

## A TEST, AMELY MEGHALADJA ÖNMAGÁT

# HERBERT BLAU

### FORRADALMI TÖRÉS: A BIOMECHANIKA ÉS A FANTOMFIZIKA

**K**éz- vagy lábtörés esetén, írja Trockij az *Irodalom és forradalom* című könyvének a futurizmusnak szentelt fejezetében, a csontok, az inak, az izmok, az ütőerek, az idegek és a bőr nem egyenes vonalban törnek, illetve szakadnak, és később sem egyszerre forrnak össze, majd gyógyulnak meg. Hasonló a helyzet a társadalom életében bekövetkezett forradalmi töréssel, ahol sem a társadalom ideológiájának, sem gazdasági szerkezetének terén nem beszélhetünk a folyamatok egyidejűségéről vagy szimmetriájáról. A forradalom ideológiai premisszái már a forradalom előtt megfogalmazódnak, legtöbb fontos ideológiai tanulsága viszont csak jóval később válik nyilvánvalóvá.<sup>1</sup> Amennyiben a futurizmus kritikáját úgy fogjuk fel, mint az asszimetria egy tünetét, akkor a könyv utolsó fejezetét a forradalomból levont olyan ideológiai dedukciónak nevezhetjük, amely a hagyományos formák (tragédia, pl. az Isten hiánya vagy egy rejtélyes hatóságnak való alávetettség) értő apológiájából a pszichofizikai fejlődés futurista látomásává érik. Ez utóbbinak, több-kevesebb rendszerességgel, mindig is léteztek színházbeli megfelelői.

Bár a modernizmus anatómiáján keresztül húzódnak a törés és szakadás megmaradt a művészi formák szerkezeti elvének lenni, azért léteztek, mintegy a posztmodern előadás előfutáiraiként, a testről való tudatnak, a gondolkodó test diszciplínáinak, illetve a jelölő testnek fogalmi, továbbá az egymással felcserélhető jelek zavarbaejtő kavalkádjában olyan testek regimentjei, amelyek a jövő biztosításának szemantikai küzdelmében a saját fennhatóságuk alatt állnak. Az ember úgy gondolná, hogy a Meyerhold-féle biometika jelartikulációja e küzdelem fontos része volt, holott erről a sajátos színházi módszerről Trockij nem túl szangvinikusan nyilatkozik. Amikor megkérdőjelezi e kétségtelen újítás történelmi szükségszerűségét – azét az újításét, amely Brechtet és Eisensteint egyaránt lenyűgözte –, azzal tulajdonképpen a hatvanas évek Artaud és Grotowski valamint (populistább megjelenési formában) a Living Theatre messianizmusának igézetében működő amerikai színház testnyelvét (*body language*) írja le előre. Bár Meyerholdot, „a szenvedélyes kísérletezőt”, aki (Sztanyiszlavszkijjal ellentétben) a kezdet kezdetén eltökélt bolsevik volt, úgy emlegetik, mint „a színpad tomboló Viszarion Belinszkijét,” aki egy kombinatórikus, ritmizált mozgássorozatot tanít a dialógusban ügyetlen színészeknek. „Az eredmény abortív” (*Irod.* 134-5).

Annak ellenére, hogy Trockij elutasítja a biomechanikát mint „provinciális dilettantizmust”, könyvének a nevelésről szóló izgalmas függelékében egy olyan magasabb szintézist vázol fel, amelyben a test és a gép egymással összefonódnak. Egyrészt a gép gyakorlatilag a természet tényévé válik a szocialista rendszerben – annyira nem áll ellentétben a földdel, hogy „a tigris észre sem veszi” –, másrészt a társadalmi gondolkodás apoteózisának az új generációk szomatikus és pszichés formálása van kikiáltva. A nevelés válik a „végtelen kollektív tudat” forrásává és hozza el többek között a nők felszabadítását „félszolgai helyzetükből” azáltal, hogy felszámolja a rothadó családi élet statikus maradványait (253). Mivel az emberi természet még mindig az elemi lét általajában rejtőzik, ezért tovább kell vizsgálni a tudattalan folyamatait, arra törekedve, hogy az emberi lények ne legyenek ismeretlen szexuális törvények esetleges öröklődésének alárendelve. Mikor kiűzik az esetleges öröklődés zavaró elemeit a gazdasági kapcsolatokból, ahová legszilárdabban beépültek, akkor fordul majd a felszabadító mozgalom a test felé, hogy (mintha csak Majakovszkijt, a futurizmus hibáitól megtisztított költőt

ARTAUD

venné példaképül), hogy létrehozzon „egy magasabbrendű biológiai fajtát, ha úgy tetszik, egy emberfeletti embert”. Ehhez a folyamathoz a test ökonómiájának megtervezésére van szükség, beleértve a szervek munkamegosztását és a testrészek amortizációját úgy, hogy az ne pusztán a használat során bekövetkezett kopásról és elhasználódásról adjon számot, hanem egyidejűleg fel is készítse az organizmust a veszélyre és a halál elkerülhetetlenségére. „Nem férhet képtelenség ahhoz – írja Trockij –, hogy az ember túlzott mértékű anatómiai diszharmonija, vagyis a szervek és szövetek növekedésének, előregedésének túlzott aránytalansága kényszeríti az életösztönökre azt az elgyötört, morbid és hisztériás halálfélelmet, amely elhomályosítja az értelmet, és a halál utáni élet ostoba és megalázó látomásait táplálja” (255).

A biomechanika mint a taylorizmus sarjadéka, ezen ökonómián belül a test egy új technológiájának engedelmessé válik. Ahogyan a forradalom igyekszik önmagát stabilizálni, úgy válik érthetően Trockij is egyre gyanakvóbbá az értelem elhomályosodásának kérdésében. De ameddig a tudattalan fogalmait kíséri figyelemmel (az eleminek azt az altalaját, amelyből a forradalom kiemelkedett?), addig az, ahogyan az organizmus pszichofizikai irányítását felfogja, emlékeztet a posztstrukturalista gondolkodás „fantomfizikájára”.<sup>2</sup> A forradalom azáltal, hogy előbb utat enged az energiaáramlásoknak, a névtelen ösztönenergiáknak, a sűrítéseknek, a lüktetéseknek és a képzetes robbanékony szemantikájának – egyszóval az elsődleges folyamatok teljes repertoárjának – majd szabályozza őket, el fogja hozni a társadalom életébe azt, ami különben a tudattalanban veszett el, esett csapdába és szóródott szét, például a gombamódra szaporodó elfojtott érzéseket és a mesterkélt test duzzogó teatralitását.

A makrokozmosz azt tükrözi, ami a mikrokozmoszban történik. Ez nyilvánul meg Eisenstein polivalens struktúráiban és a sokaság hullámzó mozgásában. Azáltal ahogyan Bahtyin a sokaság rabelais-i látványát leírja, majd ahogyan Canetti annak fenyegetően kitüremkedő többletét a pszichébe *belepréseli*, a sokaság az előadasművészet libidinális ökonómiájának torz paradigmájává válik és ekképpen él tovább a *bécsi akcionista* lázadó előadásában, amelyeken nyilvános orgiákat és csonkításokat folytattak csakúgy, mint a szolipszisztikus szólóelőadásokban, amelyek a hetvenes évek szublimá-

Mit keresel itt, férfiak után kutatva, hogy egy harlemi hotelszobába vigyed őket?  
Néger férfiakat?  
Néger férfiakat, Clara Passmore?

(A KAPUK BECSUKÓDNAK, A METRÓ ELINDUL, a MADÁR szárnyai csapkodnak.)

Ó (Odaszabad a MADÁRhoz.) Halott apám madara: Isten Galambja. Apám ma meghalt.

MADÁR (Csúfolódva.) Apám ma meghalt, Isten Galambja.

Ó Ó volt a leggazdagabb Fehér Ember a Városunkban. Ó nemzett engem, meg valaki, aki főzött rá.

MADÁR Akkor mit keresel a londoni Towerban?

(A TISZTELETES átalakul a HALOTT APÁVÁ, előrejön, pantomimszerűen eljátssza, hogy elkapja a madarat, berakja a kalitkába, és becsapja az ajtót.)

Ó Apám. (A férfi megfordul, rábámul, odamegy hozzá és meghal. FÉMES, RIKÁCSOLÁSZERŰ HANG hallatszik.)

Mit mondtál Vilmosnak, apám, annyira szeretted Vilmost? (A karjaiban tartja. A férfi kinyitja a szemét.)

HALOTT APA (Felébredve.) Mária, végre eljössz hozzám. (ZENE: Haydn.)

Ó Én nem Mária vagyok, hanem Clara, a lányod, Passmore Tiszteletes akarom mondani Halott Apa. (A MADÁR berepül a kalitkába.)

HALOTT APA Igen Máriám, az én világomba jössz. Tele vagy álmokkal az én világomról. Érzem az egészet.

(A szín az óramutatóval ellentétesen egy és egyegy fordulatot tesz. FÉNYEK VILLOGNAK. Ó, aki megpróbál elmenekülni, és a NÉGER FÉRFIba ütközik.)

NÉGER FÉRFI Végre jössz hozzám. (Mosolyog.)

HALOTT APA Mária, gyere ide az örökévalóságba.

Össze vagy zavarodva? Igen, látom össze vagy zavarodva. (ŐK közelebb jönnek.)

Ó Össze vagy zavarodva? (Egyikőjük. Chaucer, most a TISZTELETESnek van beöltözve. Jön, lerogy az üres magas támlájú székre, és a Bibliába bámulva ül.)

HALOTT APA Végre eljössz hát hozzám, Fattyú.

(A FATTYÚ FEKETE ANYJA kimegy a kapun, visszajön, most félig bagoly, bagolytollak vannak rajta, és egy nagy sötét ágyat vonszol be a kapun keresztül.)

FFA Minek összezavarodni? A Bagoly volt a kezdeted, Mária. (HATALMAS FÉMES HANG hallatszik. Elkezd felépíteni az ágyból és tollakból a Főoltárt. Tollak repkednek.)

Ó Jött nekem az árnyékszéken, a tornác alatt, a kertben, a fügefa alatt. Azt mondta, bagoly vagy, úú, úúú, én vagyok a kezdeted, úú. Idetartozol hozzánk baglyokhoz a fügefán, és nem ahhoz a valakihez, aki főz az Istenverte Apádra, úúú, és kiszaladtam éjjel az árnyékszékre kiáltozva, hogy úúú. Azt mondják, Fattyú, az emberek a városban mind azt mondják, Fattyú de én Istenhez tartozom és a baglyokhoz, úú, és ültem a fügefán. Istenverte Apám a Leggazdagabb Fehér Ember a Városban, de én a baglyokhoz tartozom, amíg Passmore Tiszteletes örökre nem fogadott, mind azt

ciójában az illékony társadalmi test elbarikádozására szolgáltak. Az elbarikádozás során az illékony test, a forradalom megkettőződött álmának hordozója, az áthágás retorikájába helyeződött át. Ez nyilvánult meg mind az elméletben, mind pedig a gyakorlatban, abban az akarva-akaratlanul elképzelt perverzítésben, amely a testről folytatott, majnem szakadatlan diszkurzusban jelen van. Annak az eltolásnak a domináns aspektusa ez, amely nemcsak áthelyezi a színház erotikáját az elméletbe, de amely egyidejűleg az ödipális dráma reprodukzív szerkezetét is bírálja. Időközben a posztmodern látomásos textusában – az ábrázolás zsákutcájában, avagy társadalmi halálának árnyékában – még mindig továbbél magának a résztvevésen alapuló látványnak az eleven képzete, a karnevál vagy fesztivál, ahol a megcsonkított állam (*body politic*), néma és alaktalan tömegéből a sokaság lármás egyenjogúságává alakulna át.

### VÁGY MINDENÜTT: AZ ANTITESTEK ÉS A KRITIKUS TÖMEG

Az ünnep, a történelem nagy színpadán végigvonuló elődeivel egyetemben, emléknym marad a hatvanas évek színházelméletében. Azonban „az ideológia elméleti problémáját mindig ugyanaz a gyakorlati probléma határozta meg; a forradalmi erő (vagy forma) konstitúciójának problémája” – mondja Étienne Balibar.<sup>3</sup> A forradalom elméleti problémája mindig is az volt, hogy amint megjelenik benne az erő, ez az erő a hatalom radikális megragadásával egy csapásra formai problémává válik. Ez mutatkozik meg a Robespierre által elrendelt és David által megtervezett „Legfelsőbb Lény ünnepén” a résztvevő sokaságra kényszerített esztétikai korlátok esetében, illetve Trockij elutasításában, amellyel a kollektív szenvedéllyel átitatott szocialista művészetet illeti. Ilyen műalkotásnak véli például Majakovszkij *Százötvenmillió* című költeményét, amelyben „a részek nem hajlandók az egésznek engedelmessé válni” (152). (Van rosszabb is. „Karnevál! Karnevál!”, mondja Genet *Erkélyében* a forradalmi vízvezetékcsatlakozásról. „Nagyon jól tudod, hogy mint a pestistől, úgy kell tőle óvakodnunk, hiszen logikus végkifejlete csakis a halál lehet. Nagyon jól tudod, hogy a határokat tiszteletben nem tartó karnevál az öngyilkossággal egyenlő”.<sup>4</sup> Hatalmának színrevitele/koreografálása során minden forradalomnak mérlegelnie kell, hogy az eszközként felhasznált sokaságnak mekkora szabadságot adhat. Nem csupán egy átmeneti pillanat mérlegeléséről van szó, hanem a vággyal rendelkező testek kritikus tömegének (*critical mass*) felméréséről abban az adott pillanatban. Azok számára, akik a forradalmat még mindig a fejlett kapitalizmus határain belül próbálják elképzelni, a problémát az bonyolítja, hogy a sokaság „egyfajta fantomtartalommal” bíró statisztikai tömeggé válik, afféle fölösleges információvá, vagyis, Baudrillard szerint, „az információ hiányává” (amelynek úrjébe beleveszett, még a néma többségek megjelenése előtt, a polgári gondolkodás „Köz” fogalma). A hírhedt szimuláció ma jól ismert fogalmában a zsúfolt fesztivál elektronikus megtestesülési formáját láthatjuk, a kommunikáció olyan anti-színházát, amelyben „a közönség vágya csak azért lett színre vite”, hogy a roppant energiák „a negatív integrált áramkörben” hadsorba rendeződjenek.<sup>5</sup> Közben figyelmen kívül maradt az a megmászhatatlan tény, hogy a valós, ahelyett, hogy a termelés tükrében megfordult volna, megsemmisült. Vagy nem eléggé valós. Vagy túlságosan is az.

Ami egészen biztosan valós, az az, hogy bizonyos vággyal rendelkező testek annyira elégedetlenek, annyira (észrevehetően) marginális helyzetűek vagy kiközösítettek, és ennek ellenére annyira bele vannak bogozódva az integrált áramkör hurkába, hogy már statisztikai tömegnek sem nevezhetőek igazán, hanem csupán anti-testeknek. Ilyen testek már Gorkij darabjainak mélységeiben is színre kerültek, ma azonban minden nagyvárosban a látvány gombamódra szaporodó aspektusát képezik. Ezek a testek annyira belül vannak a körön, hogy azon üres jelölők sorába tartoznak, amelyek egyszerre ismétlődnek és dematerializálódnak a tévé képernyőjén. Bár kétségtelen az, hogy a vágy alapvető formáit közvetítik, áttételesen mégis egy többé már nem szűkölködő világot jelenítenek meg, ahol a valóság általános bőségében a szegénységet és az elnyomást beárnyékolja a tömegkultúrának és a fogyasztási cikkek tömegének materiális energiája. Nem tagadható, hogy a nélkülözés különböző szintjei is léteznek, és míg egyesek nélkülözése olyan mértékű, hogy megalázott büszkeségük utolsó osztálytól független reflexében úgy döntöttek, hogy kiszállnak a rendszerből, addig léteznek olyan áldozatok is, akik a kultúrpolitikával járó bőséget és kielégülést akarják: az értéktöbblet érzéki kicsa-

pódását, annak magas decibelszámát, a hordozható sztereómagnót vagy semmit, azt, amiért a városi tömeg megőrül, az üvegtábláknak a vágy termelésének befelé robbanó pillanattöredékeként való széttűzését, amint a fosztogatás kezdetét veszi.

„A mindenütt jelenlevő vágy”, írja Baudrillard „mindössze a politikai elkeseredésre utal” (SM 98). A vágy stratégiáját, miután a marketing iparban tesztelték, ma még tökéletesebbre csiszolják azáltal, hogy a tömegekben forradalmi hatékonysággal terjesztik” (SM 88). Többé-kevésbé összetett próbálkozások történtek a vágyban jelenlevő különbség teoretikus magyarázatára (főként a *nem* kategóriájában, valamint ritkábban a *faj*-ban, imitt-amott az *osztály*-ban és végül megkésve, legújabban a *kor*-ban), de legyenek bármilyenek is a különbségek, a testről folytatott diszkurzus végighalad a vágy ideológiáján, és az előadást előnyben részesítve, a posztmodern disszemináció szubverzív erejét támasztja alá. A modell és a hajtóerő csakúgy, mint az egy generációval korábbi pszichofizika gyakorlatában, egyaránt a tudattalan felszabadított ökonómiaja, a psziché történetének magja, amely szétömlik a színpadon, összezavarva az ábrázolást és a testrészek játékában résztvevő orális, anális, labiális, olfaktorikus, epidermikus és duodenális ösztöntörkvéseken keresztül megbontják a látvány hegemoniáját.

„Köpd ki a fogaid” – mondta Crow Hosznak a *The Tooth of Crime*-ban, miközben olyan testi katekézisnek vetette alá, amelyet Sam Shephard a Open Theatre-ben szívott magába, illetve (az önelemzéses módszer meg nem tisztított emlékepeinek esetében) a testnek azokból a gyakorlataiból vett át, amelyek a néhány évvel korábbi kommunista szellemiség jegyében a *Dionüszosz 69-bent* is létrehozták. „Fülhúzás! Orrhúzás! Bányássz elő egy darab taknyot! Lassú vakaró mozdulatok a válltól a has felé! Húzd fel az inged! Rajta, szex! Szorítsd össze a segged! Feszítsd meg az egyik orcádat és lazítsd el a másikat! Húzd le a combod a lábikrádig! Csináld úgy, hogy az egész tested egy nyelvet beszéljen!” Crow, az e képeken felnőtt zsidó darabjelző munkás számára ez a nyelv csupán a felszínt jelenti, manipulálható kódoknak afféle punk-rockos sziporkázását. De ha a társa elég mélyről húzza elő a darab taknyot, akkor lehet, hogy felszínes karcolásnál több történik. A külső belsővé válik, és energiák szabadulnak fel a tudatta-

mondták. Fattyú... akkor aztán az apám már egy tiszteletes volt. A Szent Baptista Templomban prédikált a hegy tetején, a Szent Hegy tetején és akkor mindenki tudta a városban, hogy a nevem Mária. Az apám volt a baptista prédikátor és én voltam Mária. (A METRÓ MEGÁLL, A KAPUK KINYÍLNAK. ŐK belépnek. A KAPUK BECSUKÓDNAK. A METRÓ ELINDUL. Ő odaül a NÉGER FÉRFI mellé.) Én, aki Shakespeare, Chaucer és Hódító Vilmos őse vagyok, elmentem Londonba Erzsébet királynő. London. Mindenki azt mondta, ki hallott már ilyenről, hogy valaki Londonba menjen, de én elmentem. A kabinomban maradtam egyedül az egész átkelés alatt. Én voltam ott az egyetlen Néger. Könyveket olvastam olyan témákról mint London története, Boleyn Anna élete, Mária, a Skótok királynője, és szonettek. Amikor nem a kabinban voltam, nagy pullóverbe burkolózva a dolgozó sötét íróasztalainál ültem és apámnak írtam. Mindennap írtam neki az utazás alatt. Egyszer találkoztam az apámmal, amikor anyám elvitt hozzá látogatóba, és a háza hátsó aiján át kellett bemennünk. Egyszer voltam férjnél, rövid ideig. Az esküvőm napján a Tiszteletes Felesége odajött hozzám, és azt mondta: amikor Máriaikat látok, sírok a halálukért, amikor menyasszonyokat látok, Clara, sírok a halálukért. Az elmúlt néhány évet azonban egyedül töltöttem, Savannah-ban tanítottam. És egyedül majdnem harmincnégy vagyok, én, aki őse vagyok valakinek, aki főzött valakire meg Hódító Vilmosra. (A HALOTT APA felkel, odamegy hozzá, majd ismét meghal. NAGY FÉMES HANG. A FEKETE ANYA egy csörgőt ráz öfelé. Ő rásikít a HALOTT APÁra és az ANYÁra.) Biztosan tudjátok, milyen az, amikor valaki tele van vágyakozással.

(ŐK nevetnek. Az ANYA az ágyat veri.)

**NÉGER FÉRFI** (Megérinti őt.) És egészen pontosan mi után vágyakozol?

**Ő** Tudod.

**NÉGER FÉRFI** Nem, mi az?

**Ő** Azt akarom, amit szerintem mindenki.

**NÉGER FÉRFI** És mi az?

**Ő** Nem tudom. Szeretet, vagy valami ilyesmi, azt hiszem.

**NÉGER FÉRFI** Ott. Bagoly?

**HALOTT APA** A Szent Pál Kápolnában, Bagoly?

**ŐK** Tartsd zár mögött. Ór. (NAGY FÉMES HANG.)

**FFA** Onnan kintről jön majd ez a szeretet?

**Ő** Nem tudom, mire gondolsz.

**HALOTT APA** Tudom.

**ŐK** Tudjuk, hogy nem tudod.

**Ő** Szólíts Mária-nak.

**NÉGER FÉRFI** Mária?

**ŐK** Tartsd zár mögött.

**HALOTT APA** Ha te vagy Mária, mit keresel a londoni Towerban?

**NÉGER FÉRFI** Mária?

(A TISZTELETES feláll, odamegy a székhöz, felveszi a ruháját, leül. A FATTYÚ FEKETE ANYJA újra feltűnik a kapu másik oldalán, körülötte bagolytollak, kezében viola, és még mindig a TISZTELETES FELESÉGÉnek hosszú fekete haja van rajta.)

**FFA** Amikor kedves Máriaikat látok, sírok a halálukért, Clara. A Tiszteletes elvette a szüzességemet, és nem vagyok már Szűz, ezért kell neked Mária-nak lenned, mindig Mária-nak lenned, Clara.

lan elfojtott tartalmaiból. Ugyanakkor ez az a nyelv, amely nagyon is jelen van a tömegkultúra megzenésített látványelemeiben, például bőséges mennyiségű sikamlós vágyak formájában az MTV-n, ahol az összeszorított seggek széttárva versengenek az aranyért. A mikrokozmoszban ugyanaz történik, mint a makrokozmoszban, de a makrokozmosz alrendszerei és velük együtt a tudattalan politikája, annak az ábrázolástól való függése, más és más a világ különböző tájain.

Ezzel persze nem a kisemmizettek ki nem elégtett követeléseinek jelentőségét kívánom kicsinyíteni, és arról sem feledkezem meg, hogy bármiféle forradalmi tömeg megjelenése a vágy egymással össze nem férő, kétértelmű formáit hozza magával. (Dosztojevszkij például arra mutat rá, hogy léteznek már a forradalom elkerülhetetlen zűrzavarát megelőzően is teljesen aljas és tapinthatóan romlott vágyak.) Ami az áthágás retorikáját illeti, ahogyan az a késői polgári kapitalizmus elnyomóan toleráns rendszereiben megjelenik, nehéz megmondani, hogy meddig engedi el a testet vágyainak kielégítésében, vagy, hogy milyen lehetséges politikai térben teszi azt. Ha újra megkíséreljük elméletileg leírni az életre alkalmas nyilvános szférát – egy pluralisztikus társadalomban, ahol többszörösen ellentmondásos, esetleg visszataszító vágyak (például pornográf vágy) uralkodnak – megint ugyanazzal az elkerülhetetlen kérdéssel találjuk magunkat szembe, hogy hol helyezkedik el az energiaáramlások tűréshatára, illetve az állam testében üdvös töréseket és szakadásokat előidéző előzetesen elfojtott tartalmak törvényességének küszöbe. (A probléma tovább él bármely társadalom spontánul megélt életében, beleértve a tömegkultúra utópisztikus mértéktelenségeit, még akkor is, ha azt hisszük, hogy a nyilvános szféra vágya nem más, mint bűnbe való visszaesés vagy polgári aszkétizmus, a felvilágosodás dialektikája iránti nosztalgikus csökevény.<sup>7</sup>)

Kelet Európa szelíd forradalmában láttuk, miközben a tömegek átáramlottak a berlini fal reménytelen hasadékaiban, hogy az arányok és a megvalósítható nagyságok sem hagyhatók figyelmen kívül. Egy mámorító pillanat erejéig Berlin ünneplések, happeningek és előadások színhelye lett, amelyeknél csak az összeomló hatalom soron következő látványa volt örvénylőbb. („Ebben az országban nagyon gyorsan fejlődésnek iramodott a történelem és jelenleg fantasztikus iramban száguld” – mondta Václav Havel, miután fogadta annak az elnyomó rendszernek a tulajdonképpeni fegyverletételét, amely őt többször börtönbe zárta, színdarabjait pedig húsz évre betiltotta.<sup>8</sup>) Mégis, amint az elnyomás sorompója felfelé emelkedett, nem pusztán ösztönözve az embereket a véleménykülönbségeik kifejezésére, de utat engedve az elsődleges folyamatoknak is, máris felmerült a következő izgatott kérdés: Vajon mekkora térhez jut a képzetes, mielőtt a sorompót újra lezárják? Egy forradalom minden valószínűséggel annál gyorsabb lefolyású, minél totálisabb erőszakot alkalmaz. Totális erőszakról beszélhetünk Kambodzsa harctereivel vagy Irán fanatizmusával kapcsolatban, ahol a szemiotikus kóra határának áthágásáért az emberek nem csupán a csonka test sodródó fantáziaképeivel, hanem igazi testrészeikkel, ujjukkal, kezüikkel, fejükkkel fizetnek. A sah kiűzését követően létezett egy olyan időszak, amikor Irán a posztmodern gondolkodás számára egy annyira vonzó, szétszórt, központ nélküli, meghatározhatatlan hatalom rémisztő modelljéül szolgált, majd az Ajatollah uralma alatt egy olyan még inkább nyugtalanító televíziós képpel szembesülhettünk, amelyben a tudatküszöbön mozgó testi vágy nem szabadpiacokat, hanem fundamentalista elnyomást ölelt magához, míg a megváltás ígérete egy másik, kevésbé ördögi világot várt.

## A KRISZTUSÁT. MÉG EGY HULLA

Mindez semmi, ahhoz a bolsevik forradalmat követő eufórikus időszakhoz képest, amelyben az avantgarde a munkásosztály akaratával azonosította magát. Az *Irodalom és forradalom* megjelenésének idejében Meyerhold még javában lelkesen kísérletezett, Trockij pedig még azt is elismerte legmaróbb kritikáinak egyikében, hogy a futurizmus szükségszerű lépés volt egy nagyobb, szabadabb művészet létrehozása felé (159). Amikor talált összefüggést, akkor, mint már említettük, foglalkozott a test technológiáival is. Míg a futuristák a technológiával folytatott románcuk során ösztönösen jobban ráéreztek a közvetítés nélküli vágyakra és a közvetlen kielégülési módokra, addig aligha mondható, hogy Trockij fontolgatta az ember radikális megváltoztatásának lehetőségét, Csehov felhígtott, száz, sőt ezer év távlatába kivetített Versinyin-látomását. Azonban, bár elutasítja a megkésett leszámolás megalázó ábrándjait – és velük együtt a halál utáni élet abszurd vágyát is –, a „magasabb szintű biológiai

fajta” víziója semmiképpen sem mentes a halál ökonómiájától. Arról sincs szó – még akkor sem; ha később permanens forradalmat emleget –, hogy valamiféle „szervek nélküli testet képzelne el, olyan testet”, amellyel később – Artaud, Judge Schreber, Büchner és Beckett jóvoltából – a marxista gondolkodás skizofrén mutációiban találkozunk.<sup>9</sup> Trockij minden feszélyezettség nélkül vállalt ambíciója az ösztönöket átláthatóvá tenni és „az akarat drótjait rejtett mélységekbe eljuttatva” egy új, emberfeletti síkot elérni, amelyen „az átlagos emberi fajta egy Arisztotelész, egy Goethe vagy egy Marx magasságába emelkedhetik” (256).

Nem egészen ugyanaz ez, mint a vágógép eljövendő boldog kora, amely az ezer fennsík rizómatikus nagyságú terében valósul meg.<sup>10</sup> A gépnek a földön eluralkodó információs kultúrában való dematerializációja azonban igazolja azt a Trockij-féle gondolatot, mely szerint a tigris nem veszi észre a gépet. A posztmodern helyzet definíciójához szükségszerű figyelembe vennünk a dzsungel ökonómiáját. (A fantasztikus sebességeknél maradvá, a iparosodás előtti világ földművelő gazdaságaiban radikálisan változik a perspektíva – amint megjelennek a hordozható sztereomagnók, azonmód az áruvá vált információ megannyi szilánkokra tört totemeként, megjelennek az antennák is.) De amíg a történelem rövidzárlatos áramköreiben az akarat drótjai a monopolkapitalizmus „elektrotestéhez” voltak kötve, addig az átlagos emberi fajta testről való tudatának mai síkját a párizsi metró egyik legújabb hirdetőtáblája szemlélteti. A táblán egy gorilla látható, kezében sportfelszerelések, (teniszütő, futócipő, boxkesztyű stb.), alatta pedig a Samaritaine nagyáruház üzenete: „*Vous avez un corps. Essayezle*”.

Meglehetősen földhözragadt formája ez a „testünk számunkra létező természetére” való emlékeztetésnek. Egészen mást jelent, mint amit Sartre azalatt értett, hogy „a test örökösen az”, amit meghaladnak. Gondoljunk bár úgy a testre, mint a számunkra legvalóságosabb dologra, amely minden igazságot közvetlenné tesz, mégis Sartre szerint csak a túlhaladottságban válik a test a saját „rögzült mozdulatlanságának” érzékelhető vonatkoztatási szintjévé vagy referenciális közponná. Mindez annyit tesz, hogy „mivel túl van haladva”, a test a múlttal egyenlő.<sup>11</sup> Úgy tűnik, hogy a metró peronján szétterülő, elbambult, kába és helyrehozhatatlanul szürkölődő testeket látván, amelyek több múltat

**Ó** Mama. (A FEKETE ANYA feláll. Belelép BOLEYN ANNA kosztümébe.) Mama. (Nézi, ahogy átalakul BOLEYN ANNAVÁ. Ők is figyelnek.)

**FFA** Mit keresel a metrón, ha te vagy az őse?

(ANNA kört tesz a színpadon, és visszatér oda, ahonnan indult.)

**Ó** Clara Passmore vagyok. Nem vagyok Neki az őse. Utazom, férfiakra vadászok, hogy egy harlemi hotelszobába vigyem őket, szeressem őket, beöltöztessen őket olyanra, mint apám volt, és könyörögjek, hogy tegyenek magukévá.

**ÓK** Hogy tegyenek magukévá?

**Ó** Igen, hogy tegyenek magukévá, engem, Clara Passmore-t

**ÓK** Hogy tegyenek magukévá. Fattyú?

**Ó** Van ott egy ágy.

(A FEHÉR MADÁR úgy nevet, mint az anya.)

**VILMOS** És csinálják?

**Ó** Nem, Vilmos.

**VILMOS** Nem?

**Ó** Valami történik.

**VILMOS** Történik?

**CHAUCER** Történik?

**Ó** Valami furcsa mindig közbejön, Chaucer.

**CHAUCER** Hol?

**Ó** A hotelszobában. Így töltöttem a nyaramat New Yorkban, éjjelente lejövök a metróbá, férfiakat keresek. Így telt a nyaram. Bárcsak magukévá tennének! De valami furcsa közbejön.

**ANNA** Tegyenek magukévá, Mária? Miért, Mária? (ANNA ekkor odaér a kapuhoz.)

(A FEKETE ANYA kilép a kosztümből, átmeleg az ágyhoz. Ő beszél hozzá, mintha Anne még mindig ott lenne.)

**Ó** Anna, segítened kell nekem. Ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám és a Tiszteletes meg a felesége, ők és a tanárok az iskolában ahol tanítok, és Johnson professzor, az igazgató, aki eljegyzett, mind azt modnják "London, ki az ördög hallott már ilyet, hogy valaki Londonba menjen?". Persze nem kéne elmennem. Azt mondták, elment az eszem, túl sokat olvasok, beletemetkezem a könyvekbe. Azt mondták, maradjak és tanítsam a nyári iskolában a gyerekeket Oglethorpe-ből. De elmentem. Az úton végig a Piccadilly Circus-tól a fekete taxiban a kezem olyan hideg volt, mint még soha. Akkor történt. Alighogy kiszálltam a taxiból, éppen csak végimentem egy szürke sétányon, át egy sötét kapun egy kertbe ahol fekete hollók voltak a fűvön, amikor összeroppantam. Teljesen kiborultam és elkezdtem sírni, ó, a Tower, a telek a Királynő Házában; ott, mindenki szeme láttára. Én voltam ott az egyetlen néger. Jött az őr és bámult rám, a hollók elrepültek aztán végül egy fekete kalapos férfi segített kimenni a kapun keresztül az utcára. Soha nem megyek vissza, Anna. Anna, soha nem megyek vissza. Nem megyek.

(A METRÓ MEGÁLL, A KAPUK KINYÍLNAK.)

**ÓK** Tartsd zár mögött, őr.

rejtenek magukban, mint amennyire egyáltalán emlékezni érdemes, a halál utáni élet valaha komoly kérdésként kezelt és ájtatosan várt beteljesülése, ma még csak megalázó ábránd formájában sem létezik. (Mintha „a testről, erről a számunkra legvalóságosabbnak tűnő dologról” még csak azt sem mondhatnánk el, amit Barthes a „természetes” test eredéspontjaként szolgáló mítoszról, a számunkra való természet reflexszerű mítoszáról megfigyelt, vagyis, hogy „kétségkívül a legfantomszerűbb”.<sup>12</sup>) Bár mindez a „groteszk realizmus” abjektált testére emlékeztet bennünket, amely minden nyílását kitérve mutatja meg lényegét a külvilágnak, szemei folynak, köldöke egy lyuk, mellei, nemi szervei leplezetlenül kiterítve, mégsem a Bahtyin által ünnepeelt, „saját határait csak a kopulációban, a terhességben, gyerekszülésben, a haláltusában, az evésben, az ivásban és a székletürítésben meghaladó emberiség ősteste” ez.

Inkább az alvilágról van itt szó, amelyben az evés, az ivás, a székletürítés és a küszöbön álló haláltusa emlékeztet bennünket arra, hogy a görög „szóma” tőből származó szomatikus szavunk eredetileg holttestet jelölt. Bár testnek fordították, valójában azt jelöli, ami a testből megmarad miután az életerő és az életfunkciók elhagyják, és csak egy tehetetlen alak(zat), hulladék vagy legjobb esetben egy kifakult mítosz kétséges képzetében egy képmás marad.<sup>13</sup> Talán valaha a ditürambus panaszai vagy a tragikus ábrázolás azon paradoxonja, amelyben a szenvedéseken átment rituális szereplő láthatatlanságába tűnt, megváltást hozott. Ma azonban csak a *szenny* létezik, amely többé-kevésbé ragaszkodik a jelenlétéhez *mint olyanhoz*, látható, hullaszerű, burjánzó és eltüntethetetlen szenny. „MEGLELI HÚS A HÚSÁT a körbenálló nyomorult alakok között”, mondja az a szereplő, aki Hamlet „volt” a történelem romjai és blablája közepedte Heiner Müller *A Hamletgépe*nek „családi albumában”.<sup>14</sup> „...Lefeküdtem a földre és hallgattam, hogy forog a világ az oszlás egyenletes lépteivel”. Julia Kristeva abjekcióról szóló írásával együtt tekinthetünk e darabra úgy, mint a „smink és álarc nélküli igazi színház”-ra, amelyben a testvadászatok, a szenny, a holttestek, „a mocskok, a szar” *megmutatják* azt, amit „örökösen félrelökünk, azért, hogy éljünk”.<sup>15</sup>

Ugyanezt mutatta meg Brecht a *Baal* végén azzal, ami a darab jóformán feltartóztatlan nihilizmusa ellen tett enyhítő *gestus*nak, illetve ideológiai lépésnek tűnik. „A krisztusát. Még egy hulla” – mondja az egyik favágó, amint letörli a köpetet a haldokló Baal homlokáról, ki polimorf fúvódott testének saját émelyítő perverzija következtében inkább hulladéokra, mintsem képmásra hasonlít.<sup>16</sup> Lehet, hogy „van valami e sápadt tuskóban, amitől az ember magára gondol” – és ezáltal az A-effektusra is hajlamossá válik –, de a favágók nem sokat gondolkodnak, leköpi és félrerúgják Baalt, mivel már úgyis meghalt, őket pedig várja a munka az erdőben (65). A városi táj szélcsendes zugaiban, abban, ahogyan kikerüljük a körülöttünk halmozódó testeket, lehet, hogy a brechti jelenet egy másik gondolatára való be nem vallott reagálás rejlik. „Ne aggódj: a világ tovább gurul” (64). Ilyen roppant méretű abjekció határán gyakran jobbnak tűnik egyáltalán nem gondolkodni. A paródia (a látvány társadalmának privilegizált műfaja) ment meg bennünket a paranoiától, miközben megpróbáljuk elfelejteni, vagy megpróbálunk túllépni ezen vagy azon az önmagát „élve, attól a határtól” megkülönböztető testen (Kristeva, *Powers* 3).

Végére is a földalattit szokás dzsungelként is emlegetni. A gorilla példájában azonban, aki mellesleg felléphetne a *Saturday Night Live*-ban – e faj eredete csupán egy a posztmodern pastiche elemei közül – a test nem mint múlt- vagy jövőbeli test vetődik fel, hanem a legalapvetőbb szinten, saját élvezeteinek áruvá vált közvetlenségében. Ahogy egy reklámszakember mondta a box világáról, ahol az áru legvadabb diszciplínáján keresztül a test *tényleg* meg van haladva: „A bajnokokat nem a szankcionáló testületek csinálják, hanem a közönség” – az a meghatározott vásárlóerővel rendelkező aggregátum, amelynek élvezeteit a látomásgyártó gép képzetrepertoárján keresztül, többek között az HBO kábeltelevízió boxmérkőzésein állítják elő.

## A HOLTTESTEK SZÁMA

Léteznek olyan idők, amelyekben a gép, ez a gyakorlatilag természeti tény – falánkabb, mint a tigris – maga válik látvánnyá, olyan képet pusztító képpé, mint a szent háború emberhullámaiban eltékoztalt testek. A vietnámi háború hívta fel fokozottan figyelmünket arra, hogy a kép nagymértékű pusztulásnak aránya a holttestek számához képest, zavaros. Megtanultuk a látványt olyannak elképzelni,

mint ami érzéketlenné teszi az érzékelést és dematerializálja a valóst, de amennyiben a megcsontkított test, ujj, kéz, fej, úgy érződik át a média tájképén, hogy az több, mint látomás – vagyis nem egyenlő egyszerű szimulációval –, akkor az a történelem hisztérikus felfogását tarthatja életben. Ezt példázza a *Hamletgép* kannibalisztikus szövege: „Valahol testeket törnek szét, hogy a szaromban lakhassak. Valahol testeket nyitnak meg, hogy egyedül lehessenek a véremmel. Gondolataim sebek az agyamban (34).

Egyetlen vad pillanat idejére a szöveg – amely mögött hullák halmozódnak fel és amelyben a történelem romjai és blablája a rothadás bűzét eregetik – a forradalom ideológiái és a kommunista világ szentjei, Marx, Lenin és Mao ellen irányítja az évszázad dühét. A színdarab 1977-ben íródott. Tizenkét év kellett ahhoz, hogy a kelet-európai blokk egészében eljőjön a marxizmus-leninizmus hol békés, hol pedig bosszúszomjas megtagadása, a szabadpiacok felé fordulás Lengyelországban, a berlini fal áruba bocsátása, a kommunista pártok felszámolása és végül Mihail Gorbacsovnak a peresztrojka térhódítása közepette tett arra irányuló erőfeszítései, hogy megmentse a marxizmust az elmélettel szemben (hasonlóan azokhoz az amerikai tudósokhoz, akik nemrégiben felfedezték a történelmet). Bármilyen is legyen azonban ezen események hatása Müllerre, a *Hamletgép* önostorozó vadsága arra enged következtetni, hogy a sebek alig ha gyógyulnak be a történelem vérfürdőjében és imbecilis képeiben, miközben a forradalom színtere a világ törzsi, etnikailag megosztott, iparosodás előtti részeire, valamint más kategóriákra, például a faj és a nem kategóriáira helyeződik át. E vérfürdő, hasonlóan Jarry agyirtó gépéhez, kiköveteli a testek ráeső részét. Másik például vegyük az előadasművészetnek azt a televízió által közvetített megdöbbenő darabját, amelyben Drakula Erdélyének őrjöngő tömege – miután Ceaucescu kivégzésével Románia látzólag felszabadult – a testek után kutató szétszéledt tömegből egy ember furkósbottal egy utolsó laza csapást mért, majd egy virágcsokrot hajított egy panaszosan felemelkedő, majd holttestként elcsendesedő alakra.

A *Hamletgép*ben három meztelen nő jelenik meg a színpadon, amikor a szerző fényképének széttéppése után a tévéképernyők elsötétülnek, és a szocializmus patriarchális hőseinek mellszobrait baltával kettéhasítják. Ez visszakanyarít bennünket ahhoz a sodródó ábrándhoz,

(*FÉNY* árad be a kapukon, mintha kinyílnának. *Ő* koronát készít papírból, és a *NÉGER FÉRFI* fejére teszi.)

*Ő* Isten. Látod? Látod? Nyitják a cellajtót, hogy elengedjenek.

*NÉGER FÉRFI* Látod, Mária?

*Ő* Nyitják a cellajtót, hogy lemehessek a Szent Pál Kápolnába, ahova annyira vágyom. Látod?

*NÉGER FÉRFI* Szeretet? Szeretet, Mária?

*Ő* Szeretet?

*NÉGER FÉRFI* Szeretet a Szent Pál Kápolnában?

(*Megpróbálja megragadni.*)

*Ő* Nem, nem, a szeretet, ami közted és köztem létezik. Látod?

*NÉGER FÉRFI* Szeretet, Mária? (*Megragadja a kezét, és a másik kezével megpróbálja levetkőztetni.*)

*Ő* Szeretet, Isten.

*NÉGER FÉRFI* Szeretet, Mária?

*Ő* Szeretet, Isten.

*ŐK* (*Együtt.*) Fattyú, nem vagy Neki az őse, nem vagy Isten őse. (*Kuvik-szerű SIKÍTÁS hallatszik, amint ŐK behozzák a HALOTT APÁT, és az Ő lábánál hagyják.*)

*NÉGER FÉRFI* Szeretet, Mária?

*Ő* Szeretet, Isten. Igen.

*FFA* (*Hívogatva.*) Clara. Clara. (*A TISZTELETES figyel.*)

*ŐK* Nyissátok ki a kapukat. Hadd menjen, hadd menjen, örök. Nyissátok ki a cellajtót. (Kimennek, a kapukat nyitvahagyják.)

(*A NÉGER FÉRFI nem ereszi ŐT, aki Clara Passmore, aki a Fattyú, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly.*)



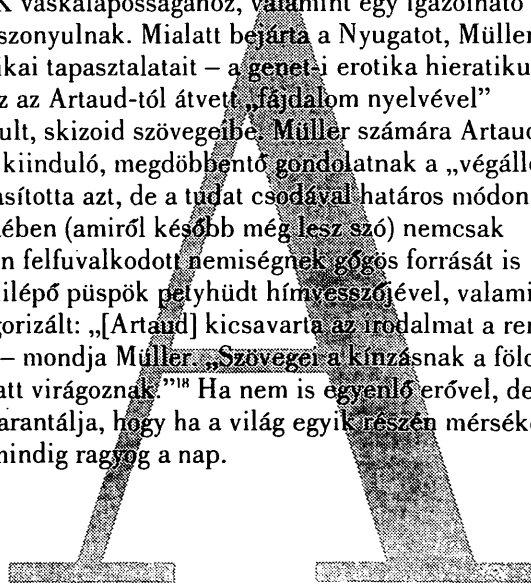
amely támadva a fallogocentrizmust, szétrombolná annak reprodukáló szerkezetét, és véget vetne a történelemnek. „Levágják a kakasokat. A reggel nem játszódik le többet” – mondja az a szereplő, aki Hamlet volt (de aki mintha még jelen időben sem lenne cselekvőképes) mintegy a fallikus végét bejelentve, akkor, amikor még állt a fal (30). „Nő akarok lenni” – mondja, de az abjekció szükségszerűsége azt diktálja, hogy Ophélia ruháit öltse magára, mialatt Ophélia kurvának sminkeli ki magát (30). A *Hamletgép* úgy ér véget, hogy Ophélia Elektraként megszólaló, megkötözött alakját látjuk, amint az összes nő számára lök ki magából minden magot, amit befogadott. Beszéde a terrorizmus és a feminizmus perverz vegyülete, utal Ulrike Meinhofra, utolsó sora pedig Squeaky Fromme-ot idézi (azt a Manson-követőt, aki megkísérelte meggyilkolni Gerald Fordot): „Ha Elektra henteskéssel megy át szobáitok, akkor ismeritek meg az igazságot (35). Kétségtelen, hogy Müller még ekkor sem ismerte meg.

Néhány év múlva kiadta a *Feladatot*, amelyben a Szabadság „egy vérszomjas vulvájú kígyó”. A darab nem szül semmiféle igazságot, csak még több vérszomjat. Egy olyan szereplővel indít, aki különül a forradalomtól és elzárkózik a hatalomvágytól. A mézárításokról a következőket mondja: „Láttam eleget. Ismerem az emberi test anatómiáját, mint a tenyeremet” (86). Miféle megbocsátás lehetséges az ilyen tudás után? Müller drámájának vérfoltos mimikrijében Eliot kérdése lebeg a történelem züllöttségéről, miközben a teátrilitás valóságos orgiájában fejek hullanak le, testek belezödenek ki, és a hóhér az igazság nevében tépi le az álom gézkötéseit – mintha a képzetes még több mézárásra szomjazna.

Emlékezzünk csak arra, hogy az anatómia kínálta fel azon bevágások és szétszabdalások modelljét, amelyek (mint az *Andalúziai kutya* kettémetszett szemgolyója) kirobbantották a posztmodern jelenségét – azt a hasadást, szakadást, vágást, amely azóta a rendszer szervezőelvévé (a játék radikális elgondolásában megkettőződő megoszlássá) vált a posztmodern transzgresszív stratégiáiban. Az anatómiai elem annyiban van jelen az elidegenedés technikájában, amennyiben széttépi és térbe teríti ki az organizmust, miközben a látszatot szétrombolja azáltal, hogy szétszórja a belsőt és szükségszerűen bemutatja funkcionáló részeit. „Nem kellett volna törnie magát” – mondja Shlink, Brecht *A városok sűrűjében* című darabjában, mielőtt még ez a technika egy másik elidegenedés reménytelen talaján racionalizálódott volna. „Látja, a testem szinte érzéketlen, sőt, ezzel sújtattam a bőröm is. Az emberi bőr természetes állapotában túl vékony erre a világra, ezért gondoskodik róla az ember, hogy vastagabb legyen. A módszer megtámadhatatlan volna, ha a sarjzást meg lehetne állítani.”<sup>17</sup> Brecht biztosan tudott a mézárításokról, mert azok technikája átszivárgott az általa alkalmazott megszenteltetés politikájába. A darab végén késes emberek jönnek Shlinkért, kinek bőre nem lett elég vastag ahhoz, hogy megvédje.

Bármennyi is a holttestek száma a Müllert Brechtől elválasztó ideológiai távolságban, abban generációs különbség választja el őket, ahogyan az NDK vaskalaposságához, valamint egy igazolható színház megvalósítható közönségének kilátásaihoz viszonyulnak. Mialatt bejárta a Nyugatot, Müller magába szívta egy generáció drámai és előadástechnikai tapasztalatait – a geneti erotika hieratikussá testjeitől kezdve a *body-art* szétmálló testeig. Mindez az Artaud-tól átvett „fájdalom nyelvével” együtt beleette magát Müller nyúzott, gennyes, eltorzult, skizoid szövegeibe. Müller számára Artaud szövegeinek önostorozó teste annak az Isten halálából kiinduló, megdőbbséte gondolatnak a „végállomása”, amely villámként csapott a tudatba és kettéhasította azt, de a tudat csodával határos módon mindezt túlélte. A szervek nélküli test eszelős képzetében (amiről később még lesz szó) nemcsak hogy az anatómián lépett túl, de annak a nevetségesen felfuvalkodott nemiségnek gőgös forrását is felszámolta, amelyet Genet később a koturnuszából kilépő püspök petyhüdt hímvesszőjével, valamint a rendőrfőnök nagyszabású fallikus ábrándjával allegorizált: „[Artaud] kicsavarta az értelmet a rendőrség, a színházat pedig az orvostudomány kezéből” – mondja Müller. „Szövegei a kínzásnak a föld minden kontinensén egyenlő erővel ragyogó napja alatt virágoznak.”<sup>18</sup> Ha nem is egyenlő erővel, de olyan eltolásos rendszerben ragyog ez a nap, amely garantálja, hogy ha a világ egyik részén mérséklődik a kínzás gyakorlata, azért a másik részén még mindig ragyog a nap.

(...)



ARTAUD

## AZ ABJEKCIÓ URALMA

A barokk, amelyet a katasztrófális erőszak, a világot elpusztító hályog érzete kísért, csak egy kényszerhelyzetben levő, veszélyeztetett test elméletével rendelkezik. Benjamin megjegyzi, hogy „a barokk nem ismer eszkatológiát”.<sup>19</sup> A felmagasztalás impulzusa, hasonlóan a halál hatójához a *Képernyők*ben, gúny tárgyává válik. Vagy, áthaladva az abjekció különböző formáin, obszcenitássá. Ugyanez a helyzet a hiány Genet-féle passiójátékában, ahol a másvilág a világ rothadásától és mocskától bűzlik, és amely hőségnek aljasságát balzsamozza be. A darab trágár víziója, amelyben a katonák kórusban fingenek a halott főhadnagy teste felett, legfőképpen Leila hontalan alakjára összpontosít. Leiláról, aki egy sajátos művészetet teremt a hulladékból, ezt mondja az Anya: „A lyukak érdeklik. Minél több van annál holdogabb” (69). Leila leírhatatlanul ronda, egyik szeme hiányzik, ötvaros teste állandóan visket és gyakorlatilag szart eszik, mégis egy tökéletesen nyugodt pillanathoz, a forradalom „szar-” és „trágyaözönében” ezt mondja: „Menj innen bűz! Ki mondta neked, hogy mellettem legyél?” De később, józanul átgondolva a dolgot, minden elbizakodottság nélkül úgy szólítja meg a bűzt, mintha a halál megalázott figurája volna, illetve a test viszáidezett méltóságával, mintha egy valaha felmagasztalt, magából száműzött idegen lenne: „Na jó. Üljön csak le ide uralkodó, ha úgy tesz és ne mozduljon” (156). Ha az abjekciót megillető tiszteleten túl fel is lelhető ebben a kijelentésben valamiféle naturalista gesztus maradványa vagy annak elferdített változata, akkor az majdnem parodisztikus. Benjamin (Wilhelm Hausensteint idéző) szavaival, amelyeket a uralkodás és az eszkatológia problémáit vizsgáló szövegrészben fejt ki, „ugyan ezen eszme egy variációját érinti az a felismerés, mely szerint a barokk ‘a legkisebb távolságok művészete.... A naturalista eszközök minden esetben a távolság csökkentésére szolgálnak’”, mintha az itt és most valamiféle elkerülhetetlen intimitása – és mi lehet közelebb és valóságosabb, mint maga a mocskosság? – egyre biztosabban megtérne a formai magasztosságba és metafizikus elődvaraiba” (*Origin* 66).

Ez az a hely, ahol Artaud fellelhető. Az összes modern drámaíró közül egyedül Genet agyában született meg annak a színháznak a képzete, amely a pusztulás érzetének

(A TISZTELETES FELESÉGE tovább építi a Főoltárt bagolytolakból, imádkozik, épít, imádkozik, megáll, kinyújtja kezét Ő..aki felé. gyertyákat rak fel, bagolytollakat rak fel, nevet, még több gyertyát rak fel a Főoltárra.)

**TISZTELETES FELESÉGE** (Hivogatva.) Bagoly, gyere ülj mellem. (A TISZTELETES FELESÉGE nem néz ŐRÁ..aki, hanem inkább lázasan felfelé bámul, arcán a biblikus képek átszellemültségével. A Főoltáron ülve egyik kezét a vállán tartja, mintha egy istenség ujjait húzta volna magához. Hirtelen benyúl a ruhája alá, és egy henteskést húz elő.) Clara. (Felfelé bámul, kezében a kés.)

Ó Tessék, Tiszteletes Felesége, aki odajött hozzám a menyegzőmön és azt mondta, sír a menyasszonyok haláláért. Tessék?

**TISZTELETES FELESÉGE** Megmondtam a Tiszteletesnek, ha még egyszer megpróbál hozzám közelíteni... (megforgatja a henteskést.) Nem tudja, hogy én Mária vagyok. Krisztus menyasszonya? Mit képzél? Azt hiszi, olyan vagyok, mint a te fekete anyád, aki a város legnagyobb kurvája volt? Tudnia kell, hogy Mária vagyok. Csak Mária menne hozzá Passmore Tiszteleteshez a Szent Hegyen lévő templomból. (A kére mered, és megforgatja. Ő..aki elindul a NÉGER FÉRFIval. A TISZTELETES FELESÉGE rángatja.) Örökbe fogadtunk, kivettünk a fattyúságból, Bagoly.

(Ő és a NÉGER FÉRFI kimennek. A KAPUK BECSUKÓDNAK. A METRÓ ELINDUL. A TISZTELETES FELESÉGE a színpad közepére vonszolja az ágyat. A színpad mélyében belép Ő a NÉGER FÉRFIval.)

Ó Itthon, Istenem, itthon vagyunk. Tudad, Isten, hogy mi Angliából jöttünk? A Brontëk hazája is az. A teketek itt töltöttük a Towerban. A Királynő Házában laktunk. Nyaranta Stratfordban voltunk. Olyan csodás volt. Isten, emlékszel, milyen csodás volt?

(FÉNYEK VILLOGNAK. A szín az óramutató irányában egy és egynegyed fordulatot tesz. A MADÁR csapkod a szárnyaival. A FÉNY ráirányul.)

**MADÁR** Ha te vagy a Szűz, mit keresel ezzel a néger férfival egy harlemi hotelszobában? Mária?

Ó A nevem Clara Passmore.

**MADÁR** Mária. (A FEHÉR MADÁR úgy nevet, mint az ANYA. A TISZTELETES FELESÉGE meggyújtja a gyertyákat.)

**NÉGER FÉRFI** (Odamegy őhozzá.) Mi az?

Ó Szólíts Máriaanak, Isten.

**NÉGER FÉRFI** Mária?

Ó Isten, emlékszel, milyen csodás volt?

**TISZTELETES FELESÉGE** (Még több gyertyát gyújt meg, és közelebb jön a henteskessel, hivogatva.) Clara. (A MADÁR vadul szálldos, a TISZTELETES a székben ül és a fehér, szétesett Bibliát olvassa.)

**NÉGER FÉRFI** Mi az? Mi van? Mi a baj? (Megpróbálja levetkőztetni Őt. A ruha alatt a teste fekete. Letépi magáról a koronát, amit Ő rárakott. Ő vadul próbál elmenekülni előle.) Mi az? (A FEHÉR MADÁR feléjük száll, majd a zöld szoba körül kering.) Beteg vagy?

Ó (Mosolyog.) Nem, Isten. (Transzban van.) Nem, nem vagyok beteg. Csak a szeretetről álmodok. Van egy álmom. Nyisd ki a cellaajtót és engedj le a Szent Pál

ideografikus ragyogása, az emberi fertőzés és annak lehetetlen bűze, mocska, romlott hite, egyszóval az egész nyugati kultúra bűze közepette, legmélyrehatóbban közelíti meg az Artaud-féle kegyetlenség színházának korlátlan abjekcióját. Ez a fajta színház, csak szeplőtelen fogantatással jöhet létre, amit a *Páholly* (1) püspöke, mintha Artaud-t idézné, „a lehető legrigorózusabb értelem”-nek nevez. Genet perverzión nem mentesek a test iránti áhitattól, Artaud számára viszont, ha lehetséges lenne, a hús metafizikája létezne testfunkciók nélkül – a teljesen materializálódott értelem tiszta teste, amely, mint a „Lót lányai” című festmény felmagasztosult eszméi, mentesek a kiválasztódott gondolat bűzétől. Artaud szerint a tiszta test nem szarik, mert ami szarik, az „az agyak enyve”, a doxának az a „feloldhatatlan ragacsossága”, amely Roland Barthes szerint „egyfajta tudattalan; röviden az ideológia lényege”.<sup>20</sup>

Annak ellenére, hogy az ürülék az eredendő elkülönülés visszataszító jele, magában az elkülönülésben jelenlevő mocsok, a borzasztó igazság, az, hogy nincs lét test és annak megvetendő szervei nélkül. Félelmetesen jelenik meg mindez a tragédiában, ahol Hektor ajándékkardja és a déli nap kétszeresen is átdöfik Ajax beleit, e visszatérő skizoid kötést, amely lehet a magától értetődő ősi igazság, de Artaud-t mindig is a testi megpróbáltatások heves kételye kísértette, amely – az esszenciális színház magjának nyomaival, az olyan testek színterével együtt, amelyek csupán testek – „a velő *finomságát*”, magának a skizofréniának gondolati hirtelenségét teszi példaszerűen elérhetővé számunkra. Artaud-t csak annyiban nyugtázta le a rítus, amennyiben annak erotikus funkciója nem szorult háttérbe. A testet a delirium állapotában akarta látni, a rezonáló hús áradatában, olyan testként, amely nem reprezentál, hanem (saját) reprezentációjának hiányában van jelen. Az alkímikus színház dematerializálná a testet és annak részeit azért, hogy a jövő fehéren izzó határain semmi sem emlékeztessen a fétisre, így koncepciójában még meg is haladja azt, amit Artaud látott a Bali-szigeti színházban. Mindenképpen helytelenítette volna a rituális fortélyokat, Yeats színházának szemérmes levágott fejeit, az esztétizált erőszakot, vagy a Craig-féle szimbolista visszatérést az *Übermarionette*hez. Még Artaud írásában is saját megtépzott alakját érezzük, amely visszakényszerít bennünket a testhez, miközben megnyúzza izmait, korbácsolja belsősegeit. Artaud nem hajlandó elfogadni, hogy ez a test az  $\sigma$  teste, amely eltűnt valahol a születés sötét nyílásában.

Lehetséges, hogy mindez paranoiás, mégis egészen elképesztő hatást gyakorolt az újabb keletű gondolkodás radikalizált szexualitásfelfogására, amelynek része a Derrida, Kristeva és az *Anti-Ödipusz* révén Deleuze és Guattari feminizmusa. A skizoanalízis és a fantomfizika tagolatlan testét vette (legmegvalósíthatatlanabb) modelljéül a posztmodern színjátszás, amelyben nincs száj, nincs nyelv, nincs fog, nincs gége, nincs haj, nincs végbél, csak perverz epidermikus játék folyik, amelyben a testnek nincs szüksége szervekre, illetve a nőiesség metonimikus autonómiájában a hüvely ajkai beszélnék, és megleli hús a húsát. Mindez Beckett *Not I*-ának Szájára emlékeztet, annak erotikus blablájára. Létezik Beckett-nél az alakzatok torz pregnanciájában, a szóképek szakadatlanságában egy jellegzetes aszepszis, valamint a test megalázó tehetetlenségében, a születés kudarcának abszurd módon rendellenes működésében egy sajátos undor: „a legközelebbi WC...kezd kizúdítni magadból”, logomániába forduló kiválasztás, „az agy...őrülden pislálkólva kialszik”.<sup>21</sup> Még székrekedés állapotában is folyamatban van valami, Clovnál például az a fajta agyláz, amelyet csak a görcsös test kényszeres nevetése enyhít, a megfékezhetetlen nevetés vagy, ahogy Clov mondja, a *risus purus*, a szájtátás sugallata, maga a nevetés. És amikor elhal a harsogás és a moraj, marad a mérsékelő nosztalgia, amely a csend ideolektusából, orrból, bömbölve, reflexszerű tátongás és grimasz közepette, mindent, mindent újrakezd, könyörögve a szájnak, hogy álljon meg.

Beckett drámájában egy jó adag mértéktelen szado-mazochizmus jelenik meg, amely aránytalanul nagyobb jelentőséggel bír a tolvaj megváltásánál (de nem *mindegyik* evangéliumban, hívja fel Didi hermeneutikailag a figyelmünket). *Penzumról* van szó, egy olyan véget nem érő (nyelvi) mondat formájában, amelyben a test egészen a kutacsig visszamenőleg be van recézve. Artaud-nál az agy minden lehetséges, pestis által szabadjára engedett és a testben lokalizálódott perverzióját az a nem enyhülő, marcangoló puritanizmus kíséri, amely az önkínzó fájdalom kimeríthetetlen forrása. Ha a hús metafizikájában mint a tudattalan *mise-en-scène*-jében vannak is fenntartásai a nyelv gyanús erőivel szemben, az azért van, mert minden a *tiltástól* függ. A paranoia nem más, mint jövőbelátás. Artaud egy olyan formázható nyelvet ígér, amely egyben test is. Olyan testet, amely egyben színház is, de a kegyetlenség színháza, hasonlatosan Kafka óriási, labirintusszerű pszichoerotikus odújához, amely

egyaránt védekezési mechanizmus és vágygép. Beckett *Endgame*-jének díszlete is efféle odúra emlékeztet – cerebrális és kegyetlen (szürke szoba, szürkeállomány). A paranoiától való félelem egész kényszeres geometriáját az *érintés félelme* hatja át, amely a leküzdhetetlen távolság ősi, pontos mértéke. Canetti azt mondja a *Tömeg és hatalomban*, hogy az érintéstől való félelemben a közönség pszichés bázisa is megmértetik, mintha létezne még egy tiltás, amely a látványt favorizálva távol tart bennünket a testtől.

## A JÁTÉK ÉTOSZA: A SZÉTDARABOLT TÖRTÉNET

Az *Endgame* annyira kötődik a testhez, hogy alig tud mozdulni. Beckett „legcsimpaszkodóbb” darabjának nevezte. Míg a *Godot-ra várva* széteső, rögtönzött elemei a darab elégikus bohóckodásán keresztül egy játék-étosz strukturális paradigmáját vázolják fel, addig az *Endgame*-ben jól érzékelhetően a *jouissance* egy másik aspektusa jelenik meg, az a felismerés, hogy a játék halálos. Ezen felismerés mindig úgy dörzsölődik bele a testbe, hogy a képszerűség már eleve bele van ékelődve, mint például Hamn „vakságának” emlékkép-lerakódásai vagy Clov „mérges tekintete”. Clov úgy néz, mintha ő lenne az a szent ágostoni leírásban szereplő csecsemő, amelyre Lacan a szkopikus ösztöntörékvés magyarázatában hivatkozott. Beszélhetünk hasonlóan, úgy gondolja, hogy nincs olyan tekintet, amely nem lenne metsző, még az a tekintet sem, amelyik szeret és közben szereti magát, mert szeret, de minden pillanatban fájdalmasan ezen tűnődik: „Vagyok-e én anyyi, mint...látszik?” Úgy tűnik, hogy ugyanez a gyanúba keverő fény problémája Beckett *Play* című darabjában. Ebben a darabban a temetési urnákban fekvő fejek „csupán egy szemből állnak”, és úgy mondják el a történetet, hogy „egészen ott vannak, önmaguk teljességében, és belebámulnak az ember arcába” (157).

Ami az ember arcába bámul, az nem más, mint a metsző szükségszerűség, az a tény, hogy a test eleve arra rendeltetett, hogy a tudás színtere legyen, a tragikus *sparagmostól*, egészen az erőszak (vagy áthágás) helyességét a dolgok heurisztikus rendjében igazoló bonctani metszésig. Amennyiben a test a tudás testé, úgy alá

Kápolnába. *(A kék krepp kendő félig van rajta. Megmutatja a NÉGER FÉRFI-nak a jegyzetfüzeteit, melyekből kihull egy csomó papír. Örült zavarodottsággal megpróbálja összeszedni őket. Közben megkerüli az ágyat. A férfi követi.)* Kérelmek, Isten, kérelmek, levelek az apámhoz. Ebből írom meg a diplomamunkámat. Az év minden napján írok apámnak.

Isten, én, aki a Fattyú vagyok, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly, ma reggel idejöttem az apámmal. Angliát jöttünk megnézni, az őseink földjét, az apám és én, aki a Fattyú vagyok, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly. Nagyszerű reggel volt. Sötétben keltünk, taxival mentünk a Hyde Park felé a Marble Arch-on át a Buckingham Palotáig. A Lyons-ban ittunk reggeli teát, aztán kijöttünk a Towerhoz.

És elkezdtem sírni és egy fekete kalapos férfi segített kimenni a kapun az utcára. Én voltam ott az egyetlen néger.

Elvitték és nem engedik, hogy lássam. Ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám bezártak a fügefába és elvitték a hulláját és a fehér haja lelógott.

Most ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám, akik azt színlelik, hogy ők Chaucer, Shakespeare meg Eliot és az én összes drága angolom, most idejönnek a cellámba és engem bámulnak és én látom, hogy utálnak és én utálok ők.

A zöld fűvön vonszolják a testét, a fehér haja lelóg. Leveszik a cipőjét, és a teste merev. Be kell jutnom a kápolnába, hogy lássam. Muszáj. Ő a vér szerinti apám. Isten, engedj be a temetésére. *(A férfi a színpad közepére rántja. Ő térdel.)* Isten szólítom és a Bagoly válaszol. *(Halkabban.)* A tornyomat, a Tower kerületi és szolgált, a tollai nekicsapódnak a cella falának, a fügefafa a kertben a tollaitól tarka, jön, csupa toll, nagy üreges szemekkel és sárga a bőre, sárgák a szemei, a röpködő fattyú. A tornyomból kiáltozom és az egyetlen válasz a Bagoly, Isten. *(Szünet. Áll.)* Én csak a mi országunk után vágyakozom, Isten.

*(A FEHÉR MADÁR visszaszáll a kalitkába, a TISZTELETES mosolyogva olvas, a HALOTT APA a cella padlóján fekszik. Az ANYA, aki most részben a fekete anya és részben a TISZTELETES FELESÉGE, fehér ruhában, borzas göndör hajjal, félig tollakkal borítva közelebb jön Clarához.)*

**ANYA** Bagoly a fügefán, bagoly a ház alatt, bagoly az árnyékszéken. *(Vidáman szólítgatja őt, aki, mint ahogy egy gyereket hívogat az ember, és megcsókolja.)* Van kiút a bagolyságból. *(Megint megcsókolja.)* Clara, aki a Fattyú, aki a Szűz, aki a Bagoly.

**Ő** *(Odamegy az ANYÁhoz.)* Fekete Anyám, aki főzött valakire, aki a Tiszteletes Felesége. Hol van Boleyn Anna?

**ANYA** Bagoly a fügefán, tudod? Tudod? Tudod az utat a Szent Pál Kápolnába, Clara? *(Kézen fogja.)* Én tudom. Térdelj le, Mária, a kapu mellé, és imádkozzál velem, aki a fekete anyád vagyok, aki Krisztus Menyasszonya. *(Felemeli a henteskést.)* Térdelj le a Főoltárnál és imádkozz velem. *(Letérdelnek: az anya mosolyog.)* Tudod, Clara, tudod, Clara Fattyú? *(Megcsókolja.)* Clara, én tudom az utat a Szent Pál Kápolnához. Én tudom az utat a Szent Pál Kápolnához, Clara.

*(Az ANYA felemeli a kést. Magába döfi. Ebben a pillanatban a MADÁR csap a szárnyaival, és a szín az óramutató-*

van vetve a szétdaraboló fénynek, amelyet Beckett a dráma, Foucault pedig az elmélet nyelvén írt le. Foucault archeológiájában rámutatott, hogy a tudás nem a megértést, hanem a metszést szolgálja. Úgy tűnik, mintha a „Theatricum Philosophicum”-ban kifejezetten azokra a félelem és a vágy szülte fantomokra utalna, amelyek a *Play* fejein keresztül haladnak. Csak „testnélküli materialitással bíró” fantomok lehetnének, mondja, ha nem „lenne számukra megengedett, hogy a test határain funkcionáljanak, azaz testek ellen, mert hozzátapadnak a testekhez és kitüremkednek belőlük, de azért is, mert megérintik, megvágják és részekre törik őket” (LCP 169).

Ami a tudást a testbe juttató büntetőrendszert illeti, ebben a kényes témában Kafka mind Foucault *Felügyelet és büntetését*, mind Beckett *penzum* fogalmát, a testen feliratként létező végtelen mondatot megelőzte. Ráadásul, úgy képzei el a folyamatot, mint a *body-art* egy darabját, amelyhez nem csupán az előadás gondos előkészítésére van szükség, de bizonyos kifinomultságra is a közönség részéről: „Ha az illető már az ágyon fekszik, s az ágy rezgésbe jött, leeresztik a testre a boronát. A borona automatikusan úgy áll be, hogy épp csak tűhegyeivel ér a testhez; ha megtörtént a beállítás, ez az acélsodrony tüstént rúddá merevül. És most elkezdődik a játék. Az avatatlan szem külsőre semmi különbséget nem lát a büntetések fajtái között”.<sup>22</sup> Időközben, bárhogy is nézzük, sőt minél többet nézzük a test vágásainak fragmentáltságát, az szét van *metszve*. Mind szó szerint, mind képletes értelemben a metszést szolgálja színész és közönség, hiányának könyörtelen fényében és („Majd meglátod”, *Play* 157) a kimondás nyilvánvaló tabujában. „Harapjam le a nyelvem? Köpjem ki?” (154). Mi ez? kérdezhetjük újra. Vagy lépéseket hallva: „Minden, minden”, minden, az egész dolog (ez: a nyelvem hegyén van?).<sup>23</sup> Bármilyen legyen Beckett drámájának meggyalázott, megnyomorított, megbámult vagy felboncolt testeiben, az láthatóan messze esik a testtől és az élvezetektől.

Ha fel is lelhető ezekben a részleges testekben akár a legminimálisabb vigasz /, az agy nem talál rá” (155) /, a posztmodern előadás végtelenségében, a test dicsőítésével egyetemben megtalálható a test teljes kiküszöbölésének utópisztikus vágya. Vagy vágy annak az állítására, hogy a test nem létezik. Stelarc, az előadóművész, aki horgokat akasztva húsába függesztette fel magát, hogy e mesterien véghezvitt lebegés útján bizonyítsa, hogy a műtest elavulttá tette a testet. A szervek nélküli vágyat előállító vágygép skizoid testének esetében nehéz megmondani miféle vágyat teljesíthetnek be a pótszervek vagy a protézis aszkétikus diszciplinája. Mivel nem egészen a hús feltámadásáról van szó, ezért felszabadulást jelenthet a vágy évezredes terhétől – nem a kor rothadása, hanem valami más által.

fordította Szabari Antónia



1. Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, angol ford. Rose Strunsky (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1960) 159.
2. A fogalmat Foucault használja a „Theatrum Philosophicum” című írásában, hogy „Isten hiányát és a perverzio epidermikus játékát” leírja, ahogyan az Deleuze metafizikájában megjelenik. (Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, szerk. Donald F. Bouchard, angol 2. ford. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977) 171-2; a továbbiakban LCP-nek rövidítve). Mivel ez a metafizika fantomokkal foglalkozik, ezért, hasonlóan a tudattalan működéséhez, teátrális.
3. Étienne Balibar, „The Vacillation of Ideology,” *Marxism and the Interpretation of Culture*, szerkesztette és a bevezetést írta Cary Nelson és Lawrence Grossberg (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1988) 88.
4. Jean Genet, *The Balcony*, angol ford. Bernard Frechtman (New York: Grove, 1960) 59.
5. Jean Baudrillard, *In the shadow of the Silent Majorities...or the End of the Social*, angol ford. Paul Foss, Paul Patton és John Johnston (New York: Semiotext[e], 1983) 98. A továbbiakban SM-nek rövidítve.
6. Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer* (New York: Grove, 1974) 16.
7. Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer* (New York: Grove, 1974) 16.
8. Vaclav Havel, idézi *The New York Times* 1989 November 29: 1.
9. Lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, angolra fordította Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane (New York: Viking, 1977) 19.
10. Lásd Gilles Deleuze Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, angolra fordította és az előszót írta Brian Massumi (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1987).
11. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, angol ford. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library, 1956) 326.
12. Roland Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-80*, angol ford. Londa Coverdale (New York: Hill & Wang, 1985) 365.
13. Lásd Jean-Pierre Vernant, „Dim Body, Dazzling Body”, *Fragments for a History of the Human Body: Part 1*, szerk.: Michel Feher, Ramona Nadoff és Nadia Tazi, *Zone* 3 (1989): 21.
14. Heiner Müller, *A Hamletgép*, ford. Sarankó Márta és Gulyás Róbert, in: *Délután p.m.* Pécs, 1991/1.
15. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, angol ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982) 3. A továbbiakban Powersnek rövidítve.
16. Bertolt Brecht, „Baal”, ford. Jékely Zoltán, *Dramák* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985) 66.
17. Bertolt Brecht, „A városok sűrűjében”, ford. Jékely Zoltán, *Dramák* 95.
18. Carl Weber idézi a *Hamletmachine*-ben, a *Quarteth*-et írt bevezető megjegyzésében a 105. oldalon.
19. Walter Benjamin, *Origin...*
20. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, angol ford. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975) 29.
21. Samuel Beckett, *Not I, Collected Shorter Plays* (Lodon: Faber & Faber, 1984) 222.
22. Franz Kafka, „A fegyencgyarmaton”, ford. Szabó Ede, *Az Átváltozás: Válogatott elbeszélések* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982) 75. A szerző kiemelése.
23. Beckett, *Footfalls, Sorter Plays*.

Az írás Herbert Blau: *To All Appearances. Or Performance As an Ideological Factor* című kötetében jelent meg.

val ellentétesen egy fordulatot tesz. A METRÓ FÉMES SIKÍTÁSÁT halljuk, majd a Haydn zenét. Amikor a színpadmozgás megáll, a NÉGER FÉRFI megpróbálja megcsókolni őt, és az ágyra szorítani. Ő igyekszik lelökni magáról. A FEHÉR MADÁR lejön a lépcsőkön.)

Ő Isten, mondjad, „Mária, tudod, hogy szeretlek, igen, szeretlek téged. Ez a szeretet a legrégebb, legtisztább testámentum a szívemben.” Mondjad, „Mária, ez a testámentum már rég a lelkemben volt vésvé a világ kezdete előtt. Imádkozom hozzád, Mária.” Isten, mondd, „Mária, imádkozom hozzád. Kedves, gyere az én országomba. Mária, hagyd el a bagolyságot, jöjj az én országomba. Várok rád.” (A NÉGER FÉRFI ismét megpróbálja megcsókolni. A FEHÉR MADÁR felemeli a HALOTT ANYÁT, és felviszi a Szent Péter Katedrális kupolájába. Ott maradnak, és néznek lefelé. A TISZTELETES a Bibliát olvassa, és közben mosolyog.)

**NÉGER FÉRFI** Mi a baj?

Ő Baj, Isten?

**NÉGER FÉRFI** Isten?

Ő Baj, Isten?

**NÉGER FÉRFI** Isten? (A lángokban álló főoltáron vannak. A férfi megpróbálja leszorítani őt, de egyúttal meg is van tőle ijedve. A HALOTT APA, aki eddig a gyertyákat tartotta, mosolyog.)

Ő Néger! (A ZENE LEÁLL.) Tartsd zár mögött, ör. (Birkóznak egymással.) Sirok a Máriák halááért. (Küzdenek. Ő bagolyhangon sikít.) Néger! (Igyekszik kijutni a szobából, de a férfi nem engedi.) Engedj a Szent Pál Kápolnába. Engedj le, hogy lássam az Istenverte Apámat, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban. (Birkóznak, a férfi most ijedt.) Isten, Isten, szólíts, Máriának. (Hangosabban sikít.) Isten!! (Hirtelen kiszabadítja magát, kezébe veszi a henteskést, ami még mindig csupa vér és toll, és igen gyorsan megpróbálja megtámadni a férfit, felemeli a kést és megcélozza vele, de aztán ugyanolyan gyorsan el is ejti, mozdulata vad kimerültséget mutat. A férfi hátrál. Ő lezuhan az égő ágy szélére. A NÉGER FÉRFI kihátrál a kapun keresztül. Ő az égő Oltár szélére zuhanva fekszik, a feje lelóg, arca a két kezébe temetve, tollak szállnak, a zöld fények erősen világítanak. Az Oltár ég, a FEHÉR MADÁR leuövet a kupolából. Ő, aki clara Passmore, aki a Fattyú, aki a Szűz Mária hirtelen úgy néz ki, mint egy bagoly, felemeli lehorgasztott fejét, a semmibe bámul, és azt mondja:) Úú...úúú. (Az APA felkel és lassan elfújja a gyertyákat az ágyon.)

FÜGGÖNY

fordította Kiss Attila

A szöveg forrása: Adrienne Kennedy: *In One Act*. University of Minesota Press, Minneapolis, 1987.

Adrienne Kennedy fekete bőrű amerikai drámaíró. A különböző kultúrák, fajok, szimbolizációs rendszerek keveredéséből származó identitásproblémákat megjelenítő drámáival a 60-as évek közepén vált elismertté. Drámaírói tevékenysége mellett számos neves egyetemen tanított, kísérleti színházak munkájában vett részt.