

# TEÁTRÁLIS KERETEZÉS ÉS PERFORMATÍV HATÁRSÉRTÉS *AZ ÉHEZŐK VIADALÁBAN*

*KÉRCHY VERA*

Suzanne Collins regényciklusa és a belőle készült filmek az ifjúsági irodalom legfőbb tétjét, az alakulóban lévő identitás frusztrációinak megjelenítését hangsúlyozottan a színrevitel, a szerepjáték motívumához kötik, a normatív, külső kényszernek való ellenállás vágyát a színházrendezői utasítással szembeni színészi engedetlenség történetébe ágyazzák. A disztópia fikciós elemei, a hatalom demonstratív megnyilvánulásai – központban az elnyomást és irányítást célzó jubileumi rendezvénnel (és az ezt övező teátrális játékokkal) – mintegy ürügyül szolgálnak arra, hogy a gyerek- és felnőtt lét közti liminális állapot átmeneti rituáléja a képzeletbeli jövő deszakralizált világában is kiépülhessen. Parázson járás helyett itt a fiatalok egy látványos embervadászat közepette kénytelenek kitapasztalni az ideológiai kontroll logikáját és felfedezni a szubverzió eszközeit mindenek előtt saját liminális, határsértő státuszuk rendbontó természetében. A történet posztmodern világgépének megfelelően hatékony ellenállási stratégiának a köztes lét fenntartása, a „betagozódás” (a rituális harmadik fázis) végtelen elhalasztása, a kulturális keveredés többnézőpontúsága, a heterogén szubjektum „kiborg-politikája” bizonyul. Az alábbiakban a hatalom és az ellenállás színházi vonatkozásait, a logocentrikus dobozszínház és a negyedik falat leromboló performansz megjelenéseit vizsgálom az

elnyomást jelképező Kapitólium és a kisebbségi lét szubverzív tereiként működő Körzetek harcának kultikussá vált történetében.

#### AZ ELNYOMÁS SZÍNHÁZA

A disztópikus történet egy olyan diktatórikus rendszert tár elénk Snow elnök vezérletével, mely egy múltbéli lázadás után – mely során a körzetek összefogtak az elnyomó hatalom ellen – mindenképp a felkelés megismétlődésének elkerülésével igyekszik fenntartani korlátozó hatalmát. Ennek érdekében az „oszd meg és uralkodj” elvét gyakorolva határokat épít az Észak-Amerika romjaira épült birodalom tizenkét körzete közé, melyekről magát az irányító központot, a Kapitóliumot is leválasztja. Panem így multi- és monokulturális államként is funkcionál egyszerre: a kulturális sokszínűség a posztmodern keveredés pozitív felhangja nélkül van benne jelen („az etnikumok egyéni »ércei« nem olvadnak össze, nem fuzionálnak, hanem mindegyik csoport megtartja egyéni jellemzőit”)<sup>1</sup> és „egy hivatalos kultúra dominál mások felett, pontosabban aláveti magának a helyi vagy regionális kultúrákat, de nem irtja ki azokat. Viszont hivatalosan nem ismeri el a kultúrák keveredését vagy hibridizálódását.” (Uo. 67)

A körzetek fő arculatát a meghatározó iparág adja, de abban is különböznek például, hogyan viszonyulnak a diktatúrához s benne a lázadás leverésére éves szinten emlékeztető „nemzeti ünnep”, az Éhezők Viadala fegyelmező performanszához. Ez utóbbi alakítja a gazdagabb első körzetek spártai karakterét, ahol a katonai képzés már gyerekkortól zajlik és „nagy megtiszteltetésnek számít, ha valaki Kiválasztott lehet, a gyerekek bármire képesek, hogy az életüket kockáztathassák”<sup>2</sup>. Ezzel szemben főszereplőnk közösségében „a *kiválasztott* szót gyakorlatilag a *hulla* szinonimájaként használják” (uo. 26). A Kapitóliumbeli Másik képzete leginkább ebből a tizenkettedik körzeti nézőpontból formálódik a főszereplő közvetítésén keresztül. Katniss mintegy igazolja a nézetet, miszerint „a »másik« körülírásához fel lehet használni az általa beszélt nyelv (nyelvi réteg, dialektus) eltérését” (Kürtösi, 69), amikor így festi le a fővárosbelieket: „Furcsák a magánhangzóik, elharapják a szavak végét, és sziszegve ejtik

---

<sup>1</sup> Kürtösi Katalin, „*Világok találkoznak*”. A ’*másik*’ irodalmi ábrázolása Kanadában (Szeged: JATEPress, 2010), 62.

<sup>2</sup> Suzanne Collins, *Az éhezők viadala*, ford. Totth Benedek (Kaposvár: Agave Könyvek, 2010), 26.

ki az s betűt” (*Az éhezők viadala*, 54). De mindenek előtt pazarló és gondtalan életük miatt tűnnek „hitványnak”, olyannyira, hogy egy-egy esetben az „emberi” kategóriáját sem ütik meg Katniss értékrendszerében. Amikor a Viadalt övező showmúsortra készítik elő a különféle kozmetikusok, a lány meztelenül előttük állva így gondolkodik: „Tudom, hogy illene zavarba jönnöm, de ezek hárman mintha nem is emberek lennének, ezért aztán csak annyira feszélyez a jelenlétük, mintha egy rikitó tollazatú madártrió totyogna a lábam körül” (uo. 55). A gazdag uralkodó elit viszont „barbárnak” tekinti a körzetek lakóit, a mégoly jóindulatú Effie is megjegyzéseket tesz nem eléggé illedelmes étkezési szokásaikra.<sup>3</sup>

A tizenkét körzetet elválasztó drótkerítés tehát nem csak területileg határolja el az egyes mikroközösségeket egymástól, a térbeli elkülönítés a fizikain túl szimbolikus jelentőséggel is bír.<sup>4</sup> Ezt az „osztod meg és uralkodj” stratégiát ismétli, viszi látványosan színre nevelési célzattal a béke eljövételének éves megemlékezése, vagyis inkább fenyegető emlékeztetője. A körzetekből kiválasztott egy-egy fiú és lány között kikényszerített kötelező embervadászat amellet, hogy (a „győztes” kivételével, huszonhárom főt illetően) a kínhalál büntetésének szabályozott technológiája,<sup>5</sup> a (hatalomra nézve fenyegető) összefogás hiányát is demonstrálja: a körzetek „kiválasztottjai” a Kapitólium helyett egymás ellen fordulva viszik színre az újabb potenciális felkelés lehetetlenségét. Mivel az arénában csak a másik halála árán lehet életben maradni, az állatias, kegyetlen („barbár”) viselkedés illusztrációja is garantált a körzetlakókat illetően. Mindeközben a rendezvényszervezők keze tiszta maradhat, sőt, a rendszer az egy túlélő meghagyása által a kegyelemgyakorlás gesztusát is látványosan gyakorolhatja.

Miközben a nyíltan hangoztatott frázisok szerint a jubileum célja a felkelés elfojtásával elnyert harmóniára való rituális emlékezés és ezáltal a kollektív nemzeti identitás pozitív megerősítése, mindenki számára világos, hogy a rendezvény valójában az elnyomást, a hatalmat demonstrálja látványosan, s hogy a fiatalok kényszerű élet-halál harca a fennálló rendszert – Snow korlátlan hatalmát – legitimáló negatív

---

<sup>3</sup> „... bárki és bármi ‘barbár’ egy másik nyelvi közegben!” Kürtösi Katalin, *„Világok találkoznak”*, 69.

<sup>4</sup> „A »másik« körülírásához hasznos lehet a térbeli dimenziót segítségül hívni, hiszen bármilyen nagyságrendben gondolkodunk is, a »másik« más teret foglal el, mint az »én« vagy a »mi«, a kettő között pedig határvonal húzható...” Uo. 29.

<sup>5</sup> „[A büntető kínzás] az áldozatok megjelölésére és a büntetőhatalom kinyilvánítására szolgáló megszervezett rituálé...” Michael Foucault, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fászy Anikó, Csűrös Klára (Budapest: Gondolat, 1990), 49.

megerősítés. Ahogy az elbeszélő főszereplő Katniss már a történet elején tisztázza az olvasók számára: „a Kapitólium így emlékezteti Panem lakóit, hogy korlátlan hatalommal rendelkezik felettük; hogy semmi esélyük túlélni egy újabb lázadást. Bármit mondanak is, az üzenet egyértelmű: - Elvisszük és feláldozzuk a gyermekeiteket, és ti nem tehettek ez ellen semmit.” (Az éhezők viadala, 22)

A hatalomnak nem célja tehát, hogy a propagandaszöveg és a hátsó szándék közti feszültséget eltüntesse, a terror része a hazugság szemérmetlen kitergetése. Az „aratás napi” kiválasztásrituálét nem kíséri vastaps a körzetlakók részéről, ünnepi helyett határozottan gyászos a hangulat, a hatalmi apparátus is mindvégig látható a kirendelt katonai alakulat formájában. Vagyis az erődemonstráció végső üzenete nem a hatalom könyörületességének, tisztaságának, emberségességének komoly állítása, hanem az ennek állításához, a narrativizáláshoz, a rendezéshez való jog felmutatása. „De hogy a dolog ne csak kegyetlen, hanem megalázó is legyen, a Kapitólium megköveteli, hogy az Éhezők Viadalát valamiféle ünnepségnak tekintsük...” (uo. 22) A büntetőperformansz teatralitása kap tehát még egy réteget, amellet, hogy a kínszenvedés látványossága a diktatúra üzenetét közvetíti a tanú szerepbe helyezett nézőközönség felé, „a bűnbánat és a hála” (uo. 23) színházi előadásának is a korlátlan rendezői hatalom demonstrálása a célja.

Nem más ez, mint a logocentrikus színház, s ezen keresztül az ideologikus beszédmód provokatív gyakorlása és menedzselése. Az illúziórealizmus alapja az a képzet, hogy mindenkinek mögött létezik „egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk”<sup>6</sup>. Az engedelmisség színházának – annak érzékeltetésének, hogy a színészek úgy ugrálnak, ahogy a rendező fütyül – legfőbb célja, hogy a háttérmozgató (itt a „szerző” Snow) önazonos, megkérdőjelezhetetlen szubjektumpozícióját megerősítse. Amennyiben a színész azonosul a szereppel (akár a vérengző „barbár”, akár a kiszolgáltatott áldozat szerepével), arról ad igazolást, hogy a színházi megnyilatkozást egy szándék szerint cselekvő, sikeres beszédaktor irányítja,<sup>7</sup> miközben a reprezentációs színház virtuális negyedik fala – valóság is fikció merev elhatároltsága – szemérmetlenül le is leplezi a „természetesnek” ábrázolt világ

---

<sup>6</sup> Jacques Derrida, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 3-17, 5.

<sup>7</sup> A sikeres és a sikertelen performatívum kifejezéseit az austini beszédaktus-elméletet követve használom. Ld. John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba (Budapest: Akadémiai, 1990).

konstrukciós eredetét. A nyelv metafizikus modellje, a jelentést megbízhatóan szállító kommunikációs rendszer a történetben leplezetlenül összefonódik az elnyomó, hatalmi, ideológiai diskurzus működésével, mintegy nyíltan vállalva és hirdelve, hogy a reprezentáció logikája „antik cinkosságot tart fenn a királyokkal és fejedelmekkel, a színház pedig a hatalommal”<sup>8</sup>. A határhúzás mitológiájában – a színház falain belül és kívül – legnagyobb szentsége annak a demarkációs vonalnak van, ami létrehozza „az egyént, aki nem állat, nem barbár és nem nő, tehát ember, a történelemnek nevezett kozmosz szerzője”<sup>9</sup>, a nyelv feletti kontroll megkérdőjelezhetetlen ura.<sup>10</sup>

Nem csoda, hogy a lázadás eszköze sem első sorban a fizikai fenyegetés visszafordítása lesz (bár a színház és a valóság közti korlát átlépésével szükségképpen erre is sor kerül), hanem magának a reprezentációs működésnek a megingatása, sebezhetőségének leleplezése. A határsértés stratégiáját a Viadal színházában a negyedik fal megsértése, az előadás irányíthatóságának megkérdőjelezése fogja jelenteni (felmutatva a szubjektum nyelv és szerepjáték általi megelőzöttségét), az individuum privát színpadán pedig az előítéleteket leküzdő interkulturális összefogás, a határokon átívelő személyes-baráti kapcsolatok kiépülése (melyet például az ellenség pozíciójába helyezett felek kézösszefogásának visszatérő gesztusa jelez). Az elnyomásra és kirekesztésre építő különbségtétel szemléletmódját a többnézőpontú, „másságból és különbözőségből gyúrt posztmodern identitás” (Haraway, 114) performatív megnyilvánulásai bizonytalanná teszik. „A kiborg egységek irtózatossak és törvénytelenek; jelenlegi politikai körülményeink között aligha reménykedhetünk erőteljesebb, az ellenállás és az átstrukturálás céljaira alkalmasabb mítoszokban.” (Uo. 113) Ennek az identitáshatárokon átlépő, liminális szubjektumpozíciónak válik ikonikus alakjává Katniss Everdeen, aki a heterogenitást lényé minden rétegében hordozva maga a szubverzív erő, a kerítésen ejtett lyuk Snow teologikus dobozszínházának, totalizáló és imperialista uradalmának „negyedik falán”.

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, „Egy kiáltvánnyal kevesebb”, ford. Joó Vera és Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 73-87, 75.

<sup>9</sup> Donna J. Haraway, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, ford. Kovács Ágnes, *Replika* 51-52 (2005 november): 107-139, 114.

<sup>10</sup> Haraway egyenesen határháborúról beszél a nyugati kultúra bináris gondolkodása kapcsán, mellyel „a határok összezavarásában rejlt *élvezet[et]*” szembeállítja: „A »nyugati« tudomány és politika hagyományaiban – a rasszista, férfiak uralta kapitalizmus hagyományában; a haladás hagyományában; a természetet a kultúratermelés nyersanyagaként kisajátító hagyományában; az ennek a másik reflexióiból való újratermelése hagyományában – az élő szervezet és a gép közötti viszony mindig is egy határokért folyó harc volt. A határháború a termelés, a szaporodás és a képzelet területeiért folyik.” Uo. 108.

## AZ ELLENÁLLÁS PERFORMANSZAI

Katnisst úgy ismerjük meg, mint a „Peremen” – az utolsó körzet legszegényebb részén, a város szélén, vagyis feltételezhetően az egész birodalom határán – élő családfenntartó vadászt, aki ezt a pozícióját csak illegálisan tudja betölteni, tekintve, hogy a vadakat rejtő erdő a kerítés túloldalán helyezkedik el, és mind az ezen való átlépés, mind a vadászat szigorúan tiltott. Amikor a lány naponta átkel a titkos átjárón, hogy az életben maradáshoz szükséges élelmet megszerezze, egyszerre követ el fizikai, jogi és filozófiai határsértést: a kerítést a tiltás ellenére lépi át az azon ejtett „seben” (átbújásra alkalmas lyukon), illegálisan ered a vadak nyomába, majd az állat életének kioltásával a végső, élet-halál közti határ átlépését is megtapasztalja (a Másik pusztulásán keresztül). Mivel a vadász szerepét az apjától veszi át (mert az meghalt egy bányaozláskor és mert az anyja képtelen e férfias pozíciót betölteni), a korai felnövés kényszerűsége (Katniss ekkor még csak tizenhat éves) a kamaszkor végének liminális státuszát is az aktushoz köti. Továbbá, mivel a tiltott vadászat a Gale-lel való titkos találkákhöz is kötődik, az erotika mint határsértés batailles-i gondolata tovább színezi a képet.<sup>11</sup> (Katniss másik szerelmi jelöltjével, Peetával való kapcsolatát is egy törvénysértő gesztus alapozza meg: a fiú az anyja tiltása ellenére égeti oda és dobja – a disznók helyett – az éhező lány elé a kenyeret.) Az illegálisan megszerzett prédát a fekete piacon értékesíti, mely szintén a tiltott szövetségek, bizalmi kapcsolatok – vagyis a hatalmi tekintet alól kikerülő privát szféra – fóruma.

Katniss tehát földrajzi helyzeténél, illegális-határsértő tevékenységénél, koránál, ébredező szexualitásánál, apa-lány (férfi-nő) hibrid identitásánál fogva a turneri liminális persona tipikus megtestesülése:

A liminalitás vagy a liminális *personae* („küszöbemberek”) jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak vagy átfolynak az osztályozások azon a hálóján, amelyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat. A

---

<sup>11</sup> „Az erotika a tilalmak törvényének áthágása...” Georges Bataille, *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin (Budapest: Nagyvilág, 2009), 119.

liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el.<sup>12</sup>

Az átmeneti, folyamatban lévő identitáspozíciót a kulturális antropológia is összeköti a törvényes társadalmi rend felforgatásával. Az életszaki váltást élő (pl. gyerekkorból felnőttkorba lépő, hajadonból házassá váló) személyek az elhatárolódást követően, az átmenet ideje alatt „meghatározhatatlanok, a normatív társadalmi struktúra felett állnak. [...] A társadalmi élet számára halottak, de a társadalmon kívüli világ számára élők.”<sup>13</sup> A változásban lét rendbontó, karneváli állapota mindenképp előtt azért veszélyes, mert nincs fenyegetőbb az értelem rendjére nézve (melyen a szabályozott társadalmi működés nyugszik), mint a bináris oppozíciók (nappal-éjjel, élő-halott, férfi-nő) biztos struktúrájának megbomlása.

A liminalitás köztes állapotában a performativitást nem előzi meg kiforrott szubjektumpozíció, mivel az épp – a szubjektumot megelőző „átmeneti” performatívumok által – alakulóban van.<sup>14</sup> Ezzel felvetődik egy olyan színház lehetősége, melyet nem előz meg sem rendezői koncepció, sem – a szerep felöltésére irányuló – színészi szándék.<sup>15</sup> Azért szükséges a köztes lét irányíthatatlan és kiismerhetetlen alakzatait teátrális keretek közé illeszteni, hogy a reprezentációs színház bináris logikáján – a színész (azaz a valóság önazonos szubjektuma) és a szerep (azaz a szerzői szándék által uralt fikció) ellentétén – keresztül létrejöhessen a szándék szerint cselekvő „én” illúziója, hogy a „sikeres” performativitás koncepciója maga mögé rejthesse a

---

<sup>12</sup> Victor Turner, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesterei Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*, ford. Orosz István (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 108.

<sup>13</sup> Victor Turner, „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban”, ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner Kultúranropológiai írásaiban* (Budapest: Kijárta Kiadó, 2003), 11-55, 18.

<sup>14</sup> Látványos példája ennek a nem irányított performatívumnak a Katniss és Peeta között a Viadal során formálódó szerelem, mellyel kapcsolatban a történet végéig bizonytalanságban hagy, hogy van-e, ki a szerzője.

<sup>15</sup> „Az aktus (act), amelyet az ember végrehajt, az aktus, amelyet az ember előad, bizonyos értelemben olyan színjáték (act), amely minden esetben már azelőtt is zajlik, hogy az ember színre lép.” Judith Butler, „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet”, ford. Reichmann Angelika, in *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (Eger: Líceum, 2015), 153–171, 163-164. „... nincs a diskurzus mögött álló, akaratát vagy szándékát a diskurzuson át végrehajtó »én«...” Judith Butler, „Kritikus queerség”, ford. Sándor Bea, *Theatron* (2003 nyár-ősz): 84–97, 86.

„strukturális elősködés általános elméletét”<sup>16</sup>, s ezáltal helyreállhasson egy episztemológiai biztonságot nyújtó világkép. „A színházban az ember azt mondhatja, hogy »ez csak színjáték (*act*)«, s ez által de-realizálhatja az aktust (*act*), határozottan elkülönítheti a színjátszást a valóságtól.” („Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója”, 165) Ez történik akkor, amikor a liminalitás performatívumait a liminalitás rendezői koncepció szerinti előadásává (színházi performanszá) alakítjuk.<sup>17</sup>

Így próbálja meg az Éhezők Viadala is teátrálisan bekeretezni a lázadás performatív aktusát, a rendbontást a rendbontás (az öldöklés) színjátékává írva át. Az „aratás napja” elnevezés groteszk módon idézi meg a természet ciklikus megújulása köré szerveződő átmeneti rítusokat. A mezőgazdasági és a szakrális jelentésréteg kegyetlen összekapcsolásában terményként magukat a fiatal lányokat és fiúkat „aratják le”, akiket – a mítikus intertextus nyomán – egy természetistennek (vagy ha a görög mitológiai áthallást nézzük, a Minotaurusznak) ajánlanak föl, megvásárolva ezzel az eljövendő bő termés ígését. A 12 és 18 év közti résztvevők korukból fakadó átmeneti státusza a múltbeli (kísértetként fenyegető) esemény liminalitását helyettesíti, miáltal a természeti rituálénak álcázott történelmi megemlékezés a gyerekkorból felnőtt korba való átlépés átmeneti rítusává (is) válik. A teátrális rendezvény célja a mesterségesen megidézett, „eredeti” felkelésre emlékeztető átmenetiség mihamarabbi felszámolása, a reprezentációs színház segítségével stabil, lehatárolt identitáspozíciók kiépítése, a gyerekeket illetően azok gyors, erőszakos „felnövesztése”.

Katniss azonban kibújik az erőszakos testreírás és szerepbe kényszerítés alól, liminalitását az Éhezők Viadala műsor keretei között is megőrzi, sőt, mi több, védjegyévé teszi. A játékbeli spontán helyzetekre adott reakciói és a menedzserek munkálkodásának köszönhetően játékos imidzsének tartozékai a madár, a tűz és a vadász szimbólumai lesznek. A génmódosított fecsegő poszáta lányra rétegződő jelölője Katniss az ember és az állati lét határán mozgó kimérává, az ember és a gép elkülönülését feloldó kiborghoz hasonló többszólamú lényvé teszi.<sup>18</sup> A heterogenitás képzetét csak fokozza, hogy a Kapitólium által harcászati célokra kifejlesztett, emberi beszéd megismétlésére

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, „Aláírás esemény kontextus”, ford. Kicsák Lóránt, in *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (Eger: Líceum, 2015), 43-69. 63.

<sup>17</sup> „... az előadást mint behatárolt »cselekvést« meg kell különböztetni a performativitástól... [...] Hiba volna tehát a performativitást az előadásra [performansz] redukálni.” Butler, „Kritikus queerség”, 92.

<sup>18</sup> „Talán az állatokkal és a gépekkel való összeolvadásunkból ironikus módon megtanulhatjuk, hogyan ne legyünk Emberek, a nyugati logosz megtestesülései.” Haraway, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, 128.

(s így kémkedésre) alkalmas madár eleve saját fajának határán mozog. (S talán már azt is a madár határsértő mivolta okozta, hogy a harcászati célok a múltban csődöt mondtak a fecsegő poszáta kontrolálhatatlanná vált „fecsegése” miatt: ott és annak is beszélt, ahol és akinek – a feladók szándéka szerint – nem kellett volna.)

A tűz szimbóluma akkor kapcsolódik Katniss imidzséhez, amikor a pár dizájnere (Cinna) a Körzet fő iparágára, a bányászatra (a szénre, melyet elégetünk) utaló bevonuló jelmezt dolgoz ki számukra, olyan kosztümöket, melyek a viselőjük megsértése nélkül képesek lángokat eregetni. A tűz már ezen a ponton túllép elsődleges jelentésén, hiszen a halálba küldött fiatalok csapatát mint égő áldozatot is megjeleníti. De Katnisshez kapcsolódóan első sorban mint a harci szellem, valamint a szintén a lázadás gesztusához kötődő titkos szerelem (privát szövetség) fellobbanásaként értelmeződik a későbbiek során. A madárszimbólummal összeolvasva a fönix mítosza is bekapcsolódik a jelentések hálójába, az újjáéledés, a feltámadás gondolata a túlélés (a játékra vonatkoztatva a megjövendőlt győzelem) mellett az agrárrituálé kapcsán emlegetett ciklikusságot (s ezáltal a liminalitást) is felidézi, melyet csak megerősít a Katniss messiási szerepét övező Krisztus-allúzió.

Az önmagukban is a változást, a folyamatban létet jelképező motívumok Katniss tévéműsorban viselt jelmezein keresztül szó szerint is átmenetiségükben jelennek meg azáltal, hogy Cinna olyan ruhákat tervez Katnissnek, melyek a képzeletbeli jövő fejlett technológiájának köszönhetően képesek látványosan átalakulni. Az első alkalommal az estélyi ruha – a bevonuló kosztümre rímelve – lánggra lobban, a második alkalommal szárnyakat növeszt. Ezzel maguk a ruhák, színpadi jelmezek önmagukban is performanszképesek, műsorszámukat még saját viselőjük is csodálattal és meglepetéssel figyeli. Snow statikus, egyértelmű üzenete helyett mozgásban lévő szövegeket írnak az általuk jelölt színész testére, dekonstruálva ezzel a logocentrikus színház jelölt és jelöltet (színészt és szerepet) mimetikusan összekapcsoló reprezentációs logikáját.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Különösen a madárrá változó ruha „performansa” szemléletes, melyet nem előz meg öltözői próba, így Katniss is ugyanolyan lenyűgözött szemlélője a testén zajló eseményeknek, mint a közönség. Itt az átíródás provokatív erejét az is fokozza, hogy az átváltozás Snow menyasszonyi ruhára írt üzenetét kódolja át, mellyel az elnök Katniss elmaradó menyegzőjére és ezzel saját kegyetlenségére utalt volna (mivel az esküvő az újabb általa meghirdetett viadal miatt kellett, hogy elmaradjon). A menyasszonyi ruha fehér színe jelezte ártatlanság (és egyéb konnotációi) a fekete harcias színébe fordulva Snow hadüzenetére adott harci válasz. „Lassan forogni kezdek, és a fejem fölé emelem a nehéz ruha hosszú ujjait.

Többen felsikoltanak a tömegeből, először arra gyanakszom, hogy biztos a ruha miatt. De a következő pillanatban észreveszem, hogy füst száll fel körülöttem. Valami kigyulladt. Ez most nem olyan, mint az a

Katnisst folyamatban lévő identitása, melyet a ruhák önmagukban is eltáncolnak, színészként irányíthatatlanná teszi. Kiszámíthatatlan, rendezői koncepciótól eltérő tetteivel szándék és megnyilatkozás elhajlását demonstrálja minduntalan, megakasztva ezzel a reprezentációs láncolatot, hiteltelentve a szerzői üzenetet. Színészi engedetlenségével szemben a hatalmi diskurzus úgy védekezik, hogy utólagosan azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy minden váratlan(nak tűnő) gesztus mögött előre kigondolt szerzői szándék (és ez által stabil szubjektumpozíció) állt. Ugyanakkor, mivel az Éhezők Viadala maga is egy a hétköznapok rendjét felfüggesztő karneváli esemény, a megfélemezés sikeressége kezdettől fogva bizonytalan. Mivel minden performanszban – szolgálja az bármennyire is a logocentrikus színház esztétikáját és logikáját – ott van az eltérés, a jelölő és a jelölt közti elkülönöződés lehetősége,<sup>20</sup> onnantól kezdve, hogy a Kapitólium az elnyomás és megfélemlítés (a felügyelet és büntetés) beszédaktusába kezd, kockáztatja a színrevitt előadásszöveg eltérését, azt, hogy az elnyomás fegyvere az ellenállás fegyverévé alakul át az „ellenség” kezében, hogy a lázadás lehetetlenségének demonstrációja átfordul magába a lázadásba.<sup>21</sup> Az elnyomás és az

---

csillogó cucc, ami tavaly volt rajtam a szekérfelvonuláson, ezek valódi lángok, amelyek elemésztik a menyasszonyi ruhát. Pánikba esem, ahogy a füst egyre sűrűbb lesz. Parázsló fekete selyemdarabok szállnak körülöttem, gyöngyök koppannak a padlón. Nem merek megállni, de szerencsére a tűz nem égeti a bőrömet vagy a húsomat, és tudom, hogy csakis Cinna keze lehet a dologban. Ezért aztán csak forgok tovább. Egy pillanatra teljesen elnyelnek ezek a különös lángok, levegő után kapkodok. Aztán egyszer csak elalszik a tűz. Lassan megállok, és azon gondolkodom, hogy vajon meztelen vagyok-e, és hogy Cinna miért égette el a menyasszonyi ruhát.

De ahogy végigpillantok magamon, látom, hogy nem vagyok meztelen. Egy a menyasszonyi ruhához hasonló ruha van rajtam, csak ez apró, szénfekete tollakból készült, nem selyemből. Csodálkozva emelem fel a levegőbe a ruha hosszú, lelógó ujját, és ekkor meglátom magamat az egyik tévéképernyőben. Tetőtől talpig feketében vagyok, csak a ruha ujján van néhány fehér folt. De lehet, hogy ujj helyett inkább szárnyakat kellene mondanom.

Cinna ugyanis fecsegőposztává változtatott.” Suzanne Collins, *Futótűz*, ford. Totth Benedek (Kaposvár: Agave Könyvek, 2010), 205.

<sup>20</sup> „Amikor valamely konkrét iteráció segítségével megpróbálom mélyebben bevésni az előzetes értékrendet, hogy ezzel megszilárdítsam saját, az értékrend uralását biztosító autoritásomat, akkor egyúttal próbára teszem mind az illető értékrend, mind a saját autoritásom konszenzuális természetét.” Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick, „Performativitás és performancia”, ford. Müllner András, *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet* (2010 őszi): 16. bek. <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>.

<sup>21</sup> Érdekes a történetünkkel párhuzamba állítani de Man A marionettszínházról című Kleist-esszé színházi jeleneteiről írott, reprezentációs és performativitás feszültségét taglaló sorait. Jóllehet a Viadal színpadán a szereplők is valódi halált halnak, ez nem változtat azon, hogy mindezt az ideologikus jelentésközvetítés keretei között tessik. Így az, hogy de Man konvencionálisabb színházról (a „haldoklás komédiájáról”) írt jellemzője érvényes az arénabeli helyzetre, rávilágít annak abszurd kegyetlenségére is. „A cselekvés középpontjában a halál áll, és nem lehet tudni, hogy a haldoklás komédiája mikor csap át valódi erőszakba, ahogy a táncnál sem lehet tudni, mikor fordul át a játékos erotika valódi közönsülésbe.

ellenállás küzdelme ebből a szempontból nézve *Az éhezők viadala* történetében a rituális keretezés és a rítus határsértő, rendbontó természete, az ugyanazon színjátékon belül működő kontrolálás és kontrolvesztés, reprezentáció és performativitás, vagy – Nietzsche szóhasználatát követve – a színház apollóni és dionüszoszi aspektusa között zajlik.

## A KERÍTÉS ÉS A LYUK

A fegyelmezés-büntetés performatívuma mindenek előtt ugyanazt a gesztust helyezi a középpontba, amely Katniss lázadó identitását megalapozta. A többszörösen is határsértő vadászat teátrális bekeretése az illegalitás performatív erejének kioltásával kecsegtet. A „színpadra kerülés” nem csak az üldöző-üldözött pozíciókat cseréli meg (Katnissre immár vadászhatnak is a társak), de magát a vadászatot is a láthatóságnak kitett, passzív, kiszolgáltatott színész szerepébe kényszeríti. Egy előre meghatározott rendezői koncepció közvetítőjévé válva a vadászat performansa elveszíti határsértő jellegét, „ugyanaz” a gesztus a rendszerkritika helyett felveszi a rendszer éltetésének funkcióját. (A kikényszerített gyilkolás a nemzeti megemlékezés eszköze.) Rendet veszélyeztető liminalitását akkor nyeri vissza, amikor a játék szabályainak megsértésével, a színház negyedik falának ledöntésével célpontjába a játék diegetikus terén kívüli játékmesterekre helyezi át.

Ennek a szabálysértő játékmódnak az előjátéka az a jelentet, amikor a Viadal előtti harci bemutató során Katniss a céltábla helyett a rá nem eléggé odafigyelő kapitóliumi bírák közé lő, eltalálva a parádésan megterített asztalon lévő sült malac szájába helyezett almát. Jóllehet, a gesztus technikai bravúrja miatt sikert arat, a nézők és a színpad közti határ áthágásának életet és reprezentációt veszélyeztető gesztusa előrevetíti a fegyelmezés kereteinek komolyabb fenyegetését.

A negyedik fal áttörésének visszatérő gesztus a Viadal során a kamerába nézés, a nézőkhöz való kibeszélés színészi technikája. A résztvevők pontosan tudják, hogy az arénát kamerák arzenálja veszi körül, hogy amikor az „égre” tekintenek, a műsorkészítőkkel és a tévénézőkkel néznek farkasszemet. Mivel a közvetítés élőben

---

Ez a lehetőség sohasincs teljesen kizárva a játékos viaskodás vagy a játékos csábítás világából; ez teremt feszültséget az esztétikai kontempláció és a voyeurizmus között, ami nélkül sem színház, sem balett nem létezhetne.” Paul de Man, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. Beck András, *Enigma* 11-12 (1997): 80-98.

zajlik, a gesztus egyenértékű a színházi színész közönség fele való kitekintésével, kibeszélésével, a szerepből való kilépéssel. A filmes verzió látványosan köti össze ezt a reprezentációt „felnyitó”<sup>22</sup> gesztust a politikai lázadás tematikus motívumával. Itt ugyanis a kamerába nézés legelső pillanata az, amikor Katniss elesett szövetségését, Ruthot meggyászolva, a saját kezűleg összerakott virágravatal fölött állva a kamera feltételezett helyének irányába pillant, és a jól ismert jelzéssel három ujját mutatja a kereten kívüli „valóság” résztvevői felé. Mivel a műsort közvetítő kamera az ideológiai-megfigyelő Tekintet metaforája és médiuma egyben, ennek a helyének a leleplezése már önmagában kritikai értékű, tekintve, hogy az ideológiai diskurzus alapelve az azt működtető kódok elleplezése, s így a természetesség látszatának megteremtése. Amint láthatóvá válnak a mozzatórugók, a reprezentáció zártsága megtörik, a közvetített üzenet elveszíti magától adódó jellegét. A lázadás szimbolikus gesztusa ezt a formai provokációt tetézi tematikusan.

A politikai ellenállás mindvégig összefonódik a játék leleplezésének kritikai mozzanatával, melyet a hatalmi apparátus újabb és újabb bekeretezésekkel igyekszik kioltani, hasonlóképp, ahogy az ellenbeállítás menti meg a fikciót a kamerába nézést követően az illúziórealista mozi párbeszédés jeleneteiben. Miután a kamerába nézéssel lelepleződött az illúziót előállító apparátus helye, az ellenbeállítás egy másik, diegetikus térben elhelyezhető szereplőt mutat, azt a látszatot keltve, hogy az előbbi pillanatban ez állt a kamera helyén. Minden játékot leleplező gesztust egy olyan – Snow menedzsmentje által kidolgozott – narratíva követ, mely Katniss tette mögé az ő (fikciós) üzenetüket szolgáló szándékot illeszti utólagosan, azt a látszatot keltve, hogy a lány által gyártott „szöveg” is az ő alkotásuk. Ennek az egyik leglátványosabb példája a viadal végén kettős öngyilkosság gesztusának átírása: a játékszabály lázadással egyenértékű elutasítása olyan romantikus történeté íródik át a rendezvényszervezők tálalásában, amely képes továbbra is az eredeti propagandisztikus célokat szolgálni.

A vadászat mellett a hatalmi diskurzus a szerelemnek és végül magának a lázadásnak a performatívumát is igyekszik kisajátítani, a szándék szerinti sikeres beszédaktusok rendjébe illesztve határsértő erejét kioltani. Amikor Katniss és Peeta kivételesen megengedett kettős győzelme után a műsort övező reklámkampány kettejük szerelmét

---

<sup>22</sup> A reprezentáció „felnyitása” kifejezést Kékesi Kun Árpád Derrida Artaud-tanulmánya (A kegyetlenség színház és a reprezentáció berekesztődése) nyomán a posztmodern önreflexiók színházi technikákra használja. Lásd Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen* (Budapest: József Attila Kör–Kijárat Kiadó, 1998); uő, *Thália árnyék(á)ban* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000).

a központba emeli, titkos kapcsolatukat mintegy legitimálva kioltja a tiltott-privát szövetségben működő szubverzív erőt. Ez jól lemérhető Peeta reakcióján, akit a kirakatba kitett esküvő terve kifejezetten letör, jóllehet ő az, akinél inkább sejteni lehetett az érzelmek komolyságát. Pontosan tudja, hogy a reprezentációs színház bináris rendszerében a szerep (itt a „szerelmesek” szerepe) hamis, fiktív a színész valóságához képest, hogy „ugyanazokat” a megnyilvánulásokat (pl. a csókét, a kézfogását), melyeket korábban, mindenféle ellenőrző tekintettől függetlenül valóságosként, spontán módon produkált, most egy idegen szerzői szándékhoz kapcsolva fikcióként kell előállítania. (Mintha beleesett volna a lacani vicc csapdájába: „Azért mondod, hogy Krakóba indulsz, hogy azt higgyem, Lenberg az úti célod. Pedig valójában Krakóba mész, ám azzal, hogy nyíltan kimondtad, titkolni próbálsz.”)

Jóllehet nem Snow hatalmi apparátusa, de szintén a reprezentációs logika éri utol a lázadás performatívumát, amikor a körzetek között megszerveződő ellenállás szintén egy központosított rendszerre alakul Coin elnök vezényletével. A két hatalmi diskurzus közti párhuzam leglátványosabban akkor lepleződik le, amikor a mozgalom élén álló elnökasszony a következőket mondja médiafelelősének az immáron vele engedetlenkedő Katniss titkos magánakcióit szemlélve: „Bármit tesz majd, mi találtuk ki. Az elejétől így terveztük. Tudja meg mindenki, hogy bármit játszik Katniss, mi irányítjuk.” Az utólagos szándéktulajdonítás mozzanata pontosan ismétli a Viadal bekeretező gesztusait. Coin stratégiája továbbá arra is rávilágít, hogy hiába minden határsértő jelentéstartam, a lány ekkorra már olyan szimbólummá, mesterjelölővé vált, melyet szándék szerint alakított üzenetek céljaira ki lehet sajátítani. Így válik a marginalitás „meghatározó kritériummá”,<sup>23</sup> elveszítve szubverzív funkcióját.

A varratelmélet teoretikusai ugyanakkor rámutatnak ezen utólagos hamisítás tökéletlenségére, azt vallva, hogy a fikció megtörésével járó frusztráció a bevarrás ellenére továbbra is megmarad a nézőben. Mindez rímelni látszik arra a butleri meglátásra, mely szerint az ideológia által előírt társadalmi szerep soha nem tölthető be tökéletesen, mindig lesz egy kis elcsúszás színész és szerep között. Ez az időbeli és ontológiai elcsúszás seb és varrat (reprezentációt megtörő és azt utólagosan rendezői koncepcióba illesztő gesztus) között jelenti a szubverzív lehetőségét Katniss számára is. Bármennyire kegyetlennek mutatkozik is, az Éhezők Viadala propagandaszínháza – ahogy később a felkelők szervezetének videókampánya is – az első pillanattól fogva kockáztatja sikerességét, a színre vitt performatívum szándék szerinti céljaitól való

---

<sup>23</sup> Lásd Kürtösi, „Világok találkoznak”, 40.

eltérést. Így fordulhat elő, hogy a „vadászat”, a „szerelem”, a „lázas” performanszát a vadászat, a szerelem és a lázas performatívumai sikertelenségbe fullasztják.

A történet utolsó nagy színelőadása az első viadal előtti bemutatót ismétli, mintegy keretezve Katniss Panem színpadán betöltött sorsát. Amikor a hatalmi szerepcserét követően a lánynak teátrális keretek között ki kellene végezni a zsarnok Snow-t, nyílvesszőjét egy hirtelen mozdulattal Coin fele fordítja, és a régi helyett az újdonsült vezérrel végez. Az elnökszony, aki az aréna fölötti nézőtérrel, a színpadon kívülről vezényelte (volna) az eseményeket, úgy bukik alá s kerül így színpadra (a kiszolgáltatott nézett szerepbe), mint irányítását vesztett halott szerző. Katniss váratlanul eltérülő nyílvesszője, mint a performativitás kiszámíthatatlan befúródása, annak a radikális ellenállásnak a metaforája, mely a totalizálás, az elnyomás, a kirekesztés mindenféle formáját megingatja.

A történet betagozódás és liminalitás, korlátozás és határsértés viszonylagos harmóniájával zárul, Katniss és Peeta felnőttként (szülővé válva) rátalálnak a privát szféra tekintetmentes övezetére. Tudjuk, hogy mindketten őrzi magukban a Viadal eseményeinek traumatikus lenyomatát – mintegy megörökölve Snow rémálmainak, a kényszeresen visszajáró kísérteteket, a biztonságos világkép megrendülésének öntudatlan emlékeztetőit –, de azt is, hogy immáron birtokában vannak a megújulás, az újjászületés túlélési stratégiáinak.<sup>24</sup> Az önéletírás, melybe Katniss a történet végén belefog, egyszerre idézi a traumafeldolgozás irodalmi hagyományát (közösen készített feljegyzéseik töredékesek, képek és szövegek montázs) és tekinthető magára a regényre való (ki)utalásként, mely a határsértés utolsó elegáns gesztusaként magát, az Éhezők Viadalát elbeszélő fikciót, a Suzanne Collins szerzőiségéhez kötött reprezentációt is átlyukasztja.

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

Austin, John L. *Tetten ért szavak*. Fordította Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai, 1990.

Bataille, Georges. *Az erotika*. Fordította Dusnoki Katalin. Budapest: Nagyvilág, 2009.

---

<sup>24</sup> Az újjászületés gondolata visszatérően Peetához és a pitypanghoz kapcsolódik Katniss szemében. Az utolsó fejezet utolsó soraiban a virág látványa egyszerre fonódik össze Peeta szerelmének és a természet ciklikusságára emlékeztető újjászületés választásának gondolatával: „Nekem tavasszal a pitypangra van szükségem. Az élénksárga virágra, amelyik az újjászületést jelenti – a pusztulás helyett.” Suzanne Collins, *A kiválasztott*, ford. Totth Benedek (Kaposvár: Agave Könyvek, 2011), 333.

- Butler, Judith. „Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet”. Fordította ford. Reichmann Angelika. In *Performatív fordulatok*, szerkesztette Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. Eger: Líceum, 2015. 153–171.
- Butler, Judith. „Kritikus queerség”. Fordította Sándor Bea. *Theatron* (2003/nyár–ősz): 84–97.
- Collins, Suzanne. *Az éhezők viadala*. Fordította Totth Benedek. Kaposvár: Agave Könyvek, 2010.
- Collins, Suzanne. *Futótűz*. Fordította Totth Benedek. Kaposvár: Agave Könyvek, 2010.
- Collins, Suzanne. *A kiválasztott*. Fordította Totth Benedek. Kaposvár: Agave Könyvek, 2011.
- De Man, Paul. „Eszétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”. Fordította Beck András. *Enigma* 11-12 (1997): 80–98.
- Deleuze, Gilles. „Egy kiáltvánnyal kevesebb”. Fordította Joó Vera és Ivacs Ágnes, *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 73–87.
- Derrida, Jacques. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”. Fordította Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel* 1-2 (1994): 3–17.
- Derrida, Jacques. „Aláírás esemény kontextus”. Fordította Kicsák Lóránt. In *Performatív fordulatok*. Szerkesztette Antal Éva–Kicsák Lóránt–Széplaky Gerda. Eger: Líceum, 2015. 43–69.
- Foucault, Michael. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Fordította Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
- Haraway, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Fordította Kovács Ágnes. *Replika* 51-52 (2005/november): 107–139.
- Kékesi Kun Árpád. *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: József Attila Kör–Kijárat Kiadó, 1998.
- Kékesi Kun Árpád. *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- Kürtösi Katalin. „Világok találkoznak”. *A 'másik' irodalmi ábrázolása Kanadában*. Szeged: JATEPress, 2010.
- Parker, Andrew–Sedgwick, Eve Kosofsky. „Performativitás és performancia”. Fordította Müllner András. *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet* (2010/ősz): 16. bek. <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>

- Turner, Victor. *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások.* Fordította Orosz István. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- Turner, Victor. „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban”. Fordította Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. In *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner Kultúranropológiai írásaiban.* Budapest: Kijárta Kiadó, 2003. 11–55.