Seress Ákos

Színház, film és a panoptikus gépezet. A mindentudó nézői pozíció Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámájában

Absztrakt

A tanulmány a színház és a film sajátos versengésének nézőpontjából igyekszik újraolvasni *Arthur Miller: Az ügynök halála* című művét. A modernista színház legfőbb célja a mindent tudó nézői pozíció létrehozása: a negyedik fal megteremtésével ez részben sikerül is, hiszen a színház így a nézőt láthatatlan megfigyelővé avatja, aki mindenről tudomást szerez, ami a szereplők életében történik. A filmnek azonban hamarosan sikerül létrehoznia a tudatábrázolás illúzióját, vagyis: a néző a szereplő tudta nélkül láthatja álmait, gondolatait. Miller műve a film eme kihívására ad választ, amikor a színpadon megjeleníti a főszereplő fejében játszódó tartalmakat. Az azonban kérdéses, hogy e remedializációt a modernizmus vágyálmának beteljesítéseként értelmezhetjük-e, vagy épp ellenkezőleg, annak lehetünk tanúi, hogy a filmes eszközök kölcsönzése a mindent tudó nézői pozíció eliminálásához vezet.

Szerző

Seress Ákos Pécsett védte meg a doktoriját, a könyve 2012-ben jelenik meg a Theatron Könyvek sorozatban (*Amerikai tragédiák - szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban*). Kutatási területei: amerikai drámairodalom, kognitív film- és színházelmélet.

Seress Ákos

Színház, film és a panoptikus gépezet. A mindentudó nézői pozíció Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámájában

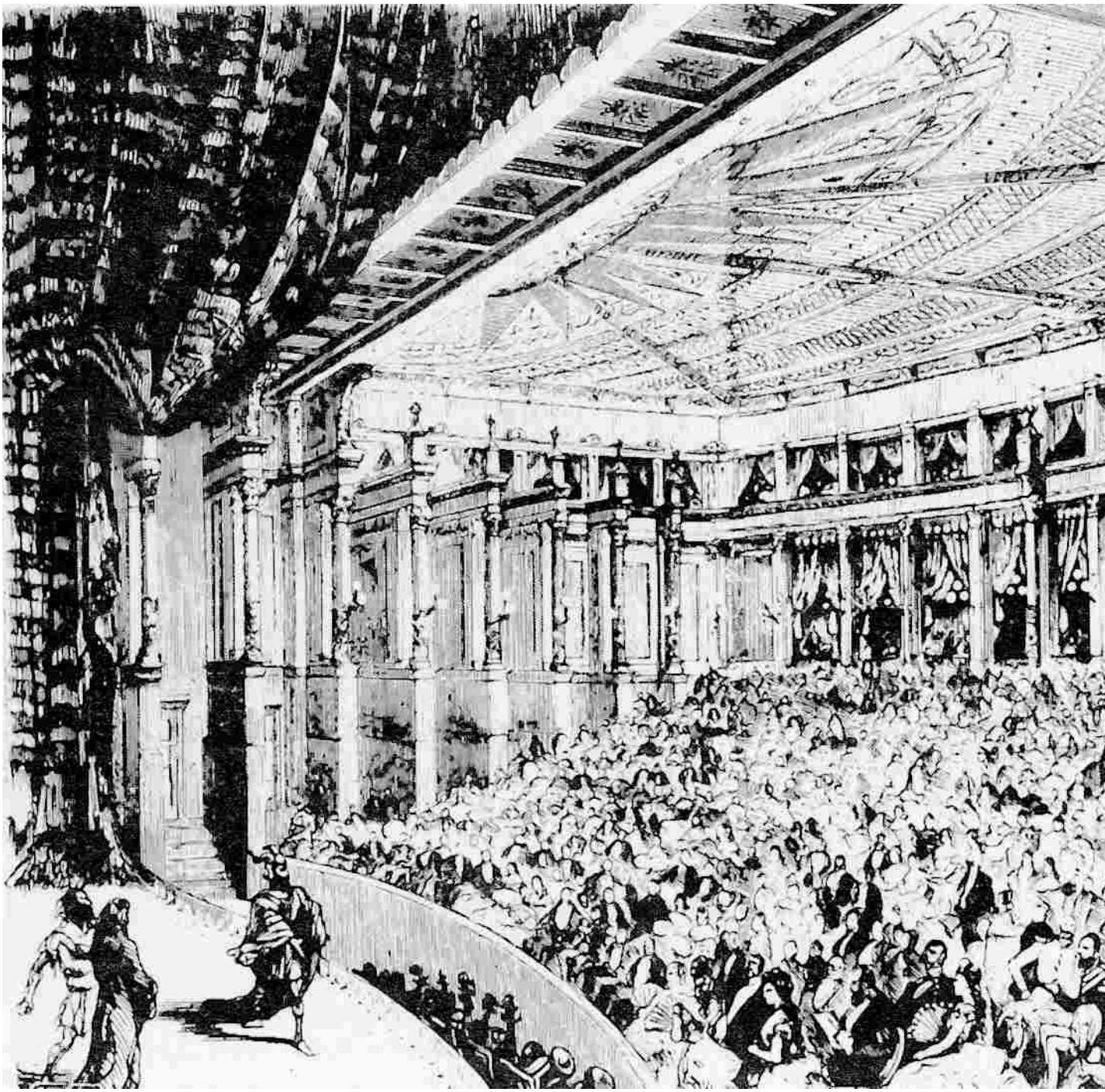
A színháztudományos diskurzusban sokáig élt a vágy annak a kérdésnek a magválaszolására, hogy mit is értünk színházi forma, illetve tevékenység alatt. A legegyszerűbb, és éppen azért talán a legismertebb, definíciót Eric Bentley adta meg: „ *A* megszemélyesíti *B*-t, *C* pedig figyeli" (Bentley 1998: 123). E magyarázat deficitességére, illetve korlátaira a posztmodern színházelmélet képviselői már többször rámutattak. Problémássá vált például a tény, hogy e definíció a színházat másodrendű közegként fogja fel, olyan hierarchikus rendszer létét feltételezi, melynek csúcsán a szöveg és a drámaíró akarata áll (hiszen *A*, vagyis a színész *megszemélyesít*, vagyis egy előre megírt karakter reprezentációját végzi el, a néző ennek a folyamatnak lesz a szemtanúja). Vagyis Bentley szerint „az előadást a dialógusokat (f)elmondó színész (játéka), illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése uralja" (Imre 2009: 19). E felfogás szétválasztja a drámát és a színházat, s figyelmen kívül hagyja a tényt, hogy az előadás vizuális textusa – még egy hagyományosnak tekintett rendezői koncepcióban is – *használja* , nem pedig reprezentálja, interpretálja, vagy magyarázza a szöveget. Vagyis Bentley a színházat tulajdonképpen szövegbe zárt entitásként képzeli el. Mindez nem csupán a feltételezett hierarchikus struktúra miatt problémás, hanem azért is, mert a színház értelmezésekor figyelmen kívül hagyja az előadást produkció- és recepcióesztétikai oldalról is meghatározó társadalmi, politikai diskurzusokat.

A kortárs színházelmélet egyre inkább eljutott annak belátásáig, hogy a színház – és ezzel együtt a dráma – fogalma nem definiálható egyértelműen. Legjobb úton éppen ezért akkor járunk, ha azt tekinthetjük színháznak, amit akként ismernek fel, használnak, kereteznek (Eco 1999: 28), vagy szituálnak (Weber 2004: 315). Ha a teatralitást tehát nem egyszerűen a reprezentáció egy módjaként fogjuk fel, akkor lényegesen kitágítjuk a színház határait, tulajdonképpen úgy, hogy többé már nem is érdemes ilyen határokról beszélni; a teatralitás bárhol, akár a mindennapi élet egyes részleteiben, az elektronikus médiában, de a szöveg olvasásában, illetve olvasási módjában is megjelenhet. [1] Azonban fontos azt is belátni, hogy a keretezés folyamatát, vagyis azt, hogy mi ismerhető fel színházként, a társadalmi-politikai-kulturális diskurzus határozza meg. A színház ilyen értelemben egyáltalán nem független jelenség, létrejötte pillanatában nem képes autonóm módon létrehozni szabályait, és nem képes leválni a külső, társadalmi kontextusról. Ennek belátása akkor válik igazán fontossá, mikor azt vizsgáljuk (s jelen dolgozat épp egy ilyen vizsgálatra tesz kísérletet Arthur Miller műve kapcsán), hogy a különböző korok teátrális eseményei milyen nézői/befogadói pozíciót feltételeznek, milyen mértékben strukturálja azt a hatalom diskurzusa, s miképpen változik meg e pozíció a modern és posztmodern dráma / színház horizontváltásában.

A normálisság bírái Bayreuthban

Friedrich Kittler *Optikai médiumok* című könyvében különös figyelmet szentel *A Rajna kincse* ősbemutatójának. Idézi egy kortárs szemtanú beszámolóját, melyből megtudhatjuk, hogy az előadás kezdetekor a terem teljes sötétségbe borult, olyanba, hogy „az ember nem ismerte meg szomszédját" (idézi Kittler 2005: 184). Mikor felment a függöny, a színpadot gázlámpák világították

meg, ám a nézőtér – a mai szokáshoz hasonlóan – sötétben maradt. A döntés felháborította a résztvevőket, többek között azért, mert az előadáson jelen lévő német császártól, I. Vilmostól Wagner ezzel az eljárással megtagadta az „abszolutisztikus önreprezentációt" (uo.).



A Rajna kincse bemutatója bayreuthi Festspielhausban

Kittler értelmezésében Wagner műveinek színpadi megoldásai, illetve a bayreuthi színházban tapasztalt jelenségek véghezviszik az átmenetet a „hagyományos művészetből a médiatechnológiába" (uo. 183), ám e tanulmány szempontjából az előadás botrányos kezdete más miatt fontos. Az elsötétített terem ugyanis a színházi realizmus beteljesedését jelenti. E paradigma

a 18. század elején kezdődik, mikor is a drámai alakok a zseniális színészek által „életre kelnek”, [2] a színpadon pedig megszületik az eszményített valóság illúziója; majd pedig mindez a naturalista színházban csúcsosodik ki, pontosabban André Antoine francia rendező munkásságában, kinek előadásaival kapcsolatban a kortárs kritika is szó szerint a „negyedik fal leereszkedéséről” beszélt (lásd Kékesi Kun 2007, 36). Ám mindennek előfeltétele az, hogy a néző – „felfüggesztve hitetlenségét”, miként azt Coleridge megfogalmazza – egyre inkább elfeledkezzen saját és társai jelenlétéről. Ez az illúzió addig azonban mégsem valósult meg tökéletesen, amíg a nézőtér nem borult teljes sötétségbe, hiszen a közönség tagjai így egymást is megfigyelik, sőt, a színész is vizsgálhatja a közönségét (példaként említhető Diderot anekdotája Gaussin kisasszonyról, aki játék közben a páholyban ülő „vén ügyészt” fürkészi (Diderot 1996: 89). Azáltal, hogy rájuk is tekintet vetül, a közönség tagjai a teátrális esemény, vagyis a *színház* részeseivé válnak – ez pedig elmossa a nézőtér és játéktér közötti határokat. Amikor azonban néző láthatatlanná válik, kényelmesen el tud helyezkedni a megfigyelő alany érinthetetlen pozíciójában: egy mindentudó, mindenhol jelen lévő, mindent megfigyelő, ám önmagát e tekintet alól kivonni képes szubjektum képzete jön létre, aki tökéletes rálátással bír a színpadi világ minden részletére.

A nézőtér elsötétedése azonban más következménnyel is jár: ezek után már nem a színház és festészet kapcsolatáról kell beszélnünk (lásd D’Arcy Wood lábjegyzetben említett művét), hanem a színházi látványról *mint* képről. A sötétség ugyanis kijelöli a színpadi látvány határait, tehát *keretbe foglalja* azt: a továbbiakban e keret szabja meg, hogy meddig terjedhet a játék, vagyis, hogy hol végződik a teatralitás tere, és hol kezdődik a „valóság”. A színpadi látvány tehát, csakúgy, mint a perspektivikus kép, a keretek által kijelölt és megalkotott síkon jön létre. Vagyis azon a határon, ahol a fény és a sötétség találkozik, felépül a láthatatlan „negyedik fal” – ám az előadás nem e fal mögött, hanem éppen *e negyedik falon születik meg*.

Híres könyvében, a *Művészet és illúzió*ban E. H. Gombrich elemzi Alberti és Leonardo gondolatát, miszerint „a perspektíva nem egyéb, mint teret látni egy teljesen átlátszó üvegtábla mögött, amelynek felületére kell elhelyeznünk azokat a tárgyakat, amelyeket az üveg mögött látunk” (Gombrich 1972 272). A negyedik fal illúziója tehát egyáltalán nem színházi sajátosság, valójában egyidős a perspektívával. Vagyis a festmény szemlélője és a színházi néző egy dologban biztos nem különbözik: mindketten abban az illúzióban ringatják magukat, hogy képesek észrevétlenül szemlélni a valóságot, ami ezzel szemben így tökéletesen átláthatóvá válik a számukra. Az elsötétített nézőtéren ülő közönség tagjai többek lehetnek a karaktereknél, hiszen tudják mindazt, amit ők nem; ismerhetik gondolataikat, cselekedeteiket, így bíráskodhatnak is felettük. Ez a színház kiragadja a nézőt a Foucault által „panoptikus gépezetnek” nevezett társadalmi rendszerből, és – még, ha csak rövid időre is – a hatalom középpontjává, „szemévé” teszi. Miként azt a francia gondolkodó írja, a felügyeleti diskurzus megfigyelővé, a „normálisság bírájává” avatja az egyént, aki mindeközben szintén az állandóan rávetülő vizsgálódó tekintetek kereszttüzében áll. Miként azt Foucault írja: „[n]em grádicsokon állunk, s nem is színpadon, de panoptikus gépben vagyunk, a hatalom erőitől átitatva, s mi magunk is működtetjük ezt a gépet, hiszen mi vagyunk az egyik fogaskereke” (Foucault 295). Wagner színháza azt a gondolatot próbálja hangsúlyossá tenni,

mely a francia filozófus mondatának első felében kerül megfogalmazásra, miközben a továbbiakat igyekszik elfeledtetni. A néző valóban úgy érezheti: nincs többé színpadon, sikerült kijátszania a hatalom figyelmét, így a sötétség anonimmá, de egyben autonómmá is teszi. Mindeközben a világ valóban úgy tárul fel előtte, akár egy színpad; olyan képesség birtokába jut, mely eddig még csak a császárnak adatott meg. Azzá a szubjektummá válhat így, „aki egyetlen pillantással felölel mindent, de akinek egyetlen részlet sem kerüli el figyelmét" (uo.).

Nem csoda hát, hogy a német zeneóriás operájának bemutatója botrányos volt. Bayreuth egyszerre tagadta meg a császártól a neki kijáró fényt, másrészről viszont mindenki számára biztosította azt a perspektívát, mely csak és kizárólag a császárt illette volna meg. A nézőtér elsötétítése így talán rávilágíthatott arra, hogy az egyeduralkodó „a régi trón bitorlója, egyszersmind az új állam szervezője, egyetlen utolsó, szimbolikus alakzatban összpontosította azt a lassú folyamatot, amelynek jóvoltából az uralkodó hatalom hivalkodása, a hatalom szükségszerűen látványos megnyilvánulásai egymás után ***kihunytak*** a felügyelet mindennapos gyakorlatában, egy olyan panoptikusságban, ahol az egymást keresztező tekintetek ébersége hovatovább fölöslegessé teszi a császári sast csakúgy, mint a napot" (uo. kiemelés tőlem S.Á.).

Fotográfia, film és a látható tudat

A modern drámát – mint azt több színháztörténész és elméletíró is bemutatta már – a szerepek mögött fellelhető autonóm szubjektum hite határozza meg, így ezen művek centrumában a belső énnek a külső erőkkel folytatott harca áll. Mindezt nem vitatva rá kell mutatni azonban arra is, hogy a századforduló elsötétített színházainak teatralitása éppen olyan nézőt/befogadót hoz létre, illetve feltételez, aki nagyon is abban a hitben ringatja magát, hogy hatalommal bír a valóság felett. Míg ugyanis Ibsen, Hauptmann, Csehov vagy Strindberg karaktereinek állandóan szembesülniük kell a világ átláthatatlanságának tapasztalatával, a néző a színpadi világgal kapcsolatos rejtett tudás birtokosává válik. Belehallgathat a titkos beszélgetésekbe, monológokba, jelen lehet gyilkosságoknál vagy összeesküvéseknél, így nem marad szó, s nem marad tett, amiről ne értesülne. A színház tehát minden titkok tudójává avatja a nézőt, aki így önnön esendőségéről elfeledkezve hozhat ítéletet az egyes figurákról. [3]

A nézőnek azonban hamarosan szembesülnie kell azzal, hogy van, amit a színház, legyen bármennyire felszerelt is, nem tud megmutatni: a tekintetnek meg kell állnia a test felületén, nem hatolhat azon belülre, vagyis a néző nem láthatja a szereplő *tudatát és gondolatait*. Ezekről csak akkor szerezhet tudomást, ha a figura monológban vagy vallomásban ad számot róluk; éppen ezért bármennyire is ki van szolgáltatva a megfigyelő tekintetnek a 19. századi drámai karakter, részben mindig is kiismerhetetlen, enigmatikus marad.

A 19. század második felében felbukkan egy új médium, a fényképezőgép, melynek sikerül megteremtenie az illúziót, hogy a néző képes lehet „belelátni" mások gondolataiba. Arra a jelenségre gondolok itt, melyről Terry Castle írja: „[E]z nem más, mint egy úgynevezett szellem

fénykép, amelyet Edouard Buguet készített az 1860-as években, és amelyen egy fiatal nő éterien áttetsző formája lebeg rézsútosan egy fiatal férfi feje fölött, aki kontemplációba mélyedt. Vagy a nő a férfi »fejében« van? (…) Az egyik nézőpontból ez a gondosan megrendezett kettős expozíció (hogyha ez az) egyfajta önreflexív kommentár a fényképezés kísérteties természetéről, a tizenkilencedik század legvégső kísértetgyártó technológiájáról. A fénykép (…) egy ábrándozás reprezentációja – fantasztikusan egzaltált képe annak, hogy mit »lát« az, aki gondolkodik. Minket talán komikusan érint, mivel a lelki élet kísértetdrámáját túlságosan is nyilvánvalóvá teszi; már a perverzitással határos. Mégis, ez a túlságos teatralitás egyben valami félreérthetetlenül családias dolgot is megidéz – valamit, ami egyszerre van belül és kívül, valós és valótlan: magának a gondolkodásnak a fénylő alakzatát." (Castle, 2011).

A fényképezés médiumában tehát a gondolkodás látható és objektíven megismerhető – legalábbis a fénykép ezzel az illúzióval bűvöli el a szemlélőt. Nem sokkal később, 1903-ban a filmrendező Edwin S. Porter igen hatásosan aknázza ki a szellemképben rejlő lehetőséget. *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmjének elején láthatjuk a főhőst, amint épp egy karosszékben alszik fejét öklére támasztva. Mellette egy buborékban megjelenik egy nő, aki épp lefektetni készül gyermekét. A rövid, néhány másodperces képsor azzal ér véget, hogy a tűzoltó felébred, a buborék pedig abban a pillanatban eltűnik.

Porter filmje újfajta kihívást jelent a befogadó kognitív képességei számára. Ahhoz ugyanis, hogy a néző megértse: amit a buborékban lát, nem más, mint a főszereplő álma, új mentális tereket, s a mentális terek újfajta keveredését vagy *blend*jét kell létrehoznia. Ez utóbbi terminus a kognitív nyelvészet két jeles képviselőjéhez, Giles Fauconnierhez és Mark Turnerhez köthető, akik szerint sajátos képességünk, hogy különböző mentális tereket tudunk alkotni, majd ezeket egymásra vetíteni, összekeverni (a továbbiakban a *blend*et használnám, mivel úgy gondolom, a „keverés" vagy „vegyítés" szavak nem adják vissza pontosan azt, amire Fauconnier és Turner gondol) (Fauconnier-Turner, 2002). A nyelvészek szerint ez a folyamat játszódik le a metaforikus alakzatok megértésekor. Amikor például azt halljuk: „két politikus összecsapott a tegnapi tv műsorban, ahol az XY párt tagja megrendítő jobbegyenest vitt be", akkor külön felépítjük a vitatkozó államférfiakat, illetve a bokszolókat tartalmazó mentális tereket, majd e kettő *blend*jével értjük meg a mondatot. Nyilvánvaló, hogy a film és a színház is ilyen *blend*ből emelkedik ki, azonban Porter művének esetében a nézőnek olyan mentális teret is létre kell hoznia, melyben feltárulnak a szereplők gondolatai, s az így létrehozott *blend*ben e tér láthatatlanul vetül rá e szereplők világára. Hogy azonban ezt megtegye, a nézőnek paktumot kell kötnie az új médiummal: el kell fogadnia, hogy a film képes létrehozni azt a felületet, amely belátást enged a szereplők gondolataiba. Az illúzió, amit a néző e paktum megkötésével nyer, elsöprő erejű, hiszen sehol máshol és semmilyen más körülmények között nem tapasztalhatja meg azt, hogy milyen lehet közvetlenül látni azt, ami mások fejében lejátszódik. A film tehát tökélyre viszi a modernista színház által elkezdett folyamatot: a nézőt képes – még ha csak rövid ideig is, de – kiragadni saját esendőségéből, s elringatni abba az álomba, amelyben majdhogynem mindenhatóvá válik. A film

médiuma által nem csak megfigyelhet másokat anélkül, hogy őt észrevennék, hanem olyan dolgokat is láthat, amelyeket mások nem vehetnek észre. Egy valóban mindentudó nézői szubjektum jön itt létre, s ez a médiumok versenyében a színház számára alaposan feladja a leckét.

„Egy ügynök fejében"

Arthur Miller drámaművészete épp e médiumok közötti versengés miatt kap kitüntetett szerepet. Tézisem szerint ugyanis az amerikai író kísérletezik a leghatásosabban azzal, hogy választ adjon a film eme kihívására. Elsősorban *Az ügynök halála* című drámában figyelhető meg ugyanis az a fajta tudatábrázolás, amit Edwin S. Porter filmjében látunk; a mű főhőse, Willy Loman teljesen áttetszővé válik a néző számára, gondolatai, múltban elkövetett hibái nem maradhatnak rejtve. Arthur Millert szokás a modernség utolsó bástyájának nevezni – az amerikai drámaírónak a modern és a posztmodern dramatikus hagyományhoz fűződő viszonyára a későbbiekben még kitérek, itt legyen most elég annyit megjegyeznem, hogy valóban Arthur Millernek sikerül (kétségtelenül a film hatására) megteremtenie a színpadot teljes egészében átlátni képes nézőt.

Talán nyilvánvaló a kijelentés, hogy a Miller-szöveg a flashback filmes technikájának kölcsönvételével tudja vizuálisan is hozzáférhetővé tenni a főszereplő fejében játszódó tartalmakat. Attilio Favorini azonban rámutatatott arra a sajátosságra, hogy Willy emlékei nem kronologikusan és nem is irányítottan bukkannak fel. Miként azt az irodalomtörténész írja, soha nem fordul elő, hogy Willy ábrándjai egy múltat idéző esemény miatt jelennének meg, így talán nem is jogos a flashback-technika emlegetése (Favorini 2008: 149). Éppen ezért, miként azt Favorini javasolja, pontosabb lenne Miller dramaturgiájával kapcsolatban „időgörbületről" (*timebend*s) beszélni, [4] ez fejezi ki ugyanis leginkább azt a jelenséget, melyet C. W. E Bigsby így írt le: „a múlt és a jelen összekapcsolódik, azonnali kontaktusban állnak egymással. És mind e mögött az a feltételezés áll, hogy a jelentés pontosan az ilyen interakciók által jön létre, hogy a „most" és az „akkor" párhuzamos univerzumai kapcsolatba lépnek, létrehozzák a dolgok értelmét, beszélnek egymáshoz az emlékezet nyelvén" (Bigsby 2005: 126, idézi Favorini 2008: 149).

Itt most elsősorban nem az a célom, hogy a flashback vagy Favorini elmélete mellett érveljek (bár Favorini kétségtelenül fején találja a szöget akkor, amikor rámutat arra, hogy Willy emlékeit nem egy jól meghatározható esemény váltja ki, a kronológia esetében téved: megfigyelhető ugyanis, hogy a szereplő emlékei időrendi sorrendben, a meccsre és a vizsgára való felkészülés idejétől jutnak el a bukásig és Willy lelepleződéséig). Esetünkben ennél azonban fontosabb az a meglátás, miszerint az emlékek egyáltalán nem akaratlagosan, avagy irányítottan tűnnek elő. Willy egyáltalán nem ura annak a határnak, amely elméjében elválasztja egymástól a jelent és a múltat, a valóságost és az ábrándok világát. Vagyis Willy *nem akar* emlékezni, a múlt képei öntörvényűen, irányíthatatlanul jelennek meg. Fontos ezt figyelembe venni, hiszen éppen ez az a sajátosság, ami *Az ügynök halálát* elkülöníti más „tudat ábrázoló" drámáktól, például Tennessee Williams *Üvegfigurák* vagy Arthur Miller *A bűnbeesés után* című művétől. Ezen szövegek cselekménye ugyanis szintén az adott szereplő tudatában, emlékeiben játszódik, ám lényeges különbség, hogy

itt *tudatos* emlékezésről beszélhetünk: Tom az *Üvegfigurák*ban a közönség felé fordulva meséli el családja történetét, a *Bűnbeesés után* Quentinje pedig a Hallgatóhoz (Listener) intézi a szavait, a pszichoanalitikus terápiára emlékeztető szituációban. Mindkét szereplő tudatosan idézi fel múltjának egyes eseményeit, válogat közöttük, és ellenőrzi is őket; ami azt jelenti, hogy a néző csak annyit lát a figura múltjából és gondolataiból, amennyit az meg akar mutatni. Sőt, különösen Tom, de Quentin esetében is felmerül, hogy az elbeszélő az aktuális helyzethez igazítja az adott esemény ábrázolását, vagyis nem tekinthető teljes egészében megbízhatónak (Tom ezt hangsúlyozza is, hiszen kijelenti, hogy egyes jeleneteket a költői valóság jegyében átalakít, illetve bizonyos dolgokból szimbólumokat „csinál"). Willy esetében azonban az emlékek akaratától függetlenül jelennek meg, ráadásul olyan részletességgel, mintha egy dokumentumfilm kamerája rögzítette volna őket. Nyilvánvaló tehát, hogy Willy Loman jóval átláthatóbb, mint az említett másik két szereplő, hiszen az ő esetükben a nézőnek tisztában kell lennie azzal, hogy amit lát, azt a szereplő engedélyével ismerheti meg, s így maradnak olyan területek, ahová a tekintet nem érhet el. Willy Loman azonban nem tudja uralni azt a teret, amelyben emlékei megjelennek, legalábbis nem a néző tekintete előtt, aki így, a színház történetében először, egyszerre láthatja a figura múltját és jelenét, testét és gondolatait.

A dráma tétje azonban nem Willy jellemének „megfejtése". Bár a szereplő gondolatai, tettei teljes egészében megismerhetőek, arra még a legpszichologizálóbb olvasatok sem tudtak választ adni, hogy *miért* teszi a szereplő mindazt, ami tesz. Sőt, mintha mindez nem is lenne lényeges; Willy Loman könnyen értelmezhető a fáradt, egykor túlzottan is nagy álmokat dédelgető, lehetőségeit elszalasztó kisember prototípusaként, úgy tűnik karaktere ennél több elemzést nem is kíván. Vagyis nem Willy esetében bír az valódi jelentőséggel, hogy megismerjük múltját; ezek, a dráma előtörténetében lezajlott események, sokkal inkább fia, Biff miatt fontosak. A mű elején a két testvér első párbeszédében világosan látszik, hogy feszültség van apa és fia között, ám még ennél is fontosabb, hogy a szereplő életpályáját folyamatos kudarcok sorozataként írja le:

> BIFF: A háború előtt mentem el hazulról, s azóta húsz-harminc foglalkozásba is belekaptam. Pórul jártam mindegyikkel. De hogy miért, az csak későn kezdett el derengeni. Pedig megfordultam Nebraskában, ahol marhát tereltem, Dakotában, Arizonában és most Texasban, s az hozott haza, hogy rájöttem a baj nyitjára. (…) Hideg van még Texasban, hideg van, de már tavaszodik. S bárhol élek is, ha jön a tavasz, egyszerre csak összeszorul a szívem; istenem, gondolom, én semmire sem vittem. Mi a fenét csinálok én: eljátszadozom a lovakkal, heti huszonnyolc dollárért. Harmincnégy éves múltam, a jövőmet kellene végre megalapoznom. De most, hogy itthon vagyok, megint nem tudom, mihez kezdjek magammal. (…) Örökké csak arra vigyáztam, hogy el ne pocsékoljam az életemet – s amint hazajövök, kiderül, hogy mást se csináltam: elpocsékoltam, de alaposan. (Miller 1969: 101).

Biff arról álmodozik, hogy bátyjával közösen vesznek egy farmot, ahol marhákat nevelnek és „dolgoznak a két kezükkel". David Savran kiváló Arthur Miller és Tennessee Williams

monográfiájában állapítja meg, hogy a szereplő vágyait leginkább az az amerikai hős- és férfiideál formálja, amely a cowboyban testesül meg. Savran szerint a cowboy „a 19. századi terjeszkedés terméke, amikor is ő testesítette meg az önmegvalósító férfit (*self made man*). Bajtársai között dolgozva – akik persze kizárólag fegyveres férfiak voltak – a cowboy maszkulinitása olyan férfias kapcsolatokban definiálódik újra, mely legalábbis kétes szexuális rezonanciát őriz" (Savran 1992: 18). Savran továbbá Andrew Ross kijelentésére hivatkozva állapítja meg: „az imperialista kalandok kulcsfigurájaként a cowboy hivatását »a terület és a munka kizsákmányolásában találja meg, melyet a „törvény felettiségre" (*lawlessness*) hivatkozva tesz meg, és a népirtásban, melyet a „sors beteljesülése" hitelesít, valamint a nőgyűlöletben, amit a független férfiautonómia legitimál«". (idézi: Savran 1992: 18).

Savran okfejtése egy tekintetben nem helytálló: a cowboy-lét nem valami olyasmi, amire Biff *vágyik*, hiszen már az általam idézett részből is kiderül, hogy a szereplő már korábban is folytatott ilyen életmódot, és ezt is az élet elpocsékolásaként minősíti. Vagyis amit Biff tesz, az nem a vadnyugati férfiideál felmagasztalása, sokkal inkább a kritikája: a szereplő tudja, hogy olyan hőstípussal azonosul, amely már nem életképes. Vagyis a műben épp a cowboy bukásának lehetünk tanúi, annak, ahogyan a helyét a társadalom új kulcsfigurája veszi át: ez pedig nem más, mint az ügynök. Míg ugyanis a cowboy állandó harcban áll a természettel, kizsákmányolja azt és az elpusztításra ítélt népeket, az új mitikus hős, miként azt C. W. E Bigsby írja, „önmagát, és személyes sármját adja el" (idézi: Savran uo.). Az igazi *self made man* tehát az ügynök, akinek nem kell másoktól elvennie javaikat, hiszen az értékeket *önmaga teremti*. Nincs szüksége arra sem, hogy törvények felett álljon, hiszen karaktere olyannyira meghatározó, hogy már-már a törvény igazodik hozzá. E hőstípus jellemzését legtökéletesebben maga Willy Loman végzi el, amikor példaképéről, Dave Singlemannról beszél:

> WILLY: (…) Az öreg Dave felment a szállodába, papucsot húzott – zöld bársonypapucsot, ezt sose fogom elfeledni -, aztán leült a telefonhoz, és tárgyalt a vevőivel. Ki se mozdult az utcára, nyolcvannégy esztendős korában is remekül keresett. Elég volt egyszer látnom, rádöbbentem: az ügynöki pálya az álmok álma! A legszebb karrier! Van-e pompásabb dolog ennél: nyolcvannégy évesen is harminc-negyven várost bejárni – felveszed a telefonkagylót, s mindenki emlékszik rád, szeret, segít? Tudod-e, hogy amikor meghalt – zöld bársonypapucsban a New York-bostoni gyorsvonat dohányzójában -, az méltó halál volt, az ügynök halála – igen, a koporsójához is ügynökök és vevők százai zarándokoltak el. Hónapokra elcsitultak a vonatfülkék: az öreg Dave-et gyászolták az ügynökök. (Miller)

Mint arról már volt szó, Biff tisztában van azzal, hogy az általa vágyott életforma már idejétmúlt és állítja, hogy rájött „a baj nyitjára". Az igazi kérdés tehát, ami a mű elején felmerül, nem az, hogy vajon Willy miért éli újra emlékeit, vagy miért nem sikeres, hanem, hogy miért fullad fia élete



ie, s ami tudatosította benne,

Willy /Dustin Hoffman/ és Happy /Stephen Lang/.
Az ügynök halála (Death of a Salesman. Volker Schlöndorff, 1985)

Ezekre a kérdésekre természetesen mind a múlt adja meg a választ. Vagyis az, hogy a befogadó belelát Willy képzelgéseibe, nem csak az ügynököt teszi megfejthetővé vagy átláthatóvá, hanem a többi karaktert is. A néző tudomást szerez arról a titokról, amiről sem Biff, sem pedig Willy nem beszél senkinek, és ezáltal könnyen megfejtheti a két szereplő között fennálló feszültség okát. Willy tudatában feltárul Biff gyerekkora, s így tulajdonképpen minden kérdés megválaszolásra kerül: a szereplőt az amerikai álom egyik hősének nevelik, sportolónak, aki emberfeletti tetteket visz véghez, s aki éppen ezért felette áll embertársainak, ám mindez hazugságokon alapul, és amikor ez leleplezésre kerül, Biff a bukott ember szerepével azonosul.

Modern tragédia?

Szinte feleslegesnek tűnik a kérdés tehát, hogy *Az ügynök halálá*t a modernség vagy a posztmodernség horizontjában helyezzük-e el. A dráma egyfelől azt a dramaturgiai hagyományt igyekszik csúcsra járatni, mely a mindentudó befogadói pozíció megteremtését tűzi ki céljául, másfelől pedig mindezt a szubjektum koherenciájában, illetve autonómiájában való hit megerősítésével éri el. Miként arra David Savran is rámutat, a *Requiem* című epilógusban a „a privát erőltetett elválasztását látjuk a publikustól, és a szubjektum – legyen élő, vagy akár holt – erősnek és egységesnek bizonyul" (Savran 1992: 33). A zárlat ilyen értelemben paradox módon bizonyul pozitívnak: Biff kijelenti, hogy már tudja, kicsoda ő valójában, és ezzel visszaáll a szubjektum koherenciája és hatalma még akkor is, ha e beszédaktusban a figura épp az egyediségről, a különlegességről szőtt álmokat minősíti hazugnak. [5]

*Az ügynök halálá*nak szorosabb olvasata azonban elbizonytalaníthatja a szöveg egyértelműnek tűnő besorolását. A dramaturgiáról elmondottak ugyanis csak akkor igazak, ha a Willy Loman tudatában felmerülő képeket egyértelműen beazonosíthatónak tartjuk, vagyis: ha azokat a múlt objektíven rögzített eseményeinek tekintjük. Csak ebben az esetben mondhatjuk el ugyanis, hogy



n", semmi nem veszélyezteti a műről kialakított interpretációját, nincs félrevezetés, és semmi nem marad elrejtetlenül.

Willy /Dustin Hoffman/ és Ben /Luis Zorich/.
Az ügynök halála (Death of a Salesman. Volker Schlöndorff, 1985)

Willy testvérének feltűnése azonban megkérdőjelezheti ezt a fenti megállapítást. A szereplő első megjelenésekor megtudjuk történetét, miszerint tizenhét évesen ment be a dzsungelbe, s onnan már vagyonos emberként érkezett vissza. Másodszor a Howarddal folytatott kudarccal végződő beszélgetés után tűnik fel, ekkor játszódik újra az a jelenet a főszereplő tudatában, amikor testvére felajánl neki egy állást Alaszkában, de ezt Willy elutasítja. E két jelenetben tulajdonképpen nincs semmi különös, hiszen a főszereplő múltjának eseményei ismétlődnek. A fordulat Ben harmadik fellépésekor következik be: a férfi ugyanis a mű zárlatában jelenik meg, akkor, amikor Willy elhatározza, hogy öngyilkos lesz. Ezt a tettét Bennel vitatja meg, sőt: úgy is értelmezhető, hogy az ötletet is maga Ben adja, de legalábbis biztatja Willyt. A különbség tehát ebben a jelenetben az, hogy Ben alakja nem a múltból lép elő, vagyis ezúttal egyáltalán nem egy megtörtént esemény újrajátszását láthatjuk. Ben ebben a jelenetben puszta hallucináció, fiktív alak, aki csak és kizárólag Willy *képzeletében létezik*.

Ben utolsó feltűnése tehát dekonstruálja azt a biztos pozíciót, melyben a néző könnyen elválaszthatta a valóságot a fikciótól, tudván: Willy képzelődik ugyan, de a felidézett jelenetek múltjának részei, vagyis ilyen értelemben nem fiktívek. A hallucináció újraértelmezi ezeket a látomásokat, s különösen Ben esetében merülhet fel a kérdés: vajon nem egy mindig is képzelt figuráról van-e szó az ő esetében? Ben valódiságát nem erősíti meg más szereplő, nem utalnak rá (egyetlen kivétel ez alól talán az, amikor Willy a testvérétől kapott óra felől érdeklődik, s Linda erre elmondja, hogy Willy zálogba adta azt). Nem tudunk választ adni arra a kérdésre, hogy Ben valós figura-e vagy sem, s ez lényeges módon változtatja meg a befogadó pozíciójával kapcsolatban elmondottakat. Ben utolsó fellépése elbizonytalaníthat minket a főszereplő látomásaival kapcsolatban: nem tudjuk ugyanis teljes biztonsággal eldönteni, hogy valóban a szereplő múltját látjuk-e, avagy egy *képzelt* múltat, jobban mondva nem tudjuk különválasztani a múlt valós és fiktív elemeit. A színpadon feltűnő szellemképek ráadásul nem csak Ben utolsó feltűnése miatt tekinthetőek inkább hallucinációnak. Teljesen irreális elmeműködést feltételez ugyanis az a kijelentés, hogy Willy képzelődései közben emlékezik, csak erről nem tud. Egyfelől hihetetlen képességű elméről lenne itt szó, amelyik az egyes eseményeket mértani pontossággal és minden részletre kiterjedően rögzíti. Másfelől ez a tudat időben változatlan marad, hiszen Willy azért képes erre a sajátos „időutazásra” mert nem érzékel különbséget egykori és mostani önmaga között. Olyan ez, mintha egy digitális kameraként képzelnénk el a főszereplő agyát: bármit képes felvenni, tárolni és ugyanúgy lejátszani. Azonban ez a metafora aligha alkalmazható az emberi elmére.

Vagyis igaz ugyan, hogy a néző belelát a főszereplő fejébe, ám létezhet a drámának olyan (talán túlságosan is merész) olvasata, mely épp a hallucinációra támaszkodva a nézőt a figura tudatának *határain belül* képzeli el. Vagyis a fokalizáció ágense itt a főszereplő, mindent, a múltat és a jelent egyaránt az ő szemén keresztül ismerjük meg, s ahogy Willy, úgy mi sem tudjuk elhatárolni a

valóságot a fikciótól. A néző tehát csak látszólag tud egyszerre „kint" és „bent" lenni, valójában tekintetének határait a főszereplő tudata határozza meg, és ebben a térben a hallucináció már nem választható el valóságtól. [6]

De, ha még nem is megyünk ilyen messzire az értelmezésben, akkor is megfigyelhető, hogy épp a figura tudatába való „betekintés" során veszíti el a néző a mindent tudó pozíciót. Ha Willy hallucinál, akkor a megtörtént, valós események nem különíthetőek el határozottan a fiktív elemektől, s a dráma középpontjában álló apa-fiú ellentét, illetve Biff motivációinak megfejtése sem egyértelmű (hiszen a konfliktust kirobbantó jelenetet Willy tudatában látjuk). Igaz, hogy az amerikai drámaírónak sikerül választ adnia a rivális médium, a film kihívásaira, sőt: a szöveg nem egyszerűen versenyezteti a színházat a filmmel (bebizonyítva, hogy a színpad is képes ugyanarra, amire a mozi), hanem a film eszközeit kölcsönvéve, illetve a *film médiumán* keresztül konstruálja meg az előadás egyes részeit. Nem egyszerűen a flashback használatáról beszélek itt, hanem arról, hogy a film és a fénykép hozza létre azt a felületet (erről már Porter kapcsán volt szó), amely a tudatba történő belátás képességének illúziójával kecsegtet. Miller színháza pedig pontosan ugyanezt a felületet használja, amikor megjeleníti a főszereplő tudattartamait. Nem csak azt állítom tehát, hogy az *Ügynök* nem jött volna létre a mozgókép nélkül, hanem azt is, hogy Willy tudattartamait a befogadó filmként, illetve a film felől tudja megérteni. Miller színháza tehát *remedializál* (Bolter-Grusin 2011), birtokba veszi a filmes technikákat és át is alakítja azokat, hiszen a mozi tudatábrázolása kiegészül a teátrális közvetlenség, illetve *közvetlen hozzáférés* tapasztalatával (vagyis azzal az erős illúzióval, hogy a gondolatok abban a térben manifesztálódnak, ahol a néző is jelen van, s így a médium áttetszővé válik). Miller tehát választ ad a film kihívására, sőt, emeli is a tétet, ám ezzel korántsem a modernista színházi hagyomány végakaratát teljesíti. Épp ellenkezőleg: a néző a mindent látás képessége miatt veszíti el a lehetőségét arra, hogy mindent tudjon, hogy megválaszolja az összes felmerülő kérdést. A néző/befogadó ugyanis, a zárlat előtt nem sokkal, kénytelen megkérdőjelezni addigi tudását, s ezáltal pozíciója is megrendül, hiszen többé már nem mindentudó megfigyelő, csupán egy Willyhez hasonló figura, aki nem tudja megfejteni a felvillanó képeket.

Egyáltalán nem könnyű feladat tehát Arthur Miller drámájának színháztörténeti elhelyezése, és szerencsére a főszereplővel, illetve a drámával kapcsolatos olvasatok sem lezárhatóak. Egy dolog azonban biztosan kijelenthető: *Az ügynök halála* szembesít minket annak tapasztalatával, hogy a modern és posztmodern színházi és drámai nyelv horizontváltásával kapcsolatban sokszor emlegetett vizsgálati pontok mellé (mint a reprezentáció felnyitása, az intertextualitás, a nyelvi megformáltság, a szubjektivitásról alkotott koncepció stb., ezekről lásd: Schmidt 2005 és Kékesi Kun 1998) érdemes még felvenni annak kérdését is, hogy az adott szöveg milyen befogadói pozíciót hoz létre, illetve feltételez. A dramaturgiai és színházi nyelv ötvenes évektől kezdődő radikális változása ugyanis azzal is a negyedik fal lebontására törekszik, hogy elveszi a befogadótól addigi privilégiumait, s ezzel a színpadi figurával egy szintre helyezi.

Jegyzetek

1. Éppen ezért mondhatja David Birch, hogy a dráma ontológiájáról, illetve a dráma és a színház szétválasztásáról vallott nézet tartható, hiszen a szöveget valójában a teátrális használat teszi drámává (Birch 1991, 28).
2. Korábban Diderot *Színészparadoxon*jának „hidegfejű" színésze a dráma karakterét „szólaltatja meg", azaz kelti életre – alkotómunkájának következtében tehát a dráma igazsága színpadi realitássá válik. Miként pedig azt Gillen D'Arcy Wood méltóan híres, *The Shock of the Real* című munkájában bemutatja (Wood 2001: 19), Angliában David Garrick pszichológiai realizmusa sokkolta, majd nyűgözte le a közönséget.
3. Ez ellen az érvelés ellen felhozható, hogy a néző a fiktív térnek csak a színpadon megjelenített szeletét látja, így tudása korlátozott. Azonban a polgári dráma hagyományában a szereplők azt, amit nem mutatnak meg, el- illetve kibeszélik. Ismét elhangozhat egy ellenérv: de hát így a szereplők beszámolóira kell hagyatkoznia a néző/befogadónak, s az így megszerzett tudást korántsem nevezhető bizonyosnak! Erre egy kérdéssel tudnék válaszolni: mi okunk lenne, hogy ezen drámák esetében *ne* higgyünk a karaktereknek? Úgy gondolom a modernista dráma befogadhatóságának egyik feltétele, az a paktum, melyben a néző/befogadó vállalja „hiszékenységét". Megkérdőjelezhetjük például Nóra szavainak igazságtartalmát akkor, amikor a váltóhamisításról beszél, ám véleményem szerint ezzel épp a szöveg tétjét eliminálnánk, vagyis azt a központi problémát, amely megteremti a továbbolvasás lehetőségét. .
4. A *timebend* terminus Arthur Miller azonos című önéletrajzi könyvére utal vissza, mely magyarul *Kanyargó időben* címmel olvasható.
5. A szubjektivitás formáiról itt elmondottakat megerősítik Arthur Miller elméleti írásai is, különösen *A család szerepe a modern drámában* című esszé. Ebben Miller kifejti, hogy épp a társadalmi kényszerítő erő miatt nem beszélhetünk többé nagy személyiségekről, hiszen a modern dráma fő tapasztalata az, hogy a „világ, amelyben élünk idegen a számunkra" (Uo. 60). Ezért válik fontossá a család; mint mondja, a társadalmi viszonyok esetlegesek, változóak, míg a család kiismerhető, érezhető, állandó és valóságos. A hős önérzete és önbecsülése a család eszméjével van összefüggésben, így legfőbb célja, hogy ezt az emlékeiben élő állapotot megvalósítsa a hétköznapokban. Jól láthatóan tehát Miller is feltételezi a koherens Én jelenlétét a modern drámában, s hasonlóan Lukácshoz, e személyiség autonómiájának megszűnését, önálló mozgásterének leszűkülését tartja a legfőbb jellemzőnek. A család Miller értelmezésében a személyiség védőbástyája a társadalommal szemben, vagyis az a közeg, ahol a szereplő „önmaga" lehet. Érdekes módon a drámaíró mindezt a nyelvhasználati módokban mutatja ki. Véleménye szerint a család nyelve valójában a „magánélet nyelve", ami azt jelenti, hogy családi körben a szereplő beszédmódját az alkalom „bizalmas légköre" határozza meg. Családi körben a szereplőt nem befolyásolja, vagy kényszeríti semmi arra, hogy mondanivalóját átformálja; vagyis tulajdonképpen azt mond, amit akar, és úgy fejezi ki magát, ahogyan jónak látja. A család tehát biztosítja a személyiség közösségben elveszni látszó koherenciáját és önazonosságát. Publikus szinten ezzel szemben a nyelvhasználat eltérő módja figyelhető meg. Az egyén itt „költői szavakat, aforizmákat, metaforákat" használ, s – mint azt Arthur Miller írja – viselkedését nem jelleme, hanem szerepe határozza meg (Miller 1974: 62). Az egyén nyelvhasználata közösségben tehát retorikussá válik, s a kimondott tartalom eltávolodik attól, amit a beszélő közölni kívánt. A személyiség nem mutathatja meg önmagát, megszűnik önazonossága, s szerepek felvételére kényszerül. A közösség korlátozza az Én reprezentációjának lehetőségét, szerepkonstrukciókat hoz létre, mely által meghatározza az egyén döntéseit. Megfigyelhető tehát, hogy Arthur Miller feltételezi a koherens és szubsztanciális Én létezését, így nem általában a személyiség, hanem a „nagy személyiség", a

hős eltűnését állítja.

6. Ezt az olvasatot erősíti, hogy a Requiem végén a szerzői instrukció szerint „fuvolaszó hangzik fel"; a fuvolaszó – mellyel a mű kezdődik, s mely így a zárlatkor is szerepet kap – Willy apjának emlékéhez kapcsolható, s éppen ezért értelmezhető mindez úgy is, hogy csak a főszereplő hallja, tehát csak az ő „fejében van". Éppen ezért lehet jogos egy olyan interpretáció, mely szerint a történet, amit látunk nem más, mint egy grandiózus hallucináció, vagy álom, melyet a néző a főszereplő tudatába zárva néz végig (talán érdemes itt megjegyezni, hogy a mű eredeti címe *In His Head,* vagyis „Az ő fejében" lett volna…).

Irodalomjegyzék

- BENTLEY, Eric (1998): *A dráma élete* Jelenkor, Pécs
- BIGSBY, Cristopher (2005): *Arthur Miller - A Critical Study* Cambridge University Press, Cambridge
- CASTLE, Terry: *Fantazmagória: Kísértet-technológia és a modern ábrándozás metaforikája. Apertúra,* 2011. tél http://apertura.hu/2011/tel/castle letöltve 2011. november 11
- BIRCH, David (1991): *The Language of Drama* Macmillan, London
- BOLTER, Jay David-GRUSIN, Richard: *A remedializáció hálózatai* Apertúra, 2011. tavasz http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin letöltve 2011. március 5
- D'ARCY WOOD, Gillen (2001): *The Shock of the Real - Romanticism and Visual Culture, 1760-1860* Palgrave New York
- ECO, Umberto: *A színházi előadás szemiotikája* Theatron 1999/2 25-32
- GOMBRICH, E. H (1972): *Művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája* Gondolat Kiadó, Budapest
- FAUCONNIER, Giles, TURNER, Mark (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* Basic Books, New York
- FAVORINI, Attilio (2008): *Memory in Play - From Aeschylus to Sam Shepard*, Palgrave-Macmillan New York
- IMRE Zoltán (2009): *A színház színpadra állításai-elméletek, történetek, alternatívák* Ráció Kiadó, Budapest
- KÉKESI Kun Árpád (1998): *Textualitás és teatralitás: A modern és posztmodern dráma horizontváltása* In.: *Tükörképek lázadása* JAK-Kijárat Kiadó Budapest 105-146
- KITTLER, Friedrich (2005): *Optikai médiumok* Magyar Műhely Kiadó - Ráció Kiadó, Budapest
- MILLLER, Arthur (1974): *A tragédiáról - A család szerepe a modern drámában* in.: Ungvári Tamás (szerk.): *A dráma művészete* ma Gondolat, Budapest 1974
- MILLER, Arthur (1969): *Az ügynök halála,* in. *Drámák* Európa Kiadó, Budapest, 1969. Fordította: Ungvári Tamás
- SAVRAN, David (1992): *Communists, Cowboys, and Queers: The Politics of Masculinity int he Work of Arthur Miller and Tennessee Williams* University of Minnesota Press
- SCHMIDT, Kerstin (2005): *The Theater of Transformation. Postmodernism in American Drama* Rodopi, Amsterdam-New York
- SPÍRÓ György (1997): *Shakespeare szerepösszevonásai* Budapest, Európa Kiadó
- WEBER, Samuel (2004): *Theatricality as Medium* Fordham University Press, New York

Filmográfia

- *Egy amerikai tűzoltó élete* (Life of an American Fireman. Edwin S. Porter, 1903)
- *Az ügynök halála* (Death of a Salesman. Volker Schlöndorff, 1985)

© Apertúra, 2012. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2012/tavasz/seress-szinhaz-film-es-a-panoptikus-gepezet/