

Bajnóczi Eszter

A határsértő esztétika Sarah Kane 4.48 pszichózisában

Absztrakt

A dolgozat Sarah Kane *4.48 pszichózis* című drámájában igyekszik kimutatni a „terrorista esztétika” működését. A megrázkódtatást okozó öngyilkosság, brutalitás és tabutörés témái, az egységes jelentésadásnak ellenálló formai töredezettség (a kristevai „költői nyelv”) és a dráma fikciós és önéletrajzi szövegekénti meghatározottsága közti bizonytalanság a befogadó-néző-olvasó értelmezésbeli kiszolgáltatottságát, terrorista szubverzív helyzetét hozzák létre.

Szerző

Bajnóczi Eszter 2010 januárjában végzett a Szegedi Tudományegyetem magyar szakán. Az egyetem alatt dráma- és színháztudomány és irodalomelmélet speciális képzésben is részt vett. Fő érdeklődési területe a posztmodern színházi irányzatok és az ezekkel párhuzamba vonható irodalomelméleti határterületek.

A határsértő esztétika Sarah Kane 4.48 pszichózisában

„A terrorizmus azokra az emberekre irányul, akik nézik, nem pedig a tényleges áldozatokra. A terrorizmus: színház” ^[1] – írja Brian Jenkins sokat idézett soraiban. Ezek szerint a terror mint esztétikai működésmód magában foglal egy mások szeme láttára végrehajtott aktust, vagyis egy alapvetően színháziasnak mondható eseményt, ha a Peter Brook-féle színházfogalmat vesszük alapul: „Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” ^[2] A terrorizmus és a színház összehasonlítása a másik oldalról is megközelíthető: ha a terrorizmus jelenségét használjuk metaforikus értelemben a szó szerinti színház vonatkozásában, felvetődik a kérdés, hogy a mindenkor színházi töltettel rendelkező terrorizmus – mint metafora – szintén mindenkori jellemzője-e a színházi működésmódnak, vagy annak csak egy bizonyos típusáról mondható el, hogy áthatja a terrorista esztétika?

Jóllehet a terrorista akció hordoz politikai üzenetet (ami a realista színház tartalmi üzenetéhez hasonlítható), lényegi sajátosságát abból nyeri, ahogy a forma, vagyis az akció intenzitásában jóval erősebbé válva elhajlik az üzenettől; a közvetítés módjának intenzitásában, a jelentésüresítő sokk pillanatában ellényegtelenedik az üzenet tartalma, megszűnik az aktuális néző számára. A tartalom kiürülésével a terror működésében a forma, vagyis az akció, a tett válik dominánssá középpontba téve a nézői reagálást. Egy terrorista esemény során az áldozat instrumentummá válik, nem azért használják, hogy kihangsúlyozzák az üzenetet, vagy jelentést adjanak a nézőnek, hanem hogy a hatást fokozzák, ez esetben a sokkot. Vagyis a formai keret maga lesz a nézői re-akció létrehozásának fontos momentuma, olyannyira, hogy a tartalom vagy üzenet helyére a forma lép. A terrorista színész is eljátssza kegyetlen játékát a közönségnek a közönséggel, melynek tétje nem az élet vagy a halál, hanem a befogadás határainak feszegetése: a provokálás és a sokk. Az áldozat egyaránt lehet maga a terrorista is, aki legtöbb esetben saját magát is feláldozza az „előadás sikeréért”. (Különösen érdekes az öngyilkos terrorista kérdése, aki tulajdonképpen saját testét használja fel az akciójához, saját testét áldozza fel a hatás, a sokkolás érdekében. A Body Art ^[3] és a performance esetében hasonlóképp bánt a művész a testével, mint egy eltárgyasított műalkotással, vagyis az alkotó esetében a művész és műve egybecsúszik.)

A forma, a performatív színházi dimenzió dominanciája a posztmodern színház jellemzője. A posztmodern, vagyis terrorista esztétika alapú színháznak már nincs köze az illúzióhoz: nem akarja utánozni a valóságot, ehelyett egy húsbavágó valóságfeletti és mégis annál kegyetlenebb világot hoz létre. Akárcsak a terrorista akció, nem akar „üzenni” a nézőjének, testi és mentális re-akciót idéz elő, a rettegés kiváltását célozza, mely a formával mint az „áldozatra” irányuló erőszakkal hat. További hasonlóság, hogy az esetek többségében a terrorista akciónál – szemben a

realista színház programozott, előre begyakorolt darabjaival – a hirtelen véletlenszerűség dominál [4], mely (improvizációval, akció-egyediséggel teremtett) spontaneitás a posztmodern színházi működésmódok illetve műfajok alapvető jellemzője.

A terror működési mechanizmusa azért is illik a posztmodern színházra, mert a terrorista cselekmény ugyanúgy illegitim, (alapvető emberi) normákat sért (a háborún kívüli gyilkosság bűnének normáját), mint a(z esztétikai szempontból normasértő) posztmodern színház. A terror a felhasznált áldozatokkal emberi (etikai) konvenciókon hág át, míg a terrorista esztétikájú színház a befogadás (esztétikai) konvencióin. A terror határsértő, mivel az emberi testet tárgyként kezeli, aminek köszönhetően az ember arctalanná, sematikussá válik, hiszen nem számít, hogy ki az illető, mindenkivel egyformán bánik, ha útjába kerül. Az anonimitás magát a felcserélhetőség lehetőségét hordozza, vagyis nem számít az egyén, az individuum, bárki az áldozat szerepkörébe kerülhet, ugyanúgy, ahogy a posztmodern színház esetében bárki bármikor színpadra kerülhet. A terrorizmusnál a test eszközzé válik, ezáltal az emberi élet végességének veszélye mint forma válik a néző számára veszélyessé, sokkolóvá.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a posztmodern színház terrorista esztétikáját egy drámaszövegen keresztül mutassam be. A performativitás terrorista aspektusait Sarah Kane drámájában az önreferencialitás, a verbális provokálás, a rettenet hatásán és a széteső identitás motívumain keresztül vizsgálom. A *4.48 pszichózis* egyfelől a megrázkódtatást okozó öngyilkosság, brutalitás és tabutörés témái mentén, másfelől az egységes jelentésadásnak ellenálló formai töredezettségen keresztül köthető a terrorista esztétikához, ahol a terrorisztikus szövegműködés során a formai és tartalmi kegyetlenségek szorosan összefüggenek, egymásból következnek, hatásukban elválaszthatatlanná válnak. További vizsgálatot igényel a valóság-fikció viszonymódosulások terrorisztikussága, a befogadóval való folyamatos játék, mely során eldönthetetlenné válik, hogy fikcióval vagy önéletrajzi szöveggel van dolgunk.

1. A provokáció színháza

A *4.48 pszichózis* szövegét Sarah Kane utolsó drámájaként tartják számon, melyet pár hónappal halála előtt írt a tragikus sorsú író. Sarah Kane 1999 februárjában lett öngyilkos, ezt megelőzően, vagyis a darab írása alatt, a legmélyebb valós depresszió periódusában szenvedett, ezért a drámát sok esetben bibliográfiai adaléknak vagy öngyilkossági jegyzetnek tekintik, nem pedig színházi darabnak. Az életrajzi jegyzetként vagy drámai szöveggként való értelmezés közti játék azonban nem csak az életrajzi háttérből adódik, hanem a sajátos Kane-féle írásmódból is, minek következtében maga a szöveg fogja billegtetni a két szövegtípus közti meghatározhatóságot. Hasonló kérdések merülnek fel a dráma teatralitásán, a valóság és illúzió viszonyának bonyolításán keresztül is, nevezetesen az a fő probléma, hogy hogyan lehetséges létrehozni egy totálisan dezilluzionista, sokkoló darabot magának a nyelvezetnek a segítségével?

Sarah Kane-t elsősorban az in-yer-face színház egyik képviselőjeként tartják számon, ami

elsősorban a közönség sokkolására, megrázkódtatására és a határok ütköztetésére épít. Az in-yer-face kifejezés az „in-your-face” kifejezésből származtatható, ami a New Oxford English Dictionary szerint egy igen agresszív és provokatív dolog, amiről lehetetlen nem tudomást venni vagy elkerülni. Az in-yer-face színház extrém, nem megszokott nyelvi és képi dolgokkal sokkolja a közönséget, felkavaró jellegével és őszinteségével megzavarja és megkérdőjelezi a morális normákat. Ez a fajta színház nemcsak összegzi korának társadalmát, de kritizálja is. Az in-yer-face színház célja, hogy a közönségből olyan extrém érzelmeket váltson ki, amilyeneket a színpadon is látnak. Esztétikai szempontból az „experimentál” színházakhoz sorolják, vagyis a tapasztalat alapú színházhoz, melynek célja, hogy a közönség megélje a színpadon látottakat. A néző nemcsak szemlél, de konfrontálódik is a színpadon látottakkal. [5] „Az in-yer-face nem okok és következmények rendszerét építi fel, nem különféle hatásmechanizmusokkal operál, hanem a maga teljességében rátelepszik nézőjére.

Graham Saunders *Love me or kill me* című könyvében, Sarah Kane színházát – jó pár régebbi színházi irányzat mellett – az artaud-i kegyetlen színházzal állítja párhuzamba. Ez szorosan összefügg azzal, hogy Kane írásmódját (többek között) az 1960-as évek végi „New Jacobians” (Új Jakobiánus) színházhoz sorolja, akik tulajdonképpen újból témává tették a gyerekgyilkosságokat, a szexuális gyilkosságokat, a homoszexualitást, a mazochizmust vagy a vallásmániát. Az olyan elemek, mint a gyerekevés vagy az emberi szemgolyó „rágása” Kane *Blasted*-jében a bosszútragédiákkal (revenge tragedy) vonnak párhuzamot. A 4.48 *pszichózis*-ban szintén megtalálhatóak ennek az irányzatnak az elemei: „Elgázosítottam a zsidókat, legyilkoltam a kurdokat, lebombáztam az arabokat, kisgyermekeket basztam meg, míg azok kegyelemért könyörögtek, enyéme a gyilkos mezők, mindenki miattam lépett le a buliról, kiszívom a kurva szemedet elküldöm egy dobozban anyádnak és ha meghalok a gyermekedben fogok újjászületni csak épp ötvenszer rosszabb és örültebb leszek mint mindenki együttvéve bassza meg az életedet kibaszott eleven pokollá teszem MEGTAGADOM MEGTAGADOM MEGTAGADOM NE NÉZZ RÁM” [6]

Ezekben a sorokban nemcsak a kegyetlenség jelenik meg, hanem a nyelvi és tematikus brutalitás. A gyilkolás és az erőszak témájával és a sokkoló nyelvezettel előidézett határátlépés az Új Jakobiánus színházi vonal kegyetlenségeihez hasonlít. Kane annyira szélsőséges témákat ír le – a kisgyermek megerőszakolásának témája mint brutális tett és bűn kulturális és erkölcsi törvényeket hág át –, melyek mindenképpen reakciót követelnek a nézőtől. A reakció semmiképpen sem lehet a látottakkal-hallottakkal való együttérzés, hanem sokkal inkább a tagadás és elidegenedés érzése. A szöveg erőszakossága erőszakot követ el a nézői befogadáson is, a nézőt sokkolhatja a szövegben húzódó erőszak. Külön érdekesség, hogy a brutális szövegrész utolsó sorát a nézői reakció leírásaként is lehet érteni, a „ne nézz rám” vonatkozhat a nézői nézés elkerülésére, magának a színházi befogadásnak az elutasítására is. Ez a rész olyan fenyegető jövőképet tár anélkül elé, ami magában hordozza a soha meg nem szüntethető, mindig újjászülető erőszakot. A fenyegetést még súlyosabbá teszi az egyes szám második személyű tegezés és a (te) „gyermekedben” kifejezés, ami által a néző válik a megszólított és fenyegetett félle.

Az alábbiakban néhány kiragadott tematikus és formai aspektuson keresztül teszek kísérletet a Kane-dráma sajátos erőszakosságának vizsgálatára.

2. Az öngyilkosság tabusértő témája

A „drámaszereplő(k)” öngyilkossági szándékának indítékai nem a szokványos depresszióknak tudhatók be. A szövegromokban megnyilvánuló én attól szenved, hogy nem képes egységbe kerülni önmagával, hogy töredezett identitásként létezik, és nem tud feloldódni a másikban, ezáltal önmagában sem. Az öngyilkosságot a szubjektum felhasználja a másik fenyegetésére, illetve saját depressziójának a feloldási kísérleteként. A szövegben a szubjektum egységessége minden esetben összefügg a másikhoz való viszonyal.

Ahhoz, hogy jobban megértsük a kane-i szubjektum depresszióját, a kristevai melankólia fogalmát használom fel, mely a szerelmi szenvedélyhez kapcsolható: „A melankólia a szerelmi szenvedély komor szövedéke. Bánatos gyönyör, gyászos mámor (...)”^[7] A kane-i szubjektum a másikért mindent feláldozna, a saját testét és létét is különböző kínzások tortúrák alá vetné, hagyná a saját nyelvét kivágni vagy a végtagjait levágni, csak, hogy cserébe szerethesse a másikat, illetve, hogy a másik szerelmét ne veszítse el.^[8] A látszólagos önzetlenség azonban csak a szubjektumhoz magához vezethet el. Az öngyilkosság vágya a kristevai értelmezés által olyan értelmet kap, miszerint az önvádolás egyenértékű a másik vádolásával, az önmegsemmisítés (ebben az esetben az öngyilkosság) a „másik legyilkolásának tragikus álcázása”.^[9]

Vagyis a szubjektum a saját öngyilkosságának vágyát valójában a másik szeretetének kieroszakolására használja. Így a melankólia a terror eszközévé válik. Mivel ezzel nem éri el célját, az öngyilkosság létjogosultsága realizálódik, már nem egy fikciós fenyegetésként jelenik meg,

hanem saját menekülési útjává válik.

3. Az én és a másik: a széttöredezett szubjektum

A Kane-szövegben szereplő egyén érzéseiben a vágyszituáció problematizálódik, ami a Másikkal való kapcsolatteremtést szolgálja. Azonban ez a Másik már nem a külvilágban vagy „az objektív valóságban” keresendő, hanem a szubjektumban. Így válik ez a vágyszituáció önreferenciálissá. Az önreferencialitás pontosan a szubjektum által elkövetett bűn önmagára irányuló büntetésében rejlik. A büntetés maga az öngyilkosság, mivel a keresztény kultúrkör, a Biblia szerint az önmagunk ellen elkövetett gyilkosság is tiltott, bűnként kezelt dolog.

Több helyen kiderül a szövegből, hogy ezt a fajta kristevai depressziós állapotot egy másik személy váltotta ki a szereplőből. A másik viszonzatlan szerelme váltja ki ezt a fajta pszichózist. Kétféle megoldás kínálkozhat a másik létének meghatározására: az egyik, hogy a másik egy valós személy, a másik pedig, hogy a Másik pontosan a szubjektumban van, és nárcisztikus kivetülése az énnak, amely a szubjektum kialakulását, ezáltal a szimbolikus rendszerbe való belépését szolgálja. A Másik nem-létezése átvitt értelemben válhat értelmezhetővé, hiszen a belülről kivetített Másik nem nem-létezik, bizonyos értelemben igenis van. A szubjektum képzelete viszont összemossa a realitást a fikcióval, olyan tulajdonságokkal ruházza fel kivetített Másikát, amely a valóságban nem releváns. Mindkét megoldás, a létező személyként felfogott másik és a kivetített belső Másik is elvezethet a pszichózis állapotához, sőt, a kettő akár egyszerre is működtethető.



*A 2008-as Edinburghi Nemzetközi Fesztivál
Sarah Kane 4.48 Pszichózis című darabja (Forrás:
<http://2008.eif.co.uk/event/448-psychosis.html>)*

A drámai szubjektumot a beteg-orvos viszony teszi még kiszolgáltatottabbá. Ennek a viszonynak a teljes alárendeltsége a drámában különösen domináns, hiszen az orvos-szerű orvos-szerető nem is az, aminek látszik. A szövegben megjelenő orvos hallgat és tűr, mint egy néző, aki terápiában részesíti a színészt, sem mint közönség, sem mint orvos nincs semmiféle reakciója. Az erre a tényre való rádöbbenés és megbizonyosodás teljesen lerombolja és még mélyebb depresszióba dönti a szubjektumot. Az öngyilkosság lehetne az, ami megszüntetné ezt a beteg-orvos viszonyt, hiszen ezzel a beteg lesokkolná és kiforgatná passzivitásából saját nézőjét, és amivel talán hatalmában tartaná a másikat. Az öngyilkosság mint a halállal való fenyegetés a másik reakciójára is épít. „Semmi sem akadályozná jobban a munkáját, mint az öngyilkosság”^[10] – vagyis a beszélő saját halálával a másik lényegi mivoltát szüntetné meg.

A széttöredezett identitást támasztja alá a szövegben már az első oldalon megjelenő hermafrodita-kifejezés is, ami a kevertséget, a kettőséget fejezi ki^[11]: „a darabjaira tört hermafrodita aki csak magában (hermsself) bízott ráébred hogy valójában a teremben nyüzsögnek és azért könnyörög, hogy soha ne ébredjen föl a rémálomból”.^[12] A hermafrodita tehát önmagában hordozza ezt a differenciált töredezettséget. Az angol nyelvű szöveg a hermsself kifejezést használja, ami a herself (nőnemben „önmaga”) és a himself (hímnemben „önmaga”) keveréke, és aminek az abszurditását az adja, hogy ezzel a nyelvi játékkal olyan nyelvi elemet használ, ami valójában nincs is az angol nyelvben. A szubjektum ezt a töredezettséget hordozza, amelyből nem tud kilépni, nem tud

egységbe kerülni se önmagával, se mással szemben. Ebből a feszültségből a kivezető út számára a másikkal való egyesülés lenne, ami a saját egységességével lenne egyenlő. A feszültség azonban nem múlik el, ezáltal marad az öngyilkosság az egyetlen megoldás.

A szöveg az első oldalon az én leírására a bogár és svábbogár metaforákat használja. Ezzel megidéz néhány fontos irodalmi referenciát, legfőképp a karkai bogár-létmódot, ami a vegetatív, emberi lényeket nélkülöző élet szimbóluma. De gondolhatunk shakespeare-i referenciákra is, mely esetben a bogár a boszorkányság és a halál előjelére utalhat, amelyet a szöveg maga is alátámaszt, hiszen konkrétan utal is a boszorkányságra és a mágiára. A karkai párhuzamot erősíti újra csak az, hogy Gregor Samsa is svábbogárrá változott, és a Kane-szöveg is a svábbogár szót használja, amelyet a ki nem mondott igazságok hordozójaként jelenít meg: „mert a svábbogarak magukba zárják az igazságot amelyet soha senki nem mond ki”. [13]

Mind a shakespeare-i, mind a karkai párhuzam az elidegenedést és az elhatárolódást példázza, amely végén már nem térhetünk vissza az életbe, csak a halálba. A halál mint egyedüli megoldás jelenik meg, vagyis a kane-i identitás feloldása csak a dekonstruktív, semmibe vezető élet lehet.

Az élet-halál közötti mozgás igen problematikus kérdése a szövegnek. Másfelől az is kérdés, hogy összesen hányan vannak a darabban: én és M/másik hogyan (v)iszonyul egymáshoz. Azzal, hogy a beszélő folyamatosan meg akarja ölni önmagát és ezzel a másikat is, folyamatosan a határon mozog: az én és a M/másik megsemmisítésének, élet és halál választása között. A szubjektum folyamatosan ezt a határállapotot éli meg.

A szöveg több helyen mond ellent magának, a beszélő hol meg akar halni, hol pedig nem: „nem vágyom a halálra egy öngyilkos sem vágyik utána” [14]; „jó ideje halott vagyok már” [15]; „nem akarok meghalni (...) nem akarok élni” [16] – vagyis folyamatosan hezitál ezek között az állapotok között. A szubjektum létezése a jelenben teljesen bizonytalan. Az egyik pillanatban halottnak tartja magát, míg a másik pillanatban, mint élő, szeretne inkább meghalni, míg más helyen a szövegben nem akar meghalni. Mintha folyamatosan ugrálnánk az időben, így válhat az öngyilkosság már elkövetett cselekedetté és a jövőben elkövetendő tété.

4. Formai töredezettség, a pszichózis nyelve

A dráma szövegének poétikussága a téma tabusértő jellegét ismétli: az öngyilkosság mint tabu a társadalmilag elleplezett ösztönszerű kategóriájába sorolható, egy ki nem mondható, végre nem hajtható cselekedet. A téma társadalmi abnormalitását a formaesztétika abnormalitása ismétli: az egész szöveg szervezetlen, hol párbeszédszerű, hol pedig inkább versszerű, nem lehet tudni, hogy pontosan ki is beszél. Rengeteg szóképet találunk benne, amelynek köszönhetően a vizualitás is hatalmas szerepet kap.

A dráma nyelve formailag egyáltalán nem sorolható a színházi darabok szövegének kategóriájába. Nincsenek rendezői utasítások, nincsenek konkrét szereplők, csupán strukturálatlan töredezett

szövegrészek, amelyek inkább szövegromokként értelmezhetőek, mintsem egészként, mivel nem meghatározható pontosan, hogy a szövegrészeket valójában kik és hányan mondják. Ugyanakkor pont ez a töredezettség ad lehetőséget a különböző típusú mise-en-scène variációkra, a lehetőség, hogy egy vagy több szereplő is mondhatja a szöveget. [17] A darab alapvetően monológnak is tekinthető, de semmiképpen sem hagyományos drámai szövegforma. Akár egy skizofrén személy szavaiként is értelmezhető, vagy beteg és orvos párbeszédéként, akik elbeszélnek egymás mellett. Az egész dráma mintha az avantgárd irányzatok automatikus írását sejtetné, vagyis a tudatalatti kontrollálatlan előretörését; az ékezetek gyakran nincsenek kitéve, ami meghagyja a teljes rendezői szabadságot.

Nemcsak a forma utal erre a konvenciók nélküli szabadságra, hanem maga a szöveg nyelvezete is, hiszen a szöveg tartalmilag sem mentes a nyelvi és testi brutalitástól. Nyelvezetére leginkább a költőiség és a trópusok használata jellemző, aminek köszönhetően a drámai szöveg eltávolodik a mimézistől, a hagyományos dráma legfőbb jellemzőjétől.



*2006-os Legal Art Center előadása a szegedi Thealter fesztiválon (Forrás:
<http://www.thealter.hu/magyar/2006/preview/fellepes/472/1611>)*

A szubjektum kialakulása a nyelvvel függ össze, mégpedig a nyelv által kialakítható én-képpel a másikhöz való viszonyban. A Kane-szövegben sok a trágár kifejezés, ami a leplezetlen őszinteséget sugallja, azt az állapotot, amikor már a dráma szubjektumát nem érdekli, mit gondol róla bárki is. Ezen kívül a burjánzó trágárság mint a nyelv káosza a nem egységes szubjektum legfőbb jelölője:

Baszd meg. Baszd meg. Baszd meg amiért elutasítasz engem azzal,

hogy sosem vagy itt, baszd meg, amiért olyan szarnak érzem magam,
baszd meg, amiért a kibaszott szerelmem és az életem is elvérzik belőlem,
baszd meg apám, amiért egyszer és mindenkorra elbasztad az életemet, és baszd meg
anyám, amiért nem hagytad el őt, de mindennekfelett te baszd meg, Isten
amiért olyan embert kell szeretnem, aki nem is létezik,
BASZD MEG BASZD MEG BASZD MEG [18]

A 4.48 *Pszichózis* [19] nyelvezetében a kristevai értelemben vett poétikus nyelvre jellemző sajátosságokat, nyelvi-identitásbeli heterogenitást figyelhetünk meg. A hagyományos drámaforma mimézisével szemben itt uralkodó költői nyelvezetben rejlik a darab formai határsértése. A kristevai költői nyelvnek megfelelően a ritmikai és szemiotikai működések, a szintaktikai ellipszis nem engedi a szintaktikai kategóriákat helyreállítani. A szemiotikus folyamatok, melyek Kristeva szerint elbizonytalanítják az értelmező olvasást, az ösztönkésztetések működésének jelei, melyek visszavezetnek az anyával való függés állapotához, vagyis valamiféle egységes állapothoz. [20] A kristevai fogalompárosban a szemiotikus szövegműködésre az ösztönök munkája, a zeneiség, a retorikusság és a nyelvjáték, a szimbolikusra a tudat megnyilvánulása és az egységesség érzékeltetése a jellemző. Mintha a kane-i szubjektum a szemiotikus széttöredezettség káoszából – ha nem is az anyával való egységre, de – a test és szellem bizonyosfajta egységére vágyakozna, vagyis a szubjektum egységességére önmagával, hogy a szétdaraboltság kötelékétől megszabaduljon:

létezik egy objektív valóság, amelyben
a testem és a tudatom egy. De én nem vagyok itt
nem voltam itt sosem [21]

A szubjektum testének és tudatának egysége az „objektív valóságba” való belépést szolgálhatná, ez azonban nem elérhető, és soha nem is volt az számára. Ez a szövegrész épp arra utalhat, hogy a szöveg szubjektuma soha nem működtette a szimbolikus mezőt, vagyis a szemiotikusból soha nem tudott felnőni, belépni a szimbolikusba.

A szemiotikushoz sorolja Kristeva a gyerekek nyelvére jellemző „első fonémákat, morféimákat, lexémákat illetve mondatokat megelőző ritmusokat, intonációkat”. [22] Kristeva szerint ezeket az elemeket találhatjuk meg a pszichotikus beszédben is, melyben zenei és értelmetlen hatásokat figyelhetünk meg. A pszichotikus beszéd jellemzője, hogy már nem utal egy jelölt tárgyra. Ehhez a pszichotikus beszédhez tartoznak az obszcén szavak vagy a ritmusok. A kane-i szöveg is ezt a poétikus nyelvre jellemző nyelvjátékot űzi, ahol az igékkel való játék és az ismétlés teszi szemiotikussá a nyelvet:

villan vibrál suhint ég facsar nyom csap suhint
villan vibrál lyukaszt lebeg vibrál csap vibrál [23]

Több szempontból szemiotikus a szöveg. A tagadó szerkezetek sokasága, a sok ismétlődő „nem”

nem a jelentést szolgálja, hanem éppenséggel a főszereplőnk válságos érzelmeinek végtelenítését, a jelentés illetve bármiféle érzelmek kifejezésének a lehetetlenségét:

Nem tudok dönteni

Nem tudok enni

Nem tudok aludni

Nem tudok gondolkodni

Nem tudok felülkerekedni magányomon, félelmemen, undoromon ^[24]

Maga az obszcenitás is a poétikus szöveg kategóriájába sorolható. Az obszcenitásnak deszemantizáló funkciója van, vagyis szétdarabol. A kristevai meghatározás alapján „az obszcén szó, ellentétben minden jellel, korántsem egy diszkurzuson kívüli tárgyra utal, hanem a vágysszituáció minimális jele...” ^[25] A jelölő a szubjektum identitását nem rombolja le ebben az esetben, hanem egy vele ellentétes irányt végezve végül összeköti egy másik szubjektummal.

A szöveg poétikus tulajdonságaihoz sorolom még a nyelvjáték saját szövegre vonatkozó részeit, vagyis a metaszoövegként működő elemeket. A dráma több helyen önreferenciális, sok kifejezés, szóösszetétel – „ez egy metafora, nem a valóság” ^[26]; „sivár és undorító mese” ^[27]; „irodalmi kleptomániások” ^[28]; „minden tett szimbólum” ^[29] – magára az irodalomra és a poétikus szöveget alkotó elemekre reflektál.

A szöveg hemzseg a non-verbális elemektől, ilyenek a számok és a csend. Már a darab címében sem lehet pontosan tudni, mit jelöl a 4.48. Később kiderül, hogy egy időpontot jelöl, annak az idejét, amikor főszereplőnk megöli magát. ^[30]

Más számok is megjelennek a szövegben. Például a 100-tól 7 felé egyenőtlenül csökkenő, össze-vissza elhelyezkedő számok, melyek véletlenszerűen jönnek egymás után, egyrészt jelölhetik az idő múlását, vagyis egyfajta visszazámlálást a halálig, ugyanakkor semmi logika nem fedezhető fel a számok csökkenésében: a legtöbb, amit jeleznek, az a félig-tudatos, begyógyszerezett állapot objektív valósága. Ez az objektív valóság a következő résznél jelenik meg a legintenzívebben, ahol felfedezhetjük a fikció és valóság ^[31] közti szubjektum állapotának különbségét:

4.48-kor

mikor a józanész meglátogat
egy órára és tizenkét percre észhez térek.
Ha eltelik, én újra messze leszek,
széteső báb, groteszk bolond.

Most itt vagyok és láthatom magam
de ha elvarázsol a boldogság hitvány káprázata,
a boszorkány-gép bűzös mágiája,
már nem tudom megérinteni önmagam. ^[32]

Ebben a szövegrészben a fikció felfüggesztése és a ráció megjelenése dominál, mintha a fikció és valóság egybemosódása megszűnne. A 4.48 egy konkrét időbeli pontot jelölhet, a jelent, a valóság, józanság és egység pillanatát, minthogy ebben a hajnali időpontban szinte mindennap ugyanakkor felébred a főszereplőnk – ekkor van a leginkább a tudatánál. Ennél a pontnál, vagyis a jelennél, lehetségessé válik az önreflexiós állapot, amikor a szubjektum önmagán kívülre kerül, és képes saját szubjektumát egészként látni. Azonban ez az állapot, a csak jelenben létezhetősége miatt, egy pillanat alatt múlttá válik. Az időt jelöli „a boszorkány-gép bűzös mágiája”, ami az állandóan elmúló jelen miatt űzi ezt a játékot a szubjektummal. Vagyis önmagunk megérintése legalább annyira lehetetlen kívülről, mint önmagunk önmagunkkénti felismerése a tükörben, hiszen a tükörben felismert én egyrészt ugyanaz, másrészt viszont már egy másik kép, amely nem reprezentálhatja az ént, miáltal a szubjektum mindig-már csak egy torz tükröt kaphat. Az ehhez kapcsolódó színházi értelmezés a nézői pozíció elérhetetlenségét jelenti, vagyis azt, hogy a szubjektum önmagát soha nem tudja objektívan látni, mert minden önreflexió már az énnel fertőzött. Ennek a felismerése okozhatja a szétesést, a groteszk bábbá válást. A „mágia” másfelől a begyógyyszerezett állapotot is jelölheti, ami éppen, hogy elhomályosítja a tudatot. A szubjektum szétesett és meghasadt, nem képes mást és önmagát szeretni, folyamatosan egységbe szeretne kerülni önmagával.

A másik non-verbális elem a csend. A darab eleje eleve hosszú csennddel indul, majd a darab folyamán a csend mint az adott monológra adott válasz jelenik meg. Ennek a dráma szerkezete szempontjából igen fontos szerepe van, mivel azon túl, hogy a szövegrészt követő csenndek a monológ hatásfokozó erejében van szerepe, a csend a brutális nyelviség ellenpontjaként jelenik meg. A nagyon trágár beszéd ellenpontja nem a szép fennkölt beszéd, hanem pontosan a csend kifejezése, a semmi. Mint ahogy maga az öngyilkosság is a semmi felé tartás. A nyelv tulajdonképpen teljesen képtelen kifejezni az életet és bármiféle fájdalmat, ezért talán épp az irodalmi szinten nem túl sokra tartott nyelvi elemek, a trágár szavak és a csend azok, amik a leginkább kifejezik a tudattalant, az örültek és zavarodottak világát. Tulajdonképpen az egészdarab a semmi felé tart mind nyelviileg, mind tartalmában. A főszereplő legnagyobb dilemmája, hogy a másik ember nem érez iránta semmit:

Nem érzel semmit?

(Csend)

Nem érzel semmit?

(Csend) ^[33]

5. Fény és halál

A halál semmiként van elképzelve, mint egy fényes, felnyíló valami, melyben a semmi tárul elének.

Zsilip nyílik

Éles fény

és Semmi

Semmi

Semmit se látni ^[34]

Megjelenik a fény és az éjszaka ellentéte. A fény egyrészt a halál vakító képe, egy olyanfajta térfogalom, amelyet a fény tesz különleges térré, pontosabban ennek köszönhetően meghatározhatatlanná válik a hagyományos tér: nem behatárolt, végtelen, vagyis semmi.

Ugyanakkor a darab elején a következő mondat tűnik fel: „Emlékezz a fényre és higgy benne”. ^[35] Később még háromszor fordul elő ez a mondat. Tulajdonképpen ezt a mondatot mindig a halál előtti apokaliptikus performatív nyelvi aktusként lehet értelmezni, ami megelőlegezi a még meg nem történt állapotot. Emlékezni kell a fényre, ami a halál szimbóluma.

Másrészt a fény legalább ugyanennyire az élethez is köthető: „Egy világos pillanat mielőtt éj lenne”. ^[36] Vagyis a fény a racionalitás szimbóluma is lehet. Az éj utal a halálra, és a fény úgy jelenik meg, mint a halál előtti momentum, egyfajta megvilágosodás, megtisztulás épp ettől a pszichotikus állapotból. Azonban egyáltalán nincs ellentét a fény meghatározásai között, mert mind a kettő ugyanazt az egy pillanatot jelenti: a halál pillanatát, amely katarzisként hat:

megtisztít, megrázkódtat és semmivé alakít.

A Semmi, nemcsak helyként működőképes, hanem időfogalomként is. A határokon való mozgás okozta pszichózist épp az élet időbelisége és a halál időtlensége közt feszülő ellentét okozza.

Egyfolytában a már-még között mozog, mintha már az öngyilkosság meg is történt volna, holott nem. A 4.48-nak is hasonló jelentése van, mint a fénynek, hiszen egy konkrét időpontot jelöl ki az éjszakában, ugyanakkor saját elkövetendő öngyilkosságának a meghatározott időpontja. Vagyis a szöveg ambivalens dolgokat tesz folyamatosan egymás mellé.

6. Teátrális önreferenciák

A darabban vissza-visszatér a teatralitás kérdése, amikor a szöveg több helyen arról beszél, hogy ez a Másik a játékot űz, mégpedig színjátékot, aki folyamatosan tettette a szeretetét a szubjektumnak.

„A terem telve kifejezéstelen arccal; hidegen bámulják fájdalmam, ürességük csak rosszindulat lehet” ^[37] – ez a szövegben megjelenő első színházi metaforaként értelmezhető elem. Az utalás vonatkozhat a hagyományos kukucskáló színpad nézőjének hideg tekintetére, aki nem reagál, nincsenek érzelmei, csak rezzenéstelenül hátradől a színházban. A szöveg „akarata”, hogy ezt megszüntesse, mint a korábban említett új brutalitás, in-yer-face színház legfőbb jellemzője. A darab depresszív szubjektumát folyamatosan figyelik az „objektív valóságban” lévő doktorok, akik mint hozzáértők, a vadul jegyzetelő színházkritikusok képeit sugallhatják.

Az ürességen kívül még a következő reakciókat láthatjuk az alkalmi nézőkön: kigúnyolják, megmosolyogják őt. Megfogalmazódik annak a problémája, hogy valójában orvos és páciense közt nem sok különbség van. Vagyis a betegség is nézőpont kérdése, mivel az orvosok is lehetnének ugyanolyan páciensek, mint ő. Mintha arra utalna, hogy ez az egész egy szerepjáték. Megjelenik az egykor szeretett másik, aki tulajdonképpen egy orvos, aki a hazugságaival sebet ejtett, vagyis csak eljátszott egy szerepet.

Újabb teátrális önreferenciák közé sorolható, magának a nézésnek mint alapvető színházi elemnek a tematizálása a szövegben. A „Ne nézz rám” mondat többször jelenik meg, és ezzel tulajdonképpen tagadja magát, az alapvető színházi esszenciát, a nézést – ezt szüntetné meg, hiszen nem akar nézve lenni. Szinte végigvonul a szövegen a tagadás, amit a „nem” tagadószóval fejez ki. A szöveg végére viszont eljuthatunk a tagadás feloldásáig, hiszen a következőket mondja, miközben a halált választja:

nézd, hogy eltűnök
nézd, hogy
elmúlok
nézz engem
nézz engem



*A Royal Court előadása Londonban
(2000)*

(<http://www.corbisimages.com/Enlargement/RJ002913.html>)

A darab utolsó sorában a szubjektum kívánsága, hogy nyissák szét a függönyt. A függöny funkciója, hogy elválassza a valóságot a színházi fikciótól. A függöny szétnyitása általában a színdarabok elején figyelhető meg, így teljesen abszurd és inverz a dráma utolsó sora. Ezáltal a dráma vége ironikusan a néző tudtára adja, hogy amit eddig látott, az nem fikció, hanem a valóság, a függöny szétnyitásával pedig indulhat a fikció. Ez a végső nyelvi játék, továbbra is alátámasztja a terrorista esztétika működését, hiszen a darab öngyilkossági jegyzetként való értelmezése megkérdőjelezi a drámai szövegként való aposztrofálását.

Sarah Kane valóságához való viszonya rettentően erős, aminek köszönhetően esszenciálisan jobban hathat a nézőre. A drámaíró valóságához való viszonyáról Edward Bond ^[39] ír, aki alapvetően két nagy csoportra bontja a drámaírókat. Az egyik fajta teátrális játékokat űz a valósággal, a másik pedig a valóságot megváltoztatja. Sarah Kane-t az utóbbi kategóriába sorolja, mivel az ő írásai az emberi tapasztalat legmélyebb rétegeit mozgatják. Bond szerint, hogy ezekhez a rétegekhez eljusson az ember, ki kell provokálnia a kérlelhetetlent, amelynek legjobb eszköze a halál.



Felvétel a 2010-es év lengyel Barbican Theatre varsói előadásáról

Ez a Sarah Kane darab több szempontból alkalmas arra, hogy megmutassuk a terrorista esztétika jellemzőit. A nyelv használata, az obszcén, szemiotikus szöveg az, amely folyamatos fenyegetettségben tarthatja a közönséget, mentális megrázkódtatást okozhat. A nyelvhez tartozik a szimbolikus rendbe való belépés képtelensége a drámában és a nyelvjátékoknak köszönhető elbizonytalanítás, amely összemosza a fikciót és a valóságot mind a szöveg, mind a szövegen túli – szövegen kívülre mutató szintjén. A melankólia és öngyilkosság tartja fenn az erőszakot, amely nemcsak a darab szubjektumára és a másokra, hanem a nézőre is irányul. Ugyanakkor a szubjektumként meghatározott, de egységesként nem meghatározható széttöredezett identitás nem egy egységes jelentésadás felé mutat, hanem a töredezettség-egységesség játéknak köszönhetően teszi plurálisan értelmezhető szöveggé.

A *4.48 pszichózis* a fentebbi módon vezetheti vissza a nézőjét az archaikusabb színház felé, hiszen a szövegben megjelenő pszichotikus szubjektum én-keresése darabolt identitáshoz vezet, ahol a gyönyör és borzalom összekapcsolódik, így fedezhetjük fel a fenséges és a terror jellemzőit, vagyis a terrorista esztétikát.

Jegyzetek

1. Jenkins, Brian: International Terrorism: A New Mode of Conflict. In David Carlton and Carlo Schaerf (szerk.), *International Terrorism and World Security*. London, Croom Helm, 1975. A fordítás forrása Fogarasi György Terrorista esztétika (Burke a fenségesről) című szemináriumának anyaga.
2. Brook, Peter: *Az üres tér*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1973.1.
3. A Body Art jelentése: testművészet. Kifejezi a művész szerepéről alkotott képét, illetve a művész a saját testét bünteti vagy sanyargatja, hogy a fikció és valóság közti határvonalat elválassa. Pavis, Patrice: *Színházi Szótár*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 58.
4. Léteznek előre bejelentett terrorista cselekvések is, vagy olyanok, ahol utólag vállalják magukra az egyes csoportok az elkövetett eseményt. A véletlenszerűség az áldozatokra vonatkozik, hiszen a külső szemlélők számára illetve az áldozatok számára nem nyilvánvaló, hogy ők lesznek az áldozatok.
5. <http://www.inyerface-theatre.com/> 2009-11-11
6. Kane, Sarah: *4.48 Pszichózis*. *Symposion*, 2006/2007 0050-0051, 11-49. 34. (Ford. Sebestyén Rita.) .
7. Kristeva, Julia: A melankolikus képzelet. Ford. Dobossy Anna. *Thalassa*, 2007/2-3. 29.

8. Vágjátok ki a nyelvem, tépjétek ki a hajam (...) de hagyjatok szeretni (...) Kane: i. m. 37.
9. Kristeva: i. m. 29.
10. I.m. 27.
11. „Himnös, egyszerre mindkét nem jegyeit hordozó lény. Az ősi egység, a differenciálatlan teljesség, a tökéletesség szimbóluma. Számos mitológia szerint a dolgok eredeténél a nemek még nem voltak szétválasztva, az egység csak a világ kezdetekor esett szét két világszülőre.” *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából.* Szerk. Pál József, Újvári Edit. Balassi Kiadó, 2001. (online) http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#androg%C3%BCn 2009-11-15
12. I.m. 12.
13. I.m. 11.
14. I.m. 49.
15. I.m. 20.
16. I.m. 13.
17. Elsőként 2000 júniusában a Royal Court Jerwood Theatre állította színpadra. James Macdonald rendezte, aki három színésszel dolgozott. Eredetileg egy férfi és két nő játszotta a szerepeket.
18. I.m. 22.
19. A darab címe pszichózis, elmezavar, a felfogóképesség romlásával és az ésszerű gondolkodás elvesztésével járó betegség. Kristeva szerint a pszichózis a szimbolikus törvényszerűségeknek az eltörlése, hogy így a jelentéstől és a kommunikációtól mentes ösztönkésztetés önkénye léphessen helyébe az összes referencia elvesztése körüli zűrzavarban.
20. Kristeva, Julia: Egyik identitásból egy másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon*, 41. szám, 1995/1-2. 62-79.
21. I.m. 15.
22. Egyik identitásból egy másik(ba), 68-69.
23. I.m. 37.
24. I.m. 12-13.
25. Egyik identitásból egy másik(ba), 42.
26. I.m. 17.
27. I.m. 20.
28. I.m. 19.
29. I.m. 33.
30. Hozzá kell tenni, hogy a dráma befejezése nem egyértelmű az öngyilkosság tényét illetően.
31. Itt elsősorban szöveg szintjén zajló fikcióról és valóságról beszélek. A szubjektum folyamatosan elveszíti a kapcsolatot a szövegben lévő valósággal: ez a begyógyszerezett, hallucinálós, nem tudatos állapot, amely a saját fikciójában tartja. Az idő ezzel szemben a szöveg szintjén lévő valóság.
32. I.m. 36.
33. I.m. 20.
34. I.m. 44.
35. I.m. 12.
36. I.m. 12.
37. I.m. 14.
38. I.m. 49.
39. Edward Bond: *Sarah Kane és a színház.* In Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia XX. század.* Balassi

Irodalomjegyzék

- Edward Bond: *Sarah Kane és a színház*. In *Színházi antológia XX. század*. Szerk. Jákfalvi Magdolna. Balassi Kiadó, Bp., 2000. 272-274.
- Peter Brook: *Az üres tér*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1973.
- Brian Jenkins: International Terrorism: A New Mode of Conflict. In David Carlton és Carlo Schaerf (szerk.): *International Terrorism and World Security*. London, Croom Helm, 1975.
- Sarah Kane: 4.48 Pszichózis. Ford. Sebestyén Rita. *Symposion*, 2006/2007, 0050-0051, 11-49.
- Julia Kristeva: Egyik identitásból egy másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon* 41. 1995/1-2.
- Julia Kristeva: A melankolikus képzelet. Ford. Dobossy Anna.
- *Thalassa*, 2007/ 2-3.
- Patrice Pavis: *Színházi Szótár*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006.
- Aleks Sierz: *Az új írás a kortárs brit drámában*.
http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35384:az-uj-iras-a-kortars-brit-szhazban&catid=35:2009-oktober&Itemid=7 2009-11-11
- *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. Pál József, Újvári Edit. Balassi Kiadó, 2001. (online) URL:
http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#androg%C3%BCn 2009. 11. 15.

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/osz/bajnoczy-a-hatarserto-esztetika-sarah-kane-pszichozisaban/>

