

Brechtel vitázva – Bond posztstrukturalista esztétikájának politikussága

KATE KATAFIASZ

Absztrakt

Jelen írás megkérdőjelezi David Allen következtetését, melyet Edward Bond *Gyerekek* című darabjának megrendezése kapcsán fogalmazott meg, és mely szerint a mű essen- ciálisan didaktikus és a tandarab [*Lehrstück*] új formája.¹ Egy konkrét akcióra összponto- sítva (egy törölköző lassú felemelése az elő- adás egy pontján) érvelek amellett, hogy a brechti denaturalizáció (mely modernista módon úgy kérdőjelezi meg a társadalom számára fontos értékeket, hogy azok bináris ellentéteit képviseli) nem segít Bond munkásságának vizsgálatában. Ennek pedig az az oka, hogy Bond tudomásul veszi a bináris (mo- rális) értékek posztstrukturalista érvényvesztését. Minden dráma a nyelviség és képiség élő elegyéből táplálkozik, (ödipális) hasadé- kot nyitva a szimbolizáció és az érzékelés között. Az alábbiakban amellett érvelek, hogy az elidegenítés [*Verfremdung*] összevarrja ezt a hasadékot, miközben az ideológia szerepét a racionális gondolkodás előnyben részesíté- se tölti be. A bondi „középpont” ugyanis úgy kérdőjelezi meg a szimbolikus szintet a fizi- ka-litás által, hogy az értelmezhető a „hiány” lacani fogalmának gyakorlati megvalósulá- saként.

Edward Bond és Bertolt Brecht között gyak- ran vannak párhuzamot:² nem újkeletű az a

feltételezés, mely szerint, ha mindketten baloldali és politikus drámaírók, akkor közös elméleti gyökerekkel kell rendelkezniük. De mihez kezdünk Bondnak azzal a brechti né- zetekre irányuló, jól dokumentált és harcias kritikájával, amelyben „Auschwitz színházá- nak” nevezi az elidegenítést?³ Lehetséges, hogy Bond egyszerűen félreérti saját munká- jának természetét, ahogy David Allen állítja. De az is lehetséges, hogy mivel Bond egé- szen új utakon jár, munkásságának értő elem- zése még várat magára. Egyesek szerint a huszonegyedik század radikális színházának annak ellenére továbbra is hinnie kell Brecht- ben, hogy az elmúlt hatvan év elég okot adott Brecht modernista stratégiáinak felül- vizsgálatára. Létezik olyan elképzelés, mely szerint Jacques Lacan követői, akik a „látha- tó” kognitív struktúrákon túlra merészked- nek, valahogy elveszítik materialista integri- tásukat: tehát Allenhez hasonlóan azt kell gondolnunk (ha megfelelően akarjuk érté- kelni munkásságát), hogy Bondban egy brechti író rejtőzködik. De ha Bond valóban új esztétikát – egyfajta posztstrukturalista radikalizmust – dolgozott ki, mint ahogyan állítja, akkor ez a konzervatív megközelítés mélységesen korlátozó és haszontalan lesz számunkra. Csak ha feltárjuk azokat a párhü- zamokat, amelyeket Allen a Bond-féle struk- túrák, például a „középpont” és a brechti alap-

¹ David ALLEN, „»Going to the centre«: Edward Bond's *The Children*”, *Studies in Theatre and Performance* 27, 2. sz. (2007): 115–136.

² ALLEN, „»Going to...“; David ALLEN, „Between Brecht and Bond”, In *Who Was Ruth Berlau?: The Brecht Yearbook* 30, ed. Stephen BROCKMANN, 253–278 (Ontario: International Brecht Soci-

ety, 2005); Christopher INNES, *Modern British Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 56.; Mark RAVENHILL, „Acid tongue”, *The Guardian*, 2006. szept. 9., 9; Margaret EDDER- SHAW, *Performing Brecht* (London: Routledge, 1996), 151.

³ Edward BOND, *The Hidden Plot* (London: Methuen, 2000), 169, 171.

gesztus [*Grundgestus*] között állapított meg, akkor vizsgálhatjuk meg igazán ennek a Bond és Brecht közötti nézeteltérésnek a (poszt)strukturalista jellegét.

Allen annak a bondi gondolatnak a meghatározásával kezdi cikkét, mely szerint minden darabnak van egy „központja”. A középpont „egy megoldhatatlan helyzet vagy konfrontáció formájában képzelhető el. A darab struktúrája pedig e *középponti szituáció* szélsőséges kibontakozását szolgálja.”⁴ A Palermói Egyetem diákjaival végzett improvizációs gyakorlat elemzésében viszont úgy tűnik, Allen másképp jellemzi a „központot”. Bond ez alkalommal egy dilemmával szembesítette tanítványait. Egy katonának megparancsolták, hogy öljön meg egy csecsemőt az utcában, ahol lakik, mert túl sok éhes szájat kell betömni. Két csecsemő közül kellett választania: az egyik a saját anyjáié, a másik a szomszédé volt. A diákok magukat is meglepték azzal, hogy az improvizáció során újra és újra úgy döntöttek, a szomszéd gyereke helyett inkább a saját testvérüket ölik meg. Bondot pontosan ez a váratlan, a szereplőket is meglepő, *irracionális* válasz érdekli, mert arra a tudattalan vágyra utal, hogy résztvevőkké válhassunk, és arra a „radikális ártatlanságra”, amely általában nem tudatosul. Allen számára azonban a diákok váratlan döntését, vagyis hogy saját maguknak, nem pedig egy másik családnak okoznak traumát, kevésbé magyarázza a diákok képzeletbeli bevonódása, mint inkább egy olyan gondosan mérlegelt megoldás keresése, amitől kevésbé tűnnek bűnösnek. Allen szerint a Palermo-dilemmát nem az jellemzi, hogy szereplői különös hajlandóságot éreznek egy borzasztóan fájdalmas és felelősségteljes (középponti) helyzetbe lépésre, hanem hogy „egyszerű és határozott” erkölcsi választást hajtanak végre X és Y csecsemő között.⁵

Bond számára a (palermói) improvizáció a dráma középponti funkciójára példa: a társadalmi elvárások állnak szemben az egyén „radikális ártatlanságával”, képzeletének integritásával. De a drámai szituáció nem konfrontál minket a „társadalom” és az „emberiség” közötti választás kényszerével, ahogy azt Allen állítja (bár a posztmodern esetében, mint látni fogjuk a cikk későbbi részében, ezek semmiképpen sem különíthetők el egymástól). Sokkal inkább arra inspirál, hogy képzeletünkben konfrontálódjunk, hogy fizikailag érintkezhessünk a középponti helyzettel: itt, a „középpontban” szerezzünk tapasztalatokat, ahol a társadalom követelése és az emberi érzékenység *átfedésben* van – egy olyan helyen, ahol a társadalom brutálitása emberileg *átérezhető*. A középponti szituáció a társadalmi és érzelmi kongruencia helyszíne: minél brutálisabb az ideológia, annál fájdalmasabb a „középpont” – ez jellemzi annak szélsőségét. A választás nem megoldja a szituációt, ahogy Allen gondolja, hanem lehetővé teszi, hogy belépjünk a helyzetbe, vagy képzeletünk által megszálljuk azt. A „radikális ártatlanság” tehát nem a rossz cselekedet jámbor kikerülése, hanem arra való hajlandóság (talán velünk született emberi képesség), hogy elképzeljük a társadalmi problémákat, megküzdjünk velük, és dramatizálásuk során személyesen éljük át őket. Már is láthatjuk, hogy míg Bond a középpont-ról olyan „helyzetként” ír, amit „a közönségnek nehéz kibogozni”, addig Allen „kritikus választásként” jellemzi azt.⁶ Allennél a középpont egy intellektuális folyamat, ahol a ravasz gondolkodás megoldja a „rejtvényt”, ami egyfelől megtanít bennünket emberként viselkedni, másfelől felszabadít minket a társadalmi befolyás alól.⁷ Bond „középpontja” viszont testi tapasztalattal vagy „megtestesítéssel” járó fizikai szituáció, amely olyan helyzetbe hoz minket, amikor szemtől szemben állunk a társadalom erőivel.

⁴ Bondot idézi ALLEN, „»Going to...”, 115. (Kiemelés Katafiasznál.)

⁵ ALLEN, „»Going to...”, 118.

⁶ ALLEN, „»Going to...”, 115.

⁷ ALLEN, „»Going to...”, 121.

A modernitás Brechtjének nyilvánvalóan nem okozott gondot a „jelenlét” platóni koncepciója vagy az embernek az a fennkölt objektivitásra való képessége, hogy a társadalomból kilépve kritikát fogalmazzon meg vele szemben:

„Az *Utcai jelenet* egyik lényeges eleme az a természetes magatartás, amelyet az utcai szemléltető két szempontból is felvesz; állandóan két szituációval számol. Természetesen viselkedik mint szemléltető, és természetesen viselkedteteti azt, akit szemléltet. Sohasem felejt el, és másokat sem enged megfélekedezni arról, hogy ő nem az, akit szemléltet, hogy ő csak a szemléltető. Azaz: amit a közönség lát, az *nem a szemléltető és a szemléltetett fúziója*, nem valami önálló és ellentmondásmentes harmadik, az 1. szemléltető és a 2. szemléltetett egymásba oldott kontúrjaival, ahogy ezt a szokásos színház nyújtja nekünk produkcióiban (a leghatározottabban Sztanyiszlavszkij fejlesztette ki ezt). A *szemléltető és a szemléltetett személy nézetei és érzelmei nincsenek egységesítve.*”⁸

A brechti dramaturgia szétválasztja a „szemléltető” és a „szemléltetett” diskurzusait, és világosan elkülöníti őket egymástól annak érdekében, hogy az egyik vagy másik végletet felülértékkelje. Ezt a gyakorlatot később lelkesen követte a dekonstrukció is, például Jacques Derrida, aki kezdetben a társadalmi értékeket úgy szándékozta megkérdőjelezni, hogy polemikus ellentétjeik mellett érvelt. Kétségtelenül számíthatunk arra, hogy kihívásokkal találjuk szemben magunkat a brechti értékváltások hullámvasútján: például amint csodálni kezdenénk *A kaukázusi krétakör* Gruséjának emberi méltóságát, a cselédlány

⁸ Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, ford. EÖRSI István, IMRE Katalin, VAJDA György Mihály és WALKÓ György (Budapest: Magvető Kiadó, 1969) 378. (Kiemelés Katafiasznál.)

máris szolgálai módon alárendelődik valakinek. Vagyis a Bond-féle „középponttal” ellentétben az intellektus és az érzelmeik szándékosan nem kongruensek: nevetünk, amikor Gruse sír, sírunk, amikor nevet.⁹ De a legfontosabb szempont, hogy az elidegenítés (vagy a V-Effekt) hatásosan kerül minden „fúziót” vagy „egyesülést”, mert „egyszerű és határozott” *modus vivendi*je a kölcsönös kizárólagosság. Kicsit később megvizsgáljuk ennek a kizárólagosságnak egy lehetséges filozófiai okát. Néhány elemző problematikusnak is találja a „Verfremdung” szó angol fordítását:¹⁰ az *alienation* (elidegenítés) kifejezés talán éppen azért kényelmetlen, mert jelzi azt az iróniát, ahogy a marxista dialektika megvalósítását szolgálni hivatott stratégia éppen az ellentétpárok értelmezését nem teszi lehetővé.

Tehát láthatjuk, hogy Allen a Bond-féle „középpontot” és „radikális ártatlanságot” a brechti tézis-antitézis mintájára, ellentétpárként értelmezi. Ez azonban hamisan ábrázolja a Bond munkáiban megfigyelhető, ellentétes értékpárok sokkal összetettebb alkalmazását. S az elméleti félreértés gyakorlati nehézségekbe sodorja Allent. Mike lányának meggyilkolását az *Olly börtönében* és Jo viselkedését a bábuval szemben a *Gyerekekben* példaként említi a brechti alapgesztusra,¹¹ pedig Mike és Jo tettei felkavaróan ambivalensek: egy, a születésre hasonlító gyilkosságot és egy szeretett játék szét-

⁹ BRECHT, *Színházi...*, 127.

¹⁰ David PATTIE, „David Davies, ed. *Edward Bond and the Dramatic Child: Edward Bond's Plays for Young People*, Stoke on Trent: Trentham Books, 2005. ISBN: 978-85856-312-1”, *New Theatre Quarterly* 22, 4. sz. (2006): 404–405.

¹¹ Edward BOND, *Olly's Prison* (London: Methuen, 1993); Edward BOND, *The Children and Have I None* (London: Methuen, 2000). (A fordítás BETHLENFALVY Ádám munkája, ősbemutató: Örkény Színház, IRAM Kaptár csoport, 2014 – a fordító megjegyzése.)

verését látjuk. Allen ezeket gesztikusnak tekinti: értékekkel terhelt, bináris ellentéteknek, amelyek a „központi konfliktust” tesztelik meg,¹² mintha az ártatlanság és a romlottság közötti hamis „választás” helyszínei lennének azzal a céllal, hogy „emberségre tanítsanak minket”.¹³ Azzal vádolja Bondot, hogy őszintétlenül úgy tesz, mintha a morálisan helyes választás nem lenne nyilvánvaló:

„Amikor ezeket a rejtvényeket és paradoxonokat tárja elé, Bond fejében már kész is a »helyes« válasz. Az, hogy meg kell oldanunk a rejtvényt, és ki kell egészítenünk a jelentést saját magunk számára, nem jelenti azt, hogy a drámát nem tanító céllal tervezték meg. A darab mögött egy egyszerű séma, egy egyszerű üzenet áll. Nekünk, Mike-hoz hasonlóan, meg kell őriznünk ártatlanságunkat a társadalomban ideologikusan működő erőszakkal szemben.”¹⁴

De miután „helyesen” döntöttünk erőszak és gondoskodás között, korántsem világos, mi (vagy a karakterek) hogyan vonjuk ki magunkat a társadalmi szinten működő erőszakból annak érdekében, hogy tisztességes emberek lehessünk. Allen érvelése nem terjed ki e dilemma feloldására. Úgy gondolja, hogy az „egyen választás előtt áll; e választás során megszabadul a társadalom révén tanultaktól és felfedezi saját »ártatlanságát«, [...] a konfliktus Mike-on belül található; tehát neki kell küzdenie, hogy megszabadítsa magát.”¹⁵ Az alapesztus egy „ellentmondásos belső folyamat bemutatása”:¹⁶ Jonak „le kell küzdenie saját belső konfliktusát, és újra fel kell fedeznie ártatlanságát a társadalomban működő erőszak árnyékában”.¹⁷

A polarizált „választások” problémákat okoztak Allen fiatal társulatának is a *Gyerekek* létrejötte során: „Időnként hajlamosak voltak a színdarabban szereplő felnőttek viselkedését csak negatív fényben látni – csak a pusztítást vették észre, a gondoskodást nem.”¹⁸ Azáltal, hogy a bondi és brechti dramaturgiát ilyen módon összemossa, majd azon kapja fiatal társulatát, hogy túlságosan leegyszerűsíti a helyzetet, úgy tűnhet, hogy Allen alapjaiban kritizálja a brechti polémiát. De Brecht legalább kihívás elé állít minket, amikor az ördög ügyvédjeként a „rosszat” mint bináris ellenpontot dicsőíti darabjaiban (Azdak korrupt, részeges és szexista – vagyis menő). Allen megpróbálja ugyanazt a stratégiát alkalmazni színészeinél: a brechti „komplex látásmódot” arra használja, hogy tanulási célból vele fűszerezze a „gondoskodás és pusztítás közötti [bondi] dialektikát”.¹⁹ „Képes-e a szeretet destruktívvá tenni?” – kérdezte a társulattól, ami lehetővé tette tanítványai számára pozitívabban értékelni a felnőtt karaktereket: talán pszichológiai problémáik vannak, vagy „meghasadt a személyiségük”? Ha ezt jobban megvizsgáljuk, láthatjuk a problémát: a „komplex látásmód” brechti gondolata szerint „sokkal fontosabb, hogy képesek legyünk a sodrás felett gondolkodni, mint a sodrásban.”²⁰ Ez markánsan különbözik a palermói improvizáció Bond-féle „középpontjától”, amelyben a polémia egzisztenciálissá válik; a „középpontban” az improvizálók tesztileg elhelyezkedhetnek egy olyan szélsőségen, ahol az ideológiai sodrás a leggyorsabb és a legbrutálisabb. Itt olyan fizikai szituáció jön létre, amelyben a végletek találkoznak és átfedésbe kerülnek. Nincs logikus választás az egyik véglet (gondoskodás) és a másik (pusztítás) között – hiszen itt a helyes erkölcsi választás ugyanolyan nyilvánvaló lenne,

¹² ALLEN, „»Going to...”, 120.

¹³ ALLEN, „»Going to...”, 121.

¹⁴ ALLEN, „»Going to...”, 121.

¹⁵ ALLEN, „»Going to...”, 120.

¹⁶ ALLEN, „»Going to...”, 124.

¹⁷ ALLEN, „»Going to...”, 125.

¹⁸ ALLEN, „»Going to...”, 131.

¹⁹ ALLEN, „»Going to...”, 131.

²⁰ Bertolt BRECHT, *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John WILLETT (London: Methuen, 1964), 44.

mint Allen szereplőinek esetében. A „középpontot” a fonáság és nem a logika jellemzi: teljes mértékben logikátlan döntések születnek. Szélsőséges helyzetekben a gondoskodás ártalmas lehet; ekkor épp a pusztítás válhat a „gondoskodás” eszközévé. A szeretett játék arcát téglával beverik, úgy döntenek, hogy a „rossz” gyereket ölik meg – itt a Brecht-féle erkölcsi ellentétpárok nem külön-külön, hanem összeolvadva működnek. A paradox helyzet éppen azt a pszichés hasadást követeli meg, amelyet Allen tanítványai távolságtartóan tárgyalnak. Pedig a „középpont” épp arra ad lehetőséget, hogy a karakter cselekedeteinek meg- és elítélése helyett empatikusan megérthessük azokat, hiszen a diszfunkciót egyértelműen a társadalmi helyzet generálja.

Az a téves felfogás, mely a Bond-féle „középpontot” nem a megtestesült vagy dramatizált tapasztalatnak, hanem morális döntések helyének tekintti, a tárgyak használata során kerül leginkább a figyelem középpontjába. Allen azt állítja, hogy a hétköznapi háztartási tárgyak (tégla és törölközők) „a darab középpontjára utaló jelek. A gondoskodás és a pusztítás közötti ellentmondások a legapróbb részletekben és cselekvésekben öltenek gesztikus formát.”²¹ A *Gyerekekben* egy férfi az egyik percben még a karjában ringatja a téglát, a következőben pedig megöli vele egy gyereket. Valaki ugyanennek a férfinak egy törölközőt ad a kezébe, amellyel megöli három barátot, majd beletörli az arcát. Az „ártatlan” tárgyakat Bond műveiben gyakran „bűnös módon” használják: de vajon „gesztikusak” lesznek-e ettől? Vajon a téglávalóban X felértékelését szolgálja-e Y-nal szemben? Amikor a téglát használjuk, tényleg jeleznünk (szemléltetnünk) kell-e, hogy a ringatás „jó”, de a gyilkosság „rossz”? Allen megfogalmazásában „a gondoskodás és az erőszak két szélsőségét mutatjuk meg ugyanabban a személyben, *kontrasztos cselekedetek*

által, fizikailag kifejezve.”²² Bond néhány kiadatlan jegyzetben azt javasolta egy korábbi társulatnak, hogy a tárgyakat természetesen (azaz ne kontrasztosan) kezeljék, mert azok továbbra is zavaróan hathatnak a közönségre. Amikor például a férfi megtörli az arcát a törölközővel, „lassan emeli fel a gyilkos fegyvert, mintha nem lenne hozzá elég ereje – pedig csak egy törölköző –, majd ugyanolyan lassan törli meg vele az arcát, ahogy korábban az áldozatai arcát takarta le.”²³ Ebből világosan látszik, hogy a törölközővel való cselekvés egyaránt lassú, legyen szó pusztító, gyilkos tettről vagy gondoskodó tisztálkodásról – tehát az antitézis vagy a „kontrasztos cselekvés”, amelyet Allen annyira szeretne bemutatni, egyáltalán nem jelenik meg Bond változatában.

Miután Allen diákjai a lassúságra összpontosítva kipróbálták az imént bemutatott cselekvést, új és izgalmas módon tudták megvitatni azt (ezt a későbbiekben részletesebben elemzem). Egyikük szerint, amikor a férfi lassan áldozata arcáról a sajátjához emeli a törölközőt, a gyilkos fegyver visszaváltozik törölközővé. Egy másik diák szerint a férfi az áldozatai vérében mossa meg az arcát; esetleg a halál szagát akarja belélegezni, vagy önmagát ölné meg. Láthatjuk, hogy a diákok bizonyos fokig még mindig bináris ellentétekkel dolgoznak, amikor a törölköző „bűnös” vagy „bűntelen” állapotokat jelöl. Ami azonban fontos, és ami feltehetően segítette a diákoknak közelebb kerülni a „középpont-hoz”, hogy a törölköző felemelése során nem választhatjuk szét kontrasztos vagy gesztikus cselekvésekkel a bűnösséget és az ártatlanságot. A törölköző minden szálában ott van a halál, de mégis „csak egy törölköző”. Senki és semmi sem tudja eltávolítani ezt a metonimikus szennyeződést, sőt: a kapcsolódás révén talán megfertőzi az összes többi törölközőt is. Ez az akció nem a gondoskodás és a

²¹ ALLEN, „»Going to...”, 132.

²² ALLEN, „»Going to...”, 124. (Kiemelés az eredetiben.)

²³ Bondot idézi ALLEN, „»Going to...”, 133.

pusztítás közötti ellentétet demonstrálja, arra tanítva bennünket, hogy embernek lenni annyit tesz, mint gondoskodni és nem pusztítani. Ez egy olyan akció, amely egy mélyreható és beteges ambivalenciát mutat fel: azt a szörnyű és felfoghatatlan tényt, hogy képesek vagyunk „meghasadni”: képesek vagyunk elpusztítani azt, amit szeretünk, és azt szeretni, ami elpusztít minket. Szocializált egyénként szélsőséges ellentmondásokra vagyunk képesek: nem lehet széttépni a törölközőt, és azt mondani, hogy az egyik fele ártatlan szövet, a másik pedig gyilkos fegyver – mint ahogy Mike, a Férfi, Jo vagy az Anyja elméjét (vagy tetteit) sem lehet szét-hasítani, és képtelenség kivágni az erőszakos részeket, hogy „újra felfedezzük ártatlanságukat”.²⁴

A Bond-féle „középpontban” nem ítélehetünk bizonyos tárgyakat vagy személyeket egyszer „bűnösnek”, máskor „ártatlannak”. Nem azzal van dolgunk, hogy X-et tartsuk értékesnek Y helyett, hanem azzal a problémával állunk szemben, hogy X érintkezik Y-nal, ami teljesen más kérdés. Amikor a jelentés nem helyettesítéssel, hanem kombinációval jön létre, akkor inkább metonímiát használunk, mint metaforát (erről később még lesz szó). Ez radikális szerkezeti különbség a két drámaíró között, amelynek messzemenő következményei vannak a jelentés szempontjából. Brecht ugyanis megelégszik annyival, hogy a jelentés az értelemre épüljön: *A kaukázusi krétakőr* egyik központi tézise szerint például a csecsemők (és a völgyek) jobban járnak, ha olyan emberek kezébe kerülnek, akik gondoskodnak róluk (megművelik őket). De ha a kis Michael megszólalhatna – amire érdekes módon nem kerül sor –, valószínűleg sok örökbefogadott gyerekhez (köztük Oidipuszhoz) hasonlóan az őt megszülő, majd elhagyó anya utáni ellentmondásos vágyódásáról beszélne. Brecht megke-re-üli a tragikumot és az irracionáltságot, hogy egy gyanúsán fájdalommentes, utópisztikus

logikát képviseljen. Különös döntés ez egy drámaírótól. Ezzel szemben Bondot az irracionális megismerése érdekli. Dramaturgiája (a „középpont” és a „radikális ártatlanság”) metonimikus struktúrát hoz létre, amelyek – egészen másként, mint a brechti megszakított metafora vagy a gesztikusság [*Gestus*] – a paradox helyzetek megtestesítését és vizsgálatát teszik lehetővé, nem pedig azt, hogy felülemelkedjünk rajtuk. Ez a Bond-mű érzelmi dimenziója, amelyet a két drámaíró megközelítései mögött álló filozófiai érvelés vizsgálata során alaposabban is megérthetünk.

A radikális dekonstrukció (mint Bondnál) felismeri az érintkezés problémáját, és „nem egyszerűen kicseréli egy értékrend két ellentétes pólusát, hanem magának az ellentétnek az instabilitását szemlélteti”.²⁵ Ennek az az oka, hogy az elme és a világ viszonyának posztstrukturalista felfogása összetettebb, mint a strukturalista modell. Az elme és a test viszonyának megértésében bekövetkezett radikális változást a nyugati civilizáció egyik alapművének, Platón *Az állam* című dialógusának posztstrukturalista-feminista értelmezései szemléltetik a legvilágosabban. A barlang platóni mítoszának elemzésekor Luce Irigaray párhuzamot von a barlang és az anyagi lét között.²⁶ Platón modelljének három tere van: a „barlang” (ahol az elmét becsapják az érzékek), a „világ” (ahol a nyelv megvilágítja a tudást) és a „jó ideája” (amikor is a matematika, a tudomány és a vallás fogalmi megértése kapcsolatba hoz bennünket az „igazsággal”). A matematika és a filozófia művelése során a gondolkodás segítségével ki tudunk jutni az érzékszervi tapasztalatok barlangjából, hogy belépjünk a tudás és az „igazság” birodalmába. Platón egyik fő törekvése az volt, hogy megvédje az „igaz-

²⁴ ALLEN, „»Going to...”, 125.

²⁵ Daniel CHANDLER, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2002), 227.

²⁶ Margaret WHITFORD, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* (London: Routledge, 1991), 105–113.

ságot” a szofisták megtévesztő trükkjeitől, ezért elválasztotta azt a test örömeitől, amelyek megronthatják vagy elvonhatják az elme figyelmét. Ám, ahogy Luce Irigaray rámutat, Platón modellje szétválasztja az elme és a test közötti kapcsolatot: a barlangbéli testtől való eltávolodás egyirányú.²⁷ Miután elsajátítottuk a nyelvet a „világban”, a társadalom lesz a közvetítő a barlang és a „jó ideája” között. Amikor az elme ily módon meghaladja a testet, az érzékek nem tudnak dialektikusan kapcsolódni a fogalmakhoz és fordítva. Ezt az aggodalmat láthatjuk strukturálisan tükröződni az elidegenítés [*Verfremdung*] bináris jellegében, ami mintha megvédené a racionalitást. Ám amikor a gondolkodást ily módon elvonatkoztatjuk a testiségtől, veszélyesen elszakadunk a freudi tudattalantól: Brechthez hasonlóan úgy érezhetjük, mintha nem kellene szembesülnünk az irracionálissal. De az irracionális elfojtása nem semmisíti meg azt: amit „kiteszünk az ajtón, annak szokása, hogy visszajön az ablakon (mint egy »kísértet« vagy egy kényszeres tikk)”.²⁸ Ahogy Lacan fogalmaz: „amit elzárunk a Szimbolikusban, az újra megjelenik a Valóságban”.²⁹ Freud óta már tudjuk, hogy bár ezek a felzaklató tikkek és kísérteties elfojtások rémisztőek, épp azért „térnek vissza”, hogy égetően fontos igazságokat mondjanak el rólunk: olyan dolgokat, amelyeket esetleg alapvetően elutasítunk.

A posztmodern a perspektívák szédítő váltakozásával szembesít minket. Platón szerint a nyelv közvetít az elme és a test között, az objektív tisztánlátás érzetét adva nekünk, még ha mindez a társadalmi ügyekben való személyes részvételünk megértésének kárára is történik. Lacannál a nyelv megfordítja Platón modelljét: személyes bevonódásunk a társadalom ügyeibe a tisztánlátás rovására történik, mert nemcsak közve-

tít, hanem behatol mind a tudatos, mind a tudattalan tartományba – „a pszichoanalitikus tapasztalat a nyelv teljes struktúráját felfedezi a tudattalanban”.³⁰ Ez az én és a társadalom összeolvadásához vezet, ami még nehezebbé teszi a személyes és a társadalmi megkülönböztetését, mint azt Platón (vagy Brecht) gondolhatta. Ha egyszer már elsajátítottuk a nyelvet, épp amiatt soha többé nem tudunk megszabadulni a társadalmi befolyás erejétől, amit Lacan „a (nyelvi) jelölő primátusaként” azonosított a tudattalanban. Ezért tűnik oly naivnak Allen azon elképzelése, mely szerint „újra felfedezhetjük ártatlanságunkat” – ehhez ugyanis le kellene mondanunk a beszéd képességéről.³¹ A „jelölő primátusa” miatt borzasztóan korlátozottá válik az a képességünk, hogy megváltoztassuk a társadalmi szokásokat és hagyományokat. A társadalomban objektumokként és nem szubjektumokként léteünk: tehetetlenek vagyunk az ideológiai jelölővel szemben. De tudattalan énünk elől éppúgy nem menekülhetünk, mint ahogy a társadalom elől sem: ahogy a jelölő uralja a tudattalanunkat, úgy kísérti a tudatos elmét a jelöletlen:

„Amit valóságként tapasztalunk, az nem maga a »dolog«, hanem annak már egy szimbolizált, konstituált, szimbolikus mechanizmusok által szervezett változata – és a probléma abban rejlik, hogy a szimbolizálás mindig kudarcot vall, hogy soha nem sikerül teljesen »lefednie« a valóságot, hogy mindig valamilyen rendezetlen, be nem váltott szimbolikus adósság jár vele. Ez a valóság (vagyis az a része, amely megmarad szimbolizálatlannak) fantomszerű jelenések formájában tér vissza.”³²

²⁷ WHITFORD, *Luce Irigaray...*, 105.

²⁸ Yannis STAVRAKAKIS, *Lacan and the Political* (London: Routledge, 1999), 101.

²⁹ STAVRAKAKIS, *Lacan...*, 101.

³⁰ Jacques LACAN, *Écrits* (London: Norton, 2006), 413.

³¹ ALLEN, „»Going to...”, 125.

³² Lacant idézi Slavoj ŽIŽEK, „The Spectre of Ideology”, in *The Zizek Reader*, eds. Edmond

A társadalom behatol a személyes tapasztalatba, értelmezi, racionalizálja (de nem tudja kioltani). A nyelv úgy teremti meg a világot az ember számára, hogy nincs tekintettel annak anyagi létezésére, mégis hátrahagy az anyagiságból egy fantom-maradványt, ami *ellenáll* a szimbolizációnak. Ez a „fantom-maradvány” az, ami minket érdekel, és ami – érvelésem szerint – kulcsot ad Bond radikális dramaturgiai újításainak megértéséhez.

A lacani tükör-stádiumban a gyermek a nyelven keresztül elsajátítja a kultúrát, és elveszíti (vagy a tudattalanba való száműzéssel szublimálja) énjének azon aspektusait, amelyek nem artikulálhatók a nyelvben. Elméjét ezt követően a neurotikus nyelvi jelölő és a pszichotikus lacani „valóság” közötti kölcsönhatás irányítja, amelyek *mindketten* változó mértékben gyakorolnak felette finom befolyást. A posztstrukturalizmus elismeri a tudatos és a tudattalan tartományok közötti összetett dialektikus kölcsönhatást. A strukturalizmus ezzel szemben csak a tudatos struktúrákkal, a bináris ellentétekkel tud számolni, amelyeket olyan fogalmak testesítenek meg, mint a „jó” és a „rossz”. Ezek morálisan terhelt (nyelvészeti terminológiával élve „megjelölt”) végpontok, amelyekről az az érzésünk, hogy tudományosan veleszületett vagy istenadta dolgok, ám amelyekről a dekonstrukció feltárja, hogy pusztán társadalmi (ideológiai) konstrukciók. A bináris ellentétek (az erkölcs) nem megengedettek a tudattalanban. Ahogy Freud fogalmazott:

„Igen feltűnően viselkedik az álom az *ellentét* és az *ellentmondás* kategóriával szemben. Egyszerűen elhanyagolja. Úgy látszik, a »nem« az álom számára nem létezik. Ellentéteket szívesen ábrázol egy darabban, vagy egységbe olvasztva. [És egy izgalmas lábjegyzetben] a legrégebbi nyelvek ebben a tekintetben pontosan úgy viselkednek, mint az álom.

WRIGHT and Elizabeth WRIGHT, 53–86. (Oxford: Blackwell, 1999).

Ezeknek kezdetben csak egy szavuk volt valamely kvalitás- vagy cselekvéssor végén két ellentét számára” [ahol a jelentés feltételezhetően az orális nyelvhasználmány kontextusából bontakozott ki.]³³

Az álom, az orális hagyomány és a Bond-féle „színházesemény” közötti strukturális hasonlóságok további tárgyalását a cikk későbbi részére halasztjuk,³⁴ hogy ezen a ponton a „fantom-maradvány” lacani jelenségére összpontosítsunk.

A struktúra nélküli, tudattalan pszichés tapasztalatok – ismétlési kényszer, álmok és szélsőséges esetben hallucinációk formájában – „beszivárognak” a tudatunkba. S a beazonosíthatatlan testi tapasztalatok is felhívják magukra a figyelmet a freudi kísérteties [*Unheimliche*] jelenségében.³⁵ Lacan és Žižek szemléletesebben írják le ezeket: „fantom[nak

³³ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon Kiadó, 2016), 307. (Kiemelés Katafiasznál.)

³⁴ Bond későbbi elméleti írásaiban a saját darabjainak előadásaival kapcsolatban a „színház” helyett a „dráma” kifejezést használja. Így a *színházesemény* helyett magyar szakirodalom is a *drámaesemény* kifejezést alkalmazza a későbbiekben: „Theatre may help you find yourself in society, drama requires you to find society in you.” Edward BOND, „Foreword (Theatre and Education)”, in *Theatre & Education*, ed. Helen NICHOLSON, ix–o (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009), xii. (A fordító megjegyzése.)

³⁵ Sigmund FREUD, „A kísérteties”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum Kiadó, 1998). A fogalmat németül „unheimlich”, angolul „uncanny” szóval jelölik, magyarul pontos fordítása aligha lehetséges. Freud megfogalmazásában egy olyan ijesztő érzésre utal, „amely valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza”. FREUD, „A kísérteties...”, 66. (A fordító megjegyzése.)

nevezik], amely testet ad annak, ami megmenekül a szimbolikusan strukturált valóság elől”.³⁶ Nem szabad összetéveszteni a természetfelettel (bár gyakran megfeleltethető neki), ugyanis ezek annak jelei, hogy elme és test nincs eléggé összhangban: minél többet vagyunk képesek társadalmilag artikulálni vagy „meglátni” magunkból, annál halkabb a fantom. Ezeket a „fantom” jelenségeket olyan testi tapasztalatokként (kielégülés és hiány) jellemezhetnénk, amelyek nem „illeszkednek” a társadalmi értelmezésbe, amelyeket nem lehet „szimbolikus mechanizmusok által rendszerezni” vagy racionalizálni: röviden, olyan jelölteként, amelyek nem tudnak jelölőkhöz kapcsolódni, és így nincsenek is azoknak alárendelve. Ez teszi őket nagyon érdekes jelenséggé: jelöletlenségük miatt társadalmilag értelmezhetetlenek; és mivel a valóság a jelentés szintjén konstruálódik, nem tekinthetők valóságosnak. Az egzisztenciális logikában (akárcsak a fizikában) a láthatatlanság nem egyenlő a nem-léttel. A fantom-jelenségek a testi tapasztalat és a szimbolikus mechanizmusok közötti egyfajta „hézagban” léteznek, amit univerzálisan megtapasztalhatunk ugyan, de társadalmilag természeténél fogva nehéz megosztani. Lacan számára „a politikai hatalom azonos a jelölő logikájával”;³⁷ a csupas ideológiát pedig valóban leírhatjuk annyival, hogy egy olyan jelölő, amelynek nincs jelöltje. Ezek a „fantomok” tehát az ideológia radarja alatt működnek, ami megadja számukra a politikai szubverzió lehetőségét. Valójában úgy is felfoghatjuk az ideológiát, mint kísérletet arra, hogy úrrá legyünk ezeken fantomokon, hogy összevarrjuk a szimbolikusan konstruált társadalmi megértés és a lacani „Valós” közötti hézagot, amelyben az eredendő hiányérzetet sem reprezentálni, sem megszüntetni nem lehet.

Tehát pontosan ezek az irracionális „fantomok” érdekesek azok számára, akik a poszt-

modernben új művészi utakat keresnek: ezek az anyagi világ érzékelhető maradványai, amelyeket nem a jelölő ural, és így nem az ideológia, nem az „értelem” befolyásol. Ahogy Foucault fogalmaz:

„*ahol műalkotás van, ott nincs bolondság; [...] Az a pillanat, amikor együtt megszületik és beteljesedik a mű és a bolondság, annak az időnek a kezdete, amelyben ez a mű megidézi a világot, és felelőssé teszi azért, ami. [...] ennek a világnak, amely azt hitte, felmérheti és igazolhatja a bolondságot a pszichológia segítségével, most magát kell igazolnia előtte, mivel igyekezetében és vitáiban olyan művek mértéktelenségéhez méri magát, mint amilyeneket Nietzsche, Van Gogh vagy Artaud hagyott ránk.*”³⁸

Lacan „fantom jelenései” és ezek művészi megnyilvánulásai jelzik számunkra, milyen nagy a szakadék helyzetünk tudatos megélése és a testünk által megtapasztalt valóság között, hogy mennyire nem vagyunk kapcsolatban önmagunkkal. A társadalom ellen „emel vádat” az a műalkotás (mint a Palermo-improvizáció), amely képes feltárni előttünk ezeket a vakfoltokat, ahol a nyers racionalizmus ténylegesen *fáj*. Ez a művészet nem próbálja meg a hézagot racionalizálással összevarni vagy megszüntetni (mint Brecht), hanem felelősséget vállal érte azzal, hogy a hiányt beépíti a szimbolikusba, és hogy a szimbolikus rezonanciákat nyitva hagyja a bizonytalanság előtt. Az ilyen művészetet szorongással kísért pillanatok jellemzik, és a diszkurzív reprezentáció olyan momentumai, amelyekben a „valóság” úgy kerülhet

³⁶ ŽIŽEK, „The Spectre of...”, 74.

³⁷ STAVRAKAKIS, *Lacan and...*, 20.

³⁸ Michael FOUCAULT, *A bolondság története a klasszicizmus korában*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 737. (Kiemelés az eredetiben.)

felszínre, mint a balesetben, a megalázta-
tásban és a tragédiában.³⁹

Ha (Lacan kezdeményezésére) a szemio-
tikai struktúrát a pszichológiai hatás iránti
érzékenységgel vizsgáljuk, megérthetjük azo-
kat a mechanizmusokat, amelyek nyilvánva-
lóan megkülönböztetik Bond és Brecht mun-
káját. Bond és Brecht (s valószínűleg minden
drámaíró) egyaránt él azzal az eljárással,
hogy két diskurzust – a vizuálist és a nyelvit –
dramatikusan egymás mellé állít. Ahogy
Žižek fogalmaz: „A Valót a valóságtól elvá-
lasztó szakadék nyitja meg a teret annak, hogy
a bemutatott szembe kerüljön a megállapí-
tottal.”⁴⁰ Szemiotikai szempontból minden
dráma a metonímia és a metafora, a freudi
Oidipusz-komplexus primitív és kifinomult
végpontjai között mozog. Ahhoz, hogy a
metonímia szerkezetét a komplexus primitív
végén ragadhassuk meg, hasznos lehet el-
képzelni a csecsemőt az anyamellen vagy a
cumisüveggel, amint fokozatosan megbékél
azzal a tudattal, hogy egy, az anyától külön-
álló entitás, és pszichológiai értelemben
megszületik. A gyermek számára a jelentés-
teremtés ebben a szakaszban az anya inde-
xeléséből (lokalizálásából) áll: megérinti,
megízleli, megszagolja, hallgatja, látja őt, és
végül talál egy olyan helyettesítőt (átmeneti
tárgyat), amely lehetővé teszi számára, hogy
megnyugtatóként *elképzelve* őt, azáltal,
hogy a távollétében is utal a létezésére.⁴¹ Az
indexnek két jelölője van: a tárgy fizikailag
az anyához kötődik, és így megidézi (vagy
indexeli) a második jelölt – az anyát. Egyet-
len jeltárgy van: az én, aki érintkezésre vá-
gyik – egy helyre, ahol a másikhoz kötődő
diádikus viszonyban lehet. Az index az érzé-
kelhető test által közvetítődik, így a testi je-
löltet részesíti előnyben. A jelnek ez a legko-
rábbi és legprimitívebb használata szubjek-

tív, személyes és nagyon érzékeny a szepa-
ráció lehetőségére: a szorongásra, a tragikus
veszteségre és az elhagyott gyermek által
átélt érzelmi zűrzavarra. A metafora ezzel
szemben nem testileg, hanem társadalmilag
közvetített: ahhoz, hogy lehetővé váljon az
emberek közötti kommunikáció és a társa-
dalommá alakulás, meg kell állapodni abban,
hogy egy adott szó egy adott tárgyat képvise-
l vagy helyettesít - vagyis szimbolizál. A
jelnek ez a kifinomultabb, társas szintű for-
mája a gyermek számára elérhetővé teszi az
írásbeliséget és hozzá férhetővé a kultúrát.
Ennek érdekében a szimbólum (és annak
kreatívabb rokona, a metafora) a behelyet-
tesítés intellektuális folyamatára támaszko-
dik azáltal, hogy egy jelölt használ két jelölt
reprezentálására: ez a társadalom, az én és a
Másik közötti triadikus kapcsolatot képviseli.
Ez a jelölő és a jelölt közötti megtanult vagy
racionálisan létrehozott kapcsolat a nyelvi
jelölt helyezi előtérbe. Így az értelem, az
elme, a társadalom és a jelölő a szimbolikus-
hoz kapcsolódik; az érzélem, a szubjektív test,
a képzelet és a jelölt (a Lacan-féle „Valós”) az
indexhez. A társadalom a szimbolikus jelen-
tést a metaforikus tengelyen, míg az érzéke-
lő test az indexikus jelentést a metonimikus
tengelyen szolgáltatja a gyermeknek. Ha
szeretnénk megkérdőjelezni az ideológiát (a
jelölt), akkor láthatjuk, hogy a jelöltet elő-
térbe helyező metonimikus tengelyt kell hasz-
nálunk: a test kevésbé érthetően, de cseké-
lyebb ideológiai torzítással közvetíti számunk-
ra a materiális anyagot, mint a nyelv.

Az elidegenítő effektus, ahogy láthatjuk,
a diskurzusok szétválasztásával dolgozik: el-
választja a színészt (jelölő) a szereptől (jelölt)
annak érdekében, hogy az egyik diskurzus
racionálisan elidegeníthesse (érvénytelenít-
hesse) a másikat. Az eljárás kísérlet arra, hogy
a közönséget megakassza a szimbolikus he-
lyettesítés aktusában, és így megkérdőjele-
ze a társadalmat. Elválasztja a jelölt (szí-
nész) a jelölttől (karakter), de az ésszerűre
hivatkozva fenntartja a *színész* (jelölő) dis-
kuszusát, mert az nem fiktív vagy elképzelt,

³⁹ STAVRAKAKIS, *Lacan and...*, 84, 85, 89.

⁴⁰ ŽIŽEK, „The Spectre of...”, 85.

⁴¹ Sigmund FREUD, *The Penguin Freud Reader*,
ed. Adam PHILIPS (Harmondsworth: Penguin,
2006), 141.

tehát ezáltal racionális. Nem Kurácsi, hanem Weigel álláspontját kell látnunk, s így a színész-jelölő előtérbe kerül, míg azon kísérleteink érvényüket veszítik, amelyek a szereplő vagy a jelölt indexálására vagy a velük való képzeletbeli azonosulásra irányulnak. Ez nem az ideológiát kérdőjelezi meg, ahogy az Brecht szándékában állt, hanem a szubjektivitást, mert érvényteleníti a jelöltet. Az adott ideológiát pedig csak helyettesíti egy másik, politikailag szembenálló ideológiával. Ha egy jelölőt egy másik jelölő megkérdőjelezésére használunk, az – Bond szavaival élve – egyenértékű azzal, amikor „megkérünk egy vak embert, hogy nyissa nagyobbra a szemét”.⁴² De ami még ennél is rosszabb: amikor leválasztjuk a jelölőt a jelöltről, majd kiiktatjuk a jelöltet, akkor az elme és a test szeparálódik – így már azt sem tudjuk érzékelni, milyen borzalmakat követünk el a társadalom nevében, mert elveszett a képesség, hogy elképzeljük, indexeljük vagy testileg azonosítsuk önmagunkat a másikkal való diádikus viszonyban. Az elidegenítés teljes hatalmat (vagy elsőbbséget) ad a jelölőnek, az ideológiának, és megfosztja az elmét a fizikai agenciától. Ez feltehetően olyan pszichológiai állapotot hoz létre, mint amilyen a haláltáborban dolgozó személyzeté vagy a tömegmészárlások elkövetőie lehetett, akik csak a parancsokat képesek követni, és nem vállalnak felelősséget azért, amit tesznek.

A Bond-féle „középpontban” a diskurzusok nem válnak szét. Mégis egy olyan dramatizált szituációt látunk, amely éppen az elidegenítésre jellemző pszichés hasítást követeli meg. A „középpontot” az önmagával szemben álló elme és test jellemzi: a dramatizált társas szituáció visszássága abból következik, hogy önmaga megkárosítását követeli meg a személytől. A Palermo-példában a rögtönző személy egyaránt megtestesíti az áldozat fájdalmát és az elkövető motivációját. Ugyanez igaz a Férfira a *Gyerekek* című

darabban:⁴³ a gyerekek véletlenül megölték a fiát, de egyben meg is mentik az életét azzal, hogy gondoskodnak róla – ha a Férfi bosszút áll a gyerekeken, akkor ennek következtében ő is meghal. A bondi probléma nem egy Brecht-féle inter-pszichikus (vagy társadalmi osztályok közötti) küzdelem, ahogy azt Allen véli, amelyben azonosítani tudunk egy társadalmi töréspontot, és megpróbálunk „jók lenni egy rossz társadalomban”.⁴⁴ Bond esetében ugyanis egy lacani *intra*-pszichés problémáról van szó, amelyben az önmagunkban lévő hasadással szembesülünk. Amikor a bináris ellentétek érvényüket veszítik, velük pusztulnak a közhelyes moralizáló megoldások is, és nem lehetnek brechti győztesek vagy vesztesek: csak kollektív pszichózis vagy integrálódás. Más szóval az egyéni elme, ha már szert tett a beszéd képességére, mikrokozmoszik szinten tartalmazza társadalmának feszültségeit, nehézségeit és igazságtalanságait. Egy igazságtalan társadalomban az elme saját perverziójának tárgyává válik: háborúban áll önmagával. A Bond-féle „középpontban” éppen a végletek e nyugtalanító, álomszerű fúziójának dramatikus formáját látjuk.

Amikor a *Gyerekek* Férfi figurája lassan felemeli a törölközőt, hogy megtörölje az arcát, azt látjuk, ahogy megpróbál számot vetni önmagával.⁴⁵ A Bond-féle „balesetidő” alatt, akár csak egy valódi balesetben, a cselekvőképesség olyan hiányával szembesülünk a világban, ami az újszülöttkori tapasztalatra emlékeztet. Egy baleset során ki vagyunk szolgáltatva a helyzetünket uraló fizikai erőnek, amelyekkel szemben – bármilyen okból is, de – ugyanolyan tehetetlenek vagyunk, mint egy csecsemő. A Bond-féle „balesetidő” akkor következik be, amikor ezt a tehe-

⁴³ BOND, *The Children...*, 49.

⁴⁴ Roland BARTHES, „A Brecht-kritika feladatai”, in *A dráma művészete ma*, szerk. UNGVÁRI Tamás, 364–369 (Budapest: Gondolat, 1974), 368.

⁴⁵ BOND, *The Children...*, 49.

⁴² David DAVIS, *Edward Bond and the Dramatic Child* (Stoke: Trentham, 2005), 197.

tetlenséget nem fizikai, hanem társadalmi erők idézik elő; amikor, ahogy Louis Althusser megjegyezte, a társadalmi helyzet fizikai erőként nyilvánul meg;⁴⁶ vagy amikor, ahogy Bond fogalmaz, „az ideológia olyan valóságos, mint egy puskagolyó”.⁴⁷ Bármilyen legyen is az ok, amikor testi cselekvőképesség híján vagyunk, Lacan szerint egy ősi, pre-ortopéd énnel szembesülünk, akinek „belső feszültsége az elégtelenségből meredeken az anticipációba lök”:⁴⁸ ahhoz, hogy megtegyük első lépéseinket, előbb azt kell anticipálnunk (vagy elképzelnünk), hogy megtegyük. A „balesetidőben” tehetetlenségünktől inspiráltan, a felfokozott fizikai és képzeleti tudatosság állapotában vagyunk, amely látszólag lelassítja az időt. Az „balesetidőt” tekinthetjük a lacani „tükör-stádium” Bond-féle újratemtésének, amelyben az elmének és a testnek nagyon is „kapcsolatban” kell lennie egymással, hogy „a test töredékes képétől a test teljességének – ahogyan én nevezem – »ortopéd« formájáig jussunk el”.⁴⁹ Egy balesetben (legyen az akár valódi, akár nem) az értelem megtapasztalja a Valós betörését, a töredezettségnek azt az ősi élményét, amelyben úgy tűnik, hogy el vagyunk vágva saját végtagjaink irányításától. Az elmének meg kell küzdenie azzal a rettenettel, hogy szubjektivitása megkérdőjeleződik, amint a testet pusztán tárgyként tapasztalja meg. A *Gyerekekben* a Férfi az általa meggyilkolt gyerekeket tárgyként kezeli, és a másikkal való elképzelt kapcsolat hiányában, amikor felemeli a törölközőt, szembesül saját nyomorúságos állapotával – saját szubjektivitá-

sának megdöbbentő hiányával.⁵⁰ Amikor a szubjektum önmagával mint tárggyal találkozik, az olyan, mintha saját levágott végtagunkat látnánk meg: megtapasztaljuk a test életre keltésének vagy megszállásának katasztrófális kudarcát. A „balesetidőnek” ezen a pontján „a dráma fizikalitása [...] lehetővé teszi a test számára, hogy grammatikailag megszólaljon, és ne csak gesztusokat tegyen”.⁵¹ ezen a ponton válunk képessé arra, hogy a társadalom értékeit saját testi cselekedeteinkben lássuk megnyilvánulni. Egy ilyen krízisben, amelyet a *használat* válságaként is jellemezhetünk, a jelentések világa forog kockán: az, ahogyan a tárgyakat használjuk, antropológiailag meghatároz bennünket - ez mutatja meg, hogyan használjuk saját magunkat. A törölköző rugalmas tárgy, amely képes hajlatok és árnyak formáinak, a képzelet számára szuggesztív vizuális képeknek a létrehozására: a kreatív elme képes megeleveníteni – indexálni – egy ilyen tárgyat. Ha képesek vagyunk indexálni egy tárgyat, akkor képesek vagyunk indexálni a Másikat is, és így újraéleszteni önmagunkat, visszanyerni saját (ortopéd) ágenciánkat. Allen tanítványai valójában pontosan ezt teszik – a törölközőt a freudi kísértetiesség (irracionális minőségű) erős érzésével ruházzák fel, amit meglehetősen költőien fejeznek ki. Ezzel a tanulók a törölközőt és a kontextust is felhasználják a színpadi események érzékszervi tapasztalatai által közvetített kreatív jelentésalkotásban. Invesztáltak valamit a tárgyba saját magukból (és így személyesen is érintetté váltak). Csak egy „törölköző”, de egy olyan törölköző, ami egy sorozatgyilkosság indexévé vált, s ezáltal kiváltja saját, mélyen átélt, fantom-undorukat. Ha nem tudjuk a tárgyakat ily módon elképzelnünk, akkor nem

⁴⁶ LOUIS ALTHUSSER, „Essays on Ideology”, in *Performance Analysis*, eds. Colin COUNSELL and Laurie WOLF, 32–42 (London: Routledge, 2001).

⁴⁷ Elhangzott Edward Bond előadásában a Newman University College-ben, 2003-ban.

⁴⁸ Jacques LACAN, *Ecrits*, (London: Norton, 2006), 78.

⁴⁹ LACAN, *Ecrits...*, 78.

⁵⁰ Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York: Columbia University Press, 1982), 1–32.

⁵¹ Kate Katafiasz levelezése Edward Bonddal, 2008. január 7.

tudjuk meghatározni a használatukat, és akkor a használatuk fog meghatározni minket.

Mit jelent ez pontosan? Térjünk vissza a Férfihoz, a törölközőhöz és annak használati válságához a Bond-féle „színházeseményben”! Ha az átértzett testi tapasztalat nem tud utat törni a tudatába, akkor a Férfi nem lesz képes arra, hogy az érzelem és a szituáció közötti érintkezés felhasználásával indexikusan jelentést hozzon létre az írásbeliséget megelőző képességével. A törölköző jelentése nem változik meg a használata által, és megmarad a szimbolikus, társadalmilag közvetített (utilitárius) jelentése. Tapasztalata (a gyilkosságról) semmit sem fog számítani, semmit sem fog hozzátenni a társas világhoz, még (és különösen) saját felfogása szerint sem. Amikor a jelölő ilyen mértékben kiírtja a jelöltet, az ágencia megsemmisül, és vele együtt a szubjektivitásunk, a világban (helyben) létünkre való jogunk is. Az ezt követő „színházeseményben” – néhány szó és egy gesztus, amelyről azok, akik nem foglalkoztak aktívan Bond dramaturgiájával, könnyen lemaradhatnak – azt látjuk, hogy a Férfi ideológiai meggyőződése, mely szerint fia emlékét a gyerekek meggyilkolásával őrizheti meg, megsemmisíti őt. Mintha a törölköző kitörölte volna. Halljuk, ahogy a Férfi nyöszörög valamit a törölközőbe... valami jelölhetetlen hang próbál artikulálódni a társas világban, jelöltöt keresve. Aztán megtöröli az arcát, és belemotyogja a törölközőbe a „Nem számít” szavakat, majd gépiesen egy hordágyra halmozza a holttesteket, és elhagyja a színpadot. A jelenetet nem tartják meg a Férfi szavai: a jelölők képtelenek „lefedni” a jelöltet.

Lacannál láttuk, hogy a mentális épség személyes és társadalmi összetevői a testi tapasztalat (a jelölt) és az azt reprezentáló szimbolikus mechanizmusok (jelölők) közötti hasadék minimalizálásának függvényei. A társadalom így többé-kevésbé tudatában lehet materiális kondícióinak, s ekkor Lacan „fantomjai” kevésbé vannak jelen, bár, mint mondja, a nyelv korlátai miatt soha nem le-

het őket teljesen kiküszöbölni. A fentebb leírt „színházeseményben” a jelölő és a jelzett közötti hézag tágra nyitva áll a közönség számára, hogy belakja azt. Ahhoz, hogy „kapcsolatban maradjunk önmagunkkal”, hogy úgymond megőrizzük épelméjűségünket, szükségünk van a testileg közvetített indexre, amely a társadalmilag közvetített szimbólummal vagy jelölővel egyidejűleg a jelöltet helyezi előtérbe, ahogy Allen tanítványai is tették. Amikor így járunk el, az indexálás együttműködik a metaforikussággal, és a jel (a törölköző) fizikailag és szociálisan is közvetítődik egy olyan mechanizmusban, amely strukturálisan az álombeli sűrítéshez és eltoláshoz hasonlít.⁵² A törölközőt dekódolhatjuk vagy „olvashatjuk”, miközben deszemiotizáljuk vagy megtapasztaljuk, így „binokuláris” vagy „liminális” képet kapunk az eseményekről.⁵³ Amikor a jelölő dominál, mint ahogyan a Férfi esetében is, egy skizoid kettős kötelekben vagyunk, amelyben az értelem negligálja az érzelmet, és a szubjektivitás veszélybe kerül.⁵⁴ Ez maga az elidegenedés. Amikor a jelölt dominál, mint Allen tanítványai esetében, az emóció értelmet keres, és egyfajta emberi módon fizikai (tragikus) logikát lehet a jelölővel szembe állítani. Ekkor a törölköző – Bond Freudtól átvett kifejezésével élve – „katexis” tárgyává válik: egy eredendő veszteséget indexál vagy erre mutat rá. Ez Lyotard „energetikai színháza”, Irigaray „kettős szintaxisa”,⁵⁵ ahol a nyelvhez (a jelölőhöz) kötött, rögzített jelet az előadás anyagisága

⁵² FREUD, *Álomfejtés...*, 270–299.

⁵³ Marvin CARLSON, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), 514.; Victor TURNER, *A rituális folyamat* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 107–110.

⁵⁴ Gregory BATESON, Don JACKSON, Jay HAYLEY and John WEAKLAND, „Towards a Theory of Schizophrenia”, *Behavioral Science* 1, 4. sz. (1956): 251–264.

⁵⁵ WHITFORD, *Luce Irigaray...*, 186–187.

destabilizálja, libidinális energiát szabadítva fel.⁵⁶ Az eltolt tárgy (ebben az esetben a törölköző) a színházeseményben „a kultúrából és a tudattalanunkból érkező inputok sokaságának kereszteződésévé” válik;⁵⁷ „vektorzált jel” lesz,⁵⁸ mely az érintkezés és a helyzetítés közötti határon hoz létre jelentést. Jelentés jöhet létre a tárgynak a szituációs kontextusban való képzeletbeli – zsigeri – viszonyai által.

A „színházeseményben”, a sűrítő és eltoló álmokban és az írásbeliség előtti társadalom szavaiban közös vonás az ellentétek egymásba érése; Freud szerint az ellentétek gyakran egy „dolgon” vagy szón belül található meg. Ez azt jelenti, hogy a szó vagy a „dolog” értéke legalábbis részben annak mindenkor kontextusából származik, indexikusan bevonna a hallgatót vagy a megfigyelőt a vele való fizikai és így személyes kapcsolatba. Ezt csak „élőben” lehet megtenni; ha a szót feljegyzik vagy rögzítik (vagy a „dolgot” képpé alakítják), akkor azt valamilyen módon „meg kell jelölni”, hogy felmutassa értékét. Ha kételkednénk az effajta jelölés küszöb alatti hatásának jelentős erejében, csak gondoljunk az olyan korpusznyelvészek rendkívüli munkájára, mint például Rosamund Moon a Birminghami Egyetemen, aki hatalmas antonima mintákat gyűjt (százezer irodalmi vagy újságírói változatot), és azonosítja szimbolikus diskurzusunknak az ideológia működését felmutató aszimmetriáit.⁵⁹ Például a bulvársajtóban a „férfi” szónak sokkal több iterációja van, mint a „nőnek”; a „nagybácsi” szóhoz többnyire kedvező jelzők társulnak, míg a „nagynéni” szóhoz gyakran kapcsolódnak rosszindulatú és elnyomó szavak. A korpusznyelvészet a közvetített szó ijesztően pontos

ideológiai barométereként szolgál. A „színházesemény” gyengíti a jelölő fojtogató hatalmát az írástudó, erősen medializált társadalmakban, mert amikor metonimiákat használunk, a jelentésnek – az értéknek – részben személyes konstrukciónak kell lennie, nem pedig társadalmilag adottnak. Amikor ezt tesszük, akkor kezdhethetjük el alapvetően megérteni emberségünket, amely az érzékelés és a fogalom közötti határon jött létre.

Ha érteni és használni akarjuk Edward Bond rendkívül gazdag munkásságát, meg kell értenünk annak posztstrukturalista kifinomultságát, látnunk kell a brechti esztétikától való radikális eltávolodását. A posztmodern már nem arról szól, hogy ítélkezünk a helytelen cselekedetek felett, és minden áron az igazak oldalára álljunk, hanem arról, hogy megértsük saját tudattalan impulzusainkat a tapasztalat és a tudat személyes konfrontációjában. Bond szerint ez olyan, mintha arra ébrednénk, hogy a *mi* kezünkben van a véres szablya.

Bibliográfia

- ALLEN, David. „»Going to the centre«: Edward Bond's *The Children*”. *Studies in Theatre and Performance*, 27: 2 sz. (2007): 115–136.
- ALLEN, David. „Between Brecht and Bond”. In *Who Was Ruth Berlau?: The Brecht Yearbook 30*, edited by Stephen BROCKMANN, 253–278. Ontario: International Brecht Society, 2005.
- ALTHUSSER, Louis. „Essays on Ideology”. In *Performance Analysis*, edited by Colin COUNSELL and Laurie WOLF, 32–42. London: Routledge, 2001.
- BARTHES, Roland. „A Brecht-kritika feladatai”. In *A dráma művészete ma*, szerkesztette UNGVÁRI Tamás, 364–369. Budapest: Gondolat, 1974.
- BATESON, Gregory, JACKSON, Don, HAYLEY, Jay, and WEAKLAND, John. „Towards a Theory of Schizophrenia”. *Behavioral Science* 1, 4. sz. (1956): 251–264.

⁵⁶ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 26–27.

⁵⁷ CARLSON, *Theories...*, 512.

⁵⁸ PAVIS, *Előadáselemzés...*, 85.

⁵⁹ Rosamund MOON, *Bank of English* (UK: Birmingham University, 2006).

- BOND, Edward. *Olly's Prison*. London: Methuen, 1993.
- BOND, Edward. *The Hidden Plot*. London: Methuen, 2000.
- BOND, Edward. *The Children and Have I None*. London: Methuen, 2000.
- BOND, Edward. „Foreword (Theatre and Education)”. In *Theatre & Education*, edited by Helen NICHOLSON, ix–0. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Színházi tanulmányok*. Fordította EÖRSI István, IMRE Katalin, VAJDA György Mihály és WALKÓ György. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Edited and translated by John WILLETT. London: Methuen, 1964.
- CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- CHANDLER, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge, 2002.
- DAVIS, David. *Edward Bond and the Dramatic Child*. Stoke: Trentham, 2005.
- EDDERSHAW, Margaret. *Performing Brecht*. London: Routledge, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A bolondság története*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOLLÓS István. Budapest: Helikon, 2016.
- FREUD, Sigmund. „A kísérteties”. Fordította: BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82. Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- FREUD, Sigmund. *The Penguin Freud Reader*. Edited by Adam PHILIPS. Harmondsworth: Penguin, 2006.
- INNES, Christopher. *Modern British Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LACAN, Jacques. *Ecrits*. London: Norton, 2006.
- MOON, Rosamund. *Bank of English*. UK: Birmingham University, 2006.
- PATTIE, David. „David Davies, ed. *Edward Bond and the Dramatic Child: Edward Bond's Plays for Young People*, Stoke on Trent: Trentham Books, 2005. ISBN: 978-85856-312-1”. *New Theatre Quarterly* 22, 4 (2006): 404–405.
- PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- RAVENHILL, Mark. „Acid tongue”. *The Guardian*, 2006. szept. 9., 9.
- STAVRAKAKIS, Yannis. *Lacan and the Political*. London: Routledge, 1999.
- TURNER, Victor. „Liminalitás és communitas”. In *A rituális folyamat*, fordította OROSZ István, 107–110. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- WHITFORD, Margaret. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. London: Routledge, 1991.
- ŽIŽEK, Slavoj. „The Spectre of Ideology”, In *The Zizek Reader*, edited by Edmond WRIGHT and Elizabeth WRIGHT, 53–86. Oxford: Blackwell, 1999.
- A fordítás alapjául szolgáló szöveg: KATE KATAFIASZ. „Quarrelling with Brecht: Understanding Bond's post-structuralist political aesthetic”. Studies in Theatre and Performance* 28, 3. sz. (2008): 237–251.

Fordította: Farkas Noémi

**A szöveget az angol eredetivel egybevetette:
Bethlenfalvy Ádám**