

Trauma és elidegenítés

A poszttraumás stressz-zavar, a brechti módszerek, a fasizmus színpadiassága és
Selyem Zsuzsa *Tetkó, avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? Zenés-
táncos hommage à Bertolt Brecht* című drámájának együttes vizsgálata

Jelige: Qfwfq

TARTALOM

1. Bevezetés	2
2. A trauma	4
2.1. A trauma fogalmának meghatározása	4
2.2. Poszttraumás stressz-zavar, irodalom és kultúra	5
2.2.1. A poszttraumás stressz-zavar harmadik gyógyulási fázisának kapcsolata az irodalommal	6
2.3. Szerzők, akik nem túlélők	7
2.4. Egyéni és kollektív emlékezet	8
2.5. A <i>Tetkó</i>	9
3. A <i>Tetkó</i> és Brecht	11
3.1. Brecht és az elidegenítő hatásai	11
3.2. A <i>Tetkó</i> és az <i>Állítsátok meg Arturo Uit!</i> kapcsolata	13
3.3. Elidegenítő hatások a <i>Tetkó</i> ban	14
4. <i>Tetkó</i> az elidegenítés és a trauma tükrében	18
4.1. A KAR	18
4.2. Maxwell	19
4.3. 80064	20
5. Poszttraumás stressz-zavar a <i>Tetkó</i> tükrében	22
6. Elidegenítés mint interpretációs korlátozás	23
7. Brecht és a fasizmus színpadiassága	25
8. Összegzés	28
IRODALOM, FORRÁSOK	29

1. Bevezetés

Jelen írást olyan tézisekre alapozom, amelyek Bertolt Brecht színházi elméleteit igyekeznek közelíteni a poszttraumás stressz-zavar gyógyulási folyamataihoz, illetve a totalitarista rendszerek és a fasiszta beszédmodok szelekciós eljárásaihoz. A feltevéseim megnyilvánulásának tárgya pedig Selyem Zsuzsa *Tetkó, avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? Zenés-táncos hommage à Bertolt Brecht* című drámája.

A vizsgált dráma központi témájának a második világháború egyénben és közösségben hagyott nyomai tekinthetők. Brecht szerint „[a] világ legfontosabb sajátossága: a megváltoztathatóság.”¹ Az idézett gondolat is megerősíti, hogy itt a *nyom* szót kell használnom, mert – az érzékletes kép mellett, hogy a világháború beletaposott a humanista eszményekbe és a kultúrába – lehetőséget ad úgy kezelni ezt a traumát, mint megmaradtat és egyben változtathatót. Szó esik majd az esemény emlékéről és annak okozatairól, amelyek kétségbevonhatatlanul léteznek, és amelyeket a *Tetkó* is igyekszik értelmezni és a közösség figyelmének központjába állítani, hogy a nyomok mindenki számára láthatók, a trauma pedig feloldható legyen.

Kertész Imre *A Holocaust mint kultúra* című írásában a holokausztra szubkultúráként tekint.² A szubkultúrát úgy definiálja, mint egyfajta kultikus szellem által összekapcsolt lelki és érzelmi közösséget, aminek fő célja a feledéssel való szembeszegülés. Felmerül a kérdés, hogy a szubkultúra elérheti-e célját, a tágabb értelemben vett kultúra elfogadja-e törekvéseit, hogy az európai-amerikai civilizáció fel tudja-e dolgozni azt a traumát, ami ennek a szubkultúrának a sajátja, de egyben Európa múltja is.

„A Holocaustnak ugyanúgy megvannak a szentjei, mint akármelyik szubkultúrának; s ha fennmarad a megtörténtek eleven emléke, akkor nem a hivatalos szónoklatok, hanem a tanulságtévő életek révén fog fennmaradni.”³

Az emlék fennmaradása, életben tartása kollektív probléma. A társadalom felelőssége, hogy a tagjai tudomást szerezzenek az eseményekről és értelmezzék azt az esemény saját és az értelmező aktuális kultúra-kontextusában.

Az emlékezés és a trauma feloldásának vágya nem csak a holokauszt szubkultúrájához közvetlenül kapcsolódókat terheli. Kortárs szerzőink is különböző módszerekkel közelítik meg a problémakört. Az általam tárgyalt mű Selyem Zsuzsa *Tetkó, avagy ha így megy ez, ki*

¹ UNGVÁRI Tamás, *Brecht színházi forradalma*, Bp., Akadémiai, 1978, 69.

² KERTÉSZ Imre, *Európa nyomasztó öröksége*, Bp., Magvető, 2008, 68-69.

³ KERTÉSZ, i. m., 68.

állítja meg Arturo Uit? Zenés-táncos hommage à Bertolt Brecht című drámája. Már a cím elárulja, hogy a szöveg kapcsolatban áll Bertolt Brechttel. Ez a kapcsolat több szempontból is érvényt szerez. Megközelíthetnénk úgy, hogy Selyem módszere Brecht módszere. De azt is mondhatjuk, hogy Selyem módszere Brecht egy drámájának felidézése. Sőt, azt is mondhatnánk, hogy Selyem módszere maga Brecht.

Jelen dolgozat origója egy traumatikus eseményeket megidéző dráma, amelyből kiindulva reflektálni szeretnék a poszttraumás stressz-zavar irodalmi vonatkozásaira, Brecht elidegenítő hatásaira és ezek kapcsolatára a totalitarista rendszerek módszereivel.

2. A trauma

2.1. A trauma fogalmának meghatározása

Ahhoz, hogy bármilyen traumáról beszélhessünk, előbb tisztáznunk kell, hogy a szó mely jelentésével van dolgunk. A következőkben Menyhért Anna könyvét veszem alapul. Menyhért a trauma fogalmának meghatározásakor az 1980-as évektől indul, amikor a traumaelmélet fontossá vált az irodalom- és kultúratudósok körében. 1980-ban ismerte el az Amerikai Pszichiátriai Társaság először hivatalosan a poszttraumás stressz-zavart, amelyet a következőképpen definiált: „a szokásos emberi tapasztalatok tartományán kívül eső eseményre adott válaszreakció”⁴. Adódik a kérdés, hogy miért ennyivel a társadalmat megrendítő világháborúk után került a trauma a figyelem központjába. Erre a kérdésre Judith Lewis Herman azt a választ nyújtja, hogy a társadalom ilyen tekintetben úgy viselkedik, mint egy tettes – bár a tettes szó helyett inkább az erőszak-elkövető használata relevánsabb lehetne, mert ez a kifejezés magában hordozza a kényszerítést, míg a tettes lehetne egy közvetlen érintkezést és erőszakot kerülő tolvaj is –, aki hallgatásra kényszeríti áldozatát.⁵

Ezt Kertész Imre némiképp máshogy fejt ki. Ha az előző gondolatmenetbe beleoltjuk Kertész nézeteit, úgy módosul a kép, hogy a társadalom vezetői, az aktuális diktatórikus hatalom (főképp hitleri és sztálini diktatúráról beszél) a tettes, a társadalom pedig a hallgatásra kárhozott áldozat. Kertész úgy gondolja, a proletárdiktatúra nem pártolta a holokausztról való beszédet, az esemény felemlégetését, ezért nem adott lehetőséget a szólásra.⁶ Arra, aki mégis vette a bátorságot, hogy hangot adjon az ilyen jellegű gondolatainak, kirekesztés várt. Ha másképp cselekedtek volna, ha engedik az embereket emlékezni és emlékeztetni, akkor a társadalom talán egyként helyezkedett volna szembe a haláltáborok embertelenségével, tudatosult volna bennük veszélyeztetettségük és kiszolgáltatottságuk, így az aktuális diktatúrának már nem lehetett volna az előzőhöz hasonló fegyvertára. Nem szelektálhatta és iktathatta volna ki kénye-kedve szerint a társadalom bizonyos elemeit, hisz sokkal felkészültebben, tudatosabban várták volna az áldozatok a lehetséges eseményeket. Erre a felkészültségre, de talán inkább pont a felkészületlenségre reflektál Bertolt Brecht és Selyem Zsuzsa is tárgyalt drámáik zárlatában, melyekre később még visszatér a dolgozat.

⁴ MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus Kiadó – Ráció Kiadó, 2008, 21-22.

⁵ MENYHÉRT, i. m., 21-22.

⁶ KERTÉSZ, i. m., 78.

2.2. Poszttraumás stressz-zavar, irodalom és kultúra

Menyhért Anna kifejti, hogy a háborús veteránok, üldözöttek, bebörtönzöttek, a koncentrációs táborok túlélői és a családon belüli erőszaknak huzamosabb ideig kitett emberek nagyon gyakran szenvednek különböző szimptómákkal kísért poszttraumás stresszbetegségben. Véleménye szerint a poszttraumás stressz-zavar gyógyulásának három fázisa közül – 1. az áldozat biztonságérzetének helyreállítása; 2. a trauma történetének rekonstruálása; 3. a túlélő és a közösség kapcsolatának helyreállítása, a túlélő beilleszkedése – a második az, ami az irodalom- és kultúratudomány tárgykörébe eshet.⁷ A traumatikus emlék megjelenítése egyfajta öngyógyítás, így az ilyen alkotások indokolttá teszik egy külön műfaj, a tanúvallomás, tanúságtétel felállítását.⁸ A tanúságtétel az (ön)életírás egy speciálisabb típusa, amelyben a szerző életének azon szakaszára koncentrálnak, amelyben a traumatikus esemény érte, illetve a bekövetkezett változásokra, a különböző őt érintő hatásokra. A műfaj lehetőséget teremt az érzelmek, emlékek megosztására, egy közös kulturális háttértudás megképzésére. Ez azért fontos, mert a trauma, mint a múlt eleme, az aktuális jelenben megfoghatatlan, viszont saját jelenében sem értelmezhető. A trauma valamiféle múlt általi birtoklást szintén jelenthet.⁹

Menyhért Anna a trauma működésére és annak feloldására példaként hozza Shoshana Felman *Testimony* című könyvének azon fejezetét, amelyben elmeséli, hogy egy kurzusán a diákjaival megnézetett egy a holokauszt-tanúvallomások archívumából származó videófilm. A diákok reakcióit látva arra a következtetésre jutott, hogy a trauma a tanúságtétel meghallgatásával, olvasásával is átadható. A filmet nézők a poszttraumás stressz tüneteit mutatták, majd az átéltek megírásával feloldották magukban a traumát.¹⁰

A traumatikus eseményt megelőző szerző az írással, vagy emlékeinek filmen való rögzítésével valamilyen mértékben feloldhatja saját traumáját. Ezen írások olvasásakor vagy a film nézésekor a későbbi korok embere is belehelyezkedhet a traumatizált pozíciójába, megszerezheti a közös tudást, a traumatizált kollektívum részévé válva megkapja a lehetőséget a trauma értelmezésére, az önmagában és a kollektívumban való feloldásra.

A *Tetkóba* beemelt dokumentumfilm (80064), amelyen egy auschwitzi túlélő beszél haláltábori emlékeiről, is tekinthető tanúságtételnek. Felman kísérlete bizonyította, hogy a trauma nemcsak írásban, hanem a filmen is közvetíthető. Zmijewski 80064-ének színpadháttéren való kollázsszerű megjelenítése a tanúságtétel különös bemutatása, ahol nincs

⁷ MENYHÉRT, i. m., 24-25.

⁸ MENYHÉRT, i. m., 25.

⁹ MENYHÉRT, i. m., 25-26.

¹⁰ MENYHÉRT, i. m., 27.

értelmezendő szöveg (sem írott sem hangzó), pusztán az egyén történetének képi leképeződése, a karjára tetovált szám megmutatása. Ez az öt karakter rejti magában az egyén traumáját, amelyet a háttérbe vetített kép ad át a nézőnek, hogy az a tanúságtétel áldozatául esve kénytelen legyen válaszokat keresni önmagában és a társadalomban.

2.2.1. A poszttraumás stressz-zavar harmadik gyógyulási fázisának kapcsolata az irodalommal

A fentebb felsorolt gyógyulási fázisok közül, bár Menyhért Anna csak a második pontot vonja az irodalom- és kultúratudomány tárgykörébe, Kertész Imre gondolatainak olvasása után arra juthatunk, a harmadik pont (a túlélő és a közösség kapcsolatának helyreállítása, a túlélő beilleszkedése) is vizsgálható az irodalom és a kultúra tükrében. A fentiek értelmében kijelenthetjük, hogy az ember feladata nemcsak értelmezni, hanem magában és a kollektívumban kísérletet tenni a trauma feloldására.

A túlélő egyén felülkerekedési kísérleteinek kollektív színtere a megjelentetett szöveg, az irodalom. Kertész felteszi a kérdést, hogyan is kerekedhetett felül az író. Erre olyan példát hoz, amelyben kifejti, a túlélőnek azért van szinte kényszere az írásra, hogy a hatalmi helyzetet feldöntse, valóságalkotóvá váljon.¹¹ Egy olyan valóságé ahol kiléphet alárendelt helyzetéből.

„...alannyá változtatni örökös tárgyiságomat, névadónak lenni megnevezett helyett.”¹²

A névadás természetesen csak a hatalmi pozícióból történhet meg. Ha valamit megnevezünk, világunk részévé tesszük, egyúttal azonnal kategorizáljuk. Úgy birtokoljuk a megnevezettet, hogy bezárjuk a nyelv korlátai közé, az ismeretlenre címkét ragasztunk. Megnevezettnek lenni annyi, mint egyfajta szelekció elszenvedőjévé válni. Ha valamit másképp nevez az ember, mint önmagát, máris meghúzza a határvonalat önmaga és a megnevezett között. Érdekes, hogy az idézett részben a tárgyból alannyá válni kívánó szerző nem csupán az alárendelt helyzetből szeretne kikerülni, hanem egyből fölérendelt lenne.

Vajon megtörténik-e ez az alá-fölérendeltségi viszonycsere az írás során? Megnevezettből lehet-e névadó azáltal, hogy halhatatlanságot biztosít történetének? Azzal, hogy a történet a befogadókat is bevonja, traumatizálja, mindenképp alanyi pozícióba kerül.

¹¹ KERTÉSZ, i. m., 74.

¹² KERTÉSZ, i. m., uo.

Ezzel a befogadó egy ideiglenes tárgyi helyzetbe esik, belekényszerül az értelmezésbe, így oldódhat fel a trauma közösségi szinten.

Azzal, hogy a túlélő szerző (írott vagy más médium segítségével megszólaltatott) tanúságtételével integrálja a közösségbe egyéni traumáját, és ezzel másokat, a befogadóit, állítja traumatizált pozícióba, megvalósulhat a túlélő és a közösség kapcsolatának helyreállítása, a túlélő beilleszkedése. A túlélő szerző kilép elnyomott, szelekció áldozatává esett, megnevezett helyzetéből, visszaállítva ezzel a társadalomban korábban elfoglalt, másokéval egyenrangú helyét a társadalomban. A poszttraumás stressz-zavar harmadik gyógyulási fázisa is szorosan kapcsolódik az irodalomhoz, illetve – ahogy jelen dolgozat is mutatja majd – a filmhez és a színházhoz is.

2.3. Szerzők, akik nem túlélők

Felmerül a kérdés, hogy ugyanúgy hat-e a trauma feloldási szándéka akkor, ha nem egy túlélő szerző írásáról van szó. Ilyen esetben a szövegben nincs személyes élmény, nincs önéletírás jellege, viszont szándék az emlékeztetésre van. A traumatikus esemény megidézése, a múlt jelenbe játszása úgy is hiteles, ha nem a traumát megelő egyén közvetíti az információt. A nem túlélő szerző reflektál az eseményre, annak következményeire, a túlélő szerzőkre és egyéb tanúságtételekre, így adott lesz a befogadó számára egy közvetett traumaértelmezés. Persze ez ugyanúgy értelmezésre sarkallja a befogadót is. A traumatikus eseményről szóló, vagy azt említő művek elsődleges célja az emlékezetben tartás és a társadalom reakciójának kikényszerítése. Mivel a holokausztra adott reakció csúszásban van az esemény idejéhez képest, szükségszerű a pótlás, a megnevezés, hogy az ezen a traumán átesett társadalom értelmezhesse saját múltját, hogy felkészült legyen és ellenálljon az esetlegesen újra felbukkanó tárgyasító hatalomnak.

Felvethető egy másik szempont is, amiről Judith Lewis Herman ír. A túlélőknek a trauma feloldási folyamatában nagy segítséget nyújt a csoportélmény. Ez elősegíti a csoport kollektív belső megerősítését. A csoporttagok egyenrangú felek.¹³ Az egyén traumája integrálódik a csoport traumájába, így az már az összegyűjtött élmények ismeretében reflektál és hat vissza az egyéni traumára.

A nem túlélő szerzők értelmezőként lépnek a csoportba. Ők nem feltétlen gyarapítják a csoport kollektív tudását saját traumával, viszont befogadók és visszahatók lesznek. Mivel a második világháborút idéző irodalomnak nem az az egyedüli célja, hogy a túlélő egyének traumáját feloldja, hanem az is, hogy a közösségét, az azóta felnőtt – már más kulturális

¹³ Judith Lewis HERMAN, *Trauma és gyógyulás*, Bp., Háttér Kiadó – NANE Egyesület, 2011, 256-257.

közegbe született, de a múlt hatásában élő – generációt ezen képzeletbeli terápiás csoport részévé teszi.

2.4. Egyéni és kollektív emlékezet

Az 1920-as években Maurice Halbwachs alkotta meg a kollektív emlékezet fogalmát.¹⁴ Úgy gondolta, az emlékezet társadalmi meghatározottságú. Az egyének emlékezetei összegződnek kollektív produktumként, emlékezőképességként. Elmélete szerint bármely emlék csak társadalmi keretek között – egy csoport elemének emlékeként – születhet meg. Jan Assmann értékelése szerint Halbwachs elméletének legértékesebb pontja az, hogy az emlékezésen túl a felejtést is meg tudja magyarázni a következőképpen.

„ha az ember – és a társadalom – csak arra képes emlékezni, ami a mindenkori jelen vonatkoztatási keretein belül múltként rekonstruálható, akkor pontosan az merül feledésbe, aminek az adott jelenben nincsenek vonatkoztatási keretei”¹⁵

Az emlékezet a kommunikációban él. Az ember arra emlékszik, ami a kommunikációban közvetíthető, ha a közvetített valóság vonatkozási keretei sérülnek, elindul a felejtés folyamata.¹⁶ A felejtés ellen lázad a traumairodalom, így a *Tetkó* is. A célzottan traumát, jelen esetben a második világháború traumáját, idéző alkotások, megfelelő módszerekkel, vonatkoztatási keretet biztosíthatnak az emlékezésnek.

Mivel dolgozatomban használni szeretném a kulturális trauma fogalmát, szót kell ejtenem a kulturális emlékezetről is. Assmann kétféle emlékezetet különböztet meg. Az egyik a kommunikatív, ami a közelmúltra vonatkozik¹⁷, ezek egy korosztály közös emlékeit jelölik, a másik pedig a kulturális, ami a múlt egy szilárd pontjára irányul¹⁸. A kulturális emlékezet szent és identitásképző. A csoport saját történelmére emlékezve alkotja meg és igazolja identitását.¹⁹

Olyan csoport, mint az imént említett, lehet egy népcsoport, egy nemzet, egy szubkultúra vagy akár a második világháborút megelőző Európa is. Halbwachs és Assmann nyomán úgy gondolom, kulturális traumának nevezhetjük azokat a traumatikus eseményeket, amelyek a kulturális emlékezetben is élnek. Ezért a holokauszot kulturális traumának tekinthetjük.

¹⁴ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz, 2004, 35.

¹⁵ ASSMANN, *i. m.*, 37.

¹⁶ ASSMANN, *i. m.*, uo.

¹⁷ ASSMANN, *i. m.*, 51.

¹⁸ ASSMANN, *i. m.*, 53.

¹⁹ ASSMANN, *i. m.*, uo.

A kulturális emlékezetben a holokaust az önkényes szelekció alapján történő, humanista eszményeket elsöprő embertelenség szimbóluma lett. Természetesen identitásképző szerepe is van – Kertész szerint a társadalomnak újra meg újra értékelnie kell a tudatát, továbbá kimondja, hogy a holokaust érték, mert bár szenvedés árán, de tudáshoz vezetett, ezért nagy erkölcsi tartalékot hordoz magában. Ami a társadalom tudását gyarapítja, sőt még erkölcsi tartalékot is nyújt, szükségszerűen identitásképző.²⁰ „Szenvedés” árán jut el a tudáshoz a tanúságtétel befogadója, és ahogy azt a későbbiekben kifejtem majd, a *Tetkó* nézője, olvasója is, hiszen szükségszerűen új, traumatikus elemek kerülnek a tudatába. A kulturális emlékezet – és ebben az esetben a kulturális trauma – hordozói azok az írások, amelyek a befogadónak lehetőséget biztosítanak belépni a terápiás csoportba.

2.5. A Tetkó

A Tetkó, avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? Zenés-táncos hommage à Bertolt Brecht a második világháború traumájának feloldására, a múlt következményeinek jelenbeli értékelésére és az egyén bevonására tesz kísérletet.

Selyem Zsuzsa olyan műfajt keresett, ahol a közösségi kérdésfelvetés találkozik az individuális kérdésfelvetéssel. Fontos számára a színház és az elidegenítés mint szociális, társadalmi tett. Egy Simon Juditnak adott interjúbán kifejtette, hogy ezek miatt fordult Brechthez. Aggódik, mert úgy látja, Erdélyben ez a fajta színház nem született meg, hanem ehelyett egy kultikus közösségi színház működik. A kultikus közösségi színház az embert nem egyénként, individuumként szólítja meg, nem tudatosítja a felelősségét, nem egyénként, hanem egy feltételezett identitás részeseként szól a befogadóhoz. A drámában a probléma – ahogy Selyem Zsuzsa is kijelenti – nincs megoldva.²¹ Hogy lehetne megoldani egy problémát, aminek a kiváltó eseményét a jelenünkbe nem tudjuk iktatni? Csakis úgy, hogy vonatkoztatási keretet biztosítunk a megidézett kulturális traumának oly módon, hogy emlékezetben tartunk és emlékeztetünk – ezt teszi a *Tetkó* is. Ha a társadalom kivetí magából a traumatikus események emlékét, akkor elhalványulnak, kizárjuk a tudatunkból a történelem egy minket is érintő elemét, elveszítjük a kulturális változás mértékét, a kulcsot a világháború előtti és utáni idők között.

²⁰ KERTÉSZ, i. m., 83-84.

²¹ SIMON Judit Selyem Zsuzsával készített interjúja: *Itt nem releváns, hogy mit mond egy civil* [<http://epa.oszk.hu/00100/00181/00064/116.htm>]

3. A *Tetkó* és Brecht

A következőkben a választott dráma azon pontjainak kiemelés következik, amelyek miatt úgy gondolom, a szöveg a második világháború nyomait nemcsak őrzi, hanem egy kis segítséggel a befogadó gondolataiba szövi a traumát, hogy az megkapja a lehetőséget a reflexióra, a látásra, hogy ki merjen állni a mindenkori Arturo Ui ellen.

Hogy a darab sikeresen működhessen és elérje célját, segítségül hívja Brechtet. A címbeli intertextuális vonatkozásokon – amelyre még kitérek – és az elidegenítő hatások használatán túl kölcsönvesz egy karaktert a történelemtől, a fizikától, és Brecht egy drámájától. Nem minden közegben lehet ez a karakter ugyanaz, csak bizonyos attribútumait őrzi meg különböző helyzeteiben. A tárgyalt drámában ő lesz Maxwell, akit Brecht csak Arturo Uinak, a történelemkönyveink pedig Hitlernek vagy rasszista ideológiának hívnak.

Az elidegenítő hatások rendkívül fontos szerepet kapnak egy ilyen téma színrevitelekor. Nem nagylelkű a feltételezés, miszerint a *Tetkó* valóban brechti elidegenítő hatásokkal él, előbb azonban felvázoljuk, mit is alkotott Brecht, hogyan működnek ezek a módszerek.

3.1. Brecht és az elidegenítő hatásai

Bertolt Brecht egy nagy kulturális megrázkódtatás és fordulat tanújaként és szereplőjeként gondolkodott önmagáról. Szívén viselte a polgári világ válságát.²² Nem a kultúra folytonosságát és a múlthoz való szoros kapcsolódást hangsúlyozza, hanem az elszakadást, a törést, a változást.²³

Brecht epikus színháza súlyponteltolódást mutat a drámai színházhoz képest. Ki is emelnék pár igen fontos elemet. Míg a drámai színpad megtestesít egy folyamatot, az epikus elmondja azt; a drámai a nézőt bevonja egy aktusba (ezzel elvonja, igénybe veszi aktivitását), egy cselekménybe helyezi és érzelmeket vált ki belőle, az epikus szemlélővé teszi (felébreszti aktivitását), szembehelyezi a cselekménnyel, és döntést csikar ki belőle. A drámai színház élményt közvetít, az epikus pedig ismeretet. A néző figyelmének tárgya a színház drámai formájával való találkozáskor – ahol egyik jelenet a másikat szolgálja – a kimenetel, az epikus forma esetén pedig – ahol minden jelenet önmagáért van – maga a menet. Fontos különbség továbbá, hogy az epikus színházban nem a tudat határozza meg a létet, hanem a társadalmi lét határozza meg a tudatot.²⁴

²² UNGVÁRI, i. m., 10.

²³ UNGVÁRI, i. m., 11.

²⁴ Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 89-90.

Úgy gondolom, Brecht epikus színháza a tökéletes forma a kulturális traumákat színre vivő, azokra reflektáló darabok megírásához, előadásához. Az ilyen daraboknál szükséges, hogy a befogadó ne helyezkedhessen átélő pozícióba, mert akkor a mű csak érzelmi reakciót váltana ki, mint mondjuk egy drámai színházkonstrukciós tragédia. Az epikus színház kizárja ezt a lehetőséget, mert szuggesztió helyett érvekkel dolgozik. A társadalmi válságok és hitelvesztések korában megszülető brechti színház igyekszik mindent elvetni, ami pátosz, illúzió vagy hamis hősiesség.²⁵

Brecht esztétikájának másik alapfogalma az elidegenítés, vagyis a Verfremdungseffekt vagy V-Effekt. Onnantól fogva, hogy Brecht először kifejtette a V-Effekt mibenlétét, azon mérte elveihez való hűségét, hogy mennyire tudja munkáit hozzáigazítani. A gyakorlatban kialakult módszert próbálta mindenben alkalmazni, beleértve a darab megírását, a játékot, beszédet, díszletet. A V-Effekt feltétele, hogy a színész a megmutatás világos gesztusával mutasson mindent. Le kell bontani a színpadot a közönségtől elválasztó negyedik falat, hogy a színész közvetlenül szólhasson a befogadóhoz. Nem megengedett a beleélés se a színésznek, se a nézőnek, illetve a színész alkalmazhatja a beleélés technikáját, de csak annyira, mint az, akinek nincs tehetsége a színészethez. Az elidegenítő effektust alkalmazó színész csak annyira élheti bele magát a szerepbe, mint mikor hétköznapijainkban igyekszünk valamit úgy elmondani vagy megmutatni, mint ahogy azt egy társunk tette. Az elidegenítő – és elidegenített – színésznek a próbák során sokáig kell olvasónak – és Brecht kihangsúlyozza, hogy – nem felolvasónak lenni. Az olvasási folyamatban eszébe kell vésnie, mely pontokon lepődött meg vagy támadtak kétségei, hogy az előadáson ugyanezek a pontokon meghökkentse, kizökkentse a nézőt. Amikor játszik, érzékelhetővé kell tennie, hogy mit nem játszik, hogy a sok alternatíva közül egyet emel ki, de vele együtt jár az összes többi is. Meg kell mutatnia, hogy nem *ezt* csinálja, hanem *azt*, de *ezt* is csinálhatná – az erre alkotott kifejezés a „nem-hanem rögzítése”. A színész nem alakulhat át teljesen a megformálttá. Ha ez sikerül, a szövege nem úgy fog hatni, mintha rögtönözne, hanem úgy, mintha idézne; megmutatja, hogy idéz valakit, aki lehetne, de mégsem az.²⁶

Brecht három eszközt ad át nem alakulható színészei kezébe: az alakított személy szövegének áttétele harmadik személybe, múlt időbe, továbbá a rendezői utasítások és kommentárok hozzámondása. Ha a rendezői utasításokat együtt mondja a szöveggel, ütközteti a két hanghordozást, így az eredeti szöveg (nem a szerzői utasítás és kommentár) elidegenül. A múlt időbe való áttétel egy másik, visszatekintő pozícióba helyezi a beszélőt. Így nem saját

²⁵ WALKÓ György, *Katarzis nélkül*, Bp., Magvető, 1977, 242.

²⁶ BRECHT, *i. m.*, 158-161.

jelenébe íródik a szövege, hanem már megtörténtként, az aktualításban idegenként fog hatni. Ezekkel az eszközökkel már a próbafolyamatban el tudják idegeníteni az egész szöveget. Brecht kiemeli a színész közönséggel való közvetlen kapcsolatát – hogy az említett negyedik falat ledöntve teljesen szembefordulhassanak a közönséggel; minden folyamatot és figurát úgy állít be, hogy azok társadalmi vonatkozásúak legyenek – ezzel ráveszi a nézőt a darabbal való disputálásra.²⁷

A mindennapok, környezetünk folyamatai számunkra ismertek. Azért szükséges bizonyos dolgok elidegenítése, hogy feltűnők legyenek, hogy figyelmet szenteljünk nekik.²⁸ A hagyományból kitépve újra értelmezhetővé válik az ismert – vagy annak hitt – elem.

Ahogy e rész első bekezdésében szerepel, Brecht úgy vélte, ő maga tanúja és egyben szereplője is volt a világháborúk okozta kulturális megrázkódtatásnak és fordulatnak. Ez az elgondolása, visszaköszön színházi törekvéseiben: ahogy a közvetlen traumán átesett egyén próbálja magát és traumáját integrálni a kollektívumba, Brecht felhasználja tanúságát és szereplőségét, hogy a saját és Európa traumáját átadhassa közönségének.

Az első világháborút követően a művészet egyik központi témájává vált az individuum kérdése.

„Ami ugyanis leginkább válságban volt, a leginkább összeomlott a világháborút követő esztendőben – az elsősorban a „tegnapi emberkép” volt.”²⁹

Mondja ezt Ungvári az 1920-as évek művészi irányvonalaira utalva. A háborút megelőző ember már nem viszonyulhatott úgy magához és társaihoz, mint a háborút megelőzően. Ez a fajta kollektív trauma az, ami egy újfajta beszédmód születését sürgette. Ezért gondolhatjuk, hogy az egész brechti színházkonstrukció csak az említett trauma kontextusában értelmezhető igazán, illetve hogy a brechti módszerek használata is csak a traumairodalom berkeiben teljesezhet ki. Nem állítható, hogy a traumát centrumba nem helyező társadalomkritikai drámák nem működhetnek sikeresen az elidegenítő hatásokat használva, mégis feltételezhető, hogy az elidegenítés avégett jött létre, hogy a „tegnapi emberképtől” elszakított, indentitásában megingott kollektívum feloldhassa traumáit.

3.2. A Tetkó és az Állítsátok meg Arturo Uit! kapcsolata

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a tényt, hogy *A Tetkó, avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* *Zenés-táncos hommage à Bertolt Brecht* egy olyan rendkívül hosszú cím, amely

²⁷ BRECHT, i. m., 161-162.

²⁸ BRECHT, i. m., 164.

²⁹ UNGVÁRI, i. m., 33.

sokat mond a drámáról. A *Tetkó* zenés-táncos hommage-ként, vagyis tisztelgésként aposztrofálja magát, tisztelgés Brecht előtt. Ez esetben persze nemcsak tisztelgésről van szó, hanem felhasználásról, módszertani követésről is. Már a cím felvillantja a mű témáját, módszerét és elődjét. A tetkó szóval a témát jelöli ki, bár nem a szokványos módon. A tetoválás, tetkó szavak egy önkifejezési forma képzetét hozzák elő a mai ember tudatából, egy mindennapi, teljesen általános, önként vállalt vászon-szerepről van szó. A tetováló művész alkotási felülete, vászna a bőr. Selyem *Tetkója* viszont korántsem az emberek önként vállalt műalkotás létére utal, hanem a kényszerű kategorizációra.

A haláltáborokba kerülőkre sorsszámot tetováltak. A hatalom addigi identitásuktól meg kívánta fosztani alárendeltjeit, hogy egy számmal, egyetlen puszta adattal helyettesítse őket. Egy emberi sorozatszám a halálra ítélték alkarján.

A cím *avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* része konkrét utalás Brecht *Állítsátok meg Arturo Uit!* című drámájára. Brecht Arturo Uijának figurája Hitlerére íródott rá. A dráma a történelem és Hitler életrajzi eseményeit dolgozza fel úgy, hogy a megidézett esemény rövid leírása mindig megjelenik a szövegben vagy a kivetítőn.

Az *Állítsátok meg Arturo Uit!* epilógusában azt mondja – a negyedik fal lebontásával együtt a közönségnek – az ember ne csak nézzen, hanem lásson is, lássa azt, hogy majdnem az egész világot uralma alá vonta Arturo Ui, de a nép legyőzhette. Ám nincs ok az öröme vagy elégedettségére, mert „még termékeny az öl, honnan kijött”³⁰, vagyis attól, hogy a rendszer megdőlt, nincs biztosíték arra, hogy nem emelkedik fel újra egy Arturo Ui, egy Hitler, egy önkényes pusztító, hogy nem indul el még egyszer egy kegyetlen szelekció, amelynek következtében tömegek halhatnak meg, ha az emberek nem látnak, ha kiiktatják emlékezetükből a traumát.

3.3. Elidegenítő hatások a Tetkóban

A drámatestet nyolc dal szabdalja szét. Az énekes részeken kívül van egy zenei aláfestéssel ellátott monológ, illetve találkozunk népszerű, itt háttérzeneként funkcionáló zeneszámokkal is (Sting³¹, Pink Floyd³², Shivaree³³). A szerzői utasítás szerint egy kivetítőn meg kell jelennie a dalok címének, illetve adott helyen egy Artur Zmijewski *80064* című dokumentumfilmjéből készült kollázsnak is.

³⁰ Bertolt BRECHT, *Színművek*, Bp., Európa, 1961, 484.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9YN8-Dkq1KA>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=ZAy40JnwQ>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=dHYDFClkqHw>

A brechti dalok nem csak megbontják a cselekmény menetét. Lehetnek drámaszövegtől szinte független lírai megnyilatkozások, erkölcsi summázatot fogalmazhatnak meg. Vajda György Mihály szerint a brechti darabok zenéi ironikusak.³⁴ Mivel a brechti hatást mutató *Tetkót* még nem mutatták be színpadon, a tervezett dallamok ismeretlenek, viszont ezekben a lírai betétekben szövegi szinten mutatkozik meg az irónia.

„Ready-made identitásunkkal győzünk
Pénz legyen, fegyver, élettér és gáz
S ha arról, hogy kik vagyunk még sincs gőzünk
A tetkó a miénk, övéké a gyász.”³⁵

Felmerül a kérdés, hogy a dalok elidegenítő hatása működik-e nyomtatásban. A befogadó a darab olvasásakor Brecht olvasó, nem felolvasó színésze helyére áll. Kénytelen megőrizni befogadóságát, mivel ki van téve a szerzői utasítások hatásának, amelyek meggátolják a teljes átélést. Gondolkodásra, a befogadót önmagával és a szöveggel való vitára készíteti, szükségszerűen bevonja a tárgyalt problémába.

Az első ilyen hatással a címben találkozunk. Ahogy már arról szó esett, Selyem drámájának címe Brecht egyik drámacímének intertextualizált, átalakított változata. Az eredeti *Állítsátok meg Arturo Uit!* felszólítás alakult át kissé kétségbeesettnek ható kérdéssé, ennek ellenére ugyanolyan erős felszólítás értéke van, mint Brecht drámacímének. A kérdésként való megfogalmazás a gyilkos, pusztító, mindenkori hatalom birtokosainak mindig megújuló felbukkanására utal.

Az elidegenítő, dalokkal való szétszabdaltság érzetét csak fokozza az, hogy a dalok címei is megjelennek kivetítve. Ez a fajta töredezettség kizökkenti a befogadót, szükségszerűen megszakad és átalakul a befogadói folyamat. Ez nemcsak az előadás során működik így, hanem olvasáskor is. Már az első dalra vonatkozó szerzői utasítás tartalmazza, hogy minden egyes „song” címének meg kell jelenni a kivetítőn.

A háttérzeneként funkcionáló zenei idézetek jelentésén is érdemes gondolkodni. Az első zenei idézet a drámabeli tetoválószalomon szóló dal. A szerzői utasítás szerint ez „valamilyen ismert popzene, mondjuk Stingtől az *It's Probably Me*”³⁶. Mivel nem szükségszerű, hogy az *It's Probably Me* szóljon, nem tulajdonítok ennek a számnak különösebb jelentőséget. Viszont ha az ismeretlen darabban felcsendül egy ismerős dallam,

³⁴ VAJDA György Mihály, Szempontok Brecht hatástörténetéhez = Hagyomány és újítás: Tanulmányok a XX. századi világirodalom történetéből, szerk. VAJDA György Mihály, Bp., Akadémiai, 1966, 271.

³⁵ <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf8094.pdf> – 9.

³⁶ <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf8094.pdf> – 7.

ugyanúgy megszakad a befogadás folyamata, mint bármelyik dal okán, ami a szövegtest részét képezi.

A következő zenei idézetnél már nincs választási lehetőség, a *The Great Gig in the Sky*-nak (Pink Floyd) kell szólni egy néma, mozgásszínházi jelenetben. A közismert dal új értelmezési irányt ad a nézőnek és az olvasónak is, hiszen, ha ismeri a dalt, felidéződik benne, és önkéntelenül kapcsolódási pontokat kezd keresni a szöveg és a dal között, amelynek szövegmondója nem fél a haláltól.

Az utolsó zenei idézet a dráma lezárása, az utolsó song után kezdődik. Ennek szintén nem tulajdonítok nagy jelentőséget, mert a szerzői utasításban ugyanúgy szerepel a „mondjuk” szó, mint Sting dala esetén, ha nem a *Goodnight Moon*ról (Shivaree) lenne szó. Mivel ez a dal a népszerű *Kill Bill 2.* című film betétdala, magával hozza a teljes hozzá kapcsolódó popkulturális értelmezési mezőt. Így az olvasás vagy az előadás utolsó pillanataiban sem jön el az áhított megnyugvás, a traumatizált helyzetből való kilépés, mert a mű az utolsó lehetével is kizökkenteni igyekszik az értelmezőt. A *Tetkó* ellehetetleníti a lezárást, folytonossággal ruházza fel önmagát és a központba állított problémát.

A dráma időszerkezete szintén értelmezhető a brechti epikus színházfelfogás felől. A dráma cselekményének felvázolása azért nem lenne könnyű vállalkozás, mert az epikus színházfelfogásnak megfelelően minden jelenet önmagáért van, azaz a jelenetek egyesével elmesélhetők, de összességükben nem: „[a] szöveg minden eleme egyazon szinten helyezkedik el. Nincs alárendelés.”³⁷ Ahogy már korábban is említettem, a brechti epikus színházban nem a kimenetel a fontos, hanem maga a menet. Az előadás nem megtestesít egy folyamatot, csak elmondja azt, és a befogadó kénytelen szembehelyezkedni a cselekménnyel. Ennek megfelelően a *Tetkó* idő- és térszerkesztése kilép a hagyományos keretből. Az idő nem előrehaladó, a tér változásához egy lépés megtételére sincs szükség. Bár a dráma végén a kezdőtérbe érünk, egy olyan időben vagyunk, amit már meghatároz a múltba és a közös jelenbe épített jelenetek sora. Ezt azonban a szereplők látszólag nem tudják értelmezni, így hiányzik a mű végéről a megoldás, s hiába tűnik keretesnek a szerkezet, nem mondható zártnak. Mivel a jelenetek valóban önmagukért vannak, működik az elidegenítés, ezért a befogadó – a drámabeli Bálinttal ellentétben – megkapja az értelmezés lehetőségét.

Az Artur Zmijewski 80064-éből összeállított kollázsra vonatkozó szerzői utasítás rendkívül érdekes. A szerző azt az utasítást adja, hogy a filmen látható idős férfi alkarját applikálják bele a szereplők fotóiba, illetve ha megoldható, a közönség fotóiba is. A befogadó az egyébként is lebontott negyedik fal másik oldalára kerül, egyfajta abszolút elidegenített

³⁷ Kovács Flóra, *Az egymáshoz kapcsolódások játéka*, Korunk, 2011/1, 94.

színészi szerepbe esik, ahol idegensége már olyan mértékű, hogy pillanatnyiságából adódóan érzelmi reakció helyett meghökkenést, értelmezési kényszert válthat ki. A kép úgy vonja be a befogadót a játéktérbe, a megjelenített traumatikus eseménybe, hogy jelképesen a karjára tetoválja egy holokauszt túlélő táborban kapott számát.³⁸ Ezzel, bár nem élük át a befogadók a megelevenített traumatikus eseményt, az aktuális pillanatban mégis a trauma részévé válnak. A néző tárgyiasító tekintete ebben a pillanatban (ha valóban a közönség fotóit használják) önmagára esik. Tökéletes elidegenítő és elidegenített pillanat. A színház, ami a kép és hang együttese, hirtelen kimerevedik egy, és itt most tekintsünk el a háttérben szóló Pink Floydtól, vizuális pillanatban. A néző egyszerre lesz jelen a színpad két oldalán. Egymagában testesíti meg a befogadót és a befogadottat. Ha az ember egy festményt vagy fotót szemlél, értelmezőként önkéntelenül beleérti önmagát is a képbe, ráíródik az értelmezésre az egyén és annak kulturális közege. Itt viszont különösen izgalmas az, hogy az értelmezendő maga lesz az értelmező egy a megszokottól eltérő kontextusban. Kimondottan agresszív lesz így a néző traumatizálása, mondhatni kivédhetetlen. Tehát az az egyéni meghatározottság kerül az értelmezés központjába, amely máskor a szemlélődés során csak befolyásolja az értelmezést.

³⁸ KOVÁCS, *i. m.*, 97-98.

4. Tetkó az elidegenítés és a trauma tükrében

4.1. A KAR

A *Tetkó* kara némiképp megőrzi az eredeti ókori görög karok funkcióját: a történet bizonyos elemeinek felvázolását, az énekes betétek előadását, ezentúl egyfajta demonstrációja lesz Brecht elidegenítő hatásainak. A legnagyobb tisztelgés Brecht előtt a KAR működése. Az elidegenített, alapvetően névtelen, csak számmal jelölt szereplők a brechti színházkonstrukció legtökéletesebb karakterei lehetnek. A KAR tagjai mindig igazodnak az adott szituációhoz. Nemük, koruk, nemi beállítottságuk nem meghatározható, mindig olyanok, amelyet a helyzet követel.

A KAR teljesen tárgyiasított. A brechti módszerekkel színészi mivoltuktól megfosztott emberek név nélkül, az aktuális hatalomnak jelenetről jelenetre alávétve működnek. Tárgyiasságuk profán megnyilvánulása, amikor az egyik jelenetben egy mozgásszínház-szerű betét előtt különböző bútorok helyzetét veszik fel. Így tárgyiasságuk két értelemben egyszerre jelenik meg a befogadó előtt. Amikor kizökkennek tárgyi mivoltukból, testrészekké lépnek elő, Zozo megsokszorozódott testrészeivé. Bálint csókolni igyekszik a Zozo karjára tetovált számot, de a KAR tagjai mindig középük nyújtják valamelyik végtagjukat. Egész testüknek nincs is szerepe, pusztán a végtagoknak, amelyek meggátolják, hogy Bálint a szám értelmezőjévé vagy Zozo bármely testrészének élvezőjévé váljon. Bálint nem veheti birtokba gyengéd érintéssel Zozót, sem az emléket, amit éppen megtestesít. Nem csak a tetovátatlan karok és lábak sokasága próbálja eltakarni, a figyelmet elvonni a tetoválásról. A KAR tagjai hosszú, egész alkar takaró kesztyűket húznak magukra, Bálintra és – az eleinte ellenkező – Zozóra is. A traumatikus esemény nyomát takaró kesztyű a trauma elkendőzésének, az attól való elhatárolódás jelképének tekinthető. Érdekes viszonyban áll ez a jelenet ideje alatt a háttérbe vetített kollázssal, ahol pedig mindenki – színész és néző – megkapja a vissza nem vonható jelet.

A KAR tagjai, ezek az örökösen változó karakterek, a szó szoros értelmében névtelenek. Ők alkotják azt a névtelen – a tábor szabályrendszerében nem ismert, csak számmal ellátott – tömeget is, amelyet a téglagyár udvarán szelektál az aktuális hatalom, a hitleri figura, Maxwell.

A drámában a Philip Zimbardo 1971-es stanfordi kísérletének³⁹ mintájára végzett börtönkísérletet leíró részekben a KAR a hatalmi pozíciókkal játszik. Azzal, hogy egyenrangú emberek közül választanak dominánsokat és alávetetteket, újraírják az addigi szabályokat –

³⁹ <http://pszichoblog.blog.hu/2010/03/26/bortonkiserlet>

csakúgy, mint bármely totalitarista rendszer. A kísérlet során a szerepek felcserélődnek, egy pillanatig újra egyenlők, aztán az alárendeltek közül dominánsak lesznek. A pozícióváltás megváltoztatja a szereplők jellemét. Ezek a részek példázzák azt, hogy a hatalom hogyan hat birtoklóira és célpontjaira. Az addig egyenlő polgárok egy részére egyszer csak egyenruhát adnak, egy másik részét vagonokba zárják. Az egyenruhások kezébe fegyvert és hatalmat adnak, a vagonba zártaktól mindent elvesznek. Egyenlőségük megszüntetésével, egyfajta új identitás kijelölésével az addigi rend megbomlik. A dráma börtönkísérlete felveti azt a lehetőséget is, hogy a viszonyok újrarendeződjenek, és végeredményben arra jut, hogy a hatalmi pozícióba kerültek szükségszerűen felveszik az abszolút domináns attribútumait.

4.2. Maxwell

A totalitarizmus vezéralakja az emberek szemében gyakran nem is a személy, hanem valami nem körvonalazható abszolút hatalom. Vagyis a vezér személye akármilyen lehetne, bármilyen nemű, korú, identitású egyén. Ennek tökéletes példája a drámában Maxwell.

A neve nem eldönthető, hiszen adott részekben ő testesíti meg Bálint anyját, a zsarnokot, míg más részekben férfiszerepben tetszeleg. Az ő személyében megjelenik az anyán kívül az ellenség, a barát és a szerető.

Ő lesz a szelektáló figura, mégis – vagy pont ezért – különböző szerepeket vehet fel. A drámában diszkriminálva vannak a nők, a homoszexuálisok, még a dohányosok is, de ez az önkényesen válogató elem bármelyik helyre beállhat, önmagára nem érvényesek saját szabályai, illetve lehet, hogy pont azért maradhat meg a bábjátékos pozíciójában, mert, mindenki mással ellentétben, ő minden szerepben elfogadott.

Összemosódik a zsarnoki Hitler és a zsarnok anyja alakja. Amikor ezt Bálint észleli, a gyógyszeréért, az eltompító enyhülésért nyúl, hogy kivonja magát a tudathasadásosnak látszó komplex anya-barát-szerető Maxwell által irányított helyzetből. Az anyaság velejárója a jog a birtoklásra. Az anya-gyermek kapcsolat – az apa-gyermek kapcsolattal szemben – kétségbevonhatatlan, talán azt is mondhatnánk, megtagadhatatlan. Az anya a gyermek mindenkori birtoklója, így a gyermek tárgyi, engedelmeskedő helyzetéből teljes mértékben kilépni képtelen. Az anya, aki ezzel visszaél, manipulálja gyermekét és irányítása alá vonja, ellentmondást nem tűrve, olyan lesz, mint egy zsarnok vagy diktátor. Maxwell rögtön az első jelenetben ki is mondja örökös fölényét, amelybe Bálint ezt szinte meg sem hallva törődik bele.

BÁLINT (összerezzen, majd halálos nyugalommal) Hát, nem is tudom. Talán igen, talán igazad van.

MAXWELL Nekem mindig igazam van.

BÁLINT (ezt nem hallotta, a saját korábbi mondatát folytatja) Nem lehet mindent összekeverni. Van ami jó, van ami nem. Igazad van.⁴⁰

Ezzel bevezette a műbe a fasiszta ideológia árnyékát. A szükségszerűnek érzett kategorizáció, megkülönböztetés és szelekció a maxwelli figura sajátja.

Maxwell neve azon túl, hogy magyar szövegkörnyezetben idegenül hat, mélyebb jelentést hordoz magában. A dráma a fizikát hívja segítségül a lehető legpontosabb és legérdekesebb ábrázolás érdekében. Maxwell démoni alakja már a természettudományt is megbolygatta.⁴¹ A Maxwell-démon egy olyan elméleti lény vagy szerkezet, amely egy kis ajtóval ellátott fallal kettéválasztott tartály önkényes portásaként átenged minden az átlagosnál nagyobb sebességű részecskét és visszatartja a többit. Ha az elválasztott két oldalt egy gőzgéppel összekötnék, másodfajú perpetuum mobile jöhetne létre. Ám csak jöhetne, mert a valóságban ez megsértené a termodinamika második főtételét, tehát kivitelezhetetlen.

Ez a folyamat a téglagyári jelenetben le is játszódik. A démon, Maxwell, a KAR tagjait, a részecskéket, szelektálja – van, aki leül, van, aki mozgásban marad, így lesz Maxwellből élet és halál ura.

4.3. 80064

Artur Zmijewski *80064*⁴² című dokumentumfilmjéből a szerzői utasítás szerint összeállított kollázst kell vetíteni. A filmen Jozef Tarnawat, Auschwitz egyik túlélőjét kérdezik a haláltáborról és a tetoválásáról. A karjára tetovált szám, a 80064, az évek során megkopott. Felajánlják neki, hogy újratetoválják a számot, de attól fél, nem lesz ugyanolyan. Végül beleegyezik, életben tartandó az emléket, és a film végén már nyugodtan nyilatkozik arról, hogy így a szám valóban sokkal tisztábban látható, jobban kivehető.

A feledést elkerülni akaró túlélő újra aláveti magát a szó szerinti megbélyegzésnek – persze másodszor már más a cél. A tetoválás identitásképző erejű⁴³, az újratetováláskor félő, hogy a tetovált szám jelszerűsége megváltozik, nem azokat a gondolatokat közvetíti, amelyeket eredetileg. Már a világháború után sem jelentette ugyanazt, mint közben. A táborokban pusztán egy szám volt név és mindennemű egyéb megkülönböztetés helyett, a világháború befejeztével pedig egy szemmel látható nyoma a traumának az egyénen.

⁴⁰ <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf8094.pdf> – 1.

⁴¹ KOVÁCS, i. m., 95.

⁴² <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=1&id=1372>

⁴³ KOVÁCS, i. m., 98.

A *Tetkó*ban Zozo egy számára teljesen érthetetlen időutazás során kapja meg Jozef Tarnawa számát, a 80064-et.

BÁLINT *(megnézi Zozo feléje nyújtott alkarján a számot, de nem esik ki a kedves, incselkedő hangulatából)* Nyolcvanezerhatvannégy. Mintha már láttam volna ezt a számot. ZOZO Persze, hogy láttad. Együtt láttuk. Ez a harmadik ismétlés.⁴⁴

Bár Zozo nem érti a téglagyári jelenetet, ő választja ki a számot, amit aztán Bálint is felismer. Zozo kiutal a darabból, ki a színpad háttérére és a néző valóságába is, amelyben a 80064 dokumentumfilm megszületett. Az utalás nem feltétlen csak a vetítővászonig megy el. Szövegi szinten működő elidegenítést mutatkozik meg abban, ahogy Zozo egybecsúsztatja saját drámabeli valóságát Zmijewski filmjének valóságával és a dráma befogadójának valóságával is. Azt mondja, ők már látták Tarnawa számát, amit érthet úgyis, hogy látták a számot Zmijewski filmjén, mi több, már háromszor látták, mert ismétlik. Nézői pozícióba állnak úgy, mint a nézőtéren ülők vagy a drámát olvasók.

⁴⁴ <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf8094.pdf> – 11.

5. Poszttraumás stressz-zavar a *Tetkó* tükrében

1980-ban a poszttraumás stressz-zavart a következőképp definiálták: „a szokásos emberi tapasztalatok tartományán kívül eső eseményre adott válaszreakció”⁴⁵. Minden színházi, de különösen a brechti elvek szerint működő színházi élmény kívül esik a szokásos emberi tapasztalatok tartományán. Persze, hogy az élmény traumatikusként hat-e, befolyásolja a darab tematikája is. A *Tetkó* témáját tekintve kétségkívül traumatizálhatja a befogadót. A történelem eseményeinek traumatizáló hatása tehát párhuzamba állítható a trauma feloldását célzó irodalmi, színházi alkotásokkal.

A poszttraumás stressz-zavar már tárgyalt (második és harmadik) gyógyulási fázisain túl a *Tetkó* és az *Állítsátok meg Arturo Uit!* kapcsán újra kell értelmeznünk az elsőt is, amely az áldozat biztonságérzetének visszaállítása. Ha elfogadható a felvetés, miszerint a trauma feloldását célzó alkotások előbb traumatizálják a befogadót, hogy a trauma aztán a közösségben feloldódhasson, kijelenthető, hogy mindkét dráma (Brechté és Selyemé) szinte bevallottan igyekszik kiváltani befogadójából a poszttraumás stressz-zavar első gyógyulási fázisának ellenkezőjét. A drámák nem a már traumatikus élményekkel rendelkezőket gátolják, hanem azokat, akiket majd a dráma fog traumatizálni. Ezen szövegek nem helyreállítani akarják az olvasó, néző biztonságérzetét, hanem kizökkenteni próbálják őket abból. Brecht vallomásának tekinthető egy már idézett sora: „még termékeny az öl, honnan kijött”⁴⁶ Az öl értelmezhető úgy, mint a társadalom, ami megszűli pusztító, szelektáló elemeit, s hasonlóra utal Selyem következő sora is: „Csak azt ne higgye bárki is, hogy van hova futni.”⁴⁷

Mivel ezek a nyugtalanító sorok mindkét szövegnek a végén helyezkednek el, nem feltételezhetem azt, hogy a befogadó egyénben is feloldódhat a befogadás során megélt trauma a szöveg, darab végére. Ezt a felvetésemet támasztja alá Shoshana Felman korábban felvázolt, diákjain elvégzett kísérlete, ahol a holokauszt-tanúvallomások láttán a diákok a poszttraumás stressz-zavar tüneteit produkálták. A kollektívum traumái brechti módszerekkel való bemutatása sikeresen traumatizálhatja a befogadót. Akik csakúgy, mint Shoshana Felman diákjai, úgy oldhatják fel magukban a traumát, ha beszélnek vagy írnak róla. A traumatizált diákok és befogadók – a dolgozat elején felvázolt kertészi elgondolást követve – megnevezettek lesznek, és csak úgy válhatnak névadóvá, ha megkísérlik a közösségben feloldani a traumát; úgy szabadulhatnak meg, ha továbbadják a gondolatokat.

⁴⁵ MENYHÉRT, *i. m.*, 21-22.

⁴⁶ BRECHT, *i. m.*, 484.

⁴⁷ <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf8094.pdf> – 24.

6. Elidegenítés mint interpretációs korlátozás

„...nem jutunk tovább, ha
megfigyelésünket alárendeljük attól való
félelmünknek, hogy mi fog kisülni belőle.”⁴⁸

Brecht megköveteli befogadótól a kritikus magatartás, szerinte a színpad művészete a nézés művészetével teljesebbé válik.⁴⁹ A nem brechti színház minden előadása során újrapozícionálja nézőjét. A néző értelmezővé válik – csakúgy, mint mikor az olvasó kinyitja a könyvet vagy csak rápillant a borítóra. Ez a pillantás lesz az olvasó és a nézőtérben ülő közös pontja. Ahogy az olvasó szemhéja felemelkedik és meglátja a könyv legszembeesőbb paratextusait, a nézőtérben ülő ember csukott szeme az összehúzott függöny, és amikor az felgördül, ugyanúgy feltárul előtte a néma díszletvilág, mint az olvasó előtt a borító. Az olvasó a betűhalmazokon verekszi át magát, a néző pedig a képi és hangzó ingerek sorozatán. A befogadó – legyen az az olvasó vagy a néző – értelmez és újraértelmez, amíg véget nem ér a könyv vagy az előadás. A fent említettek nemcsak a brechti, hanem az általában vett színház sajátosságai, és a következőkben kívánok kitérni arra, hogyan is kapcsolódnak össze az elidegenítő hatások a szelekció démonjával.

Az újraértelmezés alatt nem csak a dráma újraértelmezése érthető. Minden befogadó saját háttérismerettel rendelkezik, ami a *Tetkó* esetén a második világháborúról való egyéni tudást jelenti. Emellett pedig minden befogadónak van egy saját kulturális meghatározottsága. Emiatt igen széles lehetne a drámát befogadók összességének értelmezési skálája, ha nem lenne egy kontroll, ami az interpretáció folyamatát manipulálja. Ez a kontroll vagy manipuláció lenne az én értelmezésemben a brechti elidegenítő hatások használata.

Ilyen értelemben az elidegenítő hatások kényszerítő mechanizmusként hatnak a befogadóra. A módszer a jelentéskizárás, ami megkurtítja az interpretációs lehetőségek számát. Brecht a színházi felfogásban hangsúlyozza a múlt és jelen közti törést, az elszakadást, a folytonosság megszakítását, talán pont azért, hogy egy külső szemlélői pozícióból reflektálhasson a befogadó saját múltjára is. Az ilyen típusú színház tehát próbálja a befogadóját addigi meghatározottságából kiszakítani és új viszonyt teremteni a dráma tárgya és befogadója között.

Ha létezik a brechti színházfelfogásnak teljes mértékben megfelelő szerep, úgy hiszem, a KAR mellett Maxwellé az. A jellemzésénél kiemeltém, hogy ez a szelektáló démon

⁴⁸ BRECHT, i. m., 389.

⁴⁹ WALKÓ, i. m., 251.

bármely más szerepkörben megjelenhet, még olyanban is, amelyet korábban ő maga bélyegzett meg. Ilyen esetekben természetesen Maxwell nem lehet a kirekesztés áldozata. Az elidegenítés tökéletesen működik Maxwell figurája kapcsán írásban is. Nem szükséges látnunk a színészi játékot ahhoz, hogy tudjuk, a színész és a megformált szereplő folyton változó pozícióiból egyiket sem tudhatja igazán magáénak. A bábjátékos az előadás során egy színész által megformált színész, aki egyszerre áll mindenki felett és mindenki helyén. A szereplő tökéletesen elidegenített önmagától, hiszen ez a szelektáló, mindenkori hatalom bárki által megragadható és bármi ellen irányítható.

Kiinduló tézisem volt, hogy traumairodalmi alkotások színrevitelét segítő egyik legjobb módszer a brechti elidegenítés. A gondolatot folytatva a *Tetkót* alapul véve kijelentettem, hogy a brechti elidegenítő hatások nemcsak a színpadon, hanem írásban is működhetnek, illetve a *Tetkó*ban működnek is. Az erre épülő tézisem pedig az volt, hogy az elidegenítéssel élő művek módszerei hasonlatosak a *Tetkó* Maxwell-démonának módszereivel abban, hogy szelektálják az interpretációs lehetőségeket. A hasonlóság okának pedig a megnevezői pozícióba való törekvést tartom. Ahhoz, hogy a befogadó megnevezett lehessen, a drámának szükségszerűen névadónak kell lenni, hogy sikerrel traumatizálhassa nézőjét, olvasóját.

7. Brecht és a faszizmus színpadiassága

Amellett, hogy az elidegenítés és a faszizta szónoklat is interpretációs korlátozással jár, figyelembe kell vennünk a célt és a következményeket illető különbségeket. Brecht úgy határozza meg konstrukcióját a faszizta színpadiasság ellenében, mint az epikus színházat a drámai ellenében.

„Csakhogy, ha a beleérzés rossz hírbe kerül, akkor azért inkább őt kellene felelőssé tenned, mint engem.”⁵⁰

Ez az ő nem más, mint maga Hitler. Brecht ezen írásában arról beszél, hogyan használja fel a faszizta szónok a drámai színház sajátosságait. Hitler módszeresen alkalmazta a színészi átélést oly módon, hogy „személyes jellegű hangulatokba kergeti magát”⁵¹, beszédei célja, hogy közönsége is azt érezze, amit ő. Brecht szerint ehhez minél hevesebb érzelmeket kell generálnia magában, hogy minél nagyobb hatással lehessen hallgatóságára.⁵² Az átélő befogadó pedig, Brecht szerint, elveszti a kritikus szemlélő pozícióját, és ahelyett, hogy maga törekedne megoldani társadalmának problémáit, elfogadja azt, amit a szónok kínál neki.⁵³ Tehát az epikus színház az emocionális szinten való reflexiót zárja ki, a drámai színház és a faszizta beszédmód pedig a kritikai reflexiót. Valóban mindkettő él egyfajta korlátozással, de míg egyik az érzelmi manipulációt, a másik a problémamegoldást, adott művek esetén a trauma feloldását szolgálja. Brecht szerint a drámai színház – és így a faszizta szónoklatok kiszolgáltatottja – úgy gondolhatja, a közvetített érzelmek valóságok, mi több, ő maga is érezte már, ő maga is olyan, és minden látott, hallott magától értetődő. Ezzel szemben az epikus színház nézője Brecht szerint meghökken, felismeri a helytelen magatartásmódokat, megrendül és pontosan tudja, hogy semmi nem értetődik magától.⁵⁴

Egy fontos tézist szeretnék még felállítani az átélés és annak meggátolása kapcsán. A faszizta szónoklatokban ekphrasztikus nyomokat, a brechti színházkonstrukcióban pedig azok teljes hiányát fedeztem fel. Ezt a gondolatot bár Brecht nem jegyezte le, úgy gondolom, ennek ellenére helytálló lehet a feltételezés, hiszen színházának is előbb gyakorlata volt és csak utána született meg hozzá, a kísérletezés során, az elmélet.

⁵⁰ BRECHT, *i. m.*, 389.

⁵¹ BRECHT, *i. m.*, uo.

⁵² BRECHT, *i. m.*, uo.

⁵³ BRECHT, *i. m.*, 392.

⁵⁴ WALKÓ, *i. m.*, 155.

Mivel az ekphraszisz nemcsak műtárgyak, hanem személyek, helyek, korok és események leírására is szolgál⁵⁵, és feltételezhető e fogalom enargeiával való összefonódása, melynek célja az érzelmi hatáskeltés és a meggyőzés⁵⁶, a fasiszta szónoklatok beszédmódja ekphraszitikusnak tekinthető. Ailiosz Theón meghatározása szerint az ekphraszisz olyan beszéd, ami hallgatója előtt megjeleníti a beszéd tárgyát.⁵⁷ Tehát mondjuk a megidézett esemény részesévé nem is, de egyfajta szemtanújává még teheti a szónok a befogadót.⁵⁸ Persze felmerül a kérdés, hogy a befogadó minek lesz szemtanúja.

A fasizmus egyedi nyelvhasználatának következő példája megmutatja, hogyan gondolkodott a náciizmus a szemtanúvá tételről. Rendszerükben a hangsúly a folyamatokról áthelyeződött a döntések adott személyhez kapcsolódó jellegére. Így a fasizmus például a haditudósítás (Kriegsberichter) helyett elkezdte a hadijelentés (Berichterstattung) szót használni. A két szó különbsége abban áll, hogy míg előbbi a valós eseményekről való beszámolást fejezi ki, utóbbi a hír előállítását, jelentésképzést.⁵⁹

„Theón definíciója olyan beszédmódként határozza meg az ekphrasziszt, amely a hallgatónak a közvetlen, érzéki tapasztalat lehetőségét nyújtja: a beszéd milyensége, hogyanja és a közönségben kiváltott reakció fontosabb, mint a dolog, amire a beszéd vonatkozik.”⁶⁰

Ez egyúttal a hitleri beszédek definíciója is lehetne. Viszont pont emiatt úgy gondolom, a fasiszta szónoklatok esetében nem beszélhetünk a befogadók valóban szemtanúvá tételéről. A szemtanúvá tétel akkor lenne tökéletes, ha a szónok meg tudná testesíteni a befogadó szemét, amivel először pillant valamire (könyvre, színpadra, bármilyen képszerű elemére a világnak). Ehhez a szónokot vagy a színészt meg kell fosztani minden korábbi gondolatától, de még azoktól is, amik akkor fogalmazódtak meg benne, amikor az adott eseményeknek ő esetleg valóban szemtanúja lett. Ez persze lehetetlen. Nem vonható ki egyetlen interpretációból sem maga az interpretátor.

„...ha valaki mindent meg akar kérdőjelezni, beleértve azt a talajt is, amin áll, valahol másutt kell megvetnie a lábát, és ekkor ez a másutt válik azzá a talajjává, amelyen állni fog.”⁶¹

⁵⁵ MILIÁN Orsolya, *Képes beszéd*, Bp., JAK + PRAE.HU, 2009, 31.

⁵⁶ MILIÁN, i. m., 36.

⁵⁷ MILIÁN, i. m., 37.

⁵⁸ MILIÁN, i. m., 39.

⁵⁹ PAPP Kornélia, *A Harmadik Birodalom nyelve – Victor Klemperer nyelvkritikája*, Múlt és Jövő, 2004/1-2, 159.

⁶⁰ MILIÁN, i. m., 37.

⁶¹ Stanley FISH, *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje* = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 11.

A fasiszta szónok persze nem is kívánja kivonni személyét a beszédben megidézettektől. Brecht szerint az ilyen szónok célja belemélyíteni a nézőit, hallgatóit önmagába, hogy azok teljesen elveszítsék addigi álláspontjukat.⁶² Mivel abszolút nincs szó a közvetítő személy saját interpretációjának kiiktatásáról, úgy gondolom, hogy bár a fasiszta szónoklatok egyértelműen ekphrasztikus jellegűek, nem lehet szó a befogadó szemtanúvá tételéről, nincs haditudósítás, csak jelentés.

A fasiszta színpadiassággal teljesen szembehelyezkedő brechti színház az előzőekben felvázoltaknak is ellentétéként működik elméletben. Az, hogy az epikus színház nem megtestesít egy folyamatot, hanem elmondja azt, úgy látom, a gyakorlatban azt jelenti, hogy megkísérli eltávolítani a befogadó és a megidézett esemény között álló közvetítő elemet, kizárni az ekphraszisz lehetőségét is, ezért minden elidegeníthetőt elidegenít, és igyekszik színpada és színészei lába alól kihúzni a talajt, amin áll vagy állhatna.

⁶² BRECHT, *i. m.*, 390.

8. Összegzés

A második világháborút túlélőnek és a trauma és irodalom viszonyával foglalkozóknak hála, képet kaphatunk arról, milyen nyomokat hagyott a háború, a hitleri ideológia és a fasiszta szelekció az egyénben, a társadalomban és a kultúrában.

Dolgozatomban érintettem a kulturális trauma és a kollektív emlékezet kérdéseit. Vizsgálat tárgyává tettem Menyhért Anna nyomán a poszttraumás stressz-zavar és az irodalom kapcsolatát. Megállapítottam, hogy a poszttraumás stressz-zavar gyógyulási fázisai közül nem csak a második áll közelebbi viszonyban az irodalommal. Először a harmadik gyógyulási fázist (a túlélő és a közösség kapcsolatának helyreállítása, a túlélő beilleszkedése) közelítettem az íráshoz, az irodalomhoz, aztán az elsőről (az áldozat biztonságérzetének visszaállítása) igyekeztem bizonyítani, hogy az inverze (az áldozat biztonságérzetének kibillentése) nagy szerephez jut a traumairodalmi alkotásokban. Úgy gondolom, Brecht elidegenítő módszere a traumától, és a köré épülő képzetektől szinte néma társadalomnak hangot ajándékoz. Mert ahogy az egyénnek nehéz, sőt bizonyos esetekben szinte lehetetlen beszélni a traumatikus eseményről, úgy a társadalomnak is meg kell találni a megfelelő módot a szólásra.

Bemutattam Brecht és Selyem drámáinak kapcsolatát. Utóbbiban kimutattam az elidegenítő hatásokat, amelyek nemcsak a színpadon, hanem papíron is működőképesek. Kiemelten foglalkoztam a *Tetkó*ban fontos szerephez jutó karral és a mindig más pozícióból szóló Maxwellel. Továbbá elgondolkodtam azon, lehet-e az elidegenítés interpretációs korlátozás, illetve felvettem a fasiszta beszédek ekphrasziszként való értelmezését, szembeállítva ezt a brechti módszerekkel, és azok Selyem által való újraértelmezésével. Kijelentettem, hogy a tárgyalt dráma a befogadót, a negyedik falon átrántva, értelmezői pozícióba helyezi, hogy aztán ezek a befogadók ne csak a darab, hanem a trauma befogadói is lehessenek. A *Tetkó* célja nem az érzelmi élmény átadása, hanem a társadalom problémáira és az elmúlt nagyjából száz év traumáira való reflexió, illetve a befogadó – olvasó, színházba járó – reflexióra való motiválása. Eszközként, társként felhasználja magát Brechtet, a nevet, ami irányt mutat a brechti színházkonstrukciók felé, ezzel kortalanná és kétségtelenül gondolkodás, vita tárgyává téve a megírtakat. Végző feladata pedig talán az egyének tömegének, vagyis a társadalomnak a kezébe adni a kulcsot a szövegből szándékosan hiányzó megoldás felfedéséhez.

IRODALOM

Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Bp., Atlantisz, 2004.

Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969.

Bertolt BRECHT, *Színművek*, Bp., Európa, 1961.

Stanley FISH, *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje = Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997.

Judith Lewis HERMAN, *Trauma és gyógyulás*, Bp., Háttér Kiadó – NANE Egyesület, 2011.

KERTÉSZ Imre, *Európa nyomasztó öröksége*, Bp., Magvető, 2008.

KOVÁCS Flóra, *Az egymáshoz kapcsolódások játéka*, Korunk, 2011/1, 94-102.

MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus Kiadó – Ráció Kiadó, 2008.

MILIÁN Orsolya, *Képes beszéd*, Bp., JAK + PRAE.HU, 2009.

PAPP Kornélia, *A Harmadik Birodalom nyelve – Victor Klemperer nyelvkritikája*, Múlt és Jövő, 2004/1-2, 157-171.

UNGVÁRI Tamás, *Brecht színházi forradalma*, Bp., Akadémiai, 1978.

VAJDA György Mihály, *Szemponatok Brecht hatástörténetéhez = Hagyomány és újítás: Tanulmányok a XX. századi világirodalom történetéből*, szerk. VAJDA György Mihály, Bp., Akadémiai, 1966.

WALKÓ György, *Katarzis nélkül*, Bp., Magvető, 1977.

FORRÁSOK

A hírhedt stanfordi börtönkísérlet

[<http://pszichoblog.blog.hu/2010/03/26/bortonkiserlet> – 2015. január 04.]

SELYEM Zsuzsa, *Tetkó, avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? Zenés-táncos hommage à Bertolt Brecht*, 2010.

[<http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf8094.pdf> – 2015. január 04.]

SIMON Judit Selyem Zsuzsával készített interjúja: *Itt nem releváns, hogy mit mond egy civil*

[<http://epa.oszk.hu/00100/00181/00064/116.htm> – 2015. január 04.]