

Rituális traumafeldolgozó elemek Bródy Sándor *A dada* című színművében

Kovács Dominik

(Eötvös Konferencia, Budapest, 2018. április 20–21.)

I. Bevezetés

„Jézusnak anyja, boldogságos szűz, szent Mária, lilium trónusodról mosolyogj szívesen szegény Erzsébetre és szegény kicsiny magzatjára, Bolygó-Kiss Kalárira. Ámen.”¹ A főszereplő, Bolygó-Kiss Erzsébet imája ez Bródy Sándor *A dada* című színművének első jelenetében. A történetben Erzsébet számtalan trauma elszenvedője, nincstelensége és a lányanyasága egyaránt stigmatizálja szűkebb környezetében, a szülőfalujában, mindez érvényesül a nő szüleivel szemben tanúsított közösségi magatartásban is. Erzsébet családjában állandó konfliktusforrás a társadalmi kivetettség, amiért a szülők a lányukat okolják. Ahogyan azt az öreg Bolygó mondja egyik első megszólalásában: „...attúl, hogy azt a szégyent tette velünk, nem hínak napszámba.”² A cselekmény további részében csak fokozódik Erzsébet közösségből való kivetettsége. Miután Pestre szegődik szoptatós dajkának, szembesülnie kell vele, hogy gazdái és a társadalmi hierarchiában felette állók prédának tekintik. Miután a háziúr kikezd vele, a nagysága pedig rágalmakat zúdítt rá, egy „éjjeli menedékhelyen” húzza meg magát, itt kerül sor az öngyilkosságára.

A tanulmány középpontjában az *erkölcsrajz*ként meghatározott színdarab különböző nyelvi regisztereiben és cselekményében érvényesülő szakrális és rituális megnyilvánulások állnak, beleértve a verbális és a fizikai mozzanatokat is. Megállapításom szerint az archaikus–folklorisztikus népi imádságok, a metafizikai kontextusban értelmezhető szertartásszerű cselekedetek egyaránt a szöveg traumakultúrájának a részei, mégpedig elsősorban a trauma feldolgozásában játszanak szerepet. Tanulmányomban ezen állítás alapján kronologikus sorrendben, egy-egy meghatározott szempont alapján elemzem *A dada* releváns szövegrészeit – Erika Fischer-Lichte, Mark Seltzer, Jürgen Habermas tanulmányai, illetve a vonatkozó Bródy-szakirodalom egy-egy állításának segítségével.

¹ BRÓDY Sándor, *A dada – Erkölcsrajz három felvonásban* = B. S., Színház, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 27.

² *Uo.*, 29.

II. Az egyén rituális identitásképzése

Erzsébet és a családja egy olyan (habermasi értelemben vett) polgárság előtti rendszerben él, amelyben csak kezdetlegesen van jelen és különül el a magán- és nyilvános szféra.³ Tulajdonképpen ez a generációsan változó, nem biztos alapú kommunikációs beállítódás az, amely Erzsébet és a szülei között folyamatos ellentétet eredményez. Bolygó és Bolygóné nem ismernek individuumot, számukra a morális megfelelés csakis úgy működik, ha a titkokat, a magánszférát teljes mértékig kizárják az életükből. A darab kezdetén elhangzó imádság Erzsébet jövőjében bizonytalan, kétségekkel és sorsfélelemmel teli gondolatmenetének verbális reprezentációja. A sorsbizonytalanság gondolatmenetét a fiatalasszony egy a népmesék és a népi mondókák misztikus világát idéző sorral zárja („Amott-e a macska, gyér ide, hozd vissza!”).⁴ A felszabadító eljárásként alkalmazott megszólalásrészlet jól láttatja, hogy a főszereplő az életét meghatározó nincstelenség és az éhínség traumáját csakis ilyen, az elemi realitástól elvonatkoztató, értelmetlennek tűnő gondolatokkal tudja elfedni, azonban sosem tudja teljesen alávetni magát a képzelődés erejének.

A fent idézett részletek, az imák és a mondókák azonban a magányos Erzsébet identitásának részei, aki amint a társadalmi nyilvánosság elé kerül, egy harcos és meg nem alkuvó attitűdöt vesz fel az interperszonális érintkezések, a kommunikáció során. Erika Fischer-Lichte szerint a performativitás az átmenet rítusa, amelynek eredményeként új identitás jön létre.⁵ Azzal tehát, hogy titkot tart a szülei előtt, és sokáig nem árulja el, hogy kitől született a gyereke, Erzsébet performatív módon közli az erejét és az ellenállását. Ez a cselekedet azonban még nem sorolható a traumafeldolgozó rítusok közé, csupán elhárító funkciója van az előre látható traumareprodukciókkal szemben. Az önálló, szüleitől és a közösségtől független Erzsébetté való átlényegülés kísérletéről van szó, ami azonban nem lesz sikeres, mivel csak tagadó gesztusok állnak a fiatal nő rendelkezésére, nincs egy állítás, amely biztonságot és hitelt adna neki ebben a helyzetben. Neveltetéséből adódóan eleinte ő sem tudja elfogadni az egyébként szükségesnek ítélt magánszféra rendszerét. Ahhoz, hogy az önnön elhatározásában megerősítést nyerjen, és a megszülető új identitás folyamatosan fenntartható legyen a szülei és a közössége előtt, a magánszférában létrejövő szituációkat is elhelyezi a nyilvánosság terében, azáltal hogy egy túlvilági értelemben őt szemlélő és megítélő szubjektumot feltételez, akit az égi–földi rangsorban a legmagasabb szintre emel, és akinek a támogatását kéri az ima rítusával.

³ HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. Századvég Könyvtár, Gondolat Kiadó, 1993, 102.

⁴ BRÓDY, I. m., 28.

⁵ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 12.

Az elsőként idézett ima- és mondókarészletek képalkotási módja, a metaforák segítségével történő identitás-meghatározás visszatér Erzsébetnek a szüleivel szembeni megszólalásai, kommunikációja során is. Az első felvonás harmadik jelenetében a fiatalasszony a katolikus vallás folklorizálódott üdvözlő formulájával köszönti szüleit („csértessék!”), amire az öreg Bolygó elutasítva válaszol („Eridj, eridj, tudom, ki vagy”).⁶ A Bolygó-házaspárt, különösen Erzsébet apját a mű egészében meghatározza a biblikus-transzcendens utalásokat tartalmazó, metaforikus nyelvhasználat, amely a leggyakrabban a harag, a tehetetlen düh nyelve. A jogfosztott, társadalmi nyomorúságban élő, kilátástalan jövőjű öregember az elkeseredettségét, a tehetetlenségét az átkokban, a szitkozódásaiban reprezentálja. Az első felvonás harmadik jelenetében például békának nevezi az unokáját,⁷ az ötödik felvonás első jelenetében egyenesen a gyerek életének kioltásával fenyegeti meg a családját („Mindjárt elaltatom én úgy, hogy föl se ébred a pokol kapujáig”).⁸ Az indulati felfokozottság ellenére is tapasztalható a népi hiedelemvilággal való kapcsolattartás (pokol). Ugyanebben a jelenetben találhatunk példát az átkokban megjelenő, szakrális jelentőséggel bíró utalásokra is („Hogy amikor szülted, tigrist szültél volna”).⁹ Az első felvonás hetedik jelenetében „kénköves erkölcs”-nek, „ördög”-nek minősíti a lányát.¹⁰ Az öregember indulatossága még az egyre inkább az urbanizált miliőhöz és szokásrendszerhez illeszkedő Viktor szóhasználatára is hatást gyakorol („Különben mit bánom én, kéküljön meg, az egész világ!”).¹¹

Hasonlóképp Erzsébethez, Bolygóné megszólalásaiban a transzcendens elemek igen gyakran az anyagi valóság tragikumának tompítására szolgálnak. Az asszony segíti a lányát abban, hogy eltitkolják az újszülött apjának kilétét. Egy titokzatos katonáról beszél, mesei hősnek képzelet a hűtlen férfit, aki szégyenben hagyta őket („Szép legény volt, katonának vitték Krakkóba, ha visszajön, elvesz”).¹² Amikor az öreg Bolygó a gyerekének megölésével fenyegeti Erzsébetet, Bolygóné Jézus-párhuzamot említve kel a gyerek védelmére – hatást gyakorolva ezzel a transzcendens világhoz mélyen ragaszkodó apára („Azt pedig kend nem bántja, az a Krisztus unokája”).¹³ A kimondott szó misztikus többletfunkcióját Bolygóné támadó gesztusai („... föláll, körmét fordítja az ura felé”),¹⁴ illetve az ezekkel egyidejűleg felhangzó harangzúgás nyomatékosítja. Az első felvonás végén az asszony az isteni

⁶ BRÓDY, I. m., 29.

⁷ Uo., 30.

⁸ Uo., 37.

⁹ Uo., 38.

¹⁰ Uo., 40.

¹¹ Uo., 31.

¹² Uo., 30.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo., 38.

gondviselésnek tulajdonítja anyagi helyzetük jobbra fordulását („Imhol, vele az Isten, bennünket most is megsegített!”).¹⁵

Ugyancsak a transzcendens nyelvi réteg elemei jelennek meg a későbbiekben részletesen elemzett templomi kiutasítás a Bolygó család általi, zárt közösségben történő értelmezésekor. Erzsébet az apja mintáját követve átkokat szór az őt kirekesztő falusi előljárók fejére („Csak azt az egy erkölcsöt, csak azt verte volna meg az isten, kit papi szájával a főúr egyre mondott”). Ezután a Bolygónéval közös metaforikus-szimbolikus nyelvi regiszter alkalmazásával, az öngyilkosság gondolatának beemeléseével próbálja feldolgozni az elszenvedett traumákat („Édesanyám, hol vagy, egy lyukat vágjál nekem itt a ház földjébe, mibe temetkezzem, szép fiatal korom kibe rejtőzzön”). A Bolygótól származó, már idézett ördög-hasonlatot elutasítja („...nincsen patás lábom [...], szarvam se nőtt itten [...], kénköves levegő nem gyön a szájamon...”), sorstragédiáját a szentek szenvedéséhez hasonlítja, majd a bosszúállás gondolatát jeleníti meg a kárhozatra utaló fantáziaképekként („A szívem helyén van, kiszakadni készül. Isten oltárára kívánczik, hogy ott elvérezzék, ottan föllángolják, megeméssze tűzzel mindazt, ki bántotta). Ismét animális metaforák jelennek meg a gondolatmenetében, a gyermekét pintyökemadárnak, magát varangyos békának nevezi.¹⁶

Bolygóné szembeszáll az Erzsébetet megvető tömeggel, egy szintén rituális jellegű mozdulatsor ígéretével riogatja el őket a házától („Hej, híres legények, ti meg csak keáltsatok! Titeket még keresztülugrállak!”). Ezt követően a feldühödött Bolygó egy babkaróval próbál hatalmat gyakorolni a lánya felett, ekkor Bolygóné a saját maga által meghatározott törvényrendszer szerint oktatja ki az Erzsébet segítségére siető Pétert („Mindenki szabad a maga gyerekével!”).¹⁷ Bolygóék tehát egymás között saját törvényeket is alkotnak a teremtett mitológia és az ehhez tartozó transzcendens vonatkozású gesztusrendszer mellé. Ezeket a megnyilvánulásokat a legtöbbször az ösztöni indulatok generálják. Amellett, hogy rituális jelleget is hordoznak magukban, elsősorban a puszta érzelmkifejezés a céljuk.

Sokkal egyértelműbben illeszkedik a traumafeldolgozás kérdéskörébe az első felvonás harmadik jelenete, amelyben Erzsébet találkozik a gyerekének apjával, a kiegyensúlyozatlan magánéletű joghallgatóval, Viktorral. Viktor közeledni akar Erzsébethez, aki az elutasításnak és az erkölcsi fölény kimutatásának jelül kiséprüzi hajdani csábítóját. Ezt a fizikálisan eltávolító aktust a fiatalasszony hosszas hallgatása előzi meg. „Ne tréfálj, nem néznek ide az

¹⁵ Uo., 52.

¹⁶ Uo., 41.

¹⁷ Uo., 42.

öreg, egy búcsúcsókot!” – mondja Viktor.¹⁸ A szerzői instrukcióban az olvasható, hogy Erzsébet a kérés hallatán elfordul, nem vesz tudomást a férfiről. Seprűt vesz elő, seperni kezd, mintha Viktor ott se volna. Az új identitás felvétele, Erzsébet imitált egyedüllétének kirekesztő gesztusa már önmagában rituális funkciót lát el, ám a Viktor távozását követő szerzői instrukció, miszerint Erzsébet eldobja a seprűt, majd nagy megvetéssel keresztet hány az ajtóra Viktor után, egyértelmű metafizikai jelentéstöbblettel ruházza fel a jelenetsort. Ezúttal a szakralitás traumafeldolgozó hatása is jelentősebb mértékben mutatkozik meg. Ebben a szövegrészletben (és tulajdonképpen a darab teljes struktúrájában) Viktor elsősorban mint allegorikus alak értelmezhető. Erzsébet érzelmi állapotának sérüléseit, sebeit testesíti meg, személye a nő sajátos világtérképén belül a transzcendens síkon is értelmezhető. Kiűzendő, rossz szellemként jelenik meg. A kiséprűzés mozzanata a Bolygó család közössége számára is szakrális jelentőséggel bír, a szülők elmarasztalják a lányukat az elidegenítő gesztus alkalmazását követően. Erzsébet a szülői számonkérésre szintén az életük felett hatalmat gyakorló természetfeletti erő említésével válaszol („Én szedtem föl, én tettem le – Isten neki, fakeszt!”).¹⁹

Erzsébetnek a gyermekével folytatott kommunikációjából kiderül, hogy a fiatalasszonynak lelkiismeret-furdalást okoz a lányától való távolmaradás. A távollét okát Erzsébet a tőle megszokott módon, a népmesék motívumait segítségül hívva magyarázza meg, világjáró, szerencsét próbáló hősként definiálja magát, aki egy nap majd kincsekkel, ajándékokkal tér haza hátrahagyott családjához („No, ne nézz rám olyan erősen, csak a vásárra megyek, elhozom neked a fiát, mit hozzak, édes, tükrös szívet-e, édes tükrös szívem!? Két katonát, két kis macskát, két babócát? Holnap visszajövök, holnapután, soha aztán”).²⁰ Az önmagának mesei alakká transzponálása különböző képekben jelenik meg, egy ízben például felhőhöz hasonlítja az utazó tevékenységét („...itt hagylak, mint a tegnapi felhő, könnyé ki változik, soha vissza nem jő...”), másszor a fiókáit tápláló madár képe rajzolódik ki a szövegében („Én vagyok a te szerelmes szép anyád, ki szájából etetett”). A természeti környezet különböző szimbolikus jelentéssel bíró elemeit és működés-struktúráit felsorakoztató szövegrészletek egy univerzális őanya-képet alkotnak, Erzsébet tehát itt is egy a realitáson felüli hatalommal ruházza fel magát a képzelet erejével („Mind a tied. A szám, a szemem, a mellem senkié másé. Itt hagyom neked, a vízben, kit iszol, a kenyérhajban, akit rácsálsz...”).²¹

¹⁸ Uo., 34.

¹⁹ Uo., 35.

²⁰ Uo., 49.

²¹ Uo.

A lelki labilitásra mutat rá ugyanakkor, hogy a magát egyfajta matriarchális hatalommal rendelkező személyként definiáló Erzsébet néhány mondattal később már egy külső nézőpontból tekint önmagára, akit a legmélyebb bírálattal sújt és elátkoz („Rossz a te anyád, szülötte leányom, hogy tégedet elhagy, el bír hagyni! Átkozott a neve, véres a kenyere!”).²² A külső perspektíva alkalmazása egy újabb példa a már említett Fischer-Lichte-i rítusdefiníció alátámasztására, jól látható, hogy Erzsébet az ítélkezés eszközével akar új identitást teremteni magának.

III. A traumák nyilvános tere mint rituális tér

Mark Seltzer amerikai irodalomtudós *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányában a korábban idézett Jürgen Habermas-i elméletet, a társadalmi nyilvánosság terének gondolatát fejleszti tovább. Azokat a helyeket, ahol a traumák közösség általi feldolgozása zajlik, a traumák nyilvános terének nevezi.²³ A traumafeldolgozás lokalizációja már önmagában korrelál az Erika Fischer-Lichte-i rítusdefinícióval, hiszen a traumák elszenvedői új identitást nyernek a konkrét helyen és közegben történő feldolgozás során.

A *dadában* a traumák feldolgozásának nyilvános terét a rítushelyszínek egyik ősi típusa, a templom jelenti. A templomig vezető út, valamint a templomba való belépést megelőző eljárások egyaránt hozzátartoznak a lányanyaság mint trauma közösségi térben való feldolgozásához. Az első felvonás negyedik jelenetében három öregasszony és négy kislány érkezik a Bolygó-házaspárhoz. Találkozásukkor a katolikus vallási hagyomány üdvözlő formuláit alkalmazzák („’csértessék! Mindörökké ammén!’”), majd a népi babonák szimbolikus rendszerét a szövegükbe foglalva közlik, hogy a gyermek törvénytelen viszonyból való származásának elfedése, Erzsébet a társadalomba való visszafogadása a céljuk („Fejbekötni jöttünk”; „Elszelelt vőlegényt fülön fogni, színnyi!”). Erzsébet erre a gyermekversekre emlékeztető, motívumaiban az archaikus pogánykultúrát felidéző szólammal válaszol („Ott száll, szitakötő hátán, anyámasszonyék szálljanak utána, tehetyik!”). Vagyis ironikus hangnemben hárítja el az öregasszonyok Erzsébet belső emocionális világába való betekintését, itt is megjelenik az a problémakör, amit korábban Erzsébet és a szülei viszonyával kapcsolatban már ismertettem, tehát a társadalmi nyilvánosság és a magánszféra elkülönülése. Ugyanakkor

²² *Uo.*, 50.

²³ SELTZER, Mark, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* = *October Magazine*, The MIT Press, 1997, 80. évf., tavaszi szám, 4.

ebben a helyzetben Erzsébet sebezhetőbbnek, kiszolgáltatottabbnak tűnik, mint a szüleivel folytatott párbeszéd során. Bár továbbra is csak egy eltávolító-metaforikus nyelven beszél a gyermeke apjáról, s látszólag eltekintene az őt a társadalomból kizáró események felidézésétől, azt is reméli, hogy megszabadulhat a stigmáktól. Hagyja, hogy az öregasszonyok bekössék a fejét, „elkendőzzék” az őt kísértő szégyenfoltokat. A traumafeldolgozó rítus során a cselekedeteket a kimondott szó nyomatékosítja („Keszkendődet összekötöm hátul, / Menyecske vagy mátul!”).²⁴ A jelenet során végbemenő traumafeldolgozási rítus közösségében két generáció képviseli magát. Erzsébet egyfelől az őseit szégyeníti meg a falu társadalma előtt. A nő e felelősség alóli feloldását nem láthatja el más, mint az öregek közössége. Másfelől Erzsébet leszármazottainak megítélését is befolyásolná a közösség által morálisnak ítélt párkapcsolati normák megsértése. A házasságon kívül született gyermeket a fehérbe öltözött kislányok archaikus Mária-imádsággal oldozzák fel. Csak ezeket az eljárásokat követően kerülhet sor arra, hogy Erzsébet belépessen a tiszták közösségébe, a templomba.²⁵

A házasságon kívüli gyerek mint a morális eltévelyedés szimbóluma azonban nemcsak Erzsébet privát életében okoz sérelmeket, az Erzsébet körüli társadalom szintén traumaként, a közösségi testen vétetett sebként értelmezi. Voltaképp Erzsébet diszkriminálása is a kollektív szégyenérzet feldolgozásának kísérlete. Ez rituálisan az első felvonás hetedik jelenetében megy végbe, amikor is a pap kiprédikálja, a hívek közössége pedig elkergeti a nőt. Az Erzsébet társadalomba való integrálására törekvő traumafeldolgozó rítust tehát egy másik, a traumák nyilvános terében zajló szakrális eljárás hiúsítja meg. A két folyamat között alapvető különbség, hogy a templomi gyülekezet esetében egy hierarchikusan rendszerezett közösségről van szó, amelynek kiemelt lelki vezetője van, míg a babonákra, a pogány szertartások elemeire épülő szakrális folyamat lebonyolítói közt csupán generációs különbség van jelen. Mivel az utóbbi esetben három öregasszonyról és négy kislányról beszélhetünk, a vasárnapi misén pedig csaknem a falu teljes társadalma részt vesz, a két traumafeldolgozó rítus eltérő sikerességét a folyamatokban jelenlevők egyértelmű számbeli különbsége is befolyásolja.

IV. A traumafeldolgozó rítusok interperszonális hatása

A második felvonásban Bolygó-Kiss Erzsébet szoptató dajkaként a gazdag Frigyes család alkalmazottja lesz Budapesten, ám a teljes miliőváltás utáni urbanizált környezet sem nélkülözi teljesen a rítusszerű folyamatokat, amelyeknek hátterében továbbra is a traumafeldolgozó motiváció áll. Erzsébet megszólalásai során továbbra is visszatérnek az

²⁴ BRÓDY, I. m., 35–36.

²⁵ Uo., 35.

archaikus népi imák fordulatai. Leginkább a gyermekaltatás közben használja az egészséghezó rigmusokat.

A felvonás szereplői közül talán Péter figurája a legizgalmasabb a kutatás szempontjából. A hevesi faluból származó, a fővárosban egzisztenciát teremtő fiatalember a cselekmény egyes pontjain rezonóri figurának tűnhet. Bodnár György *A mese lélekvandorlása* című művében szabályosan doktrínernek nevezi a művet a Péter szájába adott monológok miatt.²⁶ Valójában Péter is csak egy határozott elv és világnézet képviselője. Semmilyen helyzetben nem képes elhatárolódni vallási fanatizmusától. Lelki sebkultúrája a legszorosabb összefüggésben áll fizikai helyzetével. Egy sérülés következtében a fél karját elveszti, ez a társadalom nyomorékjává, kítaszítottjává teszi, talán ebből a periférikus helyzetéből adódóan érzi magát rokon helyzetben Bolygó-Kiss Erzsébettel. A kettejük sorsának, megítélésének hasonlóságát egyfajta eleve elrendeltetett tényként határozza meg, a felettük hatalmat gyakorló transzcendens erő törvénykezésének eredményeként („Az Isten engem megalázott, hogy tehozzád lennék hasonló. [...] Engem szeret Jézus, ő akarta, hogy ketten tegyünk ki egy embert. Mostan már igazán összeillünk. Két fél egy egész”).²⁷

Az isteni elrendeltetés hirdetésén túl Péter az emlékezet erejével próbálja meghódítani Erzsébetet. A férfi értelmezésében a kettejük párbeszéde során a közös emlékezés szintén rituális jelentőséggel ruházódik fel, leginkább a szerelem kifejezésének igénye teszi az egyébként köznapinak tűnő társalgást unikálissá. Péter gondolatában egy közös nyár emléke dereng fel, amikor még mindketten a társadalom egyenjogú tagjaként dolgoztak a csépléskor. Az eszményi világot jelentő nyári békesség egy napon hirtelen mindkettejük számára tragikus fordulatot vett: Péter a karját veszítette el, Erzsébet pedig engedett Viktor csábításának („Emlékszel-e Erzszi egyszerre hibáltunk meg mind a ketten. Én etettem a cséplőt, éjjel is dolgoztunk – de szép holdvilág volt. [...] Akkor gyött egy árnyék”).²⁸ Northrop Frye amerikai irodalomtörténész analogikus képrendszerében a nyár jellegzetesen a népdalok, a népmesék, a mondák és a regék eszközeit magába foglaló románcos stíluskészlet eleme, amelyben még a felső mimetikus bázisnál is erőteljesebben jelenik meg a kétértékűség elve: a föld-menny ellentétpár, a jó és a rossz küzdelme, az örök élet és a halandóság kettőssége.²⁹ Péter szövegében a valamikori tisztességes munkával induló nyár pokollá változik, miután – mint korábban

²⁶ BODNÁR György, *A dráma leírás: Bródy Sándor = B. Gy., A mese lélekvandorlása*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1988, 81.

²⁷ BRÓDY, I. m., 44.

²⁸ Uo., 40.

²⁹ FRYE, Northrop, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete = F. N.: A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon Kiadó, 1998, 159.

említésre került – mindketten kivetetté válnak a munkaközösséget jelentő falusiak bázisából. A Péter általi emlékezősmód (például a kárhozatra utaló szürreális megjegyzések alkalmazása) ellentétbe állítható Erzsébetével, aki a kommunikációja során a konkrét események felidézése helyett csupán az általa érzett illatok és az enigmatikus emlékek előhívására korlátozza a múlt reprezentációját („ERZSÉBET: De szép holdvilág volt. De sok kakukkfű volt. Az élet, a búza csupa jó illat volt. PÉTER: Csupa pokoltűz volt. [...] Tudd meg, hogy kicsi híja, akkor csaknem odasültünk mind, mind...”).³⁰ Péter végül az új identitás felvételének ígéretével, a diszkriminált individuum elhagyásának lehetőségét felajánlva kéri meg Erzsébet kezét („Én nem vádollak, én fölmentelek, én megbecsüllek, én téged hites feleségül kérlek!”).³¹

Erzsébet határozott nemmel utasítja el a talán hozzá képest is alárendelt férfit. Már ez a jelenet is besorolható a traumafeldolgozó rituális aktusok közé, hiszen Erzsébet a férfi elutasításával nemcsak kivédi a saját traumájának újjászületését, hanem (ahogyan a szüleivel folytatott dialógusok során is) megerősíti a saját identitását. A harsány megtagadás egyszersmind sebeket okoz Péterben. Mark Seltzer szerint a trauma egy pszicho-szociális találkozási pontnak tekinthető úgy az élő társadalomban, mint az egyes irodalmi művekben. Az elszenvedett trauma továbbadása tulajdonképpen egy reprodukciós igény.³² Erzsébet tehát a természetes igényének megfelelően adja tovább a saját fájdalomkultúrát, ami a férfit a későbbiekben egy elvakult szektataggá teszi. Fanatizálódására már az első felvonás kilencedik jelenetében találhatók utalások, a férfi felidézi megtérésének és megkeresztelkedésének emlékét („A géppel az őszön az Alföldön jártam, Tiszának vizében János, a paraszt pap újra megkeresztelt”),³³ azonban a teljes tudati beszűkülés folyamata csak a lánykérés sikertelensége után következik be.

Amikor a második felvonásban ismét a lánykérésre kerül sor, és Péter megint az elutasítással találkozik, még erőteljesebben mutatkozik meg ennek a verbális aktusnak a rítusjellege. A megalázott férfi hirtelen prédikátorrá változik, egy csapásra előtérbe kerül az identitásának egy addig nem ismert szegmense. Erzsébetet fehér galambhoz, a gazdáit farkasokhoz hasonlítja. A pokol ördögeiről és az Úr szaváról beszél, amivel végül sikerül elbizonytalanítania Erzsébet határozott identitását is.³⁴

³⁰ BRÓDY, *I. m.*, 43.

³¹ *Uo.*, 44.

³² SELTZER, *I. m.*, 4.

³³ BRÓDY, *I. m.*, 44.

³⁴ *Uo.*, 59.

V. A *dans macabre* mint identitásbontó rituális elem

Az identitás megbomlása teljesedik ki a darab harmadik felvonásában, amely önmagában a mű leghosszabb rituáléjának is tekinthető. Erzsébet, miután összeveszett a gazdáival, egy külvárosi cselédkvártélyba megy, amely hajdani állami gondozottak, börtönviseltek, prostituáltak, elbocsátott háztartási alkalmazottak menedékéül szolgál. A második jelenetben Krisztina, a mára lumpensorba jutott egykori cseléd beszámol hajdani öngyilkossági kísérletéről, amikor matrózok fogták ki a Dunából. A Ragyás elnevezésű szereplő indulattal emlékezik egykori gazdájára, akivel egy ízben a tettelegességig fajult a konfliktusuk.³⁵ A legmeggrázóbb történetet egy kislány osztja meg Erzsébettel, aki anyja öngyilkosságát idézi fel.³⁶ A cselédkvártély tehát a traumák nyilvános tereként értelmezhető, maga a seltzeri *Public Pathological Sphere*, ahol az individuális sebkultúra közösségi feldolgozása zajlik.

Ennek a közösségi folyamatnak meghatározó rítusa a tánc, ami a cselekmény előrehaladtával *dans macabre*-i jelleget ölt. A harmadik jelenetben megérkezik a kvártély tulajdonosának férje, a rendőr, aki a beléptekor a kor egyik közkedvelt nótáját, az emberi elmúlást tematizáló *Kék nefelejcs*-et énekli, megszólalásaival egyfajta zenés-ritmikus lendületet ad a cselekménynek. Bizarr felütéssel kezd („Megölök mindenkit!”),³⁷ majd a forgatagban Erzsébetet választja táncpartneréül. Az erotikus közeledés erőszakos mozdulatait, például hogy a rendőr végigszakítja Erzsébet ingvállát, a nő identitásváltása követi. Erzsébet a szerzői instrukció szerint maszkulin viselkedésformát vesz fel, aminek szintén a közeledés elutasítása a célja („Erzsébet derékon fogja a rendőrt, mintha ő volna a férfi, megtáncoltatja, erősen megsergeti, és ezenközben a szoba egy sarkában levő vacokhoz vezeti, ott lódít egyet rajta. A lány rádobja a köpönyeget.”).³⁸ A táncjelenetet megelőzően a rendőr párbeszédet folytat Erzsébettel, a férfi minden megnyilvánulása a halálról szól, megemlíti például, hogy hivatalából adódóan már két emberrel végzett, majd az események naturális részletezésébe kezd, a társadalom dekadenciájának fő okozójaként a sört, mint tudatmódosító szert nevezi meg.³⁹ A társadalom többi tagjával szemben alkalmazott felsőbbrendű magatartását tehát nemcsak a hivatali pozíciójából, a rendfenntartó funkciójából adódóan tartja jogosnak, hanem a státusz társadalmi jelentőségének növelésével már-már tanítói-szagrális vezetői szerepet is tulajdonít magának, az isteni rendelkezés végrehajtásának, egy eskü betartásának tulajdonítja a bűnös

³⁵ Uo., 76–77.

³⁶ Uo., 84.

³⁷ Uo., 78.

³⁸ Uo., 82.

³⁹ Uo., 79–80.

életek kioltását („... úgy nézz rám, mert erre engemet felszabadítottak, és megeskettek erre”).⁴⁰ Ugyancsak az önmagára vonatkoztatott társadalmi felsőbbrendűség jele a szegényebb rétegre vonatkozó felületes és előítéletes elmélkedések megjelenése („A szegény a gazembernél is rosszabb. [...] A népet büntetni kell”)⁴¹, valamint annak a metaforikus nyelvnek az alkalmazása, amelyet a rendőr az Erzsébetnek való udvarlás során alkalmaz, s amely erősen rokonítható ahhoz a stílushoz, amelyet a nő a gyerekéhez intézett monológok során használ („Szám legyen arcod pirosítója, két karom az akasztófád, a mellyem a pihentető párnád!”).⁴² A rendőr táncba hívja Erzsébetet, ez a gesztus szimbolikusan reprezentálja a közös öngyilkosság ötletét, egyértelműen utal erre egy múltbeli rituális elem felidézése („Tudod-e, mit, gyerünk neki együtt ketten! Nekem egy zsuppos nő úgyis megjósolta, hogy akasztófán halok meg...”)⁴³.

Ebben a felfokozottságban kerül sor Erzsébet öngyilkosságára. A többszörös identitáscsere, a változást elősegítő mimézisek kudarca szintén traumaként válik maradandóvá a nő tudatában, összezavarodik a rásütött stigmák és az általa felvett új személyiségek sokféleségében („Én, Hogy én ki vagyok? Magam se tudom, ki vagyok, csak azt tudom, hogy valami rossz, szemétre került palánta, esett alma vagyok.”).⁴⁴ A halott cseléd gyermekével folytatott párbeszéde során már megvan benne az elhatározás az öngyilkosságra. Ebben a folyamatban is a szertartás-jelleget veszi észre, erre utal a temetéséről alkotott víziók közlése („Nincs annál szebb, mint amikor az olyan kislányt, mint te, eltemetik. Fehér ruhába öltözik, fehér koszorú a fején, kardos legények citromnyit húznak a kardjukra, úgy kísérik... [...] Engem már, kedves, csak gödörbe vetnek, temető szélére temetnek...”)⁴⁵.

Erzsébet bármennyiszer próbálta elhagyni bűnös, öngyűlölettel kezelt identitását, mindig kudarcot vallott. A nő a történet végén csak az öngyilkosságban látja a legbiztosabb lehetőségét a traumafeldolgozásnak. Ez a jelenet is szakrális jellegű: miután mérget iszik, a Szűz Mária imádságot suttogja. A harmadik felvonás, a hömpölygő *dans macabre* utolsó képei ezek. „Erzsébet az éneket abbahagyja, sebesen táncol, majd összeesik.”⁴⁶

Összefoglalás

Tanulmányomban arra tettem kísérletet, hogy Bródy Sándor erkölcsrajzként meghatározott drámáját a benne megjelenő traumakultúrán keresztül vizsgáljam. A kutatási

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo., 81.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo. 82.

⁴⁵ Uo., 83.

⁴⁶ Uo., 88.

eredmények alapján továbbra is érvényesnek tartom azt a megállapítást, hogy a szövegben felbukkanó rítusként értelmezhető cselekedetek és a szakrális nyelvi elemek traumafeldolgozó funkciót látnak el – az első felvonás archaikus, népi imádságokat idéző nyelvi elemei éppúgy, mint a harmadik felvonás zárójelenete, a címszereplő előkészített öngyilkossága. Kutatásom további szakaszában e szempontrendszer alapján akarok összehasonlító elemzést végezni Bródy Sándor *A dada* és a szintén erkölcsrajzként meghatározott, *A szerető* című darabján.

Források és szakirodalom

BODNÁR György, *A dráma leírás: Bródy Sándor = B. Gy., A mese lélekvandorlása*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1988, 73–87.

Bródy Sándor, *A dada = B. S., Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964, 29–93.

FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

FRYE, Northrop, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete = F. N.: A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. Szili József, Helikon Kiadó, 1998, 113–203.

HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. Századvég Könyvtár, Gondolat Kiadó, 1993.

SELTZER, Mark, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere = October Magazine*, The MIT Press, 1997, 80. évf., tavaszi szám, 3–26.