

„Felbomlik”, „darabokra hull”

**Az írás mint kép, szöveg és test Sarah Kane *4.48 Pszichózis*
című drámájában**

OTDK-dolgozat

2025. január

Tartalomjegyzék

1. Problémarétegek.....	3
1.1. Szövegkörülmények	3
1.2. Előzmények és célkitűzés	4
1.3. Fogalommeghatározások és elméleti háttér.....	7
2. Képként felépülés	10
3. Szöveggént szétterülés	15
4. Testként sűrűsödés.....	22
5. Színházi lehetőségek	28
5.1. Egyetlen testen át.....	29
5.2. Térbeliesült test.....	31
5.3. Test-töredékek mozgása.....	32
6. Záró gondolatok	33
6.1. Konklúzió	33
6.2. Kitekintés.....	34
Irodalomjegyzék.....	37

1. Problémarétegek

1.1. Szövegkörülmények

Sarah Kane színházi munkásságához leginkább a *kegyetlenség* fogalma köthető. Ez jelenti azt, hogy az explicit színpadi nyelv és a nyelv által megképződő látvány nem kikerülhető a befogadás tapasztalatában. Kane színpadi szerzőként olyan darabokat írt, amelyek először nem szövegkiadásként, hanem színházi előadásként jelentek meg a nyilvánosság tereiben. Öt drámáját és egy forgatókönyvét 2001-ben adták ki angolul a *Complete Plays* kötetben, amelyben az előadások színlapjait is jegyzik a darabok előtt.¹

A 4.48 *Pszichózis*² Kane utolsó drámája, amelynek megírása után a szerző öngyilkos lett 1999-ben. A kilencvenes évek brit *in-yer-face* drámáit elemző könyvébe Aleks Sierz színikritikus nem foglalta bele a *Pszichózt*, amely ekképpen kimaradt az *in-yer-face* drámák kánonjából.³ Leírása szerint éppen a könyv első változatával készült el, amikor értesült Kane haláláról, mely meglátása szerint hozzájárult a kegyetlenségéről ismert színházi stílusirányzat eltűnéséhez.⁴ Kane drámáinak radikális nyelve és témái, valamint a szerző korai halála együttesen eredményezték azt, hogy korszakalkotó szerzőként maradt fenn a 20-21. századi európai dráma- és színháztörténetben.

Kane drámáinak magyar fordításai általában konkrét színházi adaptációkhoz készültek. A szövegek magyarul az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) archívumában fellelhetők mint színpadi szövegek. A *Pszichózt* szintén egyszer tűzték műsorra 2004-ben,⁵ azonban a szöveg a *Symposion* 2006-os kiadásában megjelent nyomtatott formában is.⁶ Nemzetközi jelentősége ellenére Kane művei nem váltak a hazai kánon szerves részévé: a hazai kulturális emlékezetben nem maradt fenn sok nyomuk.⁷

¹ Kane, Sarah: *Complete Plays*. London: methuen drama, Bloomsbury Publishing Plc, 2001

² Kane, Sarah: 4.48 *Pszichózis*. In: *Symposion*, 2006/2007, 34., 0050-0051, 11–49. Ford. Sebestyén Rita. A dolgozat során elemzett mű. A továbbiakban rövidítem a törzsszövegben és a hivatkozásban: *Pszichózis*.

³ Sierz, Aleks: *In-yer-face theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.

⁴ Sierz: id. mű, 90. és 249.

⁵ 4.48 *Pszichózis*, rend. Lévy Andrea, ford. Sebestyén Rita, 2004.12.15., Merlin Nemzetközi Színház, Budapest. Az OSZMI audiovizuális archívumában nem található meg az előadás felvétele.

⁶ *Pszichózis*, id. mű. Nem könnyen elérhető, mivel nem jelent meg gyűjteményes kötetben.

⁷ A kiadási nehézségek oka a szerzői jogok szigorú kereteihez is köthető, mivel a haláleset után megnőtt az érdeklődés a Kane-művek felé, azonban a jogutódok mentálisan nem álltak még készen a kéziratokkal kapcsolatos döntések meghozására. A magyar fordítás kiadási körülményeinek tisztázásáért ezúton is külön köszönet Sebestyén Rita fordítónak. (online interjú, 2025. január 14.)

1.2. Előzmények és célkitűzés

A színháztörténetben a *Pszichózis* ellentmondásos jelenség, amely drámaként és színházi előadásként is számos kihívás elé állította a recepciót. Az elemzésem kezdete előtt áttekintem azokat a problémarétegeket, amelyek meghatározták a darab körül kialakult kritikai és elméleti diskurzusokat.

Az egyik szembetűnő biográfiai körülmény Kane öngyilkossága. Az így utolsó drámájává váló *Pszichózis* 1998 és 1999 között született, és ezután 2000-ben adták elő Londonban. Az első színrevitel a dráma állandóan önmagát tézisként állító és önmagát elidegenítő, megtagadó dinamikáját alkalmazta a három szereplő és a színpadon elhelyezett tükör képsokszorosító jelenlétével.⁸ A komplex színrevitel ellenére Kane halálának aktualitása miatt a gyász és az autobiografikus megközelítés maradt fenn a premier olvasataként.⁹ A premier mint esemény a valóságos történetekkel vált eggyé, amelynek következtében a szerző depressziója és halála performatív módon jelölte ki az előadás értelmezési keretét.

A színház- és drámatörténész Graham Saunders 2002-es Kane-monográfiájában beszámol arról a dilemmáról, amelyet ez a szerzői életesemény generál a mű életében. Ha az interpretáció része a biografikus háttér, akkor az egy reduktív olvasást eredményezhet: a depresszió és a halál utáni vágyódás toposzai egy szerzői személyben összpontosulnak.¹⁰ Például az a szalagcím, amelyben a cikk írója 75 perces búcsúlevélnek¹¹ nevezi a drámát, gyakorlatilag kizárja az esztétikai értéktulajdonítás lehetőségét. Ám Saunders ugyanilyen értékhiánynak tekinti azt is, ha az értelmezés kizárja az öngyilkosságot mint performatív aktust.¹²

Másrészt a műfaj felőli megközelítéssel is hasonló problémák merülnek fel. Kane 1995-től haláláig írt drámákat,¹³ amelyek a korszakra jellemző radikális stílusjeggyel rendelkeztek: a

⁸ Saunders, Graham: *Love me or kill me*. Manchester – New York: Manchester University Press, 2002, itt: 115–116.

⁹ Lásd: Billington, Michael: How do you judge a 75-minute suicide note? In. *The Guardian*, 2000.06.30. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.16.) Valamint lásd: Clapp, Susannah: Blessed are the bleak... In. *The Guardian*, 2000.07.02. URL: <https://www.theguardian.com/theobserver/2000/jul/02/features.review37>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.16.) Valamint újtónak feltételezem azt, hogy 2025-ben a Royal Court Theatre 25 éves jubileumi előadást szervez, amellyel a bemutató ugyanazon alkotócsapata készül. Alkotói és befogadói szempontból is meghatározók lesznek a változások, mivel a közönség számára immár történeti kontextus a szerző halála. (Lásd a színház repertoárján: <https://www.rsc.org.uk/4-48-psychosis/>, utolsó letöltés dátuma: 2025.01.14.)

¹⁰ Saunders: id. mű, 110.

¹¹ Billington: uo.

¹² Saunders: uo.

¹³ 1995: *Blasted*. 1996: *Phaedra's Love*. 1998: *Cleansed*. 1998: *Crave*. 2000: *4.48 Psychosis*. Kane drámái akkor jelentek meg, amikor előadták őket, tehát a bemutatók időpontjait jelzik az évszámok. Magyar nyelven az OSZMI archívumában megtalálható a *Szétbombázva* (*Blasted*), a *Megtisztulva* (*Cleansed*) és a *Sóvárgás* (*Crave*) szövegei.

kegyetlenség performatív nyelvi újrafogalmazásával. Kane drámáinak angol kiadásában az előszót jegyző David Greig így szól erről a jelenségről: „[...] a legsötétebb és legkönyörtelenebb belső tájképek: az erőszak, az elhagyatottság, a hatalom és a mentális összeomlás tájképei, valamint a legkövetkezetesebben a szerelem tájképei.”¹⁴

A kegyetlenség ezen tájképe [*landscape*] a Kane-darabok hálózatában tetten érhető: a nyelvben és a megszólalások módjában, a színpadi képek és az instrukciók szükségszerű látványában, a szereplők közötti interakciók hatalmi viszonyaiban, valamint a történelmi traumákra utaló mozzanatokban. A kegyetlenség apró és észrevétlen elemeitől kezdve (mint a hétköznapi szerelem) egészen az egész emberiségre kiterjedő szervezett erőszakig (mint a koncentrációs táborok).¹⁵

A színházelmélet különbözőféleképpen dokumentálta ezt az új performatív kegyetlenséget. Például a fentebb említett Sierz az *in-yer-face* [bele-az-arcodba] fogalom alá vonta a Kane-darabokat 2001-es könyvében.¹⁶ Mások is hasonlóan kanonizáló műfaji megnevezésekkel próbálták leírni az újfajta stílusjegyet és az abból születő új színházi formát: új-brutalizmus, neo-expresszionizmus, *experiential* [tapasztalati], neo-avantgárd.¹⁷ Ezeken kívül az artaud-i hagyományhoz¹⁸ vagy a performanszművészet testalapú, fizikai paradigmájához sem köthető közvetlenül a Kane-művekben megtestesülő kegyetlenség és színház új viszonya. A Kane-drámák másként hatnak: az írás nyelvi szövetében kegyetlenek. A műfaji kategorizálással ez az egyedi kegyetlenség csak viszonyítások mércéjén lehet leírható.

Vannak elemzések, amelyek szakítanak az összehasonlításokkal annak érdekében, hogy megragadják a kegyetlenség sajátos tájképét. Általában azt a hatásmechanizmust keresik, amellyel kollektív tapasztalatként érzékelhető a darabokban megjelenő kegyetlenség. A tartalmi-nyelvi fordulatokat sorra veszik és egy bizonyos tapasztalat értelmezési keretébe illesztik. Például a terrorista esztétika,¹⁹ a melankolikus tanúságtétel²⁰ vagy a *rape mythology*²¹

¹⁴ Greig, David: Introduction. In: Kane: Complete Plays..., 9. A másként nem jelölt helyeken az angol nyelvű szövegek fordítása tőlem.

¹⁵ Ennél a példánál egészen pontosan a *Megtisztulva* inspirációjára hivatkozok, amelyről Kane beszél egy interjútban. Lásd: Saunders: id. mű, 93.

¹⁶ Lásd: Sierz: id. mű.

¹⁷ Clare Wallace említi elemzésében az alábbi formákat, lásd: Wallace, Clare: Sarah Kane. Radical Alterity & Staging Trauma. In: uő: *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*, Prága, Litteraria Pragensia, 2006, 185–235, itt: 187–188.

¹⁸ Lásd: Wallace: id. mű, 190–193.

¹⁹ Lásd: Bajnóczi Eszter: A határsértő esztétika Sarah Kane *4.48 pszichózisában*. *Apertúra*, 2010. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2010/osz/bajnoczi-a-hatarserto-esztetika-sarah-kane-pszichozisaban/>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.26.)

²⁰ Lásd: Tycer, Alicia: Victim. Perpetrator. Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane's *4.48 Psychosis*. In: *Theatre Journal*, 60(1), 2008, 23–36.

²¹ Lásd: Ward, Ian: Rape and Rape Mythology in the Plays of Sarah Kane. In: *Comparative Drama*, 47(2), 2013, 225–248.

[nemi erőszak-mitológia] fogalmakkal írják le. Ezek az elemzések gyakran a darabok tartalmi lajstromaivá válnak, amelyekben az obszcén elemek, a szexuális erőszaktevések, a retorikai visszaélések vagy a depresszív tudat kijelentései találhatók.

A fenti értelmezési keretek jelentés-csomópontokat hoznak létre, amelyekben a felsorolás által összekapcsolhatóvá válnak a széttöredezett kegyetlenség-mozzanatok. Azonban a *Pszichózis* értelmezési horizontját jelentősen szűkítik ezek a kísérletek, mivel szövegpoétikája másképp működik, mint a többi Kane-dráma esetében. A Kane-korpusz elemzéseiben ezért véleményem szerint hibás következtetés a *Pszichózist* a korábbi drámák sűrítésének, szintézisének nevezni. Az alábbi tipológia alapján is észlelhető, ahogyan a drámák egyre kevesebb – Lehman-féle értelemben vett²² – dramatikus elemmel rendelkeznek. A *Pszichózishoz* érve pedig egyáltalán nem tetten érhetők ezek az elemek, és így az értelmezésben sem alkalmazhatók.

1. Szétbombázva (Blasted), 1995: párbeszédes forma; jellemeiben, viszonyokban, instrukciókban felépített kegyetlenség; realitás és irrealitás váltakozása; jelenetekben és helyszínleírásokban követhető dramatikus elemek.
2. Phaedra szerelme (Phaedra's Love), 1996: párbeszédes forma; jellemeiben, viszonyokban, instrukciókban felépített kegyetlenség; abszurditás és túlzás; antik drámára épülő adaptáció.²³
3. Megtisztulva (Cleansed), 1998: párbeszédes forma, de a szereplők kimondják az instrukciókat; a szereplők összetéveszthetők; a csonkolás és afázia részt vesz a nyelv akadályozásában; implicit szerzői cél társítható a szerelem és a koncentrációs táborok összefüggéseire.²⁴
4. Sóvárgás (Crave), 1998: betűkkel jelzett szereplők, akik nem állnak egyértelmű párbeszédben; egymást kiegészítő szavak, mondatok, történet-töredékek; nincs instrukció; implicit szerzői cél társítható a betűk és karakter-archetípusok jelentéseihez.²⁵

²² Lásd: Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor.

²³ Seneca Phaedra-történetét választotta alapul Kane, ahogyan egy interjúban nyilatkozik, lásd: Saunders: id. mű, 71.

²⁴ Nils Talbert interjújában Kane-nel: „Az *Egy szerelemnyelv töredékeiben* van egy pont, amikor [Roland Barthes] úgy írja le az elutasított szerelmes helyzetét, mint egy dachau-i fogolyét. [...] Ha egy olyan helyzetbe tesszük a szereplőket, amiben elveszítik önmagukat és amiről írunk, az csak maga az érzés, amiben elveszíti magát az ember, akkor létrehozható a kettő között kapcsolat. Ameddig nem olyanokat írunk le, hogy »Auschwitz 1944«, ami amúgyis nagyon reduktív lenne.” Saunders: id. mű, 93.

²⁵ A Rabellato, Brief encounter interjújában Kane-nel: „Számomra A mindig egy idősebb férfi volt. M pedig mindig egy idősebb nő. B mindig egy fiatalabb férfi és C mindig egy fiatalabb nő... A, B, C és M mind specifikus

5. 4.48 Pszichózis (4.48 Psychosis), 2000: csendes párbeszéd (olykor gondolatjelekkel jelzett mondatok); nincsenek szereplők; nincsenek instrukciók; széttördelt szavak és mondatok, amelyek akárhány hangra oszthatók; implicit szerzői cél sem tulajdonítható hozzá úgy, mint a többihez. (Ahogyan Kane nyilatkozik a drámáról: „Azt se tudom már, hogy hányan vannak ott...”²⁶)

A *Pszichózis* követhető jelenetek és előrehaladó cselekmény helyett mondatokat és szavakat rögzít. A dráma egyszerű nyelvi összetételekben fogalmazza meg a szomorúság, a düh érzelmeit vagy az öngyilkosságról szóló gondolatokat. Olykor kérdések és szavak sorozataival operál, valamint csend-instrukciókkal és számozott visszaszámlálással. Visszatérő elem a 4.48 és további időpontok említése. Előfordul, hogy a szöveg blokkokba sűrűsödik, amelyek hosszabban követnek egy-egy gondolatmenetet: (elképzelt) cselekvéseket, találkozásokat és érzelmi kitöréseket. A dráma nem keretezhető cselekményesen, azonban nyelvi építkezésében tetten érhető a fokozatos elmúlás, a halál felé tartó folyamat, amely során az írás vége jelenti az élet végét is.

Tehát az írás által diktált dinamikára helyezhető át a performativitás hangsúlya. Dolgozatomban ezt a dinamikát elemzem annak érdekében, hogy vizsgálható legyen a *Pszichózis* performativitása. A performativitás ezen fogalma Erika Fischer-Lichte színházteoretikus nevéhez fűződik, aki így jellemzi azt, ami performatív: valóságot alkot, önreferenciális és a megtestesülés folyamataiban alakul ki.²⁷ Feltételezésem szerint ez a performatív dinamika abban a cselekvésben érhető tetten, amelyet az írás aktusa végez el.

Arra a kérdésre szeretnék választ kapni, hogy miként írható le a *Pszichózis* mint dráma és mint előadás performatív jelenséggént. Azt szeretném bizonyítani, hogy ez a fajta elemzési módszer termékenyebb leírást és átmenetet képez irodalmi szöveg és színházi előadás között a *Pszichózis* esetében. Elemzésem módszerét és elméleti háttérét a kegyetlenség és a dekonstrukció fogalmai adják.

1.3. Fogalommeghatározások és elméleti háttér

jelentéssel rendelkeznek, amit szívesen elmondok. [...] M egyszerűen anya [mother], B fiú [boy] és C gyermek [child], de nem akartam leírni ezeket a dolgokat, mert arra gondoltam, hogy rögzülnének ezekben a dolgokban örökre és semmi se változhatna többé.” Saunders: id. mű, 104.

²⁶ Nils Talbert inérjúja Kane-nel, 1998, február. Saunders: id. mű, 110.

²⁷ Lásd: Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassa, 2009. Ford. Kiss Gabriella, itt: 32.

A dinamika leírásához egyrészt a kegyetlenség fogalmát használom a posztstrukturalista filozófus Jacques Derrida szövegei alapján. Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című írásában²⁸ Antonin Artaud munkájából indul ki a kegyetlenség megfogalmazásához: ez egy performatív értelemben is megfigyelhető dinamika, amely kialakítja saját szükségszerű állításait és valóságát. Artaud munkájával kapcsolatban nem a kegyetlenség explicit látványa válik fontossá (véres vagy erőszakos tájképekként), hanem az a szükségszerű és ismétlődő mechanika, amelynek hatására a befogadó nem fordul el az elviselhetetlen megtapasztalásától.²⁹ Egy Artaud-n túli kegyetlenségről is szól, amelynek aktív, ágens, jelenléttel teli fogalmával leírható a *Pszichózis* dinamikája is.

A *Pszichózis* kegyetlensége nem pusztán tartalmi szinten érhető tetten: a szenvedés, a fájdalom, a nyomás, a betegség fogalmai passzívak és érzelmeket közvetítenek. Ehelyett egy olyan kegyetlenség-fogalomra van szükség, amely nem határozza meg az írás jelentését vagy üzenetét. Derrida szerint a kegyetlenség: „Állít, létrehozza magát az állítást annak teljes és szükségszerű szigorúságában.”³⁰ A kegyetlenség állítása nem személyközi interakciókra alapozható: nem az egyik fél követi el a másikon.

A *Pszichózis* hétköznapi állításai hasonlóan szigorúak: „Szomorú vagyok”³¹ – kezdődik ilyen módon az első tézisekből álló felsorolás. Az állítások megszüntetik egymás jelentését és közben új érvényes jelenléte hoznak létre a következővel: „Nem tudok szeretkezni / Nem tudok baszni / Nem tudok egyedül maradni / Nem tudok mással lenni”.³² Minden állítás szükségszerűen kiegészíti a többi, valamint véletlenszerűen jelenik meg különbözőként. A nyelvi építkezés ezen nem-hierarchikus logikáját a posztstrukturalista filozófus Gilles Deleuze és a pszichoanalitikus Félix Guattari szerzőtársak a rizóma elrendeződéseként írják le: „Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni.”³³

²⁸ Derrida, Jacques: A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása. In. *Theatron*, 6(3–4), 2007, 23–37. Ford. Farkas Anikó et al.

²⁹ „Ekképp sejthetjük meg a kegyetlenség, mint szükségesség és szigorúság jelentését. Artaud mindenképpen arra kér bennünket, hogy a kegyetlenség szót csupán úgy értsük, mint »szigorúság, kikerülhetetlen szándék és döntés«, »visszafordíthatatlan determináció«, »determinizmus«, »a szükségességnek való alávetettség« stb., és nem szükségszerűen úgy, mint »szadizmus«, »félelem«, »kiontott vér«, »meggyötört ellenség« stb. (manapság néhány Artaud nevével jelzett előadás talán véres, erőszakos, de mégsem kegyetlen).” Derrida: A kegyetlenség..., 28.

³⁰ Derrida: A kegyetlenség..., 23.

³¹ *Pszichózis*, 12.

³² *Pszichózis*, 13.

³³ Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: Rizóma. In. *Ex-Symposion*, 1996. május. Ford. Gyimesi Tímea. URL: https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.26.)

Ekkor nem egységes drámai elbeszélő vagy szubjektum illeszthető az adott állítás mögé, hiszen az alany stabil körvonalai elvesznek az egymást megtagadó állításokban. Nem egy pszichiáter vagy egy szerető cselekvései kegyetlenek. A decentralizált szubjektum és az általa ki- és elmondott állítások destabilizálódása összekapcsolódik a nyelv performatív erejével, amelynek következtében az új állítás(ok) új valóság(ka)t hoz(nak) létre. „Én úgy tudom, ez árulás. És az én tudatomról / Szólnak ezek a zavaros töredékek.”³⁴ Az állítások hiába kapnak címzést vagy kommunikálnak valaki felé: összességében arról a tudatról szólnak, amelyben töredékessé válnak ugyanezek az állítások. Éppen ezért elemzésem fókuszában a tudat töredékessé válásának és újra összeállításának rizomatikus folyamatai állnak.

Az írás szövetében ezen ambivalens dinamika jelenti a kegyetlenséget, amelyben minden állítás véletlenszerűen és szükségszerűen különbséget hoz létre: egyszerre építenek és pusztítanak. Tehát a *Pszichózis* nemcsak a halál utáni vágyódásról ír, hanem az életbe kapaszkodásról is, amely megegyezik a derridai kegyetlenséggel: „Nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szükségessége a tragikus.”³⁵ A *Pszichózis* állításai kiszámíthatatlanul és kérlelhetetlenül ismétlődnek, amely során egy nyelviségen túli mintázatot alkotnak.

Ahhoz, hogy ezen mintázat megtestesülését vizsgáljam, Jean-Luc Nancy filozófus *Corpus* című könyvének írástest fogalmát használom fel. A *Corpus* egy olyan esszéisztikus könyv, amely a test fogalmát dekonstruálja különböző szempontokból. Elemzésem számára az írás és a test közötti átmenetek válnak fontossá, amellyel az írás performativitása leírhatóvá válik a megtestesülés folyamataiban.

Hipotézisem szerint, amikor az írás cselekszik, akkor *szövegtestként képesíti* a performatív elemeket: már nem instrukciókként, interakciókként, alakokként, párbeszédekként jelennek meg. Éppen ezért a *Pszichózis* mint írás épülésének, bomlásának és újraépülésének *folyamata* mutatja meg az új performatív kegyetlenséget. Derrida így ír az írásról mint folyamatról *Grammatológia* című művében:

Ezáltal „írásnak” mondjuk mindazt, ami általában inskripciót [beírást] hozhat létre, akár betűk segítségével, akár betűk nélkül megy végbe, még akkor is, ha a térbeni megjelenése idegen a beszédhangtól: legyen szó mozgóképi, koreografikus, képi, zenei, plasztikai „írásról”.³⁶

A dolgozatomban konzekvensen ilyen folyamatszerű írásként hivatkozok a drámára, amelyet a kép, a szöveg és a test szempontjaiból dekonstruálok. Ebben a folyamatban először azokat a

³⁴ *Pszichózis*, 16.

³⁵ Derrida: *A kegyetlenség...*, 35.

³⁶ Derrida, Jacques: *Grammatológia*, Budapest: Typotex, 2014. Ford. Marsó Paula, itt: 18.

képi, vizuális elemeket tekintem át, amelyek felületivé, térbelivé teszik az írást: a szavak szétszóródását a mondatokban, a sorok széthúzását a lapon, a visszatérő szövegek láncolatát. Ezek után az új formában megszülető szövetszerű szöveget értelmezem az ambivalenciák ismétlődése és az eltérített jelentések szempontjaiból. Mindezekkel felderíthető az a sajátos jelenlét, amellyel az írás úgy beszél, úgy hat, úgy hagy nyomot magáról, mint egy test.

A dolgozat zárásaként a fenti értelemben vett testszerűség felől értelmezem újra a dráma és a színrevitelek közötti adaptációs kérdéseket. Hogyan értelmezhető performatív jelenséggént a *Pszichózis* úgy, hogy ne szűkítsük le szétágazó jelentésrétegeit? Hogyan őrizhető meg az írás jelenléte a színházi jelenlétben? Végezetül, amiként Derrida is rákérdezett a kegyetlenség színházának dilemmájára: „Milyen helyet jelöl majd ki a szövegnek az előírás szükségessége, amit maga a kegyetlenség igényel?”³⁷

2. Képként felépülés

A *Pszichózis* szerkezetét először képként írom le, mivel ezen mozzanataiban veszíti el a nyelv kommunikatív funkcióját: a dráma tehát elsősorban nem nyelvi jelentést közvetít. A képiség erősíti a szavak gesztusértékét, ahogyan a derridai kegyetlenség plasztikussága is jellemzi: „»a beszédet térbeli és konkrét jelentésében kell felhasználni« és »úgy kezelni, mint egy szilárd tárgyat, és mint ami megmozgatja a dolgokat«”.³⁸ Ha ilyen vizuális anyagként tekintünk az írásra, akkor hogyan írható le képként? Egyrészt tartalmilag az írás által megidézett képeket, másrészt formailag az írást mint képet vizsgálom. Milyen más hatások fedezhetők fel egy ilyen értelmezésben? Hogyan épül fel képként az írás?

Hogy fog működni akkor a beszéd és az írás? Úgy, hogy ismét gesztusokká válnak: a logikai és diszkurzív szándék szerepe csökken és alárendelődik, az a szándék, amellyel a beszéd általában biztosítja saját racionális áttetszőségét...³⁹

Az írás gesztus-értéke abban a technikában nyilvánul meg, amelyről Kane beszél első drámájának írásakor: „Nem szeretek olyat leírni, amire nincs szükség, szóval a kedvenc gyakorlatom a vágás – vágni, vágni, vágni!”⁴⁰ A korábbi drámáknál ez egy tömör, lényegre

³⁷ Derrida: A kegyetlenség..., 28.

³⁸ Derrida: A kegyetlenség..., 29.

³⁹ Derrida: A kegyetlenség..., 28.

⁴⁰ Saunders: id. mű, 44.

szorítókozó nyelvet eredményezett. Azonban egy új szinten ez a szétvágó, csonkoló technika a *Pszichózis* esetében poétikai és vizuális erővel is bír: a mondatok és a szavak különböző sorokban és összetételekben láthatók.

A dráma tartalmi töredékei ezt a vágást és csonkolást követik bizonyos visszatérő, leíró képekben: bogarak és egyéb állatok mozgásai ismétlődnek. Például az értelem plafonja: „úgy mozog mint tíz- / ezer svábbogár”⁴¹. Később ugyanígy visszatér az agy mennyezete, amelyet leírás nélkül csak egy sor követ azonosításként: „Csótány-pokróc”.⁴² Valamint a tudat olyan zárt térként jelenik meg, mint ezen leíró blokkban: „Mint madár tépett szárnnal a felduzzadt égen / Agyamat villámok szabdalják / Amint a mennydörgés elől elrepül”.⁴³ A *tudat anyagtalan vermében*⁴⁴ zajló nyüzsgés hat a szavak és mondatok elrendezésére: ugyanúgy töredezetté válnak, mint a lények morajlása.

A korábban említett vágás aktusa összemossa az írás és a tudat folyamatait. A megidézett animális képek ismétlődése megteremti azt az alaktalan állapotot, amelyben nem meghatározható az elbeszélő kiléte. Az alaktalan tudat szétvágása szükségszerű az alapján, amelyet Kane nyilatkozott utolsó drámájáról: „Annak érdekében, hogy funkcionálj, *ki kell vágnod az elméd legalább egy részét*. Másképp krónikusan épelméjű lennél egy krónikusan elmebeteg társadalomban.”⁴⁵

Tehát ez a tudatot szétvágó animalitás arról az ambivalenciáról is szól, amelyben az írás vergődik: énkeresés és énvesztés, valamint a tudat feletti hatalom és a tudat alatti sodródás átmeneti állapotairól. Az írás egy olyan monológ vagy beszédfolyam formájában tárul fel, amelyben a hangokhoz nem köthetők alakok. Az angol irodalom- és kultúratudomány kutatója, Clare Wallace úgy magyarázza ezt a jelenséget, hogy a drámában lévő szubjektum nem tudja megkülönböztetni önmagát a másiktól.⁴⁶ Tehát a szubjektum decentralizáltsága miatt az *Én* és a *Másik* köztes állapotaiban az olvasottak megértése átalakul.

Ekkor hangsúlyossá válik az a megértési kísérlet, amelyet az olvasó ugyanúgy elvégez, mint az írás. Derrida *A megfűjt beszéd* című írásában egy olyan eltulajdonításról beszél, amelyben a beszéd megfosztja a szubjektumot saját szavaitól és azok jelentéseitől.⁴⁷ A beszéd

⁴¹ *Pszichózis*, 11.

⁴² *Pszichózis*, 33–34. Később ezen az agymennyezeti csótány-pokrócon megjelenik a tánc is, lásd: „csótány-pokróc amelyen táncolunk” *Pszichózis*, 35.

⁴³ *Pszichózis*, 44.

⁴⁴ *Pszichózis*, 19., lásd: „Belefulladás a depresszióba / Saját énem hideg fekete pocsolójába / Anyagtalan tudatom vermébe”

⁴⁵ Saunders: id. mű, 114. [Kiemelés tőlem.]

⁴⁶ Wallace: id. mű, 231.

⁴⁷ Derrida, Jacques: *A megfűjt beszéd*. In: *Theatron*, 6(3–4), 2007, 3–22. Ford. Simon Vanda. „Egy olyan beszéd éterében viszonyulok magamhoz, amelyet mindig megfűjnek, és ami éppen azt tulajdonítja el tőlem, amivel kapcsolatba hoz.” Derrida: *A megfűjt...*, 8.

aktusa egy állandó távolságot hoz létre aközött, amelyről a beszéd szól és akihez a beszéd tartozik. Ehhez az eltulajdonításhoz nincs szükség másik félre, mivel a monológ beszéde hasonlónak tekinthető a dialógushoz:

Mihelyt értenek, mihelyt megértem magamat, az én, aki érti *magát*, ért *engem*, beszélő énné válik és átveszi a szót attól – *anélkül, hogy valaha is a szavába vágna* –, aki a nevében beszélni vél, s magát megértetni.⁴⁸

A feltételezett szubjektum ebben az eltulajdonított beszédfolyamban akadályokba ütközik, ha a nyelv általános logikájában igyekszik megérteni magát. Minden erre tett kísérlete decentralizálja és képként töredezik szét. Ezt a széttöredező kísérletet az animális képek mellett egy tátott száj képén keresztül fejezi ki, amely állandóan üvölt és bűzölög:⁴⁹

1. „Régen elásott szégyenérzet üvölti förtelmes rothadó bánatát” – 14.
2. „Azzá kell válnom, aki már vagyok és örökké üvölni” – 19.
3. „Gyilkos mosollyal sétál tovább az eszem / Zavaros szorongás marad nyomában / Amely lelkemben üvölt” – 25.
4. „bűzös leheletem minden egyes szava” – 35.
5. „Mindenem amim volt / Lenyelve” – 46.
6. „Én vagyok az, akivel sohasem találkoztam, akinek *az arca a tudata hátoldalára ragadt.*” – 49. [Kiemelés tőlem.]

A kinyíló szájból áradó bűz és a bezárt tudati tér nyüzsgése szintén a zárt-nyitott pólusok ambivalenciájában észlelhető. Ezen ambivalencia értelmezhető úgy is, ahogyan Deleuze képzőművészeti kontextusban ír a szájról mint delokalizáló funkcióról, amely elmosza a szervek határvonalait: „Már nem egy szerv, hanem egy lyuk, amelyen keresztül az egész test eltávozhat, a hús pedig leszállhat.”⁵⁰ Ha formailag a *Pszichózis* mint írás képként is látható, akkor ez a *száj és lyuk* hasonló tördelési és szerkesztési eljárásokban figyelhető meg.⁵¹ A hivatkozott példákhoz képeket készítettem, amelyek megtalálhatók a dolgozatomhoz illesztett Mellékletben.

⁴⁸ Derrida: A megfűjt... 9.

⁴⁹ A *Pszichózis* idézései következnek, amelynek tipológiájában az oldalszámokat az idézetek mellett jeleztem.

⁵⁰ Deleuze, Gilles: *Az érzet logikája*, Budapest: Atlantisz, 2014. Ford. Seregi Tamás, itt: 34.

⁵¹ A *Pszichózis* Symposion általi magyar kiadásában megjelennek illusztrációk, amelyeken bogarak és lyukacsos foltok láthatók. Mindez szintén kiegészítésül szolgál az olvasás vizuális élményéhez, azonban elemzésemben csak az írás képéről esik szó.

Az írás egyrészt a „(Csend)” és „(Szünet)” instrukcióival tördeli a mondanivalóját, amelyet később felvált a sorok szűkös vagy tágas elrendezése. Ha az írás nevezhető egy beszédfolyam képének, akkor a benne található csendek megszakítják a beszédet. A csendek után következő beszédblokkokon érzékelhető az elfojtott érzelmek kontrollálatlan felszínre törése. Csendek és kérdések váltakozását követi például az a rész, amelyben mindenkit a „Baszd meg.”⁵² indulatszóval címez meg. A sűrű és sodródó beszédblokkokat megszakító csendek feszült tempója érzékelhető a képből: a fokozás hatását növeli az utolsó blokk oldalra húzása (lásd: Melléklet, 1. kép).

Az írás sorainak széthúzásai ábrázolhatók vonalakként is, amelyek mintázata nyelvi, képzőművészeti és zenei kódolású is lehet. Ekképpen az írás megértése hasonló az avantgárd képversek multimedialis kódolásához, amelyek szintén kilépnek a kizárólagos nyelvi síkból. A képverseket kutató irodalomtörténész, Sz. Molnár Szilvia íráskép definíciójában így működik a megértés: „A [nyelvet feltáró szándék nyomvonalaiából álló] figura vizuális észlelése így megelőzi az olvasást, megragadja a képi értelmet, és ennek nyomán engedi olvasni a nyelvi kijelentést.”⁵³

Egyrészt, zenei kontextusban a csendek és a vonalak ritmikus blokkjai értelmezhetők partitúraként. Sz. Molnár összefoglalásában a vers ekképpen mutatja meg a saját belső szerkezetét: „[...] a gondolkodást, a szavak külön-külön és együttállásban való értelmezhetőségét: a partitúraszerű olvasásmódot.”⁵⁴ A ritmus használata fontossá válik a színházi előadások létrehozásakor és elemzésekor.⁵⁵

Másrészt, a vonalak képzőművészeti kontextusban is láthatók. Deleuze úgy ír a vonalról mint materiális dekorációról, amely bármikor meghosszabbíthatja vagy megszakíthatja irányát:

[...] [a vonal] az elválasztás, összekötés, rávetítés és a metszés szolgálatába van állítva. Egy olyan vonal tehát, amelyik szüntelenül irányt változtat, megtörik, megszakad, eltérül, visszatér önmagához, felcsavarodik, vagy éppen túlszalad természetes határain, „rendetlen rángatózásban” múlva ki...⁵⁶

Ebben az értelemben a csendek olyan lyukakká változnak, amelyek szintén megtörik, megszakítják, eltérítik az írás lineáris vonalait. Az elválasztás és a metszés szolgálatában azok

⁵² Pszichózis, 20–22.

⁵³ Sz. Molnár Szilvia: Vizuális költészet vagy képvers? In: *Iskolakultúra*, 11(10), 2001, 26–38., itt: 31.

⁵⁴ Sz. Molnár Szilvia: A képvers-értés története: a történeti avantgárd. In: *Iskolakultúra*, 12(11), 2002, 46–60., itt: 51.

⁵⁵ Lásd bővebben: 5. fejezet, ahol előadáselemzéseken keresztül tárom fel a *Pszichózis* performativitását.

⁵⁶ Deleuze: Az érzet..., 55.

a részek is jelentéssel töltődnek fel, amelyeknél semmi nem látható. A sorok közötti üresség egyenlővé válik az írás hiányával, amelyben nem hangzik el beszéd.

Alicia Tycer színháztörténész *Pszichózis*-elemzése szerint ilyenkor a feltételezett szubjektum fokozatosan eltűnik a csendek sokasodásával, amely az érvényesítés megélését erősíti.⁵⁷ Ezzel az elemzéssel az a probléma, hogy kizárólag a melankólia és a gyász értelmezési keretébe illeszti a megtapasztalt veszteség-élményt. Ekképpen a veszteség mint eredmény megélése passzív befogadásként érvényesül egy aktívabb folyamatként megélhető elmúlás-élmény helyett.

Az írás hiánya mellett az írás vonalai olykor követik a mondatok ismétlését és egyben elhalását. Például az „ő még mindig halott lesz”⁵⁸ ismételtetésekor elfogyó íráskép így szól végül: „[...] ő / Még halott, csak / Rohadtul / Vége van.” (lásd: Melléklet, 2. kép). A mondat ismétlése erősítene az állítást, azonban a vonalak fogyatkozása az egységet bontja szét. Máskor az állítások ereje fogy el egy olyan szinonimákban ismétlődő rendszerben, amelyet a vonalak blokkosított egységessége tart fenn (lásd: Melléklet, 3. kép). Utóbbinál külön jelentéssel bírnak az utolsó blokk szavai, amelyben az írás fenntartása (a vonalak folytatásában) és vágása, csonkolása (a szavak jelentéseiben) jelenik meg: „Idegenkedik / Kificamít / Testetlenít / Leépít”.⁵⁹

A dráma végére a mondatok és a szavak széttöredezettségét képezi le a vonalak *rendetlen rángatózása*. Korábbi részeiben az egységesség és a töredezettség pólusai két helyen összpontosulnak: a sorok vonalszerű képiségében vagy a szavak-mondatok nyelviségében. Az utolsó oldalakon egy középre húzott, versre hasonlító forma jelenik meg, azonban ebből a gerincből kicsúsznak, kisiklanak, megszöknek bizonyos sorok (lásd: Melléklet, 4. kép). Vannak olyanok, amelyek fokozatosan esnek szét a szinonimák ismétlésében: „Egy lélek / Elfogása / Elrablása / Szakadása”.⁶⁰ Van olyan, amely a sorvezetéstől hirtelen rántja el az olvasó szemet: „hogy szeressenek”.⁶¹ Ilyen módon a nyelvi elemekhez külön érzetek kapcsolódnak az íráson belül.

⁵⁷ „[...] A hiányokat [gaps] ugyanolyan fontosnak tartom, mint a részleteket a Kane-szövegben: amikor olvasóként és nézőként ilyen részletes átmenetek között tapasztaljuk e csendeket, akkor hajlamosak leszünk a saját személyes részleteinket hozzátenni. A darab végére nemcsak a jól definiálható szerző és/vagy karakter veszteségéről van szó, amely a külvilághoz tartozik, hanem magában az egóban megtapasztalható egy kevésbé definiálható veszteség is.”

Tycer: id. mű, 26.

⁵⁸ *Pszichózis*, 25.

⁵⁹ *Pszichózis*, 28.

⁶⁰ *Pszichózis*, 47.

⁶¹ *Pszichózis*, 47.

Deleuze az érzet fogalmát úgy írja le, mint az a fajta hullámmászás, amely már nem ábrázoló jellegével kerül kapcsolatba a testtel, hanem valóssá válik.⁶² A valóságossága tetten érhető az érzékelésre tett hatásában: „a szem virtuálisan az a többfunkciós meghatározatlan szerv lesz, amely a szervek nélküli testet, vagyis az Alakot tiszta jelenlétként képes látni.”⁶³ A vonalak felszabadításával egy újfajta érzékelést enged a befogadónak. Az írásban nem nyelvi határokat fognak jelölni a vonalszerű sorok, hanem érzetként hatnak.

Az írás mint kép formája érzetként erősíti a tartalmilag megidézett képeket: az animális elemeket; az énkeresés és énvessztés beszédben megjelenő ingadozását; a nyitott-zárt pólusok vonalként megjelenését; valamint a vágás és csonkolás konkrét, materiális jelenlétét. Ezen érzetek túlmutatnak a dramatikus értelmezésen, amelyet a posztdramatikus színház teoretikusa Hans-Thies Lehmann a *textuális tájkép* kifejezésben foglal össze.⁶⁴ Ebben a kifejezésben a színpadra írt szöveg nem verbalizálásra szánt, hanem hangok és képek partitúrájaként értendő. A Lehmann-féle vizuális dramaturgia szövegmunkája úgy érvényesül a *Pszichózisban*, hogy már az íráskép maga rendelkezik szcenikus vizualitással.

A *Pszichózis* a fejezetben elemzett vonalszerű sorok delokalizált formájának gerince. Nevezhető olyan szervek nélküli testnek, amely a rizomatikus logika szerint létezik. Éppen ezért a dráma performativitása is ezen a delokalizáción keresztül leírható. Derrida szavaival: „[...] le kell meztelenítenünk a szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását, a kiáltást...”⁶⁵ A következő fejezetben azt az új nyelvi logikát tekintem át, amelyet a vonalak szerkezete létrehoz.

3. Szöveként szétterülés

A *Pszichózis* egy olyan írásképként is látható, amelynek sorai delokalizáló vonalakként törik meg az olvasás lineáris logikáját. Derrida hasonló képet használ, amikor a *köteg* vagy *szövet*

⁶² Deleuze: *Az érzet...*, 54. Kiegészítésül azt az érzékelési különbséget szeretném megjegyezni, amely az *ábrázolt* és a *valós* látványakor egészen más a befogadó előtt.

⁶³ Deleuze: *Az érzet...*, 60–61.

⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies: A logosztól a tájképig. In: *Theatron*, 5(2), 2004, 25–30. Ford. Enyedi Éva, itt: 28–29. A *textuális tájkép* kifejezés Lehmann hivatkozásában is összefügg Derrida *éspacing* (térbelivé válás/tétel) kifejezésével. (lásd: Lehmann: uo.) A *Pszichózis* dinamikájában hasonló térbelivé válás vizsgálható, ha textuális tájképként értelmezhető. Az írás mint kép felépülése új értelmezéseket adhat a *Pszichózis* színházi megvalósításának. Az írás mint tér derridai értelmezéséhez lásd: „[...] [a lenyomat és a nyom sajátos közegében] nincs inkább az *időben*, mint a *térben*, jelennek meg az elemek közötti különbségek, vagy inkább e különbségek hozzák létre az elemeket, e különbségek alkotnak *szövegeket*, láncolatokat vagy nyomrendszereket. E láncolatok és rendszerek, csak a nyom vagy a lenyomat szövedékében körvonalazódhatnak.” Derrida: *Grammatológia...*, 77.

⁶⁵ Derrida: *A kegyetlenség...*, 28.

fogalmával írja le az írás struktúráját: „[...] mely újra szétfutni engedi a különböző fonalakat és a különböző értelmi vonalakat – erővonalakat – egészen úgy, mintha kész lenne abból egy másikat szőni.”⁶⁶ A szétterült vonalak képe összhangban van az írott nyelv közegével: a nyelv által közvetített jelentés is állandó alakulásában értelmezhető.

Ebben a fejezetben az írás változékony nyelvi közegét vizsgálom, amely úgy működik, mint egy szövet. Ebben a szövetben a fogalmak alakjai állandók, azonban jelentésük mindig változik. A *Pszichózis* mint szöveg létrejövése a kegyetlenség dinamikájában elemezhető, amely ezen logika szerint derridai megfogalmazásban *mezteleníti le a szó húsát*:

[...] amit a nyelv és a logika artikulációja még nem fagyasztott meg, azt, ami minden beszédben az elnyomott gesztusból megmarad, azt az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani.⁶⁷

Tehát a kegyetlenség dinamikájában úgy jön létre a szöveg, hogy az ismétlés és a változás formái *összeszövik és szétfuttatják az értelmi vonalakat*. Ezen dinamika láttatásához áttekintem a szöveg logikabontó és logikaépítő elemeit: ismétléseket, ritmikus etűdöket, visszatérő témákat és ellentmondásokat. Ezek az elemek hogyan lépnek kapcsolatba egymással? Milyen szétterült hálózatot tár fel az új logika? Hogyan olvasható így szöveggént a *Pszichózis*?

A szöveggént olvasás derridai értelemben a textualizálódás folyamatának is nevezhető. Orbán Jolán irodalomteoretikus Derrida-értelmező könyvében ekképpen fogalmazza meg a textualizálódást: „[...] egy intra-textuális, in-textuális aktivitás, a szövegek működése, dinamikája magukban a szövegekben, a szövegszerűsödés többdimenziós folyamata.”⁶⁸ Ezáltal a *Pszichózis* szöveggént szétterülése is hasonlóan egy sajátos dinamika szerint olvasható.

A szöveg olvasásélményét Laurens de Vos színháztörténész az *elmeörvény*⁶⁹ fogalommal írja le. Egy olyan polifonikus szöveggént jellemzi, amelyben bármely szövegrész szólhatna különböző hangokon, miközben mind egyetlen beszédfolyam része.⁷⁰ De Vos elemzésében a monológok, párbeszédek, gyógyszer-receptek, öngyilkossági tervek, gondolatok, érzések,

⁶⁶ Derrida, Jacques: Az el-különböződés. In: Bacsó Béla szerk. *Szöveg és interpretáció*, Budapest: Cserépfalvi, 1991, 43–63. Ford. Gyimesi Tímea, itt: 43.

⁶⁷ Derrida: A kegyetlenség..., 28.

⁶⁸ Orbán Jolán: A textuális fordulat. In: uő: Derrida írás-fordulata. Pécs: Jelenkor, 1994, 127–160, itt: 165.

⁶⁹ „mental turmoil”. De Vos, Lauren: „Little is left to tell.” Samuel Beckett’s and Sarah Kane’s subverted monologues. In: Wallace, Clare szerk. *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Prága: Litteraria Pragensia, 2006, 110–124, itt: 120.

⁷⁰ de Vos: id. mű, 110.

pszichiátriai tesztek, tünetek és diagnózisok mind a szöveg kollázsának részei. Hozzáteszi, hogy ez a kollázs maga a szöveg, amelyben a nyelv a részeket összetartó eszközként szolgál.⁷¹

Ezen a nyelven való megszólalás jelenti a kommunikáció vágyát: a gondolatok és érzések megfogalmazása, a tudat és a valóság egyeztetése, egy ismeretlen Másik címzése. Emellett a nyelv jelenti még az izolációt is: a gondolatok és az érzések megfoghatatlanságát, a tudat és a valóság összemosódását, az identitás töredezettségét. Ezt a kettőséget a szöveg a fulladáson keresztül is kifejezi:⁷²

1. „Szégyen szégyen szégyen. / Fulladj bele a kibaszott szégyenedbe.” – 15.
2. „Belefulladok a depresszióba / Saját énem hideg fekete pocsolójába / Anyagtalan tudatom vermébe” – 19.
3. „Belefulladva a logika tengerébe” – 30.
4. „Tudom. Azért vagyok dühös, mert értem, nem azért, mert nem értem.” – 43.

Habár a szöveg lajstroma hemzseg az öngyilkosság és halál variációitól, az ehhez társítható fulladással együtt jelennek meg a nyelvi logika, az érzelemkifejezés, a megértés fogalmai is. A nyelv logikája nem engedi kifejezésre juttatni a gondolatokat és az érzéseket úgy, ahogyan azok megjelennek a tudatban. Mégis a nyelv lehet egyedül olyan közeg, amely de Vos szavaival haladásra készítet a szöveggörnyezet szivattyúszerű vákuumában.⁷³ A nyelvhez való viszonyt maga a nyelvhasználat poétikája is megjeleníti: az akadozó, levegőért kapkodó beszédfolyamban olykor csak szavak vagy töredezett mondatok kerülnek *a szöveg felszínére*.

A beszédfolyam felszíne mögé nem társítható karakter, psziché vagy szenvedő alany. Amennyiben mégis karakter-beszédként vagy egységes szubjektum-megnyilvánulásként értelmeznénk a *Pszichózt*, az mindenképpen egy szűkösebb, normatív keretben zajlana, amely feltételes viszonyítások mentén értékeli.⁷⁴ A pszichoanalízis normalitás koncepcióját Kiss Kata Dóra filozófus a Deleuze-Guattari féle skizoanalízis módszerével kritizálja. A skizoanalitikus megközelítés utat engedhet a szöveg megértéséhez anélkül, hogy klinikai-orvosi kategóriák mentén adnánk önkényes, normatív jelentést. A pszichoanalízis a tudat alatt

⁷¹ de Vos: id. mű, 120–121.

⁷² A *Pszichózis* idézései következnek, amelynek tipológiájában az oldalszámokat az idézetek mellett jeleztem.

⁷³ „A beszéd az egyetlen tényező, amely haladásra bírja őket egy környezeti vákuumban.” de Vos: id. mű, 122.

⁷⁴ Maga a *Pszichózis* is megfogalmaz kritikát a pszichiátriai ellátásról, amelyhez bővebben lásd a 4.48's *Critique of the Mental Health System* [A 4.48 kritikája a mentális egészségügyi rendszerről] című alfejezetet itt: Tycer: id. mű, 33–34.

megjelenő jelenségeket keresi, míg a skizoanalízis a tudat felszínén létrejövő jelenségeket szemléli.

Ebből a megközelítésből a *felület vagy felszín* [la surface] létrejövésének dinamikáját használok fel. Deleuze a szövegeiben franciául *la surface* fogalommal dolgozik, amelynek magyar fordítása különbözik: felületként a Kiss-tanulmányban és felszínként Hódosy Annamária *A skizofrén és a nyelv* című Deleuze-fordításában. Éppen ezért mindkét fordítást használok az éppen alkalmazott tanulmány kontextusával összhangban, amelyek jelentése megegyezik.

Kiss olyan működésként foglalta össze a skizofrén tudatot, amely felületet képez annak érdekében, hogy a *túl sok impulzus* befogadható legyen:

Ebben az értelemben a skizofrén nem az a személy, aki izolált a társadalomtól, aki be van zárva saját világába és képtelen kapcsolatot fenntartani a valósággal. Épp ellenkezőleg: túlságosan nyitott minden impulzusra. Képtelen elzárkózni a világtól, mert az egész világ benne van.⁷⁵

Kane hasonlóan magyarázza a depresszió állapotát, amikor elmondása szerint az ürességgel ellentétben ugyanúgy jelenti az impulzusok túltelítődését is: „[...] [olyan fokú túltelítettséget] amiben minden megszünteti magát. Amiben nincs hit kétség nélkül, nincs szerelem gyűlölet nélkül.”⁷⁶

A *Pszichózis* felületén hasonló impulzus-áradat feldolgozása látható. A szöveg felületet képez a megállíthatatlanul ömlő fogalmaknak: az írásban oszlopokká, soragyűlékké különülnek el a szövegrészek. Például a „Hogyan álljak meg?”⁷⁷ frázis soronkénti pusztá ismétlése egy idő után kiegészül egy újabb párhuzamosan futó oszloppal, amelybe beékelődnek egyéb mondatok: „Villanásnyi fájdalom” / „Nyilall a tudómba” / „Villanásnyi halál” / „Szorítja szívemet”.⁷⁸ Az ismétlés hosszú mantrájában rövid állapotjelzések villannak fel, amelyek képtelenek ennél a félsornyi pillanatnál hosszabban érvényesülni.

Az ismétlések nemcsak repetitív mantrákban vagy visszatérő témákban jelennek meg, hanem a mondatokon belül is. Ezek tekinthetők olyan kísérleteknek, amelyekben az írás küzd a megfogalmazás nyelvi lehetőségeivel: vesszők, pontok és tagmondatok elhelyezésével. Például az alábbi belső variáció, amellyel a jelentést adó hangsúlyt keresi:

⁷⁵ Kiss Kata Dóra: A pszichoanalízis intézményének kritikája Gilles Deleuze és Félix Guattari vágyfelfogása alapján. In: *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat*, 9(1), 2015, 113–130, itt: 120.

⁷⁶ Sierz: id. mű, 110.

⁷⁷ *Pszichózis*, 32–33.

⁷⁸ Uo.

[...] aki kigúnyolt

Amikor leborotváltam a fejem, aki hazudott és azt mondta, örül,

Hogy találkoztunk. Aki hazudott. És azt mondta, örül, hogy találkoztunk. Én

Bízam benned, szerettelek téged, és nem az fáj, hogy

Elveszítelek, hanem a szemérmetlen kibaszott hazugságok

Orvosi megjegyzéseknek álcázva.⁷⁹

A variációkból álló nyelvi építkezések összefüggenek a valóság koherens percepciója felé tett kísérlettel. Eleinte a szövegben észrevehetők a folyamszerű blokkok közé ékelt tézismondatok, amelyek összefoglalhatóvá teszik a túlsorduló impulzusokat. Például az előbbi részlet után következő egyetlen mondat: „A te igazad, a te hazugságaid, nem az enyéme.”⁸⁰ Ekképpen a beékelt mondatok szükségszerűvé teszik az elmeörvényben tett repetitív köröket: a tudati világot valósággá tevő határozatként olvashatók.

A tudati és valóságos világ elkülöníthető és koherens percepciója egyre nehezebbé válik a szöveg előrehaladtával. Ez a nehézség olyan motívumokban észlelhető, amelyekben a beékelt, tömör mondatok is töredékesek: már nem biztos, hogy egy folyamszerű blokk része vagy egy azt követő határozott állítás. Például az alábbi mondatok, amelyek négysoros szinonima-variánsok (villan, vibrál, suhint, ég, facsar, nyom, stb.) blokkjai között képeznek szünetet: „sosem múlik el”⁸¹, „Semmi sincs örökké / (de Semmi)”⁸², „és holnapra egy épebb élet”⁸³, stb. A szöveg a végsőig tömöríti és szükségesíti a határozott mondatokat, amelyek végül nem jelentést közvetítenek. Ehelyett a folyamatos jelentésképzés felületévé válik a szöveg.

Tehát az a nyelvi felület vagy felszín [la surface], amely egykor *a részeket összetartó eszköz* volt, a dráma végére szétroncsolódik. Ennek eredményeként a szöveg szétterülhet ezen a felületen vagy felszínen. Ez a szövegszerkesztési technika erősíti a korábban lyukacsosként ábrázolt írás képét (lásd: Melléklet, Képek).

Deleuze *A skizofrén és a nyelv* című írásában a felszín olyan: „[...] amely elválasztja a dolgokat a prepozícióktól”.⁸⁴ Deleuze szerint, amikor ez a bizonyos felszín szétfoszlik, akkor nyelvi kontextusban minden szó fizikai matériává változik és a dolgok fogalmilag

⁷⁹ Pszichózis, 15–16. [Kiemelés tőlem.]

⁸⁰ Pszichózis, 16.

⁸¹ Pszichózis, 37.

⁸² Pszichózis, 38.

⁸³ Pszichózis, 39.

⁸⁴ Deleuze, Gilles: A skizofrén és a nyelv. In. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 41(1–2), 1995, 80–93. Ford. Hódosy Annamária, itt: 86. o.

elkülöníthetetlenek lesznek egymástól.⁸⁵ Ez a nyelv a szita-féle, lyukacsos bőrfelszínű skizofrén testen keresztül működik: „Fa, oszlop, virág és vessző, mind-mind benyomul a testbe; testünkbe más testek hatolnak, és koegzisztálnak annak részeivel.”⁸⁶

A *Pszichózis*ban hasonló folyamat követhető végig, ahogyan az írás egyre lyukacsosabb, szita-féle lesz képként és szöveggént is. Ebben a szita-féle minőségében kép és szöveg közti kölcsönhatás példázható olyan részekkel, amelyekben a delokalizáló vonalak hatására a szöveg jelentése egyszerre többféleképpen differál. Az első példa szövegében más jelentéssel bír a lineáris vagy oszlopokban olvasás.

mindig is szerettelek

akkor is amikor gyűlöltelek

Milyen vagyok?

Pont mint az apám

Ó nem ó nem ó nem⁸⁷

Lineárisan egy identitáskérdésre adott válasz az apához való hasonlítás, míg oszloposan a gyűlölet módja köthető az apához. Ezek a jelentéstartalmak egyszerre léteznek a szövegen belül, így mindegyik a szöveg egészét képezi. Derrida *szöveg* fogalmával leírható olyan hálózatként, amely a jelentés elemeit az oppozíciók hálózatában tartja össze: „[...] nemcsak megkülönbözteti azokat [a jelentés elemeit] egymástól, de egymásra is vonatkoztatja.”⁸⁸ Az oppozíciók hálózatát az alábbi példa modellelzi:

szólj

szólj

szólj

tíz méteres kudarc-glória

ne nézz rám

Az utolsó állomás

Senki sem szól

Hitelesíts engem

⁸⁵ „A felszín ezen általános összeomlása során a szavak elvesztik hajdani jelentésüket. Megtarthatják ugyan a jelölés egy bizonyos fokát, de minden tartalom nélkül; a kinyilvánítás egy fokát, amely azonban már érdektelen; jelentésük továbbra is érvényesül, de hamis jelentésként tűnik fel. Bárhogy is, a szavak elvesztik hajdani jelentésüket, azt a képességüket, hogy a test akcióitól és passzióitól eltérő anyagtalan okozatokat (történeteket) ábrázoljanak vagy fejezzenek ki. Minden szó fizikai matériává alakul és azonnali hatást gyakorol a testre.” Deleuze: *A skizofrén...*, 87.

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ *Pszichózis*, 45.

⁸⁸ Derrida: *Az el-különböződés...*, 49.

Tanúsíts engem

Láss engem

Szeress engem

Az utolsó engedelmességem

az utolsó legyőzésem

a csirke még rángatózik

és nem hagyja abba

és arra gondolok, hogy rám

gondolsz

ahogy akarom hogy rám gondolj⁸⁹

A második példa tört formájában a bal oldalon kérlelő, míg a jobb oldalon tagadó mondatok szerepelnek: oszloposan építik egymást, míg lineárisan olvasva ellentmondásba kerülnek. Ez a *rángatózás* vagy vergődés ekképpen vizuálisan és nyelviileg is érzékelhető. Az utolsó három sor pedig azt az önmagába záródó gondolatot jelzi, amelyben az összemosódó tudatok és gondolatok végül ugyanabba a szövegi tudatba térnek vissza.

Mindezek értelmében ahelyett, hogy a *Pszichózis* egy szubjektum tudatalatti beszédfolyama lenne, valójában egy megfűjt beszéd szövege a tudat felszínén: a beszéd eltulajdonított a beszélőtől.⁹⁰ Az oppozíciók hálózata a jelek és jelentések el-különbözőződéséből áll, amelyben a jel által jelölt jelenlévőt sosem lehet megragadni: „[...] a jelek körforgása későbbre halasztja azt a pillanatot, amikor magával a dologgal találkozhatunk, [...] amikor is jelenlévő képzetünk alakulna ki róla.”⁹¹ A *Pszichózis* hasonló problémákat tematizál és formálja meg nyelviileg: a beszélő Én, a beszélhető nyelv és mindezek által a jelenlét keresése – amely jelenlévőként nem elérhető a szöveg jeleinek körforgásában.

A dráma színrevitelének nehézsége ebben a jelenléti problémában foglalható össze. Azonban a kilyuggatott felszín és a nyelvi dekonstrukció létrehozza azt az új logikát és létezési módot, amelyben felvázolható a színházi jelenlét. Mindez pedig szubjektum, cselekmény, beszédformák alkalmazása nélkül is megtehető. Amennyiben a *Pszichózis* képisége a textuális tájképen keresztül hatott, úgy szövegisége az oppozíciók hálózatán keresztül.

A színrevitel lehetőségeihez még egy lépést kell tenni annak érdekében, hogy az eddig tárgyalt jelek és jelentések hálózatai értelmezhetők legyenek anyagi és testi formában. Fischer-Lichte szerint a színházi kontextusban vett jelentés: „[...] nem választható el az anyagságtól, nem fogható fel fogalomként, hiszen sokkal inkább az objektum anyagi megjelenésével mutat

⁸⁹ Pszichózis, 48.

⁹⁰ Utalok itt a 2. fejezetben elemzett referenciapontomra: Derrida: A megfűjt...

⁹¹ Derrida: Az el-különbözőzés..., 48.

azonosságot.”⁹² Az írás testi minősége az elemzésem során többször felmerült: a szervetlen test, a delokalizált gerinc, a fogalmak testté válása és saját testünkkel koegzisztálása. A következő fejezetben áttekintem azt a módot, amiként az írás szövegtestként kezelhető.

4. Testként sűrűsödés

Fischer-Lichte performativitás-definíciója alapján a megtestesülés folyamatainál szükséges folytatni a *Pszichózis* elemzését, amelyhez a hermeneutika és a szemiotika már nem elegendő.⁹³ Fischer-Lichte az előadás definícióját az együttes testi jelenlétben zajló eseményként írja le.⁹⁴ Az eseményként felfogott előadások kortárs szemlélete új értelmezést követel meg a drámákkal szemben: a szöveget plurimediális létezőként használva és performatív lehetőségeit előtérbe helyezve.

Az alábbi fejezetben a testiség szempontjából tekintem át a *Pszichózt* mint írást, amely ezáltal illeszthető a színházi kontextusban vett jelek performatív anyagságához.⁹⁵ Hogyan sűrűsödik össze testként a szövegkép? Ha a *Pszichózt* testként kezeljük, akkor mit jelent az írás? Hogyan érhető tetten benne a jelenlét?

Orbán Jolán a performativitás kegyetlenségéről szóló írásában ezt az Artaud-állítást emeli ki: *Tout ce qui agit est une cruauté*. Amely Orbán fordításában: *Minden, ami cselekszik, kegyetlenség*.⁹⁶ Úgy elemzi az állítást, miszerint ez a kegyetlenség és a cselekvő színház közös meghatározása. A cselekvés kontextusában értelmezhetők az eseményként felfogott előadások és az őket megalapozó szövegek is. Tehát a *Pszichózis* kegyetlensége hasonló módon cselekvő írásként figyelhető meg annak érdekében, hogy performatív és előadható jellege felvázolható lehessen.

⁹² Fischer-Lichte: id. mű, 215.

⁹³ Orbán Jolán így ír a performanszokról mint eseményekről és értelmezésükről: „Mindez maga után vonja a művészeti események értelmezési stratégiáinak a megváltozását is, ha eddig elsősorban a műként felfogott alkotás megértése volt a cél, és erre a hermeneutika kínálta a legmegfelelőbb stratégiákat, ha eddig a jelek értelmezésére tevődött a hangsúly, amelyre a szemiotika kínálta a legmegfelelőbb fogalmi hálót, akkor az eseményként felfogott előadás egy új stratégia és új fogalmi háló kidolgozását teszi szükségessé.” Orbán Jolán: *Testthatársértések – a performativitás kegyetlensége*. In: Borbély András, Orbán Jolán, Pieldner Judit szerk. *Irodalom, test, emlékezet*, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2014, 1–15., itt: 7.

⁹⁴ Fischer-Lichte: id. mű, 43–44.

⁹⁵ Fischer-Lichte: id. mű, 215.

⁹⁶ Orbán: id. mű, 3.

[...] bár a „korpusz nem diskurzus és nem elbeszélés”, amint ezt Jean-Luc Nancy kiemeli, a filozófia és az elméleti diskurzusnak van teste, amely cselekszik, és e cselekvés révén „testetlen diskurzusból” cselekvő és testes diskurzussá, beszédaktusból *íráseseménnyé* válik.⁹⁷

Orbán az írásesemény fogalmát Nancy *Corpus*⁹⁸ című írásából vezeti le: a testesítés dinamikájában cselekvéssel ruházható fel a diskurzus. Az átmenet alapján a *Pszichózis* mint írás sem pusztán beszédfolyam, monológ vagy dráma: hasonlóan cselekvő írásesemény, mint a Nancy által dekonstruált test *kiíródása*. Egy olyan írás, amely így működik: „Aki odafordul a test-külsőhöz, az maga *kiíródik*, amint leírni próbálom, kívül vagy kívüliként írom meg. [...] A testek juttatnak birtokába minket a testeknek mint saját idegenségeinknek.”⁹⁹

A kiíródás folyamatában az írás lehet a test kivetülése is. Ez a nézőpont azért fontos, mivel megszünteti azt az egyoldalú gondolkodást az írásról, amely a tudat kivetüléseként kezeli: például a tudatfolyam-írásmód vagy a tudatregény műfajának paradigmái. Mind Deleuze, mind Derrida elemeznek irodalmi műveket a testiség nézőpontjából,¹⁰⁰ hiszen a művészeti jelenségek intenzív befogadását fizikailag éljük át és fejezzük ki: a nevetéstől rázkódunk, a sírástól könnyezünk, a feszültségtől izzadunk, a megdöbbenéstől felkiáltunk. Nancy ekképpen fogalmazza meg az írás és a test közötti kölcsönhatást: „Akár akarjuk, akár nem, testek érintkeznek ezen a lapon, vagy inkább a lap maga az érintés (a kezemé, aki ír, a maguké, akik a könyvet a kezükbe veszik).”¹⁰¹

Ebben a kölcsönhatásban a testek érintkezése már a többi elemzési szempontban is tetten érhető volt: először a vonalakhoz fizikai érzetek kapcsolódtak, másodszor a skizofrén nyelv kontextusában a szavak fizikai matériává változtak. Utóbbi kiegészítéseként Deleuze a skizofrén nyelv azon szavairól is ír, amelyek fájdalmat okoznak és azonnal áthatolnak a testen: tehát fizikai hatással járnak. Ezek a *vegyülék-szavak* a dolgokon átszivárgó folyadékot jelentik, amelyek nyomást helyeznek a testre: hiába fájdalmasan mérgezik, mégis sűrű egységet képeznek. A vegyülék-szavak jellemzői:

Ez a második nyelv, ez az aktív tevékenység a gyakorlatban nem más, mint mássalhangzók, torokhangok, spiránsok illetve szóbelseji hiányjelek, ütemes hangsúlyok és lélegzetvételek fokozott használata, valamint olyan hanglejtés, amely az összes szótagi- és betűérték helyét átveszi.¹⁰²

⁹⁷ Orbán: id. mű, 8. [Kiemelés tőlem.]

⁹⁸ Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Budapest: Kijárat, 2013. Ford. Seregi Tamás.

⁹⁹ Nancy: id. mű, 17–18.

¹⁰⁰ Deleuze Lewis Carroll és Antonin Artaud verseit (lásd: Deleuze: A skizofrén...), míg Derrida az artaud-i műveket.

¹⁰¹ Nancy: id. mű, 39.

¹⁰² Deleuze: A skizofrén..., 90.

Ezek a jellemzők később azokra a félmondatszerű vagy félszavas kifejezésekre is illenek, amelyek rekonstruálják a korábban határozatszerű tézismondatokat. Például a dráma elején beékelte tézis így szól: „Test és lélek sosem köt házasságot”¹⁰³, amellyel a darab tematizálja a Nancy által szintén dekonstruált test-lélek dichotómia filozófiai problémáját. Ebben a témában a később visszatérő „Itt vagyok én / És ott a testem”¹⁰⁴ beékelés már állapotjelzés: a félmondatok egymás oppozíciójában léteznek az íráson belül úgy, mint egymást egyszerre egységesítő és megszüntető elemek.

A kifejezések olyan vegyülék-szavakká töredeznek szét, amelyek már egy decentralizált szubjektummal rendelkező írás nyomai. Nancy a test nyomhagyását ekképpen pontosítja: „[...] a test az, *hogy írunk*, nem pedig, *amire* írunk, és nem is, *amit* írunk – hanem az, amit az írás *kiír*. [...] az, amin nyomot hagyunk, maga a nyomhagyás és a nyom is (*itt van*, nézd, olvasd, fogd...)”¹⁰⁵ Az írás ekkor önmagáról mint írástestről nyilatkozik: hiszen az, ami egy normatív, *egész-séges írás-testnek* nevezhető, a dráma végére szét tört sorokkal és megcsontított értelemmel mutatkozik meg.

Az írás itt is kijelenti saját állapotáról: „a testem felbomlik / a testem darabokra hull”.¹⁰⁶ A szövegiségnél tárgyalt *felszín*¹⁰⁷ fogalma jelentheti az írás testi felszínét (amin nyomot hagyunk): a széttöredezett sorok és a megcsontított értelem ezen a bőrfelszínen úgy jelennek meg, mint keletkező sebek, vágások, nyílások (a vágás mint nyomhagyás aktusa révén). Erről a felszínről vagy testről szól az írás (maga a nyom), amikor megállapítja, hogy *felbomlik, darabokra hull*.

Egy olyan alakváltó írásesemény követhető végig, amelyben egyre több a megnyílás, a megsebződés, és ekképpen érvényesül a kegyetlenség cselekvőképessége. A cselekvés abban az aktusban is észlelhető, amelyben a vegyülék-szavak mégis építik az írás testét. Például egy ponton olvasható az alábbi mondat: „Ha volna lenne tudna fogna kellene”¹⁰⁸. Később szinte ugyanezek a feltételes kifejezések térnek vissza verses-oszlopos formában, amellyel az írás testét darabolják és hosszítják:

El sem képzelem

¹⁰³ Pszichózis, 18.

¹⁰⁴ Pszichózis, 37.

¹⁰⁵ Nancy: id. mű..., 62.

¹⁰⁶ Pszichózis, 43.

¹⁰⁷ Ezen felszín a 3. fejezetben a fogalmak és a dolgok dimenzióit választotta el. A skizofrén nyelvben ezek a dimenziók egymásba mosódnak az átluggatott felszín miatt.

¹⁰⁸ Pszichózis, 26.

(világosan)
hogy egyetlen lélek
tudna
lehetne
volna
vagy akarna

és ha mégis
el sem képzelem
(világosan)
hogy egy másik lélek
olyan mint az enyém
tudna
lehetne
volna
vagy akarna¹⁰⁹

A korábban említett *vágás*-technika,¹¹⁰ amelyet Kane használ a drámaíráskor, ezen a ponton az írás jelenlétét erősíti. A szétvágás már nem pusztán szerzői technikaként értelmezhető, amellyel a feleslegek nélküli esszenciális kifejezések és a vizuális formák elérhetők. Az írás eseményként tételezi ezt a csonkoló aktust. Ha az írást test, akkor pedig saját szerveiről beszél: „Vágjátok ki a nyelvem / Tépjétek ki a hajam / Vágjátok le a végtagjaim / De hagyjatok szeretni / Inkább elveszteném a lábam / Kihúznám a fogaim / Kivájnám a szemem...”¹¹¹

A test szempontjából ezek azok az értelmezési jelenségek, amelyeket Deleuze *szervetlen testként* vagy *átlyuggatott, szita-féle skizofrén testként* vagy *delokalizált gerincként* nevez meg, amikor képzőművészeti vagy irodalmi alkotásokról ír. Ezen elemzési alakzatok az alkotások aktív, cselekvő jelenlétét hivatottak leírni. Alkalmazásukkor a művészeti alkotásokat társként kezeljük: érzéki és kommunikatív kapcsolatként, amelynek hatásmechanizmusa a velük való kapcsolatba lépéstől, érintkezéstől függ.

A *Pszichózis* mint dráma és mint színházi előadás közötti híd ebben a hatásban és jelenlétben rejlik. Ez a jelenlét az idő ismétlésében szintén észlelhető, amennyiben ez is a test idejeként funkcionál. A drámában nem pusztán a 4.48 élet- és halálidejének pillanata rögzített, hanem egyéb időpontok is megjelennek.¹¹²

¹⁰⁹ Pszichózis, 29.

¹¹⁰ Lásd: a 2. fejezetben elemzett csonkolás mint képkészítő mechanizmus.

¹¹¹ Pszichózis, 37.

¹¹² A *Pszichózis* idézései következnek, amelynek tipológiájában az oldalszámokat az idézetek mellett jeleztem.

1. „4.48-kor / amikor a kétségbeesés meglátogat / felkötöm magam / a szerelem légzésének ütemére” – 13.
2. „4.48 után nem beszélek többé” – 20.
3. „*És reggel hatkor kimegyek, és elindulok, hogy megkeresselek.*” – 21. [Kiemelés tőlem.]
4. „Azt álmodtam, hogy elmentem a doktornőhöz, és ő nyolc percet adott nekem / az életemből. Fél órát ültem abban a kibaszott váróteremben.” – 28.
5. „4.48-kor / mikor a józanész meglátogat / *egy órára és tizenkét percre észhez térek.* / Ha eltelik, én újra messze leszek,” – 36. [Kiemelés tőlem.]
6. „48-kor / elalszom majd” – 39.
7. „4.48-kor / a boldog óra / mikor a józanság meglátogat” – 47.

Habár nem minden időpont egyeztethető össze lineárisan, azonban szembetűnő a 4.48 és a hat óra (3. idézet) között eltelt idő egy óra tizenkét perce (5. idézet): az írásban az ébredés (vagy elalvás-elmúlás) és a keresésre indulás között annyi idő telik el, mint az első londoni előadás hossza.¹¹³ A dráma saját maga színházi idejére hivatkozik,¹¹⁴ amellyel új összefüggést adhat az egy óra és tizenkét percet követő szakasznak:

Ha eltelik, én újra messze leszek,
 Széteső báb, groteszk bolond.
Most itt vagyok és láthatom magam
 De ha elvarázsol a bolondság hitvány káprázata,
 A boszorkány-gép bűzös mágija,
már nem tudom megérinteni önmagam.

Miért *akkor* hisztek nekem, és miért nem *most*?¹¹⁵

Az élet-halál témájú részletek nem(csak) egy halálra készülő szubjektum vagy tudat beszédeként, gondolataiként értelmezhetők, hanem az írás mint test jelenléteként és elmúlásaként is. Mivel a szubjektum jelenléte kérdőjeles, az írás jelenléte válik hangsúlyossá.

¹¹³ Lásd: Billington, id. mű.

¹¹⁴ Sok másik színházi adaptáció is 60-70 perc hosszú. A szöveg mennyisége implikál egy bizonyos időtartamot, azonban a beékelt csend-instrukciók ezt hosszíthatnák. Megjegyzem, hogy az általam látott előadások nem élnek ezekkel a csendekkel.

¹¹⁵ Pszichózis, 36. [Kiemelés tőlem.]

Az utóbbi részletben az írás mint test jelzi széteső, groteszk, ámde jelenléti (*most itt vagyok*) állapotát. Ezzel a jelenléttel jár együtt a reflexió tudati lehetősége (*láthatom magam*) és az érintés fizikai lehetetlensége (*nem tudom megérinteni*).

A dráma zárósoraiban található mondat szintén megidézi a groteszk testet, miszerint: „Én vagyok az, akivel sohasem találkoztam, akinek az arca a / tudata hátoldalára ragadt.”¹¹⁶ Ekképpen az Én és a Másik (és egyéb kettősségek) dichotómiája is abban a középponttól megfosztott struktúrában¹¹⁷ található, amelyben állandóan keresik és sosem találják egymást, mégis mindenhol ott van az a bizonyos szubjektum (vagy egységesség): önmagába bezáruló arc és tudat, *fej és farok*, eleje és vége.

A drámában végig szereplő titokzatos Másik kereséséig (*reggel hatkor kimegyek*) eltelt idő az a jelenlét, amelyben a lehetőség és a lehetetlenség ambivalenciáját fejezheti ki. A Másik értelmezése sokféle lehet (szerelem, lelkitárs, pszichiáter, maga az Én), azonban véleményem szerint hasonlóan dekonstruktív abban, hogy a Másikhoz való ragaszkodás és őt keresés mellett a Másik eltávolításának lehetetlenségéről is szól. Tehát inkább az a viszonyulás emelhető ki, amelyben az oppozíciók közötti mozgás megjelenik.

Ez a mozgás az írás mint test esetében a Nancy-féle *kiíródás* folyamatában tetten érhető. A *Pszichózis* kiíródása hasonlóan jár el: „[...] [a kiíródás] újra és újra elszakítja a szavakat a jelentésüktől, és ami magára hagyja őket a maguk kiterjedésében.”¹¹⁸ Nancy korábban említett *Corpusa* egy olyan dekonstrukció, amelyben a test egyszerre sűrűsít és üresít – kifelé és befelé: helyeket, határokat, érintéseket, cselekvéseket, *eseményeket* hoz létre.

A test végül fül és farok is éppúgy: a fül és a farok az *értelem helyszínétől, az organizmus összetevőitől, az anyag elemeitől való tartózkodást magát* képviseli. A test az a hely, amely megnyitja, amely megkülönbözteti, amely teresíti a phalloszt és a kephaloszt: *helyet adva* nekik, hogy eseményt teremtsenek...¹¹⁹

Az írás olyan képet és szövetet alkot, amely együttesen önmagáról testként hagy lenyomatot. Ennek következtében a kiíródás eseménysoraként olvasható a dráma. Ekképpen nem egy

¹¹⁶ Pszichózis, 49.

¹¹⁷ Lásd bővebben: Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. In. *Helikon – Irodalomtudományi Szemle*, 40. évfolyam, 1994, 21–35. Ford. Gyimesi Tímea.

¹¹⁸ Nancy: id. mű, 52.

¹¹⁹ Nancy: id. mű, 16. Itt Charles Baudelaire *Le Spleen de Paris* című művére utal, amely formabontó, műfajilag határterületi prózavers. A szerző az előszóban azt írja, hogy egy olyan szöveg olvasható, amelynek nincsen se füle-se farka [ni tête, ni queue]. A fej-farok megegyezik az eleje-vége keretek közé zárt struktúrával, azonban ezek hiányában a végtelen teresedés érhető el benne. Lásd bővebben Nancy *Corpus* írásának felhasználását verselemzésben: Nemes Z. Márió: „Csupa fej és csupa farok”. In. *Tiszatájonline*, 2020. december 4. URL: <https://tiszatajonline.hu/irodalom/nemes-z-mario-csupa-fej-es-csupa-farok/>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.26.)

kiemelt szubjektumról van szó, amellyel kapcsolatban érvényesül a kegyetlenség és annak aktusai. Maga az írás válik a kegyetlenség jelenségévé: úgy hat, úgy érez, úgy érződik, úgy beszél, úgy hagy nyomot, mint egy test.

5. Színházi lehetőségek

Az elemzés utolsó állomása a dráma színpadi adaptációinak vizsgálata. Kane korábbi munkái miatt a *Pszichózis* is színpadi szöveggént feltételezhető, azonban jelenléte és eseményszerűsége miatt mégsem egy olyan írás, amelynek csak a színpad tud életet adni. Az eddigi elemzés alapján a dramatikus elemek háttérbe szorításával a képiség, a szövegiség és a testiség folyamataiban ruházható fel jelenléttel a *Pszichózis*.

Ebben a fejezetben három külföldi előadást tekintek át a megvalósítás tendenciájának szempontjából. A színlapok a Mellékletben találhatók. Mindhárom előadás a testet helyezte fókuszba annak érdekében, hogy a színpadi írást adaptálják. Amennyiben Fischer-Lichte nyomán egy előadás eseményszerűsége a közös testi jelenléten figyelhető meg, az alapján a három előadás különbözőféleképpen testesítette meg a *Pszichózist*. A macedón rendező egyetlen testen keresztül engedte át a szöveget, a dortmundi előadás három szereplőt, míg a kolozsvári adaptáció egy kisebb tömeget vitt a színpadra. Az előadások formanyelvileg elkülönülnek, éppen ezért különböző technikákban jelenik meg ugyanaz a probléma: az írás sajátos jelenléte mintha nem tudna produktívan érvényesülni színházi adaptációként.

Ezen *Pszichózis*-adaptációk a testen keresztül ritmizálják a darabot. Fischer-Lichte az ismétlés és az eltérés összjátékának nevezi a ritmust,¹²⁰ amelynek szervezőelve az emberi testhez kötött.¹²¹ A ritmikus, partitúraszerű olvasásmód ekképpen feltételez egy olyan színpadi megtestesülést, amelyben a töredékes írásmód megértésileg koherenssé és fizikailag átérezhetővé válhat. A színreviteleknél alkotói kérdéssé válik az, hogy hogyan lehet a közönség számára átélhetővé tenni a darab sajátos ambivalenciáját.

Az eddigi elemzésből az következik, hogy a *Pszichózis* nem jelentéseket, szereplőket, párbeszédet közvetít, hanem oppozíciók közötti mozgásokban megjelenő viszonyokat. A fischer-lichtei ritmus-definícióhoz hasonlóan az ismétlés és az eltérés alapozza meg az írás mozgásait. A ritmus alkalmazható az ambivalencia átéltetéséhez, hogy megerősítse vagy eltérítse a nézőkben képződő érzéseket. Az elemzett előadások ritmusa mégis megerősít egy-

¹²⁰ Fischer-Lichte: id. mű, 186.

¹²¹ Fischer-Lichte: id. mű, 190.

egy jelentés-csomópontot, amely alá bevonják a darab dinamikáját mint magyarázatot. Ekképpen az oppozíciók közötti mozgás azért történik, hogy létrejöhessen egy jelentéssel teli cselekmény szereplőkkel és párbeszéddel.

Az is lehetséges, hogy a színház alapvetően képtelen az elemzett olvasásmód ambivalens érzetét átadni. A testi megmutatás mint reprezentáció ismétlődése szükségszerűen újra eltörli és újra megszilárdítja a körkörös folyamatot, ahogyan Derrida írja: „A bezáródás az a körkörös határ, amelynek bensejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség játéktere.”¹²² A *Pszichózis*-előadások elemzésekor az a különbség is megjelenik, amely bezárja a testi reprezentációt: éppen ezért lehetetlen határai (mint dramatikus redukciók) és azon túli játéktérének lehetőségei (mint posztdramatikus technikák) láthatóvá válnak.

Lehmann szerint az előadáselemzésnek azt a kettősséget érdemes felmutatnia, amelyben a színház keretén belüli és kívüli jelek ütköznek.¹²³ A testen keresztül megjelenített színházi jelet nem lehet kizárólag jelentésalkotásnak tulajdonítani, hiszen inkább a jelentésképzés felülete. Feltételezésem szerint ennek megfelelő előadáselemzési módszerként alkalmazható az eddigi *Pszichózis*-elemzés. Hogyan használja a színház a testet arra, hogy megjelenítse a szövegtestet? Ezáltal milyen lehetőségek és milyen lehetetlenségek válnak láthatóvá a színházi adaptációkban?

5.1. Egyetlen testen át

Az általam látott előadás egy macedón rendező, Oliver Micevski, alkotása volt: egy angol nyelvű repertoárral dolgozó színházi társulat alapítója Budapesten, amelyet saját nevével fémjelez. Az előadást 2024-ben mutatták be a Három Holló befogadó terében, amelynek sötét pincéjébe alászálltunk, majd szűkösén helyet foglaltunk egymás mellett.

Egyetlen androgün alak állt előttünk a tér bal oldalán. A szintér hátsó falára vetítettek: például egy ápolatlan, cigarettázó férfi arcát, akivel párbeszédbe lépett a nő – ettől a pillanattól fogva teste a nő jele lett. Sőt, ekképpen a dráma szöveg-töredékei átrendeződtek dialógussá, amellyel szilárd, jelentéses kereteket kezdett kiépíteni. Innentől fogva egy férfi-női viszonyt láttunk, amelyben az orvos férfi és a páciens nő, amelyben a hatalmi pozíciók kiosztottak és rögzítettek.

¹²² Derrida: A kegyetlenség..., 37.

¹²³ Lásd bővebben: Lehmann, Hans-Thies: Az előadás: elemzésének problémái. In. *Theatron*, 2(1), 1999, 46–60. Ford. Kiss Gabriella, itt: 60. o.

A koncepció vallomásos jellege szerint egyetlen emberi testen jeleníthető meg az írás kegyetlensége: egyetlen szereplőé volt ez a beszédfolyam, amelybe betolakodott a kivetített férfiarc és a testetlen, külső géphang. Mozdulatlan, dermedt testén csak a szája mozgott, rajta keresztül ömlött ki a szöveg monoton, érzelemmentes hangokon. Énekbetétté formált szövegéhez sem társult érzelm: csak a kimondott szavak jelentése utalt arra, hogy éppen szomorú, dühös, meg akar halni.

A főszereplőként kitűzött test állandó mozdulatlansága miatt minden gesztusa jelentéssel töltődött fel: például amikor középső ujját mutatta az ég felé a „Baszd meg”-beszédblokk végén Isten címzése helyett. Ez a gesztus hirtelen tört elő a mozdulatlan testből, mégsem térítette el a monoton jelentésadagolást, sőt, megerősítette a teremtett állandóságot. Az egyszerű jelentésre kódolható ujjmutatás elvette az írás szétágazó jelentésekkel operáló cselekvőképességet.

Az előadás dualisztikus nemi szerepekkel, párbeszédes módon szubjektumokat rögzített, valamint felismerhető, egyszerű érzelmeket társított szövegrészekhez, amelyeket egyszerű gesztusokba sűrített. Emiatt megerősítette ezeket a kódolható kettőségeket ahelyett, hogy megkérdőjelezte volna őket. Tehát ugyanazon konvencionális dramatikus keretekben mutatta fel azt a drámát, amelynek jelenléte kódolhatatlan formában érvényesül.

A főszereplő monoton hangsúlya emiatt nem az írást önmagán áteresztő, deleuze-i fogalommal *szita-féle skizofrén testté* tette a színésznő testét, hanem egyértelműen megjelenítette a dichotómiákat: férfi és nő, test és lélek, színtér és nézőtér szétválasztásait. A test ekképpen csak puszta tézisként, önmaga állításaként funkcionált, és nem volt tetten érhető benne önmaga tagadása: ez a test csak bizonyos, kiválasztott jelentéseként volt látható – nőként, szeretőként, betegként, haldoklóként. A testet mint a jelentésképzés felületét Fischer-Lichte így fogalmazza meg: „Az előadások a megtestesülés olyan folyamatai révén keletkeznek, amelyek nemcsak a játékos testét hozhatják létre, hanem jelentéseket is.”¹²⁴

Éppen azáltal, hogy a test és a szó konfliktusát elsimítani láttuk a megtestesülés folyamatában, ezért a színpadon nem vált cselekvővé a *Pszichózis*. Ahogyan Lehmann kiemeli a test és a beszéd közötti feszültséget: „A hétköznapi észlelés számára nem tárul fel az a tapasztalat, hogy a szó nem a beszélőhöz tartozik. Nem tartozik szervesen a testhez, *idegen test* marad.”¹²⁵ A *Pszichózisra* jellemző poliglosszia/többszólamúság¹²⁶ éppen témájának érdekében

¹²⁴ Fischer-Lichte: id. mű, 239.

¹²⁵ Lehmann: A posztdramatikus..., 176.

¹²⁶ Lehmann: A posztdramatikus..., 175–176. A kollázs és a montázs technikái mellett bővebben ír az így felszabadítható feszültségről: „A nyelv réseiből félelemmel terhes ellentéte és hasonmása lép elő: a dadogás, a beszéd kudarca, az akcentus, a hibás kiejtés botrányossá teszik a test és a szó konfliktusát.”

szól derridai *megfűjt beszédként*: a szubjektumon keletkező hasadásként, amely több cselekvőképességgel rendelkezik, mint a sima felszín.

5.2. Térbeliesült test

Ezen *Pszichózis*-adaptáció Kay Voges rendezésében a dortmundi Schauspielben volt látható 2014-ben, amelyet én felvételtől láthattam.¹²⁷ A dortmundi előadás a londonival megegyezően három szereplővel (egy fiatal nő, egy idősebb és egy fiatalabb férfi), valamint számukra elkülönített három térrésszel operált, amelyek érintkeztek egy középső pontban – a nézők őket körülvéve foglaltak helyet. A szereplőket elhatároló vásznak olykor vetítőfelületek, olykor szilárd falak és olykor átlátszó keretek voltak. A technikusok a három részre tagolt színtér szélén orvosi köpenyben kezelték a hangokat és fényeket.

Az előadás építkezett azon elemekből, amelyek a kegyetlenség cselekvőképességével élnek: a szubverzív testsértés megmutatásával, a bogárszerű háton hordott műszerek jelmezeivel, valamint a kivetített és számozott Körper [test] címkéjű orvosi mérésekkel (EKG, EMG, stb.). Ezen szcenikus megoldások a testet lyukacsos, átszivárgó formájában mutatták fel.

Partitúraszerűen a szereplők között ritmikusan megoszlottak a beszédfolyam blokkjai: gyakran visszhangként, ellenhangként vagy fokozódó ordításként vettek részt benne. Ekképpen egyikőjük sem jutott birtokába bizonyos beszéd típusoknak, így nem állandósult a jelentés. Például az olvasott „Hogyan álljak meg?”-frázis¹²⁸ kétoszlopos szöveggé bővülése hasonlóan jelent meg a látott-hallott testeken: a fiatal nő visszhangozta a fő kérdést, majd a két férfi beleszólt a másik oszlop fájó *vegyülék-szavaival*. A hangok fullasztó sokaságából a nő végül a saját hangját fokozva próbált szabadulni, ahogy ordította: „Meghalok”¹²⁹.

A szöveg egyszerre testiesült és térbeliesült azáltal, hogy szétszórtnak és izoláltan izzottak bennük a fuldokló, ám szólni vágyó testek. Testi érintkezés nem jöhetett létre közöttük az elkülönített szobákban, pusztán hangjukkal léphettek egymással kapcsolatba. Ez a kapcsolódás viszont egzisztenciálisan bizonytalan volt, hiszen nem lehetett tudni, hogy kinek a hangja kihez szól valójában és milyen indítékkal: megszüntetni vagy kapcsolódni vágyik-e egyik hang a másikhoz.

A beszéd töredékek szétszórása miatt az előadást kevésbé fenyegette a szereplőkre tagolás és a párbeszédesítés dramatikus veszélye. Mindezen töredékek abban a pillanatban

¹²⁷ Ezúton is köszönet Jászay Tamásnak a közreműködéséért.

¹²⁸ *Pszichózis*, 32–33.

¹²⁹ *Pszichózis*, 33.

szétválaszthatóvá és konvencionálisan kódolhatóvá váltak, amikor a fiatal nő és a fiatal férfi között intim kapcsolat alakult ki. Az adaptáció a dualisztikus nemi szerepeket erősítette meg azzal, hogy a drámában szereplő titokzatos Másik megtalálása átalakult a testek közötti interakcióvá. Lehmann elemzésében ez az interakció a dramatikus folyamatokhoz köthető: „A dramatikus folyamat a testek *között* zajlik, a posztdramatikus folyamat magán *a testen*.¹³⁰

5.3. Test-töredékek mozgása

Mihai Măniuțiu rendezésében volt látható a *Pszichózis* Kolozsváron, a Teatrul Nationalban. 2008-ban mutatták be ezt a fizikai és mozgásszínház formáira építkező előadást, amelyet én felvételről láthattam.¹³¹ A színtér és a nézőtér klasszikus módon frontálisan helyezkedett el: a függöny áttetszővé világítható vászonként is funkcionált, valamint a színpad hátuljában dőlt, lépcsőzetes építmény szolgált fekvésre, mászásra vagy csúszásra. Három nő fekete ruhában különült el a tizenhárom fehér ruhásból álló tömegtől. A három nő megosztottan olykor amorf, fekete uszályos bábként lógott a színpad felett.

A fehér ruhások arctalan tömege széttöredezetten nyüzsgött a színtéren: összetömörítve és zártan. Úgy érintkeztek egymással, mint önálló életre kelt pontok, amelyek néha összeütköztek iránytalan szétszéledésükben. Szétszórtan, különálló torz formákként vettek körbe egy-egy fekete ruhás színészt. Torz kinézetük a mozdulataikra is hatással volt, mivel bekötözött fejeik és kezeik miatt természetellenes mozgásra voltak ítélve. A koreográfia ezt az egységes, ám szétszórt tömeget szinkronizált mozdulatok együtteseként fogta össze, azonban megjelentek benne szólótáncok és egyéni, improvizatív futások, dülöngélések és *rendetlen rángatózások* – éppúgy, ahogyan a vonalak képe is mutatja a *Pszichózis* soraiban.

A színpadon mindez úgy volt látható, ahogyan Lehmann ír a posztdramatikus testképekről: „[...] a test számára elviselhetetlent és idegent a (bőr-)felszínre sodorja...”¹³² Mindezt a Lehmann által elemzett diszkontinuitás mozgásainak előtérbe helyezésével tette, amelyben a test egyes tagjai meghatározóbbak, mint az alakszerű egész:¹³³ például a fehérruhás alakok eltérően rángó kézmozdulatai. A mozgás pedig visszahatott a látványra is, mivel kötözött testükről lógó fáslijaik hevesen vagy békésen szálltak körülöttük. Ezáltal nemcsak testek

¹³⁰ Lehmann: A posztdramatikus..., 196.

¹³¹ Ezúton is köszönet Jászay Tamásnak a közreműködéséért.

¹³² Lehmann: A posztdramatikus..., 196

¹³³ Lásd: Lehmann: A posztdramatikus..., 197. „Ahogyan az új tánc kitüntetett jelentőséget tulajdonít a diszkontinuitásnak, úgy helyezi előtérbe a test egyes tagjait (articuli) annak alakszerű egészével szemben.”

mozgásai voltak láthatók, hanem belőlük összeállt egy kiszámíthatatlan vonalakból álló szövedékszerű képződmény.

A hangok kompozíciója is a szinkronitás és eltérés elemeit alkalmazta. A tömeg hangegyüttese általában hasonló ritmust követett, de eltérő, artikulálatlan hangokat adtak ki: kiáltásokat, nyögéseket, sikításokat – amelyek mégis egységes kórusként hatottak. Lehmann *kiáltaskórusnak* és *ordításáriának* nevezi ezt a jelenséget, amely kifejezi a poliglossziát és az egyidejűséget egy közös hangzáster jelenlétében.¹³⁴ A többi szereplő szintén a beszéd torzításával és ellehetetlenítésével küzdött: olykor a sírós-csuklós beszédmód, olykor a tömegben szóhoz nem jutó elfulladás érvényesült. Még ha két feketeruhás nő egyszerre is beszélt, ez gyakran egymástól elcsúsztatott volt.

Az érintkezés koherenciát teremtő lehetősége és lehetetlensége megtalálható volt a darab színpadi megoldásaiban: a mozgásban a test részei között, a testek között, valamint a hangok között. Nem lehetett az egységesség jelentését megalkotni, hiszen a tömeg vagy az egyén teste mindig egyszerre ép és szét tört volt a mozgás által. Ekképpen az előadás az egységesség szenvedéstörténetévé vált, amely elmondható a drámáról is.

Ennek ellenére még ebben az előadásban is megfigyelhető volt a dramatikus redukció. A három feketeruhás nőből az egyikőjük gyakran egyedül volt látható. Ekképpen kiemelhető volt protagonistaként, amely központi szubjektummá szervezte mint jelet. Az előadás hiába a testi kollázs koncepcióját alkalmazta, mégis konvencionálisan kódolhatóvá vált úgy, mint egy főszereplő tudati kivetülése.

6. Záró gondolatok

6.1. Konklúzió

Az elemzés során a kegyetlenség kontextusában leírhatóvá vált a *Pszichózis* nyelvi építkezése: az alkotás hatásmechanizmusát megalapozó cselekvésszerű jelenségekben. Az ambivalens dinamikára épülő mű multidiszciplináris módon dekonstruálható a művészetelmélet, az irodalomtudomány és a színházelmélet segítségével: ekképpen írtam le képként, szöveggént és testként azt a folyamatot, amelyre írásként hivatkoztam.

Az elemzés először a képiség szempontjából egység és töredék között, másodszor a szövegiség szempontjából szükségszerűség és véletlenszerűség között dekonstruálta a drámát.

¹³⁴ Lehmann: A posztdramatikus..., 178.

A két szempont egymást is dekonstruálta, amikor az írás hatásmechanizmusáról esett szó. Előbbi esetében a lyukakkal teli kép tágitotta a szöveg jelentéshorizontját: a vonalakként értelmezett sorok külön érzetet és értelmet társítanak a szövegrészekhez, miközben rombolják a képet. Utóbbi következményeként pedig az értelem nélküli szavak ritmikus ismétlései építik a képet, miközben szétbontják a szöveget.

Harmadszor a testben sűrűsödéssel foglalkozható össze a szervek nélküli, mozgásban lévő, érzéki és cselekvő drámaszerkezet. Ezek a kölcsönhatások segítenek abban, hogy ne hozzunk egyértelműnek tételezett állításokat a drámával kapcsolatban, például a töredékesség vagy a pszichés állapot abszolutizálásával. Ezek helyett úgy figyelhető meg, mint egy test, amelynek működése megegyezik az eseményszerűségével: a *vágás* vagy *csonkolás* technikájával, az egyszerű beszédmód többtónusú variabilitásával, a jelentés változékonyságával mint mozgással – vergődéssel vagy rángatózással.

Mindezek alapján a dráma mint írásesemény értelmezhető performatív jelenségként, hiszen szerkezete önreferenciális, saját valóságot teremt és megtestesülésként kezelhető. A drámaelemzés működött olyan dramatikus megközelítések nélkül is, amelyek cselekményre, szereplő(k)re vagy klinikai magyarázatokra redukálták volna az értelmezést. Ezek alapján az előadáselemzés is a megtestesülés fókuszában tette láthatóvá a dramatikus és posztdramatikus színreviteli technikákat.

Az előadáselemzésekhez termékeny leírást nyújtottak a drámaelemzésben használt deleuze-i és derridai fogalmak: *vegyülék-szavak*, *szita-féle test*, *megfűjt beszéd*. Ezek a fogalmak úgy láttatják a drámát, hogy érzéki módon megtapasztalhatóvá válik, ahogyan a színházi alkotások privilégiuma is ebben az érzékiségben rejlik. Az írás jelenléte és a színházi jelenlét ebben az érzékiségben és cselekvőképességben találkozik. Az előadáselemzésben kiderül, hogy a színrevitelek nehezen adaptálják a *Pszichózis* jelenlétét, mivel dramatikus redukciókkal olvassák a drámát és valósítják meg koncepcióikat. Kérdéses, hogy egy új olvasásmód létrehozhat-e a szöveg performativitását előtérbe helyező *Pszichózis*-adaptációt.

6.2. Kitekintés

Amint a bevezetésben már említettem, Derrida így kérdezett rá a kegyetlenség színházának dilemmájára: „Milyen helyet jelöl majd ki a szövegnek az előírás szükségessége, amit maga a kegyetlenség igényel?”¹³⁵ A kortárs művészeti kontextusra nézve a kegyetlenség színháza felé

¹³⁵ Derrida: A kegyetlenség..., 28.

újra feltehető ez a kérdés. További kifejtést kíván a *kegyetlenség* fogalma, amellyel rekonstruálható az eddig alkalmazott artaud-i gondolatiság. Az artaud-i kegyetlenséget újra lehet olvasni a kane-i kegyetlenség felől.

Elemzésemben az Artaud-olvasatot mellőztem, azonban az alkalmazott fogalmaknál nagyrészt Artaud-elemzésekre hivatkoztam: *a skizofrén nyelv, a vegyülék-szavak, a megfűjt beszéd*. Ezek a fogalmak teszik leírhatóvá a Kane és Artaud közötti hasonlóságot a töredezett írásmód,¹³⁶ az elmeegógyintézeti háttér és a személyes hangnem összességéként. Ha Kane felől újraértelmezzük Artaud tapasztalatait, akkor belőlük egy új, kortárs kegyetlenség-dekonstrukció olvasható ki.

Napjainkban Kane munkássága a kegyetlenség kollektív, társadalmi tapasztalata szempontjából válhat érvényessé. A szövegek olyan témákat tesznek láthatóvá, amelyeknek feldolgozását a jelen társadalom cselekményesítéssel és klinikai magyarázatokkal kezel. A Kane-drámák diszkurzív teret képeznek az emberi belső tájképeinek: kérdéseket tesznek fel az emberi viselkedés és gondolkodás felé, egyéni és társadalmi helyzeteket láttatnak, egyszerű nyelvi eszközökkel építkeznek.

Az alábbi kérdéseket tartom aktuálisnak a további Kane-feldolgozások számára:

1. Mit jelent a *pszichiátriai kondíció* egy normatív társadalomban, ahol az egészségkultúra elérhetetlen ideákat támaszt?
2. Mit jelent a *szerelem, az intim kapcsolat* a nemi szerepek átalakulása után?
3. Mit jelent a *függőség* a fogyasztói társadalom és -gazdaság viszonylatában?
4. Mit jelent a *szexualitás* a szexuális forradalom és felszabadulás után?
5. Mit jelent a *hatalom* a cselekvési lehetőségekben és hogyan részesülnek belőle az egyének?

A kegyetlenség kontextusa kijelöli ezen témák helyét a drámákban, azonban diskurzusba emelésük eddig elmaradt. A színházi praxis eddig is küzdött a Kane-drámák nyelvezetével és látványával: a fentebbi kérdések elmélyítése helyett inkább deklaratív válasz-lehetőségeket kínáltak a dráma- és előadáselemzések. A dekonstrukció módszerével kikerülhető a jelentéstársítás és megerősíthető a kérdésfeltevés.

¹³⁶ Artaud illusztrációkat is készített írásaihoz, amelyeket olykor letépett, szétszakított. Ekképpen a papír felülete még fizikaibb módon látható roncsoltként. Ehhez bővebben lásd Jacques Derrida és Paule Thévenin rajz és színház kapcsolatairól szóló írásait, valamint egyéb Artaud-elemzéseket az alábbi gyűjteménykötetben: Darida Veronika – Demcsák Katalin szerk.: Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete. Budapest: Kijárat, 2011.

Ugyanígy feltételezhető, hogy még nem találtuk meg a Kane-adaptációkhoz (legfőképp a *Pszichózishoz*) megfelelő színházi nyelvet. Az érzéki átél(tet)éshez érdemes lehet megvizsgálni a kortárs művészeti praxis további területeit: az installációk térbeliségét, a mozgás alapú formák dinamikusságát, vagy akár a technológiai innovációk lehetőségeit. Ahogyan a drámaelemzés multidiszciplinárisan és az érzékelés reflexióján keresztül vázolta a szöveg performativitását, ugyanígy a gyakorlatban is a multimediális megközelítés válhat hatásossá. A Kane-adaptációk színházi kísérleteinek kutatása további kölcsönhatásokat fedhet fel abban, hogy hogyan éljük meg és hogyan tesszük láthatóvá a napjainkat átítató kegyetlenséget.

Irodalomjegyzék

Bajnóczi Eszter: A határsértő esztétika Sarah Kane *4.48 pszichózisában*. *Apertúra*, 2010. ősz.

URL: <https://www.apertura.hu/2010/osz/bajnoczi-a-hatarserto-esztetika-sarah-kane-pszichozisaban/>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.26.)

Billington, Michael: How do you judge a 75-minute suicide note? In. *The Guardian*, 2000.06.30. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>.

(Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.16.)

Clapp, Susannah: Blessed are the bleak... In. *The Guardian*, 2000.07.02. URL:

<https://www.theguardian.com/theobserver/2000/jul/02/features.review37>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.16.)

Deleuze, Gilles: A skizofrén és a nyelv. In. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 41(1–2), 1995, 80–93. Ford. Hódosy Annamária.

Darida Veronika – Demcsák Katalin szerk.: Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete. Budapest: Kijárat, 2011.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: Rizóma. In. *Ex-Symposion*, 1996. május. Ford. Gyimesi Tímea. URL:

https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=rizoma_259. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.26.)

Deleuze, Gilles: *Az érzet logikája*, Budapest: Atlantisz, 2014. Ford. Seregi Tamás.

Derrida, Jacques: Az el-különböződés. In. Bacsó Béla szerk. *Szöveg és interpretáció*, Budapest: Cserépfalvi, 1991, 43–63. Ford. Gyimesi Tímea.

Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. In. *Helikon – Irodalomtudományi Szemle*, 40. évfolyam, 1994, 21–35. Ford. Gyimesi Tímea.

Derrida, Jacques: A megfűjt beszéd. In: *Theatron*, 6(3–4), 2007, 3–22. Ford. Simon Vanda.

Derrida, Jacques: A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása. In: *Theatron*, 6(3–4), 2007, 23–37. Ford. Farkas Anikó et al.

Derrida, Jacques: *Grammatológia*, Budapest: Typotex, 2014. Ford. Marsó Paula.

de Vos, Lauren: „Little is left to tell.” Samuel Beckett’s and Sarah Kane’s subverted monologues. In: Wallace, Clare szerk. *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, Prága: Litteraria Pragensia, 2006, 110–124.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassa, 2009. Ford. Kiss Gabriella.

Kane, Sarah: *Complete Plays*. London: methuen drama, Bloomsbury Publishing Plc, 2001.

Kane, Sarah: 4.48 Pszichózis. In: *Symposion*, 2006/2007, 34., 0050-0051, 11–49. Ford. Sebestyén Rita.

Kiss Kata Dóra: A pszichoanalízis intézményének kritikája Gilles Deleuze és Félix Guattari vágyfelfogása alapján. In: *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat*, 9(1), 2015, 113–130.

Lehmann, Hans-Thies: Az előadás: elemzésének problémái. In: *Theatron*, 2(1), 1999, 46–60. Ford. Kiss Gabriella.

Lehmann, Hans-Thies: A logosztól a tájképig. In: *Theatron*, 5(2), 2004, 25–30. Ford. Enyedi Éva.

Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor.

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Budapest: Kijárat, 2013. Ford. Seregi Tamás.

Nemes Z. Márió: „Csupa fej és csupa farok”. In. *Tiszatájonline*, 2020. december 4. URL: <https://tiszatajonline.hu/irodalom/nemes-z-mario-csupa-fej-es-csupa-farok/>. (Utolsó letöltés dátuma: 2024.11.26.)

Orbán Jolán: A textuális fordulat. In. uő: *Derrida írás-fordulata*. Pécs: Jelenkor, 1994, 127–160.

Orbán Jolán: Testthatársértések – a performativitás kegyetlensége. In. Borbély András, Orbán Jolán, Pieldner Judit szerk. *Irodalom, test, emlékezet*, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2014, 1–15.

Saunders, Graham: *Love me or kill me*. Manchester – New York, Manchester University Press, 2002.

Sierz, Aleks: *In-yer-face theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.

Sz. Molnár Szilvia: Vizuális költészet vagy képvers? In. *Iskolakultúra*, 11(10), 2001, 26–38.

Sz. Molnár Szilvia: A képvers-értés története: a történeti avantgárd. In. *Iskolakultúra*, 12(11), 2002, 46–60.

Tyler, Alicia: Victim. Perpetrator. Bystander: Melancholic Witnessing of Sarah Kane’s *4.48 Psychosis*. In. *Theatre Journal*, 60(1), 2008, 23–36.

Wallace, Clare: Sarah Kane. Radical Alterity & Staging Trauma. In. uő: *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*, Prága, Litteraria Pragensia, 2006, 185–235.

Ward, Ian: Rape and Rape Mythology in the Plays of Sarah Kane. In. *Comparative Drama*, 47(2), 2013, 225–248.