilágbeli) reprezentációt és percepciót működteti. Ezzel szemben a feminista kritika egyik célja – à la Brecht – feltevéseink, előítéleteink ideológiai dimenzióinak tudatosítása, az „ártatlan nézői tekintet”-be vetett hit elbizonytalanítása (mert az bizony *male gaze*, *kantekintet*), a kritikai távolságtartás kiprovokálása. A realizmus kritikájának másik része az ezt működtető reprezentációs logikára kérdez rá: a mimetikus reprezentáció nem hagy „teret” és lehetőséget egy/a speciálisan „nő(i)” szubjektum és/vagy tapasztalat artikulálására. A reprezentáció terét vágások teremtik meg: Barthes a reprezentációt *découpage*-ként, a vágás művészeteként és aktusaként definiálja, amely révén a kép mindazt, amit magában foglal, létezőként és láthatóként lépteti fel, és a semmibe taszítja mindazt, ami a keretén kívülre esik (a szegmentáció és izoláció ezen aktusa egyúttal a szubjektum egységének megerősítését szolgálja),⁸³ Kristeva pedig a szimbolikus megjelenését a (képzetes vágások alkotta) kasztráció konstrukciójához köti.⁸⁴ A feminista kritika feladata rámutatni azokra a *vágásokra*, ahol a „nő(i)” kizáródik és kizáródott a reprezentációból és a szimbolikus mezőből.

A realista „gépezet” ellen indított dramaturgiai támadás két aspektusa számos esetben összefonódik egymással: a színházi illúziót leleplező fogások az adott dráma keretén belül – mint azt a későbbiekben néhány példa mutatja – gyakran nem csupán a reprezentáció reprezentáció voltát hivatottak érzékeltetni, de ennek kizáró törvényeit is. A feminista drámák bizonyos dramaturgiai eljárásai (például a vizuális és verbális jelrendszerek viszonyának destabilizálása, a perszonázs képviselte szubjektumforma koherenciájának felbontása) a posztmodern színház és dráma technikáit idézik; de a posztmodern művekkel szemben a feminista dra-

maturgia ezeket az eszközöket ideológiai céllal használja. További jellegzetes vonásként határozhatjuk meg a teátralitásnak juttatott kitüntetett szerepet (noha ez szintén nem kizárólagosan a feminista drámákra jellemző): e drámák nagy része a színházi előadás recepciós folyamatát kívánja újraalkotni,⁸⁵ és az ezzel kapcsolatos kalkulusban a színházra speciálisan jellemző sajátosságokat (például a jelrendszerek heterogenitása, a vizualitás kitüntetett szerepe) teszi meg kiindulópontjává.

A feminista dramatikus szövegek egy része az *écriture féminine* koncepcióját annak „eredeti” közegére, a nyelvre alkalmazza, és a lingvisztikai elemekkel kísérletezik. Megtalálhatjuk ezt a mondat szintaktikai és lineáris szerkezetének felbontásaként, a szöveg fragmentálásának formájában (például Ntozake Shange afrikai-amerikai író női szövegeiben), illetve (hasznos eredménnyel járó) kereszt-dialógusokként: az egyes szereplők szimultán, illetve egymás *szövegeibe* (nem *szavába!*) „vágva” mondják szerepeiket (példaként idézhetők Shange mellett Adrienne Kennedy és Caryl Churchill bizonyos drámái, valamint Rose Leiman Goldenburg *Letters Home* című műve).

Amennyiben Genette nyomán minden elbeszélést egy mondat kiterjesztéseként fogunk fel,⁸⁶ az előbbi technika (valamelyest nagyobb léptékű) alkalmazását ismerhetjük fel a dramatikus szöveg narratív rendjének, az események lineáris sorának megzavarásában. Míg egyes feminista drámák lemondanak a kerek történetre összeálló cselekményről, más művek megtartják azt, de gyakran a brechti technikát kisajátítva songokkal szakítják meg (például Churchill *Vinegar Tomja*⁸⁷), illetve a tér és időviszonyok összezavarásával billentik ki.

Caryl Churchill több drámájában (például *Top Girls*, *Cloud Nine*, *Az Iglic*) is alkalmazza a „szerep-

⁸³ Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein, *Metropolis*, 1998/ész.

⁸⁴ „(...) a kasztráció nem más, mint képzeletbeli konstrukció, amely abból a lelki mechanizmusból származik, amely létrehozza a szimbolikus mezőt, és bárkit, aki abba belemegy. (...) Ehhez a szimbolikust és a társadalmi rendet megalkotó működéshez (...) ajánlatos lenne hozzátenni a megfosztásnak és kirekesztésnek azt a teljes sorozatát, amely a pénisz elvesztésének félelmét kíséri és amely kiszabja az épség és teljesség elvesztését. A kasztráció így a »vágások« olyan együttese lenne, amely nélkülözhetetlen a szimbolikus megjelenéséhez.” Julia Kristeva, A nők kora, in Csabai-Erős (szerk.), 1997, 245.

⁸⁵ Ebből a szempontból a feminista kritika a színházi avantgárral érintkezik, hiszen Artaud, a Bauhaus, Craig, Brecht stb. programjának egyik legfontosabb célja a színházi és dramatikus jelrendszereket (perszonázs, színészi játék, színpadi tér, nézőtér stb.) érintő átalakítás révén a színházi recepció bevett formáinak drasztikus átformálása volt. Igaz, a posztmodern színház esztétikai sajátosságai szintén a befogadás folyamatának átalakulásával járhatnak (vö. többek között Finter, i. m., 1998.).

⁸⁶ Gérard Genette, Az elbeszélő diszkurzus, in *Az irodalom elméletei* I., Pécs, Jelenkor, 1996, 66.

⁸⁷ Caryl Churchill, *Vinegar Tom*, *Átváltozások* 19(2000).

összevonás” „szerep-megosztás”, illetve „cross-gendering” eszközét: „ugyanazon” testhez több perszonázs, vagy egy perszonázshoz több test kapcsolódik, illetve a perszonázs „neme” eltér a perszonázt alakító színész nemétől. A perszonázs-színész identifikálásának illetően megzavarása részint a színházi szituációra, a színházi keretre való rámutatás tipikus eszköze, emellett szubverzálja a perszonázs individualitásával és integritásával kapcsolatos (tév)-képzeteket. Churchill mindezek mellett a „nő(i)” reprezentációjával kapcsolatos kritika *képpé* fogalmazásához is használja; erre példaként idézhetjük *Cloud Nine* című művét, melynek első felvonásában a dráma Betty nevű perszonázsa egy férfitestben „realizálódik”. Ennek a Betty-férfinak bizony férje is van (ezt a perszonázt szintén férfi színész játssza), az ő szavaival kezdődik a darab: „My wife is all I dreamt a wife should be, / And everything she is she owes to me.” Betty pedig imígyen mutatkozik be: „I live for Clive. The whole aim of my life / Is to be what he looks for in a wife. / I am a man’s creation as you see, / And what men want is what I want to be.” A szöveg ironikus megerősítése annak, amit a színpadi előadás esetében a látvány még erőteljesebben megfogalmaz: a „férfi” vágya és akarata alakítja (ki) a „nő(i)”-t, a „nő(i)” nem létezik a maszkulin diskurzusban; Betty és Clive házassága pedig akár az Irigaray féle *hom(m)osexualité*⁸⁸ „játékos” megidézésének is tekinthető.

A perszonázsok homogén, stabil egységes identitása csaknem a szó szoros értelmében *megtörik* Adrienne Kennedy *The Owl Answers* (A bagoly válaszol)⁸⁹ című drámájában. Ezt érzékeltetik már a perszonázsok nevei is: „Ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki Bagoly”; „Istenverte Apa, aki a Város leggazdagabb Embere, aki a Halott Fehér Apa, aki Passmore Tiszteletes” (stb.).⁹⁰ Nem csupán jelenetről jelenetre változik a szereplők identitása, de korábbi önmaguk maradvékát „hurcolják” magukkal, illetve a változást szaggatot-tá, érdekessé teszi a látvány vizuális sokkja: „A szereplők lassan változnak át egyik identitásukból a másikba, mindig magukon hagyva néhány ruhadarabot előző alakjaikból. (...) A Halott Apa leve-szi a haját és fehér arcát, majd a székről leemel egy

fehér templomi öltözetet és felveszi. Fehér haja alatt fekete néger haja van.”⁹¹ (stb.). Az „egyes” szereplők szerepek montázsaiá válnak, sőt összeol- lózott montázként épül fel maga a tér is (New Yor- k-i metrókocsi ajtaja, a Szent Péter-katedrális ku- polája stb.). A dráma az „Én” elbeszélésére, a nar- ratív identitás felépítésére tett kísérlet dramatizálásaként értelmezhető: Clara újra és újra a múlt emlékmorzsáiból próbálja megteremteni, felépíteni az „Én”-t.

Hang és színpadi test az előbbieknél erőtelje- sebb és lényegében ellentétes előjelű használatára épül a *The Singular Life of Albert Nobbs*, Simone Ben- mussa drámája. A darab címszereplője egy nő, aki férfinak álcázva, „Albert” néven éli életét. Benmus- sa szerepeltet egy színpadon kívüli férfi hangot, amely folyamatosan „jelen van” – „Alberthez” be- szél, megvető megjegyzéseket fűz kinézetéhez, ott van „Albert” álmaiban, gondolataiban. Ez a hang vezeti be „Albert” történetét, és zárja azt le halála után – „Albertainek” nincs helye a saját történetében, illetve nincs saját története – csak a patriarchális rend által kijelölt szerepbe léphet be, a patriarchá- lis rend írja és mondja el történetét.

A feminista dramatikusszövegek egy része a fa- bula és identitás koherenciája megzavarása mellett a nyelvvel és a nyelv hangzóságával (is) kísérlete- zik. Ntozake Shange darabjaiban például annyira fontos szerepet kap a nyelv zeneisége, hogy a szö- vegeiről értekezők megállapítása szerint a műfaji és műnemi határvonalak (dráma-líra, drámaszö- veg/mondóka/dal) eltörölődnek, értelmezhetetlen- né és alkalmazhatatlanná válnak. Caryl Churchill *Az Iglic* című dramatikusszövegében a címszereplő (a darab koherenciáját építő) monológjaiban nem csupán a nyelv hangzósága és zeneisége kap fontos szerepet, de szerkezeti sajátosságuk egyúttal a szim- bolikus működésmódját is finoman kimozdítja.

A nyelv zenei összetevőként való használatával a feminista dramatikusszövegek Artaud színházi elveivel érintkeznek. Artaud a színpadi jelrendsze- reket egyenrangúvá és egymástól függetlenné kí- vánta tenni, megvonva így a szövegtől az isteni szó szerepet. A nem teologikus⁹² modellt alkalmazó színházi reprezentációban a test sem rendelődik alá

⁸⁸ Irigaray, i. m., 1985, 101–103.

⁸⁹ *The Adrienne Kennedy*, 2001.

⁹⁰ A drámában szerepel például egy madár is: „A Fehér Madár, aki Passmore tiszteletes kanárija, aki Isten Galambja”.

⁹¹ Kennedy, i. m., 1994, 23., 25.

⁹² Derrida, i. m., 1994.

a szónak; meghatározóbbá válik a kimondás aktuusa, a hangoztatás, tehát a test kvázi hangszekrényként funkcionál. Így voltaképpen a bahtyini groteszk test (a modern–posztmodern paradigmaváltás művészete kapcsán fontos szerephez jutó) koncepciója felől válik értelmezhetővé.⁹³

Az Iglic⁹⁴-ről

Kezdjük a prológgal. A dramatikus szöveg megnyitásának egyik hagyományos módja, hogy a darab kezdetén valamely szereplő (gyakran olyan szereplő, aki a dramatikus világ történeteiben nem vesz részt, funkciója csupán a megértéshez/értelmezéshez szükséges információk közvetítése) ismerteti velünk a darab perszonázsait, a cselekményt, vagy a történetet. Funkciója szerint a prológos az előszóhoz hasonlít, amely „összefoglalja, bemutatja és elhelyezi a szöveget – esetleg a szerzőt – egy kontextusban. (...) ...szövegszerű határt von a szövegnek a szövegben, és megpróbálja a szövegen kívüli valósággal is összekötni az olvasó által még nem olvasott, de már az előszó által kontúrozott szöveget”⁹⁵. A dramatikus/színházi prológosok nagy része⁹⁶ annyiban különbözik az előszótól, hogy „önreflexívek”, azaz elsősorban a fikció labirintusába próbálnak becsalni minket; de még ezen prológosoktól sem vitathatjuk el az elváráshorizont strukturálását, az *elkövetkezendő* szöveg olvasásának/értelmezésének irányítását.

Derrida *A Disszemináció*⁹⁷ Könyvkivületében az előszó és szöveg viszonyát vizsgálja, illetve olyan irodalmi és filozófiai példákat hoz fel, amelyek tagadják vagy megzavarják az előszó és szövegtest te(le)o-logikus-kauzális rendjét és értelmét. Churchill drámájában a pro-logosz funkció, az első szó, első értelem paródiáját találjuk, hiszen csak a darab újraolvasása során válik felismerhetővé, hogy Iglic első monológiájában „szétszórtak” bizonyos szavak, tematikus magok, amelyek a dráma „egészének” szempontjából relevánsak, mint például a

„... *Tomi tamtam! Tomi tombola totó tutitipp! És kibújik incifinci ajkán a nevem kalamajkán, elixírem virág-szirom balsorsom balzsama, kibújik pontban éjfélkor indul útjára a gyönyörgöm alásan*” részek.

A prológos és a dramatikus szöveg egészének szokásos hierarchiája im megfordul: ezúttal nem a prológos szolgál a darab megértésének alapjául, hanem a darab felől válik „értelmessé”, értelmezhetővé a prológos. E csavar ellenére természetesen továbbra is megmarad a prológos olvasatot irányító szerepe, részint az olvasás folyamatának temporalitása miatt,⁹⁸ részint a prológos nyelvhasználatnak köszönhetően. Iglic szövege egy olyan nyelvhasználatot képvisel, amely a különbséget játssza ki – a hangalakilag közel álló szavakat használja a szituációba „illő” szavak helyett, egy összjátékot, kettős olvasatot, kettős érzékelést vezetve be. A különbözőség játéka nem csupán Iglic ezen első monológiájában és kommentárjaiban érvényesül, hanem a dramatikus szöveg szerveződésének átfogóbb szintjén is.

A prológos–dramatikus szöveg viszonyának felforgatása mellett Churchill drámája a szerzői utasításoknak a dramatikus szövegben betöltött hagyományos funkcióját is szubverzálja. A szerzői utasítás többnyire a dialógusokban kibontakozó cselekmény idejéről és teréről, a környezetről, miliőről tájékoztat, valamint a perszonázsok külső megjelenésére, térbeli mozgására, gesztusaira, viselkedésére utal. A Dialógus és a szerzői instrukciók közti viszony meghatározására több javaslat is született, melyek a szerzői utasításokat rendre a másodhegedűs szerepére kárhozzatják, például mint „mellékszöveget” (Ingarden) „alárendelt szerepűt” (Veltusk) határozva meg.⁹⁹ Nos, Churchill drámájában a szerző utasítások¹⁰⁰ többé nem rendelődnek alá a Dialógusnak, sokkal inkább egy a Dialógussal párhuzamos, azzal egyenrangúként olvasható szöveggel állnak össze; e szerzői utasításokban egy másik „világ” bontakozik ki, amely nem szolgai kiegészítése a Dialógusban kibontakozó fikciónak, például:

⁹³ Vö. Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest, 1982.

⁹⁴ Caryl Churchill, *Az Iglic*, in *Holdfény. Öt mai angol dráma*, Budapest, Európa, 1995.

⁹⁵ Orbán Jolán, *Derrida írásfordulata*, Pécs, Jelenkor, 1994, 177.

⁹⁶ Ellenpéldaként Plautus műveire utalhatunk, aki a dramatikus szöveg prológosát a szerző- és előszó-funkcióval kapcsolja össze.

⁹⁷ Jacques Derrida, *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998.

⁹⁸ Vö. Matei Calinescu, *Olvasás és újraolvasás, Literatura*, 1991/1.

⁹⁹ Lásd Elaine Aston–George Savona, *Theatre as sign-system. A Semiotics of Text and Performance*, London and New York, Routledge, 1991, 71–75.

¹⁰⁰ A drámában találhatunk példákat a szerzői instrukció „hagyományos” változatára is.

„LILY (...) Nem akarlak látni soha többet.

Iglic kimegy. Lily kimerülten ül. Később ő is kimegy.

Egy család piknikezik a tengerparton. A parton végig Kékemberek. A Járókelő tovább táncol.

Josie és a Fekete Kutya egy kicsiny szobában, látogatóban náluk egy tiszteletre méltó férfi, viseltes ruhában.¹⁰¹”

Az Iglic ezen álomszerűen felépülő rétege akár a kristevai értelemben vett *écriture féminine*-ként is meghatározható: olyan szöveg, amely a fennálló diskurzusból a marginális pozíciót (a szerzői instrukcióét) foglalja el. Noha léteznek olyan darabok, amelyek kizárólag szerzői utasításokból állnak (például Beckett *Némajátékai*, vagy Kandinszkij *A Sárga hangzása*), ezek a darabok a Dialógus–instrukció viszonyának szélsőséges megfordításával legfeljebb az instrukcióra ruházzák át a hagyományosan a Dialógushoz kötődő lehetőségeket, de nem képesek a dramatikus szöveg eme „kisebbségijét” revelatív szerepre juttatni. Churchill drámája összjátékot hoz létre a kétféle szövegtípus között, amely játék alapja (lehetne-e más?) a másikhoz/a másikban artikulálódó különbség. Ez az összjáték, ez a különbség teszi lehetővé, hogy a szerzői utasítás önálló, egyenrangú szerepre tegyen szert: kísér(t)ve a Dialógust és a Dialógussal kísér(t)ve, hol azzal párhuzamosan, hol összefonódva vele.

Az Iglic szerzői utasításai másként is összekötődni látszanak a női írással. A nyelv szimbolikus rendje bináris oppozíciókból épül fel, és strukturálja világtérlemezésünket, gondolkodásunkat – Cixous ezt halálterhes bináris gondolkodásnak nevezi, mivel az oppozíciós párok mindegyike hierarchikus viszonyban áll egymással, ahol a feminin mindig a maszkulinnak alárendelt. Ezért az *écriture féminine* koncepciója részint egy olyan szöveg megteremtésére irányul, melynek nyelve az imagináriust idézi (vissza). Churchill darabjában ezt egyfelől az Iglic nevű perszonázs látszik képviselni; monológjainak nyelvhasználatával mellett erre predesztinálja őt alakváltásainak sora is. Iglic különféle alakokban bukkan fel: boszorkány, öreg nő, kisgyerek, férfi, fiatal lány stb. – folyamatosan változtatja nemét és személyiségét. A hagyományos dramaturgiával felépü-

lő perszonázsok ilyesmire legfeljebb álöltözet révén képesek, de ezen esetek egy döntő vonásban különböznek Iglic alakváltásaitól: a perszonázs az álöltözet alatt továbbra is őrzi „eredeti” nemét és személyiségét, s ez a befogadók és a perszonázsok eltérő informáltságából adódóan többnyire komikus szituációk forrásává válik¹⁰² (hiszen a befogadó a dráma szereplőivel ellentétben továbbra is képes azonosítani a perszonázst), illetve az álöltözet álöltözet voltában válik jelentéssé.¹⁰³ Iglic esetében viszont hiányzik a stabil viszonyítási pont, az áruhába öltözött eredeti személy: Iglic azonosításának egyetlen eszközévé a Név válik, amelyet azonban a szereplők sohasem mondanak ki (illetve Iglic egyetlen egyszer, de ekkor harmadik személyben beszél magáról, elkülönítve a kijelentés alanyát a kinyilatkoztatás alanyától). Identitásukat veszített vagy cserélgető perszonázsok bőven akadnak a posztmodern drámákban, de Iglic még tőlük is különbözik: nem a különböző szerepekbe való beleveszés, a szerepek mint merev maszkok változtatása (mint például Kennedynél) működik itt, hanem a folyamatos átalakulás, az átalakulás folyamata válik fontossá. Az Iglic képviselte szubjektumforma az imaginárius preszubjektív állapotát idézi: egy, a nemi különbségeken és elkülönüléseken inneni polimorf, fluid, áramló „identitást”. Iglic nem neveztetik meg, mert az „iglicség” nem mondható a nyelv szimbolikus rendjében, kategóriáiból (köztük a nemi kategóriákból, gender trouble–perszonázs trouble) kipereg. Iglic azonosításának egyetlen eszköze a Név, azaz egy *textuális elem*; így elkerülhetetlenné válik annak (felismerése, hogy „a perszonázs nem valós, hanem *textuális élőlény*. Csak a szövegben és csakis általa létezik. (...) Pszichológiáját, életszerűségét az olvasó alkotja meg, a perszonázs cselekedetei közötti ok-okozati viszony megteremtésével.”¹⁰⁴ Iglic a darab narrátoraként/(a brechti értelemben vett) kórusaként funkcionálva folytonos alakváltásaival egyúttal törléssel alá helyezi a kórus szerephez kötődő metapozicionáltságot, illetve „saját” homogenizáló, hegemonizáló, egységesítő szokásrendszerünk felülvizsgálatára készlet.

Nem feledkezhettünk meg Iglic „udvartartásáról” sem, Kiszóce Bubusról, Víziluluról, meg a többiekéről. Ezek a perszonázsok, akikből/amikből a

¹⁰¹ Churchill, 1995: 297.

¹⁰² Vö. például Synge: *A nyugati világ bajnoka*.

¹⁰³ Vö. például Brecht: *A szecsuáni jólélek*.

¹⁰⁴ Jákfalvi Magdolna, *Alak – figura – perszonázs*, Budapest, OSZMI, 2001, 12.

dramatikus szöveg textúrájának „álomfonala” össze-
sodródik-pödörödik, egyetlen jelenetben szólalnak
meg, mikor Josie az Alvilágba kerül.

„...Fény, zene, dúsan terített hosszú asztal, pompásan
öltözött emberek és egyéb teremtmények, mint Kiszőce
Bubus, Rőfkarú Nelli, Zápfog Janka (...) Minden le-
nyűgöző, igézete azonban megtörik itt-ott: az étek kö-
zött gallyak, falevelek, bogarak, a ruhák olykor cafa-
tokban lógnak, a csodaszép emberek kezén karmok,
mások arca undorító. (...)

SZELLEMEK Üdvöz földi faramuci
hörpints szörpincs ideál közénk
garnéla makréla kaviár és zanzibár
vörösbor vagy fehérfolyás
sampányer kampányer és veszít a szü-
zességéből
fülemilefilé csücsülök felsál felsül falsul
oranzsután csokoládémasszázs
feketebkaverna habcsók habzsol broki-
öntet.

(...)

A Szellemelek étellel traktálják Josie-t, a Lányt odébb lök-
dösik. Sikerül visszafurakodnia.”¹⁰⁵

Az Alvilág hangulata, jellemzői a romlás, az enyé-
szet, illetve a halál¹⁰⁶ dimenziója a kristevai elmé-
let szerint mind olyan minőségek, amelyek az ima-
gináriusba juttatják vissza a szubjektumot, a sikol-
tozva berontó banya és kigúnyolása pedig akár a
Tükörfázis előtti „testkép darabokban” állapot
megidézésének is tekinthető.¹⁰⁷

A Kiszőce Bubus-féle kompánia a kristevai szem-
analízis figyelembevételével nem csupán tematiku-
san, de a dramatikus szöveg szerkezete szempont-
jából is az imagináriushoz kötődnek. Az Iglic álom-
rétege a szemiotikusnak feleltethető meg, mivel
ezek a jelenetek újra és újra megtörik, tagolják a
szöveg „tudatos” diskurzusát, újra és újra eltolják,

áthelyezik a befogadói szubjektumot. Érdemes ki-
tekintenünk a darabban hipotetikusán megfogal-
mazódó színházi előadásra is. Churchill drámája
túllép a Derrida által logocentrikusnak nevezett
színházi hagyományon: a szerzői instrukció képek-
ben fogalmaz, amelyek nem rendelődnek alá a szö-
vegnek, nem illusztrálják, nem hozzáadódnak, ha-
nem azzal egyenrangúan, saját „törvényeik” szerint
szerveződnek. A darab álomrétege azt az elsősor-
ban Robert Wilson nevéhez kötődő színházi irány-
zatot képviseli, amely a „hieroglifa mintázatú érte-
lemteremtés” révén a nézőt „kiragadja saját, önmagát
identifikáló magatartásából (...) kioldja megfagyott
önmagából”.¹⁰⁸ S mivel a szöveg az álomréteg mel-
lett egy szimbolikus szálát is tartalmaz, kikerülni
látszik a „víziók színházának” csapdáját is: nevezet-
esen azt a – főként Wilson ellen felhozott – vádat,
hogy a vizualitás felértékelésével a nyelven kívülre
próbálna kerülni.¹⁰⁹

Megtisztulva

Az alábbiakban Sarah Kane *Cleansed* című da-
rabjával foglalkozom. A művet a szubjektumot
megalapozó kasztrációs trauma szimbolikus
átdolgozásaként, azaz katartikus eljárásaként értel-
mezem. Gondolataim kifejtéséhez a narratológia és
a pszichoanalízis értelmezői keretét használom, el-
ső körben a katartikus eljárásról és a kasztrációs
szorongásról fogok beszélni.

Sigmund Freud és Otto Breuer 1880 és 1895
között új módszert dolgozott ki a hisztériás nőbe-
tegek kezelésére, melyet katartikus terápiának ne-
veztek el.¹¹⁰ A katartikus eljárás célja a lereagálás,
„a tévútra került [és beszorult] affektus felszabadulása
és (...) levezetése (...)” volt. Ezt a terápiás beszélge-
tés, a nyelv szimbolizáló átdolgozása és az ismétlés
teszi lehetővé. A kóroktanra és a kezelésre vonatko-
zó felfogás megváltozásával, az ellenállás és az áttét-
el elméletének kidolgozásával a lereagáláshoz kö-

¹⁰⁵ Churchill, i. m., 1995, 278–279.

¹⁰⁶ Vö. Julia Kristeva, *Modern Theatre Does Not Take (a) Place*, in Murray (szerk.), 1997.

¹⁰⁷ „Egy Banya ront be sikoltozva. Felragad valamennyi ételt, szétszórja, lázasan keresgél. Énekel
BANYA Hol a fejem? Hol a szívem? Hol van a karom? Hol van a lábam? Ez itt az ujjam? a szemem valahára!
A Szellemelek nevetnek rajta csúfondáros képpel, énekelve ismétlik a szavait
SZELLEMEK Fejadó... szívverés... karvaly... lábatlan... ujjé... szemfelszed...
BANYA Adjátok vissza a csontjaimat.” (Churchill, i. m., 1995, 279.)

¹⁰⁸ Finter, i. m., 1998, 3, 7. Valamint Kristeva, i. m., 1997.

¹⁰⁹ Vö. Kékesi Kun Árpád, *Thália árnyék(á)ban*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000, 21.

¹¹⁰ A katartikus módszert az ezzel foglalkozó címszó nyomán foglalom össze. Vö. J. Laplanche–J.-B. Pontalis, *A pszichoana-
lízis szótára*, Budapest, Akadémiai, 1994, 248–251.

tött katartikus hatás jelentősége csökken. Mégis, nyelvi természete és ismétlő jellege miatt a terápiás beszélgetés továbbra is katartikus eljárásnak, a patogén affektusok szimbolizáló átdolgozásának tekinthető. Freud 1909-től dolgozta ki és formálta meg a kasztrációs szorongásra vonatkozó nézeteit. Tézise szerint a nemek közötti anatómiai különbség mentális feldolgozása alapvető jelentőséggel bír a pszichoszexuális fejlődés, az identitás kifejlődése szempontjából. Forгатókönyve szerint a fallikus szakaszban a fiú- és lánygyermek a nemi szervek különbségét percipálva mást észlelnek, ennek következtében másként pozicionálják magukat a család Ödipusz-háromszögében. Az egyikük azt látja, hogy van pénisz, akárcsak az apának, az anyja viszont kasztrálva van; a másik azt, hogy ő maga, akárcsak az anyja, kasztrálva van, az apa viszont rendelkezik ezzel a szervvel. A felfedezést követően – legalábbis Freud szerint – a fiú retteg, hogy az apa esetleg őt is kasztrálja az anya iránti vérfertőző törekvését büntetendő, ezért feladja anyja iránti szerelmét. Ezt követően a kasztrációs szorongás tiltások rendszerévé fejlődik, melyeknek a szubjektum aláveti magát; ezzel készen áll arra, hogy a kultúra tagja legyen. A lány, kasztrálnak, ezért csökkent értékűnek érezvén magát, háromféle módon reagál a helyzetre: tagadja, kompenzálja, vagy elfogadja kasztrált voltát. Freud a három verzió közül ez utóbbit normatív rangra emeli, s a nőiség kifejlődésének zálogát látja benne. Ebben az esetben a lány áhítozni kezd a saját testéről hiányzó péniszre, szeretné azt a maga számára megszerezni. A kasztrációs szorongás a fiúk esetében az Ödipusz-komplexus lezárása, a lányok esetében, épp ellenkezőleg, annak nyitánya. Ezenkívül a leánygyermekre a fiúkhoz képest az Ödipusz-komplexus még egy plusz terhet ró: az elfojtott és megvetett anyai/női pozícióval kell azonosulnia.

A freudi forгатókönyv meglehetősen kétes szerepet oszt a nőkre, ami nem maradt reflexió nélkül. Az érvelés alapja nem a két szerv kétféle morfológiája, minthogy a kasztráció logikája csak egyetlen szervet vesz figyelembe. Freud az egy-ből, az önazonosból vezeti le a nemi különbséget: egy narcisztikus, a különbség tolerálására képtelen jelenet elszenvedése vezetné be az alanyt az emberi kultúrába. A kasztrációs szorongás freudi sémájának további kritizált momentuma a látásnak juttatott ki-

tüntetett szerep. A nézés, meglesés motívumát Freud a tárgy szadisztikus uralásának vágyaként definiálta, s mint Irigaray rámutat, Freud szövegei maguk sem mentesek ettől a törekvéstől. Végül a kételyek egy része arra irányul, vajon a kasztrációs szorongás hasonló módon játszódik-e le mindannyiunk esetében, vagy a pszichoanalízis apja saját komplexusát próbálta általánosítani?

Innovatívabbnak tűnhetnek számunkra a kasztrációs szorongás eredetét kutató egyéb magyarázatok, melyek a veszteség traumáját az apai fenyegetés helyett az anyai testre vezetik vissza. Elvégre a lánynak, miután kasztráltként észleli magát, már nincs mit elveszítenie, így nincs mitől félnie sem. Eszerint a freudi levezetés logikái hibába csúszik. August Stürcke szerint az anyamelltől való elválasztás az első veszteség, amely a hiány átélésére kényszeríti a csecsemőt. Csak ez bírhat mindkét nem számára adódó hatóerővel. Otto Rank az anyától való elszakadást, a születést jelölte meg a kasztrációs szorongás forrásaként. Mégis, a terápiás beszélgetésben újra és újra a freudi koreográfia tér vissza. Kristeva így ír erről: „Az analitikus gyakorlat megmutatta, hogy a fantáziákban a pénisz válik a szeparáció (...) működésének elsődleges képviselőjévé, és ad teljes jelentést annak a hiánynak vagy vágnak, amely megalkotja a szubjektumokat, amikor csatlakoznak a nyelv rendjéhez.”¹¹¹

Mint arról az idézet tanúskodik, a kasztrációs komplexus dramaturgiája vagy drámája univerzális hatóerővel bír a szimbolikus kapcsán. Minthogy a nők számára politikailag hatékony cselekvés csak a szimbolikus mezőben képzelhető el, a paternális identifikáció visszautasítása e tekintetben nem bizonyul megfelelő stratégiának. A helyzettel való elégedetlenség artikulálásának egyetlen lehetséges módja a szimbolikus belülről való kimozdítása. Ezen a ponton visszatérnék Sarah Kane művére. A mű 18. jelenetében Carl és Grace rémülettel vegyes megdöbbenéssel fedezik fel, hogy nemi szerveiket Tinker felcserélte, átoperálta. Legalábbis Grace kapott egy fűtyit. Idézem:

„Grace eszméletlenül fekszik egy ágyon. Meztelen, az ágyéka és mellkasa körül kötés, a melle helyén vérfolt. Carl eszméletlenül fekszik a közelében. Meztelen, az ágyéka körül véres kötés.”

¹¹¹ Julia Kristeva, A nők kora, in Csabai–Erős (szerk.), 1997, 245.

„Grace a tükörbe bámul. Carl felül az ágyban, kinyitja a száját. Grace-re néz. Grace ránéz. Carl némán felsikolt.”¹¹²

Ez a jelenet, illetve kép a kasztrációs félelmet kiváltó pillantás és rémület freudi dramaturgiája parafrázisaként értelmezhető. A nemi szerveket kutató tekintet ott, ahol „nem kéne lennie semminek”, lát valamit, s nem lát semmit ott, ahol látnia kéne. Kane deformálja, karnevalizálja a freudi szcénát, vagyis a nő számára adott kevés lehetőségek egyikét választja. Ezenkívül a jelenet áthelyezhető pótlékként mutatja be a nemi szerveket. Ebben a freudi tétel egyik elemének megismétlését láthatjuk: Freud szerint a gyermek a kasztráció elméletét annak analógiájára dolgozza ki, hogy korábban más részlettárgyak leváltak testéről (például az ürüléke). De ez az ismétlés éppen az eredeti jelenet élet veszi el – itt a péniszt nemcsak el lehet veszíteni, de szerezni is lehet egyet. A narratívum a freudi jelenet logikáját követi, csak éppen a visszajáról olvassa és írja minden elemét. A karnevalizáció és az ismétlés arra utalnak, hogy Kane szövege, a francia feminista pszichoanalízis értelmezői keretét használva, női írásnak tekinthető. A karnevalizáció, a társadalmat megalapozó kódok fejtetőre állításának destabilizáló erejére Bahtyin nyomán Kristeva mutatott rá, az ismétlés szubverzív erejére pedig Irigaray hívja fel figyelmünket.

Kane szövegének női írásként való értelmezéséhez további belátásokat nyerhetünk a feminista narratológia révén. A feminista narratológiának a patriarchátus szövegeivel szemben megfogalmazott egyik fontos kritikai észrevétele, hogy azokban az ágencia a férfi szereplőhöz vagy szereplőkhöz kötődik, míg a nő passzív és akarat nélküli lényként jelenik meg, aki vagy a férfi cselekedetének tárgya, vagy csak az ő közvetítésével képes cselekedni. Külön tanulmány tárgya lenne, hogy a domináns sémán fordító történetek, illetve feldolgozásaik közül melyek azok, amelyek nem csupán a szokott rendet erősítik. Teresa De Lauretis 1984-es, vágy és narratíva összefüggéseit tárgyaló írásában¹¹³ a cselekményekben rendre visszatérő nemek közötti egyenlőtlenségnek ered nyomába. Megállapítása szerint a patriarchátusban a keresésre épülő történetek az Ödipusz-történet dramaturgiáját követik: a női szereplő röghöz kötött, térbeli helyek

jelölője, a férfi főhős kiváltsága a történet terében való mozgás, a térbeli határvonalak átlépése. Az aszimmetria pszichoanalitikus gyökere a preödipális anya–gyermek viszonyban keresendő. A gyógyírt nem a narratíva elvetése, hanem női perspektívából való átdolgozása jelentheti.

Ha az iménti szempontot vesszük fontolóra, első pillantásra úgy tűnhet, a *Megtisztulva* fabulája a Propp-féle varázsmese morfológiáját követi, egy fontos változtatással. Felcserélve a nemi szerepeket, egy nő az, aki útnak indul, átlépi a kint-bent határvonalat, míg a keresett személy férfi, Grace bátyja. A határvonal hangsúlyosan megjelenik a szövegben: Rod és Carl a kerítésnél játszódo jeleneteiben a válaszvonal vizuálisan jelenik meg, a hangdramaturgia révén (miközben a szín egy utópisztikus kampusz, kintről mindennapos zajok hallatszanak, például focimeccs), Tinker és Robin csokoládédramájában (amely azt bizonyítja, a bonbon itt elérhetetlen árucikk).

De vajon beíródnak-e a jelenetek egy teleologikus sorba, célulvú-e a történet? Tézisem szerint a szöveg lehetővé tesz egy olyan értelmezést is, amely a legfőbb szövegszervező eljárásnak az ismétlést tekinti, és a cselekményegységeket nem fűzi fel lineáris sorba. Ezt a gondolatmenetet abból bonthatjuk ki, hogy a darab Tinker nevű szereplője újra és újra testi és mentális kínzásoknak veti alá környezetét – de a halál nem, pontosabban nem mindenkinek adatik meg. Ez arra sarkall, hogy a cselekményt az ismétlési kényszer és a halálösztön-törekvés alapján értelmezzem. A továbbiakban a halálösztön-törekvés freudi és lacani koncepcióiról ejtenék néhány szót.

Freud 1920-as *Az örömlen túl* című írásában fejti ki a halálösztön-törekvésre vonatkozó nézeteit. Következtetése szerint az alany számára a halálba való átsiklás vágya még a kín kerülésénél és az örömszerzésnél is megalapozóbb erővel bír. Ezt a korábbi ökonómiai modellhez képest elmozdulást jelző állítást a neurotikus betegek ismétlési kényszerét kutatva fogalmazza meg. Az alany számára kínos események ismételtetése nem magyarázható az örömlen alapján, hiszen semmiféle vágyát nem teljesíti. Freud arra a következtetésre jut, hogy az ismétlés egy korábbi állapot fenntartását biztosítja; az erre irányuló törekvést nevezi el halálösztön-törekvésnek. Ökonómiai szempontból a halálösztön-törekvés két fajtája különíthető el. Az

¹¹² Sarah Kane, *Megtisztulva* (*Cleansed*), fordította Schuller Gabriella, Trafó, bem. 2001.

¹¹³ De Lauretis, i. m., 1984, 103–157.

egyik a feszültség állandó szinten tartását célozza, egy állapot kimerevítésével az ismétlésében; a másik a feszültség nullára csökkentését egy korábbi, a szerves élet kialakulása előtti állapot megismétlésével.¹¹⁴ Freud egy további szempontból is differenciát von: az izomrendszer fejlettségének egy fokán az alany halálösztön-törekvését immáron nem maga, hanem környezete ellen fordítja.

Lacan többször is interpretálta a halálösztön-törekvés freudi hipotézisét. Ezúttal csak az elemzés szempontjából jelentős gondolattal foglalkozom, amit Lacan „az örök büntetés elveként”, illetve a „Másik elpusztíthatatlan vonásaként” emlegetett.¹¹⁵ A halálösztön-törekvés itt egy speciális képzetartamban kristályosul ki: az alany feltételezi, hogy a Másikban van egy elpusztíthatatlan mag, amely traumatikus másságának esszenciája. Ez a képzet működteti a két halál között való megrekedés fantáziáit, mint például a pokol elgondolása, vagy éppen a katolikus mise. Lacan az örök büntetés elvét a szeminárium Sade-dal foglalkozó fejezeteibe is beleszővi: a *Juliette története* című műben a hősnő kegyetlen kínzásokat szenved el – mégsem hal meg, sőt továbbra is a világ legvonzóbb teremtményének írja le a narrátor. Lacan azért említi egy lapon Juliette történetét, a pokolképzetet és a misét, mivel mind a három esetben a kínzás aktusa ismétlődik, a szenvedés állapotát tartja fenn, merevíti ki az ismétlés. Ebből következően mindegyik narratíva a halálösztön-törekvést képviseli.

Ismét visszatérnék Kane szövegéhez. A halálösztön-törekvés részint a cselekményben reprezentálódik: Tinker agressziója a környezete ellen irányul, Robin, Graham és Rod öngyilkosok lesznek. Emellett átfogóbb szinten, a narratív szerkezetben is tetten érhető a halálösztön-törekvés, az „örök büntetés elve” megismétlésében. A szöveg női írásként való értelmezése kapcsán ez utóbbi fontos számunkra. A narratívum halálösztön-törekvés indukálta fantáziaként való elemzése melletti egyik érv, hogy az első jelenettől csaknem a történet végéig jelen van egy halott. Graham, bár a nyitójelenetben összeesik, és innentől fogva mint halottról beszélnek róla, nem tűnik el a történet teréből. Mi több, még csak nem is szellemként jár vissza, hanem Grace-t kíséri. A megjelenés alkalmait és gya-

koriságát tekintve szerepe leginkább a klasszicista drámákban a főhőst kísérő bizalmas szerepköréhez áll közel – de talán még annyi dramaturgiai funkció sem rendelődik hozzá, mint azokhoz. „Elveszik az életedet, de nem adnak helyette halált” – mondja Rod Carlnak. Ez a megfogalmazás szintén a pokol-párhuzamot erősíti. A leglátványosabban Carl története kínálja a lacani értelmezéssel való analógiát. Miután elárulja szerelmét, Rodot, Carl elveszíti nyelvét, kéz- és lábfejeit, majd kasztrálják – de semmiféle információt sem kapunk arra nézvést, hogy meghalna. További érv lehet, hogy Robin fuldoklása közben, pontosan a két halál között pillantja meg Grahamet, aki Tinker, Grace és a befogadó számára mindvégig látható. A halál és a sebek ellenére nem halad tovább a történet.

A célelvű cselekménymenettel való szakítás a maskulin vágyat és pozíciót beíró ödipális logika strukturálta történetmondással való szakítás is egyben. A *Megtisztulva* a törvény, az apai tiltás elé tér meg. A diakron történetfonal elvágása mellett ennek további bizonyítéka Grace és Graham vérferőtő kapcsolata, valamint Tinker deficites Apa-figurája. Az Ödipusz-struktúrában Tinker lenne a Másik, a szimbolikus tiltás ágense, aki a kasztrációs fenyegetés révén megszabja a többi szereplő vágyának kerülőútjait és történetét. És bár egyfelől Tinker valóban effajta hatalmat gyakorol a többi szereplő felett (ezt leginkább Carl esete bizonyítja), mégsem mindenható. Például a 9. jelenetben elfogy a zsetonja, ezért nem kukkolhat tovább a peepshow-vá alakított zuhanyozóban, ezenkívül szerelmes lesz.

Amennyiben a halálösztön-törekvésben jelöljük meg a cselekmény szervező elvét, és tagadjuk a narratíva teleologikus voltát, ezt a mű egy további szerkezeti jellemzőjével is alátámaszthatjuk. Kane szövege tizennyolc jelenetből áll, amelyek meglehetősen laza logikai és okozati kapcsolatban állnak egymással. Ezenkívül a szerzői utasítások és a szereplők dialógusai meglehetősen kevés információval szolgálnak a darab világáról. Talán az egyetlen orientációs pont, hogy Grace kívülről érkezik – ilyesmi többnyire a szövegek elején vagy a darab kezdete előtt szokott történni. A kritikusok a szerkezeti lazaság kapcsán a szöveg pretextusát Büchner *Woyczek* című művében látják, továbbá gyakran hasonlítják

¹¹⁴ Sigmund Freud, *Az ósvami és az én*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991, 53.

¹¹⁵ Lacan ezt *A pszichoanalízis etikája* címmel 1959 telén és az azt követő év tavaszán tartott szemináriumában dolgozta ki. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse. 1959–1960*, Paris, Seuil, 1986, 225–257; és Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis. 1959–1960*, New York, Routledge, 1992, 191–218.

a művet nyomasztó vízióhoz vagy rémálomhoz. A teleologikus-kausalisztikus cselekménymenettel való szakítás a tekintet feminista kritikája kapcsán megfogalmazódó dilemmára kínálhat megoldást.

Alighanem a cselekményben többször visszatérő, önmagában álló brutalitás az egyik oka annak, hogy a művet látomáshoz hasonlítják. A már említett csonkolásokon kívül Grace-t az egyetem tornatermében láthatatlan hangok megverik és megerőszakolják, Tinker arra kényszeríti Robint, hogy felzabáljon egy doboz csokoládét, majd a vizeletébe nyomja az orrát (stb.). A szerzői utasítás egy egyetemi kampuszt jelöl meg a történet teréről, ám az események – finoman szólva – nem erősítik ezt meg. Véleményem szerint, ha a cselekményt és a teret egymás perspektívájában olvassuk, a történet az intézmény episztemikus erőszakátétele allegóriaként is értelmezhető. Ebben a freudi kísértetiesre, az ismerős és mégis idegen érzetére ismerünk: „a kísérteties (*unheimlich*) az az otthonos, meghitt (*heimlich-heimisch*), amely az elfojtás után tér vissza és ennek a feltételnek mindenfajta kísérteties eleget is tesz.”¹¹⁶ Ami esetünkben az elfojtást követően visszatér, az a diskurzus rendjének kizáró mechanizmusai, és akiket kizártak.

A történet térszerkezete a kristevai abjekt kategóriájával is megragadható. Az abjekt mindazon jelenségek, minőségek, tárgyak és élőlények összefoglaló neve, amelyek köztes vagy kétszeres státusuknál fogva nem sorolhatók be a szimbolikus mező bináris opozíciókra épülő kategóriáiba. Kristeva szerint is mindezek közül a legnagyobb hatással az élet és halál minőségeinek egymásba csúszása bír. Az abjektvaló szembeesés a szimbolikus rögzítettséget megelőző állapotba való visszatérést eredményezi.

Ennek kapcsán utalhatunk egy drámatörténeti párhuzamra, Szophoklész *Antigonéjára*. A drámában Théba a halállal fertőzött élet, Antigoné szikabörtöne pedig az élettel fertőzött halál terévé válik. A *Megtisztulva* és az *Antigoné* a térszerkezeten kívül a szituációt és cselekménymenetet tekintve is párhuzamos: mindkét drámában egy nőalakhoz kötődik az ágencia, mindketten a számukra megfelelő gyászt próbálják kicsikarni fiútestvérük halálát követően. A kétféle cselekménymenetet a halálösztön-törekvés korábban említett két fajtájának feleltethető meg:

a szervesen állapotba való visszatérés Szophoklész, a homeosztatikus ismétlés Kane esetében.

A cselekménymenetet halálösztön-törekvés felől való értelmezését látszólag gyengíti, hogy Grace és Carl neve a 18. jelenetben felcserélődik. Eszerint Grace történetében (akit jelen értelmezés a főhősné tekint) kirajzolódik valamiféle fordulat, és a változás közvetlenül a szexuális különbséghez kötődik. Továbbá ugyanezen jelenetben Graham eltűnik a történet teréből, ami szintén a linearitás felé kanyarítana minket. Ám – mint az a mű alábbi részletéből is kiderül – Grace-ben voltaképpen Graham (is) tovább él:

Tinker Helyes fickó vagy.

Mint a testvéred.

Remélem –

Amit akartál.

(...)

Hozzá fogsz szokni.

Többé nem hívhatlak Grace-nek.

Mondjuk ... Graham. Grahamnek foglak hívni.

(*kifelé indul*)

Graham Tinker.

Tinker (*megfordul és Grace-re néz*)

Grace

Graham Éreztem.

Tinker Sajnálom. Nem vagyok igazi doktor.

(*nagyon gyengéden megszólítja Grace-t*)

Tinker

Graham Viszlát, Grace.

Tinker és Graham megfordulnak.

Elmennek.

Állításomat, miszerint ebben a jelenetben Grace Grahammé válik, alátámasztja az is, hogy a szöveg további részében a *Grace/Graham* megjelölés szerepel a perszonázs nevéként. Minthogy az idézett jelenetben Grace saját bátyjává válik, Grace és Carl nemének¹¹⁷ chiazmatikus cseréjében a melankóliára ismerünk: az alany az elveszett tárggyal azonosítja magát.¹¹⁸ Ez az élőhalottság állapota: a melankóliában a halálösztön-törekvés az élőlt holtta merevíti. Kristeva a depresszión és melankólia strukturális azonosságát az Ödipusz-komplexusban elvesztett anyai tárgy (ami megfelel a lacani Dolog-

¹¹⁶ Sigmund Freud, *A kísérteties*, in Bókay–Erős (szerk.), 1998, 76–77.

¹¹⁷ A francia nyelv itt egyetlen szóval lenne képes leírni azt, ami történik: a *sexe* szó egyszerre a szaporító szervek gyűjtőneve és a biológiai értelemben vett nem megjelölésére szolgáló szó.

¹¹⁸ Sigmund Freud, in *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Budapest, Filum, 1997.

nak) gyászolásában látja, amelyet a nyelv nem képes ellensúlyozni a melankóliás számára. A jelölőknek a veszteség kompenzációjára való képtelensége vezet az üresség és értelmetlenség érzetéhez, amire szintén találunk példát a drámában. Idézem:

GRACE Éreztem.

Itt. Belül. Itt.

S ha nem érzem, értelmetlen.

Gondolj a felkelésre semmi értelme.

Gondolj az evésre semmi értelme.

Gondolj a felöltözésre semmi értelme.

Gondolj a beszédre semmi értelme.

Gondolj csak a halálra végképp kurvára semmi értelme sincs

Az elveszett anyai tárgy gyásza kapcsán Kane szövegét az Ödipusz-narratíva női oldalról való olvasatának tekinthetjük.

A darab nyelvezetét vizsgálva megállapítható, hogy a dialógusok fő jellemzője a kihagyás és az ismétlés. A két retorikai eljárás alkalmazásával a dialógusok drámákban szokásos közlő-funkciója csökken. A hiány egyfelől az információk elhagyásában manifesztálódik (csak nagyon keveset tudunk meg például a szereplők élettörténetéről, hogy honnan és miért kerültek ide). Ezenkívül a mondatok szerkezeti szempontból is lyukasak, többnyire hiányoznak a szintaktikai kapcsolóelemek. Az ellipszisek burjánzása eredményeként fellazulnak a logikai viszonyok, így a befogadó kilóködik a realista reprezentációkban adódó pozíciójából – nincsen (meta) tekintetünk a cselekményre. Ennek a történetben megfeleltethető Tinker már említett deficitese hatalmi pozíciója. Másrészt a jelentés helyett a szöveg hangzósága, a vokalizáció válik meghatározóvá.

Záróakkordul következzen néhány szó a halálösztön-törekvés női konnotációiról. A korábbi állapothoz való visszatérés vágya három szempontból is az anyai testhez kapcsolódik: a születéskor

elveszített anyai test, a fallikus anya reprezentálta teljes test képzete, valamint a halottat befogadó anyaföld trópusa révén. A nőt csupán reprodukciós szerepkörben figyelembe vevő Nyugat reprezentációs rendszereiben ezért a Nő és a Halál egymás szinonimájaként szerepelt. Az összefonódás kortárs olvasatai a kapcsolat szubverzív vonásait emelik ki: a Halál és a „Női” a kultúra reprezentációs rendszereinek alapjaként és feltételeként működnek, mint cél és mint eredet, de maguk nincsenek e rendszerbe foglalva vonatkoztatási pontként.¹¹⁹ Sarah Kane szövegében a halálösztön-törekvés formálta narratíva a maszkulin pozícióból való történetmondástól eltérő cselekménymenetet tesz lehetővé.

Ez utóbbi tételt kiterjeszthetjük Churchill *Az Iglic* és Kane *Szétbombázva* című művére is. Churchill művében a reális szférát három szereplő interakciói jelenítik meg: Lily és Josie (a gondoskodó anya és lánya viszonyra hajazó) szimbiózisát a címszereplő közbelépése töri meg; ám a kettejük kapcsolatára és saját magukra új perspektívát nyitó harmadik, az Iglic nevű perszónázs hangsúlyosan feminin princípiumokat (vagy pozíciót) jelenít meg. A *Szétbombázva* három szereplője megfeleltethető az ödipális háromszögnek: a külvilágból a szobába betörő brutális Katona a szimbolikus kasztráló Apa, Cate a másik/az anya [(m)other], Ian az alany helyzetét foglalja el. A cselekménymenet azzal írja felül az ödipális narratívát, hogy részint az alany számára visszafelé, részint a társadalmi nemi szerepek strukturális funkcióját felcserélve pereg le a történet: Ian a dramatikus szöveg zárójelenetére kiszolgáltatottá, magatehetetlenné válik, akár egy csecsemő, a szeme helyén meredő sebhely testét az abjekt zónájába rántja vissza; a történet elején Ian pszichikus játszmáinak és saját epileptikus rohamainak kiszolgáltatott Cate pedig úgy válik a gondoskodás, táplálék forrásává, hogy (az ödipális történetvezetés férfi főhőse helyett) ő az, aki átlépi a kint/ bent határvonalat. Egy új kor-szak protagonistája?

¹¹⁹ Elizabeth Wright (szerk.), *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992, 52–59.

Irodalom

- Artaud, Antonin (1985) *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat
- Aston, Elaine–Savona, George (1991) *Theatre as sign-system. A Semiotics of Text and Performance*, London and New York, Routledge
- Bahtyin, Mihail (1982) *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest
- Bán Zsófia (1996) Test és vágy – amerikai divatvilág a századvégen, *Nappali Ház* 1996/4.
- Barthes, Roland (1998) Diderot, Brecht, Eisenstein, *Metropolis* 1998/ősz, 60–63.
- Bennett, Susan (1990) *Theatre audiences: a theory of production and reception*, London and New York, Routledge
- Blau, Herbert (1994) A test, amely meghaladja önmagát, *Gondolat–Jel* 1994/1–2.
- Bókay Antal–Erős Ferenc (szerk.) (1998) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Filum
- Butler, Judith (1997a) *The Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge
- (1997b) *Esetleges alapok: a feminizmus és a „posztmodern” kérdés*, in Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.), (1997) 256–275.
- (1993) *Bodies that matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, New York, Routledge
- (1990a) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge
- (1990b) *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in Sue-Ellen Case (szerk.), 1990. 270–282.
- Calinescu, Matei (1991) Olvasás és újraolvasás, *Literatura* 1991/1.
- Carlson, Marvin (1990) *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Case, Sue-Ellen (1989) *Toward a Butch-Femme Aesthetic*, in Hart, Lynda (szerk.) 1989. 282–300.
- (1990) (szerk.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press
- Churchill, Caryl (1995) Az Iglic, in *Holdfény. Öt mai angol dráma*, Budapest, Európa 1995
- (2000) Vinegar Tom, *Átváltozások* 19(2000)
- Cima, Gay Gibson (1993) *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage.*, Ithaca and London, Cornell University Press
- Cixous, Hélène: *A medúza nevetése*, in Kiss Attila A. –Kovács S. s. k. –Odorics F. (szerk.) 1997. 357–381.
- Cleto, Fabio (1999) (szerk.) *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press
- Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.) (1997) *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*, Budapest, Új mandátum
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press
- (1990) *Sexual Indifference and Lesbian Representation*, in Sue-Ellen Case (szerk.) 1990. 17–39
- Derrida, Jacques (1994) A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, *Gondolat–Jel* 1994/ 1–2.
- (1998) *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor
- Diamond, Elin (1990) *Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Ben-mussa, Duras*, in Sue-Ellen Case (szerk.) 1990. 92–105.
- (1996) *Brechtian Theory/Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism*, in Martin (szerk.) 120–135.
- Doane, Mary Ann (2000) Film és maszk. A női néző elmélete, *Metropolis* 2000/4. 24–36.
- Dolan, Jill (1991) *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- (1993) *Presence and Desire. Essays on Gender, Sexuality, Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- Drorbaugh, Elizabeth (1993) *Sliding Scales. Notes on Stormé DeLarverie and the Jewel Box Revue* in Ferris (szerk.) 120–143.

- Drozdik, Orsolya (szerk.) (1998) *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*, Budapest, Kijárat
- Felman, Shoshana (1997) *A nők és az örültség: a kritika téveszméje*, in Kiss–Kovács–Odorics (szerk.) 381–406.
- Ferris, Lesley (szerk.) (1993) *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*, London and New York, Routledge
- Finter, Helga (1998) A posztmodern színház kamera látása, *Ellenfény* 1998 tavasz, szövegmellettklet
- Fischer-Lichte, Erika (1989) *Theatre and the Civilizing Process: An Approach to the History of Acting*, in Postlewait–McConachie (szerk.) 1989. 19–36.
- Forte, Jeanie (1990) *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*, in Sue-Ellen Case (szerk.) 1990. 251–269.
- Foucault, Michel (1996) *A szexualitás története (1.) A tudás akarása*, Budapest, Atlantisz 1996.
- Freud, Sigmund (1997a) *Ösztönök és ösztönsorsok*, in *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások* Budapest, Filum, 41–62.
- (1997b) *A kísérteties*, in Bókay–Erős (szerk.) 1998. 65–82.
- (1997c) *Gyász és melankólia*, in *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Budapest, Filum, 129–144.
- (1999) *A nőiség*, in *Újabb előadások a lélekelemzésről*, Budapest, Filum, 126–151.
- (1991) *Az ősválami és az én*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány
- Fuchs, Elinor (1996) *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Garafola, Lynn (1993) *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, in Ferris (szerk.) 1993. 96–106.
- Geis, Deborah R. (1993) *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press
- Genette, Gérard (1996) *Az elbeszélő diszkurzus*, in *Az irodalom elméletei I.* Pécs, Jelenkor, 61–98.
- György Péter (1995) *Művészet és média találkozása a boncasztalon*, Budapest, Kulturtrade
- Haraway, Donna J. (1998) *Magzat Virtuális tükör az új világrendben*, in Drozdik Orsolya (szerk.) 1998. 73–165.
- Hart, Lynda (szerk.) (1989) *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1989.
- (1989) *Motherhood according to Karen Finley*, in Carol, Martin (szerk.) 1996. 108–119.
- Irigaray, Luce (1997) *A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége*, in Csabai–Erős (szerk.) 225–232.
- (1985) *This Sex which Is Not One*, Ithaca, NY, Cornell University Press
- Jagose, Annamarie (2003) *Bevezetés a queer-elméletbe*, Budapest, Új Mandátum
- Jefferson, Ann–Robey, David (1995) *Bevezetés a modern irodalomelméletbe* Budapest, Osiris
- Jákfalvi Magdolna (2001) *Alak – figura – perszonázs*, Budapest, OSZMI 2001
- Kékesi Kun Árpád (2000) *Thália árnyék(á)ban*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó
- Kiss–Kovács–Odorics (szerk.) (1997) *Testes könyv II.*, Szeged *Testes könyv*
- Koppen, Randi S (1995) *Scenes of Infidelity: Feminism in the Theatre*, Bergen, Universitetet i Bergen
- Kristeva, Julia (1987) *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris
- (1980) *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980.
- (1994) *A szeretet eretnetikája*, Helikon, 1994/4.
- (1997a) *A nők kora*, in Csabai–Erős (szerk.) (1997) 237–256.
- (1997b) *Modern Theatre Does Not Take (a) Place in Murray* (szerk.) (1997) 277–281.
- (1997c) *Interview with Elaine Elaine Hoffmann Baruch on Feminism in The United States and France* in Oliver (szerk.) 369–381.
- (1997d) *Might Not Universality Be ... Our Own Foreignness?*, in Oliver (szerk.) 282–292.
- (1996) *Bevezetés a megalázottsághoz*, *Café Babel* 1996/2.
- Lacan, Jacques (1986) *L'éthique de la psychanalyse. 1959–1960*, Paris, Seuil
- (1992) *The Ethics of Psychoanalysis. 1959–1960*, New York, Routledge

- Laplanche, J.–Pontalis, J.-B. (1994) *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai
- Laqueur, Thomas (2002) *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Budapest, Új Mandátum
- Luhmann, Niklas (1996) *A műalkotás és a művészet önreprodukciója*, in Kiss–Kovács–Odorics (szerk.), 1996. 113–158.
- Martin, Carol (szerk.) (1996) *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and Beyond the Stage*, London and New York, Routledge
- Moi, Toril (1985) *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London and New York, Routledge
- (1995) *Feminista irodalomkritika*, in Jefferson, Ann–Robey, David (szerk.) 233–255.
- Mulvey, Laura (2000) A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis* 2000/4. 12–23.
- (1989) *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press
- Murray, Timothy (szerk.) (1997) *Mimesis, Masochism, Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, Michigan University Press
- Oliver, Kelly (szerk.) (1997) *The Portable Kristeva*, New York, Columbia University Press
- Orbán Jolán (1994) *Derrida írásfordulata*, Pécs, Jelenkor
- Osborne, Peter–Segal, Lynne (1994) *Gender as Performance: An Interview with Judith Butler*, *Radical Philosophy* 67 (1994)
- Pavis, Patrice (1998a) A Gestus körülménye, *Theatron* 1998. tél 56–62.
- (1998b) A posztmodern színház esete, *Színház* 1998 /3. 10–22.
- Phelan, Peggy (1993) *Crisscrossing Cultures in Ferris* (szerk.) 1993 155–170.
- Postlewait, Thomas–McConachie, Bruce A. (szerk.) (1989) *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press
- Senelick, Laurence (2000) *The Changing Room. Sex, Drag, and Theatre*, London, Routledge
- (1993) *Boys and Girls Together. Subcultural Origins of Glamour Drag and Male Impersonation on Nineteenth-century Stage* in Ferris (szerk.) (1993) 96–107.
- Rose, Jacqueline (1991) *The Imaginary*, in Rose, Sexuality in the Field of Vision, London, Verso 1991. 167–197.
- Sprengnether, Madelon (1990) *The Spectral Mother: Freud, Feminism, and Psychoanalysis*, Ithaca and London, Cornell University Press
- Siegmund, Gerald (1999) A színház mint emlékezet, *Theatron* 1999. tavasz, 36–39.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998) *Feminizmus és dekonstrukció. Ismét: egyezkedések*, in Drozdik (szerk.) 1998. 9–49.
- Süvecz, Emese: (2002) Jegyzetek a Queer láthatóságáról, *Balkon* 2002/július-augusztus
- Tyler, Carole–Anne (1999) *Boys Will Be Girls: Drag and Transvestic Fetishism*, in Cleto (szerk.) (1999) 369–392.
- Wright, Elizabeth (szerk.) (1992) *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford, Blackwell
- Zsadányi Edit (2002) *A csend retorikája. Kihagyásalagzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram