

Seb a tapasz külső oldalán

Kate Katafiasz

Eredeti közlemény: *The Wound on the Outside of the Bandage*, *The Journal for Drama in Education*¹, Vol. 20., No. 2., Summer 2004., pp. 7-11.

Az utcán egy sebesült fekszik, mellette egy csomag cigaretta. Mindkettőben ott rejlik a TE (*Theatre Event* – színházi pillanat).² [...] Segítsünk a földön fekvő emberen, vagy lépjük át és emeljük fel az elejtett cigarettát? A válasz egyértelműnek látszik. Ám ha ez a jelenet analógiaként mai világunkról kíván szólni, akkor a cigarettáért nyúlunk. Két okból tesszük ezt. Egyrészt, mert nem tudjuk, mit cselekszünk. A valóságot mindenféle ideológiák homályosítják el. Másrészt, mert még ha tudnánk is, hogy mit teszünk, a túlélés ösztöne erősebb bennünk. Hogyan hozhatunk létre mindebből jelentéssel bíró TE-t? Mutassuk fel a humánus gesztust: segítsünk a sebesült emberen? Legyünk realisták: ábrázoljuk a cigarettacsomag felemelését? A TE felfedi a dolgok valóságát. Értelmetlen arra biztatunk a közönséget, hogy segítsen a sebesültön. Ez nem fogja a közönség számára feltárni helyzetüket (legfeljebb szentimentálisan, vagy olyan szabályokat alkotva, melyek a valóságban vagy működnek, vagy sem). A közönség helyzetét akkor tudjuk felmutatni számukra, ha belevetjük őket az eseményekbe, és nem úgy, mint Brecht, aki kívülre helyezte őket. [...] Egy paradoxonnal szembesülve vagy megteremtjük, vagy leromboljuk önnön emberségünket. Nincs más lehetőség... A TE-ben a színész átlépi a sebesültet. Felveszi a cigarettát. Megrázza a csomagot. Üres. Meglátja, hogy egy szál még ott csüng a sebesült szája sarkában. Elveszi. Ekkor vagy később talán le is lövi a sebesültet. A cigaretta akkor esett ki a sebesült kezéből, amikor meglőtték. A másik rágyújt. Mélyet szippant belőle. Kifújja. Minden azon múlik, hogyan fújja ki a színész a füstöt. A kifújás maga a TE. (Bond, 2000: 47-50)

Ebben az írásban megkísérlem elmagyarázni Bond új színházstruktúra-elméletét, és fel kívánom tární, miért is van szükségünk ezekre a gondolatokra, azaz hogy például a brechti elidegenítés eszméi miért nem lehetnek elégségesek számunkra. Bond maga is magyarázza ezt a fenti idézetben, ezért én csak tovább fűzöm a gondolatot, illetve igyekszem körüljárni Bond elméletét és gyakorlati munkásságát.

A fenti jelenet ismerősnek tűnik. Vajon nem ugyanerről van szó Brechtnél, amikor Kurácsi mama a darab végén visszatér kocsijához, azaz üzletéhez? Mindkét jelenetben olyan embereket látunk, akik nem saját emberségüknek, hanem a piac kényszerítő erejének engedelmességgel cselekszenek. A különbség abban áll, hová helyezik a közönséget a látottakhoz képest.

Brecht az elidegenítési effektussal él, melynek gondolatát a korai 20-as években, kevéssel az orosz forradalom után alkotó szovjet formalistáktól vette át. Abból a feltételezésből kiindulva, mely szerint a valóság eleve nem azonos a megtapasztalható világgal, ő és más modernisták is úgy gondolták, hogy a valóság nem alkalmas kifejezésforma a művészet számára. Felismerték, hogy a különböző történetek, képek és termékek mind magukban hordozzák a társadalom értékrendjét, a burzsoá értékek felmutathatóvá tétele érdekében tehát meg kell változtatni a művészet formanyelvét, fel kell borítani az idő és tér reprezentációját. Szakítottak a realista képi reprezentációval, megtörték a filmjelenetek linearitását, zavarba ejtő fogalmi kapcsolatokat kerestek annak érdekében, hogy a közönséget rászorítsák, saját gondolataival töltsse ki az üresen hagyott réseket. Míg a realisták mindent megmutattak, a formalisták számára a meg nem mutatott elemek váltak fontosá. Megtörték a nyers realista érzelmi „visszhang” jelentőségét, melyben a közönség együtt érez a színpadi szereplővel. Náluk a közönség újragondolja és újraértékeli a látottakat. A formalisták mélyen tisztelték az elmét, azaz a megfigyelőben megjelenő gondolatokat. Az általuk kidolgozott struktúrának az *ostranenie* (idegenség, a megfigyelő számára zavaró dolog) nevet adták: arra a kiprovokált gondolatra utaltak, mely minden konceptuális művészetben központi jelentőséggel bír. Politikai vezetők később azért szorították őket háttérbe, mert a társadalmi struktúrák helyébe a gondolati struktúrákat helyezték.

Brecht V-effektusa nem így működik. Brecht meg akarja őrizni a formalisták által hirdetett eszmék zavaró (az értelmet felébresztő) voltát a drámában, kiegészítve azzal a társadalmi fókusszal, melyet azok esetében a vezetők hiányoltak. Talán ezt kellett tennie annak érdekében, hogy sorsa – mely metaforikus értelemben beékelődött Hitler és Sztálin közé – más legyen, mint szovjet kollégáié. Joggal éri sok kritika magát az elidegenítési effektus (*Verfremdungseffekt*) kifejezést is, mert ez azt sugallja, hogy Brechtet csak a távolítás érdekelte, miközben ő valójában a közönség elidegenítésére és megragadására kívánt koncentrálni. Mindezt jól példázza a Berliner Ensemble általa rendezett Kurácsi mama-előadásának utolsó jelenete. Kurácsi itt énekel

¹ A szerző egyetemi docens, Newman College, Birmingham.

² Mivel Edward Bond színházelméleti írásaiban gyakran előfordul ez a rövidítés, az eredeti szövegekkel találkozók érdekében a fordítás során nem változtattam rajta. (*A ford.*)

a halott Kattrin teste felett, és úgy simogatja a holttestet, mintha még élne. Egyértelmű, hogy szereti a lányt, és mi átérezzük tragédiáját. (Meg is indítana minket, ha korábban nem láttuk volna, milyen rosszul bánt a lánnyal.) Nagy nehézségek árán feláll, mert igencsak elgyengült, és nagy önfegyelemmel odamegy a kocsi-jához. A parasztok, a közönséggel együtt, várják, hogy mit fog tenni. Egy pokróccal tér vissza, mellyel letakarja a holttestet (ezt Weigel nagyon aprólékos mozdulatokkal végzi). Üzletemberhez méltó gesztussal pénzt ad egy parasztnak, hogy temesse el a lányt – épp annyit számol ki, amennyi jár –, majd szertartásosan meghajol felé, de a paraszt feleségére sznob módon rá sem néz. Újra meghajol, most a parasztok által vitt holttest felé, és a közönség itt megint torokszorító pillanatot élhet át. Ezután látjuk, amint Kattrin helyére állva befogja magát a kocsi elé. Egy pillanatra megáll (Weigel jelzi, milyen nehéz is egy embernek a szekér), majd egész testében meghajlik, amint megindítja a kocsit.

Ha összevetjük egymással a meghajlásokat, látjuk, hogyan működik ez a jel, ez a gesztus. Először a parasztokkal tárgyoló üzletasszonyt mutatja: valakit, aki tudja, hogyan „kell” viselkedni. Mindezt összevethetjük darabbéli cselekedeteivel, ahol az üzleti etika újra és újra emberi tragédiába torkollik. Ezután megtapasztalhatjuk Kurázi mama Kattrin felé áradó érzelmeit, miközben érzelmeinket áthatja az, hogy láttuk, hogyan bánt a lánnyal, míg még élt. Az utolsó meghajlásban a megtört és magányos embert látjuk, aki ki van téve az általa egész életében hűen szolgált piac törvényszerűségeinek. Hogyan hat ránk mindez? Láttuk, hogy az üzlet miatt sorra elpusztulnak a gyermekei, és most látjuk, ahogy a piac őt magát is elpusztítja. Kurázi mama iránti együttérzésünket függetlenülünk kell nyilvánvalóan destruktív ideológiájától. Tudjuk-e vajon sajnálni őt, miközben látjuk, amit ő maga képtelen meglátni: hogy saját értékrendje áldozatává válik?

Mi következik mindebből a közönség számára? Vajon valóban az epikus színház által elgondolt közönséggé válunk, aki Brecht szerint azt mondja: „Ezt nem gondoltam volna. – Így nem szabad ezt csinálni. – Feltűnő ez felettébb, szinte hihetetlen. – Ez így nem mehet tovább. – Megrendít engem ennek az embernek a fájdalma, mert lenne mégis menekvése. – Nagy művészet ez: itt nem értetődik semmi magától. – Nevetek a sírókon, sírok a nevetőkön.” (Brecht, 1993: 121)³

De miért baj ez? Brecht azt akarta, hogy a közönség gyakorlatot szerezzen a komplex látásban, még akkor is, ha a dolgok felülről való szemlélése néha talán fontosabb, mint a folyamatokon belül zajló gondolkodás.

A fentiekből láthatjuk, hogyan választja le egymásról Brecht az értelmet és a nézői fantáziát. Ha képzeletgazdag módon nézzük a Kurázi mamát, láthatunk az ő szemével is: hozzá hasonlóan mi is felismerhetjük, hogy mindannyiunknak a piac törvényei mentén kell élnünk. Az eseményeken belül gondolkodva szociálisan ugyan rövidlátókká, érzelmileg azonban érintetteké válunk. De hát Brecht mindkét diskurzussal, a racionálissal és az érzelmiel is szembesít minket az idézett gesztusban; miért ne kapnánk vajon demokratikus esélyt arra, hogy megválasszuk reakciónkat (ahogy azt a formalisták által elgondolt közönség tenné)? A színész a figura által meghatározott jeleket (az önérzetes meghajlást) és a demonstrálandó tartalmakat szolgáló jeleket (a kocsi görnyedt húzását) egyaránt közvetít felénk. Az első meghajlás tartalma: „olvasd le ezt a jelet,” azonosulj ezzel a figurával. A második meghajlás tartalma: „ne olvasd az előző jelet,” ne a figurával, hanem a színésznek az adott figurára vonatkozó *véleményével* azonosulj. Látjuk, mennyire tévesen látja Kurázi a maga helyzetét, milyen irreális is azt gondolnia, hogy szociálisan fölébe kerekedett az eseményeknek, miközben azok épp átgázolnak rajta. Amikor a valóság és a fiktív ilyen módon ütközik egymással, a racionalitásnak kell előtérbe kerülnie. Érzelmeink mégis feltolulnak, nem tudjuk racionalizálni őket, de ekkor a színész felmutatja: nincs *racionális* alapja annak, hogy sajnáljuk Kurázi mamát. Váratlanul brutális a helyzet: egyfajta Auschwitz az, ahol a sajnálat irracionális, ahol az emberi értékek értelmüket veszítik. Kettős kötés szorítását érezzük, hiszen értelmünk kontrázza érzelmeinket. Mit tegyünk az érzelmeinkkel? Amikor az érzelmeink teljes joggal megjelenhetnek – mint Sztanyiszlavszkij rendszerében, ahol a cselekvéseket az érzelmeink indukálják –, ott a *status quo* nem kérdőjeleződhet meg: változatlan emberi élethelyzetek soraként éljük meg az eseményeket. Amikor azonban az érzelmeink nem racionalizálhatóak, nem köteleződhetünk el a dolgok mellett: ahelyett, hogy együtt éreznénk Kurázi mamával, elítéljük őt, és ezzel együtt elítéljük énünk azon részét is, mely együtt érez vele. Úgy érezzük, ez nem lehet, ennyire nem lehetünk hülyék. Érzelmi alapon nem reagálhatunk Kurázi sorsára.

Ez az ára annak, ha felülről akarjuk nézni a dolgokat. Képzeletünk és értelmünk össze nem egyeztethetővé válik. Láthatjuk a társadalmat, de nem láthatjuk benne saját magunkat: Bond szavaival élve olyan ez, mintha kiragadnánk magunkat a társadalomból, a „helyünkről.” Így nem leszünk felelősek a társadalomért, és ez felemelően megtisztító, ugyanakkor frusztrálóan tehetetlen érzés. Bárcsak mindenki rendelkezne a mi fensőbbeséges világlátásunkkal! Visszataszítónak találjuk Kurázi mamát és az ő értékrendjét, és nem is értjük, hogyan lehet mindez a mi értékrendünk is. Ha el tudnánk fogadni a tényt, akkor változtatni is tudnánk

³ A fordításban itt nem az eredeti cikk szövegében szereplő, hanem a magyar nyelvű fordításra vonatkozó hivatkozást tüntettem fel, és ez szerepel az irodalomjegyzékben is. (A ford.)

rajta, de ennyire nem látunk a dolgok mélyére. A brechti elidegenítés sokak véleményével szemben nem hogy erőt öntene belénk, de éppen egyfajta ambivalens tehetetlenséget teremt bennünk: vagy érzelmesen reagálunk a dolgokra, vagy hideg fejjel racionalizáljuk azokat. Bármerre indulunk is el, tehetetlenek vagyunk. Vagy benne vagyunk a társadalomban, de akkor képtelenek vagyunk belelátni a folyamatokba, vagy felette állunk, de akkor képtelenek vagyunk változtatni azokon. A lényeg persze az lenne, hogy meg tudjuk változtatni a világot.

Kurázi mama gesztusa elválaszt minket a társadalomtól, és elválaszt önmagunktól is. A fenti példában Bond bemutatja, hogyan választjuk szét magunkban a Brecht által hirdetett módon a fantáziát és a racionalitást. Az elmúlt évtizedek során a társadalom igencsak eltanulta Brechtől a dekonstrukciót! Nem túlzás azt állítanunk, hogy a posztmodern társadalom kulturálisan meghasonlott az értelem és az érzélem mezsgyéjén, ami skizoid állapotot teremtett. Így viszont elveszítjük ember mivoltunkat, és még kultúránk is a piac brutális érdekeinek szolgálatába áll.

Bond drámái visszajára fordítják a folyamatot: ő kettős képekkel szembesít minket, melyekben az értelem (a cigaretta értéke) leválik az együttérzésről (a haldokló ember értékéről), és arra szólít minket, hogy mi teremtsük újra ezt az egységet. Az élő átlépi a haldoklót, hogy felemelje a cigarettát; a gazdaság elidegenít ember voltunktól; aminek tragikusnak kellene lennie, banálissá válik. Társadalmi értékrendünk pőrén, a maga dekonstruált valójában áll így előttünk. Ha elidegenedünk tőle, csak impotens moralizálásra leszünk képesek: így és így kellett volna... én magam soha... Ha elidegenedünk, akkor csak a tehetetlen pedagógushoz hasonló „ne csináld!” kiáltás telik tőlünk; így azonban nem ismerjük fel, hogy mi magunk is ugyanebben a világban, a dolgok ugyanazon oldalán élünk, ugyanazok a körülmények hatnak ránk, és ugyanazt tesszük, mint azok, akiket meg akarunk állítani. A korrump társadalom mindannyiunkat korrumpál, és ettől vallási vagy politikai nézeteink sem mentesíthetnek minket. Ezért aztán nincs értelme fenntartanunk a régi idők „moralitását”. Az elidegenedés a közönség minden tagját önmagától is eltávolítja. Bond drámái viszont arra mutatnak rá, hogy a szakadás a társadalom szintjén következett be: nem az egyén, hanem a társadalom vált szakadozottá. Drámái olyan módon szembesítenek minket ezzel, hogy az élő és a haldokló ember helyébe egyaránt bele tudjuk képzelni magunkat. A TE pillanataiban ők mindketten ugyanazt a cigarettát szívják. A cigarettára gyújtó figura pedig ennek ébred tudatára, amikor beleszív a cigarettába; ez megragadja képzeletét. Ez az első pillanat, amikor törődni kezd, felelősséget kezd érezni a haldokló iránt. A füst kifújása azt jelenti: az élő és a haldokló ember bizonyos tekintetben eggyé vált: az én maga a társadalom. Ha ezt megértjük, akkor az én és a társadalom (a leibnizti monádok értelmében) holisztikussá válnak, és ráébredünk, hogyan teszi tönkre a társadalom az értelmező képzeletet azáltal, hogy kettéválasztja azt. Ahogy egy nekem küldött 1997-es levelében Bond fogalmaz: „a seb a tapaszt külső oldalára került.”

Hogy valósul ez meg? A TE során a társadalmelemzés a tárgy – ez esetben a cigaretta – dekonstruálásán keresztül jelenik meg. Ha a fenti példa egy szindarabból származna, a cigaretta a társadalmi szerveződések egész sorát szimbolizálná. Bármely tárgy alkalmas e szimbolikus tartalom felmutatására, mely végighaladt a gyártás, marketing, profit-termelés és a vevő (szó szerinti vagy átvitt értelmű) megkopasztásának folyamatán (Grady, 2003). A cigaretta különösen nagy jelentéskört előhívó tárgy, hiszen önpusztító hatása és a hozzá kapcsolódó marketing látványos és közismert. A cigaretta Kurázi mama szekérének huszadik századi megfelelője. Alapvető fontosságú, hogy a cigaretta mindeközben cigaretta marad: felszámolja az elidegenedésünket, és megtapasztalhatjuk önpusztító tendenciáinkat: nem csak moralizálunk másokon, hiszen logikus, hogy vágyunk a használatára. A haldokló szája sarkában lógó cigaretta tragikus töltéssel rendelkezik, hiszen meghal, miközben a szájához emeli. Amikor az élő újra rágyújt, ráébred saját halandó voltára. Az utcai szemétkesztés sodródó, értéktelennek tűnő banális tárgy így tragikussá és fontossá válik. Ez a katexis, az összecsengetés jelensége: működése épp fordítottja Brecht elidegenítési effektusának, ahol a tragikus banálisként jelenik meg (Kurázi csak addig ér valamit, amíg meg tudja mozdítani a kocsit). Amint a banalitás (a cigaretta) tragikussá válik (összekapcsolódik az emberi múlandósággal), azonnal felfogjuk a veszteséget. A TE erejét éppen a katexis és a dekonstrukció összekapcsolása adja; ezáltal látunk rá saját társadalmi viszonyainkra. Kulturális „halálélményünk”, ahogy Bond nevezi, személyesen ér el minket, de alapvetően csak társadalmi kontextusban jelentkezik. Arra szólít fel minket, hogy fantáziánkat segítségül hívva racionalizáljuk a világot. Nem az egyéni szinten megoldható egyéni bűnökről van tehát szó (például arról, hogy szokjunk le a dohányzásról), hanem egy olyan társadalmi problémáról, mely csak a társadalom megváltoztatásával oldható meg. A seb a tapaszt külső oldalára került.

A dekonstruált, katexált tárgy a TE-ben jelentéssel bíróvá válik, értelmet ad a közönség fantáziájának: mire gondolhat a férfi, miközben kifújja a füstöt? Mire gondolunk mi, miközben őt nézzük? Mindezt azonban társadalmi környezetbe helyezve tesszük, hiszen egy cigarettáról van szó. A banális tragikussá vált, de a kreativitás nem szakíthat társadalmi gyökereivel, és nem válhat felelőtlen posztmodern játszadozássá. Az egyén fantáziája a társadalmi környezettől nyeri értékeit, és felelősséggel is tartozik azért. A folyamat politikai állásfoglalásra készítet, de az elidegenítéssel szemben nem engedi, hogy felülnézetből szemléljük az ese-

ményeket, hiszen meg kell értenünk, és el kell fogadnunk a férfi dohányzás iránti társadalmi igényét. Tudatában vagyunk tehát társadalmi folyamatainknak, és felelőssé vagyunk téve azok iránt. Olyannak látjuk cselekedeteinket és értékrendünket, amilyenek valójában, és kegyetlenül őszintéknek kell lennünk önmagunkhoz.

Irodalom

BOND, E.: (1997) Levél K. Katafiaszhoz, kiadatlan

BOND, E.: (2000) The Hidden Plot, London, Methuen

BRECHT, B.: (1993) Szórakoztató színház vagy tanító színház? (ford.: Walkó Gy.), In: DURÓ GY. – NÁNYAI I.: *Dramaturgiai olvasókönyv, Színházi füzetek I.*, Budapest, Marczibányi Téri Művelődési Központ

GRADY, T.: (2003) személyes beszélgetés, kiadatlan

Fordította: Szauder Erik



Mi öten

Lipták Ildikó

Az alábbiakban egy felnőttek részére tervezett drámafoglalkozás-terv olvasható. A drámajáték ajánlható tanterület (vagy más munkahelyi közösség) számára. Szabadidős vagy más összejövetelek – például munkahelyi tréning – alapját képezheti a körülbelül háromórás játék.

A drámapedagógia eszközeit alkalmazók maguk is sokféle névvel illetik azt a tevékenységet, amikor szerepjátékokon keresztül, fiktív kontextust létrehozva modellezik a valós világ valódi problémáit. Bizonyára sok olyan felnőtt (munka-)közösség van, ahol bátran néven nevezhetik a drámajátékot, előfordulhat azonban az is, hogy vagy a drámajáték módszerével szemben van ellenállás, vagy maga az elnevezés vált ki ellenérzéseket: talán már a „játék” szó elriaszthatja a felnőtt alanyokat. „Ha játék, akkor gyerekes szórakozás...” (Még pedagógusok között is gyakori az ilyen vélekedés!) Mások a dráma szótól riadnak meg: „Ó, van az én életemben elég dráma, köszönöm, nem kérek többet...”

Épp az ilyen felhangok miatt ajánlatos lehet egyes esetekben más terminológiát használni, hogy az esetleges kezdeti ellenállás ne okozzon problémát: ajánlott a tréning, kommunikációs tréning, közösség- és személyiségfejlesztő program stb. kifejezések használata – legalábbis addig és azokban az esetekben, amíg szükséges. (Ezek elég divatos megfogalmazások ahhoz, hogy még olyanoknak is felkeltse az érdeklődését, akik egyébként idegenkednének az efféle programoktól.)

Az alábbi drámafoglalkozás a konfliktus-értelmező, -tipizáló szakírók egyike által érdekkonfliktusoknak (Szekszárdi 1995. 11-15. 1.) nevezett konfliktusok egy lehetséges feltárását, esetleg feldolgozását kínálja.

Talán az egyik leggyakrabban előforduló feszültség az, ami a közösségekben az érdekkonfliktusokból ered. (Főbb kiváltó okai: vélt vagy tényleges konkurencia.) A lehetőségek, az erőforrások igazságos vagy igazságtalan (vagy annak vélt) elosztása nemcsak az erőforrásokra pályázóknak, hanem az „elosztóknak” is komoly fejtörést okoz. Egy munkahelyen ugyanis általában nem lehet a „két csoki, három gyerek” mintájára igazságosan elosztani a javakat, lehetőségeket, hanem gyakran kell olyan döntéseket hozni, melyek egyesek előnyére, ugyanakkor mások hátrányára válnak. Ezekre a helyzetekre – véleményem szerint – azért nem könnyű drámafoglalkozást tervezni, mert a helyzetek ugyan nagyon egyszerűnek tűnnek, de ahhoz, hogy a játékosok ne csak a szimulációs játékok (gyakorlatok) szintjén vegyenek részt a játékban, hanem *át is éljék* azokat a szituációkat, melyekbe a figurák kerülnek, meglehetősen részletes kontextusépítésre van szükség. A szereplők kapcsolatrendszerét árnyaltan kell bemutatnunk ahhoz, hogy a döntési helyzetet valódi problémaként lássák a játékosok.

Milyen iskolai problémákra jelenthet analógiát a foglalkozásterv? Néhány példa:

- Az önkormányzat létrehozott egy kitüntetést, melyet évente egy-egy kiemelkedő munkát végző iskola négy pedagógusa kaphatja meg. Az iskoláka eleve csak négy-négy tanárt terjeszthetnek fel a szokatlanul nagy anyagi elismeréssel járó címre. A díjakat nem lehet megosztani.
- Az iskola valamilyen szakmai feladatot kiemelkedően lát el, más intézmények számára is mintát jelent. A program kidolgozásában sok pedagógus vett részt, de egy országos fejlesztő bizottságba csak néhány embert delegálhatunk. A munkalehetőség komoly szakmai és anyagi előrelépéssel kecsegtet.
- Az iskola megnyer egy pályázatot, s ezzel lehetősége nyílik arra, hogy három gimnazista tanulót két hétre térítésmentesen Angliába küldjön, „tanulmányútra”. A tantestületben heves vita folyik arról, hogy