

# művészet

---

SERESS ÁKOS

## „A hold nem süt, a hold lement”

EDWARD ALBEE FRAGMENTÁLT SZÍNHÁZA

Susan Harris Smith 1997-ben megjelent, *American Drama: The Bastard Art* című könyvében meglehetősen keserű (talán indokolatlanul is keserű) hangon szól az amerikai dráma helyzetéről. Nem kevesebbet állít ugyanis, mint hogy a műfaj a „levegőért kapkod”, s ez a fuldoklás jelzi: az Egyesült Államok oktatási és tudományos/kritikai apparátusában „valami nem működik jól”.<sup>1</sup> Smith szerint az amerikai dráma nem kap elegendő figyelmet, éppen ezért úgy tűnik, mintha a tudományos és kulturális közeg egyszerűen „fattyúként” kezelné a műfajt.

Smith meggyőzően érvel véleménye mellett, amit ráadásul számtalan idézettel, példával is alátámaszt; mindennek ellenére úgy vélem, az 50-es és 60-as évek amerikai drámairodalmára (illetve annak recepciójára) biztosan nem igaz a szerző borús hangvételű helyzetleírása. Nem csak arról van szó ugyanis, hogy a drámatörténet „nagyjai” (C. W. E. Bigsby, Matthew Roudané) publikálnak rendszeresen ezen időszak szerzőiről és műveiről, hanem, hogy különböző elméleti iskolák is előszeretettel vizsgálják a korszakot. Különösen itt a gender és queer elmélet kiemelkedő képviselőjét, David Savran-t kell megemlíteni, akinek könyve először elemezte igen alapos és invenciózus módon a mccarthyizmus színházra gyakorolt hatását (e kötet is bizonyítja, hogy nem kizárólag a drámaírók „zsenialitása” miatt figyelnek/figyeltek fel a kutatók erre a periódusra, ebben nagy szerepe van a korszak igen sajátos politikai berendezkedésének is). Nem sokkal a *Bastard Art* megjelenése után azonban egy új szereplő is feltűnt: Bruce McConachie 2003-ban publikálta ugyanis *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*<sup>2</sup> című könyvét, amelyben a szerző a kognitív elméletek színháztudományba való bevezetését kísérelte meg.

McConachie munkájának elméleti gerincét a Lakoff és Johnson által kidolgozott metaforaelmélet adja, egészen pontosan elemzéseikhez a szerzőpáros 1980-ban megjelent *Metaphors We Live By* című könyvét használja. A lakoffiánus elméletrendszer plauzibilis összefoglalására e tanulmány nem vállalkozhat; ennek oka egyrészt az, hogy szerzője nem jártas a nyelvészet területén, másrészt, még ha e kompetencia rendelkezésre is állna, egy ilyen ismertetés külön tanulmány feladata lenne. E ponton tehát annyit érdemes megemlíteni, hogy Lakoff és Johnson szerint a metafora nem egyszerűen a nyelv és a szóhasználat „ügye”, de a „gondolkodás folyamata is nagymértékben metaforikus”, vagyis „az emberi konceptuális rendszer is metaforikusan strukturált. A metaforák pontosan azért jelenhetnek meg a nyelvi rendszerben, mert ott vannak a konceptuális rendszerben is.”<sup>3</sup> A vitát pél-

dául háborúként írjuk le (the ARGUMENT is WAR) olyan kifejezésekben, mint: „meghajolt az érvei előtt”, „megtámadta elméletének alapjait”, „megadta magát az érveinek” stb. Emellett a tartály/tartalom, illetve az ehhez a sémához tartozó tapasztalat számtalan nyelvi kifejezésben figyelhető meg: önmagunkat *valamiben létezőként* definiáljuk (gondban, állapotban, helyzetben, kapcsolatban), de olyan elvont fogalmakat is, mint például a „látómező”, tartályként aposztrofálunk (amiből és amire a dolgok „ki” és „be” kerülhetnek).<sup>4</sup>

Bruce McConachie álláspontja szerint a tartály képi sémája, illetve az arra épülő metaforák kiemelt szerepet játszanak a hidegháború társadalmi/politikai diskurzusában. Ennek egyik leglátványosabb példája az 1947-ben hozott National Security Act. Mark Johnson *The Body in The Mind* című könyvében a tartály képi sémájának öt fő jellegzetességét sorolja fel,<sup>5</sup> McConachie pedig részletesen elemzi, hogy az NSA-rendeletben Johnson leírásának mind az öt pontja megtalálható.<sup>6</sup> Vagyis a nemzet = tartály metafora alapvetően határozza meg az okirat szellemiségét.

McConachie szerint a hidegháború időszakában a tartalom képi sémája különösen privilegizálttá vált az Egyesült Államokban. A politika elsődleges feladatának tekintette nemzet/tartály által tartalmazott értékek külső ellenségtől való védelmét, így a falak megerősítését; ebben a folyamatban azonban a nemzet kisebb alkotóegységei, mint a család, illetve a karakter, szintén tartályként jelentek meg. Mivel az ellenség képes volt „beszivárogni”, veszélyt jelentett az amerikai családra, illetve azon belül is az állampolgár jellemére. A falak kijelölése és megerősítése, a határok lezárása, az értékek védelme így egyéni szinten is súlyos problémaként jelentkezett, amelyre nem csak a politika, de színház is gyakran emlékeztette közönségét.

McConachie úgy véli, a Broadway népszerű előadásai, melodramái és musicaljei nagyrészt e tematika, illetve a tartalom képi sémája köré szerveződtek. Különösen két hóstípus válik igen népszerűvé: az Üres Fiú (Empty Boy) és a Fragmentált Hős (Fragmented Hero), akiket tulajdonképpen egymás ellentéteiként is felfoghatunk. Az Üres Fiú ugyanis egyértelműen pozitív figura, aki könnyen kiváltja a befogadó rokonszenvét. Neve nem az értéktelenségre, vagy a kiégésre utal, épp ellenkezőleg: az üresség itt ártatlanságot, tisztaságot jelent. Ezek a szereplők bár felnőtt korúak, mégis megőriztek valamit gyermeki őszinteségükből és ártatlanságukból. Az üresség tehát itt valójában képesség arra, hogy a szereplő „feltöltődjön” a megfelelő értékekkel és tulajdonságokkal. A Fragmentált Hős értelem-szerűen ennek ellentéte: felnőtt férfi, aki valamilyen sérülés következtében nem képes tartalmazni mindazt, amit a társadalom elvárna tőle, vagy amire képességei feljogosítanak. Olyan „csonka tartályról” van szó, amiből vagy eltűnt már minden érték, vagy eleve nem volt alkalmas azok tartalmazására.

A szerző úgy véli, a kor népszerű előadásai elsősorban e két hóstípust vitték színre, illetve épp azért váltak sikeressé, mert a közönség az adott kognitív séma felől tudta értelmezni a művet. McConachie elemzéseiben tehát a tartalom képi sémája által meghatározott konstrukciókra keres példát a korszak előadásaiban és drámáiban. Interpretációi invenciózusak, de, mivel elsősorban a kognitív elméletre fókuszálnak, az Üres Fiú és a Fragmentált Hősben rejtőző lehetőségeket nem sikerült maradéktalanul kihasználni. A két figura közötti ellentétet ugyanis nem csak

az értékek megléte és hiánya felől érdemes vizsgálni, hanem a transzparencia, illetve a tekintet csonkításának viszonyában is.

Az Üres Fiú egyik legvonzóbb tulajdonsága ugyanis, hogy könnyen átlátható, vagyis nem maradnak titkai a néző előtt. Transzparens abban az értelemben, hogy minden motivációja, vágya és gondolata azonnal kiderül. A figura nem rejt el semmit, így nem is hagy megválaszolatlan kérdéseket maga után; a tekintet akadálytalanul bejárja, feltérképezi egész lényét. Vagyis az Üres Fiú sajátos, a mindenlátást és -tudást biztosító pozíciót nyújt a néző/befogadó számára.

Mindez azért fontos, mert a megfigyelés és mindent látás iránti vágy különös mértékben van jelen a korszak kultúrájában. Híres, *The Lonely Crowd. A study of the changing American character* című könyvében David Riesman a másoktól irányított (other-directed) személyiség megjelenését és térnyerését elemezte. Miként a szerző írja, a belülről irányított ember is kényes a reputációjára, ad a szomszédok véleményére és leginkább „lépést akar tartani Kovácsékkal”, ám ez elsősorban a külső jegyekre (autó, ház, bankkártya) vonatozik. A kívülről irányított ember azonban, „szemét szintén Kovácsékon tartja (...), de már nemcsak külső részletekben, hanem belső élményeiben is velük kíván azonosulni”, vagyis folyamatosan figyel, elemzi a körülötte élőket, hogy iránymutatást kapjon abban, hogy milyen élményeket kell szerezni, és miként kell interpretálni azokat.<sup>7</sup> Tekintete így nem egyszerűen Kovácsék életkörülményeit, javait vizsgálja, hanem próbál behatolni a belső, mentális régiókba is.

A megfigyelés tehát nagy szerepet játszik az egyének egymás közötti viszonyában, de természetesen ott van az államnak a polgárokkal való kapcsolatában is. McConachie elemzése is kimutatta, hogy a National Security Actban megemlézésre kerülnek bizonyos titkos, árnyként operáló személyek. Az ő feladatuk a nemzet/tartály tartalmának szemmel tartása, a falak vizsgálata, illetve a tárolón belül megjelenő ellenség eliminálása. Fontos azonban látni, hogy e rejtélyes alakok jelenléte egyáltalán nem kelt félelmet: az, hogy a hatalom bizonyos személyeken keresztül tulajdonképp bárhová befurakodhat, bármit végignézhet, nem okoz frusztrációt. Michael Kackman *Citizen Spy* című könyvében mutatja be, hogy a kém – aki mindent megtehet, minden határt átléphet és mindent megtudhat – valójában a férfiasság szimbólumává válik.<sup>8</sup> Ha az ellenség képes beszivárogni ebbe a mégoly szigorúan zárt tartályba is, szükség van belső felügyeletre – a kém leskelődése tehát az állampolgárok javát szolgálja. A jó polgár „üres” abban az értelemben, hogy nincs rejtegetnivalója, életébe a hatalom bármikor betekinhet, ott semmi szokatlant nem fog találni.

A titkos ügynök éppen ezért a korszak egyik legnépszerűbb hőstípusává, számtalan TV-sorozat főszereplőjévé válik. Ezekben a műsorokban a néző tekintete – a kém kalauzolásával – az átlagember életének kevésbé ismert, rejtettebb szegmenseibe is eljut. Példaként említhető a *World of Giants* című sorozat: ennek hőse egy nukleáris baleset következtében hüvelyknyi méretűre zsugorodik. Különleges állapotát sikerül azonban kémként kamatoztatnia, a sorozat egyik részében például olyan misztikus és addig föl nem térképezett területre is eljut, mint a női táska. Hugo Münsterberg *Mozidarab: Pszichológiai tanulmány* című, 1916-os munkájában fejti ki, hogy az új médium (mármint a film) képessé válik arra, amire a szín-

ház nem: a néző számára az omniprezencia esélyét adja meg.<sup>9</sup> A vágás lehetővé teszi, hogy a néző tekintete rövid idő alatt több helyszínt is bejárjon (Münsterberg példája: látjuk a bankárt, aki azt mondja a feleségének, hogy üzleti találkozón van, miközben egy bárban mulat a titkárnőjével, aki megígérte idős szüleinek, hogy korán hazaér. A mozarab mindhárom képet felvillantja, így azt a látszatot kelti, hogy mindenhol ott vagyunk). Az ötvenes-hatvanas évek kém-történetei pontosan ezt az illúziót erősítik: a miniatürizált titkos ügynök tekintetét rögzítő kamera minden részletet megmutat a hétköznapi világából, a néző beleshet egy átlagos amerikai család életébe, elolvashatja a szereplők leveleit, belehallgathat beszélgetéseikbe stb. Fontos azonban még egyszer hangsúlyozni: e leskelődés, illetve a „meglesetség” tudata nem jár frusztrációval, hiszen a néző tisztában van azzal, hogy „a hétköznapi feletti kontroll együtt jár a kommunizmus elhatárolásával”.<sup>10</sup>

Az Üres Fiú népszerűségének oka tehát véleményem szerint a néző mindent látás és mindent tudás iránti vágyának kielégítésében rejlik. Az ilyen értelemben vett ürességnek így létrejön a maga színházi és dramatikus formája is (természetesen ez merőben különbözik Peter Brook üres színpadától). Ennek, vagyis az Üresség Színházának egyik kiváló példája lehet Arthur Miller *Az ügynök halála* című műve. A néző tekintete itt a darab által megidézett világ minden részletét bejárja: először madártávlatból indulva látjuk a főszereplő tágabb környezetét, innen lépésről lépésre jutunk el Lomanék házához, míg végül nem máshová, mint az ügynök tudatába érkezünk meg. A néző egyszerre látja tehát kívülről és „belülről” a figurát. Nem értek tehát egyet azokkal az értelmezésekkel, amelyek szerint a mű teljes egészében a főszereplő tudatában játszódik – nem tekintem tehát *tudatdrámának* Miller szövegét.<sup>11</sup> Még akkor sem, ha a szerzői koncepciónak vélhetőleg e műfaji meghatározás felelne meg a legjobban, hiszen az eredeti cím *In His Head* lett volna, jelezve, hogy végig Loman „fejében” vagyunk (sőt, az első bemutató díszlettervezője, Joe Meinziger is e koncepciónak megfelelően rendezte be a színpadot, ami szokatlan megoldásnak bizonyult a realista technikákhoz szokott közönség számára). Miller műve épp a szereplő vágyai, illetve a mű által posztulált valóság közötti szakadékra fókuszál: tudjuk, mit gondol magáról és fiairól Loman, ám ezzel egy időben azzal is tisztában lehetünk, hogy mindebből a képzelgésből mi az igazság. Vagyis a néző/befogadó mindenhol ott van és mindent lát, a színház pedig végül mindent tudóvá is avatja őt; nem marad ugyanis megválaszolatlan kérdés, az emlékekben való kutakodás (kémkedés) az összes titkot felfedi (Biff azért haragszik az apjára, mert tanúja volt a házasságtörésének, Happy állandóan bizonyítani akar, mert gyerekkorában a bátyja árnyékában élt, Willy haragszik feleségére, mert miatta nem követhette Bent stb.).

A fragmentáció ugyanakkor épp e transzparencia elhomályosítását, a mindent tudó pozíció megtagadását jelenti: a Fragmentált Hősben mindig van valami, amit a néző nem ismerhet meg, így nem tudja teljes egészében átlátni a figurát. A hidegháború időszakában ugyanakkor egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy ez az átláthatóság, illetve üresség csupán illúzió. Jó példa erre az Alfred Kinsey által 1947-ben és 53-ban publikált két jelentés az állampolgárok szexuális életéről: kiderült ugyanis, hogy a családok sokkal több titkot rejtenek, semmint az sejthető lett volna. A férfiak és nők többsége rendszeres házasságtörésről számolt be, sőt,

jelentős hányaduk homoerotikus kalandjairól és vágyairól beszélt.<sup>12</sup> A jelentések frusztrációt és hisztériát váltottak ki, hiszen a biztonságos és átlátható világ mögött súlyos titkokat sejtetett. Úgy tűnt, az Üres Fiúk helyett az amerikai társadalom olyan férfiaktól és nőktől áll, akiknek jellemét valamilyen érthetetlen törés vagy csonkítás következtében mérgező gondolatok, vágyak és eszmék beszivárgása fertőzte meg.

Nem véletlen tehát, hogy megjelenik a transzparens színház ellentéte: a hatvanas években debütáló Edward Albee művei épp a nézői tekintet csorbítására, kijátzására, az elhallgatásra, illetve a kiismerhetetlen, rejtélyes, fragmentált figurákra épülnek. Mindez jól kimutatható első, *Állatkerti történet* című művében: ha a néző megtudná, hogy mi történt Jarryval az állatkertben, kulcsot kapna a karakter a megfejtéshez, a mű azonban – a folyamatos ígéretek ellenére – pontosan ezt a részletet hallgatja el. A néző így végül semmivel sem látja át jobban a szituációt, mint a gyilkossá váló másik szereplő, Peter. Ugyanez mondható el a *Nem félünk a farkastól* című művéről; a harmadik jelenetben például George és Martha hosszas vitába kezdenek arról, hogy fenn van-e a hold vagy nincs:

MARTHA: (...) Nem süthetett a hold.

GEORGE: Pedig süttött, és most is süt.

MARTHA: A hold nem süt, a hold lement.

GEORGE: A hold fent van, és igenis süt.

MARTHA: (...) Szerintem tévedsz.

GEORGE: (...) Soha.

MARTHA: (...) Nem süt a rohadt hold.

Hasonló párbeszéd a mű több pontján is előfordul, ezekben nyilvánvaló, hogy a két szereplő közül valaki nem mond igazat. Martha és George játékának épp közönségük összezavarása a célja: Nick és Honey nem tudják, kinek a történetét hihetik el. Mivel ugyanakkor a szöveg egyetlen egyszer sem utal a színpadon kívüli világra, így a hold státuszára sem, ezúttal a néző nem rendelkezik több információval, mint a szereplők: ő sem tudja beazonosítani, hogy a két figura közül ki hazudik, és ki mond igazat. Pedig ennek eldöntése olyan sablonként szolgálhatna az interpretáció számára, amelynek segítségével a befogadó ki tudná válogatni az igaz történetet a szereplők elbeszéléseiből. Az a „megoldókulcs” vagy „őstörténet” tehát, ami minden további eseményre megadná a magyarázatot (és amit Miller felfed főhőse tudatában), Albee műveiben rejtve marad, így e színház megtagadja a nézőtől az omniscenikus pozíciót.

Edward Albee drámái mindezzel a lehetséges értelmezéseket sokszorozzák meg. Számtalan elemzés született és született is Jerry karakteréről, vagy George és Martha gyerekéről, ám minden interpretációnak szembesülnie kell önnön csonkságával: maradnak ellentmondások, megválaszolatlan kérdések, a művet így sohasem sikerül lezárni. Ez a sajátos lezárhatatlanság ugyanakkor talán *Az Amerikai Álom* című egyfelvonásosra jellemző leginkább, ahol a csonkítás a történet, a dramaturgia, a nyelvezet szintjén is megjelenik; éppen ezért tartom fontosnak Albee korai művének – a fragmentáció motívuma felől történő – újraolvasását.

Albee más műveihez hasonlóan *Az Amerikai Álom* is minimális szereplőgárdát soroltat fel; a mű Mami és Papi semmitmondó párbeszédével kezdődik, hozzájuk csatlakozik a Nagymama, aki jól érzékelhetően a kívülálló szerepet tölt be: Mami láthatóan gyorsan meg akar tőle szabadulni, a Nagymama ennek nem is áll ellent, hiszen a szerzői instrukció szerint rengeteg dobozzal megrakodva jelenik meg a színpadon, mint aki bármikor kész az indulásra. A két szereplő vitáját Mrs. Barker, a Báj-Báj Örökbefogadási Szolgálat ügynökének belépése szakítja meg. A Nagymama épp neki meséli el, hogy Mami és Papi fogadtak már korábban örökbe gyermeket, ám mivel az nem megfelelően viselkedett, kénytelenek voltak megcsonkítani:

NAGYMAMA: (...) Hanem ami aztán jött! Elkezdte érdekelni a micsodája.

MRS. BARKER: A micsodája! Nahát! Remélem, tőből levágták a kezét.

NAGYMAMA: Igen, hát persze. De előbb levágták a micsodáját.

MRS. BARKER: Az még jobb ötlet.

NAGYMAMA: Ők is azt hitték. De miután levágták a micsodáját, még mindig a takarója alá nyúlkált, és kereste a micsodáját. Úgyhogy végül tőből le kellett vágni a kezét.

MRS. BARKER: Mi sem természetesebb.

NAGYMAMA: (...) Egy szép napon szörnyű csúnyát mondott a Mamijára.

MRS. BARKER: Remélem kivágták a nyelvét.

NAGYMAMA: Persze (...).

Később a megismert szereplőgárdához csatlakozik a Fiatalember, akit a Nagymama az Amerikai Álomnak nevez. A szereplő elbeszéléséből kiderül, ő Mami és Papi örökbefogadott fiának az ikertestvére, s a fizikai csonkítás nála lelki és mentális képességek elvesztését eredményezte. A Nagymama úgy manipulálja az eseményeket, hogy végül a szép, semmilyen egyedi tulajdonsággal, tartalommal nem rendelkező Fiatalember összetalálkozik Mamival és Papival, akik örökbe fogadják; a mű így ironikus happy enddel zárul.

Albee drámája máig megosztja a kritikusokat és a kutatókat: C.W.E. Bigsby „jelentéktelen” munkának nevezi az amerikai drámáról írott monográfiájában,<sup>13</sup> míg Martin Esslin szerint *Az Amerikai Álom* „briliáns és sokat ígérő első példája az Abszurd Színház előtt tett amerikai tisztelgésnek”.<sup>14</sup> Az egyik interpretáció tehát pontosan azért ítéli el a művet, amiért a másik dicséri: az európai abszurd színház markánsan jelenlévő hatását emeli ugyanis ki mindkét szerző. Mind Bigsbynek, mind Esslinnek eszébe jut Ionesco, ám míg az előbbi *A kopasz énekesnő* amerikai változatának, vagy inkább utánpótlásának tartja a művet, utóbbi az amerikai szerző nyelvezetét dicséri azzal, hogy európai kortársáéhoz hasonlítja.<sup>15</sup> A hagyományokhoz való viszony e nagy vitájában magam nem akarok állást foglalni, amire ezen a ponton rá szeretnék mutatni ugyanakkor, hogy a mű elhelyezése az abszurd színház horizontjában meglehetősen kézenfekvőnek tűnik mindkét elemző számára. Erre leginkább a dráma nyelvezete adhat okot: a párbeszédék töredezetek, mindegyik szereplő a karakterére jellemző automatizmussal reagál az adott helyzetre (Mami hatalmaskodó, Papi meghunyászkodó, Mrs. Baker mindenért lelkesedik

stb.). A dialógusok így gyakran értelmetlenek és valószerűtlenek; jó példa erre az, amikor a Nagymama az öregek társadalmi helyzetéről „filozofál”:

NAGYMAMA: Hát, ha már itt tartunk, az öregekre is rájár a rúd az utóbbi időben. Például a Földművelésügyi Minisztérium, de lehet, hogy nem a Földművelésügyi Minisztérium... Szóval mindenesetre az egyik hivatal, amelyet egy fruska igazgat... kimutatta, hogy az ország felnőtt lakosságának kilencven százaléka túl van a nyolcvanon... vagy a nyolcvan százaléka van túl a kilencvenen.

MAMI: Úgy hazudsz, mintha könyvből olvasnád! Az előbb még azt mondtad, hogy mindenki középkorú. (...) A tévé! Mondom, hogy mindennek a tévé az oka! Papi, menj fel, és csapd a földhöz!

E fenti párbeszéd is alátámasztja Esslin és Bigsby azon megállapítását, amely elsősorban Ionesco hatását fedezi fel a műben: az egységesnek hitt értelem Albee-nál ugyanúgy széttöredezik, mint francia kortársánál, s bár a szavak és a mondatok a nyelvtani szabályoknak megfelelően szerveződnek, a dialógus mégis jelentés nélkül marad.

Az abszurd hagyomány felőli olvasatot tehát több tényező is indokolja, véleményem szerint azonban a Nagymama karaktere lehetővé tesz egy ettől eltérő irányú interpretációt is. A szereplő ugyanis a mű vége felé váratlanul kilép a cselekmény keretéből; nem a reprezentáció felnyitásáról van szó azonban, hiszen nem a színész és a szerep közötti határvonal tűnik el: a Nagymama továbbra is ugyanaz a karakter marad, de már egy olyan térbe lép, ahol a többi szereplő nem, csak a közönség láthatja. Tulajdonképpen a mű legvégén derül ki, hogy miért teheti ezt meg: a szereplő ugyanis nem más, mint a cselekmény narrátora. Ő az, aki a szerzői instrukció szerint Mami szavába vágva és a közönséget megszólítva hirtelen lezárja a művet:

NAGYMAMA: (...) Azt hiszem, ennyi elég is lesz. Végére is ez vígjáték, és semmi értelme, hogy mélyebbre menjünk a dolgokban. Nem, egyáltalán semmi értelme. Mindenki elégedett, mindenki boldog, mindenki megkapta, ami kell neki, vagy legalábbis amiről úgy hiszi, hogy kell neki. Jó éjszakát, kedveskéim.

A figura tehát a narrátora annak a történetnek, amelyben szerepet játszik, éppen ezért zárhatja így le a cselekményt. A függöny épp egy párbeszéd kellős közepén ereszkedik le, és a Nagymama jelzi is, hogy az eseményeknek még egyáltalán nincs vége; a közönség azonban happy endet akar, ezt pedig a szereplő készséggel is adja. Hasonlóan tehát *Az állatkerti történethez*, vagy a *Farkashoz*, a néző itt sem ismerheti meg a teljes történetet, aminek egy fontos eleme – ez esetben épp a végkifejlet – elhallgatásra kerül. Hogy a Fiatalember otthonra talál-e új „családjában”, vagy Mami és Papi őt is feldarabolja, mint ikertestvérét, arra nem kapunk választ: miként ezáltal arra sem, hogy az amerikai álom (ha mégoly üresen és felszínesen is, de) beteljesedhet-e egyáltalán. A mű tehát ezúttal épp egy omnipotens narrátor beiktatásával tagadja meg a nézőtől a mindent látó pozíciót; teszi ezt úgy, hogy közben a színházzal kapcsolatos két gyakori elvárást szegez szembe

egymással; amennyiben ugyanis a közönség pozitív zárlatot, céljukat elérő szereplőket és hősokeket akar látni, le kell mondanía a kerek egészé összeálló történetről, melynek minden része megismerhető: a happy end tehát csak bizonyos kényelmetlen elemek levágásával valósulhat meg.

A Nagymama omnipotens narrátorként történő értelmezése tehát némileg eltávolítja Albee művét az abszurd hagyománytól; Papi és Mami így lehetnek az elbeszélő sztereotípiáinak kivételései, illetve az egyes szituációk épp azért irreálisak, mert a Nagymama az általa alkotott világban korlátlan hatalommal bír, és ezt ki is használja (eldughatja például a tévét úgy, hogy azt senki sem találja meg, összezarvarhatja a párbeszédéket stb.). Albee műve ebből a szempontból nem *A kopasz énekesnővel*, sokkal inkább Tennessee Williams *Üvegfigurák* című munkájával hozható közös nevezőre; ez utóbbi szöveg főszereplője, Tom Wingfield ugyanis szintén mindenható elbeszélője és egyben szereplője a színpadon látott eseményeknek. Mindkét szereplő saját szemszögéből láttatja a többi karaktert, akiket kényük-kedvük szerint alakíthatnak át. Vagyis *Az Amerikai Álomban* az abszurd jegyek, illetve jelenetek, nem a társadalommal vagy általában véve a léttel kapcsolatban megfogalmazott kritikát sűrítik magukban, sokkal inkább az elbeszélő perspektívájához köthetőek.

A szöveg mindemellett azzal is kikezdi a mindentudó nézői pozíciót, hogy a szereplő nem csak omnipotens, hanem egyben megbízhatatlan narrátor. A párbeszédéket során többször is találunk példát arra, hogy a Nagymama nincs tisztában, vagy legalábbis úgy tesz, mintha nem lenne tisztában saját helyzetével; emlékeztetni kell például arra, hogy ő Mami édesanyja, nem pedig Papié. A saját életével kapcsolatban is nehezen hihető állításokat tesz (például: „[n]lyithattam volna szücsüzletet, vagy lehettem volna énekesnő is”, vagy, hogy Henrik bácsi álnéven megnyert egy tortasütő versenyt), illetve mond alapvetően értelmetlen kijelentéseket (miként az a társadalom elöregedéséről szóló fejtegetéseiben is megfigyelhető). Mindez azért fontos, mert Mami és Papi örökbefogadási üzletét a Nagymama meséli el, mégpedig úgy, hogy gyakran hangsúlyozza: nem lányáról és vejréről beszél, hanem két emberről, akik *megszólalásig hasonlítottak* az említettekhez. Állítása szerint ők kerestek fel egy „jótékonyági hölgyet”, aki szintén „megszólalásig hasonlított” Mrs. Bakerhez. Mindez elbizonytalaníthatja azt az olvasatot, miszerint Mami és Papi fogadta örökbe a Fiatalember ikertestvérét, illetve magáról a csonkításról szóló történet sem biztos, hogy igaz. Mrs. Baker ugyan végül elismeri, hogy emlékszik Mamira és Papira, csak a *rájuk hasonlító* figurákra nem, ez azonban mégsem hitelesíti a szereplő történetét; a Nagymama ugyanis ezt a „jótékonyági hölgyet” úgy írja le, mint akinek „volt egy olyan tulajdonsága, ami igencsak hasonlított a pornográfia iránti hajlamhoz”, illetve, mint aki örömét hangos, „juhuhuhuuu” kiáltásokkal fejezi ki. Mrs. Baker ugyanakkor a darab során nem tesz olyan gesztust, ami alátámasztaná a feltételezést, miszerint ő azonos a Nagymama által leírt figurával. Vagyis a megcsonkításról szóló elbeszélés, ami a dráma egyik kulcsmomentuma, lehet a szereplő/narrátor képzeletének szüleménye is. Arról tehát, hogy mi történt valóban a házaspár első örökbefogadott gyermekével, ugyanúgy nem kapunk biztosnak mondható információt, mint ahogy a *Farkasban* George és Martha fiáról sem.



Ez a bizonytalan státuszú történet a csonkításról pontosan az Amerikai Álomként aposztrofált Fiatalember alakjának értelmezése miatt fontos. A szereplő ugyanis épp a Nagymamának meséli el, hogy elszakították ikertestvérétől, akivel addig különleges egységben léteztek. Mint mondja, ezután folyamatos veszteségek érték:

FIATALEMBER: (...) Na mondjuk például: egyszerre csak... elzsibbadt a szívem... mintha – igen, mintha kitépték volna... attól kezdve nem tudtam szeretni többé. Egyszer – éppen aludtam – felébredek, és ég a szemem. És attól fogva semmit, de semmit sem tudok szánalommal és együttérzéssel nézni – csakis kizárólag hideg közönnyel... De még a testem is – igen, még az is – egy idő óta... szóval nem tudok a testemmel szeretni. Vagy például a kezem – nem tudok úgy megérinteni valakit, hogy szeretetet érzek. És még sok más veszteség is ért, de röviden összefoglalhatom az egészet: nem vagyok képes érezni többé! Nincsenek érzelmeim. Kiszipolyoztak, darabokra szaggattak, kizsigeltek. Csak ennyi maradt belőlem: a testem, az arcom. Azt használom amim van – hagyom, hogy szeressenek... beleilleszkedem a környezetembe, hiszen tudva tudok mindent, de semmihez nem kötődöm – eltűröm, hogy hozzám kötődjenek. (...) Szóval – ilyen vagyok... ahogy itt lát. Ennyi vagyok – amennyit itt lát. És mindig is csak ennyi maradok.

A műről szóló értelmezésekben kézenfekvőnek tűnik, hogy a Fiatalember a Mami és Papi által (állítólagosan) megcsonkított gyermek ikertestvére. Az interpretációk szerint a fizikai bántalmazás az életben maradt testvér esetében lelki traumához, vagy bizonyos, az adott szervhez kapcsolható tulajdonság elvesztéséhez vezetett. Ezt alátámasztja, hogy a szereplő ugyanazokat a testrészeket említi (szem, kéz stb.), mint amikről a Nagymama beszél: vagyis Mami és Papi azáltal, hogy az adoptált gyerekből kivágják a nemkívánatos, kényelmetlenséget okozó részeket, a Fiatalembert is megcsonkítják. Mindez az amerikai konzumkultúra kritikája: mint arra Ruby Cohn rámutat, az „egyed fizet kettőt kap” elve érvényesül ott, ahol az örökbefogadás valójában a belföldi kereskedem egyik ága (Báj-Báj szeretetszolgálat Cohn szerint szóvicc: Bye-Bye/Buy-Buy),<sup>16</sup> ennek megfelelően a gyerek itt a szülők pusztá tulajdonaként, azaz árúként szerepel.

A két történet közötti párhuzam azonban nem teljesen egyértelmű; mint arról már volt szó, a Nagymama megbízhatatlan elbeszélő – de még ha ezt figyelmen kívül hagyjuk is, a Fiatalember által elmondottak bizonyos részletei elbizonytalaníthatják azt az olvasatot, ami a szereplő állapotát a csonkítással hozza összefüggésbe. A figura ugyanis valójában *egyetlen* képesség és éppen ezért egyetlen szerv elvesztéséről beszél: azt állítja ugyanis, hogy nem tud érzelmileg kötődni semmihez, és ez az állapot szíve „elzsibbadása” után következett be. Akár a szemről, akár a kézről van szó, nem az adott szerv specifikus képességét veszíti el (látás, érintés), mindegyik testrész esetében ugyanaz a deficit mutatkozik: ez pedig az érzelmek hiánya. Vagyis nem Mami és Papi állítólagos csonkítása idézte elő a Fiatalember állapotát, ebben sokkal inkább az ikertestvérétől való elszakadás játszott szerepet.

A befogadó tehát kétféle, egymásnak ellentmondó értelmezést kaphat az amerikai álomról. (Fontos ezen a ponton tisztázni egy félreértést: a műről szóló elemzések – ezt láthatjuk például Esslinnél és McConachie-nél is – a Fiatalembert legtöbbször az amerikai álom *megtestesüléseként* kezelik;<sup>17</sup> vagyis ilyen értelemben a szereplő a testi szépséget kultiváló sikernarratíva által teremtett sablonnak tökéletesen megfelelő szubjektum. A Nagymama narrációjában azonban a Fiatalembert *azonos* az Amerikai Álommal; nem személy hát, sokkal inkább e mítosz allegorikus reprezentációja.) A trópus egyik lehetséges interpretációja szerint tehát az idea tönkretételéért Mami és Papi szélsőségesen puritán mentalitása és sznobizmusa a felelős: létezhetne a tökéletes Amerikai Álom, ám a társadalom ennek torz és kiüresedett formáját hozza létre. Ebben az olvasatban Albee valójában igen közel kerül Arthur Millerhez, aki nem kérdőjelezi meg a sikertörténet legitimitását – hiszen maga Willy Loman beszél arról az ügynökről, aki (az amerikai álom megtestesítőjeként) idős korára már olyan tiszteletre és megbecsülésre tesz szert, hogy minden erőfeszítés nélkül, személyiségének varázsával köt üzletet. Az álom tehát valóra válhatna, a társadalom és az egyén hibája az, ami ezt megakadályozza. Ebben az értelmezésben tehát Albee azok közé az amerikai írók közé tartozik, akiket Harold Bloom az általa „Emersoni Remény Pártnak” nevezett csoportba sorolt; az irodalomtörténész szerint ezek az alkotók (Emerson, Whitman, Hemingway, Fitzgerald stb.) hittek abban, hogy bár a társadalom számtalan hibával küzd, mégis „létrejöhet egy nemzet, amelyben mindenki szabadon, saját egyéniségének fejlesztésével részeshülhet egészségben, prosperitásban és némi boldogságban”.<sup>18</sup>

A másik olvasat azonban a drámaíró pontosan az ellentétes táborba emeli át, az Amerikai Révialom elbeszélői közé (Bloom ide tartozónak véli Poe-t, Melville-t, Faulkner-t, Cormac McCarthyt stb.).<sup>19</sup> Ebben az interpretációban a Fiatalembert állapota független attól, hogy Mami és Papi mit tett vagy mit nem tett az örökbefogadott gyermekkel, hiszen az érzelmi kiüresedés közvetlenül az ikertestvérétől való eltávolítás után következik be. A Fiatalembert nem károsítják meg, épp ellenkezőleg: egyedisége, identitása azáltal alakul ki, hogy megbomlik a testvérével alkotott egység és elszakad hasonmásától. Vagyis az Álom a *csenkítés által jön létre*, lényege így a hiány; ez teszi sikeressé, hiszen emiatt illeszthető be bárhová és tud bármilyen funkciót ellátni. Nem arról van szó tehát, hogy az álommítosz létezik még, bár csonka, hanem *pontosan azért* létezik még, *mert* csonka. Az Amerikai Álom az állandó deficit tapasztalatával, illetve tapasztalatában tud működni: mindig utalva arra, ami nincs, és ami nélkül így betöltetlen marad. Az „egyéniesség fejlesztésével” elérhető boldogság és prosperitás tehát illúzió; az Amerikai Álom állandóan a hiátussal szembesíti az egyént, azzal, amit még el kell érnie, és ami miatt nem válhat teljessé.

Az amerikai drámaíró műve látszólag arra a kérdésre ígér választ, hogy mi az amerikai álom, ám végül egyszerre több, ráadásul egymásnak ellentmondó, magyarázattal szolgál. Létezik azonban egy további olvasat, amely szerint Albee szövege, épp a cím felől való értelmezés kudarcát mutatja be. Egyfelől az Amerikai Álom alakzatát egy megbízhatatlan narrátor (a Nagymama) hozza létre, ő nevezi meg így a Fiatalembert – márpedig ez a megállapítása éppúgy tekinthető irrelevánsnak, mint ami a társadalom elöregedéséről szólt. Másfelől pedig nem lehet

figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a Fiatalember szintén megbízhatatlan elbeszélő, történetének elmesélése után ugyanis figyelmezteti beszélgetőtársát: lehet, hogy mindaz, amit mondott, nem is igaz. Vagyis összefoglalva az Amerikai Álomról e mű alapján a következő mondható el: vagy létezik, vagy nem, ha létezik, akkor szép, de vagy lehet hinni neki, vagy nem.

Egyetértek tehát Erwin Beck megállapításával, miszerint „Ionesco alkotásának címe – mint minden cím, ez is felfogható a szöveghez fűzött szerzői kommentárként – valójában azt állítja, hogy a műnek nincs jelentése; Albee-é ezzel szemben arra utal, hogy nagyon sok jelentése lehet”.<sup>20</sup> E tézis elfogadása ugyanakkor az amerikai drámaíró életművét leválasztja az abszurd színházi hagyományról: a drámák nem az értelem hiányával szembesítenek, hanem a folyamatos újraolvasás lehetőségét teremtik meg. A mindent látni és tudni akaró néző számára Albee színháza – csakúgy, mint a Fragmentált Hős – csonka, hiszen nem képes az elvárt tartalmakat magában foglalni; ugyanakkor épp ez a fragmentáltság kényszeríti ki az értelmezések folyamatos újragondolását, s teszi az amerikai drámaíró műveit lezárhatatlanná.

## JEGYZETEK

1. Susan Harris Smith: *American Drama: The Bastard Art*, Cambridge University Press, 1997.

2. McConachie, Bruce: *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*, University of Iowa Press, Iowa City, 2003.

3. Lakoff és Johnson, 6.

4. Lakoff és Johnson, 5–7. és 10–12. és 30.

5. Ezek a következők: „(i) [A] behatároltság tapasztalatában benne foglaltatik a külső erővel szembeni védettség, illetve az azokkal szembeni ellenállás érzete (...). (ii) A behatároltság a tartályon belüli erők limitálását és korlátozását is jelenti (...). (iii). Emiatt a korlátozás miatt a tartalmazott tárgy pozíciója meghatározottá válik (...) (iv). E rögzített pozíció miatt a tartalmazott tárgy vagy hozzáférhető a külső szemlélő számára vagy nem (...) (v) A tartalmazás tapasztalata a tranzitivitás tapasztalatával jár együtt. Ha B benne van A-ban, akkor bármi is legyen B-ben, annak A-ban is ott kell lennie.” In.: Johnson, Mark: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 22. Idézi: McConachie, 11.

6. Az Egyesült Államok különleges „tégelyként” jelenik meg, amely minden áron megvédendő titkokat tartalmaz. E tartalmak megvédése érdekében szükséges az állampolgárok jogainak korlátozást illetve egyes polgárok pozíciója, főleg azoké, akik kapcsolatban állnak az ország titkaival, meghatározottá válik; néhányan ezek közül a személyek közül a társadalmi élet előterébe kerülnek, néhányan viszont a háttérben, árnyként működnek. Végül pedig hangsúlyossá válik, hogy függetlenül attól, hogy ki milyen szervezethez tartozik, minden állampolgár a nemzet része és a nemzetnek tartozik elszámolással.

7. David Riesman: *A magányos tömeg*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1968, ford.: Szelényi Iván, 74.

8. Michael Kackman: *Citizen Spy: Television, Espionage, and Cold War Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.

9. Hugo Munsterberg: *The Film a Psychological Study*, Dover, New York, 1970, 45.

10. Kackman, 68.

11. Kiss Attila a tudatdrámát olyan műként értelmezi, amelyben a hangsúly nem a cselekményen illetve a külvilág történésein van, hanem a mentális folyamatokon (Kiss Attila: *Macbeth as a Tragedy of Consciousness on the Hungarian Stage after 1989*. In: Tom Bishop, Alexander C. Y. Huang, Stuart Sillars [szerk.], *The Shakespearean International Yearbook*, Farnham, Ashgate, 2013, 113–134.). Ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy a dráma egésze a tudatban játszódik, azt viszont igen, hogy a főhóst körülvevő

világ ábrázolására a szereplő mentális perspektívája rányomja a bélyegét. Fentebb azonban épp amellett érvelek, hogy a Willy Lomant körülvevő világról, az egyes szereplőkről objektív képet kapunk.

12. Erről lásd: Miriam G. Reumann: *American Sexual Character Sex, Gender, and National Identity in the Kinsey Reports*, University of California Press, Los Angeles, 2005.

13. C. W. E. Bigsby: *Modern American Drama, 1945–2000*, Cambridge University Press, 200, 129.

14. Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York, 2004, 312.

15. Miként azt Philip C. Kolin írja, Albee-t több kritikus is az „amerikai Ionescoként” emlegette; az író nem tiltakozott ez ellen, maga is elismeri, hogy *Az Amerikai Álom* című művet a francia drámaíró előtti tisztelgésnek szánta (Philip C. Kolin: Albee's early one-act plays: "A new American playwright from whom much is to be expected". In: Stephen Bottoms (szerk.): *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge University Press, 2005, 27.)

16. Ruby Cohn: *Dialogue in American Drama*, Indiana University Press, Bloomington, 1971, 137.

17. McConachie elemzése véleményem szerint nem csak emiatt problémás: a szerző a Fiatalembert az Üres Fiú típusába sorolja, ám ezzel épp saját koncepciójának mond ellent: a szereplő üressége ugyanis itt hiány, illetve veszteség következménye, éppen ezért korán sem nyitottságról, vagy ártatlanságról van szó (márpedig McConachie többek között e két tulajdonságot jelölte meg az Üres Fiú főbb attribútumaiként).

18. Harold Bloom: *Introduction* In.: Harold Bloom (szerk.): *The American Dream* Infabose Publishing, New York, 2009.

19. Varró Gabriella Shepardról szóló könyvében Edward Albee-t egyértelműen ide, vagyis a „pesszimesta” oldalra sorolja (Varró Gabriella: *Mesterek árnyékában. Sam Shepard drámái és a hagyomány*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 153–172.).

20. Ervin Beck: *Allegory in Edward Albee's The American Dream*, <https://www.goshen.edu/english/erwinb/DREAM.html>, letöltve: 2014. 03. 31.

DERES KORNÉLIA

## *A jelenlét játéka*

SZÍNRE VITT MÉDIUMOK A GOB SQUAD ELŐADÁSAIBAN

A kortárs színházban megjelenő, színre vitt technológiai médiumokkal kapcsolatos elemzések szinte kikerülhetetlen része a jelenlétről való gondolkodás. Ennek következtében olyan, a jelenlét színházi artikulációját meghatározó jelenségek közti viszonyok vizsgálatára kerül sor, mint a közvetlenség és autentikusság, az élő és a mediatizált, valamint a performer és a néző. A színházelméleti diskurzusokban az 1980-as évek elejétől kibontakozó jelenlétkritikai vonulat még elsősorban a technikai eszközök (mint a videó, a hangrögzítő, a projektor, illetve a későbbi számítógépes technológia) színházi használatán keresztül közelített a performer „élő jelenlétének” változó konstrukcióihoz.<sup>1</sup> Ezek a konstrukciók a performer testi jelenlétének hangsúlyozásán és/vagy kitakarásán, illetve az érzékelés fragmentáltságának tudatosításán keresztül világitottak rá az egyre inkább mediatizálttá váló világ sajátos észlelési kereteire. A jelenlét ezirányú újragondolásához többek között olyan színházi alkotók előadásai vezettek, mint Laurie Anderson, Meredith Monk, Robert Wilson vagy a Wooster Group.

Jelen dolgozat a jelenlét dinamikusan változó kereteiből és az ezeket felismerő elméletekből kiindulva kívánja megvizsgálni a kortárs színházba integrálódó moz-